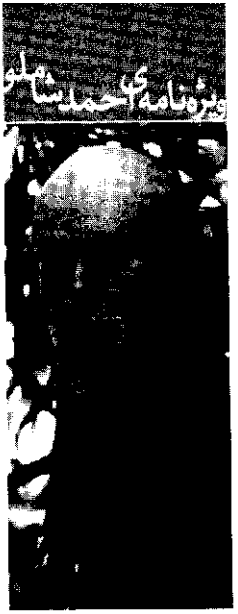


● رضا براهنی

گفتمان دوسویگی در شعر احمد شاملو

به نو کردن ماه
بر بام شدم
با عقیق و سبزه و آینه
داسی سرد بر آسمان گذشت
که پرواز کبوتر ممنوع است
صنوبرها به نجوا چیزی گفتند
و گزمگان به هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند

ماه
برنیامد[1]

مجال
بی‌رحمانه اندک بود و
واقعه
سخت
نامنتظر.

از بهار

حظّ تماشایی نچشیدیم
که قفس
باغ را
پژمرده می‌کند.

از آفتاب و نفس
چنان بریده خواهم شد
که لب از بوسه‌ی ناسیراب

برهنه
بگو برهنه به خاکم کنند
سراپا برهنه
بدان گونه که عشق را نماز می بریم،
که بی شائبه‌ی حجابی
با خاک
عاشقانه
در آمیختن می خواهم [۲]

.....
تمامی الفاظ جهان را در اختیار داشتم
و آن نگفتیم که بکار آید
چرا که تنها یک سخن
یک سخن در میانه نبود:

ــ آزادی!
ما نگفتیم
تو تصویرش کن [۳]

***

با تشکر از شما دوستداران شعر ایران که در این مجلس بزرگ گرد آمده‌اید تا یاد آن نادره‌ی دوران، احمد شاملو، شاعر بزرگ را گرامی دارید. خدمت شما عرض می‌کنم که به رغم این که من از شهر دیگری به این جا دعوت شده‌ام، خود نیز صاحب این عزا هستم. به صورتی خاص. شاملو بزرگ خاندان ماست. غرضم از «خاندان» در این جا، خاندان نسبی و سببی نیست؛ چیزی است به مراتب ریشه دارتر از نسبت و سبب و نسب. شاعران در ریشه هایی با هم اشتراک دارند که هیچ ریشه و خون دیگری به عمق آن نمی‌رسد. خونی مشترک در رگ‌های آن‌ها جاری است. علاوه بر ریشه‌هایی از این دست، و اشتراکاتی روشن به

علت ماهیت شعر، در این چهل سال گذشته، حوادث ادبی و اجتماعی، و گرایش‌ها و جهت‌گیری‌های هنری، طوری نظم و نسق یافته‌اند که تعدادی از نام‌های نویسندگان و شاعران معاصر در فهرست‌هایی گنجانده شده‌اند که امروز بخشی از حافظه‌ی جمعیِ مردم ما، و در پاره‌ای موارد، بخشی از حافظه‌ی جمعیِ دوستداران شعر و ادبیات در سایر جاهای دنیاست. درصدر این فهرست، نام احمد شاملو می‌درخشد. خود شاملو، با ریشه‌های ادبی‌اش، به خاندان بزرگی می‌پیوندد که دهخدا، هدایت و نیما به آن تعلق دارند. معاصرتی از این دست، معاصرت ویژه‌ای است که با معاصرت نسل‌ها کمی متفاوت است. علاوه براین، نسل‌ها در ایران گاهی به صورت کیفی و نه کمّی، زیر سقف یک زمانه گرد می‌آیند. در این جا به قول حافظ، «ابروی دوست گوشه‌ی محراب دولت است». شاملو، که سی و چند سالی از نیما جوان‌تر بود، معاصر نیما شد؛ فروغ فرخ‌زاد، که نُه سالی از شاملو جوان‌تر بود، معاصر شاملو شد؛ محمد مختاری، که حدود بیست سال از شاملو جوان‌تر بود، معاصر او بود، رزا جمالی، مهم‌ترین شاعره‌ی جوان ایران، معاصر سال‌های آخر حیات شاملو بوده است. افتخار من این است که زیر سقف این معاصرت، آن فهرست‌ها، آن نام‌ها، آن امضاها، هویت خود را به دست آورده‌ام. در این دو سال گذشته به ویژه، من تعدادی از نزدیک‌ترین اعضای این خاندان را از دست داده‌ام؛ محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، نادرپور، هوشنگ گلشیری، نصرت رحمانی، و حالا شاملو. اما، آیا واقعاً مرده‌اند. اگر مرده بودند، ما در این جا اجتماع نمی‌کردیم. اینان و در رأس آن‌ها احمد شاملو، رندهای عصر خود بودند، و «زمانه افسر رندی نداد جز به کسی / که سرفرازی عالم در این کُله دانست.» در زبان و افواهِ رسمیت، ما بدنام‌ترین آدم‌ها بوده‌ایم اما سرافرازیِ ما به این بوده است که بدنام‌مان خوانده‌اند.

برای ورود به بحثِ واقعیت شعری و بینش هنریِ احمد شاملو، که به یک معنا زاییده‌ی بینش‌های حاکم بر عصر ماست، ضرورت دارد مقدمه‌ای بچینم. این مقدمه را از درون فرهنگ ایران، و حتا با تکیه بر آن درون از مباحث و گفتمان‌های امروزی آن فرهنگ، استخراج می‌کنم. این مقدمه، شعر و نثر شاملو را در میدان بحرانی جا می‌دهد که با رحان امروزه پیوند دارد. اشاره می‌کنم به غزلی از مولوی با مطلع زیبای «میان باغ گل سرخ های و هو دارد / که بو کنید دهان مرا چه بو دارد». شعر مولوی به ارتجال گفته شده، و به همین دلیل غزل، انواع تناقض‌ها را در خود جا می‌دهد. در این غزل، دو بیت به بحث ما ارتباط پیدا می‌کند:

سؤال کردم از گل که بر که می‌خندی
جواب داد: بدان زشت، کو دو شو دارد
غلام کور، که او را دو خواجه می‌باید
چو سگ همیشه مقام او، میان کو دارد[۴]

این دوتا دوتا دیدنِ مقوله است که برای من اهمیت دارد؛ این «دو سویه بودن»، این «دو خواجه داشتن». به بقیه‌ی حرف‌های غزل کاری ندارم.

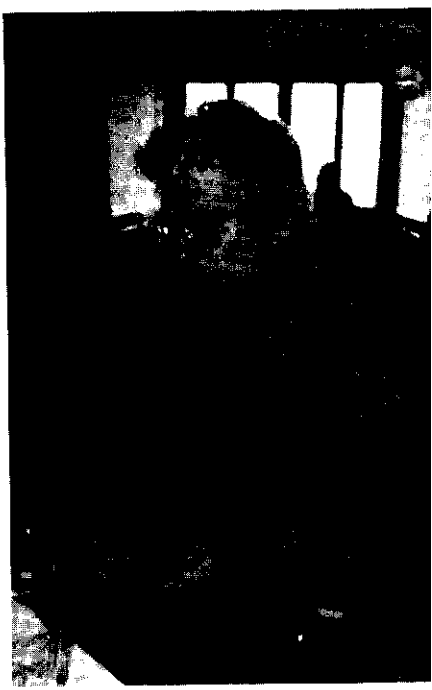
شمس تبریزی، آدمی را که هم خدا را بپرستد و هم خلق خدا و یا معشوق زمینی را، «دو سویه» می‌خواند. شاید حقیقت این باشد که مولانا، شمس را کاملاً برای خود می‌خواهد، و شمس هم، مولانا را فقط برای خود. این میان، خدا هم وجود دارد. این دو حسودیشان می‌شود که این یکی، علاوه بر آن یکی، عاشق خدا هم هست؛ یا برعکس. از یکدیگر می پرسند: «اگر تو عاشق خدایی، پس من چه کاره‌ام؟». غرضم پیش کشیدن این بحث نیست که کدام یک را بخواهیم و چه چیز درست‌تر است. به این قبیل مقولات

محتوایی این ساختار کاری ندارم. غرضم حضور دو سویگی است که به ذهن شمس و یا مولوی، و یاهردو رسیده است، و این ساختارِ دوگانگی، بیان کننده‌ی موقعیت‌هایی است که شاید در عصر شمس تبریزی و مولانا، صورت دیگری داشتند و امروز صورت دیگری به خود گرفته‌اند. غرضم این است که ما درون ساختارهای مانعةالجمع سر می‌کنیم و به رغم اشاره‌های صریح در آثار کهن و آثار معاصر به این مانعةالجمعی، اجازه‌ی عبور به فراسوی آن را پیدا نمی‌کنیم. یعنی، جهان ما جهان تقسیم شده به نیکی و بدی است و ما نه در فراسوی نیک و بد، که در این سوی نیک و بد، و یا در میدان بحران نیک و بد سیر می‌کنیم. و شاید تصویر و استعاره‌ی دوشویگی بتواند گفتمان و یا قال و مقال سنت و مدرنیته در ایران را هم بیان کند.

شاملو در شعری که خطاب به خانم «ایران درودی»ی نقاش گفته، و من بخش آخر آن را در آغاز این مقال آورده‌ام، این مسأله را به نحوی بیان می‌کند: «سکوت آب / می‌تواند / خشکی باشد و فریاد عطش؛ / سکوت گندم / می‌تواند / گرسنگی باشد و غریو پیروزمندانه‌ی قحط؛ / همچنان که / سکوت آفتاب / ظلمات است / اما سکوت آدمی فقدان جهان و خداست: / غریو را تصویر کن». و نیز در همین شعر، شاملو از «همسایه»ای حرف می‌زند «بیگانه با امید و خدا»، و چون خود او آزادیِ بیان آزادانه را نداشته، می‌خواهد «ایران درودی» آن چیزی را که شاملو نگفته، تصویر کند، و می‌خواهد که نقاش، «سکوت آدمی» را که «فقدان جهان و خداست» در آن «چیز» بگنجاند، و همچنین «همسایه‌ی مرا / بیگانه با امید و خدا». یعنی اگر آزادی وجود داشته باشد، این چیزها که به علت فقدان آزادی ناگفته مانده‌اند، گفته می‌شوند. یعنی شاملو، آزادی را مساوی «جهان و خدا» و «امید و خدا» می شمارد. این شعر پنج سال پیش از انقلاب گفته شده است، و پنج سال قبل از انقلاب به چاپ رسیده‌است. انگار شاملو، معتقد است که با پیدایش نوعی حکومت خدایی، آزادی هم خواهد آمد. اما درست در آغاز انقلاب، در شعر «در این بن بست»، شاملو می‌گوید: «عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد»؛ «نور را در پستوی خانه نهان باید کرد»؛ «شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد»؛ و «خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد.»

یعنی شاملو، در هر دوره، «آزادی» را با «خدا»، انگار مساوی می‌بیند. جهان را و امید را با خدا مشابه می‌داند، و در واقع، هرآن چه را که از دیدگان او زیباست، «عشق»، «نور» و «شوق»، در کلمه‌ی «خدا» به اوج می‌رساند. طبیعی است که قصد من بررسیِ محتوایی این مقولات نیست. گرچه شعر شاملو مدام ما را به سوی محتوا برمی‌گرداند، و از ما بررسیِ چند و چونِ مفاهیم، ارزش‌های آن‌ها، و ارجاعات اجتماعی، سیاسی، و تاریخیِ آن‌ها را می‌طلبد. آیا این تناقض نیست، و یا بخشی از بحران عمیق اجتماعی-تاریخیِ امروز ما نیست که یکی از اجتماعی‌ترین و حتا چپ گراترین شاعران ما، آزادی و امید را در چند تا از بهترین شعرهایش مساوی با خدا می‌داند؟ غرض من اصلا جهت‌گیری در بین خدا و آزادی نیست، اما، این قبیل مسائل خود به خود، مطرح می‌شود. آن هم در شعر شاعری که به طورکلی، به چیزی غیر از این مقولات شهرت دارد، و حتا دشمنانش، به ویژه دشمنان حکومتی‌اش، او را در «مقابلِ» خدا قرار داده‌اند. غرضم بیشتر، نشان دادن شقاق و شکافی است که در دریافت از مسأله پیدا شده‌است. با هدایت و نیما درآویختن با متافیزیک اوج گرفته است، در شعر شاملو انکارِ این درآویختن، دست کم، در این شعرها، که از اهم شعرهای شاملو، و از شاملویی‌ترین شعرهای اوست، متافیزیک، دوباره به سوی شعر فارسی برگشته است. البته در بسیاری از شعرهایش، شاملو، از «انسان» با عالی‌ترین ستایش‌ها سخن گفته است. و این جاست که این بیت مولوی در فلسفه‌ی بینش انسان ایرانی، از اهمیت فوق العاده‌ای برخوردار می‌شود.

یعنی دوتا دوتا دیدن قضایا: «سؤال کردم از گل که برکه می‌خندی / جواب داد بدان زشت کو دو شو دارد». و به دنبال آن، این بیت است: «غلام کور که او را دو خواجه می‌باید / چو سگ همیشه مقام او میان کو دارد». این مقام میان کو داشتن، آن سرگردانیِ غریبی را بازنمایی می‌کند که از منصور حلاج تا به امروز، مشغله‌ی ذهنیِ ما بوده است، و شاید در منصور حلاج این سرگردانی در اوج بوده است، چرا که جان او را کلا تسخیر کرده، و این را از شعر عربیِ منتسب به او در زمانِ بُرده شدن به پای دار، می‌توان به خوبی دریافت:



ندیمی غیر منسوب الی شی ء منَ الحیف
سقانی مثلَ مایشرب کفعلِ الضَیف بالضَیفِ
فلمّا دارتِ الکاس دعا بالقَطع والسّیف
کذا من یشرَب الراحَ مَعَ التینِ بالصَیفِ [5]

(ندیم من به هیچ‌گونه ستمی منتسب نیست / به من از آن چه می‌نوشید نوشانید، همان‌گونه که میهمان با میهمان کند / و اما چون جام به گردش درآمد، سفره‌ی چرمی خواست و شمشیر / و این است سزای کسی که با اژدها در تابستان هم پیاله شود.)

یک بار ندیم به هیچ ستمی منتسب نیست، و رفتار سخاوتمند میهمان با میهمان را دارد. و طرف را به جام می میهمان می‌کند، و یک بار دیگر، سفره‌ی چرمی می‌خواهد و شمشیر؛ و در چشم منصور به اژدهایی تبدیل می‌شود که منصور با او در تابستان هم‌پیاله می‌شود. در واقع، عصر این بینش شقاقی در فرهنگ ما هنوز به پایان نیامده‌است، و شاملو نیز باز نماینده‌ی همان شکاف و شقاق است، به شیوه‌ی خاص خود. اشعار شاملو هنوز در عصر دیدگاه‌های مانوی زندگی می‌کند، و جهان را هنوز هم به بد و خوب تقسیم می‌کند، و این در فرهنگ ایران سابقه دارد، و زاییده‌ی بحران‌های بزرگ است. عصر ما بحرانی‌ترین اعصار باشد، یعنی تصورش را بکنید که همه‌ی آن‌هایی که در عصر شاملو رو به درگاه خدا داشته‌اند، از شعر شاملو روگردان بوده‌اند، و همه‌ی آن‌هایی که از خدا روگردان بوده‌اند، به شعر شاملو روی آورده بوده‌اند. چرا که شاملو از دیدگاه آن‌ها مدافع تمام عیار آزادی بوده‌است. در حالی که خود شاملو به شهادت شعرهایی که نقل کردیم، آزادی را در خدا می‌دیده است. و مسأله این است که بحران عمیق روان‌شناسیِ جمعی، اجتماعی و تاریخیِ ما در عصر حاضر در این است که هر چند شق قضیه، صورت‌های گوناگون موضوع اصلیِ هستی امروزین ما را طرح می‌کنند. به همین دلیل، اگر بخواهیم صورت اصلیِ بحران را استخراج کنیم، و صورت مسأله را طرح کنیم، باید بگوییم که صورت اصلیِ بحران ما و یا صورت اصلیِ مسأله این است که قضیه چند شق دارد، ما شکاف برداشته‌ایم، هم از اعماق تاریخی، و در سنت، و هم در جهت هرآن چیزی که آینده‌ی آن سنت، هست و نیست. به این معنی که سنت ادامه می‌یابد، به‌رغم مخالفت ما با آن؛ و ادامه نمی‌یابد، به دلیل حضور عوامل داخلی و خارجی که مانع ادامه‌ی آن به سوی آینده می‌شوند. شاملو هم، مثل همه‌ی آدم‌های خلاق و فرهنگیِ درگیر با عصر ما، در میان این مخمصه زندگی می‌کند. هم کشش هست به هردو سو و هم

کشمکش هست از هردو سو؛ هم ندیم من به هیچ‌گونه ستمی منتسب نیست، و به من شراب می‌خوراند، و هم بین من و او، تنها شمشیر داوری خواهد کرد، و این پیاله پیمایی با اژدها در تموز است.

