پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال چهاردهم
شماره ٤ (پی‌درپی ٥٤) زمستان ١٤٠٢، صص ٤٤ - ٣١

از «ماهانِ» نظامیِ گنجوی تا «ماهانِ» احمدِ شاملو
(احضار و بازآفرینی چهره‌ای افسانه‌ای در شعر احمد شاملو)

محمدهادی خالق‌زاده[1]

چکیده

تاریخ ادبیات، تاریخ بینامتنیت یا همان سلسله‌ای از تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌هاست. در این میان، تأثیرگذاری آثار برجسته بر هنرمندان پس از خود، بیشتر و جدی‌تر است. به همین ترتیب، تأثیری است که نظامی گنجوی بر شاعران پس از خویش داشته است. یکی از اینان، شاعر بزرگ معاصر، احمد شاملوست. شاملو با شگردِ «احضار و بازآفرینیِ شخصیت»، «ماهانِ کوشیار» را از هفت‌پیکرِ نظامی فراخوانده، به آن لباسی نو پوشانده و با خلاقیت به بازی گرفته است. شگرد احضار و بازآفرینیِ شخصیت که نخستین بار در این مقاله مفهوم‌پردازی و نام‌گذاری می‌شود، عبارت از اخذ چهره‌ای از آثار دیگران و بازیابی و بازآفرینی آن در پیکر شخصیتی پویا، فعال و معناساز در متنی نو است. ماهانِ نو در واقع، همان احمد شاملوست و اینک علاوه بر سرگردانی و فریب‌خواریِ سابق در هفت‌پیکر، دچار تنهایی وجودی، احساس بن‌بست تاریخی قومی، یأس و ملال فلسفی و نوعی سرگردانی شبه‌نیست‌انگارانه نیز شده است. برای شاملو، مسئلهٔ ماهان، به تصریح خودش، مسئلهٔ اساسی قرن ماست.

کلیدواژه‌ها: نظامی گنجوی، هفت‌پیکر، ماهان کوشیار، احمد شاملو، احضار و بازآفرینی

---

١ دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران. asatirpars@gmail.com
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/١/١٥ تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٥/٢

مقدمه

امروزه این را باید از زمرهٔ بدیهیات دانست که رفتارهای انسانی در پاسخ به محیط (اعم از محیطِ طبیعی و اجتماعی) شکل می‌گیرد. به همین ترتیب دیگر اکنون سخن گفتن دربارهٔ ادبیات به مثابهٔ «داد و ستد میان متونِ گوناگون»، امری بدیهی است: هر اثر ادبی در نسبت و رابطه با متونِ دیگر شکل می‌گیرد و در واقع پاسخی است به متون دیگر و اساساً تاریخِ ادبیات چیزی نیست مگر همین سلسلهٔ پاسخ‌ها و نسبت‌هایی که متون با یکدیگر دارند. این نکته‌ای است که از دیرباز هر ادیب پژوهنده‌ای بر آن آگاه بوده‌است و البته تبیین تر و تمیز آن در سدهٔ بیستم با طرح مفهوم «بینامتنیت» صورت پذیرفت: «مؤلفان، متونِ خود را به یاری اذهان اصیل خویش نمی‌آفرینند؛ بلکه این متون را با استفاده از متونِ از پیش موجود، تدوین می‌کنند.. . یک متن، جایگشتِ متون و «بینامتنیتی» در فضایِ یک متنِ مفروض است که در آن، گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند. متون برساخته از آن چیزی هستند که گاه «متن فرهنگی یا اجتماعی» نامیده می‌شود یعنی همهٔ آن گفتمان‌ها و شیوه‌های سخن گفتنی که به شکل نهادینه، ساختارها و نظام‌های سازندهٔ فرهنگ را ایجاد می‌کنند. از این نظر، متن، یک موضوع منفرد و مجرد نبوده، بلکه تدوینی از بینامتنیت فرهنگی است.» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۰۰ و ۹۹).

به زبان ساده باید گفت تاریخ ادبیات چیزی نیست جز تاریخ «تأثیرپذیری و تأثیرگذاری»: هر شاعر و نویسنده در «زبان» خویش از زبان شاعران و نویسندگان و گفتارهای دیگر متأثّر است و به آن‌ها پاسخ می‌دهد و زبان خود را می‌آفریند. آنگاه این زبان جدید، خود مصدر تأثیر بر شاعر و نویسندهٔ بعدی می‌شود و او در پاسخ به آن (که گاهی نیز انکاری است) زبان خویش را می‌آفریند. این دربارهٔ «محتوا» نیز صادق است و فحوای سخن هر آفرینشگر ادبی در پاسخ به محتواهای سخنان دیگران شکل می‌گیرد و صادر می‌شود. پس تاریخ ادبیات برابر است با تاریخ پاسخ‌دهی و تاریخ «بینامتنیت». این اصلی است که تمام تاریخ ادبیات را از کهن‌ترین اعصار تا روزگار ما در بر می‌گیرد و شاعران و نویسندگان بزرگ، پاسخ‌های بزرگ‌تر و نمایان‌تری به متون قبل داده، بینامتنیت را بهتر آشکار می‌کنند.

احمد شاملو و ادبِ کلاسیکِ فارسی

احمد شاملو (۱۳۷۹ - ۱۳۰۴ خ.)، شاعرِ مُبدعِ معاصر، بمانند بسیاری از نوآوران عصر جدید، نمی‌توانست بی گسست از بخشی مهم از سنت، به نوآوری بپردازد. به این ترتیب وی دربارهٔ شعر کلاسیک فارسی موضعی دوگانه دارد. از یک‌سو، بخشی مهم از شعر کلاسیک را با برچسب نظم، نقد یا حتی نفی می‌کند و از سوی دیگر، خود به مانند هر شاعر بزرگ دیگر، از میراثِ زبانیِ شاعران، سخنوران و نویسندگان کهن بهره می‌برد.

دربارهٔ جنبهٔ نخست، پیش از هر چیز باید به نظری که وی (و پیش از وی، کسانی دیگر از معاصران و متجددان)، دربارهٔ مفهوم شعر داشته‌اند و تفاوت این نظر با تعریف قدما از شعر توجه کرد (از این نظر نیز به متن زیر دقت کنیم که در آن به نظامی هم اشاراتی می‌کند.):

