

چیزی قرار می‌گیرد که امروز «نو» است، و حتی گاهی بیشتر منبع یادگیری هنری ما قرار می‌گیرد تا آن چیزی که با ما معاصر است. شاملو برغم پذیرفتن اهمیت نیما، در حال گریز از تسلط شعر نیمایی بر او، چیزی از گذشته را به دوران معاصر می‌آورد که از نظر تاریخی با او صدها سال فاصله دارد ولی از نظر هنری با او سنخیت بیشتری دارد تا حتی استادش نیما. و این با آن اصل تاریخت، در تضاد می‌افتد؛ و این حتی با اصل حرفه‌ای شاعر به معنای سنتی هم در تضاد می‌افتد و از شاعر تعبیر دیگری را ارائه می‌دهد که در تضاد با تعبیری است که نیما از او می‌کرد، به همان صورت که تعبیر نیما از شاعر چیزی است غیر از تعبیری که فرض کنید حافظ می‌توانست از او داشته باشد. پس در واقع ما از یک سو به طرف مدرنیته و «نوی» حرکت می‌کنیم و از گذشتگی گذشته اجتناب می‌کنیم. ولی از سوی دیگر برغم گذشتگی، آن را احیا می‌کنیم و یا به ادوار و انواعی از ادبیات نزدیک می‌شویم و از آن استفاده می‌کنیم. انگار در ما چیزی برغم میل باطنی ما تکرار می‌شود، و آن ممکن است تاریخ بلافصل ما نباشد، بلکه آن بخشی از شعر و ادبیات باشد که بدون توجه به تاریخ به سوی ما می‌آید. این را ما در ساختار حرکت تاریخ و رشد انسان داریم، به این معنی که چون یک بار از حیوان فراتر رفته به سوی انسان آمده‌ایم و این خود یک ساختار است؛ حتماً در وضع فعلی خود نخواهیم ماند، بلکه با تکرار همین ساختار فراروی به مرحله دیگر نیز - هر چه آن مرحله می‌خواهد باشد، خواهیم رفت. پس ساختار فراروی همان است که مدام تکرار می‌شود: «بازگشت ابدی همان» [نیچه].<sup>۹</sup> اگر در تاریخ این انسان است که ساختار فراروی را از طریق «وقوع مکرر همان» تکرار می‌کند، موضوع اصلی ادبیات، بویژه شعر، زبان است. یک بار معروفی کرخی و رودکی به زبان شکل داده‌اند، یک بار حافظ، و در عصر ما، شاعران عصر ما. برغم اینکه صدها موضوع در این زبان بیان شده، ولی وظیفه شاعر بیان خود زبان بوده است. نیما زبان را به صورت خاصی بیان کرده، شاملو آن را به صورت دیگری بیان می‌کند و ما به دنبال بیان آن، به صورت دیگری هستیم. همان چیز مکرراً حادث می‌شود. دلیل لذت بردن ما از شعر حافظ، این است که بین ما و او چیز مشترکی وجود دارد که برغم گذشت تاریخ، در ذات آن دگرگونی بزرگی اتفاق نیفتاده است. حافظ به موضوع مشترک هویت و ابزار اصلی هستی‌شناسی ما، یعنی زبان، شکل لذت بخش آن را داده، و ما می‌کوشیم شکل لذت بخش دیگری به آن در عمر خود بدهیم. بازگشت ما به سوی او، و خیزش او به سوی ما، به دلیل آن اصل اشتراک زبان و اشتراک خلاقیت در زبان حتمی است. در هر عصر داده شده، هر کسی که مدرن است، ساختار هر آدمی را که در گذشته

و در عصر خود، می‌خواسته مدرن باشد، تکرار می‌کند. و مدرنیسم به رغم مخالفتش با گذشته، ساختار پیدا شدن هر چیز مدرن را در خود تکرار می‌کند. چیزی از این متناقض‌تر و طنزآمیزتر نمی‌توان پیدا کرد که هیچکدام از شاعرانی که گمان می‌کنند به سوی آینده می‌شتابند، از هیچ شاعر آینده‌ای متأثر نشده‌اند، بلکه همه، بدون استثنا از شاعران معاصر و گذشته خود متأثر شده‌اند. وقتی که نیچه می‌خواهد خط مشی فرهنگ آینده غرب را تعیین کند تا دئونیروس عقب می‌رود و تا واگنر معاصر می‌شود؛ وقتی که هایدگر می‌خواهد خط مشی آینده رابیان کند تا فلاسفه پیش از سقراط عقب می‌رود، تا هولدرلین، عقب می‌رود و تا نیچه عقب می‌رود و تا ریلکه معاصر می‌شود. این دو، که اساس تفکر پست‌مدرنیسم را در جهان گذاشته‌اند، تنها با دست رد زدن بر سینه تاریخ خطی، تاریخ منطبق بر زمان‌بندی و زمان‌شناسی، و با تکیه بر «بازگشت ابدی همان» در هر عصر داده شده، حرکت کرده‌اند. استفاده برای بیان خود و عصر خود از بخشی از فرهنگ گذشته، هرگز به معنای استفاده خطی و زمان‌بندی تاریخی نیست، بلکه درک حالیت حال در گذشتگی بخشی از گذشته‌ای است که جانهای مایل به هم، جهانهای آن جانها را هم به هم مایل می‌کنند. و در همین جا، تناقضها و تعارضهای مختلف رخ می‌دهد و در همین جا، آینده به ما نزدیک می‌شود.

۶- همانطور که دیدیم نیما به دنبال شعر وصفی و روایی است، ولی نشان دادیم که نه همه شعرهای او وصفی و روایی هستند. و نیز نشان دادیم که روایی بودن اثر ممکن است کهنه و یا نو باشد. از «سرزمین ویران» الیوت، حوزه‌های مختلف روایی مستفاد می‌شود. از قول «دریدا» گفتیم که به طور کلی جدا شدن از نوعی «قصویت» در ادبیات غیرممکن است و از قول «لیوتار» بگوییم که جدایی از «روایتیت»<sup>۱۰</sup> در ادبیات محال است. کلمه «روایتیت» را به عنوان اصل روایت در هر حوزه تفکر و هر حوزه ادبی بگیریم، به همین دلیل بگوییم به دنبال سخن «لیوتار» که تنها با تاسی به اصل روایت ادبی و یا «روایتیت» در ادبیات، جهان خود را از یکخواختی، بی‌منایی و بی‌هدفی نجات می‌دهیم.<sup>۱۱</sup> شهرزاد هزار و یک شب با تکیه بر اصل روایت، گلوی خود را از چنگال مرد سرکوب نجات می‌دهد.

احمد شاملو می‌نویسد: «شعر به هر صورت انواع و اقسامی دارد اما آنچه منظور نظر من است صفتی را هم یدک می‌کشد. من می‌گویم «شعر ناب» یا «شعر محض». و در ادامه این حرف می‌نویسد: «منظورم شعر و به طور کلی هنری است که برای نمود، محتاج سوار شدن بر حاملی یا چنگ انداختن به چیزی جز خودش نباشد. مجبور نباشد

برای نشان دادن خود به بهانه و دستاویزی متوسل شود. «حرف دقیق‌تر شاملو در سطرهای بعدی می‌آید: «وقتی مطلبی براساس طرحی قصه‌وار بیان شود به‌اش می‌گوئیم روایی است. حالا این چیز روایی می‌تواند نقاشی باشد می‌تواند موسیقی باشد می‌تواند رقص باشد یا هر چیز دیگر. فقط باید به این نکته توجه داشت که هر هنر محض وقتی به روایت متوسل شد آن حالت نابی‌اش را از دست می‌دهد.»<sup>۱۲</sup> در صفحات بعد، شاملو به درستی گله می‌کند که معیارهای اصلی «شعر محض» و یا «شعر ناب» در زمانی که او نخستین آثار خود را چاپ می‌کرد، پیدا نشده بود و پذیرفتن این نکته به معنای آن است که حتماً معیارهای این شعر در سالهای بعد کشف شده است. دستکم این نکته روشن است که شاملو به عنوان شاعر، پذیرفته شده و برای خود صاحب سبک و حتی مکتب نیز شناخته شده است. هنگام عبور از خلال این مقولات شاملو قطعه‌ای از خود را نقل می‌کند و بعد اعتراض می‌کند که در زمان چاپ این شعر، زنده‌یاد مهدی اخوان‌ثالث، در نقدی نشان داده است که معیارهای درک این نوع شعر را نمی‌دانسته است. ما چون به آن نقد اخوان حالا دسترسی نداریم، عین شعر شاملو و همین حرفهای اخوان را از قول خود شاملو نقل می‌کنیم تا حرکت فکر را نشان داده باشیم:

«... و تو خاموشی کرده‌ای پیشه

من سماجت

تو یکچند

من همیشه

و می‌دانید اسم این را چی گذاشته بود؟ ... «دوزبازی با الفاظ» یا «توجه به قافیه و عدم

توجه به وزن»<sup>۱۳</sup>

من هم مثل شاملو در حیرتم که چرا اخوان نام چنین چیزی را «دوزبازی با الفاظ» نامیده است. ولی اگر با عبارت و تسمیه اول اخوان مخالف باشم، با عبارت دوم اخوان نه تنها مخالف نیستم، بلکه خود شاملو و شعرش را هم مخالف چنین تعبیری از بخشی از شعرهای «هوای تازه» نمی‌دانم. حتی در همین سالی که این یادداشت را می‌نویسم، خود شاملو، «توجه به قافیه و عدم توجه به وزن» را در آثارش گوشزد کرده است. ولی گرچه در این حرف و سخنها تناقضهایی می‌بینم که با در نظر گرفتن شعرها و آرای خود شاملو، به آنها به اشاره خواهم پرداخت، باید یک تناقض را در این جا ثبت کنم. همین قطعه بالا، یک مشخصه اصلی به عنوان یک گفتمان یا discourse دارد، و آن اینکه: قطعه، روایی است. در مورد مقضی بودن آن هم شک نیست. و شاملو با عوض کردن دو بخش فعل

مرکب و به جای «پیشه کرده‌ای»، «کرده‌ای پیشه» گفتن، وجود قافیه را حتی به رخ هم کشیده است. پس شاملو در بیان خود از «شعر محض» هنوز به آن تعریف دقیق دست نیافته است و یا هنوز مثال دقیق را به ما نداده است. به این مقوله، ضمن حق دادن به شاملو، در پاره‌ای موارد، خواهیم پرداخت. ولی فعلاً نکته مهم‌تری را در ارتباط با آن موضوع «روایت» و «روایی» بگوییم.

شاملو در ادامه سخنانش می‌نویسد: «هر شاعری باید خلاصه‌ئی از تاریخ شعر فارسی را زیر چاق داشته باشد، و ضمناً برای دست‌یافتن به زبانی هر چه کارآیندتر، از مطالعه انتقادی آثار گذشتگان غفلت نکند. — بگذارید همین جا گفته باشم که از این لحاظ من از اسکندرنامه دروغین و از قصه یوسف (احمد توسی) و کشف‌الاسرار و قصص‌الانبیا خیلی بیش از آن شعر آموخته‌ام که از صف دراز شاعران متقدم. البته ناسپاسی نمی‌کنم: میان شاعران هم از مولوی (مثنوی و دیوان شمس) از فخرالدین اسعد و از نظامی و پیش از همه از حافظ بسیار آموخته‌ام.»<sup>۱۴</sup>

اگر به این فهرست نگاه کنید به استثنای دیوان شمس و دیوان حافظ، بقیه را جزو متون روایی ادبیات فارسی خواهید یافت. قریب سی سال پیش از این که من مقالاتی تحت عنوان «قالب شعر شاملو» نوشتم، مثالهایی از چند متن روایی — تاریخی ادبیات گذشته را — که همگی به نثر بود — به شکل شعر جدید شاملو تقطیع کردم و نشان دادم که شاملو تحت‌تأثیر این نوع بیان، و نیز تحت تأثیر متون روایی دینی — بیشتر تورات و انجیل — به قالب شعر خود دست یافته است. از مقایسه بخشهایی از تاریخ بیهقی، مقامات حمیدی، تذکره‌الاولیا، تاریخ یمنی، کلیله و دمنه، و قطعاتی از آیدا، درخت و خنجر و خاطر و قنوس در باران، من به این نتیجه رسیدم:

«فرق آن نثر [نثر متون روایی — تاریخی — ادبی] با این شعر [شعر شاملو] چیست؟ به نظر می‌رسد که فقط یک فرق هست و آن اینکه بر اینها بیشتر منطق شعر حکم می‌کند و بر آنها بیشتر منطق نثر، در اینها نوعی «ناب بودن و بخاطر خود بودن» هست و در آنها «آلوده بودن و بخاطر یک اندیشه و یا احساس و یا حکایت دیگر بودن» هست. ولی فرم تقریباً یکی است. شاملو به این نثر، حالت شعری بیشتر داده است و یا به این قبیل «شعرگونه»ها در داخل متون نثر گذشته، استقلال شعری داده است.»<sup>۱۵</sup>

حرف ما دو تن با سی سال فاصله، تقریباً یکی است. انگار مسئله اساسی همان اختلاف بین شعر ناب و شعر روایی است. و در آینده این نکته را هم می‌توانیم به بحث بگذاریم که آیا شعر روایی می‌تواند شعر ناب باشد یا نه، و اگر می‌تواند باشد، شعر ناب

روایی چگونه چیزی است و شاید در این جا ما باید به دنبال تعریفی برای شعر بگردیم و نه تعریفی برای «ناب» و «روایی». نخست، تعارض در کار خود شاملو را نشان می‌دهیم. شاملو این بخش از شعر «تولدی دیگر» فروغ را شعر خوبی می‌داند:

من  
پری کوچک غمگینی را  
می‌شناسم که در اقیانوس مسکن دارد  
و دلش را در یک نی لیک چوبین  
می‌نوازد، آرام آرام  
پری کوچک غمگینی  
که شب از یک بوسه می‌میرد  
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد<sup>۱۶</sup>

شاملو، سطر آخر این شعر را به این صورت تصحیح کرده است: «و سحرگاه از یک بوسه به دنیا می‌آید». معتقد است چون فعل اول «می‌میرد» است، پس باید «به دنیا می‌آید» باشد و نه «به دنیا خواهد آمد»، که اشتباهی بیش نیست، به دلیل اینکه فروغ به جای اینکه زمان اینها را به دنبال هم بیاورد با آوردن «خواهد آمد» سحرگاه را به سوی آینده، و حتماً بعهد، پرتاب کرده است. وسواس دستوری شاملو ایجاب می‌کند که این تصحیح شعری را کرده باشد، و وسواس شعری ما ایجاب می‌کند که سطر فرخ‌زاد را به همان صورتی که گفته شده نگاه داریم.

ولی مسئله ما این است: این قطعه دقیقاً یک قطعهٔ روایی است و شعر خوبی هم هست، و اصولاً «تولدی دیگر» که این قطعه از آن برگرفته شده است، انگار از تکه‌های روایی مختلف ساخته شده است، ولی قطعاتی هم در آن وجود دارد که جنبهٔ روایی ندارد و باز هم شعر است. پس ما می‌توانیم روایتی داشته باشیم که وقتی شاملو با روایت بودن شعر مخالفت کند و دنبال شعر ناب می‌گردد مثال «شعر ناب» بودن شاملو قرار بگیرد. در همین حال این شعر بی‌وزن هم نیست و رکن «فعلاتن»، با پاره‌ای تغییرات در پایان‌بندی از نوع نیمایی، و کمی جرح و تعدیل به سیاق خود فرخ‌زاد، از خلال کلمات آن می‌گذرد. وزن در ساختار این شعر شرکت کرده است. از بیرون بر آن تحمیل نشده است. ولی شاملو می‌نویسد:

«من مطلقاً وزن را به مثابهٔ چیزی لازم و ذاتی یا وجه‌امتیازی برای شعر نگاه نمی‌کنم.

بل که به عکس، معتقدم الزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند چرا که بناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد در صورتی که ممکن است همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیرهٔ تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده باشد.<sup>۱۷</sup>

یا باید شاملو ثابت کند که التزام وزن، ذهن فرخ‌زاد را منحرف کرده، «چرا که وزن... فقط معدودی از کلمات را به خود راه» داده است؛ و نیز ثابت کند که آن کلماتی که پشت در مانده، در وزن نگنجیده «ولی در زنجیرهٔ تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر» بوده است، کدام کلمات است؟ و یا قبول کند که وزن این شعر «چیزی لازم و ذاتی برای شعر» بوده، و دقیقاً برای آن «وجه امتیازی» محسوب می‌شود، که در این صورت ممکن است بپذیرد که این روایی بودن و روایی نبودن شعر نیست که تکلیف شعر را روشن می‌کند، بلکه شعر می‌تواند موزون باشد و خوب یا بد باشد و بی‌وزن باشد و خوب یا بد باشد. روشن کردن مسئلهٔ خود شعر مهم‌تر از موضع‌گرفتن در برابر روایت است. ولی انگار برای روشن شدن موضع خود شعر باید بر سر همین «روایی» و غیرروایی بودن شعر کمی توقف کنیم: چرا که از دیدگاه شاملو هر چیزی که روایی باشد، شعر محض نیست. لازم است این نکته را هم بگوییم که اگر نوع وزنی را که فرخ‌زاد در شعرهایش بکار می‌گیرد، از این شعرها خارج کنیم که من نمی‌دانم چطور ممکن است این کار را بکنیم، شعرهای فرخ‌زاد را هم از شعر معاصر بیرون کرده‌ایم. این در مورد شعرهای نیما هم صادق است. ولی پیش از رسیدن به بحث وزن برای آنکه به موضوع روایت نزدیک‌تر شده باشیم، نگاه دیگری به چند شعر شاملو بیندازیم.

