

۲۴. > واقعاً « شعر » را شاعر نمی‌سراید تا اختیار استفاده‌ی. از این یا آن شیوه با او باشد؛ حقیقت این است که شعر، آوازِ جانِ شاعر است: هم‌چون و سوسه‌یی، خارخارکنان پایبج شاعر می‌شود و او را به نوشتن وا می‌دارد، با تصاویر و آهنگ و ریتم و کلماتی که پنداری پیشاپیش در هم تنیده شده. <

۲۵. > شاعر جوانی دفتری از شعرهایش را برای قضاوت به من سپرد. بر آخرین شعر این دفتر یادداشتی نوشته‌ام که حامل مجموعه‌ی. توصیه‌های من است و سطوری از همان را در جواب شما می‌آورم.

« بی‌تعارف از کل این شعر هیچ دستگیرم نشد. من (فقط در مقام یک خواننده، و نه مثلاً یک « متخصص » یا « منتقد » یا هر چیز دیگر) از شعر متوقعم که واحدهای اطلاعاتی مغز و، به عبارت دیگر، تجربیات ثبت شده در حافظه‌ام را دور بزند و ضربه‌اش را درست در نقطه‌ی. نامنتظری از احساس‌ام فرود بیاورد. هنگام خواندن این شعر، من، در نهایت حسن‌نیت، همه‌ی. عواطف و « ضربه‌پذیری‌های عاطفی » خودم را در همه‌ی جهات ممکن و ناممکن بسط دادم اما ضربه فرود نیامد. شاید برداشت‌های متفاوتی از شعر داشته باشیم، اما به هر صورت این برداشت‌ها الزاماً باید در نقطه‌یی یکدیگر را قطع کنند و حالا که نمی‌کنند باید یک جای قضیه عیبی داشته باشد. ببینید: شما همین قدر که نیاز به نوشتن شعر را در جان خودتان احساس کردید « شاعر » ید. همان‌طور که دوست مشترکمان استاد مددی از همان لحظه که نیاز به نقاشی کردن را احساس کرد « نقاش » بود. گیرم این فقط نقطه‌ی. حرکت است و قناعت کردن به همان احساس. نیاز نخستین و خودداری از پرورش و تربیت آن یعنی در نطفه کشتن‌اش. قدم بعدی تجربه کردن است و به دست آوردن شگردها و فوت‌وفن‌ها، تا بتوان برداشت‌های خود از جهان را در چند کلمه (از طریق شعر یا ادبیات)، در چند خط (از طریق نقاشی یا پیکر سازی)، در چند حرکت (از طریق رقص)، یا در چند نت (از طریق موسیقی) خلاصه کرد. خلاصه‌یی که به موضوع موردنظر عمق و گسترده‌گی و

غنا و قابلیت لمس و درک و تفسیر و تعبیرهای بیش‌تری ببخشد. خلاصه‌یی که جهان موردنظر هنرمند را در ابعادی تابناک‌تر جلوه دهد. <

۲۶. > شعر به راستی از خون شاعر تغذیه می‌کند و باید جاویدان بماند. این را دیگر نمی‌شود با یکی دو توضیح آن‌چنانی از مرگ نجات بخشید. حیاتش بسته‌گی دارد به قدرت ضربه‌یی که همان دم به خواننده وارد می‌کند. و اگر بازوهایش فاقد توانایی لازم برای فرود آوردن چنان ضربه‌یی بود تیر از آن بالا رها می‌شود و، فاتحه! <

□ شاعری

(نوشته‌ی ۱، بامداد)

۲۷. > ... مظهر کهنه‌گی و نوی نه در ظاهر شعر، که در جوهر آن است. و «نوی»، پیش از آن که در رخت و لباس شعر نمود کند. در «دید شعری» و «احساس شاعرانه» جلوه کرده‌است. ... دریافت زیبایی یک اثر هنری کاری است دشوار. کاری است هم به دشواری خلق آن اثر ... دریافت زیبایی یک اثر هنری درک و فهمی می‌طلبد هم تراز فهم و درک خالق آن اثر. النهایه، درک و فهمی که عقیم است و نازاست و از خود حرکتی ندارد، دریافت می‌کند اما بیان نمی‌تواند. دستگاہ گیرنده است نه دهنده. ... احساس تازه‌زاد که هیچ چیزش با هیچ از پیش شناخته‌یی مطابقت ندارد، ناگزیر با نام و لغتی قابل بیان نخواهد بود... این احساس را چگونه بیان کنیم تا از ملکیت ما درآید و همه گانی شود؟ اگوست کنت می‌گفت: «گاه، قطعه‌ی شعری که بیش از دو هزار سال از عمرش می‌گذرد، احساس ناشناسی را که امروز در ذهن من می‌لولد و من از دست یافتن بدان عاجز مانده‌ام، از برایم روشن می‌کند!» تعبیر دیگر این سخن آن است که: «آثار هنری، ما را به دریافت احساس ناشناخته‌مان مدد می‌کند.» و یا: «آثار هنری، ما را یاری می‌دهد تا هرآنچه را که احساس می‌کنیم، تا آنجا که میسر باشد، بهتر بفهمیم.» به تعبیر دیگر: «آثار هنری،

احساس‌های مبهم ما را در برابر چشمان ما قرار می‌دهد. و بدین گونه ما را توانایی می‌بخشد که آن‌ها را باز ببینیم و باز شناسیم. «... اگر خلق هنر شعوری برتر می‌طلبد، باری متلذذ شدن از زیبایی یک اثر هنری نیز ذایقه‌یی تواناتر، حساس‌تر و ورزیده‌تر طلب می‌کند.

در همه‌ی هنرها و از آن جمله در شعر، بسیار است اشکالی که آدمی را از آن فقط خوش می‌آید. و فراوان است اشکالی که خشونت می‌ورزند، با طبیعت سرسازش و مشابهت ندارند و چنان است که گویی نه از آن جهت به تماشا نهاده شده‌اند تا ما ببینیم... درشتی می‌کنند و انعطاف ندارند و، دریغ! که قدمی به پیش نمی‌آیند. با ما به کلماتی مشترک سخن می‌گویند، اما به زبانی بیگانه. انگار نزدیک شدن به مافی الضمیر آن‌ها تنها در وظیفه‌ی ما است و تنها مساعدتی که در حق ما می‌توانسته‌اند کرد همین است که با کلمات آشنای ما سخن گفته‌اند، و دیگر با ما است که به یاری این کلمات، رمز زبان ایشان را— که بیگانه می‌نماید— دریابیم. آن اشکال— خوش‌نمای مجیزگوی نخستین را، من «شکل هنری» نمی‌شناسم.

آن چنان اشکال، اگر تملق‌گوی خواننده و بیننده نباشد، لاجرم تنها ظریفه‌یی می‌تواند بود یا لطیفه‌یی...

بسیاری از آثار شعری زمان ما نیز جز تناسب و هماهنگی الفاظ پیامی ندارد. حال آن که تناسب و هماهنگی کاری است که— اگر لازم شمرده شود— در مرحله‌ی دوم صورت می‌پذیرد. تناسب و هماهنگی پرداخت و روکاری است. اما کوزه فرغ تشنه‌گی است، و تلذذ از نقش کوزه تنها از برای کسی میسر است که تشنه‌ی آب نباشد. راست است که لغت‌سازی و ظاهر‌بازی زاده‌ی بی‌دردی و بی‌کاری است. نخست می‌باید وجودی در کار باشد، و آنگاه می‌باید به زیبایی این وجود پرداخت. ورنه، حاصل کار، نقشی است بر پرده‌یی... و کیست که معشوقی جاندار را با زیبایی نه‌چندانش به نقش بی‌جان با زیبایی معجزه‌آسا رجحان ندهد.

هنر نیازمند تماشاچی نیست. و چاپ‌کردن شعری در مجله‌یی، پیش از

آن که نوعی جلب نظر و کسب حرمت باشد نوعی ایثار و ترحم است، یا اندکی دهن کجی!

شعر از برای آن ارائه نمی‌شود که خواننده‌یی را خوش آید. و اگر خواننده‌یی نخواست یا نتوانست چیزی از آن دریابد یا مذاقی شیرین کند، شاعر چیزی بدهکار او نیست.

□

امروز

شاعر

باید لباس خوب بپوشد
 کفش تمیز و اکس زده باید به پا کند،
 آن‌گاه در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر،
 موضوع و وزن قافیه‌اش را
 (یکی یکی
 با دقتی که خاص خود اوست)

از بین عابران خیابان جدا کند...
 (از شعری که زنده‌گی است)

این حکم مبتذل مرا شرمنده می‌کند (نمی‌گویم «غلط»، اما «مبتذل»)...
 در واقع در این جا، واقعیتی، به همان شکل و صورت که هست، به
 گونه‌یی دیگر نمود داده شده است.

گفتیم که شاعر، با دنیای خود، در دنیای همه گانی زنده‌گی می‌کند...
 وقایعی که در او تأثیر می‌گذارد، هم آن وقایع است که از برای دیگران نیز رخ
 می‌دهد، عشق، بی‌رحمی، گرسنه‌گی، بهار، باران، بیماری، فقر یا ثروت خود
 یا دیگران، سعادت یا شوربختی خود یا دیگران....

بدین گونه، آنچه به وجود آمده اثری هنری را (به هر شکل) سبب

می شود، ناگزیر چیزی به جز برخوردهای او و محیطش، برخوردهای او و
«عابران خیابان» نیست...

ادراکات قلبی، آنچه به صورت دانستی‌های زنده‌گی یا به هیات
اخلاقیات جامعه و یا از طریق تربیت اولیه در ما خانه کرده، خواسته و
ناخواسته زمینه‌یی در روح ما به وجود آورده است....

می‌خواهم بگویم که موضوع وزن و قافیه پیش‌انتخاب شده است،
آنچه باقی می‌ماند انگیزه‌یی است. «عابران خیابان» انگیزه‌یی بیش نیستند.
بدین حساب، حتا فقدان انگیزه و فقدان برخورد می‌تواند انگیزه و
برخوردی باشد که روح شعر را در قالب هیچ بگنجانند و از آن شعری به وجود
آورد.

شعر جنگجو، شعر نیست. و موسیقی آن عاشق، چیزی است سوای
هدیان‌های عشق...

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 نکهت بیش نیست— چون نمی‌تواند جدا
و مستقل از آینه‌ی اخلاقیات و ذهنیات عاشق انعکاس یافته باشد، 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....

و یا به عبارت دیگر: هیجان و عشق— که انعکاس برخوردی است که
در جهان خارج صورت وقوع یافته— بدون درآمیختن با ادراکات و ذهنیات و
اخلاقیات ما، بدون درآمیختن با ضمیر ما، تجلی نکرده است.

بدین‌گونه، می‌باید گفت و می‌باید پذیرفت که:

«حتا هیجان و عشق نیز در نفس خود با اندیشه‌یی همراه است».

و اگر هیجان و عشق را به شعری تعبیر کنیم، می‌بینیم که این حکم « هنر، طبیعت است باضافه‌ی انسان » همچنان صادق و رایج است، و همچنان که عشق، این « نامکرر »، ماحصل امتزاج ضمیر آدمی است با معشوق او، هنر نیز آمیزه‌ی انسان و طبیعت است (به مثابه‌ی معشوق).

از آن‌چه رفت، چنین برمی‌آید که: شعر - خواه « عابران خیابان » انگیزه‌ی آن شوند و خواه بی‌انگیزه‌گی آن را برانگیخته باشد - در همه حال بر آن سر است که خود را بیابد.

رقص - اگرچه در ذات خود اندیشه‌ی را بیان می‌کند - در قدر اول، جز بیان خود و نمود خود - نمودی که هستی و حیات رقص وابسته بدان است - غرضی نمی‌تواند داشت... و همچنین است شعر. و از این گونه است موسیقی. و هم این حکم صادق است از برای نقاشی و پیکر تراشی و همه‌ی آن چیزها که در مجموع به هنرهای زیبا تعبیر می‌شود.

و از این جا به عمق این گفته‌ی آلن راه می‌بریم که با اعتماد کامل می‌گوید: « پرتره (Portrait) مدل را طرد می‌کند ».

من برای فهم بهتر این حکم، به جمله‌ی از همین مقاله باز می‌گردم، و پس از آن، مطلب را در یکی دو جمله خلاصه می‌کنم:

پیش از این گفتیم که: « زیبایی، لحظه‌ی گریزان و پا در هوا است که عمر جاویدان می‌طلبد. »

پیکر تراش و عکاس، زیبایی مدل را جست و جو می‌کنند. آن را از زاویه‌های گوناگون می‌آزمایند و آن‌گاه بر صفحه‌ی حساس یا بر پاره‌ی موم یا گچ و یا سنگ می‌نگارند... بدین ترتیب حجار یا نقاش یا عکاس، زیبایی بازیافته را از مدل باز می‌ستانند و آن را در سکون قرار می‌دهند. اما مدل، مدام در جنبش و حرکت است، و علی‌الدوام از زیبایی خود می‌گریزد...

با این مقدمه، شگفت‌آور نیست اگر پرتره یا مجسمه و یا عکس، از طبیعت متحرک که انگیزه‌ی آن بوده است فاصله‌گیرد یا آن را (به شیوه‌ی

خویش) «طرد کند» - گو این که زمان از برای این گونه طرد شدن عامل نیرومندتری است...»^۳

□ حاشیه‌یی بر شعر معاصر

(نوشته‌ی ا. بامداد)

۲۸. > در این یادداشت، از نام‌های «شعر سپید» و «شعر آزاد» به مفهوم فرنگی آن نام‌ها نظر ندارم.