«امروز برداشت ما از شعر برداشت دیگری است سوای پنجاه شصت سال پیش.. . ابتدا می‌پردازم به برداشت قدیمی شعر. اگر موفق شدیم آن را حذف کنیم، آنچه ته کاسه باقی بماند، برداشت ما خواهد بود. ببینید پدران ما به هر کلام آراستهٔ موزون و مقفایی می‌گفتند شعر. پدربزرگ خود من از زمزمه کردن این بیت: قیامت قامت و قامت قیامت/ بدین قامت بمانی تا قیامت، مثلاً چنان لذتی احساس می‌کرد که من نقش آن را در شیارهای چهرهٔ پیرش به چشم می‌دیدم و چون جرئت نمی‌کردم به این همه بی‌ذوقی و کج‌سلیقگی بخندم، روز به روز از هر چه شعر بود، متنفرتر می‌شدم.. . از «شعر» های مورد توجه و علاقهٔ پدربزرگ نمونه‌های زیادی به خاطر دارم که شاید نقل چندتایی از آن‌ها برای درک میزان اختلاف ذوق و سلیقهٔ این دو نسل بسیار کمک کند: دوستان شرح پریشانی من گوش کنید/ قصهٔ بی سر و سامانی من گوش کنید که از «وحشی بافقی» است یا این بیت مزخرفِ «نظامی» که ضمناً با آن ما را اندرزباران هم می‌کرد: دانش طلب و بزرگی آموز/ تا به نگرند روزت از روز یا این بیت مضحك از آن بزرگ‌مرد: زنبور درشت بی‌مروت را گوی/ باری چو عسل نمی‌دهی، نیش مزن. این‌ها البته سخنان حکمت‌آموز هست؛ حرف‌هایی است از مقولهٔ پند و اندرز و این جور چیزها؛ اما هرچه باشد، بی این که به بد و خوبشان کاری داشته باشیم، یك نکته برای ما امروزی‌ها مسلم است و آن این است که این‌ها شعر نیست؛ بلکه در بهترین شرایط می‌شود از آن‌ها به عنوان «ادبیات منظوم» نام برد. «شعر و ادبیات را باید از هم تمیز بدهیم. فکر کنید اگر وزن و قافیه را از این شعرهای پدربزرگ بگیریم ازشان چه باقی می‌ماند؟ . پدربزرگ در حقیقت شکل بیان موزون را شعر می‌نامید او و هم‌ذوقانش عبارت را وقتی که در وزنی بیان شده بود، شعر گفتند و اگر بی وزن بیان شده بود، نثر می‌نامیدند.. . متأسفانه تا پنجاه و شصت سال پیش مفاهیم کاملاً دوگانه شعر و نظم در ذهن ما فارسی‌زبان‌ها به‌کلی درهم آمیخته بود.» (شاملو، ۱۳۷۵: ۷ - ۵)

«شعر چه منظوم باشد چه منثور مطلبی است که می‌تواند بدون استعانت منطق و تجربه به تحریك کامل عواطف ما توفیق یابد.. . «در زبان فارسی مقداری از وظیفهٔ نثر را نظم به عهده گرفته است.» ما حماسه‌مان به نظم است و داستان‌های عاشقانه‌مان همه منظوم است. «خسرو و شیرین» که در حقیقت یک رمان است به نظم است و «هفت پیکر» نظامی هم که قصه‌هایی پیوسته است، به نظم است.. . نثر که با آن می‌شده است داستان و رمان نوشت، در فارسی با گسترده‌ترین ظرفیت خود برای نگارش مطالب مذهبی، تاریخ، جغرافیا، زندگینامه، سیاست، ریاضیات، طب، نجوم، کشاورزی، سفرنامه و موضوعاتی از این دست به کار رفته است.. . در واقع نویسندگانی چون فردوسی و نظامی ناگزیر شده‌اند آثار خود را یك پرده بالاتر بگیرند و قصه و رمان یا حماسه‌شان را به نظم درآورند.» (همان: ۱۵). اما آیا این همه به معنای آن است که شاملو از ادب کلاسیک متأثّر نبوده‌است؟ مسلماً نه. هرچند زبانِ شعریِ او بیش از همه نشانگرِ این تأثیر است، از زبان خود وی می‌شنویم: «کتاب‌هایی که مثلاً در تفسیر قرآن نوشته شده، از آن چنان نثر شیرین و شاعرانه‌ای برخوردار است که گاه خواننده را به‌راستی افسون می‌کند. شاید بتوان چنین گفت که تحریم موسیقی سبب شده‌است هنری را که باخ‌ها و موزارها در پهنهٔ موسیقی به

وجود آورده‌اند، نوابغ ما در عرصهٔ ادبیات به وجود آرند. حالا که به اینجا رسیدیم، بگذارید قطعه‌ای از کشف‌الاسرار و عدةالابرار را برایتان بخوانم. شما را به خدا حیرت نمی‌کنید؟ . نظیر همین معجزهٔ کلامی را در اسرارالتوحید، در تذکرةالاولیاء، در عجایب‌البُلدان که یک‌جور سفرنامه است، در تاریخ بیهقی و در تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری هم می‌توانید پیدا کنید. چنین معجزه‌ای را حتی در کتاب‌های حساب و هندسه هم می‌توانید پیدا کنید. خب وقتی که لطیفه و نجوم و سفرنامه و طب و هندسه و زراعت با چنین نثر درخشانی نوشته شده باشد، رمان‌نویس یا داستان‌سراهایی مثل نظامی یا فخرالدین اسعد جز به نظم کشیدن اثر خود چه می‌توانند بکنند؟» (همان: ۱۷ و ۱۶).

هفت‌پیکر نظامی و ماهان کوشیار

جمال‌الدین ابومحمّد الیاس بن یوسف (٦١٢ - ٥٣٩ ق.) متخلص به «نظامی» از بزرگ‌ترین شاعران ایرانی است که آثارش دارای آوازه‌ای جهانی است. پنج منظومهٔ معروف وی به ترتیب تاریخ سرایش عبارت‌اند از: مخزن الاسرار (٥٧٠ ق)، خسرو و شیرین (٥٧٦ ق)، لیلی و مجنون (٥٨٤ ق)، هفت‌پیکر (٥٩٣ ق) و اسکندرنامه (٥٩٩ ق). (نک. شمیسا، ١٤٠٢: ٤٣).

هفت‌پیکر یا ***بهرام‌نامه*** را از نظر ساختار کلی و داستانی می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: یکی بخش اول و پایانی کتاب دربارهٔ رویدادهای مربوط به «بهرام پنجم ساسانی» (بهرامِ گور) از زاد تا مرگ، به سیاقی تاریخی و اسطوره‌ای؛ و دیگری بخش میانی کتاب که شامل هفت حکایت از زبان هفت زن اوست که هریک در گنبدی که به روزی خاص، اختری خاص و رنگی خاص تعلق دارند، ساکن‌اند. این داستان‌ها رنگی غنایی - تعلیمی دارند و باید آن‌ها را در دسته و ژانر «افسانه‌ها» قرار داد. پنجمین افسانهٔ این بخش، داستانِ روز چهارشنبه، اختر عطارد و گنبد پیروزه‌ای است که توسط بانوی اقلیم «مغرب» بیان می‌شود. این داستانِ «ماهانِ مصری» یا «ماهانِ کوشیار» است و خلاصهٔ آن از این قرار است: روزگاری در مصر، مردی ثروتمند به نام ماهان زندگانیی خوش داشت. در شبی ماهتابی، پس از خوش‌گذرانی با دوستانش در باغ، ماهان بر اثر زیاده‌نوشی هوش خود را از دست می‌دهد. در این هنگام شخصی آشناوار نزد ماهان می‌آید و می‌گوید مال‌التجاره‌ای را با خود آورده که می‌تواند برای او سودی کلان داشته باشد و از او می‌خواهد تا با او به محل مال‌التجاره بیاید. ماهان به سودای سود به همراه او از باغ خارج می‌شود. مرد ماهان را تا نیمه‌شب در پیِ خود می‌برد و ناگهان او را در بیابان تنها رها می‌سازد و خود ناپدید می‌شود. ماهان در دل تاریکی از ترس می‌گرید و سرانجام بر اثر خستگی به خواب می‌رود تا آنکه هنگام نیم‌روز بر اثر نور آفتاب بیدار می‌شود. ماهان خود را در جایی غریب می‌بیند که گیاهان آنجا در نظرش چونان ماری می‌نمایند. خود را به در غاری می‌رساند و در آنجا بر زمین می‌افتد. در این هنگام مردی و زنی را می‌بیند که به او نزدیک می‌شوند. آن‌ها ماهان را صدا می‌زنند که کیستی و از کجا آمده‌ای؟ ماهان ماجرا را می‌گوید. آن‌ها می‌گویند این مکان جایگاه دیوان و شیاطین است و آن شخص دوست او نبوده‌است؛ بلکه غولی بیابانی به نام «هائل» بوده و او را فریفته است. آن مرد و زن به ماهان دلداری می‌دهند که ناراحت مباش؛ ما یاور تو خواهیم

