



۱۱. چنین زبانی، متفقدانی یا مخالفانی هم دارد. آقای محمدعلی سپانلو نوشته‌اند «هنرمایی شاعر در کنار هم چیدن واژه‌گان. پُسطین- می‌شود گفت رعب‌انگیز- و ساختن جملاتی پُرآفاده و مطمئن خلاصه شده‌است.» (مجله‌ی نکاپو، ۱۱، ص ۱۴۰) این قضاوت آقای سپانلو درباره‌ی شعر مرگ ناصری از مجموعه‌ی ققنوس در باران است. البته ایشان اشاره‌ی بی‌باستان‌گرایی نمی‌کنند بل که خُرده‌گیری ایشان به چیزی است که خیلی مانده تا باستان‌گرایی خوانده‌شود.

۱۲. مخالفت سرسخت کاربرد چنین زبانی را در کتاب مشکل شاملو در شعر، از محمود نیکبخت، می‌بینیم: (تأکیدها از من است) «باستان‌گرایی و کل‌گرایی شعر شاملو، فقط عارضه‌ی زبانی و شعری نیست. ضایعه‌ی حضوری و وجودی است؛ تکرار ضایعه‌ی دیروز [؟] است...» (ص ۳۹)

«باستان‌گرایی زبانی شاعر و قدیمی بودن اجزا و اشیا و بافت کلامی زبان، نه تنها اثر را از زبان این عصر [مقصودشان زبان گفتار است] بی‌نصیب کرده و آن را از دنیای امروز بیرون برده و در فضایی فاقد تشخص زمانی و مکانی رها کرده‌است، بل که باعث شده‌است که شاعر از وظیفه‌ی فردی و اجتماعی شعر بازماند و مهارت خود را در سخن‌وری و نثرپردازی بنماید... بدون تردید، این ویژه‌گی برآمده از ضرورت‌های درونی شعر نیست، زیرا این خصلت نه پاسخی به ضرورت‌های فردی شاعر است و نه در راستای وظیفه‌ی اجتماعی شعر... هم‌چنان که شاعر نیز تنها با به کارگرفتن زبان گفتار و پیراسته و پالوده‌ترکردن آن قادر است مردم را در شناخت و بیان انسان و جهان یاری کند و بدین‌گونه به رسالت اجتماعی شاعر پاسخ‌گوید. شاملو، در اغلب آثار خود، در پی نگاه و اندیشه‌ی این زمانی و این جهانی خویش است. بدیهی است که بیان چنین حضور و حصولی جز با زبان امروز میسر نیست. عمده‌ترین تناقض و مشکل شعری شاملو در همین جا است. مگر می‌توان با اشیا و اجزای قرن پنجمی این سرزمین، مجموعه‌ی فراهم آورد که چشم‌اندازی از

واقعیت‌های جهان امروزی ما به دست دهد؟ جهانی که از هر هزار جزء شیء و بود و نمود امروزی آن، یکی نیز در گذشته نام و نمایی نداشته است. بدون تردید، این گرایش، تشبیهی آگاهانه است و شاعر با این شیوه تلاش می‌کند به شعر و زبان شعری خود تمایزی بخشد که، به هر حال بر جسم و جان اثر، جامه‌یی دیگر است... در میان تمامی شعرهای درخشان شاملو، نمی‌توان حتماً اثری یافت که این‌گونه کاربردهای قدیمی بر زبان آن غالب باشد. گویی چون جان‌مایه‌ی شعر در زبان شاعر تجلی می‌یابد بر او دریغ است آن را با غبار دیروز بیالاید و کهنه‌گی زبان را حجاب تازه‌گی جان‌کنند. اما هنگامی که در زبان خود، جلوه و جمال آن جانانه را نمی‌بیند از پیرایه‌ها و عتیقه‌های زبان جامه‌یی می‌آراید، شاید که خواننده مشغول و مفتون آن آرایه‌ها شود و به چه‌گونه‌گی شعری نبرد. (ص ۵۰-۵۱)

• شاملو بیشتر در آثاری که فاقد صنعت و ساختار شعری هستند و به همین سبب بیان آن‌ها در همان مرحله‌ی نثری باقی مانده است، می‌کوشد با کاربردهای قدمایی و باستان‌گویی، زبانی متمایز فراهم آورد و بدین‌سان شعر نبودن‌شان را در پس این تمایز پنهان کند. (ص ۵۹)

• شاملو در اغلب آثار خویش، برای آهنگین کردن کلام و ایجاد این‌گونه موسیقی زبانی از «اصل تکرار» سود می‌جوید: از تکرار صوت‌ها و حرف‌ها گرفته تا تکرار کلمه و کلام. انگیزه [ی] بخشی از باستان‌گرایی وی را نیز باید در همین گرایش جستجو کرد. (ص ۱۴۱)

متأسفانه استدلال‌شان از حدّ همین صدور احکام کلی انتزاعی دورتر نمی‌رود. ناگفته‌نماند نقل قولی را که از صفحه‌های ۵۰-۵۱ کتاب آورده‌ام نویسنده درباره‌ی بندی از شعر مرثیه (با نام قبلی زنده‌گان، از ققنوس در باران) گفته‌اند. در جستار منتقدان شعرهای شاملو به آن خواهیم پرداخت.

۱۳. یک مخالف دیگر. (ایشان با تغییر کلمات همان حرف‌هایی را می‌زنند که در دو بند ۱۱ و ۱۲ خوانده‌اید. تأکیدها، با حروف ایرانیک از من است): «... در

بسیاری از شعرهای سپیدی که به ویژه توسط شاملو در دههی چهل سروده شد، شاعر با فاصله‌گیری از زبان زنده و روزمره و بهره‌گیری از پاره‌یی ویژه‌گی‌های نثر کلاسیک فارسی، مخصوصاً نثر قرن چهارم و پنجم، خلأ وزن عروضی را پُر کرد. این ویژه‌گی‌ها به دلیل نامانوس بودن با زبان زنده، خود به عناصری چشم‌گیر در شعر شاملو تبدیل شد که اساساً با درونی بودن وزن شعر سپید، تعارض داشت.

به عبارتی، این زبان پُرطنطنه، به اندازه‌ی وزن عروضی، بر شانه‌ی شعر سنگینی می‌کند و به آن جلوه‌یی بیرونی می‌دهد.... (این جانویسنده از شعر در آستانه | در مجموعه‌ی مرثیه‌های خاکد | نمونه می‌آورد).

وزین کردن زبان با واژه‌های نامانوس، اساساً رویکردی غیر شاعرانه به شمار می‌رود؛ چرا که یکی از اهداف همیشه‌گی شعر، این است که به زبان زنده، روح و طراوت بیش‌تری ببخشد و به تعبیری، رستاخیزی در زبان پدید آورد.... (مهرداد فلاح، فاصله‌گیری از شعر سپید شاملویی، کلک، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲، مردادماه ۱۳۷۷، ص ۶۶-۶۷)

۱۴. چنین پیدا است که کسی که به این صورت از زبان شعری شاملو به عنوان شناسه‌ی هنری و یک ضرورت تاریخی نگاه می‌کند آن را دوست دارد و ای بسا آن که این‌گونه نگاه نمی‌کند، یا مخالف آن است، آن را دوست ندارد. مبنای استدلال‌های موافق و مخالف در این باب چیزی جز همین رو آوردن و پشت کردن به چنین دیدگاهی نیست. اما تا آن‌جا که من دیده‌ام خواننده‌گان شعرهای شاملو این زبان را همیشه امتیاز مثبتی برای شعرهای او به شمار آورده‌اند. خواننده‌گان فارسی‌زبان همیشه به چنین زبانی در طول تاریخ عشق ورزیده‌اند.^۱

□

۱۵. شاملو از همان آغاز شاعری آگاهانه بر آن است که برای شعر امروزی زبانی بیابد که دو ویژه‌گی داشته باشد، یعنی هم زبان گفتاری امروز، به‌خصوص

۱. این نکته را بابک احمدی در چهار گزارش از تذکرة الاولیاء، عطار نشان داده است (ص بند ۱۰).

زبان کوچه‌یی، را در برداشته باشد و هم زبان دیروز را، خاصه زبان آهنگین و موسیقایی دیروز را. در واقع پیوندی باشد از این دو. و این مختصه‌ی زبانی شعر شاملو بوده است تا امروز. این زبان شاید در برخی شعرها موفق بوده است و در برخی دیگر نه. اینش با خواننده است.

این نکته از همان مجموعه‌ی از درراندگی‌های آهنگ‌های فراموش شده هم پیدا است. به چند نمونه از آهنگ‌های فراموش شده توجه کنید:

● «از ترس آن که مباد، چون به راه افتم، ارواح محاصره‌ام کنند و از این که خاک‌شان را با خود می‌برم نوکم را بچینند، از جای نجنبیدم... و من با یه خاطر آوردن آن از هول یخ کردم و پیش نماند که از وحشت دق کنم» (ص ۱۶)

● «نمی‌دانم که راست می‌گفتند، یا به دروغ دستان می‌زدند.» (ص

(۲۷)

«ای دریغ که آن موزه‌ها | کنش‌ها | هنوز

مانده گرو به دک‌ی استاد پینه‌دوز» (ص ۵۷)

از این نمونه‌ها فراوان است. - پورنامداریان، سفر در مه، ص ۷۶-۷۷.

□

۱۶. دانستن نکاتی که از صاحب‌نظران آورده‌ام لازم بوده است اما کافی نیست. به گمان من در هر شعری از شاملو که با چنین زبانی روبه‌رویم (که همه‌ی شعرهای او از چنین زبانی برخوردار نیست، و این نکته‌یی بامعنا است) باید از خود پرسیم چرا این واژه در آن آمده. تنها اشاره به دو صفت کهنه‌گی و آهنگین بودن کافی نیست.

یکی دو نمونه را بررسی می‌کنیم.

من در خوانش تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن (سال ۱۳۲۹) از

مجموعه‌ی قطع‌نامه درباره‌ی این بند:

و یاوزیدش

دیگر بار

وازگونه

رو به دیوار!

نوشته‌ام. (۲ / ۱۵) و همین‌طور هم درباره‌ی بازگونه در این بند از باران
(در دشنه در دیس):

غبارآلوده، از جهان

تصویری بازگونه در آبگینه‌ی بی‌قرار

باران را

گو بی‌مقصود بیار!

در انگشت و ماه (چاپ نگاه، ص ۱۲۲-۱۲۳)، به صورت یک گفتگو
آورده‌ام.

۱. شاملو در حاشیه این مطلب نوشته است: « این یعنی تصویری غبارآلوده و غبار این‌جا اشاره به ذرات بسیار ریز آب است که ضمناً چیزی از پشت آن پیدا است. »

نه چندان شاعرانه‌ها

۱. > شعر به هر صورت انواع و اقسامی دارد اما آن چه منظور نظر من است صفتی را هم یدک می‌کشد. من می‌گویم « شعر ناب » یا « شعر محض ». فکر می‌کنم این دومی گویاتر باشد. 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 بشود. < (شاملو، حریری، ص ۳۶)

۲. هم از آغاز در کارنامه‌ی شعری شاملو گونه‌ی فضای تک‌گویی به چشم می‌خورد که راویش بیش‌تر بیان‌کننده‌ی حرفی، مقصد و مقصودی، اندیشه‌ی یا واکنشی در برابر مسأله‌ی است که بیش‌تر اجتماعی، و گاهی بازتاب آن مسأله‌ی اجتماعی در جان راوی است.

شاملو خود این گونه شعرها را، نه چندان شاعرانه خوانده‌است. شاید بشود آن‌ها را مقوله‌ی از شعرهای شاملو دانست که در برابر شعرهای محض او قرار می‌گیرند.

می‌توان نه چندان شاعرانه را، از نظر زبانی، شعری دانست که معمولاً زبانی شسته‌رفته و شفاف دارد، با یک معماری کلامی متقارن. بیش‌تر کتابی و

خطابی است، گویا و رسا، و کهن‌نما، با ساختار محکم هنری، و شاید چنین خلاقیتی است که خواننده‌اش آن را دوست دارد. گاهی زبان تشریف و مناسک را دارد، مثل زبان شعر سبغ شهود (در مجموعه‌ی در آستانه)، نظم‌یافته و خردورز، پیراسته و آراسته. گاهی زبانش هشداردهنده و خشم‌آلود و تازیانه‌وار است یا فریادی از سر نومیدی است، یا ناله‌یی از سر خسته‌گی یا زمزمه‌یی در تنهایی، و یا تلخی جان و تلخ‌کامی است. با این همه، نکته این است که این فریادها یا ناله‌ها شاید امری «شخصی» باشد، اما خصوصی نیست. شاید نه‌چندان شاعرانه کاشف فرم‌های «حیرت‌آلود» یا شیدایانه نباشد. بیش‌تر ابلاغ مؤثر و روشن پیامی امروزمین است که گویی اگر به فردا احاله شود دیگر چندان بدان نیاز نیست. خواننده در برابر شعر شیدایانه، یعنی شعر محض، حیرت می‌کند یا شیدای آن می‌شود، بی آن که بداند چرا.