نیت من از «شعر آزاد» نوعی شعر است، هم‌چنان‌که «رباعی» یا «غزل» نوعی است از شعر.

شعر آزاد، شعری است که وزن آن از وزن شهر کهن فارسی کامل‌تر شده است. بدین شکل که از یک بحر عروضی نه همان مجموع افاعیل، بل که تنها یک واحد آن به کار گرفته می‌شود. چنان‌که فی‌المثل: واحد فعولن از مجموعه‌ی «فعولن فعولن فعولن فعول» (از بحر تقارب) و وزن این واحد به قدر نیاز اندیشه‌یی که بیان می‌شود، در یک مصراع کمتر و در یک مصراع بیشتر، تکرار می‌گردد تا مجموعاً شعری به وجود آورد در بحر تقارب که مصاریع آن همه درین وزن هست، اما احتمالاً به یک اندازه نیست. و این کوتاهی و درازی مصراع‌ها نه اثر سر تفنن است و نه از روی تعمدی؛ اگر پاچه‌ی شلوار از آستین نیم‌تنه درازتر است، برای خاطر آن است که محتوای آن یکی پا و محتوای این یکی دست است.

در شعر آزاد، اندیشه، در جامه‌ی موزونی متناسب باندام‌های خویش به آزادی می‌خرامد و گرفتار این بایستن نیست که اگر جامه‌ی عاریت تنگ درآمد از هیکل خود بتراشد. و اگر به خلاف آن، شال و دستاری به خود پیچید تا جامه‌ی گشاد بر قامت او فرو نیفتد.

۳. این سطور از سلسله مقالاتی که ابتدا به سال ۱۳۳۹ به چاپ رسیده و بعد در دفتری گرد آمده و من خود در آن تجدیدنظری کرده‌ام، انتخاب شده است. بدون این که شخصاً در این انتخاب کمکی کرده باشم. ا. بامداد (اندیشه و هنر، ۱۳۳۳، ۱۴۸-۱۵۶)

این را با نمونه‌ی روشن‌تر می‌کنم و شاهد از « شاهنامه » می‌آورم تا هم از بحر تقارب که مثال آورده‌ام نتیجه بگیرم. قالب بیان « شاهنامه » این است:

« فعولن فعولن فعولن فعول »

می‌بینیم (و نیز از راه گوش می‌آزماییم) که وزن هر فعولن آماده است تا فعولن دیگری را به دنبال خود بپذیرد، و این فعولن دیگر نیز فعولنی دیگر را تا بی‌نهایت... و این که مصراع‌ی را به فعولن پایان دهیم و مصراع‌ی دیگر، هم با فعولن، آغاز کنیم، کاری است نه از روی منطق، هر مصراع می‌باید کامل باشد و آغازیدن هر مصراع بعدی می‌بایست از روی علتی انجام گیرد (در این جا به پاره‌یی از وزن‌های کلاسیک، چون مصاریع هموزن چهار مستفعلن کارمان نیست).

باری— برای آن که این استعداد کثرت از مصراع‌ی سلب شود تا بتوان بدان پایان داد و به دیگری پرداخت، راهی جز این نیست که آخرین ضرب آخرین واحد وزن (که در این جا فعولن است) به سکوت مبدل شود. خواه با کاستن از آن و خواه با افزودن بر آن. مثلاً به گونه‌های زیر:

فعولن فعولن فعولن... فعو

فعولن فعولن فعولن... فعول

فعولن فعولن فعولن... فعولات

اما در سخن طبیعی نیز / آدمی را این نیاز هست که گاه / در میان کلماتی که بی‌وقفه از پس هم می‌آیند / در جای لازم سکوتی بنشانند / یا مکشی و وقفه‌یی (نظیر وقفه‌هایی که در همین جا هست و با نشانه‌یی مشخص‌شان کرده‌ام). و سخن‌گو را از برای بیان مفهوم خویش، بدین سکوت نیز به همان اندازه نیاز هست که به لغت.

در شاهنامه، شاعر همه جا کوشیده (و توفیق یافته است) که وقفه‌ی

اجباری بیان را با سکوت تحمیلی پایان هر مصراع تطبیق دهد. اما گاه مصراع به سکوت رسیده است و جمله نه، و سکوت جمله، در میان مصراع بعدی فرار سیده و این خود، دو ناجوری: — یکی آن که تداوم معنی دو مصراع را بهم پیوند میدهد، و چون توفیق نمی یابد، سکوتی که میان دو مصراع است چون لقلقه‌یی در میان جمله می افتد. و دیگر آن که مکث ناگزیر جمله که در میان مصراع بعدی پایان یافته، میان هجاهای متحد و به هم چسبیده‌ی آن سکونی می جوید، و چون موفق نمی شود، زائده‌یی در ضرب‌های مصراع می نشاند. به این دو بیت توجه کنید:

چو بیدار شد رستم از خواب خوش
به کار آمدش باره‌ی دستکش.
بدان مرغزار اندرون بنگرید
زهر سو همی باره‌گی را ندید.

دو مصراع نخستین، درست. و اما در مصاریع بعد، جمله با کلمه‌ی «همی» پایان می یابد نه با «بنگرید». یعنی چنین خوانده می شود:

بدان مرغزار اندرون بنگرید زهر سو همی
باره‌گی را ندید.

که اکنون، وقفه‌ی پس از «بنگرید» زاید است (لازم است که مثلاً چنین باشد: «بنگرید او زهر سو...» و نیز آغاز مصراع بعدی — یعنی «باره‌گی را ندید» — با مصاریع پیشین هماهنگ نیست. لازم است که مثلاً چنین باشد: «مگر باره‌گی را») و چون این ناجوری‌ها اصلاح شود، بیان طبیعی سخن و قالب وزنی آن با یکدیگر تلفیق پیدا می کند.

وزن، در شعر آزاد براساس این نکته‌ها کمال یافته است.

اما قافیه ... در شعر آزاد، قافیه نیز به دلخواه یا به اجبار آورده نمی‌شود، و جزو صورت نیست بل از سیرت آن مایه می‌گیرد.
در شعر آزاد، روی قافیه نیز— چون وزن— با سخن و با نحوه‌ی بیان اندیشه است ... اسباب بزرگ و وسیله‌ی آرایش ظاهر نیست. از روی حساب در کار می‌نشیند و لاجرم زیباست، چرا که مفید است.

شعر آزاد، شعر نیماست. و « مرغ آمین » نیما، نمونه‌ی کامل و درخشان و نمونه‌ی بی‌نظیر شعر آزاد است.

اما شعر سپید...

به گمان من، شعر سپید خیلی بزحمت می‌توان نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوای مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است. و بکار گرفتن کلمه‌ی « شعر » از برای نامیدن آن حتا از سر اجبار نیز بوده است، همچنانکه کلمه‌ی « بودا » در « بوداپست » — و لاجرم مردم شهر « بوداپست » داعیه‌ی بوداییگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.

شعر سپید، از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است— و شاید بتواند از آن محروم نماند، لیکن تظاهر بی‌نیازی می‌کند... نمی‌دانم.

گویی شکنجه دیده‌ی سر بزیری است که به عمد می‌خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سر بزیری او را دریابند... و اگر بخواهم بهتر گفته باشم: — آثار شکنجه است. که اگر به قالب جامه‌ی در آورده شود، متفی است، هرچه جامه آراسته‌تر، خاصیت وجودی وی متفی‌تر. چرا که اگر لوحی در معرفی آنچه زیر ظاهر آراسته‌اش پنهان است برگردنش نیاویزند، تماشاگر او جز این نخواهد گفت:

« اینک مردی سرشکسته که جامه‌ی آراسته به بردارد. »
 و یا: « مردی غمگین است. شاید دردی تنش را رنج می‌دهد که از درمان آن
 امید بریده است. » و لاجرم هرگز کسی نخواهد گفت که این مرد، مظهر فاجعه
 است. هرگز کسی نخواهد گفت:
 « تن انسانی را شکنجه می‌کنند تا به روح او تف کرده باشند. اینک
 مجسمه‌ی آن چنان وهنی! »

شعر سپید، چنین است. شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز
 نمی‌کند. اگرچه زیاد نیستند که بی‌موسیقی از تماشای رقصی لذت ببرند... یا
 شرابی است که در ساغر نمی‌گنجد، تا عریان‌تر جلوه کند و شکل نمی‌خواهد
 تا روح مجرد خود را در بی‌شکلی بهتر نمود دهد. اگرچه بسیارند که شراب را
 در جام مینایی بیشتر می‌پسندند. و بسیارند که شراب به مجلس آوردن را بهانه
 می‌کنند تا جام‌های طلا را - که اسباب تجمل بیش نیست - به رخ میهمانان
 کنند.

نسیم است که نمود جسمی ندارد، مگر آن که خاک و غباری در آن
 آمیزند و توفانی خاک آلودش کنند و از آن چیزی دیگر بازند.
 در حقیقت شعر سپید شعری است که نمی‌خواهد به صورت « شعر »
 درآید.

من این شعر را بسیار آزموده‌ام:

شعری که برای « شدن » و از قوه به فعل درآمدن قالب بیرنگ خود را
 - شکل ذهنی و مجرد خود را - درخواست می‌کند، با هرچیز اضافی، با هر
 قافیه‌ی بیگانه‌گی و بی‌حوصله‌گی نشان می‌دهد. با هرگونه دستکاری -
 بهراندازه که ناچیز که باشد - لج می‌کند. هرگونه کوششی برای آن که شکل
 رایجی بدان داده شود، خسته‌اش می‌کند، خفه‌اش می‌کند. مسخس می‌کند.
 هیچ تلاشی، برای آن که یک شعر سپید به صورتی سوای آنچه در ذهن تولد
 یافته است درآید نتیجه به دست نمی‌دهد، هم‌چنان که هرگز اندیشه‌هایی که
 ثبت آن بتواند نوعی شعر بوجود آورد، شعر سپید موفقی از کار در نمی‌آید.

از بیان این مطلب و اهمه می‌کنیم. اما به هر حال گفتنی است که: شعر سپید مطلق و مجرد است، و می‌باید نامی دیگر از برای آن جست، چرا که غرض از شعر سپید نوعی شعر نیست. چیزی است نزدیک به شعر بی آن که شعر باشد و نزدیک به یک نوشته بی آن که دارای منطق و مفهومی باشد که تنها با نوشتن مرادی از آن حاصل آید: گاه نقاشی است، اما نمی‌توان به مدد نقاشی بیانش کرد. گاه رقص است، بی آن که هیچ حرکتی بدان تحقق تواند بخشد. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه‌ی نیز درخواست می‌کند، تلاشی می‌کند که نظمی به خود بگیرد. گاه فلسفه و گاه عکاسی است... کودک بهانه‌جویی است که به هر چیز چنگ می‌اندازد.

۱۳۲۹... چند سال پیش تر از آن و چند سال پس از آن... آن سال‌ها، در قیاس به امروز، سال‌های بدی بود. شعر آزاد، هنوز حقانیت خود را به ثبوت نرسانیده بود و چاپ هر قطعه شعر آزاد در مطبوعات ادبی روز، جز با تلاش و فشار و ابرام فوق‌العاده میسر نمی‌شد.

به روی هم، در آن ایام، تنها یکی دو روزنامه و مجله بود که می‌شد از آن‌ها برای چاپ شعر - به نیت آزمایش و دریافت کم و کیف موافقت‌ها و مخالفت‌های جامعه - سود برد. ...

مطبوعات دیگر، نوآوری را فقط تا بدین حد می‌پذیرفتند که شعر، به بندهای چهار مصرعی تقسیم شود. و افراطی‌ترین آن‌ها، تأثیر مکتب نیما را فقط تا بدین حد پذیرفتند که شاعر در وجود قالب در قطعه‌ی خود به کار برد: خشت و نیمه. مثلاً:

۱) مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

۲) مفعول فاعلات

و در قطعه‌ی خویش، اندیشه را گاه در این و گاه در آن ادامه دهد... همه‌ی «انقلاب ادبی» شان همین بود و البته این «انقلاب ادبی» هم تنها در قالب صورت گرفته بود، برای مطبوعات هنری و ادبی و غیرسیاسی، شعر همچنان عبارت بود از وسیله‌ی برای شکایت از جهان و گردش روزگار و

هجر یار و وصف زمستان و پاییز و تابستان و بهار. و برای مطبوعات ادبی سیاسی، شعر چیزی نبود مگر تقسیم کلمات سر مقاله‌ی همان روزنامه‌ها به افاعیل عروضی، و یا حماسه‌هایی از نوع:

مانه پیراهن پیش تشریف تن پوشیده‌سیم
ما کفن از بهر پیکار وطن پوشیده‌سیم.

و یا:

ای حزب آهنین خروشنده
برق جهنده، رعد فروزنده.

و جز این‌ها

به اصالت اندیشه و کار نیز فقط تا بدین حد می‌پرداختند که اندیشه، از مرامنامه‌ی حزبی فراتر یا فروتر نرود و به راست یا چپ نیز حرکات افقی نکنند، تا بدین‌گونه از هر نوع انحراف عرضی و طولی مصون مانده باشد.

