

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۰، پیاپی ۷
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

«وای بر من» پلی برای «خانه‌ی سریویلی»

(بررسی ساختمان شعر «وای بر من» و پیوند آن با شعر «خانه‌ی سریویلی» نیما)

دکتر کاووس حسن‌لی*

دانشگاه شیراز

چکیده

در مجموعه‌ی اشعار نیما یوشیج، سروده‌های گوناگون دیده می‌شود که برخی از آن‌ها همانندی‌هایی با برخی دیگر دارند. این ویژگی البته در آثار شاعران دیگر نیز دیده می‌شود. نیما با سرودن شعر ققنوس در سال ۱۳۱۶، دوره‌ای جدید از شاعری خود را آغاز کرد. دو شعر از شعرهای موفق نیما (یکی کوتاه و یکی بلند)، با نام‌های «وای بر من» (۱۳۱۸) و «خانه‌ی سریویلی» (۱۳۱۹) در سال‌های آغازین همین دوره پدید آمده است. هماهنگی واژگان و پیوند هنری اجزای متن، ساختمان این دو سروده را استوار کرده است. همانندی بنیادی این دو سروده به گونه‌ای است که می‌توان «خانه‌ی سریویلی» را بازآفرینی و بازسرای «وای بر من» پنداشت یا دست‌کم «وای بر من» را می‌توان همچون پلی انگاشت که نیما را به «خانه‌ی سریویلی» رسانده است. در متن مقاله نشانه‌هایی از این هم‌سانی بازنموده شده است؛ مواردی همچون: زمان هم‌سان، مکان هم‌سان، شخصیت اصلی هم‌سان و رفتارهای همانند شخصیت‌ها.

واژه‌های کلیدی: ۱. نیما ۲. خانه‌ی سریویلی ۳. وای بر من ۴. بازسرای ۵. بازآفرینی
۶. ساختار شعر.

* استاد زبان و ادبیات فارسی kavooshasanli@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۰/۲۲

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۱/۱۲

و این‌گونه خشت می‌نهم بر خشت

در خانه‌ی کوردیدگانی

تا از تف آفتاب فردا

بنشانمشان به سایه‌بانی

(نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۴۸۹)

۱. مقدمه

سروده‌ی «وای بر من» درست در میانه‌ی عمر شاعرانگی نیما پدید آمده است. در «مجموعه‌ی کامل اشعار نیما» پایان نخستین شعر (قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد) به سال ۱۲۹۹، نشان‌دار شده است و شعر پایانی کتاب (شب همه شب) در سال ۱۳۳۷ سروده شده است. اگر شعر برجسته‌ی «ققنوس» را - آن‌گونه که برخی دیگر از نیماپژوهان نیز گفته‌اند - «رهایی پیروزمندان از اصول و ضوابط سنت و تکمیل تجدیدی که در منظومه‌ی افسانه‌ی ناتمام مانده بود» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۵) بدانیم، شعر «وای بر من» - که دو سه سال پس از آن سروده شده است - متعلق به دوره‌ای است که می‌توانیم آن را دوره‌ی تحول بنیادی در سروده‌های نیما به‌شمار آوریم. «این نکته بسیار تامل‌برانگیز است که نیما پس از حدود سه سال خاموشی، یعنی پس از تمام کردن مثنوی بلند داستانی «قلعه‌ی سقریم» در آذرماه ۱۳۱۳، در سال ۱۳۱۶، تنها دو شعر سروده است؛ یکی مرثیه‌ی کوتاه و سنتی «در رثای اعتصام‌الملک» و یکی اولین شعر آزاد خود، ققنوس. کنار هم قرارگرفتن این دو شعر، نه تنها فاصله‌ها و تفاوت‌های عمیقی را که میان شعر سنتی و شعر آزاد وجود دارد و حکایت از تجربه‌های مستمر نیما می‌کند، به جلوه درمی‌آورد، بلکه چنان نیز می‌نماید که سال ۱۳۱۶ پایان شعر کلاسیک و آغاز شعر نوین است.» (همان، ۱۲۱)

شایسته‌ی یادآوری است که در همین سال‌ها (از دی ۱۳۱۸ تا آذر ۱۳۱۹)، مقاله‌ی «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» از نیما در مجله‌ی موسیقی به چاپ می‌رسد و سروده‌های جدی‌تر نیما نیز در همین سال‌ها و در همین مجله، برای نخستین بار منتشر می‌شود؛ سروده‌هایی که سنت‌گرایان را برمی‌آشوبد و آن‌ها را به واکنش وامی‌دارد.

در این مقاله بنیان دو سروده از سروده‌های شناخته‌شده‌ی نیما («وای بر من» و «خانه‌ی سریویلی») با هم سنجیده می‌شود تا به این پرسش پاسخ داده شود که: آیا می‌توان با بازیابی و بازنمایی چندین نشانه، به این نتیجه رسید که «خانه‌ی سریویلی» صورتی بازآفریده شده از «وای بر من» است؟ این نکته نیز گفتنی‌ست که درباره‌ی دو سروده‌ی یادشده – به ویژه خانه‌ی سریویلی – تاکنون در نوشته‌های گوناگون توضیح داده شده است؛ اما این نخستین بار است که با یادکرد دلایل و نشانه‌های درون‌متنی و برون‌متنی، «خانه‌ی سریویلی» صورتی بازآفریده شده از «وای بر من» دانسته شده است.

۲. بررسی شعر «وای بر من»

شعر «وای بر من» در سی سطر، به شرح زیر سروده شده است:

وای بر من
 کشتگام خشک ماند و یک‌سره تدبیرها
 گشت بی‌سود و ثمر
 تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حیل‌اندوزش
 وای بر من! می‌کند آماده بهر سینه‌ی من تیرهایی
 که به زهر کینه آلوده‌ست.
 پس به جاده‌های خونین کله‌های مردگان را
 به غبار قبرهای کهنه اندوده
 از پس دیوار من بر خاک می‌چیند
 وز پی آزار دل‌آزردگان
 در میان کله‌های چیده بنشیند
 سرگذشت زجر را خواند.
 وای بر من! در شبی تاریک از این سان
 بر سر این کله‌ها جنبان
 چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟
 از تکان کله‌ها آیا سکوت این شب سنگین
 -کندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌یافتد -

کی که بشکافد؟

یک ستاره از فساد خاک وارسته

روشنایی کی دهد آیا

این شب تاریک دل را؟

عابرین! ای عابرین!

