Doi: 10.22059/jor.2017.223395.1479
شاپای الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸؛ شاپای چاپی (issn): ٤١٣١-٢٥٨٨
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

سنگ *آفتاب* اکتاویو پاز و تأثیر آن بر ذهن و زبان شاملو

مریم محمودی*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، دهاقان، ایران

احمد خادمی**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، دهاقان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۰/۰٤، تاریخ تصویب: ۹٦/۰۷/۰۲، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۸)

چکیده

سنگ آفتاب اکتاویو پاز، یکی از آثاری است که شاملو را در راه رسیدن به زبانی مستقل و تازه، وام‌دار خود می‌سازد. این وامداری گاهی چنان منفعلانه است که علاوه بر کاربرد آینه‌وار مفاهیم و واژگان و تصاویر، به توازی در ساختارهای نحوی نیز ختم می‌شود و گاهی چنان عمیق است که به آفرینش خبر عظیم می‌انجامد و موجب گریز شعرش از قراردادهای مألوف نظام بلاغی می‌گردد. تعمق مبانی مکتب اکتاویو پاز در پاره‌ای از اشعار شاملو، مخاطبان را از رسیدن به نظام ثانوی ذهن و زبانش دور می‌کند. وی در تأثیرپذیری از پاز، به جای ایجاد فضایی سوررئالیستی، عمقی سوررئالیستی به اشعار خود می‌بخشد. گاهی تحت تأثیر پاز، ترکیب‌های عاطفی و فکری‌ای ارائه می‌کند که مبتنی بر منطقی حجمی – فضایی‌اند. شاملو نیز به‌سان پاز، توجهی خاص به زمان و گریز از آن دارد و هر دو به دنبال فرازمان‌اند اما واقعیت برتر حاکم بر فرازمانی شعر پاز والاتر است. البته عقل‌گرایی و عقل‌گریزی، شاملو و پاز را در تعارض با یکدیگر قرار می‌دهد. بیشترین تأثیر پاز بر شاملو در سه مجموعهٔ ابراهیم در آتش، دشنه در دیس و ترانه‌های کوچک غربت وی به چشم می‌خورد و شعر در لحظه را می‌توان نمونهٔ موجز سنگ آفتاب برشمرد.

واژه‌های کلیدی: تأثیرپذیری، نظام بلاغی، سوررئالیسم، برجسته‌سازی، سنگ آفتاب.

* نویسنده مسئول: E-mail: maryammahmoodi1352@gmail.com
** E-mail: ahmadkhademi6@gmail.com

۱- مقدمه

اکتاویوپاز (octavio paz) (۱۹۱٤-۱۹۹۸) از مشاهیر ادبی مکزیک است که در سال ۱۹۹۰ برندهٔ جایزه نوبل ادبی شده است. احمد میرعلایی با ترجمهٔ یکی از برجسته‌ترین اشعار وی با نام سنگ آفتاب و نشر آن در دفتر ششم جنگ اصفهان، این شاعر گرانقدر را به خوانندگان ایرانی شناساند. شعر سنگ آفتاب از زمان ترجمهٔ آن (۱۳۵۰) بر شاعران ایرانی تأثیرگذار بوده است. احمد شاملو از شاعران صاحب سبکی است که از این تأثیرپذیری مستثنی نیست.

شیوهٔ نگارش و به‌طور کلی فضای حاکم بر شعر سنگ آفتاب، مبین استیلای مکتب سوررئالیسم و حاکمیت شعر فضایی – حجمی ادبیات نوین، بر این شعر است. آشنایی پاز با روبرت دسنوس، آراگون و دیگر شاعران مکتب سوررئالیسم و ابراز علاقهٔ زیاد وی به شاعران مکتب مذکور و دیدگاه‌های اندیشمندانهٔ این شاعر، به‌ویژه، اندیشهٔ وی دربارهٔ رابطهٔ عشق و شعر که آن‌ها را دو چهره از یک واقعیت می‌داند، مؤید این ادعاست. پاز، با مجموعه مصراع‌های سنگ آفتاب و به‌ویژه، گنجاندن این دو مصراع: «گورستان‌های تکیه‌کلام‌ها و لطیفه‌ها/ که سگ‌های معانی بیان با پنجه نبش می‌کنند» (پاز، ۲۲: ۱۳۷۱)، در پی زیر و رو کردن قواعد پذیرفته شدهٔ فعالیت ادبی و خبردادن از وجود پنهان متن دیگری است که قدرت شاعرانهٔ بی‌نظیری دارد. بدین شیوه، درواقع منتقدین را از پرداختن به شعر سنگ آفتاب می‌هراساند و شاید دلیل آن، این باشد که به قول گیرو تجربهٔ زیبایی‌شناختی، متضمن احساسی درونی و کاملاً ذهنی است و کارکرد پیام زیبایی‌شناختی انتقال صاف و ساده معنا نیست و واجد ارزشی فی‌نفسه است که خود را ازقید هر گونه قراردادی رها می‌سازد. در این صورت، به نشانه‌های هنری که بر خلاف نظام‌های بلاغی و نوشتاری خود را از سیطرهٔ نظام‌های قراردادی می‌رهانند ارزش بیشتری داده می‌شود. به هر حال نباید نادیده گرفت، آن بخش از نظام‌های زیبایی‌شناختی که در قلمرو فنون معرفت قرار نمی‌گیرند و به ظاهر مبهم و بی‌ثباتند در ساختارهایی منسجم ریشه دارند و مدلول‌هایی را می‌آفرینند که به نوبهٔ خود واجد معنایند (نک، گیرو، ۱۳۸۳: ۹۹- ۹۵).

علاوه بر مطالب مطرح شده، برای برقراری ارتباط بهتر با شعر سنگ آفتاب، بیان چکیده‌ای از نظریهٔ منتقد آمریکایی، جوزف فرانک، که مترجم کتاب تاریخ نقد جدید، در بخش تعلیقات وتوضیحات جلد پنجم این اثر ارزشمند آورده است می‌تواند راهگشا باشد.

فرانک ابتدا به تمایل تعدادی از بزرگان ادبیات مغرب‌زمین، به نفی طبیعت درزمانی اثر ادبی و دست‌یافتن به نوعی هم‌زمانی در آثارشان اشاره می‌کند. وی برای تبیین دو اصطلاح

اخیر، به چگونگی دریافت آثار ادبی و هنرهای تجسمی متوسل شده، سپس با تکیه بر تعریف پاوند از ایماژ، که آن را ارائهٔ ترکیبی عاطفی و فکری در لحظه‌ای از زمان می‌داند و همچنین براساس توصیف روانشناسی فرایند آفرینش در نوشته‌های الیوت، چنین نتیجه می‌گیرد که پاوند صفات زیبایی‌شناختی ایماژ را تعریف کرده است و الیوت، اصل روانشناسی شعر را بیان می‌کند اما نتیجهٔ هر دو حالت بروز دگردیسی بنیادین در ساختار زیبایی‌شناختی زمان است (رک: ولک، ٤٩٥: ١٣٨٣–٤٩٦).

جوزف فرانک جهت تشریح دگردیسی در ساختار زیبایی‌شناختی زمان، به ساختار سرزمین هرز الیوت اشاره می‌کند که «توالی نحوی جای خود را به ساختاری متکی بر درک روابط میان گروه‌هایی نامرتبط از واژه‌ها داده است. برای فهم صحیح این گروه‌ها باید آن‌ها را در کنار هم گذاشت و در آن واحد و در مجموع درکشان کرد [بدین گونه است که] شکل زیباشناختی در شعر نوین مبتنی بر منطقی فضایی است و خواننده برای درک این گونه اشعار باید در نگرش خود به زبان، تغییر جهتی کامل به‌وجود آورد، زیرا مرجع اصلی هر گروه از واژه‌ها چیزی در درون خود شعر است. زبان در شعر نوین به واقع، بازتابی است» (همان: ٤٩٦–٤٩٧).