من تمامی مردگان بودم

مردۀ پرنده‌گانی که می‌خوانند

و خاموشند

مردۀ زیباترین جانوران

بر خاک و در آب

مردۀ آدمیان همه

از بد و خوب

من آنجا بودم

در گذشته

بی سرود

با من رازی نبود

نه تبسمی

نه حسرتی

به مهر

مرا

بی گناه

در خواب دیدی

و با تو

بیدار شدم<sup>۱۸</sup>

من در این شعر نه آن آکوستیک کلامی را می بینم که شاملو از آن صحبت می کند، در ارتباط با درسی که از شعر ناظم حکمت گرفته و پیشتر به آن علت از شعر نیمایی روگردان شده؛ و نه وزن درونی را که شاملو به شعرش نسبت می دهد و دیگران، منجمله خود من، گهگاه در شعر او یافته ایم؛ و نه در آن، وزن قراردادی می بینم، و نه حتی به آن صورت که شاملو این شعر را بر روی کاغذ نوشته، نیازی به ظهور آن به این صورت می بینم. ولی هر کسی که این شعر را می خواند بلافاصله متوجه دو نکته می شود: (۱) متن، متن روایی است؛ (۲) شعر، شعر خوبی است. و در ضمن شعری است بالحن خود شاملو. و شعری است نو. و هیچ ربطی به هیچ شاعر دیگری ندارد. ولی بار اصلی شعریت شعر بر روی معنی است، ولی معنی، معنی شناختی شعری است، نه معنی شناختی نثری. برغم این که این شعر، شعر خوبی است، قانع کننده نیست. شاملو حالت را می گوید، ولی حس را نمی گوید. به یک معنی این شعر، شعر حسی نیست. مخاطب شعر، همه چیز را درک می کند، انگار شاعر همه چیز را می داند. گفته و تمام کرده است. به همین دلیل، هنوز مخاطب، آن لذت هنری را که باید از این شعر برد، نمی برد. و ما می گوئیم: شعر خوبی است. به طور کلی این شعر، حرفی است. یعنی شاملو حرفهای خوبی را به زبان شاعرانه می زند.

حالا می آیم به طرف روایتی از نوع دیگر:

جیح امروز  
از مادر نزاده‌ام  
عمر جهان بر من گذشته است

نزدیک‌ترین خاطره‌ام خاطره قرن‌هاست.  
بارها به خون‌مان کشیدند  
به یاد آر  
و تنها دست‌آورد کشتار  
نانپاره بی قاتق سفره بی برکت ما بود.

اهراب فریم دادند  
برج موریانه را به دستان پریینه خویش برایشان گشودم،  
مرا و همگان را بر نطح سیاه نشانند  
گردن زدند.

نماز گزاردم و قتل‌عام شدم  
که رافضیم دانستند  
نماز گزاردم و قتل‌عام شدم  
که قرمطیم دانستند.  
آنگاه قرار نهادند که ما و برادران‌مان یکدیگر را بکشیم و  
این  
کوتاه‌ترین طریق وصول به بهشت بود

به یاد آر  
که تنها دست‌آورد کشتار  
جلیپاره بی قدر صورت ما بود.  
خوشبینی برادرت ترکان را آواز داد



تورا و مرا گردن زدند  
سفاقت من چنگیزیان را آواز داد  
تورا و همگان را گردن زدند

یوغ ورزا بر گردن مان نهادند  
گاو آهن بر ما بستند  
بر کرده مان نشستند  
و گورستانی چندان بی مرز شیار کردند  
که باز ماندگان را  
هنوز از چشم  
خونابه روان است

کوچ غریب را به یاد آر  
از غربتی به غربتی دیگر  
تا جست و جوی ایمان  
تنها فضیلت ما باشد.

به یاد آر  
تاریخ ما بیقراری بود  
نه باوری  
نه وطنی  
□ □ □  
نه،

جنگ امروز  
از مادر

نزاده ام<sup>۱۹</sup>

این شعر روایت تاریخ ما از دیدگاه شاملو است، و استعاره‌ها مو به مو به توازی حرکات تاریخ در شعر کاشته شده است. این شعر چنان تماماً تاریخی است که شک

نداریم شاملو این شعر را «ساخته» است و، طبیعی است که برغم نوعی ریتم که کلمات منشور پیدا کرده، و به رغم تکرار «جج امروز / از مادر / نزاده ام»، شعر، فراروایتی را یدک می‌کشد که شاملو خودش حتی با روایتش به مخالفت برخاسته است. مشکل شاملو آن فراروایت<sup>۲۰</sup> است. و آن فراروایت گرفتاری اجتماعی و تاریخی ماست. شاملو در بسیاری موارد شعرش را با انطباق با آن روایت بزرگ‌تر، آن گرفتاری اجتماعی و تاریخی ما، می‌گوید. برای او بیان استعاری آن گرفتاری، بسیار مهم‌تر از آن چیزی است که خود او راجع به خاستگاه شعر، بویژه خاستگاه شعر خودش می‌گوید. تضاد اصلی بین تئوری و پراتیک شاملو دقیقاً در تثبیت روایت شعری شاملو از فراروایتی است به مراتب بزرگ‌تر از خود شعر که سراسر جامعه و تاریخ معاصر و حتی گذشته را هم دربرمی‌گیرد، و در بسیاری موارد روایت مستعار شاملو، به موازات فراروایت آن گرفتاری اجتماعی و تاریخی سروده شده است. شاملو گفته است چیزی را از بیرون نباید به شعر تحمیل کرد. خب، اگر چیزی از بیرون بر شعر تحمیل شد، چه اتفاقی می‌افتد؟ شعر به معیار صمیمی بودن نه به ذات شاعری، بلکه به معیار صمیمی بودن به آن روایت خارج قضاوت می‌شود. علت اینکه فقط محتوای شعر شاملو به قضاوت گذاشته شده، و قالب شعر شاملو در ارتباط با ذات هنر شاعری و براساس تئوریهای پیشنهادی خود شاعر، روی داوری به خود ندیده است، همین نکته اساسی است. از آنجا که شعر شاملو سریع‌تر از لذت هنری، درگیری اجتماعی را از طریق معانی و حرفها و استعاره‌های متوازی با موقعیت‌های اجتماعی، در اختیار خواننده می‌گذارد، خواننده به جای آنکه مجذوب شعر شود، مجذوب فریادی می‌شود که شاملو کشیده است و مجذوب شهادت به شناختی می‌شود که شاملو از طریق شعرش خواننده را از آن آگاه کرده است. برای قضاوت راجع به این شعرها، لازم نیست منتقد و تئوریسین ادبی به مجلس دعوت کنیم. یک عده با این معانی موافق‌اند، یک عده مخالف. ولی ما مخالف شعر خواننده شدن این معانی هستیم. مدرنیسم مخالف بازسازی کرونولوژی تاریخی است، حتی مخالف بازسازی تاریخی است. برای مدرن جدی، فرازوی از کرونولوژی و بردن یک زمان درون زمانهای دیگر یک اصل اساسی است. «پاییز سن هوزه» شعر زیبایی است. پایان آن را نقل می‌کنم:

کنار جهان مهربان

به مور مور اغواگر برکه می‌نگرم،

چشم بر هم می‌نهم

و برانگیخته از بلوفی رخوتناکی  
به دعوت مقاومت ناپذیر آب  
محتاطانه  
به سایه سوزان اندامش  
انگشت  
فرو می برم

### احساس عمیق مشارکت.<sup>۲۱</sup>

از شاملو باید پرسید: اگر آن سطرهای بالا را باید توسط این عبارت انتزاعی آخر توضیح داد، پس با چه سطرها، صفحات و حتی کتابی باید مفاهیم و معانی مهم پیوسته «ترانه آبی» را توضیح داد؟ سؤال این است: این «احساس عمیق مشترک» از کجا پیدا شده؟ شاملو همیشه نگران چیزی است در آن سوی شعر و یا بیان‌کننده چیزی است در این سوی شعر. آن تعداد از شعرهایش خوب است که شعر، درون شعر، جدا از آن فراروایت، مانده باشد، حتی اگر روایتی هم، گهگاه بر آن ناظر باشد. در یک شعر وقتی همه حوادث بعدی، حتی به زبان شعری خود «شاعر» باشد و قابل پیش‌بینی باشد، مثل «جغ امروز از مادر نزاده‌ام»، ما شعر نداریم، روایت سراسر ارجاع‌پذیر به تاریخ را داریم، تاریخی که تصویر خود شاعر از تاریخ است.