بگذرید از راه من بی هیچ‌گونه فکر

دشمن من می‌رسد، می‌کوبدم بر در

خواهدم پرسید نام و هر نشان دیگر.

وای بر من!

به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را

تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون

تیرهای زهر را دلخون؟

وای بر من!

همان‌گونه که دیده می‌شود، جان‌مایه‌ی این شعر، هول و هراس و ترس و دلهره است. و این هراس و دلهره از آغاز تا پایان شعر، بی‌وقفه دندان می‌نماید و خود را به رخ می‌کشد. جمله‌ی اضطراب‌انگیز «وای بر من» در این شعر کوتاه پنج‌بار (با شمارش نام شعر) تکرار شده است تا نشانه‌ای از گستره‌ی تنهایی و ژرفای هراس شاعر باشد. به ویژه آن‌که شعر با نام آن آغاز شده است و با یاد آن به پایان می‌رسد. شعر به گونه‌ای آغاز می‌شود که پنداری ادامه‌ی داستانی است که پیش از این، راوی با مخاطب خود در میان نهاده بوده است:

کشتگاهم خشک ماند و یک‌سره تدبیرها

گشت بی‌سود و ثمر

انگار مخاطب از «تدبیر»های راوی باخبر بوده است و اینک او از بی‌ثمرماندن آن تدبیرها خبر می‌دهد. و این شیوه‌ی شایسته‌ی بیان، سخن شاعر را باز می‌کند، وسعت می‌بخشد و آن را با گذشته پیوند می‌دهد. فعل «ماند» نیز در نخستین جمله، کارکرد پیش‌گفته را پشتیبانی می‌کند. شاعر می‌توانست بگوید: کشتگاهم خشک شد / یا خشک گشت. اما می‌گوید: «خشک ماند». این‌گونه است که فعل «ماند» تداوم خشکیدن را بیش‌تر باز می‌نماید. در سروده‌های دیگر نیما نیز این‌گونه از کاربردها دیده می‌شود. برای

نمونه، می‌توان به شعر «ققنوس» - که پیش از این از آن سخن گفته شد - اشاره کرد. آغاز شعر ققنوس این چنین است:

*ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان، / آواره مانده از وزش بادهای سرد، /
بر شاخ خیزران بنشسته است فرد. (همان، ۲۲۲)*

در این شعر نیز نیما گفته است: «آواره مانده» و نه «آواره گشته». تا هم استمرار آوارگی بیشتر شود و هم «مانده» در معنی «درمانده»، تداعی گردد.

نیما یکبار دیگر در سال‌های بعد شعر داروگ را همین‌گونه آغاز کرده است:

خشک آمد کشتگاه من / در جوار کشت همسایه (همان، ۵۰۴)

شاعر در سطر سوم می‌گوید: «تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حيله‌اندوزش». ترکیب «تنگنای خانه» در آغاز سطر و صفت «حيله‌اندوز» در پایان آن، شایسته‌ی توجه است. شاعر به جای آن که بگوید: «خانه‌ام را یافت دشمن»، می‌گوید: «تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن». این رفتار بیانی نیز موجب افزایش عاطفه‌ی شعر شده است؛ زیرا با رخدادهای تلخی که برای راوی پیش آمده است، او خانه‌ی خود را نیز همچون زندانی - و سلولی - تنگ، احساس می‌کند. واژه‌ی تنگنا، همچنین می‌تواند دلتنگی‌های راوی را نیز بازتاب دهد. صفت «حيله‌اندوز» برای نگاه دشمن - به جای صفتی چون: «حيله‌گر» - نیز کارکردی هنری دارد. می‌توان این دو ترکیب را با دو ترکیب «مال‌اندوز» و «مال‌دار» (یا «ثروت‌اندوز» و «ثروتمند») سنجید. نکوهیدگی «مال‌اندوز» در برابر «مال‌دار»، آشکارا پیداست. در این شعر، دشمن راوی نه تنها نگاهی حيله‌گر دارد که بدتر از آن، نگاهش «حيله‌اندوز» است؛ و این به‌گزینی نیز بر وجه عاطفی سخن می‌افزاید.

شاعر در سطر چهارم و پنجم می‌گوید:

وای بر من! می‌کند آماده بهر سینه‌ی من تیرهایی

که به زهر کینه آلوده‌ست.

این دو سطر می‌توانست این‌گونه - که با طبیعت کلام هم سازگارتر است - نوشته

شود:

وای بر من!

می‌کند آماده بهر سینه‌ی من تیرهایی که به زهر کینه آلوده‌ست.

جمله‌ی «وای بر من» بجز نام شعر، چهار بار در متن شعر تکرار شده است؛ اما تنها همین یک‌بار است که در سطر مستقل، نیامده است. سطر پنجم شعر هم از نظر نحوی، دنباله‌ی سطر چهارم است. شاید توجیهی که بتوان برای شیوه‌ی نگارش این دو سطر آورد، این باشد: شاعر با پیوسته نوشتن جمله‌ی «وای بر من» با جمله‌ی «می‌کند آماده بهر سینه‌ی من تیرهایی...» خواسته است سرعت عمل و شتاب دشمن را در یورش به خانه‌ی خود، بهتر نشان دهد و با جدا کردن سطر پنجم، خواسته است جمله‌ی «به زهر کینه آلوده است» را برجسته‌تر بنمایاند. آنچه جالب‌تر است این‌که راوی در این دو سطر، می‌گوید: «دشمن در حال آماده کردن تیرهایی است که به زهر کینه آلوده است تا به سینه‌ی من بزند» و بدون آن‌که در میانه‌ی شعر، سخنی از تیرانداختن و تیرخوردن به میان آمده باشد، در پایان شعر می‌گوید: «تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون/ تیرهای زهر را دلخون». این حذف هوشمندانه و ایجاز شایسته، از عوامل دیگری است که شعر را از نظر ساختمان هنری، برکشیده است.

