

به منصور خاکسار

مجید نفیسی

نه! در سوگت شعری نخواهم نوشت
و عصرهای پنجشنبه دیگر
منتظر زنگ در نخواهم ماند
و هنگام بالا رفتن از پله ها
به پاهای لرزانت نگاه نخواهم کرد
که زیر سنگینی کار روزانه
هنوز لق لق می خورند
و حوله را به دستت نخواهم داد
تا چهره ی مهربانت را خشک کنی
و با برآمدن بوی برنج
به آشپزخانه بیایی.
پس از شام
در کنارت نخواهم نشست
تا به عادت بیست ساله
دیوان شاعران را بگشایی
و پس از مولای روم و شیخ شیراز
دهقان توس و حکیم گنجه
از حجت خراسان بخوانی
و میان من و خود
با آن تبعیدی به یُمگان نشسته
رد پای بیایی.
نفرین به تو
نفرین به دستهایت
که جان سوزانت را از ما گرفت
و از تو خاکساری ساخت خاک سَر.
چرا به دخترانت رحم نکردی
یا به پسر گریان من؟
با این همه، آنها به زندگی خود ادامه می دهند
و من هر عصر پنجشنبه
بر جای تو خواهم نشست
و آخرین دفتر شعرت را خواهم گشود
و به دنبال آن سطری خواهم گشت

که دیشب، راه هوا را
بر گلوگاه تو بست.

پنجشنبه ۱۸ مارس ۲۰۱۰

فردیت و "سفری در مه" نگاهی به شعر منصور خاکسار مجید نفیسی

گاهی، تاریخ زیر شعر، گره گشاست. امروز "قصیده ی سفری در مه" را پیش رو داریم که در تابستان ۱۳۷۲ سروده شده. بیست و یک سال پیش از آن "کارنامه ی خون" از منصور خاکسار منتشر شد که امضای چریک های فدایی خلق را داشت. مقایسه این دو شعر نشان می دهد که شاعر در طی این مدت تغییر کرده و از صورت شاعر خلق به هیأت سخنگوی فردیت خویش درآمده است.

منصور در جستجوی این فردیت از همان آغاز "قصیده"، راه به کودکی خود می برد و شاخ و برگهای نخل جنوبی را از سر راه خود پس می زند تا بهتر ببیند که کیست و کجایی ست و "وهم رهیدن" چگونه او را از کرانه ی خلیج فارسی به ساحل اقیانوس آرام کشانیده است.

"قصیده ی سفری در مه" در واقع سرگذشت شخصی نویسنده است. از گشت و گذارهای کودکی در نخلستانهای آبادان و کرانه ی رود کارون شروع می شود:

در می نوردم
آینه ی هر شط را
خیس و برهنه در شکوه توانستن
و در خمآخم هر پندار

نابرابر

با شبیه ی فلاخن

سر می زخم به هر در ممنوع
پا در کلاف و هم رهیدن.
و سپس به محفل ادبی که "نشریه ی ویژه ی هنر و ادبیات جنوب" را در نیمه ی دوم دهه ی چهل منتشر می کرد، می رسد:

شب پای پویه های کلکم
با سهم منتشر خاک
و خالکوب سینه ی دفتر
در شهر باد خیس و کوزه و موسیقی
ودکا و دود و ماهی و ساغر
بعد زندان است و مبارزه ی مسلحانه ی چریک شهری:
باغ هزار قافله را می شوراند
گویی آینه عریان شده است
و توفان با شکوه می وزد
آه این هلال تیره کژدم پیری است
از تبار عشق
که از پیله می خزد

بین گل و افق
ایستاده ایم
و واژه ها را صدا می زنیم
و قدیس عشق دایره را می بندد.

در سال پنجاه و پنج ضربات خردکننده ای بر سازمان چریکی فرود می آید:
پنجاه و پنج خاطره بر شانه ام

پنجاه و پنج برف بر پیشانی ام
در کدام فاصله ام با زمان
که جانی تمام پراکنده ام
و قطره قطره ی خونم
از هر روزن
می گذرد.