۷- شاملو شکل‌گیری شعر در ذهنش را به زایمان تشبیه می‌کند و راجع به آن چنین توضیح می‌دهد:

«این زایمان حاصل نوعی نطفه‌پذیری در حال بیهوشی است که چون با تغییرات ظاهری‌ئی همراه نیست، علائمی هم از خود نشان نمی‌دهد. فقط ناگهان دردی و، کودکی که منتظرش نبوده‌اید. مهمان ناخوانده‌ئی که خبر نکرده وارد می‌شود و غالباً سخت بی‌هنگام. به کلی ناشناس است و بلافاصله هم سر نخ‌ئی به دست نمی‌دهد که بدانید از کجا آمده است. فقط احساس می‌کنید که پیغام مهمی دارد، و ناچار اولویت و همه حقوق تقدم را به او بدهید...»

«در خانه دوستی به صحبت‌های گوناگون نشسته بودیم که شعری فرمان «بنویس» صادر کرد. رفتم به اتاق مجاور و آن را نوشتم. شعری اجتماعی و کاملاً بیگانه با لطیفه‌های گوناگون و قافیه‌های خنده‌هایی که از اتاق دیگر می‌آمد... - با آن به تالار برگشتم.

جماعت شعر را خواندند و بحث موافق و مخالف شدیدی در گرفت و درست در کشاکش آن بحث‌ها بودیم که شعر بعدی در زد. آن را هم نوشتم. این یکی شعری بود عاشقانه! - اولی شعری اجتماعی بود که در میان لطیفه‌ها و بیعاری‌ها آمد و دومی شعری به کلی بیگانه با بحث‌های موافق و مخالف که شعر قلبی برانگیخته بود... شعر حتی به تمرکز ذهنی هم حرمت نمی‌گذارد. یعنی نه فقط خودسرانه سد بسته ذهن متمرکز را می‌شکافد و وارد می‌شود بل که وادارتان می‌کند ابتدا به امر او که غالباً هم یکسره از موضوع خارج است، توجه کنید. گاه در خواب می‌آید گاه در حمام... در خصوص من نه آن الهام‌گذاری در کار است نه موضوعی که به قول شما به شکل جرقه‌ئی در ذهن بتابد. فوت و فن هم پرورنده آن نیست. چنانکه گفتم، وقتی آن فرمان مرا بنویس صادر می‌شود نه هنوز نمی‌دانم چه خواهم نوشت نه نیازی به استفاده از فوت و فن‌ها پیش می‌آید. همین قدر کافی است که قلم روی کاغذ بیاید. به همین سادگی. تنها پس از این مرحله است که شعر پرده از جمال خود برمی‌دارد... خود شعر هرچه را که لازم داشته باشد برمی‌دارد و با خودش می‌آورد: کلمه‌های مورد نیاز و تصویرها و شگردهای سخنوری را، و با چنان‌گزینش دقیقی که غالباً نیاز به اصلاح عبارت و تغییر و تبدیل پیش نمی‌آید...»<sup>۲۲</sup>

دهها شعر از سراسر زندگی پر شعر و هیجان شاملو می‌توان برای این نوع شعر گفتن مثال آورد. و حقیقت این است که این نوع شعرهای شاملو از شعرهای دیگر او ماندگارترند، از باغ آینه تا مدایح بی‌صله، در طول بیش از سی و پنج سال، شاملو شعرهایی را براساس این بینش تحویل داده است. ولی گاهی حتی زیباترین آنها روایی است، مثل «مرگ ناصری». از شعرهای قدیمی‌تر، «بر سنگفرش» و «کیفر» و «ماهی»، و از شعرهای بعدی، «سمیرمی» و «کوبری»، دو شعری که با چند سال فاصله شباهت غریبی از نظر ساختاری به یکدیگر دارند، یا شعر «در کوچه آشتی‌کنان» در مدایح بی‌صله، که شعر در میان حالت روایی و حالت غیرروایی معلق است. بر روی این مسئله روایت باز هم تکیه خواهم کرد. به نظر من در پاره‌ای موارد شاملو حق دارد، ولی شاملو ضابطه آن را برای ما تعیین نمی‌کند. نمی‌گوید ایراد وزن در کجاست. ثابت کردیم که بخشی از ایراد وزن در نیماست. شاملو هم این را ثابت می‌کند. ولی بخش دیگری از ایراد وزن در شاملوست. در جایی که نیما از وزن به درستی و خوب استفاده کرده، شاملو به درستی به اهمیت نیما پی نمی‌برد. در واقع خود شاملو همان اشتباه را می‌کند که نیما در مانلی می‌کند. مانلی نیما، دقیقاً یا تعریف نیما، شعری روایی - وصفی است، ولی

شعری است که نیازمند دگرگونی وزنی به ضرور رکن فعلاتن و به سود اوزان دیگر و بی وزنی بود. شاملو این را به نیما نمی گوید؛ و از سال ۱۳۲۷ تا سال ۱۳۷۲ این نکته را تقریباً به هیچکس نمی گوید. و چون سندی از آن دوره تا همین سال جاری وجود ندارد که بیان کند شاملو از نیما دگرگونی وزنی می خواسته و با چاپ قطعه نامه نیما به او پشت کرده و نسبت به او سرد شده است، باید بدانیم علت واقعی چیست که شاملو حالا علاوه بر آنکه همان مسائل مربوط به بی وزن بودن شعر خود را به حق پیش می کشد، می گوید از نیما می خواسته است که اگر می تواند دو وزن را ترکیب کند تا ببیند چه «هرقریزان بی حاصلی» در سر راهش کمین کرده است. مسئله این است: ترکیب یک وزن با چند وزن، و اوزان مختلف با ریتمهای مختلف منشور را - که هسته های بسیار ناچیز آن را در پاره ای از شعرهای شاملو هم دیده بودیم - اکنون به صورت کامل در حال پیدا شدن می بینیم. خستگی از شعر نیمایی، برغم وجود دهها شعر خوب نیما و نیمایی، خستگی از شعر شاملویی، برغم وجود دهها شعر خوب شاملو و شاملویی، دمار از روزگار شعر معاصر فارسی در آورده است. تنها هوشیاران شعر می دانند، منجمله خود شاملو، که ادامه حضور صدها آدم شبه نیمایی - که تعدادشان هر روز در حال کمتر شدن است - و صدها آدم شبه شاملویی - که تعدادشان به دلیل سهل شمردن فرم و ساختار به سود معنی در بسیاری از شعرهای شاملو، رو به افزایش است، پیدایش صدها شاعر با قد و هیكل اپسیلونی که نه از وزن - خواه عروضی و خواه نیمایی - سر در می آورند و نه از سرشت ترکیبات سیلابیک زبان فارسی، تا براساس ترکیب هجاها به سوی موسیقی حرکت کنند، از طریق مطبوعاتی که هر ابتر و باطل نیمایی و شاملویی را چاپ می کنند و به نام این دو بزرگ هم عملاً قسر در می روند، هرگز به نفع شعر فارسی، سنت درخشان شعر گذشته و شعر امروز فارسی نیست. تنها بیان تناقضها و تضادهای موجود در تئوری و پراتیک شعر معاصر، بویژه در شعر این دو شاعر، می تواند راه را به روی شعر جدی معاصر باز کند.

