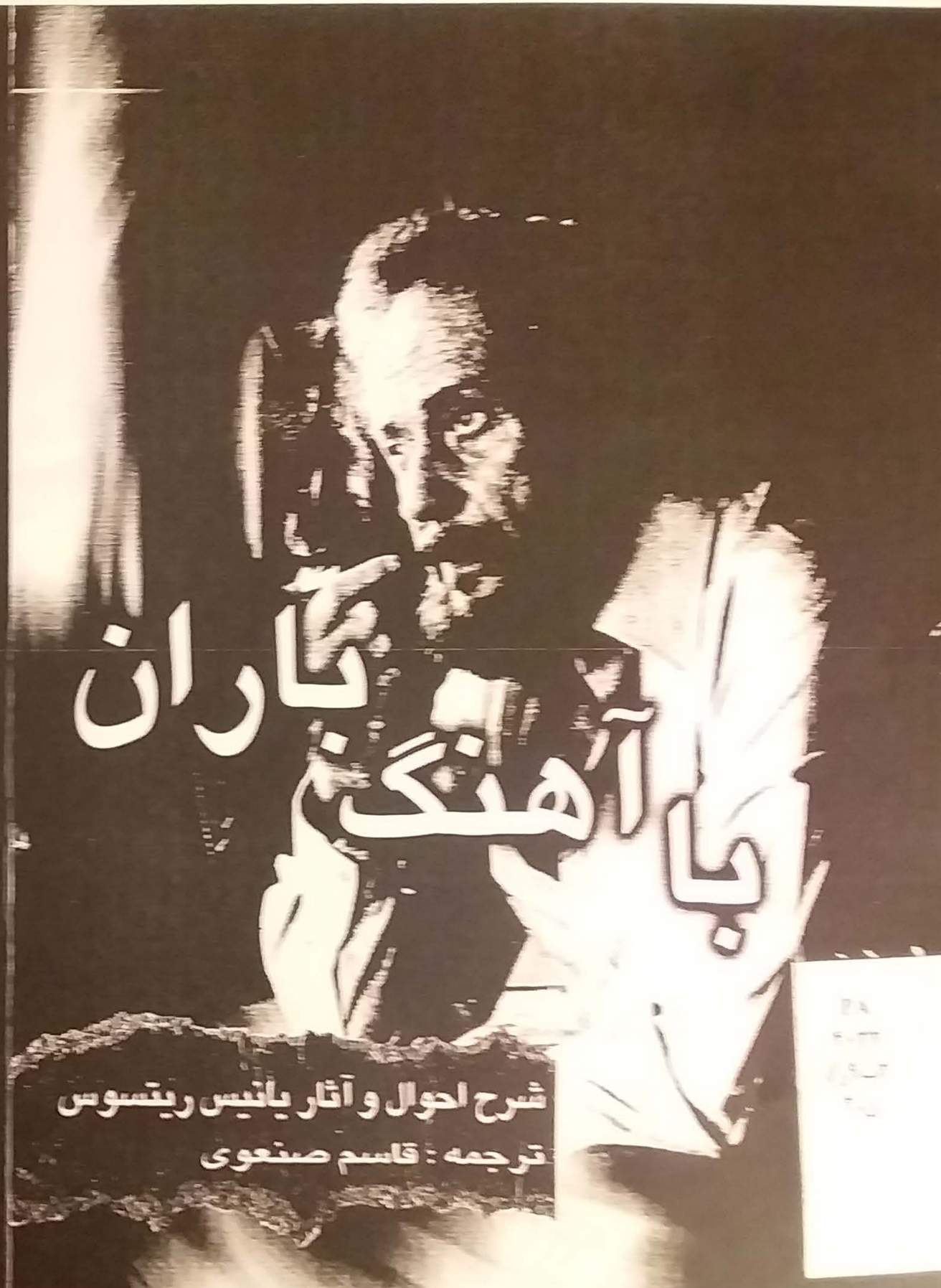


با آهنگ باران

شرح احوال و آثار یانیس ریتسوس

ترجمه : قاسم صنعوی

یانیس ریتسوس

با آهنگ باران

ترجمهٔ:
قاسم صنعوی

ریتسوس، یانیس، ۱۹۰۹ـ م. Ritsos, Giannes
با آهنگ باران (شرح احوال و برگزیده آثار) / یانیس ریتسوس؛ ترجمه قاسم صنعوی. ـ مشهد: خیزران، ۱۳۸۲.
۲۰۸ ص.: مصور، نمونه.

ISBN: 964-94578-0-1

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

۱. شعر یونانی ـ قرن ۲۰ م. ـ ترجمه شده به فارسی. ۲. شعر فارسی ـ قرن ۱۴ـ ـ ترجمه شده از یونانی. الف. صنعوی، قاسم، ۱۳۱۶ـ ، مترجم. ب. عنوان

PA ۸۸۹/۱۳۲
ب ۹۳۵ ر
۱۳۸۱

کتابخانه ملی ایران ۸۱ـ۴۵۹۸۰م



با آهنگ باران
یانیس ریتسوس
ترجمه: قاسم صنعوی
شمارگان: ۲۰۰۰ جلد
چاپ و صحافی: دقت
نوبت چاپ: اول ۱۳۸۲
شابک: ۱-۰-۹۴۵۷۸-۹۶۴

مرکز پخش: تهران، نشر امتداد تلفن: ۸۸۴۸۵۰۱

بخش مهم این اثر ترجمه‌ای است از:

Chrysa Papandreou

Yannis Ritsos

Seghers Editeur,1968.

کریزا پروکوپاکی پاپاندرئو

Chrysa Prokopaki Papandreou

یانیس ریتسوس

۱
جوانی

مونم واسیا[۱] واقع در مالووازی[۲]، صخره‌ای بزرگ و دارای شیب تند در جنوب شرقی پلوپونز[۳] است. شبه جزیره‌ای است. ونیزی‌ها آن را بر گزیده بودند تاقلعهٔ جنگی مشهورشان رابر آن بناکنند. هنگامی که به مونم واسیا رسیدیم، پیرزنی، چراغ نفتی به دست، ما را به محلی که قرار بود در آن سکنی گزینیم، هدایت کرد. با حالتی مردد، نجواکنان گفت :«شما از اشباح نمی‌ترسید؟ می‌گویند که اشباح این خانه را تسخیر کرده‌اند». ما دیگر به شگفتی، به جهان شاعر، قدم نهاده بودیم . نه، ما از اشباح بیمی نداشتیم . اما که می‌تواند ادعاکند که آن ها وجود ندارند؟ سرتاسر شهر تسخیر شده‌است. زمانی که آدمی، شب هنگام در میان خانه‌های ویران، در میان طاق‌های سنگی گردش می‌کند، طنین هر گام ، معنایی شگرف می‌یابد. هنگامی که‌انسان حصار شهر را دور می‌زند و مدام بوته‌های سوخته از گرما راکنار می‌زند و از میان کنگره ها و روزن‌ها قسمت کوچکی از دریا را در مهتاب می‌بیند، وقتی که انسان سنگ‌های کهنسال و توپ‌های زنگ‌زده را لمس می‌کند، در چنین سکوت پرهیاهویی:

آن‌گاه استخوان‌های یونانیان، ونیزی‌ها، فرانک‌ها، ترکان و یونانیان
که در زیر کوهساران سال‌ها و زمین مدفونند

1- Monemvassia.

2- Malvoisie.

3- Peloponese.

خارج از زره‌های زنگار بسته و جامه‌های پوسیده
محکم، شهوانی، در نخستین شناخت حس‌هایشان،
بی آن که بر هم بشورند یا رقیب هم باشند،
با میل دیرینشان همچون یگانه سلاح، به زبان می آیند:
خون ما، خاطرهٔ ما.

مونم واسیا یکی از نقاطی است که به تاریخ جان می‌بخشند. و این دقیقاً از آن رو است که بنای یادگاری ندارد. چشم‌اندازش بی‌پیرایه و عبوس است، خانه‌ها در صخره ریشه دارند، هوای نمکدار آن ها را خورده است و گذشت قرن‌ها، درون آن‌ها را همچون درختان فناناپذیر کهنسال تهی کرده است. شامگاهان ناقوس‌ها به صدا در می‌آیند، پیرزنان «همچون شمایل‌های پیر» جلوی درها نشسته‌اند . کودکان در ویرانه‌ها، قایم باشک‌بازی می‌کنند.

به‌جا آوردن این مکان برای کسی که ریتسوس را شناخته باشد، بسی آسان است: خانه‌های ویران شعرش، رفت و آمد ساده و آسان مردگان، این حس پر حدت زمان و تاریخ. صدایی که به درون فضای خالی می‌افتد، پارس سگی و سکوت ممتد. و دورتا دور ، پهنهٔ دریا، دریایی که ریتسوس آن را فراوان ستوده است .

«ما، ما خانهٔ خود را بر فراز دریا بنا کرده‌ایم.» برفراز در بزرگ قلعهٔ جنگی، خانه‌ای قد بر افراشته است. کنارهٔ ایوان چیزی به‌جز حصار شهر نیست. در این مکان است که یانیس ریتسوس در روز اول ماه مه ۱۹۰۹ دیده به جهان گشوده است.

محنت‌ها ●

خانوادهٔ ریتسوس در گذشته از ملاکان عمده بوده است. اما دیری نمی گذرد که قربانی سرنوشتی غم‌آلود می‌شود. براثر ورشکستگی به‌ناگاه به دامان بی‌نوایی می‌افتد، وانگهی، این پایان یک دوران است.

یکی از پسران خانه در داوس[1] در می‌گذرد. مادر مسلول، زندگی‌اش را در آسایشگاهی به پایان می‌رساند. پدر دیوانه می‌شود، همچنان که بعد ها یکی‌از دو دخترش نیز به چنین سرنوشتی گرفتار می‌آید. یانیس ریتسوس نیز در هفده سالگی مسلول می‌شود. این بلیه که او و همهٔ نزدیکانش را به خود گرفتار کرده، باید در زندگی و شعر شاعر، آثاری عمیق بر جای گذارد.

ریتسوس از هشت سالگی شروع به سرودن نخستین شعرهای خود می‌کند. در همان ایام به نقاشی و موسیقی نیز علاقه‌مند می‌شود. در سال ۱۹۲۶، زمانی که تحصیلات متوسطه‌اش پایان یافته به آتن می‌رسد. حادثهٔ بزرگ آغاز می‌شود: ریتسوس در ایامی که در آسایشگاه بستری نیست، برای‌امرار معاش به کارهای سخت و بدون هر گونه آینده تن در می‌دهد. باخفت و خواری و استثمار آشنا می‌شود. ناگهان خود را در دنیایی مخالف و بی‌ترحم می‌بیند، دنیایی که با دنیای اصیل شهرستانی، ولو تنزل یافته، که دنیای دوران کودکی و بلوغ او بوده، بسیار بیگانه است. این محنت دوگانه او را به آستانهٔ پرتگاه می‌کشاند. جنون، خودکشی و مرگ جسمانی در کمین او هستند.

در این هنگام است که دو تکیه گاه می‌یابد و این ها به او اجازه می‌دهند که باقی بماند: شعر و آرمان انقلابی. بی‌وقفه و با اراده‌ای راسخ شروع به نوشتن می‌کند - این اراده و انضباط همچون خطوط اصلی ویژگی او باقی می‌مانند. برای ریتسوس ، نوشتن بالاتر از گشوده شدن عقده‌های ناشناخته روحی ، بالاتر از رهایی بوده است، یگانه هدف هستی او بوده است. از سویی هم در نهضتی پیشرو که او عضویت در آن را پذیرفته است ، امید سلامت فردی و نیز همگانی را می‌یابد.

دو مجموعهٔ اول ریتسوس، «تراکتورها» (۱۹۳۴) و «اهرام» (۱۹۳۵) را باید در

1- Davos.

چنین حال و هوایی خواند تا این آمیزش شاعرانه، نه تنها آمیزش موضوعی، بلکه آمیزش لحن نیز، مفهوم باشد. از یک سو شعرهای اندوهبار، آکنده از نومیدی، هزل و سرشار از کنایه به خودِ شاعر که اورادی شخصی هستند و تأثیرِ کاریوتاکیس[1]، منحط بزرگ سال های ۱۹۲۰ را آشکار می‌کنند. از سوی دیگر شعرهای مغلق، لحن کوبنده، همچنین عبارت های توراتی که دنباله‌روی از سنتِ شعریِ مکتبِ پالاماس[2] است واین شخص در آن ایام پیشوای ادب یونان به‌شمار می‌رفت. به‌علاوه، تأثیر پذیری از مایاکوفسکی[3] نیز می‌تواند میل او را در به کار گرفتن از کلمه‌های پرطمطراق، تحریک و تحسین و تهییج، توجیه کند. بالاخره، ریتسوس بدون تردید مدیون کوستاس وارنالیس[4] است که توانسته بود تغزل و وقاحت، تندی و نرمی، هجو نظام مستقر وایمان به آینده را با هم آشتی دهد.

بااین دو کتاب، ریتسوس کوشش به عمل می‌آورد تا با وساطت شعر که آثاری سرشار از غرور، تمسخر و در عین حال تحقیر به او الهام می‌دهد، از بن بست خارج شود. انتقام خود را از بی عدالتی می‌گیرد، انتقام شایستگی و غرورِ جریحه دار شدهٔ خود راکه در صدد پابرجا شدن هستند و او را بر ابتذال محیطی مخالف چیره می‌کنند می‌گیرد. اشباح افراد خانواده بااندوهی آمیخته به نیش و کنایه از این سو به آن سو می‌گذرند:

پدرم، پدرم، تو «شاهزادهٔ پرافتخارِ مجسمه ها» شده‌ای
و چه خوب است که در دافنی[5] محبوس بمانی!

1- Cariotakis.

۲- Palamas، شاعر و نویسنده یونانی (۱۹۴۳ - ۱۸۵۹).

۳- Maiakovski، شاعر روس که خودکشی کرد (۱۹۳۰-۱۸۹۳).

4- Costas Varnalis.

۵- Dafni، دیوانه‌خانه‌ای عمومی. (ن)

به این ترتیب دیگر برایت اهمیت ندارد که من، پسرِ کوچکت،
خاموش و ناتوان، از سوتی‌ریا[1] برایت نامه بفرستم.

از طرفی، افشای واقعیت اجتماعی پوسیده، همانند تحسین جامعه‌ای درست و زایندهٔ انقلاب اجتماعی است. باید افزود، عواملی چون ماشین، لوازم کار و کارخانه که تا این زمان ضد شاعرانه شناخته شده‌اند، در آثار او آشکار می‌شوند و به منزلهٔ عوامل شعری «جا می‌افتند».

با وجود تمام تأثیر پذیری‌ها، با وجود نقص‌های حتمی در کار شاعری که هنوز به دنبال راه خود می‌گردد، ریتسوس با نخستین شعرهایش، خود را چون آفرینندهٔ هیجان و استاد بی چون و چرای رازهای شعری آشکار می‌کند.

اپیتافیوس ●

«سالونیک. ماه مه ۱۹۳۶. مادری در خیابان بر کشتهٔ پسر خود می‌گرید. در اطراف و بر فراز سر زن، امواج تظاهرکنندگان - کارگران توتون‌سازی، اعتصاب کنندگان - در هم می‌شکنند. مادر، به زاری خود ادامه می‌دهد.» این پیش‌درآمد شعری بلند[2] است، پیش‌درآمدی که با رعایت امانت وقایع را بازگو می‌کند. تظاهرات کارگری به دست پلیس و ارتش به‌شدت سرکوب شده‌است. ریتسوس عکس این مادر را که روی جسد پسرش خم شده‌است، در روزنامه‌ای می‌بیند. چهل و هشت ساعت خود را در خانه‌اش زندانی می‌کند و شعری می‌سراید که شهرت بسیار می‌یابد: اپیتافیوس . به عقیدهٔ کلیسای ارتدکس، اپیتافیوس

۱- Sotiria، آسایشگاهی که شاعر درآن هنگام در آن به سر می‌برده. (ن)

۲- باید یاد آوری کرد که تقریباً تمام شعرهای ریتسوس پس از این طولانی هستند و غالباً دارای چند صد بیت؛ و اغلب آن‌هاهم به صورت کتاب‌های مستقلی انتشار یافته‌اند. ریتسوس درکنار کار اصلی‌اش، بسیاری شعر های کوتاه نیز می‌سراید که عنوان کلی همه آن‌ها "شهادت‌ها"است و در پایان این گفتار از آن‌ها یاد خواهد شد.(ن)

زاری مریم مقدس در برابر مسیح بی‌جان است؛ این شکوه و زاری به‌حدی جان‌خراش، به‌حدی انسانی، به‌حدی نفسانی است که تقریباً تمام یونانیان، حتی بی‌ایمانان، دوست دارند که آن را در شب جمعهٔ مقدس در کلیسا بخوانند و بشنوند. توجه به عنوان، فکری از بافت شعر به دست می‌دهد: قربانی آرمانی شدن و امید به رستاخیز داشتن. این کوششی است برای جا به جا کردن مفهوم‌ها: مریم مقدس می‌گوید:

زنان حامل عطر که بسیار زود رسیده‌اند
عطرها را بر گور افشانده‌اند.

مادر در شعر ریتسوس ادامه می‌دهد:

خیابان‌ها و بازارها مانند ایوان‌ها می‌غرند،
و دختران جوان به روی موهایت گل پر پر می‌کنند.

«تو در یکی از روزهای ماه مه رفتی». روایت کهن «آدونیس» که قصهٔ مسیح با آن در آمیخته، مرگ و رستاخیز او، همواره در یونان زنده است. جوان زیبا و شجاعی که بیگاه جان می‌سپارد، اسطوره‌ای بسیار قدیمی است که از مراسم مذهبی ابتدایی سرچشمه می‌گیرد و به‌شدت به ماجرای تغییر فصول پیوند خورده‌است[1]. از طرفی نمادهای مسیحی هیچ‌گاه در شعر عامیانه عمیقاً نفوذ نکرده‌اند. به‌خصوص مرثیه‌ها از مفهوم مطلقا غیر مسیحی مرگ و زندگی ناشی می‌شوند، زیرا کلمه‌های

۱ـ اشاره‌ای است به افسانه آدونیس زیبا، معشوق ونوس (آفرودیت) که به دست گرازی به قتل رسید و ونوس او را به شقایقی بدل کرد.

آن‌ها نیز همان کلمه‌های دوران کهن است. مرگ در ترانه‌های عامیانه همان «کارون[1]» است که به دنبال ارواح می‌آید تا آن‌ها را، نه به بهشت و دوزخ، بلکه به هادس[2]، به ظلمات، هدایت کند. مرثیه‌های ملی، مخصوصاً مرثیه‌های منطقهٔ «مانی» (در لاکونی[3]) که ترانه‌هایی تقریباً فی‌البداهه هستند و هر بار بسته به وضع، برای ستایش شخصی که از این جهان می‌رود تغییر می‌کنند، به سبب بی‌پیرایگی قالب و کیفیت شاعرانه شان شهرت یافته‌اند.

ریتسوس، از غنای این دسته از مرثیه‌ها، از لحن اندوهبار و منقلب کنندهٔ آن‌ها، از ناامیدی عمومی آن‌ها، از تندی آن‌ها، استفاده می‌کند. در ساختن اثری «نو»، از ترکیب‌ها و تصویرهایی که این میراث عامیانه را تداعی می‌کنند، بهره می‌برد. در عین نو کردن محتوا، از بیت‌های برگزیده، بیت‌های پانزده هجایی، استفاده می‌کند. با دوپاره‌ها (دو مصراع هم‌قافیه[4])، شکلی که به‌خصوص در کرت و قبرس توسعه یافته است، منظومه می‌سازد.

این مرثیه در بیست سرود بیان می‌شود. پسر مرده، در خاطرهٔ مادر دوباره زنده می‌شود، در نهایت زیبایی و غنا، در چشم اندازی آکنده از نور و رنگ، که در زمینهٔ سیاه مرگِ حاضر، خیره کننده تر است، در برابرمان جان می‌گیرد. شعر، قسمت‌های نوحه مانندی دارد که در آن‌ها حسرتِ گذشته، قلبِ پاره پارهٔ مادر را در میان رنج روحی عظیم خود غرق می‌کند. قسمتی از اثر را نقل می‌کنیم و ضمناً متذکر می‌شویم که زیبایی این منظومه چنان به شکل آن پیوند خورده که در مورد هر ترجمه‌ای که از آن بشود پیشاپیش باید گفت که محکوم است:

۱ـ Charon قایقران دوزخ که ارواح مردگان را حمل می‌کرد.
۲ـ Hades جهان زیرزمینی و نیز خدای مردگان که بر این جهان حکم می‌راند. (م)
۳ـ Laconi منطقه قدیمی پلوپونز که در جنوب شرقی این ناحیه قرار دارد. (م)
۴ـ که در واقع همان مثنوی است. (م)

در برابر پنجرهٔ بزرگ ایستاده بودی و شانه‌های پهنت
راه را بر سرتاسر روزن، دریا و قایق بسته بود.

سایه‌ات همچون فرشته‌ای مقرب، خانه را در خود غرق می‌کرد
و روی گوش تو، گلِ زرین، ستارهٔ شامگاهی می‌درخشید.

پنجره مان دروازهٔ تمامی جهان بود
و به بهشتی که در آن ستاره‌ها، روشنایی من، گل می‌کردند، مشرف بود.

وقتی از آن‌جا آتش گرفتن خورشید مغرب را می‌نگریستی
به راهنمایی شباهت داشتی و اتاقمان کشتی بود.

و در شامگاه ملایم و آبی رنگ ـ آه! تلاشی دیگر!ـ
مرا بر آن می‌داشتی که در آرامش کهکشان دریانوردی کنم.

لیکن کشتی غرق شده، سکان درهم شکسته
اکنون منم که تنها در عمق دریای پهناور می‌گردم.

بعضی از قسمت‌های این اثر، مرثیهٔ «ایگناسیو سانچث مخیاس[1]» را تداعی می‌کنند. ریتسوس در آن ایام با این اثر لورکا آشنا نبود، اما هم ریتسوس و هم لورکا در سنت‌های عامیانهٔ کشورهای خود که بسیاری ویژگی‌های مشترک دارند

1- Ignacio Sanchez Mejias.

ریشه دوانده‌اند:

چه نرم بود با گندم‌ها
و چه سخت با مهمیزها!
و نرم بود با شبنم
خیره کننده در بازار
هولناک با
آخرین نیزه‌های ظلمت.
اما اکنون برای همیشه خفته است

(مرثیهٔ ایگناسیو)

تو مهربان بودی، آرام بودی، تمامِ زیبایی‌ها را داشتی
و تمامِ نوازش‌های باغ را...
دیدگانی سیاه داشتی و چانه‌ات فشرده بود
باتمام تهورت نرم بودی، در یک زمان گاونر و بلبل بودی.

(اپیتافیوس)

لورکا فریاد می‌زند: «خون را نمی‌خواهم ببینم!» چهار ماه پیش از مرگ شاعر اسپانیایی است که ریتسوس اشعاری می‌سراید که امروزه همچون نوعی پیشگویی است:

به سبب خونی که زمین را رنگ کرده است، انبوه مردمان قد برافراشته‌اند
جنگل‌های بزرگ مشت هستند، پهنه‌های دریا فریادند

کوهساران قلب و سینه‌اند.

بدین گونه است که در جان مادر، تمجید به جوش و خروش، اندوه به خشم، گریه به بانگ اعتراض بدل می‌شود؛ بدین گونه است که اپیتافیوس به صورت سرود انقلابی در می‌آید. مادر بر این نکته وقوف می‌یابد که: این مرگ، آن چنان که او در آغاز می‌اندیشیده، بیهوده نیست. بی احتیاطی پسر، آن چه پیش از این مورد سرزنش مادر قرار می‌گرفته، اکنون در نظر مادر، بزرگ‌ترین فضیلت پسر است. از این پس مادر می‌داند. کاملاً مانند پلاژی ولاسووا[1] در کتاب مادر (تحول این دو شخصیت به‌اندازه‌ای شبیه یکدیگر است که می‌توان حدس زد رمان گورکی بر ریتسوس تأثیر نهاده باشد) از طریق مبارزه، مبارزه‌ای که به پسر تعلق داشته، مادر فرزندش را باقی نگه می‌دارد، او را دوباره زنده می‌کند:

تو نیز، تو که مرده‌ای نیز، همراه با ماگام بر می‌داری
و گره هق‌هق های ما
گره طناب دار دشمن ما است...
عشق من، تو از دست نرفته‌ای، تو در عروق من جریان داری
پسرم، در عمق رگ و خون همهٔ مردمان راه یاب و زندگی کن!

چند ماه بعد، دیکتاتوری متاکساس[2] استقرار می‌یابد، اپیتافیوس را جمع آوری می‌کنند و با کتاب‌های دیگری که ضاله اعلام شده‌اند، در مقابل ستون‌های معبد «زئوس المپی» آتن در ملاء عام آتش می‌زنند.

---

۱ - Plagie Vlassova قهرمان کتاب ماکسیم گورکی .(م)
۲ - Metaxas ژنرال و مرد سیاسی یونان (۱۹۴۱-۱۸۷۱) که طرفدار آلمان بود و از ۱۹۳۶ نظام دیکتاتوری برقرارکرد. (م)

میکیس تئودوراکیس[1] در اواخر سال‌های ۱۹۵۰، هنگام اقامت در پاریس، برای هشت سرود از این اثر، آهنگ می‌سازد. با همین آهنگ‌هااست که آهنگساز پس از بازگشت به یونان در سال ۱۹۶۰ مبارزهٔ خود رابرای بالا بردن ارزش موسیقی عامیانه و نو کردن آن آغاز می‌کند. اپیتافیوس تازگی می‌یابد و پشت سر هم به چاپ می‌رسد. در سال ۱۹۶۳ در مراسم تدفین لامبراکیس[2] نمایندهٔ مجلس که او نیز در سالونیک، در ماه مه و در راه آرمانی از همان نوع، کشته شده است، پانصد هزار تن حضور می‌یابند. در بالکن ها « دختران جوان گل‌ها را پر پر می‌کنند» و آن‌ها را باران‌وار بر تابوتی که درگذر است فرو می‌ریزند. روز بعد دیوارهای آتن را شعار «لامبراکیس زنده است» می‌پوشاند و مردم در خیابان‌ها اپیتافیوس را به آواز می‌خوانند. تراژدی ادامه می‌یابد.

انفجار لیریسم ●

با «سرود خواهرم» به مرحلهٔ مطلقا غنایی کار ریتسوس می‌رسیم. در این‌جا، تمایلی که درشعرهای قبلی او به‌طور مبهم دیده شده، حداکثر جهش خود را می‌یابد. ریتسوس از طریق نفحهٔ بلند شعرش، از طریق تازگی‌اش، از طریق صدای ژرف انسانی و شخصی‌اش، خود را می‌قبولاند. شکل‌های سنتی به‌طور قطع به سود شعر آزاد کنار گذاشته می‌شود. از طرفی، دوران نوآوری درشعر یونان نو است. در سال ۱۹۳۵ «میتولوژی» گئورگس سفه‌ریس[3] با سنت ستیزی نرمش ناپذیرش، پایهٔ عادت‌های کهن رابه لرزه درآورده

---

۱ - Mikis Theodorakis آهنگساز معاصر یونانی (متولد ۱۹۲۵) که در آغاز جوانی به نهضت مقاومت یونان پیوست و از پیره به نمایندگی انتخاب شدو طعم زندان چشید و در دوران کودتای ژنرال‌ها راه تبعید در پیش گرفت. (م)
۲ - Lambrakis رجل سیاسی و نمایندهٔ مجلس از جناح مترقی که به دست مخالفان کشته شد.(م)
۳ - Georges Seferis شاعر ودیپلمات یونانی (۱۹۷۱-۱۹۰۰) که ابتدا از سمبولیسم فرانسوی الهام گرفت. برندهٔ نوبل در ادبیات سال ۱۹۶۳. (م)

است؛ و نیز بر چند شاعر دیگر هم که از جنبش سوررآلیسم فرانسوی نشان دارند، و مخصوصاً بر ادیسه‌آس الیتیس [1] که نخستین آثار او نیز در ۱۹۳۵ به چاپ رسیدند و همه شعرهایی هنرمندانه هستند، باید تأکید ورزید. و بالاخره از سهمی که نیکیفوروس وره‌تاکوس [2] دارد، باید یاد کرد.

ریتسوس، به قدرت خلاقهٔ خود آزادی عمل می‌دهد. تخیل، بدون مانع، دنیایی معجزه‌آسا می‌آفریند که گاه جسورانه و حتی کوبنده و به حد افراط دارای رنگ وصدا هستند و گاه نیز تیره و تار و به تقریب رؤیایی‌اند. این شعر، با زمین، دریا، روشنایی یونانی، جایی که معجزه به بار می‌آید، به شدت دارای پیوند است.

صدا، به‌رغم این لیریسم سرشار، عمیق و پراثر است. به‌رغم زبان محکمی که گاه برای نیل به شگفتی به کار گرفته شده است، لحن نرم و خودمانی می‌ماند. دارا بودن موسیقی کلام نیز یکی از ویژگی‌های این شعرها است؛ و امری تصادفی نیست که تقریباً عنوان‌های تمام این سلسله شعرها از موسیقی به عاریت گرفته شده‌اند: انسان به‌راستی احساس می‌کند که صدای ویولن می‌شنود- نواهای ملایم، نواهای زیر، نواهایی که فقط با یک ارتعاش ادامه می‌یابند و در زیر آن‌ها همواره جوانهٔ دلتنگی و مرارت یافت می‌شود. از سویی «سرود خواهرم» به نحو کامل، منظومه‌ای نوحه‌وار، فریادی از سر اضطراب و نومیدی است:

هر چه را دوست داشته‌ام
مرگ و جنون از چنگم به در آورده‌اند.
در زیر ویرانه‌های آسمانم

۱- Odysseas Elytis، شاعر معاصریونانی (متولد ۱۹۱۱ در کرت)، متأثر از سور رآلیسم و دارای یکی از آزادترین شعرهای یونان معاصر. برندهٔ نوبل در ادبیات سال ۱۹۷۹. (م)
۲- Nikiforos (Nicefore) Vrettacos شاعر معاصر یونانی، متولد ۱۹۱۱. (م)

تنها مانده‌ام،
تا مردگان را شماره کنم...
مردگان عزیزم
دوباره زنده‌ام کرده‌اند تا بر آن‌ها بگریم

این بار صحبت از جنون است. این شعر که به خواهرش تقدیم شده، این شعر که می‌خواهد وردی برای دور کردن شر، دعایی و دخالتی در واقعیت به یاری عشق و سرود باشد، غم‌انگیز می‌شود، چندان که انسان در آن در صدد بر می‌آید با کوشش نومیدانه ولجوجانه از تقدیر پیشی بگیرد.

«سرود خواهرم» در بیستم ژوئیهٔ ۱۹۳۷ انتشار می‌یابد. روز بیست و پنجم اوت همان سال کتاب نایاب شده است و چاپ دوم آن همراه با شعری ستایش آمیز از پالاماس به جای تقدیمنامه انتشار می‌یابد: «شاعرا، خود را کنار می‌کشیم تا تو بگذری». در ادبیات یونان حادثه‌ای روی داده است. ناقدان از این اثر با شوق و شور استقبال می‌کنند. کازانتزاکیس [1] می‌نویسد: «صحبت از شعری جسورانه و پر نفحه است».

کشف عشق و رضایت از زندگی به یاری عشق، در کتاب بعدی او یعنی «سنفونی بهار» (۱۹۳۸) بیان می‌شود. وجود زنی که آثار گذشته‌ای اندوهبار را محو می‌کند و زندگی و جوانی به همراه می‌آورد، بر تمام منظومه سایه افکنده است. روزهای گذشته، همچون خطه‌ای دورافتاده، باطعم خاکستر، به خاطر باز می‌گردند. در برابر چشمان خیرهٔ شاعر، درهای جهانی مطلقا تازه، کاملاً نو، گشوده می‌شود:

۱- Kazantzakis، شاعر و نویسندهٔ یونانی (۱۹۵۸-۱۸۸۵) که در کشور ما کاملاً شناخته شده است. (م)

مرگی را که در پس نوازش‌هایت پنهان شده است
کودکی را که بیست و هشت بهار خفته بود
تا در دست‌های تو بیدار شود
چه‌گونه خواهی توانست عوض دهی.

این بیداری، در عین حال بیداری تمام جهان است. طبیعت، مردمان، اشیاء، در این ضیافت عاشقانه شرکت می‌جویند. ضیافتی که وقتی ویژگی ناپایدارش آشکار شود، به همان اندازه یگانه و یکتا می‌شود.

پرندهٔ ترسانِ
بوسهٔ ما
هنوز نمناک
می‌پرسد
اگر سر رفتن داری، ای عشق،
از چه رو آمده‌ای، ای عشق؟

از میان بندهای کوتاه «فوگ[1]» مانندی که در آن‌ها زمان گذشته «کنترپوان[2]» تیرهٔ زمان حال است و واقعیت به رؤیایی بدل می‌شود، این ماجرای عاشقانه از برابر دیدگانمان چون مارش پیروزی می‌گذرد تا بازهم از واقعیت معجزه خبر دهد:

۱- Fugue، اصطلاحی است در موسیقی برای قطعه‌ای که درآن یک تم و تقلیدهای پیاپی آن قسمت‌های مختلفی می‌سازند که گویی از یکدیگر می‌گریزند ویکدیگر را دنبال می‌کنند. (م)
۲- Contrepoint، اصطلاحی در موسیقی به معنای هنر ترکیب صوت‌ها که با تجمع طرح‌های ملودیک ایجاد می‌شود. (م)

از عشقِ تو
آن قدر عمیق، آن قدر زیبا
آن قدر بزرگ شده‌ام
که دیگر نمی توانی
مرا ببوسی.

و زندگی و روشنایی را تأیید کند:

دختری جوان
پنجره راگشود
و به دریا لبخند زد.
چشمانش را در برابرِ روشنایی است
تا در عمقِ وجودش
برقِ نهانیِ لبخندش را
نگاه کند.

این لیریسم جوشان، قطعاً به نیازی روانی، نیازی به هوای آزاد، نیازی به آشتی مطلق با زندگی به دنبال یک سلسله بیماری و سوگ، مربوط می‌شود. ولی باید اندیشید که یونان در این دوران با دیکتاتوری متاکساس به سر می‌برد؛ این پرواز از یک سو کوششی است برای آزادی در عالم خیال، و از سوی دیگر، این گونه شعرهای معصومانه، یگانه شعرهایی بودند که می‌توانستند انتشار یابند. ولی این شعرها، آن قدرها هم معصومانه نیستند. در «حرکت اقیانوس» (۱۹۴۰) که آن هم اثری کاملاً غنایی است، قسمت‌هایی وجود داردکه این فکر را پیش می‌آورد که

سانسورچیان آن زمان در حرفهٔ خود مهارتی نداشته‌اند. در اثر اخیر، گوشه هایی به فشار و تضییق وجود دارد:

بندرِ شبانگاهی
روشنایی‌های غرق در آب
که نورافکن‌های کشتی‌های دوردست به نوبت روشنشان می‌کند...
زندانیانِ بسته به لنگرها
حلقه‌ای بر گردنِ افق
و زنجیرهایی دیگر، آن جا، بر پای کودکان
و به دست‌های سپیده‌دمان که گلِ مینایی را نگه‌داشته .

اظهار نگرانی به سبب اوج‌گیری فاشیسم در اروپا:

در پسِ دیوارها در کمین ما هستند
در خمِ کوچه
دسته‌های کبوترانِ وحشیِ ترسان، پرواز می‌کنند.
درهای باز در برابرِ شب.
ماهِ سر بریده.
مردم، نردبان‌هایی
ساخته از استخوان فراهم می‌کنند
تا بالا بیایند.

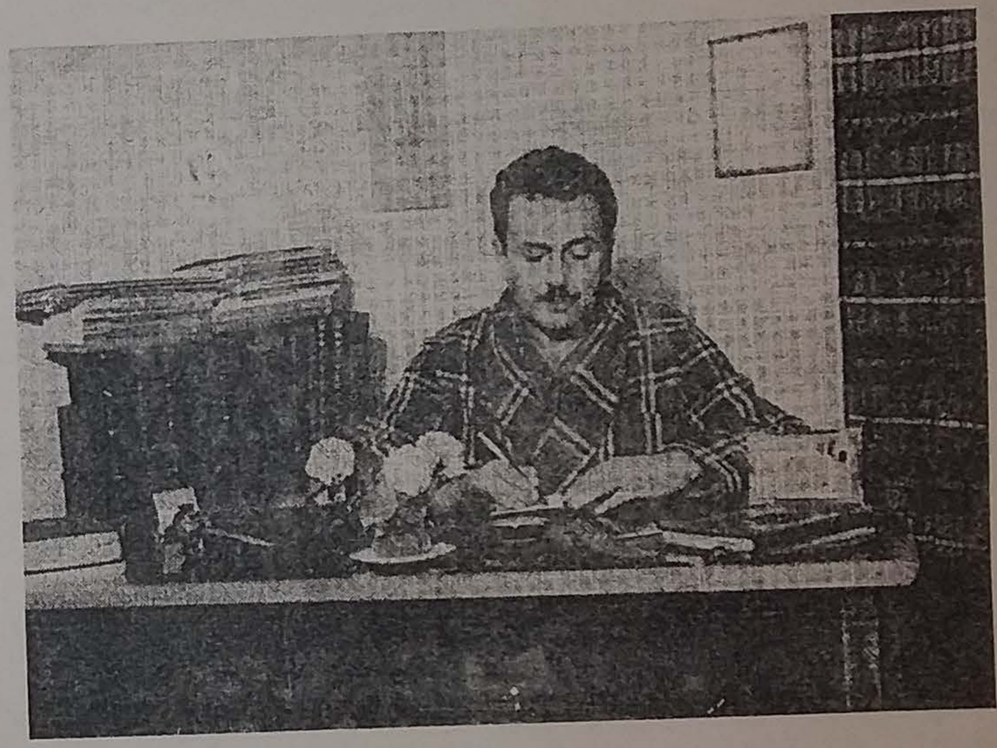
«مازورکای قدیمی با آهنگ باران» منظومه‌ای متعلق به سال ۱۹۴۲ است.

بازگشتی به «دوران دوردست بلوغ» است.

«آزمون» (۱۹۴۳) مجموعه شعر قطوری است که سال‌های ۱۹۴۳-۱۹۳۵ را در بر می‌گیرد. شیوهٔ کلام به تدریج به سوی شکل‌های ساده‌تر، بی‌پیرایه‌تر، یعنی بیشتر نزدیک به سبک شعرهای نثرگونه که ریتسوس بعدها براثر میل به «سادگی» و زندگی روزمره آن را می‌پذیرد، نزدیک می‌شود. اما بازهم این مجموعه به‌آسانی در همین مرحلهٔ غنایی جای می‌گیرد. به‌خصوص که در آن شعرهایی یافت می‌شود که از نظر تخیل از آن چه شاعر تاکنون آفریده، پیشی می‌گیرند. این امر مثلاً در «رؤیای یک نیمروز تابستانی» که یکی از بهترین شعرهای مجموعهٔ «آزمون» است صدق می‌کند. این اثر بی‌گمان اشاره‌ای به شکسپیر دارد و از طرفی، شعر هم به واسیلیس روتاس[1] مترجم درخشان آثار شکسپیر، تقدیم شده است. در حقیقت، در این شعر هم به دنیای رؤیا وارد می‌شویم، به دنیای پریان که درآن امور تخیلی، واقعیت‌ها را می‌سازند، به دنیای باطراوت و ساده‌دلانه، دنیای پرلطف و خرم و شورانگیز، قدم می‌گذاریم. در دنیای کودکی، که در آن ابداع خلاقه جانشین نیروهای جادویی می‌شود تا به محال، واقعیت ببخشد، غوطه‌ور می‌شویم.

در این کتاب به عواملی بر می‌خوریم که از سوررآلیسم یونانی نشأت می‌گیرند. اما از طرفی هم نشانه‌هایی را به جا می‌آوریم که یادآور روایت‌ها، قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه هستند. این قلمروی است که شاعر آن را خوب می‌شناسد؛ سخنان نامعقول، استعاره‌های جسورانه و انسانی کردن طبیعت، در آثار عامیانه آشکار است. ریتسوس هیچ‌گاه سوررآلیسم محض را نپذیرفته است. از سوررآلیسم فقط درس آزادی گرفته است و این به او اجازه می‌دهد شعری بسراید که از آینده خبر بدهد و در قید و بند شکل‌های گذشته هم نماند.

1- Vassilis Rotas.



۲
سال‌های هولناک

ریتسوس پیوسته با تاریخ کشورش دارای پیوند عمیق بوده است. همان طور که آراگون می‌گوید او حامی[1] تراژدی یونانی نو بوده است و هنوز هم هست.

در دوران اشغال یونان از طرف آلمانی‌ها، شعرهای بسیاری می‌سراید که زجر ملت را در زیر یوغ فاشیست‌ها مجسم می‌کنند. سپس نهضت مقاومت یونان را که یکی از مهم‌ترین نهضت‌های مقاومت اروپا است می‌ستاید. هرچه دلبستگی او به فضا و تاریخ یونان شدت می‌گیرد، میدان دیدش جهانی‌تر می‌شود: نهضت مقاومت حماسه‌ای جهانی است و به او شعرهایی الهام می‌دهد که برادری ملت‌ها و امید به انسانیتی تازه را می‌ستایند. سپس یونان باید به تنهایی به تحمل سرنوشت خود ادامه دهد: رهایی (اکتبر ۱۹۴۴)، مداخلهٔ بریتانیا (دسامبر)، فشارها، جنگ‌های داخلی(۱۹۴۹-۱۹۴۷)، شکست جناح چپ و سرکوب وحشیانه.

ریتسوس در سال ۱۹۴۸ بازداشت می‌شود. در تبعیدگاه خود چند منظومه می‌سراید و برخی از آن‌ها، جای گرفته در بطری‌ها ، به دل خاک سپرده می‌شوند. تمام این آثار ارزش یکسانی ندارند. شاعر احساس می‌کندکه احتیاج دارد همواره آماده باشد، شعری داشته باشد که بتواند عرضه کند و به این ترتیب به فرمانی نامرئی

۱- در اصل Chorege در یونان قدیم عبارت از شهروند صاحب مکنتی بوده که به خرج خود «کری» برای نمایش و موسیقی ترتیب می‌داده‌است. (م)

پاسخ دهد. خودش می‌گوید: «بنویس برای آن که روز شود». این شعرها که ریتسوس آن‌ها را برای رفقایش می‌خواند به قصد دلگرم کردن آنان سروده شده بودند، سادگی و ایمان به آیندهٔ آن‌ها، ایمانی به دور از هرگونه شک و بسیار قابل درک برای آن دوران، ناشی از همین امر است.