اما خوب که شعر شاملو را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم که او نه تحت تأثیر منصور حلاج بوده، و نه تحت تأثیر مولوی. این سخنِ او که «شعر واقعی پس از جنگ اول جهانی پیدا شد»، به معنای حذف بخش اعظم شعر جهان و شعر گذشته‌ی فارسی است. ما از حافظ، مولوی، خیام، نظامی، و باباطاهر (یعنی شاعرانی که شعرهایشان را شاملو یا چاپ کرده و یا در نوار خوانده‌است)، در شعر شاملو تأثیری نمی‌بینیم. ما هنوز هم دقیقاً نمی‌دانیم که منظور شاملو از شعری که پس از جنگ اول جهانی پیدا شد، چگونه شعری است. شاعرانی که بر او تأثیر گذاشته‌اند، حتا «لورکا» و «الوار»، جزو شاعران بسیار بزرگ قرن بیستم نیستند. و تازه «لنگستون هیوز» و «کارل سندبرگ»، در مقابل این دو شاعر، شاعران درجه دو و سه هستند. شاید غرض شاملو آن حال و هوای تجربیِ شعر جهان باشد، که در این صورت باید گفت که بخشی از آن بدون درک آن چه بعد از «بودلر» تا «مالارمه» و «رمبو» و «لوتره آمون» ـ و همه قرن نوزدهمی ـ پدید آمد، و بی سابقه‌ی آن سنت مدرنیسم، قابل حصول نبود و امکان نداشت پدید آید. این نکته‌ها، نکته‌های بدیهیِ شعر اروپاست. باوجود این، شاملو، شاعر مدرنی است، منتها در انتخاب شعر غرب، سلیقه‌ی خاصی دارد، و به شعر شاعرانی توجه می‌کند که اگر آن‌ها ایرانی بودند و به فارسی شعر می‌گفتند، به مسائلی توجه می‌کردند که شاملو با آن‌ها سر و کار پیدا کرده‌است، و ممکن است همین با خود مدرنیسم هم منافات داشته باشد. شاملو در سخنرانیِ استکهلم اعلام می‌کند که:

هدف شعر، تغییر بنیادی جهان است، درست به همین علت، هر حکومتی به خود اجازه می‌دهد شاعر را عنصری ناباب و خطرناک تلقی کند. اهل سیاست به قداستِ زندگی نمی‌اندیشد... هرچند که آرمان هنر چیزی جز دگرگونیِ بنیادی جهان نیست.[۶]

تازه شاملو این تغییر بنیادیِ جهان را فقط در برابر حکومت، هر حکومتی، قرار می‌دهد، و حتا در برابر بخشی از آن، یعنی سیاست: «اهل سیاست به قداست زندگی نمی‌اندیشد». آیا همه‌ی شاعران واقعی به قداست زندگی اندیشیده‌اند؟ بخش اعظم شعر جهان، سر و کار با مسأله‌ی مرگ است. علاوه براین گرچه این نکته را، که «شعر هیچ اتفاقی را به وجود نمی‌آورد» (حرف «دابلیو. اچ. اودن» در رثای «ویلیام باتلر ییتس») نمی‌توان مشمول وضع همه‌ی شعر اروپایی ـ آمریکایی کرد. اما این نکته درباره‌ی بخش اعظم آن شعر بعد از جنگ اول جهانی تقریباً درست است که وظیفه و هدف شعر هرچه باشد، «تغییر بنیادیِ جهان» جزو آن وظایف و هدف‌ها نیست. شعر، تعبیر دیگری از جهان می‌تواندباشد، تصویر دیگری از آن می‌تواندباشد، حتا می‌تواند تصویری از آن جهان هم نباشد، و می‌تواند حتا خط بطلان بر آن جهان، و حتا بر تغییر بنیادیِ آن بکشد، اما یک چیز روشن است، شعر باید شعر باشد. و شعر در زمانی که شاملو در آن پا به عرصه می‌گذارد، در ایران، و در مکانی که او در آن رشد می‌کند، یعنی ایران، در زبانی که شاملو آن را به ارث برده، صورت خاصی از شعر است که با بخش ناچیزی از آن شعری که بعد از جنگ جهانیِ اول پیدا شد، در ارتباط است. اما، با بخش زیادی از شعری در ارتباط است که برآن شقاق بین سنت بومی و مدرنیسم غیربومی حاکم است. و شاملو بر عرصه‌ی این شقاق رشد کرده است. پیروزی‌هایش را با معیار آن زورآزماییِ سنت بومی با مدرنیسم باید سنجید، و کمبودهایش را هم با همان معیار. و در همین جاست که باید گفت که به‌رغم تأثیرپذیریِ شاملو، حتا در موضع‌گیریِ اجتماعی از «پل الوار» شاملوی واقعاً شاعر، این تأثیر و تأثرهای دیگر را در وجود شعر خود خرد کرده‌است. شعر شاملو، در واقع

در بسیاری از موارد، شعری است بهتر از شعرهای «هیوز» و «سند برگ» و برداشت‌های زبانی و موسیقایی شعر شاملو کوچک‌ترین ارتباطی با شعر «لورکا» ندارد، و کلاً می‌توان گفت که بُردِ اجتماعیِ شعر شاملو در دوران معاصر، از بردِ اجتماعیِ همه شاعرانی که از آن‌ها نام بردم، بیشتر است. شاملو در بسیاری موارد، حتا شعرش را فدای این بُردِ اجتماعی کرده‌است. به طریق اولی باید گفت که شعر شاملو می‌توانست شعری بهتر از این باشد، اگر فقط به خاطرِ آن بُردِ اجتماعی، شاعر ارزشمند، از بُردِ شعریِ آن نمی‌کاست.

غرض من از پیش کشیدنِ آن دوسویگی بیت مولوی و مربوط کردنِ آن به جهانِ شعریِ معاصر در ایران این بود که در عصر ما، آن دوسویگی حتا خود را به حوزه‌ی شیوه‌ی شاعری و قالب نیز تسرّی داده است. شاملو با چنان هجومِ بی‌امانی ذهن خواننده را هدف قرار داده است که او گاهی بالمرّه فراموش می‌کند که زبان این شعر، به رغم پرداختنِ مضمونیِ شعر به مسائلِ امروز و معاصر ایران، در صورتی که در کنار زبان‌های مقدّسِ کراماتِ اولیای عرفان در فارسی قرار می‌گرفت، با آن‌ها سنخیت بیشتری پیدا می‌کرد تا با زبان شعر معاصر. این نکته را باید همیشه در نظر داشت که وقتی شعری از نیما می‌خوانیم، می‌دانیم که زبان این شعر، به رغم وزنش، در گذشته وجود نداشت و اگر وجود می‌داشت، در کنار آن همه اساتید فصاحت و بلاغت، کاملاً نادیده گرفته‌می‌شد. نیما، زبان دیگری آفرید که زبانِ شخصِ شخیص او بود، و زبانی قوی بود که حتا ناشیگری‌هایش به صورت عناصر و عوامل زیباشناختی به چشم می‌زد. چنین زبانی، باهر معیاری که به آن بنگرید، شعر است. بسیاری از شعرهای شاملو، به رغم شعر شناخته شدنِ امروزینِ آن‌ها، در صورتی که بر قرائنِ ادب گذشته قرائت می‌شد، مثل نثر منطق و فلسفه و روایت اندیشه و عاطفه به حساب می‌آمد. البته این یک سر آن دوسویگی است. یعنی، می‌گوید شعر، پس از جنگ اول جهانی کشف شد، اما در اجرای آن چیزی که شعرِ خود ماست، در بهترین اجرای کلامیِ آن، متکی بر عناصری است که از گذشته‌ای بسیار دور می‌آیند، از ریتم روایات توراتی، از ریتم و سجع آیات قرآنی، و از ده‌ها متن ادبیِ منثورِ کهن، به ویژه در حوزه‌ی رسائل و متون عرفانی، که هیچ ربطی به آن شعری که پس از جنگ جهانیِ اول پیدا شد، ندارد. یعنی برای امروزی شدن، برای ایجاد «تغییر بنیادی در جهان» انگار شاعر باید همه‌ی امکانات همان جهان کهن را به یاری می‌طلبید، و بالاخره بلافاصله می‌توان پرسید: پس آن چیست که باید دگرگون شود؟ وقتی شاملو می‌گوید: «حرمت ما را / که به دینار و درَم برکشیده‌اند و فروخته». و دقیقاً شعر را بر راستای نثر کهن قرار می‌دهد، چه چیزی جز این در شعر شاملو پیش می‌آید که خواننده‌ی امروز با آن احساس همسایگی می‌کند، اما با نثر کهن در فاصله‌ای عمیق و پرنشدنی باقی می‌ماند. مسأله این است: جز با طرح کردنِ درستِ صورت مسأله امکان ندارد حل مسأله را به نتیجه‌ای قطعی برسانیم، و شاید طرح درستِ مسأله، کلِ قضیه است.[۷]

یک نکته را هم پیش از رسیدن به آن طرح درستِ صورتِ مسأله در ارتباط با آن مسأله‌ی «آزادی و خدا» بگویم که به نظرم در هر طرح ریزیِ تحقیق درباره‌ی شاملو صورت پیدا می‌کند. شعر شاملو، بحران حاکم بر عصر ما را بیان می‌کند، و طرح این بحران را بیشتر از نظر شکل و شگردِ زبان علمی می‌کند. شعر فارسی در اعصارِ بحران، شعری بزرگ بوده‌است، نه از اعصاری که بر آن هیچ‌گونه تلاطمی دیده نمی‌شده‌است. از تلاطم عمیقِ ناشی از کشمکش عرب و ترک و فارس در خراسان غزنوی، شاهنامه خواهد زاد؛ از تلاطم خرد و اشراق عرفان ایرانی، نهایتاً در تلاقیِ دو روح بزرگ شمس و مولوی، آیین سماع زبان خواهد زاد. از بحران مخاطراتِ مغول در ایران حافظ، نهایتاً جهان چون شمع بر سرِ ایمانِ خود لرزیدن حافظ خواهد زاد. بر همه‌ی این‌ها استیلای تزلزل حاکم است و نه سیادت و فروسیت یک اندیشه، یک نطق، یک زبان،

یک قدرت، یک برداشت. بحران چند سر دارد.
در همان زمان که شاملو کتاب «ابراهیم در آتش» را با آن شعرِ خطاب به «ایران درودی» چاپ کرده، «حافظ شیراز» را هم چاپ کرده است. این کتاب، هیجان خاصی در میان حافظ شناسان ایجاد کرد، و به خاطر مقدمه‌اش، سال‌ها سانسور بوده است. شاملو در این مقدمه، حافظ را «قلندر یک لاقبای کفرگو» می‌داند که «یک تنه وعده‌ی رستاخیز را انکار می‌کند، خدا را عشق و شیطان را عقل می‌خواند.»[۸]
این گفته‌ی شاملو ممکن است در مورد بعضی از بیت‌های حافظ درست باشد، اما در مورد سراسر زندگیِ حافظ و شعر او که زندگیِ اوست، صادق نیست. بزرگ‌ترین ویژگیِ شعر حافظ، گریز از طبقه بندی ایمان و کفر است. حافظ با بیانِ گاهی این و گاهی آن، و بیانِ گاهی «این»ها و گاهی «آن»های دیگر، بر لبه‌ی تیغ حرکت می‌کند و نشان می‌دهد که چیزی به مراتب مهم‌تر از بیان این مقولات، به صرف خودِ آن مقولات، وجود دارد، و آن این است که در عصر بحران‌زدگی، تمامیِ درون آدمِ بحران زده، شکاف برداشته و شقه است، و شاعر با شعرش خودِ آن بحران را بازنمایی می‌کند، و نه فقط مضامینِ کفر و ایمان را. یعنی بحرانِ ایمان و کفر، بخشی از بحرانی است که بر منظومه‌ی فکریِ حافظ حاکم است. و به همین دلیل مضمونی اندیشیدن در شعر حافظ، مدام ما را از شعر او دور می‌کند و ما را به سوی دو قطب متضادِ ایمان و کفر پرتاب می‌کند. تقلیلِ شعر حافظ به کفر و ایمان، تقلیلِ شعر، به جنگ بین ایمان و کفر است، و این قبیل تقلیل‌ها صرفاً در مقوله‌ی خودِ آن مسائل می‌گنجد و نه در مقوله‌ی شعر. آن چه که در مورد شعر حافظ می‌توان گفت این است که ذهن خدشه برداشته‌است، ذهن شقه شده‌است. مدام حسرت گذشته‌ای را می‌خورد که نیست و می‌خواهد به سوی آن گذشته ـ به رغم فقدان آن ـ برگردد، که نمی‌تواند، و از بیانِ همین مقوله‌ی حسرت «گذشته» و نفرت از «امروز» سر درمی‌آورد، و ضمن بیان این تقسیم‌شدگی، حسرت به گذشته را تبدیل به امید یا نومیدی از آینده‌ای می‌کند که آینده‌ی ماست، و آینده‌ی اوست، و زمان را از طریق زبان شقه می‌کند و قطعات آن را در غزلی قطعه‌قطعه شده بازسازی می‌کند، که با این بازسازی، ما را مدام در حسرت کمال غزل نگاه می‌دارد، طوری که حتا شاملو هم شروع به بازسازیِ غزل‌ها، در جهت رنگ و ساختارِ منطقی دادن به آن‌ها می‌کند، که شعر حافظ در برابر آن هم، به دلیل آن بحرانِ ذاتیِ زمانه و شعرش، مقاومت نشان می‌دهد، و آن منطق را هم سر راه می‌گذارد و از آن می‌گذرد. ما باید بدانیم که چرا این تناقض‌ها وجود دارند، به جای آن که در کنار قطبی از قطب‌های این تناقض‌ها بایستیم و از خاستگاه یک عقیده‌ی واحد نظر بدهیم. در اعصار بحران، زندگی در عمق پرتگاه‌ها، به مراتب جذاب‌تر از ایستادن در کنار گود یکی از نظریه‌ها و نظردادن از خاستگاه آن نظریه است. این اعماقِ پرتگاه است که ما را به هیجان می‌آورد، نه حواشیِ آن. موضوع فیزیک و متافیزیک، صورت ظاهرِ قضیه است، پرتگاه هستی، هم خطرناک‌تر و هم جذاب‌تر است، چرا که بطن قضیه در آن جاست، عمق پایان ناپذیرِ مسأله آن جاست.
همین نکته درباره‌ی خودِ شاملو هم صادق است. شاملو به رغم ستایش خود از حافظ، به سبب داشتنِ کلماتِ کفرآمیز، در شعرِ خود خطاب به خانم درودی، «آزادی» را برای این می‌خواهد که «سکوت آدمی» را که مساوی «فقدان جهان و خداست» با «غریوی، تصویر» کند. باید بلافاصله گفت: همان طور که حافظ را نمی‌توان به کفرش محدود کرد، شاملو را هم نمی‌توان به ایمانش تعریف کرد. چیزی مهم‌تر از نقد ایمان و کفر در این میان مطرح است. و آن این که: خودِ آن کسی که این تقسیم‌بندی را می‌کند، ذهنِ تقسیم شده‌ای دارد، و شعر خوب، هویت خود را درست بر نطع این تقسیم‌شدگی میهمان می‌کند. اگر جذابیت و یا جاذبه‌ی دو قطبِ معنا و به سوی یکدیگر به این شدت و حدّت وجود نمی‌داشت، ما نه منصور حلاج را