بود. ماهان به نزد آن دو نفر می‌رود و تا دم صبح با ایشان می‌ماند؛ اما صبحگاه با برخاستن بانگ خروس آن دو نفر نیز ناپدید می‌شوند و ماهان دوباره تنها می‌ماند. وی در آن خارستان وحشتناک، از این سو به آن سو می‌رود تا اینکه با فرارسیدن شب خودش را به غاری می‌رساند تا از گزند مصون بماند. در این حال اسب‌سواری را می‌بیند که اسبی دیگر را نیز با خود می‌کشد. مرد با دیدن ماهان از او می‌خواهد خودش را معرفی کند و بگوید چرا آنجاست؟ ماهان خودش را معرفی می‌کند و سپس ماجرای خود را تعریف می‌کند. مرد می‌گوید که خداوند به تو عنایت داشت که از دام دو قول «هیلا» و «غیلا» رهایی یافتی. او از ماهان می‌خواهد بر پشت اسب دیگری که با خود آورده بود، بنشیند و همراه او بیاید. آن‌ها از کوه‌های صعب‌العبور می‌گذرند و به دشتی صاف و هموار در می‌آیند. در آن دشت از هر سو صدای ساز و آواز بلند است و به جای گل و درخت، غولان و دیوان دیده می‌شوند. ماهان می‌فهمد که در چه دامی افتاده است. در این حال اسب ماهان هم شروع به پای‌کوبی می‌کند. آن اسب به اژدها تبدیل شده است. سرانجام با دمیدن روز، دیوان میدان را رها کرده، از نظر ناپدید می‌شوند. ماهان پس از دمیدن خورشید، خویش را در بیابانی خشک دید. بی‌هدف به هر سو می‌شتابد و گریزگاهی می‌جوید. با نزدیک شدن شب چشمش به چاهی می‌افتد و درون آن پناه می‌گیرد و خوابش می‌برد. وقتی از خواب بیدار می‌شود، چشمش به رشتهٔ باریکی از نور می‌افتد که درون چاه می‌تابد. ماهان در آن سو باغی می‌بیند که هوش از سر می‌برد. او از آن همه نعمت انگشت به دهان می‌شود و شروع به خوردن میوه‌ها می‌کند. ناگهان پیرمردی از گوشهٔ باغ بیرون می‌آید و با دیدن ماهان تعجب کرده، می‌گوید با اینکه چندین سال است که من در اینجا باغبانم، تاکنون دزدی به این باغ نیامده است. ماهان سرگذشتش را برای باغبان تعریف کرد. باغبان به هم‌دلی می‌پردازد و می‌گوید که آن سرزمین بی آب و علف، سرزمین دیوان است که آدمیان را با فریب به آنجا می‌آورند و به نابودی می‌کشانند. پس از مدتی باغبان به ماهان می‌گوید که من باید بروم و برای تو مکانی در این باغ ترتیب دهم؛ اما تو باید امشب روی آن درخت بلند بروی و هرگز از آن پایین نیایی و اگر به آب و غذا هم احتیاج پیدا کردی، روی درخت سفره و کوزه‌ای آویخته شده است. نباید هیچ‌کس را نزد خودت راه دهی. پیرمرد پس از اینکه از ماهان پیمان می‌گیرد، آنجا را ترک می‌کند. وقتی شب فرارسید و تاریکی همه‌جا را پوشاند، ماهان هفده ماهرخ را دید که به درون باغ آمدند و در آن باغ بساط عیش و نوش گستردند. ماهان چند بار تصمیم می‌گیرد که از درخت فرود بیاید و به جمع آن‌ها بپیوندد، اما بر خویش نهیب می‌زد و سخن پیر را به یاد می‌آورد. سرانجام آن دختران از پای‌کوبی فارغ و به خوردن مشغول می‌شوند. در این هنگام، مهتر آنان که حضور غریبه‌ای را حس کرده، کسی را می‌فرستد تا از ماهان بخواهد که به جمع آن‌ها بپیوندد. پیک پیام را به می‌رساند. ماهان پند پیر را فراموش می‌کند و از درخت به زیر می‌آید و با سرور پری‌رخان به صحبت می‌پردازد؛ اما اندکی بعد به وی می‌نگرد و آن زیبارخ پری‌رخسار را، دیوی گرازسیما می‌یابد. به هرحال، با طلوع صبح و آواز مرغ صبحگاهی، دیوها ناپدید می‌شوند. ماهان در می‌یابد که اثری از آن باغ نیست و به جای آن باغ تلی از خار و خاشاک است. در این هنگام ماهان با دلی شکسته به خدا روی می‌کند، به

سجده می‌افتد و از او راه درست را می‌طلبد و گشایش خویش را از وی می‌خواهد. در این حال «خضر» می‌رسد و او را نجات می‌دهد و به سامان می‌رساند. خضر دست او را می‌گیرد و به خانه می‌رساند. (نظامی گنجوی، ۱۴۰۰: ۲۶۷ – ۲۳۵).

احمد شاملو، هفت‌پیکر نظامی و داستان ماهان کوشیار

شاملو در سال ۱۳۳۶ خ. دست به نشر گزیده‌ای از چند اثر کلاسیک فارسی زد که یکی از آن‌ها هفت‌پیکر نظامی بود؛ اما آنچه مهم است، مقدمهٔ وی بر این گزیده است. در این مقدمه به کوتاهی نظر شاملو دربارهٔ نظامی و آثارش آمده است. این نظر چیزی است در حدود آنچه پیش از این، دربارهٔ نگاه کلی وی به شعر کهن ذکر کردیم، اما واجد جزئیاتی است که نقل آن‌ها برای شناخت شاملو مهم است: «دربارهٔ نظامی گنجه‌ای یک نظر کلی، بدان گونه که اندیشه و معتقدات او را یک جا دربر بتواند گرفت، نمی‌توان داد. سخن او که همیشه نظمی زیباست و گهگاه دامن خود را تا حدود دنیای شعر نیز می‌گسترد، ما را از حقیقت اندیشهٔ وی آگاه نمی‌کند و به جهان فلسفی او، اگر این جهان برای نظامی وجود داشته باشد، راه نمی‌دهد.. . آری او سخندانی بزرگ و افسانه‌پردازی ادیب است. در تشبیه و توصیف دستی شایسته و دیدی عمیق داشته‌است و صحنه‌هایی که از بامداد و شبانگاه در همین منظومهٔ حاضر پرداخته است، مثل و مانند ندارد.» (شاملو، ۱۳۸٤: ۲۱۹).