نگاه کنیم به دو حرف بسیار مهم، که شاملو بر آنها تأکید دارد و تناقض در تئوری و عمل را ببینیم. این تناقض در تئوری و عمل را در حضور نیما مشخصاً دیده ایم و قصد ما هم فقط روشن کردن مسائل است و نه غرض و مرض. چیزی مهم تر از نیما و شاملو مطرح است: شعر فارسی. و آدم با وجدان کسی است که حرفش را به هر قیمتی بزند، و خدمتش را به هر قیمتی بکند. و ما هم با نشان دادن این تناقضها می خواهیم سدهایی را که سر راه شعر فارسی پیدا شده، بشکنیم. شاملو از روی حافظه مطلبی را از نیما نقل

می‌کند که به او گفته و یا در جایی شاملو از او خوانده که یادش نیست کجا بوده، که اگر شما منتظر کسی هستید که از جاتان عزیزتر است و در ساعت معهودی قرار است بیاید، تا زمان رسیدن آن ساعت شاد هستید، ولی پس از گذشتن از وقت قرار، بتدریج نومید می‌شوید. شعر چنین انتظاری را چگونه باید بگویید؟ شاملو می‌گوید: «در چنین قطعه‌ای دو وزن اصلی داریم. یکی وزن اشتیاق ابتدا که باید تا لحظه دیدار به اوج برسد و دیگر وزن نومیدی پس از آن، که در انتهای قطعه باید در حسیض یأس خاموش بشود. - خوب، پریدن از آن وزن به این وزن که به کلی مضحک و مصنوعی است. عبور از آن آهنگ به این آهنگ بدون این ایقاع امکان ندارد. گذار از این مرحله به آن مرحله (که در اصطلاح موسیقی کادانس می‌گویند) جز با تلفیق این دو وزن میسر نیست. این مشکل را چه طور حل می‌کنید؟ ما این جا به رکنی نیاز داریم که با ارکان وزن بالا و پایین تناسب کامل داشته باشد و در افعیل عروضی مطلقاً چنین رکنی وجود ندارد.»<sup>۲۳</sup>

شاملو تنها موقعی می‌تواند گمان کند نیما را گیر انداخته است که به این واقعه به صورت روایت نگاه کند، و اگر به آن به صورت روایت نگاه کند، باید واقعاً از طرف نیما دست به کار عجیبی بزند. وقتی که بخش اول انتظار شادی بخش است و بخش دوم آن، یعنی تبدیل شدن امید به یأس، ناراحت‌کننده است، مگر ما هنگام انتظار داریم شعر می‌گوییم که اولی را با وزنی شاد و یأس بعدی را با وزنی ناشاد بنویسیم؟ چنین کاری را وقتی می‌کنیم که به قضیه به صورت روایت نگاه کنیم، یعنی حادثه را با سلسله مراتب زمانی ببینیم. اگر با سلسله مراتب زمانی ببینیم و موقع دیدن حادثه به صورت سلسله زمانی، تک تک حادثه‌ها را جدا جدا و تبدیل شدن امید به یأس را هم جداگانه بنویسیم، حق داریم ایرادی را که شاملو به نیما می‌گیرد، ما هم بگیریم. ولی ما شعر را در زمان انتظار نمی‌نویسیم، بلکه بلند می‌شویم و می‌رویم، و بعد همانطور که شاملو در مورد آن زایمان در حال بیهوشی گفت، ناگهان در جایی آن امید و یأس ناشی از ندیدن آن، ما را غافلگیر می‌کند؛ و ما در آن لحظه، اول با حالت شادی و بعد با حالت یأس کاری نداریم، بلکه آن حالات، خاصیت زبان روایی واقعی، تاریخی و تجربی خود را از دست داده‌اند، و حالا، سر و کارمان با واقعیت یک آدم منتظر شاد و مأیوس نیست، بلکه با عناصری است که کل این قبیل حسها را به یکجا گرد آورد و اثر هنری را از طریق استفاده از ابزارهای هنری، در ذهن مخاطب بگذارد. و چنین شعری می‌شود شعر، «من فکر می‌کنم که کسی می‌آید» فروغ فرخ‌زاد و یا شعر «تو را من چشم در راهم» نیما یوشیج. به نظر من استاد نیما، شاگردش را امتحان کرده است. و گرچه شاملو سالها بعد این امتحان

را با توفیق در تعداد زیادی از شعرهای درخشانش گذرانده است، ولی یک نکته روشن است و آن اینکه، در شعر، اولاً شما به واقعیت روایت تجربی وفادار نمی مانید، و ثانیاً هر دو حال را به صورتی می گویند که انگار نه در زمان خطی، بلکه در زمان دایره‌ای و یا در قالب روایتهای ناهمزمان همزمان شده، می گویند. نیما شعر آن انتظار را گفته و چاپ کرده است. و یکی از زیباترین شعرهای کوتاه نیما هم هست. و انتظار، انگار همه انتظارهاست:

ترا من چشم در راهم شباهنگام  
که می گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی  
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؟  
ترا من چشم در راهم.

شباهنگام. در آندم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند؛  
در آن نوبت که بنده دست نیلوفر به پای سروکوهی دام  
گرم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی گاهم؟  
ترا من چشم در راهم.<sup>۲۴</sup>

و اتفاقاً نیما به دنبال این شعر که در سال ۳۶ سروده شده، شعر دیگری دارد که در آن کوششی برای ترکیب دو وزن هم کرده است، و متأسفانه عمر نسبتاً کوتاهش اجازه نداد که او این کار را شخصاً به سامان برساند. در آن شعر هم نیما به ترکیب دو وزن اندیشیده است، و نه اول این وزن و بعد آن وزن. مسئله این است: نیما توانسته است مضمون تجربی را به عوتیف هنری تبدیل کند. و شاملو می خواسته است او آنها را به صورت مضمون بسراید.

ولی نیما بر سر «مانلی»، هوشیاری شاملو را، حتی پس از مرگ خود، به پای امتحان برده است. شاملو می نویسد:

«من فضولی و نامپاسی می دانستم که به او بگویم تئوری تان فقط در شعرهای دارای مضمون ثابت قابلیت‌های خودش را نشان داده و آن جا که فضای شعر عوض بشود دیگر اصلاً صرف کوتاه و بلند بودن مصرع‌ها کفایت نمی کند. شما شعری روایی نوشته‌اید در بیش از هزار سطر با رکن فعلاتن... میان لحن پری دریائی و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست. حرمت او به من اجازه نمی داد از استاد بپرسم برای چه نباید کار را یکسره کرد و

وزن شعر را به کلی در جای دیگری جست یا به او بگویم استاد عزیز من! اصلاً حالا دیگر چه الزامی هست که روایتی را با جمله‌هائی قابل تقسیم به رکن فعلاتن بیان کنیم تا بتوانیم اسمش را بگذاریم شعر؟... خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم.<sup>۲۵</sup>

در این تردیدی نیست که مانلی نیما شعری است که به دلیل تکرار رکن فعلاتن بسیار خسته‌کننده است، گرچه در آن سطرهای توصیفی و تصویری بسیار درخشانی هم می‌توان یافت. نیما این شعر را در سال ۱۳۲۴ گفته است. اعتراض بر زبان نیامده شاملو مربوط به سال ۱۳۲۷، و اعتراض بر زبان آمده او مربوط به سال ۱۳۷۲ است. شاملو قریب نیم قرن سر یک اختلاف تنوریک سکوت کرده است. بالاخره وقتی ما راجع به اشتباه یک نفر، ولو استادمان، چهل و شش سال سکوت می‌کنیم، به چه دلیل حالا که دیگر کار از کار گذشته است به همان سکوت ادامه نمی‌دهیم؟ من نمی‌دانم چه چیز شاملو را به درد آورده است که سکوت این همه سال را حالا می‌شکند؟ ولی یک چیز روشن است: ایراد شاملو بر نیما وارد است. منتها اگر شاملو ایرادش را همان زمان یا لااقل ده دوازده سال بعد، بویژه پس از مرگ نیما که دیگر شکستن حرمتی هم مطرح نبود، چاپ می‌کرد، شاید «بادیه‌نشین» منظومه‌اش را در وزنه‌های ترکیبی یا در بی‌وزنی می‌گفت. شاید من در ترکیب «جنگل و شهر» و «منظومه یک زندگی منشور» دست می‌بردم. شاید سپهری می‌کوشید هر دو منظومه‌اش را به صورت دیگری بگوید. شاید گفتن شعر بلند در یک وزن از بین می‌رفت. بهر طریق، اینها چون همه فرضیات است، دیگر قابل بحث نیست. منتها من برمی‌گردم سر آن جمله‌ای که گفتم: بر سر مانلی، نیما، حتی پس از مرگش، هوشیاری شاملو را به پای امتحان برده است. چگونه؟ شاملو نوشته است: «خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم.» و آیا این واقعاً درست است؟ شاملو دهها شعر موزون نیمایی دارد. پس خط کشیدن بر عروض نیمایی فقط تا حدودی، صحت دارد. این سخن شاملو که در مانلی «میان لحن پری دریائی و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست، در مورد شعر منشور «زمین» در مدایح بی‌صله نیز صادق است. «انسان» و «زمین» هر دو به یک زبان سخن می‌گویند که زبان عمومی شعرهای شاملوست. و علاوه بر این، شعر، سراسر بر راستای روایت ساخته شده است. از آن مهم‌تر، شعر «پیغام» در مدایح بی‌صله است که در سال ۶۰ گفته شده و تعداد سطرهایش در حدود یک چهارم تعداد سطرهای مانلی است، یعنی در حدود دویست و پنجاه سطر، و بر همان وزن مانلی، و لحن گفتار و لحن خواب