داشتیم ، نه مولوی و نه حافظ را. فراموش نکنیم که از یک سو ستمی به او منتسب نیست ، و از سوی دیگر ، سفره‌ی چرمی است و شمشیر ، و میگساری با اژدها در تموز. فرهنگ ایران ، یا دست کم فرهنگ ایرانِ پس از اسلام ، در میدان این بحرانِ هستی‌شناختی سیر کرده‌است. فیزیک و متافیزیک ، کل این قضیه را نشان نمی‌دهند ، به دلیل این که مقوله به این سادگی نیست ، این عمق سیاهچال است. این جذابیتِ آن عمق است. این با سر غرق‌شدن در اعماق دامچاله است که ارزش دارد. وگرنه مکتب‌ها و مشرب‌های فکری ، همیشه حرف‌هایی از نوع استنادات شاملو و یا عکسِ آن‌ها را بر زبان آورده‌اند. هر نوع مکتبی و مشربی و ایدئولوژیکی نگاه کردن به اعمال آن سیاهچال ، آن دامچاله ، به معنای چشم بستن و ندیدنِ آن است. اگر از اعماق آن سیاهچالِ جذاب نگاه کنیم ، ما درون این یا آن مکتب و مشربِ فکری زندگی نمی‌کنیم ، بل که مدام در کشمکش با خویش ، با محیط ، با زمین و زمان هستی ، و با اضطرابِ پایان‌ناپذیرِ این نوع هستی ، زندگی می‌کنیم ، و هر چیزی که بر زبان می‌آریم تنها گوشه‌ای از آن درونِ شقه و مضطرب را بیان می‌کند ، و اگر برای شعر ، پیروزی‌ای مترتب باشد ، در این است که با ابزارهای هستیِ خود در این سیاهچال شرکت می‌کند ، و ما اگر از شعر لذت می‌بریم به دلیل آن است که شعر امکانات خود را به رخ ما می‌کشد تا به عقب انداختنِ موضوع و مضمون اصلیِ درکِ ریشه‌ایِ اضطراب‌هایمان ، لذت را جانشین آن مضامین کند ، یعنی ، درک عقب می‌افتد تا لذت جلو بیاید. شاملو درک را جلو می‌کشد ، و لذت بردن از شعر حافظ را محول به آن درک معنایی می‌کند. یعنی ، حافظ شاملو تبدیل می‌شود به آدمی که اعلامیه‌ی کفرآمیز می‌نویسد ، در حالی که اگر عکس آن را هم می‌نوشت ، باز حافظِ حافظ نبود. به دلیل این که حافظ ناظم مقالات ایمانی و الحادی نیست ، حافظ ، کل آن درون را به کار می‌گیرد ، کل آن روان و روح مضطرب و شقه‌ی انسانی را به کار می‌گیرد ، درک همه‌ی مضامین را با زبان شعرش عقب می‌اندازد تا لذت بردن از آن اضطراب درون را مایه‌ی اصلی هنر بخواند. و خود شاملو ، در جایی شاعرتر است که درک شعرش عقب می‌افتد تا لذت شعر چیرگی پیدا کند ، و شعرهای شاملو در جایی شعر نیست که ما ، درک مضمونی را موقع خواندنِ آن‌ها جلو می‌اندازیم. یعنی ، درک مضمونی هرقدر عقب بیفتد ، همان قدر درک لذت بیشتر خواهد بود. و اگر عکس این وضع پیش بیاید ، سر و کار ما با مقاله‌ی سیاسیِ تقطیع شده است.

***

در تاریخ ۱۴ اردیبهشت سال ۱۳۰۴ ، تقریباً شش ماهی پیش از تولد احمد شاملو در ۲۱ آذر همان سال ، که سال تاجگذاری رضاشاه هم هست ، نیمایوشیج ، در نامه‌ای خطاب به همسرش «عالیه خانم» می‌نویسد:

بالعکس دیشب را خوب خوابیده‌ام. ولی خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارم. دوباره حاضرم. من هرگز این راحت را به آن‌چه در ظاهر ناراحتی به نظر می‌آید ترجیح نخواهم داد. حال ، من یک بسته‌ی اسرار مرموزم. مثل یک بنای کهنه‌ام که دستبردهای روزگار مرا سیاه کرده است. یک دوران عجیبِ خیالی در من مشاهده می‌شود. سرم به شدت می‌چرخد.[۹]

معنای این حرف‌ها چیست؟ این حرف‌ها به چه دردِ عالیه خانم می‌خورد؟ «دیشب» کدام دیشب است؟ چرا کسی خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارد؟ چرا «دوباره حاضر» است؟ چرا یک نفر «ناراحتی» را ترجیح می‌دهد؟ چرا «بسته‌ی اسرار مرموز» است؟ چرا «بنای کهنه» است و «دستبردهای» کدام «روزگار» سیاهش کرده است؟ این «دوران عجیب خیالی» چیست؟ چرا سرش «به شدت می‌چرخد؟» آیا این نوشته ، نامه‌ی عاشقانه است؟[۱۰]

ما ، از اواسط قرن نوزدهم به بعد ، به ویژه از مشروطیت تاکنون ، هرگز در عصری واحد زندگی نکرده‌ایم ،

زمان بیداری و زمان خواب ما به هم خورده است. ما در چند عصر مختلف، گرد هم آمده از چند قاره‌ی مختلف، خاورمیانه، اروپا و آمریکا، همزمان زیسته‌ایم: در عصر سنتی که از گذشته می‌آمد و به ما می‌رسید، و نمی‌رسید. چرا که رسیدن آن را عوامل و عناصر دیگری جلو می‌گرفت؛ در عصر مدرنیته‌ای که در جایی دیگر، از اعماق خاستگاه‌های مختلف در اروپا و امریکا به سوی ما حرکت می‌کرد و به ما می‌رسید، و مدام رسیدنِ آن را عوامل و عناصر دیگری جلو می‌گرفت، هم خودیِ خود به ما نمی‌رسید، و هم آن چیز بیرونی که می‌خواست جانشینِ آن شود. در عصری زندگی می‌کردیم که نه فرهنگ خودی ـ با تمام زور و توانش ـ جاذبه در حوزه‌ی ادبیات و عشق و عرفان و دافعه‌اش در میدان زور و قلدری و پدرسالاری و پیرمردسالاری، به ما می‌رسید؛ و نه آن بیگانه ـ به رغم جذابیتش در حوزه‌ی ادبیات و هنرها و فلسفه و دموکراسی، و دافعه‌اش به سبب استعمار و استثمار و زورگویی‌هایش و ساخت و پاخت‌های سرّی و آشکارایش با قدرت‌های بومی و حکومت‌های به ظاهر خودی. در چنین شرایطی است که نیمایوشیج می‌گوید: «من حاضرم». اما، به چه قیمتی؟ به قیمت پذیرفتن آن دَوَرانِ عجیب، به قیمت چرخش آن سر. ما به این دلیل «بسته‌ی اسرار مرموز»یم که هنوز نمی‌دانیم درون ما چه می‌گذرد. بنای کهنه ای هستیم که «دستبردهای روزگار» سیاهش کرده‌است.

دستبردهای بومی و جهانی، و غارت‌های از درون، و وهن‌هایی که متحمل شده‌ایم، همه‌ی ما را از ادامه بازداشته‌است. کلمه‌ی «وهن» کلمه‌ای که شاملو به کرات در نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش (در خارج از کشور) ماجرای شلاق خوردنِ سربازی را تعریف می‌کند که در شش سالگی به چشم خود دیده‌است. تعریف می‌کند: سربازی را روی تختی خوابانده‌اند، سربازی روی سرش نشسته و سرباز دیگری روی پاهایش، و گروهبانی او را شلاق می‌زند. شاملو می گوید که دیگر پس از آن، هرگز قضیه فراموشش نشد. پنجره‌ای گشوده شد که سراسر زندگی‌اش را در وهنِ عصر خودش غرق می‌کرد. ما از درون، خواستار توقف استمرار این وهن بوده‌ایم. در مقطع انقلاب مشروطیت کوشش عملی براین بوده که این «وهن»، این «تفرعن»، این مکافات سنتی تعطیل شود. در هر لحظه و ساعت و سالِ انقلابی، پیوسته گمان کرده‌ایم که در حال پایان دادنِ این «وهن» ملی هستیم. در لحظات انقلاب احساس کرده‌ایم که هم «وَهن» ملی در حال فروپاشی است و هم آن دستبردها و غارت‌های بیرون. در چنین شرایطی احساس کرده‌ایم که در یک مقطع خمیری، بی شکلیِ مطلق، وقتی که سقوط درون و برون در شرف وقوع است، ما وارد دوران سازندگی، دوران آفریدنِ شکل‌های جدید می‌شویم. یعنی دوران شکسته بسته و خمیری و بی شکل، که همه‌ی عناصر زنده‌ی معاصر می‌خواهند از هرگوشه‌ای بر آن وارد شوند و شکل خاص آن لحظه‌ی هیجان‌انگیز را بدان بدهند. نیما دقیق‌ترین اصطلاح

را برای آن وضع می‌کند: «بسته‌ی اسرار مرموز». و سرگیجه‌ی هستی شناختی را عارضه‌ی اصلیِ آن تعیین می‌کند.

پنج سال پس از این تاریخ، صادق هدایت خواهدنوشت:

نفسم پس می‌رود، از چشم‌هایم اشک می‌ریزد. دهانم بدمزه است. سرم گیج می‌خورد. قلبم گرفته، تنم خسته، کوفته، شل، بدون اراده در رختخواب افتاده‌ام... من تنها هستم... این اندیشه‌ها، این‌احساسات، نتیجه‌ی یک دوره‌ی زندگانیِ من است. نتیجه‌ی طرز زندگیِ افکار موروثیِ آن‌چه‌که دیده، شنیده، خوانده، حس کرده یا سنجیده‌ام. همه‌ی آن‌ها وجود موهوم و مزخرف مرا ساخته. [11]

چهار ـ پنج سال پس از این تاریخ، هدایت، این گفتمانِ وهن، تنهایی و زخم خوردگی و سرگیجه را به اوج خواهد رساند:

در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد. [12]

هدایت واقعه‌ای را که تعریف خواهد کرد، به «انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند»، تشبیه خواهد کرد، که کسی بدان‌ها پی نخواهد برد. هدایت سایه‌ی خود را نمی‌شناسد، و نوشتنش را آزمایشی برای شناساندن خود به او می‌داند. می‌خواهد خودش را به او معرفی کند. دنیای خود را، «دنیای پستِ پر از فقر و مسکنت» می‌داند، و پس از دالان هزارتوی رمان، احساس می‌کند که «وزن مرده‌ای روی سینه»اش را فشار می‌دهد.

هدایت نخستین کسی نیست که وزنِ «مرده»ای را روی سینه‌اش حس می‌کند، و نخستین کسی نیست از روشن‌فکران و نویسندگان که دست به خودکشی می‌زند. نیما تنها کسی نیست که آن سرگیجه به سراغش آمده‌است. این حالات از لحظه‌ای که بوی شکست انقلاب مشروطیت در فضای تاریخیِ ما پیچید، حالِ عادیِ زندگیِ برجستگان فکریِ ما بوده‌است. چندسالی پیش از نیما، «تقی رفعت»، همکار و همدوشِ «شیخ محمد خیابانی»، ضمن ستایش از فردوسی و سعدی، ادبیات را بر راستای حرکت انقلاب قرار می‌دهد. کلمه‌ای که «رفعت» رواج داده بود، «عصیان» بود. می‌گوید:

وقتی می‌خواهیم آلام امروزی، احساسات معاصر و احتیاجاتِ نوانوِ خودمان را تجدید کنیم، چیزی نخواهیم یافت و این است دلیل عصیان ما.

«تقی رفعت» واژه‌ی «عصیان» را از یک سو معنی بخشِ حیات نسل جوان کشور می‌داند، و از سوی دیگر، در سایه‌ی آن به چیزی کمتر از یک انقلاب کامل قانع نیست. اما انقلاب از نظر او تنها انقلابِ اجتماعی نیست. باید «انقلاب فکری و ادبی انقلاب سیاسی و اجتماعی را تکمیل کرده‌باشد.» ولی او از این هم جلوتر می‌رود. مسأله‌ی او تنها مسأله‌ی بیرونی نیست. روان جمعیِ نسل جوان هم هست. در جدالی که بین او و «محمدتقی بهار» درمی‌گیرد، او «بهار» را تا سرحد استیصال و تسلیم نهاییِ «بهار» می‌کوبد. او می‌گوید: «به ما معنیِ حیات را شرح دهید». اما قلعه‌های به ظاهر مستحکم ادبیات کلاسیک عصر، چیزی برای ارائه در برابر این یورش انقلابی ندارد. آتشبارِ شعر کلاسیک خاموش است. «رفعت» همان حرفی را می‌زند که چندسال بعد، نیما به همسرش «عالیه خانم» خواهد زد. «رفعت» می‌گوید: «مریض و مضطربیم. دوای درد و اضطرابمان در این اشعار که اجدادمان را پیر کرده‌اند، موجود نیست.» [13] «رفعت» جوان خودکشی می‌کند. چند سال پیش از آن خودکشی، نیما رهبریِ شعر فارسی را برعهده می‌گیرد: «هرکسی کار تازه می‌کند، سرنوشتِ تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت به آن محتاج است. اقدام می‌کنم». در

فاصله‌ی مردی که خودکشی کرده و مردی که می‌رود تا بیست سال بعد در پاریس خودکشی کند، نیما به سامان‌دادن شعر همت می‌گمارد. نیما خود را، در آن فضای خالیِ ناشی از عقب نشینیِ سنت، و مدرنیسمِ هنوز نیامده، قرار می‌دهد. «گذشته» در او انعکاس نخواهد یافت. بل‌که منکسر خواهد شد. مدرنیسم نیز در او منعکس نخواهدشد، بل که آن نیز منکسر خواهدشد. نیما جهان‌بینیِ شعریِ خود را از تلاقیِ مهیب و پر سر و صدای این دو انکسارِ بزرگ فراهم خواهم‌آورد. نیما تنها وزن قراردادی را نخواهد شکست. تنها بنیان گذار شعری با مصراع‌های کوتاه و بلند و پایان بندی‌های استقلال‌بخشِ مصراع‌ها از یکدیگر نخواهد بود، نیما فقط زبانی جدید خلق نخواهد کرد. نیما از ترکیب اصلی‌ترین و ماندگارترین عناصر سنت، یعنی ترکیب هجاییِ زبان که با همه‌ی اعصارِ زبان فارسی هم‌خوانی دارد، با مفیدترین عناصر شعر جدید جهان، تک خال جهان بینیِ جدید شعر فارسی را بر زمین خواهد زد. درست است که اوزان نیمایی براساس ترکیبات کلاسیک اوزان شعر فارسی است، اما نیما ثابت خواهد کرد که دنبال ساختاری ارگانیک از شعر جدید فارسی است. برای ارائه‌ی این ساختار ارگانیک، زبان باید دگرگون شود. فخامتِ پر سر و صدای ادب فارسی به درد امروز نمی‌خورد. زبان باید از زندگیِ زبان گرفته شود و نه از زبان ادب کهن، فقط. نخستین باری است که زبان مردم، و نه زبان ادبی به سوی شعر جدی حرکت کرده‌است. پیش از نیما و پیش از شاعران سیاسی دوران مشروطیت، زبان ادبی، تنها زبان شعر است. زبان عموم مردم غیرشاعرانه شناخته می‌شود. زبان نیما در مقام مقایسه با زبان ادبیات کلاسیک چنان بیگانه و متفاوت می‌نماید که بسیاری از خوانندگان شعر گمان می‌کنند که این زبان، زبان فارسی نیست. گنجینه‌ی زبان مردم در حال عرضه کردن خود برای ادبیات است. اهمیت شاملو در شعر، عملاً در این خواهد بود که حتا به آن مقدار زبانی که نیما از زبان رایج و امروزین مردم به کار گرفته، قانع نخواهد شد، و در جهت توسعه بیشتر آن خواهد کوشید، و شعر خود را درست از خاستگاه سینه‌ی مردم بر روی کاغذ خواهد آورد، نه همه‌ی این قبیل کشف‌های زبان‌شناختی، شاعران بعد از نیما و شاملو را قانع نخواهدکرد. شعر رو به جلو دارد. عصیان نیما علیه شعر کلاسیک، ارائه‌ی ساختار هر عصیانی هست. شاملو علیه نیما هم عصیان می‌کند، و بعد شعری جدیدتر علیه هردوی آن ها قیام می‌کند، و این شعر نیمایی و شاملویی است. اما آن درد، آن حرمان، آن تنهاییِ خانمان برانداز، و آن دوگانگی، آن ندانم کاریِ ناشی از خرد شدن گذشته در آینده و آینده در گذشته، نسل‌ها را به خود مشغول خواهد کرد.