منصور راهی خارج می شود و بعد در کنار چریک های فلسطینی می جنگد:
تقویم را شبانه ورق می زنم
در سرزمین موعود
و روی طره ی هر عشق

در انفجار خون مقدس

می تابم

بعد "فضای باز" سیاسی ست و گام های قیام بهمن:
بر گرده ی کدامین اسیم

در کهربای خاک سرو و ترانه

که عاشقانه تر از سهره می سرایم باز

افسوس که این دوره ی کوتاه به استبداد سیاه می انجامد:

نوزایی عتیقه و دستار

در خلسه ی بخور و قاری و کُندر

شاعر همراه با همسر و دو دختر کوچکش راهی خارج می شود و هنگام عبور از مرز مجبور است که برای
خاموش کردن صدای گریه ی شیده دهان او را با نوارچسب ببندد:
بلد می گوید:

صدایش را قطع کن متواری

صدایش را قطع کن

و نوارچسبی به دستم می دهد

نسرین می گوید:

می دانی سالگرد تولد اوست

زمان را حاشا می کنم و خودم را

فراسوی تب و هذیانم

وقتی با اهداء ریشخندم

در بهت شب

دهان شیده را می بندم

و در کفن مه

گم می شوم.

بدین ترتیب شاعر که از کودکی خود آغاز کرده آن را در کودک خویش باز می یابد و دهان بندی را که استبداد
سیاسی برای دو دهه بر دهان او نهاد، این بار خود بر دهان کودک خویش می گذارد تا بتوانند همگی از مهلکه
جان سالم به در برند.

در "کارنامه ی خون" فردیتی در کار نیست و شاعر تنها بیان کننده ی مبارزه ی گروهی فدایی از جان گذشته
است که با گلوله هایی از آلیاژ مخصوص بر دشمن خلق می تازند تا قدرت سیاسی را به نام کارگر و دهقان در
ایران برپا سازند:

سال جنبش

سال چریکهای فدایی خلق

و طلوع مبارزه ی مسلحانه

آنان به نابودی ستم برخاستند

چرا که نان و آزادی را برای همه می خواستند

برای خلق میهنشان مسلسل به دوش گرفتند

و خشاب اسلحه شان با گلوله هایی

از آلیاژ کینه و خشم پر بود

شاعر در این شعر به نام ده ها شهید اشاره می کند. مثلاً:

**سالی که نابدل و مؤید و عرب هریسی
شاخه های بارور توفان از شاخ و برگ رها شدند
و به خاک ملتهب میهن در غلتیدند**

و از ده ها واقعه ی بمب گذاری و خلع سلاح یاد می کند. مثلاً:

**سال انفجار تریبون های تظاهرات و اشک تمساح
سال کینه ی منفجر**

سالی که در گنبد و رشت و ساری چندین مجسمه به هوا رفت

ولی در هیچ یک اثری از فردیت دیده نمی شود. همه ی نام ها یک آوا دارند (فدایی) و تنها در هماهنگی گروهی، معنا پیدا می کنند. "کارنامه ی خون" چون سرود کار عمل می کند که ماهیگیران هنگام کار می خوانند تا کارشان از نظم دلخواه برخوردار شود. بدین منظور شاعر، ساختمان شعر خود را بر تکرار عبارت "سال ۵۰، سالی که ... بنا می کند و با آوردن ترجیع بندی در سراسر شعر بندهای مختلف را به یکدیگر پیوند می دهد:

سالی که لیخند سیاه پوشید

سالی که خلق لر عزادار بود

سالی که زنگ خون به صدا درآمد

و توفان شکوفه داد.

