

مشکل شاملو در شعر

از اندیشه تا شعر

از اندیشه تا شعر

از اندیشه تا شعر

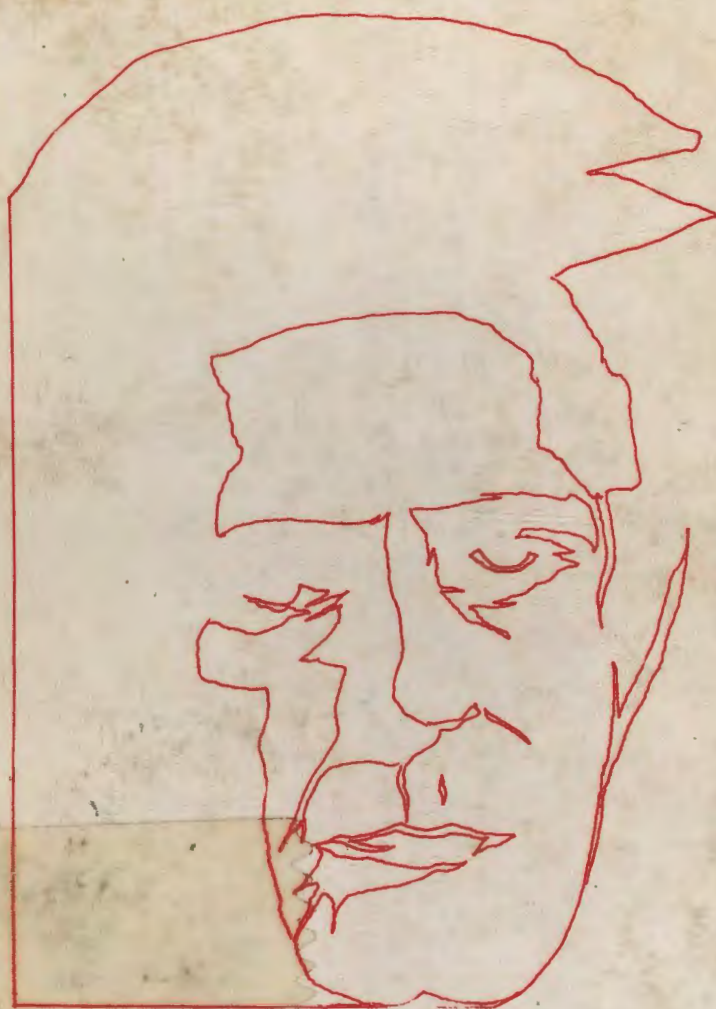
از اندیشه تا شعر

از اندیشه تا شعر

از اندیشه تا شعر

از اندیشه تا شعر

محمود نیکبخت



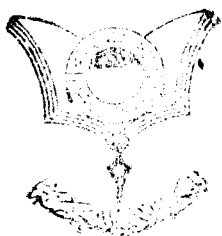
از اندیشه تا شعر

محمود دولت‌آباد

کتابخانه

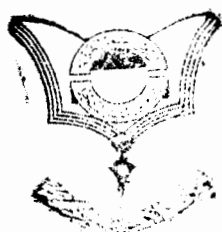
۱۶۰۰/۱

۱۸/۲



از اندیشه تا شعر

19VF



بنام خدا

از اندیشه تا شعر

مشکل شاملو در شعر

معمود نیکبخت

نشر هشت بهشت

۱۳۷۴

نشر هشت بهشت

(اصفهان، صندوق پستی: ۱۷۴ - ۸۱۴۶۵)

نیکبخت، محمود

از اندیشه تا شعر
(مشکل شاملو در شعر)

چاپ اول: ۱۳۷۴

تیراژ: ۵۵۰۰

حروفچینی: پرتو نور، نمونه خوان: روزبه فقیرزاده

لیتوگرافی و چاپ: نهضت

همه حقوق محفوظ است

به یاد علی محمد و بهرام کارخیران

فهرست مطالب

۱	درآمد
۵	درآمدی بر نقد نیمایی
۱۰	ویژگیهای شعر دیروز
۱۳	اساس بدعت نیما
۱۵	۱- چگونگی زبان
۱۵	۲- چگونگی بیان
۱۷	۳- چگونگی وزن
۲۰	۴- چگونگی ساختار
۲۳	چگونگی زبان در شعر شاملو
۶۹	چگونگی بیان در شعر شاملو
۹۰	دو گونه اندیشه، دو گونه بیان
۹۶	دو دیدگاه در شعر غنایی
۹۹	«شبان» شعری رماتیک
۱۱۲	بیان ساختاری
۱۱۹	بیان نمادین
۱۳۳	چگونگی موسیقی در شعر شاملو
۱۴۴	۱- کاربرد قافیه و ردیف

۱۴۶ ۲- استفاده از صنایع لفظی نثر دیروز

۱۴۸ ۳- استفاده از امکانات ترکیبی زبان فارسی

۱۵۱ چگونگی صنعت و ساختار در شعر شاملو

۱۵۴ ۱- فقدان ساختار

۱۵۸ ۲- ساختار روایی

۱۶۸ ۳- ساختارهای تمثیلی و نمادین

۱۷۱ ۴- ساختارهای الگویی

۱۸۳ ۵- ساختارهای ساده

۱۸۵ ۶- ساختارهای پیشرفته

۱۸۷ شرحی بر ساختار شعر «ترانه آبی»

۱۹۵ شرحی بر ساختار شعر «هنوز در فکر آن کلاغم ...»

۲۰۱ حاشیه‌ای بر ساختار شعر «از این گونه مردن ...»

۲۰۵ بهترین شعرهای شاملو

۲۰۷ ترانه آبی

۲۱۰ هنوز در فکر آن کلاغم ...

۲۱۳ از این گونه مردن ...

۲۱۵ صبح

۲۱۷ بر سرمای درون

۲۲۰ مرثیه

۲۲۳ باران

۲۲۴ لوح گور

۲۲۶ غزلی در نتوانستن

۲۲۸ فصل دیگر

۲۳۱ مرگ ناصری

۲۳۵ هملت

۲۴۰ سفر

۲۴۹ شبانه

درآمد

مهم‌ترین هدف شعر و ادبیات امروز دست یافتن به شناخت عینی و جزئی تازه‌ای از «خود» و جهان است تا مردم بتوانند، برای تحقق بخشیدن به نظم مطلوب عصر خویش، از آن یاری جویند. اگر آثار آغازکنندگان این دو قلمرو، در اینجا، متضمن این ویژگی است، چهره‌های بعدی، اغلب، از چنین شناختی بی‌بهره‌اند. شاید برای نشان دادن این مفهوم، شعر احمد شاملو بهترین مثال باشد.

آثار شعری شاملو، دربرگیرنده دوگونه شعر و صنعت شعری است و نشان دهنده اینک: او همواره میان شاعر و شاهد بودن (کاشف و شارح بودن) در نوسان بوده است. از یک سو، وی بارزترین چهره‌ای است که بارها کردن آخرین شکل موسیقی قراردادی شعر (وزن نیمایی) توانست به صنعت طبیعی شعر امروز و دستاوردهای شعری نیماگسترش بخشد، اما از سوی دیگر، مشکل اصلی او این است که شعرش (برخلاف شعر نیما و فروغ) مبین دنیای ویژه شاعر و نگرش و صنعت تازه‌ای نیست و پس از چهاردهه شاعری، هنوز از تشخیص شعری بی‌بهره است و نخستین نشانه‌های چنین تشخیصی را فقط در چند شعر او می‌توان جست.

شاملو در اغلب آثار خود، در پی بیان اندیشه است. در حقیقت، آن

مشکل نخستین نیز ناشی از همین خصلت است و «اندیشه گرایی» خاستگاه تمام ویژگیهای شعری اوست. در این عصر، کمتر شاعر و شارح بزرگی را می‌توان یافت که به جدایی شعر از اندیشه باور نداشته باشد. شاملو برای تبیین اندیشه‌های خود، بیشتر از شیوه‌های بیانی نثر بهره می‌گیرد. این گرایش، خود مبین متعارف بودن آن اندیشه‌هاست. سودجستن از نثر، بدون ساختار پیشرفته‌ای که بتواند به آن کاربردها ارتقاء شعری بخشد باعث فروغلتیدن شعر به قلمرو نثر می‌شود. شاملو در برخی شعرهای خود توانسته است به آفرینش چنین ساختارهایی نائل شود، اما در بسیاری از آنها، از این مهم بی‌نصیب بوده و ناگزیر، آن آثار نیز در حد نثر باقی مانده‌اند. شاعر در این گونه شعرهای خود، برای پنهان کردن این خصلت خُسرانبار، از کاربردهای کلامی و کلمه‌ای زبان دیروز (باستان‌گرایی) و خوش‌آهنگ سازی کلام سود می‌جوید تا برای آنها ظاهری متمایز و فریبنده فراهم آورد. تمام این کاربردهای تزئینی و تمایزآور ناشی از فقدان همان نگرشی است که خاستگاه شعر امروز و تمام ویژگیهای آن است.