نگاه شاملو به مضمون بیشتر افسانه‌های هفت‌پیکر، بسیار منفی است (نک. همان: ۲۲۲ و ۲۲۱). با این همه او دو افسانه را مستثنا می‌کند: «از نظر مضمون، یکی از تابناک‌ترین، پاک‌ترین و انسانی‌ترین داستان‌های منظوم فارسی را در هفت‌پیکر سراغ می‌توان گرفت و آن داستان «بِشر پرهیزکار» است. این داستان چنان زیبا و انسانی است که افسانه‌های دیگر در برابر آن جلوه‌ای ندارد. دربارهٔ این داستان هیچ‌چیز اضافی ندارم که بگویم؛ اما افسانهٔ رنج‌آورِ «ماهانِ کوشیار» چیزی دیگر است.» (همان: ۲۲۵)

شاملو اینک به نقل خلاصهٔ افسانهٔ ماهان کوشیار می‌پردازد و پس از آن، سخنانی می‌گوید که نگریستن در آن برای فهم بخشی از میراث شعری شاملو و یکی از شخصیت‌های شعری شاملو دارای کمال اهمیت است اما تاکنون مغفول بوده است. تفسیرِ مَهیبِ شاملو از «ماهانِ کوشیار» و تأویل تاریخیِ آن برای شناخت بینش، شخصیت و شعر شاملو، امری ناگزیر است: «افسانهٔ ماهان کوشیار، افسانهٔ قرن‌ها قرن زندگی ملت‌هاست. این مرد نمایندهٔ کامل‌العیار گلهٔ انبوهی است که در عهد عتیق و عهد جدید و ای بسا عهد جدیدتر، «گوسفندان خدای مهربان» نام داده شده است! او را دیوها به بیابان می‌کشند و خضرها به آبادی راه می‌نمایند. صفت اصلی او باور کردن است. به «دیوها» و به «خضرها»؛ زیرا دیوان نیز نخست نقاب خضر به چهره دارند. در محیط او همه‌چیز درهم آمیخته است؛ سیاه و سپید و دروغ و راست. جبههٔ هیچ‌کدام از اضداد مشخص نیست. «زشتی» رنگ غلیظی از «زیبایی» بر چهره دارد و «بدی» نقابی استادانه از «نیکی». حتی محک‌ها قلب و دغل‌اند، حتی قطب‌نماها راه به بیراهه می‌نمایند.» (همان).

در بندِ پایانیِ آن مقدمه، اینک تنهاییِ وجودیِ شاملو و یأسِ فلسفیِ اوست که رخ می‌نماید: «در چنین دام بلایی، جز بالمره باور نکردن و به همه‌چیز بی‌اعتقاد ماندن گزیر چیست؟ پس ماهان‌هایی که دیگر به خضر اعتقاد نکنند، پُر بی‌حق نیستند؛ زیرا پیش از فرارسیدن خضر، چه بسیار خضرنقاب‌هایی که بر ایشان ظاهر شده است. فریب‌های پیاپی، آنان را دیرباور کرده، ایمانشان را از آنان گرفته است. خضر واقعی، سرشکسته و شکست‌خورده بازمی‌گردد و ماهان‌های زیرک‌تر، بی‌ایمان و دیرباور در بیابان‌ها طعمهٔ گرگ‌ها و لاشخورها می‌شوند. در این گیرودار، تنها دو گروه به آبادی می‌رسند: ماهان‌های قسمت‌شعاری که به زندگی در بیابان و خربندگیِ غولان رضا می‌دهند؛ و ماهان‌های خوش‌باوری که به هر نجات‌دهنده‌ای باور می‌کنند، امیدی نفرت‌انگیز را که پیش از هر چیز اسبابِ عیشِ خضرهای دروغین است، به چهار چنگ می‌چسبند و چه‌بسا که به یاری همین خوش‌باوری، خضری واقعی نیز دستگیر و مددکارشان گردد. بیچاره ماهان‌های قرن ما که نه بیابانشان تاب همسازی است، نه دیگر به خضر راهشان اعتماد هم‌سفری! بیابان، خوف‌انگیز است و همه نقاب خضر به رخساره دارند؛ آن‌ها که راست می‌گویند و آن‌ها که فریب می‌دهند. ماهان بینوای صدبار فریب‌خورده خوش‌باور بماند؟ ماهان بینوای صدبار فریب‌خورده دیرباور شود؟ ماهان برود یا بماند یا سر به سنگ بکوبد؟ نمی‌دانم. نمی‌دانم.» (همان: ۲۲۷). درنهایت، جملهٔ پایانیِ نوشتهٔ شاملو؛ جمله‌ای است که به‌سختی بتوان هم‌سنگ با آن را در دیگر نوشته‌ها و گفته‌های وی جُست و یافت: «مسئلهٔ ماهان، مسئلهٔ اساسی قرن ماست!» (همان). روشن است که وقتی برای شاملوی شاعر، مسئلهٔ ماهان مسئلهٔ اصلی و بنیادین عصر به شمار می‌آید، نمی‌توان ردّ پای پنهان و آشکارِ آن را در آثار شاملو نجست و نیافت.

شگردِ «احضار و بازآفرینیِ شخصیت»

در تعریف «تلمیح» گفته‌اند: «یعنی به گوشهٔ چشم اشاره کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام، به داستانی، مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰۶)؛ اما گاه هنرمند در ارجاع به کار هنری دیگری و استفاده از اثر دیگران، به شکلی از تلمیح روی می‌آورد که باید آن را شگردی دیگر دانست. این شگرد را نگارنده عجالتاً «احضار و بازآفرینیِ شخصیت» نام می‌نهم و آن را این‌گونه تعریف و توصیف می‌کنم: «احضار و فراخواندن شخصیتی از آثار دیگران و بازیابی و بازآفرینی آن در پیکر شخصیتی پویا، فعال و معناساز در متنی نو.»[1] برای نمونه تصور کنید که شاعر یا هنرمندی یکی از شخصیت‌های داستانی کهن مانند رستم، سهراب، آشیل، هرکول، راما، شیرین، خسرو و داش آکل را از متن کلاسیک آن اخذ کند و در متنی جدید، آن را به کار بگیرد، به شکلی که دارای کارکرد فعال و پویا و معناساز باشد. طبیعی است که این استفاده می‌تواند در جهات بی‌شمار باشد. به عنوان مثالی مشهور می‌توان «احضار و بازآفرینیِ شخصیتِ «زرتشت» در کتاب بلندآوازهٔ فردریش نیچه (۱۹۰۰ - ۱۸۴۴ م.) را یاد کرد که در آن،

۱. دو تن از پژوهندگان معاصر، هشت دسته برای انواع تلمیح برشمرده‌اند. شگردِ اینک مفهوم‌پردازی شده، یعنی «احضار و فراخوانی شخصیت» را می‌توان به «تلمیح فرمالیستی» در تقسیم‌بندی مذکور نزدیک دانست. (نک: فرخی و فهندژی سعدی، ۱۳۹۶: ۵۲).