شعرهای این ده سال آزمون که به یک‌اندازه ملی و فردی هستند، سال‌ها بعد از سروده شدن به چاپ می‌رسند، و سرآغاز آن‌ها مجموعهٔ «شب زنده داری» است که در سال ۱۹۵۴ منتشر می‌شود. این عنوان، مانند، شعری که از سولوموس[1] شاعر ملی در صدر کتاب آمده، با معنا است: «چشمان جان من، همواره باز، همواره بیدار»؛ این کتاب بر مراقبتِ فرد مبارز و شاعر تأکید می‌ورزد. اثر دیگر او «محله‌های دنیا» که متن کامل آن فقط در خارج یونان انتشار می‌یابد (۱۹۵۷) همان سال‌ها را در بر می‌گیرد. ریتسوس، در سال ۱۹۵۵ برای معرفی برگزیده‌ای از این اثر که در یونان به چاپ می‌رسد، می‌نویسد: «در محله‌های دنیا خواسته‌ام ده سال بحرانی ۱۹۵۰-۱۹۴۰ یونان نو را بازسازی کنم. هنوز نمی‌توانم بدانم که در این کار توفیق یافته‌ام یا خیر، اما ممکن هم نیست که برگزیده‌های بی‌ارتباطی از منظومه‌ای دارای پنج‌هزار و پانصد بیت و دارای چندین حادثهٔ فرعی و رابطه، که در آن عوامل غنایی، حماسی و روانی به تناوب از پی هم می‌آیند، به هم می‌پیچند و گاه به یکدیگر می‌پیوندند، قهرمان‌هایش باز می‌گردند و تقریباً مثل یک رمان، در ضمن حوادث و همراه با حوادث ، تحول می‌پذیرند، بتواند به این خواسته تحقق بخشد. دوستان تبعیدشده به «آیوس افستراتیوس[2]» در ژوئیهٔ ۱۹۵۱ با این شعر آشنا شده‌اند و وزنهٔ فکر، لحن

۱- Solomos(Dionysios)، شاعر یونانی (۱۸۵۷-۱۷۹۸) که "سرودآزادی"اش سرود ملی یونان شد (م)

۲- Ayios Efstratios، یکی از جزیره‌های یونان که برخی از تبعیدیان سیاسی به آن اعزام می‌شده‌اند و از جمله مرکزهای «بازآموزی» به شمار می‌رفته.(م)

و جنبش آن- به طریقی- با هیجان آن‌ها آزموده شده‌است.»

همچنین از «آخرین سدهٔ پیش از آ...» و «جابه جایی‌ها» که هر دو در سال ۱۹۶۱ چاپ می‌شوند باید نام برد. تمام این آثار به یک مرحله مربوط می‌شوند. در این جا فقط به چند مرحله از این باروری فراوان اشاره می‌کنیم.

اشغال ●

«آخرین سدهٔ قبل از آ...» دوران قبل از آدم. همان طور که می‌گوییم دورهٔ قبل از میلاد مسیح، یعنی دورهٔ قبل از تاریخ نوع بشر؛ و ریتسوس، دوران خود را در منظومه‌ای‌که متعلق به سال ۱۹۴۲ است چنین تعریف می‌کند.

ابتدا شکستی است، که ارتش یونان پس از آن که بر نیروهای ایتالیا پیروز می‌شود و آنان را به عقب می‌راند، از آلمانی‌ها می‌خورد.

ماه‌ها و ماه‌ها بر سنگ‌های ناشناخته گام برداشته بودند
بر برف‌ها با درختان زیتون و تاک‌هایشان
یکی پایش را در آن‌جا باقی می‌نهاد و یا دستی را
یکی هم قسمتی بزرگ از روحش را
و همگی یکی یا چندین مرده...
.....
دری که قفل بود، مانندِ به هم خوردن دندان‌ها در سرما، صدا می‌کرد
برف آب می‌شد. رودهای بزرگ در دلِ شب سرازیر می‌شدند،
و استخوان‌ها، کلاه‌ها و پرچم‌های پاره را با خود می‌بردند.
پنجره‌ها چشمان خود را می‌بستند، شیشه‌ها دیگر روشن نمی‌شدند.
چون نابینایان. درون را می‌نگریستند.

بحبوحهٔ اشغال است. با خواندن این اثر، انسان اندکی دگرگونی حوادث را دنبال می‌کند. در آغاز همه چیز سیاه است. ساعت منع عبور و مرور، ترس و سرما. زمستان ۱۹۴۱، سخت‌ترین زمستانی است که یونانیان شناخته‌اند. سپس زمان خلق «ا.آ.ام» (جبههٔ ملی رهایی بخش [1]) است:

کیست؟ کیست؟ صدای نرم دختری به فریاد برمی‌خاست
می‌گفتیم: می‌پنداری که بهار است؟
می‌پنداری که بهار به آرامی برگی سبز در جیب‌مان خواهد نهاد
تا در نخستین توقفگاه، روزنامه و چند زردآلو بخریم؟
اسمِ عبور را گفته است، پیش آمده است.
آن که آرام و گویی بی‌اعتنا در برابرِ پمپِ بنزین ایستاده بود
باید عضو حزب می‌بود. روشناییِ ضعیفی
از چشمانش می‌گریخت
همان گونه که سرِ اعلامیه‌ای از جیبِ کتش.
سپس چند کارگر با هم از گاراژ بیرون آمدند،
بی‌آن که حرفی بزنند، با سراشاره‌ای کردند، به او پیوستند،
پیش آمدند ـ
در دست‌هایشان کلیسایی ناپیدا داشتند
که همراه با آنان بر فرازِ سرشان پیش می‌رفت.

ولی زندگی همواره در معرض تهدید است. به‌خصوص به سبب گرسنگی که در

۱ ـ E.A.M، جبهه‌ای زیر سلطهٔ کمونیست‌ها که به‌اتفاق «کمیتهٔ ارتش خلق» بر ضد حکومت دست‌نشانده و اشغالگران اقدام به مبارزهٔ مسلحانه کرد.(م)

آتن هزاران نفر رانابود می‌کند. و مردمان به هرقیمتی که هست باید باقی بمانند. زندگی پایداری نشان می‌دهد:

در جست و جوی اندکی نان، اندکی زیتون، یک برگِ سبز
در حالی که مردگان را بر می‌گرداند، جیب‌هایشان را می‌کاوید،
برای چند سکه، برای یک ساعت مسی ـ
زندگی دهانِ مردگان را می‌کاوید
برای یک دندانِ طلا ـ می‌کاوید، می‌کاوید
تا در میانِ مردگان بر سر پا بماند ـ زندگی می‌کاوید.
تا حقِ خود را در میانِ کشتگان بیابد.

موضوع مرگ، این عامل پایدار شعر ریتسوس، در منظومه‌های این دوران به صورت امری بسیار طبیعی و احتمالی روزمره در می‌آید. و این تراکم هراس، قهراً به رستاخیز منتهی می‌شود. این احتیاج شدید به در هم شکستن حصار مرگ در شعر دیگری موسوم به «تدفین کنت دورگاز» (۱۹۴۲)، که همان عنوان اثر، کشش او را به سوی روشنایی بیان می‌کند، ابراز شده‌است. این اثر که از تجربه‌های شخصی، خاطرات قدیمی و تصویرهای بی‌رحمانه زمان ترکیب یافته، همچون پیش‌درآمد تکنیک پیچیده‌ای که ریتسوس در آینده برمی‌گزیند، جلوه می‌کند. در این جا احساس می‌کنیم که بین دو سطح مختلف، همان طور که در تابلوهای «گره‌کو [1]»

۱ ـ Greco، نقاش، پیکرتراش و معمار یونانی الاصل اسپانیایی (۱۶۱۶-۱۵۴۱) که تابلوهایش به سبب رآلیسم عرفانی و تازگی و جسارت سبکشان مشخص شده‌اند. «تدفین کنت دورگاز» یکی از آثار او است و ریتسوس نام منظومهٔ خود را از این تابلو به عاریت گرفته است.(م)

می‌بینیم باید پلی زده شود. بر مردمان است که این پل را بسازند.

نهضت مقاومت به مرگ معنای دیگری هم می‌دهد. همواره، مردن دشوار است، و دشوار است که انسان بداند هنگام دستیابی به هدف‌هایی که در راهشان جان می‌بازد، خود او وجود نخواهد داشت .اما در عین حال در هیجان مبارزه، بر مرگ داغ باطله خورده‌است: «این جا مرگی نیست، فقط زندگی و آینده است»؛ پذیرش مرگ به صورت اقدامی صحیح در می‌آید که زندگی راتأیید می‌کند.

فضای یونانی ●

طی سال‌های- ۱۹۴۵ ۱۹۴۷، ریتسوس برای خلق دو اثر کار می‌کند: «یونانیت» و «بانوی تاکستان» و هر دو اثر به‌شدت فضای یونان را می‌ستایند. مطمئناً موضوع تماسی فولکلوریک در میان نیست، شاعر می‌کوشد معنای عمیق این چشم‌انداز را عرضه کند. از خشکی آن و از روشنایی شدیدش، روحی، جوهری تقریباً ثابت و بی‌حرکت در تمام اعصار، بیرون می‌آید؛ محرومیت پر قدر، زحمت و درد دلیرانه، میل بی‌امان به آزادی .

این چشم انداز، همچون سکوت، سخت است
سنگ‌های سوزانش را بر سینه می‌فشارد
در روشنایی، درختانِ زیتون یتیمش و تاک‌هایش را در بر می‌فشارد،
دندان‌هایش را به هم می‌فشارد. آبی وجود ندارد. فقط روشنایی
است.
راه در میانِ روشنایی از نظر محو می‌شود و سایهٔ خانه از آهن است.

در این چشم‌انداز که همراه با مردگان زندگی می‌کند، عمل می‌کند، تاریخ و افسانه از نو زاده می‌شوند. بدین گونه «ملوان، با جام اولیس از آب تلخ دریا

می‌نوشد»، بدین گونه چوبدست چوپان «گرهٔ همان پارویی را دارد که برای نخستین بار بر آب‌های آبی رنگ بوسفور فرود آمد». زمانی پارتیزان‌های دوران ما با کوه‌نشینانی که در راه آزادی، بر ضد امپراتوری عثمانی می‌جنگیدند در هم می‌آمیزند و زمانی دیگر، به «دیژه‌نیس[1]» قهرمان حماسی بیزانسی می‌پیوندند و با یکدیگر در «میدان‌های مرمرین»، جایی که به روایت افسانه‌ها«دیژه‌نیس» با «کارون» تن به تن جنگیده‌است، شام می‌خورند.

آن وقت است که این دیار با تاریخ یکی می‌شود، با نهضت مقاومت یکی می‌شود، خود این سرزمین است که دست به مقاومت می‌زند، خشن است، جدی است، پرغرور است، سرشار از تلخی و خشم است.

این درختان نمی‌توانند کمتر از آسمان را تحمل کنند،
این سنگ‌ها قدم‌های بیگانه‌ای را تحمل نمی‌توانند کرد.

مردمان نیز به نوبهٔ خود بخشی از این دیار می‌شوند:

نیازی نیست که به خاطر بیاوری.
رگ چنار خون تورا همچون «سریش» جزیره و «کبر» با خود می‌برد.
چاهِ خاموش در صلوة ظهر
صدای گردِ شیشهٔ سیاه و بادِ سفید بر می‌آورد،
گرد چون کوزه‌های قدیمی - همان صدای قدیمی.

۱- Digenis، منظور دیژه‌نیس آکریتاس قهرمان یکی از حماسه‌های بیزانسی است. منبع ماجراهای او، حوادث شگرفی است که به یکی از افراد سواحل پرآشوب فرات در قرن دهم میلادی نسبت داده‌اند. بر این مبنای تاریخی یک سلسله شعرهای حماسی ساخته شده که در سراسر قلمرو امپراتوری بیزانس و جوامع اسلاو گسترش یافته است.(م).

زمین معنایی بیش از خطه می‌یابد، زمین، شایستگی ما، آزادی ما، هویت ما است، «متعلق به آنان و متعلق به ما است». «آنان»، مردگانند، کسانی که در نبرد به خاک افتاده‌اند:

در زیر زمین، در دست‌هایی که چلیپاوار بر هم نهاده شده‌اند
طناب ناقوس را گرفته‌اند - منتظرِ لحظهٔ موعودند، نمی‌خوابند
انتظار می‌کشند که بانگ رستاخیز برخیزد.

تئودوراکیس، برای گزینه‌ای از این اثر نیز، مانند اپیتافیوس ، در سال ۱۹۶۵ آهنگ می‌سازد. جوانانی که در این سال در خیابان‌ها می‌جنگند، مخصوصاً این بیت‌ها را که به نحوی شگرف آهنگ پذیرفته‌اند، دوست می‌دارند. آنان خیلی زود صدای خود را در آن‌ها به جامی‌آورند. «یونانیت» را به آواز می‌خوانند و به این وسیله مخالفت خود را با قدرت‌های سیاهی‌که با گام‌های بلند پیشروی می‌کنند، اعلام می‌دارند.

اگر چشم‌انداز تداعی شده در «یونانیت» به چشم‌انداز پلوپونز و به‌خصوص به فضای مونم واسیا شباهت فراوان دارد، در «بانوی تاکستان» تمام گوشه و کنارهای یونان، کوهستان‌ها، جزیره‌ها، دشت‌ها، پهنهٔ دریا، همچون موکبی با تاریخ و اسطوره‌هایشان می‌گذرند. «بانوی تاکستان» که در همه جای این فضا حضور دارد از زمان‌ها و مکان‌ها می‌گذرد، تجسم تمامِ این فضا و روحی است که به آن جان می‌بخشد.این زن، شادی و زیبایی و غرور است. نوعی مریم مقدس ،الهه، پیروزی، زن جوان با استقامت و پر هوس است در میان درختان و چهار پایانش. مادر، خواهر و محبوبه است، در عین حال نرمخو و شجاع است. سلاح به دست دارد و در عین حال امید به صلح و خوشبختی را نیز دارد. صاعقه و کبوتر است. در برابر خصم مقاوم و

بی‌رحم است و در برابر مریدانش، ملایم همچون مادران.

این شعر نیز از نهضت مقاومت الهام گرفته‌است. برای آن که پی ببریم چرا ریتسوس، نهضت مقاومت را در وجود این الههٔ غیر مسیحی مجسم می‌کند، باید بدانیم که روستاییان در نهضت مقاومت سهمی بزرگ به عهده داشته‌اند. اما بانوی تاکستان بیش از آن چه تجسم نهضت باشد، روح جاودانی یونان رام نشدنی است:

بانوی تاکستان، این همه آسمان را چه گونه بردوش کشیم
این همه سکوت را با تمامِ رازهای درختان چه گونه حمل کنیم؟
یک خوک دریاییِ نورانی، سکوت دریا را در هم می‌شکند
بدینسان کارد، نان را بر میز صیادان می‌بُرد
بدینسان نخستین اشعهٔ صبح، رشتهٔ خواب را می‌گسلد،
راه از سنگی به دیگر سنگ می‌درخشد و پلکان از پرنده‌ای به پرندهٔ دیگر بالا می‌رود، و خورشید، نیمی در دریا،
و نیمه‌ای در آسمان،
چون نارنجی در کفِ دستت و همچون گوش تو در زیرِ گیسوانت می‌سوزد.
و بدینسان راست و پا برجا در میان جهان،
به دستِ چپ ترازوی بزرگ و به دستِ راست شمشیرِ مقدس ،
تو زیبایی و شجاعتی ، تو یونانی .

به علت اشاره های بسیار به تاریخ یونان و شواهد ادبی و اصطلاح‌های متعلق به لهجه‌های مختلف، و یادآور قصه‌های عامیانه، این اثر غیر قابل ترجمه است. از این گذشته، در برابر هر گونه معرفی ارزشمند و هر گونه توصیفی هم مقاومت نشان

می‌دهد. فقط می‌توان گفت که در این جا الهام، قدرتی خارق‌العاده دارد و صدا، لحن درست بر می‌گزیند تا از نظر شکل به زیبایی واقعاً نادری برسد.

شعرهای تبعیدگاه ●

طی جنگ‌های داخلی ، ریتسوس به سبب افکارش تبعید می‌شود. چهار سال (از ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۲) در اردوگاه‌های جزایر لیمنوس[1]، ماکرونیسوس[2] و آیوس افستراتیوس زندگی می‌کند.

اکنون سالیان درازی است که
از جزیره‌ای خالی و خلوت به جزیره‌ای دیگر می‌رویم
چادرهایمان را به دوش می‌کشیم
و مجالی نداریم تا آن‌ها را بر پا کنیم
مجالی نداریم که دو سنگ برهم گذاریم تا دیگمان را برآن‌ها قرار
دهیم،
مجالی نداریم که صورت بتراشیم و نیمه سیگاری دود کنیم.
از یک احضار به احضارِ دیگر
از یک بیگاری به بیگاریِ دیگر
در جیب‌هایمان عکس‌های قدیمیِ بهاران را داریم
- روز به روز بیشتر رنگ می‌بازند -
دیگر شناخته نمی‌شوند
این باغ ما بود- چه گونه بود؟
- و چه گونه است دهانی که می‌گوید دوستت دارم

1- Limnos.

2- Macronissos.

چه گونه‌اند دست‌هایی که شمد را تا شانه‌هایمان بالا می‌کشند
زمانی که خفته‌ایم و پیراهنی را که به‌تازگی بالبخندی شسته شده، به تن داریم؟
دیگر به خاطر نمی‌آوریم.
فقط صدایی درخشان را
در دلِ شب به خاطر می‌آوریم
صدایی که می‌گوید: آزادی ، صلح.

این شعر ، «نامه به ژولیو کوری» است. لحن با پیشرفت شعر بالا می‌رود، از شکوه به مبارزه طلبی و امید به پیروزی نهایی می‌رسد. این شعر، که توصیف زندگی تحمل ناپذیر تبعیدیان، و ندای همبستگی جهان است در زمان خود بدون اطلاع شاعر از مرزها می‌گذرد.

ژولیو، دیگر مجالی نداریم که شعری بسراییم...
مجالی نداریم. ما را می‌رانند
و من شتاب دارم که نامه‌ام را برایت بفرستم
زیرا هرگز کسی نمی‌داند که در کشورِ ما
بر آن که حقیقت را می‌گوید چه می‌گذرد...

به راستی هرگز کسی نمی‌داند. این نامه را ممکن است امروز هم با تلخی بیشتر و شاید با خوش‌بینی ساده‌لوحانهٔ کمتری، دوباره نوشت.

«یونانیت» و «بانوی تاکستان» جزو «شب‌زنده‌داری» هستند. «رودخانه و ما» (۱۹۵۱) که به همان مجموعه تعلق دارد از مرحلهٔ تازهٔ شعر ریتسوس که از سال ۱۹۵۶ آغاز می‌شود و تفکر و تحلیل از ویژگی‌های آن است، خبر می‌دهد. باید متذکر شد که وقتی گفت‌وگو پیش می‌آید، اشیاء گویی از پس منشور دیده می‌شوند.

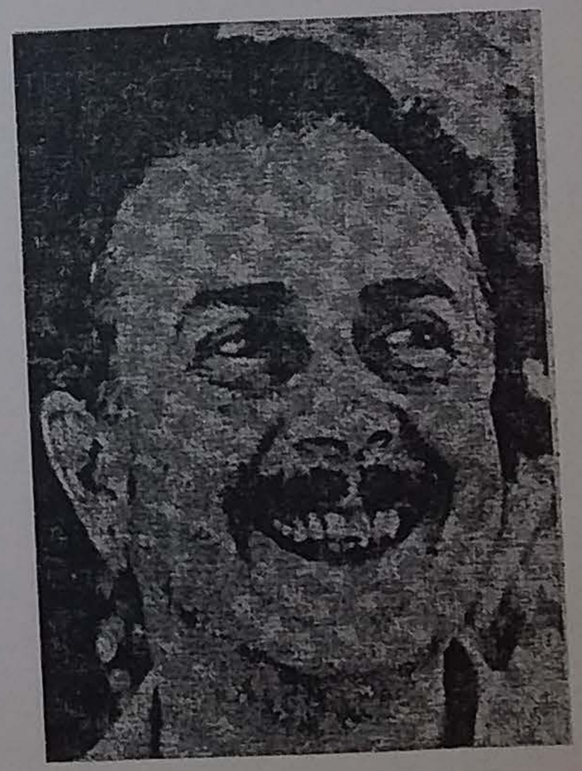
گفت‌وگو که ممکن است عبارت از تقسیم یا تکثیر شخصیت باشد، اجازه می‌دهد که اختلاف‌های بسیار جزیی یا تناقض‌ها، به نحو محسوس نمایانده شوند. در «رودخانه و ما» ظهور نوعی شک آغاز می‌شود. سمبول‌ها ساده‌اند، مانند همین رودخانه ـ که جریان دارد و از جریان می‌ماند و ممکن است خشک شود: حرکت، آینده، عمل، «آرمان» و نفس زندگی. صداهایی به تناوب از یکدیگر سؤال می‌کنند و در عین حال درصدد آن هستند که اطمینان خاطر بیابند. اما باز هم مبارزه و فداکاری، تأیید خود را باز می‌یابند:

- نام شما چیست؟

- ما.

- من رودخانه های مرده‌ای دیده‌ام. بی نامی.

- نه، بی‌نامی نه. ترسِ از بی‌نامی، مرگ است.



۳
کمال و سرشاری

ادبیات دوران جنگ و نهضت مقاومت در حدود سال‌های ۱۹۵۰ دوباره جهش می‌گیرد. اما در کنار جهشی که به‌رغم همه چیز می‌خواهد تهییج کننده و دلگرمی دهنده باشد، جریان مخالفی ظاهر می‌شود که به‌خصوص از نسل جوانی که دههٔ گذشته و شکست جنبش مترقی برای همیشه نشان خود را بر آن نهاده، تشکیل شده است. علامت مشخصهٔ این جریان، اراده بر دور کردن توهم‌ها است و مشاهدهٔ واقعیت، به‌همان گونه‌ای که هست. دوران تسویه حساب‌ها، تنظیم ترازنامه‌ها و اندیشه است. از این جا شعری به وجود می‌آید که اغلب نشان از در خود فرو رفتن دارد و گاهی تلخی در آن به شکوه و زاری می‌رسد.

ریتسوس توانسته است شکست را به عهده گیرد و به «سنتز» تازه‌ای برسد. شعر او به تحلیل، تعبیر، و ترکیب جدید فلسفی اقدام می‌کند. و به این ترتیب شعر ریتسوس، ضمن آن که مدام بر ویژگی یونانی بودن تأکید می‌ورزد، به سطح جهانی بودن بلامنازعی می‌رسد. همان طور که آندره میرامبل می‌گوید: «شعر یونان نو، در بالاترین حد آفرینش‌های خود، فکر ادبی را که سهم هلنیسم و فلسفهٔ آن است غنی می‌کند. نه صحبت از دکترین است و نه پای ناسیونالیسم صاحب ادعا در میان است، بلکه ارزش تمدنی که شکل‌های متغیری دارد مطرح است...[1]» این امر در مورد

1- André Mirambel,La Littérature greque „Que sais-je?„ moderne,P.U.F.,coll.

سفه‌ریس، الیتیس و عده‌ای دیگر، صدق می‌کند. همچنین در مورد ریتسوس هم صدق می‌کند.

یانیس ریتسوس در ۱۹۵۲ آزاد می‌شود و در ۱۹۵۴ ازدواج می‌کند. برای دخترش که در سال ۱۹۵۵ متولد می‌شود، «ستارهٔ صبح» را می‌سراید. احساس شگفتی در برابر تولد موجود جدیدی که در قبال هر امر ممکن فاقد هرگونه وسیلهٔ دفاعی است در این اثر دلکش که نام دیگرش «مجموعهٔ کوچک اسم‌های مخفف» است، بیان می‌شود.

ریتسوس، طی سال‌های اخیر از طرف کشورهای مختلفی دعوت شده است. اما خیلی دوست ندارد که از یونان جدا شود و از سفرهای دور اجتناب می‌ورزد. با این همه از بلغارستان، چکسلواکی، روسیه شوروی و رومانی دیدن می‌کند و در سال ۱۹۶۶ نیز به کوبا می‌رود. در سفر رومانی باالهام از این کشور مجموعه‌ای موسوم به «معماری درختان» می‌سراید. در این کتاب، شعر «ملاقات با فرانسه در خیابان‌های رومانی» وجود دارد که اثری سرشار از نگرانی است و در ماه مه ۱۹۵۸ در بوخارست سروده شده است. بعدها (در سال ۱۹۶۱) ریتسوس جنگی قطور از شعرهای رومانی در یونان منتشر می‌کند.

در سال ۱۹۵۶ «سونات مهتاب» او جایزهٔ ملی شعر یونان را می‌گیرد. هنر او در این دوران به مرحله‌ای تازه، به غنی‌ترین، کامل‌ترین، مشخص‌کننده‌ترین حد فکر او و دنیای شاعرانهٔ او رسیده است.

شکل تآتری ●

بخش اعظم منظومه‌های این دوره به شکل تک‌گویی‌های تآتری ساخته شده است. پیش‌درآمدی، حادثه‌ای را که روی

← 1965,p.120.(ن)

خواهد داد اعلام می‌کند و صحنه، مکان، زمان و اشخاص را می‌شناساند. ریتسوس به یاری ایهام‌هایش به ما امکان می‌دهد که موضوع‌ها را در صحنه‌ای نزدیک خودمان خلق کنیم و جای دهیم - این تکنیکی است که ریتسوس با آن آشنا است: او ترجیح می‌دهد که موضوع خود را آشکارا ثابت نگه ندارد، بلکه اجازه می‌دهد که بر احساس خواننده تأثیر بگذارد. در تک‌گویی‌های بلندی که بعد می‌آید، قهرمان اصلی، شخصیت ساکتی را که او نیز روی «صحنه» است مورد خطاب قرار می‌دهد. البته این نیز نوعی شعر سرودن است و چنین متنی «نمایش» نیست. مؤخره هم «نتیجه» است که غالباً برای روشن کردن وقایعِ گذشتهٔ شعر به کار می‌آید.

قهرمان‌ها عمل نمی‌کنند. در بارهٔ اعمالی که انجام داده شده یا باید انجام داده شود می‌اندیشند. این اندیشه در زمینه‌های مختلف - روانی، اجتماعی، معرفت وجود - به کار می‌افتد و در عین حال مسائل مختلفی را که ظاهراً با موضوع اصلی شعر بیگانه‌اند مطرح می‌کند. انسان در پایان کار پی می‌برد که با شرکت در گسترش شخصیت فردی خاص در میان پیچیدگی اشیاء، به درک ارتباط بی‌چون و چرایی توفیق می‌یابد؛ این پرت افتادن از موضوع به سوی زمینه‌های جزئی که از طریق تداعی‌ها و خیال‌پروری‌ها صورت می‌گیرد، به هدف خود می‌رسد و ما را به طریقی نامحسوس، وارد بازی می‌کند. با وجود همه این ایهام‌ها، فاصله‌گرفتن‌ها، انقسام‌ها و تناقض‌ها، پایان شعر، نتیجهٔ ضروری تمام قسمت‌های مقدم اثر است.

این روش پیوسته فاصله گرفتن از استخوان بندی اصلی شعر، این جلب توجه به عوامل ثانوی و «بی‌معنا»، ما را به یاد تکنیک فیلمبرداری می‌اندازد. دوربینی که مدام از منظرهٔ کلی، به قسمت جزئی که با دقت در یک «پلان» درشت توصیف شده است، می‌پردازد و به عکس. سرگردانی در هزارتوهای تصویرها، تداعی معانی‌ها، خاطره‌ها، سراب‌ها و سپس «آنشنه» برای آن که اندکی بعد آهسته وارد زمینه‌ای متفاوت شود، کاری کند که موضوع‌ها در حالت تعلیق بمانند تابعد آن‌ها را از

سربگیرد یا رهایشان کند که خود به تنهایی و به طریقی پنهانی به اقدام بپردازند، واین تکنیک خاص شعری است که در صدد کشف فضای درونی و تجسس و تحلیل است. و همه این‌ها را باید به میل شاعر به توصیف دقیق، پیوند داد. صحبت از سرسختانه احاطه کردن موضوع است بی آن که مستقیماً به آن حمله شود، و این عمل به خواننده اجازه می‌دهد که شخصاً به موضوع نزدیک شود، احساس خود را برانگیزد و با کوشش، خود را در آن بیابد، به طریقی که افشا، همراه با این خطر نباشد که چیزی به احساس تحمیل کند، زیرا هر بار، آشکار شدن چون کشفی است که بر احساس تحمیل شود.

در میان این «اشعار- تک سرایی‌ها»، تازه ترین آن‌ها شعرهایی هستند که از افسانه‌های کهن الهام می‌گیرند. و این‌ها عبارتند از: خانهٔ مرده (۱۹۶۲)، در سایهٔ کوهستان (۱۹۶۲)، فیلوکتت (۱۹۶۵)، اورست (۱۹۶۶). ولی باید به صراحت گفت که در مورد زمان، مکان، روان‌شناسی و شخصیت‌ها، آن چنان که در آثار تراژدی سرایان می‌توان تعریف کرد، به هیچ وجه جانب «حقیقت» رعایت نشده است. وقتی «الکتر[1]»، که نامش در شعر نیامده است، از قصر پدری صحبت می‌کند، کاملاً درک می‌شود که صحبت از کاخ «آگاممنون[2]» است، ولی جزئیات توصیف، غالباً ما را به یاد یکی از قلعه‌های جنگی قرون وسطا می‌اندازد؛ مونم واسیا با «میسن[3]» در می‌آمیزد. در مورد زمان نیز وضع بر همین منوال است: «باکرهٔ ابدی» «در سایهٔ کوهستان»، که انسان خیلی زود او رابا «الکتر» یکی می‌کند، بنا به تعریف پیش‌درآمد

۱- Electre، یا الکترا، دختر آگاممنون است که پس از قتل پدر موفق به نجات جان برادرش (اورست) می‌شود و او رابه گرفتن انتقام و نابود کردن قاتل پدر تشویق می‌کند (م)

۲- Agamemnon، بزرگترین شاه یونان و فرمانده عالی یونانیان در نبرد تروا که پس از بازگشت از این جنگ براثر دسیسه‌ای که همسرش در آن شرکت داشت کشته شد.(م)

۳- Mycenes، شهری قدیمی، پایتخت آرگولید، و خاستگاه قدیمی ترین تمدن یونان.(م)

«پیر دختری تقریباً هفتاد ساله»است؛ و با دایه‌اش که «باید بیش از صد سال، شاید هم دویست سال، داشته باشد» صحبت می‌کند. این ماجرا «در پای کوهستانی عظیم، در یک مهمانخانهٔ بسیار قدیمی و تقریباً ویران» روی می‌دهد. بنا بر این، مکان بیشتر مکانی معاصر ما است، قصر «میسن» ویران شده است، اما شخصیت‌ها به زمان نامعینی تعلق دارند، نه به روزگار «آتریدها[1]» و نه به روزگار ما. در داخل شعر، ارجاع‌هایی هم به زندگی دوران کهن و هم به زندگی امروزی وجود دارد. در فرجام، همه چیز در زمان حال به پایان می‌رسد.

به این ترتیب، این شعرها که از دوران کهن الهام گرفته‌اند، اگر قبول کنیم، تمثیل هستند. گئورگس سفه‌ریس هم که به شیوهٔ خود از کاشفان عهد کهن است، در سال ۱۹۴۴ می‌نویسد: «اگر به یاری افسانه و تمثیل باتو سخن می‌گویم از آن رو است که شنیدن آن‌ها شیرین‌تر است. از هراس نمی‌توان سخن گفت، زیرا وحشت زنده است، خاموش است، پیش می‌آید.» کنایه، عامل خاص شعر، در آثار ریتسوس برای آن به کار گرفته شده که از زمان خود، و از مفهومی که از دنیا دارد تصویری زنده عرضه کند. اسطورهٔ کهن، پودی است که او، تراژدی یا بهتر بگوییم ماجرای غم‌انگیز معاصر، را بر آن می‌تند. ریتسوس با خلق فاصله‌ای ساختگی بین ما و وقایع، عامل دراماتیک را کاملاً عریان باقی می‌گذارد و به خود اجازه می‌دهد که آن را خارج از بی‌ثباتی، تجزیه و تحلیل کند.

با این همه صحبت از آن نیست که اسطورهٔ کهن، حتی اگر به گونه‌ای تازه مورد تعبیر قرارگیرد، تکرار شود، زیرا چیزی که در این جا، هم‌زمان با «حوادث» مورد اندیشه قرار گرفته، کارکرد خود تاریخ است. از روزگاران کهن تا عهد مسیحیت، از

۱- Atrides، بازماندگان و اعقاب آتره، شاه میسن، که از میان آن‌ها آگاممنون و منلاس شهرت بسیار یافته‌اند.(م)

دورهٔ بیزانس تا دورهٔ غرب، فاصلهٔ تاریخ خودمان طی می‌کنیم و می‌کوشیم نوعی وحدت پدید بیاوریم که در آن نیروهای مخربی که عظمت حامل آن‌ها است مدام برآن می‌شورند و از میان برش می‌دارند. از همین جااست که تغییر مداوم زمان پدید می‌آید.

رو در روی دوران کهن، ارادهٔ جدایی - نه تغییر پذیری - وجود دارد، و این جدایی برای فکر ریتسوس اساسی به شمار می‌رود و در مقیاس «فابل» محدودیت نمی‌یابد. نفی شخصیت‌ها، به معنای نفی تراژدی، نفی کلاسیسیسم، نفی ماوراءالطبیعه است. به‌این ترتیب، تقدیر مافوق طبیعی به جبر یا نیاز انسانی یا اجتماعی، به شکوهٔ اعتراض آمیز بدل می‌شود. به یگانه موضوع تراژیک، به مرگ که در عین حال نیروی خلاقه و موضوع اندیشه‌ای طولانی، شاعرانه و فلسفی است بدل می‌شود.

کتمان ●

به این‌ها باید نوعی ارادهٔ کتمان کردن را نیز افزود. صحبت از حزم و تواضع و هراس از خودنمایی است. مهم‌ترین موضوع‌ها از سر غفلت و غالباً به کمک ترکیب‌هایی ساخته‌شده که توجه فراوانی نمی‌طلبند، بیان می‌شوند؛ گاهی این جا نوعی کنایه به خویشتن یافت می‌شود که اگر فکرش را بکنیم کنایه‌ای مختصر و به عبارت بهتر اغماضی بیش نیست. با اهمیت‌ترین موضوع‌ها که در یک جملهٔ معترضه پنهان شده‌اند، یا در تیرگی ابهام جای گرفته‌اند، همین که به یاری تصویر یا خیالی «شاعرانه» بیان شدند، در پس حجابی از برابرمان رژه می‌روند و همین امر از کوبندگی حقیقت می‌کاهد و اعتراف را پوشیده تر می‌کند. اما این حجاب که با سایه‌ای سبک اشیاء را می‌پوشاند، ضمن پوشاندن آشکار هم می‌کند: تاریکی بر دقت می‌افزاید و به آن اجازه می‌دهد که اختلاف‌های بسیار جزیی راکه در روشنایی خیره کننده یکسان می‌نمایند، از هم تشخیص دهد؛ و سکوت که همیشه مشکوک است خیلی بیش از کلام امکان گویا بودن دارد. از این رو جداکردن پاره‌ای از

قسمت‌های آثار ریتسوس از قسمت‌های مقدم و مؤخر آن‌ها خطااست، به‌خصوص به این دلیل که در بسیاری موارد یک بیت را بیت‌های بعدی که برای «سرگرم کردن» و سبک کردن وزنهٔ غیر قابل توجیه بیت پیشین آمده‌اند «تصحیح» می‌کنند.

رفتار شخصیت‌ها نیز با معنا است: آنان اعم از این که به‌بیان منظور خود پردازند یا سکوت اختیار کنند، اعم از این که لحن تهاجمی یا تضرع آمیز به خود بگیرند، اعم از این که برای ایجاد رابطه در صدد ایجاد پلی برآیند یا با این احساس تلخ که ایجاد رابطه امکان ناپذیر است عقب نشینی کنند، به هر حال براثر همان اندیشهٔ کتمان موضوع اصلی، حجابی را آشکار می‌کنند که بالاخره بر وضوح موضوع می‌افزاید. مثلاً زن سیاه‌پوش «سونات مهتاب»(۱۹۵۶) را انتخاب می‌کنیم، همان زن مسنی را که در خانهٔ خود کنج عزلت گزیده‌است و می‌خواهد در مهتاب گردش کند و از مردی جوان می‌خواهد که همراه او شود. و در جایی می‌گوید:

بالای پلکانِ مرمر «سن نیکولا» توقفی کوتاه خواهیم‌کرد
سپس شما، شما از سرازیری پایین خواهیدرفت و من بازمی‌گردم،
و در پهلوی چپم لطافتِ برخوردِ ناگهانی کتِ شما را نگه خواهم داشت.

خود زن که از اعترافی که کرده دچار حیرت شده باز به شمارش چیزهایی که به هنگام مراجعت در خود حفظ خواهد کرد می‌پردازد:

و نیز روشنایی‌های مربع شکلِ پنجره‌های کوچکِ محله را
و بخار کاملاً سفید ماه راکه شبیه موکب گسترده‌ای از قوهای نقره‌ای است.

بیت‌های اخیر ناشی از این قصد است که زن احساسی را که قبلاً بیان کرده، به کمک چیزی درخشان و در عین حال سرد پاک کند و شاید هم به قصد آن است که با بیانی خیره‌کننده و «شاعرانه»، برتری خود را که به خطر افتاده است، پس بگیرد. وانگهی زن شتاب خواهد ورزید که بلافاصله بااین تصویر «ادبی» منظور خود را بیان کند:

و من بیم ندارم که چنین عبارتی را به‌کار برم،
زیرا درگذشته در بسیاری از شب‌های بهاری برایم پیش آمده که
در مه و افتخارِ چنین مهتابی،
با خداوند که بر من ظاهر شده‌است گفت و گو کنم.

ولی بگذاریم که خود ریتسوس از شعرش سخن بگوید. او هرگز چنین کاری نکرده، اما در مقاله‌های انگشت‌شماری که دربارهٔ شاعران نوشته است، معنایی که به طورکلی شعر برای او دارد آشکار می‌شود. قسمتی از مقالهٔ او دربارهٔ مایاکوفسکی چنین است:

«از سال ۱۹۳۰ تا امروز چندین ماجرا روی داده که برخی از آن‌ها عبارتند از سقوط اسپانیای دموکراتیک، دومین جنگ جهانی، کشف نیروی اتم، ماجرای هیروشیما، ناگازاکی، سقوط استالین، تجارب بزرگ و هولناک، عملیات قهرمانی، جنایت‌ها، فداکاری‌ها، خون، اعمال برجسته، خاکستر و گل. معجزه‌های علمی، توسعهٔ تمدن فنی، بسط اردوگاه سوسیالیستی و نیز ارتجاع‌ها، دشواری‌ها خطرها. نخستین فریادهای شوق‌آمیز و تحسین‌ها جای خود را به در خود فرو

رفتن خاموش‌تری می‌دهند. مایاکوفسکی گفته بود: «در ساختن عبارت‌هایم، فریادها مدل من هستند». شاعران امروز ممکن است بگویند که مدل عبارت‌هایشان بحث ساده و خصوصی است، نگران آنند که حرفشان درک شود یا خیر. من با احتمال وجود این خطر که ممکن است حرفم ادبی به نظر برسد می‌خواهم بگویم که مدل‌های آن‌ها برای ساختن عبارت‌هایشان سکوت است.»

از پروای مورد درک واقع شدن یا درک نشدن است که ریتسوس خود را در پس شعرهایش پنهان می‌کند. درست در جایی که حقیقت، حقیقت ریتسوس، قطعی به نظر می‌رسد، یک سلسله شاید و علامت سئوال وجود دارد. شعر ریتسوس، درست در همان لحظه‌ای که به تمام حوزه‌ها دسترسی دارد و می‌تواند همه چیز را بیان کند، احساس ترس از بیان حقیقت را، احساس این را که نتواند حقیقت را بیان کند، برمی‌انگیزد. این دوپهلویی در جایی‌که نقشه‌ها را به‌هم می‌ریزد سبب می‌شود که ارتباط هیچ‌گاه به صورت انتقال دانسته‌ها درنیاید، بلکه تصدیق چند ظرفیتی بودن موضوع‌ها است. قسمتی دیگر از مقاله‌ای که او دربارهٔ مایاکوفسکی نوشته، چنین است:

«امروز ما هر موفقیتی و نیز هر مشکلی را آشکارتر می‌بینیم. اسطوره‌های قدیمی یا اسطوره‌های جدیدتر مضمحل شده‌اند یا صدمه‌های جبران‌ناپذیر دیده‌اند، از این رهگذر تأثیرهای شدیدی بر روان‌شناسی فکر انسانی نهاده شده است. آموخته‌ایم که چه‌قدر سخت است که به نام‌بزرگترین آرمان‌های آزادی، از قدرتی که به ما داده شده است، سوءاستفاده نکنیم و به نام نبرد با فردگرایی به

گزافه گویی نیفتیم، و به نام تودهٔ فروتن و گمنام، به نبرد برتری‌جویانه فردی نپردازیم. به این جهت است که «اول شخص» شعر مایاکوفسکی، که به عبارت صحیح معرف «ما» بود، جدا از مقدمه و مؤخرهٔ خود به نحوی نسبتاً عجیب طنین پرتفرعنی دارد. در شعر امروز، اول شخص جای خود را به دوم شخص و یا سوم شخص داده‌است که نرم‌تر و عینی‌تر است و این امر اگر براثر تواضع واقعی نباشد، حداقل به سبب شناخت این نکته است که لحن مغرورانه ممکن است بدآهنگ و ناموزون باشد و به کار بردن سوم شخص حداقل نقاب فروتنی است. فعل‌ها هم، زمان حال، مستقبل و امر، به سوی گذشته کشیده می‌شود- و این خود یکی از ویژگی‌های شعر امروز است که می‌خواهد زمان‌های سپری شده را نیز در بربگیرد. ساختمان ندایی شعر (که نیاز به ارتباط مستقیم به یاری انشاد آن را القاء می‌کند) جای خود را به شرح و بسطی روایتی و به نوعی فاقد شخص می‌دهد. حتی اگر موردی پیش بیاید که شاعر امروزی احساس کند که به استعمال اول شخص و وجه امری نیاز دارد، خود را پشت شخص دیگری پنهان می‌کند، نفس را به جای شیء، یا شیء را به جای نفس می‌گذارد. و به این ترتیب در لباس شخصیت دیگری فرو می‌رود. بررسی اساسی‌ترین آثار شاعرانهٔ زمان ما می‌تواند نشان دهد که احساس و مفهوم جدید انسان که در عین حال «میکروکوسمیک[1]» و «کیهانی» است چه شکل‌هایی می‌توانند به

۱- منسوب به "میکروکوسم"(جهان کوچک). طبق یکی از عقاید فلسفی،انسان خلاصه و فشرده جهان بزرگ است.(م)

خود بگیرند؛ گسترش و عمق میدان دید او را نشان می‌دهد که، گذشته، حال و آینده و همچنین روابط او را با دیگر مردمان و جهان در بر می‌گیرد- آن چه در گذشته «تقدیر» خوانده می‌شد، امروزه حد متعارفش در معنای جست و جوی اصل انسانی و مکان او در جهان هستی و ویژگی بلامنازع مرگ او است».