در حقیقت، شعر امروز متضمّن نگرش تازه‌ای است که شاعر تنها با شناخت خود و یافتن صنعت ویژه خویش می‌تواند موفق به بیان آن شود. زیرا شاعر، با کشف ویژگیهای درونی و بیرونی خویش و دریافتن پیوندها و تأثیر و تأثر متقابلی که میان این دو عرصه وجود دارد به شناخت دنیای خاص خود دست می‌یابد. آنگاه با تشخیص اجزای زنده و سازنده از عناصر مرده و بازدارنده، به نقد شناخت و نگرش ویژه‌ای می‌رسد که راه فراتر رفتن از واقعیت و رسیدن به جامعه و جهانی هماهنگ‌تر را به او می‌نماید. شاعر بر اساس این نگرش و ویژگیها قادر است به گزینش اجزای شعر (چگونگی

زبان) پردازد و با ترکیب و تألیف آن اجزاء (چگونگی بیان و موسیقی شعری) و فراهم آوردن تشکل نهایی اثر (چگونگی ساختار) صنعت خاص خود را پدید آورد. خواننده نیز با بررسی این گونه ویژگیها می‌تواند به چگونگی صنعت شاعر پی ببرد و دریابد شعر و طرز کار شاعر برخوردار از تشخیص یا تمایز و یا تقلید است. چون صنعت شعری شاملو، آشکارکننده نگرش و دنیای ویژه او نیست اما از دیگر شاعران معاصر متفاوت است دارای تمایز شعری است و این خصلت نیز ناشی از فقدان شناخت است.

شناخت عینی و جزئی نداشتن و به تبیین اندیشه‌های کلی و متعارف و تکرار آرمانهای انسانی کفایت کردن، فقط مشکل شاملو نیست؛ مشکل اصلی ادبیات امروز و به ویژه، مشکل بخش وسیعی از شعر امروز است. شعر اغلب شاعران ما، برخوردار از برخی ویژگیهای صوری و فرعی این گونه شعر است، اما فاقد آن نگرش و شناخت ویژه‌ای است که اساس بدعت نیما و خاستگاه تمام ویژگیهای پیشرفته شعر امروز بوده است. شعر و ادبیات امروز، حاصل شناخت تازه‌ای است که انسان این روزگار، بر اساس خصایص و ضرورت‌های فرهنگی و تاریخی عصر خود، به آن دست یافته است. اگر شعر دیروز نتیجه دیدگاه ذهنی و کل‌نگری و مطلق‌جویی انسان دیروز و صنعت قراردادی آن‌گونه شعر بود، شعر امروز حاصل نگرش عینی و صنعت طبیعی و تازه شاعر امروز و جزء‌نگری و جزء‌نگاری اوست.

آراء شعری نیما، به رغم پراکنده‌بودن، به وضوح، مبین تمامی این ویژگیهاست. از این رو نخستین فصل این کتاب، در شرح نگرش شعری نیماست و بررسی شعر شاملو در چهار فصل بعد آمده است. این کتاب دربرگیرنده نیمی از نگاه و نظرهای نویسنده است و بیشتر متضمن مباحث

کلی شعر شاملوست. طرح تمامی حرف و نقلها، نیازمند مجالی دو چندان بود و برای پرهیز از تأخیر بیشتر، آن بحثها می ماند برای فرصتی دیگر. و اما، حرف آخر.

پرسش: آیا در سرزمینی که هنوز دیروز ادامه دارد و بسیاری اسیر قید و قالبهای کهن بودن را بر جستجوی شعر (این تنها راه آزادی ذهن و زبان) ترجیح می دهند، به پرسش گرفتن شاعر زنده ای همچون شاملو، مخاطره نیست؟

پاسخ: برای ما جز شناخت و نقد شناخت خود (در هر دو قلمرو فرهنگ و تاریخ) راه دیگری نیست و در این راه، بزرگترین خطر: پنهان کردن حقیقت است.

با سپاس از علی اصغر چراغی، که در انتشار این کار یاور و همراه بوده است.

درآمدی بر نقد نیمايي

اندیشه‌های شعری نیما در نوشته‌های منثور او پراکنده است. اگر وی مجال نیافت به آراء شعری خود انتظام بخشد و بر اساس آن اصول و معیارها شالوده نقد نیمایی را سامان دهد، اغلب شاعران و شارحان پیرو او نیز، بیش از آنکه در این راه بکوشند، هر یک بر اساس طبع و دریافت خود به تفسیر آن ویژگیها پرداخته و به سلیقه خود مبانی شعر نیمایی را تدوین کرده‌اند^(۱) به

۱- برای مثال، مهدی اخوان ثالث در مقاله «نوعی وزن در شعر فارسی» (که برای شناختن وزن شعر نیما بهترین شرحی است که تاکنون نوشته شده است) وزن را «مادر بدعتها و بدایع وی» می‌داند. رجوع کنید به کتاب بدعتها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، چاپ اول، ۱۳۵۷.

جلال آل احمد در مقاله «مشکل نیما یوشیج» مهم‌ترین عامل را: آشنایی با ادبیات فرنگ و تأثیر پذیری از تحولات شعر اروپایی می‌داند. رجوع کنید به: هفت مقاله، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴.

همین سبب این نوشته‌ها، بیش از آنکه مبین جامعیت نگرش شعری نیما باشد، نشان دهنده دریافتها و معیارهای شخصی نویسندگان آنهاست. فقدان این شناخت و فراوانی تعبیر و تفسیرهای شخصی در این سالها باعث بسیاری انحرافها در شعر و نقد معاصر شده است. چه بسیار شاعرانی که با داشتن یک یا چند ویژگی از ویژگیهای تبعی و ضمنی شعر نیما (بی آنکه به ضرورت شعر واقعی امروز پی برده باشند و شعرشان هیچ نشانی از شالوده این گونه شعر داشته باشد) با کوتاه و بلند کردن مصراعها، با دگرگون کردن اوزان عروضی کهن، با پس و پیش آوردن قافیه، با به کار گرفتن مضامین و مفاهیم تازه و در نهایت با دست یافتن به صورتهایی دیگرگونه از قالبهای قدیم خود را و دیگران را نیز، به همین زعم، شاعر نیمایی دانسته‌اند. غافل از اینکه با توجه به اساس بدعت نیما، یعنی با داشتن آن نگرش و صنعت و

..... محمد حقوقی در مقدمه کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» مبانی و اصول شعری نیما را (زیر عنوان موارد اختلاف شعر کهن با شعر نیما) در این پنج اصل تدوین کرده است: ۱- کوتاه و بلندی مصراعها، ۲- عدم رعایت قراردادها، ۳- عدم سخنوری، ۴- نوع ابهام، ۵- نوع ساختمان. در این تقسیم بندی سوای اصل اول و پنجم، که می‌تواند از ویژگیهای این گونه شعر به شمار آید، سه اصل دیگر نه منطبق بر خصایص شعری نیماست و نه هیچگاه نیما درباره آنها سخنی گفته است. در این مقدمه، نویسنده مهم‌ترین ویژگیهای اصلی شعر نیمایی (ویژگی زبان و بیان و وزن و قافیه) را به فراموشی سپرده و مانند دو نویسنده و شارح قبلی، درباره اساسی‌ترین ویژگی شعر امروز یعنی درباره صنعت این گونه شعر (که نیما بارها از آن با عنوان «طرز کار» سخن گفته و آن را بارزترین خصلت شعر امروز و اصلی‌ترین تمایز شعر دیروز و امروز دانسته) حتی کلامی نگفته است. برای بررسی بیشتر این تقسیم‌بندی و مقدمه می‌توانید رجوع کنید به: کتاب شعر، مقاله «در برزخ دیروز و امروز» از نگارنده، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۷۱.

طرز کار ویژه است که می‌توان از دگرگونیها و نوآوریهای نیما برای به‌وجود آوردن شعر واقعی امروز سود جست. همچنانکه تنها با شناخت آن شالوده است که می‌توان به ارزش هر یک از ویژگیها و معیارهای شعر نیمایی پی برد، اساسی را از غیر اساسی، ویژگیهای اصلی را از ویژگیهای تبعی تشخیص داد و از آنها به عنوان معیاری برای شناختن شعر واقعی امروز بهره گرفت. زیرا آن آراء، نه معیارهایی پراکنده، بل مصالح و اجزاء گونه‌ای انتظام دقیق انتقادی هستند. نیما در جای جای نوشته‌های منشورش، آراء شعری خود را بیان کرده است. این مبانی و اصول را باید از نوشته‌های وی استخراج و منظم کرد و نیازی به آن همه شرح و تفسیر نیست.