۳. اما نه‌چندان شاعرانه‌ها شما را به چالش می‌خوانند، به چالش اندیشه. (۱۰ شعر بند و گاه پنهان) (۱۰ شعر بند ۱۱).

خواننده، در مقام منتقد، اگر به چنین نیاز و ضرورت اجتماعی توجه نداشته باشد شاید در داوری این‌گونه شعرها به بیراهه خواهد افتاد. این تفکیک شاعرانه و نه‌چندان شاعرانه در دوره‌بندی زمانی شعرهای شاملو نمی‌گنجد، چرا که در تمام مجموعه‌های شعرهای او چنین شعرهایی می‌توان یافت. ناگفته‌نماند که این تفکیک از هیچ جامعیت و کلیتی برخوردار نیست، مثلاً واقعاً نمی‌توان تعریف روشن و متمایزی از این دو دسته شعر به دست داد، و نه از این‌گونه شعرها جدولی فراهم آورد. دلیلش در خود خواننده است. در حس شعر او، و در لحظه‌ی خوانش است که این یا آن شعر معنا پیدا می‌کند، و در این مقام است که در یکی از این دو مقوله قرار می‌گیرد.

۴. آن چه نزد یک خواننده نه‌چندان شاعرانه است شاید نزد دیگری شاعرانه، یعنی شعر محض، باشد. به یک نمونه اشاره می‌کنم. شعر کوتاه:

سلاخی می‌گريست

به قناری کوچکی

دل باخته بود

را شاملو نه چندان شاعرانه می‌دانست، و حتا در چاپ آن تردید داشت، در حالی که در خوانش من این یک شعر محض است (به انگشت و ماه، چاپ تهران، ص ۱۸۱-۲۰۰)

۵. هر خواننده‌یی می‌تواند، برای خودش و به طور موقت، شعرهای شاملو و یا هر شاعر دیگری را به شاعرانه و نه چندان شاعرانه تقسیم کند. شاعرانه‌ها، چنان که گفتیم، شعرهای محض‌اند، یعنی شعرهای کاملی که، بنابر خوانش من یا شما، شاعر در پدید آمدن‌شان از روی قصد و عمد هیچ‌گونه دخالتی نکرده، و به چند و چون‌شان دانسته‌گی نداشته‌است، بل که بازتاب ندانسته‌گیش بوده‌اند.

۶. اما نه چندان شاعرانه، شعری است که، باز هم در خوانش من یا شما، تمام یا بخش‌هایی از آن در لایه‌های نزدیک به دانسته‌گی. جان شاعر شکل گرفته باشد، یا عوامل بیرونی و مغل در آن دخالت کرده آن را از جریان اصلیش منحرف کرده باشد. در این گونه شعرها بیان به ظاهر دانسته‌گی اندیشه‌یی بر بیان ندانسته یا شهودی و نظاره‌مند آن می‌چربد.

به بیان دیگر، نه چندان شاعرانه شعری است که تماماً خودجوش یا جوشیده از عمق ندانسته‌گی شاعر نیست. برتنیده از اعماق. جانش نیست. لزوماً تمام شاعرانه‌ها هم ساخته‌گی یک لایه‌ی معین از ندانسته‌گی شاعر نیستند. برای این روکرده‌گی. جان به بیرون شاید بشود دلایل ساختاری یافت، مثلاً دراماتیزه شده‌گی یا نمایشی شدن یا نقل و روایت و نیز رابطه‌های ضروری و اجتناب ناپذیری که شعر با آن خود به خود به جهان می‌آید، و حتا زبان آن شعر، و شاید هم خیلی چیزهای بزرگ و کوچک دیگر. همه‌ی این مقولات در ساختار شعر نموده می‌شوند.

۷. اما یک دست عوامل درونی و بیرونی دیگر هم هست که از هر نشانه‌ی دیگری

مهم‌ترند، یعنی آن‌هایی که در درون و بیرون خواننده رخ می‌دهند، و آن در آمدن، یا در نیامدن ما است به حالتی که آغازش مجاب شدن، و یا در مورد نه‌چندان شاعرانه‌ها مجاب‌نشدن ما، است در هنگام خواندن شعر. مقصودم مجاب شدن به طریق استدلال منطقی نیست. این مجاب‌شدن آغاز یک فرایند است که تسلیم‌شدن به شعر را به دنبال دارد، و در مرحله‌ی بعدی هم بیرون آمدن از خود است و رها کردن پایگاه خشک خود، و آن‌گاه بی‌خودانه‌گی است و عشق‌کردن با شعر. این جاست که دیگر از در و دیوار تو شعر می‌بارد. (فصل ۶) تا کید می‌کنم که نه‌چندان شاعرانه‌ها نیز لزوماً ساخته و پرداخته‌ی دانسته‌گی و قصد نیت از پیش حساب‌شده‌ی شاعر نیستند. در این زمینه شاملو در طی سال‌ها بارها روشن‌گری کرده است که چند نمونه‌ی کوتاهش را در همین بخش می‌خوانیم.

۸. یک سوال دارم. هیچ‌گاه شاعری بوده که تمام شعرهایش، حتا در یک زمان محدود چندساله، و نه در تمام عمر، یکدست و گزیده باشد؟ انتخاب معیار این گزینش با خودتان. هر شاعر خوبی شروعی دارد که بی‌گمان کاستی‌های اندک و بسیار هم در آن می‌توان دید. و ای بسا در اوج شاعریش هم بتوان شعرهای نه‌چندان قوی از او دید. از سوی دیگر، یقیناً شما هم این تجربه را داشته‌اید که گاهی دست رد به سینه‌ی این یا آن شعر. متعلق به دوره‌ی اوج. این یا آن شاعر مطلوب‌تان زده‌باشید و دیگری درست همان شعر را به جان خریده باشد. من بارها در خود و در بسیاری از خواننده‌گان شعرهای شاملو با چنین تجربه‌های رد و قبول روبه‌رو شده‌ام. شعری امروز مرا نگرفته اما ماهی یا سالی دیگر مرا چنان مجذوب خود کرده‌است که دیگر نخواسته‌ام از چنگ و چنبرش رها شوم. دقیق‌تر بگویم، چنان در جان من نشسته که دیگر او را بیرون از خودم نمی‌توانم تصور کنم. این‌جا سوای حال و هوای من، اصل بر «توجه» من است به آن شعر که در نحوه‌ی خوانش من، در نحوه‌ی رویارویی من با آن، و شیوه‌ی خود را به آن سپردن، نمودار می‌شود. حتا بارها شده که من امروز شعری را از این دریچه دوست بدارم و ماهی یا سالی دیگر از

دریچه‌یی دیگر. شک ندارم که شما هم چنین احساس‌هایی داشته‌اید. می‌خواهم نتیجه بگیرم که هر شعری در موقعیت‌های گوناگون شاعر و خواننده نمود متفاوت دارد، و همین سبب می‌شود که قضاوت متقدانه دشوار شود، و در مواقعی هم شاید ناممکن.

یکدست بودن شعرهای یک شاعر، حتا اگر موقعیت خواننده را در این امر دخیل ندانیم، توهمی بیش نیست، و آیا همین توهم نیست که پرسنده‌یی را بر آن داشته که شاید ابهام‌زدایی کند و این سوال را از شاعر بکند؟

که یک پرسش تلخ به صورت همه‌گیر در مجامع هنری ما این روزها [احتمالاً اسفند ۱۳۶۸] مطرح است که آیا شاملو در شعر خودش اشباع‌شده یا هنوز مجالی و فرصتی برای ایجاد شگفتی در شعر دارد؟

۹. > پرسش تلخی نیست، فقط به قدر ناالزمی پرت است. مگر شاعر یک سیرک سیار است که هر بار ناچار باشد برنامه‌های تازه‌ی شگفت‌انگیز ارائه کند؟ کدام شاعر دیگری چنین توقعی در خواننده‌گانش ایجاد کرده که من دوشم باشم؟ < (جواد مجابی، شناخت‌نامه‌ی شاملو، نشر فطره، ص ۶۸۴)

۱۰. فکر می‌کنم حد اعلای ردّ نه‌چندان‌شاعرانه را می‌توان در حکم کلی این منتقد دید: « ذهن شاملو بر شالوده‌ی اندیشه و کنش اندیشه قوام و دوام می‌یابد. شعر شاملو شعر اندیشه است و « اندیشه‌گرایی » خاستگاه مهم‌ترین ویژه‌گی‌های زبانی و اساسی‌ترین شیوه‌های بیانی آثار اوست. » (نیک‌بخت، همان، ص ۸۰، و نیز ص ۹۰-۹۱) این‌جا می‌رسیم به سوال چندوچون بیان اندیشه در شعر.

□ بیان اندیشه

که شما به بیان اندیشه در شعر معتقدید؟

۱۱. > برحسب این‌که اندیشه چه‌طور در شعر بنشیند جواب برداشت‌تان مثبت است.

شعری که احساسی برنیا نگیزد به چه کار می آید؟ من همیشه گفته ام بر این عقیده نیستم که هر چیز زیبا مفید و ارزش مند است بل معتقدم هنر که می تواند چیز مفیدی را زیباتر عرضه کند و به آن قدرت نفاذ بیش تری بدهد باید از خنثا بودن شرم کند. قصدم مطلقاً این نیست که خواست خود را با باید و نبایدها به دیگران تحمیل کنم اما فضیلت هنرمند است که در این جهان بیمار به دنبال درمان باشد نه تسکین، به دنبال تفهیم باشد نه تزئین، طیب غم خوار باشد نه دلچک بیعار. ... آرمان هنر اگر جفجغه ی رنگین به دست کودک گرسنه دادن یا رخنه ی دیوار خرابه نشینان را به پرده ی تزئینی پوشاندن یا به جهل و خرافه دامن زدن نباشد عروج انسان است. طبعاً کسانی که جوامع بشری را زبون و خرافه پرست می خواهند تا گاو شیرده باقی بماند آرمان خواهی را « جهت گیری سیاسی » وانمود می کنند و هنر آرمان خواه را « هنر آلوده به سیاست » می خوانند. آنان که اگر چه مدح خود را نه آلوده گی به سیاست بل که « ستایش حقیقت » به حساب می آورند، در همان حال بر آنند که هنر را جز خلق زیبایی - حتا تا فراسوهای « زیبایی محض » - وظیفه یی نیست. من هواخواه آن گونه هنر نیستم و هرچند همیشه اتفاق می افتد که در برابر پرده ی نقاشی تجریدی یا قطعه یی « شعر محض فاقد هدف » از ته دل به مهارت و خلاقیت آفریننده اش درود بفرستیم، بی گمان از این که چرا فریادی چنین رسا تنها به نمایش قدرت حنجره پرداخته و کسانی چنین نیازمند به همدردی را در برابر خود از یاد برده است دریغ خورده ام.

سکوت آب می تواند

خشکی باشد و فریاد عطش؛

سکوت گندم می تواند

گرسنه گی باشد و غریو پیروزمندانه ی قحط؛

هم چنان که سکوت آفتاب ظلمات است -

اما سکوت آدمی فقدان جهان و خداست:

غریو را

تصور کن!

هنرمندی که می‌تواند با گردش و چرخش جادویی قلمش چیزی بگوید که ما مردم فریب‌خواره‌ی چپاول و قربانی‌شونده‌یی که بی‌هیچ شرمی «انسان جنوبی» مان می‌خوانند به حقایقی پی ببریم؛ هنرمندی که می‌تواند از طریق هنرش به ما مردمی که در انتقال از امروز به فردای خود حرکتی در جهت فروترشدن می‌کنیم و متأسفانه از این حرکت نیز توهمی تقدیری داریم آگاهی بدهد چرا باید امکانی بدین اندازه شریف و والا را دست‌کم بگیرد؟ — آخر نه مگر خود او هم قطره‌یی از همین اقیانوس است؟ < (شاملو، حریری ۱۲۹-۱۳۱)

۱۲. > علی‌الظاهر، هیجان، اندیشه نیست. و عشق، اندیشه نیست. و شعر — اگرچه مادر فلسفه است — در نمود ظاهر خود اندیشه‌یی را بیان نمی‌تواند کرد ... مادر چیزی به جز فرزندان است.