به‌این ترتیب علامت مشخصهٔ شعر اخیر ریتسوس عبارت است از هم و غم او برای آشکار نکردن حقیقت، تأکید نورزیدن بر حتمیت، اما توصیف و تحلیل، تا این حقیقت بتواند بر اساس مجموع کتاب بازسازی شود. او در مورد بامعناترین موضوع‌ها، مثل این که بر اثر تصادف بیان شده باشند و او بخواهد آن‌ها مشاهده نشده بمانند، کم‌ترین اصراری نمی‌ورزد. یک سلسله شعرهای کوتاه او که به کنستانتین کاوافی شاعر یونانی (۱۹۳۳-۱۸۶۳) اختصاص داده شده‌است، هنر شاعری خود ریتسوس را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که بین آن‌ها و مقاله‌ای که ریتسوس دربارهٔ مایاکوفسکی نوشته، وجوه مشترک بسیاری وجود دارد. مثلاً در مورد لحن «محرمانه» و ایهامی که از بیم «فهمیده شدن» پدید آمده است، می‌گوید:

ایهام‌هایش تحمل ناپذیرند؛ ما را موردِ آزمون قرار می‌دهند؛
خود او را نیز در معرضِ آزمون قرار می‌دهند؛
فقدان وضوحش، تردیدش، نادانی‌اش، کم‌دلی‌اش،
فقدان اصولِ پابرجایش، آشکارا ظاهر شده‌است.
می‌گفت: «این کلمه‌ها - نگفته‌ام قطره‌های خون -
می‌خواستم بگویم مانندِ هنگامی که باران می‌بارد
و گودال‌ها در زیرِ چراغِ سرخِ ایستگاه، رنگ می‌گیرند، هستند -

می‌گویم کلمه‌ها ـ انتقالِ خون، تشخیصِ هویت
یگانه برخوردِ ممکن، شعر»
و سکوت اختیار می‌کرد. ما را می‌فریفت. چه بارانی؟ چه کلمه‌هایی؟
چه خونی؟
چه کسی این را گفته‌است؟ پس ما؟ قطعاً در صدد است
که ما را در پیچیدگی‌هایش به دنبال خود بکشد.
او، او، به نقطه‌ای در دوردست می‌نگریست
به‌اصطلاح سخاوتمند و اهل بخشش (چون کسانی که به بخشش
نیازمندند).

به‌علاوه، سوم شخص که در مقاله از او صحبت می‌کند، به شعر بعد از ۱۹۵۶ او اختصاص دارد؛ سوم شخصی که «خنثی» می‌کند و ضمن خنثی کردن، تعمیم هم می‌دهد. از این گذشته، می‌دانیم که سوم شخص به بیان آزادی می‌دهد؛ به نحوی بسیار مطمئن برای این به‌کار می‌رود که حقیقتش را به صورت تفرعن‌آمیز پیش نکشد و نیز احساس به رخ کشیدن جراحت‌های خود را نداشته باشد. از طرفی زمان گذشته به او اجازه می‌دهد که نه تنها «زمان سپری شده را یک جا جمع» کند، بلکه اجازه می‌دهد به سبب فاصله، تأثیری غیر مستقیم‌تر و در نتیجه مؤثرتر داشته باشد.

در همین راستا است که باید دید دربارهٔ «ساختمان شعر ندایی» چه می‌گوید. به‌راستی در این مرحله از شعر ریتسوس یک «علامت ندا» نیز پیدا نمی‌شود (یک بار دیگر این پروای کوبندهٔ پرهیز از کوبنده بودن آشکار می‌شود.) به‌این ترتیب شعر او شکلی روایتی به خود می‌گیرد و اغلب این «گفت»ها، «می‌گفت»ها به کار گرفته می‌شود، عبارت‌ها در دهان شخص دیگری گذاشته می‌شود، وارزش این‌ها برابر ارزش سوم شخص است. حال که از نقطه‌گذاری صحبت شد، باید بر فقدان کامل

«علامت تعلیق» (...) که اغلب جای خود را به «تیره» (-) سپرده است و ریتسوس آن را فراوان و در موارد مختلف به‌کار می‌برد تأکید ورزیده شود. ریتسوس در شعری دربارهٔ کاوافی می‌گوید:

سیگارِ مرددش
در میانِ لب‌های بسته‌اش ماند ـ یک خطِ تیرهٔ سفید، شعله‌ور
به جای علامتِ تعلیق که اصولاً از آن پرهیز می‌کرد
(شاید هم ندانسته؟) سکوتش را با سکوت می‌پوشاند.

بالاخره این «شخصیت دیگر» که شاعر بر آن «لباس عاریت می‌پوشاند» ما را به سوی شکل تأتری آخرین شعرهای ریتسوس، که از آن صحبت کرده‌ایم، هدایت می‌کند. شعری راجع به کاوافی که «پناهگاه‌ها» نام دارد از این لحاظ بسیار گویا است:

گفت که بیان، گفتن مطلبی نیست
بلکه فقط حرف زدن است،
و معنای حرف زدن، خود را آشکار کردن است ـ
پس چه‌گونه باید سخن گفت؟
و سکوتش چنان شفاف شد
که او خود را کاملاً در پس پرده پنهان کرد
و چنین نمود که از پنجره نگاه می‌کند.
ولی، مثل این که نگاه مارا از پشت سر احساس کرده باشد
سر گرداند و چهره‌اش را از پرده دور کرد
پنداری که ردایی بلند و سپید برتن داشت

که کمی خنده آور، کمی بی‌رویه برای زمانِ ما بود
این را می‌خواست (یا ترجیح می‌داد) شاید می‌پنداشت
که به این ترتیب، به طریقی،
بدگمانی ما، مخالفت ما یا ترحم مارا از راه به در می‌برد
یا برای تحسین آتی ما (که آن زمان آن را به حدس دریافته بود)
بهانه‌ای فراهم می‌آورد.

اکنون بکوشیم که به این آثار فراوان (۱۹۶۶-۱۹۵۵) به اجمال نظری بیفکنیم. نظم تاریخی راکه بسیار ساختگی خواهد بود رعایت نمی‌کنیم، بلکه در صدد بر می‌آییم برخی موضوع‌های اصلی را آشکار کنیم، و این اقدام نیز قابل اعتراض است زیرا تمام این موضوع‌ها، رشدکرده یا به صورت جوانه، تقریباً در تمام کتاب‌های او وجود دارد.

زمان، مرگ، خاطره ●

غالباً وقتی که از ریتسوس سؤال می‌شد که آیا فکر نمی‌کند شعر هنری رو به انحطاط است و دگرگونی دوران بصری ما از آن پیشی خواهد گرفت، پاسخ منفی می‌داد. زیرا شاید مردم، روزگاری که فناناپذیر شوند از سرودن شعر دست بردارند. اگر هر شعری تنها به صرف وجود خود و مستقل از موضوع‌هایی که مطرح می‌کند مقاومتی در برابر زمان، تحلیل قوا و مرگ باشد، شعر ریتسوس در آن واحد، ادراک مرگ و آشتی است: «مرگ یک عمل جمع است نه تفریق. هیچ چیز از بین نمی‌رود.» اضطراب، حتی خود نومیدی برای تجسسی عمیق مورد استفاده قرار می‌گیرند که دنیایی معجزه‌آسا، بازسازی شده، آرام و پر دوام از آن پدید می‌آید. این امر، گریز از برابر هراس‌های زندگی نیست، به‌عکس مبارزه‌ای است برای به دست آوردن معنای غایی

زندگی: «حلاوت عمیق پایان پیش از شعر می‌آید. آغاز.»

در جای دیگری به‌سختی می‌توان شعری یافت که این‌گونه واجد قدرت دگرگون کنندگی باشد، قدرتی که موفق می‌شود ارزشی بی‌همتا از زمان به غنیمت بگیرد و از پیری، تهیدستی کاملی راکه معنای زندگی را آشکار می‌کند و به آن ارزش می‌دهد؛ این زندگی که از صافی تجربه‌های بسیاری گذشته است، خود را و نیز دنیا را، دنیایی انسانی‌تر و خاموش‌تر و اصلی‌تر را از نو کشف می‌کند. صحبت از بینشی است که امور را به هسته‌های خودشان محدود می‌کند و به ریشه‌ها و ذات زندگی رجعت می‌دهد. شعرآرامش است در دل اضطراب، شعر خوبی در تلخی و مرارت، شعر ادراک برای ماجرای انسانی.

خود ریتسوس نیز کسی است که باهر لحنی وبه هر رنگی، جوانی، قدرت، زیبایی، و عشق را ستوده است. باز هم او است که می‌تواند در پس زشتی، زیبایی دیگری ببیند، در پس تحقیر، شایستگی را ببیند. خود بدی، بدی به هر دو معنا، می‌تواند کشفی باشد برای نیل به درک معنای عمیق‌تری از زندگی، برای رسیدن به سطح بالاتری. به‌این ترتیب می‌گوید: «جان، سپاس بابت ماکرونیسوس». و باز در مورد قدرت پاک‌کننده کلام می‌گوید: «اگر شعر، بخشش نباشد، از هیچ سو منتظر بخشش نباشیم.»

این موضوع‌ها گرچه در تمام دوران‌های تحول یافتهٔ شاعر یافت می‌شوند، در برخی از کتاب‌های او برتری می‌یابند. این امر در مورد «سونات مهتاب» و شعرهای الهام گرفته از اسطوره‌های کهن، آثاری که بعداً مورد بررسی قرار خواهند گرفت، صدق می‌کند: در مورد «زنان پیر ودریا» (۱۹۵۹) نیز صدق می‌کند: «هفت زن پیر، که مادران و مادر بزرگان ملوانان هستند، جلوی در خانه‌هایشان نشسته‌اند و از دل‌نگرانی‌هایشان حرف می‌زنند». هنگام غروب این آفتاب، این زن‌ها خاطرات خود را به یاد می‌آورند، از دیروز و امروز سخن می‌رانند، و دنیایی شگرف راکه دارای

دوام، نظم و تقدس خود است، باز می‌آفرینند. این زن‌های پیر که از زمین و دریا ساخته شده‌اند، از زبانی بسیار ساده و حتی به نحوی خفیف دارای لهجه، استفاده می‌کنند. زندگی خود را، زندگی‌ئی را که تار و پودش چیزی جز حوادث روزمره، «مبتذل»، نگرانی و عشق نیست از نو می‌سازند. آنان همسرایانی پدید می‌آورند مرکب از اشباح یا ارواح، و ساخته شده از ماده‌ای سبک مانند استخوان همین زن‌هایی که «همچون نی‌های کهنه، بی‌گوشت و استخوان باقی می‌مانند». آنان همچون نی‌های پیر، فراموش شده درآن وادی، تقریباً از سوی دیگر این جهان، با صدای باد و دریا، دریایی که زندگی آنان، آهنگ آنان، عشق آنان و ترس آنان بوده است آواز سر می‌دهند؛ دریایی که کودکان را بزرگ می‌کند، فرزندانشان را از چنگشان بیرون می‌کشد و در عروق همه جریان دارد.

آن‌ها از فروتنی خود سخن می‌گویند و از غرور خود، از اشیاء کوچکی که به دست خود متبرک کرده‌اند، و در این حال بی‌خبر از راز خلقت، زندگی را می‌گذرانند؛ و یا با وجود شناختن آن تظاهر به ندانستن می‌کنند، زیرا فرزانگی بزرگ بخشش و خواری را در اختیار دارند. این زنان دور شده از زندگی، ولی پیوند خورده به این فضا، به این شب که غمگین و آکنده از یادبودها فرا می‌رسد، پنداری عازم رقص شبانه‌ای هستند و از حلاوت دوام و مفیدبودن، حتی بیهودگی آن اشباع شده‌اند. گویی از هم اکنون در آغوش زمین خفته‌اند: «متبرک باد زندگی، و مرگ متبرک». برای ارائه فکری از این احساس عمیق رضایت، از این حرکت بی‌پایان بشری، نمی‌توان از سن ژون پرس استمداد نجست: «ای عصر بزرگ، ما از همه سواحل زمین می‌آییم. نژاد ما کهن است، چهره‌مان بی نام است. و زمان به‌خوبی می‌داند ما که بوده‌ایم...زمین، تاریخ تو که نظری خرده‌بین دارد بی سرزنش باد! ما چوپانان آینده‌ایم».

«ظرف خاکستر مردگان» (۱۹۵۷) کتابی است که‌به مناسبت مرگ دختری

خردسال که در نظر شاعر بسیار عزیز بوده نوشته شده است .فوتی‌نولا[1]، اسم این دختر، از کلمه‌ای به معنای روشنایی مشتق شده است. سرتاسر این مجموعه تردیدی است بین روشنایی و ظلمت، بین مرگ و پذیرش زندگی. «هق‌هق»، قسمت اول اثر، رنج روحی شدید و شکوه است. مرگ، کودکی را که سرشار از نیروی زندگی، لطف و ذکاوت است از پای در می‌آورد و سرتاسر زندگی را نادرست و پوچ می‌کند. دنیا از هر معنایی تهی می‌شود. طبیعتی که شکوفا می‌شود، مردمی که به زندگی ادامه می‌دهند و طرح می‌ریزند، همه طنینی چون دشنام دارند. لحظه‌ای است که انسان و شاعر به ناتوانی خود در برابر این جریان مقاومت‌ناپذیر و رام نشدنی که وجودشان را اشغال می‌کند پی‌می‌برند. این اثر دارای بیت‌های کوتاه، نفس بریده، پراضطراب و هق‌هق مانند است. لحن شعر، ملایم و به نحوی خفیف کودکانه است- زیرا شاعر خطاب به کودک سخن می‌گوید و زبان او را به کار می‌گیرد، گویی در صدد است که او را از چنگال مرگ بیرون بکشد: «فوتی‌نولا، بی تو بر سر خواهر کوچکت، روشنایی، چه می‌آید؟» بدین گونه فرد محبوب با اسباب بازی‌هایش، با پیراهن‌های کوچکش، با لبخندش، با دنیای پری‌وارش و بالاخره احتضارش، احتضار غیر قابل اعترافی که برای کودکان غیر قابل توضیح و به همین جهت غم‌انگیزتر است، در برابرمان جان می‌گیرد.

شعرهای دیگر این مجموعه که به دنبال این اثر می‌آیند کوششی شکننده‌اند برای آشتی با زندگی. دنیایی پر از ارواح، اشباح، بسیار دور. دنیایی دیده شده از پس حجاب مه، در مهتابی مبهم در کنار دریا، که انسان‌ها و اشیاء، همچون اشباح به آن باز می‌گردند. نوسانی است بین خاطره و فراموشی، بین کوشش و کناره گیری . خاطره، مستبدانه، به دخالت می‌پردازد تا احساس محکومیت ناشی از عمل سادهٔ باز ماندن را

1- Photinoula.

پس از این مرگ ایجاد کند، این خاطره چشمی است که مراقب هر یک از اعمال زندگی می‌ماند و آن‌ها را محکوم می‌کند.

کتاب با «شکل غیبت» پایان می‌پذیرد و این شعری است که اقدام به بازسازی و تقریباً رستاخیز می‌کند. غیبت «شکلی» دارد، ماده‌ای هم هست که جای خود را در خانه، در قلب‌های ما، حفظ می‌کند. و خاطره، دیگر شکنجه‌ای نیست، زندگی از دست رفته‌ای را در خود حمل می‌کند، به این زندگی در روح کسانی که باز می‌مانند ادامه می‌دهد. از این منظومه که عطر کم‌نظیری از دلتنگی و اندوه، و سرشار از وجود قابل لمس این غیبت می‌پراکند، هراس و نیز لطافتی روشن گذشته است: «غالباً در یک شب بهاری، کودکی بی دلیل می‌رود، بی‌آن که کسی او را نکوهش کند». و شامگاه، در ساعتی که باغ‌های ملی تعطیل می‌شوند، وقتی که دختران خردسال با دایگان خود به خانه باز می‌گردند:

به دنبالِ آنان، در یک صفِ خاموش، ناپیدا، دخترکانِ مرده می‌آیند،
پریده رنگ، گیسوان بی‌جلا، در دست‌های به هم‌پیوسته‌شان
دسته گل‌های خشکِ خود را دارند، همچون شعرهای کوتاهی
که مجالِ از برکردن‌شان را نداشته‌اند.
در دور می‌ایستند و تاج‌های گل و اسباب‌بازی‌های آویخته از دکه‌ها،
و جعبه آینهٔ محقرِ روشنِ خرازی مجاور را می‌نگرند
و با هر قدم فضای آشنایی را ترک می‌کنند
که همان دم با سایه‌ای کبود و گلگون پوشیده می‌شود. به آستانهٔ
درهای خانه‌های خود می‌رسند
پنجرهٔ بستهٔ اتاقِ کودکانه‌شان را می‌نگرند
لحظه‌ای دست بالا می‌برند اما ضربه‌ای به دریچه وارد نمی‌آورند.

در خانه
والدین صدای ضربه را می‌شنوند؛ دستمال سفره‌های‌شان روی میز
می‌افتد
همچون برگ خشک بزرگی که به روی زمان بیفتد. در را می‌گشایند.
هیچ چیز نیست.

«وقتی بیگانه می‌آید» (۱۹۵۸) پایان این تجربهٔ دلخراش است. شعر، عینی‌تر، غیر شخصی‌تر و جهانی‌تر است. اندیشه‌ای در باب مرگ و زندگی‌است، بیگانه، آن قسمت از خود ما است که علاقه دارد ما رابه زندگی پیوند دهد و آن را با تمام گسترش خود بر ما آشکار کند. بیگانه، با درد ما مطلقاً بیگانه است، گویی سوگ و تحقیر زندگی را نشناخته است. چهرهٔ آرام و سخنانش، تقریباً تحریکی هستند. و پایداری زخم‌هایی که احساس می‌کنند به آن‌ها خیانت شده، پیوسته با او به مخالفت می‌پردازد. ولی بازهم بیگانه، نیروی مقاومت ناپذیر زندگی، به نوبهٔ خود پیروز می‌شود. مرگ در این جا مطلقِ مرگ است، همچنان که زندگی، خاطره، شعر، مرد، زن، زمین و آفرینش چنین هستند. همه چیز به معنای عمیق خود، در نقش دائمی خود گرفته شده است. در این دنیای هماهنگ، طبیعت و اشیاء، کمترین جنبش‌ها و اعمال روزانه، دارای سنگینی معجزه‌اند، جزیی از ابدیتند.

«بیگانه می‌گفت، همه چیز از آن ماست، به یاری خاطره‌مان، بیشتر از آن ماست.» این خاطره که خیلی دورتر از تجربهٔ شخصی گسترش می‌یابد و خاطرهٔ تاریخی می‌شود و هر روز پشت‌سر گذاشته می‌شود، ضامن طول، دوام و جوانی ابدی است:

ما برخاسته‌ایم،

آئینه‌ها را کشف کرده‌ایم، به یکدیگر نگریسته‌ایم،
و هزاران سال پیش جوان بوده‌ایم،
جوان در هزاران سال‌پیش، زیرا زمان‌وخورشید همین سن‌وسال را
دارند ـ سن ما را؛
و این روشنایی، مطلقا سراب نبود
روشنایی خودِ ما بود که از پسِ تمامِ مردگان می‌تراوید.

و به این ترتیب است که این خاطرهٔ کامل، یگانه عامل حفظ کمال ما می‌شود.

زن‌ها، خانه‌ها ●

آثار ریتسوس، مجموعهٔ بسیارگسترده‌ای از چهرهٔ زنان به ما عرضه می‌کند. قبل از هر چیز، زن برای او مادری و خلقت را تداعی می‌کند. زن، همان مادر، زمین و تقریباً معیاری است. همیشه بازگشتی به گهواره و کودکی‌است، بازگشتی مدام به سرزمین مادری است، درد غربت و دوری بی پایان از دنیایی اصیل، دنیایی از محبت آسیب‌ناپذیر است.

گمان می‌کنم که زیباترین زنان، زمانی که پیر می‌شوند
اندکی چون مادران می‌شوند، سراپا رضایت و صبرِ تلخ،
سراپا مهر و محبت، ولی محبتی
در لباس مبدل عدالتی فرضی و مطلق از اشتباه‌های اجتناب ناپذیر
فقدان‌های اجتناب ناپذیر، ده سالِ اجتناب ناپذیر.
آن‌گاه زنان ،با حرکتی بسیار عادی، چنان که در کمرگاه خود پرش
دردی احساس کنند
زنان زیبا،به پیری رسیده، مادران افسانه‌ای ،

با حرکتِ نهاییِ تقدسی آشنا،
کلیدِ کمربندهایشان را در میانِ دو کفِ دست می‌گیرند
تا آن که نتوانیم ببینیم که این کلیدها دیگر نمی‌توانند دری را بگشایند.

این جا «نئوپتولم» است که در باژه «هلن‌زیبا» با «فیلوکتت» سخن می‌گوید. حتی «کلی‌تمنستر»، (در «خانهٔ مرده» و «در سایهٔ کوهستان» و مخصوصاً در «اورست») زنی که روایت‌های دیرین می‌خواهد تأثیرناپذیر و محکوم باشد، حتی «کلی‌تمنستر» زناکار و جنایت‌پیشه، رقیق‌القلب و سرشار از ظرافت است؛ گاهی مستبد است، اما به سبب اصالت و غرور آزرده‌اش چنین است .او با حقیقت خاص قربانی بودن خود، با آزمون مضاعفی که خموشانه در خود دارد، زندگی می‌کند؛ به دنبال تقدیر خود می‌رود، شایستگی دست‌نخورده‌ای دارد، و تقریباً روسپید است.

موجود ابتدایی، پا برجا و صد ساله‌ای که از آب و گل ساخته شده است و معرف دوام و قدرت خاموش ماده است، شخصیت خاموش ، دایه «در سایهٔ کوهستان» است که اعتراف «الکتر» خطاب به او است. کسی که :«هیچ چیز را درک نکرده‌است، اما با انگشتان عاری از پوست، مرده و حتی باناخن‌های خود همه چیز را حس می‌کند.» و زنان ساده «وقتی که بیگانه می‌آید»، موجوداتی که نادانی شان به طور غریزی براثر عشق، به دانشی ژرف بدل می‌شود، چه دانا هستند:

از این رو است که مردان
دمی که احساس می‌کنند ترس وجودشان را فراگرفته
- زیراکار وجود دارد و فرسودگی و خلاء و روزنامه‌ها و یادبودهای
جنگ و صدای بندِ انگشتان
یا فریادِ خورشیدی که در استخوان‌ها فرو می‌رود -

آن زمان چنگ در زنان می‌اندازند چونان آدمی که در شاخه‌ها
یاریشه‌های درختی در کنارِ پرتگاه چنگ می‌افکند
و درآن بالا به‌نوسان در می‌آیند، گویی که درجنگند، پنداری که با
هرج و مرج درگیر و دارند،
و زنان می‌دانند و چشم می‌بندند،
نه نمی‌گویند،
انتظار می‌کشند،
و دمی که مردان به خواب روند آنان بیدار می‌مانند
و مردان ، فرزندان آنانند، همچون کودکان آنانند
آنان مردان را چون کودکان خود بزرگ می‌کنند
و از پستانِ خود، با سکوتِ خود، آنان را می‌پرورانند،
و گهگاه بااستنکافشان، دیگر بار، عطشِ پیوند به آنان می‌نوشانند.

از این تصویر باروری است که چهره‌ای مخالف زاده می‌شود: زن محروم، زن تنها، باکرهٔ ابدی. در «گزارش» (۱۹۵۸) که توصیفی از زندگی بی‌جلای شهرستانی یونان است (عادت‌های سخت و بی‌کم وکاست، مهاجرت مردان، خرابی در تمام زمینه‌ها) سیمای زن محروم از هرگونه شادی، به‌خصوص محروم از شادی تحقق بخشیدن به خود در مقام زن، را در اختیار داریم. شخصیت‌های «سونات مهتاب»، «خانهٔ مرده»، «در سایهٔ کوهستان»، باکاری کند و طولانی ساخته شده‌اند و پیچیدگی بیشتری دارند. «انعطاف ناپذیر، تنها و پاک، حتی در بستر زناشویی‌ام نیز تنها و پاکم». باکرهٔ ابدی «در سایهٔ کوهستان» می‌گوید که «بکارت روح و جسم، بکارتی پژمرده و خشک و تلخ راکه همچون دری کرم‌خورده بر لولاهای زنگ‌زده‌اش صدا می‌کند» حفظ کرده است. زن «خانهٔ مرده» نیز چنین است. در دو منظومهٔ اخیر، تصویر «الکتر»

وجود دارد، اما «الکتر»ی پیر، بافهم و اغماضگر که ماجرای غم‌انگیز خانواده‌اش را به معرض تماشا می‌گذارد و دربارهٔ انحطاط تمامی تمدن‌های غربی اندیشه می‌کند. یعنی «الکتر»ی کاملاً متفاوت با آن که در «اورست» خواهیم یافت.

شهوت و هوس واپس‌زده شده، به‌دقت پوشانده شده، و براثر همان هم آشکار شده، با تمام عمق دراماتیک خود، این منظومه‌ها را از فضایی خفقان‌آور پر می‌کنند. این زنان سترون موفق می‌شوند که خودِ سترونی، تحلیل رفتن مفرط، را نشان دهند. می‌کوشند که با آویختن به نیرویی سالم و پابرجا- شخصی که به اعتراف آن‌ها گوش می‌سپارد- ایجاد رابطه کنند. اما انسان در آخر کار بااین احساس باز می‌ماند که اعتراف فقط به‌قصد اعتراف صورت گرفته است و پای اقدام به خروجی اجتناب ناپذیر ولی محکوم به شکست در میان است، صحبت ازنوعی تک‌گویی است که به نحوی بی‌ثمر قصد دارد به گفت و شنود بدل شود.

در اغلب موارد این زنان محروم، خانه‌ای دارند که در حکم صحنه است. اما آیا این دکوری ساده است؟ فکر خانه- عزلتکده، ریتسوس را از دوران بلوغ تسخیر کرده است. یکی از منظومه‌های دوران جوانی او، «خانهٔ قدیمی ما» نام دارد. سپس در کتاب‌های اولیه‌اش یادبودهای خانهٔ «مونم‌واسیا» در فضایی از سوگ و درد می‌آیند و باز می‌آیند. بعد ها راه خروجی این خانه- بن‌بست، ابعاد روزنی رو به سوی زندگی را می‌یابد: «راهی برای در به روی غیر بستن وجود ندارد. باد تو را می‌خواند. یارای گریز از چنگش را نداری. فقط آری یا نه. بین این دو، هیچ چیز نیست. نیمته‌ات به در آویخته‌است. در میخکوب شده است. نیمته‌ات را باقی بگذار. برهنه در میان باد بیرون رو».

از همان آغاز، خانه همچون مکانی احاطه شده، خفقان آور، آسیب زمان دیده، همچون مکانی کابوس زده، معرفی شده است که بر ساکنان خود سنگینی می‌کند و ضمن این که اغوایی یخ‌زده بر آن‌ها اعمال می‌کند، به صورت نماد در می‌آید، و در

آن افراد با یک «رشته نافی» به هم‌مربوط می‌شوند:

این خانه دیگر نمی‌تواند مرا تحمل کند
نمی‌توانم آن را بر دوش خود تحمل کنم.
باید پیوسته مراقب باشید، مراقب باشید
بوفهٔ بزرگ را تکیه گاهِ دیوار کنید
میزِ قدیمیِ منبت کاری شده را تکیه گاهِ بوفه کنید
میز را به کمکِ صندلی‌ها نگه‌دارید
شانه را زیرِ دری بگذارید که تا شده‌است.
و پیانو چون تابوتِ بستهٔ سیاهی است. دیگر کسی یارای گشودنش را ندارد.
همواره باید مراقب باشید که آن‌ها نیفتند، که کسی نیفتد. دیگر نمی‌توانم.
بگذارید همراهتان بیایم.

«سونات مهتاب»

این اقامتگاهِ در حال انهدام، برای همیشه به سرنوشت زن «سونات» پیوند خورده است. گویی با زنجیری که از دیوار به بوفه، به میز، به صندلی‌ها، به در و تااندام انسانی کشیده می‌شود، به خانه پیوند خورده است، و این اندام انسانی هم به‌قدری جزو خانه شده‌اند که این مکان نیز به نوبهٔ خود سیمای انسانی به خود می‌گیرد. این مبادله، این رشتهٔ جسمانی- یعنی عمیقاً روحی- با مکان‌ها و اشیاء، یکی از نشانه‌های کوبندهٔ این شعر است. این نمونهٔ دیگری است از منظومهٔ «در سایهٔ کوهستان»:

رگ‌های چوب،
سنگینیِ لامسه‌ای ناشناخته، وزنه‌ای
بیش از تمامِ حادثه‌های پوچ داشتند. روزی انگشتم را
از گره ناپیدای چوب گذراندم؛ انگشتم در آن
فرو رفت؛ نکوشیدم
خود را از آن جدا کنم - به چوب، به درخت، به جنگل پیوسته بودم؛
بر زانوانم برگ‌های کوچک و ساقه‌ها می‌رویدند
و من آرامشی در خود احساس می‌کردم. تا لحظه‌ای که ترسیدم
در این پیوند غیر شخصی ناپدید شوم (...)
آن‌گاه به‌شدت انگشتم را کشیدم و از آن خون می‌ریخت،
دلم به حال انگشتم سوخت، در ورای درد،
پنداری آخرین حلقهٔ نامزدیِ فسخ شده
حلقهٔ چوبیِ جنگل جدا شده از دستم-
هنوز هم رنجم می‌دهد.

ولی به خانهٔ در حال انهدام «سونات» باز گردیم. این مکان مسکون، با سیمایی که به آن تحمیل می‌کنیم، و آن نیز به نوبهٔ خود به ما تحمیل می‌شود، زمینه‌ای است که شخصیت ما، در آن نقش می‌بندد. خانه که بر اثر تجربه‌های ما غنی شده، به واسطهٔ مردگان ما خسران دیده، براثر سن وسال ما پیر شده، به شیوهٔ خاص خودش ، هرچه را از ما گرفته‌است به ما پس می‌دهد. مرد جوان ، در خانهٔ «سونات»، ناخوانده و مزاحم است. زن جوان هم از لحظه‌ای که احتیاج به بیرون رفتن از خانه برایش به‌قدری جنبهٔ آمرانه می‌یابد که ناگزیر به اعتراف می‌پردازد، ناخوانده به حساب می‌آید. اما عزم پایداری در برابر تحلیل‌رفتن و عدم توانایی بر

پایداری در محلی غم‌انگیز که عبارت از خانه و نوعی سرنوشت تغییرناپذیر است، دو نیروی متضادند. به همین جهت است که تصمیم زن برای این که به قصد «شهر پاداش» به تنهایی از خانه خارج شود، هر قدر هم که عجیب به نظر برسد، پایان شادمانه‌ای نیست که از جانب شاعر تحمیل شده باشد. صحبت از نجاتی ناگهانی نیست، بلکه پای اقدام منطقی وجدانی مراقب در میان است. تصمیم او، عزم شرکت در زندگی نیست، بلکه ارادهٔ محوشدن در توده‌ای گمنام، و رها شدن از استبداد تحلیل احساس‌های خود و یادآوری مداوم پایان اجتناب ناپذیر خویش است: «می‌خواهم صدای قدم‌های شهر را بشنوم، دیگر صدای قدم‌های شما و خدا را نشنوم، همچنان که صدای پاهای خودم را».

مانند مرگ «الکتر» در منظومهٔ «در سایهٔ کوهستان»، این هم نوعی تهذیب روح است. پس از مراسم خاکسپاری، مسافران به راه می‌افتند و «به نحوی مطلوب بوی گسترهٔ زمین مرطوب، سنگ‌ها و درختان را حس می‌کنند، گویی دنیا از کثافتی بس دیرین تن می‌شوید». این سرنوشت، که بر دنیایی برای همیشه سرآمده سنگینی می‌کند، به صورت آشکارتری در «خانهٔ مرده» آشکار می‌شود.

در این دنیا، اشیاء وظیفهٔ مهمی به عهده دارند، دارای صفاتی تقریباً مافوق طبیعی هستند. فنجان یا ملحفه، در مهتاب به وجودهایی بدل می‌شوند. و همان طور که «آراگون» می‌گوید: «این شعر ازکجا می‌آید؟ این احساس لرزش از کجا می‌آید؟ جایی که اشیاء آن چنان که هستند وظیفهٔ اشباح را به عهده می‌گیرند، جایی که «هملت» یونانی نه با شاهان مرده، و «اودیپ» جدید نه با «اسفنکس»، بلکه با اشیائی مزورانه آشنا، رو به رو می‌شوند و...

«کلاه شخص مرده که از روی جالباسی در راهرو تاریک به زیر می‌غلتد[1]...»

۱-لوئی آراگون، "برای تجلیل از ریتسوس"، له لتر فرانسز، ۲۸ فوریه ۱۹۵۷(ن)

به‌این ترتیب، حدود گسترش می‌یابند. ازهمان لحظه‌ای که این جهان کوچک که به نحوی عمیق تجزیه شده، نشانه‌های قابل شناسایی وضعی کلی را به خود می‌گیرد، از همان لحظه‌ای که این شخصیت‌ها از تقدیر خود آگاه می‌شوند و می‌کوشند که آن را عوض کنند- شاید می‌دانند که سقوط اجتناب ناپذیر است- درام شخصی بی‌آن که ویژگی خود را از دست بدهد با دشواری‌های اساسی مطابقه می‌کند. به‌این ترتیب است که این بن‌بست، این خانه با گوشه‌نشینانش، به نماد تمدنی، تمدن‌ما، بدل می‌شود.

آزادی و ضرورت ●

«اورست» طبعاً به همان دورهٔ «خانهٔ مرده» و «در سایهٔ کوهستان» تعلق دارد، و باید دانست که این دوره هم، دورهٔ «میسن» است. اما چون موضوع آن با موضوع «فیلوکتت» ارتباط بسیار دارد، این دو شعر را باید با هم دید.

«اورست» به «میسن» باز می‌گردد. اندکی پیش از آن که از آستانهٔ در کاخ بگذرد با دوستش «پیلاد» سخن می‌گوید. «اورست» آمده است تا انتقامی را که پیش‌بینی شده است بگیرد، و در آن حال حس می‌کند و می‌پذیرد که قتلی که باید به دست او انجام‌گیرد به او مربوط نیست. بی‌اعتنایی نه، بلکه اندیشه، مفهومی دیگر از اقدام و عمل‌به او القاء می‌کند، و این بینشی از دنیا است که بابینش خواهرش و تمام کسانی که انتظار می‌کشند و در وجود او عامل مجازات و تهذیب روح را می‌بینند، بیگانه است. کینهٔ «الکتر»، ضرورت کیفر دادن ، اکنون به نظرش بسیار بیهوده، بسیار کوچک می‌رسد- همان گونه که حصارها، سنگ‌های عظیم، دروازهٔ شیران و قصر «در سایهٔ کوهستان»، پس از سفر درازش در زمان و مکان، در نظرش کوچک می‌نماید. «اورست» می‌تواند دنیایی کاملاً متفاوت، به‌دور از کینه، خون، انتقام، دنیایی از زیبایی و عشق عرضه کند. شکوه‌های «الکتر» که از بیرون به گوش «اورست» می‌رسد، خشم او را بر می‌انگیزد. فقط «الکتر» است که نه تنها کینهٔ او، بلکه سرزنش و تقریباً تحقیراو

را هم متوجه خود می‌کند.

ولی «اورست» می‌داند که آزاد نیست. در درجهٔ اول قربانی بتی است که دیگران از او ساخته‌اند: ولی عمل شرطی کردن به نحو کامل صورت نگرفته‌است. «اورست» حق انتخاب دارد. تعدد شخصیت او ناشی از همین است:

به نظرم می‌رسد که دو کششِ متضاد با دو پای ما هماهنگ است
یکی بیش از دیگری دور می‌شود
و پاهای ما را تا جایی که از هم بدرند باز می‌کند.

از این رو، او قبل از هر چیز، قهرمانی دراماتیک است.انتخاب خونین، راه حلی قطعی که می‌کوشد طی یک شب انتخاب کند. سپیده‌دم وارد قصر می‌شود. اما اکنون دیگر عامل کور انتقام نیست. عمل خود را چون وظیفه‌ای که شاید از حدود ضرورت شخصی خارج باشد، اما با ضرورت کلی تری هماهنگی دارد درنظر می‌گیرد: «دیگران نیستند که مرا انتخاب می‌کنند». این کار به قیمت ازدست دادن سیمای خویشتن تمام می‌شود.

مسأله قهرمان، مسأله بت، مسأله از خودبیگانگی در داخل یک اصل و قبل از هر چیز مسألهٔ بزرگ اقدام و عمل. برای این اقدام «اورست» می‌توان تعبیرهای مختلفی قائل شد. می‌توان او را همچون قربانی اسطورهٔ خود و یا بالاتر از آن، قربانی فریبی که او را بر احساس و اندیشه برتری می‌دهد، در نظر گرفت. به عکس می‌توان او را متهم کرد که با تردیدهای خود، در برداشتی که از بشردوستی کلی دارد، از رفتاری شخصی دفاع می‌کند. اگر بکوشیم که در این مورد کلمه‌های خشونت و عدم خشونت را به کار بگیریم، مسأله دقیق‌تر می‌شود- اما این تعبیر آخر بیشتر غلط از کار در می‌آید. آرمانی که «اورست» پیشنهاد می‌کند قطعاً آرمانی بشر دوستانه است و در

معنای بسیار عمیقی هم این چنین است.این آرمان با انتقامی که باید به دست او گرفته شود، مخالف است. از این رو است که او، این جلاد مقدر، قبل از هر چیز قربانی می‌شود. او، «الهه‌های انتقام[1]» را در خود دارد، اما نه به سبب احساس محکومیت، بلکه بر اثر تهدید تضاعف شخصیت خود، و دو نیروی متضاد بر او اثر می‌گذارند: نیاز به کمال شخصی و ضرورت‌های اجتماعی و تاریخی . بااین همه پلی که، البته باید گفت نسبتاً شکننده هم هست، در پایان شعر احداث می‌شود: «اورست»، مسؤولیت اقدام خود را به عهده می‌گیرد «برای این که این سرزمین، اگر ممکن باشد، نفس بکشد». انتقام فقط یک عمل واسطه‌ای، ولی ضروری، است. و این ماده گاو آرام، این ماده‌گاو «انسان‌دوست» که قبلاً هم در شعر دیده شده است و پس از انجام قتل در میان دروازهٔ شیران ظاهر می‌شود، این اقدام را توجیه می‌کند و به نفع تعبیری از این نوع گواهی می‌دهد.

اگر بخواهیم رگه‌های اصلی این اثر را نشان بدهیم و جزئیات را (که برای درک کامل لازم است) کنار بگذاریم و تنها یک رشته، شاید رشتهٔ اصلی، را که منحصراً می‌تواند تصویری طولی از یک اثر چند وجهی عرضه دارد دنبال کنیم، فقط می‌توانیم اثر را ساده کنیم. وجوه بی‌شمار اثر باید موضوع تحلیل منشورواری باشد که شاید به خود اجازه ندهد در مورد نفوذ در جوهر زیبایی غفلت روا دارد. باید در نظر بگیریم که این امر اجتناب ناپذیر است، زیرا این متن مقدمه‌ای کوتاه است بر شعر ریتسوس، نه بررسی‌ئی کامل.

باید بر اشتغال خاطری که در این شعر وجود دارد تکیه کرد تا دنیای آینده‌ای که منظومه از آن خبر می‌دهد، دنیایی باشد که قبل از هر چیز به جنبهٔ انسانی کردن انسان

۱- Erinnyes، سه‌دختر زمین ، که به اعتقاد یونانیان، جنایت‌ها را کیفر می‌دادند. اینان به دستی مشعلی سوزان و به دستی خنجری داشتند و به گیسوانشان مارهایی پیوسته بود.(م)

تحقق ببخشد. «نئوپتولم» به «فیلوکتت» می‌گوید: «بیا،به تو نیاز داریم، نه فقط برای پیروزی، بلکه به‌خصوص برای پس از پیروزی». در آن هنگام است که انحراف‌ها کمین می‌کنند، موضوع‌هایی که شاید هنگام نبرد مطرح نشود، بعداً به‌طور جدی سر می‌رسد: «برای چه (به‌تروا) آمده‌ایم، چرا جنگیده‌ایم، چرا و به کجا بازمی‌گردیم؟» شاعر به‌نحو کنایه‌آمیز خود ، به خطرهای بسیاری اشاره می‌کند: سوءاستفاده از قدرت، دیوانسالاری و بت سازی. مسائلی که در حال حاضر چیزهایی پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسند، اما چون به طور عمیق و با تخیل بسیار در این اثر بیان شده‌اند، احساسی از اکتشاف در ما ایجاد می‌کنند. این قسمتی از «در سایهٔ کوهستان» است:

می‌پندارم کسی را که اعدام شده بود با افتخار از گور بیرون کشیده‌اند
و اسکلتش را برتخت نشانده‌اند- استخوان‌هایش را با رشته‌هایی بسته
بودند
و لباده‌ای ارغوانی بر تنش کرده بودند- گلاب در تالار پاشیده بودند
ازایوان‌ها خطابه ایراد می‌کردند، کسی سر در نمی‌آورد. برای فردی
دیگر
مراسم تدفینی با افتخارهای غیرقابل تصور برپا کردند - جنگل کاملی
از پرچم‌های نیمه برافراشته به‌نشانهٔ عزا،
هیچ باغ ملی و میدانی بی‌تندیس او باقی نماند. اندکی بعد
جنونی همه را در برگرفت - خیلی خوب به خاطرنمی‌آورم -
دست‌ها را به‌شدت تکان می‌دادند، می‌دویدند، فریادمی‌کشیدند،
مجسمه‌ها را می‌شکستند
و مشاهدهٔ نبرد انسان‌ها با مجسمه‌ها شگرف بود.
عده‌ای دیگر، شب هنگام، قطعه‌هایی از مرمر حمل می‌کردند

از آن چهار پایه می‌ساختند یا جا بخاری‌ها را تعمیر می‌کردند. حتی
سربازی را یافتند
که دستِ مرمرینِ انگشتان برهم فشردهٔ مجسمهٔ ساقطی را
در زیرِ بالشِ خود پنهان کرده بود،
گویی چیزی را مخفی می‌کرد، گویی قسمتی از قدرتِ سابقِ خود
یا قدرتِ شخصِ دیگری - قدرتِ ابدیِ مرگ - را نگه می‌داشت.