اگر نیما توانست آن دگرگونی بنیادی را در شعر فارسی پدید آورد و چنان شوری برانگیزد که نظم مطلوب زمانه را در شعر به بار آورد، نه به سبب دگرگون کردن «اصل تساوی طولی مصراعها» و برهم زدن «اصل تساوی ارکان عروضی» شعر دیروز بود تا ما «وزن نیمایی» را «مادر بدعتها و بدایع وی» بدانیم و نه بر اثر «آشنایی با ادبیات فرنگ» و به پیروی از تحولات شعر اروپایی. بدون تردید، این دو ویژگی در شعر نیما جایگاه خود را دارند ولی دارای نقشی بنیادی نیستند. در این فصل، حرف هم بر سر ویژگیهای اصلی دیدگاه شعری نیماست و هم بر سر جایگاه هر یک از آنها. آشنایی با ادبیات اروپا، برای نیما، عاملی تمهیدی است. ولی (همانگونه که در این نوشته خواهیم دید) کوتاه و بلند شدن مصراعها و کم و زیاد شدن شمار ارکان آنها یکی از ویژگیهای تبعی شعر نیماست و نه سرچشمه تمام بدعتهای وی؛ زیرا او، مانند هر هنرمند اصیل دیگری، نخست با فرهنگ عصر خود آشنا شد و به نگرش علمی و دستاوردهای هنری و شعری این روزگار دست یافت و

فهمید «این اسباب و وسایلی که (هنرمند) به آن توسل می‌جوید به حکم حاکمی مسجل نشده، بلکه حاکم دقیق‌تر و حقیقی‌تر طبیعت زنده‌ او و زنده‌های دیگر است». زیرا «استیتک علمی به ما می‌فهماند که هنر طبعاً تابع قیودی نمی‌باشد» و «برای او (هنرمند) رد و قبول هر سنتی بسته به نیازمندیهای اوست». بدین سان نیما به نقش دوران در چگونگی هنر هر عصر پی برد و دریافت که «هر طرز کاری ما را به طرف شکل و اثر مخصوص می‌برد». از این رو در برخوردی پویا با شعر دیروز آن را شناخت و به این اصل بنیادی رسید که: «شعر فارسی باید دوباره قالب بندی شود، باز تکرار می‌کنم، نه فقط از حیث فرم، از حیث طرز کار». زیرا او می‌دانست که صورت و ساختار اثر هنری حاصل طرزکار (صناعت) و رفتاری است که هنرمند با ابزارهای بیانی خویش در پیش می‌گیرد و این نیز تابع نگرش وی است. اگر نگرش شاعر دگرگون نشود، هیچ‌گونه دگرگونی اساسی در شعر به وجود نخواهد آمد. بنابراین در نگاه نیما شعر دیروز و امروز، از حیث دیدگاه و صنعت و صورت، با هم متفاوت هستند و هر کدام پاسخگوی ضرورت‌های خاص دوران خویش‌اند.

ویژگی‌های شعر دیروز

اگر در شعر دیروز، جهان و واقعیت‌های عینی و جزئی آن غایب است، خود به سبب آن است که شعر دیروز نتیجه ذهن کلی‌نگر شاعر دیروز است و نه حاصل پیوندهای واقعی شاعر با جهان. نیما می‌دانست که «شعر قدیم ما سوژکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سر و کار دارد. در آن مناظر

ظاهری نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته نمی‌خواهد چندان متوجه چیزهایی باشد که در خارج قرار دارد». از این رو وی به این دریافت رسید که: «سرچشمه‌های قدیمی دست خورده‌اند و چون از حیث شیوه درونی هستند در دایره تنگی کم بار شده‌اند. شخصیت‌های قوی و بارز را دیگر نمی‌توانند آن طوری که باید و شاید از خود نشان بدهند. کار شیوه قدیم، تکرار مکرر است و به یادآوری شباهت دارد. آنچه باقی می‌ماند و پربارتر است رو به جهان بیرون نگاه می‌کند که درونیهای شخص هنرمند از آن سرچشمه می‌گیرد و به منزله‌ی اصل است».

جهان سرای جزء است و عین، ولی شاعران عارف این دیار و منظومه سرایان رزمی و بزمی بزرگ ما در پی تبیین دیدگاه ذهنی و کلی خویش بوده‌اند. شاعر مطلق جوی دیروز، ناگزیر از آن بوده که در شعر به انواع شیوه‌های بیان ذهنی و غیر عینی روی آورد. برای تبیین ذهنیت گسترده و نامتعیّن خود، واژه‌ها و اشیاء را به انواع نماد و استعاره و مجاز تبدیل کند و دلالت‌های ذهنی خود را جانشین دلالت‌های معمول و معهود زبان سازد. بر اثر همین صناعت غیر طبیعی و قراردادی و طرز کار ذهنی است که چشم اندازه‌های بیرونی نیز در شعر کهن تبدیل به تصویرهای سمبولیک و نمادهایی ذهنی می‌شود. اگر برای نویسنده، زبان وسیله‌ای است تا از آن بگذرد و به درون جهان راه یابد و اگر در نظر شاعر امروز زبان وسیله نیست، بل خود آیینۀ جهان است و «یکی از انواع ترکیب‌بندی‌های دنیای خارج است».^(۱)

برای شاعر مطلق نگر کهن، نه تنها زبان، بلکه جهان و اشیاء آن نیز وسیله و

۱- ژان پل سارتر، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، انتشارات زمان.

نشانه‌ای هستند تا او از هر دو بگذرد و به مقصود ماورایی خود دست یابد. برای شاعر قدیم، جهان خود آینه‌ی عالم دیگر است و نشانه و زبانی برای آن:

در پس آینه طوطی صقتم داشته‌اند

آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

شعر عرفانی، جهان مثالی است و نمونه‌ی تمثیل غار افلاطون. زبان مثال جهان است و جهان مثال آن مطلق. در نگاه آسمانی شاعر قدیم، اشیاء صورت زمینی خود را از دست می‌دهند، پیوندهای عینی خود را وامی‌نهند و به صورتی مثالی پدیدار می‌شوند. تا ذهن نامتعیّن و گمشده در آن «همه جای هیچ جایی» شاعر، شاید در کالبد تهی آنها قرار یگیرد. در شعر قدیم، هر چیزی خودش نیست و چیز دیگری است. همه‌ی نامها، نام مستعار برای آن یگانه هستند و از جلوه‌ او در یکسانی. همچنانکه تمامی ابزارهای بیانی متفاوت شعر نیز، در قالبهای قراردادی و ذهنی او، جلوه‌ای از یکسانی به خود گرفته و تبدیل به ابزارهای مطلوبی برای تحقق مقصود غائی او می‌شوند: مصراعها با تساوی طولی خود، ارکان و افاعیل با تشابه و تساوی وزنی خود، قافیه‌ها با تشابه و تکرارشان در پایان ادوار، همه با تساوی و تشابه و تکرار شاعر را یاری می‌دهند تا او بتواند به کمک آن زبان و جهان ذهنی شده، خواننده را جدای از دنیای عینیته‌ها و تفاوتها و مستغرق در عالم معنی به سوی درک ذهنی مطلق راهبر شود. بدین گونه زبان، بیان، وزن، قافیه و به طور کلی، صناعت و صورت شعر قدیم مأخوذ از نگرش ذهنی شاعر قدیم و در خدمت مطلوب او بود. شعر فارسی، پیش از نیما، قرن‌ها در گذر ذهن بود.

چندان با سلوک ذهنی خود و در راههای آسمانی، به جستجوی آن «همه جای هیچ جایی» رفته بود که راه و روش این جهانی شعر را از یاد برده بود. چندان در مفاهیم کلی عشق و مرگ و زندگی ... و در پی بیان ذهنی آنها بود که صورت زمینی و عینی آنها را از دست داده بود. شعر قدیم برای رسیدن به قاف معنی، تمام مرغها و پروازهای زمینی را از دست داده بود و تنها افسانه سیمرغی را در داشت. بنابراین هنگامی که خواننده پس از آن همه شعر تغزلی دیروز، خود را باز بر خاک می بیند، بی زبانی برای شور و عشق این جهان خود، بی بیانی برای تغزل زمینی خود و بی شعری برای آدم و عالم این زمانی خود. درمی یابد که ذهن مطلق نگر شاعر قدیم، شعر فارسی را به آسمانها برده بوده است و برای آنکه شاعر از آسمان به زمین، به عرصه این جهانی خود باز گردد، باید شعر فارسی از اساس دگرگون شود.

اساس بدعت نیما

بدین گونه نیما دریافت بدون به وجود آمدن یک دگرگونی اساسی، در نگرش شاعر نسبت به جهان، ایجاد هرگونه تغییری در ابزارهای بیانی شعر بی ثمر است. زیرا «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود، موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسایل دیگر دست به فرم تازه زده باشیم عمده این است که طرزکار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی که در دنیای با شعور آدمهاست به شعر بدسیم ... تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی کند» زیرا این چگونگی نگرش و چگونگی پیوندهای شاعر با جهان است که صناعت یا

طرز کار او را با زبان و وزن و سایر ابزارهای بیانی شعر مشخص می‌کند. برای بیان آن شخصیت یگانه که حاصل نگرش طبیعی شاعر امروز است، بالطبع، صنعتی طبیعی و نو نیز ضرور است. برای نیما مهم این است که: «حقیقتاً ما چه چیز را می‌بینیم و چطور می‌بینیم؟ شعر ما آیا نتیجه‌ی دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه، و از ما و دید ما حکایت می‌کند؟ ... وقتی شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیدید؟ پس از آن عمده مسئله این است که دید خود را با وسایل مناسبی بیان کنید. جان هنر و کمال آن برای هنرمند اینجاست و از این کاوش است که شیوه کار قدیم و جدید تفکیک می‌یابند. در نو ساختن و کهنه عوض کردن بیش از هر کاری، کار لازم این است که شیوه کارتان را نو کنید، پس از آن فرم و چیزهای دیگر، فروع آن یعنی کاری ضمنی و تبعی هستند.»