هیجان‌ها و نیز عشق — که یک نکته بیش نیست — چون نمی‌تواند جدا و مستقل از آینه‌ی اخلاقیات و ذهنیات عاشق انعکاس یافته‌باشد، لاجرم «از هر زبان که می‌شنوی نامکرر است.»

پس از این قرار حتا هیجان و عشق نیز — که علی‌الظاهر اندیشه نیست — در نفس خود نمی‌تواند اندیشه نباشد ... < (اندیشه و هنر، ویژه‌ی شاملو، ص ۱۵۵)

۱۳. «ما [در خوانش شعر] به شعر می‌اندیشیم اما در شعر نه با اندیشه‌ها که با نظاره‌ها و شهودهای شاعرانه رویارویم. شاعران در جهان و هستی نظاره می‌کنند و ما نظاره‌هاشان را به تأمل و تماشا می‌نشینیم. اگر به این نظاره و تأمل شاعر می‌گویید «اندیشه»، خب، مشکلی نیست. آنچه به اندیشه‌ی شاعر می‌پردازد نام دیگری دارد، شعر نیست. کدام یک از این‌ها شعر شاملو که این‌جا [در کتاب انگشت و ماه] در آن به نظاره برخاسته‌ایم «اندیشه»‌ی شاعر است؟

هست «شعر»‌هایی که از اندیشه‌ی شاعر سخن می‌گوید. این‌ها را به صورت مرسوم «شعر» می‌خوانیم و این‌ها در واقع اندیشه‌هایی است در جامه‌ی شعر، یا دقیق‌تر بگوییم، اندیشه‌هایی است که به زبانی شاعرانه

بازگفته شده است. در میان شعرهای شاملو نیز از این گونه اندیشه‌ورزی‌ها کم نیست. (انگشت و ماه، چاپ نشر نگاه، ص ۲۳۳)

۱۴. بیان اندیشه در شعر امری ثانوی است، اما دشوار بتوان گفت که هرچه در آن معنایی یا بیان امری خاص به ضرورتی تاریخی آمده شعر نیست، و اندیشه است، خاصه اگر شاعر به نقش و تأثیر اجتماعی شعر در یک مقطع زمانی باور داشته باشد، بی آن که خواسته باشد شعر سیاسی بگوید. این گونه ابلاغ پیام‌ها نیاز به ساختاری دارد که سریع‌تر جذب جان‌خواننده شود، یا شاید ساختاری خاص خود می‌طلبد.

چند سوال دارم. اول این که اندیشه یا اندیشه‌های شاملو کدام است؟ آیا هرگونه تفکر و تعمق و تأمل شاعر را می‌توان اندیشه‌ی او خواند؟ آیا مثلاً می‌توان گفت که در شعر در آستانه (از مجموعه‌ی در آستانه) اندیشه هست و در مرگ ناصری نیست؟ در به و باغ آینه (از مجموعه‌ی باغ آینه) اندیشه نیست، یا هست، و در ترانه‌ی آبی، و از این گونه مردن ... نیست؟ یا در مجموعه‌های مدایح بی‌صله و در آستانه اندیشه فراوان است و در ترانه‌های کوچک غربت کم‌تر؟

سوال دوم و سوم من این است که اندیشه در شعر شاملو چه گونه بیان می‌شود و چرا این گونه بیان می‌شود، یا چرا چنین زبانی به خود می‌گیرد؟ ملاک و معیار ما کدام است؟ شماری از این گونه پرسش‌ها داریم که شاید هنوز از خود نکرده‌ایم، تا چه رسد به پاسخ آن‌ها. به نظر من ما هنوز در زبان این گونه شعرها چندان کندوکاوی نکرده‌ایم. حتا برای انکارکننده‌گان این گونه شعرهای شاملو هم مشخصه‌های این زبان روشن نیست و آنان خود را بیش‌تر به گفتن « زبان مطمئن »، « تزینی »، و « آماس زبانی » ... ارضا یا خوش حال می‌کنند.

به این قسمت از این شبانه‌ی مرثیه‌های خاک توجه کنید:

پچپچه را

از آن‌گونه

سر به هم‌اندر آورده سپیدار و صنوبر

باری

که مگرشان

به دسیسه سودایی در سر است

پنداری

که اسباب‌چیدن را به نجوایند

خود از این دست

به هنگامه‌یی

که جلوه‌ی هر چیز و همه‌چیز چنان است

که دشمن درخوبی

در کمین.

۱۵. یک متقد فقط همین بخش را شعر می‌داند و می‌نویسد: «اگر شاعر با نخستین کلام و کنش شعری این اثر، موفق شده به درون‌مایه و فضای سرشار از توطئه و دسیسه‌ی شعر عینیت بخشد...» و درباره‌ی مابقی شعر می‌گوید: «در چند سطر بعد باز به توضیح و تبیین این کنش و درون‌مایه پرداخته و شعر را رفتار [گرفتار؟] خسران این‌گونه اجزای زائد ساخته‌است.» (محمود نیکخت، همان، ص ۱۲۴) از نظر من، برای این متقد این بخش شاعرانه است و مابقی آن، با شرحی که ایشان نوشته‌اند، خیلی نه‌چندان شاعرانه. متقد محقق دیگری تمام آن را شاعرانه دانسته و با شرحی مفصل و فنی به شاعرانه‌گی آن پرداخته‌است (دکتر نفی پورنامداریان، سفر در مه، ص ۴۲۷-۴۳۴). می‌بینید، شاعرانه و نه چندان شاعرانه برمی‌گردد به خواننده، به نگاه و انتظار و ارضای او از شعر.

□ ندانسته‌گی

۱۶. گفتیم نه چندان شاعرانه‌ها احتمالاً از ندانسته‌گی کم‌تری برخوردارند، چرا که گویا هر چه دانسته‌گی یا هشیاری، رنگ‌های شاعر کم‌تر باشد^۱ شعرش از عمق بیش‌تری سیراب می‌شود، چنان که در شاعرانه‌ها می‌بینیم.

برای شناخت چند و چون ندانسته‌گی، یا ناخودآگاهی، نخست باید به جست‌وجوی سرچشمه‌های آن برآمد، که خود کاری است کمابیش ناممکن، شناخت آن بماند. اما هر شاعری عادات و خلق‌وخویی دارد که می‌توان آن را در شعرهایش نیز به شکلی باز دید.

۱۷. اولین چیزی که در تمام کارهای هنری یا روزمره‌ی شاملو چشم‌گیر است نظم و دقت او در کارها و منطقی بودن او است در نگاه کردنش به رابطه‌های چیزها. (شکل رابطه‌ی علت و معلولی این پدیده یکی از شاخص‌های شعر شاملو است.) تمیزکار است. از خوردن و پوشیدن و نشست و برخاست گرفته تا نوشتن و خواندن شعر و مقاله و ترجمه؛ همین‌طور در گفتن و شنیدن و گوش دادن به موسیقی بسیار دقیق است. تیزبین و نکته‌سنج است، و گاهی این نکته‌سنجی شکل طنز ظریف زبانی به‌خود می‌گیرد. زیبا می‌نویسد، هم با خط خوش و هم به فارسی. تراش‌خورده و با دقت ریاضی به زبان، به‌خصوص به بافت و آوای کلمات، بسیار حساس است. فراوان دیده‌ام که نوشته‌یی را از کسی می‌خواند، یا به‌تازه‌گی خوانده‌بود، و با موضوع آن و نحوه‌ی پروردن آن هم‌دلی داشت، اما درباره‌ی زبان آن نوشته با این جمله، که نشان دل‌سوزی و دقت‌خواهی او بود، می‌گفت: «رفقا طوری با زبون رفتار می‌کنن که انگار دستمال کلینکسه. ببین چه قدر یسرتی یسرتی نوشته.» در مقاله‌یی از او خوانده‌ایم که تعهد در برابر زبان نیمی از تعهد اجتماعی نویسنده است.^۲ باری، بر همین پایه است که در خواندن شعر خود و دیگران (خیام، مولوی، حافظ، نیما، مارگوت بیکل) تا حد وسواس دقیق است.

۱. اشاره‌ام به این مصرع مولوی است: «من چه گویم؟ یک دگم هشیار نیست»

۲. جواد مجابی، شناخت‌نامه، ص ۲۷۷

باری، غرض از این اشاره این بود که پرسش آیا می‌شود این سرشت نظم‌جو در ساختار شعرهایش جلوه نکند؟ خود اگر آن شعر در ندانسته‌گی کامل ساخته شده باشد؟ هر شعری از او بر تنیده‌ی چنین جانی است و آمیزه‌ی تمام عوامل پنهان و آشکار سرشت اوست. پس آنچه در جدول من یا شما نه چندان شاعرانه است نمی‌تواند پرورده‌ی این جان نباشد. درست است که شاعر از تسلط شعر بر خود حرف می‌زند و خود را مسخر شعر می‌داند، اما این نه به آن معنا است که آن شعر در خالیای خیالی بیرون از زمان و مکان او ساخته شده است. بی‌تردید زمان و مکان و زبان بستر بر تنیده‌ها و برجوشیده‌های این ندانسته‌گی‌اند. مفردات و عناصر شعر— یعنی آن چیزی که بعداً شعر خواننده می‌شود با این یا آن نام— در عمق‌های متفاوت سرشت شاعر به هم می‌تنند، می‌آمیزند، یا به هم سرشته می‌شوند، یا به هم می‌چسبند. کسی نمی‌داند چه طور و چه وقت چنین اتفاقی رخ می‌دهد. ما این مفردات را کمابیش می‌شناسیم (مثلاً تمام مباحث زبانی بر سر این مفردات است)، اما پیچیده‌گی کار در این بر تنیدن و آمیختن و سرشتن است، یعنی در چگونه‌گی این‌ها، خصوصاً در چه موقعیت یا موقعیت‌هایی این مفردات یا اجزاء، مثل ذرات بنیادی یا ذرات پراکنده، از جاهای گوناگون، به هم می‌رسند، به سوی هم کشیده می‌شوند، در هم می‌تنند و به هم سرشته می‌شوند؟^۳ چیزی نمی‌دانیم. گویا ناخواسته دارم به شیمی شعر فکر می‌کنم. این شیمی، کیمیا کاری هم هست.

حالا اگر موقع سرشتن این مفردات یا بسته شدن این نطفه (چنان که خود شاعر گفته) در زهدان شاعر، عوامل بیرونی در آن به شکل عوامل مخل دخالت کنند آن شعر، بسته به میزان شدت دخالت آن عوامل، نارس یا

۳. از سرشتن، این معنی ملموس آن را در نظر دارم که در لغت سریش مانده است (→ برهان قاطع، به تصحیح دکتر محمد معین، ذیل سرشت) و نیز فعل srig سنسکریت را، که هم‌خانه‌واده‌ی سرشت است، به معنی انداختن، از خود بیرون نهادن، صادر کردن، و آفریدن. و srishita سرشته، به معنی آفریده است. (مک‌دائل، فرهنگ عملی سنسکریت، ص ۳۵۸، ستون ۲). غرضم، با توجه به ریشه‌ی سنسکریت این واژه، این است که شعرهای شاملو، همان نهادی‌ترین بخش سرشت اوی‌اند.

زودرس و یا شاید مرده ... به جهان بیاید. مقصودم از عوامل بیرونی، بیرون از موقعیت این سرشتن و ترکیب است خواه آن عوامل در شاعر باشد مثل غم یا درد جسمی یا دلهره و مانند این‌ها، و خواه در بیرون از جسم او باشد، یعنی در محیط زیست اجتماعی او.

۱۸. حدود بیست سال پیش چندین شعر پیاپی در یکی دو ماه از شاملو خواندم که آن روزها به دلم نشست. یعنی آن حال از خود بیرون رفتن را به من نمی‌داد که شاعرانه‌های او می‌داد. خلاصه، نه چندان شاعرانه بود. آخر دلم فرارنگرفت و از شاملو پرسیدم «چرا این قدر بند کرده‌اید به این موضوع.» شاملو، با طنز خاص خودش چیزی گفت، که من فقط می‌توانم آن را نقل به معنی بکنم، به این مضمون «دست خودم نیست. دارم فکرمی‌کنم فلان عامل مزاحم می‌دود تو فکرم» و شعر از مسیرش به بی‌راهه می‌افتد. مقصود از دارم «فکرمی‌کنم» همان حالتی است که شعر در آن فرمان «مرا بنویس» را صادر می‌کند. چند نمونه از شعرهایی را که از این آلوده‌گی زیست محیطی مسموم شده می‌توانید در مدایح بی‌صله ببینید.