در این شکل زیبایی‌شناختی همه چیز باید در آن واحد روی دهد در حالی که دست یافتن به دریافت هم‌زمان همه چیز ممکن نیست بدین جهت است که توالی زمانی در هم شکسته و سطوح مختلف در هم تنیده می‌شوند. بنابراین خواننده باید مدام تکه‌ها را با هم جفت کند و اشارات را به ذهن بسپارد تا اینکه از طریق ارجاع بازتابی بتواند آن‌ها را با مکمل‌هایشان متصل کند. مسلم است برای برقراری ارتباط با این گونه آثار، باید چندین و چند بار بازخوانی شوند و اشراف بر تمام اثر شرط لازم فهم هر جزیی از آن است که به‌طور کلی می‌توان گفت در نهایت، ادراک چنین آثاری، به صورت فضایی – حجمی ممکن است» (همان: ٤٩٧–٤٩٨).

فرانک در نتیجه‌گیری خود بیان می‌دارد کسانی که رویکردی شبیه نویسندگان و شاعرانی چون جیمز جویس، مارسل پروت، پاوند و الیوت، دارند، «به انحای مختلف، به درگیری آدمیان و رویدادهای امروزی با سرنمون‌های تاریخی یا اسطوره‌ای پرداخته‌اند و گذشته را با زمان حال درآمیخته و یکی کرده‌اند. بدین ترتیب تاریخ، غیرتاریخی می‌شود و تمایزات میان گذشته و حال از میان می‌رود. به عبارت دیگر، گذشته و حال در بعدی فضایی درک می‌شوند و وحدتی بی‌زمان می‌یابند که هرگونه احساس توالی را نفی می‌کند. ادبیات نوین در کار دگرگون کردن دنیای زمانمند تاریخ به دنیای بی‌زمان اسطوره بوده است و همین دنیای بی‌زمان

اسطوره است که محتوای عام ادبیات نوین را تشکیل می‌دهد و بیان هنری درخـور خـود را در شکل فضایی / حجمی می‌یابد» (همان: ٤۹۸).

۱-۱- بیان مسئله

ترجمهٔ اولیهٔ اشعار خارجی و معرفی شاعران برجستهٔ جهان، چون پل الوار، آراگون و ... در نشریات روزگار نو، سخن و جهان نو طی سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۲۵ آغاز شـد (لنگـرودی، ۱۳۸۱: ۲٤۲). بی‌شک شاعران نوگرای ایرانی این آثار را خوانده‌اند و شاملو نیز از ایـن قاعـده مـستثنی نیست. وی به شعر شاعرانی همچون مایاکوفسکی، الوار و آراگـون دلبـستگی داشـت و بـدین طریق راه را برای ورود بسیاری از زیبایی‌ها و امتیازات شعری در سروده‌های خود باز کرد.

با توجه به مطالب پیشین، احتمال تأثیرپذیری شاملو از شاعران زیادی وجود دارد که تبیـین آن، مستلزم تحقیقی گسترده است. بنابراین بهتر است براسـاس هـدف ایـن مقالـه، آن قـسم از اشعار شاملو که بعد از چاپ سنگ آفتاب (۱۳۵۰) سروده شده و شباهت واژگانی، ساختاری و محتوایی با اثر مذکور دارد مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

در ایران، در زمینهٔ رمزگشایی از شعر سنگ آفتاب پاز و تاثیری که این شعر بر ادبیات ایران به‌ویژه بر شعر شاملو گذاشته است هیچ اثر خاصی وجود ندارد. تنها، حامد کاشانی در مقالـه‌ای به معرفی کلی اکتاویو پاز و سنگ آفتاب پرداخته و اشارهٔ کلـی‌تـری نیـز بـه تـأثیر ایـن شـاعر مکزیکی بر شاعرانی چون شاملو، شمس لنگرودی و حافظ موسوی نموده است (رک، کاشانی، ۱۳۹۱: ۲۲-۲۱). دربارهٔ شاملو نیز، صاحب‌نظرانی که کوشیده‌اند تا زوایای مختلف شـعر وی را بشناسانند و بین او و خوانندگان شـعرش آشـتی ایجـاد کننـد کـم نیـستند در ایـن میـان تقـی پورنامداریان با کتاب سفر در مه، پروین سلاجقه با کتاب امیرزادهٔ کاشی‌ها و محمد حقـوقی بـا کتاب شعر زمان ما، در اوج‌اند.

۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

با خوانش سنگ آفتاب و نگرش تطبیقی این اثر، با مجموعه اشعار شاملو کـه بعـد از سـال ۱۳۵۰ سروده شده است؛ می‌توان به‌خوبی به تأثیر ویژهٔ سنگ آفتاب، بـر برخـی از اشـعار سـه مجموعهٔ ابراهیم در آتش، دشنه در دیس و ترانه‌های کوچک غربت شاملو، پی‌بـرد و اوج ایـن

تأثیرپذیری را در شعر کوتاه در لحظه نشان داد. بهتر است در بدو امر، به این نکته اشاره شود که فضای حاکم بر اشعار شاملو یا آن دسته از اشعارش، که به عنوان شاهد مثال ذکر شده است به ظاهر سوررئالیستی نیست و از شیوه‌های نگارشی مرسوم این مکتب ادبی استفاده نشده است؛ و دلیل آن نیز، استفادهٔ هوشمندانه وی از شیوهٔ سرایش دیگران است؛ اما سودجستن از مضامین و مفاهیم، موجب نزدیکی محتوایی شعر شاملو با شعر سوررئال پاز، یا ادبیات نوین رایج در سایر ملل شده است.

شعر «در لحظه»، از مجموعهٔ ترانه‌های کوچک غربت (شاملو، ۸۳۷: ۱۳۸۵)، نمونهٔ موجزی از سنگ آفتاب اکتاویو پاز است. شعری که گسترهٔ وسیع دنیای ذهنی و زبانی پاز را دربر می‌گیرد. اگر زمان، موضوع اصلی شعر سنگ آفتاب است، این موضوع، جایگاه عنوان شعر شاملو را به خود اختصاص می‌دهد تا بیانگر فضای درونی این شعر باشد.

۲- بحث و بررسی

برای تشریح موضوع، بندهای سه‌گانهٔ شعر در لحظه، با نمونه‌های متعدد و همسان آن در سنگ آفتاب تطبیق داده می‌شود تا در این قیاس، علاوه بر بررسی مقوله‌هایی چون زبان، ساختار و مفهوم، به ایجاز و اطناب حاکم بر این دو آفرینش ادبی نیز به‌طور ضمنی اشاره شود.

> «به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم، / به تو می‌اندیشم/ و زمان را لمس می‌کنم/ معلق و بی‌انتها/ عُریان. / می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم. / آسمانم/ ستارگان و زمین، / و گندمِ عطرآگینی که دانه می‌بندد/ رقصان/ در جانِ سبزِ خویش. / از تو عبور می‌کنم/ چنان که تُندری از شب. -/ می‌درخشم/ و فرومی‌ریزم» (شاملو، ۱۳۸۵: ۸۳۷).

مفاهیم نهفته در این شعر شاملو، در جای جای سنگ آفتاب پاز، به کرات و در قالب شخصیت‌های متکثر که کارکردی موازی دارند تکرار می‌گردد اما برای دوری جستن از اطالهٔ کلام، تنها، بخش‌هایی از شعر پاز، که انطباق بیشتری با شعر در لحظه دارد ذکر می‌شود.