از سطر ششم تا یازدهم، تصویری شگفت بازنموده شده است. در این تصویر، دشمن - که به خانه‌ی راوی راه یافته است - کله‌هایی از مردگان را که غبار قبرهای کهنه را دارند، در پشت دیوار خانه‌ی راوی و در جاده‌های خونین اطراف خانه، می‌چیند و سپس در میان کله‌ها می‌نشیند و سرگذشت زجر می‌خواند تا دل‌آزردگان را هرچه بیشتر آزار دهد. راوی از این رفتار هراس‌انگیز دشمن بسیار بیمناک است و ترس خود را با تکرار جمله‌ی «وای بر من» در سطر دوازدهم، بازمی‌گوید.

این واقعه قرار است به زودی روی دهد؛ به سخنی دیگر، راوی پیش‌بینی می‌کند که واقعه به زودی، روی خواهد داد و این چنین خواهد شد؛ اما پرداخت زبانی به گونه‌ای است که انگار این قصه‌ی تلخ، روی داده است و اینک راوی، آن ماجرای روی داده را شرح می‌دهد. کاربرد واژه‌ی «کله» (که بار منفی دارد) به جای «سر» و تکرار چهارباره‌ی آن، به ویژه در ترکیب «کله‌ی مردگان»، شایسته‌ی توجه است. خیام نیز در یکی از رباعیات مشهور خود با توجه به چهره‌ی منفی کی‌کاووس در شاهنامه، به جای سر واژه‌ی کله را برای او به کار برده است:

مرغی دیدم نشسته بر باره‌ی طوس در پیش نهاده کله‌ی کی‌کاووس

با کله همی گفت که افسوس افسوس کو بانگ جرس‌ها و کجا ناله‌ی کوس
(ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۷۷: ۱۹۹)

هراس دیگر راوی در شعر نیما این است که در شبی این‌چنین تاریک، کسی -
ندانسته - بر سر این کله‌ها پا بگذارد و دشمن را برآشوبد:

در شبی تاریک از این سان

بر سر این کله‌ها جنبان

چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟

این کله‌ها جنبانند؛ پس مردگانی متحرکند یا به سخنی دیگر، افرادی زنده هستند که از احساسات انسانی بی‌بهره‌اند. حذف کسره‌ی اضافه میان موصوف و صفت (همچون: کله‌ها جنبان به جای کله‌های جنبان) از ویژگی‌های زبانی اشعار نیماست که از این دوره به بعد، در سروده‌های او بیش‌تر رخ می‌نماید. این‌گونه از هنجارگریزی‌های دستوری، موجب برجستگی سخن و درنگ‌انگیزی آن می‌شود. «مقصود نیما از این تغییر در هنجار دستوری، دادن صورتی تازه به صفت، برای برجسته‌تر جلوه‌دادن آن یا به قول زبان‌شناسان: افزودن «قدرت اطلاع‌بخشی» در کلماتی‌ست که در هنجار و ساختار معمولی، کم‌تر توجهی را برمی‌انگیزند. پیداست این‌گونه صفات با این برجستگی که در بافت کلام پیدا می‌کنند، ضرب و زوری بیش از صفات در شکل متعارف دارند.» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۱۳) البته دکتر حمیدیان گمان کرده‌اند. (همان، ۲۱۱) نیما این رفتار زبانی را برای نخستین بار در شعر «خانه‌ی سریویلی» (در ترکیباتی چون: «باکمرهای زران‌دود و قباها تنگ از اطلس») به کار گرفته است؛ اما همان‌گونه که دیده می‌شود، نیما در شعر «وای بر من» نیز این رفتار زبانی را نشان داده است.

واژه‌ی «سر» و تناسب آن با «کله» در سطر چهارده، قابل توجه است. همچنان که در بخش پیشین، واژه‌ی «سر» در ترکیب «سرگذشت» (سرگذشت خواندن در میان «کله‌ها») شایسته‌ی توجه بود.

از همین پرسش است که معلوم می‌شود این رویداد ناگوار در شب و شبی بسیار تاریک، جریان دارد. از همین جا تا پایان شعر، چهار بار موقعیت زمانی روایت، یعنی شب، با اوصاف خود در کانون توجه قرار می‌گیرد: (شبی تاریک، شب سنگین، شب تاریک‌دل و شب تیره). شب از کلیدواژه‌های شعر نیماست و ناخرسندی و دل‌آزاری

پیوسته‌ی نیما در زندگی، بارها و بارها شب را به شعر او فراخوانده است که پرداختن به آن، از حوصله‌ی این مقاله بیرون است.

در این بخش از شعر (از سطر ۱۶ تا ۲۱)، راوی مضطرب و پریشان، برای کاستن بخشی از اندوه عظیم خود، آرزوهایش را در قالب پرسش‌هایی جسارت‌آلود، باز می‌نماید:

*از تکان کله‌ها آیا سکوت این شب سنگین
کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد-
کی که بشکافد؟
یک ستاره از فساد خاک وارسته
روشنایی کی دهد آیا
این شب تاریک دل را؟*

بازگفت این پرسش در این بخش از شعر، نشان‌دهنده‌ی هوشیاری و آگاهی شاعر از یک واکنش روانی است. راوی گرفتار هراس، از خود می‌پرسد: آیا ممکن است حتی از تکان همین کله‌هایی که دشمن فراهم آورده است، سکوت این شب سنگین بشکافد و بشکند؟! همچنان که در میانه‌ی شعر «اندوهناک شب» (آبان ۱۳۱۹) هم همین واکنش در قالب پرسش‌هایی این‌چنین، دیده می‌شود: «آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون / و اشکال این جهان / باشند اندر آن / لرزان و واژگون / شوریدگان این شب تاریک را ره / است؟!» (همان، ۲۸۱)