۱۹. روزی دیگر، در آغاز سال ۵۸، در دفتر کتاب جمعه تنها بودیم، من و شاملو. یادم نمی‌آید چه وقت از روز یا شب بود. هرکدام در اتاقی که یک در همیشه‌باز ما را از هم جدا می‌کرد نشسته بودیم. پا شدم که از شاملو چیزی بپرسم دیدم دارد می‌نویسد. از حالتش پی بردم که دارد شعر می‌نویسد. کنج‌کاو بودم و چشم به‌راه. چیزی نگذشت که دیدم شاملو آن کاغذ را مچاله کرد و انداخت تو سطل کاغذهای باطله‌ی زیر میز. بعد خدا حافظی کرد و رفت. چون شک نداشتم که آن نوشته شعر است رفتم و آن را برداشتم و شروع کردم به خواندن. دیدم شعر بامعنایی است، هرچند نه به آن شور و حال چند شعر پیش از آن. فردا به‌اش گفتم شعر دیروزی را خواندم. گفت کدام شعر؟ گفتم همانی را که سر راه گذاشتی و نخواستیش. گفت به نظرم نارس و خام آمده بود. گفتم مسلماً مثل یک شعر درجه یک شما نیست اما پیام مهمی دارد، که خوب هم بیان شده، همراه با هراس و ناباوری، با تصویری خوب و

آسان‌فهم. حرفم را پذیرفت (شاملو در این گونه زمینه‌های بحثی همیشه بلندنظر و دموکرات‌منش است). در این بیست سال گذشته خیلی‌ها را دیده‌ام که این شعر را دوست داشته‌اند چرا که امروزه درون‌مایه‌های آن - هراس و ناباوری - عمق بیشتری یافته‌اند. من این شعر را دوست دارم اما در گروه‌بندی من در دسته‌ی نه‌چندان‌شاعرانه‌ها جای دارد. شاید واقعا بین شاعرانه‌ها و نه‌چندان‌شاعرانه‌ها آن‌چنان سامانی وجود نداشته باشد، بل که سامان‌ها در جان خواننده است.

نه‌چندان‌شاعرانه‌ها پیچیده‌گی هنری ندارند، ضرورت اجتماعی بر آن‌ها غلبه دارد، بسیار مفیدند، و حتا در موقعیت‌های اجتماعی بسیار کارسازند، و گاهی حدیث نفس‌اند، اما مرگ ناصری و از این‌گونه مردن و ترانه‌ی آبی و ... نیستند (- بند ۲).

www.KetabFarsi.com

ساختار موسیقایی شعرهای شاملو

که از غروب سیاه‌رود: می‌چکد سمفونی شب آرام... مفهوم این که موسیقی چیکه چیکه

...

۱. > موسیقی اصلاً این حالت رو برای من داره. این موج‌های موسیقی که می‌ریزن روی مردم و مردم توی یه سکوتی مث این که زیر بارون واسادن... < (اندیشه و هنر، ویژه‌ی احمد شاملو، ۱۳۴۳، ص ۱۴۳)

۲. مقصود من از ساختار موسیقایی شعرهای شاملو بحث در وزن و مصوت‌ها و آواها، قافیه و سجع و جناس‌ها و مانند این‌ها، یعنی آهنگینه‌گی این شعرها نیست. بل که غرضم آن ساختاری است که شکل نوشتاری یا دیداری این شعرها، که این‌جا در بحث معماری موسیقایی از آن سخن خواهم گفت، نمودگار آن است، که من آن را انعکاسِ نوعی عبارت‌بندی موسیقایی (phrasing) می‌دانم. این‌جا مقصود من از انعکاس موسیقی، بازتاب گوش فرا دادن‌های عاشقانه و دل سپردن‌های شاملو است به موسیقی علمی جهانی و اصول کلی آن، یا به صورت محدودترش، به موسیقی کلاسیک اروپایی. مثلاً در این

گونه شعرها دیالوگها بیش از آن که دراماتیزه یا نمایشی باشند بر مبنای موسیقی شکل گرفته‌اند، و ساختار موسیقایی دارند، و همین طور است تقابل‌ها (کُتراست‌ها)، تکرارها، قرینه‌سازی‌ها و استحاله‌ی در درون‌مایه‌ها که شاید بتوان بین این‌ها و استحاله‌ی تم‌ها (transformation of themes) در موسیقی همانندی‌هایی یافت.

۳. من در این بحث می‌خواهم به دلالت‌های شناخته‌شده‌ی شعرهای شاملو دلالت تازه‌یی بیفزایم که در شکل دیداری یا در حجم نوشتاری آن‌ها تحقق می‌یابد که این خود، به نظر من، یکی از تجلی‌های موسیقی در شعر است.

□ از وزن یا بی‌وزنی چه گفته‌اند؟

هرچند این جا نفی وزن، یعنی بی‌وزنی، موضوع بحث است نه وزن، اما به اشاره هم که شده باید بدانیم صاحب‌نظران درباره‌ی وزن یا بی‌وزنی و اثر آن در شعرهای شاملو چه گفته‌اند.

۴. این جا فقط به تعریف خواجه نصیرالدین طوسی از وزن بسنده می‌کنیم: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد.»^۱ هرچند این معنی کلی است اما برای این بحث کافی است.

دکتر شفیعی کدکنی تأثیرات وزن را در شعر در سه اصل خلاصه کرده است. ۱. لذت موسیقایی، ۲. تنظیم میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها، و ۳. تأکید کلمات خاص و امتیاز کشش کلمات. می‌نویسند: «این اصول است که باعث شده وزن به عنوان مهم‌ترین عامل شعر معرفی شود.»^۲

از این سه، لذت موسیقایی، یا چنان که خواجه نصیر گفته «لذتی مخصوص» را می‌توان کارکرد یا تأثیر وزن دانست، و دو اصل دیگر را می‌توان بخشی از خود این تعریف گرفت. در هر حال این سه مشخصه خواه

۱. معیار اشعار، ص ۳. به نقل از دکتر شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۸.

۲. همان، ص ۴۹.

« مهم ترین عامل شعر » باشند و خواه نه، در ردیف اسباب و اعراض شعرند نه جوهر آن.

□

اول ببینیم خود شاعر و صاحب نظران دیگر در لزوم وزن چه می گویند. این نکته را هم یادآوری کنم که آن شعرهای آغازین شاملو که وزن عروضی دارند، یا شعرهایی که عروض نبمایی در آنها رعایت شده موضوع این بحث نیستند.

۵. نیما: « در طبیعت هیچ چیز بی ریتم نیست. حتا به هم خورده گی هم ریتمی دارد و می رود که ریتم دیگر بگیرد. پس هر ریتمی، ریتمی ایجاد می کند. در شعر، این را به وزن تعبیر می کنیم. یکی از هنرهای سراینده ی شعر نمودن وزن است. شعر بی وزن و قافیه به مثابه ی انسانی است که پوشش و آرایش ندارد. ... روی هم رفته وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه های شعری و هرگونه تمایلات و طرز افاده ی مردم، باهم موازنه پیدامی کنند. »^۳

۶. شاملو: > نیمای بزرگ که شعر امروز ما با او متولد می شود در این مورد که « عروض » یک مقوله است و « شعریت » یک مقوله ی دیگر، حتا حاضر نبود با من محاجه کند. حرف مرا به کلی پرت می دانست. آن قدر پرت که شنیدنش را هم وقت تلف کردن حساب می کرد. < (شاملو، حریری، ص ۲۱)

۷. > ما توانستیم در عمل نشان بدهیم که ناب ترین شعر را می توان بدون توسل به عروض و عَرَض های دیگر ارائه داد. توانستیم نشان بدهیم که آن چه باعث شده اهل این اقلیم — همان ها که خواجه نصیر بی هیچ تعارفی « جمهور » شان خوانده — در مدتی بیش از هزار سال هر یاوه ی منظوم و مقفایی را « شعر » بشمارد، وزن عروضی است که در عمل عَرَضی است کاملاً مُخِل و مُخَرِب و به خصوص « ضد وزن ». این درست همان باقلای معروف است که می کارند قاتق نان شان بشود می شود بلای جان شان! < (همان، ص ۲۶)

۳. درباره ی شعر و شاعری، به نقل از رضا براهنی در چرامن دیگر شاعر نبمایی نستم؟، ص ۱۳۳.

۸. > تا پنجاه سال پیش و سال‌ها بعد از آن ادبیات و شعر از هم تفکیک نمی‌شد. هرچه نظم عروضی داشت شعر بود حتا دو بیتی «ابجدیه» ی بنده و «قصه‌ی موش و گربه بر خوانا». هم دیوان حافظ شعر بود هم دیوان حکیم سوزنی.

آن اوایل هم که بعضی از ما دست به تجربه‌ی شعر فاقد وزن عروضی زدیم عده‌یی از فضلا که مثل شاه سلطان حسین همان گوشه‌ی اصفهان بس‌شان بود به عنوان بزرگ‌ترین دلیل بر نادانی ما کودکان و مسخره بودن کارمان همین موضوع را پیش می‌کشیدند. می‌گفتند: «شما آن قدر بی شعورید که نمی‌فهمید اینی که نوشته‌اید نثر است!»... و به این ترتیب اشکال کار روشن می‌شد؛ فضلا شعر و ادبیات را از هم تمیز نمی‌دادند. آن‌ها عُرُکُرکنان از جهان رفتند اما تلاش ما سرانجام توانست آن برداشت نادرست را تغییر بدهد و دروازه به روی «شعر» باز شود. < (همان، ص ۴۶)

۹. > امروز بخش عمده‌ی مشتاقان شعر می‌دانند که وجه اختلاف شعر از ادبیات تنها و تنها «منطق شاعرانه» است نه لزوماً عروض و قافیه و صنعت‌های کلامی. < (همان، ص ۴۶)

۱۰. م. آزاد: «ا. صبح [نام شاعرانه‌ی شاملو، پیش از ا. بامداد] با سرودن شعری مقطع و مسجع در آغاز راه تجربه‌یی مبهم است. شعری که با بلندخوانی، ضرب‌آهنگ درونی شعر را پدیدار می‌کند. شاملو بعدها، در پایان تجربه‌یی طولانی، نظریه‌ی جایگزینی را می‌آورد. کلامی مسجع که با سخن‌ورزی— و از جمله انواع ترکیب‌سازی— جانشین وزن می‌شود. این که آیا این نظریه‌پردازی‌ها اساساً بنیادی دارند؛ البته برمی‌گردد به تجربه‌ی شخصی شاملو در شعر؛ می‌توان گفت که مسجع— قافیه‌پردازی— گاهی به شکل شعر شاملو سامانی می‌دهد؛ و گاهی هم کارش را به لفاظی— «پنداری—انگاری...» می‌کشاند. اما آن چه سامان شعر شاملو است به گمان من، معدل و تکامل تجربه‌های شعری اوست آن‌گاه که به زلالی شبانه‌ها می‌رسد. شعری با وزنی چنان نامحسوس، که به قول تی. اس. الیوت فقط لحظه‌هایی چرت شنونده‌ی شعر را پاره می‌کند.

من در یکی از شعرهای سبک‌مند و استیلیزه‌ی شاملو تجربه کرده‌ام تا

مراحل دفرماسیون ذهنی وزن شعر او را بازیابی کنم. گاهی به نظر می‌رسد که یک شعر آهنگین شاملو ترکیبی پیچیده از چند واحد وزنی است. چنان درهم تنیده، که بازشناخت‌شان دشوار می‌نماید. راه ساده‌ی برای «تقطیع» شعر او وجود ندارد مثلاً به این ساده‌گی که هر مصرع را با وزنی منطبق کنی. البته این کار شدنی است؛ به شرط آن که هدف اصلی را که یافتن وزن مسلط بر کل شعر است، از دست ندهی.