***

اکنون می توانیم بر زمینه‌ی مقدماتی که چیده‌ایم، به این نکته بپردازیم که آن اندیشه‌ی دوشویگیِ ناشی از بحران عصر ما چگونه بر احمد شاملو تأثیر گذاشته است. اشاره کردیم به این که شاملو از تجربه‌ی شلاق خوردنِ سربازی در خاش، سخت متأثر شده است. بیش از شصت و هفت یا شصت و هشت سال بعد، شاملو در یک سخنرانی، کل آن ماجرا را تعریف خواهد کرد، و حتا این را هم خواهد افزود که شاعری انگلیسی گفته است که هر شاعری پیش از رسیدن به شش هفت سالگی، دری به رویش باز می‌شود که همه‌ی معنای زندگی‌اش را، زندگیِ آینده‌اش را به چشم خود می‌بیند.[۱۴] شاملو در شعری زندگی‌نامه‌ای با عنوان «در جدال یا خاموشی» به این حادثه‌ی شش ــ هفت سالگیِ خود اشاره‌ای شاعرانه دارد:

نخستین بار که در برابر چشمانم هابیل مغموم از خویش تازیانه خورد
شش ساله بودم.
و تشریفات

سخت درخور بود:

صفِ سربازان بود با آرایشِ خاموشِ پیادگان سردِ شطرنج
و شکوهِ پرچم رنگینِ رقص
و داردارِ شیپور و رپ رپه‌ی فرصت سوزِ طبل
تا هابیل از شنیدنِ زاریِ خویش زردرویی نبَرَد.[۱۵]

شاملو در همان صحبت درباره‌ی «سرباز» و در همان کتابِ «پاشایی»، و پیش از آن کتاب، در مصاحبه‌ای اشاره می کند که:

اولین بار که داستان هابیل و قابیل را شنیدم فکر کردم خودم در خاش شاهد عینیِ ماجرا بوده‌ام. گاهی نفرت در قالب آن برایم معنی شده‌است. گاهی احساس بی گناهی، و بیش‌تر از طریق آن به درک عمیق چیزی دست پیدا کرده‌ام که نام دردانگیزش وهن است. محصول احمقانه‌ی تعصب... وقتی در سال ۳۳، صبح از بلندگوی زندان خبر اعدام «مرتضا کیوان»[۱۶] را شنیدم، بی درنگ آن خاطره برایم تداعی شد و عصر که روزنامه رسید و عکس او را طناب پیچ شده به چوبه ی دار و در حال فریاد زدن دیدم، دهان آن سرباز جلو چشمم آمد که به قابیل های خود اعتراض می کرد... یک اتفاق روزمره که من در شش سالگی برحسب تصادف با آن برخورد کرده‌ام، به تمامی شد زیرساختِ فکری و ذهنی و نقطه‌ی حرکت من.[۱۷]

اگر دردی از این دست وجود دارد، لذتی هم در جای دیگر هست که شاید به همان اندازه برای شاملو اهمیت داشته‌است. و تاحدی می‌توان گفت که اگر زندگی و شلاق خوردن آن سرباز دریچه‌ای به روی زندگیِ آینده‌ی شاعر می گشاید، موسیقی دریچه‌ی دیگری، انگار در اعماق آن درد باز می‌کند. شاملوی شاگرد کلاس چهارم ابتدایی در مشهد، قاعدتاً، ده سالگی یا یازده سالگیِ شاعر، تقریباً سال ۱۳۱۴ یا ۱۳۱۵، صدای پیانوی یک خانواده‌ی متمولِ ارمنی را می‌شنود. پیانو را دو دختر ارمنی می‌زنند و شاملو از خرابه‌ی پشتِ خانه‌ی مسکونیِ پدری، راهی به پشتِ بام پیدا می‌کند، پشت هرّه دراز می‌کشد و «ساعت‌ها به ریزش رگبارِی این موسیقی که چیزی مثل یک سرّ ناشناس و بیگانه بود تسلیم» می‌شود. می‌گوید:

[شنیدن آن قطعات موسیقی، آن چنان آتشی در من روشن کرد که سال های سال اصلاً زندگیِ من به کلی زیر و رو شد]... و چون نمی‌دانستم موسیقی چیست، در من حالتی به وجود می‌آورد شبیه نخستین احساس‌های ناشناخته‌ی بلوغ: ملغمه‌ی لذت و درد، مرگ و میلاد، و خدا می‌داند چه چیز... موسیقی، شوق و حسرت من شده بود بی آن که دست کم بدانم می تواند شوق و حسرت آدم باشد. پس شوق و حسرتم نیز نبود. یأس مطلق من بود. یأس دختری که می‌بایست پسر به دنیا آمده باشد و دختر از کار درآمده بود! ـ و بی گمان امروز هم، در من، شعر، عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی است... باری از حسرت و ناتوانی و یأس بر دلم بود. یأس از «وصل موسیقی» و من، بعد از آن دیگر هرگز رو نیامدم. دیگر هیچ وقت بچه‌ی درس‌خوانی نشدم. و درستش را گفته باشم: سوختم...[۱۸]

در واقع، ما در این جا با دوجور سوختن کار داریم، سوختِ وهن آلود تماشای سربازی که شلاق می‌خورد، و شنیدن آن پیانو، «آن ملغمه‌ی لذت و درد، مرگ و میلاد، و خدا می‌داند چه چیز». شاملو در واقع شعرش را «عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی» تلقی می‌کند. طوری که آن یأس از «وصل موسیقی» سبب می‌شود که «دیگر بچه‌ی درس‌خوانی» نباشد. شاملو در واقع کلمه‌ی «سوختم» را در این مورد به درستی به کار می‌گیرد.

در واقع شاملو ذهن شقاق یافته‌ای پیدا می‌کند که به طور کلی تا سال‌ها او را رنج خواهد داد. اما تنها این‌ها ریشه‌های اصلیِ این درد، این جانشینیِ شعر به جای موسیقی، و این سرخوردگی تا بی‌نهایت، و یا حتا ریشه‌ی بازشدنِ چشم او به جهان و هن، که در سایه‌ی آن حساب هابیل را از حساب قابیل در آینده به یقین، از هم سوا خواهد کرد، نیستند. مسأله بسیار پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. اگر چشم شاملو کاملاً باز شده بود، و او یکسره حساب زندگیِ خود را از تفکیک حساب آن و من، و آن تقابلِ اخلاقی بین هابیل و قابیل، به طور کلی و برای همیشه، به سوی روشناییِ کاملِ اخلاقی رانده بود، دیگر اشتباه بعدی را ـ به آن صورتی که در فصل بعدیِ زندگی‌اش در دوران جنگ دوم جهانی، مرتکب شده ـ مرتکب نمی‌شد؛ اشتباهی که چنان از دیدگاه خود او بزرگ و نابخشودنی می‌نمود که او چندسال پس از ارتکاب آن، تنها با دست زدن به نوعی «خودکشی» که باید آن را «خودکشی مثبت» نامید، خود را از شرّ آن خلاص کرد، و شاید مثل هر اشتباه عمیقی که هرگز به کلی شرش را نمی‌کند، به صورت‌های دیگری، در پاره‌ای از شعرهایش، دست از او برنداشت.

اما تا به این نکته‌ها برسیم یک نتیجه‌گیری از مجموع این تناقض‌ها به دست بدهیم. ساختار تاریخ ایران بعد از مشروطیت، ساختار انقلابی است عمیق، درونی، و به رغم تناوب انقلاب و ضد انقلاب، از نظر تحرک، پی گیر. این انقلاب در هر مقطع خیزش خود، همه‌ی مطالبات را یک جا فراهم می‌آورد، و خواستن آن‌ها را در دستور کار خود قرار می‌دهد؛ مقطع ضدانقلاب همه‌ی این مطالبات را به صورتی گریز از مرکز، به اطراف، به گمنامی، به سوی عدم پی گیری، تفرق، تخطئه و تخدیش، می‌راند. در عصر رضاشاه، از یک سو، وهنِ سرباز شلاق خورده در برابر چشم است، از سوی دیگر، پیانوی خانواده‌ی ارمنی در مشهد در گوش. از یک سو، شاملو در خانواده‌ای نظامی و رضاخانی زندگی می‌کند و از سوی دیگر، معتقد می‌شود که چون پدر هیچ‌وقت در خانه نبود، او «بچه‌ی نظامی» نیست. در حالی که او به یک معنا، به دلیل این که پدر (به خاطرِ نظامی بودن) نمی‌توانست دور و بر او باشد، او بچه‌ی نظامی است. یعنی، بود و نبود او به هر طریق، سایه‌ی نظامی است. همان طور که پدر فروغ فرخ زاد، یک سرهنگ، در تهران، همیشه دور و بر فروغ بود، و باز هم خانواده نظامی بود، به‌رغمِ کتاب خوان بودنِ پدر. عشق توأم با نفرت فروغ از پدر نظامی‌اش هرگز قابل کتمان نبوده‌است. یعنی، بودنِ او در خانه و نبودنِ او در خانه، ممکن است نتیجه‌ای واحد داده‌باشد. تأثیر پدر بر شاملو تأثیر بسیار قاطعی بوده، به دلیل این که زمانی که شاملو به دوران بلوغ خود می‌رسید، زمانی بود که رضاشاه می‌خواست ارتش را به سوی اتحاد با هیتلر براند. حتا میان تعداد عظیمی از روشن‌فکران آن دوره، این کشش به سوی آلمان وجود داشت. تسری‌دادنِ تصوری آریایی بر اذهان، موضوعی نیست که قابل کتمان باشد. ما این قضیه را در «ذبیح بهروز»، در «صادق هدایت»، در «بزرگ علوی»، و در «محمد مقدم» دیده‌ایم، و بعدها حتا در دهه‌ی چهل، در وجود «مهدی اخوان ثالث» و اقمار او شاهد آن بوده‌ایم. غرض از اشاره به این نمونه‌ها، متهم کردنِ کسی نیست، بل که روشن کردن این مسأله است که در عصر ناموزون تاریخی و اجتماعی، انسان، موجود یک پارچه‌ی کاملِ عاری از تناقض نیست که ما او را به عنوان نمونه‌ی اعلای انسانیت به شمار بیاوریم. او مشروط به آن شرایط پرتناقض است، و گرچه ما در بسیاری از صاحب نام‌هایی که ذکرشان کردیم، کشش به سوی نازیسم ندیده‌ایم، ولی کشش به سوی نفرت از عرب و ترک و اقوام غیرایرانی دیده‌ایم. و این، زمینه‌ی شقاق عمیقی است که چنان جامعیت دارد که تنها دیکتاتورها را در برنمی‌گیرد، بل که ضد دیکتاتورها را به نقض‌ها و کمبودهایی آلوده و آغشته می‌کند، که تنها امروز، از دیدگاه این فاصله‌ی طولانی که با آن دوران داریم، می‌توانیم به

درستی شاهد آن باشیم و با دید انتقادی به آن بنگریم. شاملو در این عرصه، به ویژه در اشتباه بزرگ سیاسیِ دوران جنگش، که از طریق خودکشیِ مثبت، خود را از شر آن می‌رهاند، از نمونه‌های بسیار شاخص خودِ آن ناموزونی است. یعنی می‌خواهیم بگوییم که در این هیچ تردیدی نیست که شاملو پس از دیدن آن سرباز در زیر شلاق در شش سالگی، چشمش به حقیقت عصر خودش باز شده، و از آن به بعد، بنا به قول خودش، شفاهاً و کتباً، به خیانت «وهن» پی برده‌است، اما، پس چرا پس از پی‌بردن به این وهن در شش سالگی، و پس از آن کشش بسیار شوق‌انگیز، و در عین حال مضطرب کننده به سوی پیانو، ناگهان در دوران جنگ، آن کشش به سوی عاملان و آمران آن وهن، از وجود او سر بر کرده است؟ مسأله این است: در عرصه‌ی اصطکاک شدید بین سنت و تجدد، ذهن دوشویه است. از رسوخ تصور دموکراسیِ ناقص در اذهان، تنها شقاق در جهت کسب دموکراسی، و ردِ دموکراسی پیش می‌آید. ما این نکته را با یکی دو اشاره‌ی دیگر به تناقضات زندگی شاملو، پی می‌گیریم، و بعد نشان می‌دهیم که همین تناقضات در شکل‌گیریِ نهاییِ شعر او، و مضامینِ پاره‌ای از شعرهای پایان عمر او بی‌تأثیر نبوده‌اند. خود آن تناوب انقلاب، یعنی دو سره بودنِ انقلاب، ساختاری دوشویه است که بی شک بر بقیه‌ی دوسرگی‌ها و دوشویگی‌ها تأثیر گذاشته است.

روزهای آغازین کار هر شاعری از مهم‌ترین روزهای زندگی اوست. برای آن که درباره‌ی این روزهای آغازینِ کار شاملو دچار سوءتفاهم نشویم، قلم را به دست خود شاملو می‌دهیم:

سال ۱۳۲۰ من جوانکی در حدود پانزده سال و نیمه بودم. جوانکی که در سکوت خفقان‌آمیز دوره‌ی رضاخان و در محیطی کاملاً بیگانه با آن‌چه در ذهن من بود، در خانه‌ی یک افسر ارتش افسری که به خاطر کله شقی‌هایش همیشه مأموریت پرت و دور از مرکز به او می‌دادند. خاش و چاه‌بهار و سرحد افغانستان و امثال این‌ها، دو ماه آن جا، سه ماه فلان جهنم‌دره. ما هم چون بچه‌های آن خانواده بودیم، دربدر، جوری که من هرگز یک دوست واقعی نتوانستم برای خودم داشته باشم، یعنی تا آن موقع که شخصیت آدم در حال شکل‌گیری است، نه بده بستانی، نه تربیت مشخصی، فقط خفقان و سکوت. همین... موقعی که رضاخان را بردند، من بچه‌ای بودم زیر ۱۶ سال. بدون هیچ درک و شعوری، فقط یک چیز توی ذهن من فرورفته بود که روس و انگلیس مانع پرواز کردنِ این ملت بدبخت هستند و وقتی که آلمان با روس و انگلیس در حال جنگ است، و ما تبلیغات این‌ها را می‌شنویم، یک بچه‌ی ۱۵ ـ ۱۶ ساله که هیچ نوع سابقه‌ی تفکر سیاسی ـ اجتماعی ندارد. فکر می‌کنی چه حادثه‌ای برایش اتفاق می‌افتد. این حادثه که اگر نیاز به بالیدن و شوریدن و گردن کشیدن در ذاتش باشد، می گوید من طرفدار آلمانم چون دارد دشمن مرا می‌کوبد. من با این ذهنیت، و با این سادگی وارد یک جریان ضد متفقین شدم که کارم به زندان کشید و توی زندان بسیار چیزها یاد گرفتم و بسیار آدم‌ها دیدم... من در بازداشت سیاسی متفقین بودم و این با وضع یک «زندانیِ جنگی» فرق دارد. کشورمان هم در سال‌های سیاه جنگ دوم، دچار لطمات جنبی و طیفیِ جنگ بود نه زیر آوارِ مستقیم آن. باوجود همه‌ی این‌ها وضع اسفناک من در آن شرایط سخت، قابل بررسی است، چرا که به تمام معنی پیازی شده بودم قاتیِ مرکبات. موجودی بودم به اصطلاح معروف «بیرون باغ». پسربچه‌ایی را در نظر بگیرید که پانزده سال اول عمرش را در خانواده ایی نظامی، در خفقان سیاسی و سکون تربیتی و رکود فکری دوره‌ی رضاخانی طی کرده و آن وقت، ناگهان، در نهایت گیجی، بی هیچ درک و شناختی، در بحران‌های اجتماعی سیاسیِ سال‌های ۲۰ در میان دریایی از علامت سؤال از خواب پریده و با شوری شعله‌ور

و بینشی در حد صفر مطلق، با تفنگ حسن موسایی که نه گلوله دارد نه ماشه، یا لانچی پهلوانِ گروهی ابله‌تر از خود شده است که با شعارِ «دشمنِ دشمن ما، دوست ماست»، ناآگاهانه ـ گرچه از سر صدق ـ می‌کوشند مثلاً با ایجاد اشکال در امور پشت جبهه‌ی متفقین آب به آسیابِ دار و دسته‌ی اوباش هیتلر بریزد.[۱۹]