این قسمت، وقایع نسبتاً تازه را تداعی می‌کند؛ اعاده حیثیت‌های بعد ازمرگ، محکومیت‌های بعد ازمرگ، خلاصه، پدیدهٔ ضد استالینی. در قبال جنبشی که غالباً سنت‌گرایی را به شیوه‌ای سنت‌گرا برملا می‌کرد و مخصوصاً به نشانه‌های خارجی آن حمله می‌برد، مختصر تمسخری وجود دارد. از سویی اهمیتی را که، خواه و ناخواه، این نمادهاپیدا می‌کنند می‌بینیم. بسیاری هستند که از بریده‌هایی از این اعتقاد مطلق متعلق به گذشته استفاده می‌کنند تا کرسیچه‌هایی، اشیائی، بسازند که در زندگی به کار می‌آید، (مگر این که در این جا، چهار پایه ، نماد رفتن به همراه هر باد و تنبلی روشنفکرانه باشد)؛ عده‌ای دیگر از آن استفاده می‌کنند تا جا بخاری‌هایشان را تعمیر کنند، آتش را حفظ کنند، ایمان را تغذیه کنند. و باز کسی وجود دارد- و تصادفاً نظامی هم هست - که سماجت می‌ورزد تا یک شیء مقدس (توجیه زندگی گذشته و نبردهایش) را نگه‌دارد و از آن بتی بسازد اما نباید به‌هر قیمت که هست به دنبال معادل‌های ملموس گشت. اموری که گرماگرم انتخاب شده است برای ریتسوس همچون نقطهٔ اتکایی به‌کار می‌رود تا به اندیشه‌ای دربارهٔ جنبش تاریخ به‌طور کلی برسد.

«فیلوکتت» از چنین قلمرو فکری سرچشمه می‌گیرد. همان‌طور که در «اورست» هم دیده می‌شود موضوع اندیشه در باب عمل مطرح است. «نئوپتولم» پسر «آشیل»

به جزیرهٔ «لمنوس» می‌رسد تا از «فیلوکتت» بخواهد که به‌دنبال ناوگان به «تروا» بیاید. پیشگویی قطعی است: پس از ده سال جنگ، یونانیان جز با یاری سلاح هرکول که به «فیلوکتت» تعلق دارد به پیروزی نایل نخواهند شد. اما «فیلوکتت» که او را ماری گزیده است و همرزمانش به‌سبب بوی غیرقابل تحمل جراحتش او را در این جزیرهٔ تهی به خود رها کرده‌اند همان شخصیتی نیست که «سوفوکل» نشان می‌دهد. حتی مارگزیدگی برای آن خواسته شده که او بتواند تنها در این جزیره، گوشه بگیرد. در شعر نه «فیلوکتت» بل‌که «نئوپتولم» جوان است که سخن می‌گوید. هنگام صحبت افکار شنوندهٔ خود را تفسیر می‌کند. به‌این ترتیب می‌تواند چیزهایی بگوید که شنونده‌اش قادر به بیانشان نیست و در عین‌حال، ضمن آن که بین تجربهٔ شخصی خود و تجربهٔ «فیلوکتت» ایجاد برخورد می‌کند می‌تواند از دو نسلی که این جنگ بی‌پایان به نحوی متفاوت بر آن‌ها نشان گذاشته است تصویری مضاعف به ما عرضه کند:

دوستِ محترم، کناره گیریِ بزرگوارانهٔ تو را
به بهانه‌ای که عموماً پذیرفته‌اند،
- رنجِ جسمانی، نه رنجِ روح و جان - درک می‌کنم؛
بهانهٔ خوبی است این مارگزیدگی (آیا مارگزیدگی دانش بوده است؟)
تا آن که تنها بمانی و وجود داشته باشی - تو و نه دیگری -
و حتی وجود نداشته باشی، چنبره زده چون ماری
که دمِ خویش رامی‌گزد (من نیز بارها چنین میلی داشته‌ام.)

اما باید به خوبی دید که مشروع بودن انزوا و تنهایی برای ریتسوس چه معنایی دارد. «پـــل» (۱۹۶۰) از این نظر مشخص است. همیشه بین انسان و اشیاء تطابقی شگرف وجود دارد، به‌نوعی که گوشه گیری (که هیچگاه قطعی نیست) شرکت جستن

به مقیاسی دیگر است. و انزوا ارتباطی اساسی است با قشرهای عمیق زندگی.

پس، زن از جعبهٔ مقوایی، بازماندهٔ طناب‌ها را بر داشت
با دقت بیلش را برداشت
با این ملایمتِ اجتناب ناپذیر و دقت در نظم
و چراغِ باغ را روشن کرد و آن زمان می‌دانست تغییرِ روشنایی چه نتیجه‌ای دارد،

آرام، مجاب، راضی از خود. اندکی بعد
شادی خاصی در اندوهش احساس کرد
احساس کرد که اندوهش رشته پیوند او است
با آن چه بوده، با آن چه هست، با آن چه خواهد بود،
با هر چه او را احاطه می‌کرد، هر چه در بالا و پایین بود،
هر چه در بیرون و درون بود - پیوندی خاموش
لمسِ جاودانگی، نوری از ابدیت دور دست و متعادل
که اختلاف را منسوخ می‌کند، و نیز منسوخ می‌کند فاصلهٔ بین این جا و هر جای دیگر را
فاصلهٔ بین زبان‌های بیگانه را، و هیچ نیازی به ترجمهٔ آن‌ها نیست
فاصلهٔ بینِ لبخند او و ستاره را،
بینِ ستاره و چراغِ باغ را، بینِ سکوت و اعتراف را
بینِ میخ‌ها و بیل و دستش را
بینِ ساعتی با ساعتِ دیگر را. آن وقت شیر راگشود
و با شیلنگ شروع به آبیاری کرد
گل‌ها و درخت‌های بسیار نزدیک و درختانِ دورتر

در روشنایی آشنای ستارگان. و این فعالیت بی‌معنا
او را باز از رؤیا به زندگی می‌آورد.

این قسمتی از «پل» است، شعری که عنوان فرعی آن به اندازهٔ کافی دارای معنا است: «مدیحه‌ای که طلب نشده بود» و در شعر ریتسوس غالباً این نوسان بین تنهایی و اقدام مشترک، رفت و آمدی مداوم بین قلمرو نفوذ شاعرانه در جنبش باطنی زندگی و اقدام محسوس و واقعی ، یافت می‌شود. درست مانند قهرمان «پل» که همواره برای دوستانش تکرارمی‌کند: «هر بار به نزد شما باز می‌گردم». به‌این ترتیب، این مدیحه، در عین حال هشدار نسبت به برداشت محدود از اشیاء و هشدار نسبت به اقدام کورکورانه در برابر تناقض‌های موجود در وظیفه‌های فراوان و لازم فعالیت بشری است.

اما برگردیم به «فیلوکتت». در این جا نیز مانند «اورست»، احساس تلخ خودپسندی، خستگی به دنبال آن همه جنگ‌های بی‌پایان، نوعی سرخوردگی و میل به کناره‌گیری وجود دارد. بر «نئوپتولم» تقدیر «ادای دین و رهن دیگران » سنگینی می‌کند.

تمام سخنانِ اشخاصِ بزرگ در موردِ مردگان و قهرمانان است.
کلمه‌هایی عجیب و مهیب، حتی در خواب ما را دنبال می‌کرد.

در خلال خاطرات کودکی، در خلال خاطرات پرهراس، خون و جنگ، زندگی با تمام افتخارش ، سهم خود را مطالبه می‌کند. سیلابی از تصویرها وتداعی‌ها، ما را به دنبال خود به دنیایی می‌برند که در آن واقعیت و کابوس، سوداها و اندیشه‌ها، شعر و پیشگویی، فقط مجموعه‌ای تجزیه ناپذیر، واقعیتی که به سبب نیروی خود، زشتی

خود، زیبایی خود، تکان‌دهنده است، به وجود می‌آورند.

«فیلوکتت» مانند «اورست» در تنهایی خود راهی دراز پیموده است. حتی در اقدام مشترک نیز تنها است. صحبت از تنهایی فرد متفکر و پیشرو و شاعر است و همیشه هم در این مورد است که عدم قابلیت ارتباط وجود دارد، عدم انتقال تجربه‌ای که از پس احساسی تند و شدید بروز کرده است. بازهم «نئوپتولم» است که سخن می‌گوید:

شاید تو نیز در شبی این چنین، در میان صداهای متناوب
همرزمانت با نهایت وضوح
به عدم صدای خود پی‌برده‌ای ـ همان‌طور که در این مهتاب برای من نیز پیش آمده؛
آری متوجه بودم که فریاد نمی‌زنم، به همان حال می‌ماندم
میخکوب در میان دیگران، تنها
در میان بهترین یارانم، تنها
در جرگهٔ بزرگ تنها، در فضایی بسیار مرتفع
با وضوحِ تمام، صدای فریاد دیگران را می‌شنیدم و در همان حال
صدای فقدان خود را می‌شنیدم. از آن بالا
برای دوم بار درخشش سلاح‌های تو را دیدم و دریافتم .

با این همه «فیلوکتت» پس از سال‌ها انزوا بر آن می‌شود که به دنبال «نئوپتولم» و ناوگان یونان برود. به او پیشنهاد می‌شود که «نقاب اقدام» به صورت بزند. در فرجام او نقاب نمی‌زند: «از آن پیروی نمی‌کند. چهره‌اش به‌تدریج تغییر می‌کند. جوان‌تر، قاطع‌تر می‌شود، حضور ذهن بیشتری می‌یابد. گویی از نقاب گرده‌برداری می‌کند». عبارتی از مؤخرهٔ اثر که به ما کمک می‌کند تا شعر را بهتر درک کنیم، چنین است:

«در پایین، در ساحل، ترانه‌های ملوانان به گوش می‌رسد- ترانه‌های عامیانه، سرشار از سادگی، طناب، دکل، پاروزنان، ستارگان، مرارت بسیار، شجاعت وبردباری- سرتاسر دریای تیره، درخشان، سرتاسر گسترهٔ لایتناهی با مقیاس‌های انسانی. شاید این همان آوازی است که «مرد گوشه گیر» از راهی دیگر کشف کرده بود. شاید هم به همین دلیل او تصمیم خود را گرفت». «امداد غیر منتظره»(هرکول) که «سوفوکل» از آن یاری می‌گیرد، وجود ندارد. اما این ملوانان کشتی یونانی، که در تراژدی «سوفوکل» همسرایان را تشکیل می‌دهند و این جا در تمام شعر از نظر غایب هستند، در آخرین لحظه، در مؤخرهٔ اثر آشکار می‌شوند تا «فیلوکتت» را به یاری ترانه‌های خود با آرمان مشترک آشتی دهند. شاید انسان خود را در این نقطهٔ تلاقی بیابد که به گفتهٔ سارتر «آزادی و نیاز یکی می‌شوند». بر مبنای همین نتیجه‌گیری است که ریتسوس «پل» را تمام می‌کند.

می‌پندارم که آزادی اصلی ما انزوای ما نیست
بلکه برادری ما است؛ برای چیزهای دیگر
همواره وقتی باقی است ،اما پس از آن.
از این پل بود که می‌خواستم با شما سخن بگویم-

به‌این ترتیب، به رغم تمام تناقض‌ها، بازهم معنای اقدام و عمل است که برتری می‌یابد. «فیلوکتت» پیش می‌رود و «به‌این ترتیب ،گویی نه مرد جوان، بلکه سلاح‌های خود را دنبال می‌کرد، به‌سویی می‌رفت که همواره سلاح‌ها سرهای درخشان و تیز خود را (برضد مرگ) نشان می‌دادند.» و کاملاً مسلم است که این سلاح‌ها که برای کشتن ساخته شده‌اند، اما بر ضد مرگ پیش می‌روند، نمی توانند معنای دیگری داشته باشند مگر همین تعهد در اقدام تاریخی.

شهادت‌ها ●

ریتسوس در کنار منظومه‌های ترکیبی خود همیشه یک سلسله شعرهای کوتاه نیز سروده که تحت عنوان‌های :«یادداشت‌هایی در حاشیهٔ زمان» (۱۹۴۱-۱۹۳۸)، «پرانتزها» (۱۹۴۷-۱۹۴۶)، «تمرین‌ها» (۱۹۶۰-۱۹۵۰) به چاپ رسیده‌اند. در سال ۱۹۶۳ نخستین جلد از کتاب «شهادت‌ها» انتشار یافت که سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۳ را در بر می‌گرفت. جلد دوم این اثر در سال ۱۹۶۶ منتشر شد.

در سال ۱۹۵۸، «له لتر فرانسز» ضمن معرفی برگزیده‌ای از «شهادت‌ها» می‌نوشت: «باعث افتخار له لتر فرانسز است که شاعران بزرگی از دنیای پهناور را در فرانسه بشناساند و باعث محبوبیت آنان شود(...) در این مجموعه ستارگان، به نحوی بسیار شگرف ، یانیس ریتسوس شاعر یونانی ، می‌درخشد که در این جا دو شعر بلند از او چاپ شده است و هنگامی که به نظر می‌رسید تراژدی یونان، که امروز بارش به‌دوش او است، تهدیدش می‌کند، توانسته‌ایم به یاری او برخیزیم. به نظر ما چنین رسید که خوب است مقداری از کوتاه‌ترین شعرهای او راکه از مجموعه‌ای موسوم به «شهادت‌ها» انتخاب شده‌است به خوانندگان خود عرضه کنیم تا شاعری راکه در واقعیت کشور خود (که شاعر در باره‌اش لحنی مرموز دارد) به گونه‌ای بسیار عمیق غرق شده‌است، بهتر بشناسانیم. برای ما مشکل بود که فلان شعر او راکه همچون رنگ‌آمیزی بیشتری برای این صحنهٔ سیاه و درخشان بوده است و مانند سایه برای روشنی مفید است، کنار بگذاریم. برما خواهید بخشید که در این جا، این «پیروزی» مثله شده راکه امکان دارد سر یا بازویش کم باشد، اما بال دارد، بعد از «ساموتراس [1]» جدیدی عرضه می‌کنیم.»

۱- Samothrace، اشاره‌به مجسمه "پیروزی ساموتراس"است که به مناسبت پیروزی دمتریوس پولیورست در جزیرهٔ ساموتراس ساخته شد.این پیکره باآن که آسیب بسیار دیده است و فاقد سر و دست است، یکی از زیباترین آثار باستانی موزه لوور به شمار می‌رود(م)

در حقیقت آن‌چه در درجهٔ اول در این شعر ها تولید حیرت می‌کند، همین جنبهٔ «بال» است که از روایتی عادی ظاهر می‌شود. زیرا صحبت از روایت است، لحنی وجود دارد که در نظر اول ، عادی و فاقد برجستگی است ـ و این هم امری تعمدی است. شاعر حوادث را نقل می‌کند، و این حوادث نیز به‌ظاهر بی‌اهمیتند. تمام مسائلی که در جایی دیگر فکر او رابه خود مشغول داشته‌اند، در این جا یافت می‌شوند، اما صدا معمولی‌تر می‌نماید، گویی این شعر ها هسته‌های در هم فشرده‌ای هستند که بعدها ترکیب کلام گسترده‌ای از آن‌ها بیرون خواهد آمد، یا به عکس ، تجربهٔ تراویده و متمرکز منظومه بلندی هستند که قبلاً سروده شده است. این تجربه به یاری احساسی همواره تازه و جوان و شناختی کمال پذیرفته که مدام مراقب شعر و زندگی است، دائماً نو می‌شود. زلزله سنجی است که ناچیزترین زمین‌لرزه‌ها را ثبت می‌کند، نوعی «کالئیدوسکوپ[1]» است که احساس‌های بسیار، تموج‌ها و تناسخ‌هایی به بار می‌آورد:

گاوآهن را در مزرعه نهادند؛
مزرعه را به خانه آوردند ـ
مبادله‌ای بی‌پایان
اهمیتِ اشیاء را بار می‌آورد.

زن جایش را با پرستو عوض کرد،
در آشیانه روی بام نشست و چهچهه زد.

۱ـ Kaleidoscope،وسیله‌ای است مرکب از یک لوله و آئینه‌های متعددکه در برخی نقاط کشر خودمان نیز کودکان برای بازی می‌سازند. خاصیت آئینه هااین است که وقتی جسمی رنگی داخل‌لوله انداخته شود، در آئینه‌ها طرح‌های زیبا و متغیری پدید می آید.(م)

پرستو پشتِ کارگاهِ زن نشست
و ستاره‌ها و پرنده‌ها و ماهی‌ها و گل‌ها و کشتی‌های بادبانی بافت.

«مبادله‌ها»

اگر انسان بکوشد موضوع‌هایی راکه غالباً در این شعر تکرار می‌شوند تعیین کند، در درجهٔ اول مشاهده خواهد کرد که اندیشه ارزش دادن به معمولی‌ترین اشیاء، به رسمیت شناختن اهمیت خوارترین اشیاء و ابراز حق‌شناسی نسبت به دنیای اشیاء خاموشی که اگر آدمی بتواند زبان آن‌ها را بفهمد می‌توانند شروع به حرف زدن کنند، در شعر وجود دارد. اشیاء نگاه می‌کنند، ابراز همدردی می‌کنند، عمل می‌کنند، طبیعت انسانی به خود می‌گیرند. و همواره همان ترس از کم بها دادن به تغییرهای جزئی و محوکردن ایهام‌ها و کاستن از تعداد فراوان امکان‌ها، وجود دارد و «تقریباً»ها و «شاید»های متعددی که در این شعر دیده می‌شود ناشی از همین امر است:

در دست‌های خود اشیاء عجیبی می‌گیرد ـ یک سنگ،
یک سفال شکسته، دو چوب کبریت سوخته،
میخ زنگ‌زده دیوار رو به رو،
برگی که از پنجره به داخل آمده، قطره‌هایی
که از گلدان‌های آب‌داده شده می‌چکد، کاه‌هایی که بادِ دیروز
برگیسوان تو نشانده است ـ آن‌ها را بر می‌دارد
و آن‌جا، در حیاط، تقریباً درختی بر پا می‌کند
و در این «تقریباً» شعر خانه می‌کند. آن را تو می‌بینی؟

«تقریباً»

از اهمیتی که به اشیاء ناچیز داده است، سخن‌گفته‌ایم. همین توجه نسبت به

بی‌اهمیت‌ترین حرکت‌ها نیز شده است. این ستایشی است از امور روزانه که مانند نمایش تداوم، ابدیت و تقریباً جاودانگی در نظر گرفته شده است:

مردی، پیش از خواب، ساعتش را زیر بالشش گذاشت.
سپس به خواب رفت. در بیرون، باد صفیر می‌کشید.
تو که دوامِ شگرف جنبش‌های ناچیز را می‌شناسی، درک می‌کنی.
یک مرد، ساعتش، باد، دیگر هیچ.

به‌راستی شگرف است. از این امور روزمرهٔ مقدس، امور معجزه آسا زاده می‌شود. زیرا معجزه در امر استثنایی جای ندارد، بلکه بیشتر در تکرار اشیاء، حرکت‌ها، و کلمه‌های معمولی قرار می‌گیرد. این جا، امر معمولی است که استثنا به شمار می‌آید. چیزی که زندگی هر روزه را می‌سازد، جاذبه و انعطاف ناپذیری اکتشاف را دارد، و امر روزمره جنبهٔ آئینی به خود می‌گیرد، هر روز، روزی نوشده به شمار می‌آید.

صبح پیش از آن که شستنِ دست و رو، و لباس‌پوشیدنِ بچه‌ها به‌پایان
رسد، صدای
پیشه‌وران خردپای دوره‌گرد که در روشنایی تند رژه می‌روند، از
خارجِ خانه شنیده می‌شود،
میوه‌فروش، یخ‌فروش، زغال‌فروش،
چاقوتیزکن، صندلی‌ساز، لحاف‌دوز، رژه می‌روند
با وسایل ناچیز کارشان، سنگ، چکش، کارد،
بیل، اره، زه- پیش می‌آیند و پیشاپیش آن‌ها

صداهایشان، بلند، ورزیده، همچون وردی، می‌آید. از این رو خیابان
دهلیزی روشن می‌شود با خط‌هایی پهن
که سایه‌های ستون‌هایی ناپیدا پدید می‌آورند. بر فرازِ این دو ردیف
خانه
گنبدهای تمام سفید روز سر بر می‌کشند. و آن‌ها
در درون این کلیسا، جایی که مراسم مذهبی در آن پایان می‌یابد، پیش
می‌آیند. ابزار ناچیزشان
چون هدایایی زرین می‌درخشد. و در حالی که
درون خانه‌ها هنوز اندکی مرطوب است و تو
بی آن‌که شتاب ورزی، بی‌آن که آماده باشی، به‌رغم همه چیز، بر
آستانه ظاهر می‌شوی،
قطره‌های آب بر موهایت و شانه در دستت، و در برابر،
درِ خانهٔ محقر، شمایی به اندازهٔ طبیعی از «مریم» است
و زه بزرگ لحاف‌دوز که کاملاً نزدیک، تکیه داده شده است
چنگِ افتخارِ تک سیمه است. آن وقت
کاری که در تمام روز می‌کنی برای این است که سیم‌های ناقص را
کامل کنی
برای مراسم مذهبی خاموش و عمیق شامگاه.

«مراسم مذهبی صبح»

و اگر این‌ها همه معجزه است، شاعر ابداً «معجزه‌گر» نیست، شعبده‌باز کلمه‌ها است، با رنگ کار می‌کند نه با خون. ولی آیا رنگ‌ها آن قدرها هم معصومند؟ و شاید کلمه‌ها از گوشت هستند، و شاید در گل‌های کاغذی خون جریان دارد.

دزد- در حقیقت دزد ناچیز و نشان شده-
در کمینِ زنان و مردان، سالخوردگان و کودکان، برگ‌ها، پنجره‌ها،
لامپ‌های برق
گیتارهای کهنه، چرخ‌های خیاطی، شاخه‌های خشک بود،
در کمینِ خودش بود. همیشه
یکی از رفتارهای آن‌ها، حالت‌های آن‌ها، ته‌سیگارهایی را که در
خیابان دور می‌انداختند
لباس‌هایشان را که هنگام تفریح از تن می‌کندند، افکارشان،
شکل‌های ناشناخته‌شان- شکل‌های آن‌ها و خودش- را می‌ربود
و از آن‌ها
دسته‌های بزرگ و شگرف می‌ساخت یا در گلدان‌ها می‌نشاند.

.....

ولی ما این را بعدها آموختیم
تمام این‌گل‌ها، کاغذین بودند، رنگ شده
سرخ یا زرد- بیشتر سرخ- با تمام درجه‌های رنگ.

«دزد»

انسان اعم از این که خود را در این جا بشناسد یا نشناسد، خواه از خود بپرسد یا نپرسد، داوری کند یا احساس کند که مورد داوری قرار گرفته است، پس از خواندن اثر، اندکی ناراحت و حیران می‌ماند- نمی‌داند که آیا باید لبخند بزند، مثل این که خودش از مدت‌ها پیش می‌خواسته همین رابیان کند اما نمی‌دانسته چه‌گونه بیان کند، به تأیید بپردازد، یااز فرط حق‌شناسی بگرید، زیرا موضوع در فرجام بسیار ساده، بسیار غیرمنتظره و بسیار آشکار کننده بوده است. به هر طریق، انسان با این احساس

باقی می‌ماند که واقعیت، در بزرگ بسته‌ای است و کلید کوچک زنگ‌زده ناچیزی برای گشودن آن کفایت می‌کند. این کلید، شاید، شعر باشد.

در آغاز سال ۱۹۶۷ ریتسوس مطابق معمول در آتن است. تازه از مسافرت کوتاهی به کوبا، کشوری که واقعاً او را فریفته، بازگشته است. دور از شهرتی که پیوسته عظیم‌تر می‌شود، کار می‌کند، بی‌وقفه کار می‌کند. گویی برای این‌مرد پنجاه و هشت ساله که زندگی او را در معرض آزمون‌های بسیاری قرارداده است، برای این مسلول سابق که هیچ‌گاه به طور کامل بهبود نیافته است و چهار سال در تبعید به سربرده، هر روز چندین ساعت نوشتن، بی آن که به خود تعطیلی دهد، بهترین استراحت‌هااست. سرگرم تکمیل سه منظومهٔ تازه است که از اسطوره‌های کهن الهام گرفته‌اند: «پرسفون»، «ترزیاس» و «آگاممنون». در همین هنگام، یک سلسله شعرهای کوتاه جدید می‌سراید که «تاناگراها» نام دارد. در خلال این کارها ترجمه می‌کند (مخصوصاً آثار هانری میشو را)، آبرنگ هم کار می‌کند.

شب بیست ویکم آوریل، مأموران پلیس در خانه‌اش را می‌کوبند. ریتسوس به هراس نمی‌افتد، به این کار عادت کرده است. چمدانش را آماده می‌کند و همراه آنان می‌رود. دنباله‌اش- متأسفانه- برای هزاران نفر امری شناخته شده و مشترک است. ابتدا تجمع در میدان اسب‌دوانی و در هوای آزاد، سپس سفر با کشتی به قصد بندرهایی که تیعیدگاه هستند: «یاروس» و بعد «لروس»، در حال حاضر هم پس از گذشت یک سال، هنوز در آن جا است. در قبال آزادی از او می‌خواهند که افکارش، یعنی آثارش، را انکار کند، و این کاری است که مسلماً ریتسوس نمی‌پذیرد. فعالیت‌های بین‌المللی تاکنون نتیجه‌ای به بار نیاورده. با اسارت ریتسوس، یعنی یکی از بزرگ‌ترین شاعران جهان و یکی‌از راستین‌ترین انسان‌های روزگار ما، آزادی همگان است که مورد بی‌حرمتی قرار گرفته‌است.

مه ۱۹۶۸

ژاک لاکاریر

Jacques La carriere

یانیس ریتسوس، شاعر محبوس

یانیس ریتسوس نخستین مجموعهٔ شعرش ،«تراکتورها»، را به سال ۱۹۳۴ انتشار داد، از آن پس به‌رغم تمامِ محنت‌هایی که بر او گذشته، یک دم نیز از نوشتن باز نمانده است. جنگ، مقاومت، زندان و تبعید، از پس شاعر روشن‌بینی که امروزه مجموعه آثارش بالغ بر سی جلد است، نتوانسته برآید. ریتسوس، از این لحاظ، شاید هم از این رو که متعهدترین شاعران نسل خود به حساب می‌آید، در جهان شعر یونان مقامی پرارج دارد. شهامت شاعرانه‌اش در تمام مدت زندگی‌اش به شهامت مردانه‌اش پیوند خورده است. وفاداری به خود و به ایمانی مقاومت ناپذیر، یک بار دیگر به بهای از دست رفتن آزادی‌اش تمام شده است: از همان نخستین روزهای کودتا، بازداشت و تبعیدش کرده‌اند.

در فرانسه، ریتسوس را هنوز هم خوب نمی‌شناسند. نخستین بار، آراگون در مقالهٔ ۲۸ فوریهٔ ۱۹۴۷ خود در «له لتر فرانسز» او را به مثابه «یکی از بزرگ‌ترین و شگرف‌ترین شاعران امروز» مورد تجلیل قرار داد. اما آثار او به‌ندرت به زبان فرانسه ترجمه شده است. آثار ترجمه شدهٔ او تا این اواخر از دو مجموعه تجاوز نمی‌کرد. «بُعد چهارم»، شامل قسمتی از شعرهایی است که شاعر در فاصله سال‌های ۱۹۵۴ تا۱۹۵۷ سروده است و دیگری، «شهادت‌ها»، شامل شعرهای کوتاهی است که در سال‌های ۱۹۶۳-۱۹۶۲ سروده شده. برگزیدهٔ شعرهای اخیر او که به همت «ناشران متحده فرانسوی» انتشار یافته («خانهٔ اجاره‌ای») این فضای خالی را به نحو محسوسی پر کرده‌است.

این مجموعه شامل قسمتی از متن‌هایی است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۵ خلق شده‌است: «بدرود» (۱۹۵۷)، «وقتی بیگانه می‌آید» (۱۹۵۸)،

«درخت، زندان و زنان» (۱۹۶۳)، «فیلوکتت» (۱۹۶۵) و «یادداشت‌هایی در حاشیهٔ زمان» (۱۹۶۶-۱۹۶۵).

هر چند برخی از شعرهای بلند ریتسوس مانند «اپیتافیوس» (۱۹۳۶) و «یونانیت» (۱۹۵۳) به زبان فرانسه ترجمه نشده، خوانندهٔ فرانسوی زبان، برگزیده‌ای از آثار او را- که برای شناختن و ستودن شاعر کفایت می‌کند- در اختیار دارد.

* * *

متجاوز از سی سال شعر، متجاوز از سی سال تحقیق، سرود، گزارش، وقایع‌نگاری و فریاد او، زندگی و تاریخ یونان معاصر را ازنزدیک احاطه و همراهی کرده است. و این نه به آن معنا است که شعر ریتسوس به مفهوم محدود کلمه، باید رآلیستی و متعهد باشد: شعر او در درجهٔ اول مطلقا آزاد و گشوده و آماده هر گونه تحول زبانی است، گریزان از تکرار و جویای شکل‌های نو، به یاری بیانی که در آن به کار رفته، اساس ماجراهای به تجربه درآمده یا تخیلی را می‌جوید.

شعر او بیشتر اتهام است و ادعا، اما چه بسیار نیز پیش می‌آید که محاکات باشد و انبساط خاطر و آواز، و زبان در این مورد بنابر همین دگرگونی ها تغییر می‌کند: گاه بی‌پیرایه، صریح، خشن، چون کنارهٔ صخره‌ای ناهموار، و گاه غنایی و پیچیده و پر از تصویرهایی که از کلمه‌ها و احساس‌ها، نقاشی‌های پر شاخ و برگ ترسیم شده است.

سرود دنیایی نو ●

نخستین مرحله- که می‌توان مرحلهٔ پیش از جنگ به آن نام داد- سال‌های انتشار «تراکتورها» (۱۹۳۴)، «اهرام» (۱۹۳۵) و- به‌خصوص «اپیتافیوس» (۱۹۳۶)- است و این دوره بیشتر از جست و جوی عملی روشن، تند و شدید و تقریباً آتش‌زا حکایت می‌کند و نیز از

جست و جوی شعری که مطلقا از آن چه پیش از آن آمده جدا است. دنیای نو، وحشی و دراماتیکی است که به دنیای شعر و شاعری هجوم می‌آورد: دنیای ماشین، دنیای کارگران گرسنه و شکنجه‌دیده، حقیقت غالباً تحمل ناپذیر یونانی ،که تا آن زمان به شاعران چندان الهامی نبخشیده بود. چنین دنیایی «راهی روشن وپاک می‌طلبید و صدایی، اگر نه ملامتگر، معترض» می‌جست:

خدای من، اگر تو به حقیقت خدا بودی
و ما به راستی فرزندانِ تو بودیم

برآفریدگان بی‌نوای خود رقت می‌آوردی.
اگر عادل بودی
به هرکس سهم خود را می‌دادی
تا هر پرنده، هر کودک
به هنگام گرسنگی بتواند شکم سیر کند.

این است آن‌چه در سال ۱۹۳۶، در «اپیتافیوس» می‌گوید. این مجموعه که در دوران دیکتاتوری «متاکساس» به چاپ رسید، بخت آن را نداشت که مورد پسند مقام‌های دولتی واقع شود و در نتیجه آن را مخرب نامیدند. این مجموعه را ممنوع اعلام کردند و تمام نسخه‌هایش را در برابر معبد «زئوس اولمپی» آتن سوزاندند.

اما صدای ریتسوس از شور و حرارت وصمیمیت و حتی خشم سرشار بود. «اپیتافیوس»، شکوه است، شکوهٔ مادری در مرگ پسرش که در خلال تظاهرات کارگران اعتصابی به قتل رسیده است. نام مجموعه هم مذهبی است. «اپیتافیوس» به جای کفن قلابدوزی شده‌ای گرفته شده که مسیح را در گور نشان می‌دهد و هر جمعهٔ

مقدس آن را از کلیسا بیرون می‌آورند و زن‌ها بر آن می‌گریند. اما ریتسوس این شکوه و زاری را متوجه انسان‌ها کرده است، متوجه مرگ ظالمانهٔ یک پسر. سالونیک. مه ۱۹۳۶. مادری بر مرگ پسر خود که به قتل رسیده می‌گرید و در کوچه و خیابان می‌گردد. در اطراف او و بر فراز سرش هیاهوی امواج کارگران اعتصابی اوج می‌گیرد و در هم می‌شکند. ریتسوس به طور ساده، به قصد آن که طبیعت و احساس مادر را نمایش دهد در ابتدای شعرش می‌گوید: «و او شرح غم خود را می‌سراید.»

* * *

«خود را در پسِ اشیاء ساده پنهان می‌کنم
اگر مرا نیابید، دست کم این اشیاء را خواهید یافت»

این هنر شاعری که «احساس سادگی» نام می‌گیرد به سال ۱۹۳۶ تعلق دارد. شعر در حقیقت به ندرت توانسته در ورای شفافیت کلمه ها، وجود و زندگی شاعری را بیان کند، اما حتی زمانی که ریتسوس ضمیر اول شخص را به کار نبرد، باز هم می‌توان مسیر زندگی او، کودکی پر مشقت او را (تمامِ افراد خانواده‌اش بر اثر جنون یا سل از پا درآمده‌اند) به جا آورد و نیز یاد خانهٔ او واقع در جنوب پلوپونز را که غم دوری از آن بر آثار شاعر سایه افکنده است و همواره لجوجانه باز می‌گردد- گاه به طور مستقیم و گاه در پرده- در شعر هایی چون «روشنایی زمستان» (۱۹۵۷) و «خانهٔ مرده» (۱۹۶۲) باز یافت .

اشباح این اقامتگاه موروثی و نیز هزاران محنتی که او را از زندانی به زندانی دیگر سوق داده‌اند (ریتسوس از ۱۹۴۸ تا۱۹۵۲ به جزایر ماکرونیسوس و آئی

افستراتیوس[1] تبعید شده بود و در جزیرهٔ اخیر بود که در سال ۱۹۵۰ شعرهای «نامه به ژولیو کوری» را که یکی از آن‌ها ارائه می‌شود، سرود) مدام در شعرهایی که پس از جنگ و بازگشت به زندگی عادی سروده روی می‌نمایند و به توصیف‌های او، به تصویرهای او، به اوهام او، شور و حرارتی می‌بخشند که به پرستش واقعی موجودات، اشیاء و لحظه‌های سختی که واقعیت یونان پیش می‌آورد تعلق دارد. سبک او تغییر می‌کند. بیان، شدتی کمتر دارد، تعدیل می‌یابد، به‌صورت رشته‌هایی از تصویرها، که هر یک از آن‌ها قسمتی از قلب انسانی و منظره‌های روزمره را در بر دارد، کش می‌آید . در این دوره، یعنی بین ۱۹۶۰-۱۹۵۳ چند مجموعه از بهترین شعرهایش را چاپ می‌کند: «بانوی تاکستان» (۱۹۵۳) که با صدای خودش روی صفحه هم ضبط شده‌است، «شهر نافرمان» (۱۹۵۳)، «سونات مهتاب» که در سال ۱۹۵۸ جایزهٔ ملی شعر را دریافت می‌دارد.

هم‌زمان با این آثار، قسمت‌های بسیاری از شعرهایی را که مقارن، پیش و پس از تبعید خود سروده بود و یکی از آن‌ها «یونانیت» بود، در مجموعه‌ای به نام «شب‌زنده‌داری» گرد آورد. این اثر، سرود ملتی است که بالغ و آگاه شده است. سرودی سخت و بی‌رحمانه، سرود غرور و نافرمانی است. همچنین سرودی است سرشار از عشق به سرزمینی که مانند مردمانش برهنه و شکنجه دیده است. سرنوشت یونان پس از جنگ و نبرد مداوم و ضروری (ضروری‌تراز همیشه) بر ضد قدرت‌هایی که بر یونان ستم روا می‌دارند و نیز دلتنگی کشوری سترون ولی دارای بسیاری مردان بلند همت، در شعر خلاصه شده‌است، و برخی از بیت‌های این اثر می‌تواند همچون نخستین ترانه‌های پارتیزانی که شاعری یونانی سروده، در نظر گرفته شود. سر تا سر طبیعت در نبرد انسان‌هایی که برای بنیانگذاری آینده، همه میراث

۱- در اصل به همین صورت آورده شده. (م)

جنگ‌های گذشته و شبح مراقب نیاکان خودرا می‌طلبند، شرکت می‌جوید:

این دیار، خشونتِ سکوت را دارد.
سنگفرش‌های سوزان را بر سینه می‌فشارد
و تاک‌ها و زیتون‌های یتیم را در بر می‌گیرد.
دیار بی‌آب، اما پر از روشنایی.
راه در میان روشنایی‌ها غرق می‌شود.
فلز، سایهٔ خانه است.

یأس شکست، توان‌های برباد رفته، خواب و خیال‌های نابود شده، مردان تبعیدی و محکوم به سکوت، هیچ کدام در اراده شاعر وایمان فطری او که تأکید می‌ورزد زندگی و نبرد، حتی کوچک‌ترین قهرمانی‌های کسانی که تنها به یاری زمین خود نبرد می‌کنند پایداراست، خللی ایجاد نمی‌کند:

و این‌ها کسانی که در میان لب‌های تابستان رفت و آمد می‌کنند
و به‌جای توتون، برگ‌های ضخیم شب را دارند
به جای سبیل، قلمستان پونه‌های صحرایی‌را که گرد ستارگان بر آن‌ها افشانده شده
و در عوض دندان: صخره‌ها و نمک اژه را.

در این شعر ها، پایدارترین تصویرها از آن شب پاسداری است. شاعر، سربازان، مردان و زنان، قراولانی هستند که بر دروازه‌های آینده به مراقبت ایستاده‌اند، همچنان که در ایام گذشته نیاکان بیزانسی آن‌ها از مرزهای امپراتوری مراقبت می‌کردند.

این مجموعه، مانند «اپیتافیوس» به میکیس تئودوراکیس آهنگساز الهام داده که چند آهنگ زیبا بیافریند. شعر های ریتسوس و آهنگ‌های تئودوراکیس برای «یونانیت»، نوعی شاهکار به‌وجود آورده که نیمی سرود جنگی است و نیمی از نوع نوحه‌هایی که زنان روستایی به هنگام به خاکسپاری مردگان می‌خوانند. این اثر به نحوی شگرف، آرزویی را که آهنگساز از تابستان ۱۹۵۹، یعنی هنگام ساختن موسیقی «اپیتافیوس» در دل داشت بر می‌آورده‌است:

ترانهٔ سبک فراموشی می‌آورد. ترانهٔ عامیانه،
مارا بر آن می‌دارد که به خاطر بیاوریم. همان طور که
شاعر می‌گوید: این همان خاطرهٔ ملت من است که
خواسته‌ام دوباره بیدارش کنم و تمامِ کوشش‌هایم را صرف آن
کرده‌ام.

روزی که سه‌هزار سال پیش شروع شد ●

ریتسوس این خاطره را در مجموعهٔ آثارش بیان کرده‌است. خاطره نبردهایی راکه هنوز هم زنده‌اند و نیز خاطرهٔ گذشته دوردست تر و تقریباً باستانی راکه زمان‌های فعل‌های شعر آن را تا زمان حال پیش می‌آورد. «خانهٔ مرده»، تک‌گویی، پیر دختری است که در خانه دورافتاده خود در آرگوس، ماجرای خاندان «آترید» راکه در مخیلهٔ تبالودش زنده شده باز می‌گوید. «فیلوکتت» (۱۹۶۵) که تعمقی طولانی در باب ارزش‌های خیالی جنگ است، داستان قهرمانی راکه به انزوا در جزیره‌ای متروک محکوم شده باز می‌گوید و این شعر باآن‌چه اثر سوفوکل دارد کاملاً متفاوت است. فریاد انسانی، رایحه‌ای زنانه، بادی که به کاغذهای دیواری می‌خورد، درختی که در جنگل مجاور افکنده می‌شود، از ورای زمان مردمان

را شریک رنج‌ها، رؤیاها، از توهم به درآمدن‌هایی مشابه می‌کند، گویی هنوز هم درخت افکنده می‌شود و رایحهٔ خوش، راهروهای خانه قدیمی را پر می‌کند و این مردان به‌رغم رفتار دیرین خود، عازم نبردی در لحظه‌های حاضرند.

آخرین شعرهای ریتسوس، «یادداشت‌هایی در حاشیهٔ زمان» (۱۹۶۶-۱۹۶۵) عنوانی قدیمی را از سر می‌گیرند. در این شعرها همان توجه به زندگی روزمره که در چند شعر متبلور شده، نمادهای صاعقه‌آسایی از واقعیت، یکی به دیگری افزوده می‌شود، همچنان که دقیقه‌ای به دقیقهٔ دیگر می‌پیوندد تا روزی از زندگی یکی از افراد انسانی بیافریند. روزی که شاید سه هزار سال پیش آغاز شده است و شاید امروز پایان بگیرد- پایان بگیرد؟ نه، به عکس،ادامه خواهد یافت.

نه دوری، نه خاموشی، و نه مرگ، هیچ‌کدام نمی‌توانند زندگی را خفه کنند.