مقصودم از این اشارات آن است که دست‌یابی به حسی از وزن، یا وزن-حسی، کاری است بس دشوار و نیازمند تجربه‌ی طولانی. «(دختر هنر، ویژه‌ی احمد شاملو، آمریکا، سال چهارم، شماره‌ی ۸ مهر ۱۳۷۶، ص ۹۲۳)

۱۱. جواد مجابی: «در واقع شاملو با درک این نکته که وزن عاملی تحمیلی بر شعر است؛ می‌کوشد راه برون‌شدی برای شعر فارسی بیابد ... مستقیماً به طرف زبان می‌رود که از ظرفیت‌های گوناگون کلمه‌ها و بار معنایشان سرشار است. کلمه می‌تواند در ترکیب شدن‌ها و تصویربندی‌ها حامل خیال شاعرانه باشد و لو به صورت دیالگ یا یک سطر. بنا بر این کار سترگ شاملو روبه‌روشدن با زبان است و موسیقی کلمات نه بحور منجمد که قالبی پیش‌ساخته است.» «(دختر هنر، همان، ص ۹۴۷)

۱۲. رضا براهنی: «علت حرکت شاملو به سوی شعر و شعر غیر عروضی این بود که نیما چنان به موسیقی‌های غیر عروضی منطبق با ذات شعر و غیر منطبق با عروض تثبیت شده بی‌اعتنا بود که او نمی‌توانست شاملو را بدون استفاده از عروض نیمایی شاعر بشناسد، و شاملو هم تنها با درآوردن بخشی از شعر خود به صورت غیرنیمایی، نشان داد که اتفاقاً می‌توان هم شعر غیرکلاسیک گفت؛ هم شعر غیرنیمایی گفت؛ و هم شاعر بود. جالب این است که هر دو شاعر، یعنی هم نیما و هم شاملو، درباره‌ی برخی از شعرهای یکدیگر حق داشتند. وقتی که شاملو با مانلی مخالفت می‌کند حق دارد، وقتی که نیما با تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن من غیرمستقیم مخالفت می‌کند، او هم حق دارد. ... شاملو بو برده‌است که نوعی موسیقی دیگر برای شعر می‌تواند وجود داشته باشد تا با یکنواختی موجود در عروض نیمایی، بویژه شعرهای بلند نیمایی، به مخالفت برخیزد؛ ... شاملو با کوشیدن در جهت آزاد کردن شعر خود از وزن عروضی، تکیه را بر ریشه‌ی وزن زبان می‌گذارد، ولی به دلیل اخراج تقریباً بالمره‌ی وزن

عروضی از شعر جدیش، خود را از بخشی از وزن که بالاخره ریشه در ساختار سیلابیک زبان فارسی دارد، محروم می‌کند. شاملو می‌کوشد وزن را از طریق قافیه جبران کند، ولی کسی که از راه قافیه وارد شعر می‌شود، از راه وزن هم وارد آن می‌شود، به دلیل این که یکی از ریشه‌های اصلی وزن، قافیه است؛ ... قافیه از نظر تاریخی مقدم بر وزن بوده است. ... به هر طریق شاملو گاهی از رهگذر قافیه وارد جهان می‌شود، و آن بخش بسیار صوری وزن شعر شاملو است.» (براهنی، چرامن دیگر شاعر نیامی بنستم؟ ص ۱۴۲-۱۴۳)

۱۳. علی باباچاهی: «شاملو نه تنها با وزن میانه‌ی خوبی ندارد بل که تضاد دیرینه‌ی او با وزن از جنس تضاد کهنه‌سال «کارد و خون» است. ... نظریاتی با کلمات و دل سپردن به رقص و موسیقی الفاظ اما تناقضی اگر در نقد و نظر شاعر محبوب ما پدیدآورده، چیزی از شأن هنری او نمی‌کاهد. بی سببی نیست که شاملو با اعتراض (به اوزان رسمی) و تسلیم (در برابر اوزان طبیعی) می‌گوید: «فروغ شاعر بسیار بزرگی است. شعرش از ریای بزرگ و شیطنانی استفاده از عَرَض‌ها به دور است، یعنی اگر به عامل وزن می‌چسبد این وزن در ذهن اوست، در تفکر شاعرانه‌اش، در مکاشفه‌اش ... نه قصه‌پردازی می‌کند نه خیال‌بافی. صادقانه‌ترین حرف‌هایی است که می‌شود از کسی شنید، اعترافات آدم صادقی است که تازه روی سخنش هم تنها با خودش است. اگر نتوانسته‌ایم نهایتش را دریابیم برای این است که گود است و ناپیدا کرانه.» (حریری، هنر و ادبیات امروز، ۱۳۶۵، ص ۴۸).^۴

ادامه می‌دهند: «از حرف‌های شاملو می‌توان چنین آموخت:

الف. وقتی شعری از ریای شیطنانی به دور باشد، عامل وزن نمی‌تواند ذهن شاعر را منحرف سازد.

ب. اگر وزن محصول ذهن، تفکر و مکاشفه‌ی شاعرانه‌ی انسانی صمیمی (هم‌چون فروغ) باشد، شعر او از ریای بزرگ و شیطنانی به دور است.

۴. در چاپ ۱۳۷۲ این کتاب با نام درباره‌ی هنر و ادبیات، دیدگاه‌های تازه (ص ۱۶۷ تا ۱۷۲)، این مطلب به این شکل نیامده است.

ج. «اعترافات آدم‌های صادقی» که می‌توانند شاعران بسیار بزرگی باشند، با نوعی وزن نیز قابل آرایه است.

د. با رعایت نوعی وزن (نه لزوماً اوزان قراردادی) نیز می‌توان شاعر بزرگی بود و شعرهایی سرود که «گود است و ناپیدا کرانه». با این حساب اعتراف شاملو به وزن، ...

«التزام وزن، ذهن شاعر را منحرف می‌کند» می‌دانیم که شاملو بر این نکته تأکید خاصی دارد. چهار شعر موزون مورد بحث ما | از شاملو، در مجموعه‌ی دشنه در دیس : در شب، گفتمی که باد مرده‌است، هنوز در فکر آن کلاغ‌ام، و شبانه | اما متکی به افاعیل عروضی است (عروض نیمایی). شاملو در این چهار شعر نه وزن را یک‌سره کنار گذاشته و نه خود را تمام و کمال به رعایت آن موظف کرده‌است. ... شعر هنوز در فکر آن کلاغ‌ام با آن که از حد و حدود اوزان مرکب (با تلقی نیما) خارج می‌شود اما چنین به نظر می‌رسد که این شعر جز بدین شکل موزون و مترنم قابل شکل‌گیری و آرایه نبوده‌است. به تعبیری، گویا در این جا «جنبش و کنش وزن، در صدد اعتلابخشیدن به آگاهی‌مان برآمده‌است.» وزن آرام و آشنای این شعر تصادفاً برانگیزاننده‌ی تب | و | تاب‌ی است که هدفی فراتر از انتقال صرف ایده و معنایی خاص دارد. ...

به هر حال اعتقاد شاملو به مزاحمت وزن، او را به فاصله‌گیری هرچه بیش‌تر از آن سوق می‌دهد. از طرفی نیز ذات موسیقی‌پذیر شاعر، او را وا می‌دارد تا «در بی‌وزنی، شعری بسازد که همان خاصیت اوزان را هم در آن جای دهد.» ...

تکیه بر غافل‌گیرکننده‌گی قافیه در برخی شعرهای شاملو، نیاز روحی او را به رعایت نوعی وزن نشان می‌دهد. نیاز به همان ته‌صدایی (که) در گوش شنونده طنین می‌افکند که کم‌وبیش مانند صدای بم ارگ است (تعبیری از اذرا یاند). ... شاملو ... که به انکار وزن شهرت دارد در جایی می‌گوید «شعر— چه منظوم | موزون ؟ | باشد چه منثور— مطلبی است که بدون استعانت منطق، به تحریک عواطف ما توفیق یابد.»^۵ و بدین ترتیب ناخواسته به قبول نوعی موزونیت در شعر وسوسه می‌شود. این

۵. در چاپ ۱۳۷۲ این کتاب این مطلب به این شکل آمده: «شعر— چه منظوم باشد چه منثور—

وسوسه، در واقع تصریح نکته‌یی است که تنی چند از شاعران نسل پس از او را سخت به خود مشغول داشته‌است: این که شاعرانی چند، اوزان پیوندی را با بی‌وزنی پیوند می‌زنند تا اشباع‌شده‌گی‌های جوانب‌ی از «شعر بی‌وزن» و مشابهت‌های آزاردهنده، در نحوه‌ی نگارش انبوهی از شاعران «مثل هم‌نویس» را جبران کنند. ...» (دفتر هنر، ویژه‌ی شاملو، ۹۸۰-۹۸۲)

همین نویسنده در کتاب گزاره‌های منفرد می‌نویسد:

۱۴. «شعرهای ظاهراً غیرموزون شاملو نیز دقیق و الزامات شعر موزون را به طور کلی از دست ننهاده است:

چه بی‌تابانه می‌خواهمت ای دوریت
آزمون زنده به گوری!

چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم!

بر پشت سمندی

گویی

نوزین

که فرارش نیست

و فاصله

(فراقی، دشته در دیس، ص ۴۶)

تجربه‌یی بی‌هوده‌است

در تبیین سازوکار غیر تخدیری وزن این نوع شعرها، نباید دست به دامن فهم تحلیلی و منطقی و یا معیارهای عروضی بزنیم، چرا که وزن این شعرها قوانین ارتجالی خاص خود را در کنار سازوکارهای جوشیده از ویژه‌گی‌های گفتاری و فاصله‌گیری از تصویرسازی‌های متعارف به دست می‌آورند. «گزاره‌های منفرد، ص ۱۰۳-۱۰۵»

۱۵. «و شاملو که فراتر از وزن حرکت می‌کند خود گرفتار وزن دیگری می‌شود. شعر شاملو

مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد.»

بدون موسیقی رنگ می‌بازد. موسیقی برای شعر او نواخته نمی‌شود، بل که شعر او کلاً
اجزایی موسیقایی دارد:

یله

بر نازکای چمن

رهاشده باشی

پا در خنکای شوخ چشمه‌یی

و زنجیره

زنجیره‌ی بلورین صدایش را بیافد.

(شبان، دشنه در دیس، ص ۲۶) (همان، ص ۱۰۸)

۱۶. «ایجاد نوعی موسیقی + وزن شاملویی - که مقید به وزن شعر کلاسیک فارسی

نیست، نیز از دستاوردهای تجددخواهی شاملو است.» (همان، ص ۱۸۵)

۱۷. «افلاطون می‌گوید هر که وزن را نشناسد نه شاعر می‌تواند باشد نه موسیقی‌دان.

شاملو با شناخت وزن، وزنی را که به سنگ‌شده‌گی نزدیک می‌شود به کناری

می‌نهد و ساختار درونی شعرش را از طریق نوعی موسیقی که خاص خود اوست

تکمیل می‌کند.

شاملو سرانجام به جایی می‌رسد که شگردهای بیان او قالبی خاص خود از

شعر به دست دهد و این قالب مثل همه‌ی قوالب شعر فارسی، دارای ظرفیت‌های

خاصی است، از این رو شاملو در شعرهای پس از دشنه در دیس و شعرهای سال‌های

اخیرش، گاه با تأکید مصرانه بر این قالب و با رعایت تمهیداتی شناخته‌شده مثل هر

شاعر دیگر تا مقطعی خاص شاعری مدرن به حساب می‌آید.» (همان، ص ۱۸۸)

۱۸. نویسنده می‌گوید «شاملو سرانجام به جایی می‌رسد که شگردهای بیان او قالبی

خاص خود از شعر به دست دهد و این قالب مثل همه‌ی قوالب شعر فارسی، دارای

ظرفیت‌های خاصی است ...» اما نه این را برای ما روشن می‌کند و نه به ما

می‌گوید که مقصودش از سازوکار غیر تخدیری. وزن این نوع شعرها، فهم تحلیلی و منطقی، نوعی موسیقی، وزن شاملویی و کلماتی مانند این‌ها چیست.

متقد در مقاله‌ی دفتر هنر، چنان که دیدیم، به اثبات یا به تناقض‌یابی چیزی برخاسته‌اند که اگر ما از زاویه‌ی دیگری به آن نگاه کنیم شاید به نتیجه‌ی دیگر برسیم.

۱۹. اول آن که هر خواننده‌ی شعرهای شاملو به آسانی به این پی می‌برد که شاملو، سوای شعرهایی با وزن عروضی، حتا به صورت قصیده (مثل نامه)، شعرهایی در وزن آزاد نیمایی، یا نیمه‌نیمایی (وزن مرکب؟) دارد. پس آنچه درباره‌ی رها کردن وزن، از هر نوعش، می‌گوید هدف است، خواه خود بدان سو رفته یا نرفته باشد.