آن، یکی است. و اگر شاملو در سال ۲۷ به نیما ایراد گرفته است که چرا هزار سطر شعر را در یک وزن می‌گویی، ما در سال ۱۳۷۳، حق داریم به شاملو ایراد بگیریم که: «اصلاً حالا دیگر چه الزامی هست که روایتی را با جمله‌هایی قابل تقسیم به رکن فعلاتن بیان کنیم تا بتوانیم اسمش را بگذاریم شعر؟» بویژه که شعر شاملو در سال ۶۰، نه عمق تصاویر و پرداختهای لفظی نیما را دارد، و نه قدرت فرازوی از روایت به سوی شعر غیرروایی را. «پیغام» با تعریف خود شاملو از نظم، دقیقاً نظم است و نه شعر، و شاملو در واقع همان فراروایت اجتماعی - تاریخی را، به همان صورت خام مضمونی آن، و نه به صورت موتیفی و غرق شده در فرم، ارائه داده است. این شعر شاملو، مثل همان شعر «جخ از مادر...» پیش از شکل شعری، در آستانه شعر شدن، عملاً پشت در می‌ایستد. الگوی «پیغام» پیش ساخته است، و به محض اینکه چند سطر اول «جخ از مادر...» گفته شد، الگوی آن هم بلافاصله حالت پیش ساخته پیدا می‌کند.

شاملو ناظم حکمت را در برابر نیما می‌گذارد. به حادثه‌ای اشاره می‌کند که طی آن ثمین باضجه‌بان سه شعر از حکمت را برای او خوانده است: «از طریق مقایسه‌ها با امکان قضاوتی که شخص نیما به من داده بود به این نتیجه رسیدم که موسیقی شعر باید از درون خودش بجوشد... موسیقی شعر، نه وزنش. منظورم آکوستیک کلماتی است که شعری را بیان می‌کند، نه عروض کلاسیک. «وزن» که عنصری خارجی است به ندرت یا شاید بهتر است بگویم «فقط بر حسب اتفاق» می‌تواند از صورت الحاقی و تحمیلی درآید و به جزیی طبیعی و جدایی‌ناپذیر از ساختمان شعر مبدل شود.» به عنوان مثال این قطعه از شعر «بحر خزر» حکمت را به ترکی نقل می‌کند:

çikiyor kâyik

iniyor kâyik

çikiyor kâ

iniyor kâ

çikiyor

iniyor

çik

in

çik<sup>۲۶</sup>

معنای شعر این است: «قایق بالا می رود / قایق پایین می رود»؛ و بعد کلمات تکه تکه می شود. درست است که نقل شاملو از این شعر، دقیق نیست و او پایان یک شعر دیگر ناظم حکمت را با شعر «خزر» عوضی گرفته است، ولی این بخش از شعر «خزر» کاملاً وزن دارد، و تقطیع نیمایی آن این است:

متفاعلن

متفاعلن

متفاع

متفاع

متفا

متفا

مت

مت.

مت

تقطیعهای نیمایی از این نوع را می توان در کتاب بدعتها و بدایع نیمایوشیح اثر روانشاد مهدی اخوان ثالث مطالعه کرد. شاملو اگر کل شعر را می آورد شاید بیشتر حق پیدا می کرد حکمت را در برابر نیما قرار دهد، ولی با این مثال خودش را دست بسته تسلیم منطق نیما می کند. این نکته را هم نمی توان نادیده گرفت که زبان ترکی صوتی تر از زبان فارسی است و ناظم حکمت در مرحله بینابین دوره عروضی و دوره شعر «سپید»ش از این ظرفیت صوتی زبان ترکی منتهای استفاده را کرده است. وقتی که شاملو در یکی دو مثال دیگرش از ناظم حکمت از نوع فرار گرفتن مصوتها و مصمتها صحبت می کند و این را به همان آکوستیک تعبیر می کند، قاعدتاً باید حضور چنین چیزی را در جاهای دیگر هم تعیین کند وگرنه آن نوع آکوستیک چیزی مستثنی و فاقد عملکرد عام خواهد شد. به نظر من نیما انتظار شعر «ترا من چشم در راهم» را، علاوه بر حسن وزن و قافیه، از همان آکوستیک بوجود آورده است: الفهای ممدود و قافیه های سکون پذیر و پایان دهنده و بعد باز الفهای ممدود از سر گیرنده، طوری که وقتی به پایان شعر رسیدیم، به آغاز شعر برمی گردیم و از نو شعر را شروع می کنیم.

۸- هر چیزی که تا حد اشباع به کار گرفته شود حالت «اتوماتیزه» پیدا می کند. شاعر، این اتوماتیزه شدن زبان، قالب یا بینش ادبی در آثار پیشکسوتهای خود و یا سنت مستقر را سریع تر از هر کس دیگری احساس می کند. ایراد شاملو به وزن عروضی و عروض

نیمایی، و به طور کلی قالب نیمایی، اگر حتی در آن زمان، به علت شرم حضور یا هر چیز دیگری به خود نیما گفته نشده باشد، به صورت دیگری به او، و به شعر فارسی ابلاغ شده است، و آن از طریق سرودن شعر در جهت ضد اتوماتیزه کردن شعر بوده است، یعنی آوردن قالب و بیانی که آن حالت خودبه‌خودی شده، خودبه‌خودی شونده و خودبه‌خودی‌کننده را از شعر بگیرد و عملاً ضدیت با اتوماتیزاسیون را به آن تزریق کند. شاملو در مقطع خودجویی و خودیابی باید بر این ضدیت از طریق آفریدن شعری در جهت عکس آن شعر صحه می‌گذاشت. ولی شعر خود او، جز در پاره‌ای موارد استثنایی، به سوی شعری از نوع شعر ناظم حکمت و یا شعر لورکا نرفته است. علتش این است که در شعر این دو حضور و رقص ابزارهای اراده‌ی زبان، یعنی ابزارهای اراده جسمانی و صوتی آن مداخلیت کامل دارد، ولی در بخش اعظم شعر شاملو آن دستگاه‌های صوتی به سود بافت معنی‌شناختی عقب‌نشینی کرده‌اند. درست است که صدای شاملو با شعر خودش انطباق کامل دارد، ولی آن شعر همیشه هم دستگاه‌های اراده‌ی زبان را به رقص در نمی‌آورد، چیزی که ممکن است منطبق به دوره‌ی خاصی از شعر باشد که عبور از شعر نیمایی و شعر شاملویی را ایجاب می‌کند. در پاره‌ای موارد، اگر خواننده شعر شاملو، صدای خود شاملو را فراموش کند، ممکن است موسیقی چندانی هم تحویل دستگاه‌های صوتی خود ندهد، و این ممکن است ربطی به عروضی بودن صرف و یا غیرعروضی بودن صرف اثر نداشته باشد، چرا که دو سه شعر نمونه که شاملو در کتاب خود از ناظم حکمت آورده، توسط همه به همان صورت اجرا خواهد شد که در خود زبان حکمت اجرا شده است. شاملو می‌گوید: «این شعر از زبان ترکی بیرون‌بیا نیست.» از آن مهم‌تر، این شعر از آن اجرای زبانی بوسیله‌ی صداها، خوانندگان «بیرون بیا» نیست. این شعر در دستگاه‌های صوتی انسان اتفاق می‌افتد. و این نهایت اجرای شعر است. شاملو می‌توانست مثالهای دیگری هم برای «رقص دستگاه‌های اراده‌ی بیان» بیاورد. تعریف ثوریک این را در آثار اشکلوفسکی، ثورسین بزرگ دیده‌ایم، ولی از خواننده می‌خواهیم برای دیدن این نوع رقص به «دف»، «هه»، «از هوش می» و «شرا» در این کتاب، و چند شعر دیگر صاحب این قلم در کتابهای دیگرش مراجعه کند. این نکته یکی از مقاطع جدایی من از شعر نیما و نیمایی است. منخیت یا شعر شاملو و شاملویی از ابتدا نبوده است. طبیعی است که شعرهای صوتی از این دست، از امکانات شعر حکمت فراتر برود. نقیسم جسمانی، آمیخته با حکمت سینه، وارد کردن حوزه‌های جغرافیایی جدید به یک شعر، چند زبانه، و چند گفتاره و حتی چند شاعره کردن یک