چه بلاهتی، چه حماقتی، اگر بیندیشند که این گونه می‌توان صدای آزادگان را خفه کرد! تبعیدریتسوس- ولو این بار نتواند بنویسد وسخن بگوید- صدای او را نزدیک‌تر خواهد کرد و سکوت او، بی کمترین تردید، جنایت کسانی را نمایان می‌کند که خوب می‌دانند چه کسی را از پای در می‌آورند: مردی را که بیش از پیش می‌خواهد به خاطرهٔ ملتش وفادار بماند[1].

۱ - این مقاله ابتدا در آرش (اسفندماه ۱۳۴۶) به‌چاپ رسیده است. (م)

ژیل اورتلیب

Gilles Ortlieb

ریتسوس، سرآمد شاعران قرن

ریتسوس، شاعر یونانی، متولد اول ماه مه ۱۹۰۹ در مونم واسیا(پلوپونز)، متوفی به تاریخ یازدهم نوامبر ۱۹۹۰ در آتن. به سبب وفور آثار و اتفاق آراء جهان خارج در مورد نامش، به سبب زندگی نمونه‌اش که غالباً به زندگی کشورش پیوند می‌خورد، همراه با «کاوافی» و «سفه‌ریس» یکی از شخصیت‌هایی است که در تولید شاعرانه بیشترین تأثیرها را داشته‌اند.

پسر کوچک خانواده‌ای اصیل و سابقاً ثروتمند است ولی از خردسالی با محنت‌هایی مواجه می‌شود که از او همان «کودک فاقد کودکی» را که در نخستین مجموعه‌هایش روی می‌نماید می‌سازند: برادرش و بعد مادرش بر اثر بیماری سل در سال ۱۹۲۰ در می‌گذرند و از آن هنگام او در زیر سایهٔ پدر و در «خانهٔ قدیمی» واقع در مالووازی بزرگ می‌شود و از همان زمان به تجربه شعر می‌پردازد. هنوز هفده سالگی راپشت سر نگذاشته که دبیرستان ژیته‌ئیون را به قصد آتن و به امید یافتن کار ترک می‌کند. ولی یک بار دیگر ضربهٔ دوگانه‌ای به او وارد می‌آید: پدرش در یکی از آسایشگاه‌های بیماری‌های روانی بستری می‌شود و خودش هم که به بیماری سل مبتلا شده به آسایشگاه سوتیریا می‌رود. وقتی پس از چهار سال مطالعه، تفکر، تمرین شاعری (این کلمه در زبان یونانی خیلی شبیه کلمهٔ «ریاضت» است) از آسایشگاه بیرون می‌آید تصمیم خود راگرفته‌است: خواهد نوشت. عضو یک جرگهٔ کارگری می‌شود و برای تأمین معاش ابتدا در تآتری به کار می‌پردازد و سپس کارگر چاپخانه‌ای می‌شود که نخستین کتاب او موسوم به «تراکتورها» (۱۹۳۴) را چاپ می‌کند. این شعر ها او را آدمی هنوز مردد، مانده بین راه لیریسم و تمسخر، بین گذشته‌ای دردناک و ایمان به آینده، نشان می‌دهد. دو سال بعد هنگام برپایی

تظاهراتی‌که به‌شدت سرکوب می‌شود یک ضرب، بیست سرود «اپـــیتافیوس» (۱۹۳۶) را می‌سراید و همین اثر است که روزی به یاری تئودوراکیس، مشهور می‌شود. ریتسوس راه خود را یافته‌است: زبانی مردمی، برادرانه و نیز شکل منظومهٔ طولانی راکه در آن می‌تواند به احساس خود آزادی عمل بدهد. ولی نظام وحشت چهارم اوت ۱۹۳۶ او را اندکی بعد ناگزیر می‌کند که در پس نوشته‌هایی پوشیده‌تر چون «سرود خواهرم» (۱۹۳۷) پناه گیرد و این اثر در کارِتسخیر قلمرو شاعرانه برای او مرحله تازه‌ای به شمار می‌رو،د زیرا ریتسوس در آن، شعر آزاد را بر می‌گزیند و اغلب موضوع‌هایی راکه آثارش در گرو خود می‌گیرند وارد آن می‌کند.

در سال ۱۹۳۹ در آتن است و زمستان‌های سختی که در پایتخت از پی هم می‌آیند، و نیز اشغال و قحطی بر تمام نوشته‌های این دوران ریتسوس تأثیر می‌گذارند.

از این پس برای تقریباً بیست سال سرنوشت او به سرنوشت نهضت مقاومت پیوند می‌خورد. در صفحه‌هایی که خیلی بعدها به چاپ می‌رساند («آخرین قرن پیش از آ...» ۱۹۶۱) ضرورت انتخاب اردوگاه خود رااعلام می‌دارد، یا با «مـــازورکای قـدیمی، بـا آهـنگ بـاران» (۱۹۴۲) به «دوران دیرین» توجه می‌یابد. آن وقت فصاحت اشیاء، ظرافت تصویرها، خواص ایجاز و زندگی روزمره راکشف می‌کند. در سال ۱۹۴۸ پس ازاعلام «عفو عمومی» وارکیزا که باید به جنگ داخلی پایان دهد، ریتسوس را بازداشت می‌کنند و به اردوگاه‌های «بازآموزی» ماکرونیسوس و آی‌استراتیوس[1] اعزام می‌دارند و در آن‌ها باید دوران حبس چهار ساله‌ای را بگذراند.

۱- اختلاف نام تبعیدگاه‌های ریتسوس به متون اصلی مربوط می‌شود.(م)

ولی در منظومه‌های آن دوران ریتسوس ، هرگز تجربهٔ اسارت با خشونت روی نمی‌نماید. به عکس ، شاعر صدایش را پایین می‌آورد. گویی نگران آزمایش برد صدای خودش است یا می‌خواهد در مبارزه نیرویش را هدر ندهد. از لحاظ شکل و قالب با «رود و ما» (۱۹۵۱) منظومه‌های بلند گفت وگو را آغاز می‌کند که در آن‌ها زبان بی پیرایه‌تر و رهاتر از عوامل روایی است و چون نخی به دنبال چیزی به چنگ نیامدنی از میان انگشت‌هامی‌گذرد. اما همچنان شعر های کوتاهی که در آن‌ها بر اثر یک حرکت، یک تصویر، هنر تغییر شکل دادن به واقعیت و به سطح آوردن اصل مطلب، به درجهٔ استادی می‌رسد می‌سراید: «در پس اشیاء ساده خود را پنهان می‌کنم تامرا بیابید.»

آزادی‌اش در سال ۱۹۵۲، آزادی کار نویسندگی‌اش هم به شمار می‌آید و آن وقت، خود را ازقید تمام آثاری که پیش از دوران تبعید و نیز در آن دوران سروده است می‌رهاند. به این ترتیب است که در «شب زنده‌داری» (۱۹۵۴)، وصیتنامه شکست و ده سال مرارت، و نیز «یونانیت» بسیار شناخته شده، چاپ می‌شود و این سرودی است برای زمینی که «جراحت کهنه‌اش همچون روز اول خونبار است» و در تمام مراحل تاریخ، با شراکت مرگ ، طبقه طبقه روی هم قرار می‌گیرد. با استفاده از مهلتی که به او داده شده، در آتن مستقر می‌شود و به آثار بزرگ دوران پختگی‌اش روی می‌آورد. با «سونات مهتاب» (۱۹۵۶) که همان سال جایزهٔ ملی شعر را دریافت می‌دارد، شکل تک گویی نمایشی را ابداع می‌کند و این‌شکل را بعدها در مجموعه‌های متعددی از سر می‌گیرد: پیشگفتاری، حدود مکان‌ها و شخصیت را (که غالباً جنبهٔ نمادین دارد: یک زن بیوه، یک قهرمان)تعیین می‌کند و این شخصیت با لحن درددل ما را به زمانی که به خود او تعلق دارد برای راه‌پیمایی طولانی درونی که در آن عوامل لیریک و دراماتیک در کنار هم قرار می‌گیرند، می‌برد. بالاخره یک مؤخره، گفتار را جدا می‌کند و آن را به وضع اولیه باز می‌گرداند. به همین نحو است

که ریتسوس «زنان پیر و دریا» (۱۹۵۸) و «خانهٔ مرده» (۱۹۶۲) را به روی صحنه می‌آورد. بعد با مضمونی اساطیری «اورست» (۱۹۶۶)، «فیلوکتت» (۱۹۶۵) و به‌خصوص «هلن» (۱۹۷۲) و بسیاری شعر های «فلسفی» می‌سراید که در آن‌ها تمام موضوع‌های غالب بازیافته می‌شود: موضوع‌هایی چون تبعید درونی، آشکار شدن تدریجی پیری، تنهایی، خانه‌های ویران براثر گذشت زمان، خاطرهٔ اشیاء، وجود دوپاره شده بین توقع شخصی و الزام‌های اجتماعی. به این ترتیب ، بدون هر گونه غلنبه گویی، «به شیوهٔ بحث ساده، درددل، شاید از بیم آن که چیزهای که می‌گوید درک شود یا درک نشود» (مقدمه بر شعرهای مایاکوفسکی، ترجمهٔ ریتسوس)این شخصیت‌ها خود را کاملاً در اختیار الهام او می‌گذارند و سبب می‌شوند این «روشنایی کوچک، ابدیت دوردست» را که تمام دوران‌ها را منسوخ می‌کند تا حدودی ببینیم.

ریتسوس، به موازات ساخته‌های عظیم و باشکوه، آثاری آشکارا شرح حال گونه به چاپ می‌رساند: «ظرف خاکستر مردگان» (۱۹۵۷) مانند «برای گور آناتول» اثر مالارمه کوششی است برای آن که به یاری کلام در واقعهٔ مرگ کودکی عزیز به دفع شر پرداخته شود و ریتسوس در «شهادت‌ها» (۱۹۶۳ و ۱۹۶۶) غالباً زیر پوشش سوم شخص، «مینیاتورها»یی شاعرانه با مایه الهام‌های بسیار شخصی در اختیارمان می‌گذارد.

روز ۲۱ آوریل ۱۹۶۷ ریتسوس را یک بار دیگر به جزایر تبعید می‌کنند. به‌رغم بسیج افکار عمومی، سه سال سکوت درباره‌اش برقرار می‌شود، اما این گفته کاملاً هم به جا نیست. دلیل غیر قابل توجیه بودن این گفته، شعرهای کوتاه و سخت «سنگ‌ها، تکرارها، میله‌ها» (۱۹۷۲)است که ریتسوس مخفیانه به فرانسه می‌رساند. پس از آن وقتی در «ساموس» در خانه تحت نظر قرار می‌گیرد به سرود- شعرهای

تاریخی «ایسمن» و «کریزوتمیس» (۱۹۷۲) عمق بیشتر می‌بخشد و در کنار آن‌ها شعرهای کوتاه غالباً سمبولیکی با مایه الهام‌های بسیار فشرده، آئینهٔ زندگی‌اش در تبعید، را می‌سراید: «حرکت‌ها» (۱۹۷۲).

ریتسوس پیش از سقوط نظام دیکتاتوری به آتن باز می‌گردد و به نحوی خستگی ناپذیر به خلق آثار خود می‌پردازد. طی آخرین مرحلهٔ زندگی‌اش، هر سال چهار یا پنج مجموعهٔ جدید منتشر می‌کند و در آن‌ها بازبانی که به‌راحتی قابل شناسایی است از ماجرای غمباری که در زمان حاضر از نو آغاز شده است، یاد می‌کند: «سرود و شکوه برای قبرس» (۱۹۷۴)، و یک بار دیگر به یادآوری سال‌های کودکی‌اش می‌پردازد: «مونم‌واسیا» (۱۹۷۸)، یادر شعرهایی زن و کامجویی رامی‌ستاید: «اروتیکا» (۱۹۸۴). اصل این تولید تقریباً هوگووار (تخمین زده می‌شود که شمار مجموعه‌های ریتسوس که از ۱۹۳۴ چاپشان آغاز شده کاملاً از مرز صد جلد فراتر می‌رود) در چهار مجلد گردآوری شده‌است (جلدهای اول و دوم چاپ ۱۹۶۱، جلد سوم چاپ ۱۹۶۴، جلد چهارم ۱۹۶۵) ولی صدای شاعر باز هم در آثار بعد از مرگش به گوش خواهد رسید. اگر در بارهٔ آیندهٔ نوید داده شده به این مجموعه آثار عظیم بتوان از خود سؤال کرد، اگر کاری بیهوده باشد که همراه با «آراگون» تأکید ورزیده شود که او «بزرگ‌ترین شاعر زندهٔ قرن» بوده‌است، تردیدی وجود ندارد که یانیس ریتسوس توانسته‌است به سود انسان و به سود یک قرن محنت گواهی دهد و در خاطرهٔ زنده ملتی به ثبت برسد و راه‌هایی بی‌پایان به روی شعر بگشاید. و شاید برای هر شاعری، همین یگانه پاداش باشد[1].

---

۱ - این مقاله ابتدا در گلچرخ (شمارهٔ ۱۳، فروردین ۱۳۷۵) به چاپ رسیده است. (م)

برگزیده‌ای از آثار ریتسوس

توضیح ضروری

بیت‌هایی وجود دارند- و گاه هم شعر هایی کامل- که من
خود نمی‌دانم چه می‌خواهند بگویند.
آن چه نمی‌دانم هنوز مرا در خود نگه می‌دارد.
و تو حق داری سؤال کنی. سؤال مکن.
به تو می گویم که نمی‌دانم.

دو اشعهٔ موازی

هیاهوی آبی که در فصلِ زمستان از ناودانِ پر می‌ریزد،
با صدای قطره‌ای آب
که در یک شب بهاری، آرام، بسیار آرام
از بوته‌ای گل در باغی که آبیاری شده فرو می‌چکد،
همچون هق‌هق پرنده‌ای.
نمی‌دانم این صدا چه معنایی دارد
ولی آن را می پذیرم.
هر چه را که می‌دانم برایت شرح می‌دهم. غفلت نخواهم کرد.
اما دیگران نیز به زندگی ما افزوده می‌شوند.
آن زمان که او خفته بود زانوی تاشده‌اش را نگاه می‌کردم که
ملحفه را بالا زده بود-
این تنها عشق نبود.
این زاویه، اوج محبت بود،
و بوی ملحفه و پاکی و بهار
این موضوع توضیح‌ناپذیر را که بازهم بیهوده کوشیده‌ام توضیح دهم،
کامل می‌کردند.

شباهت‌ها

ستاره‌های آشفته در آب انبار
آب انبار در وسط حیاط قدیمی
چون آئینه‌ای در اتاقِ در بسته .

در اطراف آب انبار، کبوتران،
در کنار ماه ،گلدان‌هایی با آهک سپید شده،
دورتا دور جراحتمان، ترانه‌هایمان.

برهنه

این جا، در آشفتگی اتاق،
بین کتاب‌های گردگرفته
و تصویرهای پیران
بین آری و نهٔ تمام این سایه‌ها
ستونی از روشنایی بی‌حرکت،
این جا، در مکانی که
دیشب برهنه در آن جای گرفته بودی.

(یادداشت‌هایی در حاشیهٔ زمان، ۱۹۴۱-۱۹۳۸)

حضور

باد در برابر پنجره‌ها گرمِ پرگویی است
همچون کسانی که در شرف ترک یکدیگرند

اثاث، شبیه دختران فقیری می‌شوند
که زیتون‌های ریخته از درخت را جمع می‌کنند. شامگاه در زیر درختانِ
زیتون، به تنهایی، قدم بر می‌دارد
و دشت با خوشه‌های درو شده‌اش پاسخ ردی است.
پوست کهنهٔ زنجره
به برج ناقوس کوچکی می‌ماند که در میان علف‌های خشک فرو ریخته
باشد.

بعدها است که بارانی ریز سر می‌رسد؛ بارانی که گنجشک‌ها را می‌راند؛
ماه، همچون گاو آهنی به خود رها شده،
به کندی در زیر صنوبرها فرو می‌نشیند.
کشتگر در زیر خاک خفته است.
همسرش باسگ و گاو تنها است.

دست‌های آرامش، آن زمان که چارقد سیاهش را زیرگلو گره می‌زند،
مثل سرب یخ کرده است
ولی کشتگر، نشانی قوی‌تر از دست خود، بر دستهٔ گاو آهن نهاده است
و پشتی صندلی، پهنای پشت او را، کاملاً گرم، حفظ می‌کند.
برای تمام این چیزهای بی‌معنا- درست نمی‌دانم-
می‌خواهم سرودی بس کوتاه بنویسم که ثابت کند
از همهٔ این‌ها هیچ نمی‌دانم جزاین که آن‌ها همین هستند که هستند،
تنها، تنهای تنهایند، و حتی وساطتی

بین خود و دیگری نمی‌طلبند

(یادداشت‌هایی در حاشیهٔ زمان، ۱۹۴۱-۱۹۳۸)

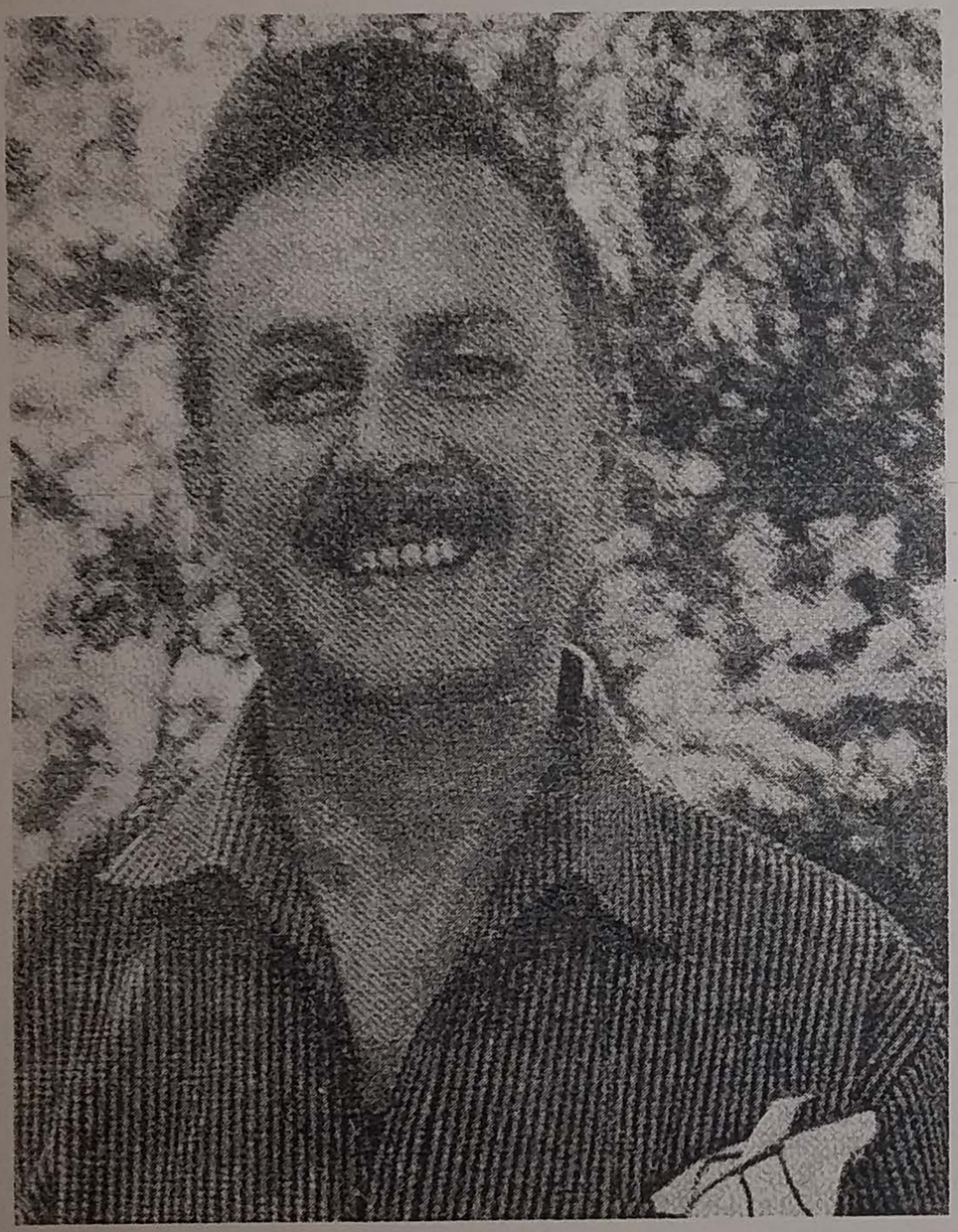
تأخیر

تابستان، شتابان رفته‌است: به چنگش نیاورده‌ایم.
ابرهای بزرگ بر فراز کوهستان‌ها آویخته‌اند،
همچون نقاب‌های تراژدی‌های کهن. چه باید کرد؟

کفش‌هایمان، هر چند کهنه، باز هم اندکی آزارمان می‌دهد.
روشنایی آزارمان می‌دهد. ابرها آزارمان می‌دهند.
به پای درختی پر گل می‌رسیم،
به نان، به آب،
به نزدیک‌ترین پنجره‌های بعد می‌رسیم،
اندکی هاج و واج، نفس زنان،
با احساس تأخیری صد ساله.

ممکن است این قدر پیش رفته باشیم

(یادداشت‌هایی در حاشیهٔ زمان، ۱۹۴۱-۱۹۳۸)



مازورکای قدیمی با آهنگ باران

(۱۹۴۲)

دوران دوردست بلوغ

به مادرم

پیانوی مجاور. مازورکایی [1] یک‌نواخت و خاک گرفته
در این کوچه گل آلود چیزی جز کهنگی نیست. دیوارها، صداها
و بیش از آن شامگاه زنگار بسته ـ
قفلی طلایی، پیش از وقت، دو لنگهٔ در سنگین روز را می‌بندد.
تنها یک شکاف هنوز می‌درخشد.

این‌است آن چه ارگ بادی پریروز به ما می‌گفت.
همان آوازی که هر شامگاه کودکان می‌خواندند.
آن‌ها دیگر بادبادک ندارند. آلکوس باز نگشته‌است.

و چه اهمیت که باز نگشته باشد؟ تاریکی و روشنایی بی‌کلمه‌ای
در مقابل در حیاط از هم جدا می‌شوند ـ دری رنگ باخته ـ ظاهراً
درگذشته سبز بوده.

---

۱ ـ نام رقصی است بسیار پیچیده و اصلاً لهستانی که از والس و پولکا به وجود آمده. آهنگی هم که با آن مازورکا می‌رقصندهمین نام را دارد.(م)

آفتاب است که رنگش را زایل کرده. تو گفتی: بدرود، از طرف من رفقا را ببوس.
(در آن تابستان، آفتاب چه تندبود) مرا حفظ کن
ای دوستی که در روشنایی شناوری ـ روح همراه من. روح من.

Sic te diva potens Cypri.
Sic fratres Helenae,lucidera
Ventorumque regal pater
Obstrictis aliis praeter iapyga
Navis , quae tibi creditum
Debes Vergilium. Finibus Atticis
Reddas incolumen precor
Et serves animae dimidium meae.[1]

آن گاه بود که زیر سطرها خط قرمز می‌کشیدیم.
تمام کتاب‌هایمان را به این نحو خراب می‌کردیم. حتی کتاب‌های دیگران را.

---

۱ ـ در متن اصلی این قسمت که به زبان لاتین است ترجمه نشده بود.از این رو،متن انگلیسی که به یاری فردی آشنا به زبان لاتین فراهم آمده بود در اختیار آقای محمودکیانوش گذاشته شد و به لطف ایشان به فارسی برگردانده شد.
«چنین است قدرت آسمانی «قبرس» برای تو،
«و چنینند برادران «هلن»، آن روشنان درخشنده،
«لیکن پدری با قیودی دیگر در پیش «یاپیکس» راهنمون بادها است.
» ـ «یاپیکس»، آن پری که اعتقادت را به او، در گرو «ویرژیل» هستی،
«تمنای من این است که هدف‌های «آتیکا» را به کمال برقراری،
«و نیمی از حیات مرا نجات بخشی».

تمامِ شعر ها را از بر کرده بودیم ...این شعر از کیست؟
از این پس صدای خودِ تو کدام است؟
در میان صداهای شبانه تو که هستی؟
پیانو و مازورکا. کوچهٔ گل آلود، خدای من.

گلدان گلی داشتیم و در پنجره‌ای غروب آفتابی را
و هر شب عید نوئل همان اندوه را داشتیم
اندوهی چون چتری سیاه در راهروئی .
بر بالای پلکان چوبی. رایحهٔ آبِ گلِ نارنج.
رایحهٔ قندِ آرد شده و بوی جوز بویا.

در نقطه‌ای، برای «سال نو» شیرینی درست می‌کنند.
هر شب صدای قندساب محله چون ناقوس کوچکی از اندوه طنین می‌افکند.
ناقوسی در شبِ کودکان - «چهار شنبهٔ خاکسترِ» «خاکستری» [1]
در غرب، ابرها متراکم شده‌اند. نه قرمزند و نه طلایی.
بنفش سیرند. و صداهای کودکان
بسیار دورند چون آکوردئون‌های خراب
در اتاق‌های دربسته، وقتی که مادر برای شب نشینی از خانه بیرون رفته

۱ - «چهارشنبهٔ خاکستر»، عبارت از نخستین روز از دوران پرهیز است. بنابر سنت جاری، در این روز، کشیش معمولاً به پیشانی مؤمنان خاکستر می‌مالد. / خاکستری هم قهرمان یکی از زیباترین قصه‌های شارل پرو و دخترکی است که مورد عناد نامادری خود قرار دارد و ناگزیر است در آشپزخانه و در کنار خاکستر روزگار بگذراند تا این که به یاری پری نیکوکاری همسر شاهزاده‌ای می‌شود(م)

با پیراهن کاسنی رنگ و چشمان کاسنی رنگش
چون دو بندر دوردست بدون قایق . آسمان گرفته است .
دیرنیا، مادر، الان است که باران بگیرد. و صداها تنها می‌مانند
مانند لیوان‌های بی آب بر میز شام
مانند خرده‌های نان و ظرف‌های کثیف. دیگرنمی‌توانم. از فرط خستگی
از پا درآمده‌ام.
سپس خبر هولناک. پس او مرده است؟ ولی چگونه؟
او که دو چشم روشن بسیار آرام داشت
دست‌هایش به هیچ چیز خیانت نمی‌کرد - دست‌هایی پهن
همچون میدان‌های شهرها یا مثل صحن کلیساها.

یک تکه روزنامه در کوچه. باد آن را می‌راند.
سر نبش، زیر فانوس، دو جوان ایستاده‌اند. با هم حرف می‌زنند.
سایه‌شان را بادقت روی دیوار اندازه می‌گیرند.
پسر می‌گوید: «آه! کاش نمی‌خندیدی - نمی‌توانم در یک زمان
اندازه بگیرم و بخندم.» دست هم را می‌گیرند.

فانوس افروز می‌گذرد. باغی پنهان، بوی خوش می‌پراکند.
باد سرشار از باران. هم‌اکنون آن دو از پلکان،
از پلکان داخلیِ خانه بالا می‌روند. هم‌اکنون در تاریکی هم را می‌بوسند.

پدر بزرگ از پریروز برای ما تکرار می‌کند: الان است که باران بگیرد
اطلاعیهٔ هواشناسی بی جهت اعلام کرده است: هوای خوب

بادهای ضعیف برفراز دریای اژه.
پیشخدمت رستوران کوچک سر نبش هرگز کت نمی‌پوشید
فقط تکمه‌های پیراهنش را تا ناف باز می‌کرد
و دو دستش را در میان جیب‌های شلوارش فرو می‌برد.
اما اگر ما به حرف پدر بزرگ گوش می‌دادیم (پدر بزرگ سرما و باران پیشگویی می‌کرد)
یک دقیقه هم نمی بایست جلیقه‌های فلانل‌مان
شال گردن پشمی و پالتومان را از خودجدا کنیم. آه! خدای من!

پدر بزرگ هیچ نمی فهمید
از چهره‌های سفید هر روزهٔ خانه‌ها
از شیشه‌هایی که خدمتکاران پاک می‌کنند
از روشنایی که باشتاب بندهای کفشش را در کنار بستر می‌بندد
از فروشندگان دوره گردی که مانند آوازخوانان هوای آزاد، میوه‌های هر فصل را به صدای بلند اعلام می‌کنند،
و گویی از صدای آن‌ها است که مادر پیروی می‌کند و ساعت دیواری بزرگ خانه‌مان را میزان می‌کند
همیشه از روی صدای آن‌هااست که به ما می‌گوید زمانی سندل‌های بلوطی‌مان را
و گاهی کفش‌های تابستانی برقی‌مان را به پا کنیم.

اگر اتفاق می‌افتاد که سرما بخوریم:
پدر بزرگ پشت سرهم به مادر می‌گفت:

«مگر نگفته بودم که نگذاری این‌ها بی پالتو از خانه بیرون بروند؟ نگفته بودم؟

شبِ رقت‌آور و اندوهبار و همچون ندامتی مبهم
پیش از خطایی که مرتکب شویم- یا نشویم- وقتی که ستاره‌ای فرو می‌افتد
کسی باید در اتاق خالی بزرگی به گریه بپردازد-
گریه کند که گناه کرده‌است، که گناه نکرده‌است، و ستاره فرو می‌افتد.
آه! پدر بزرگ هیچ نمی‌فهمید از این شاگرد مدرسه‌های کوچک درشت چشم
که هر شب در کافهٔ کوچک محله یک لیوان شیر ولرم می‌خوردند
و کلوچه‌ای در آن ترمی‌کردند.
همچنین بی‌خبر بود که این پیشخدمت عضو یک باشگاه ورزشی است
-و طبیعی هم بود که یکی از مهم‌ترین عضوهای باشگاه باشد-
و هر لحظه هم که مجال بیابد
حتی در چلهٔ زمستان به «فالر»[1] برود تا به‌اتفاق پنج رفیق هم محله شنا کند
در میان کابین‌های متروکی که در میانشان باد به‌شدت می‌وزید و تخته‌ها را به صدا در می‌آورد
کابین‌هایی که شماره‌هایشان پاک شده بود،
و کلید های آویخته بر تابلو
چون سربازان سربی کودکی مرده، صف بسته بودند.

آه! مطمئناً این جوان سرما می‌خورد

۱-Phalere، نام دو پلاژ در نزدیکی آتن. یکی فالر کهنه و دیگر ی فالر جدید. امروزه بیشتر فالر کهنه مورد استفادهٔ جهانگردان قرار می‌گیرد(م)

انگشت‌های پاهایش کبود می‌شد
و موقعی که برهنه در انتهای موج‌شکن می‌ایستاد
و طرح سایه‌اش بر آسمان خاکستری می‌افتاد
چیزی همچون جهش در ابتدای ران‌هایش حس می‌کرد
و کلید زنگ زدهٔ کوچکی برای گشودن اتاقک یک ابر بزرگ داشت
تا روشنایی، سراپا برهنه، از بیرون بجهد و در کنارش شنا کند

تمام خدمتکارهای زن با خبر بودند: او خیال داشت که کارش را رها کند
تا وارد نیروی دریایی شود. تنها پدربزرگ بی‌خبر بود.
و مدام به دایرةالمعارف کوچکش مراجعه می‌کرد.

مردم وقتی می‌ترسند خود را در خانه‌هایشان زندانی می‌کنند و به فکر فرو می‌روند،
به خاطر می‌آورند، فراموش می‌کنند، کج خلق می‌شوند، حرف نمی‌زنند.
سکوتشان دست از مقاومت برمی‌دارد.
اما صندلی‌ها تغییر مکان نمی‌دهند- صبورانه- سماجت به خرج می‌دهند
و شب هنگام، سایهٔ درازِ بر زمین افتاده‌شان
همچون نردبانی واژگون است- در حالی که خودشان راست ایستاده‌اند.

ما هیچ چیز را باور نمی‌کردیم، چیزهایی را هم که پدر بزرگ می‌خواند
باور نمی‌کردیم
زیرا صدایش از پرگویی محزون شده بود
صدای یک‌نواخت حزن‌آلودش چون شیشه‌های شامگاهان

شیشه‌های بخار گرفته‌ای که با انگشتانمان
همواره همان مرغ‌های کوهی، همان خانه و خورشید گرد را با شعاع‌های
راست همچون سری تازه تراشیده شده که موهایش به‌شدت می‌رویند،
ترسیم می‌کردیم

او خانهٔ دربسته‌ای را به خاطر می‌آورد باگرد و غبار بسیاری که بر اثاثه‌اش
نشسته است،
با شیشه‌های تا پائین پوشیده شده‌اش.
هیچ کس در آن نمی‌گردد.
درگذشته، کسانی در آن زندگی کرده‌اند و سپس مرده‌اند.
پدر بزرگ داستان آن‌ها را حکایت نمی‌کند. فقط می‌گوید که آن‌ها
مرده‌اند.
گفت‌وگوی پدربزرگ همچون خلاصهٔ یک کتاب، همیشه این‌طور است.

هیچ‌گاه نتوانسته‌ام خلاصه‌ها را به خاطر بسپارم. درس لاتین.
خدای من چه‌قدر خوابم می‌آمد! دستم را جلوی دهانم می‌گرفتم
و پنهانی خمیازه می‌کشیدم. به صدای مگس‌ها گوش می سپردم.
در زیر میزم یک کتاب شعر
و یک گل پنهان کرده بودم.
هم‌کلاسی بغل دستم پسری زیبا بود.
زیبا. نیمرخ آفتاب خورده‌اش بر دیوار سپید.
نیمرخ قهرمان آفتاب‌سوختهٔ پرتاب دیسک.
جعدی کوچک بر پیشانی‌اش می‌گریخت.

طی آن سفر دریایی در کنار هم بودیم. لحظه‌ای دستم را به دست گرفت
و به مرغابی‌های وحشی نگاه کردیم. خورشید آتش می‌زد. دریا
می‌درخشید.
انعکاس نور، چشم‌ها را می‌سوزاند. ولی آیا آن‌هابه‌راستی مرغابیان
وحشی بودند؟
سپس ظهر شد در زیر درختان کاج. بر بستری از سیخ‌های کاج دراز
کشیدیم.
من و او، باز هم در کنار هم- حتماً به خواب رفته بود.
من غرق نظارهٔ سینه‌اش بودم که بالا و پایین می‌رفت.
پیراهنش سرتاسر باز بود. دو لکهٔ تیره‌تر
بر سینه‌اش همچون دو نقطه در انتهای افق.
ولی نه «نقطهٔ پایان» بر خواب و خیال ما. ما فقط نقطهٔ تعلیق می‌گذاشتیم.
عادت‌مان بود. خوشمان می‌آمد. توده‌ای از علامت‌های تعلیق. به‌قدری
که هفته‌نامه‌ای
که شعر های اولیه‌مان را برایش فرستاده‌بودیم به ما جواب داد:
«مراقب نقطه‌گذاری‌تان باشید. علامت تعلیق کمتر به‌کار ببرید.
نشانهٔ مبتدی بودن است.» راستش
مگر ما مبتدی نبودیم؟ و تقریباً مبتدی هم مانده‌ایم.
چرا می‌گویم تقریباً ؟ همان مبتدی‌های (مادر دیر کرده) واقعی مانده‌ایم.
از این رو دوست داشتیم که همه چیز از نو شروع شود. نه مانند پدر
بزرگ که دوست داشت همه چیز تمام شود.
بالاخره نقطه‌گذاری را آموختیم. اما ستاره‌ها، هر شب، همواره هزاران
علامت تعلیقند.

دیگر چه بگویم؟ خط پایان را کجا رسم کنم؟

در بازگشت از این گردش‌ها همیشه سردرد داشتیم.

صدایی یک‌نواخت دور از خورشید ما.
بیچاره پدربزرگ. صورت حساب غذای رستوران درجهٔ سومی را
که غذایی ارزان قیمت داشت چه‌قدر با زحمت می‌خواند.
ما به دنبال بیماری، اشتهامان راازدست داده‌بودیم.
چه می‌شد خورد؟ انتخاب؟ نباید ناشتا بمانی.
فراموش نکن: یک قاشق دوا
نیم ساعت پیش از هر غذا- پزشک دستور داده- یک قاشق سوپ‌خوری.

مادر دوا تلخ است. بگو راست است که امسال به کنار دریا نمی‌رویم
تا دو ماه را در آن‌جا بگذرانیم؟ ژوئیه و اوت را؟
یا بهتر در جزیره‌ای. کاشکی در آن‌جا آسیای بادی و قایق باشد.
چه خوب است سفره‌های چهارخانهٔ کافه رستوران بر اثر باد تابستانی در
ساحل به هم بخورد،
و شیشه‌های پنجره‌ای آتش گرفته براثر تابش خورشید منحنی
به صورت بسیار ریز بر تنگ‌های «اوزو» منعکس شوند.

مادر از شب‌نشینی‌اش باز نگشته‌است. دیگر به دایرةالمعارف کوچک
اعتماد نمی‌کنیم
زیرا فراموش می‌کند از پیشخدمتی که

به‌محض باریدن باران تکمه‌هایش را می‌بندد ذکری بکند.او دست‌هایش
را از جیب بیرون می‌آورد. و شاگردمدرسه‌های کوچک
روشنایی چراغ گاز را در چشم خود تا می‌کنند
مثل این که نامه‌ای به بانک رهنی را تاکنند.

اما می‌دانم که آن‌ها در امتحان «هنرها»ی زیبایشان موفق می‌شوند.
آن‌ها تابلویی با رنگ‌های بنفش و زرد کشیده‌اند: «کودک با چراغ»
ـ کودکی برهنه با سایهٔ شمشیری برهنه
که نا آشکار در زیر پای چپ تا زانویش کشیده شده‌است،
در پایین طرف راست، جایی که طرح سایه ریخته می‌شود
امضایشان با تاریخ نقاشی با رنگ سرخ رسم شده‌است،
(این تابلو را هرگزبه نمایشگاه نخواهند فرستاد،) مادر چه دیر کرده‌است.

نخستین قطرهٔ باران بر شیروانی. مادر چه‌قدر دیرکرده.
دربان ساختمان مجاور
هم اکنون صندلی‌اش را از پیاده‌رو بر می‌دارد
و خمیده و دست‌ها چلیپاوار برهم، پشت در شیشه‌ای خواهد ماند
همچون مجسمهٔ ملال که زمان سیاهش کرده باشد.
هر بار که چتری در سرسرا
تند و با احساس محکومیتی غیر قابل درک ـ از چتر سخن می‌گویم ـ و با
شتابی شادمانه بسته شود
دربان خواهد گفت: «شب به خیر.»
آسانسور تاریک. هدیه‌های خیس.

در زیر درختان باغ ملی از پیکر نیمه تنهٔ مجسمه‌ها باران خواهد ریخت.
حال قصد داریم که روی شیشه‌های عینک پدربزرگ
همان خانه و خورشید و مرغ کوهی را که به زمین نوک می‌زند، نقاشی
کنیم.

پدر بزرگ، وقتی باران می‌بارد خورشید چه می‌کند؟ و مرغ کوهی چه؟

آن‌ها به خانه بازمی‌گردند. پدربزرگ گرسنه نیست. خوابش می‌آید.
باز هم دوا را فراموش کرده‌ایم. فراموش کرده‌ایم. فراموش می‌کنیم.

اما از تمام چیزهایی که پدر بزرگ برایمان خوانده‌است، زنبورهای عسل
را به یاد می‌آوریم.
پرستوها را به یاد می‌آوریم که مماس با دریا یا علف پرواز می‌کنند.
و مخصوصاً قوها راکه رو به باد پرواز می‌کنند.

بال‌هایشان پر باد می‌شود،
مانند چارقد مادران، وقتی که شنبه شب‌ها،برای خرید می‌روند
یا مانند دامن دختران جوان وقتی از خیاطی بیرون می‌آیند
و در کوچه مشغول بدگویی می‌شوند یا با باد بازی می‌کنند ـ
زانوها را به هم می‌فشارند تا دامنشان را نگه‌دارند.

بچه‌هایی که تازه برای نخستین بار شلوار بلند پوشیده‌اند
در مقابل در کافه، بی‌کمترین حرفی باقی می‌مانند. سیگار می‌کشند و به
بدگویی‌های دختران و صدای پاشنه‌های غم‌انگیز و گویی

خشمگین کفش‌های آن‌ها گوش می‌سپارند.
در آن لحظه- دقیقاً برای همان شب- فکر می‌کنند
که به خانه‌ها به دنبال این زن‌های زشت بروند.
صحبت از به‌تأخیر انداختن نیست- درست همان شب.
سیگارشان را می‌کشند. باید به دهانشان تلخ بیاید. سیگارشان
مثل ستاره‌ای است که ناشیانه بر لب‌هایشان گذاشته باشند
- نخستین ستارهٔ مردد شب درازی که از راه می‌رسد.

پدر بزرگ، پس قوها می‌روند- یعنی به کجا می‌روند؟
کشتی‌ها می‌روند- درست است؟-
بادبان‌های سفیدشان یک دریای روشن، یک دریای بی پایان
با خال‌های خاکستری و لکه‌های چربی که سایهٔ ابرها پدید می‌آورند.
پدر بزرگ، تو این ترانه را شنیده‌ای؟ چه‌گونه است؟ ترانه‌ای که می‌گفت:
باد عمیقاً در بال‌های قو راه پیدا می‌کند
همان طور که دستی غمگین وارد دستکشی می‌شود. مادر برگشت.

آه ببین، الان در راهرو کفش‌هایش را تمیز می‌کند
و این صدای چترش است که بسته می‌شود. باران بند آمده است.
سراسر خانه، رایحهٔ مرزنگوش تر و ملحفهٔ نیم‌گرم می‌پراکند.

باران، برگ‌ها را یکی یکی خواهد شست
همان طور که وقتی بچه بودیم مادر دست‌هایمان را می‌شست-
برگ‌ها مثل چشم بچه‌ها خواهند درخشید. حتی بیشتر هم.

برگ‌های سبز. دریای آبی. دنیا چه بزرگ است.
یک کشتی تنها. سایه‌ای در عمق. کیست؟

چه شب خوبی (مقدمش مبارک) مثل خاله که برایمان آب‌نبات‌های
دارچینی و نعنایی می‌آورد.
چه باران خوبی. بارانی که در مزارع، گودال‌های کوچکی
به بزرگیِ کفِ دست می‌سازد تا بنفشه‌های وحشی و پنجهٔ مریم در آن‌ها
کاشته شود
باران، برکه‌های جنگل را پر می‌کند تا گوزن‌ها از آن‌ها بنوشند
و به صخره‌ها، آئینه‌های چهارگوش کوچکی می‌آویزد
تا مرغان دریایی خود را در آن‌ها تماشا کنند و کراواتشان را گره بزنند
سپس قسمتِ زیرینِ آسمان در دامنهٔ تپه‌های زیتون‌زار، سرخ خواهد شد
گویی بابتِ فکری که در سر دارد احساس شرم می‌کند و بابتِ
بی‌ارادگی‌اش شرمنده است.