ما از کم و کیف قضایا، جز همین اطلاعاتی که خود شاملو از ماجرا نقل می‌کند، اطلاع دیگری نداریم، و متأسفانه این اطلاعات بسیار دیر در اختیار همگان قرار گرفته است، اما دیر یا زود بودن این اطلاع رسانی، خدشه‌ای در آن نظریه‌ی دوشویگیِ تاریخی ـ اجتماعی ـ فرهنگیِ ما ایجاد نمی‌کند. شاملویی که در شش سالگی، رؤیت آن حادثه‌ی شلاق خوردنِ سرباز به چشمِ خود را «زیرساخت فکری و ذهنی و نقطه‌ی حرکت» خود به حساب می‌آورد، و اساس «وهن» را بر میلیتاریسمِ خشنِ بومی، و نه هنوز کاملاً هیتلریِ آغازهای حکومت رضاخانی قرار می‌دهد، ده ـ دوازده سال بعد، سر از ماجرایی درمی‌آورد که به هر طریق، در صورتی که در ایران با توفیق روبرو می‌شد، به «وهنی» می‌انجامید هزار برابر بدتر از وهنِ شلاق خوردنِ آن سرباز در خاش. پس در واقع، چشمِ باز، هنوز باز نشده‌است. اما مورد شاملو، گرچه در کششِ یک شاعر آینده به سوی آلمانِ نازی (در ایران) استثناست، از نظر کلی، به هیچ وجه استثنا نیست. پدر احمد شاملو را در سال ۱۳۲۱ به «گرگان و ترکمن صحرا برای سر و سامان دادن به تشکیلات از هم پاشیده‌ی ژاندارمری» منتقل می‌کنند. بنابه گزارش آیدا در «سال شمار احمد شاملو»، برای او سه اتفاق می‌افتد: «در گرگان ادامه‌ی تحصیل در کلاس سوم دبیرستان، شرکت در فعالیت‌های سیاسی در مناطق شمال کشور. در تهران دستگیر، و به زندان شوروی‌ها در رشت منتقل می‌شود».[۲۰] خود شاملو ذیل برخی از شعرهای «آهنگ‌های فراموش شده»، مکان سرایش شعر را «زندان متفقین» ذکر کرده است. مورد شاملو، اگر به عنوان کسی که قرار است شاعر بشود استثنا باشد، به عنوان شخصی عادی که کشش به سوی آلمان داشته، چندان هم استثنا نیست. خود شاملو هم از «آدم‌ها» صحبت می‌کند، از «علی هیأت، سرلشکر آق اولی ... کارمند و چاق‌کن دولت‌ها». اشخاص دیگری را به جاهای دیگر منتقل کرده‌اند. در همان آغاز جنگ پس از تبعید رضاشاه، «سرلشکر فضل الله زاهدی» را یک افسر انگلیسی در اصفهان توقیف کرده، به فلسطین تبعید می‌کند. از این توقیف‌ها و تبعیدها نمونه‌های دیگری هم باید باشد. چهار ـ پنج سال آخر سلطنت رضاشاه، عواملِ آلمان در ایران فعالیت گسترده‌ای داشتند، و طبیعی است که با دربار و ارتش و ارکان دولت در تماس بودند. بازداشت شاملو در ارتباط با این ماجراها، و به قول خود شاملو در رابطه با «ایجاد اشکال در امور پشت جبهه‌ی متفقین» و «آب به آسیاب دار و دسته‌ی اوباش هیتلر ریختن» صورت گرفته است.

باید در نظر داشته باشید که اعتراف به این قضیه، اعترافی است سهمناک، و شاملو با این اعتراف شجاعت بی نظیری به خرج می‌دهد، و نیز با آن «خودکشیِ مثبت»: وقتی که به کلی «آهنگ‌های فراموش شده»، یعنی کتاب شعرِ اولش را می‌کوبد، و حتا شاعر آن را می‌کشد، تا به وسیله‌ی آن، راه خدمتِ صحیح به مردمی را ـ که از آن پس دوستشان خواهد داشت و در کنارشان خواهد ایستاد ـ به روی خود باز کند. این عمل شاملو، بی شک، یکی از ستایش انگیزترین کارهایی است که ممکن است شاعر یا نویسنده، یا حتا هر آدم عادی‌ای بدان دست زده باشد. عملی است استثنایی. و به همین دلیل، ستایش برانگیز. هرچند این قضیه با آن گفته‌ی قبلیِ او که شلاق خوردنِ آن سرباز به آن صورت، چشم او را به دنیای وهن گشوده بوده است، دست کم در بخش اول این مقوله‌ی دوم، یعنی کشش به سوی نازیست، در تعارض می افتد. اگر چشم باز

شده بود، چرا در این جا باز نبوده است؟ مقطع سال ۲۴ ـ ۲۵ در تاریخ ایران و تاریخ حرکت های چپ و راست، مقطع بسیار پیچیده و حساسی است. احمد شاملو، فقط دو سالی از جلال آل احمد کوچک‌تر است. جلال از خانه‌ی پدری گریخته، وارد حزب توده شده، در حال جدا شدن از حزب توده است. احمد شاملو در حال چاپ «آهنگ‌های فراموش شده» است. درباره‌ی پیچیدگیِ آن دوره، می‌توان از ده‌ها نویسنده و شاعر و مورخ مثال و نمونه به دست داد. اما، شاید در مورد شاملو، خود شاملو، بهترین نمونه باشد، گرچه علت زندان او دقیقاً در برابر علت زندان دیگران قرار می‌گیرد. رهبران چپ، تازه از زندان‌های رضاشاهی بیرون آمده‌اند و فعالیت به هر طریق به صورت نوعی دموکراسیِ نیم‌بند، به طرفداری از طرف مقابل، و به جرم فعالیت به سود آن، به زندان افتاده‌است. چنین به نظر می‌آید که شاملو، نه تنها وهنِ شلاقی را که بر گرده‌ی آن سرباز فرود می‌آمد فراموش کرده‌است بل که همان طور که در مرحله‌ی بعدیِ زندگیِ او خواهیم دید، انگار احساس می‌کند خود او عامل ایجاد وهن است، و حالا به جبران عملی که از خود او سرزده، علیه خود قیام می‌کند. اگر شاملو در همان دوره، با همان کیفیت می‌ماند، اگر حتا شاعری به خوبیِ همان شاعری می‌شد که بعداً شد، بی شک، هرکسی به آسانی می‌توانست بر او هزاران خرده بگیرد. شاملو از خود انتقام هولناکی می‌گیرد. در ملاء عام، در نخستین کتابی که پس از «آهنگ‌های فراموش شده» چاپ می‌کند، به انتقادی تند و تیز و بی امان از خود دست می‌زند. شاملوی کتاب بعدی، شاملوی کتاب قبلی را محاکمه و محکوم می‌کند، و بر روی خاکستر آن شاعرِ قبلی، که شاعر خوبی هم نبود، دنیای شاعریِ خود را بنا می‌نهد. بگذارید از طریق اسناد ارائه شده توسط خود او به این قضیه نگاه کنیم. چرا که در این صورت خواهیم دید که چگونه ذهن شاعر عملاً شقه می‌شود، بخشی از آن متعلق به «منِ امروزِ شاعر» و بخش دیگر آن به «منِ دیروزِ او»: «و نگاه امروز من آن چنان است / که پشیمانی به گناهانش!». شاملو از «منِ دیروزین» خود، «تصویری کودن از انسان ناپخته» به دست می‌دهد، که «نگاه خردسال» او را دارد و «منِ کهنه‌تر به جا نهاده است / تبسم خود را / بر لبانش» و شاملو برای این که او را به خودِ امروزینش نزدیک کند، می‌گوید:

که اگر او فراموش می‌کرد لب خندش را / و اگر کاویده می‌شد گونه‌هایش را / به جستجوی زندگی / و اگر شیار بر می‌داشت پیشانیش / از عبور زمان‌های زنجیر شده با زنجیر بردگی / می‌شدمن! / می‌شدمن / عیناً.[۲۱]

حقیقت این است، همان طور که شاملو خود می‌گوید، قرار بود این شعر، نخست تحت عنوان «شعر سفید غفران» چاپ شود، بعد تبدیل می‌شود به «قطع نامه»، و بعد به «تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن». توضیح خود شاملو درباره‌ی شأن نزول شعرِ اولِ «قطع نامه»، یعنی «تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن» و شعر دومِ آن «سرود مردی که خودش را کشته است»، این است:

این شعر و شعر دوم، حاصل مستقیم پشیمانی و رنج روحیِ من بود از اشتباه کودکانه‌ی چاپ مشتی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی ارزش در کتابی با عنوان «آهنگ‌های فراموش شده»، که تصور می‌کردم بار شرمساریش تا آخر بر دوشم سنگینی خواهد کرد. این شرمساری که در بسیاری از اشعار مجموعه‌ی بعدیِ شاملو، یعنی «آهن‌ها و احساس» و در قطعاتی از «هوای تازه» (و به خصوص در آوازهای شبانه برای کوچه) موضوع اصلیِ شعر قرار گرفته، پیش از آن که زاده‌ی بی‌ارزشیِ فرم قطعات آن کتاب باشد، زاده‌ی تغییرات فکری و مسلکیِ من بود. دیر، اما ناگهان بیدار شده بودم. تعهد را تا مغز استخوان‌هایم حس می‌کردم. «آهنگ‌های فراموش شده»، می‌بایست صمیمانه، همچون خطایی بزرگ، اعتراف و محکوم شود. و با آن، عدم تعهد و بی خبریِ گذشته.[۲۲]

برمبنای همین «اعترافِ» شاملو، عده‌ای تصور می‌کنند که شاملو خود شعرهای «آهنگ‌های فراموش شده» را دوست ندارد. و اشتباه، انگار، فقط یک اشتباه ادبی است. شاملو با انتقال برخی از شعرهای آن دفتر اول به دفاتر بعدی نشان می دهد که اختلاف اصلی او، اختلاف سیاسی است. هرچند اختلافات ادبی هم به جای خود باقی است. و خیلی ها در گذشته ای بسیار دور، به بی ارزش بودن اکثر قطعات این کتاب شهادت داده اند (منجمله، صاحب این قلم در بیش از سی و پنج سال پیش از این)؛ حرکت از دیدگاه آن دوره به دیدگاه بعدی در طول تقریباً سه سال صورت گرفته است. شاملو از «پشیمانی و رنج روحیِ» خود در آن فاصله، سخن می گوید. با چهار شعری که شاملو در «قطعنامه» چاپ می کند (چاپ سال ۱۳۳۰، با مقدمه‌ی فریدون رهنما با اسم چوبین). علاوه بر آن پشیمانی، موضوع دیگری هم مطرح می شود. شعر شاملو، عصیان نیما علیه شعر کلاسیک را درونیِ خود می کند. یعنی، نیما شاملو را دو قسمت می کند، قسمتی که مربوط به گذشته است، و قسمتی که مربوط به آینده است. خود شاملو می گوید که در گذشته شعر حافظ را خوانده بوده‌است، ولی در سال ۲۵ چشمش می‌افتد به شعر «ناقوس» در روزنامه‌ی «پولاد»: «و ناگهان نیما تو ذهن من جرقه زد، یعنی استارت را او زد با شعر ناقوس». این، آن شقه کردن نخستین در شعر شاملو حرمت نیما را همیشه رعایت کرده‌است. اما، پس از آشنایی با «فریدون رهنما»، روحیه‌ی دیگری پیدا می‌کند. حالا می‌بینید که آن دو شقه‌شدنِ سیاسی را و متعهد کردن شعر در برابر آن رد نظریه‌ی فعلی و قبول نظریه‌ی بعدی را، اصلاً از طریق شعرِ نیمایی نمی‌توان بیان کرد. فاصله‌ی بعیدی بین این مضامین، و مضامین و ساختار شعر خود و نیما وجود دارد. گرچه شاملو می گوید که «فریدون رهنما» جهان دیگری به او معرفی کرد که در سایه‌ی آن به بینش شعریِ خود رسید. اما شاملو از نیما بالمره دست نکشید، به طوری که شاملو در شعرهای نیمایی‌اش در شمار شاعران موفق دوران معاصر قرار می گیرد. پس، نیما شاملو را بین گذشته و حال، شقه می کند؛ شاملو برمی گردد و نیما را بین شعری که نیمایی است و شعری که قرار است با همان عنوان «شعر سفید غفران» شعر سپید خوانده شود، شقه می کند. در واقع، با چاپ «قطعنامه» چند اتفاق مهم می‌افتد. نخست این که شعر نیمایی قادر به بیان بسیاری از چیزها، منجمله مضامین پیچیده‌ی اعتراف فردی، اعتراض به یک مسلک و قبول مسلک دیگر، صحبت از کارِ کارگری و کارِ مزرع، و کار با الفاظ و لهجه‌های شهری، و اعتراض‌های فردی و جمعی نیست. پس باید شعر دیگری آفریده‌شود. و ثانیاً، نیما هرگز در آن وضع روحی و روانیِ شاملو قرار نگرفت تا تصمیم بگیرد که آیا می‌توان شعر بی‌وزن گفت یا نه. و ثالثاً، شعر دارد از چیزهایی صحبت می‌کند که معمولاً نثر از آن‌ها حرف می‌زند. پس یا باید پذیرفت که این‌ها شعر است، و در نتیجه تعریف دیگری برای شمول شاعرانه پیدا کرد؛ و یا باید این نوع شعر را در حوزه‌ی نوعی نثر قرار داد. و به طورکلی تعریف دیگری برای این نثر تألیف کرد. می‌توان گفت که با این شعرها، اعتراض به شعر کلاسیک فارسی صورت دیگری پیدا کرده است، که به مراتب از اعتراض نیما به شعر کلاسیک دامنه‌دارتر و قوی‌تر است. و به همین دلیل، جا انداختنِ آن، سال‌ها طول خواهد کشید. از همه‌ی این‌ها مهم‌تر، مسأله‌ی فردیِ خود شاملو است. اگر مسأله‌ای از نوع مسأله‌ی شاملو برای هر شاعری پیش بیاید، آیا او باید آن را به خاطر این که شعر نیمایی می‌گوید، کنار بگذارد؟ یا این که باید شعر نیمایی را کنار بگذارد؟ اصولاً مسأله این است: موضوعاتی ذهن ما را چنان می‌شکافد، و چنان درونیِ ما می‌شود و یا درونیِ ما هستند که ما این‌ها را در هیچ قالب قراردادی، حتا توسع یافته‌ی آن قرارداد و قالب، حق نداریم بگنجانیم. یک نیاز عمیق درونی، یک نیاز به اعتراف، نیاز به اقرار شخصی و در عین حال اجتماعی و علنی به اشتباه و جبران آن اشتباه، شاعر را تسلیم

التزامی خانمان برانداز می‌کند. از طریق این اعتراف و اعتراض به خویش، از طریق رفتن به اعماق مرگ شخصی، برای احیای شخصیِ خویش است، که زبان ــ حالا گیرم در چارچوب‌های غیرقراردادی ـ خود را ملتزم مسأله‌ای می‌کند که شعر فارسی هرگز با آن روبه‌رو نبوده است. برای روشن کردن این قضیه، بهتر است که به دو شعر از شاملو نگاه کنیم.