در شعر پاز، عناصر متعددند و با نگاهی حجمی- فضایی، بعد از بازخوانی چند باره متوجه می‌شویم شخصیت‌های انسانی و غیرانسانی یا به‌طور کلی واژه‌ها، جای یکدیگر را می‌گیرند؛ مخاطب پاز گسترش می‌یابد و با جهان، آب، ماه، رود، جنگل، کوره راه، اندیشه، ابر، رؤیا، درخت، سنبله گندم، سنجاب، ستاره و ... یکی می‌شود اما شاملو مخاطب متکثر در پدیده‌ها و

شخصیت‌های اساطیری و ... پاز را در واژهٔ تو منحصر می‌کند و مکان و زمان را در وجود «تو» می‌یابد.

مرجع اصلی بیشتر واژه‌ها و مفاهیمی که پاز با توسل به شگردهای زبانی غریب خود، در محور عمودی شعر خویش به کار می‌برد، خورشید است که نشانهٔ اصلی مفهوم زمان محسوب می‌شود. این امر، گاه به‌گونه‌ای پیش می‌رود که راوی، بدل به کهکشان و آذرخش می‌شود. حتی لحظه نیز، با استحاله‌ای درونی، می‌میرد تا رشدی دوباره یابد و در اعماق متولد شود. اوج این تحولات و جایگزینی اشخاص و پدیده‌ها، یکی شدن راوی و مخاطب، در هیأت‌های گوناگون است که هیأت کهکشانی آن، با توجه به نام شعر و حوزهٔ وسیع تکثر همسان‌های آن، برترین این اشکال یکسان متکثر، محسوب می‌شود؛ کاربرد «هزار پرنده» به جای «هزار ستاره» نمونهٔ جامع دیدگاه پاز به حساب می‌آید. یک جا می‌گوید: «تو چون هزار پرنده می‌پری» و در جایی دیگر، پس از آنکه لحظهٔ شفاف از درون می‌رسد و ریشه در اعماق می‌دواند، می‌گوید: «اندیشه‌های مهجورِ من فوجِ پرندگان آن [لحظه] است».

پاز، فلسفهٔ تمامی این دگرگونی‌ها را در مصراع‌های زیر بیان می‌کند که نتیجهٔ نوع نگرش وی به هستی و زمان است: «انسان‌ها از زمان می‌گریزند و زخم‌ناپذیر می‌شوند، / هیچ چیز نمی‌تواند به آنان دست یابد، آنان به سرچشمه باز می‌گردند، / آنجا من و تویی نیست، فردا، دیروز، اسمی نیست، / حقیقتِ دو انسان یک روح و بدن است، / ای هستی محض...».

اما شاملو مفهوم تمام این شعر مفصل را در سه بند کوتاه می‌گنجاند و مفهوم از بین رفتن «من» و «تو»، و رسیدن به حقیقت یگانگی دو روح و بدن، را در ابهام بخش پایانی بند نخست نشان می‌دهد؛ آنجا که می‌گوید: «معلق و بی‌انتها/ عُریان»، اما در بند سپسین شعر خود، اوج این یگانگی را به نمایش می‌گذارد و خوانندگان شعرش را به چالشی می‌کشاند که نتیجهٔ طبیعی ایجاز است. ایجازی که مقوله‌های محذوف آن را باید از دنیای ذهنی مؤلف، یا باریکهٔ ارتباط تقریباً ناپیدای واژگان و مفاهیم موجود در کلیت شعر، دریافت.

واژه‌های معلق، بی‌انتها و عریان شعر شاملو، سه صفتی‌اند که محتوای بسیاری از مصراع‌های شعر پاز را دربر می‌گیرند اما حوزهٔ معنایی آن‌ها، صرفاً به واژه‌هایی که پاز این صفات را به آن‌ها نسبت داده است برنمی‌گردد؛ بلکه باید در محور جانشینی، به دنبال واژه‌هایی گشت که حوزهٔ عملکردی یکسان داشته باشند. «پیچک آویخته» و «نیلوفر معلق» شعر پاز، گرچه به تنهایی ارتباط واژگانی و مفهومی این دو شعر را القا می‌کنند اما ارتباط واژگانی مصراع‌های سنگ آفتاب ما را برآن می‌دارد تا با تعمق بیشتری به این موضوع بنگریم.

«دست نبشتهٔ آتش بر یشم» تصویری از خورشید و آسمان است که نشانهٔ زمان‌انـد و همسان با سایر معادل‌ها، در وجود مخاطب تجلی می‌یابند. هرچنـد، همـین خورشـید، در تعریفی دیگر به پیچک و نیلوفر بدل می‌شود؛ اما گسترهٔ تصاویر ناب کهکشان و ستارگان، در ترکیبات زیرتجلی‌ای دگرگونه می‌یابند که معلق بودن و بی‌انتهایی، از ویژگی‌های بـارز آن‌هاست. «بیدی از بُلور، سپیداری از آب، / فواره‌ای بُلند که باد کمانی‌اش می‌کند، / درختی رقصان اما ریشه‌اش در اعماق، / بسترِ رودی که می‌پیچد، پیش می‌رود، / روی خویش خم می‌شود، دور می‌زند/ و همیشه در راه است: / کوره راهِ خاموشِ ستارگان».

عریانی را نیز می‌توان از شواهد مذکور به‌خوبی دریافت. عریـانی‌ای کـه تعریـف دیگـر آن شفافیت است و زلالی، و نقطهٔ اوج آن در این مصراع‌هاست: «زمان جرقه می‌زند و حجـم دارد، جهان اکنون از وَرای جسمِ تو نمایان است، / و از شفافیتِ توسـت کـه شـفاف اسـت» (پـاز، ۵: ۱۳۷۱).

شاملو، با استفاده از این صفات سه‌گانه، بسیاری از واژه‌ها و مفـاهیم شـعر پـاز را در شـعر خود گنجانده است و در نسبت دادن این صفات به ضمیر تو حوزهٔ معنایی وسـیعی را بـه آنهـا می‌بخشد. شاملو با این عمل، خالق ابهامی هنری می‌شود که در سطحی‌ترین نگـاه، خواننـده را بر سر دو راهی نسبت این صفات، به راوی یا مخاطب نگاه می‌دارد و پروین سـلاجقه، در بنـد نخست نقد خویش از شعر در لحظه، به‌خوبی به بـار نمـادین «تـو» اشـاره کـرده اسـت (نـک: سلاجقه، ۴۵۳: ۱۳۸٤).

با خروج از زمان قانونمند و طبیعی و رسیدن به لحظه‌ای که زمان، حجم می‌یابد و از ورای جسم مخاطب نمایان می‌شود، وزیدن آغاز می‌گردد. هرچند پـیش از آن نیـز، هجـومی، چـون هجوم ناگهانی یک ترانه دارد و فوارهٔ بلند زمان را کمانی می‌کند. فواره‌ای که می‌تواند نـشانه‌ای برای کهکشان و خورشید باشد. این وزش، نتیجهٔ در خویش فرورفتن لحظه اسـت. واژه‌ای کـه در نام شعر شاملو نمایان می‌شود، هرچند پاز نیز عیناً از آن استفاده کرده است: «من آن لحظه را می‌جویم که به دلکشی پرنده‌ای است». بنابراین، اساس کار شاملو، در استفاده از صورت فعلـی وزیدن بهره‌جستن از مفاهیم و مصراع‌های متعددی است که در شعر پـاز آمـده اسـت؛ پـس از رسیدن به آن لحظهٔ خاص است که شادی‌ها فرو می‌بارد اما نه بـر سـر راوی یـا مخاطـب، کـه برسر «ما»، چون در این هنگام دیگر «من و تویی نیست»؛ هستی محض است. شاملو نیز پس از رسیدن به این لحظه و یگانگی در لحظه است که چنین سروده اسـت. ایـن باریـدن گـاهی بـه

مخاطب برمی‌گردد: «در استخوانم می‌باری، و در سینه‌ام» که در این صورت نیز، در همان لحظهٔ خاص اتفاق می‌افتد، نه لحظهٔ زیستنی عادی، «ما آثارِ تاریخی یک زندگی هستیم/ زندگی‌ای نزیسته و بیگانه، که کمتر از آنِ ماست».