شاعر صفت «سنگین» را به شب نسبت داده است: شب سنگین؛ اما ترکیب عبارت به گونه‌ای است که این صفت، برای «سکوت» نیز تداعی می‌شود: سکوت سنگین شب. در سطر ۱۷، راوی در جمله‌ای معترضه، می‌گوید: در این شب «هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد.» واژه‌ی «مطرود» همچنان که عبدالمحمد آیتی پنداشته است، می‌تواند به جای «شیطان» به کار رفته باشد که در باور فرهنگی شاعر، مطرود است. این گمان با بررسی شعر «خانه‌ی سریویلی» - که پس از این خواهد آمد - به یقین تبدیل می‌شود. در آن جا آشکارا مطرود به جای شیطان به کار رفته است. راوی در پرسش دوم خود، از ستاره‌ای می‌پرسد که از فساد خاک وارسته باشد و این خود نشانه‌ای است که آن ستاره باید در معنای نمادین خود به کار رفته باشد. آن ستاره از اهالی زمین است، نه از اهالی آسمان؛ اما از زمینانی است که از پلیدی‌های زمین (فساد خاک) وارسته است

و با نور خود می‌تواند تاریکی این شب سنگین را بشکند و روشنایی بیاورد. اما آیا چنین ستاره‌ای هرگز پیدا خواهد شد؟! بخش پایانی شعر نشان می‌دهد که راوی ناامیدتر از آن است که چنین پیشامدی را انتظار بکشد. صفت «تاریک دل» - و نه تاریک - برای شب در سطر ۲۱، شب را بیش‌تر در هیات موجودی بی‌رحم و ستم‌گر نشان می‌دهد.

در سطر ۲۲، راوی روی به دیگران (عابران) می‌آورد و از آن‌ها می‌خواهد که «بی‌هیچ‌گونه فکر»، بگذرند و بروند. این گفتار تلخ نشان دیگری از تنهایی آزاردهنده‌ی شاعر دارد. تنهایی نیما بارها و بارها در سروده‌هایش بازتابیده است. نیما بارها و بارها دیگران را به دلیل بی‌تفاوتی آن‌ها نسبت به سرنوشت غم‌انگیز خود و بی‌توجهی آن‌ها به بیدارباش‌های نیما و همانندان او، نکوهیده و سرزنش کرده است. برای نمونه، می‌توان چند سروده را یادآوری کرد:

شعر مهتاب

...نیست یک‌دم شکنند خواب به چشم کس و لیک

غم این خفته‌ی چند

خواب در چشم ترم می‌شکند.

دست‌ها می‌سایم

تا دری بگشایم

بر عبث می‌پایم

که به در کس آید

در و دیوار به هم ریخته‌شان

بر سرم می‌شکند (همان، ۴۴۴)

شعر آی آدم‌ها

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید،

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان...

آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید،

نان به سفره، جامه‌تان بر تن،

یک نفر در آب می‌خواند شما را... (همان، ۳۰۲)

شعر ققنوس

نیماپژوهان معمولاً «ققنوس» را نمادی از خود شاعر می‌دانند. و در شعر زیبای ققنوس، این پرنده در حالی که «ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند و از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور، در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه، دیوار یک بنای خیالی می‌سازد» می‌بیند که:

واندر نقاط دور

خالقند در عبور (همان، ۲۲۲)

اما این ققنوس:

حس می‌کند که زندگی او چنان

مرغان دیگر از به‌سرآید

در خواب و خورد او،

رنجی بود کز آن نتوانند برد نام. (همان، ۲۲۳)

از همین روی، خود را به آتش می‌افکند تا از دل خاکسترش، جوجه‌هایی به پرواز درآیند. در سطرهای ۲۲ و ۲۳ شعر «وای بر من» نیز همین نگرش و همین احساس، بازتابیده است:

عابرین! ای عابرین!

بگذرید از راه من بی‌هیچ‌گونه فکر

دشمن من می‌رسد، می‌کوبدم بر در

خواهدم پرسید نام و هر نشان دیگر

شاعر که هیچ‌امیدی به همدلی و همراهی دیگران ندارد، با سخنی تلخ و سرزنش‌آلود، به آن‌ها سفارش می‌کند که همچنان «بی‌هیچ‌گونه فکر»، بدون آن که به سرنوشت غم‌انگیز او توجه کنند، آسوده‌خاطر و بی‌پروا، راه خود را بگیرند و بروند و او را در تنهایی جان‌فرسای خود رها کنند؛ چراکه دشمن چیره، او را بازخواست خواهد کرد و اگر کسی دیگر با او باشد، شریک جرمش به شمار خواهد رفت. پرسش پایانی شعر (سطرهای ۲۷ تا ۲۹) بسیار تلخ و جان‌گزا و در عین حال، بسیار هنری و زیبا پرداخته شده است؛ آن‌قدر هنری و زیبا که همچون زبان‌زدی در ذهن و زبان جامعه‌ی

ادبی امروز ایران جاری است. به ویژه آن‌که شاعر در تصویری خیالی، می‌خواهد قبای زنده‌ی خود را به جایی از شب بیاویزد!

به کجای این شب تیره بیاویزم قبای زنده‌ی خود را

تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون

تیره‌های زهر را دلخون؟

راوی خونین دل این شعر، در چنان تنگنای کشنده‌ای گرفتار آمده است که حتی نمی‌داند قبای زنده‌ی خود را به کجای این شب تیره بیاویزد تا دست‌کم بتواند تیره‌های زهرآگین را از سینه‌اش بیرون بکشد. او انگار حتی از همین مقدار مجال نیز بی‌بهره است. خانه‌ی او را تسخیر کرده‌اند و دیواری نمانده که قبای خود را بر آن بیاویزد. اینک او می‌خواهد قبایش را به دیوار شب بیاویزد؛ اما کجای دیوار شب؟!