۲۰. دوم آن که می‌دانیم که شاملو هیچ‌گاه از روی قصد و عمد به نوشتن شعر رونمی‌آورد پس اگر وزنی در شعرش می‌آید خودبه‌خود می‌آید، و این نیز نمی‌تواند اثبات. چیزی جز این نکته باشد که ذهن شاعر سال‌ها پیش از رسیدنش به اندیشه‌ی (نه نظریه‌ی) رها کردن وزن، در مسأله‌ی وزن پرورش یافته بوده‌است، مثل همه‌ی شاعران آن روزگار. از سوی دیگر، اندیشیدن به بی‌وزنی، به طور نامستقیم، خود دلالت به اندیشه‌ی قبلی، یا وزن‌اندیشی (هم کلاسیک و هم نیمایی) دارد. و آنچه از شعرهای شاملو که موزون است به هر شکلی که باشد، به گمان من از دو شکل. پیش‌گفته‌ی وزن ناشی می‌شود که نشانه‌ی آن تربیت قبلی است، نه وسوسه‌ی وزن، چنان که نویسنده گفته‌اند که «ناخواسته به قبول نوعی موزونیت در شعر وسوسه می‌شود.» البته اگر مقصودشان از «موزونیت» شکلی از وزن باشد. با این صفت ناخواسته و آن قبول نوعی موزونیت به اثبات چه چیز برخاسته‌اند؟ آیا نویسنده می‌خواهد با عبارت وسوسه می‌شود بگوید که بی‌وزنی را شاعر به خود بسته‌است اما دلش با وزن است؟ و این تناقض در تئوری شاملو است؟ مؤید این گمان من این جمله‌ها است در همین مقاله‌ی ایشان: «شعرهای موزونی از این دست [دست‌هایم را در باغچه می‌کارم.... از فروغ فرخزاد] اما سرفراگوش شاعر محض و منصفی

همچون شاملو فرومی آورند و می‌گویند: استاد جان تو که با ما سر یاری نداری، آیا می‌توانی در برابر «آن» نهان در توازن طبیعی ما تاب یآوری؟» (دختر هنر، همان ص ۹۸۱).

۲۱. سوم آن که شاملو به ماهیت شعر توجه دارد و آن را تأکید می‌کند نه وزن یا بی‌وزنی را. می‌گوید «شعر موزون نمی‌تواند جز پاره‌یی از خلاقیت ذهنی شاعر را منعکس کند.» آیا شما مطمئن‌اید که در شعرهای موزون شاملو یا هر شاعر دیگری تمام خلاقیت ذهنی‌شان منعکس شده است؟ او وزن را سنگ راه شعر می‌داند. اما با صرف بی‌وزنی هم نوشته‌یی شعر نمی‌شود. پس اصل بر شعریت شعر است نه وزن یا بی‌وزنی: > شعر - چه منظوم باشد چه منثور - مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد. <

۲۲. چهارم، شاملو می‌گوید: > من مطلقاً وزن را به مثابه‌ی چیزی لازم و ذاتی یا وجه امتیازی برای شعر نگاه نمی‌کنم. بل که به عکس، معتقدم التزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند چرا که وزن به‌ناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیره‌ی تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده باشد. ... < من روی لازم و ذاتی، و التزام تأکید کرده‌ام. التزام یعنی ملازمه‌ی دو امر و ملزم شدن به کاری، و این‌جا یعنی آن که شاعر خود را موظف و مکلف بداند که شعرش با وزن عروضی یا نیمایی یا هر گونه قلب وزنی دیگری همراه باشد. خوب، در این میان اگر شعری با وزن آمد، خوش آمد. کسی خیال ندارد از در بیرونش کند.

۲۳. پنجم، آیا تناقض‌جویی در حرف‌های تمثیلی یا شاعرانه‌ی شاعر راهی به دهی می‌برد؟ تناقض‌یابی در یک سیستم شاید مفید باشد، اما یقیناً شعر در هیچ سیستمی از این نوع نمی‌گنجد. نگاهی دوباره به جمله‌هایی که پیش از این از شاملو نقل کردم می‌تواند مفید باشد. شاملو می‌گوید ۱. «من مطلقاً وزن را به مثابه چیزی لازم و ذاتی یا وجه امتیازی برای شعر نگاه نمی‌کنم. بل که به عکس، معتقدم التزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند...» چرا؟ چون که ۲. «وزن به‌ناچار

فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد. «۳. در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجدیده، در زنجیره‌ی تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده‌باشد...»^۱ جمله‌ی ۱ و ۲ مقدمه اند، به قول اهل منطق، صفرا و کبرای استدلال اند، و جمله‌ی ۳ متوجه‌ی این مقدمات است، یعنی هدف و اصل مورد نظر. یعنی وزن سبب می‌شود که «پاره‌یی از خلاقیت ذهنی شاعر» در شعر منعکس شود نه تمام خلاقیت او. در جای دیگر هم همین هدف را مد نظر دارد: «بهادادن به اوزان عروضی حاصلش بی حرمتی به زبان است.» اجازه بدهید به جای «بهادادن به وزن عروضی» بگوییم «بهادادن به هرگونه وزنی» نه فقط وزن عروضی. این جا هم، مثل استدلال بالا، نتیجه‌ی استدلال برمی‌گردد به زبان. و ما می‌دانیم که شعر نوشتاری است که در زبان حضور دارد است نه در آعراض، که وزن یکی از آنها است.

شاعری از گذشته که می‌خواهد «شور جان» قالب‌ناپذیرش را بیرون بریزد ناگزیر از پذیرش همان قالب‌ها و اوزان «از پیش تعیین شده» است، و در این تنگنا و بن‌بست است که عاصیانه فریادبرمی‌دارد:

● «ولله که من از شعر بیزارم.»

● «قافیه‌اندیش‌ام و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من.»

● «رستم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل،

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا»

● «قافیه و مفعله را گو همه سیلاب بیر

پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا»

و از این گونه فریادهای درمانده‌گی.

۱. این لطیفه شنیدنی است که الکنی به بقال گفت: «دو سیر شی ... شی ... شی ... آه! حالا که

نمی‌تونم بگم شیره پهنر بده‌اه (ا.ش.)

۲۴. از این ها گذشته، اصل را شاعر بر بی وزنی می گذارد خواه خود توانسته باشد همیشه بدان ملتزم باشد و خواه نه. شاعر وزن را لازمه‌ی شعر نمی داند و نفی اش می کند، و قرار بر این نیست که خود را هم نفی کند. شعرهای شاملو، و نیز شاعری او کاری از روی دانسته گی نیست، اگر می بود می شد گفت که شاعر این جا از اصل عدول کرده یا نه. شعر در جان او، که پرورده‌ی خیلی چیزها است، فرمی به خود می گیرد و زاده می شود و او تا این شعر زاده نشود چیزی از جوهرش نمی داند تا چه رسد به اعراضی از نوع وزن. > با اوزان عروضی تفکیک فرم و قالب هم که در هنر جای خاص خودش را دارد از پیش معلوم است، حال آن که در شعر سپید ناچارید قالب را به تناسب موضوع ابداع کنید، چون این جا هیچ الگوی پیش ساخته‌یی وجود ندارد. گوش باید به مقدار زیادی با موسیقی پرورش یافته باشد و طیف وسیعی از مترادفات هر مفهوم با ارزش های ویژه و متفاوت خود باید در انبان واژه گان شاعر آماده باشد. و تازه، این همه باید ملکه‌ی ذهن او بشود تا بتواند با شعر که لحظه‌ی حضورش مشخص نیست و در زدن و به درون آمدنش در هر کسری از ثانیه محتمل است درگیر شود و ثبتش کند، و گرنه شکستش قطعی است. <

این جا هم اجازه بدهید به جای « اوزان عروضی » بگویم وزن، می بینید این جا هم فرم و زبان مطرح می شود.

□

۲۵. خواننده‌یی از من پرسید چرا وزن عروضی و حتا نیمایی را در خوانش شعر غالباً چیزی دست و پا گیر می دانی؟ گفتم: در بخش هایی از برخی آثار کلاسیک، مثلاً در برخی ابیات فردوسی و در برخی غزل های مولوی و حافظ، چنان که صاحب نظران به ما نشان داده اند، وزن علت وجودی یا کارکردی مناسبی دارد و حالت یا موضوع شعر را تقویت می کند و قدرت القایی و ارجاعی خوبی به آن می بخشد. اما در موارد دیگر، و در نمونه های خوب شعر کهن نه شعر موزون امروز، جز یک زیبایی آهنگین و یا حداکثر، چنان که

خواجه نصیر گفته است، « لذتی مخصوص به یا لذت موسیقایی »، با فواید دیگری از نوع کُمک به حافظه در نگه داشتن مطلب در ذهن، و مانند این ها، دیگر چه چیزی نصیب خواننده می کند؟ مقصودم چیزی است که از جوهر شعر باشد. وانگهی فکر می کنید این کارکرد موسیقایی وزن دیگر امروزه با گسترش جهانی موسیقی از طریق رسانه های گوناگون، هنوز جای مهمی در زیبایی شناسی ما داشته باشد؟ یا دیگر هیچ پیام زیبایی شناختی عمیقی دارد؟ از این ها گذشته، این گونه کارکردها چه ارتباطی با شعر دارند؟ واقعیت این است که جهان ما دیگر نه آن جهان هارمونی های کلاسیک است و نه رؤیاهای ما دیگر همه ی آن رؤیاها است. وانگهی موقعیت شاعر امروز دیگر موقعیت شاعر گذشته نیست. وزن، خصوصاً وزن عروضی، آیا چیزی است که بتواند چندلایه گی واژه گان و آواها را در شعر برتابد؟ خود شتاب تغییر چندمعنایی بودن واژه گان در جهان ما اجازه ی قالبی از نوع وزن را به ما نمی دهد. خلاصه آن که جهان ما جهان بی وزن، بد آهنگ و بی هارمونی، — هارمونی در معنای کلاسیک آن — است. شاعر به صداهای جهان گوش می کند، و اگر موزونیتی هم در آن باشد بی گمان در همه ی آنها نیست. دوم آن که کلمات اند که تعیین کننده اند. صدای واژه ها صدای موزون نیست. بی شک شاعر امروز نمی تواند به همان یک واژه ی معین همان گونه نگاه کند که چهل سال پیش نگاه می کرده. حتا واژه ی خوش آهنگ و ساده یی مانند آب، دیگر از نظر دلالت نو و ضمنی آن، آن معنا و آن آهنگینه گی گذشته را ندارد که شاید حتا تا سی سال پیش داشته. مجموع دانسته های کنونی ما درباره ی آب: ماده ی زوال پذیر. بی جایگزین، که به تندی در برابر عوامل ویرانگر بیرونی، مثلاً همین توفان افزایش جمعیت، روبرو ناپودی است، ... و هیاتی که دیگر شاید بیش از آن که حیات موجودات را نشان دهد دلهره ی ناپودی آن را پیش چشم می نشاند، — دلهره یی که خود یک موقعیت حیاتی سیاسی، در معنای جدید آن، ایجاد می کند. تمام طبیعت، در هر سه بخش محیط زیست ما، نه فقط انسان ها، در این واژه در خطر است. آب، هیاتی است مرکب از بودن و نبودن،

از حیات و هراس، و خیلی چیزهای دیگر. از سوی دیگر، نه صداها و نه سکوت‌ها دیگر چنان نیستند که در کودکی ما بوده‌اند. دیگر زیبایی آن نیست که دیروز بوده است.

درباره‌ی دست‌وپاگیری وزن در نوشتن شعر نوشته‌اند، اما از سوی خواننده که نگاه کنیم، وزن، در شعر امروز، غالباً مزاحم خواننده است، او را از عمق‌یابی در خوانش بازمی‌دارد. در وزن، به اعتبار اجبار قالب آن، شعر لغزنده‌گی پیدامی‌کند، به این معنا که خواننده چندان حق توقف ندارد، چرا که توقف بیش از حد وزن را بهم می‌ریزد. پس او باید از روی شعر بلغزد و برود، یا مدام از این نردبان پایین بیاید. چنین خواننده‌یی در این موقعیت آیا تمام کارش قالبی نخواهد بود؟

□ جست‌وجوی نوعی وزن؟

۲۶. > عده‌یی - و از آن جمله خانم سیمین بهبهانی - معتقدند در شعرهای من نوعی وزن هست. ایشان گفتند هرگاه از روی تفنن یا کنج‌کاوی خواسته‌اند واژه‌های شعری از مرا جابه‌جا کنند در آن آشفته‌گی پدیدآمده.^۷ خوب، اگر این ویژه‌گی همان معادلت مورد اشاره‌ی خواجه نصیر یا به تعبیر خود من « وزن درونی واژه‌ها در ارتباط باهم » باشد، پُری هم بی‌راه نیست که آن را گونه‌یی وزن بشماریم، یعنی همان که او به « وزن مجازی » تعبیر کرده است. < (شاملو، حریری ۷۶-۷۷)

۲۷. دکتر شفیع کدکنی در موسیقی شعر درباره‌ی وزن شعر شاملو می‌نویسد:^۸ « شعر منشور شاملو، از مزیت موسیقی عروضی (عروض کلاسیک و عروض آزاد) برخوردار نیست... اما شاملو در این قمار که چیزی مثل موسیقی عروضی را باخته و از دست داده چیزی مهم برده است یعنی عناصر دیگری را به خدمت شعر خویش گماشته تا جبران کمبود موسیقی عروضی را بکنند... شاملو اگر از موسیقی بیرونی

۷. از امتیازات زبان فارسی یکی این است که غالباً می‌توان صورت جمله‌یی را، حتا در مواردی به تعداد مضاعف کلمات آن تغییر داد. پس مسأله‌ی انتخاب گویاترین و هماهنگ‌ترین شکل از میان این اشکال مطرح است. (شاملو) ۸. تمام تأکیدها در این بخش از من است.