باری— چنان‌که گفتم چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با پافشاری و تلاش فوق‌العاده میسر نمی‌شد. مطبوعات از نشر اینگونه اشعار خودداری می‌کردند، و دست شاعر را از این تنها وسیله‌یی که برای آزمایش در اختیار او هست کوتاه می‌ساختند. به ناگزیر، من خود هرچند گاه یکبار که وضع مالیم اجازه می‌داد، تنها یا با کمک این و آن به نشر مجله یا روزنامه (و به قول یک آدم با انصاف: «روزی‌نامه»یی) اقدام می‌کردم که معمولاً چند صفحه‌یی از آن را به منظور خود اختصاص می‌دادم و باقی صفحات آن را با مطالبی هم‌سطح مجلات تجاری میان‌باشتم تا مولود تازه بتواند بر سر پای خویش بایستد. و با این همه، مطبوعه چند هفته‌یی بیش دوام نمی‌آورد و به تعطیل می‌گرایید. مجموع این مجله‌ها و روزنامه‌ها، به دوازده و پانزده سر می‌زند، که هیچ یک بیش از شش هفت شماره دوام نکرد.

نیت من از نشر این‌ها، به‌خلاف تهمت زشت آن عجمی، نه نام جستن بود و نه نان در آوردن. چرا که در پاره‌یی از این‌ها نه به‌عنوان مدیر و سردبیر یا ناشر، نامی از من وجود داشت و نه حتا به‌عنوان نویسنده‌ی یک شعر و راقم نوشته‌یی درباره‌ی شعر، چرا که نام مستعاری از برای خود برگزیده بودم... قصد من فقط این بود که از آن‌نامه‌ها برای چاپ شعر و بیشتر برای چاپ اشعار نیما که پیش‌کسوت بود و بحث درباره‌ی او راه‌پروانش را نیز تعیین می‌کرد سود بجویم و بتوانم از چگونگی‌ی برخورد جامعه با این اشعار آگاه شوم.

به هر حال بسال ۱۳۲۹ با آنکه کار چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با جنجال و بگومگویی فراوان ممکن نمی‌شد، من نخستین‌بار در حیات کوتاه شاعری خویش به سرودن شعر سپید دست نهادم... خیلی پیش از آن تاریخ، دوست هنرمند من منوچهر شبانی بدین کار پرداخته بود. اما من بدون آن که توجهی به این نحوه‌ی سرودن داشته باشم، هرگز و حتا به‌عنوان آزمایش— بدان پرداخته بودم تا آن که اندیشه‌ی «ناشکوفه‌ی سرخ یک پیراهن» (و یا، به نام نخستینی که داشت: «شعر سفید غفران») در ذهن من رسیده شد، و هنگام نوشتن به آن در رسید... عجب! این اندیشه‌ها به هیچ قالبی در نمی‌آمد، سماجت می‌کرد و با هیچ وزن و آهنگی در نمی‌آمیخت.

پیش از آن دانسته بودم که اگر شعر سرسختی می‌کند و در قالب خویش قرار نمی‌گیرد، با آن به ستیزه نمی‌باید برخاست. کلمات آن را همچنان در کناری می‌باید نوشت و آن را بحال خود می‌باید گذاشت و بر سر باقی کار می‌باید رفت. چون قطعه‌ی شعر به آخر رسید آن سنگ مایه نیز سرسختی‌رها می‌کند و به راه می‌آید.

این‌جا این تجربه نیز به کار نیامد... این‌جا اندیشه‌ها شکل داشت و چنان می‌نمود که این شکل، شکل آخرین اوست. در قالب وزن نهادن آن، جز با شکستن و دیگرگونه ساختن آن میسر نمی‌شد...

و چرا؟ چرا چنین کنم؟ اگر تنها برای خاطر وزن و قافیه است که وزن و قافیه گو مباد! به قول ملا:

قافیه و مغلظه را گو همه گی باد ببر مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا!

اندیشه‌یی، با کلمات خویش، با تعبیر و تصاویر خویش، خود را در این جلوه نمود داده است. این حقیقت حال است و اگر از آن کسان که رنگ جلا به پایه‌ی موریانه خورده‌ی ایوان می‌زنند و با سمه بر گچ ریخته گی دیوار خانه می‌چسبانند یکی مدعی شود این بی‌وزنی نشان بی‌مایه گی است، بگو آری چنین است.

در واقع، و به یک تعبیر دیگر، این قطعه و بسیاری قطعات دیگر از این قبیل، چیزهایی است که - به زعم این مدعیان - چون در وزن و آهنگی نمی‌گنجیده است، می‌بایست به دور ریخته شده باشد!

گویی اینان به وکالت از جانب خلق، از ما طلبکار وزن و قافیه‌اند. یا آنکه ما وظیفه داریم به بازی‌های بیکاره گان، به قافیه‌بندی و شکلک‌سازی همت نهیم تا آنان که صورتک‌های زیبا بر هیچ می‌کشند و پوچی پرگویی کار خود را از طریق بی‌مایه جلوه دادن ما - که ظاهر نمی‌آرایسیم و حقیقت را عریان پیش رو می‌نهیم - لاپوشانی کنند.

سخن دراز شد. <

۲۹. > وقتی می‌خوام به شعری بنویسم اصلاً معلوم نیس اون شعر چیه. فقط اگه اون شعر نوشته شد معلوم می‌شه چیه - بنا براین چیزی که معلوم نیس چی خواهد شد نه لغاتش معلوم خواهد بود و خودش و نه وزنش... برام شعر به چیز آیه... من هرگز نتونستم شعری رو به اصطلاح به قصد و به عمد بشینم و بسازم. یکی دو دفعه چرا... شعر رو این جور می‌نویسم: نیاز نوشتن - گرفتن قلم و گذاشتن کاغذ و شروع کردن به نوشتن. <

۳۰. > اون نطفه‌ی شعر به چیز ناشناخته‌س، مٹ رفیقی به که آدرسش رو نمی‌دونین. او گاهی می‌آد پیش شما. شما اگه بخواین آدرسش رو پیدا کنین میسر نیست. <

۳۱. > من اصولاً مشغله‌ی ذهنی برای شعر ندارم، هیچ وقت، هیچ وقت. شعر همیشه برای من یک زنده‌گی آنی و فوریه. شاید قریب به اتفاق شعرهایی رو که، به اصطلاح، وزن و قافیه ندارند، ... اینارو من از خواب بیدار شدم، نوشتم و خوابیدم. و صب به عنوان کار. شاید به آدم دیگه‌یی نگا کردم. و اگه به نظرم رسیده یکی دو لغت توش عوض کردم. مثلن اون شبانه (شب، تاراشب، بیدار). لب دریا نشسته بودیم، به عده‌یی. داشتیم کاری می‌کردیم - کاری که اصلاً یا شعر رابطه‌یی ندارد - من بُلن شدم رفتم این شعر رو نوشتم و آمدم ادامه دادم. بدون این که حتا بعد به ذره فکر کنم رو متوجه خودش نگرداره. وقتی نوشته شد به کلی تموم شد. <

۳۲. > تسلط من به شعر، یا تسلط شعر به من - و تسلط شعر به من خیلی زیاد اتفاق می‌افته. شاید تنها موردی که من به شعر مسلط بودم چن تا شعر فصل ششم هوای تازه‌س. واقعاً مسلط بودم. می‌تونسم بشینم صب تا غروب و شب تا صبح شعر بنویسم. همین طورم بود. تقریباً و - متأسفانه - گم شد. <

۳۳. > هیچ وقت تصور نمی‌تونم بکنم که شعر اثر مستقیم زنده‌گی نباشه - یا چیزی باشه جدا از ضربه‌های زنده‌گی ... من فکر می‌کنم این اصلاً صدای اون ضربه‌هاس. درین هیچ شک‌ی نیس. متها من نمی‌تونم چنین کوششی بکنم که این ضربه به به نحوی به صورت شعری دربیاد و نوشته بشه. خود به خود این کار انجام می‌شه.

> گاهی اون تسلط باعث می‌شد که من خودم رو واقعاً بذارم به اختیار ... نمی‌دونم. مث به واسطه. شاید علت بعضی پیچیده‌گی‌ها که پیش میاد این باشه.

به این که تصویری که توی شعرم می‌دم هرچه ساده‌تر باشه معتقد هستم - ولی بعضی وقت‌ها عملی نیس.

به قسمتی هس توی تاشک : « در میدان‌ی که در آن جوانچه و تابوت ا

بی معارض می‌گذرد، | لبخنده و اشک را مجال تأملی نیست. | خیلی دلم می‌خواس
اینو بشه ساده‌تر گفت. به زبون خیلی ساده‌تری. ولی عملی نیس، مثل این
که. <

۳۴. > من به احساسی دارم - اون اینه که مَث این که به تلاش ذهنی هس در من که
شعر با طبیعت آشتی بکنه. یعنی شعر پشت آدم مخفی نشه. بیاد جلو چشم. با
درخت و آفتاب و روز و اون چیزایی که می‌بینیم و دوس داریم قاطی بشه.
مَث این که شعر به چنین چیزیه: به ناشناسی که کنج‌کاوی آدم رو
برمی‌انگیزه و ناچاره آدم تصویری از اون چیز گنگ رو که توی ذهنش نقش
می‌بنده بکشه - برای این که اون رو بهتر بشناسه. اون رو بشکافه، بتونه ببینه،
سر دربیاره از این - تقریباً به همچه حالتی هس. <

۳۵. > نگاهی که من بعد روی شعر می‌اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمی‌ده.
بعضی هاش کوچک‌ترین تغییری نکرده. مثلاً [شعر | باغ آینه | از مجموعه‌ی
باغ آینه | صب وقتی که من از خواب پاشدم یادم نبود که دیشب من این شعر
رو نوشتم. فقط دیدم طوسی | همسر سابق شاملو | داره اینو می‌خونه. و من
یادم اومد که دیشب بلن شدم. اون چراغو روشن کرد و من اینو نوشتم.
فکر می‌کنم یکی از عمیق‌ترین شعرای کتاب باغ آینه باشه. به نظر خودم این
طوره. کوچک‌ترین تغییری من توی این ندادم. <

که با توجه به تجربیات شخصی سال‌های دراز خودتان فکر می‌کنید در شعر
چه گونه ذهنیت به تجربه تبدیل می‌شود؟

۳۶. > سوال برایم نامفهوم است. گمان می‌کنم عملی که انجام می‌شود تا شعری
خودبه‌خود (یعنی بدون حضور ذهن و به‌دور از اراده و اختیار و دخالت
آگاهانه‌ی شاعر) شکل بگیرد تا بعدشاعر را واسطه‌ی نوشتن خود کند این
است که نخست تجربه‌ی دنیای بیرون یا پیرامون شاعر ذهن او را با خود

درگیر کند تا به صورت ذهنیت شاعرانه‌ی او درآید، و سرانجام فرایند نهایی آن به هیأت شعری ظاهر شود. ...حقیقت‌اش را بخواهید فهم این مسأله برای خود من هم مشکل است. و چون نتوانسته‌ام بفهمم این عمل چه طور انجام می‌گیرد طبعاً فهماندنش به کلی محال می‌شود.

صورت ظاهر قضیه شبیه آبستنی و زایمان زنی است که نمی‌داند چه گونه نطفه در رحمش به کودکی که خواهد زایید تبدیل می‌شود. در او ناآگاهی از چگونگی بار برداشتن از مردی و آن‌گاه زادن فرزندی به دور از اراده‌ی خود وی، و در من، بار برداشتن ذهن و نوشتن شعری بدون دخالت ارادی خود من. اما باطن این دو ظاهر کاملاً متشابه به کلی متفاوت است: او کم‌وبیش یک ماه بعد می‌فهمد که بار برداشته و دقیقاً از که و از کی، و به تجربه‌ی خود یا دیگران حساب نگه می‌دارد که اگر به دلیلی سقطش نکند به طور قطع در فلان تاریخ صاحب نوزادی خواهد شد. اما من به خلاف او نمی‌توانم بدانم ذهنم چه هنگام و از چه چیز تلنگر خورده و مطلقاً خبرم نیست چه موقعی چه چیزی به بار خواهد آورد. این آبستنی حاصل نوعی نطفه‌پذیری در حالت بیهوشی است. نه تغییرات کیفی خبری از آن نشان می‌دهد نه تغییرات کمی. فقط ناگهان کودکی به دنیا می‌آید که منتظرش نبوده‌اید. خبرنکرده وارد می‌شود و غالباً سخت بی‌هنگام. مهمان ناخوانده‌یی که هنگام ورود هم به کلی ناشناس است و سرنخی هم به دست نمی‌دهد که بدانید کیست یا پیغامی که دارد چیست. ولی اولویت و همه‌ی حقوق حق تقدم همیشه با او است. یعنی ناچارید بی‌درنگ کارت‌تان را زمین بگذارید و به او پردازید و گرنه بی‌رحمانه به قهر می‌رود و شما را گرفتار رنج روانی عمیقی می‌کند که به راستی توصیف‌ناپذیر است. ... با جمعی از دوستان نشسته‌اید و سخت درگیر بحثی فلسفی یا اجتماعی هستید که ناگهان شعر در را می‌کوبد. می‌دانید شعر است. اما چه گونه شعری؟ باید بروید آن پشته‌ها و بنویسیدش تا بدانید موضوع حضورش چیست. آیا انگیزه‌ی آمدنش همین بحثی است که با دوستان‌تان داشتید؟ نه. برای‌تان طرحی نقاشی‌گونه از پاییز آورده است یا احساسی عاشقانه که هیچ کدام به

بحشی که هنگام ورود او داشته‌اید ربطی ندارد. به‌طور مثال فاصله‌ی زمانی نوشتن دو شعر در این بن بست و عاشقانه (از ترانه‌های کوچک غربت) نمونه‌های گویایی است: اولی شعری است اجتماعی و دومی شعری که مضمونش از نامش پیدا است. خب. تاریخ تولد هر دو شعر یکی است: ۳۱ تیرماه ۵۸.