اگر یک‌بار دیگر به پیکره‌ی این شعر نگاه کنیم، می‌توانیم آن را به سه بخش تقسیم کنیم: بخش آغازین (تا سطر ۱۲)؛ بخش میانی (از سطر ۱۳ تا ۲۲) و بخش پایانی (از سطر ۲۳ تا پایان). وجه غالب متکلم در دو بخش آغازین و پایانی شعر، تنهایی راوی را هرچه بیش‌تر برجسته می‌کند: ۶ بار در ۱۲ سطر آغازین (کشتگاهم، خانه‌ام، وای بر من، سینه‌ی من، دیوار من، وای بر من) و ۸ بار در ۸ سطر پایانی (راه من، دشمن من، می‌کوبدم بر در، خواهدم پرسید، وای بر من، بیاویزم، سینه‌ی پردرد خود، وای بر من). همان‌گونه که دیده می‌شود، ساختار این شعر و شکل درونی آن منسجم و استوار است. همه‌ی اجزا و عناصر متن در پیوند با سخن اصلی هستند. قافیه‌ها آزادند و فریاد نمی‌زنند. (هرجا لازم بوده، آمده‌اند و این همان چیزیست که نیما در گفته‌ها و نوشته‌های خود، بارها بر آن پای فشرده است.) زبان شعر، روان و ساده است. از تصرفات زبانی جز در یکی دو مورد («کله‌ها جنبان» و «کی که بشکافد») خبری نیست. در این شعر، نه از واژه‌های بومی همچون: پلم، اوجا، بینجگر، ایجه، کراد و ... خبری هست و نه از ترکیب‌های ویژه‌ی شاعرانه، چون: کوره‌ی خورشید، ناله‌های گمشده، رشته‌های پاره‌ی صدا، نازک‌آرای تن ساق گل و ... اما بسامد بالای واژه‌ها و ترکیب‌هایی که در سرتاسر شعر گسترده شده‌اند و فضای سروده را تلخ و تاریک کرده‌اند، بر انگیزش هنری و وجه عاطفی این شعر، افزوده‌اند؛ از آن جمله‌اند:

خشک‌ماندن کشت‌گاه، بی‌سود و ثمر گشتن تدبیرها، تنگنای خانه، نگاه حيله‌اندوز دشمن، تيرهای آلوده به زهر کينه، جاده‌های خونين، کله‌های مردگان، غبار قبرهای کهنه، آزار آزرندگان، کله‌های چيده، سرگذشت زجر، شب تاریک، سکوت شب سنگين، فسون بافتن مطرود، فساد خاک، شب تاریک‌دل، بی‌هیچ‌گونه فکر، رسیدن دشمن، آویختن قبا بر شب تیره، سينه‌ی پُردرد، تيرهای زهر، دلخون و تکرار پنج‌باره‌ی «وای بر من». البته موسيقي ترکیب‌هایی چون: کشتگاه خشک، غبار قبر، آزار آزرندگان و تکان کله نیز شایسته‌ی توجه است.

دکتر پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابری‌ست» این شعر را کاملاً اجتماعی - سیاسی دیده و در این باره نوشته‌اند: «...کشتگاه او همان کشور اوست که بعدها در شعر داروگ نیز در همین معنای سمبلیک، به‌کار می‌رود. با پیروزی دشمن سایه‌ی سنگین شب تاریکِ ظلم و استبداد دوباره بر سر کشور سنگینی می‌کند و دشمن که جز نظام حاکم و ستم‌گر نیست، به دستگیری و قلع و قمع مبارزان و مخالفان شناخته‌شده می‌پردازد تا از آنان انتقام بگیرد. برای آن‌که بهانه برای عذاب و شکنجه‌ی آنان پیدا کند، خانه‌های آنان را با نگاه حيله‌اندوزش، از طریق ماموران می‌کاود... در آغاز شعر، شاعر سخن از «تيرهایی آلوده به زهر کينه» می‌گفت که دشمن برای سينه‌ی او آماده می‌کرد. این اشاره به پرونده‌سازی و آماده کردن بهانه‌ها و مستمسک‌های لازم از طرف دشمن یا نظام مستبد وقت دارد...» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۰۸ و ۳۱۰)

این که ذهن نیما همواره درگیر مسایل اجتماعی - سیاسی زمان خود بود، سخنی پذیرفتنی و درست است. بی‌گمان در زندگی و شعر نیما نشانه‌هایی روشن از این گرایش را می‌توان سراغ گرفت و باز نمود. بسیاری از سروده‌های نیما هم به سادگی تن به تاویل سیاسی می‌دهند. اما آیا می‌توان بر پایه‌ی همین گرایش (هرچند آشکار) این‌گونه از سروده‌های نیما را یک‌سره و بی‌تردید، سیاسی پنداشت و تک‌تک تصویرها و حتی واژه‌ها را نمادی از اشخاص و رخ‌داده‌های سیاسی دانست؟ و آیا خوانشی این‌چنین قاطع، ظرفیت‌های شعر نیما را محدود نمی‌کند؟! در آغاز گفتاورد پیش، دکتر پورنامداریان شعر «داروگ» را همچون شعر «وای بر من» سمبلیک دانسته و در معنی «کشت همسایه» (خشک آمد کشت‌گاه من در جوار کشت همسایه) و «ساحل نزدیک»، در شعر داروگ، نوشته است: «...یعنی اتحاد جماهیر شوروی که انقلاب ۱۹۱۷ وضع و

شرایط اجتماعی آن را تغییر داده است.» (همان، ۳۳۷) اما عبدالمحمد آیتی این نظر را نپسندیده و نوشته است: «ساحل نزدیک، چنان‌که برخی پنداشته‌اند، آن سوی دریای خزر نیست؛ بلکه مراد قسمت دیگر از ساحل مازندران است؛ نزدیک به آن‌جا که سرا و مزرعه‌ی شاعر است.» (آیتی، ۱۳۷۵: ۱۶۱)

منوچهر آتشی - که خود از سخن‌سرایان پیرو نیماست - نیز با تفسیر سمبلیک و ارجاع مستقیم بیرونی برای این‌گونه سروده‌ها موافق نیست و در پیوند با همین دو سروده («وای بر من» و «خانه‌ی سریویلی») نوشته است:

«ما نباید همیشه این‌طور فکر کنیم که شعر هر شاعر ژرف‌اندیشی، با عنایت به ارجاع مستقیم بیرونی، قابل تفسیر است... در شعر نیز می‌توان دلهره‌های شخصی یا باورمندی مردم به اشباح هول را در تنهایی‌های وهم‌افزا تصویر کرد. فی‌المثل در همین شعر، این آدمی که کله‌های پوسیده‌ی مردگان را بر هم می‌چیند و میان آن‌ها می‌نشیند، چه کسی است؟ رضاشاه است؟ (مضحک می‌نماید!) سرپاس مختاری است؟ یا پزشک احمدی؟ (همه مضحک می‌نماید!) حالا کمی به تاریخ طولانی بدبختی‌های ما مراجعه کنید. به کله‌مناره‌هایی که دو سه تاشان چند سال پیش در اصفهان کشف شد. به کرمان زمان خواجه‌ی قاجار فکر کنید. او مناره‌هایی را از چشم مردم کرمان ساخته بود... شیطان خانه‌ی سریویلی نیما هم، سمبل مستقیم استبداد دوران‌ش نیست. می‌خواهم بگویم این دشواری درک ما از آن‌جا ناشی می‌شود که ما رازآمیزی حاصل از بیان تصویری کمی دورتر از روزمرگی‌ها مان را نمی‌بینیم و دنبال سمبل آشنا می‌گردیم.» (آتشی، ۱۳۸۲: ۸۹)

۳. پیوند «وای بر من» و «خانه‌ی سریویلی»

شعر «وای بر من» در ۲۴ بهمن ۱۳۱۸ سروده شده است. نیما یک ماه پس از آن - و شاید کم‌تر از آن - در سروده‌ای استوار با نام «گل مهتاب» با بیانی سوررئالیستی، ناخرسندی و دل‌آزردگی خود را بازگفته است. گل مهتاب این‌چنین آغاز می‌شود:

وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر / می‌رفت و دور / می‌ماند از نظر؛ / شکلی مهیب در
دل شب چشم می‌درید، / مردی بر اسب لخت، / با تازیانه‌ای از آتش، / بر روی
ساحل از دور می‌دوید...

و شعر با نومییدی تلخی به پایان می‌رسد. - همچون بیداریی تلخ از پس خوابی شیرین و خوش:

اما به ناگهان، / تیره نمود رهگذر موج؛ / شکلی دوید از ره پایین، / آن‌گه
بیافت بر زبری اوج. / در پیش روی ما گل مهتاب، / کم‌رنگ ماند و تیره نظر شد؛ /
در زیر کاج و بر سر ساحل، جادوگری شد از پی باطل، / و افسرده‌تر بشد گل
دلجو. / هولی نشست و چیزی برخاست؛ / دوشیزه‌ای به راه دگر شد! (همان، ۲۴۰)

این فضای غریب ذهنی که با نوعی دل‌خوری آمیخته است و حس و حالی ویژه دارد، در شعر بلند «خانه‌ی سریویلی» - که تاریخ سه چهار ماه پس از آن، یعنی خرداد ۱۳۱۹، را در پای خود دارد - به شایستگی بازپردازی شده است.

با توجه به نشانه‌های همانند و هم‌سان که پس از این نشان داده می‌شود؛ می‌توان انگاشت که شعر «خانه‌ی سریویلی» پرداختی گسترش‌یافته و البته بازآفریده شده از «وای بر من» است. پنداری نیما همه‌ی آن‌چه را که می‌خواسته و به شیوه‌ای که می‌پسندیده، نتوانسته در شعر «وای بر من» به قلم آورد یا دست‌کم می‌توان گفت: شعر «وای بر من» چونان پلی‌ست که چهار ماه بعد، نیما را به «خانه‌ی سریویلی» رسانده است. انگار نیما دلش می‌خواسته در روایتی این‌چنین، با فضا‌سازی‌های شایسته‌تر و درنگ بیشتر، در گفت‌وگوها و رفتارهای شیطان و شاعر، برخی از باورها، دیدگاه‌ها و نگرانی‌های خود را روشن‌تر بازگوید؛ چیزی که در شعر کوتاه «وای بر من» مجال بازگفت نیافته بود. پس «خانه‌ی سریویلی» را در گستره‌ای بسیار بیش‌تر و مجال بسیار فراخ‌تر می‌سراید تا به ویژه در خلال گفت‌وگوهای شیطان و شاعر، دیدگاه‌های خود را در پیوند با شعر و شاعری زمان خود، به قلم آورد. شاید تفاوت آشکار اندازه‌ی این دو شعر، یعنی کوتاهی شعر «وای بر من» (۳۰ سطر) و بلندی شعر «خانه‌ی سریویلی» (۸۶۸ سطر) مانعی بوده است که موجب شده همانندی‌های بنیادی این دو سروده از چشم نیماپژوهان پنهان بماند. به یاد داشته باشیم که این شعر، نخستین تجربه‌ی نیما در سرایش منظومه‌ای داستانی، در قالب آزاد است.

پیش از بازنمود همانندی‌ها، بهتر است بخشی از یادداشت نیما را که بر پیشانی «خانه‌ی سریویلی» نوشته شده است، بخوانیم:

«...سریویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکده‌ای بیلاقی ناحیه‌ی جنگلی زندگی می‌کردند... اما در یک شب توفانی وحشتناک، شیطان به پشت خانه‌ی او آمده، امان می‌خواهد. سریویلی مایل نیست آن محرک کثیف را در خانه‌ی خود راه بدهد و بین آن‌ها جرّ و بحث درمی‌گیرد. بالاخره شیطان راه می‌یابد و در دهلیز خانه‌ی او می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستر می‌سازد. سریویلی خیال می‌کند دیگر به واسطه‌ی آن مطرود روی صبح را نخواهد دید... خانه‌ی سریویلی خراب می‌شود... و او برای همیشه غمگین می‌ماند.» (نیمایوشیچ، ۱۳۷۵: ۲۴۳)

ناگفته نماند که پایان روایت «خانه‌ی سریویلی» در شعر نیما - در سنجش با درآمد منثور آن - ناتمام مانده است؛ زیرا در شعر، از بازسازی خانه‌ی شاعر به همت پرندگان خبری نیست.