(عروض) سود نمی‌جوید و موسیقی کناری [قافیه و ردیف] نیز همواره، در خدمت شعر او نیست، ولی آزادی و قدرت بی‌نهایتی در استفاده از دو نوع اخیر موسیقی معنوی [انواع هماهنگی‌های معنوی در یک مصراع یا چند مصراع: تضاد، طباق، مراعات نظیر و ...] و موسیقی داخلی [جناس‌ها و قافیه‌های میانی، و هم‌خوانی مصوت‌ها و صامت‌ها] دارد، هم‌چنان که از موسیقی کناری نیز گاه‌گاه سودمی‌جوید. این استفاده به حدی است که گاه خواننده فراموش می‌کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست ... شاید بتوان گفت در تکامل موسیقایی شعر شاملو، در آن سوی دو نکته‌یی که پیش از این یادآور شدیم بیش‌ترین نقش را، انواع جناس‌های شناخته و جناس‌هایی که هنوز در زبان فارسی ندارد، تشکیل می‌دهد، حتا در مواردی، که بدیع‌ترین جلوه‌ها را دارد، به لحاظ معنایی ... در نظره‌ی اولی، نامربوط می‌نماید:

تو خطوط شباهت را تصویر کن

آه و آهن و آهک زنده

دود و دروغ و درد را

که خاموشی،

نقوای ما نیست

(ابراهیم در آتش، ۴۸) (موسیقی شعر، ص ۲۷۱-۷۲)

۲۸. شاملو شاید « تنها شاعری » است که توانسته « شعر منشور را در حدی بسراید که به هنگام خواندن بعضی از شعرهای او انسان هیچ‌گونه کم‌بودی احساس نکند و با اطمینان خاطر آن را در برابر موفق‌ترین نمونه‌های شعر موزون در ادبیات معاصر ایران قرار دهد. » (شغیعی، همان ص ۲۶۱)

۲۹. « نیازمند به توضیح نیست که وزن در شعر جنبه‌ی تزئینی ندارد بل که یک پدیده‌ی طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ‌روی نمی‌توان از آن چشم‌پوشید. ... و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بی‌خود می‌شدند... زبان عواطف همیشه موزون است. » (شغیعی، همان، ص ۴۸-۴۹).

۳۰. اگر حرف استاد را درست فهمیده باشم این‌ها را نمی‌توان شعر دانست:

گیسوان پریشانی

سایه بر گونه‌های مهتابیت

می‌اندازد

و چشم‌های بادامی سیاهت.

چه تنی!:-

مخملی از دریا و

علف

بافه‌یی از خاک و آتش.

خانه!

ای انتظار دیدار!

(مهدی اخوان لنگرودی، خانه، ۳۹)

یا این طرح زمستانی از کتاب در آستانه‌ی شاملو را:

چرک‌مُرده‌گی، پُرجوش و جنب‌جال، کلاغان و

سیدی بی‌وقفه‌ی برف...

ته سفره‌ی تک‌آئیده به مرز گرت

تنها حادثه است.

مرد، پشت، در پیچه‌ی زردتاب

به خورجین کنار در می‌نگرد.

جهان

اندوه‌گین

رهاشده با خویش .

و در آن سوی نهالستانِ عریان

هیچ چیز از واقعه سخنی نمی‌گوید.

۷۵/۱۱/۲۱

دکتر تقی پورنامداریان در سفر در مه می‌نویسد:

۳۱. « توجه شاملو به شعر سفید و اصرار در تجربه و ادامه‌ی آن ناشی از دو علت اساسی است. علت مهم‌تر آن است که ... شاملو به شعر ناب معتقد است؛ به شعری که نتیجه‌ی کشف و شهودی ناگهانی است و بدون دخالت شاعر ... شاملو خود در این باره بسیار گفته‌است: « شعری که برای شدن و از قوه به فعل درآمدن قالب بی‌رنگ خود را - شکل ذهنی خود را - درخواست می‌کند با هر چیز اضافی با هر قافیه‌یی بیگانه‌گی و بی‌حوصله‌گی نشان می‌دهد؛ با هرگونه دست‌کاری به هر اندازه که ناچیز باشد لج می‌کند؛ هرگونه کوششی برای آن که شکل رایجی بدان داده‌شود، خسته‌اش می‌کند، مسخش می‌کند؛ هیچ تلاشی برای آن که یک شعر سفید به صورتی سوای آن چه در ذهن تولد یافته‌است درآید نتیجه به دست نمی‌دهد؛ هم‌چنان که هرگز اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر به‌وجودآورد، شعر سفید موفق از کار در نمی‌آید. » (اندیشه و هنر، ش ۲، ۱۳۴۲) ... اما علت دوم که می‌توان آن را هم انگیزه‌ی شعرهای سفید شاملو دانست، عدم تجربه‌ی وسیع وی در اوزان شعر فارسی و موسیقی ایرانی است. (سفر در مه، ص ۳۷۳-۳۷۴) با این توضیح:

۳۲. « شاعری که در شعر کلاسیک فارسی مطالعه‌ی پیگیر و مستمر داشته‌باشد، اوزان شعر فارسی رفته‌رفته و ناخودآگاه بخشی از ذهنیات او را تشکیل می‌دهد؛ و اگر وی ذهنی شاعرانه داشته‌باشد، انفعالات نفسانی او در مقابل انگیزه‌ها در فضایی تجربه می‌شود که وزن و موسیقی نیز بخشی از عنصر سازنده‌ی این فضا است. در این صورت این خود شعر است که در وزن جلوه می‌یابد نه آن که شاعر وزن را بر آن تحمیل کرده‌باشد... » [یعنی وزن خود را بر شاعر تحمیل می‌کند؟] ...

« حفظ وزن و موسیقی شعر؟ یا حفظ کامل شعر به همان صورت که در ذهن شکل گرفته است؟ شاملو راه دوم را انتخاب می‌کند: ... » (همان، ص ۲۷۵) نویسنده سپس همان دو علت قبلی را تکرار می‌کند، یعنی « توجه به شعر ناب ... و دیگر عدم تجربه‌ی وسیع در وزن شعر فارسی که خود ناشی از عدم مطالعه‌ی پیگیر و مستمر در شعر فارسی است؛ و نیز شاید بی‌توجهی وی به موسیقی ایرانی. » و استدلال‌شان درباره‌ی نکته‌ی آخری چنین است: « شاملو در سن یازده یا دوازده‌ساله‌گی به شدت تحت تأثیر اتوهای شوپن قرار می‌گیرد. طبیعی است که با گوش وی در محیط خانه‌واده گیش به نوعی با موسیقی غربی آشنا بوده، یا حد اقل با موسیقی ایرانی بیگانه بوده است، و گرنه گوش و ذهنی که با موسیقی ایرانی آشنا باشد، به این زودی و با این شدت تحت تأثیر موسیقی غربی قرار نمی‌گیرد. در تمام مجموعه‌های شعر شاملو یک بار نام دستگاه‌ها یا گوشه‌های موسیقی ایرانی نیامده است، در حالی که در مجموعه‌ی هوای تازه و باغ آینه، به نام‌هایی مثل سمفونی، والس و سونات برمی‌خوریم. در مقابل اشعار متعددی که در هوای تازه و باغ آینه تحت تأثیر شاعران غربی سروده شده است، نامی یا مصراعی از شاعران ایرانی نمی‌بینیم. ... » (همان، ص ۲۷۵).

۳۳. چنان که گفته‌اند، آیا جست‌وجوی نوعی وزن یا نوعی موسیقی در شعرهای شاملو چیزی است برای جبران یک نقص، یعنی « جبران کم بود موسیقی عروضی؟ » از حرف‌های این دو استاد که این طور برمی‌آید.

سوی دیدگاه‌های کلی دکتر شفیع کدکنی و دکتر تقی پورنامداریان، که من در آن‌ها شالوده‌های نظری روشن و متمایزی نیافتم، این دو استاد برای شناخت نوعی وزن یا نوعی موسیقی در شعرهای شاملو جست‌وجو و تأملی ارزنده کرده‌اند.

دکتر پورنامداریان در سفر در مه، فصل موسیقی و شعر (ص ۳۶۵ تا ۴۱۰) به تفصیل و با آوردن نمونه‌های خوب در این باب به بحث می‌پردازد. من از بخش اصلی فصل تأملی در زبان آهنگین شعرهای سفید (ص ۳۷۷-۳۹۴)، با

کاستن از نمونه‌ها، و حذف نام شعرها و مجموعه‌ها، به اشاراتی بسنده می‌کنم. خواندن این فصل از سفر در مه را توصیه می‌کنم.

۳۴. موسیقی را در شعرهای شاملو باید احساس کرد. آشنایی با این احساس بعد از مدتی خواندن و الفت گرفتن برای خواننده حاصل می‌شود. نشان دادن نکته‌ها و عللی که سبب به وجود آمدن این موسیقی است، دشوار است....

(۱) استفاده از مختصات نثر دوره‌ی اول زبان فارسی.

(۲) ضمیر مشترک « خود » و قید « هم ».

سخن من نه از درد ایشان بود:

خود از دردی بود

که ایشانند!

□

هم بدان‌گونه که باد

در حرکت شاخ‌ساران و برگ‌ها...

(۳) تکرار حروف مشابه، چه صامت و چه مصوت.

« تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشابه باعث می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی به وجود آید. »

بادی خشم‌ناک دو لنگه‌ی در را به هم کوفت ...

... چراغ از نفس بوی‌ناک باد فرومرد

وزن شرب سیاهی بر گیسوان پریش خویش افکند.

□

و شیر آهن کوه مردی از این گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنه‌ی اشیل
درنوشت.

و همین گونه است:

● تکرار مصوت «آ» و صامت‌های «ر، ز»:

علف‌های تلخ در مزارع گندیده خواهد درست
و باران‌های زهر به کاربزه‌های ویران خواهد ریخت ...

● تکرار حرف «س» و مصوت «ای»

● تکرار مصوت‌های «آ» و «او»

● تکرار مصوت «آ» و صامت «ه»

● تکرار مصوت «آ» و صامت «س»

● تکرار صامت «س» و مصوت «و = او»:

بندم خود اگرچه بر پای نیست

سوز سرود اسیران با من است ...

● تکرار صامت «س»، «ت» و «ر»:

بن بست سربه‌زیر

تا به ابدیت گسترده‌است

دیوار سنگ

از دست‌رس لمس به‌دور است.

● تکرار حرف «خ»:

سفری دشخوار و تلخ

از دهلیزهای خم اندر خم ...

● تکرار حرف «س» و نیز «ص» که با آن هم صدا است.

● تکرار حرف «س» و مصوت «ای»:

مرا

تو

بی سببی

نیستی

به راستی

صلت کدام فصیده‌ای،

ای غزل؟

ستاره باران جواب کدام سلامی

به آفتاب

● تکرار صامت «گ»:

بر گرده‌ی باد

گرده‌ی بویی دیگر است.

● تکرار صامت «ک»:

گفتندش

« - چنان باشد

آواز کرک را انکار کنی

(۴) آوردن کلمات هم‌قافیه و هم‌وزن در درون و در پایان مصراع‌ها.
۳۵. ... به هر حال این کلمات هم‌قافیه و یا هم‌وزن، نیز مانند تکرار و هم‌خوانی
صامت‌ها و مصوت‌ها نوعی موسیقی در شعر ایجاد می‌کند که به خصوص
شعرهای سفید را از سیاق طبیعی یک نثر عادی و معمولی دور کرده، در آن‌ها
نوعی انسجام آهنگین به وجود می‌آورد. (۵)
تکرار یک کلمه یا گاهی چند کلمه در آغاز، میان، و پایان
مصراع‌ها:

سال بد

سال باد

سال اشک

سال شک

سال روزهای دراز و استقامت‌های کم

سالی که غرور گدایی کرد

□

زنده گی دام نیست

عشق دام نیست

حتا مرگ دام نیست ...