از این رو اساس بدعت نیما و سرچشمه تمام نوآوریهای او در شعر، همین نگرش طبیعی و نو داشتن شاعر امروز است. بارزترین تفاوت شاعر امروز با شاعر قدیم، تفاوت موجود میان دو نوع نگرش عینی و ذهنی آنهاست. همچنانکه اساسی‌ترین تمایز این دو گونه شعر، در حقیقت، همان تفاوتی است که میان دو نوع صنعت قراردادی و طبیعی آنها قرار دارد. این تمایز، بالطبع، سایر ویژگیهای شعر امروز را نیز از شعر دیروز متفاوت می‌سازد و شعر امروز را نه ادامه منطقی شعر کهن، بلکه برابر نهاد آن گونه شعر قرار می‌دهد. بنابراین با توجه به نگرش شعری نیما و آثار شعری او، به

ویژه شعرهای دوران کمال وی، می‌توان ویژگیهای اصلی و تبعی شعر نیمایی را این گونه به ترتیب درآورد:

۱- **چگونگی زبان:** همانگونه که دیدیم، تمام ویژگیهای شعری نیما نتیجه دیدگاه عینی و صنعت طبعی وی است. شاعر امروز برای بیان واقعیت‌های جزئی و عینی درون و بیرون خود و جهان، ناگزیر است که از دیدگاه ذهنی و کلی شعر دیروز و صنعت و صورت قراردادی آن فاصله بگیرد و به جزء نگری و صنعت طبعی شعر امروز روی آورد و بکوشد زبان و تمام ابزارهای بیانی را به گونه‌ای به کارگیرد که هماهنگ با ضرورت‌های درونی اثر باشد و بتواند «انتظام طبعی» این گونه شعر را پدید آورد. بدیهی است برای چنین شعری، مطلوب‌ترین زبان، همانا زبان گفتار و نثر است. این زبان، هم طبعی‌ترین صورت کلام است و هم برای بیان، تازه‌ترین و گسترده‌ترین امکانات کلامی و کلمه‌ای را در اختیار شاعر می‌نهد. به همین سبب نیما به وضوح می‌نویسد: «همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است، در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است. هر کس این بینایی را نداشته باشد یقین بداند چیزی از من نخواهد فهمید» این ویژگی زبانی، در پیشرفته‌ترین شعرهای نیما به روشنی پیداست.

۲- **چگونگی بیان:** دومین دست‌آورد و ویژگی اصلی شعر نیمایی، بیان عینی شعر واقعی امروز است. اگر نیما در هنر هدف اصلی را بیان تصویری به شمار آورده است به سبب آن است که قلمرو فرمانروایی هنرمند واقعی

امروز، قلمرو اندیشه‌ها و معنیهای تازه نیست. «در اشعار صنف قدیم هم معانی تازه یافت می‌شود. شعر واقعی را معنی تازه نه زیبا می‌کند و نه نو، کسی که دلیل شاعری او فقط اینست، شاعر نیست». آنچه از پیش وجود دارد جهان است و مجموعه تأثیر و تأثرات حسی شاعر نسبت به جهان. شاعر برای بیان این جهان محسوس و ملموس است که به بیان عینی و آفرینش تصویرهای تازه روی آورده، تصویر را نه به عنوان جزئی از شیوه بیان، بلکه به عنوان اساس بیان شعری می‌پذیرد. تصویر هم پیشرفته‌ترین نوع بیان را، برای عینیت بخشیدن به فضای شعر، در اختیار شاعر قرار می‌دهد و بیشترین امکان ارتباط پذیری را به شعر می‌بخشد و هم حد و مرزش را با عینیت و بیان توصیفی نثر حفظ می‌کند. تا شعر بتواند هم از بیان عینی سود جوید و هم استقلال و تشخیص بیانی خود را، نگاهدارد. از این رو شناخت تصویر و عینیت شعری، و درک تفاوت آن با توصیف و عینیت نثری، شناختی ضرور است که فقدان آن، بسیاری از شعرهای معاصر را به نثر و آثاری منظوم بدل کرده است. (اگر چه درک این تمایز مهم است، باید بر این نکته نیز اذعان کرد که در شعر امروز، شاعر از تمام ابزارهای بیانی نثر و داستان بهره می‌گیرد و آنگاه با یافتن صنعت و ساختاری پیشرفته به آن کاربردها تعالی و تشخیص شعری می‌بخشد).

عینیت در نثر، عینیتی توصیفی است و وظیفه عمده آن، وظیفه‌ای تشریحی است. در نثر میان وصف و موصوف همیشه فاصله‌ای است که زبان نثر خود وسیله‌ای برای گذشتن از آن فاصله و رسیدن به موصوف است. در نثر، پیوند میان اجزاء توصیف، تابع همان پیوندهای مألوف و معمول موصوف بیرونی است و جانشین و ما به ازائی زبانی برای آن است. حال آنکه

در شعر، تصویر وسیله نیست. بلکه خود تنها شیوه‌ای از بیان است که تجلی اندیشه و احساس را در صورتی عینی و هماهنگ ممکن می‌سازد. تا شاعر بتواند با کشف و آفرینش تصویرهای تازه، ناشناخته‌ای را آشکار کند، ادراک ناپذیری را فهم پذیر سازد. برای اندیشه و عاطفه، معادل تصویری تازه‌ای بیابد و آدمی را از چنگال انواع عادت‌ها و ابهام‌ها رهایی بخشد. تصویر به سبب همین بیان عینی و شهودی داشتن، بیش از هر نوع شیوه بیانی دیگری، می‌تواند شعر و انسان را در تحقق آزادی و رهایی از پیوندهای کهنه یاری رساند.

این اصل هم ناقض قرارداد «اصل تساوی طولی مصراعها» در شعر دیروز است و هم عاملی مهم در تعیین میزان کوتاه و بلندی مصراعها در شعر امروز؛ زیرا در شعر نیمایی طول هر مصراع، با توجه به فضا و مطلب تبیین شده در آن، خود تابع چند و چون مطلب است.

۳- چگونگی وزن:

خیلی احتیاط کنید از این کار که
شعرتان را با آهنگ بلند بخوانید، در نهاد
شعر موسیقی که هست موسیقی طبیعی
است. هنگام زمزمه در پیش خودتان که
دارید شعری می‌سرائید، برداشت
هیچگونه آهنگی نکنید.
زنهار، زنهار... اگر شما به آهنگ موسیقی
خودتان زمزمه کنید و شعر سازید بدانید
شعر شما از حالت طبیعی دور رفته و

شکل بعضی از اشعار کلاسیک را یافته
است.

اساس این است که شعر شما شمرده و به
حال طبیعی، مثل نشر طنین دار خوانده
شود.

نیما

نیما در مورد وزن دو هدف اساسی را دنبال کرد تا بتواند اوزان قراردادی شعر دیروز را در خدمت «انتظام طبیعی» شعر امروز درآورد:

الف: نزدیک ساختن وزن به طبیعت کلام یا کوتاه و بلند شدن مصراعها (نفی اصل «تساوی ارکان» و «اصل تساوی طولی مصراعها»):

در شعر نیمایی چگونگی وزن و طول هر سطر (تعداد ارکان هر مصراع)، از حیث کمیت و کیفیت، تابع ضرورت‌های درونی مطلب و طول آن است و منطبق بر صورت طبیعی کلام. افزودن بر این، وزن هر مصراع باید به نحوی پایان یابد که استقلال وزنی آن حفظ شود.

«من زیاد رغبت دارم و دل‌باخته رغبت خود هستم که شعر را از مصراع‌سازیهای ابتدایی که در طبیعت این طور یکدست و یک نواخت و ساده لوح پسندانه وجود ندارد و لباس متحدالشکل نبوشیده آزاده کرده باشم».

«وزن جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته با آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند. به شما گفتم در خصوص وزن شعر فارسی سه دوره را ممتاز دارد: دوره‌ی انتظام موزیکی، دوره‌ی انتظام عروضی - که متکی به دوره‌ی اولی است - و دوره‌ی انتظام طبیعی که همسایه معقول پیش قدمی است در آن. منظور همسایه می‌گوید - و در مقدمه‌ی

مفصل خود ثابت می‌کند - که موزیک ما سوپژکتیو است و از اوزان شعری ما که به تبع آن سوپژکتیو شده‌اند به کار وصفهای ابژکتیو، که امروز در ادبیات هست نمی‌خورد.»