تابیدن نیز، الگوهای مد نظرِ پاز، مورد توجه شاملوست که به عنوان شاهد آورده شده است. به هر حال، با نظر به مطالب و شواهد ذکر شده می‌توان گفت شاملو و پاز در این بخش از شعر شباهت‌های بسیاری دارند اما در یک موضوع، کاملاً متفاوت عمل کرده‌اند و آن اینکه، هراندازه صورت فعلی در شعر پاز کم است در شعر شاملو موج می‌زند. شاملو بسیار خلاصه می‌گوید: من آسمان و ستاره و زمینم. موضوعی که پیش از این بدان پرداخته شد و مشخص گردید که واژه‌ها چگونه جای یکدیگر را می‌گیرند و رسیدن به این همسانی، نتیجهٔ گریز از زمان تقویمی و نائل شدن به لحظه‌ای خاص است. در این لحظه راوی شعر پاز، آتش می‌گیرد بی‌آنکه بسوزد و مخاطبش که پیش از این به آب می‌مانست چون سنگ می‌شود هر چند آب و سنگ هر دو می‌توانند خورشید یا به‌طور عام ستاره باشند و دهان مخاطب بوی خاک می‌دهد که عنصری زمینی است. هنگامی که به عناصر زمینی اشاره می‌شود، کلام به تلخی می‌گراید و به قول شاعر بویناک زهر زمان می‌گردد.

شاملو در قسمت پایانی بند دوم شعر خود از واژهٔ رقصان استفاده می‌کند واژه‌ای که آن را از بخش منفی شعر پاز بر می‌گزیند و با محتوای بخش مثبت شعر خود درهم می‌آمیزد اما برونداد این آمیزش، ارائهٔ جهان‌بینی غالب شعر سنگ آفتاب است. یعنی فرورفتن لحظه به درون قلب خویش و ریشه دوانیدن در اعماق. شاملو سنبلهٔ گندم پاز را جانشین لحظهٔ شفاف صفحهٔ بعد شعر وی می‌کند تا آن را چون تلی از میوه از درون برساند.

راوی شعر شاملو، در نهایت سرنوشتی مشابه راوی سنگ آفتاب می‌یابد و بسان راوی شعر پاز، چونان تندری از شب عبور می‌کند. تندری که جانشین واژه‌هایی چون حجم و نور و باران می‌گردد. آذرخش‌های همسان شعر اکتاویو پاز، پس از عبور از شکفتگی پیشانی سپید آسمان، فرو می‌افتند و تکه تکه می‌شوند. و جویان و کورمال، می‌جویند بی‌آنکه بیابند به لبهٔ هیچ خم می‌شوند و با لحظه سقوط می‌کنند و به اعماق می‌افتند. راوی شعر در لحظه نیز با عبور از شب، می‌درخشد و فرو می‌ریزد. تفاوت اساسی نحوهٔ پرداخت این دو شاعر در سرانجام مشابه راوی دو شعر مورد بحث، در این است که پاز، به شیوهٔ مرسوم سوررئالیست‌ها، از دنیای سودجو می‌گریزد و به دنیای شگفتی‌ها و زیبایی‌ها، وارد می‌شود و با توسل به امر شگفت و جادو، جهانی وهم‌آلود می‌آفریند که در آن عجیب‌ترین حوادث طبیعی جلوه می‌کند، اجبارها از

بین می‌روند، ذهن نقاد از کار می‌افتد، عقل بشری سلطهٔ خود را از دست می‌دهد و واقعیت برتر ظهور می‌کند (رک: سید حسینی، ۱۳۷٦: ۸۲۳ –۸۲٤). بدین جهت است که تکه‌پاره‌های سایهٔ خود را جمع می‌کند و با لحظه، به اعماق فرومی‌افتد تا تولدی دوباره یابد.

هرچند با تعمق در نظر و لحاظ نمودن دیدگاه سوررئالیستی پاز، می‌توان به تفاوت اساسی معشوقگان این دو شعر، پی برد اما به ظاهر؛ همسانی بسیار نزدیکی دارند. پاز می‌گوید: «من از میانِ تن تو همچنان می‌گذرم که از میان جهان، / و از میانِ اندیشه‌ات همچنان که از میانِ ابری، / و از میانِ شکمت بدان سان که از میانِ رؤیایت...» و در ادامه چشم، پیشانی، قامت و بدن معشوق را با عناصر و پدیده‌هایی چون: آب، ماه، رود و جنگل مرتبط می‌سازد اما شاملو، در مقابل مصراع‌های متعدد شعر پاز، که در واقع مفهومی یکسان را القا می‌کنند، بسیار موجز چنین می‌سراید: «به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم، / به تو می‌اندیشم/ و زمان را لمس می‌کنم». ارتباط موجود بین این واژگان و مفاهیم به حدی است که تحلیل آن، حشوی قبیح به نظر می‌رسد.

تطبیق شعر از این گونه مردن (شاملو، ۷٤۲: ۱۳۸۵)، با بخش‌های واپسین سنگ آفتاب (پاز، ۱۳۷۱: ۲۷)، و تشریح چگونگی تأثیرپذیری شاملو از پاز و همچنین تبیین تغییر نگرشی که می‌تواند در نظام ثانوی شعر شاملو ایجاد شود نیز قابل توجه است.

کلام آغازین شاملو در این شعر چنین است: «می‌خواهم خوابِ اقاقیاها را بمیرم» پروین سلاجقه، مردن در این شعر را استعارهٔ تبعیه می‌داند و آن را از نمونه‌های موفق «خبر عظیم» در شعر سپید به حساب می‌آورد که به نوعی هنجارگریزی معنایی در محور زبان منجر می‌شود. همچنین، علت عبور با تردید نسیم را، مراعات حال اقاقیاها و بیدار نکردن آن‌ها از خواب می‌داند (سلاجقه، ٦۲٦: ۱۳۸٤). سیروس شمیسا نیز «مردن» و «پرواز گرفتن» را استعارهٔ تبعیه می‌داند و از تعبیر فورگراندینگ یا برجسته‌سازی استفاده می‌کند. هرچند با توسل به گفتهٔ رولان بارت، بطور ضمنی اشاره می‌کند که زبان ادبی یک نظام ثانوی است و باید افتراق آن را با نظام اولیه ملحوظ داشت (شمیسا، ٦۸۵: ۱۳۸۳).

پاز در اواخر شعر سنگ آفتاب، با گریز از زمان، که نتیجهٔ عصیانی سوررئالیستی است به آن لحظهٔ نابی که در این شعر موج می‌زند می‌رسد، قبل از اتصال با خورشید و یگانه شدن با آن، به‌گونه‌ای با سنگ‌ها به یگانگی می‌رسد که به جای آن‌ها خواب می‌بیند و این نشانهٔ اعتلای راوی در پیوند با اشیا است: «من خواب‌های سنگی را که خواب نمی‌بینند دیدم/ و چون سنگ‌ها در انتهای سال‌ها خونم را شنیدم» (پاز، ۲۷: ۱۳۷۱). ارائهٔ چنین بیانی از جانب اکتاویو

پاز، می‌تواند نتیجهٔ تفکر محکوم کردن زیبایی نمایشی‌ای باشد که انسان را زیر و رو نمی‌کند و رفتن به دنبال زیبایی تکان دهنده (سید حسینی، ۱۳۷٦: ۹۰۵)، و ایـن موضـوعی اسـت کـه در نگاه شاملو نیز تجلی می‌یابد اما نگاه شاملو و برجسته‌سازی وی می‌توانـد نتیجـهٔ محوشـدن او، در زیبایی تکان‌دهنده‌ای باشد که شخصی دیگر در زمانی دیگر آن را خلق کرده است.