اطلاعیهٔ هواشناسی: هوای خوب
بادهای ملایم برفراز «اژه»، آرامش نسبی دریا.
پدر بزرگ دیگر نمی‌داند. هیچ نمی‌داند. پیشش خاموش شده است.

قوها می‌گریزند. بال‌های متورم پر بادشان
دو بادبان تازه، دو دست بی‌دستکش
که موهای ما را نوازش می‌کنند. باران بند آمده است.

ناودان روی مهتابی هنوز ریزش دارد- هیاهویی سخت ناموزون
ساعتی به خود رها شده در وسط آسمان- ساعت مادر بزرگ،
با مازورکای قدیمی‌اش. سوارکار کوچک، از گشت خود دست برنداشته
است.
روی کاناپهٔ مخمل تنها مانده‌است و با تکمه‌های کتش ورمی‌رود
گویی با سه شرارهٔ سیاه بازی کند. در بیرون
کوچهٔ ناشناسِ بی‌پایان را پیشاپیش احساس می‌کرد- که به‌رغم همه چیز،
آشناتر و مطمئن‌تر
از این دیوارها، این اثاث، این شمعدان‌ها، این دختران جوان بود.

چراغ را روشن کرده‌اند. هنوز زود است. شب به‌خیر.
دربان دوباره صندلی‌اش را به پیاده رو می‌برد
و پیشخدمت دوباره تکمه‌های پیراهنش را باز می‌کند.
قو- این را یاد گرفته‌ایم- فردا لباس کرمی رنگش را می‌پوشد
لباسی که تازه از لباسشوئی آمده‌است- یقهٔ آهار زده
و دختران جوان با کلاه‌های حصیری شان که گیلاس‌های سرخ دارد
بر عرشهٔ کشتیِ مسافربر کوچک روزهای یکشنبه
و این روبان آسمانی رنگ در جایی که روز سر می‌زند
و سپیده که کلاهی شیشه‌ای بر موهای طلایی‌اش می‌گذارد.

شیشه از شفافیت می‌درخشد. صبح‌های شیشه‌ای
مانند چهره‌ها و بعضی احساس‌ها. مواظب باش! اگر بیفتی می‌شکند.
این شیشهٔ شکسته را بر سر دیوار می‌گذارند

تا مانع پریدن تو به داخل باغ شوند. آن وقت دیگر
نه از گل‌های بادام‌های باطراوت صحبتی خواهد بود و نه از منبع آب
مرمر
جایی که گنجشک‌ها در آن غوطه‌ور می‌شوند و در میان آوازشان
بعد از هر دو نت یک قطره آب جای می‌دهند- یک سه چهارم.

روشنایی، روی انگشتر عروسی مادر به خواب رفته‌است.
میز را از کاردها و چنگال‌ها و لیوان‌ها خالی می‌کنند.
مقداری خرده نان پراکنده. حوله های به زمین افتاده
چون پرندگانی سفید با بال‌های شکسته.

دوباره صدای پیانو و مازورکای ملایم‌تر
غبار از برگ‌ها لغزیده است. و باران
با گام‌های مازورکای قدیمی
در یک شب اندوهگین به جای بسیار دوری می‌رود.
مادر به آرامی سنجاق‌ها را از موهایش جدا می‌کند
گویی میخ‌ها را از دیوار اتاقی که مستأجرش رفته، می‌کَند.
و در میان این فضای تاریک و خالی، تنها و حیران می‌ماند.

شب با کبودی تیره. یک نقطهٔ کوچک باز در آسمان. بام خانه‌ها
می‌درخشد.
یک خط طلایی خاموش بسیار ظریف، هنوز لبخند می‌زند
در انتهای افق به محلهٔ خیس لبخند می‌زند
محله‌ای با بالکن‌های چوبی درحال انهدام، با چراغ‌هایش

با دختران جوانش که از خیاطخانه بیرون می آیند
با کالسکهٔ رنگ‌پریده‌اش که در میدان غم می‌ایستد
با سروِ کهن که چون انگشتی دهانِ شب را می‌بندد
و با ساختمانِ «ورانا»
که آسمانِ شمال و خاطرهٔ ما را دو پاره می‌کند.

آکوردئونی در کوچه. پاشنهٔ پایی شتاب‌زده
بر پیاده‌روی شسته شده. این دختر جوان باید شاد
شتاب دارد. برای این که خودش را در اتاقش محبوس کند...
ابری آبی
با حاشیه‌ای گلگون یا نقره‌ای. چه گونه می‌توان دانست؟

شب، روشن شده است. ستاره‌ها آشکار شده‌اند.
لطافتِ مهتابی. تنهایی.
ـ مادر است، آمدم. یک دقیقه صبر کن.
می‌گویم که هوا بارانی نیست. همین الان.

تنها ستاره‌ها تو را بوسیده‌اند. باد می‌لرزد.
واقعاً هوا کمی خنک است. لرزشی سبک.
این ستاره‌ها هزار دهان ظریفند. چه سرمستی‌ئی. انسان میل دارد گریه کند.
تنها با خوشحالی‌ات. نه پدر بزرگ. نه مادر.
کرکره‌های کافهٔ کوچک پایین کشیده می‌شود. پیشخدمت کتش
را می‌پوشد

ستاره‌ها، خدای من ـ نه، هوا سرد نیست. در کافه
جوان‌هایی که دیروز اولین شلوار بلندشان را پوشیده‌اند می‌خواهند
ورق‌بازی کنند.
آن‌ها هنوز به‌سراغ زن‌ها نرفته‌اند. سیگار می‌کشند.
این ستاره بر لب‌هایشان می‌لرزد. تلخ است.

سه گوشه‌های شیشه‌ای معلق در شب. کمی تکان می‌خورند
در گذرِ آرام باد به‌زحمت طنین می‌اندازند.

دسته‌ای از فرشتگان کوچک آشفته‌موی
سرود های نوئل را تکرار خواهند کرد. سرودهای ما را.
همه به خواب رفته‌اند. هیچ کس صدای ما را نمی‌شنود.

سیاهی آسمان، تلخی کوچه را به آرامی چون خشک‌کنی می‌نوشد.
انعکاسی سپیدرنگ در عمق ـ به خاطر می‌آورم ـ
یک پیراهن خواب سپید بلند چین‌دار ـ پاهای درخشانش
چون دو کبوتر دوردست با آهنگ سه چهارم ـ او چه گونه توانسته‌است
برود؟

این ستاره‌ها هزاران علامت تعلیقند. مرا ببوس .
هزاران دهان طلایی اندکی محزون
بر لبان تو. شعر هایی نوشته شده تا نیمه شب
در زیر چراغی که دود می‌کند. چراغ بوی نفت می‌دهد.

در زیر چراغی که دود می‌کند. چراغ بوی نفت می‌دهد.

بوسه و شب‌زنده‌داری، طعمی تلخ در کام به جاگذاشته‌اند
قطعاً این دواکنین دارد. تلخ است.
یک قاشق سوپ‌خوری پیش از خواب.

مادر، دوامان را فراموش نکرده‌ایم
دوایی این قدر تلخ و این قدر شیرین - شب و کوچه و شعرها.
این فشار به شقیقه‌ها. بوی دوا.
روی دستی که چون شاخه‌ای بریده از ملحفه بیرون زده است.

چراغ خاموش شده. دیگر به کار نمی‌آمد. با آن چه باید کرد؟
روشنایی پهناور و نمناک ستارگان. طاقی از بلور.
از میان پنجره- این منفذِ تاریک- کاملاً در عمق
بام‌ها و سکوت از طلایی درخشان ساخته شده‌اند

انجمنِ طلاییِ فرشتگانِ کوچکِ موطلایی.

مادر، ما هرگز نمی‌خوابیدیم. حتی خوابمان هم نمی‌آمد.
فردا به شهر خواهیم رفت. به درها با دقت بسیار نگاه خواهیم کرد
- زیرا درها شمایل‌های بزرگ خیابانند
درهای خیس تیره- شمایل های فقر
مهربانی یا اندوه خشم، یا ترس . بالاخره توانسته‌ایم خواندن یاد بگیریم
و حتی بنویسیم بی آن که این قدر علامت تعلیق به کاربریم، بی آن که حتی

یک بار به کار ببریم.

بگو همین هم کاری است. دیگر نمی‌توان به تعویق انداخت.
بنا بر این وعده به فردا.

آتن- نوامبر ۱۹۴۲

بعد از ظهر

بعداز ظهر آکنده‌است از ورقه‌های گچ فروریخته و سنگ‌های سیاه
و خارهای خشک.

بعد ازظهر رنگی تند دارد که از قدم‌های پایان یافتهٔ مانده در نیمه‌راه
ساخته شده‌است.

دو کشته، پنج کشته، دوازده- چه‌قدر، چه‌قدر!
هر ساعتی کشته‌ای دارد. در پس پنجره ها
تمام کسانی که از کف رفته اند و کوزه آبی که نیاشامیده‌اند.
و این ستاره که در انتهای شامگاه افتاده است
چون گوشی بریده است که صدای جیرجیرک‌ها را نمی‌شنود،
و عذر های مارا نمی‌شنود- رضایت نمی‌دهد
که ترانه‌های ما را بشنود- تنها، تنها،
تنها، جدا افتاده، بی‌اعتنا به هر محکومیتی یا به هر برائتی .

(پرانتزها، ۱۹۴۷-۱۹۴۶)

زن‌ها

زن‌ها چه بسیار دور افتاده‌اند. ملحفه‌هایشان بوی شبی خوش دارد.
نانشان را روی میز می‌گذارند تا به پرتی حواسشان پی نبریم،
آن‌گاه در می یابیم که کار بدی کرده‌ایم. بر می‌خیزیم و می گوییم:
«تو امروز خیلی خسته‌ای» یا «صبر کن، چراغ را من روشن می‌کنم.»

وقتی که کبریت می‌کشیم، او آهسته رو می‌گرداند
و بر اثر کوششی توضیح ناپذیر به سوی آشپزخانه می‌رود.
پشتش کوهستانی کوچک است از مرارتِ پربارِ مردگانِ بسیار ـ
مردگانِ خانواده، مردگانِ خودِ او و نیز مردگانِ خودِ تو.

صدای پایش را بر تخته‌های کهنه می‌شنوی،
می‌شنوی که بشقاب‌ها در روی قفسه‌ها می‌گریند
و سپس صدای قطار است که سربازها را به جبهه می‌برد.

(پرانتزها، ۱۹۴۷ـ۱۹۴۶)

حس سادگی

خود را در پس اشیاء ساده پنهان می‌کنم ،تا مرا بیابید؛
اگر مرا نیابید، دست کم این اشیاء را خواهید یافت،
چیزی راکه دست من لمس کرده است خواهید یافت،
آثار دست‌های مابه یکدیگر خواهند پیوست.

ماهِ ماهِ اوت در آشپزخانه

چون دیگی سپید شده (تنها به دلیل این که من گفته‌ام) می‌درخشد،
خانهٔ خالی و سکوتِ به زانو درآمده، خانه را روشن می‌کند.
سکوت همیشه به زانو درآمده است.

هر کلمه مفری است
برای قرارِ دیداری. غالباً به‌هم خورده.
و فقط کلمه‌ای است واقعی، اگر برای این دیدار، پافشاری کند.

(پرانتزها، ۱۹۴۷ـ۱۹۴۶)

ادراک

یکشنبه. تکمه‌ها به روی کت می‌درخشند
همچون خنده‌هایی کوچک. تراموا رفته است.
چند صدای شاد. عجیب است
که در زیر کاج‌ها بتوان گوش کرد و به هم پاسخ داد.
کارگری، هارمونیکا تمرین می‌کند.
زنی به کسی سلام کرد. سلامی چنان ساده و طبیعی
که میل تمرین هارمونیکا در زیر کاج‌ها به دل انسان می‌نشیند.

نه تقسیم، نه کش رفتن. توان نگاه کردن
به بیرون از خود. گرما و آرامش. نبودن
«فقط خود» اما «خود هم» بودن. عمل جمع کوچکی،

یک عمل ریاضی معمولی کوچک، و به‌سهولت قابل درک، که کودکی
هنگام بازی با انگشت‌هایش در روشنایی می‌تواند انجام دهد
یا هنگام نواختن هارمونیکا برای آن‌که زن بشنود.

(پرانتزها، ۱۹۴۷-۱۹۴۶)

از: نامه به ژولیو کوری

بسیار رنج برده‌ایم، دوست من، چه بسیار:
خفتن با چکمه‌هایمان،
در شبان سرد ماندن بی آن‌که کاغذی داشته باشیم،
در ظهر سوزان ماندن بی آن‌که آبی بنوشم،
قادر نباشیم به صدای سکوت گوش بسپاریم،
در فاصلهٔ دو عبارت،
در بین دو «اما» که به هم فشرده می‌شوند.
سکوت درست پیش از خواب،
سکوت درست بعد از عشق،
سکوت به دنبال دریچه‌ای که بسته می‌شود،
سکوت به دنبال چراغی که روشن می‌شود،
سکوت به دنبال چراغی که خاموش می‌شود،
سکوتی که، با انگشت، بر زمین ترسیم می‌کند
خوشبختی این جهان را به هنگامی که صلح و آزادی در کنارمان گام برمی‌دارند.

(۱۹۵۰)

غنا

شبِ تابستان، زمانی که ژاله می‌بارد
صدای بلور هایی که بر فراز خواب‌مان زنگ می‌زنند شنیده می‌شود،
گویی، بی‌کمترین بع‌بع، در حال چریدن در آسمان،
گلهٔ ما، نامرئی، می‌گذرد- آری، گلهٔ خود
که هرگز گوسفندی نداشته‌ایم- گله‌ای چنان مطمئن،
چنان آرام، چنان مطلق
که صبح وقتی بیدار می‌شویم، ناچیزترین کار،
ناچیز ترین کلامی که انسان وظیفه دارد به زبان بیاورد
معنا و وزنهٔ این غنای ناشناخته و از این پس آگاهانه را کسب می‌کند.

(تمرین‌ها، ۱۹۶۰-۱۹۵۰)

شامگاه

مرغ‌ها در جاده دانه می‌چیدند. همسرِ پیرِ ناخدا
در آستانه در نشسته بود و نوه خردسالش را در میان زانوان بازش نگه
داشته بود.
کودکی زنبیلی حمل می‌کرد. در سوی دیگر، در غرب،
خانه‌های به هم ریخته با صندوق‌های کهنه،
با تخت‌های فلزی، میزها چهار چوب‌هایشان.
گرامافونی با صدای بم، در اتاقی دربسته، در ترنم بود.
ملحفه‌ها سرگذشت خود را به صورت چهارخانه‌های پهن، تا می‌کردند.
صدای دریا به گوش نمی‌رسید

دستِ ناپیدایِ بزرگی صندلی‌ها را بلندمی‌کرد
دو پا برفرازِ زمین.
چه گونه انسان‌هابدون شعر زندگی می‌کنند؟

(تمرین‌ها، ۱۹۶۰-۱۹۵۰)

پیوستگی‌ها

درها و پنجره‌ها، تمام شب، غایبند
نمی‌دانیم کجا، شاید در خیابان‌ها- تمام شب- پرسه می‌زنند
یا شاید درجنگل‌های بزرگ عهد عتیق به درخت بدل می‌شوند. نمی‌دانیم.
و این سر و صدای چوب که، شب هنگام، در پیاده‌روهای شهر شنیده می‌شود
بدون شک از درها و پنجره‌هایی است که گریخته‌اند
و به این سان اجازه داده‌اند که خانه‌ها و آسمان آزادانه ارتباط برقرارکنند.
ولی در سر زدن روز، درها وپنجره‌ها سر جای خود باز می‌گردند
تا آسمان و خانه‌ها را از هم جداکنند، تا رازها را
از کسانی که برآن‌ها آگاهند پنهان کنند، تا انسان‌ها باز بتوانند جابه‌جا شوند،
دری را بازکنند و ببندند،
زمان و مکان را تعیین کنند، ابزارکارشان،
اره، متر، گازانبر، و پرگارشان، را بردارند
تا با انگشتان کوتاه و چاق خود حساب کنند و ارقام نیک‌خواه،
محاسبهٔ سودمندشان را

با حروف ناشیانه و علائم هندسی ساده‌دلانه،
بر تخته‌های تازه بریده شده ثبت کنند
تا درها و پنجره‌های تازه‌ای بسازند- اما نه برای جداکردن، نه-
فقط برای پاسخ دادن به نیازهای افزایش جمعیت و برای گرمای روزهای زمستانی.
به نوعی که تا دورترین حومه‌ها، بوی چوب رنده شده به مشام برسد.

(تمرین‌ها، ۱۹۶۰-۱۹۵۰)

سکون سفر

کشتی‌های بزرگ شبانه در حال توقف در روشنائی‌های خود
مهماندارها، باربران، اتومبیل‌ها، ژاندارمری،
چمدان‌های چرمی، مهرهای خارجه،
زنبیل‌های دیار، از الیاف یا حصیر، بزی هاج و واج،
سگی تنها پرسه‌زنان بر موج‌شکن
بدرودهای بی‌پایان برفراز دکل‌ها.

نه صدایی به گوش می‌رسید، نه هق‌هقی (شاید خوب توجه نشده بود)
همه چیز خاموش، پرسایه، بی‌حرکت در عین حرکت-
اشباح روزگاران دیگر و در سرزمین‌های دیگر.
بندر سنگ‌شده در دل روشنایی‌هایش در تحرک مداوم
در میان بازتاب‌های اعماق.
موج‌شکن، مکعب درشتی است از سکوت کاملاً سپید،

و سفر: نه عزیمت نه رسیدن- عرشه‌ای شفاف
برفراز نام‌های آشنا و غریب.
بر این عرشه، ناخدای جوان، با اونیفورم سپید،
آهسته راه می‌رفت (یا فقط ماه بود؟)

(تمرین‌ها)

شنبه شب

پشت خمیده وارد شد، گویی بار یک روز بی‌کاری ،
سنگینی شهری گل‌آلود و دارای پنجره‌های بسته
و وزنه پتکی فرودنیامده بر سندان را بر دوش داشت.

شنبه شب ساکت. میخانه کاملاً دود گرفته.
سه ملوان که با حرکات حاکی از حواس پرتی چیزی می‌گفتند.
جامی به زمین افتاد. کسی چیزی نشنید.
فقط سایهٔ نردبام طنابی کشتی‌ئی بر شیشه بخار گرفته افتاد

شاید این نردبام به جایی منتهی می‌شد؟ مشاهده‌اش کردی؟
مرد با سر اشاره مثبت کرد. و دیگر هیچ.
پشت میزی نشستند. نانشان را تقسیم کردند.
زمانی که خورشید غروب چهره پهن و تبالودش را روی این شیشه
گذاشت و داخل را نظاره کرد.

آن وقت صندلی‌های اطرافشان کنار زدند تا برقصند.

(تمرین‌ها)

حرص

شبِ نویدبخش، شبِ سیری‌ناپذیر و کاملاً خنک
شبِ سبزِ چون هندوانه. او با کاردش
شکافی عمیق در میوهٔ گرد پدید آورد،
گوشتِ گلگون و نامرئیِ میوه را مکید، و در این حال از لب‌هایش
شیره‌ای سرخ و خون خودش جاری بود.

(تمرین‌ها)

گذرِ بهارانهٔ زن

از پیاده رویِ کاملاً سپید مقابل گذشت
زیبا در عالمِ یقینِ معصومانه به زیبائی‌اش.
روز، زرین و به هم فشرده بود. پیکرش
با هر حرکت او در فضا خلائی به‌جا می‌گذاشت
دقیقاً به‌شکل پیکرش. به این سان در پشت سرش،
صفی از پیکره‌های شفاف باقی می‌ماند، تا دوردست،
تا خم راهی که او در آن ناپدید شد.
گلفروش‌ها، درهای آهنی‌شان را پایین می‌آوردند
و در این حال پیکره‌های شفاف کاملاً برهنه

چون معبری سپید تا پایان خط افق سنگ می‌شدند
و بارانی نرم شروع به باریدن بر شانه‌های مرمرینشان کرد.

(تمرین‌ها)

پیوسته این چنین

هر شب، همه چیز، در تاریکی فرو می‌ریزد.
ولی هیاهوی این ریزش برایش باقی می‌ماند.
و این طنین چنان است که گویی همه چیز از سرگرفته می‌شود.
در واقع،
روز بعد، با خنکای سپیده‌دم،
در میان عمارت‌های کوتاه نو، در میان آتش‌هایی
که از شیشه‌های بزرگ سپید و زرد برمی‌خیزد،
زندگی، مردانه در برابر زمان می‌ایستد، همچون زنی که در برابر مرد قرار گیرد
در انتظار آن که در برگرفته شود و ستایش شود
تابتواند مادر شود و به تنهایی آواز سردهد.

(تمرین‌ها)

سؤال

مردی در عمق کوچه ناپدید می‌شود
آهسته، خاموش.
وقتی که خورشید مغرب خاموش می‌شود

وقتی آئینه‌های گرد کوچک اتومبیل‌های متوقف
انعکاس خود را بر میدان خالی می‌افکنند
در محلهٔ بالایی، این مرد چه می‌جوید؟
- زنی، پشت پنجرهٔ تاریک ایستاده است.
پیر زنی از چاه آب می‌کشد.
عنکبوتی کوچک زیر کوزه نشسته است. توضیح بده.
این‌ها چه می‌گویند؟ چه کسی آب سیاه را خواهد نوشید؟
و شبی که فرو می‌افتد
و مه این‌ها که روی چاه خم می‌شوند...
چه گونه است چهرهٔ پرچین در میان چاه،
طناب خیس، عنکبوت کوچک در زیر کوزه
و سایهٔ کوزه
و زنِ پشت پنجره و مردی که
از مدت‌ها و مدت‌ها پیش راه می‌رود؟
توضیح بده،
به‌زودی چراغ‌ها خاموش می‌شوند. خانه‌های محاصره‌شده. بگو.
ماه بر فراز چاه کاردش را بیرون خواهد کشید.
هیچ کس ما را ندیده است. توضیح بده.
مردِ به‌دار آویخته به‌نحوی شگفت در فضا تکان می‌خورد، کودکی در گهواره.
همان تکان است؟ طناب صدایی آزارنده می‌کند و می‌پرسد. جواب‌بده.

(تمرین‌ها، ۱۹۶۰-۱۹۵۰)

لحظه

محلهٔ دریایی در انتهای خستگی. ناقوس‌ها خوابشان می‌آید.
بارهای بی‌نوا، صف کشیده چون زن‌های فقیری
که صبورانه در برابر «بیمارستان دولتی» انتظار می‌کشند.
کوچهٔ تاریک. آن‌ها زود خوابیده‌اند.
ناگهان تا آخرین صندلی بارها
براثر خنده کاملاً سپید جوانی روشن شد.
و فوراً صدای بی‌پایان و شکست‌ناپذیر دریایی شنیده شد.

(تمرین‌ها، ۱۹۶۰ـ۱۹۵۰)

واپسین بازگشت به روی زمین

ماجرای شبانهٔ زیبایی بود در چشم‌اندازی مرده،
سفری تقریباً بی‌کجا و بی‌چرا.
رنگ‌های شفاف، آسمانی، همچون گل‌های پنهانی بی‌شکل؛
و به یاد می‌آورم، عطرشان را نبوییده بودیم.
نور ماه بر شانه‌های مجسمه‌های لرزان،
و حتی مجسمه‌های نوجوانان
بی‌صدا در باغ راه می‌رفتند.
شاید آن‌ها به قوهای استخر غذا داده باشند.

گمان می‌کنم، بعدها کامیون‌های نظامی گذشتند،
کور، کاملاً از راه راست،

پر از سربازهای شکست خورده، ریش نتراشیده،
راننده‌هایشان گروهبان‌های مرده، با چشم‌های باز.
صدای موتورها شنیده نشد. و ما این‌ها را
چون امری غیر واقعی و اندکی مشکوک احساس کردیم.
چون نخستین شکاف در جادوی شبانه.

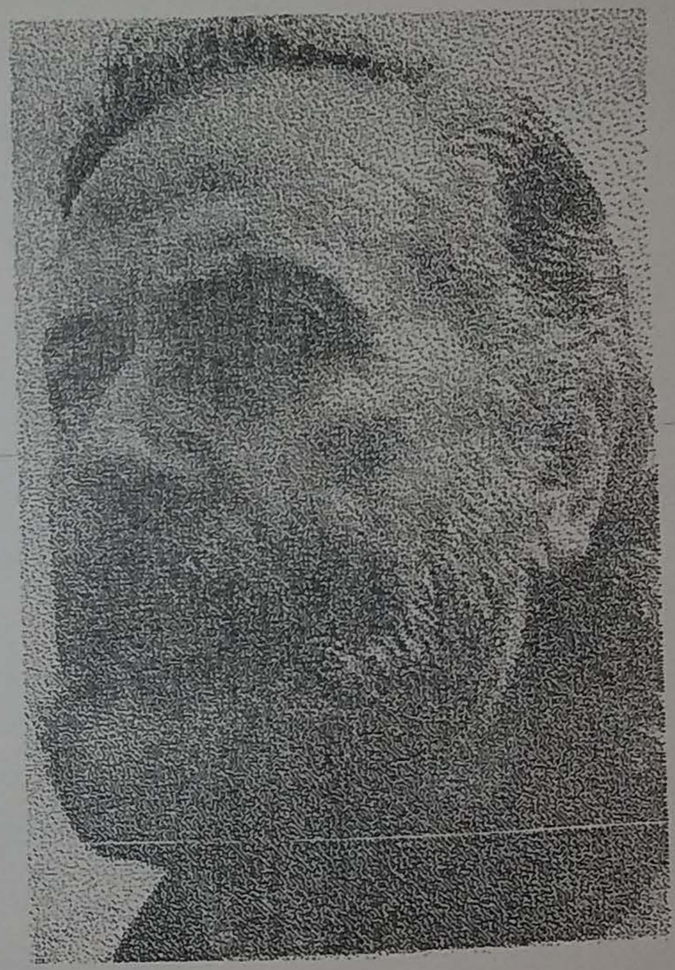
خسته از کششی بیهوده و تقریباً ارادی، ساکت شدیم،
و لحظه‌ها که چون شوره برکت سیاه مرده،
در سکوت فرو می‌افتادند، زنگ زدند.

آن‌گاه، ناگهان، کسی مشت بر میز کوفت.
چیست؟ پرسیدیم. چه بود؟
فقط همین. دیگر هیچ.

خشتی از آفتاب برکف اتاق بود. و روز سر زده بود.
در گوشه‌ای، زنی صلیب رسم کرد و بی‌دلیل گفت: «سپاس خدا را»

اندکی بعد صدای آشنا، واقعی و مفید
چرخ‌های گاری میوه‌فروش را در برابر خانه شنیدیم.

(تمرین‌ها، ۱۹۶۰ـ۱۹۵۰)



محله‌های دنیا

(قسمت‌هایی از اثر)[1]

...در اتاق خالی تنها بودیم و تاریخ‌مان را از آغاز یاد می‌گرفتیم.
کسی دستگیرهٔ در را لمس می‌کرد. ترس. هیچ کس.
نوری که از کرکره‌ها به‌داخل می‌آمد
با خط‌های موازی چون دنده‌های مردگان، بر دیوار برهنه اثر می‌گذاشت،
خط‌های پریده رنگ بر دیوار برهنه. به این ترتیب
چیزی به‌جز مرگ نیست؟ بنا بر این
ما جز برای مردن به دنیا نیامده‌ایم؟ بنا بر این؟
- آه! حرف نزن!- در این صورت بوی نان گرم چه بود؟
در این صورت- حرف نزن- بوسه‌ای که بر لب‌ها بود چه بود؟
و چه بود،- آه! حرف نزن!- دستی در دستی؟
- حرف نزن- و امید و شعر
و رؤیاهای رفقا؟ حرف نزن.
یعنی فقط برای مردن؟ ما پشت کرکره‌ها نشسته بودیم
صدای آفتاب بیرون را می‌شنیدیم- صدای زندگی را می‌شنیدیم
صدای پاهایش را می‌شنیدیم که کفش چوبی به پا داشت.

۱- تلاش مترجم برای یافتن بندهایی افزون بر آن چه در چاپ اول این اثر عرضه شده بود بی‌ثمر ماند. ظاهراً بخش بیشتری از این منظومه به زبان فرانسه ترجمه نشده است. در چاپ جدیدتر کتاب کریزا پروکوپاکی، همین بندها نیز محذوف واقع شده. (م)

وقتی که از کوچه باریک محله می‌گذشت
در جست و جوی اندکی نان، اندکی زیتون، یک برگِ سبز
مردگان را بر می‌گرداند، جیب‌هایشان را می‌کاوید،
برای سکه‌ای ، برای یک ساعت مسی
زندگی در دهان مردگان به جست و جو می‌پرداخت
برای یک دندان طلا- می‌کاوید، می‌کاوید
تا در میان مردگان بر سر پا بماند - زندگی کاوش می‌کرد
تا حق خود را درمیان کشتگان بیابد.
(...)

بهار می‌رسید-
روی منبع آب زنگ‌زده می‌نشست
و پاهایش را به‌نوسان در می‌آورد.
در فضا لبخندی بود
لبخندی بزرگ و پنهان
که از نگاه به نگاه منعکس می‌شد
که از دهان به دهان منعکس می شد-
این لبخند، لبخندِ مردِ مبارز.
لبخندی پنهانی
که از نگاه به نگاه منعکس می‌شد
و از دهان به دهان- از رؤیا به رؤیا،
خاموش تر از کبریتی که فتیله را لمس می‌کند.
این لبخند، لبخند جهان.

(...)

نمی‌خواستیم بمیریم. هیچ کس نمی‌خواست بمیرد.
آسان نبود- نه، هیچ نگو- آسان نبود.
یک ساعت دیگر- تنها یک لحظه
با یک بوسه- با یک درخت- یک بوسه
ملحفه‌ای سفید که بوی صابون می‌دهد،
پیکرِ برهنهٔ عشق،
ظهر با زنجره‌های پابرهنهٔ عشق،
رایحهٔ کاج در گیسوان عشق،
کبوترِ کوچکِ شب در کفِ دستِ عشق،
فریادِ بلند در اتاق، در ساعتِ عشق
و این «آهِ» کوتاه بر دهانِ خستهٔ عشق
خوابِ گرم در زیرِ بغلِ عرق آلودِ عشق
و ستاره‌ها و گل‌هایی که پاورچین قدم بر می‌دارند در اطرافِ بسترِ عشق-
آسان نبود- نه، هیچ نگو- آسان نبود.
هیچ کس نمی‌خواست بمیرد.
(...)

محله‌ها به خاطر می‌آورند. محله‌ها
نمی‌خواهند فراموش کنند. سپیده‌دم
صدایِ شلیک در «سکوپف‌تی‌ریو[1]». شب،

1- Scopeftirio.

روشنایی‌ها در «هائیداری[1]». خاموشی.
بوسهٔ تلخ و شتاب‌زده.
سپس دست‌ها فرو می‌افتادند.
صدای گلوله‌ای در کوچه. شب. و فرار.
شب. قلبی که تند می‌کوبد
مانند مشتی که روی میز کوبیده شود.
سپس، باردیگر سکوت. فقط
چوبدست‌های ماه بر پیاده‌رو
و دستی که پشتیِ صندلی را می‌فشارد
و دستی که بر تپانچهٔ کهنه روغن می‌مالد
و دستی که پرچمی می‌دوزد
و دستی که دستی دیگر را می‌فشارد
و ستاره‌هایی که دندان‌های به هم فشرده‌شان را
از فرازِ صلیبِ درهم پیچیده‌ای که بر فرازِ «آکروپل[2]» موج می‌زند،
نشان‌می‌دهند،
و بادی که نیمه شب بر می‌خیزد.
(...)

آه! این باد چه‌گونه می‌وزد- سرِ آرام گرفتن ندارد-
درها را می‌گشاید و می‌بندد، به پنجره‌ها می‌کوبد،

1- Haidari.

۲ - Acropole، قلعه جنگی (واقع در یونان باستان) که بر فراز صخره‌ای به‌ارتفاع یکصد و پنجاه متر بنا شده بود(م)

محله‌ها را برمی‌آشوبد، دامن‌های سیاهِ مادران را می‌پیچاند
آگهی‌های سینما را در دلِ آسمانِ تابستانِ سپری شده از هم می‌درد
نظمِ روزنامه‌ها را در دکهٔ مردِ فلج به هم می‌زند
کلاهِ پاسبان را به زمین می‌اندازد. و پاسبان می‌دود،
در میان ریل‌ها، کلاهش را تعقیب می‌کند. و تراموا به دنبال او می‌دود،
راننده، زنگ رابه صدا درمی‌آورد. همه چیز به‌هم می‌ریزد،
تراموا، پرستار، کالا و پلیس،
و مادرها با پیراهن‌های سیاه‌شان و مرگ
خانه‌ها و سال‌ها و ابرها
و تلگراف‌ها همه به هم می‌ریزند. این باد
می‌وزد، می‌وزد، می‌وزد
این باد نمی‌خواهد در محله‌های دنیا آرام بگیرد.
(...)

شهرِ درد آلود، بی روشنایی،
شهرِ زخم دیده، با لامپ‌های سبزِ پناهگاه‌ها.
تنها در شب. بی‌خواب .
فقط مرگ است که خمیده،
دست‌ها در جیب‌های نیمتنه
کلاه تا روی ابروان، در پیاده‌روها می‌آید و می‌رود.
مرگ- فقط چشمانش زیرِ لبهٔ کلاه
به یاری فانوس به دنبالِ شمارهٔ خانه ها می‌گردد
این جا، آری، آری، روی کاغذ می‌نویسد- چه می‌نویسد؟

کدام خانه؟ این جا؟ نوبتِ کیست؟
شهرِ بی‌روشنایی، یخ‌زده، که تظاهر به خفتن می‌کند
و صدای قدم‌ها را می‌شنود. تنها این فانوس
که متوجه پلاکِ کوچه‌هااست
و کامیون‌های بزرگ بی‌صدایی که جیرهٔ مهماتِ سربازانِ بیگانه
و لوله‌های سیمِ خاردار را حمل می‌کنند.
بناهای بی‌روشنایی. دربان خفته
در پشتِ درِ بزرگِ شیشه‌ای.
فانوس، در را روشن می‌کند. ماه
معلق بر فراز خانه‌ها
همچون کسی که تنها در آسانسور گیر کرده‌است
و زنگ خطر را به صدا در می‌آورد بی آن‌که کسی بشنود.
شهرِ دردآلود. کسی نمی‌خوابد.
و کسی نیست که
صدای این زنگ ممتد را
در تمامِ سیم‌های برقِ شب
در تمامِ رگ‌های جهان نشنود.
(...)

روزهای ما تلخ بود.
در این اتاقِ تاریک، سرشار از دود و رؤیا بودیم.
در اطرافِ چاپخانهٔ کوچکِ مخفی
صداهای خاموش و سر و صدای برگ‌های پلی کپی شده

و در بیرون، بر کف پیاده‌روها، چکمهٔ آلمانی
و مرگ در زیرِ پلکان
و این ضربه‌های پنهانی، انگشت تا شده بر پنجره
آه!، این ضربه‌های «آوریل» بر پنجره
که قلب ما را در میان جهان از کار می‌انداخت.
(...)

و گفتهٔ «آلکوس»:
«درنظر بیاور که زندگی به حرکت خود ادامه می‌دهد
و تو نیستی
بهارها با تمامِ پنجره‌های گشودهٔ خود می‌آیند
و تو نیستی
دختران با پیراهن‌های رنگارنگ‌شان بر نیمکت‌های پارک می‌نشینند
و تو نیستی
پسران هنگام ظهر شنا می‌کنند
و تو نیستی
درختی پر گل، روی آب سر خم می‌کند
این همه پرچم‌ها بر فرازِ مهتابی‌ها موج می‌زنند
رژه‌ای در خیابان «استاد[1]» جریان دارد
جمعیتی بی‌شمار پرچم‌های سرخ به دست می‌گیرد
بالاخره رؤیاهایش را به دست می‌گیرد

1- Stade.

به صدای بلند کلمهٔ رفیق را می‌گوید و تو نیستی.
سپس کلیدی که می‌چرخد- اتاقِ تاریک...
و تکمه‌های کتت زمانی درازتر از تو در زیر خاک پایداری می‌کنند
و وقتی قلبت که این همه جهان را دوست داشته، تجزیه شده باشد
گلوله‌ای که در قلبت راه یافته، تجزیه نخواهدشد.»
(...)

آن روزها چه زیبا بودند. در میدان‌های محله
چند کودکِ پابرهنه و دارای شلوارهای وصله‌دار
داد سخن می‌دادند، از آینده سخن می‌گفتند
با دست‌های عصبی‌شان به روی آسمان، پنجره‌هایی بزرگ می‌گشودند.
آن روزها با تمامِ مرده‌های‌مان چه زیبا بودند،
زیبا- مجالی نداشتیم آن‌ها را بشناسیم-
شامگاهان برفرازِ سرمان بزرگ می‌شدند
پیرزن‌ها دیگ‌هایشان را روی آتش از یاد می‌بردند
ستاره‌ای میخکوب شده برفرازِ جابخاری، اندیشناک نگاهشان می‌کرد
و پیرزنان به یکشنبه و کوفته‌های گوشت و گرامافون‌ها می‌اندیشیدند،
به پسر بزرگشان می‌اندیشیدند که چه گونه ریش می‌تراشید و سرش را در
آشپزخانه می‌شست
او پیراهن سفید اتو کشیده‌ای داشت
و زمانی که لباس عوض می‌کرد، عضله‌های بازوانش و موهایِ در حالِ
رویشِ سینه‌اش
در شیشه‌های پنجرهٔ باز منعکس می‌شد.

پیرزنان دیگ‌هایشان را از یاد می‌بردند- در تمام محله بوی سوختگی
می‌پیچید- آن‌ها فکر می‌کردند
آه! و درختانِ انار برای عید «پاک» باغ، آتش‌بازی سرخ راه می‌اندازند
و بلندگوها آواز می‌خوانند، آواز می‌خوانند
سلام بر تو «آ»، سلام «آ»، بر تو سلام «آزادی».
(...)

همان شب «آلکوس» را توقیف کردند.
«آلکوس» لو نداد. «آلکوس»
سه روز و سه شب آویزان ماند. لو نداد.
«آلکوس» مانند مبارزان مرد
چون رفیقی واقعی مرد. در واپسین دم
فریاد زد: «هزاران ستاره در عمق وجود ماست. نمی‌توانید آن‌ها را
بکشید.»
و «آلکوس» ستاره‌ها را به پرچمِ جنگی داد.
(...)

آه، این باد سرآرام گرفتن ندارد،
می‌وزد، می‌وزد، می‌وزد،
صداها و صفحه‌های تاریخ را در هم می‌آمیزد
شراره‌های تمامِ حریق‌های دنیا را با هم در می‌آمیزد
جنگلِ بزرگی از امیدها را به تکان در می‌آورد
پرچم‌های وزارتخانه‌ها را پاره می‌کند

دمی می‌ایستد تا بندِ کفش‌هایش را در پسِ خانهٔ سوخته ببندد
و می‌رود، می‌رود. چه سال‌ها گذشته است
و هنوز باد به پایان نرسیده است. با قدم‌های بلند
از پنجره‌های خانه‌های سوخته می‌گذرد
کفش‌های زمختِ کشته‌شدگان را به پا دارد-
صدای قدم‌هایش بر اسفالت خیابان‌ها شنیده می‌شود،
صدای قدم‌هایش در دشتِ برهنه که بذرِ استخوان در آن افشانده شده
صدای قدم‌هایش بر کوه‌های بزرگِ پوشیده از جمجمه‌ها و کلاغ‌ها
صدای قدم‌هایش در سنگرها و سربازخانه‌ها به هنگامِ شب
و زمانی که شیپورها، خاموشی چراغ‌هارا در سربازخانه‌ها اعلام می‌کنند
صدای قدم‌هایش بهتر شنیده می‌شود.
و ننه «لنی[1]» سر از روی کارش بلند می‌کند و گوش فرا می‌دهد
و سایهٔ دستش که سوزن را نگه‌داشته بر دیوار نقش می‌بندد
و سایهٔ دستش تپانچه‌ای است
که در پسِ دیوار، قلبِ فاشیست را نشانه گرفته است.
(...)

شهرِ زلف آشفته در برابرِ درهای وزارتخانه‌ها همهمه می‌کرد،
شهر در برابرِ درهای زندان‌ها همهمه می‌کرد.
شهر همهمه می‌کرد، همهمه می‌کرد. و زنده باد
فریادِ پراکنده در باد، زنده بادی بلند

1- Leni.

از پنجره‌ها، درها،
شکاف‌ها، مجراها، وارد می‌شد
زنده باد،- آن را فرو می‌دادیم-
سینه‌ها پر می‌شد- «زنده باد» و «زنده باد»
تظاهرات، محله‌ها را می‌گرفت
بولوارهای بزرگ را غرق می‌کرد، درهای خانه‌های بزرگ شخصی را
می‌شکست
آتش در «وزارت کار». کاغذهای شعله‌ور، برفرازِ سرهای تظاهرکنندگان
می‌پریدند.
کلاهخودهایی که می‌درخشیدند- و پمپ‌های آتش‌نشانی.
(...)

و مسلسل‌ها در تمام این «زنده باد» و «زنده باد»
تانک‌های سیاه که نزدیک می‌شوند و نزدیک می‌شوند
کدام مرگ؟ کجااست مرگ؟ «زنده باد».
و «پتروس» که سر دست برده می‌شود فریاد می‌کشد: «رفقا،
این جا مرگ نیست- مرگی نیست.
یک دقیقه سکوت برای مردگان‌مان»
این قوم زانو نمی‌زند
مگر در برابر مردگانش.
و تانک‌ها نزدیک می‌شوند، نزدیک می‌شوند،
«پرچم‌ها بالاتر، بالاتر»
تانک‌ها به زانوزدگان نزدیک می‌شوند،

«زنده باد» و «زنده باد» کدام مرگ؟
این جا مرگی نیست- «زنده باد»
تانک‌ها از روی زانوزدگان می‌گذرند
بار دیگر از روی کشته‌شدگان می‌گذرند
-این جا مرگی نیست، فقط زندگی و آینده است، «زنده باد» و «زنده باد»

پرچم افراشته‌تر- دانشجویان،
آزادی یا مرگ- پرچم را نگه دارید
«آنتولا» در زیر تانک‌ها
پرچم را نگه‌دارید- «آنتولا»
در زیر تانک‌ها- دستش که بیرون آمده
پرچم را گرفته- آزادی یا مرگ
آزادی یا مرگ- کدام مرگ؟
این جا مرگی نیست، فقط زندگی و آینده است
«زنده باد» و «زنده باد»
و «زنده باد».
(...)