شعر اول، قصیده‌ای است تحت عنوان «نامه» که شاملو در سال ۱۳۴۹ آن را در «شکفتن در مه» چاپ کرده است. شعر، تاریخ ۱۳۲۳ را دارد. با قیدِ مکان سرایش: «زندان متفقین». قصیده بسیار طولانی است و بسیار هم محکم ساخته شده، و از لحاظ استحکام، در ردیف قصاید خوب خراسانی جا می‌گیرد. و اتفاقاً با بعضی از اصطلاحات مکتب خراسانی هم سروده شده‌است. در سال ۱۳۲۳، شاملو نوزده ساله بوده. قطعات «آهنگ‌های فراموش شده» نشان می‌دهد که شاملو تبحری را که در این شعر کلاسیک نشان داده، در شعرهای موزون آن کتاب، از خود نشان نمی‌دهد. یک فرض این می‌تواندباشد که شاملو به مناسبتی، این شعر را در سال ۴۹ سروده، ولی به مقتضای وضع زمانه و سانسور، آن را به سال ۲۳ و به زندان متفقین منتسب کرده است. فرض دیگر این است که شاملو این شعر را در همان سال ۲۳ سروده است.[۲۳] اگر چنین باشد و شاملو در سال ۴۹ آن را به چاپ رسانیده باشد، می‌بایست او خط بطلان کشیده باشد بر محتوای اعتراض و خودکشی مثبت سال ۲۹ و ۳۰، و قیامی که علیه خویشتنِ «آهنگ‌های فراموش شده»ی سال‌های متفقین کرده‌است. خطاب شاملو در این شعر به «پدر» است: «بدان زمان که شود تیره روزگار پدر ـ سراب و هستو روشن شود به پیش نظر»، و او را ملامت می‌کند که: «مرا ـ به جان تو ـ از دیرباز می‌دیدم ـ که روز تجربه از یاد می‌بری یکسر / سلاح مردی از دست می‌گذاری باز ـ به دل نماند هیچت ز راه مردی اثر / مرا به دام عدو مانده‌ای به کام عدو / بدان امید که رادی نهم ز دست مگر؟ / نه گفته بودم صد ره که نان و نور، مرا / اگر از طریق بپیچم شرنگ باد و شور؟» و پس از دوبیت دیگر: «من از بلندی ایمان خویشتن ماندم / در این بلند که سیمرغ را بریزد پر». و بعد شرح نسبتاً کاملی از اوضاع زمانه می‌دهد: «زمین ز خون رفیقان من خضاب گرفت / چنین به سردی در سرخی شفق منگر! / یکی به دفتر مشرق ببین پدر، که نبشت ـ به هر صحیفه سرودی از فتح تازه بشر!». و بعد، سؤال پشت سؤال می‌آورد، و در ملامت پدر: «مرا تو درس فرومایه بودن آموزی ـ که توبه نامه نویسم به کام دشمن بر؟ / نجات تن را زنجیر روح خویش کنم ـ ز راستی بنشانم فریب را برتر؟». و بعد نتیجه‌ی نهایی را در دو بیت بیان می‌کند:

مرا به پند فرومایه جان خود مگزای ـ که تفته نایدم آهن بدین حقیر آذر: / تو راه راحت جان گیر و من مقام مصاف / تو جان امن و امان گیر و من طریق خطر![۲۴]

آیا پدر شاملو در سال ۲۳ به او پیشنهاد توبه داده است؟ اگر چنین پیشنهاد داده شده چرا در قطعنامه‌ی سال ۳۰ از آن خبری نیست؟ و آیا پدر هوشیارتر از پسر بوده است که در آن سال می خواسته پسر را به راه راست هدایت کند و شاملو چنان به اعتقاد خود پایبند بوده که ملامت پدر را نیز تبری جستن از طرف داری از آلمان هیتلری ترجیح داده است؟ و تازه، این قصیده با پیشنهادهای اصلیِ شاملودر مورد شعر بی‌وزن، به ویژه با نوع نگارش شعرهای «قطع‌نامه» منافات ندارد؟ اگر از شعر نیمایی دست کشیده‌ایم، چرا به سوی قصیده رفته‌ایم؟ اگر به سوی قصیده می رویم، چرا ملامتِ شعر نیماییِ خود و شعر خود نیما را می کنیم؟ و اگر بی وزنی خوب است چرا یکی از پیچیده‌ترین مسائل سیاسی روز را با زبان ناصرخسرو و مسعود سعد سلمان بیان می کنیم؟ در واقع شاملو، غرق در بحرانِ چندسرِ زمانه، تاریخ این قصیده را آزاد اعلام کرده است. چرا که در سال ۱۳۲۳ نه دولت و نه ملت از چاپ این شعر بدشان نمی آمد. تنها در سال

۱۳۴۹ ممکن است ملت از آن خرسند و دولت از آن ناخرسند شود. اما نقض غرض، در این جاست که شاملو برای تشجیع مخالفان به مخالفت، از زبان کسانی سود می جوید که هزار سال پیش، این زبان را برای قرن‌های بعد هموار و حتا آن را فرسوده کرده‌اند. و با زبان پدران، نمی‌توان با پدرسالاری، به مخالفت برخاست. مگر این پدر، همان پدر نظامی دوران رضاخان نیست؟ قصیده از هر لحاظ غرق در بحران است، یعنی بر آن نیز دوشویگی حکم فرماست. محتوا در کلیات معاصر، قالب کاملاً کهنه، و زبان از سر تفنن بسیار محکم. ولی شعر، به معنای امروزینِ کلمه، شعر نیست. اعلامیه‌ی سیاسی است از نظر مفهوم، اعلامیه‌ی مهارت در فوق و فن قصیده سازی است از لحاظ قالب، وزن، قافیه و مشخصات عام و خاص زبان.

و این فرق می کند با این جملات نرم و خشن، و تازه و عینیِ سطرهای آغازینِ «سرود مردی که خود را کشته است»، یعنی، شعر دوم «قطعنامه»:

نه آبش دادم/ نه دعایی خواندم/ خنجر به گلویش نهادم/ و در احتضاری طولانی/ او را کشتم/ ...
به او گفتم:/ به زبان دشمن سخن می گویی! و او را/ کشتم![۲۵]

شاملو حتا آدرس‌های دقیق او را در اختیار می گذارد: «نام مرا داشت/ و هیچ کس هم چنو به من نزدیک نبود» و «او» چگونه آدمی بود؟ آدرس کتاب اول خود را می‌دهد. در موقع مرگ: «آهنگی فراموش شده را در تنبوشه‌ی گلویش قرقره کرد/ و در احتضاری طولانی/ شد سرد» و بعد نوع مرگ را با مجاز مرسلی از خون توضیح می‌دهد: «و خونی از گلویش چکید/ به زمین، یک قطره/ همین!». و بعد «خون آهنگ‌های فراموش شده/ خون قادی کلا/ خون بی اعتنایی و سرافکندگی/ خون نظامی‌های منتظر فرمان آتش/ خون دیروز/ ون سرتیب زنگنه!». آدرس‌های شاملو دقیق است: «قادی کلا» (روستایی است ... بین ساری و قائم‌شهر که در سال‌های بیست، فئودال‌ها از آن، ایادیِ خود را برای کشتار عناصر مترقی، به این شهر و آن شهر می‌فرستادند)؛ سرتیپ زنگنه (فرمانده‌ی تیپ ارومیه به سال ۱۳۲۴» که در «آهنگ‌های فراموش شده» قطعه‌یی به او اهدا شده بود). و بعد می گوید: «فرانکو را نشانش دادم/ و تابوت لورکا را/ و خونِ تنتور او را بر زخم میدان گاوبازی/ و او به رؤیای خود شده بود». فاشیسم فرانکو و قتل لورکا و شعر لورکا را به آن منِ شاعرِ «آهنگ‌های فراموش شده» نشان می‌دهد، و بعد او را می‌کشد: «او را کشتم/ خودم را ـ و در آهنگ فراموش شده‌اش/ کفنش کردم:/ در زیرزمین خاطره‌ام دفنش کردم.» و بعد: «او مُرد/ مُرد/ مُرد». با این تأکیدات، یقین پیدا می‌کند که دیگر از منِ «آهنگ‌های فراموش شده» خبری نخواهد بود. این جدال با درون یک طرف دیگر هم دارد. شاملو خود را به دو قسمت تقسیم کرده‌است «خودِ» قبلی و «خودِ» کنونی که با مرگ خودِ اول، پا به عرصه‌ی وجود گذاشته است. آن طرف دیگر، مردمی هستند که خودِ اول به آن‌ها خیانت کرده بود حالا خود دوم، آن خودِ قاتل خودِ اول، مخاطب خود را به صورتی دیگر صدا می‌زند: «اکنون این منم، این سرهای نابه سامان/ نغمه پرداز سرود و درودتان.»

حتا اگر بخش‌هایی از «قطعنامه»، شعار و تکرار شعارهای اجتماعی ـ سیاسی باشد، از یک نکته نباید غافل بود، که شاملو نهایتاً یک قطعنامه‌ی سیاسی می‌نویسد، منتها در این‌جا، زبان شعر در خدمت آن قطعنامه است. اما قطعنامه را کسی به این زبان نمی‌نویسد. صمیمیت و روراستیِ شاعر، به ویژه در «سرود مردی که خودش را کشته است»، آن را حتا از «تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن» ممتاز و متمایز می‌کند. در واقع شاملو با «قطعنامه» شعر جدیدی را پیشنهاد می کند و التزامی بسیار صریح را برگرده‌ی شعر می گذارد که شاید با ذات شعر به معنای واقعی منافات داشته باشد، ولی ضرورت زمانه، روان شناسیِ خود شاملو، و اعتراض عمیق او به قراداد از هر نوع، نگارش این شعر را ایجاب می‌کرد. ولی شاملو چنان که خواهیم

دید، نه به کلی از شعر موزون دست می کشد، نه از شعر نیمایی دست می کشد، و نه به کلی از اشتباه مبرا می‌ماند. منتها از این اشتباهات، یکی بی‌شباهت به اشتباه «آهنگ‌های فراموش شده» نیست. با این تفاوت که شاملو خیلی زود از این اشتباه بیرون می‌آید. شاملو می گوید:

... من بعد از ۲۸ مرداد به طور رسمی وارد حزب توده شدم. ولی این ورود به حزب توده دو ماه نپایید. برای این که من بلافاصله دستگیر شدم و بلافاصله تو زندان، برخوردم به این واقعیت که حزب، چه آشغالدانیِ عجیب و غریبی است که من به مسئول بندِ یک زندانِ شماره ی یک قصر، [که توده‌ای بود] گفتم حتا استعفای رسمیم هم نمی‌دهم. برای این که اگر استعفانامه بنویسم، خودم را کثیف کرده‌ام. همین طوری ول تان می کنم. و این جوری از آن حزب آمدم بیرون. دو ماه شاید در مجموع به طور رسمی عضو حزب بودم و طبعاً دوره ی آزمایشی... یک اتاق است که ما توش حبسیم. حالا ناگهان در یکی از دیوارهاش یک حفره ایجاد میشه. طبیعی است که همه از آن حفره می‌رویم بیرون. یکهو یک حزبی پیدا شد با یک افکار تازه. البته این افکار نه توی اساسنامه‌ی این حزب نوشته شده بود و نه تو نظامنامه اش. این افکار فقط افکار درون محفلی بود. برای ما از آن طریق بود که حزب جذابیت پیدا کرد. قهرمان پرستی هم که تو ذات آدم‌هاست و معمولاً آدم‌ها قهرمان پرستند... حتا شخصیت آن مردک عوضی، استالین، که به عقیده‌ی من یکی از بزرگ‌ترین جنایتکارهای تاریخ بود. برای این که یکی از راه‌های حل معضل زندگیِ توده‌های مردم را که می‌توانست سوسیالیزم باشد و می تواند هم باشد، و به عقیده‌ی من هست هم، یعنی این تنها مورد را هم فدای قدرت طلبیِ دیوانه‌وار خودش کرد. و تازه به دلیل پایین بودن سطح فرهنگ و نداشتن تجربه و کمبود تعقل، شخصیت پرست هم بودیم. پس کشیده شدیم به طرف حزب توده [۲۶].

در مدتی کمتر از هشت سال، شاملوی جوان از کشش به سوی آلمان نازی دست برمی‌دارد. تأثیر نیما را می‌پذیرد، بر تأثیر عمیق نیما بر شعر فارسی پای می‌فشارد. بعد تأثیر فریدون رهنما را می‌پذیرد. کار را به نوشتن «قطعنامه» می‌رساند، اشکال‌های تئوری پردازی و اجرای شعریِ نیما را پیش خود از متون شعری و نهاد نوشته‌های او استنباط می‌کند. و راه خود را در جهت بنیانگذاریِ شعر سپید، با تأثیرپذیری از «منوچهر شیبانی» و شاید «اسماعیل شاهرودی» و «هوشنگ ایرانی» به سوی آینده‌ی شعری که انواع شعر را از نظر شکلی دربر خواهد گرفت، به جلو می‌راند. تا به «هوای تازه» برسد، به سوی مارکسیسم استالین رفته، از حزب توده سر درآورده، سیزده یا چهارده ماهی پس از ۲۸ مرداد سال ۳۲ زندانی شده است، و نهایتاً از زندان، با هزاران تجربه‌ی جدید دیگر بیرون آمده‌است.

***

«هوای تازه» که در سال ۱۳۳۶ چاپ می‌شود، میدان حرکت اصلی آن دوشویگی است. وقتی که در آغاز «هوای تازه» می نویسد: «عصیان بزرگ خلقتم را / شیطان داند» [۲۷] در واقع انگار، طرف قابیلِ عصیان کرده را خواهد گرفت و نه طرفِ هابیلِ مظلوم قرار گرفته و مقتول را: گرچه بعدها در شعری خواهد نوشت که چشم او را «هابیل مغموم» (سرباز شلاق خورده) به جهان وهن گشوده است. «هوای تازه» عرصه‌ی امکانات نظم و نثر فارسی است. بخش ۱ آن تقریباً سراسر وزن‌های قراردادی است، و این به رغم حرف و سخن خود شاملو در دو وزن؛ بخش‌های ۲ تا ۴ تقریباً سراسر وزن‌های نیمایی است؛ بخش ۵ بیشتر شعرهای فولکلوریک است، به ویژه «پریا» و یک شعر زیبای نیمایی، و بقیه‌ی بخش‌های کتاب، از صفحه‌ی ۱۸۹ تا ۳۴۱، یعنی کمی کمتر از نصف کتاب، شعرهای بی‌وزن است. در شعرهای موزون چهارپاره و مثنوی و چهارپاره‌ی

شکسته و شعر نیمایی، یعنی به استثنای قصیده، تقریباً هر نوع شعر جدی، با سبک و شیوه‌ی خاص شاملو به طور کلی می‌توان گفت که شاید تعداد شعرهای نیماییِ شاملو به شماره‌ی تعداد شعرهای نیماییِ اخوان باشد. این نوع شعر نیمایی با شعر نادرپور و شاعران میانه رو کاملاً فرق دارد. زبان شعر نیماییِ شاملو، به برداشت‌های زبانیِ شاملو ارتباط دارد، اما به برداشت‌های کلاسیک ارتباطی ندارد، چرا که زبان، کلاً از زبان زنده‌ی معاصر گرفته می‌شود. شاملو هم در شعر نیماییِ «شعری که زندگی است»، و هم در شعر بی‌وزن «حرفِ آخر» اعتراض خود را علیه شعر کلاسیک بیان می‌کند. این اعتراض چندان ربطی به اعتراض‌های نیما ندارد، گرچه اولی، برش‌های وزنیِ نیمایی دارد، با همان پایان بندی‌های مبتنی بر شعر نیمایی، به «شعری که زندگی است»، در گذشته پرداخته‌ایم. ولی یک نکته را در این‌جا درباره‌ی شعر سپید شاملو بگوییم: شاملو تأثیرپذیری از «شیبانی» را در نوشته‌هایش یادآور شده است، اما «حرف آخر» که تقریباً شش سالی پس از اولین شعرهای بی‌وزن «منوچهر شیبانی» گفته‌شده، فرق‌های اساسی دارد.

مثالی از منوچهر شیبانی:

این گور بیضی که مرا با تمام امیدهای یک بشر زنده
چون ماشین منگنه
بر خود می فشارد
و نعره هایم را
سرپوش مفرغی سنگینی خفه می سازد
و از اعماق تاریک خود
شعاع های نامرئی را شلاق وار بر تنم می‌نوازد
و زمان ها را به سخره می گیرد
و مکان‌ها را هم
و مرا از هر کجا که هستم می کاود
می کشاند
می‌سوزاند
و باز هم زنده می‌کند بر آن شکنجه‌های تو
این چشم‌ها... این چشم‌ها[۲۸]

مثالی از احمد شاملو:

نه فریدونم.
نه ولادیمیرم که
گلوله‌یی نهاد نقطه وار
به پایان جمله ای که مقطع تاریخش بود
نه بازمی گردم من
نه می‌میرم.
...
وسط میز قمار شما قوادان مجله‌یی منظومه‌های مطنطن
تکخال قلب شعرم را فرو می‌کوبم من

چرا که شما
مسخره کنندگان ابله نیما
و شما
کشتگان انواع ولادیمیر
این بار به مصاف شاعری چموش آمده‌اید
که بر راه دیوان‌های گرد گرفته
شلنگ می‌اندازد.

شاملو به تأثیر از شعر سوررئالیستی، و به تأثیر از شعر فوتوریستیِ مایاکوفسکی، زبان شعر را از کلمات زمخت و خشن، کلمات عاطفی آلوده به خشونت، از دشنام، از ریتم دشنام، از قافیه‌های تصادفی ـ طوری که انگار هیچ‌گونه قاعده‌ای بر آن مترتب نیست ـ با ترکیبی از درد و لذت، زندگی و مرگ، مهر و قهر، به وجود می‌آورد. وقتی می‌گوید:

زیر لنگه کفش کهنه‌ی پرمیخ بی‌اعتنایی / زن بی بُعد مهتابی رنگی که خفته است بر ستون‌های هزاران هزاری موهای آشفته‌ی خویش / عشق بدفرجام است. / از حفره‌ی بی‌خون زیر پستانش / من / روزی غزل مسموم به قلبش ریختم / تا چشمان پرآفتابش / در منظر عشق من طالع شود.