گریز از فردیت با تاروپود "کارنامه" آمیخته است، چنانچه منصور تا دوران پس از قیام بهمن امضای فرد خود را پای آن نمی نهد و به همین دلیل تا آن زمان، بسیاری آن را کار سعید سلطانیپور می دانستند. از همه جالب تر برخورداری ست که در سالهای پنجاه در زندان های شاه با این شعر می شده:

زندانیان چریک آن را مال خود دانسته و به عنوان نظم دهنده به شور و مقاومتشان به کار می برده اند. همانطور که ماهیگیران از خود نمی پرسند که سرود کارشان را کی آفریده و بنا به موقعیت در اصل آن تغییراتی ایجاد می کنند. سعید یوسف که خود شاهد این مدعاست می نویسد: "منصور خاکسار شعر طولانی "کارنامه ی خون" را می سراید که به گونه ای روایت شاعرانه ی واقع ی سیاهکل است و حوادث سال ۵۰... به نقل از حافظه و نیز با تکیه بر نوار کارنامه ی خون تکثیر سچفخا این شعر در زندان بسیار گل کرده بود و هر کس به سلیقه ی خود بر آن چیزی می افزود و تغییرش می داد. شکلی که در نوار ضبط شده است بیشتر به یک کار جمعی و گروهی شباهت دارد." (نوعی از نقد بر نوعی از شعر - ۱۳۶۵، صفحه ی ۵۷)

در "قصیده" شاعر به دنبال وهم رهیدن است و در این راه سفری را در مه شروع می کند: "آینه ی مه روشن است" و در مه به انجام می رساند: "و در کفن مه گم شدم". در مه همه چیز عوض می شود. اجسام کج می شوند و صداها به گوش نزدیک می رسند. به همین طریق مفاهیم نیز برای شاعر در مه گم شده اند و حقایق موجودیتی نسبی دارند. منصور هنگامی که از نوزایی عتیقه و دستار سخن می گوید کسانی را که تصور می کنند به حقیقت مطلق دست یافته اند به سخره می گیرد:

حقیقت سی پاره ای که راز توازنهاست

و آینه ی جهان بین است

نامه تعالی این نظام معلق

که بر مدار جاذبه می چرخد

و ناکجا نامی اعظم

- تنها -

بر طریقت و تمکین است

حقایقی که به نظر تو می آیند در واقع کهنه هستند:

آه ای قبیله ی شب بیداران

کدام معنی را باید یافت

در نای خلسه وار نظامی

و یا ضیافت اسکندر

کدام حقیقت نوست؟

حال این که در "کارنامه" حقیقت روشن است و چون خورشید می درخشد و مه سرگردانی و بی ایمانی را می پراکند. گروهی که حقیقت را در انحصار خود دارد زنگ بزرگ خون را به صدا درآورده است و توفان به طور قطع شکوفه خواهد داد. آنچه که لازم است فقط فدا کردن جان خویش در راه این حقیقت است همانطور که سیزده چریک سیاهکل در سپیده دم تیرباران از خود نشان دادند:

سالی که خلق پرپر شدن سیزده شکوفه ی زحمت را دید

سپیده دم آنها را به چوبه ها بستند

بهترین فرزندان ما

بر پاهای نیرومند ایمان ایستاده بودند

و با دندان های خندان کینه به لوله تفنگها می نگریستند

در "کارنامه" مرز بین ما و دیگران - خلق و ضدخلق - روشن است و هیچ بخش بینابینی بین کارگران، دهقانان و روشنفکران کمونیست از یک طرف با امپریالیسم و سگ های بومی شان وجود ندارد و فقط گلوله و خون این دو را از یکدیگر جدا می کند.

از آن روز سرخ خونین، روز قصاص که از راه خواهد آمد خبر می دهد:

با غرش مسلسل چریک ها

با پتک خشم کارگران

با داس های نفرت دهقانان

و این قصرهای خون و ستم را درهم خواهد کوبید

بر لاشه ی سگان زنجیری و بر سر تمامی ارباب هاشان

در "قصیده" اما مبارزه ی بین خلق و ضدخلق فقط از درون مه دیده می شود و مرزها همیشه به روشنی قابل رؤیت نیستند. شاعر نه تنها از همان ابتدا تلاش خود را "رهم رهیدن" می خواند، بلکه به هنگام به خاک افتادن های سال پنجاه و پنج نیز چنین می گوید:

می گفتم به تمامی تاریخند

با سهمی از عدالت و آزادی

و صداتان بی پژواک نمی ماند

می پنداشتم زمانه دگر می شود سرشار مهر و شادی

انسان خواهد شکفت

و مسلخی بر خاک نمی ماند

اکنون تمام پلکم با شب درآمیخته است

نمونه ی کامل درهم ریختگی این معادلات را در بخش پایانی شعر می یابیم هنگامی که شاعر بر دهان نوزاد خود دهان بند می زند تا از مرز بگذرد و با اهداء ریشخندی می گوید:

زمان را حاشا می کنم و خود را

تا دیروز استبداد سیاسی بر دهان او دهان بند گذارده بود و حال او خود بر دهان خویش نوارچسب می زند. شاید برای او و همسرش روشن باشد که دلیل این کار چیست ولی در چشم بچه ی نوزاد چه؟ او که پدر را جز سرچشمه ی مهر نمی شناسد، اکنون در مقابل این بی رحمی چه کند؟ و تازه اگر دلیل این کار برای شاعر روشن است چرا می گوید خود و زمان را حاشا می کند؟ آیا این دهان بندی است که در سازمان مسلح بر دهان فرد می گذارند تا از "اراده ی گروهی" پتکی خارا بسازند؟ آیا این میراث خفقان سیاسی در جامعه است که اکنون شاعر نشانه ای از آن را بر دهان کودک خویش می گذارد؟ آیا به سخره گرفتن خود و زمانه ی خویش است که آدمی را به انجام چنین ستمی در حق یک کودک و می دارد؟ خواننده می تواند یکی از این جواب ها را بیسندد یا چون من، ذهن خود را به همه ی آنها مشغول دارد، ولی در هر صورت آنچه که آشکار می شود چند بعدی بودن و عمق "قصیده" است در مقابل سادگی و تک بُعدی بودن "کارنامه".

البته "قصیده" هم خالی از مبارزه ی اساطیری بین خلق و ضدخلق، نور و ظلمت نیست و بخصوص ما شاهد آن را در سمبولیسم سیاسی شب می بینیم. همانطور که در جای دیگر هم گفته ام (مقاله ی "شعر و سیاست") استفاده از شب به معنای خفقان سیاسی، از سالهای بیست در شعر امروز ایران شروع شد و همانطور که نمونه ی مورد بحث نیز نشان می دهد علت به کار بردن آن تنها برای فرار از دست سانسور نیست تمایل به شاعرانه جلوه دادن شعر هم می تواند دلیل دیگر آن باشد:

و پتیارگان مرداد

از شاخه ی مقدر شب

میوه می خورند

یا:

روییای ساده ای داریم

آن سوی استخوان فلز از روز

و شب هنوز درو می کند

شب اما همیشه جنبه ی کنایی ندارد و گاهی همان شب طبیعی است:

شب پای پویه ی کلکم

یا:
شب غوطه می زند در کوه و کنگره ی نور
و ماه می گذرد با من، از کندوی گوزن و دره ی آهن
شب نهر نقره است ...

در "کارنامه" زمان خطی است. از گردش واقعه ی سیاهکل در اواخر سال ۴۹ شروع می شود و یک به یک تیربارانها و بمب گذاریهای سال ۵۰ را برمی شمرد. در واقع شاعر با تکرار عبارت "سال پنجاه، سالی که..." مدام واقعیت تقویمی زمان را به خواننده گوشزد می کند. برعکس در "قصیده" زمان، دوری است و شروع و پایان آن معلوم نیست. در آغاز، شاعر از کودکی خود شروع می کند و در پایان به کودک خود می رسد که در واقع به دور جدیدی از خود او اشاره دارد. وقایع تاریخی اگرچه تقریباً براساس توالی آمده اند(بجز مورد اسکندرنامه خواندن که به دوران تبعید شاعر تعلق دارد، ولی قبل از صحنه ی فرار از مرز آمده، ولی ما در همه جا من دوم شاعر را می بینیم که از زمان حال به زمان گذشته نقب می زند و قضاوت امروزی خود را در مورد واقعه ی دیروزی اضافه می کند:

می گویدم بخوان

هان؟

گفتم راز هجای باران...