۳. ۱. نشانه‌های همانندی بنیادی در شعر «وای بر من» و «خانه‌ی سریویلی»

۳. ۱. ۱. نشانه‌ی نخست

مکان داستان «خانه‌ی سریویلی» شمال ایران است. شعر با این سطرها آغاز می‌شود:

ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال

آن زمان در حال آرامش

زندگی‌شان بود (همان، ۲۴۳)

اگر راوی شعر «وای بر من» را خود نیما بدانیم - که نیماپژوهان این‌گونه دانسته‌اند - او نیز شمالی است. مکان آن رویداد نیز می‌تواند شمال باشد.

۳. ۱. ۲. نشانه‌ی دوم

سریویلی شاعر است؛ آن هم شاعر بومی (شمالی). این در حالی است که نیما می‌توانست شخصیت داستان خود را غیرشاعر انتخاب کند. در «خانه‌ی سریویلی»، آشکارا شاعری سریویلی در کانون توجه است:

سریویلی، آن یگانه شاعر بومی هم،

کرده خو، با زندگی روستایی در وثاق خود،

زندگی می‌کرد. (همان، ۲۴۴)

راوی شعر «وای بر من» نیز همان‌گونه که اشاره شد، نیمای شاعر است.

۳. ۱. ۳. نشانه‌ی سوم

زمانی که شیطان برای دست‌یابی به سریویلی به سراغ خانه‌اش می‌رود، شب است. شبی سنگین:

لیک پیش آمد چنین افتاد و آمد این

که شبی سنگین

آمدش بر پشت در،

مانده در ره حیله‌جویی،

نابجایی از پلیدی‌های خاکی زشت‌تر بنیاد و رویی

تیرگی را بود در آن شب مهابت حیرت‌افزا...

از شبی این سان نه پاسی رفته... (همان، ۲۴۶)

در شعر «وای بر من» نیز درست همین‌گونه است. یعنی در شبی تاریک و سنگین، دشمن، خود را به پشت دیوار خانه‌ی شاعر رسانده است. در این بخش از شعر، به ویژه به واژه‌های هم‌سان در دو شعر باید توجه داشت: واژه‌هایی چون: حیله‌جو / حیله‌اندوز، پس دیوار / پشت در، شبی سنگین / سکوت این شب سنگین و شبی این‌سان / شبی تاریک از این‌سان.

۳. ۱. ۴. نشانه‌ی چهارم

در شعر «خانه‌ی سریویلی»، شیطان به خانه‌ی شاعر هجوم می‌آورد. در شعر «وای بر من» نیز خانه‌ی شاعر در هجوم دشمن است. به سخنی دیگر، همان‌گونه که زمان داستان در هر دو سروده، شب بود، مکان داستان هم در هر دو سروده خانه‌ی شاعر است و جدال در خانه‌ی شاعر روی می‌دهد:

خانه‌ی سریویلی:

گفت: هرگز کس نبیند خانه‌ام را بر رخ هر ناشناسی در گشوده... (همان، ۲۵۱)

و نیز: به سرای سریویلی اندر آمد

این یگانه آرزوی آن مزور بود. (همان، ۲۷۱)

و در «وای بر من»، شاعر با هراس و آشفتگی می‌گوید:
تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حيله‌اندوزش (همان، ۲۳۴)

۳. ۱. ۵. نشانه‌ی پنجم

در هر دو سروده، شاعر برای راه ندادن دشمن / شیطان به خانه‌ی خود مقاومت می‌کند و ترفندها و تدبیرهای گوناگون به کار می‌بندد؛ اما تدبیرهای او کارساز نمی‌افتد. در «خانه‌ی سریویلی» گفت‌وگوهای جدال‌آمیز شیطان و سریویلی نزدیک به ۵۰۰ سطر از شعر را دربرگرفته است. در طول این ستیز توان‌سوز، شیطان در پی فریب شاعر برای نفوذ به سرای اوست و سریویلی شاعر با پایداری بسیار و تدبیرهای گوناگون، تلاش می‌کند فریب شیطان را نخورد. اما در پایان، شیطان به سرای او راه می‌یابد:

با همه‌ی این حرف‌ها، آن حيله‌پرداز،
 به سرای سریویلی اندر آمد.

این یگانه آرزوی آن مزور بود. (همان، ۲۷۱)

و در «وای بر من» نیز شاعر آشکارا می‌گوید برای پیش‌گیری از نفوذ دشمن، تدبیرها به کار بسته؛ اما تدبیرهای او نتیجه‌بخش نبوده است:

کشتگام خشک ماند و یک‌سره تدبیرها
 گشت بی‌سود و ثمر

تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حيله‌اندوزش (همان، ۲۳۴)

۳. ۱. ۶. نشانه‌ی ششم

در میانه‌ی شعر «وای بر من» سطری این‌چنین آمده است: کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌یافتد. در شعر «خانه‌ی سریویلی» هم بارها واژه‌ی مطرود به جای شیطان به کار رفته است. از آن جمله است:

آن‌زمانی کز پس دیوار، آن مطرود

دیده بر راه جواب سریویلی بود... (همان، ۲۴۸)

گفت آن مطرود:

هم از این رو بود

که به سوی تو

روی آوردم (همان، ۲۵۲)

لیک آن مطرود

تیرگی نمود

وز سخن‌های سریویلی نشد از جا (همان، ۲۵۶)

و جالب‌تر این که در یک سطر از شعر «خانه‌ی سریویلی»، جمله‌ی «وای بر من» آمده است:

وای بر من! جنس مطرودی زیان‌آور

می‌نماید مهر با من. در شبی این‌گونه توفانی (همان، ۲۴۷)

یکی از صفت‌های آشکار دشمن در هر دو سروده، حيله‌اندوزی و حيله‌پروری است.