ب: ایجاد وزنی هماهنگ در کل شعر (دور شدن از موسیقی تکرار و نزدیک شدن به موسیقی ترکیبی و تألیفی شعر امروز): به صورتی که وزن موسیقی نهایی هر شعری حاصل هماهنگی وزنهایی باشد که در سطرها و پاره‌های مختلف شعر به کار گرفته شده است، تا وزن بتواند در تحقق بخشیدن به «انتظام طبیعی» اثر به کار آید. «زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ معین است - در بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط هارمونی به دست می‌آید. این است که باید مصراعها و ابیات دسته جمعی و به طور مشترک وزن را تولید کنند.» نیما، برای تحقق این دو هدف، در نحوه کاربرد وزن و قافیه دو دگرگونی مهم دیگر نیز پدید آورد:

۱- نفی التزام غیر طبیعی «وجود وزنی واحد در تمامی شعر»: تا هر مصراع بتواند، با توجه به ضرورت‌های فضایی و بیان خود، به وزن و موسیقی طبیعی و مطلوب خویش نزدیک شود و هماهنگ با وزن دیگر پاره‌های شعر، «ساختار وزنی و موسیقایی» اثر را پدید آورد و در خدمت صورت و ساختار نهایی آن باشد. «در حالی که شاعر ناچار باشد از یک وزن معین و محدود پیروی کند، نخواهد توانست هارمونی لازم را (بنا بر حالات و احساسات مختلف) به اثر شعری خود بدهد.»

۲- نفی قرارداد قافیه در شعر دیروز و نحوه کاربرد آن در شعر امروز (نفی «اصل تشابه اواخر ادوار»): نیما برای آنکه بتواند از قافیه، به عنوان

ابزاری طبیعی، برای ایجاد موسیقی شعر سود جوید و با آن به وزن هر پاره از شعر، تشخیص مطلوب را ببخشید و آن را از سایر پاره‌ها متمایز سازد از قافیه نیز کاربردی تازه به دست داده است. قافیه در شعر دیروز دارای دو ویژگی است: از نظر ساختمان متکی بر تشابه حروف است و از نظر جایگاه، محل آن در پایان ادوار و مصراع. ولی در نگرش شعری نیما، قافیه متکی بر تشابه حروف نیست و «ساختمان قافیه از شکل حروف بیرون رفته و اساس آن استوار می‌شود بر روی ذوقی سالم که طنین‌ها و هارمونی مطلب را می‌شناسد». زیرا: لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت نیز گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. از نظر جایگاه نیز، محل قافیه در شعر نیما، تابع مطلب است و در پایان مطلب شعری می‌آید و نه در پایان هر مصراع. خود نیما می‌گوید: «این وزنی را که مقصود من است قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است». زیرا «قافیه مال مطلب است، زنگ مطلب است، مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قداما این را قافیه می‌دانستند. ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم هر جا مطلبی است در پایان آن، قافیه است».

۴- چگونگی ساختار:

اگر قُرم نباشد هیچ چیز نیست.

نیما

شاعر امروز با هماهنگی و تشکلی که میان اجزاء شعر پدید می‌آورد به

تمام ابزار و آحاد اثر خویش، هستی و هویتی می‌بخشد که بدون آن چنین تشخیصی میسر نیست. او به یمن همین صنعت و ساختار پیشرفته قادر است هم از تمامی ابزارهای بیانی نثر و داستان بهره گیرد و هم آن کاربردها را از مرحله نثری به مرتبه شعری ارتقاء دهد و مانع از بین رفتن تشخص و هویت بیانی شعر شود. بنابراین اگر در شعر دیروز، صورت و قالب شعر قراردادی و صوری بود، در شعر امروز ساختار نهایی اثر مهم‌ترین دست‌آورد به شمار می‌آید. تمام مبانی و ویژگیهای پیشرفته شعر امروز، فقط با آفرینش چنین تشکّل و ساختاری می‌توانند تحقق یابند. این ویژگی، به همین سبب، هم درخشان‌ترین دست‌آورد شعر امروز است و هم بارزترین تمایز شعر امروز با شعر دیروز.^(۱)

۱- تمام نقل قولهایی که از نیما در این مقاله آمده است از: حرفهای همسایه، انتشارات

دنیا، چاپ اول، ۱۳۵۱.

چگونگی زبان در شعر شاملو

زبان فقط وسیله پیوند انسانها نیست، مهم‌ترین جانشین انسان است. اگر دیروز زبان نهادهٔ انسان و ابزاری برای وی بود، امروز انسان را به زبان وانهاده‌اند و این ابزار چنان رشد کرده و نظام آن به گونه‌ای بر ذهن و فرهنگ بشر غالب شده و تأثیر کرده است که نمی‌توان گفت، زبان سایهٔ انسان است یا انسان سایهٔ زبان. بدون زبان انسان پیدا نیست. زبان ظرف اندیشه و ذهن و آینهٔ بودن و شدن ماست. انسان ورای «وضع بشری» و جبر «در موقعیت» بودن، ناگزیر از «در زبان بودن» است، با این تفاوت که زبان هم جبر است و هم اختیار. اگر او برای اندیشیدن ناگزیر از کاربرد آن است، با مکاشفه و شهود مدام می‌کوشد از این قید مجالهای تازه‌ای فراهم آورد. بدون زبان انسان قادر به اندیشیدن نیست و حد زبان، حد ذهن و بودن انسان است.

ساحت انسان هر عصری را زبان آن عصر به دست می‌دهد. زبان دیروز ما به ازای عالم و آدم دیروز است و حاصل تمام جامعه و پرداختهٔ همهٔ

شاعران و نویسندگان زنده دیروز است. اگر زبان دیروز، با ویژگیها و دگرگونیهای عصر و نسل ما دگرگون نمی شد ما حضور و تشخص زمانی و مکانی خود را از دست می دادیم. اگر دگرگونیهایی را که در همین عصر در زبان ما پدید آمده و سیل واژه‌هایی را که به آن افزوده شده است حذف کنیم، آنگاه به روشنی در می یابیم که چگونه حضور و تشخص این زمانی ما وابسته به همین ویژگیها و دگرگونیهای زبانی است. زبان دیروز فقط با باز شدن به روی خصایص امروز و گستره بیکران اشیاء و اجزای تازه و پذیرفتن ما به ازای زبانی آنهاست که می تواند به نیازهای درونی و بیرونی انسان امروزی این سرزمین پاسخ گوید و ضامن نقد بقای او شود.

زبان گفتار هم نخستین قلمرو زبانی است که زنده ترین تأثیر و تأثر را با واقعیتها و ضرورت‌های انسان دارد و هم مهم ترین عرصه‌ای است که جامعه در آن به پدید آوردن واژه‌های تازه و دگرگون کردن کاربردهای کلامی و کلمه‌ای پیشین می پردازد و به نیازهای زبانی و بیانی خود پاسخ می گوید. برای مثال، به یکی از آخرین و مهم ترین رویدادهای تاریخی این سرزمین برگردید و ببینید مردم در جنگ تحمیلی، چگونه برای پاسخ گفتن به نیازهای زبانی و بیانی خود به آفرینش واژه‌های تازه (مانند: موجی، موجی شدن، بسیجی، خاکریز، موشک باران، جنگ زده، خاموشی زدن و...) و به کار بردن و متداول ساختن آنها پرداخته‌اند. این فرایند فقط مبین چگونگی پیوند واقعیت و زبان و نقش مردم در آن نیست و نشان دهنده بسیاری از خصایص اجتماعی، فرهنگی و تاریخی آنهاست. با فراهم آوردن مجموعه واژه‌های یک دوره و شناخت چگونگی آنها می توان به جامعه شناسی زبانی و دست زد. برای فهم مطنه‌ای از دستاوردهای پویا و تازه زبان گفتار، به همین واژه «موجی» و فعل

«موجی شدن» نگاه کنید و به ویژگیهای درخشانی بنگرید که این واژه مردم ساخته برای تبیین مفهوم و تجلی عینی بخشیدن به مدلول در خود فراهم آورده است. آنگاه آن را با واژه‌ها و ترکیبهای ساخته فرهنگستان (مثلاً واژه‌هایی که برای ورزشهای زمستانی و ابزارهای آنها پیشنهاد شده است) مقایسه کنید و به یاد آورید زبان گفتار برای مکاشفه شاعر و بیان جامعه و جهان چه تواناییهایی پنهانی دارد. بنابراین تغییر و تحوّل‌های زبان گفتار، در هر عصری، بخشی حاصل کاربردهای خود انگیخته جامعه است، بخشی نیز به سبب دیالکتیک زنده‌ای است که شاعران و نویسندگان، به ضرورت، با زبان گفتار عصر خود در پیش می‌گیرند. به همین دلیل، در آثار آنها، فرایند این دگرگونیها به صورت فرایند آگاهانه‌ای در می‌آید که به گستردگی و پالودگی زبان می‌انجامد و بر اساس چگونگی و میزان این تحوّل و توسّع، امکان پدید آمدن تحولی تازه در فرهنگ و جامعه نیز فراهم می‌آید.