می خوانمش

و خام پر می گشایم

و تا بازجست یای تجربه می آیم

آن سوی قاب اما

خط غبار از اعتبار صفر

گذر می کند

زبان در "کارنامه" صریح و تا اندازه ای روزنامه نگارانه است. شاعر وقایع را فهرست وار ذکر می کند و فقط با اضافه کردن شعارهای سیاسی آن را هیجان آور می سازد. در "قصیده" زبان مبهم و مه آلوده است حتی وقتی هم که وقایع ذکر می شوند منظور شاعر نه توصیف ساده ی خبری آنها بلکه برعکس کاربردشان در خدمت فضاسازی کلی شعر است. مثلاً هنگامی که در تکه ی پیش گفته، معلم از او می خواهد که الفبا را بخواند ما ناگهان به یاد نزول جبرئیل بر محمد در غار حرا می افتیم. همچنین گفتگو با مادر در خدمت بیان شکست محتومی قرار می گیرد که در کمین "وهم رهیدن" شاعر نشسته است. هنگامی که شاعر در فلسطین چشم به راه چریک های همزمش نشسته فضا و لحن شعر یادآور "معلقات سبعة" می شود و به کلی با زبان روزنامه ای "کارنامه" متفاوت است:

فنجان چایم را می جویم و حافظه ام را

اما شب تا شب دلهره بیدارم نمی کند

... شب گرد ماست چون بوریا و جسد

و گام های مشکوک

کدام حنجره می موید

در پاره های مراشی

کدام دیرک برجاست؟

آه ... من حتی، پاره آهی از هر خیمه گاهی نیستم

ویژگی دیگر زبان در "قصیده" زبان گفتگو با زبان ادبی است که به شعر غنا می بخشد و حجمی از کوچه و خیابان را وارد فرهنگ شعری خود می کند:

شاید قرار آخر باشد

می گویمش - به گاه گذر - بدرود

می گویدم: قرار دگر فرداست

چک کن دقیق

دیدار ما کجاست

در پشت پلک خفته

جنگاوران وحشی آزادند

تصویرسازی در "کارنامه" تک بعدی است و شاعر چون عکاس ساده ای می کوشد تا عین واقعیت را بازآفرینی کند: پاکت گوجه فرنگی که می تواند مجسمه ای را به هوا بفرستد - سیزده چریک در میدان اعدام و اعتصاب کارگران جهان چیت. نمادهای شعر نیز غالباً جنبه ی کنایی دارند یعنی تصاویر در آنها فقط برای رساندن مفاهیم

به کار گرفته شده اند و به خودی خود ارزشی ندارند. زنگ بزرگ خون نشانه ی جنبش مسلحانه است - توفانی که شکوفه می دهد نشانه ی توفان جنبشی است که انبوهی از شهدا را تقدیم خلق می کند - بهار خیر از آزادی می دهد و گوزن علامت چریک مسلح است. در واقع این نمادها همان کارکرد باسمه ای را دارند که چکش و داس در پرچم شوروی .

در "قصیده" ما با سه دسته تصویرسازی سروکار داریم: یکی همان نوع باسمه ای "کارنامه" چون گوزن به معنای چریک - گوی سرخ خورشید به معنای جنبش چریکی - شب برای خفقان و نیلوفر برای آزادی و مانند آن. دسته ی دوم تشبیهاتی هستند که اگر چه تازه هستند اما در بسته اند و در خدمت فضا سازی شعری به کار نمی روند. شاعر فقط محسوس زیبایی آنها می شود و چون صنعتگر اصفهانی دوست دارد تا آنها را به طور زینتی در کنار یکدیگر بچیند. تعابیری چون: آینه ی مه - بادبان صبح - صلابت گلبرگ سرخ - جاذبه ی عشق - کام راه - چشم روز - شاخ و برگ قرق - خدنگ دشت - اشتهای گستاخ - پيله ی نگاه - شیشه ی فلاخن - در ممنوع - ... شکوفه ی بیداری - همزاد شب - باغ مهر - کندوی گوزن - دره ی آهن - جنگل عشق ...