پیامبر و مصلح ایرانی، زرتشت سپیتمان، از دل تاریخ دین و اخلاق اخذ می‌شود و در متنی نو، «چنین گفت زرتشت» (۱۸۸۵ م.)، به بازی گرفته‌شده، بازآفرینی می‌شود. در این کتاب، زرتشت هم وجهی از زرتشت واقعی را دارد و هم افزون بر وی دارد:

«زرتشت تنها از کوه به زیر آمد و با کسی رویارو نشد؛ اما چون به جنگل‌ها پای نهاد، ناگاه خود را با پیرمردی رویارو دید که از کلبهٔ قُدس خویش پی یافتن ریشه در جنگل بیرون آمده بود؛ و پیرمرد با زرتشت چنین گفت: این آواره به چشمانم بیگانه نیست. سال‌ها پیش از این جا گذشت. نامش زرتشت بود؛ اما دگر گشته است. آن زمان خاکسترت را به کوهستان بردی و امروز سر آن داری که آتشت را به دره‌ها ببری؟ از کیفر آتش‌افروزی نمی‌هراسی؟ اکنون تو را با خفتگان چه‌کار؟ تو در تنهایی چنان می‌زیستی که گفتی در دریایی و دریا تو را می‌کِشد. دریغا می‌خواهی باز به کرانه برآیی؟ دریغا می‌خواهی باز خود بار تن را بکشی؟» زرتشت پاسخ داد: «من آدمیان را دوست می‌دارم». قدیس گفت: «چرا من سر به بیابان و جنگل نهادم؟ مگر نه آن که من نیز آدمیان را بی‌اندازه دوست می‌داشتم؟ اما اکنون خدای را دوست می‌دارم، نه آدمیان را، آدمی نزد من چیزی است بس ناکامل. عشق به آدمی مرا مرگ‌آور است». زرتشت پاسخ داد: سخن از عشق به آدمیان در میان نیست! من آدمیان را هدیه‌ای آورده‌ام؛ اما زرتشت چون تنها شد، با دل خود چنین گفت: «چه‌بسا این قدیس پیر در جنگلش هنوز چیزی از آن نشنیده باشد که خدا مرده است.» (نیچه، ۱۳۸۷: ۲۱ و ۲۰). نیچه زرتشت را انتخاب کرده است زیرا زرتشت سرآغاز خطای ثنوی‌انگاری اخلاقی در آغاز تاریخ است و هموست که باید این خطا را جبران کند؛ اما زرتشتِ نیچه به تعبیری خودِ «نیچه» است (هایدگر، ۱۳۹۰: ۳۱)؛ یعنی سالکی که می‌کوشد بر ثنویت اخلاقی غلبه کند.

نمونه‌ای دیگر از شگردِ «احضار و بازآفرینیِ شخصیت» را در همین راستا می‌توان در رسالهٔ «بازگشت زرتشت» (۱۹۱۹ م.) از هرمان هسه (۱۹۶۲ - ۱۹۸۷ م.) دید که در آن زرتشتِ نیچه را احضار و با آن چونان نمادِ تفکرِ آلمانیِ عصر برخورد می‌کند: «وقتی که در میان جوانان پایتخت این شایعه انتشار یافت که زرتشت دوباره ظاهر شده و اینجا و آنجا در میدان‌ها و خیابان‌ها دیده شده‌است، چند جوان برای یافتنش بیرون رفتند. این‌ها جوانانی بودند که از جنگ بازگشته و از تغییرات و تحول سرزمینشان مضطرب بودند؛ زیرا دیدند که اتفاقات بزرگی در حال وقوع هستند، ولی معنی این اتفاقات برای آن‌ها مبهم بود و برای بسیاری بی‌دلیل و بی‌رویه می‌نمود. در سال‌های قبل برای همه این جوانان زرتشت عنوان پیامبر و رهبر را داشت. آن‌ها هر چه او را به احساسات جوان پیوند می‌زد، خوانده بودند، در سرگشتگی‌ها در کوهستان و خلنگ‌زارها و شب در زیر نور چراغ اتاق‌ها دربارهٔ او صحبت و فکر کرده بودند و از آن رو که صدایی که در ابتدا و با قدرت بسیار افکار انسان را به‌سوی درون و سرنوشت خودش متوجه می‌سازد، اسرارآمیز انگاشته می‌شود، آن‌ها تقدس زرتشت را حفظ کرده بودند. جوانان زرتشت را در میدان وسیعی که مملو از مردم بود، یافتند. او چسبیده به دیوار ایستاده بود و به عوام‌فریبی که بر روی سقف یك ماشین با طمطراق مشغول سخنرانی برای جمعیت بود، گوش می‌داد. زرتشت گوش فرا داد، لبخند زد و به قیافه‌های مردم نگریست.» (هسه، ۱۳۶۳: ۱۱۷ و ۱۱۶).

در ادبیات کهن فارسی، یکی از نمونه‌های مهم استفاده از شگردِ «احضار و بازآفرینی»، استفادهٔ حافظ از شخصیتِ «رند» است. «رند» در شعر حافظ یک شخصیت و یک بازیگر است که وی آن را از سنایی و سعدی و شاعران قلندری‌سرای دیگر اخذ کرده، در شعر خویش آن را بازی داده، ارتقا بخشیده و به شخصیتی جاودان در ادبیات فارسی بدل کرده است.

با این همه باید اذعان داشت در ادب فارسی هنوز به‌خوبی از ظرفیت‌های این شگرد استفاده نشده است. شاملو در این عرصه، استفادهٔ خوبی از «ماهانِ کوشیار» دارد که در بخش بعد به آن خواهیم پرداخت. «مهدی اخوان ثالث» (۱۳۶۹ - ۱۳۰۶ خ.) نیز تا حدی به این ظرفیت ادبی توجه داشته اما در شعر خود به استفادهٔ شاخصی از آن رغبت نشان نمی‌دهد. وی در دفترِ «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» (۱۳۶۸ خ.)، دربارهٔ لزوم توجه هنری به تعابیری چون «زندیق» (به عنوان اصطلاحی تاریخی)، نکته‌ای دارد که نزدیک به فهمِ شگردِ «احضار و بازآفرینیِ شخصیت» است. وی می‌گوید: «من واجب می‌دانم که در این مقدمه توضیح دهم که مثلاً من «زندیق» را در کارک‌هایم، در معانیی به کار می‌برم به‌کلی متفاوت با آنچه در عرف از آن اراده می‌شود، به‌کلی متفاوت با آنچه در کتب لغت، لغت‌نامه‌ها، فرهنگ‌ها، در خصوص معنای «زندیق» آمده است. من زندیق را به معنای خودشناس، خویشتن‌شناس و بالنتیجه خداشناس هم و انسانی آزاده، شریف، گران‌مایه، والا، مهربان، خردمند، خداوند جان و خرد و جهان‌نگرش هوشمندانه، ظریف‌طبع، لطیف‌خوی و از این قبیل به کار برده‌ام و می‌برم. باری «زندیق» به معنایی که مقصود مراد من است، در طی همین هزار و سیصد چهارصد سال، در قلمرو فرهنگ کشور ما، چندین و چند شهید نامور و بزرگوار و عالی‌قدر به تاریخ ما داده است که همه‌شان پس از گذشتن سالیان سال از شهادتشان و فروخوابیدن گرد و غبار و طوفان اغراض و غوغاها، در دادگاه عدالت تاریخ تبرئه شده‌اند.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۳ - ۱). همان‌گونه که گفته شد، خود اخوان ثالث، استفادهٔ برجسته و خاصی از این شگرد نکرده است.