و خواننده ممکن است به یاد «روبر دِسنوس»، شاعر سوررئالیست فرانسوی بیفتد که در کشتارگاه‌های نازی جان سپرد. و البته به یاد شعرهای عصبیِ «مایاکوفسکی» نیز. وقتی که شاملو می‌گوید: «و معذالک [آدم‌های اوراق فروشی!] و معذلک / من به دربان پر شپش بقعه‌ی امامزاده کلاسیسیم / گوسفند مسمطی / نذر نکردم!»؛ یا وقتی شاملو می‌گوید: «و من که! صبحم / به خاطر قافیه: با احترامی مبهم / به شما اخطار می‌کنم | مرده‌های هزار قبرستانی!] که تلاش‌تان پایدار نیست / زیرا میان من و مردی که به سان عاصیان یکدیگر را / در آغوش می‌فشریم / دیوار پیرهنی حتا / در کار نیست.»[۲۹]

و به رغم این تأثیرپذیری‌ها، شعر دقیقاً یک شعر شاملویی است. حتا استفاده از قافیه، از همین زمان‌ها (سال ۳۱) شروع شده است. حتا قافیه‌های صوتی، نه حرفی، مثل «صبحم» و «مبهم»، و بعد، این استفاده از قافیه و سجع در دهه‌ی بعد، تقریباً تا پایان عمر شاملو (به ویژه پس از آن که به جدّ به مطالعه‌ی نثر کهن فارسی خواهد پرداخت)، جای وزن را خواهد گرفت. در واقع شاملو در شعر نیماییِ خود، روی هم، پای بند قافیه نخواهد بود، ولی در شعر بی‌وزن خود، قافیه را به عنوان شبیخونِ اصلیِ صوتی به کار خواهد گرفت. اما تأکید این شعر به رغم استفاده از حس و عاطفه و اندیشه، و گاهی ترکیب آن سه با هم، شعری مفهومی است. به این معنی که شاملو می‌خواهد هرچه زودتر حرفش را بزند، بی پرده، مستقیم، و بیشتر شبیه همان حرف‌های «قطع نامه». بخش اعظم شعرهای اجتماعی ـ سیاسیِ شاملو را همین شعرهای مفهومی تشکیل خواهد داد. یعنی شعری که اساس آن، و یا اساس لذتِ هنریِ آن، بر تأثیر سریع گذاشته شده، نه بر تأثیر مبتنی بر عقب انداختنِ دریافتِ مفهوم پس از گرفتنِ لذت هنری، به طورکلی، به رغم مخالفت شدید شاملو با مسأله‌ی سیاسی بودنِ شعرش، شاملو عمیقاً در شعرش به سیاست آغشته است، و گاهی شعر را نه به خاطر این که آمده است و باید به همان صورت، باهمان انرژی، گفت که آمده است، بل که به صورت بیان مفهومی، ساده، و به قول خودش، عریانِ آن تا پیام سریع‌تر به گوش مخاطب برسد. یعنی زبان شعر در خدمت پیام و مفهوم و مضمون است. و همین دوسرگی، همان دوشویگی هم هست: هیچ‌گونه امتیازی برای وسایل و تدابیر بیان قائل نشویم، و در عین‌حال، از آن‌ها به عنوان کالاها و ابزارهای

تأثیرگذاریِ سریع اجتماعی ـ سیاسی استفاده‌کنیم.

شعر سپید، از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش احساس بی نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است. و شاید بتواند از آن محروم نماند. لیکن تظاهر به بی نیازی می کند. گویی شکنجه دیده‌ی سربه زیری است که به عمد می خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سربه زیریِ او را دریابند... شعر سپید شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی کند. یا شرابی است که در ساغر نمی گنجد تا عریان جلوه کند: و شکل نمی خواهد تا روح مجرد خود را در بی‌شکلی بهتر نمود دهد... در حقیقت شعر سپید، شعری است که نمی خواهد به صورت شعر درآید... شعری که برای «شدن» و از قوه به فعل درآمدن، قالب بی‌رنگ خود را ـ شکل ذهنی و مجرد خود را ـ درخواست می کند، با هرچیز اضافی، با هر قافیه‌ای بیگانگی و بی حوصلگی نشان می‌دهد. با هر گونه دستکاری ـ هر اندازه که ناچیز باشد ـ لج می کند. هیچ تلاشی، برای آن که یک شعر سپید به‌صورتی سوای آن‌چه در ذهن تولد یافته است، درآید، نتیجه به دست نمی‌دهد. هم‌چنان که هرگز اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر به وجود آورد، شعر سپید موفقی از کار درنمی‌آید[۳۰].

نگاهی دقیق تر به همه ی شعرهای «هوای تازه» و شعرهای پس از این کتاب، نشان می‌دهد که شعرهای شاملو، حتا شعرهای سپید، به ویژه شعرهایی که در شمار زیباترین شعرهای او هستند، دقیقاً هم با این تعریف‌ها جور درنمی‌آیند. کشش به طرف نوعی ریتم، و قافیه‌های فراوان ـ که مثل گره‌های انگشتان، بخش‌های شعر را به هم مربوط می‌کنند، و توقف و حرکت را ممکن می‌سازند ـ و استفاده از زبانی که چندان هم عریان نیست، بل که درد فردی و درد جمعی را در پوششی از تصاویر و استعاره‌ها بیان می‌کند. و آرکاییسم خاصی که از عناصر اساسیِ شعر شاملو است، و اتفاقاً عریانی را از آن می گیرد، و با پوشش خاص خود، آن را به زیباییِ شاعرانه نزدیک می‌کند، آری، این همه، ابزارهای اساسیِ عبور ما از برزخ تودرتوی عصر حاضر است. در این دنیای برزخی و معطل، ما درون‌های مثله شده‌ی خود را داریم، و به رغم این مثله بودن، این نفلگی، این وقاحت حاکم برعصر ما، به شدت مجذوب هستیم، مجذوب پدیده‌هایی از درون، و مجذوب پدیده‌هایی از بیرون. تعدادی از بهترین فرزندان کشور ما، گاهی در تنهاییِ مطلق ـ مثل نیما و هدایت و چوبک و شاملو ـ از درون این برزخ تو در تو عبور می کنند، ضمن این که می کوشند ساختار و معنای پیچیده ی آن را بیان کنند. آن‌ها درد بی انتهای خود و عصر خود را تبدیل به عیشِ درونیِ ما می کنند. چیزی که ما را زنده نگاه می دارد. این خصلت کیمیاگریی است که در آن دردها، مدام در حال تبدیل شدن به عیش هستند. در عصر ما خاک را به یک نظر کیمیا نمی کنند. عبور از دوزخ، هنگام عبور از آن، به یاد لذت بودن، در آرزوی لذت بودن، عبور دادنِ همه ی دردمندان از دوزخ، به یاریِ بهشتی از نوشته و نوشتن و لذت هنری پرداختن. انگار، هنر و عیاشیِ هنری، لذت بخشی و کامروایی و کام بخشیِ هنری، جانشین آزادی ای شده اند که حاکمان عصر، از ما دریغ کرده اند. گاهی شعر شاملو، در مختصرترین و فشرده‌ترین صورتش، به حضور آن دوزخ شهادت می‌دهد. آرزوی خود و ما را برای رسیدن

به آزادی بیان می‌کند؛ نرسیدن به آزادی را شهادت می‌دهد؛ عناصری راکه قاتل آزادیِ ما بوده‌اند، قاتل عیش ما بوده‌اند، تعریف و عیان می‌کند؛ حسرت از دست دادنِ آزادی و زیبایی و عیش را بیان می‌کند؛ و این مجموعه را که مجموعه‌ی شکست ما در راه یافتن به این عیش و آزادی است، چنان زیبا بیان می‌کند که ما با خواندن آن احساس پیروزی ای از نوع دیگر می‌کنیم. یعنی شاملو، دست به دادنِ شهادتی می‌زند که فردوسی با سرودن شاهنامه بدان دست زده، و نشان داده که در آن عصر، سیاهی دیگ به «محمود» مانده‌است؛ که حافظ با سرودنِ غزلش بدان دست زده‌است و نشان داده که در عصر او، سیاهی به «امیرمبارزالدین» مانده‌است؛ و در عصر او (شاملو) سیاهی برای کسانی مانده‌است و خواهد ماند که عیش آزادی را برای او و معاصرانش منغض کرده‌اند. شعری را که در آغاز سخن از شاملو آوردیم، دوباره بخوانیم:

به نو کردن ماه
بر بام شدم
با عقیق و سبزه و آینه
داسی سرد بر آسمان گذشت
که پرواز کبوتر ممنوع است
صنوبرها به نجوا چیزی گفتند
و گزمگان به هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند

ماه
برنیامد

وظیفه‌ی شاعر، پیروز کردنِ لذتِ هنر بر نکبت خفقان است. وقتی که شعر را می‌خوانیم، بر این احوال واقف می‌شویم، اما از آن وقوفِ عقلایی و تاریخی عبور می‌کنیم. خردی برتر از خرد تاریخی ما را رهنمون می‌شود تا به جای دیگری در اعماق جان خود دست یابیم، پیروزیِ هنری ای که حتا در نده خویی آن در نده را پشت سر می‌گذارد، و ما را به سوی عیشی می‌راند که در آن شکستِ در نده خویی در سایه‌ی پیروزیِ شعر عملی شده است. گاهی شاملو آرزوی خود را، بی آن که خود آن آرزو را بر زبان آورده باشد، بیان می‌کند. از مسیر اجتماع و تاریخ عبور می‌کند، با جهان هستی خلوت می‌کند، گذرا بودنِ عمر را پشت سر می‌گذارد. زبان شعر را با افعالی که در آن می‌چیند، از حتمیت و ختمیت به سوی تزلزل می‌راند، تا نبودِ جهانِ آرمانیِ انسان را بیان کند. شعر، انگار، از روی زمین بلند می‌شود. در فاصله از زمین و آسمان می‌ایستد. دقت کنید در این شعر، به ویژه به نوع زمان‌های افعال:

یله
بر نازکان چمن
رها شده باشی
یا در خنکای شوخ چشمه‌یی.
و زنجره
زنجره‌ی بلورین صدایش را ببافد
در تجرد شب
واپسین وحشت جانت

ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد
غم سنگینت
تلخیِ ساقه ی علفی که به دندان می فشرد

همچون حبابی ناپایدار
تصورِ کاملِ گنبدِ آسمان باشی
و رویینه
به جادویی که اسفندیار

مسیر سوزان شهابی
خط رحیل به چشمت زند
و در ایمن تر گنج گمانت
به خیالِ سستِ یکی تلنگر
آبگینه ی عمرت
خاموش
درهم شکند[۳۱]

دو خصیصه‌ی اصلیِ شعر شاملو را این دو شعر نشان می‌دهند. اولی براساس تلخیص موقعیت تاریخی، ارائه‌ی تصاویری از تقابل ظالم و مظلوم، عبور از این تقابل در جهت ارائه‌ی زیبای آن به‌صورتی که لذت، رنگ تیره‌ی ظالم را از میان بردارد، و زبان شعر، محتوای تلخ شعر را به شیرینیِ هنر بدل کند. دومی، موقعیت تاریخی را ساکت نگاه می‌دارد، از سکوتِ بی‌همتای جهانِ اشیا و کون و مکان و زمین و آسمان سخن می‌گوید. می‌خواهد در غیاب تاریخ و اجتماع، غرق در طبیعت و زبان طبیعت و شعر شود و به جهان آرمانیِ خاصی اشاره می‌کند که انگار، اگر انسان کاملاً آزاد و رها باشد، به این صورت زندگی خواهد کرد، و در این صورت، در این جهان خیالی، مرگ هم تصویری است از نوعی عبور زیبا به ذاتِ هستی و جهان. در چنین شعرهایی است که شاملو تسلیم اندوه می‌شود که اندوه لذت است. و لذتی که حتا اگر سپری شود و پایان یابد، حتا اگر جهان بی‌معنا باشد، باز زیباست. گرچه تعداد این قبیل شعرها در آثار شاملو کم نیست، اما تصویر عمومی‌ای که در ذهن همگان از شعر شاملو می‌ماند، بیشتر، مفاد و تقابل نیروها در آن شعر اول است که با «به نو کردن ماه» شروع می‌شود.

شاملو این برزخ را به صورت‌های مختلف بیان کرده‌است. تصویر «گزمگانی که شمشیر در پرندگان» می‌نهند، مثل آن تصویر طنزآمیز و رندانه‌ی «سلاخی می‌گریست/ به قناریِ کوچکی دل باخته بود»؛ و یا «کباب قناری / بر آتش سوسن و یاس» در شعر بسیار معروف «در این بیت» که به تفسیر شعریِ تاریخ معاصر بدل شده‌است، و بر آن نیز، آن سرگیجه‌ی غریب نیمایی ـ هدایتی حاکم است. گاهی «بسته‌ی اسرار مرموز» به روشنی گشوده می‌شود. یعنی سفره‌ی بازِ معنایی، خود را در دیدگاه همه می‌نشاند. ولی لازم است کمی از دید دیگری به آن «بسته‌ی اسرار مرموز» نگاه کنیم. آن «بسته‌ی اسرار مرموز» استعاره‌ی کاملی برای هستی و نیستیِ شاعران و نویسندگان بزرگ ماست. شاملو در شعری نیمایی، منظرِ خاصی را در برابر ما می‌گشاید که یکی دو تن از منتقدان درباره‌ی آن نظر دادند. می‌گوید:

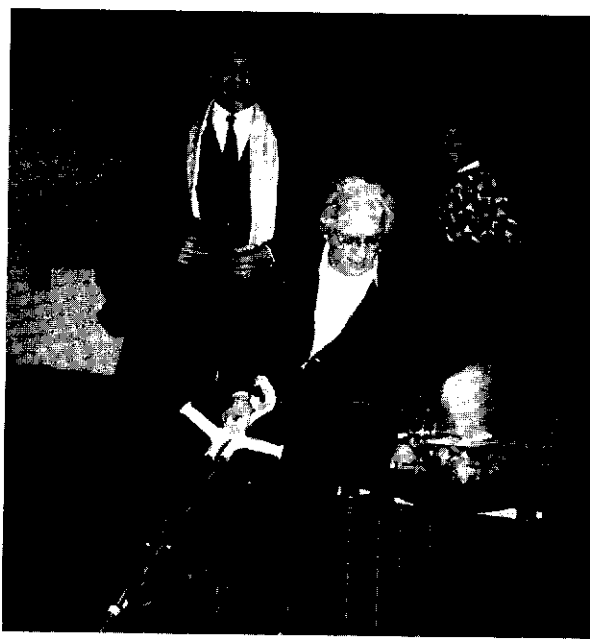
هنوز
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش :
با قیچیِ سیاهش
بر زردی برشته‌ی گندمزار
با خش خشی مضاعف
از آسمان کاغذیِ مات
قوسی برید کج
و رو به کوه نزدیک
با غارغار خشکِ گلویش
چیزی نگفت
که کوه‌ها
بی‌حوصله
در زِلّ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کله‌های سنگی‌شان
تکرار می‌کردند
گاهی سؤال می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
وقتی صلوة ظهر
با رنگ سوگوارِ مُصرّش
بر زردیِ برشته‌ی گندمزاری بال می‌کشد
تا از فراز چند سپیدار بگذرد
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌های پیر
کاین عابدان خسته‌ی خواب‌آلود
در نیم‌روز تابستانی
تا دیرگاهی آن را با هم
تکرار کنند؟[۳۲]

خود شاملو درباره‌ی این شعر یادداشتی دارد که آن را نقل می‌کنم:

«در این شعر، تنها به سبب اضافه‌ی «دره‌های یوش»، در ذهن پاره‌ای منتقدان این توهم ساده‌انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما! یادداشت را برای زدودن این برداشت نادرست می‌نویسم. شعر... از این اشتغال ذهنیِ قدیمی و دغدغه‌ی همیشگی آب خورده‌است که «بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود».