بنابراین، شاعر امروز برای تبیین ویژگیهای درونی و بیرونی خود، از یک سو ناگزیر از آن است که به زبان گفتار بازگردد و از مجموعه خصایص و امکانات کلامی و کلمه‌ای آن سود جوید و به ضرورتهای فردی و شعری خویش پاسخ گوید و از سوی دیگر، مهم‌ترین رسالت اجتماعی وی نیز در همین است که با این آثار در راه پالودن و پیراستن زبان عصر خویش بکوشد. بدین سان زبان هر شاعر واقعی، در عصر و نسل او، برخوردار از دو ویژگی عام و خاص یا متشابه و متمایز است: یعنی زبان شعری او در خصایص کلی (بهره‌گیری از زبان آن عصر) مشابه با زبان دیگر شاعران آن روزگار است ولی در چگونگی اجزاء و نحوه پیوندیابی آنها تابع ویژگیهای شخصی و خاص وی است و متمایز از دیگران. از این رو، شاعران واقعی هر عصری، در ارجاع به

زبان گفتار و کاربرد آن، با همدیگر شریک هستند و این ویژگی، خصلت عام تمامی آنهاست. حال آنکه در نحوه رفتار با زبان و کشف آحاد و اجزای زبانی و بیان ویژگیهای شخصی خویش، هر یک به گونه‌ای مجزا عمل می‌کنند و تشخیص و خصایص زبانی خاص خود را فراهم می‌آورند. در حقیقت کاربرد زبان گفتار، تمهید و تعهدی ضروری است که بدون آن شاعر قادر نیست به حضور زمانی و مکانی و رسالت فردی و اجتماعی خود تحقق بخشد؛ زیرا زبان گفتار تنها قلمروی است که مجموعه خصایص و دگرگونیهای دوره‌ای در آن انعکاس می‌یابد و شاعر فقط با بهره‌گرفتن از این گونه ویژگیها قادر است مابه‌ازاهای زبانی و بیانی دنیای خود را بیابد و ایجاد کند. به همین سبب، زبان هر شعری نشان‌دهنده چگونگی صنعت شاعر و میزان توفیق او در تحقق این گونه دستاوردهای فردی و اجتماعی شعر است و مبین اینکه زبان شعری وی برخوردار از تشخیص است یا تمایز، یا تقلیدی است. اگر شاعر، در پی شناخت جهان ویژه خویش، موفق به یافتن مابه‌ازای زبانی آن آحاد و اجزای شخصی شود، بالطبع، زبان شعری وی برخوردار از تشخیص است. تشخیص زبانی شاعر باعث متجلی و برجسته شدن پاره‌ای واژه‌ها و ترکیبها می‌شود و با وجود پیوندها و دلالت‌های زبانی تازه و کشف هماهنگیهای موسیقایی نو در کلام موجب می‌شود در زبان، هستی تازه‌ای دمیده شود و شاعر بتواند برای شناخته‌ها و بیان شده‌ها، بیان تازه و برای ناشناخته‌ها، با کشف آنها بیانی مکشوف و مطلوب فراهم آورد. ولی خصایص زبانی شعر در صورتی متمایز، اما فاقد تشخیص است که مبین نگرش و جهان و فضای خاصی نباشد. چنین تمایزی، بالطبع، فاش‌کننده مجموعه تلاش و ترفندی است که شاعر با پذیرفتن پاره‌ای خصایص صوری زبان و برخی کاربردهای

تمایزآور کلامی و کلمه‌ای، برای به دست آوردن تمایز زبانی و شعری انجام داده است. بنابراین تمایز زبانی، چون برآمده از ویژگیهای درونی و بیرونی شاعر نیست، از دستاوردهای فردی و اجتماعی شعر نیز بی‌بهره است. روشن است که خصایص شعری سومین گروه، به سبب تقلیدی بودن ویژگیهای زبانی و بیانی، مبین تکرار راههای رفته است و فاقد هرگونه حاصل زبانی و شعری است. در شعر امروز، آثار دوران کمال نیما و فروغ روشن‌ترین مثال برای تشخیص شعری است ولی زبان شعری اغلب آثار شاملو (جز انگشت شمار شعرهایی که صناعت آنها برخوردار از نوعی تشخیص است) نشان دهنده تمایز است. مقلدان نیز به مثال نیازی ندارند و در شعر امروز برای هر شاعر صاحب چهره‌ای یک قبیله مقلد وجود دارد.

تشخیص زبانی، اغلب، به دو شیوه در زبان شعری تحقق می‌یابد: پاره‌ای در مرحله انتخاب اجزاء زبانی شعر فراهم می‌آید و پاره‌ای در مرحله رفتار با آحاد. بخشی نتیجه اشیاء و اجزاء خاصی است که شاعر، به تبع شناخت دنیای شخصی خود، آنها را بر می‌گزیند و با انتخاب مابه‌ازای زبانی آنها به این گونه واژه‌ها و ترکیبها برجستگی و تشخیص می‌بخشد. بخشی نیز ناشی از طرز کار و رفتار ویژه‌ای که وی، بر بنیاد نگرش خود، با آحاد زبانی و ابزار بیانی شعرش در پیش می‌گیرد. در پیشرفته‌ترین شعرهای نیما و فروغ، می‌توان چنین تشخیصی را یافت. تشخیص زبانی این دو شاعر، ناشی از هر دو خصلت عام و خاصی است که پیش‌تر از آن سخن گفتیم. یعنی هر دو، در آثار دوران کمال خود، هم از زبان این عصر سود جست‌ه‌اند و زبان شعرشان متضمن این ویژگی عام و مشترک تمام شاعران واقعی این روزگار است و هم هر یک بر اساس نگرش و طرز کار ویژه خویش با زبان رفتار کرده‌اند و با این

ویژگی خاص به تشخص دست یافته‌اند. بنابراین مهم‌ترین ویژگی مشترک این دو شاعر، همین است که هر دو به زبان گفتار و صورت طبیعی کلام نزدیک شده‌اند. ولی تشخص زبانی آنها نتیجهٔ صناعت خاص آنهاست. تشخص زبان شعری نیما: بخشی حاصل ویژگیهای طبیعی سرزمین و زادگاه شاعر است و از شیء و عینهای خاصی فراهم می‌آید که (اغلب با همان نام گیلکی آنها) فضا و طبیعت شمالی شعر او را آشکار می‌کنند:

ماه می‌تابد، رود است آرام
بر سر شاخه‌ی اوجا، تیرنگ
دم بیاویخته، در خواب فرو رفته، ولی در آیش
کار شب پا نه هنوزست تمام

و بخشی نتیجهٔ نحوهٔ نگاه و طرز کار وی است که با جزء نگری، هم اشیاء و اجزای روزمره و تازه‌ای را در توصیف و تبیین شعری خود فراهم می‌آورد و هم با این شیوه، به زبان و فضای شعرش تشخص و عینیتی ویژه می‌بخشد:

در کنار رودخانه می‌پلکد سنگ پشت پیر
روز، روزآفتابی است!
صحنه‌ی آئیش گرم است!
سنگ پشت پیر در دامن گرم آفتابش می‌لمد، آسوده می‌خوابد
در کنار رودخانه.

ولی بخش وسیعی از تشخیص زبانی فروغ حاصل واژه‌ها و ترکیب‌هایی است که وی، بر اساس ویژگی‌های درونی خود و اشیاء و اجزای خاص دنیای شخصی خویش، به آنها دست یافته است:

گوشواری به دو گوشم می‌آویزم
از دو گیلان سرخ همزاد
و به ناخن‌هایم برگ گل کوکب می‌چسبانم
کوچه‌ای هست که در آنجا
پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز
با همان موهای درهم و گردن‌های باریک و پاهای لاغر
به تبسم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند که یک شب او را
باد با خود برد.

پاره‌ای نیز ناشی از رفتار و صناعتی است که فروغ بر بنیاد نگرش خود با زبان در پیش می‌گیرد و برای بیان نگاه و درون‌مایه‌اش به آفرینش ترکیب‌های زبانی تازه‌ای (مانند: تاج کاغذی، دسته‌های سیمانی، زمان مسلول و ستاره‌های مقوایی) می‌پردازد. در شرح چگونگی زبان شعری فروغ و ویژگی‌های آن، آنچه ضروری بوده پیش از این در بررسی آثار وی آمده است^(۱) و در اینجا نیازی به تکرار آن نیست. بنابراین، تشخیص زبان شعری نیما و فروغ و

۱- نگاه کنید به: محمود نیکبخت، از گمشدگی تارهایی، صفحه ۳۷، فصل «چگونگی

زبان و وزن»، چاپ دوم ۱۳۷۳، اصفهان، انتشارات مشعل با همکاری آثریات.

دیگر شاعران پیشرفته، حاصل خصایص دنیای شخصی و نگرش و صنعت ویژه آنهاست. در حالی که زبان شعری شاملو فاقد این خصلت بنیادی و آن دو ویژگی و تشخیص است. شاملو، در اغلب آثار خویش، در پی بیان اندیشه است و «اندیشه گرایی» شالوده و خاستگاه تمام ویژگیهای شعری اوست. اندیشه‌هایی که وی در آثارش بیان می‌کند، نه حاصل نگرش و دنیای خاص شاعرند تا او را به آن صنعت تازه برسانند و نه نتیجه مکاشفه، تا در خور بیان شهودی شعر باشند. این اندیشه‌ها، اندیشه‌های کلی و متعارفی هستند که شاعر برای تبیین آنها، بالطبع، به شیوه‌های بیانی نثر روی می‌آورد. بنابراین هر دو ویژگی اصلی زبان شعری شاملو، یعنی «کل گرایی» و «باستان گرایی» زبانی، ناشی از همین «اندیشه گرایی» و بیان نثری آثار اوست. زبان بسیاری از شعرهای شاملو، از اجزاء و اشیاء و مفاهیم کلی (مانند شب، باران، آفتاب، دریا ... آینه، کومه، درخت آزادی، عشق، مرگ، وهن و ...) و عامی شکل یافته و به همین سبب، از هرگونه تشخیص شعری یا شخصی و هر نوع تعیین زمانی و مکانی بی بهره است. نگاه کنید نیما چگونه، در آثار دوران کمال خود و با جزء نگری و جزء نگاری و صنعت پیشرفته خویش، هم از آن اشیاء و اجزاء خاص بهره می‌گیرد و هم برای اسمهای عامی مانند «شب» و «کومه» مدلول و مابه ازای عینی تازه می‌آفریند و به آن اجزای کلی و فاقد تشخیص، شخصیت و عینیت خاصی می‌بخشد که مبین ویژگیهای درونی و بیرونی دنیای شاعر است. این «شب» همه جایی و بی زمان و مکان نیست، نشان از سرزمین و زادگاه شاعر دارد و مخصوص و مخلوق اوست و در خود، مجموعه‌ای از اندیشه و احساس شاعر و ویژگیهای زمانی و مکانی وی را فراهم آورده است، همان گونه که «کومه» نیز بی بدیل است و ویژه شعر و

شاعر:

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی بیند اگر گمشده‌ای راهش را

در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دندان‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترسد.