ماهانِ شاملو؛ نمونه‌ای موفق از «احضار و بازآفرینیِ شخصیت» شاملو می‌گفت: «مسئلهٔ ماهان، مسئلهٔ اساسی قرن ماست». بنا بر این هیچ غریب نیست که ببینیم شخصیت «ماهان» در شعر وی احضار و بازآفرینی شده‌است؛ مسئله‌ای که گویا تاکنون آن‌گونه که باید، به آن پرداخته نشده است.

شعر «پیغام»

تا آنجا که جستجوی نگارنده نشان داد، «ماهان» نخستین بار در شعر «پیغام» (۱۳۶۰ خ.) از دفتر «مدایح بی‌صله» (۱۳۶۹ خ.) ظاهر می‌شود. این شعر بلند، حدیث سرگردانی وجودی شاعر در شرایط بغرنج ایران پس از انقلاب و احساس بن‌بست تاریخی است که وی، به سزا یا ناسزا، در سرنوشت ملت خود می‌بیند. شعر این‌گونه آغاز می‌شود:

پسر خوبم ماهان/ پاشو/ برو آن کوچهٔ پایینی/ خانه‌ای هست که سکو دارد/ پیرمردی لاغر می‌بینی/ روی سکوی دم خانه نشسته‌ست/ با قبای قَدَک گُلناری/ غصهٔ عالم بر شانهٔ مفلوکش پنداری. (شاملو، ۱۳۸۳: ۸۵۱).

ماهان قرار است از سوی شاعر پیغامی به «مختوم قلی فراقی»، شاعر بزرگ ترکمن ببرد. این پیغام شامل شرح کابوسی است که شاعر می‌بیند و پس از آن چند پرسش هراس‌آلود همراه با درد دل:
« آه، مختوم قلی/این چه رؤیای شـگفتی اسـت که در بی‌خوابی می‌گذرد/بر دو چشـمِ نگرانِ من؟/این چه پیغامِ پُراز رَمزِ پُر از رازی اسـت/که کشـد عربده بی‌گفتار/این‌چنین از تَکِ کابوسِ شبانِ من؟/خوابِ سنگینِ پریشانی است/لیک اشارت به مجازش نیست/به گمانِ من. /خواب می‌بینم/چند تن مَردیم/در ظلمتِ قیرینِ شـبانگاهی/که به گورسـتانی بی‌تاریخ/پِیِ چیزی می‌گردیم.» (همان: ۸۵۳ و ۸۵۲).
تعبیر کلیدی در این بند همان «گورستانِ بی‌تاریخ» است. در اینجاست که ماهان (که می‌توان آن را کودکِ درونِ خودِ شاعر تلقی کرد)، از «ماهانِ کوشیارِ» نظامی، چند پله فراتر می‌شود و به نماد انسانِ تاریخی بدل می‌شود: انسان سرگردان عصر جدید در ایران.
«شـبِ پُر رازی اسـت: /ظلماتی راکد/در فراسـوی مکان، /و مکان/پنداری/مقبره پوده بی‌آغازی است/در سـرانجامِ زمان. /دیرگاهی است زمین مرده است/و به قندیلِ کبود/روشـنانِ فلکی/در فسادِ ظلمات افسرده است. /مشعلی بر می‌افروزم/می‌خزم در سرداب/و بدان منظرِ خوف/چشم برمی‌دوزم: /خفتـه بر چربی و پوسـیدگیِ تیره‌مغاک/پدرانم را می‌بینم یک‌یک/مُرده و خـاک شـده، /اسـتخوان‌ها همگی از پی و گوشـت/رُفته و پاک‌شـده. /چشـم‌هاشـان را می‌بینم تنها/که هنوز/زنده اسـت و نگران می‌گردد/در تهِ کاسـهٔ خشـکیدهٔ خویش. /من به زانو در می‌آیم/و سـرافکنده به‌زاری می‌گویم: /پدران، ای پدران! /نگرانی‌تان از چیسـت؟/ما خطاهامان را معترفیم. /به مکافاتِ خطاهاست که اکنون این‌سان سرگردانیم/در زمان‌هایی مجهول/به دیاری همه هول/به فضـایی همه بیم/وزنِ زنجیر کمرهامان را می‌شـکند/زخم‌های تنِمان خون می‌بارد/و چنان باری از خفّتمان بر دوش است/که نه اشکی بر چشم توانیم آورد از شرم/و نه آهی بر لب از بیم.» (همان: ۸۵۶ و ۸۵۵).
در اینجا نیز مانند داستان ماهان کوشیار، سخن از سرگردانی در زمان‌هایی مجهول و در دیاری همه هول و فضـایی همه بیم اسـت و این کیفر خطاهای جمعی اسـت. در اینجا باز ارتقاء نقش ماهان در احضار و بازآفرینی وی عیان می‌شود: او، به چشم شاعر، نماد یک ملت نادان و خطاکار است که با نادانی و خطاکاری خویش، به سرگردانیی پایان‌ناپذیر محکوم شده است.
«همه رؤیایم این اسـت. /شـاید این رؤیا اخطاری باشـد. /شـاید این رؤیا می‌گوید کفارهٔ نادانیِ ما چندان سنگین است/که به جبرانش دیری باید/هر زمان منتظرِ فاجعه‌یی دیگر باشیم.» (همان: ۸۵۷).
درسـت همان‌گونه که ماهان کوشـیار از فاجعه بدر می‌آمد و در مصـیبتی دیگر می‌افتاد. سـطور بعدی شـعر، به‌رغم تأکید بر اینکه شـاعر به «تقدیر» باور ندارد و هر قوم خود می‌تواند سـرنوشـت خویش را رقم بزند، به مویه‌ای نومیدانه می‌ماند تا آنجا که در پایان شـعر می‌خوانیم: «لیک اکنون دیگر/ مختوم!/ من هراسـم نیسـت/ اگر این رؤیا در خوابِ پریشـانِ شـبی می‌گذرد/ یا به هذیانِ تبی/ یا به چشـمی بیدار/یا به جانی مغموم. / نه/ من هراسـم نیسـت: /ز نگاه و ز سـخن

عاری/شب‌نهادانی از قعرِ قرون آمده‌اند/آری/که دلِ پُرتپشِ نوراندیشان را/وصلهٔ چکمهٔ خود می‌خواهند، /و چو بر خاک در افکندندت/باور دارند/که سعادت با ایشان به جهان آمده است. /باشد! باشد! /من هراسم نیست، /چون سرانجامِ پُراز نکبتِ هر تیره‌روانی را/که جنایت را چون مذهبِ حق موعظه فرماید می‌دانم چیست/خوب می‌دانم چیست.» (همان: ۸۶۵ و ۸۶۴)