به نظر می‌رسد شاملو در شعراز این گونه مردن بسیار هوشمندانه از این نـوع نگـرش بهـره می‌گیرد و با دخل و تصرفی هنرمندانه از این مصراع پاز: «من خواب‌های سنگی را کـه خـواب نمی‌بیند دیدم» چنین می‌سراید: «می‌خواهم خوابِ اقاقیاها را بمیرم» این شـاهکار شـاملو، از دو منظر قابل تأمل است یکی کاربرد حذف، که چه از دیدگاه حذف هنری به آن بنگریم و چه آن را از نمونه‌های حذف طبیعی بدانیم، حاصلش ایجاد ابهامی هنـری اسـت (پورنامـداریان، ۳۸۳: ۱۳۸۱) و خواننده را بر سر دوراهی انتخاب «دیدن خواب اقاقیاهـا» توسـط راوی، یـا «رسـیدن راوی به جایگاهی که به جای اقاقیاها خواب ببیند» مردد می‌گـذارد. یعنـی مـردن بـرای دیـدن خواب‌هایی که در واقع اقاقیاها می‌باید ببینند یا اینکه دیده‌اند و موضوع قابل تأمل دیگـر، نـوع نگرش به معنای صورت فعلی مصدر مردن است، این واژه نیز، معنایی چندگانه می‌یابد؛ یـا بنـا به پندار سلاجقه و شمیسا، استعاره در فعل است یا همان گریز از زمان است یا مـردن واقعـی، که نگاه اخیر محتمل‌تر به نظر می‌رسد، چون شاملو چند سطر بعد به صراحت می‌گوید: «حتـی اگر/ زنبقِ کبودِ کارد/ بر سینه‌ام/ گُل دهد». اگر مردن را گریز از زمان بپنـداریم بـاز، بـا معنـای حاکم بر محورِ عمودی هر دو شعر هم‌خوانی دارد. زیرا پاز، قبل از بیان این مصراع، می‌گویـد: «لحظه در لحظه‌ای دیگر و دیگر می‌جهد» و شاملو نیز بعد از بیان این مصراع جاودانـهٔ خـود و قبل از تأکید دوبارهٔ کلام نخستینش می‌گویـد: «خیـال‌گونـه/ در نـسیمی کوتـاه/ کـه بـه تردیـد می‌گذرد / می‌خواهم خوابِ اقاقیاها را/ بمیرم» و این جانـشینی اسـت بـرای جهـش لحظـه در لحظهٔ شعر پاز. در این صورت، بند دوم شعر از این گونه مـردن شـاملو نیـز سـاختاری مـشابه ساختار بند نخست دارد: «می‌خواهم نفسِ سنگینِ اطلـسی‌هـا را پـرواز گیـرم/ در باغچـه‌هـای تابستان، / خیس و گرم/ به نخستین ساعاتِ عصر/ نفسِ اطلسی‌ها را/ پرواز گیرم».

نکتهٔ قابل تأمل دیگر در تأیید شباهت این دو شعر، کاربرد قید یکسان این دو شـاعر در دو شعر متفاوت است. پاز در ادامهٔ شواهد مذکور، می‌گوید: «مـن آن لحظـه را مـی‌جـویم کـه بـه دلکشی پرنده‌ای است، / من آفتاب را در ساعتِ پنجِ عصر مـی‌جـویم» و شـاملو نیـز بـی‌پـروا می‌گوید: «می‌خواهم خوابِ اقاقیاها را بمیرم در آخرین فرصتِ گُل، / و عبورِ سنگینِ اطلسی‌ها باشم/ بر تالارِ ارسی/ به ساعتِ هفتِ عصر».

نباید نادیده انگاشت که در شعر شاملو اقاقیاها و اطلسی‌ها کارکردی نمادین دارند و در بند واپسین شعر، هر دو نقشی یگانه می‌پذیرند و چهره‌ای واحد به خود می‌گیرند. «می‌خواهم خوابِ اقاقیاها را بمیرم در آخرین فرصتِ گُل» هرچند واژهٔ گل رجوعی به راوی دارد. وجه مشترکِ پاز و شاملو در سرایش این دو شعر، علاوه بر موارد ذکر شده توجه خاص به زمانی خاص است اما نگاه گاه گاه، متمایز این دو به مقولهٔ زمان موجب افتراق در دیدگاه آنان می‌شود. زمانی که شاملو در پی آن است، گسترهٔ معنایی کمتری دارد، درحالی که زمان مد نظر پاز مطلقاً مرتبط با نوع بشر است نه محدودهٔ زمانی و جغرافیایی خاص. قطعیت حاکم بر شعر پاز، جای خود را در شعر شاملو به تردید می‌دهد. هرچند هر دو به دنبال فرا زمان‌اند اما واقعیت برتر حاکم بر فرازمانی شعر پاز والاتر است.

این شعر شاملو قابلیت بررسی از دیدگاه حجمی – فضایی را دارد چون به قول فرانک می‌توان گفت: شاعر، به درگیری آدمیان و رویدادهای امروزی با الگوهای تاریخی یا اسطوره‌ای پرداخته و گذشته را با زمان حال درآمیخته و یکی کرده است (رک: ولک، ٤٩٨: ١٣٨٣). راوی، اقاقیاها و اطلسی‌ها در فراسوی زمان یکی می‌شوند؛ هرچند جملات جنبهٔ آرزویی دارند و به خبری مطلق مبدل نمی‌گردند؛ اما به هر حال، تمایزات میان گذشته و حال از میان می‌رود و در بعدی فضایی درک می‌شوند و وحدتی بی‌زمان می‌یابند که هر گونه احساس توالی را نفی می‌کند.

یکی دیگر از اشعار شاملو که بی‌تأثیر از شعر پاز نیست «نشانه» است. پاز می‌گوید: «سقراط در زنجیر خورشید طلوع می‌کند، / کریتو گورِ پدرِ اسکولاپیوس» مردنْ بیدار شدن است، / من از دردِ زندگی نجات یافته‌ام/ شغال خطابهٔ خود را در خرابه‌های نینوا/ ادامه می‌دهد». و شاملو چنین می‌سراید: «شغالی/ گَر/ ماهِ بلند را دشنام گفت / پیرانشان مگر/ نجات از بیماری را/ تجویزی اینچنین فرموده بودند. / فرزانه در خیالِ خودی را/ لیک/ که به تُندر/ پارس می‌کند، / گمان مدار که به قانونِ بوعلی/ حتی/ جنون را/ نشانی از این آشکاره تر/ به دست کرده باشند» (شاملو، ۷۱۵: ۱۳۸۵).

بی‌شک معنای نمادین بسیاری از واژه‌ها، پدیده‌ها و شخصیت‌ها، قراردادی و جهانی‌اند؛ اما استفادهٔ شاملو از شخصیت جانوری شغال، در شعر خود، به دلیل رویکردی است که به شعر پاز داشته است. «خورشید طلوع می‌کند» و «مردنْ بیدار شدن است» بخش‌هایی از شعر پاز است که افول و تولد دوبارهٔ خورشید، با ماهِ بلند شعر شاملو مفهومی یکسان دارد زیرا ماه و خورشید، در افول و میلاد مجدد، عملکردی مشابه دارند. ساده‌لوحانه است اگر کاربرد دو شخصیت همسان چون سقراط و بوعلی را امری تصادفی بدانیم آن هم در شعری کوتاه از

شاملو، و مصراع‌های پیاپی بخشی از شعر اکتاویو پاز. شاملو تنها سه بار از واژهٔ شغال استفاده می‌کند؛ نخست در شعر پریا، سپس در این شعر و برای آخرین بار در شعر ترانهٔ همسفران در مجموعهٔ ترانه‌های کوچک غربت اما در هیچ کدام از آن دو شعر دیگر، هیچ نشانی از تأثیرپذیری وی از اکتاویو پاز وجود ندارد.