در خانه‌ی دوستی به صحبت‌های گوناگون نشسته بودیم که اولی آمد. رفتم به اتاق مجاور و آن را نوشتم. شعری اجتماعی و کاملاً بیگانه با لطیفه‌های گوناگون و قاه‌قاه خنده‌هایی که از اتاق دیگر می‌آمد. با آن به تالار منزل برگشتم. جماعت شعر را خواندند و بحث اجتماعی شدیدی درگرفت و درست در کشاکش آن بحث‌ها بودیم که شعر بعدی در زد ... آن را هم نوشتم. این یکی شعری عاشقانه بود! اولی شعری اجتماعی بود که در میان لطیفه‌ها و بی‌عاری‌ها آمد و دومی به کلی بیگانه با بحث‌های موافق و مخالفی که شعر قبلی برانگیخته بود. وقتی انسان با عده‌ی مخالف درگیر است تا با منطق و برهان مجاب‌شان کند قاعدتاً فکر و ذهنش به‌طور کامل بر موضوع مورد بحث متمرکز است و به هیچ وجه به افکار دیگران اجازه نمی‌دهد در این تمرکز اخلاص کنند. اما چنین که می‌بینید شعر فارغ از این قاعده عمل می‌کند، یعنی حتا به تمرکز ذهنی هم حرمت نمی‌گذارد. یعنی نه فقط خودسرانه سد بسته‌ی 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. از قبیل نداشتن پول برای پرداخت دوازده هزار تومان صورت‌حسابی که اداره‌ی برق منطقه برای‌تان فرستاده درحالی که شما از شش ماه پیش در سفر بوده‌اید! یک خروس بی‌محل یا خر مگس معرکه‌ی تام و تمام! <

که خب مگر طبیعی نیست که یک جرقه‌ی شاعرانه، یعنی همان که پیشینیان به الهام تعبیرش می‌کردند شاعر را برانگیزد تا آن را به یاری فوت و فن‌هایی که قبلاً آموخته یا ضمن نوشتن ابداع می‌کند بنویسد؟

> خیر. در این مورد خاص نه آن الهام‌گذاری در کار است نه موضوع یا به قول

شما جرقه‌یی که در ذهن می‌تابد. فوت و فن هم پرورنده‌ی آن نیست. چنان که گفتم، وقتی آن فرمان «مرابنویس» صادر می‌شود، نه هنوز می‌دانید که چه خواهید نوشت نه نیازی به استفاده از فوت و فن‌ها پیش می‌آید. فقط کافی است قلم و کاغذی بردارید و بنویسید. به همین ساده‌گی. تنها پس از نوشتن و خواندن آن‌چه نوشته‌اید معلوم خواهد شد موضوع چیست. خود شعر همه چیز را با خودش می‌آورد. کلمه‌های مورد نیاز و تصویرها و شگردهای کلامی را. تا جایی که گاه حتا نیازی به اصلاح عبارت و تغییر و تبدیل کلمات هم پیش نمی‌آید. تا جایی که ناگاه با شگفتی متوجه می‌شوید که در شعرتان مصداق پیچیده‌یی به یاری کلمه‌یی که ذهن در آن حالت ناخودآگاه ساخته در کمال قوت بیان شده است. فکر می‌کنم بهتر است از این موضوع بگذریم. «شعری نوشته شده است» همین و بس! برای من گاهی حتا تصور این که فلان شعر را چه طور نوشته‌ام هم چیزی است در ادامه‌ی همان حالت مهاجمه‌ی شعر و شکل بستش «بگذار برای تان خاطره‌یی نقل کنم: اواخر سال ۵۷ که من تنها به ایران برگشتم مدتی رادر خانه‌ی او [پاشایی] ماندم. یک روز در اوائل اردیبهشت ۵۸، پیش از روشن شدن هوا چند لحظه‌یی باران درشتی بارید که صدای برخورد قطره‌های پراکنده‌اش رو شیروانی خانه‌ی مجاور مرا با شعری از خواب پراند. چراغ کنار تختخواب را روشن کردم و شعر را در یک لحظه نوشتم. پاشایی که در اتاق مجاور خوابیده بود با روشن شدن چراغ پاشد و به تصور این که شاید من احتیاج به چیزی داشته باشم خودش را رساند و درست لحظه‌یی رسید که من تاریخ شعر را می‌نوشتم: ۲ اردیبهشت ۵۸ - ...»

۳۷. > من معتقدم شعر همان است که خودش آمده و نباید در آن دستکاری بشود یا به اصطلاح حقوقدان‌ها «مورد تصرف عدوانی» قرار بگیرد. این کار را فقط در صورتی جایز می‌دانم که در آن متوجه خطایی دستوری بشویم یا به طور جدی و نه تفضنی ببینیم که جمله یا عبارتی را می‌توان موجزتر یا مؤثرتر بیان کرد. <

۳۸. > حتا در نوشتن شعرهایی که به نظر می‌رسد حاصل عرف‌ریزان و حشتناکی برای طرح و انتخاب کلمات و آنگاه دقت در بیان و گزینش واژه‌ها و دوباره و سه‌باره نویسی و این قبیل حرف‌ها است هم کم‌ترین مشکلی نداشته‌ام. مثلاً بخش اول یک مایه در دو مقام را شبی پیش از خواب، من گفتم و هم‌سرم نوشت. به همین ساده‌گی و بی‌هیچ‌حک و اصلاح و عوض و بدل‌کردنی. و این اولین و شاید آخرین باری بود که توانستم چیزی را برای نوشتن به کسی تقریر کنم. پاییز سن‌هوزه هم در عرض چند دقیقه نوشته شد. تصور هم نفرمایید که مثلاً همه‌ی فکرها و طرح و کلمات و تصویرها پیش از آمدن به روی کاغذ از نوعی تصویب ذهنی می‌گذرد. خیر. چون تا لحظه‌یی که قلم روی کاغذ می‌آید موضوع شعر حتا به طور مبهم و به اصطلاح فرنگی‌ها شماییک هم روشن نیست چه رسد به اجزایش. <

۳۹. > گمان می‌کنم روندی که طی می‌شود تا شعری خود به خود (یعنی کم و بیش در غیاب شاعر و به دور از اراده و دخالت آگاهانه‌ی او) شکل بگیرد تا بعد شاعر را به نوشتن خود برانگیزد به این ترتیب انجام می‌گیرد که نخست تجربه‌ی دنیای بیرون یا پیرامون شاعر ذهن او را با خود درگیر می‌کند تا به صورت ذهنیت شاعرانه‌ی او درآید؛ و سرانجام فرآیند نهایی آن به هیأت شعری ظاهر شود. ... حقیقتش را بخواهید فهم این مآله برای خود من هم مشکل است. و چون نتوانسته‌ام بدانم این روند چه‌طور طی می‌شود طبعاً توضیحش هم برایم غیر ممکن است. <

۴۰. > طبعاً هر شاعری برای آن‌که شعری را از قوه به فعل برساند راهی طی می‌کند که خاص خود او است. بعضی از نخست بر همه‌ی جزئیات اشراف کامل دارند و کار را با نظارت آگاهانه پیش می‌برند. بعضی دیگر خوابگردوار در برزخی از احساس مبهم موضوع و تسلط استادانه به شگردهای سخنوری عمل می‌کنند و بعضی دیگر به گونه‌های دیگر. من متأسفانه هرگز نتوانسته‌ام

پشاپیش به موضوعی که خواهم نوشت پی ببرم. به عبارت ساده‌تر، تا لحظه‌ی نوشتن شعری که پنهان از من یا بی‌نیاز به کومک فکری من در ذهنم شکل گرفته است از آن بی‌خبر می‌مانم و در لحظه‌ی زایشش هم حضوری جدی ندارم. فقط از من به صورت ماما استفاده می‌کند. [لحظه‌ی زایش] از طریق افسرده‌گی، گاه بسیار عمیق و طولانی و غیبت روحی از محیط، و ناگهان احساس نیاز شدید به نوشتن [احساس می‌شود]... برای من گاهی حتا تصور این‌که فلان شعر را چه‌طور نوشته‌ام هم چیزی است در ادامه‌ی همان حالت مهاجمه‌ی شعر و شکل بستش... <

۴۱. > نه تنها در شعر بل که در هر هنری آن‌چه به ویژه‌گی تعبیر می‌شود چیز از پیش ساخته و به عبارت دیگر ارزش استاندارد نیست که در خارج اثر وجود داشته باشد و هنرمند آن را به کار بگیرد یا نگیرد. ویژه‌گی هم مثل یک صفت اخلاقی فقط هنگامی به ارزش تبدیل می‌شود که در موقعیت مورد سنجش قرار بگیرد. سرترس داشتن عالی است اما کسی که برای اثبات اتصاف به این صنف با راننده‌گی نا محتاطانه در جاده‌ی لغزان پیچاپیچی خود و دیگران را به کشتن بدهد احمق قدر اولی بیش نیست. <

۴۲. > شعر، یا دستاورد آمیزش خصلتی. شاعر با جهان پیرامون او است یا محصول لقاح مصنوعی. در صورت نخست، شعر به طور طبیعی زاده می‌شود یا سر ریز می‌کند یا چشمه‌وار می‌جوشد، و در صورت دوم یا از طریق رستم‌زایی (سزارین) به دنیا آورده می‌شود یا با سطل و تلمبه باید از ته چاه بیرونش کشید.

شعر گروه اول همه‌ی خصوصیات مورد نیازش را در خود جمع دارد. اما شعر دسته‌ی دوم محتاج بزک و دوزک و رعایت‌های مختلف است تا پا بگیرد یعنی مورد قبول واقع بشود تا پذیرند و به‌اش محبت کنند. مثلاً باید وزنی به‌اش بدهند و برایش قافیه‌هایی جور کنند و آنگ و دولنگی به‌اش

بیاویزند و در روابط قاموسی کلمات یا قواعد دستوری دخالت‌های نابجا کنند. <

۴۳. > شعر گروه اول با هنرهای دیگر فرزند و میراث‌خوار مشترک یک خانواده است. گرچه شعر چیزی سوای نقاشی و موسیقی و تئاتر و رقص و معماری است، شاعر نباید در بهره‌جستن از ویژه‌گی‌های قابل‌استفاده‌ی هر یک از آن هنرها در شعر خود تعلق کند. منظور به هیچ وجه این نیست که شاعری مستلزم حرفه‌یی بودن در مجموع هنرهای دیگر است، بل که می‌خواهم بگویم آشنایی با دقائق هنرهای مختلف به میدان دید هنرمند وسعتی می‌بخشد که حصول آن جز از همین راه میسر نیست. ... شاعر جلو کاغذش درست وضع نقاش را دارد جلو بومش. تعادل در ترکیب‌بندی پرده‌ی نقاشی از حساس‌ترین مباحث این هنر است. ... در شعر هم درست مثل نقاشی این موضوع [تعادل] در تمام ابعادش مطرح است: ... کلمه بو دارد، رنگ دارد، طعم دارد، بار ویژه دارد، سخت یا نرم است، سرد است یا گرم، ترش و است یا مهربان، ابله است یا فرزانه، بزدل است یا شجاع، بی‌عار و درد است یا جدی و مسؤول، نجوا را بهتر منعکس می‌کند یا فریاد را. از این‌ها که بگذریم موضوع همخوانی و همخانواده‌گی‌شان پیش می‌آید و الفت‌شان با هم یا نفرت‌شان از هم.... <

۴۴. > شعر موزون نمی‌تواند جز پاره‌یی از خلاقیت ذهنی شاعر را منعکس کند. آن زن ارباب‌رمان پابره‌نه‌ها یادتان هست؟ یک حلقه‌ی سیمی داشت و تخم‌مرغ‌هایی را که از آن تو رد می‌شد از به اصطلاح «رعایا» نمی‌پذیرفت که ریز است. وزن عروضی چیزی است عکس آن حلقه. شاعر باید کلماتی را که از آن تو رد نمی‌شود بریزد دور. کاسه به قدر ظرفیتش آب می‌گیرد، من برای‌تان سیلاب و آتشفشان را مثال آوردم. نیما در اثبات لزوم وزن به من نوشته بود: «من خودم با زحمت به موضوع‌های شعر خودم (که دیده‌اید چه

بسا اول نثر آن را نوشته‌ام) وزن می‌دهم! ۴ - اعتراف غم‌انگیزی نیست؟ <

۴۵. > شعر - چه منظوم باشد چه مثنوی - مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد. <

۴۶. > من فضولی و ناسپاسی می‌دانستم که به او بگویم تئوری‌تان فقط در شعرهای دارای مضمون ثابت قابلیت‌های خودش را نشان داده و آنجا که فضای شعر عوض بشود دیگر اصلاً صرف کوتاه و بلند بودن مصرع‌ها کفایت نمی‌کند. شما شعری روایی نوشته‌اید در بیش از هزار سطر با رکن فعلاتن. این با شاهنامه که سراسر در قالب فعولن فعولن فعولن فعول سروده شده تفاوتش در چیست؟ شما حتا هنر فردوسی را هم در مانلی به کار نگرفته‌اید، یعنی انتخاب کلمات مناسب برای گریز از یکنواختی وزن را. میان لحن پری دریایی و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست. حرمت او به من اجازه نمی‌داد از استاد پرسش 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 جمله‌هایی قابل تقسیم به رکن فعلاتن بیان کنیم تا بتوانیم اسمش را بگذاریم شعر؟ آخر تو خودت به ما نشان دادی که شعر یعنی داروگ و داستانی نه تازه، که این دومی در عین حال که یکی از شاهکارهای شما است در وزن کامل عروضی است. پس یک جایی پای کار می‌لنگد و کل قضیه محتاج تجدید نظر است.

خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم.... <

۴۷. > 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. - البته توجه

دارید که می‌گویم موسیقی شعر، نه وزنش. منظورم آکوستیک کلماتی است که شعری را بیان می‌کند، نه عروض کلاسیک که مثل جامه‌ی بازاردوز یا باید به همان وضعی که هست پوشی‌اش یا باید آن قدر تنگ و گشادش کنی که به نحوی با قامت ناسازت سازگار درآید. «وزن» که عنصری خارجی است به ندرت یا شاید بهتر است بگویم «فقط برحسب اتفاق» می‌تواند از صورت الحاقی و تحمیلی درآید و به جزیی طبیعی و جدایی‌ناپذیر از ساختمان شعر مبدل شود. <

۴۸. > اهمیت دادن به «وزن» (که باز تکرار می‌کنم: عنصری خارجی و تحمیلی است) باعث می‌شود زبان در درجه‌ی پایین‌تری از اهمیت قرار بگیرد و استقلالش را از دست بدهد. می‌توانیم بنشینیم و هفته‌ها بر سر این موضوع باهم جدل کنیم. شما به من بفرمایید که: «پس چرا حافظ و سعدی هیچ‌جا گرفتار لکنت زبان نشده‌اند؟» — و بنده در جواب شما عرض کنم: آن‌ها فقط هرچه را که «توانسته‌اند» گفته‌اند نه هرچه را که «خواسته‌اند». زبانی که مجبور باشد زیر سلطه‌ی این یا آن وزن سخن بگوید استقلال ندارد و چنان‌که گفتم تنها برحسب اتفاق ممکن است کاملاً با وزن جور بیاید و قد و قواره‌اش با قد و قواره‌ی آن لباس بازار دوز تطبیق کند. لابد داستان پروکروستس Procrustes ملعون را (که به‌اش پولیپمون Polypemon و داماستس Damastes هم می‌گویند) شنیده‌اید. — یونانی‌ها که در پرداختن افسانه‌های معنی‌دار یک سر و گردن از ملل دیگر بلندترند درباره‌ی این آدم بامزه گفته‌اند راهزنی بود با یک یا دو تخت‌خواب آهنی، و هر کس را که به چنگش می‌افتاد می‌برد روی آن یا روی یکی از آن دو تا می‌خواباند. اگر قد حریف کوتاه بود آن قدر او را از دو طرف می‌کشید تا اندازه بشود و اگر دراز بود پاهایش را ااره می‌کرد. — تخت پروکروستس «اشاره‌ی بی‌انعطافی است. خلاصه‌ی کلام این‌که ما اگر یک پروکروستس نداریم عوض تعدادی افاعیل عروضی داریم که پدرجد پروکروستس‌اند. چون اگر او جسم

آدم‌ها را تلف می‌کرد این‌ها جان و سخن را می‌کشند یا دست‌کم فقط آن مقدارش را زنده رها می‌کنند که بی‌هیچ کم و کاست به اندازه‌ی وجود بی‌معنی و مزاحم خودش باشند. نیما نخواست کاری را که الیویس Eleusis در افسانه‌ی یونانی با آن راهزن کرد در تاریخ شعر وطن ما با این قالب‌ها بکند. باید این تصور بی‌موضوع را که سخن فقط به اعتبار وزن تحمیلی « شعر » می‌شود یکسره بی‌اعتنا می‌شمرد، و نشمرد. تنها به این اکتفا کرد که مطلق را نسبی کند و این کافی نبود. حتا در عروض خود او هم شاعر مجبور می‌شود کلمات را پیش و پس کند، کلمه را به اعتبار وزن که حالا قدرت غیر قانونیش را به « رکن » تفویض کرده برگزیند نه به اعتبار شوری که در جانش می‌گذرد. لزوم سخن گفتن در ارکان عروضی اختیار را از شاعر سلب می‌کند. نمی‌تواند هر کلمه را به صورتی که دلخواه او است به کار ببرد. فرض کنید شما دانه‌ی ایرانی هستید و دارید عاقبت‌نامه‌ی الاهی را به فارسی و در بحر رجز یا تقارب می‌سرایید که روان‌تر است، و اکنون به آن‌جا رسیده‌اید که از دهان دوزخ بگویید: « از دروازه‌ی من به شارستان نومیدی و درد قدم می‌گذارید. » — و شما، فقط به این دلیل ساده و مضحک که کلمه‌ی « شارستان » در این وزن نمی‌گنجد ناچارید از خیرش بگذرید یا چیز دیگری به جایش بنشانید! — که دست بر قضا تنها کلمه‌ی مناسب این لحن، همان شارستان است. <

۴۹. > بهادادن به اوزان عروضی حاصلش بی‌حرمتی به زبان است. هرگز را « هگرز » کردن و هنوز را به « نوز » تقلیل دادن و جمله‌ی سه کلمه‌ی « را به فرمان شاعر. برده‌ی وزن در پنج و شش کلمه‌ی پیچ‌پیچ بیان کردن، آن هم واقعاً برای رسیدن به کجا؟ — از این که بگذریم، با زندانی کردن سخن در سلول وزن امکان دراماتیزه کردن شعر از میان می‌رود. در صورتی که شعر باید به مقدار کافی از این امتیاز بزرگ برخوردار باشد. خواجه نصیر می‌گوید حتا یک حرکت دست می‌تواند جانشین یک کلمه بشود!

که کنار گذاشتن بحور عروضی سرودن شعر را تسهیل می‌کند؟

> به هیچ وجه. کافی است دو سه روزی با اوزان عروضی تمرین کنید تا ببینید چه راحت می‌توان از طریق عوض و بدل کردن مترادفات کلمه‌ها و پس و پیش بردن آن‌ها هر مفهومی را به نحوی در یکی از بحور جا انداخت. البته چنان‌که گفتم به این شرط که پابند به کاربردن کلمات ویژه‌ی نباشید و برای‌تان مهم نباشد که به جای «اسب» از کلمه‌ی «یابو» استفاده کنید یا به جای «سرای» از ترکیب زشت «بنده‌منزل»! —

بیا به بنده سرا یادی از گذشته کنیم!

با اوزان عروضی تفکیک فرم و قالب هم که در هنر جای خاص خودش را دارد از پیش معلوم است، حال آن‌که در شعر سپید ناچارید قالب را به تناسب موضوع ابداع کنید، چون این‌جا هیچ الگوی پیش‌ساخته‌ی وجود ندارد. گوش باید به مقدار زیادی با موسیقی پرورش یافته باشد و طیف وسیعی از مترادفات هر مفهوم با ارزش‌های ویژه و متفاوت خود باید در انبان واژه‌گان 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، وگرنه شکستش قطعی است. — نه! سرودن شعر سپید نه فقط آسان نیست بل که تا حد معجزه پیش آوردن مشکل است. <

۵. > شعر من، دشنام من است. آیا این تعریفی گستاخ از شعر نیست؟ قطعاً، اما در این دشنام معنایی وسیع و جامع نهفته است. این «معنی» معاصر ما است. معاصر جهان ما است. چه گونه می‌توان معاصر این جهان بود اما به «کلمات» حیاتی معاصر نبخشید. هر کلمه باید معنایی امروزی داشته باشد. کلمات با تاریخ حرکت می‌کنند، راه می‌روند، سرعت می‌گیرند، شتاب می‌کنند، اوج می‌گیرند و گاه معراج می‌کنند. در «حافظ» همه کلمات معراج کرده‌اند. تاریخ همه‌ی فراز و فرودها و بلند و پست‌های خود را به محتوای آن‌ها حواله داده

است. گاه وقتی کلمه‌یی را در نسخ دستکاری شده‌ی حافظ می‌بینم که هیچ ارتباطی با تکلم حافظ، زبان حافظ، زمان حافظ، مکان حافظ و تاریخ حافظ ندارد، عصبانی می‌شوم. خوب چه باید کرد، باید آن را برداشت و به دور انداخت. باید کلمه‌یی به جای آن گذاشت، که تاریخ را ادا کند. ...

هر کلمه، هر اشاره و هر کنایه، در مجموع شخصیت یک غزل را در معماری می‌کند. تا ترتیب آن‌ها یافته نشود، این معماری ناقص می‌ماند. خاصه آن که باید توجه داشت که در شعر، هر کلمه، اشارت و کنایتی به انسان، اشیا و جهان دارد. یعنی کلمات شکلی از تاریخ است. حافظ نیز از این قاعده مستثنی نیست. در حالی که شیخ شیپورهای ادبی می‌خواهند حافظ را از این قاعده مستثنی کنند. آن‌ها در برخورد با حافظ دچار اوهام‌اند. تقصیر من چیست که این وهم، ذهن آقایان را کور کرده‌است. تقصیر من چیست که آقایان حافظ را درک نمی‌کنند؟ ... کلمه را نمی‌شناسند؟ با معماری غزل آشنا نیستند و حضور تاریخ را در کلمات احساس نمی‌کنند.

چه گونه می‌توان محتسب را دید، زاهد را دید، مست را دید، فقیه را دید، جام را دید، ملک سلیمان را دید، اما مهلت دیدن را از کلمات گرفت؟ در نسخ آقایان، تنها چیزی که حضور ندارد حافظ است. آن‌ها مهلت دیدن را از کلمات گرفته‌اند. <

□

□ با قامتی به بلندی فریاد

۵۱. این تصویر را در خاطر نگه‌دارید تا درباره‌ی آن برای تان چیزی بگویم. هنگام نوشتن این تصویر در یکی از شعرهایم، پیش از آن ویش از آن که به شکوه‌مندی قهرمانانه‌ی مفهوم فریاد یا به کشیده‌گی رود گریز هیرو-گلیف صوتی این مفهوم توجه داشته باشم، توجه‌ام معطوف به نقش تصویری حرف آ بود در شکل نگارشی کلمه‌ی فریاد. البته به هیچ روی منکر برآیند صوتی مجموعه‌ی هجا‌های تصویر

نمی‌توان شد، زیرا نتایج آن از هر لحاظ حساب شده می‌نماید.
چنان‌که مشاهده می‌کنید، پیش از رسیدن به صدای آی کلمه‌ی فریاد، میدان عبارت یک‌سره از هجاهای بلند خالی شده‌است. از دو هجای بلند ابتدای جمله که گذشتیم، دیگر هجاها، با منطبق بر خط افقی محور قرار می‌گیرد و یا یک‌سره در زیر آن.

پس از آخرین هجای کلمه‌ی بلندی، صدا به تدریج از پایین‌ترین نقطه‌ی ممکن به روی خط محور می‌آید و آماده می‌شود تا به یاری آخرین هجای فریاد به ناگهان در امتداد خطی عمودی از محور افقی اوج بگیرد و مجزوم بودن آخرین حرف فریاد نیز سبب می‌شود که آی موردنظر طولانی‌تر از آنچه هست به گوش بنشیند.

با وجود این، چنان‌که گفتم، پیش از همه‌ی این حرف‌ها، امکانات بصری خط بود که این تصویر زیبا را به من داد، نه آن که طبق معمول، خط، فقط وسیله‌ی ثبت آن شده باشد. به عبارت دیگر: توفیق این تصویر، برای یک شنونده‌ی فارسی زبان پیش‌تر معلول تصویر عینی یا ذهنی اوست از کشیده‌گی قامت آدر شکل نگارشی کلمه‌ی فریاد. و چه توفیقی در کار می‌بود اگر امکان می‌داشت که این تصویر به راحتی چنین نوشته شود:

با قامتی
 به بلندی
 فریاد!