این باد سرآرام گرفتن ندارد
سوت می‌کشد، سوت می‌کشد، سوت می‌کشد
در گوش کشته‌شدگان سوت می‌کشد «زنده باد»
و کشته‌شدگان چشم می‌گشایند،
سوت می‌کشد، سوت می‌کشد، سوت می‌کشد

و از میان پاهای به‌دارآویختگان می‌گذرد
به دارآویختگان را بیدار می‌کند
و به‌دارآویختگان بر پشت باد می‌نشینند و به سوی جاودانگی می‌شتابند
طناب بریده‌شان را به دنبال می‌کشند
بدین سان «پتروس» با غروب زرین آفتاب رفته‌است،
بدین سان «فوسیک[1]» و «پری[2]» و «زوئیا[3]»،
در حالی که ازجیب‌هایشان هزاران تراکت بیرون می‌آورند
و این باد که تراکت‌ها را می‌چرخاند
برفرازِ بام‌های شهر
بر فرازِ کشتی‌ها
کلاهخودهای نازی‌ها
در برابرِ پنجره‌های سوخته
در اردوگاه‌های زندانیان
باد، تراکت‌ها را به سیم‌های خاردار می‌چسباند
بادی که تراکت‌ها را بلند می‌کند و
تا زندان «لامبرینوس[4]» و «تموس کورناروس[5]» می‌برد
و مردم چنگ زنان ،تراکت‌ها را می‌گیرند و فریاد می‌کشند «زنده باد»
به وسیلهٔ تانک‌ها سرنگون می‌شوند و فریاد می‌کشند «زنده باد»

1- Fucik.
2- Peri.
3- Zoia.
4- Lambrinos.
5- Themos Cornaros.

آزادی یا مرگ
آزادی یامرگ
مردمی که می‌جنگیدند و می‌افتادند
می‌افتادند و لبخند می‌زدند
دنیا را در آغوش می‌گرفتند و لبخند می‌زدند
با انگشتان خود گلوله‌ای را که در سینه‌شان فرو رفته بود بیرون می‌کشیدند
و به میان ما باز می‌گشتند و می‌جنگیدند
می‌جنگیدند و لبخند می‌زدند
آزادی یا مرگ
آزادی یا مرگ .

(آئیوس افستراتیوس، ژوئیه ۱۹۵۱)

یونانیت

در این کشور،
آسمان یک دم نیز از شعلهٔ چشمان‌مان نمی‌کاهد،
در این کشور،
خورشید هم زمان با ما سنگ‌هایی را که به دوش می‌کشیم بیدار می‌کند،
در این کشور،
مردم چنان در برابر سایهٔ خود می‌لغزند
و سایه شان عقابی می‌شود
که بال‌های خود را در آتش‌های مغرب رنگ می‌زند
در این کشور،
هر در نامی دارد که از سه هزار سال پیش بر چوبش حک شده‌است،
هر سنگ قدیسی دارد،
که با دیدگان وحشی و موهایی انبوه ترسیم شده‌است،
هر مرد، زنی فریبنده دارد
که بر بازوی چپش خالکوبی شده‌است...
و بر قلبِ کودکانِ ما نشانه‌های صلیب‌های کوچکی است
همچون رد پای پرنده‌ای،
بر شن، در شفق.
ذکرش برای‌مان بی فایده است. می‌دانیم.

(۱۹۵۳)

سونات مهتاب

(۱۹۵۶)

(شبِ بهاری. اتاقِ بزرگی در خانه‌ای قدیمی. زنِ مسنِ سیاه‌پوشی با مردِ جوانی صحبت می‌کند. چراغ را روشن نکرده‌اند. مهتابی شدید از دو پنجره به درون می‌آید. فراموش کردم بگویم که زن دو سه مجموعه شعرِ جالب با نفحهٔ مذهبی چاپ کرده است. باری، زنِ سیاه‌پوش سرگرمِ صحبت با جوان است):

بگذارید همراهتان بیایم. امشب چه مهتابی است!
مهتاب خوب است ـ به نظر نمی‌رسد که موهای من سپید شده‌اند. ماه
بار دیگر درخششِ طلا را به گیسوانم می‌بخشد. شما متوجه آن نخواهید شد.
بگذارید همراهتان بیایم.

وقتی که مهتاب است، سایه‌ها در خانه بزرگ می‌شوند
دست‌هایی ناپیدا پرده‌ها را کنار می‌زند
انگشتِ رنگ‌باخته‌ای بر گرد پیانو
کلمه‌هایی فراموش شده می‌نویسد ـ نمی‌خواهم آن‌ها را بشنوم. ساکت شوید.

بگذارید همراهتان بیایم
تا کمی پایین‌تر، تا محوطهٔ کارخانهٔ کبریت‌سازی،
تا جایی که خیابان پیچ می‌خورد

و شهرک سیمانی و هوایی که دوغابِ مهتاب بر آن مالیده شده
به‌قدری وارسته و غیر مادی
به‌قدری قطعی چون ماوراءالطبیعه
که بالاخره برای هر کس ممکن می‌شود فکر کند که آیا وجود داشته یا
وجود نداشته‌است
که هرگز وجود نداشته است، و زمان و فرسودگی‌اش هرگز وجود نداشته
بگذارید همراهتان بیایم.

اندکی بر نیمکت سنگی، آن‌جا، بالای تپه خواهیم نشست
و زمانی که نسیمِ بهاری بر ما می‌وزد
شاید حتی گمان کنیم که به پرواز درآمده‌ایم
زیرا، بسیاری اوقات، و این زمان هم، صدای پیراهنم را
چون صدای دو بالِ نیرومند به هنگام پرواز، می‌شنوم
و انسان هنگامی که در این هیاهوی پرواز گرفتار می‌آید
گلوی فشرده‌اش، پهلوها، و تنش را احساس می‌کند
و این چنین فشرده در عضله‌های هوای آبی
در اعصابِ نیرومندِ ارتفاعات
خیلی مهم نیست که انسان به مقصد برسد یا به راه بیفتد
خیلی مهم نیست که موهای انسان سپید شده باشد
(دردِ من این نیست ـ دردِ من
این است که قلبم نمی‌خواهد همان طور سپید شود)
بگذارید همراهتان بیایم.

خوب می‌دانم که هرکس تنها به سوی عشق راه می‌پیماید
تنها به سوی افتخار، تنها به سوی مرگ.
این را می‌دانم. طعمش را چشیده‌ام. به هیچ کار نمی‌آید.
بگذارید همراهتان بیایم.

این خانه تسخیر شده‌است، مرا می‌راند ـ
می‌خواهم بگویم که بی‌اندازه قدیمی‌است، میخ‌ها دیگر تاب نمی‌آورند،
تابلوها، گویی که در فضای خالی غوطه‌ور شوند، می‌افتند
گچ‌ها بی‌صدا فرو می‌ریزند
مانندِ کلاهِ شخصِ مرده که از جالباسی در راهروی تیره فرو می‌غلتد
مانند دستکش کهنهٔ سکوت که از روی زانوهایش می‌لغزد
یا مانند نواری از مهتاب که روی صندلیِ راحتی پاره می‌افتد
زمانی آن هم جوان بود ـ نه، از تابلویی که با چشمی چنین بی‌اعتماد
نگاهش می‌کنی حرف نمی‌زنم
بلکه از صندلی راحتی می‌گویم، چه‌قدر راحت بود، انسان ساعت‌ها
می‌توانست روی آن بنشیند
و چشم بسته به هرچه شد فکر کند
ـ به ریگزاری صاف، مرطوب و براق از مهتاب
صاف‌تر از کفش‌های کهنه‌ام که ماهی یک بار پیش واکسی نبش خیابان می‌برم
و یا بادبان کشتی ماهیگیری که در نوازش دوردست نفسِ خود محو می‌شود
بادبانِ سه گوشه، همچون دستمالی که به طور مورب دوتا شود
گویی اصلاً نباید چیزی را در بند بگیرد یا نگه‌دارد
یا کاملاً گشوده، به نشان بدرود به تکان درآید. دستمال همیشه نقطهٔ

ضعف من بوده است
نه برای این که هر چه شد
تخم گل یا بابونه‌هایی راکه در طلوعِ صبح از دشت‌ها چیده شده در آن نگه‌دارم
یا مانند کلاه‌هایی که عمله‌های ساختمان روبه‌رو به سرمی‌گذارند، چهار
گره بر آن‌ها بزنم
یا این که چشمانم را خشک کنم ـ بینایی‌ام را خوب حفظ کرده‌ام
هرگز عینک نزده‌ام. دستمال‌ها، مختصر جنون کوچکی هستند
اکنون آن‌ها را چهارتا، هشت‌تا، شانزده‌تا، می‌کنم
تا انگشت‌هایم را مشغول کرده باشم. و دقیقاً اکنون به خاطر می‌آورم
که وقتی با پیشبند آبی و یقهٔ سفید، با دو گیسوی بافتهٔ طلایی، به
کنسرواتوار می‌رفتم
گام‌های موسیقی را به همین شکل اندازه می‌گرفتم. هشت، شانزده،
سی‌ودو، شصت‌وچهار ـ
شاخه‌ای کوچک از درختِ هلویِ دوستِ آراسته به نور و شکوفه‌های
صورتی به دست داشتم
(مرا بابت این کلمه‌ها ببخشید ـ عادت بدی است) ـ سی و دو، شصت و
چهار ـ و پدر و مادرم
به استعدادِ موسیقی‌ام به‌شدت امید بسته بودند. باری، با شما از صندلی
راحتی حرف می‌زدم ـ
صندلی پاره ـ در آن فنرهای زنگ‌زده و حصیر دیده می‌شود ـ
به خود می‌گفتم آن را پیش مبل‌ساز مجاور ببرم
اما مجال و پول و علاقه از کجا بیاورم ـ تعمیر کنم، اما از کجا شروع کنم؟
ـ به خود می‌گفتم که ملحفه‌ای رویش بیندازم ـ با این مهتاب

از پارچهٔ سفید می‌ترسیدم. در این جا
کسانی نشسته بودند که مانند شما و من رؤیاهای بزرگ در سر داشتند
و اکنون در زیر زمین خفته‌اند بی آن‌که باران یا مهتاب مزاحم‌شان باشد.
بگذارید همراهتان بیایم.

در بالای پلکانِ مرمرِ «سن نیکولا» توقفی کوتاه خواهیم کرد
سپس شما از شکاف پایین خواهیدرفت و من باز خواهم گشت
و در پهلوی چپم لطافتِ برخوردِ تصادفیِ کتِ شما را حفظ خواهم کرد
و نیز روشنایی‌های چهار گوشِ پنجره‌های کوچکِ محله را
و تمامی این بخارِ سفیدِ ماه را که شبیه موکبِ گستردهٔ قوهای نقره‌ای است
ـ و بیم ندارم چنین اصطلاحی را به کار برم، زیرا
درگذشته، در طول بسیاری از شب‌های بهاری، برایم پیش آمده با خداوندی
که در مه و افتخارِ چنین ماهتابی بر من ظاهر شده است صحبت کنم
و بسیاری جوان‌های زیباتر از شما را قربانی او کرده‌ام
در آن حال که با سفیدی بسیار تبخیر می‌شدم در شعلهٔ سفیدم، در مهتاب
سفید، دور از دسترس بودم
چشمان حریص مردان و جذبهٔ مبهم جوانان در من آتش برمی‌انگیخت
پیکرهای تحسین‌آمیز احاطه‌ام کرده‌بودند، پیکرهای هاله‌وار
اندام‌های قوی ورزیده از شنا، پاروزنی، بازی‌های میدانی و فوتبال (که
وانمود می‌کردم ابداً آن‌ها را نمی‌بینم)
پیشانی‌ها، لب‌ها، و گردن‌ها، زانوها، انگشتان و چشم‌ها
سینه‌ها، بازوها، و ران‌ها (واقعاً آن‌ها را نمی‌دیدم)
ـ می‌دانید، انسان غالباً، به هنگام تماشا، خود را در چیزی که تماشامی‌کند

از یاد می‌برد، همان تماشا برایش کافی است.
خداوندا، چه چشمانِ روشنی، و من در میان تمجیدِ ستارگانی که نپذیرفته
بودم، اوج می‌گرفتم
چون هنگامی که این چنین از داخل و خارج احاطه می‌شدم
راهی جز بالا و پایین برایم نمی‌ماند.ـ نه این کافی نیست.
بگذارید همراهتان بیایم.

می‌دانم که دیروقت است، بگذارید،
زیرا سالیانِ درازی است که روزها و شب‌ها و ظهر های ارغوانی تنها
مانده‌ام.
انعطاف نا پذیر، تنها، بی آلایش،
حتی در بسترِ زناشویی‌ام تنها و بی آلایش،
دربارهٔ زانوان خداوند شعر هایی پر افتخار می‌سرودم
شعر هایی که با تأکید می‌گویم، گویی بر مرمرِ بی‌نقص حک شده است
در ورای زندگی من و تو، خیلی دور، باقی خواهد ماند. این کافی نیست.
بگذارید همراهتان بیایم.

این خانه دیگر نمی‌تواند مرا تحمل کند.
دیگر نمی‌توانم آن را بر پشت خود تحمل کنم.
باید پیوسته مراقب باشید، مراقب باشید
بوفهٔ بزرگ را تکیه گاه دیوار کنید
میز قدیمی منبت‌کاری را تکیه گاه بوفه کنید
میز را به کمک صندلی‌ها نگه‌دارید

صندلی‌ها را با دست نگه‌دارید
شانه را زیر دری بگذارید که تا شده‌است .
و پیانو همچون تابوتِ بستهٔ سیاهی است. کسی جرأت نمی‌کند بازش کند
همواره باید مراقب باشید که آن‌ها نیفتند، که کسی نیفتد. دیگر نمی توانم
بگذارید همراهتان بیایم.

این خانه باوجود تمامِ مرده‌هایش قصد مردن ندارد.
اصرار می‌ورزد که با مرده‌هایش زندگی کند
از مرده‌هایش زندگی بگیرد
از قطعیت مرگش زندگی بگیرد
و مرده‌هایش را روی بستر ها و قفسه‌های مشرف به زوال ردیف کند.
بگذارید همراهتان بیایم.

این جا، در مه شبانه هر چه قدم‌هایم نرم باشد
هر چند که کفش سرپایی به پاکنم یا پا برهنه راه بروم
چیزی صدا می‌کند- شیشه یا آئینه‌ای ترک بر می‌دارد،
صدای قدم‌هایی شنیده می‌شود- صدای پای من نیست.
در بیرون، در کوچه، ممکن است که این صدای پا شنیده نشود-
می‌گویند پشیمانی کفش‌های چوبی به پا دارد-
در پسِ گرد و غبار و شکستگی‌ها،
چهرهٔ خود راکدرتر و پریده‌رنگ‌تر خواهد یافت،
چهره‌ای راکه انسان در طول زندگی خود برای آن چیزی نخواسته‌است
مگر این که آن را پاک و تقسیم ناپذیر نگه‌دارد.

لبهٔ جام در مهتاب
چون تیغی گرد می‌درخشد- چه گونه آن را به لب‌هایم نزدیک کنم
هر قدر که تشنه باشم چه گونه آن را به لب ببرم؟- می‌بینید؟
هنوز برایم ذوق تشبیه باقی مانده- چیزی که برایم مانده همین است
همین است که هنوز هم به من یقین می‌دهد که وجود دارم.
بگذارید همراهتان بیایم.

گاه در دمدمهٔ غروب احساس می‌کنم
که از زیر پنجره‌ها خرسباز می‌گذرد و خرسش که سنگین قدم بر می‌دارد
و پشمش پوشیده از خار و خس است
در راه محله، خاک را به هوامی‌پراکند
ابری از گرد و خاک منزوی که در برابر غروب آفتاب مجمر می‌گرداند
و بچه‌ها برای شام به خانه برگشته‌اند و دیگر اجازه ندارند از خانه بیرون بروند
هر چند که صدای قدم‌های خرسِ پیر را از پشت دیوارها به حدس در می‌یابند
و خرس، خسته، در عالم دانش تنهایی‌اش بی آن که دلیل و هدف آن را بشناسد-
سنگین شده است و دیگر نمی‌تواند روی پاهایش برقصد
دیگر نمی‌تواند کلاهِ توری‌اش را برای تفریحِ بچه‌ها، بی‌کاره‌ها و آدم‌هایِ
پرتوقع بر سر بگذارد
چیزی که بیشتر دوست دارد این است که روی زمین درازبکشد
بگذارد که شکمش را لگد مال کنند، به این ترتیب آخرین بازی‌اش را بکند
توانایی مهیب ترک نفس خود را نشان دهد
فرمان نابری از منافعِ دیگران و از حلقه‌هایِ لبانش و از نیازهایِ
دندان‌هایش

فرمان نابری از درد و زندگی را
با پیوندِ مطمئنِ مرگ- حتی مرگی بطئی-
فرمان نابریِ نهایی از مرگ را با دوام و مفهومِ زندگی
که با آگاهی و عمل از بردگی‌اش هم بالاتر می‌رود، نشان دهد.

اما چه کس می‌تواند تا آخر به این بازی ادامه دهد؟
و خرس بر می‌خیزد و باز راهش را در پیش می‌گیرد
از تسمه‌اش، از حلقهٔ لبانش، از دندان‌هایش، فرمان می‌برد
با لب‌های سوراخ به سکه‌هایی لبخند می‌زند که با دست بچه‌های زیبایی
که ابداً فکرش را هم نمی‌کنند، انداخته می‌شود،
(بچه‌ها دقیقاً برای این زیبا هستند که ابداً فکرش را هم نمی‌کنند)
و می‌گوید متشکرم. زیرا خرس‌های پیر
فقط می‌توانند بگویند متشکرم، متشکرم. فقط همین را یاد گرفته‌اند.
بگذارید همراهتان بیایم

این خانه خفه‌ام می‌کند. به‌خصوص آشپزخانه
چون ته دریا است. قهوه‌جوش‌هایِ آویخته به دیوار
مانندِ چشم‌هایِ درشتِ گردِ ماهی‌هایِ غیرواقعی می‌درخشند،
بشقاب‌ها مانندِ ستاره‌هایِ دریایی آهسته تکان می‌خورند
جلبک‌ها و صدف‌ها به موهایم چنگ می‌زنند- بعد نمی‌توانم آن‌ها را از
موهایم جدا کنم،
نمی‌توانم به سطح بیایم،
سینی بدون صدا از دست‌هایم می‌افتد- می‌افتم

و حباب‌های هوای سینه‌ام را می‌بینم که بالا می‌روند و بالا می‌روند
و با تماشای صعود آن‌ها می‌کوشم سرگرم شوم
و از خود می‌پرسم کسی که در بالا باشد و این حباب‌ها را ببیند چه خواهد گفت،
آیا خواهد گفت که کسی در حال غرق شدن است یا غواصی در اعماقِ
دریا جست و جو می‌کند؟
واقعاً اغلب در آن‌جا در عمقِ خفگی
مرجان‌ها و مرواریدها و گنج‌های کشتی‌های غرق شده را می‌یابم
و دیوارهای غیر منتظره، و دیروز و امروز و آینده را
تقریباً اثبات ابدیت را
نوعی نفس‌تازه کردن، نوعی لبخند جاودانگی، آن‌طور که می‌گویند،
نوعی خوشبختی و مستی را، حتی نوعی شوق و شور را
مرجان‌ها و مرواریدها و یاقوت‌ها را
فقط نمی‌توانم آن‌ها را ببخشم- نه، آن‌ها را می‌بخشم-
فقط نمی‌دانم که آیا می‌توان آن‌ها را گرفت- من به هر حال آن‌ها را می‌بخشم.
بگذارید همراهتان بیایم.

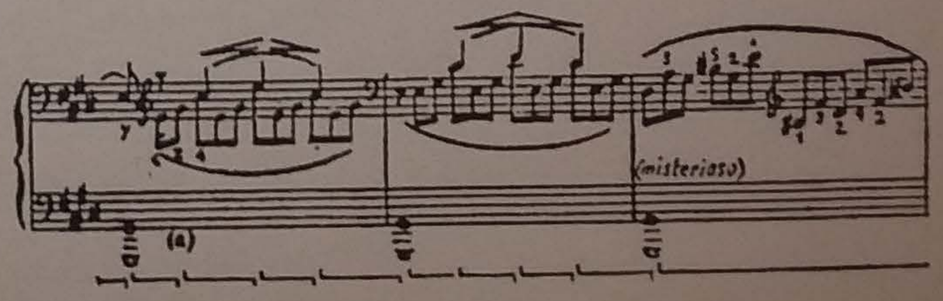
یک لحظه، مهلتی برای این که ژاکتم را بردارم
در این هوای ناپایدار انسان باید به هر حال مراقب باشد. شب، هوا
مرطوب است،
واقعاً فکر نمی‌کنید که ماه هوا را خنک‌تر می‌کند؟
بگذارید تکمه‌های پیراهنتان را ببندم- سینه‌تان چه قوی است.
- چه مهتاب تندی- می‌گویم صندلی راحتی- و وقتی که فنجان را از روی
میز بر می‌دارم

حفره‌ای از سکوت در زیر آن باقی می‌ماند، فوراً دستم را رویش می‌گذارم
تا به آن نگاه نکنم- دوباره فنجان را سر جایش می‌گذارم
و ماه سوراخی بر شقیقهٔ دنیا است- به آن نگاه نکن، نگاهش نکنید
نیرویی مغناطیسی است که شما را به جانب آن می‌کشد- به آن نگاه نکن،
نگاهش نکنید،
به من که با شما حرف می‌زنم گوش بدهید- در آن خواهید افتاد. این
سرگیجهٔ زیبا، سبک- هم اکنون می‌افتید،-
مهتاب ، چاهی از مرمر است،
سایه‌ها و بال‌ها و غریوهای مرموز در آن می‌جنبند- نمی‌شنوید؟
عمیق، سقوطِ عمیق
عمیق ، صعودِ عمیق
پیکرهٔ مرمرینِ پابرجا در بال‌هایِ گسترده‌اش
عمیق، نیکوکاریِ سکوتِ عمیقِ تسکین‌ناپذیر،
چراغ‌های لرزانِ ساحلِ دیگر، مثل آن که در موج خود بلرزد
نفسِ اقیانوس. زیبا و سبک است این سرگیجه.
- مراقب باشید، هم اکنون می‌افتید. به من نگاه نکنید،
جایی که به من تعلق دارد لرزش است- سرگیجهٔ عالی.
به این ترتیب است که هر شب
کمی سردرد و انواع گیجی‌ها را دارم.

غالباً با شتاب به داروخانهٔ رو به رو می‌روم تا یک آسپیرین بگیرم.
بقیهٔ اوقات ملول می‌شوم و با سردرد باقی می‌مانم
و به هیاهویی تهی که لوله‌های آب در دیوارها به وجود می‌آورند گوش می‌سپارم

یا قهوه آماده می‌کنم و همان طور که حواسم جای دیگری است
خودم را از یاد می‌برم و دو فنجان قهوه می‌ریزم- دیگری را که خواهد خورد؟
واقعاً خنده‌آور است، آن را کنار می‌گذارم که سرد شود،
گاهی هم آن را می‌خورم و در آن حال از پنجره، چراغِ سبزِ داروخانه را
تماشا می‌کنم
چون فانوسِ سبزِ قطاری بی‌صدا است که می‌آید مرا با خود ببرد
مرا با دستمال‌ها، کفش‌های خراطی شده‌ام، کیفِ سیاه و شعرهایم
مرا حتی بدون یک چمدان - می‌خواهم با آن چه کنم؟
بگذارید همراهتان بیایم.
می‌روید؟ شب به خیر. من نمی‌آیم. شب به خیر.
اندکی بعد از خانه بیرون می‌روم. متشکرم. چون بالاخره لازم است
که از این خانهٔ فرسوده خارج شوم.
لازم است که اندکی شهر را ببینم- نه، نه، ماه را نه-
شهر را با دست‌های کبره‌بسته‌اش، شهر دستمزدها را
شهری را که به نان و دستِ خود سوگند می‌خورد
شهری که ما، همهٔ ما، را بر پشتِ خود حمل می‌کند
ما را با حقارت‌هایمان، عیب‌هایمان، کینه‌هایمان،
جاه‌طلبی‌هایمان، نادانی‌مان، پیری‌مان.
لازم است که صدای قدم‌های بلند شهر را بشنوم
آهنگِ قدم‌هایِ شما را دیگر نشنوم
نه صدایِ پای خدا و نه صدایِ پایِ خودم را. شب به‌خیر.

(اتاق تاریک می‌شود. به نظر می‌رسد که ابری ماه را پوشانده است. ناگهان مثل این که دستی صدای رادیوی بار را بلند کرده باشد قسمتی از یک موسیقی بسیار شناخته شده به گوش می‌رسد. آن وقت است که در می‌یابم این آهنگ، همان «سونات مهتاب» است که به نحو غیر محسوس تمامِ قسمتِ اولِ این صحنه را همراهی می‌کرده است. این زمان باید مرد جوان از شکاف پایین بیاید و لبخندی تمسخر آمیز و شاید آمیخته به رقت بر لبان خوش ترکیبش داشته باشد و احساس آزادی کند. و وقتی که به سن نیکولا برسد پیش از آن که از پلکان مرمر پایین برود، خواهد خندید- خنده‌ای بلند و مقاومت ناپذیر. صدای خنده‌اش در مهتاب، ناموزون نیست. تنها چیزی که ممکن است ناموزون به نظر برسد این‌است که خندهٔ او اصلاً ناموزون باشد. بعد، جوان سکوت خواهد کرد و جدی خواهد شد و خواهد گفت : «انحطاطِ زمانه است»، و کاملاً تسکین یافته، دوباره تکمه‌های پیراهنش را باز خواهد کرد و راهش را در پیش خواهد گرفت. اما زن سیاه‌پوش، نمی‌دانم بالاخره از خانه خارج خواهد شد یا نه. در زوایای اتاق، سایه‌ها براثر ندامتی غیر قابل تحمل و تقریباً براثر خشم، نه چندان برای زندگی که برای بیهودگی اعتراف، درهم فشرده می‌شوند. می‌شنوید؟ صدای رادیو ادامه می‌یابد):



آتن، ژوئن ۱۹۵۶

شکل غیبت

(۱۹۵۸)

۱

آن که رفته، این‌جا، سرِ جای خود، اندوهگین و خاموش، ریشه می‌دواند
همچون گلدان بزرگِ خانه که لازم بوده در لحظه‌ای دشوار فروخته شود
در گوشهِ اتاق، جایی که گلدان بوده
فضای خالی متراکم به همان شکل، جدایی ناپذیر، باقی می‌ماند
در انعکاس روشنایی‌ها، وقتی که پنجره‌ها باز می‌شود، شفافیتش روشنی می‌گیرد
و در داخل این گلدان که ذاتِ خود را با شیشهٔ فضای خالی عوض کرده است
همان قعر فقط با طنینی اندکی بیش دردناک، به‌جا می‌ماند.
در پشت آن، رنگِ دیوار تیره‌تر، عمیق‌تر، واهی‌تر، آشکار می‌شود
گویی سایهٔ گلدان روی گورابه‌ای افتاده است.
و غالباً، شب هنگام، در ساعتی خاموش
یا طی روز، در بین یک گفت و گو
آدمی در عمق وجود خود طنین صدایی زیر، تلخ و مرتعش را می‌شنود
گویی انگشتی ناپیدا
این ظرف غایب، قابل لمس و بلورین را لمس می‌کند

۲

کودکان مرده هیچ‌گاه خانه‌های خود را ترک نمی‌کنند
و در آن می‌گردند، به دامن مادر می‌آویزند
و آن زمان که مادر، غذا فراهم می‌کند و به صدای جوشیدن آب گوش می‌سپارد
و گویی سرگرمِ مطالعهٔ قوانینِ بخار و زمان است، همواره آن‌جایند.

و خانه ژرفایی دیگرگون می‌یابد.
گویی بارانی خاموش در چلهٔ تابستان
بر مزارع تهی شروع به باریدن می‌کند.

کودکان مرده نمی‌روند. در خانه می‌مانند
برای بازی در راهروی محکوم رجحانی مشخص قائلند
و هر روز در قلبِ ما بزرگ‌تر می‌شوند
تا جایی که در سینهٔ ما، به سببِ عدمِ آنان نیست که دردی برانگیخته می‌شود
بلکه از فرطِ حضورِ آن‌هااست. و اگر زنان در خواب فریاد سر دهند
از این رو است که بار دیگر درد زایمان را احساس می‌کنند.

۳

غالباً در یک شب بهاری، کودکی برمی‌خیزد و بی دلیل می‌رود
بی آن که کسی او را سرزنش کند؛ کودک بی آن که خبر دهد
آهسته از جایی که در روی زمین اشغال کرده بوده برمی‌خیزد

و این محل گرمی او را در خود نگه‌می‌دارد
طرحِ اندامش هنوز در هوای خنک در ارتعاش است
و کودکِ دیگری، سفید از فرط التهاب، پدید می‌آورد.
در اطراف، گویی به دورِ آتشی سفید، گوسفندانی گرد می‌آیند تا در آن گرم شوند؛

اندکی دورتر، اسبِ سفیدِ بزرگی، تنها
که در روشنایی ستارگان، خیره کننده است
سر را راست نگه‌داشته است و اشک‌هایی روشن می‌ریزد.

٤

غالباً، وقتی که شب آغاز می‌شود و کسی در خانه نیست
مادران پیشبندهای خود را برپشتی صندلی می‌اندازند
و درِ کمد کودکان مرده‌شان را باز می‌کنند
گویی درِ تسلیم و رضای پنهانی شان را می‌گشایند
گویی درِ فرعی سکوتی راکه مشرف به باغ مرارت است می‌گشایند
چوب رختی‌های لباس‌های کوچکِ آبی، گلی، لیمویی را
که در پراندیشه‌ترین ساعت‌های غروب دوخته شده‌اند، بر می‌دارند.
گرد و خاکشان را می‌زدایند، پریشان خاطر، آن‌ها را نوازش می‌کنند و ناگهان لبخند می‌زنند.
امروز، فرزندشان کاملاً بزرگ شده بود
باید برایش لباس‌های تازه‌ای تهیه می‌کردند.

ماهوت پاک‌کن که برکفِ اتاق از یاد رفته، کشتی کوچکی است
که در امتدادِ ساحل حرکت می‌کند و تمامِ چراغ‌هایش خاموش است.

۵

شب‌های تابستان، در ساعت‌هایی که باغ‌های ملی بسته می‌شوند
زمانی که دختران خردسال همراهِ مربیِ خود
با خواهرانِ کوچکشان که در کالسکه‌هایشان خوابیده‌اند، به خانه باز می‌گردند
به دنبالِ آنان در صفی خاموش، ناپیدا، دخترکان مرده می‌آیند،
پریده رنگ، گیسوان بی‌جلا، و در دست‌های به هم پیوسته‌شان
دسته‌گل‌های خشکِ خود را دارند، همچون شعرهای کوتاهی
که مجال از برکردنشان را نداشته‌اند.

آنان در دور می‌ایستند و تاج‌های گل و بازیچه‌های آویخته از دکه‌ها،
ویترین محقر و روشن خرازی مجاور را می‌نگرند
و با هر قدم فضای آشنایی را ترک می‌کنند
که همان‌دم با سایه‌ای کبود و گلگون پوشیده می‌شود.
آنان به آستانهٔ در اتاق کودکانه‌شان می‌رسند
پنجرهٔ بستهٔ اتاقِ کودکانه‌شان را نگاه می‌کنند
یک لحظه دست بالا می‌برند، اما ضربه‌ای به دریچه وارد نمی‌آورند.

در داخلِ خانه، والدین صدای ضربه را می‌شنوند. دستمال سفره‌هایشان را
روی میز می‌گذارند،
همچون برگِ خشکِ بزرگی که به روی زمان بیفتد.

در را می‌گشایند.

هیچ کس نیست. آنان فقط
ستاره‌های بی‌جلا، آسمانِ تهی، دنیای تهی را می‌بینند
و دوباره در را می‌بندند، گویی به سوی کودکان‌شان بازمی‌گردند.

٦

اتاق‌ها، محصور در سایهٔ بزرگِ خود، عمیق تر شده‌اند. در انتظار یا
سرگرم تدارکند.
محلی که خالی گذاشته شده است غیبت را مشخص می‌کند
چون کمبود هوا که هوا را به یادها می‌آورد، و پره‌های بینی باز می‌شوند
مانندِ پوزهٔ سگی که در جنگلی تاریک، در راه‌های پر سایه و پر حادثه
به دنبالِ بوی ردِ پای صاحب خود بگردد.
گویی مکثی در تداوم است؛ وقتی که خاموشی موسیقی
اجازه می‌دهد که آن‌چه قبلاً آمده، شناخته شود و آن‌چه بعداً می‌آید
به حدس دریافته شود،
و وقتی که آرشه‌ها، بی حرکت بر سیم‌های ویولن
قسمت‌های سکوتی را که دمی دیگر باید اجرا کنند، مورد مطالعه قرار می‌دهند.

۷

در بهار، بار دیگر همه چیز در آبِ آبی رنگی غوطه‌ور می‌شود
حتی در خانه‌های سوگوار، شیشه‌ها را پاک می‌کنند

جارو موقرتر و محترم‌تر در گوشه‌ای که به آن تعلق دارد، باقی می‌ماند.
دو پرستو به بامِ ما باز گشته‌اند ـ
دو کشتیِ کاغذین که کودکِ مرده
از جهانِ دیگر رها کرده‌است
تا در بندرِ کوچکِ حصیری خود لنگر بیندازند.
این زمان بار دیگر مادر لبخندی عمیق بر لب دارد
که مانند شاهینِ ترازویی برفراز سرمان در نوسان است
گویی او با کودکِ تازه‌ای که انتظارش را می‌کشد، طرح کودکی را که از دست داده است می‌ریزد.

۸

خانه‌هایی که کودکان خردسال در آن‌ها مرده‌اند تبرک یافته‌اند
سایه‌های سنگ شده در راهرو زیاد شده‌اند
جام فراموش شده بر میز، جام گلی است.
حولهٔ آویخته به میخ، سلامی از دوردست:
میانِ او و ما، فاصله، تمامیِ عمقِ خود را حفظ می‌کند. شب وقتی که
چراغ‌ها خاموش می‌شوند
نقطهٔ سرخِ سیگاری در تاریکیِ آئینه
آتشِ تنهایی است که کودکانِ مرده در دوردست، در «سن ژان»، در دشت
افروخته‌اند
حتی راه پیمایی سوسک بر روزنامه‌ای به زمین افکنده شده
حرکت اتومبیل کوچکی است که از گردنه می‌گذرد

و حامل پیامی رسمی و مهر و موم شده‌است.

۹

از این رو غیبت با ما، یا تنهای تنها، به زندگیِ خود ادامه می‌دهد
اشاره‌هایی نا مرئی می‌کند، خاموش می‌شود، سقوط می‌کند، پیر می‌شود
همانند وجودی واقعی، با این لبخندِ خاموش که اندک اندک بر دهان و
چشم‌ها چین می‌افکند،
هستیِ تنظیم شده‌ای با ساعت‌های زمان ما
در همان حال که رنگ‌هایش را از دست می‌دهد، سایه‌اش رشد می‌کند
زندگی می‌کند و با ما پیر می‌شود، با ما محو می‌شود، و
در آن‌چه ما به جامی‌گذاریم باز می‌ماند.
و ما باید مراقبِ هریک از اشاره‌هایمان، هر یک از اندیشه‌ها و
حرف‌هایمان باشیم.
زیرا از این پس تنها ما هستیم که مسؤولیت کامل هر چه را که بر سر این
غایب آید به عهده داریم.

۱۰

دخترکان مرده به هیچ‌وجه تغییر نمی‌یابند. ما خطوطِ برجستهٔ چهره‌شان را
می‌شناسیم
تغییرهای ظاهری آنان را ـ که فقط تأثیرِ زمان است نه مرگ ـ دنبال می‌کنیم
در صورتی که آنان در این باغ دیگر، در پس پرچین، زندگی می‌کنند
دهانشان خاموش تر از گذشته است. در چشمانشان

سایهٔ خشنِ اندیشه‌ای زودرس، مزاحم انعکاسِ گل‌ها و ستاره‌ها است
ما این را می‌دانیم- فکرِ آنان را شوهرِ آینده، دستورِ تهیهٔ غذا، و آماده
کردن بستر ، به خود مشغول نمی‌کند.
هنگام شرکت در اولین مجلس رقصِ خود- حتی برای یک بار
از قبولِ دعوتِ افسرِ آراسته‌ای که به آنان نزدیک شده‌است
سر باز زده‌اند. نپذیرفته‌اند.
چندان که تکمه‌های طلایی اونیفورم او بی حرکت مانده‌اند.
اما دختران، تنها، بکر ، انکار ناپذیر،
تا پایان، وفادار خواهند ماند. و دمی که پیر شویم
و نورِ چشم‌هایمان کاهش پذیرد، آنان همواره آن‌جا خواهند بود
تا زیرِ بازوان ما را بگیرند، و به اتفاق ، به گردش خواهیم رفت
رازگو، خاموش، پرغرور،
ولی با غرور و سکوتی متفاوت،
و تنها با صدای پای آنان، رنگ‌های غروب و عطرِ باغ‌ها را در وجود
خود تشخیص خواهیم داد.

۱۱

دخترک بی ترس از فریب در یک شبِ اندوه، ناگهان خود را متحیر یافته
زندگی چه بوده؟ و این درد؟ این فریاد؟
این‌ها همه از آن او بوده؟ این‌ها همه
همچون نتیجه‌ای حیله‌آمیز در پسِ خنده‌هایش در کمین بوده است.
و این چهره‌های محبوب که به رویش خم می‌شدند و اکنون دور از او

هستند؟
از این رو است که او به آرامی
درِ ستاره‌ای راگشود و برای آن که ما نشنویم با احتیاط به آن قدم نهاد،
و با نسیمِ هق‌هق‌های بی‌قدرتش
هر شب این درِ باز به هم می‌خورد.
او دیگر نمی‌توانست برای بستن آن بر خیزد.
ما نیز دیگر نمی‌توانستیم (به دلیل دوری بسیار) آن را ببندیم.

۱۲

این اتاق، چاهی عمیق شده‌است
چراغ، ستاره‌ای است که در آب میخکوب شده‌است.
بسترِ کودک در جای خود مانده‌است، ملحفه‌ها هر لحظه انعکاسی سیار دارند.
در حالی که ساعت‌های دیرگذر، بی وزن، چون پرِ کاه
بر سطحِ سفره می‌افتند
و حلقه‌هایی نا پیدا بر آن رسم می‌کنند
در داخل اتاق کسی سخن نمی‌گوید، اگر هم سخن‌بگوید کسی نمی‌شنود.
وقتی که لیوانی واژگون می‌شود، بی‌صدا، در کفِ دستِ سکوت سقوط می‌کند. نمی‌شکند.
فقط فریادِ کهنِ جدایی که در آب حل شده‌است
چاه را عمیق‌ترو تیره‌تر می‌کند.

۱۳

شب- تاریکیِ تغییرناپذیر و منجمد.
چشم‌ها و دهان‌ها را می‌بندد،
دست نمی‌تواند کشیده شود، پا نمی‌تواند تکان بخورد.
همه چیز از سیاهی متراکم ساخته شده‌است.
تنها یک صلیبِ مرمرِ کوچک، که نامت بر آن نوشته شده‌است
در شب می‌درخشد- تنهٔ سپیدِ درختی افکنده شده
که عصارهٔ خاطره از آن بالا می‌رود، و شاخه‌های ظریف را،
حرف‌هایِ نامِ تو را، به تکان در می‌آورد.

۱۴

روز از نیمه می‌گذرد. ولی چه‌گونه یک روزِ منجمد می‌تواند بگذرد؟
ستاره‌ها،
آمپول‌ها و سرنگ‌های خالیِ شبِ سپری شده
بابی‌نظمی دردناکی روی سنگفرش بیمارستان انداخته شده‌اند
این نشانِ سرخ، عمقِ غرقاب است.
از درون، در تمامی شب، فریادِ کسی بلند است: کمک!
ولی همگی در بسترشان مرده‌اند- مردگانی که ندا را می‌شنوند
و نمی‌توانند بدوند، نمی‌توانند خود را در غرقاب بیفکنند تا دیگر نشنوند.
این فریاد، بانگِ بلندِ کودکِ مردهٔ آنان است- نمی‌توانند به او خیانت کنند،
باید صدایش را بشنوند و نمیرند،
و با مرگِ روزانه‌شان کودکشان را باقی بدارند-

و گویی برای آن که نگاهِ آبی رنگِ کودک، اندوهگین و تیره نشود
هر یک از کارها و حرکت‌های آنان باید تقدس بیابد.

۱۵

مادرت هر چند هیچ نگوید، خوب می‌داند
که همه چیز به نحوی درمان ناپذیر خمیده است.
دیگر هیچ چیز حالت راست، عصمت‌آلود و زنده را نخواهد یافت.
شنبه شب‌ها، سر به روی میز آشپزخانه خم کرده، احساس می‌کند
که به روی فضای تهی خم شده‌است، اما اصرار می‌ورزد
مخارج هفته را حساب کند،
از بیم آن که دیگران پی ببرند
با دقت، حساب می‌کند،
با دقتی چنان دردناک که همه نگاه از او بر می‌گیرند تا از او بپرهیزند.
و این همه پرتقال که به کودک اختصاص یافته بود و کسی به آن‌ها دست نزده است
کوهِ طلاییِ کوچکی است در غروبی ناشناخته
و بر فرازِ آن پرچمِ عزایِ کوچکی، خاموش و ناپیدا تکان می‌خورد.

۱۶

سایه‌ها در خانه زود دراز می‌شوند، حتی پیش از آن که روز خاموش شود،
پیش از آن که صدای بچه‌های دیگر خاموش شود.
ناخن‌ها و ریش مردان تندتر می‌روید. صابون کف نمی‌کند.

آتش دیگر گرمی نمی‌دهد. به روی پیراهن زنان
چین‌ها عمیق‌تر و تیره‌تر شده‌اند
گویی خاطراتِ خاموش و پژمرده در آن پنهان شده‌اند
ولی این‌ها مانع نمی‌شود که زن‌ها به هنگامِ شب میز را بچینند
و غذا همیشه فراوان است.
صدای نان که در دهان می‌گردد
سکوتِ آزرده است که آه می‌کشد و به سویی دیگر روی می‌نهد.