اگر در افسانهٔ ماهان کوشیار، رستگاری با استمداد ماهان از خداوند و ظهور خضر صورت می‌بندد، در شعر شاملو نیز، شاعر (پیغام‌گذار او، کودک درون او: ماهان) باور دارد که سرانجام پرنکبت تیره‌روان‌ها، چیزی جز نابودی و رسوایی و لاجرم، سعادت نورباوران نیست. حق نهایتاً بر باطل پیروز خواهد شد. البته شاملو، بر هیچ‌وجه ماورایی تأکید ندارد و سخن را به ابهام برگزار می‌کند. او به اقتضای نگاه مدرن خود قاعدتاً بیشتر به حرکت ناگزیر تاریخ نظر دارد و این را نیز می‌توان یکی از تفاوت‌های نقش ماهان نوی شاملو با ماهان در نقش قدیمی خود یعنی در شعر نظامی دانست: ماهان در احضار و بازآفرینی شاملویی، به عنوان فردی در دل جمع و در دل تاریخ، در آیندهٔ تاریخ، رستگار خواهد شد و نه لزوماً اینک و در زندگی مشخص کوتاه فردی خود.

دفترِ «حدیث بی‌قراری ماهان»

«حدیث بی‌قراری ماهان» (۱۳۷۸ خ.)، آخرین دفتر سروده‌های احمد شاملوست. این آخرین دفتر که ای بسا از برخی جهات بتواند نامهٔ خداحافظی شاعر تلقی شود، همان‌گونه که پدید است، بار دیگر نامِ «ماهان» را بر خود دارد. این دفتر، داستان بی‌قراری و سرگردانی ماهان است؛ ماهانی که از هفت‌پیکر نظامی احضار و بازآفرینی شده، ارتقا یافته، نقشی دیگر پذیرفته و اینک به‌واقع کسی نیست جز «احمد شاملو». برای شناختن این ماهان جدید راهی نداریم جز بررسی اشعار دفتر؛ دفتری که البته عنوان آن و تأکیدش بر «بی‌قراری»، خود پیش از همه راه‌گشای ما به‌سوی مقصد است: در این دفتر پیش از هر چیز باید به دنبال رد پای این بی‌قراری بود و وجوه آن را بررسی کرد و سنجید. شعرِ نخست این دفتر که بی‌نام است (و این خود نکتهٔ مهمی است که برخلاف روش معمول شاملو، شماری قابل‌توجه از اشعار این دفتر، بی‌نام است) دربارهٔ مرگی ناگهانی، ساده و ای بسا پوچ است:

«سراسر روز/پیرزنانی آراسته/آسان‌گیر و مهربان و خندان از برابر خوابگاه من گذشتند. /نیم‌شب پلنگک پرهیاهوی قاشقکی برخاست/از خیالم گذشت که پیرزنان باید به پای‌کوبی برخاسته باشند. /سحرگاهان پرستار گفت بیمار اتاق مجاور مرده است.» (همان: ۱۰۱۹)

شعر دوم با عنوان «نوروز در زمستان»، بیان آرزویی است محقق ناشده که به تحقق آن دل بسته است: فرارسیدن بهاری نامنتظر. شعر سوم که باز هم بی‌نام است و تاریخ ۱۳۶۳ را بر پای خود دارد، شرح تأسف و اندوه و حیرتی وصف‌ناشدنی است در برابر واقعهٔ تاریخیِ ناخوشایند برای شاعر:

«می‌دانستند دندان برای تبسم نیز هست و/تنها/بر دریدند. /چند دریا اشک می‌باید/تا در عزای اردو اردو مرده بگرییم؟/چه مایه نفرت لازم است/تا بر این دوزخ دوزخ نابکاری بشوریم؟» (همان: ۱۰۲۲)

شعر بعدی با نامِ «از خود با خویش»، پرسش و پاسخی تند با خود است که چرا روزگاری چنین تلخ را که در آن به فریاد نیاز است، به سکوت می‌گذرانی؟ پس از خشم و خروش‌های بسیار، شعر در بند نهایی، این گونه خاتمه می‌یابد:

«هی بر خود می‌زنم که مگر در واپسین مجال سخن/هر آنچه می‌توانستم گفته باشم، گفته‌ام؟/- نمی‌دانم/این‌قدر هست که در آوارِ صدا، در لجّهٔ غریو خویش مدفون شده‌ام/و این/فرو مردن غمناک فتیله‌ای مغرور را مانَد/در انبارهٔ پرروغن چراغش.» (همان: ۱۰۲۷)

در این شعر نیز نهایتاً سخن از ندانستن و ناتوانی است.

در شعر هشتم دفتر، باز هم بی‌نام، سخن از سوءتفاهم و امتناع گفتگو در فضایی تاریک است:

«ما فریاد می‌زدیم: «چراغ چراغ!» /و ایشان در نمی‌یافتند/سیاهی چشمشان/سپیدیِ کدری بود اسفنج‌وار/شکافته/لایه بر لایه بر/شباهت برده از جسمیت مغزشان./گناهی‌شان نبود: /از جنمی دیگر بودند.» (همان: ۱۰۳۴)

در شعر یازدهم، «شب‌بیداران»، شاعر به اقتضای نگاهِ غیردینی‌اش که گاه به لجاج نیز می‌کشد، تصویری طنزآمیز از شب‌زنده‌داری مردمان در شب قدر به دست می‌دهد: مردمی که شب را به امید برآمدن آفتاب دعا می‌کنند و چون آفتاب برمی‌آید، می‌خوابند. توصیفات ماهان بی‌قرار از مردم، در اینجا، تند و تلخ و به اعتباری، رکیک و موهن است:

«حیران بودم همه شب/شهر بیدار را/که آواز دهانش/تنها/شهر بی‌خواب/همهمهٔ عَفِنِ اذکارش بود: /با پی‌سوز پردود بیداری‌اش/در شب قدری چنان/در شب قدری.» (همان: ۱۰۳۸).

این هم وجهی دیگر از بی‌قراری و سرگردانیِ ماهانی است که نمی‌تواند به شعائر مذهبی، آن‌گونه که در حد فهم اوست، دل‌خوش باشد.

در شعر دوازدهم، «شبانه»، شاعر آشکارا از مرگِ درونِ خود سخن می‌گوید:

«بی آرزو چه می‌کنی ای دوست؟/- به ملال/در خود به ملال/با یکی مرده سخن می‌گویم.» (همان: ۱۰۴۰).