با اندکی دقت در پاره‌ای از مفاهیم یا ساختار کلام شاملو و پاز به‌راحتی می‌توان به اشتراکات ساختاری یا مفهومی این دو شاعر نامدار پی‌برد. پاز می‌گوید: «هنگامی که دو نفر عشق‌بازی می‌کنند جهان متولد می‌شود، / قطرهٔ نور از اندرون‌های شفاف/ اتاق چون میوه‌ای باز می‌شود/ یا مانند ستاره‌ای در عینِ سکوت منفجر می‌شود، / و قوانینی که موش‌ها پوزه‌اش را زده‌اند». شاملو در شعر زیر با اندک تغییری در شیوهٔ کاربرد واژه‌ها و جایگزین کردن موریانه به جای موش راهی را سپرده است که پاز به وضوح به آن پرداخته و حتی راهکار گریز از موریانه‌های شب و روز را پیشنهاد کرده است. البته با این تفاوت که موش مخلوق ذهن پاز، مسقیماً لازمه‌های گذر زمان را می‌جود و موریانهٔ شب شاملو، مرموزانه در گستره‌ای بازتر به عمل می‌پردازد. «تو میلاد را/ دیگر بار/ در نظامِ قوانینش دوره می‌کنی/ و موریانهٔ تاریک/ تپش‌های زمانت را/ می‌شمارد» (شاملو، ۷٤۹: ۱۳۸۵).

با دقت نظر در شعر مجال (همان: ۷٤۸) و بخش‌هایی از شعر سنگ آفتاب (پاز: ٤: ۱۳۷۱) مشخص می‌شود شاملو چگونه با انتخاب باریک‌بینانهٔ موضوع و شخصیت‌ها و چینش هنرمندانهٔ خود موفق به آفرینش شعری می‌شود که درون‌مایه و شخصیت‌های آن از سنگ آفتاب به وام گرفته شده است.

شاملو در شعرمجال، جوجه، گل و ستاره را به عنوان معادل‌هایی برای جرم شعر خود ذکر می‌کند تا چگونگی و چرایی رستنشان را بیان کند: «جوجه‌ای در آشیانه/ گُلی در جزیره/ ستاره‌ای در کهکشان. / با پیشانی بلندت به جرمی اندیشیدی/ که در پوسته می‌رُست» (شاملو، ۷٤۸: ۱۳۸۵) و در انتهای همین شعر، موریانهٔ شب را عاملی برای عدم تحقق این گونه اندیشیدن معرفی می‌کند. در حالیکه پاز، این بطلان اندیشه را در فلسفهٔ وجودی ستاره، یا به‌طور خاص، خورشید می‌بیند و به ابعاد وجودی آن، یعنی سنگ و آفتاب اشاره می‌کند و در بخش اعظم شعر خود به‌ویژه در پایان آن، رهایی را در گریز از زمان می‌یابد. «زمان جرقه می‌زند و حجم دارد» (پاز: ٤: ۱۳۷۱).

سوای نوع نگرش به زمان، چگونگی سود جستن شاملو از واژه‌های این بخش از شعر پاز، برای آفرینش شعر مجال در خور توجه است. شاملو جرم را معادلی برای حجم

قرار می‌دهد. یکی از واژه‌های کلیدی شعر پاز که ستاره یا خورشید است، معادل جرم شعر مجال است. پرندهٔ سنگ آفتاب «و نگاهِ خیره و غمناک شوربختی، / چون پرنده‌ای که نغمه‌اشْ جنگلْ را سنگ می‌کند» (همان: ٤)، در مجال، بدل به جوجه می‌شود، البته با این تفاوت عملکردی که در نگاه پاز، نغمهٔ پرنده، مستقیماً جنگل را به سنگ بدل می‌کند، اما در شعر شاملو، تاریکی موریانه به‌سان شب، سرایش نغمه را از جوجه می‌گیرد. شاخه‌های پنهان شعر پاز، «و شادی‌های بادآورده‌ای که همچنان از شاخه‌های پنهان/ بر سَرِ ما فرو می‌بارد» (همان: ٤) جای خود را به گل شعر شاملو می‌دهد و عملکردی یکسان با شخصیت‌های دیگر دارد.

اکتاویو پاز در آن بخش از شعر سنگ آفتاب که بیشتر به بیان مسائل تاریخی می‌پردازد، پس از نام بردن از چند شخصیت اساطیری و تاریخی، به مادرو، رئیس جمهور مکزیک می‌رسد و چنین می‌سراید: «مادرو و سؤالی که هیچ کس پاسخ نگفت: / چرا اینان مرا می‌کشند؟» و در مصراع‌های پیشین آن نیز چنین گفته است: «موکتزوما / به روی بَسترِ پُرخارِ بی‌خوابی به خود می‌پیچد، / چوروکا در میان بشکه‌اش قرار دارد/ تو گویی بر سریری ارغوانی نشسته است، / مردنْ بیدار شدن است/ من از دردِ زندگی نجات یافته‌ام/ سقراط در زنجیر ... / روبسپیر به روی ارابه به سوی مرگ می‌رود، / سفری بی‌انتها، که لحظه به لحظهٔ آن شمرده و باز شمرده شده است» و شاملو نیز، در شعر شکاف (شاملو، ۷۸۷: ۱۳۸۵)، اینچنین راه ورود مضامین و زبان سنگ آفتاب پاز را در شعر خود باز می‌کند:

۱. این‌چنین سُرخ و لوند/ برخاربوتهٔ خون/ شکفتن «شاملو»، موکتزوما/ به روی بَسترِ پُرخارِ بی‌خوابی به خود می‌پیچد. «پاز»

۲. وین‌چنین گردن‌فراز/ بر تازیانه‌زارِ تحقیر/ گذشتن «شاملو»، چوروکا در میان بشکه‌اش قرار دارد/ تو گویی بر سریری ارغوانی نشسته است. «پاز»

۳. زاده شدن/ بر نیزهٔ تاریک/ همچون میلادِ گشاده زخمی. «شاملو»، مردنْ بیدار شدن است/ من از دردِ زندگی نجات یافته‌ام. «پاز»

مضمون و واژه‌های شعر شاملو و پاز، در این تقابل سه‌گانه، تقریباً یکسان‌اند. تنها تفاوت موجود این است که در ردیف نخست، دیدگاه شاملو امیدوارانه و افتخارآمیز است اما در شعر پاز، اگر نگوییم نومیدانه است؛ حالتی انفعالی به خود گرفته است، اما در ردیف‌های بعدی، دیدگاه‌ها نیز همسان می‌شود.

در بند پایانی شعر شکاف، شاملو می‌گوید: «آه، از که سخن می‌گویم؟ / ما بی‌چرا زندگانیم/ آنان به چرامرگِ خود آگاهان‌اند». نکتهٔ قابل تأمل در قیاس این دو بخش از شعر شاملو و پاز، رسیدن به رازی است که شعر شاملو را ماندگار می‌کند. «چرا اینان مرا می‌کشند» واژه‌هایی که به اقتضای هم‌نشینی، این جملهٔ سادهٔ پاز را می‌سازند؛ ذهن خلاق شاملو را بر آن می‌دارد تا با بهره جستن از زبان پاز و آشنایی‌زدایی از آن، با اندکی حذف و تغییر، و به کار بردن صفات جمعی که جانشین اسم شده‌اند ساختار عادی کلام را دگرگون کند و رستاخیزی در ساختار جملات فارسی ایجاد نماید: «ما بی‌چرا زندگانیم/ آنان به چرامرگِ خود آگاهانند» و این نقطهٔ اوج ژرف‌نگری ناشی از تداعی واژه‌هاست که در شعر شاملو رخ می‌نماید و شان سرایندگی‌اش را شایستهٔ تحسین می‌نماید.