در حالی که همین اسمها در شعر شاملو، به لحاظ پرهیز از آن صناعت
پیشرفته و جزء نگر، اشیاء و اجزاء کلی و بی بهره از شخصیت و عینیتی خاص
هستند. شب و کومه‌ای که هیچ نشانی از شاعر و سرزمین شاعر ندارد و بی
زمان و مکان‌اند:

بر شرب بی پولک شب / شرابه‌های بی دریغ باران

«باران» - «باغ آینه»

شب، تار / شب، بیدار / شب، سرشار است /

زیباتر شبی برای مردن

«شبانه» - «باغ آینه»

در انتهای زمینم کومه‌ئی هست / آن جاکه - یا در جایی
خاک / همچون رقص سراب / بر فریب عطش تکیه می‌کند.

حال آنکه به سادگی می‌توان دریافت که زبان شعری شاملو، سوای همین چند استثنا، نشان دهندهٔ دنیای ویژهٔ شاعر نیست و خصایص آن حاصل مهارتها و قدرتهای اکتسابی وی است و نه نتیجهٔ روح و فضای تازه‌ای که شاعر به لحاظ ویژگیهای خویش در زبان پدید می‌آورد. این اقتدار، شاملو را به تمایز می‌رساند ولی مانع دست یافتن او به نگرش و تشخیص شعری می‌شود و بدین گونه شعر معاصر از مهم‌ترین فرصتی که در نسل پس از نیما، برای تحصیل دستاوردهای زبانی و شعری و به تبع آن، فرهنگی و تاریخی در پیش‌رو داشت بی‌بهره می‌ماند چند و چون توان فرهنگی هر نسلی وابسته به چگونگی خلاقیت همان یک یا چند نفری است که به لحاظ حساسیت و ممارست ویژهٔ خویش، توانایی باروری زبان و فرهنگ سرزمین خود را دارند. و اگر این مهم، به هر دلیل، معطل ماند خسران آن عصری و نسلی است. بدون تردید بخش وسیعی از ناتوانی و واماندگی ما ناشی از همین لغزشها و گسستهاست که ظاهراً فردی اما در اصل همگانی است.

زبان دیروز با ویژگیهای کلمه و کلامی خود، میراث و مجموعه‌ای است که چون به نسل بعد می‌رسد در مظان ضرورتها و واقعیتهای نو قرار می‌گیرد و با پذیرفتن واژه‌ها و دگرگونیهای تازه تغییر و تطور می‌یابد. بنابراین هر آفرینندهٔ زبانی باید به یاری حساسیتهای و تواناییهای زبانی خود، خصایص زبان دیروز و امروز را بشناسد و بر بنیاد ضرورتها و ویژگیهای زبان روزگار خویش، به جذب اجزای زنده و دفع عناصر زائد و بازدارندهٔ زبان دیروز بپردازد. و بدین سان، با آفرینشهای زبانی آثارش، به سرشار و پالوده‌تر شدن زبان گفتار یاری رساند و برای عصر و نسل خود زبانی پویاتر فراهم آورد. در زبان شعری شاملو، هم برای این گونه رفتارهای زبانی کمال بخش می‌توان

مثال یافت و هم برای غفلت از این خصلت زنده و روی آوردن به کاربردهای ناضرور و بازدارنده.

حرف «را»، در زبان دیروز، برخوردار از دو کاربرد و نقش متمایز و متداول بوده است: یعنی هم به صورت حرف نشانه به کار می‌رفته است و هم متمم ساز بوده و نقش حرف اضافه داشته است، کاربردی که در زبان امروز مطرود و منسوخ شده است. این دو نقش کاملاً متفاوتند و کاربرد آنها نه فقط باعث هیچ گونه آمیختگی و ابهام زبانی نمی‌شده بلکه، به آن واژه توانی دو چندان می‌بخشیده است. بنابراین، منسوخ شدن دومین کاربرد این حرف و تک‌نقشی شدن آن، نه موجب پالودگی زبان و حذف زائده‌های زبانی می‌شود و نه در خدمت توان بخشی به واژه‌ها و زبان است. شاملو در شعر خود از هر دو کاربرد این واژه سود می‌جوید. این رفتار اگر گونه‌ای «باستان‌گرایی زبانی» نیز به شمار آید در حقیقت بهره‌بردن از توان زبانی در خور و فراموش شده‌ای است که احیای آن، در برابر تطوری منفی و ناآگاهانه ایستادن است:

می‌خواهم خواب اقا قیایا را بمیرم.

خیال‌گونه،

در نسیمی کوتاه

که به تردید می‌گذرد

خواب اقا قیایا را

بمیرم.

از شعر «از این گونه مردن ...»

شاملو، در این گرایش و کاربرد، خادم زبان است. ولی هنگامی که وی دو حروف اضافه «با» و «به» را به جای همدیگر به کار می‌برد، در واقع، رفتار بازدارنده و دیگرگونی را در پیش می‌گیرد. این دو حرف، در زبان فارسی و در نثر دیروز و امروز، کاربردها و نقشهای گوناگونی دارند.

در نثر قدیم، هر یک از این دو حرف، دارای جایگاه و نقش روشن و متمایزی نیستند و در بسیاری از موارد آنها را به جای همدیگر به کار می‌برده‌اند. آشفتگی و آمیختگی کاربرد این دو واژه، یکی از ویژگیهای نثر کهن (به ویژه در نثر سه قرن چهارم و پنج و ششم) به شمار می‌آید.^(۱) این آمیختگی، در فرآیند دگرگونیهای زبانی دوره‌های بعد، دستخوش تغییر می‌شود و کاربرد این دو حرف، در تطوّر مثبت، تکامل می‌یابد. بدین سان در زبان و نثر امروز، هر یک از آنها دارای کاربرد و جایگاه متمایز و مشخصی هستند؛ بنابراین هنگامی که شاملو، در شعر خود، باز به این آشفتگی و اختلاط ناضرور روی می‌آورد و آگاهانه این دو حرف را به جای همدیگر به کار می‌برد، در حقیقت به جای پذیرفتن ویژگیهای ضروری و تکاملی زبان عصر خویش و تحقق بخشیدن به این وظیفه اجتماعی شعر و شاعر، به گونه‌ای گذشته‌گرایی خسرانبار دست می‌زند و با احیای این آشفتگی منسوخ در برابر ضرورت تکاملی زبان امروز می‌ایستد:

۱- در «لغت نامه دهخدا»، ذیل این دو حرف و در «سبک شناسی» محمد تقی بهار

(جلد اول) برای نشان دادن این گونه کاربردهای دو حرف اضافه «با» و «به» شواهد بسیار آمده است.

در گستره خلوتی ابدی

در جزیره بکری فرود آمدیم.

گفتی

«- اینت سفر، که با مقصود فرجامید:

سختینه‌ئی به سرانجامی خوش!»