□

ریشه‌ها در خاک

ریشه‌ها در آب

ریشه‌ها در فریاد....

و دست‌هایی که ارواح را می‌تاراند

و دست‌هایی که ارواح را به دور

به دور درست

می‌تاراند



دریغا دره‌ی سرمبز و گردوی پیر ...

دریغا مهتاب و

دریغا مه ...

دریغا باران ...



خوشا رها کردن و رفتن ...

خوشا ماندابی دیگر ...

خوشا پرکشیدن، خوشا رهایی.

خوشا اگر نه رهازیستن، مردن به رهایی!

۶) تقطیع شعر از نظر کتابت

۳۶. عنصر ساختاری گفتار که صوت است و منش شنیداری دارد وقتی به

صورت نوشتار درمی آید منش دیداری پیدامی کند. بدین ترتیب نشانه‌های

زبانی که به قول سوسور (Saussure) و پیرس (Pierce) سمبلیک‌اند و

ارتباط میان آن‌ها و موضوع‌شان قراردادی است، به نشانه‌های ایکونیک

(iconic) تبدیل می‌شوند که منش دیداری دارند. بنابراین وقتی به نشانه‌های

سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیات نشانه‌های

ایکونیک و مکانی و دیداری نوشتار افزوده می‌شود، پیام‌هایی هم از این

نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل می‌شود که در شعر جلوه‌های بارزتری دارد.

این گونه پیام‌ها خود یکی از شیوه‌های عادت‌زدایی و برجسته‌سازی

در شعر شاملو است به طوری که از یک طرف بر توازن‌های کلامی و از طرف

دیگر بر پیام‌های معنایی می‌افزاید. ...

مهم‌ترین انگیزه‌ی وی ... هدایت خواننده به حفظ ریتم در

موسیقی است. ...

نکته‌ی دیگری که در این شیوه‌ی کتابت به چشم می‌خورد، قرار دادن کلمات هم‌وزن، و یا به نوعی از انواع هم‌آهنگ و هم‌قافیه، در جایی است که تشخیص و موقعیت چشم‌گیر آن توجه خواننده را جلب کند تا از تناسب و هماهنگی آن‌ها غافل‌نماند... ایجاد فضایی مناسب با موضوع، در القای تصویر و عاطفه‌ی مطرح در شعر... و گاهی این طرز کتابت، در صفحه‌ی کتاب، به نوعی ایجاد تناسب در مکان می‌کند، که در واقع به القای احساس وزن از راه حس بینایی می‌انجامد.^۹

□ نقش قافیه

آیا به نظر شما قافیه باید حتماً در آخر هر مصراع یا پاره شعری بیاید، یا این که می‌توان آن را در ابتدای مصراع و وسط آن هم آورد؟
 ۳۷. > باید کلمه دیگری به جای قافیه پیدا کنیم. چون قافیه همان طور که اسمش روی آن است باید در قفای مصراع یا بیت بیاید. این جا کلمات هم شکل و هم صوت و هم وزنی هستند که به انجام کلمه کمک می‌کنند. <

ه پس پای‌های استوارتر بر زمین بداشت تیره‌ی پشت راست کرد
 (ببینید! این حالت پشت راست کرد، مثل این است که کلام را پله پله بالا می‌برد.)

گردن به غرور برافراشت و فریاد برداشت:
 اینک من! آدمی! پادشاه زمین!
 > این تکه‌تکه‌ها حالت به اصطلاح مفهوم جمله را توی خودشان ارائه می‌دهند. <

که در واقع همان طور که این حالت در موزیک دیده می‌شود؟
 > براوو! عیناً همان. عیناً همان. < (شامرخ جنابیان، گفت و گو با شاملو، آیندگان، ۲۱ بهمن ۱۳۴۷، ص ۸)

معماری موسیقایی

زمینه‌ها

۳۸. « روزی از شاعر [شاملو] پرسیدم « بیش تر شعرهای شما یک صورت پله‌کانی دارد، چرا آن‌ها را به این شکل می‌نویسید؟ گفت به دو دلیل: یکی از نظر « معماری » شعر و دیگری از نظر « تقطیع » که خواندن و درک شعر را آسان‌تر می‌کند. پرسیدم: مبتکرش شما هستید؟ گفت: در گذشته، هنگامی که شعرهای نیما را برایش پاک‌نویس می‌کردم گاهی آن‌ها را به این شکل می‌نوشتیم. گفتیم: فکر نمی‌کنید این کارتان به نحوی با عبارت‌بندی موسیقی کلاسیک رابطه‌ی داشته باشد؟ گفت: نمی‌دانم. » (انگشت و ماه، ص ۲۳۸)

۳۹. « آقای شاملو آیا در نوشتن پله‌کانی شعرهای تان هیچ شاعر فرانسوی یا روسی، مثلاً مایاکوفسکی را در نظر نداشته‌اید؟ گفت نه! گفتیم شکل نوشتاری آغاز حرف آخر (از هوای تازه) :

نه ولادیمیر که

گلوه بی نهاد نقطه وار

به پایان جمله بی که مقطع تاریخش بود.

بی شباهت به آغاز یکی از شعرهای مایاکوفسکی نیست^{۱۰}. حتا بخشی از توضیح شما، آن جا که می‌گویید «از نظر «تقطیع» که خواندن و درک شعر را آسان‌تر می‌کند» به توضیح مایاکوفسکی نزدیک است. البته مایاکوفسکی^{۱۱} حرفی از معماری شعر نروده. گفت «شاید تجربه‌ی مشترکی باشد.»

این مسأله‌ی مصراع‌بندی - من می‌خواهم بینم توی این قصد و عمدی هست یا همان‌طور که فکر می‌شده نوشته می‌شده. مثلاً در شعر کاج شما دارین «می‌کشم بی‌وقفه» بر پیشانی خود دست ... که چار تکه‌س.

۴۰. > به سکوتی باید بین اینا باشه - بریده بریده. چون قبلاً هم اومده توی شعر و سر هم نوشته شده ... <

پس برای این این جور نوشته شده که سکوت‌ها و وقفه‌هایی رو نشون بده...؟ > توی نوشتن شعر من زیاد حساب نکنین. به ذره کار نقطه گذاری رو میکنه. به ذره هم آدم دلش می‌خواهد این طوری بنویسه. به حظ بصری براش داره. آگه اینا رو سر هم هم بشه نوشت هیچ اشکالی نداره. < اندینه و هنر. همان، ص ۱۴۷

۴۱. برای رسیدن به احساس معماری موسیقایی شعرهای شاملو، از ساختار تقطیع آزاد، خواه ستونی و خواه پله کانی، بحث خواهیم کرد.

خواننده، در سوال من از شاملو، به صفت «پله کانی» توجه دارد، والا شکل تقطیع ستونی را در دست‌نوشته‌های نیما هم می‌بینیم. مثلاً قایق یکی از آن‌ها است، هرچند که در سال ۱۳۳۱ نوشته شده است.^{۱۲}

۴۲. این پدیده‌ی نوشتاری، یعنی فضا دادن به شعر، یا تجسم دیداری آن، در تاریخ نظم و نثر فارسی سابقه‌ی ندارد، الا در خوش‌نویسی، یعنی نزدیک به شکل کاری که امروزه به آن خط‌نقاشی می‌گویند.

خوش‌نویسان ما برخی نوشته‌ها را با خط‌های نقشینه، مثل خط برگردان، شجری، چلیپانویسی، مسلسل‌نویسی، و مانند این‌ها به صورت

۱۰. ایرج کابلی، وزن‌شناسی و عروض، آگاه، ۱۳۷۶، ص ۵۴.

۱۱. مطابق همین کتاب، ص ۵۵.

۱۲. مجموعه کامل اشعار بهاروشیخ، جاب نگاه، ۱۳۷۱، ص ۳۳.

نقش‌های گوناگون، مثل درخت، مرغ، یا حیوانات گوناگون می‌نوشتند که نقش و معماری خاص و زیبایی به آن بدهند.

۴۳. دقیقاً نمی‌دانم این شکل نوشتاری از چه هنگامی به شعر فارسی راه یافته است؟ اگر از شکل نوشتاری تصنیف‌های دوره قاجار، به گونه‌یی که امروزه آن‌ها را چاپ می‌کنند، و یا ترجمه‌های شعرهای اروپایی، و یا مثلاً ترانه‌یی که نیما برای کودکان گفته‌است مثل بهار، سال ۱۳۰۸ که بگذریم تقریباً از سال ۱۳۱۶ با شکل نوشتاری ستونی شعرهای نیما روبه‌رو می‌شویم. مثلاً در شعرهایی مثل ققنوس (۱۳۱۶):

ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه‌ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
برشاخ خیزران
بنشسته است فرد.

برگرد او به هر سر شاخی پرنده گان. (همان مجموعه، ص ۲۲۲)

یا در غراب:

فارغ ز خشک و تر
بسته بر او نظر

بنشسته سرد و بی‌حرکت آن‌چنان به جای
و آن موج‌ها عبوس می‌آیند و می‌روند.
چیزی نهفته است
یک چیز می‌جوئد.

(مجموعه، ص ۲۲۵)

و یا به شکل کامل ترش در گل مهتاب (۱۳۱۸):

وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر،
می‌رفت و دور
می‌ماند از نظر؛

شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید ،
مردی بر اسب لخت ،
با تازیانه‌یی از آتش ،
بر روی ساحل از دور می‌دوید .
و دست‌های او چنان
در کار چیره‌تر

بودند و بود قایق ما شادمان بر آب ، ... (مجموعه، ص ۲۳۸)

و نیز در لاشخورها (۱۳۱۹) ، و خیلی شعرهای دیگر .
این شکل از تقطیع بر اساس ارکان عروض نیمایی است ، اما به احتمال
زیاد تقطیع اجزای دستوری کلام هم در نظر بوده است .
اما در این بند تقطیع از کنش اساسی تری برخوردار است :

از هر کنار او
سنگی گسیخته
شکلی به ره گریخته .
خاموش‌های لرزان ،
مست از نوای او
استاده‌اند حیران .
خاکستر هوا

بنشانده جغد را زیر شاخه‌های خشک
و آویخته به سقف سیه عنکبوت رنگ . (مجموعه ۲۸۳-۲۸۴)

اما شعر تقریباً بدون تقطیع نوشتاری در نخستین ساعت شب
(۱۳۳۱ ، مجموعه ۵۰۱) :

در نخستین ساعت شب، در اتاق چویش تنها، زن چینی
در سرش اندیشه‌های هولناکی دور می‌گیرد، می‌اندیشد:

را شاید بتوان این‌طور هم تقطیع کرد:^{۱۳}

در نخستین ساعت شب

در اتاق چویش

تنها

زن چینی

در سرش اندیشه‌های هولناکی

دور می‌گیرد،

می‌اندیشد: ...

در نخستین ساعت شب را با شعر بی‌وزن غزل آخرین اتروا از شاملو، در هوای تازه، که در همین سال ۱۳۳۱ نوشته‌شده مقایسه کنید. بند اول از بخش اول هیچ‌گونه تقطیعی ندارد. اما بند دوم آن یک نمونه‌ی خوب تقطیع آزاد ستونی است:^{۱۴}

پیکری

چهره‌ی

دستی

سایه‌ی -

بیدار خوابی هزاران چشم در رؤیا و خاطره؛

۱۳. مطلقاً نمی‌توان. (ا. ش.)

۱۴. مثل تیک تاک ساعت لنگردار، پشت هر سطر نفسی باید گرفت. جور دیگری نمی‌شود نوشت.

(ا. ش.)

سایه‌ها

کودکان

آتش‌ها

زنان -

سایه‌های کودک و آتش‌های زن؛

سنگ‌ها

دوستان

عشق‌ها

دنیاها -

سنگ‌های دوست و عشق‌های دنیا؛

درختان

مرده گان -

و درختان - مرده؛

.....

و یا یک نمونه‌ی تقطیع آزاد پله کانی در هوای تازه، شعر حرف آخر، از همین

سال ۱۳۳۱:

نه فریدونام من،

نه ولادیمیر که

گلوله بی نهاد نقطه وار

به پایان جمله بی که مقطع تاریخش بود -

نه باز می‌گردم من

نه می‌میرم.

....