حال آن‌که اگر همین تصویر شعری به زبان فرانسه برگردانده شود و به جای فریاد کلمه‌ی CRI بنشیند [که شکل نگارشیش یکنواخت است و شکل تلفظی سر به زیرش به گونه‌ی است که پنداری می‌خواهد مفاهیمی از قبیل افتاده، مغموم یا شرمنده را القا کند] توفیق آن فقط و فقط بسته‌گی به تصویری خواهد داشت که شنونده از «بلندی» و «رسایی» مفهوم این کلمه در ذهن

خود دارد و همین شعر، در ترجمه‌ی انگلیسی خود هنگامی موفق خواهد بود که بلند خوانده شود، و شنونده کلمه‌ی CRY (کرای) را از راه گوش تجسم دهد. < ۵

۵۲. > قافیه اگر درست و بجا مورد استفاده قرار بگیرد یک ارزش است ولی استعمال نابجا به یک ضد ارزش تبدیلش می‌کند. ... قافیه وقتی که در جای خود بنشیند کیفیتی حیرت‌انگیز به کلام می‌دهد. بارها برای من اتفاق افتاده در شعری گرفتار کلمه‌ی بشوم که خود به خود قافیه‌ی کلمه‌ی دیگری از آب در آمده بدون این که مورد داشته باشد. در واقع حضوری نابجا و مخل. در چنین وضعی برای حذف آن هرچه از دستم برآید انجام می‌دهم. اگر توانستم کلمه‌ی اول را عوض می‌کنم اگر نشد کلمه‌ی دوم را، و اگر مجبور باشم همان کلمات را نگه دارم جای یکی از آن دو را در عبارت تغییر می‌دهم. یعنی بر خلاف عقیده‌ی خودم در آن بخش شعر تصرف عُدوانی می‌کنم. ... من معتقدم شعر همان است که خودش آمده و نباید در آن دستکاری بشود یا به اصطلاح حقوقدان‌ها مورد تصرف عُدوانی قرار بگیرد. این کار را فقط در صورتی جایز می‌دانم که در آن متوجه خطایی دستوری بشویم یا به طور جدی و نه تفسنی بینیم که جمله یا عبارتی رامی توان موجزتر یا مؤثرتر بیان کرد. ... می‌توان از قافیه توقع ارجاع دهندگی داشت، یعنی خواننده را بی‌درنگ از طریق قافیه به

۵. هنگام مرور مطلب برای تدوین مجموعه مقالات، ناگهان این بیت سخت زیبای حافظ به ذهنم گذشت و بقینم شد که به هنگام نوشتن شعر وصل، هم این بیت ذهن مرا بی‌آن که خود آنگاه باشم برای دریافت تصویری که درباره‌اش سخن گفتیم آماده کرده است:

بیت بر لوح دلم جز الف قامت یار...

چه کنم؟ حرف دگر یاد نداد اسنادم!

بالای بلند و کشیده‌ی معشوق هم چون حرف «الف» در کلمه‌ی «یار» - می‌بینیم که تصویر از یک سو به مفهوم ذهنی «یار» متکی است و از یک سو به شکل نگارشی آن، و به همین دلیل به زبان دیگری بر نمی‌گردد مگر این که در کتابت آن زبان نیز مفهوم «یار» کلمه‌ی معادل بصری یار داشته باشد.

کلمه‌ی خاصی که مورد نظر است توجه داد. حضور نامنتظرش می‌تواند در القاء موسیقایی شعر هم بسیار کارساز باشد. حتا در پاره‌یی موارد تمام بار ساختاری شعر را به دوش می‌کشد... مثلاً کوبری شعری فاقد نقطه‌گذاری است چرا که از آغاز تا پایان تنها یک جمله است که دوبار با ناله‌ی آرزومندانه‌ی زنی عقیم قطع می‌شود تا تمام شعر در انتها به تکرار بی پایان همان ناله تبدیل شود. این شعر یکپارچه‌گیش را مدیون قافیه‌های سه‌گانه‌ی خالی و نهالی (به کسر اول، به معنی دشک) و بی‌خیالی است.

یا مثلاً شبانه (مرا تو بی سببی نیستی) تمام بارش بر دوش قافیه‌ها و ردیف آغاز می‌کنی و آواز می‌کنی و پرواز می‌کنی است.

یا مثلاً بندهای چهارگانه‌ی مرگ نازلی (که شعری با عروض نیمایی است) با گسترش وزن این به اصطلاح دویتی، و باز بر اساس وضع خاص قافیه‌ها و ردیف‌شان شکل گرفته:

دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت
از تیره‌گی برآمد و در خون نشست و رفت
یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت
گل داد و مزده داد: زمستان شکست!، و رفت.

و ناگفته نگذاشته باشم که این فرم را نخستین بار نیما به کار بست، از جمله در شعر بسیار درخشانش مهتاب یا ردیف و قافیه‌های خواب در چشم ترم می‌شکند و ای دریغا به برم می‌شکند و بر سرم می‌شکند و بالاخره تکرار مجدد پایانه‌ی نخستین در انتهای شعر. <

□ خوانش و چند نمونه ساده‌ی خوانش

۵۳. > بسیاری از خواننده‌گان شعر راه مواجهه با آن را نیافته‌اند و معمولاً از زاویه‌ی با شعر برخورد می‌کنند که منقصه آفرین است. این برگ کاغذ را باید ابتدا از روبه‌رو نگاه کنیم. اگر از پهلو نگاهش کنیم ممکن است با یک تکه نخ عوضی بگیریم. البته پس از آن که از برابر نگاهش کردیم برای آن که ضخامتش را هم بفهمیم لازم است نگاهی هم از پهلو به‌اش بیندازیم. <

۵۴. > من به آن بخش از نسل پس از خودمان فکر می‌کنم که شعر امروز را به اصطلاح «گرفته‌اند» اما چون آن را چنان که باید «نیاموخته‌اند» با آن برخوردی سرسری و اگر بتوان گفت «برخوردی آلامد» دارند. شعر را باید آموخت هم چنان که نقاشی و موسیقی را، و قبل از هر کار باید پیشداوری‌های نادرست و برداشت‌های غلط از شعر را، در مدرسه از ذهن جوانان روفت و گذاشت که جوان، معاصر زمانه‌ی خود بشود و برای دست یافتن به پیروزی — که حق او است — در صف هم‌عصران خود بایستد. <

۵۵. > جوان باید در مدرسه تا حد کفایت با مسایل و جریان‌های فرهنگ و هنر روزگار خودش آشنایی پیدا کند و آنگاه در سطوح بالاتر، مثلاً در دبیرستان، می‌باید برایش اشعاری «خوانده شود». چون خواندن و چه گونه خواندن شعر از اهمیتی فوق‌العاده برخوردار است. همان‌طور که درک و دریافت درست و عمیق موسیقی جهانی جز از راه درست شنیدن آن غیر ممکن است درک و شناخت شعر هم جز از طریق درست شنیدن و آموختن راه درست خواندن آن امکان ندارد. این تجربه‌ی مستقیمی است که با نوارهای صوتی خود به دست آوردم. گوش باید موسیقی درونی شعر را هرچه عریان‌تر بشنود. کسی تا وقتی که نداند چه‌طور باید به موسیقی گوش بدهد و رموز صحیح شنیدن آن را نیاموزد نمی‌تواند تم (مایه)ها را از یکدیگر مشخص کند و تغییر و تبدیل‌ها

و گسترش یابی یا تلخیص (واریاسیون) یا در هم تنیدن تم‌ها را دریابد و اگر کاراکتر هر ساز را نشناسد و نتواند در حال شنیدن موسیقی صداهای هر سازی را چنان از سازهای دیگر که هر کدام در معماری کل اثر تعهدی جداگانه دارند تفکیک کند که پنداری هریک را با گوش دیگری می‌شنود به بافت اثر دست نمی‌یابد و از آن چیزی درک نمی‌کند. در مورد شعر هم وضع از همین قرار است. خواندن شعر چندانی آسان‌تر از شنیدن موسیقی نیست. ابتدا باید آموخت که شعر را چه گونه باید خواند و اجزای سازنده‌ی آن را چه گونه باید شناخت. ارزش‌های صوتی و ارزش‌های ارتباطی کلمات و درک مفاهیم تصویری را باید فراگرفت. اگر این آموزش‌ها از سر دانایی و با انتخاب نمونه‌های موفق همراه بود آموزنده‌ی جوان خود خواهد توانست سره را از ناسره و خالص را از ناخالص جدا کند تا اگر در خود به کشف خلاقیت دست یافت پرچم را درست از آن جایی که شاعر پیش از او به زمین نهاده است بردارد و راه را ادامه دهد. اصل « پیش رفتن » است. اگر کسی امروز دقیقاً مانند حافظ یا نیما بنویسد هم چیزی به میراث این دو نیفزوده بل که در نهایت امر نگهبان بی‌شکوه مزار حافظ یا نیما شده‌است. <

۵۶ آیا هنگام نوشتن خواننده‌ی ایده‌آلی را در نظر دارید و برای او می‌نویسید؟

۵۶. نه. آن‌که برای مخاطب « خود » می‌نویسد صاحب داعیه است. من داعیه‌یی ندارم و فقط برای کشف خودم می‌نویسم. نانی است که برای سفره‌ی خود می‌پزم اما اگر این نان به مذاقی خوش آید، با آن، دوست همسفره‌ی هم ذائقه‌یی به دست می‌آرم. من. من ضمیر خواننده می‌شود و مرا به توها و اوها تبدیل می‌کند. زیبا است که کسی با دیگران، با همه، ضمیر مشترکی پیدا کند. زیباتر از این چیزی هست؟ — اگر هدف نویسنده جز این باشد باید به حالش گریست. بازار خودفروشی از آن راه دیگر است.

من تمامی مرده گان بودم:
 مرده‌ی پرنده گانی که می خوانند
 و خاموش اند،
 مرده‌ی زیباترین - جانوران
 بر خاک و در آب،
 مرده‌ی آدمیان همه
 از بد و خوب.

من آن جا بودم
 در گذشت
 بی سرود. -
 با من رازی نبود
 نه تبسمی
 نه حسرتی

به مهر

مرا

بی گناه

در خواب دیدی

و با تو

بیدار شدم.

۵۷. > من هرگز ابتدا خواست خودم را به شعری که می خوانم تحمیل نمی کنم، یا بهتر بگوییم: آن را با توقعات خاصی نمی خوانم. مثل آن هایی نیستم که مثلاً شعر را با توقع وزن و قافیه می خوانند، و در نتیجه، اگر توقع شان بر نیامد، حتا اگر یکی از شاهکارهای مسلم شعر جهان هم باشد آن را مهمل و احمقانه

قضاوت می‌کنند. روشم این است که بگذارم نخست شعر حرفش را بزند و موضوع وزن و آهنگ و نقش کلمات و ساختمان کلی و دیگر چیزهایی را که در نقد شعر مورد ارزیابی قرار می‌گیرد می‌گذارم برای مرحله‌ی بعد ...

چه طور؟ یعنی ساختمان را جدا از مصالح اصلیش ارزیابی می‌کنید؟ [

> البته! شاید ارزش این شعر اتفاقاً در همین باشد که به کلی فارغ از مصالح شناخته شده شکل پذیرفته. غیر ممکن که نیست. هنوز نخوانده که نمی‌شود قضاوت کرد. در هر حال برای من آنچه در مرحله‌ی اول اهمیت قرار دارد جان شعر است بی شائبه‌ی کلام و فوت و فن‌ها. منظورم آن چیزی است که می‌تواند برحسب توانایی‌های بالقوه‌ی شاعر، در بسیاری از اشکال شناخته یا هنوز ناشناخته از قوه به فعل آید و خواننده را متقاعد کند که «شعر، همین است». اگر این «آن» درش بود بررسی انتقادیش دیر نمی‌شود، و اگر فاقد آن بود دیگر حرف ندارد که آنچه به دست داده‌اند محصول همان به قول شما حقه بازی بابای جویای نامی است که خواسته از طریق لفاظی و روکاری‌های دیگر خودش را به لقب «شاعر» مفتخر کند. در آن صورت دیگر آدم چه مرض دارد به مسایل بعدیش توجه کند؟ — اگر کتاب باشد می‌بندیش، اگر مجله باشد ورق می‌زنی رد می‌شوی و اگر یک صفحه کاغذ باشد مجاله‌اش می‌کنی می‌اندازیش به سبد آشغال. <

۵۸. > یک عامل اصلی شعر خیال است و تخیل در این شعرها محشر است. تصویرهایی در شعر عامه هست که شاعر رسمی متساوی‌الساقین حتا فکرش را هم جرأت نمی‌کند به سرش راه بدهد. اما شاعر توده که نه برای دریافت صله یا امضای پای شعر بل که فقط برای گفتن حرف دلش شعر سروده با گشاده‌دستی تمام با یک حرکت ذهنی آن را گفته و گذشته:

دروازه نگین داره

قلف عمبرین داره.

دنبال معنا نمی‌گردد. شعر برایش از قماش تاریخ و جغرافیا نیست که لغت‌نامه و مرجع بطلبد. شعر برایش از همان قماش رقص و بازی است. بچه‌یی که نرقصد و بازی نکند قطعاً بیمار است، و جامعه‌یی که شعرش - مثل رقص و بازی برای کودک - جدی و نشانه‌ی سلامت نباشد حتماً باید پزشکش را عوض کند.