در «وای بر من»: «تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حيله‌اندوزش (همان، ۲۳۴)

در «خانه‌ی سریویلی»: «لاجرم آن حيله‌پرور خواست

از ره ترساندن از آزار تنهایی،

سریویلی را بدارد رام و دارد از ره آن کار خود را راست. (همان، ۲۶۴)

۳. ۱. ۷. نشانه‌ی هفتم

در هر دو سروده، شاعر از مردم که با او هم‌دل نیستند، آزرده‌خاطر است. در «وای بر من» همان‌گونه که پیش از این گفته شد، در بخش‌های پایانی شعر از دیگران (عابران) می‌خواهد که «بی‌هیچ‌گونه فکر» او را رها کنند و بروند:

عابریں! ای عابریں!

بگذرید از راه من بی هیچ‌گونه فکر (همان، ۲۳۵)

و در «خانه‌ی سریویلی» نیز در بخش‌های پایانی شعر، همین نگرش بازتاب یافته

است:

که سریویلی ز نامی تر تبار پهلوانی،
 چون نه هم‌رنگ کس است، اکنون،
 می‌کشد چه رنج‌ها از زندگانی...
 از همان شب می‌گریزد او ز مردم
 دوست دارد ماند از جمع کسان گم
 تا به دست خود بدارد سرنوشت خود دگرسان‌تر (همان، ۲۷۳)

۳. ۱. ۸. نشانه‌ی هشتم

در هر دو سروده، دشمن / شیطان با دست‌یابی به خانه‌ی شاعر به گونه‌ای شگفت،
اجزایی از اندام انسانی را پشت دیوار و درمی‌چیند؛ (عنصر مشترک خون‌آلودگی در هر
 دو تصویر، شایسته‌ی توجه است).

در «وای بر من»:

پس به جاده‌های خونین کله‌های مردگان را
 به غبار قبرهای کهنه‌اندوده
 از پس دیوار من بر خاک می‌چیند (همان، ۲۳۴)

و در «خانه‌ی سریویلی» نیز شیطان ناخن‌های دراز خود را با دندانش می‌کند و
 همچون خنجر در پس در می‌نشانند (می‌کارد):

با سر دندان خود برید ناخن‌های خون‌آلود
 همچو خنجرها
 از پس درها
 کاشت آن‌ها را به سطح آن نهانی جا (همان، ۲۷۱)

۳. ۱. ۹. نشانه‌ی نهم

در پایان هر دو سروده، شاعر در آرزوی آسودگی و فراغت است؛ اما این، آرزویی
 دست‌نیافتنی ست. در «خانه‌ی سریویلی»:

آرزو می‌کرد یک ساعت فراغت را

در کنار رودخانه‌ی «اوز» بنشسته
 با پری رویان به قلعه‌های گوناگون پیوسته...
 خاطره‌ی آن چنان روزان
 در مقام یادکردن بود آسان
 گرنه خود را در عذاب مشکلات تازه‌تر می‌دید (همان، ۲۷۲)

و در «وای بر من»:

به کجای این شب تیره بیاویزم قبابی ژنده‌ی خود را
 تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون
 تیرهای زهر را دلخون؟ (همان، ۲۳۵)

۴. نتیجه‌گیری

نیما شعر «وای بر من» را در ۲۴ بهمن سال ۱۳۱۸ و شعر «خانه‌ی سریویلی» را حدود چهار ماه پس از آن، یعنی در خرداد ۱۳۱۹ سروده است. «وای بر من» از سروده‌های کوتاه و «خانه‌ی سریویلی» از سروده‌های بلند نیما به شمار می‌آیند. طول «خانه‌ی سریویلی» نزدیک به ۳۰ برابر بیش‌تر از «وای بر من» است؛ اما نزدیکی زمان سرایش این دو شعر و همانندی‌های بنیادی که در طرح این دو سروده دیده می‌شود - و در متن مقاله نشان داده شد - این انگاره را پدید می‌آورد که «خانه‌ی سریویلی»، حکایتی ست بازآفریده و بازسرایی شده از متن «وای بر من». اگر با پیرایش متن «خانه‌ی سریویلی» و حذف توصیف‌ها و گفت‌وگوها، این سروده را کوتاه کنیم، همسانی‌های این دو سروده آشکارتر می‌شوند. به گمان من نیما پس از سرایش «وای بر من» چندین ماه در اندیشه‌ی پرداختی دیگر از آن حکایت در شکل داستانی بلند - با یادکرد جزئیات - بوده است و بالاخره در خرداد ۱۳۱۹ روایتی تازه از آن حکایت، با نام «خانه‌ی سریویلی» به قلم نیما جاری می‌شود. درباره‌ی این شعر و بررسی آن، به ویژه تحلیل گفت‌وگوهای شیطان و شاعر، هنوز بسیاری از ناگفته‌ها مانده است. منوچهر آتشی راست گفته است که: «هرچند تمامی شعرهای نو نیما ارزشمند و در حیطه‌ی شعر مدرن ایران و همچنین سبک و سیاق خود او، کامل و هریک چندین بار خواندنی‌اند

برخی شعرهای اوست که قطعاً می‌بایست به صورت کتابی جداگانه، مورد نقد و بررسی و تحلیل زبانی و محتوایی قرار گیرند. نخستین این‌ها «خانه‌ی سریویلی» [است]... هنوز بسیاری از جنبه‌ها - از همه نظر - دارد، که ناگفته مانده است. (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

فهرست منابع

- آتشی، منوچهر. (۱۳۸۲). *نیما را باز هم بخوانیم: خیال روزهای روشن*. تهران: آمیتیس.
- آیتی، عبدالمحمد. (۱۳۷۵). *شرح منظومه‌ی مانلی و پانزده قطعه‌ی دیگر از نیمایوشیج*. تهران: فرزانه.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابریست: شعر نیما از سنت تا تجدد*. تهران: سروش.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج*. تهران: نیلوفر.
- ذکاوتی قراگزلو، علی‌رضا. (۱۳۷۷). *خیام*. تهران: طرح نو.
- نیمایوشیج. (۱۳۷۵). *مجموعه‌ی کامل اشعار*. تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.