۱۷

در طولِ ساعت‌ها، آرامشی عمیق، شگرف، در اتاق‌ها فرو می‌افتد
گویی لنگرِ بزرگ، خیره کننده، از اعماق برخاسته‌است
و مرزهای آن سو بی مراقب مانده‌اند.
لیکن تو نرفته‌ای . تنها ماییم که از مرز گذشته‌ایم،
و بدون سربرگرداندن، قدم‌های آهسته‌مان را در پشت سر احساس کرده‌ایم،
در حالی که در روشنایی اندوهگین، ساحل برهنه و بی‌انتها، در درونمان
گسترده می‌شود،
و بر شن نرم و مرطوب، هزاران صلیب کوچک پاهای پرندگان دریایی
که در این‌جا راه رفته‌اند و بی پروا، به آن‌سو گذشته‌اند، به‌جا می‌ماند.

۱۸

از آن پس زمان بسیاری گذشته‌است. کفش‌های بسیاری
بر سنگ‌های مناظر ناشناخته ساییده شده‌است.

هر چند برای دومین بار درختان بار نیاورده‌اند.
در غیبت، زمان دوامی دیگر یافته است.
فصل‌های بسیاری از این معبر به دیگری افزوده می‌شوند.
اکنون با مکث‌های بزرگ مرگ است که فصل‌ها را شماره می‌کنند.
و مردگان، آهسته، بسیار آهسته، بزرگ می‌شوند.
آن‌ها نیز نمی‌توانند بر جای بمانند.
بازیچه‌های تو به خودی خود برخاسته‌اند و به آسمان نقل‌مکان داده‌اند.
صندلیِ کوچک بچگانه، در شب‌های تابستانی، مجموعه ستارگانی
شگرف و منظم شده است.
قرن‌ها برای ما لازم است تا باز از اتاق به حیاط نقل مکان دهیم.
و این قرن‌ها از زندگی ما عبور کرده‌اند و زندگی تهی شده‌است
به حدی که از آن پس، هر حرکتِ مادر، وقتی که میز را جمع می‌کند،
وقتی که بستر را مرتب می‌کند یا به هنگام وصله زدن بر جورابی، خاموش
می‌ماند
با سایه‌ای عظیم، دور از حقیقت، همراه می‌شود که طرحِ خود را به‌روی
گنبدهای عظیم می‌افکند
گویی روشنایی در خلاف جهت راه می‌سپرد و همه چیز
از پایین به بالا و از درون به بیرون روشن می‌شود.

۱۹

افرادِ بزرگ کاملاً کوچک شده‌اند، در گوشه و کنارِ زمان چمباتمه زده‌اند
همچون کودکانی که سرزنش شده باشند و بی‌حرف

در میانِ دو صندوق قدیمی که لباس‌های زمستانی را در آن‌ها نگه
می‌دارند ، باقی بمانند
و زن‌ها دیگر نمی‌بینند و قادر به دیدن نیستند.
شب هنگام، کتابِ مقدسِ بزرگِ تیرهٔ خاموشی به دست
گرفته، چهره می‌پوشانند
و به حروفِ ناشناس خیره می‌شوند تا نگریند
و می‌کوشند که از این سر تا آن سر بخوانند
گویی شب هنگام از پسِ کرکره‌های خانهٔ غیر مسکونیِ بزرگی
در حیاطِ زمان، همان چهرهٔ نورانیِ کودکی را
نظاره می‌کنند که در دوردست، در مزارع پهناور تابستان گم شده است.
از این رو است که اگر با دقت به زن‌ها نگاه شود، برچهره‌هایشان
رده‌های افقی تاریک کرکره‌های بسته
در میان خطوطِ روشنایی بخشایشی دور دست مشاهده می‌شود.

۲۰

به جانب تو است که همه رو می‌کنند- حتی دمی که وانمود می‌کنند که از
زنان و روشنایی سخن می‌گویند،
حتی دمی که وانمود می‌کنند که نگاهشان متوجه سقف است یا نگران
کفش‌های رقت‌بارشان
که حالتی از خود پسندی گردآلود دارد.
از پس عینکی که بر میز نهاده شده است و دو بازتاب مشخص دارد
می‌توان نگاه کج و آشکارا مبهم خلاء را دید که به آن‌ها دوخته شده است.

از این رو است که هر کس با شتابی مهرآلود مراقب است
تا دیگری را تسلی دهد، تحمل‌ناپذیرترین کار را برگزیند.

اما در خارجِ خانه، صدای گریانِ کودکی دیگر
همچون شاخه‌ای برهنه و مرطوب، در چشم‌اندازی گسترده می‌شود
که از آن تو است و از این پس تنها تو،
تبعید شده به پاییز بی‌پایان و دلخراش رنگ‌پریدگی واپسینت، در آن
خانه داری.

از آن دم که تو رفته‌ای همه چیز تغییر مکان داده‌است. ما روز و شب،
بیگانه‌ایم.
در عمقِ آئینه‌ها، صدایِ آزار دهندهٔ پاروهایِ تیرهٔ ترس برمی‌خیزد،
ترسِ احساسِ درد بر چهره‌های غیر قابل شناخت و به خود رها شده‌مان،
ترس از آن که بر چهره‌هامان،
هر چه راکه تو می‌شناختی، هرچه راکه به تو تعلق داشت و از این رو به ما
نیز تعلق داشت دیگر باز نشناسیم.
تنها جاده‌ای که شب‌های تابستان تو را در آن می‌گرداندیم
و تا ایستگاه کوچک می‌بردیم و از برابر گلفروشی و نانوایی می‌گذشتیم
جداگانه ، برای ما، فضایی را حفظ می‌کند که چرخ‌های کالسکه‌ات بر آن
نشان گذاشته است
و همچون زیر زمینی پر از هیاهوی گذشته‌مان،
فریادهای کوتاه پرندگان، بوی میوه‌ها،

دشنام بازاریان، حفظش کرده‌اند ـ فضایی دست نخورده و ملامت‌ناپذیر
و مقدسِ
منطقه‌ای کاملاً از آن ما، برکنار از زمان، یک زیر زمینی
که با «شب به خیر» متفکرانهٔ اهلِ محل، مخفیانه در به رویت می‌گشاید.

۲۲

نه، تو نرفته‌ای. همواره این‌جایی،
با تخت کوچکت، صندلی‌ات، کالسکه‌ات، با قلمرو بی‌پایان نخستین
کلمه‌هایت
با خوشرویی جدی‌ات وقتی که طی ساعت‌های بی پایان
با سنگ‌ها، گل‌ها، با پرندگان کوچک پرگویی می‌کردی.

تو نرفته‌ای. همواره این‌جایی، گرم بازی با نور و بازیچه‌هایت.
ماییم که به جایی دیگر رفته‌ایم و گرفتاری‌های بی‌معنا،
دویدن‌های گوناگون، کارهای قضایی، تابلوی مغازه‌ها، دچار تأخیرمان می‌کند،
و مدام احساس می‌کنیم که دیر کرده‌ایم. تو در انتظار ما هستی.
هر چند که برگ‌ها، حیوانات اهلی، اثاث، در اطراف تو گرد می‌آیند
تا در تنهاییِ روشنِ تو شرکت جویند
تو در زمانِ غیبتِ ما به یاری یک جام، برجی بسیار بلند و شفاف بنا
کرده‌ای.
و انتظار می‌کشی که ما از پلکان بالا برویم و به تو بپیوندیم
تا با ما از نخستین کارهای درخشانت لذت ببری. ولی ما در آمدن درنگ
می‌کنیم.

۲۳

در خانه هیچ کس سخن نمی‌گوید،
هیچ کس قادر به ادای کلمه‌ای نیست.
همه از چیزی دیگر سخن می‌گویند، به چیزی دیگر می‌اندیشند، به جایی
دیگر می‌روند،
راهِ خود را کج می‌کنند که به قداستِ بی‌حرکت فضا
لطمه وارد نیاورند. مردان و زنان
در حرکت مرددند، از بیمِ آن که صدایی دیگر بشنوند.
از بیمِ آن که زخم‌های پنهانی را
که در گوشه و کنار اثاث، در زیرِ پوششِ دیوارها، در پسِ پرده‌ها،
نزدیک به خفتنند، بیدارکنند.
فقط زن‌ها، گهگاه آهی عمیق و خاموش بر می‌آورند.
و در برابر لب‌هایشان فضایی بی حفاظ، و بخاری سفید آشکار می‌شود
و تو پنداری در کفِ سفیدِ وانِ کوچک خود،
یا بر اسبِ کوچکِ چوبی سفیدت
که از پسِ رفتن تو، در دلِ سکوت به دویدن پرداخته‌است
و موهای لطیفت را در برابرِ درِ خانه پر شکن می‌کند، در آن آشکار
می‌شوی.

۲۴

شب هنگام، از راهِ هزار کوچهٔ بیگانهٔ شهر
که روشنایی‌هایِ محرک، زننده، یا ستایشگرشان از ما بی‌خبرند

باز به سویِ باغچهٔ نزدیک به ایستگاه برمی‌گردیم
که سردرهایِ کوتاهِ خانه‌های فقیرانه‌اش را
فواره‌ای کودکانه و آهنگین روشن کرده‌است.

این جااست که در یک شبِ بهاری، دمی که تو در کالسکه‌ات خفته بودی
پدر و مادرت، گریان، بر جای مانده بودند
تا در برابرِ خلقت، در خود فرو روند.

این زمان، فواره خاموش شده‌است. گوری تهی شده‌است
که خاطرهٔ آب‌هایِ خاموش
و لبخندِ تو که اندکی طرحش ریخته شده بود، در آن آرام می‌گیرد.

۲۵

فاصلهٔ بین دست‌ها بیشتر شده‌است .افرادِ مورد علاقه،
دیگر دست‌هایشان را روی هم نمی‌گذارند، می‌ترسند که خشکی
راهبانه‌ای را آشکار کنند،
بیم دارند که از کف دست‌های به هم پیوسته‌شان فریاد غیبت برخیزد.
به همین شکل، گویی در زیرِ رواق‌های پر عمق، باقی‌می‌مانند و آن سوی
زمان
یا میزهای دوردست و مبهم را
که در سکوتی سنگین وضع و شکلشان عوض شده‌است می‌نگرند.

فقط روی کمد

ساعت چون چشمِ کودک، با روشن‌بینی بسیار، چون چشمی فراخ
زمانی نزدیک، دور از دسترس یا گذشته را نشان می‌دهد.
اندک اندک مرگ
چون عذری بی‌ثمر و بی‌فایده به هدر می‌رود.

۲۶

تابستان، از پایِ خانه، به کوچه‌هایِ مجاور رفت.
بی‌شک، دوچرخه‌ها و اتومبیل‌ها به سویِ ساحلی دوردست می‌رفتند،
بی‌شک، کاغذِ سبز در ویترینِ مغازه‌ها
در زیرِ آفتابِ تند، رنگ می‌باخت. ما آن را ندیدیم.
از کشتی‌ها و قطارها، آوایی یکسان بر می‌خاست. هیچ آوایی.

بعدها، باران، خانه را لمس کرد،
آن را به نرمی، دوستانه، در آغوش گرفت.
شیشه‌ها از بخار پوشیده شدند.
آن وقت از بیرون- نه از درون - انگشتی کودکانه، تنها و اندکی محزون
بر شیشه‌ها، قلبی ظریف، لنگری و قویی کشید.

در میان تمام این شکل‌ها، یگانه شکل‌هایی که روشن بود،
باز روز یک‌نواخت، خمیده و سراپا خیس را دیدیم که از بیرون گذشت،
ستون‌های بلورینِ باران را بر دوش می‌کشید
تا کاملاً در انتهای افسانه‌ها و زمان، محرابِ غم را بنا کند.

۲۷

هرلحظه خبری می‌رسید که کم‌وبیش به نحوی یکسان به ما ارتباط داشت.
ستاره‌ای، یک شاخهٔ طلایی را به تکان در می‌آورد و ناپدید می‌شد.
مشتی خوابِ ملایم و خاموش بر بسترها بود
به‌تدریج که خورشید بالا می‌آمد سایهٔ عمیقِ کوهساران خم می‌شد و خود
را به درونِ دشتِ مرطوب می‌کشید،
فوج‌های اشباح که حرکتِ منظمی می‌کردند شکل و رنگ می‌گرفتند
روشنایی ناچیز و پینه خورده‌ای، بر درگاه‌مان درنگ می‌کرد.
این سیاهی شبانه، خویشتن دار و مصنوعی
فقط کوزهٔ ساده‌دلی بود که بر پشتِ پنجره جای گرفته بود.
و چون شب از نو فرامی‌رسید
و دکانِ نانوایی را می‌بست، و دخترِ خردسال میوه فروش، همسالِ تو،
از ورود به شب سر باز می‌زد و به گریه می‌پرداخت،
چهرهٔ تو چون ابری کوچک از روشناییِ گلگون
هنوز هم خانه‌های اطرافِ باغچه و تیرهای تلگرافِ محله‌مان را روشن
می‌کرد.

۲۸

در این خانه اگر کسی به گفتن کلامی میل پیدا کند
ـ نه دربارهٔ تو ـ کلامی در بارهٔ کارهایِ خانوادگی،
اسب‌دوانی، نیازهایای کوچکِ روزمره،
ناگهان از گفتن باز می‌ماند و گوش می‌خواباند. صدایش می‌لرزد،

همچون طنابی که مردمِ فقیر به دورِ چمدان‌هایشان می‌بندند
و همگی خشن و اندوهگینند، گویی ناگزیرند
این خانهٔ اجدادی را به بیگانه‌ای بفروشند و ترکش کنند،
گویی ناگزیرند که به محله‌ای دیگر، به روشنایی دیگری نقل مکان دهند،
خاطره‌ها در زوایای اتاق‌ها خمیده‌اند
چون دخترکان تنبیه شده‌ای هستند که به نشانِ قهر رو به دیوار کرده باشند.
آن‌گاه آنان روی بسته‌های طناب پیچ‌شده‌شان می‌نشینند و می‌گریند و
همان جا می‌مانند.

۲۹

چه گونه ممکن است که زمان گامِ آشنایش را در پیاده‌روها بیابد؟
چه گونه ممکن است که مردمان به دورِ میز نشسته باشند و نان را ببرند و
بحث کنند
و قاشق روی بشقاب صدا کند و کارد روی جام؟
و جام در آفتاب داغ شود؟
در اتاقِ رو به رو
زنی در لگن پاهایش رامی‌شوید؛ آواز می‌خواند.

دختری جوان در پیشبندش، سه جزیرهٔ صبحگاهی و آبی‌رنگ دارد،
پسرِ کفاش موهای آشفته‌اش را با نخ بسته است.
چه گونه ممکن است که ما در این جاگرم نگریستن و شنیدن باشیم؟
و زندگی در یک سو خاطره را بچیند و در سویی هر چه را که به آن تعلق دارد،
و این کار را با تمام رنج جدایی، با تمام پشیمانی انجام دهد؟

چه‌گونه ممکن است که زندگی با قدرت مطلق خود روزگار بگذراند،
حتی با همان شیطنت زیبایش که ما را به آن‌چه بیش از همه از کف
داده‌ایم، پیوند می‌دهد
سؤالی هم از ما نکند؟

کشتی در افق محو شده‌است.
در پشتِ سرش سوتی باقی گذاشته، همچون سایه‌اش،
همچون کشتیِ دیگری که معلق در فضا حرکت کند.
چه‌گونه ممکن است؟

۳۰

در باغِ کودکان، گهواره‌ای کوچک، تهی مانده‌است.
در «لونا پارک» اسبی چوبی، بی‌سوار مانده‌است.
در زیرِ درخت‌ها، سایه‌ای فکور نشسته‌است.
در روشنایی، درست در میان صداها و خنده‌ها، تقاطعی است.
بر آبِ استخر، مرغابی‌ها لحظه‌ای توقف می‌کنند،
از میان سرِ بچه‌ها، پشتِ درخت‌ها را می‌نگرند.

کودکی نا پیدا، بی آن که سخنی بگوید می‌گذرد.
تنها صدای قدم‌های اندوهگینش شنیده می‌شود. خودش نمی‌آید.
اسبی از میدانِ سوارکاری گریخته‌است،
چشم‌هایش را می‌مالد و در پس ردیف درخت‌ها ناپدید می‌شود.
شاید می‌رود با دختری همراه شود که در یک شبِ تنهایی،

در سومین چهار راهِ ماه،
در این بن‌بستِ نقره‌ای که فانوس‌های خاموش دارد، پناه گرفته است.

۳۱

از بامداد، آوازِ پایان‌ناپذیرِ ناقوس‌ها بلند است
در ساعتِ چهارده، مغازه‌ها باز شده‌اند.
جمعیت، خیابان‌ها را اشغال کرده‌است
آن‌ها اسباب بازی، شمع‌های مخصوص کودکان، با روبان‌هایِ آبی و گلی
خریده‌اند.
مادرانِ کودکان مرده، سوار اتوبوس گورستان شده‌اند.

شب، هوا ملایم بود. کلیسای بلند روشن، درِ بزرگِ کاملاً گشوده،
اندوه شدیدِ مردهٔ افسانه‌ای، بادِ بهاری که شعله‌های شمع‌ها را پرشکن
می‌کرد،
زیبایی تحمل ناپذیرِ جهان در حزنِ خود،
در آغوشِ زمان، بیرون از حدودِ مرگ. و تو که غایبی.

وقتی دستهٔ مشایعانِ «سنگِ گور»، به‌شدت برافروخته
براثر شمع‌ها و آتشبازی به محله بازگشت، حدس زدیم:
در زیر گل‌هایِ سپید، باز تو بودی،
تو که لبخند می‌زدی و از غمِ ما آگاه بودی،
و در آن حال در دوردست، در صفِ مشایعان،
صلیب‌هایِ کوچکِ گورستانِ کودکان، خاموش،

با آهنگِ «سیماندر[1]»هایِ اندوهگین، تا درِ کلیسا، به‌دنبال می‌آمدند
و در کنارِ ما در انتظارِ رستاخیزی بودند
که ما آن زمان در ته قلب خود داشتیم.
سپس از پلِ کوچکِ ایستگاه گذشتیم و با شمع‌هایِ خاموش به خانه بازگشتیم.
کتیبهٔ گور، چون تپه‌ای ازگل‌هایِ اندوهگین، تنها ماند.
روی میز، تخم مرغِ سرخِ عیدِ پاک نبود. و در به روی شب نیم باز ماند.

۳۲

دیگر هیچ چیز ما را باز نمی‌شناسد. اما تو، ناپیدا، اصرار می‌ورزی
ما را با زندگی آشتی دهی، ما را با آن متحد کنی.
اگر نگاهِ تو در نگاهِ ما باشد
از نگریستن، سخن گفتن، تکان خوردن، سر باز نمی‌زنیم.
این جوان، شاید روزی تو را دوست می‌داشت.
این دختران جوان شاید دوستان تو می‌شدند.
شاید پس فردا به این مدرسه می‌رفتی.
بدینسان در شبی که چون تبعیدشدگان به آن می‌گریزیم،
بین دو ردیف خانه‌های غیر مسکون،
زیر چراغ‌هایِ بی‌روشنایی، همچون دست‌های بسته،
گلدان آبیاری شده‌ای که از روی بالکن قدیمی چکه می‌کند
باز آواز خود را به ما می‌سپارد؛ دری نیمه‌باز برای ما شب‌زنده‌داری می‌کند.
این نیمکتِ چوبی که در عین جدایی رها شده است

---

۱ - صفحه‌های فلزی که در بعضی صومعه‌های یونان به جای ناقوس به کار می‌رود. (م)

منتظر بود که رویش بنشینیم،
و می‌دانست که در نقطه‌ای دور،
در کنارِ پنجره‌ای تنها و معلق،
کاملاً برفرازِ شب، تو، در پسِ پردهٔ کوچک تور،
در انتظارِ آنی که به رویت لبخند بزنیم.

آتن، فوریه ـ مارس ۱۹۵۸

اشتراک

کودکی روی صخره نانش را می‌خورد، آن سوی کوه‌ها را می‌نگرد
پرنده‌ای لنگر سایه‌اش را روی بامی سرخ افکند.
ماهیگیری قلابش را به دریا افکند.
شکارچی گلوله‌ای به درون جنگل.

همه در انتظار محصولشان هستند ـ هرکس محصول خود ـ
تا کالاهایشان را باهم مبادله کنند ـ فردا، پس فردا،
باشکوه در روشنایی، غرق در زحمت و فضیلت،
شاد از حیای فضیلتشان.

در پای یگانه درختِ ساحل، کوزهٔ آبستن و سراپا عرق
که دهانه‌اش با میوهٔ کاجی بسته شده، بوی خوش می‌پراکند
و از دهانِ شاعران، درودگران و ماهیگیرانی
که بر آن بوسه زده‌اند تبرک یافته است.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

چشم‌انداز

خانه‌هایمان بر خانه‌هایی دیگر از مرمر و کاملاً راست بنا شده‌اند،
و این خانه‌ها بر خانه‌هایی دیگر.
پی‌هایشان بر سرهای مجسمه‌های ایستاده وبی‌دست قرار دارد.
به این سان در دشت، در زیرِ درختانِ زیتون،
تا پایین‌ترین نقطه‌ای که کلبه‌های راست و دودگرفته‌مان در آن پناه گرفته‌اند
فقط یک کوزه، نزدیک در،
می‌پنداری کاملاً در بالا سکونت داری و از هرسو باد روشنت می‌کند،
یا می‌پنداری بیرون خانه‌ها زندگی می‌کنی،
و هیچ خانه‌ای نداری، و برهنه راه می‌روی،
تنها، در زیرِ آسمانی آبی یا به‌شدت سفید،
و گاه پیکره‌ای، به نرمی دست برشانه‌ات می‌گذارد.

(شهادت‌ها)

برف

مرد به خود گفت که برف سفید است و نرم چون عشق سرآمده.
برف بی‌مقدمه تمام شب بارید؛ با سکوت عالمانه‌اش.
صبح، شهرِ تبرک یافته و سراسر سپید می‌درخشید.
کوزه‌ای کهنه که به حیاط افکنده بودند پیکره‌ای شده بود.

مرد، سرمای برنده یخ را حس کرد،
وسعت سپیدی را چون کار درخشان خود حس کرد؛ فقط

لحظه‌ای منقلب شد: شاید هیچ چیز گرمی برایش نمانده بود
که بتواند سردش کند، شاید این نه پیروزی برف
بلکه سادگی صلحی بی‌اثر بود
و آزادی بی‌رقیب و بی‌افتخار بود.

حیران، قدم به خیابان گذاشت، چون آدمکی برفی را
که کودکان می‌ساختند دید، به آن نزدیک شد
و به جای چشم، دو زغال خاموش بر آن نهاد؛ لبخند گنگی زد
و تا شب با کودکان برف‌بازی کرد.

(شهادت‌ها)

ضربه‌ها

نمک، آفتاب و آب، اندک اندک خانه‌ها را می‌خورند
روزی درجایی که پنجره‌ها وانسان‌ها بودند دیگر هیچ نخواهد بود مگر
سنگ‌هایی خیس
و پیکره‌ای که پیشانی به خاک سوده است.
درها به خودی خود، سخت و انعطاف ناپذیر، خو نکرده، ناشیانه بر آب
روان می‌شوند.
گاهی در غروبِ آفتاب،
دیده می‌شوند که کاملاً صاف، برای همیشه بسته، می‌درخشند.
ماهیگیران نگاهشان نمی‌کنند. خیلی زود در خانه‌هایشان در برابرِ چراغ
نشسته‌اند

به صدای ماهی‌هایی که از میان شکاف‌های پیکرشان می‌لغزند گوش می‌دهند
به صدای دریا که با هزار دست (همه ناشناس) بر آن‌ها می‌کوبد گو
می‌سپارند
سپس می‌افتند و به خواب می‌روند، و صدف‌ها در میان موهایشان است
ناگهان صدای کوبیده شدن این درها را می‌شنوند و بیدار می‌شوند.

(شهادت‌ها)

بدون شک می‌دانست

به دنبال بیماری‌های مداوم، این عیب در او مانده بود:
سرش را از بالا به پایین تکان می‌داد و بالبخندی زمزمه می‌کرد:
«آری، آری، آری، آری»
ـ درست است که به‌نحوی خنده‌آور، اما در عین حال خوشایند ـ
«آری، آری»ـ آن زمان مدام سرش را
چون شاخه‌ای سیاه و خشک، با یگانه برگ سبزش تکان می‌داد
ـ و باد با حق‌شناسی ناموجهی
آن را در چشم‌اندازی اصیل و برهنه به تکان در می‌آورد.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

اصلاح

صفحهٔ گشوده‌ای را که آماده کرده بود در آن چیزی دربارهٔ دریا و
خانه‌های دربسته بنویسد،

واپسین روشنایی شامگاه برایش روشن کرد.
ولی او احساس ترس کرد
که مبادا یکی از کلمه‌هایش
این روشنی گلگون و زرین غروب را بر کاغذ خاموش کند.
از این رو دفترش را بست، و پنداشت
که این سکوت گلگون و کامل را
بدین‌سان دست‌نخورده باقی نگه خواهد داشت،
روز دیگر به صفحه نگریست، سفیدبود؛
به سپیدی باورنکردنی فضای خالی صاف
و ناتوانی خاص خود را آشکار می‌کرد.
از این رو با حرکتی چنان که بخواهد چشمانش را ببندد
به‌سرعت این کلمه‌هارا نوشت:
«سکوت گلگون نیست، سپید است.»
از همان دم تمامِ سپیدی را از پشتِ صفحه
چون پیکرهٔ برهنه‌ای از پس پرده‌ای بسیار ظریف احساس می‌کرد.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

دیوانه

در ارابهٔ ایستاده در برابرِ دریا
شش بشکهٔ آهنیِ سرخ بود
و بشکه‌ای دیگر به رنگِ سبزِ حیرت‌آور.

اسب در چمنزار می‌چرید
ارابه‌ران در میخانه می‌نوشید.
دیوانهٔ جزیره
روی موج شکن ایستاد و فریاد زد:
«با این رنگ سبز مغلوبتان خواهم کرد.»
و بشکهٔ هفتم را نشان داد
بی آن که بداند در آن چه هست و به که تعلق دارد.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

تا طلوع روز

زن در مزرعهٔ پوشیده از گزنه‌های بلند می‌دوید.
به‌دنبال او ساعت‌های بزرگ و ناقوس‌ها زوزه می‌کشیدند.
سپس آواز طبل، سپس طبل دیگر- زن می‌دوید،
در نیمه شب طبل‌ها بسیار بودند. خون از دست‌هایش، از پاهایش
جاری بود.
زن نفس نفس می‌زد، به جایی خورد و به زمین افتاد.
هیجانش متوقف شده شد. ترسش نیز. سپس چیزی جز حیرتی آرام نبود:
این مانع چه بود- تقریباً کنجکاوی.

بدین‌سان، نقش زمین، با تمام اعضای خود چون کوران به جست و جو
پرداخت
سر بریدهٔ مجسمه‌ای را بلند کرد

چشم‌هایش را پاک کرد. ساعت‌ها از کار باز ماندند
ناقوس‌ها و طبل‌ها از کار افتادند. روز سر می‌زد.
آن‌چه زن چون نوزادی در میان دست‌ها گرفته بود
چهرهٔ خودش بود. از لبانش
باریکه‌ای از شیر جریان داشت که در سپیده‌دم اندکی می‌درخشید.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

توافق‌های خاموش

هر دو، نقشهٔ بزرگ روی دیوار را می‌نگریستند.
نفر سوم، از پنجره نگاه می‌کرد،
سپس پنجره را جابه جا کردند
و آن را به جای نقشه گذاشتند.
نفر سوم در برابرِ جای خالی پنجره ماند.

غالباً وقتی آن دو به نفر سوم نگاه می‌کردند
او فقط نقشه‌ای بود
که از آسمان آویخته بود. باد تکانش می‌داد
و هر زمان لبه‌هایش را به صدا در می‌آورد.

آن‌گاه هر سه، بدون بحث،
به اهمیت موسیقی و مسخ‌هایش اعتراف کردند.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

تدارک

هر روز برهنه‌تر می‌شد، ابتدا لباس‌هایش را کند
سپس لباس‌های زیرش را، بعد پوستش را
سپس گوشت و استخوان‌هایش را. در پایان چیزی برایش نماند
جز همین مادّهٔ خالص و سادهٔ گرم.
و تنها، ناپیدا، بی‌دست
کوزه‌هایی کوچک و شعرها و اشخاصی می‌ساخت
شاید خودش هم یکی از آن‌ها بود.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

انتقال ناپذیر

آمدند. خرابه‌ها و زمین‌های اطراف را نگاه کردند
با نگاهشان چیزی را اندازه گرفتند
با زبانشان فضا و روشنایی را چشیدند. خوششان می‌آمد.
مطمئناً قصد داشتند که چیزی از ما بدزدند.
لیکن ما، با وجود گرمای شدید، تکمه‌های پیراهنمان را بستیم
به کفش‌هایمان نگاه می‌کردیم. آن‌گاه بود که یکی از ما با انگشت به افق
اشاره کرد.
دیگران سر برگرداندند.
در آن اثنا او با مهارت خم شد
مشتی خاک برداشت و در جیب پنهان کرد.
و بی‌اعتنا دور شد.

وقتی بیگانگان بازگشتند، در برابر خود گودالی عمیق دیدند
به این سو و آن سو رفتند، به ساعت‌هایشان نگاه کردند و رفتند.
دراین گودال، شمشیری بود و کوزه‌ای و استخوانی سپید.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

ندامت‌ها

بر برگ‌های تازهٔ مو، غذا را چیدند
زیتون، نان، گوجه‌فرنگی و نمک ـ گرسنه بودند.
صدایی نمی‌شنیدند، چیزی نمی‌دیدند: می‌جویدند. فقط مرد بیگانه گرسنه
نبود و نمی‌خورد.
در دوردست، دشت را که دود می‌کرد می‌نگریست
و اندوهناک بود که گرسنه نیست.
آن‌گاه با کارد خود که با آن نان را نبریده بود
بر پوستِ درخت انجیر، دستی بزرگ حک کرد.
شاید این دستِ خالی بعدها می‌توانست
تمام این تاکستان را
با انگورچینان و کلاه‌های حصیری‌شان نگه‌دارد؟

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

شنیده و ناشنیده

جنبشی ناگهانی، غیر منتظره،
دستش، زخم را محکم گرفت تا خون بایستد
هر چند که نه صدای تفنگ را شنیده بودیم
و نه صفیرِ گلوله را.
اندکی بعد هر دو دستش را پایین آورد و لبخند زد
ولی باز به آرامی کف دستش را
روی همان نقطه گذاشت.
کیفش را برداشت، مؤدبانه پول گارسن را داد و خارج شد.
آن‌گاه فنجان قهوه به خودی خود شکست
دست کم این را آشکارا شنیدیم.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

محاصره شده و محاصره کنندگان

در محاصرهٔ توقع‌های دیگران- از خود دفاع کند؟- هرگز چنین نیندیشیده بود.
و از آن کمتر به حمله اندیشیده بود.
دیگران که از خارج، بیرون از حلقهٔ محاصرهٔ خود هیچ نمی‌شنیدند
یا جز این سکوتِ ممتد (و چه بسیار دام‌گستر) هیچ نمی‌شنیدند
اندیشیدند که او چه سلاح‌هایی- مطمئناً سلاح‌هایی هولناک
در اختیار دارد که چنین بی‌اعتنا، آرام، تأثیرناپذیر و چنین شجاع باقی می‌ماند.

(ابداً چنین نبود- او بیشتر ناپیدا و خاموش بود)
آن‌ها بی‌خبر بودند که سلاح او- آگاهی از محاصره است
و کلیدی رها شده بر میز- که از آن استفاده نمی‌کرد؛
از سال‌ها پیش، درِ خانه‌اش
گشوده و آزاد و بی‌نگهبان بود- از این رو به‌زور گشودنش دشوار بود.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

حادثه‌ها

زن به مرد گفت: «کلید را بردار، وقتی که بازگشتی- هر وقت که باشد
در را باز کن و داخل شو. مرا این جا خواهی یافت».
سال‌ها و سال‌ها گذشت. مرد وقتی که در را گشود
نخستین چیزی که در آئینهٔ کمد، مقابلِ در دید
صورت خودش بود، نه چندان جوان، با نیم‌تنه‌ای تیره.
در آن‌جا نیز منتظرِ خود بود؟
در کنارِ آئینه، به دیوار، تکه کاغذی به میخ زده‌بودند:
«منتظرم باش. به میوه فروشی رفته‌ام.»
مرد کلاهش را برداشت، کاغذ را در جیب گذاشت و بیرون رفت.
میخ، روی دیوار باقی ماند.
درخشان، چون حشره‌ای که در زندگی خود در یک ظهر طلایی
تابستانی، زندانی شده باشد.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

خوابگرد و دیگری

تمام شب چشم بر هم نگذاشت.
صدای قدم‌های مردِ بی‌خواب را بر سقفِ خود دنبال می‌کرد.
هر قدم، سنگین و تهی، به نحوی بی‌پایان، در گوشهٔ تهیِ وجودش، طنین می‌افکند:

در کنارِ پنجره ایستاد و منتظر ماند
تا دیگری را اگر افتاد در میان بازوان خود بگیرد.
اما اگر دیگری هنگام سقوط او را نیز با خود می‌برد؟
بر دیوار، سایهٔ پرنده‌ای بود؟ ستاره‌ای بود؟ دست‌هایش بود؟

صدایی خفه بر سنگفرش شنیده شد. روز سر می‌زد.
پنجره‌ها گشوده شدند. همسایگان دویدند.
مرِ بی‌خواب به سرعت از پلکان فلزی خدمه فرود آمد
تا به مردِ دیگر که از پنجره‌اش سقوط کرده بود کمک کند.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

در پس فراموشی

یگانه شیء قابل لمسی که از او ماند کتش بود.
آن را در کمدِ بزرگ آویختند.
کت در زیرِ تودهٔ لباس‌هایِ زمستانی و تابستانیِ ما فراموش شده بود.

هر سال در پسِ لباس‌هایِ لازم و تازه‌تری،
تا آن که روزی جلب توجه کرد- به علت رنگ عجیبش
یا به سبب مد قدیمی‌اش.
بر تکمه‌هایش سه منظرهٔ گرد و یک شکل به‌جا مانده بود.
دیوار اعدام و چهار سوراخ و دور تا دورشان ندامت‌های ما.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

فقط همین

به من هیچ مگو. به مرگ اعتقادی ندارم.
نه از آن رو که بی‌خبر از آنم. آن را خوب می‌شناسم. چشمانم را به آن نخواهم بخشید.
امروز، هنگام گذر از برابرِ یکی از باغ‌هایِ محله
زندگی را دیدم که سوار بر ترکِ طلاییِ درختِ لیمویی می‌تاخت و دورها را می‌نگریست.
جز این چیزی ندارم که به تو بگویم.

(شهادت‌ها، ۱۹۶۳)

مکان ناشناخته

پتروس به شرق رفته است؛ آلکسی به غرب-
خبری از آنان نداریم، نمی‌دانیم چه به سرشان آمده.
سر چهار راه نشسته‌ایم. به آن نظم داده‌ایم؛

کتیبه‌هایی نصب کرده‌ایم، نام‌هایی بر آن‌ها نگاشته‌ایم.
ارابه‌ران‌ها می‌گذرند
گاه با سیب، گاه با انگور یا با پرتقال.
می‌پرسند:
«راه اسپارت همین است؟ راه آرگوس؟». سر تکان می‌دهیم
گویی برای این که بگوییم «بلی»- برای این که نشان ندهیم که سال‌ها
است فراموش کرده‌ایم-
از سوراخ‌های دماغمان دود بیرون می‌دهیم،
گویی آتشی در ما زبانه می‌کشد
(کدام آتش و کدام شناخت؟) ولی هنوز زندگی می‌کنیم، هنوز دود از
دماغ بیرون می‌دهیم؛
گاه لبخند می‌زنیم؛ دندان‌هایِ جلویی‌مان را
با ناخن خلال می‌کنیم تا به‌نظر نرسد که به‌یاد نداریم
و هرگز به‌یاد نداشته‌ایم. شاید چیزی که به آن اعتراف نکرده‌ایم
در انتظارِ ساعتِ اعتراف هنوز جلوی ما را می‌گیرد؟

(دهلیز و پلکان، ۱۹۷۰)

لحظهٔ بالا آمدن

از پلکان بالا می‌رود. کتش به در گیر می‌کند.
کسی او را گرفته است؟ برمی‌گردد. هیچ کس.
میخ را با حالتی پرسوءظن نگاه می‌کند. شاهدی وجود ندارد.
اطمینان یافته است.

میخ را بیرون می‌کشد. آهسته در جیب می‌گذارد. ولی
سوراخ کت در پیکرش جا باز می‌کند. مرد لباس از تن می‌کند.
با انگشت‌ها، پشتش را لمس می‌کند. اندکی گچ
فروریخته از دیوار بر پله‌ها، آشکار کننده است. جارو کجا است؟
یک جارو. یک جارو. ناظرِ پیر
بر آخرین پله، با دو شمع روشن.

(دهلیز و پلکان)

آوار

کاغذها، آهن‌پاره‌ها، حکم‌هایِ منسوخ، شعرها؛
سبویی تهی بر میزی خالی در خانه‌ای تهی؛
به‌خوبی می‌شناسی‌شان؛ هنوز هم خودت را به آن راه می‌زنی
تا خودت را فریب دهی؛ بار دیگر اندکی فریب دهی،
برای این که تملق بگویی، برای این که به‌دل وعده دهی (اکنون بی آن که
لبخند بزنی)
می‌گفتی که این را وظیفهٔ خود قرار داده‌ام، کدام وظیفه؟
با پیکرت جلوی سوراخ را می‌پوشانی در حالی که دور تا دورت
پرچم‌ها، یک‌دست، مانند برگ‌های بزرگ توخالی، نخ‌نما می‌شوند.

(دهلیز و پلکان)

تاپایان

این سخنان را خطاب به دیگران به زبان نیاور، نگاهشان‌دار؛
به‌زودی زود تصویرت را
از دیوارِ سفید شده مدرسهٔ مخفی پایین می‌آورند
(حد اقل تصویری را که در یک صبحِ بهاری
خورشید برای لحظه‌ای روشن کرد؛ شیشه درخشید؛
آن را یک بار دیدی- چندان به تو شباهت نداشت- از آن خوشت آمد)
می‌گویم دیگر چیزی نگو؛ آن را از دیوار پایین می‌آورند
و بر دیوار میخ خالی هم نمی‌ماند
که آن‌جا را از خلاء آزاد کند؛
تصویرِ دیگری خواهند آویخت، تصویرِ شخصِ دیگری را
شخصی بسیار خوش‌محضرتر، معصوم‌تر، مزورتر، و بالاخره انسان‌تر -
بدون شک، بلی، بسیار انسان‌تر.

(دهلیز و پلکان)

ارابه ران

اینک مرد جوان مفرغی
با نواری مستطیل شکل برپیشانی
چشم‌ها خیره،
آشتی‌جو و بیگانه،
لگام‌های شکسته
در دستی آرام، ایستاده

بر ارابهٔ بی‌وجود-
گفتی ایستاده؟
ایستاده.
بقیه، در زیر سنگ‌ها و سال‌ها،
غیر قابل استرداد، بازپس نگرفتنی، از دست‌رفته.
مرد گفت: «فقط سکوت تقسیم ناپذیر است».
و ضمن لمس نیمتنهٔ مفرغی ارابه‌ران،
انگشتش را لیسید.

(دهلیز و پلکان)

در خلاء

این ریزشِ آب بر سنگ،
این هیاهوی آب در آفتابِ زمستانی- صدای
پرنده‌ای تنها
در آسمانِ تهی
دوباره در جست و جوی ما
دوباره مستتر
(کدام «بلی» به‌طور مستتر؟)
افتان از بسیار بالا
بر اتوبوس‌های متوقف
و پر از توریست‌هایی که قرن‌ها است مرده‌اند.

(دهلیز و پلکان)

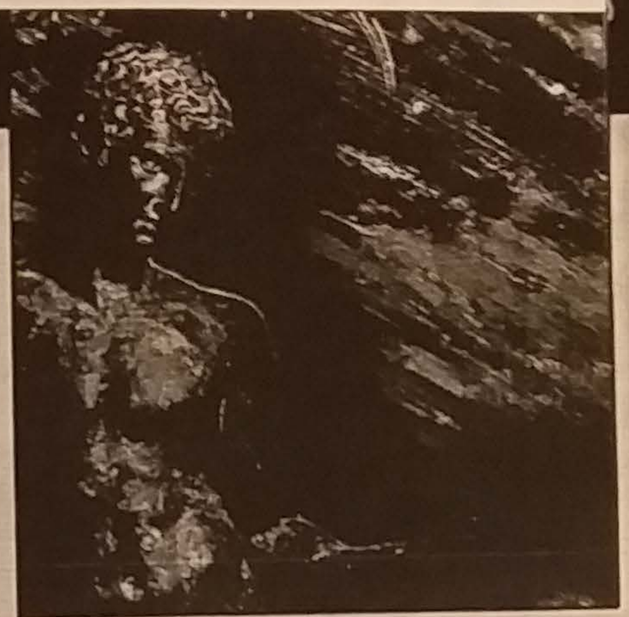
یک قطره

دیگر مجال ندارد، دیگر میل ندارد.
نمی‌تواند نگاه کند. سطلِ کهنهٔ سوراخِ چاه
پایین می‌رود و بالا می‌آید؛
از چاه، آبی سیاه می‌کشد؛
آن را در آب سیاه می‌ریزد. طناب ساییده می‌شود.
اکنون این ترس: ترس آن که طناب پاره شود
و دیگر آب سیاهی نیاید.
قطره‌ای روی کفشش چکید- در آفتاب می‌درخشد؛
قطره را می‌بیند- قطره، بزرگ می‌شود، بزرگ می‌شود،
باغ را اشغال می‌کند، و نیز دنیارا- یک قطره
روی برگِ عظیمی از درختِ ازگیل
در میانِ شعاعِ نوری کور کننده و انکسار یافته.

(دهلیز و پلکان)

ن. ۲ ۲ پ۹ر/. PA.۴۰۲۲
01BF0000000046828

با آهنگ باران



شابک:۱-۰-۹۴۵۷۸-۹۶٤
ISBN:964-94578-0-1
قیمت : ۱۶۰۰تومان