خطر در آن است که غار غار خشک و بی معنیِ کلاغان، تنها در «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود! متأسفانه، شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند. عناصر مشخصی چون «صلوة ظهر» و «رنگ سوگوارِ مُصرّ» که از صفات کلاغ است. مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خسته‌ی خواب‌آلود» هستند. و «کله‌های سنگی» دارند، چگونه می‌توانند حضور نیما را تداعی کنند؟[۳۳]

شاید اشاره‌ی شاملو در این یادداشت به تفسیری باشد از دکتر «تقی پورنامداریان»، که در آن، او با دقت غریبی کوشیده‌است چیزی را ثابت کند که شاملو در یادداشت‌اش می‌خواهد عکس آن را بیان کند بر این شعر، «ع. پاشایی» نیز یادداشتی در کتاب «انگشت و ماه» نوشته‌است که در آن پاسخ دکتر پورنامداریان و شاید منتقدان دیگر را داده است. نقد اولی روشن‌تر است. ولی از بیخ و بن ـ البته در کلیاتش ـ غلط. نقد دوم، به رغم پیچیدگی‌اش، متأسفانه، چیزی در اختیار خواننده نمی‌گذارد. هم شاملو و هم منتقدانش به صفت‌هایی که در شعر به «کلاغ» و به «کوه‌ها» و به «عابدان» داده‌شده، اشاره می‌کنند. ولی هیچ‌کدام دردی از شعر را دوا نمی‌کنند. شاید یک جمله‌ی شاملو راهگشا باشد: «خطر در آن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان» تنها در «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود». ولی شاملو به زبان شعرش اشاره‌ای جدی نمی‌کند. می‌گوید: «متأسفانه، شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند». آیا شاملو این شعر را این قدر آگاهانه گفته است که گِله می‌کند «منتقدان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند»؟



گرچه پورنامداریان همه‌ی دستگاه «غریب گردانی» را به هم می‌ریزد تا بگوید «کلاغ» نیما است، و «کوه‌ها» فضلای کهنه‌پرستِ ادبی. اما قضیه جا نمی‌افتد. «کلاغ» منفی یا «نیما»ی مثبت به سادگی وارد قرینه‌ی استعاری نمی‌شود. پس قضیه چیست؟ دکتر پورنامداریان به این نکته اشاره می‌کند که زبان این شعر با زبان شعرهای بی‌وزن شاملو فرق دارد، ولی فرقِ این دو زبان را به دقت توضیح نمی‌دهد.

به رغم انکار شاملو و تکرار آن انکار توسط «پاشایی» به گمان ما، این شعر از سه نظر نیما را به یاد می‌آورد، حتا اگر اشاره به «یوش» راهم از آن حذف‌کنیم. یکی، آن «بسته‌ی اسرار مرموز» است. همین قدر که دو منتقد و خود شاعر باهم توافقی بر سر شعر ندارند ـ به ویژه که هرسه مفهومی به آن می‌نگرند، و در واقع زیباییِ آن را در معنای آن جست و جو می‌کنند ـ باید قبول کرد که این شعر «بسته‌ی اسرار مرموز» است، و در چنین شعرهایی باید دنبال نه معنی، بل که به دنبال علت اساسیِ مرموز بودنِ آن رفت. مرموز بودنِ آن به سبب نوع زبانی است که در آن به‌کار رفته است. «بسته‌ی اسرار مرموز» (در این جا) بسته‌ای زبان‌شناختی است و نه تصویر شناختی و صفت شناختی، که به دنبال آن، مقوله‌ی مدلول شناختی و تأویل مدلول‌ها هم بیاید. کوشش دکتر پورنامداریان، در مدلولی نگریستن به این شعر، و به چند معنایی بودنِ آن واقف شدن، تنها تأویلی بی‌پایان را پیش می‌کشد، که تازه، دکتر پورنامداریان

به سبب متعهد دانست شاعر به جهان بینیِ سیاسی ـ اجتماعی ـ هنریِ خود، از مجموع معانی سلب تأویل هم می‌کند. در واقع او معنای این شعر را پس از تقلیل دادنِ شعر به معناهای مختلف، در این می داند که شاملو می خواهد ثابت کند که نیما بنیانگذار شعر نوست. ولی فضلای پیر، غرق در جهالت و کسالت‌اند. یعنی، استعاره در پایین‌ترین سطح توازیِ معنی شناختی. حقیقت این است که شاعر هم فقط تا حدی می‌تواند توضیحی بدهد، چرا که خواننده به او خواهد گفت، چرا بیشتر توضیح نمی‌دهی تا ما خود را از شر منتقدان خلاص کنیم. «بسته‌ی اسرار مرموز» که بسته ای زبان شناختی است، برای همیشه اسرار خود را از دید دو منتقد پنهان می‌کند.

نکته‌ی دیگر این که شاملو، به تبع نیما در شعرهایی مثل «ققنوس» و «غراب» زبان را به سوی جمله‌ی مختلط رانده‌است. شعر از سه جمله ساخته شده است. جمله‌ی اول، «هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش». جمله‌ای ساده‌است. جمله‌ی دوم از «با قیچیِ سیاهش» شروع می‌شود و بعد از پانزده برش در «تکرار می کردند» پایان می‌یابد. چهارده برش بعدی نیز، جمله‌ی مختلط آخر را تشکیل می‌دهد. شعر فارسی، پیش از «غراب» و «ققنوس» نیما، از جمله‌ی مختلط به ندرت استفاده می‌کرد. به دلیل این که ادامه از یک بیت به بیت دیگر، به سبب حضور ردیف و قافیه، عملی نبود. و یا با اشکال صورت می‌گرفت. انگار نیما در شعرهای جدید خود، در «مجله ی موسیقی»، شصت و دو سه سال پیش، عملاً می‌خواست جمله‌ی طولانی را وارد ساختار شعر فارسی کند. جمله‌ی مختلط، گاهی ما را به تصویرسازیِ پیچیده رهنمون می‌شود. و گاهی ظرفیت زبان را برای پذیرفتن تفکر انتزاعی به میدان می‌آورد. عناصر فراوانِ جمله‌ی دوم و جمله‌ی سوم، به شاملو امکان آن را می‌دهد که زبان را با خشونت تمام به سوی انتزاع در زبان براند. یعنی، شاملو رسماً به دنبال طرح یک پرسش است، منتها این پرسش بر بنیاد جمله‌سازی بلندِ نیمایی طرح می‌شود. در واقع ممکن است که «یوش» چیزی از نیما را به ذهن شاعر تداعی نکرده‌باشد، اما این زبان، بیان، وزن نیمایی و جمله‌ی بلندِ نیمایی است که شعر احمد شاملو را «بسته‌ی اسرار مرموز» نیمایی شبیه می کند. درست است که شعر، طرح پرسش می‌کند که چرا کوه‌ها انعکاس غارغار کلاغ را تا دیرگاهی تکرار می کنند. ولی صنعت تأخیر معنایی که در شعر پیش می‌آید، زبان و جملات طولانیِ آن را برجسته‌تر می کند و یا به قول علمای شکل و قالب، آن‌ها را به جلو صحنه می آورد؛ طوری که پرسش شعر در ذهن ما، به پرسش دیگری تبدیل می شود. و آن این که: چه تعهدی شاعر با زبان دارد که برای طرح یک پرسش، زبان شعر را تا این حد مختلط و طولانی می‌گیرد. پرسشی که امکان داشت پاسخی محتوایی داشته باشد، به پرسش دیگری راه می یابد که زبانِ نفس گیر را هدف قرار دهد. نفس، با زبان رابطه ی تنگاتنگ دارد. و در این جا، این رابطه به صحنه‌ی بیان آورده می‌شود. غفلت از زبان شعر به معنای غرق شدن در معنایِ سهل الوصول است که شعر را تا حد نازلِ زبان به مثابه ی ابزار نقل معانی تنزل می دهد زبان شعر باید چنان با خود زبان دست و پنجه نرم کند که دریافت معنای شعر عقب بیفتد تا لذت زیباشناختیِ ناشی از درگیری زبان با شعر تحقق یابد. برای غرق شده در زیباییِ بیان شاعرانه، شاعر با استفاده از زبان، زبانی که به ظاهر قرار است ناقل معنا باشد. ارائه‌ی معنا را تا بی نهایت عقب می‌اندازد تا لذت هنری، حاصل این عقب افتادنِ معنا باشد.

در سال‌های آغازینِ دهه ی چهل، وقتی که نخستین مقاله‌ی جدی درباره‌ی شکل ذهنی در شعر را چاپ کردم (و به دنبال آن بیش از ده مقاله، در همان سال‌ها تا همین سال‌های اخیر، درباره‌ی شاملو نوشتم)، به شعر کوتاهی از شاملو اشاره‌کردم. این سخن را با همان شعر به پایان می‌برم: ۲۹

باران

آن گاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه ی پر نیلوفر ،
که به آسمانی بارانی می‌اندیشید

و آن گاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه ی پر نیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

و آن گاه بانوی پرغرور باران را
در آستانه ی نیلوفرها ،
که از سفر دشوار آسمان باز می آمد ۳۴

تورنتو
اگوست ـ سپتامبر ۲۰۰۰*

---

۱ . احمد شاملو ، ابراهیم در آتش (تهران ، کتاب زمان ، ۱۳۵۲)، ص ۴۵ .
۲ . همان ، صص ۴۷ ـ ۴۶ .
۳ . همان ، ص ۵۰ .
۴ . جلال‌الدین محمد مولوی، دیوان جامع شمس تبریزی، براساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران، انتشارات فردوس ، ۱۳۷۴)، ص ۴۸۳ .
۵ . عطار نیشابوری ، تذکرةالاولیأ، از روی نسخه ی رنولد الن نیکلسون ، به کوشش ا. توکلی (تهران ، انتشارات بهزاد ، ۱۳۷۶)، چاپ ششم ، ص ۵۷۶ .
۶ . برگرفته از نوار ویدیویی از احمد شاملو که در یکی دو جلسه ی بزرگداشت آن زنده‌یاد در آمریکا نشان داده شد.
۷ . نگاه کنید به «قالب شعر شاملو»، چاپ سال ۴۵ ، مجله ی فردوسی (تهران ، چاپ زمان ، ۱۳۴۸)؛ و در کتاب «طلا در مس» سه جلدی ، ۱۳۷۱ ، جلد دوم ، صص ۹۲۵ ـ ۸۹۵ .
۸ . احمد شاملو ، حافظ شیراز (تهران ، انتشارات مروارید ، ۲۵۳۵)، ص ۲۵ .
۹ . نیمایوشیج، نامه‌های نیما به همسرش (تهران ، انتشارات آگاه ، ۲۵۳۷)، صص ۹ و ۸ .
۱۰ . پیش از این نیز یک بار از این نامه ، در خطابه ی «نیمایوشیج و تاریخ» که در هفتم دی‌ماه ۱۳۵۹ به مناسبت بیست و یکمین سال خاموشیِ نیما در کانون نویسندگان ایران ایراد شد ، استفاده کردم . این خطابه در نشریه ی «برج» ، شماره‌ی ۲ ، سال ۱۳۶۰ چاپ شد. نیز نگاه کنید به : رضا براهنی ، طلا در مس سه جلدی ، سال ۱۳۷۱ ، جلد دوم ، صص ۸۲۱ ـ ۷۸۹ .
۱۱ . صادق هدایت ، بوف کور/ زنده به گور. م . ف . فرزانه ، نقدی بر بوف کور (سوئد، نشر باران، ۱۹۹۴)، صص ۱۰ ـ ۹ .
۱۲ . همان . بخش بوف کور ، صص ۷ ـ ۵ و ص ۱۴۴ .
۱۳ . نگاه کنید به : رضا براهنی ، کیمیا و خاک (تهران ، مرغ آمین ، تابستان ۱۳۶۸)، چاپ سوم ، صص ۳۰ ـ ۲۹ .
۱۴ . روایت این حادثه را از زبان خود شاملو ، در یک برنامه‌ی ویدیویی شنیدم ، در شهر دالاس ، تکزاس ، در تاریخ ۲۷ آگوست ۲۰۰۰ ، پس از درگذشت احمد شاملو. پیشتر ، در مصاحبه ای متن آن را خوانده بودم .
۱۵ . ع . پاشایی ، زندگی و شعر احمد شاملو (تهران ، نشر ثالث ، ۱۳۷۸)، جلد دوم ، ص ۶۲۱ ، شعر متعلق به تاریخ ۱۳۷۸/۴/۲۰ است.
۱۶ . «انسان والایی که با نخستین گروه افسران خیانت دیده ی سازمان نظامی اعدام شد. خود وی نظامی نبود». یادداشت از خود شاملو ، پاشایی ، همان ، ص ۵۹۴ .
۱۷ . ع . پاشایی ، همان جلد دوم ، ص ۵۹۴ .
۱۸ . ع . پاشایی ، همان ، جلد دوم ، ص ۶۰۰ ـ ۵۹۸ .

۱۹. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، ص ۶۰۴ ـ ۶۰۳.
۲۰. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، ص ۵۷۲.
۲۱. نگاه کنید به چاپ‌های مختلف «قطعنامه» و ع. پاشایی، همان، جلد اول، صص ۵۸ ـ ۵۷.
۲۲. ع. پاشایی، همان، جلد اول، ص ۴۹.
۲۳. ایرانشهر: در کتاب «مجموعه‌ی آثار احمد شاملو» دفتر یکم شعر، ۱۳۲۳ ـ ۱۳۷۶، بخش اول، زیرنظر نیاز یعقوب‌شاهی (تهران، نشر زمانه، ۱۳۷۸)، ص ۷۳۸، مکان و زمان سرایش این شعر، «زندان قصر ۱۳۲۴» قید شده است. ضمناً، به گواهیِ حاضران در شب شعرخوانیِ احمد شاملو در کالیفرنیا، از جمله آقای منصور خاکسار، شاملو این شعر را خوانده و علت وجودی عبارت «زندان متفقین» را در ذیل نخستین چاپ شعر «نامه»، وجود سانسور در هنگام شعر «شکفتن در مه» ذکر کرده است.
۲۴. احمد شاملو، شکفتن در مه (تهران، کتاب زمان، سال ۱۳۴۹)، صص ۱۲ ـ ۸.
۲۵. احمد شاملو، قطع‌نامه (تهران، مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۶۴)، شعر «سرود مردی که خودش را کشته است».
۲۶. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، صص ۶۰۸ تا ۶۰۹.
۲۷. احمد شاملو، هوای تازه (تهران، انتشارات نیل، چاپ چهارم، ۱۳۵۳)، ص ۶.
۲۸. منوچهر شیبانی، آتشکده‌ی خاموش (تهران، بی‌ناشر، «در تیرماه ۱۳۴۳ در سازمان چاپ خیام به چاپ رسید»). صص ۱۱۱ و ۱۱۲. تاریخ شعر ۱۳۲۵ است.
۲۹. احمد شاملو، هوای تازه، (تهران، انتشارات نیل، چاپ چهارم، ۱۳۵۳)، ص ۳۱۱ تا ۳۱۸.
۳۰. مجله‌ی اندیشه و هنر، سال ۱۳۴۳، صص ۱۵۹ ـ ۱۵۸.
۳۱. احمد شاملو، محمد حقوقی، شعر زمان ما ۱ (تهران، زمان، ۱۳۶۱)، ص ۲۸۳.
۳۲. احمد شاملو، دشنه در دیس (تهران، مروارید، چاپ دوم، ۱۳۵۷)، صص ۴۵ ـ ۴۲.
۳۳. احمد شاملو، مجموعه‌ی اشعار (آلمان، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، ۱۹۸۹)، جلد ۲، ص ۱۱۵۶.
۳۴. احمد شاملو، باغ آینه (تهران، بی‌ناشر، ۱۳۳۹)، ص ۶۸.

* بخشی از این نوشته، نخست در اجتماع ایرانیان واشنگتن، به مناسبت درگذشت زنده‌یاد احمد شاملو قرائت‌گردید، و بعد تکمیل شد و به‌صورت حاضر درآمد. برای اطلاع دقیق از نظر نویسنده درباره‌ی «کل آثار شاملو، قرائت مقالات «طلا در مس» سه جلدی (تهران، ناشر: مؤلف، ۱۳۷۱) که شامل بخش اعظم مقالات نویسنده در دهه‌ی چهل نیز هست، و نیز مقاله‌ی «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» در کتاب «خطاب به پروانه‌ها» مقاله‌ی «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم» در شهروند، تورنتو، و مجله‌ی بایای ایران، مقاله‌ی «زبانیت در شعر فارسی» در شهروند و مقاله‌ی «دیباچه‌ی احمد شاملو» در شهروند و سایر مطبوعات خارج از کشور مراجعه‌کنید. ر ـ ب.