در بخش زیر، پاز، گریز از زمان را با لحظه یا واژه‌ای به تصویر می‌کشد که روده‌هایش بیرون می‌ریزد:

> «چیزی در برابر من نیست جز لحظه‌ای/ که امشب/ در گرو رؤیای تصویرهای به هم زنجیره شده است، / ... واژه‌ای که حرف به حرف مَحو شده/ آنگاه که در بیرونِ زمانْ روده‌هایش را بیرون می‌ریزد و جهان با نقشهٔ جنایتی از پیش حساب شده/ بر درهای روح می‌کوبد» (پاز، ۹: ۱۳۷۱).

شعرهای مجموعهٔ «آیدا، درخت، خنجر و خاطره» به دو بخش تقسیم می‌شود: «شبانه‌ها و شعرهای دیگر. قسمت اول شامل شعرهایی است که صرف نظر از یکی دو قطعهٔ عاشقانهٔ خصوصی به تمامی، نتیجهٔ تداعی دوران‌های گذشتهٔ شاعر و به یادآوردن همهٔ آن تلاش‌هاست» (صلاحی مقدم، اصغرنژاد، ۷٤: ۱۳۹۲). شاملو در یکی از شبانه‌های خود، نوع نگاه به زمان وانتخاب واژه را از پاز به وام می‌گیرد و با آشنایی‌زدایی اندکی آن را در شعر خود می‌آورد: «در نیست / راه نیست / شب نیست/ ماه نیست/ نه روز و/ نه آفتاب، / ما/ بیرونِ زمان/ ایستاده‌ایم / با دشنه تلخی / در گُرده‌هایمان» (شاملو، ۷۱۱: ۱۳۸۵). از ابتدای شعر، تا «نه آفتاب»، نمونهٔ بسط‌یافتهٔ این کلام پاز است: «چیزی در برابر من نیست اما ایستادن در بیرون از زمان» بدون هیچ تغییری آورده می‌شود. تنها تفاوت قابل ذکر شعر شاملو و این بخش از شعر پاز، این است که شاملو، در مقابل بیرون ریختن روده‌های لحظه یا واژه، راوی را جانشین این دو کرده و با استفاده از کنایهٔ دشنهٔ تلخی در گرده‌هایمان، همان مفهوم را القا می‌کند.

شاملو و پاز در قسمت‌های زیر هنگام گریز از زمان، با فضایی یأس‌آلود مواجه‌اند و هر دو در انتظار مرگی دهشتناک‌اند. «هیچ‌کس/ با هیچ‌کس/ سخن نمی‌گوید/ که خاموشی/ به هزار زبان/ در سخن است. / در مردگانِ خویش/ نظر می‌بندیم/ با طرحِ خنده‌ای، / و نوبتِ خود را انتظار می‌کشیم/ بی‌هیچ/ خنده‌ای!» (همان: ۷۱۱) مفهوم ایستایی نهفته در شش مصراعِ نخست شاملو را می‌توان در این مصراع‌های پاز جست: «آنگاه که زمان بادبزنش را محکم به دست می‌گیرد/ و در پشتِ تصویرهایش چیزی تکان نمی‌خورد» (پاز، ۱۰: ۱۳۷۱).

هر دو شاعر ظاهراً با دیدی یکسان به جهان و زمان می‌نگرند اما با نگریستن به مصراع‌های سپسین شعر پاز، متوجه می‌شویم دیدگاه وی بر خلاف شاملوست. گریز از زمان در شعر او سر انجام، انسان را به جاودانگی می‌رساند و به سرچشمهٔ آفرینش باز می‌گرداند. این اختلاف در دیدگاه، نتیجهٔ نگاه بخشی‌نگرانهٔ شاملو و نگاه منطبق با اصول سوررئالیستی اکتاویو پاز است. نگاهی عصیانگر که برای رسیدن به فراواقعیت، در پی مخالفت با نظم است (سیدحسینی، ۱۳۷٦: ۸۹۸). «انسان‌ها از زمان می‌گریزند و زخم‌ناپذیر می‌شوند، / هیچ چیز نمی‌تواند به آنان دست یابد، آنان به سرچشمه باز می‌گردند» (پاز: ۱۵: ۱۳۷۱). نگاه پاز به سکوت منطبق با باور فرقهٔ مسیحی تراپیست‌هاست که معتقد به سکوت همیشگی‌اند. این نگاه با بسامدی درخور و مثبت در سنگ آفتاب بروز می‌کند «سکوت گسترش می‌یابد و در امواجِ سبز پراکنده می‌شود» (همان: ١٦). «چه بهتر عِفاف، و گُلی نامریی که تنها در میانِ سایه‌های سکوت ایستاده است» (همان: ۱۹).

اما سکوت به‌عنوان یکی از واژه‌های پر بسامد شعر شاملو، وجهه‌ای دیگرگون می‌یابد و با آن به ستیز بر می‌خیزد: «که خاموشی/ تقوای ما نیست. / سکوتِ آب/ می‌تواند خشکی باشد و فریادِ عطش؛ / سکوتِ گندم/ می‌تواند گرسنگی باشد و غریوِ پیروزمندِ قحط؛ / همچنان که سکوتِ آفتاب/ ظلمات است –/ اما سکوتِ آدمی فقدانِ جهان و خداست: / غریو را/ تصویر کن!» (شاملو، ٧٤٦: ۱۳۸۵).

یکی دیگر از عناصر طبیعی‌ای که شاملو و پاز به کرات از آن استفاده می‌کنند، شب است. پاز تقریباً در اواخر شعر خود، از سکوت چنین یاد می‌کند: «و سکوت/ که خویش را با نشانه‌ها می‌پوشاند، / سکوت که بی‌آن که سخن بگوید سخن می‌گوید، آیا چیزی نمی‌گوید؟ / و فریادهای انسان‌ها، چیزی نیست؟ / آیا آنگاه که زمانه می‌گذرد، چیزی نمی‌گذرد؟» (پاز، ۲۳: ۱۳۷۱). پاز در این قسمت از شعر خویش، میان سکوت و فریاد و زمان، ارتباطی برقرار می‌کند و شاملو نیز با جایگزینی واژه شب به جای سکوت و فریاد و زمان، به عینه و بسیار زیبا،

مفهوم این بخش از شعر پاز را بازگو می‌کند: «اگر که بیهده زیباست شب/ برای که زیباست شب/ برای چه زیباست؟» (شاملو، ۷۱٤: ۱۳۸۵).

پاز در این بخش از شعر خود، ستارگان را به رودی تشبیه می‌کند «بسترِ رودی که می‌پیچد، پیش می‌رود، / روی خویش خم می‌شود، دور می‌زند/ و همیشه در راه است: / کوره راهِ خاموشِ ستارگان» (پاز، ۳: ۱۳۷۱). شاملو نیز در یکی از شبانه‌های خود، چنین کاری را انجام می‌دهد: «شب و/ رودِ بی‌انحنای ستارگان/ که سرد می‌گذرد» (شاملو، ۷۱۳: ۱۳۸۵). همین اتفاق در خصوص چگونگی توصیف درخت رخ می‌دهد. «بیدی از بُلور، سپیداری از آب، / فواره‌ای بُلند که باد کمانی‌اش می‌کند، /درختی رقصان اما ریشه‌اش در اعماق» (پاز، ۱: ۱۳۷۱). «جایی پنهان در این شبِ قیرین/ استاده به جا، مترسکی باید؛ / نه‌ش چشم، ولی چنان که می‌بیند/ نه‌ش گوش، ولی چنان که می‌پاید. / بی‌ریشه، ولی چنان به جا ستُوار/ که‌ش خود به تَبَر کنی ز جای، الأک. / چون گردوی پیرِ ریشه در اعماق» (شاملو، ۸۰۷: ۱۳۸۵).