شعر نسبتاً بلند، اساس کار بوده است. و همه اینها، به همان صورت که شعر شاملو، شعر نیما را ضد اتوماتیزه کرده، شعر شاملو و نیما را با هم، ضد اتوماتیزه کرده است، و حتی شعر فروغ را در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، که بر اساس طولانی کردن وزنی مختلف الارکان با ترکیبات ناچیز اوزان دیگر، بوجود آمده، چرا که در فروغ، زبان شعر، بیشتر لحن گفتار را پیش می‌کشد، و برای بیرون کشیدن همه ظرفیتهای هم اوزان مختلف الارکان و مشترک الارکان و هم ترکیبات سیلابیک غیر عروضی زبان، و مرکب ساختن آنها، باید آن نیز اتوماتیزه تلقی می‌شد و بر ضد آن، حرکت صورت می‌گرفت. شعری از این دست به هم ریختن تار و پود زبان است. نیما از ترکیبات سیلابیک زبان، تنها آن مقدار را که وارد عروض رسمی شده بود با آزاد کردن نسبی آن عروض از قید تساوی طولی مصرعها، می‌پذیرفت، و در واقع می‌کوشید از عروض «اتوماتیزاسیون» زدایی بکند، و نمی‌توانست، چرا که بر می‌گشت به تکرار فاعلاتن، به تکرار مفاعیلن، به تکرار فاعلاتن. شاملو نیز در شعرهای موزونش دقیقاً همین کار را می‌کرد و اگر گاهی یک سطر در شعرهای نیمایی متکی بر محور مختلف الارکانش از طول مصرع فرار دادی کلاسیک طولانی‌تر می‌شد، استثنا بود و نه وجه غالب. و علاوه بر این شاملو برغم مخالفت شدیدش با روایت، شعر خودش را، به علت اعتقادش به استبداد فراروایتی بالاتر از خود شعر، یعنی اعتقادش به ارائه حتمی اجتماع و تاریخ و زیبایی و وجدان و عشق و دیگر چیزها، در اختیار چیزی غیر از شعر قرار می‌داد و شعرش را تنها تبدیل به نوعی فریاد اجتماعی می‌کرد، و بدین ترتیب در بسیاری از شعرهایش مضمون رامی ساخت و یا آن را به وسیله شعر منتقل می‌کرد. ناب خواندن شعری از این دست، هم زیباترین شعرهای شاملو را از نظر تئوریک دچار تزلزل می‌کرد و هم در بسیاری از شعرها، روایت هم با ناب مساوی شناخته می‌شد. مسئله این است که چون در روایت، مضمون وجود داشت و این مضمون در طول زمان حرکت می‌کرد و ممکن بود به موتیف تبدیل شود و یا به آن تبدیل نشود، حتی اگر در پاره‌ای از بخشهای شعر، حالت شعری زبان غالب می‌شد، باز هم زبان انتقال معنی که خاستگاه مضمون بود اجازه نمی‌داد که شعر از خارج از شعر مستقل شود. تنها استقلال یک اثر از خارج از آن اثر است که آن را به صورت ناب در می‌آورد و یا آن را از ناب بودن دور می‌کند و برای این کار ما باید هدف شعر را تعیین کنیم. اگر هدف شعر تغییر اجتماع توسط ردیف کردن قریب هزار فاعلاتن با حدود دویست و پنجاه پایان‌بندی در آخر هر سطر، مثلاً از نوع شعر «پیغام» باشد، ما نه به تغییر اجتماع دست خواهیم یافت و نه به شعر. هدف شعر ایجاد تأثیر زیباشناختی است. و تنها آگاهی به عملکرد

دقیق زبان شاعرانه به ایجاد این تأثیر کمک می‌کند. شاملو در جایی موفق به تأثیر زیباشناختی می‌شود که از انتقال معنی و مضمون و پیام و غیره دور می‌شود، و برخلاف تئوریهای خودش، به زبان به عنوان موضوع شعر نگاه می‌کند. انتقال معنی را متعلق به نثر می‌دانیم و به همین دلیل «آی آدمهای نیما» و «پیغام» شاملو را نثر می‌دانیم. خواهیم گفت که با روایت چه کرده‌ایم تا آن را از حالت منثور و منظوم درآورده به شعر بیاوریم. زبان شعر ارجاع به خود می‌طلبد، و وقتی که گرفتاری انتقال معانی پیدا کنیم، خودبه‌خود آن حس ارجاع به خود شعر را از آن گرفته‌ایم. مشکل اصلی تئوری شاملو در کجاست؟ و چرا شعر او تنها موقعی شعر می‌شود که با خود آن تئوری به تعارض برمی‌خیزد؟ چند نکته دیگر را از شاملو نقل کنیم و توضیح دهیم. می‌نویسد:

«کلمه در شعر مظهر شیء نیست، خود شیء است که از طریق کلمه در آن حضور پیدا می‌کند، با رنگ و طعم و صدا و حجم و درشتی و نرمیش، با القائاتی که می‌تواند بکند، با تداعی‌هایی که در امکانش هست، با باری که می‌تواند داشته باشد، با تمام فرهنگی که پشتش خوابیده، با تمام طیفی که می‌تواند ایجاد کند و با تمام تاریخی که دارد. بناچار این همه باید برای شاعر شناخته شده و تجربه شده باشد. او نمی‌تواند از تلخی زهر سخن بگوید مگر این که آن را چشیده باشد، و نمی‌تواند برای مرگ رجز بخواند مگر این که به راستی در برابر مرگ سینه سپر کرده باشد.»

و دو سه پاراگراف پایین‌تر ادامه می‌دهد:

«گفتم که کلمات در شعر مظاهر اشیا نیست بل که خود اشیا است که از طریق کلمات در شعر حضور پیدا می‌کند. خواننده شعر اگر این را نداند درصد زیانباری از شعر را از دست می‌دهد.»

و در پاراگراف بعد می‌نویسد:

«ببینید. من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزه حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید. حضور قناری را دریابید. خود پرنده را با همه وجودتان حس کنید. رنگش را با چشم‌هاتان بنوشید آوازش را با جانتان...»<sup>۲۷</sup>

اگر خود شیء از طریق کلمه در شعر حضور پیدا کند، شما شعر ندارید، بلکه انتقال معانی دارید. شاملو به مانلی اعتراض می‌کند که این همه فعلاتن برای همه هزار سطر شعر چه می‌کنند؟ با تعریفی که شاملو از شعر می‌دهد باید بگوییم آنها اشیا را منتقل می‌کنند از طریق کلمات، و یک چیز، چیز دیگری را تداعی می‌کند و شعر بوجود می‌آید.

می‌دانیم که مشکل اصلی مانلی نیما برخلاف «مهتاب» و «داروگ» در این است که در بخش اعظم آن، شیء از طریق کلمه حضور می‌یابد و ما انتقال معنای شعر از طریق کلمه را داریم. از این دیدگاه شاملو می‌بایست مانلی را قابل قبول بداند. تنها موقعی که تعارضهای تئوریک شاملو را حل کنیم، می‌فهمیم که واقعاً مانلی شعر خوبی نیست. وگرنه با این تعریف که شاملو از رابطه شیء و کلمه داده، مانلی شاهکار است.