ماهان در لباس و نقش جدید خود، دچار نوعی درماندگی وجودی و ملال فلسفی است. او دیگر آرزویی ندارد و بر مرگ دل نهاده و بلکه مرده است. این ماهان، در احضار و بازآفرینی تازهٔ خود، ماهانی نیست‌انگار یا شبه‌نیست‌انگار است. در شعر پانزدهم که باز هم بی نام است، شاعر خویش و دیگران را چونان قربانیانی نگون‌بخت بر مذبح تصور کرده است:

«حنجرهٔ خون‌فشانمان/دشنامیه‌های عصب را کفرِ شفافِ عصیان بود/ای مرارت بی‌فرجامِ حیات ای مرارت بی‌حاصل! غلظهٔ خونِ اسارتِ مستمر در میدانچه‌های تلخ ورید/در میدانچه‌های سنگیِ بی‌عطوفت./ -فریمان مده ای!/حیاتِ ما سهمِ تو از لذتِ کشتارِ قصابانه بود./لعنت و شرم بر تو باد!» (همان: ۱۰۴۷)

و سرانجام شعر شانزدهم را باید خلاصه‌ای از سفری دانست که اینک شاعر ما به سرانجام رسانده است: سفری آلوده به اشک حسرت و خون رنج: «نخستین که در جهان دیدم/از شادی غریو

برکشـــیدم: /«منم، آه/آن معجزت نهایی/بر ســـیارهٔ کوچک آب و گیاه!» آن گاه که در جهان زیســـتم/از شـــگفتی بر خود تپیدم: /میراث‌خوار آن ســـفاهت ناباور بودن/که به چشـــم و به گوش می‌دیدم و می‌شـــنیدم! /چندان که در پیرامن خویشـــتن دیدم/به ناباوری گریه در گلو شـــکســـته بودم. /بنگر چه درشـــتناک تیغ بر ســـر من آخته/آن که باورِ بی-دریغ در او بســـته بودم. /اکنون که سراچهٔ اعجاز پسِ پشت می‌گذارم/به‌جز آه حسرتی با من نیست: /تبری غرقهٔ خون/بر سکوی باورِ بی یقین و/باریکهٔ خونی که از بلندای یقین جاری است.» (همان: ۱۰۴۸)

اما اگر ســـفر ماهان کوشـــیار، پس از آن همه تلخی و ســـرگردانی، به رســـتگاری می‌انجامد، ســـفر ماهان شاملو را نیز از سویی دیگر می‌توان، علی‌رغمِ سفرنامه‌ای که در شعر قبل خواندیم، در امید رهایی به پایان رسیده ببینیم: با خیالِ معشوق.

«اما خیالت را هنوز/فراگرد بسترم حضوری به کمال بود/از آن پیش‌تر که خوابم به ژرفاهای ژرف اندر کشـــد. /گفتم اینک ترجمان حیات/تا قیلوله را بی بایســـت نپنداری/آن گاه دانســـتم/که مرگ/پایان نیست.» (همان: ۱۰۵۴)

این ســـطر پایانی دفتر «حدیث بی‌قراری ماهان» اســـت. ماهان که با تبری غرقه در خون افتاده، ماهان شـــبه‌نیســـت‌انگار، ماهانِ افتاده در بن‌بســـت وجودی و تاریخی، ماهان افتاده در بن‌بســـت قومی، اینک با «خیال» معشوق، اگرچه رستگار نمی‌شود؛ اما در می‌یابد که «مرگ، پایان نیست». ماهانِ شاملو سرسخت است و در حضیض ناامیدی هم می‌تواند با خیال معشوق، برای خویش گریزگاهی تصور کند. او آن‌قدر سرسخت است که علی‌رغم نگاهِ غیرماورایی خود، می‌تواند فاصلهٔ میان «خیال» تا «واقعیت» را به ناگهان، نادیده بگیرد!

نتیجه‌گیری

در این پژوهش کوشش شد نشان داده شود که احمد شاملو، شاعر بزرگ معاصر، با شگرد «احضار و بازآفرینی شـــخصـــیت» (شـــگردی که نخســـتین بار توســـط نگارنده، مفهوم‌پردازی و نام‌گذاری می‌شـــود)، یکی از چهره‌های افســـانه‌ای هفت‌پیکر نظامی، ماهان کوشـــیار را فراخوانده، آن را با حفظ برخی خصوصیات بنیادین سابق وی (که ماهان بودنش را به آن‌ها دارد) به لباسی نو درآورده و بازآفرینی کرده است. این ماهان نو، به اعتباری خودِ احمد شـاملوست. ماهانِ نو دستکم در دو موضع در شعر شاملو رخ می‌نماید: یکی در شعر «پیغام» از دفتر «مدایح بی‌صله» و دیگر در عنوان (و درنتیجه در کلیتِ) دفتر «حدیثِ بی‌قراری ماهان». برای شـــاملو، مســـئلهٔ ماهان، یعنی عدم امکان اعتماد به هیچ‌کس و به هیچ باور و منجی، مسئلهٔ اساسی قرن است. به این ترتیب ماهانِ شاملو، گرفتار بن‌بست تاریخی قومی است؛ دچار یأس فلسفی است؛ اسیر تنهاییِ وجودی است و می‌توان گفت شبه‌نیست‌انگار است. در واقع این‌ها سرگردانیِ شخصی یا نهایتاً اخلاقیِ ماهان کوشیار، در ماهانِ شاملو، جنبه‌های وجودی و تاریخی می‌گیرد. استفادهٔ شاملو از شگردِ «احضار و بازآفرینیِ شـخصـیت»، از نشـانه‌های خلاقیت ادبی اوسـت که در شـعر معاصـر کمتر همانندی دارد.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۹۷)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۰)، ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سوم.
- شاملو، احمد (۱۳۷۵)، گزینهٔ اشعار (همراه با مقدمه‌ای از شاعر)، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سوم.
- شاملو، احمد (۱۳۸۳)، مجموعهٔ آثار (دفتر یکم: شعرها)، تهران: انتشارات نگاه، چاپ پنجم.
- شاملو، احمد (۱۳۸۴)، مقدمه بر چاپ اول «افسانه‌های هفت‌گنبد»، بازنشر در: فصلنامهٔ گوهران، شمارهٔ نهم و دهم (پاییز و زمستان)، صص ۲۲۶ - ۲۱۸.
- شمیسا، سیروس (۱۴۰۲)، نظامی و هفت‌پیکر، تهران: نشر لَنا.
- فرخی، سودابه و فهندژی سعدی، غلام‌حسین (۱۳۹۶)، بررسی و تحلیل آرایهٔ تلمیح و ارائهٔ تقسیم‌بندی آن بر مبنای ساخت بلاغی، نشریهٔ «پژوهش‌های نثر و نظم فارسی»، سال اول، پاییز ۱۳۹۶، شمارهٔ ۲، صص ۷۹ - ۴۱.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۴۰۰)، هفت پیکر، به تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید رحیمیان، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ هفدهم.
- نیچه، فردریش (۱۳۸۷)، چنین گفت زرتشت، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: انتشارات آگاه، چاپ بیست و هشتم.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۰)، زرتشت نیچه کیست؟ در: «زرتشت نیچه کیست؟ و مقالات دیگر»، گزیده و ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: انتشارات هرمس، چاپ پنجم، صص ۳۴ - ۷.
- هسه، هرمان (۱۳۶۳)، اگر جنگ ادامه یابد (به همراهِ بازگشت زرتشت)، ترجمهٔ نصرالله غفاری و داریوش دیانتی، تهران: انتشارات بهجت.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: انتشارات اهورا.