همسانی بخش زیر از سنگ آفتاب و شعر هجرانی شاملو، به‌گونه‌ای وصف‌ناپذیر، انسان را در تأثیرپذیری شاملو از پاز، مجاب می‌کند: «ما آثارِ تاریخی یک زندگی هستیم/ زندگی‌ای نزیسته و بیگانه، که کمتر از آنِ ماست، /-زندگی به‌راستی چه وقت از آنِ ما بود؟ / چه وقت ما آنچه که به‌راستی هستیم هستیم؟» (پاز، ۲٤: ۱۳۷۱) «چه هنگام می‌زیسته‌ام، ... / کدام بالیدن و کاستن را/ من/ که آسمانِ خودم/ چترِ سرم نیست؟ / وگرنه چه هنگام می‌زیسته‌ام؟ / کدام مجموعهٔ پیوستهٔ روزها و شبان را من؟» (شاملو، ۸۰۹: ۱۳۸۵).

۳- نتیجه

اکتاویو پاز، شاعر، نویسنده، منتقد و اندیشمند مکزیکی، با سرایش سنگ آفتاب، شهرتی جهانی یافت و ترجمهٔ این اثر برجستهٔ وی به زبان فارسی، بر بسیاری از شاعران ایرانی تأثیر گذاشت. رد پای این اثر، در قسمت‌هایی از سه مجموعهٔ ابراهیم در آتش، دشنه در دیس و ترانه‌های کوچک غربت شاملو به‌خوبی مشهود است. اشعاری چون مجال، شکاف، از این گونه مردن، نشانه، در لحظه و برخی ازشبانه‌های وی، سخت، تحت تأثیر سنگ آفتاب است. به جرات می‌توان گفت: شعر در لحظهٔ شاملو، گسترهٔ وسیع دنیای ذهنی و زبانی پاز را دربر می‌گیرد و تکرار به عینهٔ سنگ آفتاب در قالبی موجز است. بدین جهت می‌توان آن را نقطهٔ اوج این تأثیرپذیری دانست.

استفاده از مضامین و مفاهیم شعر پاز، مانند نوع نگاه به زمان، سکوت، خاموشی، ستارگان، شب و ...، همچنین بهره جستن مستقیم از واژه‌ها، جملات و شخصیت‌ها و گاهی، اخذ یک واژه یا ساختار و آشنایی‌زدایی هوشمندانه از آن‌ها به منظور ایجاد رستاخیزی تازه از یک رستاخیز ادبی دیگر، از جمله روش‌های شاملو در تأثیرپذیری از شعر سنگ آفتاب است. شیوهٔ اخیر، به دلیل حاکمیت فضایی خاص، بر دنیای شعری اکتاویو پاز، گاهی موجب گریز شعر شاملو از قراردادهای مألوف نظام بلاغی می‌گردد.

شاملو گاهی، راوی یا مخاطب شعرش را جایگزین شخصیت‌های متعدد سنگ آفتاب می‌کند و تمامی ویژگی‌های این اشخاص را به راوی یا مخاطب اشعار خود می‌بخشد. اما بر خلاف شخصیت‌های طبیعی و انسانی پاز، که هنگام گریز از زمان تقویمی، به فضایی وهمناک می‌پیوندند؛ راوی یا مخاطب شعر شاملو، در پهنهٔ تنگ ذهن و زبان شاعر گم می‌شوند. در برخی موارد، نوع و وسعت تأثیرپذیری شاملو، به‌گونه‌ای است که آگاهانه یا ناخودآگاه، وی را به جانب ارائهٔ ترکیبی عاطفی و فکری می‌کشاند که مبتنی بر منطقی حجمی – فضایی است. هرچند به دلیل سیطرهٔ ایجاز، از ویژگی‌های کامل حاکم بر شعر سنگ آفتاب، برخوردار نیست.

اگرچه فضای کلی حاکم بر شعر سنگ آفتاب، فضایی سوررئالیستی است اما شاملو ضمن تأثیرپذیری از این شعر، به جای فضای سوررئالیستی، عمقی سوررئالیستی به اشعار خود می‌بخشد. همین عمق، در پاره‌ای از اشعار شاملو، موجب برجسته‌سازی و ایجاد نوعی ابهام هنری در شعر وی می‌شود و منتقدان را از نزدیک شدن به نظام ثانوی نهفته در ذهن و زبانش دور می‌کند.

شاملو و پاز، به مقولهٔ زمان نگاهی تقریباً یکسان دارند اما گاهی وجه افتراق آنان محسوس است. زمانی که شاملو در پی آن است، گسترهٔ معنایی کمتری دارد درحالی که زمان مد نظر پاز مطلقاً مرتبط با نوع بشر است نه محدودهٔ زمانی و جغرافیایی خاص. قطعیت حاکم بر شعر پاز، در شعر شاملو، جای خود را به تردید می‌دهد. هر دو در دنیای شعری‌شان، به دنبال فرا زمان‌اند اما واقعیت برتر حاکم بر فرازمانی شعر پاز والاتر است.

نباید نادیده انگاشت که تأثیرپذیری شاملو از سنگ آفتاب پاز، جز در مواردی اندک، به سختی قابل دریافت است؛ به‌گونه‌ای که در نگاه نخست، این دو شاعر، کاملاً متمایز از یکدیگر به نظر می‌رسند؛ اما واکاوی دقیق، حقایق را روشن می‌سازد. البته شاملو در تعدادی از سروده‌های خود، چنان آیینه‌وار عمل نموده است که هوشمندی وی در سایهٔ سادگی‌اش رنگ می‌بازد.

٤- منابع

پاز، اکتاویو (۱۳۷۱). *سنگ آفتاب*، ترجمهٔ احمد میرعلایی، تهران: کتاب زمان.

------ (۱۳۸۳). *گزینه‌ای از نخستین نوشته‌ها، خیال‌پردازی‌های شبانه*، ترجمهٔ فریبا گورگین، تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تهران: نگاه.

حقوقی، محمد (۱۳٦۸). *شعر زمان*، احمد شاملو، چاپ دوم، تهران: نگاه.

سلاجقه، پروین (۱۳۸٤). *نقد شعر معاصر*، تهران: مروارید.

سید حسینی، رضا (۱۳۷٦). *مکتب‌های ادبی*، چاپ دهم، تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۸۵). *مجموعه آثار*، دفتر یکم، چاپ هفتم، تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *راهنمای ادبیات معاصر*، تهران: میترا.

صلاحی مقدم، سهیلا، اصغر نژاد، فرید (۱۳۹۲) «مضامین تغزل اجتماعی در اشعار نزار قبانی و احمد شاملو»، *مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*، شمارهٔ ۲٦، ص ٦۹-۸۹.

کاشانی، حامد (۱۳۹۱). «سنگ آفتاب، حجمی از نور در باغچهٔ شعر»، *نشریهٔ آزما*، شمارهٔ ۸۹، ص۲۱-۲۳.

گیرو، پی یر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

لنگرودی، شمس (۱۳۸۱). *تاریخ تحلیلی شعر نو*، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

ولک، رنه (۱۳۸۳). *تاریخ نقد جدید*، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.