ما در زندگی هادی خود اشخاصی را می‌شناسیم که صد برابر ما تجربهٔ چشیدن زهرهای زندگی و مرگ را داشته‌اند. ولی تاکنون شعری نگفته‌اند. دردمند بودن یک نفر او را به سوی شعر نمی‌راند تا ما به همه پیشنهاد کنیم درد و شادی را تجربه کنید تا شاعر شوید. این سخن شاملو که «کلمه را بگذارید و بگذرید. فناری را ببینید»، سخن شاعر نمی‌تواند باشد. سخن فناری فروش می‌تواند باشد. آدمهایی را می‌شناسیم که گربه‌شان را طوری بغل می‌کنند که انگار معشوقشان را بغل کرده‌اند. آیا اینها شاعر می‌شوند؟ در این صورت همهٔ کفترها شاعر می‌شدند. تجربه‌هایی از این دست در اختیار همه است. وگرنه کسانی که از «آشویتس» و «ماتهاوزن» و «گولاگ» زندانهای دیگری از این نوع بیرون آمدند، همگی شاعر می‌شدند. ممکن است کسانی استعداد شاعری داشته باشند و در زندان یا در تبعید ناگهان به فکر شاعری افتاده باشند، ولی دهها شاعر که بوسیلهٔ هیتلر و استالین از میان برده شدند، قبلاً شاعر بودند، «اوسپ ماندلشتام» و «روبر دسنوس»، هر دو، شاعر بزرگ، در صدر لیست قرار دارند. مشکل تئوری شاملو در این است که شیء را بر کلمه مقدم و کلمه را در خدمت شیء می‌داند. این نوع طرز تلقی، بها دادن به کار هزاران آدم بیکاره‌ای است که با نوشتن چند شیء در نثری قطعه‌قطعه شده، بدون کوچک‌ترین توجه به راز قرار گرفتن کلمات در شعر، و اصلیت کلمه در برابر اصلیت شیء، چیزهایی به اصطلاح به تقلید از شاملو به مطبوعات می‌فرستند و یا این سو و آن سو با قرض و یا بریدن جیب پدر و مادر، توسط ناشرهایی که کوچک‌ترین مسؤولیتی در برابر شعر نشان نمی‌دهند چاپ می‌کنند. و از مجموع این هزاران آدم، تنها آن چند نفری خواهند ماند که برای کلمه ارزشی بالاتر از شیء، موقع آفریدن شعر قائل شده‌اند، همانطور که ارزش کار خود شاملو در این است که در زیباترین شعرهایش، عملاً خلاف گفتهٔ خود عمل کرده است. وقتی که شاعر جوانی به من چهار شعرش را نشان می‌دهد، اولین حرفی که به ذهن می‌رسد این است که آیا کلمات در آنها با تأثیر زیباشناختی ترکیب شده‌اند یا کامیونی از تجربه و درد در آنها سرریز شده است. در اغلب موارد این دومی درست است و توصیه این است که به شیوة

اول عمل کند، و وظیفه شاعر این است که راز آن ترکیب را ملکه ذهن خود کند. ولی گمان نرود که می‌گویم این جوانها فقط وزن را یاد بگیرند. از شعرهای خود شاملو من آنهایی را دوست دارم که در اوزان نیمایی نیستند و یا خصائص شعر «سپید» شاملو را به درون وزن نیمایی می‌برند. «گفتی که باد مرده‌ست...» آن درد و تجربه را دارد، نوشته هم در وزن نیمایی است، ولی این نوشته را هرگز نمی‌توان شعر خواند:

گفتی که:

«باد، مرده‌ست!

از جای بر نکنده یکی سقف رازپوش

بر آسیاب خون،

نشکته در به قلعه بیداد

بر خاک نغکنیده یکی کاخ

بازگون.

مرده‌ست باد! ۲۸

بیش از نیمی از کلمات این شعر زائد است: «سقف رازپوش»، «آسیاب خون»، «قلعه بیداد»، مخصوصاً آن «به» به معنای «در» و بعد یک بار «بر خاک نغکنیده» گفتن و یک بار هم همان را «بازگون» خواندن. واقعاً این چه نوع شعری است؟ کلمات گنده، ترکیبات کهنه و کلیشه، و آماس زبانی. چنین چیزی هرگز نمی‌تواند بیان درد بکند. و تأسف این جاست که چنین چیزی پس از خواندن نیما، لورکا، الوار، حکمت، فرخ‌زاد، و چند شاعر دیگر جوان‌تر از شاملو، در شعر فارسی و شاملوی شعرهای به آن زیبایی سروده شده است و شعری به این زیبایی: «شبانہ [بله بر ناز کای چمن]:

بله

بر ناز کای چمن

رها شده باشی

با در خُنکای شوخ چشمه‌ئی،

و زنجره

زنجیره بلورین صدایش را بیافد

در تجرد شب  
 واپسین وحشت جانت  
 ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد  
 غم سنگینت  
 تلخی ساقه علفی که به دندان می نشری

همچون حیابی ناپایدار  
 تصویر کامل گنبد آسمان باشی  
 و روئینه

به جادوئی که اسفندیار

مسیر سوزان شهابی  
 خط رحیل به چشمت زد  
 و در ایمن تر گنج گمانت  
 به خیال سست یکی تلنگر  
 آبگینه عمرت  
 خاموش

در هم شکنند<sup>۲۹</sup>

شاملو در این شعر وزن را برخ نمی کشد، آن را در فاصله نگاه می دارد. شعر را بی قرار وزن می کند. وقتی که وزن می خواهد غلبه کند، شاملو آن را عقب می کشد. شعر سراسر غیرروایی، فردی و شخصی است، ولی عمق مخفی دارد، به این معنی که انگار خواننده شدنش تمام نشده، دعوت می کند که ناقص خوانده شده و باید از نو خوانده شود. بخشی را که پنهان می کند به مراتب مهم تر از بخشی است که بیان می کند. بلاغت زبان در اوج است بی آنکه ابلاغ معنی کند. شاملو معنی را و یا معانی را پشت پرده نگه داشته است تا شعریت شعر از طریق معانی لو نرود. اشیا احساس نمی شوند. کلمات انتقال معانی نمی کنند. روایت بکلی از بین رفته است. آنچه بین شاعر و شعر در حال آفریده شدن است یک امضای با افتخار است. اگر شعر گفتن کاری جدی است، باید به این صورت گفت و راحت. حادثه‌ای که راحت در برابر ماست و زمانهای افعال در واقع



هیچ زمانی را نشان نمی دهند. شاملو این شعر را، میان زمین و آسمان، میان نحویت نحو و شعریت شعر، معلق نگاه داشته است. انگار شعر در فضا راه می رود، بی تکیه گاهی. تجربه ناپدید شده است. نالیدن از درد شعر نیست. ایجاد لذت هنری، دگرگون کردن درد به سود زیباشناسی هنر، شعر است. با معیار این شعر، حتی در شعر «دهانت را می بویند» هم، شاملو مفاهیم و تاریخ و اجتماع را به استعاره تبدیل می کند، با ترجمی که شعر را مقبول می کند، ولی هرگز آن را حتی به عشری از ارتفاع این شعر اعتلا نمی دهد. وقتی که شاملو می نویسد: «حروف کلمه را می سازد و کلمات تصاویر و تعابیر و دیگر اجزای شعر را»<sup>۲</sup>، ما با او همان مشکل را پیدا می کنیم که با نیما پیدا کرده بودیم. دوگانگی محتوا و فرم، دوگانگی سوز و ابژه، دوگانگی کلمه و شعر. ما این دوگانگی را نمی پذیریم. شعر را با شعر باید سنجید. تمهیدات شعری شاملو موقعی ارزش پیدا می کنند که ما بدانیم او از «نورم» و الگوی نیمایی منحرف می شود. اگر منحرف نمی شد، شاملو نمی شد. بحران زده، ذهن مخدوش و مغشوش به مراتب بهتر از سلامت ناشی از تابعیت از «نورم» و الگو است. به جای آنکه مدام نیما آدم را تعقیب کند که: مثل من بگو، آرمونی مرا در نظر بگیر، وزن را مثل من بشکن، یعنی به جای آنکه پدر یا استاد یا پیشکسوت به جای سیستم پلیسی بنشیند تا مثلاً راوی جوان بوف کور را نهایتاً تبدیل به «پیرمرد خنزر پنزری» بکند، شاعر جدی می گوید: خیلی خب. بحران ناشی از این پارانویا باید به نفع من تمام شود. در این جااست که شفاق پیدا می کند. جدا می شود از بیان دیگری. شاملو وقتی شاملو است که جدا شده است. ولی عجیب است. نیما تا همین چند سال آخر تعقیبش کرده است. دست بردار نیست. مرد شصت و هفت هشت ساله امروز باید ثابت کند که پدر پتجاه و سه ساله سال ۱۳۲۷، نباید آزرده خاطر می شد. چرا باید این حس تعقیب تا سن پیشرفته آدم را تعقیب کند؟ چرا باید با توهم به زندگی نگریست؟ شاملو در جایی که با توهم اجتماعی مبارزه می کند، موضوع را می نویسد نه شعر را. و همین شعر او را دو تکه می کند. تا حدودی جای آن «پارانویا» را «اسکیزوفرنی» می گیرد: شفاق هم نیمایی است، موقعی که می گوید نیمایی نیست، و هم غیر نیمایی است، موقعی که می گوید نیمایی است. شفاق موقعی بوجود می آید - و این شقاقی است سالم - که یکی، جزئی از تمهیدات حاکم بر عصر را از بقیه جدا می کند، بعضی از تمهیدات را کنار می گذارد، و بدون رودریابستی آنچه را که شخصاً احساس می کند درست است، به عنوان تمهیدی که او باید بر بقیه اجزا غالب کند، انتخاب می کند و پیش می تازد. زیباترین شعر سراسر عمر شصت و هشت ساله شاملو را پس از نقل کامل ترین