متأسفانه ما، یا چنان این ترانه‌ها را سهل گرفته‌ایم یا چنان بدون دقت به آن‌ها عادت کرده‌ایم یا ابیات بی‌مزه‌یی نظیر-

اول اردیبهشت ماه جلالی

بلبل گوینده بر منابر قضبان (۱)

شوق و ذوق مان را کور کرده که درک زیبایی ساده و پاک این ترانه‌ها گاه واقعاً برای مان غیرممکن جلوه می‌کند. بخصوص که آن‌ها را از بچه‌گی شنیده‌ایم و آن هم به عنوان یک چیز غیر جدی فاقد معنایی که با صفت « بچه‌گانه » توسری می‌خورد و در نهایت امر به جای آن که سازنده و آموزنده باشد فقط ما را از « بچه » بودن مان شرم‌سار می‌کند. از سوی دیگر هر کلمه یا تصویر آن‌ها در ذهن ما با خاطره‌یی یا اشاره‌یی به هم دوخته شده و دیگر تفکیک و استقلال دادن‌شان از هم کار چندان آسانی نیست. ببینید این ترانه‌ها چه راحت از قوانین و ضوابطی که گروهی سعی کردند از آن « لیتریسم »^۶

۶. Lettrisme مکتبی که پس از ۱۹۴۵ در اروپا پدید آمد و شعر را تنها مبتنی بر اصوات و

چگونه‌گی نظم الفاظ قرار می‌داد. هوشنگ ایرانی کوشید این نظریه را در شعر فارسی تجربه کند:

غار کبود می‌دود / جیح بنفش می‌کشد: / - گیل و یگولی ... / - نی. یون! نی. یون!

شاید بتوان نظریه‌ی تئاتری آفای پتر بروک را هم که در آخرین سال‌های دهه‌ی چهل

خورشیدی به نام آرگاست در تخت جمشید تجربه کرد به این مکتب پیوند داد.

بتراشند فراتر رفته و نتیجه‌ی کار، تنها با مکاشفه‌ی آزاد و بی قید و بند، چه طبیعی و قابل قبول از آب درآمد:

دلا دوش و دلا دوش و دلا دوش
به حق گمبذ سبز سیاپوش
یهم لب بر لبونش جون سپارم
ییغتم همجو گیسونش به پهلوش!

یا این ترانه که برای بند آمدن باران خوانده می‌شود:

آنجلا و منجلا
به حق گمبذ طلا
آبرارو بیر به کوه سیا
آفتابو بیار به شهر ما!

من با جرأت می‌گویم که شعر واقعی از این ترانه‌ها شروع می‌شود و با این ترانه‌ها ادامه پیدا می‌کند. تجربه‌ی بسیار موفقی که لورکای شاعر را برای جهان به وجود آورد.^۷ نیاز به گریز و نیاز به بازی و بی هیچ تردیدی نیاز

۷. فدریکو گارسا لورکا Federico Garcia Lorca شاعر اسپانیایی (۱۸۹۸ تا ۱۹۳۶). وی رنجور مادرزاد بود و به سبب ناتوانی پاهایش مانند کودکان دیگر قدرت بازی و جست و خیز نداشت اما نیروی ذهنی و قدرت نجسش شگفت آور بود و قصه‌های سرشار از رؤیای مادر و به خصوص ترانه‌ها و لالایی‌های دولورس Dolores - خدمتکار کولی - خواباده - سخت در او اثر می‌گذاشت. در ۱۹۲۸ در یک سخنرانی گفت: «اسپانیا سودایی‌ترین مضمون را برای تاریک کردن نخستین خواب‌های کودکان به کار می‌گیرد ... هدف لالایی اروپایی جواناندر کودک است اما لالایی اسپانیایی همزمان با خواباندن کودک حساسیت او را زحمندار می‌کند.» - فدریکو این قصه‌ها و ترانه‌ها را با شوق و شیفته‌گی به خاطر می‌سپرد و بدر شعر در جان شاعرش ریشه می‌افشانند. - من او را شاعرترین شاعران جهان می‌دانم. [با بهره‌جویی از «زنده‌گی و»

انسانی. آفریننده گی. حتا هنگامی که شاعر توده می‌خواهد بینشی را مطرح کند که ما با گنده گویی خودبینانه به آن نام دهن پُرکن. « فلسفه » می‌دهیم، باز این عمل را به سهولت دست دراز کردن و گلی را چیدن انجام می‌دهد. در بحثی راجع به چیستان‌های عامیانه نمونه‌یی آورده‌ام که چون جلو ذهنم است بگذارید همان را این‌جا تکرار کنم. واقعاً آیا می‌توان باد و کوه و سنبله‌ی گندم را در طرحی زیاتر و استعاری‌تر و شاعرانه‌تر از این نشان داد؟

یکی رفت

یک موند

یکی به حسرت سر جمبوند.

تصاویر سه‌گانه‌یی که تنها در سه فعل، در سه حرکت فشرده بیان شده است. حرکاتی که حتا نمی‌توان مدعی شد حرکات غالب یا حاکم بر شیء است. یعنی رفتن برای باد و ماندن یا مانده‌گار بودن برای کوه و سر جنباندن برای سنبله‌ی گندم. اما هنگامی که در آخرین تصویر قید « به حسرت » را نگاه می‌کنیم تازه متوجه می‌شویم سازنده‌ی چیستان تا چه حد متفکرانه طبیعت پیرامونش را تجربه کرده است و درمی‌یابیم که در پس این معمای به ظاهر ساده که در آن سه شیء از طبیعت را انتخاب کرده کنار هم گذاشته چه اندیشمندانه به مرگ و زنده گی نظر افکنده است. پی می‌بریم که آن‌که به حسرت سر می‌جنباند به راستی نه خوشه‌ی گندم که انسانی متفکر است. انسانی که به باد و کوه نگاه می‌کند، به آن‌که بی‌ثبات و ناستوار در گذر است و به آن‌که استوار است و پا در جای. از یکی به عمر شتابناک دمد می‌توجه می‌شود از دیگری به آن‌چه باقی است، سربلند و پاک و شکوه‌مند است و از آمدن‌ها و رفتن‌ها پروایش نیست و آن‌گاه به موقعیت حال و مجال خود شاید به مثابه‌ی موجودی که هر چند نه چون نسیم « تند گذر » است و نه چون کوه « دیرمان »، می‌تواند

چنان به جهان آید و بگذرد که آمدن و رفتش را اثری بی‌دوام‌تر از عبور نسیمی به گندمزاری باشد یا به عکس: چنان که دیگر تا جهان باقی است او نیز باقی بماند. — و آن‌گاه چون سنبله به عبرت سر بجنباند.

جالب این است که مدت‌ها پس از نوشتن آن مقاله سه روایت دیگر از این چیستان به دستم آمد که دو تای آن‌ها مختصر اختلافی باهم دارد. در این روایت قید « به حسرت » حذف شده اما چیزی باور نکردنی جای آن را گرفته که به مفهوم فلسفی چیستان عمق حیرت‌انگیزی داده. در حقیقت لحن طنزآمیزی که وزن دفی این روایت به چیستان داده توانسته است بهتر از قید « به حسرت » مطلب را بیان کند. — عجیب نیست؟:

یکی رفت و یکی موند

یکی کله شو جمبوند.

و در روایت دیگر: یکی سر شو می‌جمبوند. — این را هم بگویم که در این دو روایت جواب چیستان هم عوض شده بی‌این‌که در مفهوم اصلی آن تغییری پیدا شود. در جواب‌های اخیر، آن که رفت آب است (به جای باد)، آن که ماند سنگ است (به جای کوه)، و آن که سر جنباند شاخه‌ی بید است (به جای سنبله‌ی گندم). و ما به این می‌گوییم تکنیک! — یعنی تا این کلمه را نگوئیم نمی‌توانیم تفاوت آن دو روایت را درک کنیم. <

□

اعتدال. بهاری است.

شفقت. بودا

به شکستن. شاخه‌های پُرشکوفه‌مان اجازت می‌دهد.

۵۹. > در آیین بودا نابود کردن حیات گیاهی گناهی بزرگ است. اما اکنون

سال روز میلاد بودا است؛ مقارن به شکوفه نشستن درختان گیلاس. و بودا چنان بخشاینده است که سرپیچی از آیین خود را نیز می‌بخشاید.

آیا چنین رسمی هست (یا، بوده) که در این روز شاخه‌ی پُر شکوفه‌ی از درخت گیلاس بشکنند؟ و آیا این شعر به کنایه خواستار تجدید نظری در این رسم است؟ نمی‌دانیم، اما چنین به نظر می‌آید. شفقت بودا و زیبایی پُر شکوفه، هیچ یک توجیه‌کننده‌ی این توحش نمی‌تواند بود. این نمک ناشناسی نسبت به طبیعت و کفر محض نسبت به تعلیمات بودا است. <

کمان ماه نورا

زه نیست.

غازهای وحشی آوازمی دهند.

۶۰. > هنگامی که غازها بر مرداب یا دریاچه می‌خوانند، آنچه هلال ماه را چون کمانی در نظر ما مجسم می‌کند شری است که در نهادمان نهفته است. شاید آدمی را از این گریزی نباشد. حیات و بقای او در گرو آن است که طبیعت را به خون بکشد. رابطه‌ی ناگزیر طبیعت و او، رابطه‌ی شکار و شکارچی است. اما میان طبیعت و دیگر جانوران تفاهمی دیگرگونه برقرار است: مهتاب می‌درخشد و غازهای وحشی به سرخوشی می‌خوانند. هلال ماه برای پرنده گان، کمانی است که زه ندارد! <

گشودن در

برای دورافکندن تفاله‌های چای.

یک هجوم ناگهانی و کوتاه برف!

۶۱. > حرکت نمادین گشودن در را در نظر بگیر که چه مفاهیم عجیبی را القامی کند وقتی که بوران مهاجم پشت آن کمین کرده است. وقتی که دنیای

خارج با دندان‌های تیز کرده‌اش آن پشت متظر توست. خود در این هایکو چه می‌گوید؟ مرز مشخص امتیت توست با دنیای فاقد امنیت و سرشار از عداوت؟ پس حرکت تو برای گشودن آن مفهوم‌اش چیست: یک عمل قهرمانی؟ دل‌به‌دریازدن؟ — درست است که تضاد میان دنیا‌های دوگانه‌ی این سو و آن‌سوی در، تضاد میان گرما و سرما و امن و خطر است؛ اما یک‌طرفه قضاوت نکنیم: این تضاد را با احساس اندکی عادلانه‌تر یا بی‌طرفانه‌تر می‌توانیم به پاکی و پلیدی و سیاه و سفید نیز تعمیم بدهیم: در را باز می‌کنیم تا با تفاله‌ی سیاه چای سفیدی برف را آلوده کنیم. با دنیای خارج رابطه برقرار می‌کنیم فقط برای آن که کثافت و آشغال به صورت‌اش پرتاب کنیم. <

□

۶۲. [در توضیح بند ۹ همین فصل] دکتر رضا براهنی در رد این نظر شاملو می‌نویسد: «اگر خود شیء از طریق کلمه در شعر حضور پیدا کند، شما شعر ندارید، بل که انتقال معانی دارید.^۸ ... این سخن شاملو که «کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید»، سخن شاعر نمی‌تواند باشد. سخن قناری فروش می‌تواند باشد. ... مشکل تئوری شاملو در این است که شیء را بر کلمه مقدم و کلمه را در خدمت شیء می‌داند. این نوع طرز تلقی، بهادادن به کار هزاران آدم بیکاره‌یی است که با نوشتن چند شیء در نثری قطعه‌قطعه‌شده، بدون کوچک‌ترین توجه به راز قرارگرفتن کلمات در شعر، و اصلیت کلمه در برابر شیء، چیزهایی به تقلید شاملو به مطبوعات می‌فرستند ...»^۹

۶۳. [من به شکل یک طرح زودگذر به ایراد آقای براهنی، در متن حرف شاملو، نگاه می‌کنم. نخست باید بگویم که برای پیدا کردن تناقض در دو گزاره باید

۸. ... من می‌گویم خود شیء او می‌گوید معنی‌اش اء (ا. ش.).

۹. روزی نظر شاملو را درباره‌ی این‌گونه رده‌های آقای براهنی در این کتاب جويا شدم. گفت «بنویس ماکی فرصت داشتیم زنده‌گی کنیم تا بفهمیم که تئوری‌ها مون درست یا نه.»

دید آن دو در یک سیستم و در یک موقعیت‌اند یا نه. حرف شاملو به یک موقعیت عملی و خوانشی ارجاع دارد و حال آن‌که ایراد منتقد در چارچوب بحثی است که بابش هنوز باز است. موقعیت آموزشی و خوانشی حرف شاملو از اشاره‌ی او، یعنی از دو عبارت «بسیاری از خواننده‌گان...» و «طرز برخورد خواننده با شعر» پیدا است. او به زبانی ساده می‌خواهد توجه خواننده را به نوعی «حسن‌کردن» حضور «واژه‌ها» جلب کند.

از توضیح شاملو روشن است که مقصود او از کلمه همان لفظ است، لفظ قناری. از نظر تئوری، شاید در این زمینه سارتر را در نظر دارد چرا که «سارتر به اختلاف میان مفهوم و مصداق کلمه قائل نیست و معنای کلمه را همان شیء خارجی می‌داند.»^{۱۰}

یا شاید اشاره‌اش در راستای تأکید همان چیزی باشد که صاحب‌نظری آن را ادراک حسی خواننده است. او می‌گوید: کلمات در گوش و زبان و حنجره‌ی جان‌فرمی دارند، خود اگر در سکوت خوانده شوند، و نیز حرکتی و شاید هم ریتمی. فاصله‌ی عظیمی است میان خواننده‌یی که طبیعتاً و بی‌واسطه این فرم و حرکت را (از طریق تلفیق فراست حسی، فکری و عاطفی) درک می‌کند و خواننده‌ی دیگری که آن را یا ندیده می‌گیرد یا باید با تلاش آن را پدید آورد.^{۱۱} چنین نتیجه می‌گیرم که اصل در خوانش شعر بر توانایی تجسم خیالینه‌ها (image) است و قناری هم در شعر شاملو یک خیالینه‌ی بصری است.^{۱۲}

شاید بتوان از راه دیگری هم به این توضیح شاملو رسید. به اختصار می‌گویم. برخی صاحب‌نظران بر آنند که کلمه در زبان شعر نه دال است و نه مدلول بل که «محملی» است برای حمل «پیام»، نه معنا. آن‌جا که شاملو

۱۰. سارتر، ادبیات چیست؟ ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ زمان، چاپ اول، ص ۵ و ۶.