این تعبیر فقط از صفحات آغازین شعر برگزیده شده وگرنه می توان فهرستی چند برابر آن فراهم آورد. اشکال این تشابه و تعابیر یکی در تعقید بسیاری از آنها و دیگری در زیاده روی "استفاده" از آنهاست. مثلاً منصور به جای این که بگوید: شبها روزنامه می نوشتیم می گوید: "شب پای پویه کلکم" این پیچیدگی زبانی با عمق طبیعی ابهام در شعر کاملاً متفاوت است. خواننده وقتی گره تعبیر پیچیده را می گشاید دیگر آن را به کناری می اندازد. حال اینکه، ابهام در شعر، چون خود زندگی باقی می ماند و همیشه پذیرای تفسیرها و تعبیرهای جدید است. ما بعداً به این موضوع برمی گردیم.

زیاده روی در استفاده از تشبیه باعث خنثی شدن و کند شدن لبه ی تیز آن می گردد و خواننده قبل از اینکه بتواند به تجسم یکی بپردازد گرفتار تشبیه دیگری می شود و لاجرم در پی درک و حس آنها نمی رود. این مشکل مهمی است که شعر کلاسیک ما بخصوص سبک هندی از آن رنج می برد و در دوره ی معاصر نیز گریبانگیر شعر توللی و مشیری و نادرپور است.

وقتی که "قصیده ی سفری در مه" را می خوانم غالباً از خود می پرسیم: کارکرد این سیل تشبیهات و تعابیرات چیست و آیا به راستی می توان برای آن توجیهی یافت؟

شاید این بندها که قسمت اصلی بنده ی شعر را نیز تشکیل می دهند خاصیت مه را دارند که فضای شعر را گنگ و مه آلود می کند و فقط به ما اجازه می دهد که از درون آن قسمتی از این تخته سنگ و نمایی از آن درخت را ببینیم. این اشیایی که در واقع در این مه غلیظ قابل رؤیت هستند، همان تصاویر دسته سوم هستند که اکنون می خواهیم به آن بپردازیم.

تصاویر دسته ی سوم آنهایی هستند که با بستن کتاب از ذهن نمی گریزند و در ذهن خواننده باقی می مانند. به عنوان نمونه در این شعر می توان از صحنه ی گذشت و گذار کودکی در کنار شط - گفتگو با مادر به هنگام قطع ارتباط با خانه - آخرین قرار با دوست چریک - مشاهده ی گلی که در ریگزارهای فلسطین روئیده - خواندن اسکندرنامه با مجید و خسرو و از همه مهم تر صحنه ی پایانی عبور از مرز و بستن دهان شیده می توان نام برد. این صحنه ها بیشتر از مباران تشابه منفرد دسته ی دوم در ذهن می مانند و به همراه خود باری از احساس و اندیشه را به خواننده منتقل می کنند. تفاوت دسته ی سوم با دسته ی دوم این است که اولاً آنها تعقیدی نیستند ثانیاً زیاد به کار گرفته نمی شوند و ثالثاً عمیق و پذیرای تفسیرهای گوناگونند.

منصور خاکسار سراینده ی "کارنامه ی خون" در "قصیده ی سفری در مه" سیاست را رها نمی کند، بلکه فقط آن را فردی می سازد و می کوشد تا از ورای معادلات طبقاتی تأثیر سیاست را در روحیه ی فردی دریابد و منعکس کند. بدین ترتیب "قصیده" نه تنها از لحاظ ادبی بر "کارنامه" پیشی گرفته، بلکه در قلمرو اندیشه ی سیاسی نیز بر آن برتری دارد، زیرا به عقیده ی من به مهمترین کمبودی اشاره می کند که جنبش سیاسی ما در هنگام سرودن "کارنامه" از آن رنج می برد: نادیده گرفتن فردیت و حقوق فردی به بهانه ی اهداف گروهی. شاید این را بتوان یکی از رهاوردهای "سفری در مه" دانست.

دسامبر ۹۳

* این مقاله در کتاب "شعر سیاست و ۲۴ مقاله دیگر" مجید نفیسی به چاپ رسیده است.