۱۱. آ. ای. ریچاردز، نقد عملی، ۱۹۷۳، مقدمه، ص ۱۴.

۱۲. مثلاً به قناری این شعر شاملو توجه کنید: سلاخی می‌گیرست | به قناری کوچکی | دل باخته بود.

می گوید کلمه را (حتا اگر نخواهیم از آن لفظ بفهمیم) بگذارید و بگذرید، فکر می کنم مقصودش این است که کلمه را در سطح دال و مدلول رها کنید و به پیام نزدیک شوید. این نکته در مثال او، یعنی رها کردن لفظ قناری و رسیدن به خود قناری روشن می شود. تأکید می کنم که این پیشنهاد شاملو برای رفتار با کلمه است از سوی خواننده، یعنی حسی کردن و شیئت دادن به آن (فصل ۹ بند ۶۴) و من در این زمینه با آن قناری فروش - آقای براهنی موافقم، چون که حرف پخته‌یی زده است. من از حرف شاملو این طور می فهمم که او خواننده را به نزدیک شدن به « موقعیت » قناری فرا می خواند. ماندن در « قناری »، در سطح لفظ، ما را به جایی نمی رساند. لفظ قناری یک بُعدی است اما پیام و موقعیت قناری چندبُعدی است. مقصود رسیدن به آن موقعیت - حجمی است. به نظر من این پیشنهاد تناقضی با نقش و ارزش کلمه، و یا به طور کلی، با مباحث زبان در شعر ندارد که شاملو بارها در این باب حرف زده است. یا کوبسون می گوید پایگاه کلمات در شعر تنها نه این است که حاملان اندیشه یا معنا هستند [که مثلاً قناری یعنی آن پرنده نه کتاب]، بلکه شناسه (اُبژه) یا اشیا، یعنی باشنده‌های مجسم [یا ملموس و مادی: concrete] خودمختار را نیز در خود می برند [یعنی خود قناری را] . به زبان سوسور این‌ها دیگر دال نیستند، مدلول‌اند.^{۱۳} اگر بخواهم به این حرف یا کوبسون یا سوسور بار آموزشی بدهم و آن را با موقعیت خواننده سازگار کنم، یعنی آن را در خوانش به کار بندم، حرفی بهتر از حرف شاملو سراغ ندارم. این جا می توان پرسید که چه چیز سبب چنین موقعیتی برای کلمه می شود، یعنی این تغییر موقعیت کلمات ناشی از چیست؟ پاسخ را در شگردهای « بیگانه کننده »ی شعر جست‌اند، که این البته موضوع بحث ما نیست. رومن یا کوبسون می گوید: « سیمای متمایز شعر در این حقیقت نهفته است که [این جا] کلمه چون کلمه دریافت می شود نه صرفاً چون یک نماینده‌ی شناسه‌ی اشاره‌شده، یا بروز یک هیجان، کلمات و آرایش آن‌ها، معنی آن‌ها، فرم بیرونی و درونی آن‌ها، وزن

و ارزشی خاص خود پیدا می‌کنند. ^{۱۴} در نگاه اول، از نظر تئوری، شاید این حرف مغایر نظر شاملو یا سارتر باشد. اما برداشت من طور دیگری است. روی کلمه‌ی نماینده در حرف یا کوبسون تأکید می‌کنم. کلمه‌ی قناری این‌جا «نماینده‌ی شناسه‌ی اشاره‌شده» یا دلالت‌شده (denoted) یعنی در معنای لفظی یا قاموسی آن نیست، و چنان‌که پیش از این دیده‌ایم، «باشنده‌های مجسم (concrete) خودمختار را نیز در خود می‌برند [یعنی خود قناری را]. نگفته‌اند که این حرف من برداشت آزادی است از حرف یا کوبسون و سوسور، البته در یک زمینه‌ی خوانشی.» [

ماخذ

۱. از مهتابی به کوچه، انتشارات توس، تهران ۱۳۵۷، پانویس ص ۱۱۳
۲. شاملو، حریری، درباره هنر و ادبیات، دیدگاه‌های تازه، ص ۳۶
۳. همان، ص ۹۴۶
۴. همان، ص ۴۹-۵۰
۵. همان، ص ۶۳
۶. همان، ص ۶۶
۷. همان، ص ۷۹
۸. همان، ص ۸۳
۹. همان، ص ۸۹-۹۱
۱۰. همان، ص ۱۳۶-۱۳۷
۱۱. همان، ص ۱۳۹-۱۴۰
۱۲. همان، ص ۱۴۷
۱۳. همان، ص ۱۵۹-۱۶۰
۱۴. همان، ص ۱۷۱
۱۵. همان، ص ۱۷۱
۱۶. شاملو، اخوان، یک هفته با شاملو، ص ۹۰
۱۷. همان، ص ۹۵
۱۸. همان، ص ۹۶-۹۸
۱۹. شاملو، حریری ص ۴۰-۴۱، و ۸۱-۸۲
۲۰. همان، ص ۴۲-۴۴
۲۱. همان، ص ۱۴۴-۱۴۶
۲۲. همان، ص ۱۵۰
۲۳. همان، ص ۱۵۱
۲۴. شاملو، محمد محمدعلی، گفت و گو، ص ۴۴

گزیندها

۱۱۱۱

۲۵. شاملو، همان، ص ۴۳-۴۵
۲۶. شاملو، همان، ص ۲۷
۲۷. شاملو، اندیشه و هنر، ۱۳۴۳، ویژه‌ی شاملو، ص ۱۴۸-۱۵۶
۲۸. اندیشه و هنر، ۱۳۴۳، ص ۱۵۶-۱۶۱
۲۹. اندیشه و هنر، ۱۳۴۳، ص ۱۴۳
۳۰. همان، ص ۱۳۶
۳۱. همان، ص ۱۳۳
۳۲. همان، ص ۱۳۳
۳۳. همان، ص ۱۳۳
۳۴. همان، ص ۱۳۷
۳۵. همان، ص ۱۳۴
۳۶. شاملو، انگشت و ماه، نشر نگاه، ص ۱۴۳
۳۷. شاملو، حریری، ص ۵۳
۳۸. همان، ص ۵۴
- ۳۹ و ۴۰ همان، ص ۵۵ به بعد.
۴۱. همان، ص ۵۹
۴۲. همان، ص ۶۱
۴۳. همان، ص ۶۳
۴۴. همان، ص ۷۲-۷۳
۴۵. همان، ص ۷۴
۴۶. همان، ص ۱۵۶
۴۷. همان، ص ۱۵۸
۴۸. همان، ص ۱۶۲-۱۶۳
۴۹. همان، ص ۱۶۴-۱۶۵
۵۰. شاملو، روزنامه‌ی دستاویز، ۶ / ۸ / ۱۳۵۵
۵۱. شاملو، از مهتابی به کوچه، انتشارات توس، تهران ۱۳۵۷، ص ۱۷۹-۱۸۱

نامر همهی شعرهای تو

۱۱۱۲

۵۲. شاملو، حریری ص ۵۳-۵۴
۵۳. همان، ص ۹۰-۹۱
۵۴. همان، ص ۹۱-۹۲
۵۵. همان، ص ۹۳-۹۴
۵۶. همان، ص ۱۳۱-۱۳۲
۵۷. همان، ص ۱۶۷-۱۶۸
۵۸. همان، ص ۸۵-۸۸
۵۹. شاملو، هابکو، چاپ سوم، نشر چشمه، ص ۱۲۹
۶۰. شاملو، همان، ص ۱۴۷
۶۱. شاملو، همان، ۳۳۵
۶۲. چرا من دیگر شاعر نیستم؟، ص ۱۶۹-۱۷۰
۶۳. ع. پاشایی

کتاب‌شناسی احمد شاملو

تهیه و تنظیم از: آیدا

نام کتاب	سال	ناشر	چاپ	تیراژ
----------	-----	------	-----	-------

☐ شعر ۲۳ ○ ۱۳۳۰ ○ بدون نام ○ بعدها در مرثیه‌های خاک ○ -

☐ قطع نامه ○ ۱۳۳۰ ○ بدون نام ○ اول ○ -

○ ۱۳۶۰ ○ مروارید ○ دوم ○ -

○ ۱۳۶۳ ○ مروارید ○ سوم ○ ۱۱۰۰۰ ○

○ ۱۳۶۴ ○ مروارید ○ چهارم ○ ۲۳۰۰۰ ○

☐ هوای تازه ○ ۱۳۳۶ ○ نیل ○ اول ○ ۱۰۰۰ ○

○ ۱۳۴۳ ○ نیل ○ دوم ○ ۲۰۰۰ ○

○ ۱۳۴۶ ○ نیل ○ سوم ○ ۲۰۰۰ ○

○ ۱۳۵۳ ○ نیل ○ چهارم ○ -

○ ۱۳۵۵ ○ نیل ○ پنجم ○ ۳۰۰۰ ○

○ ۱۳۵۷ ○ نیل ○ تکثیر دوباره‌ی

○ چاپ پنجم ○ ۲۱۰۰۰ ○

تیراژ	چاپ	ناشر	سال	نام کتاب
۳۰۰۰۰۰ ○	○ هفتم	○ نیل	○ ۱۳۶۳	
۱۰۰۰۰۰ ○	○ هشتم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	
۱۰۰۰۰۰ ○	○ هشتم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	
۱۰۰۰۰۰ ○	○ هشتم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	
۱۰۰۰۰ ○	○ اول	○ ناشر مولف	○ ۱۳۳۹	□ باغ آینه
- ○	○ دوم	○ مروارید	○ ۱۳۳۹	
- ○	○ سوم	○ مروارید	○ ۱۳۵۲	
۱۰۰۰۰۰ ○	○ چهارم	○ مروارید	○ ۱۳۵۶	
۸۰۰۰۰ ○	○ پنجم	○ مروارید	○ ۱۳۶۱	
۲۰۰۰۰۰ ○	○ ششم	○ مروارید	○ ۱۳۶۳	
۱۱۰۰۰۰ ○	○ هفتم	○ مروارید	○ ۱۳۷۱	
۳۳۰۰۰ ○	○ هشتم	○ مروارید	○ ۱۳۷۴	
۵۵۰۰۰ ○	○ نهم	○ مروارید	○ ۱۳۷۶	
۲۰۰۰۰ ○	○ اول (آیدا در آینه)	○ نیل	○ ۱۳۴۳	□ لحظه‌ها و همیشه
۳۰۰۰۰ ○	○ دوم	○ مازیار	○ ۱۳۵۶	
۲۱۰۰۰۰ ○	○ چهارم	○ نیل	○ ۱۳۵۷	
۵۰۰۰۰ ○	○ هشتم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	
۲۰۰۰۰ ○	○ اول	○ نیل	○ ۱۳۴۳	□ آیدا در آینه
- ○	○ دوم	○ نیل	○ ۱۳۵۰	
۳۰۰۰۰ ○	○ سوم	○ مازیار	○ ۱۳۵۷	
۲۱۰۰۰۰ ○	○ چهارم	○ نیل	○ ۱۳۵۷	
۱۵۰۰۰۰ ○	○ پنجم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	

تیراژ	چاپ	ناشر	سال	نام کتاب
-------	-----	------	-----	----------

□ آیداً: درخت و خنجر و خاطره!

- ○	○ اول	○ مروارید	○ ۱۳۴۴	
- ○	○ دوم	○ مروارید	○ ؟	
۱۰۰۰۰ ○	○ سوم	○ مروارید	○ ۱۳۵۶	
۵۵۰۰ ○	○ چهارم	○ مروارید	○ ۱۳۷۳	
۵۵۰۰ ○	○ پنجم	○ مروارید	○ ۱۳۷۶	

□ ققنوس در باران

۲۰۰۰ ○	○ اول	○ نیل	○ ۱۳۴۵	
- ○	○ دوم	○ مازیار	○ ۱۳۵۷	
- ○	○ سوم	○ مازیار	○ ۱۳۵۷	
۲۱۰۰۰ ○	○ چهارم	○ نیل	○ ۱۳۵۷	
۱۵۰۰۰ ○	○ پنجم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	

□ مرثیه‌های خاک

○	○ اول	○ امیرکبیر	○ ۱۳۴۸	
- ○	○ دوم	○ امیرکبیر	○ ۱۳۵۱	
- ○	○ سوم	○ امیرکبیر	○ ۱۳۵۳	
- ○	○ چهارم	○ امیرکبیر	○ ۱۳۵۷	
۵۰۰۰ ○	○ پنجم	○ زمانه و نگاه	○ ۱۳۷۲	

در دونوبت

□ از هوا و آینه‌ها

- ○	○ اول	○ اشرفی	○ ۱۳۵۳	
- ○	○ پنجم	○ کبیه	○ ۱۳۵۳	
۵۰۰۰ ○	○ هشتم	○ نگاه	○ ۱۳۷۷	