شاملو از این گونه کاربردهای زبانی دیروز بهره می‌گیرد تا برای زبان شعری خود، صورتی قدمایی و ظاهری متمایز فراهم آورد. وی، با این گرایش و رفتار، به تمایز دست می‌یابد اما به تشخیص زبانی نمی‌رسد. تشخیص، بدون خودیابی شعری، یعنی بدون نگرش ویژه و رفتار و صنعت خاصی که آن را تحقق دهد میسر نیست. حال آنکه تمایز زبانی به سهولت دست یافتنی است و هر شاعری می‌تواند با برگزیدن و تکرار کردن برخی واژه‌ها و پاره‌ای ویژگیهای کلامی که متفاوت از دیگر شاعران باشد، در زبان شعرش، چنین تمایزی را پدید آورد. شاملو با پذیرفتن این گونه کاربردهای زبان دیروز در اغلب شعرهای خویش، هم به این تمایز بسنده می‌کند و هم این گونه آثارش را از خصایص زنده عصر و نسل خود بی‌نصیب می‌سازد. به این دو پاره شعر و این دو صدا و سخن گوش دهید:

فروغ فرخزاد:

من فکر می‌کنم که تمام ستاره‌ها
به آسمان گمشده‌ای کوچ کرده‌اند
و شهر، شهر چه ساکت بود

احمد شاملو:

کجا شد آن تنم بی‌اسباب و خواسته؟
کی گذشت و کجا

من در سراسر طول مسیر خود آن واقعه ناباور
جز با گروهی از مجسمه‌های پریده رنگ که نانپاره ما بردگان گردنکش را
و چند رفتگر نانخورشی نبود
که بوی خاکروبه و توتون می‌دادند چرا که لثامت هر وعده گمج
او گشتیان خسته خواب آلود بی‌نیازی هفته‌ئی بود
با هیچ چیز روبرو نشدم که گاه به ماهی می‌کشید و
گاه

افسوس دزدانه
من مرده‌ام از مرزهای خاطره
و شب هنوز هم می‌گریخت،
گوئی ادامه همان شب بیهوده‌ست. و ما را
حضور ما کفایت بود؟

از شعر «دیدار در شب» مجموعه «تولد ی دیگر»

از شعر «کجا بود آن جهان» مجموعه «مدایح بی‌سله»

چگونه می‌توان پذیرفت که این دو شاعر، هم عصر و هم نسل‌اند و از زبان یک روزگار برای تبیین ویژگی‌های درونی و بیرونی خود سود می‌جویند. با اینکه هر دو از خاطره و رویدادی گذشته سخن می‌گویند و می‌کوشند، با نگاه و زبان خویش، از آن بیانی شعری به دست دهند. در پاره نخست، شاعر توانسته با کاربرد ویژگی‌های کلامی و کلمه‌ای زبان امروز، از نگاه خود و واقعیت، بیانی را فراهم آورد که از مردگی و شبی سخن گوید که در پس دنیای به ظاهر زنده سرزمینش نهان شده است و بدین گونه خواننده را با خصایص

زمانی و مکانی جامعه و جهان پیرامون خویش آشنا کند. در آن پاره شعر دیگر، شاعر با بهره گرفتن از برخی کاربردهای زبانی دیروز، به کلام و بیانی رسیده است که مبین ویژگیهای زمانی و مکانی روزگار شاعر نیست. گویی صدا و سخنی است برآمده از روزگاران گذشته این سرزمین و روایتی همچون دیگر روایت‌های بوالفضل، که تمایز آن حاصل سخنوری و قدرتهای زبانی و اکتسابی شاعر است. چنانکه اگر آن را از این ظاهر و جامه دیروزی برهنه کنیم و سطرهایش را در پی هم بیاوریم، نثر است و فاقد تشخیص بیانی شعر.

باستان‌گرایی و کل‌گرایی شعر شاملو، فقط عارضه‌ای زبانی و شعری نیست. ضایعه‌ای حضوری و وجودی است؛ تکرار ضایعه دیروز است. حاصل این گرایشها، شعری بی‌بهره از خصایص زمانی و مکانی است. آثار هنری و ادبی دیروز ما نتیجه فرهنگ و تاریخی بود که با تحریم و تهدید، انسان را به آن سوی انواع حجاب رانده و تبعید کرده بود. مگر برای انسان کل‌نگر و مطلق‌گرای دیروز، که صراحت و قاطعیت خردگرایی و جزء و عین و زندگی‌نگری را از او گرفته‌اند، راهی جز این هست که با کمک انواع شیوه‌های بیانی نمادین و مجازی و رمزی و استعارای و اشاره‌ای و ... به تبیین نگاه و ذهن خویش بپردازد؟ بدون تردید، چنین دیدگاهی انسان را هر چه بیشتر از حضور و حصول تاریخی دور می‌کند. شعر امروز، بدان‌گونه که نیما و پیش‌تازان جهانی آن، پیش از او، طرح افکندند نتیجه خردورزی و علم و عین‌گرایی انسان این عصر بود و برابر نهاد اندیشه و هنر دیروز، تا بتواند فرهنگ و تمدنی دیگر به بار آورد، که در آنجا آورد ولی در اینجا ...؟ رویکرد شعر امروز به زبان‌گفتار و صورت طبیعی کلام و پذیرفتن جزء نگری و جزء نگاری و انواع شیوه‌های بیان طبیعی و عینی به جای بیان کلی و مجازی و رمزی شعر

دیروز و در یک کلام، کاربرد صنعت طبیعی شعر امروز به جای صنعت قراردادی شعر دیروز، محصول نگرشی بود که فقدان آن در اغلب شاعران پس از نیمان تناقض و عارضه بسیاری را در شعر آنها به بار آورده است.

شعر شاملو، از ابتدا و در اغلب آثار او، شعری ابلاغی بوده است و تا امروز «اندیشه‌گرایی» مهم‌ترین ویژگی آن است. برای شاملو، شعر همواره وسیله‌ای برای بیان اندیشه بوده است. شاید این ویژگی ناشی از دورانی باشد که شاملو به شعر روی آورد و به سرایش نخستین تجربه‌های شعری خود پرداخت. در آن مقطع، اغلب نیروهای فرهنگی ما، به لحاظ ضرورت‌های تاریخی و هدف‌های اجتماعی جنبش ملی مردم ایران، در خدمت بیان اندیشه توان بخشیدن به آگاهی همگانی بودند. هیچ شعر و شاعری بی‌نیاز از اندیشه نیست. بنابراین مشکل اصلی شاملو، نه اندیشه‌گرایی، بلکه متعارف بودن اندیشه و نحوه رفتاری است که وی برای بیان اندیشه در پیش می‌گیرد. اندیشه همگانی است، حال آنکه عاطفه و احساس خصوصی هستند. میان اندیشه منطقی و اندیشه شعری تمایزی اساسی وجود دارد. بیان اندیشه، به سبب منطقی و متعارف بودن آن، بیانی نثری است. ولی اندیشه شعری به دلیل مکشوف و تازه بودن آن، بالطبع، بیان شهودی در خور خویش را می‌طلبد. اندیشه شاملو، در بیشتر شعرهای وی، اندیشه‌ای متعارف است و شاعر برای تبیین آن اغلب از شیوه‌های بیانی نثر سود جسته است. سرچشمه مشکل شاملو و تناقض اصلی بسیاری از شعرهای او نیز در همین جاست. اگر شاعر در پی بیانی در خور اندیشه شعری و مکشوف خود باشد، یا برای تبیین اندیشه متعارف خویش، بیان شهودی و شعری تازه‌ای را بجوید، بالطبع چنین مشکلی نیز پدید نمی‌آید و با حفظ تشخیص بیانی شعر، شاعر به هیچگونه

تشبث و تمایزی نیاز پیدا نمی‌کند. دو ویژگی اصلی زبان شعری شاملو، از همین خصلت سرچشمه می‌گیرد. اگر او برای تبیین اندیشه‌اش، به شیوه‌های بیانی و همگانی نثر روی نمی‌آورد و اجزاء و اشیاء زبان شعری وی، اغلب، کلی و عام نبودند، شاعر ناگزیر نمی‌شد برای پرهیز از این بیان منثور و متعارف، از کاربردهای کلامی و کلمه‌ای زبان دیروز کمک بگیرد و بکوشد با این روش زبان شعری خود را، از شیوه‌های بیانی نثر امروز و زبان شعری دیگر شاعران معاصر، متمایز سازد.

میزان بهره‌گیری شاملو از این شیوه، در آثار وی، یکسان نیست و مراحل و مراتب متنوعی دارد. با اینکه چند و چون این خصلت، در آثار و دوره‌های گوناگون شعر وی، از ضرورت و قانونمندی ویژه‌ای پیروی نمی‌کند با این حال می‌توان گفت که گرایش او به این گونه کاربردها، همواره روز افزون بوده و در هر مجموعه‌ای که وی منتشر کرده این عارضه، خود را بیشتر نشان داده است. مثلاً، اگر در مجموعه «باغ آینه» به ندرت می‌توان به این گونه کاربردها برخورد و در میان خصایص زبانی آثار آن مجموعه، این خصلت عاملی فرعی و مغلوب به شمار می‌آید، در آخرین مجموعه شعر شاملو، این گرایش نه فقط به مهم‌ترین ویژگی زبان شعری او تبدیل شده و عامل مسلط شعر اوست، بل تعیین‌کننده‌ترین خصلت شعر وی محسوب می‌شود. افزون بر این، شاملو در آثاری که پس از آن مجموعه در گاهنامه‌های ادبی منتشر کرده، در کاربرد واژه‌ها و ترکیبهای مهجور و قدیمی چنان راه افراط پیموده که گویی به عمد در پی ایجاد نثری مصنوع است و کار رفتار زبانی او، از حد تشبث گذشته و به تمعّد و تصنع رسیده است. گویی زبان برای وی، نه هدف، بلکه وسیله بیان هم نیست و در واقع ابزاری برای سخنوری و تظاهر زبانی

است. از این رو شناخت مراتب و مراحل از این گرایش و دیگر ویژگیهای زبانی شعر شاملو، هم آشکارکننده چند و چون این خصلت و مبین چگونگی نگرش و صنعت شاعر است و هم نشان دهنده اینکه چگونه وی برای دست یافتن به این تمایز، از تشخیص باز می ماند.

نخستین تجربه های شعری شاملو، به سبب موزون بودن و مسلط نبودن شاعر بر وزن، اغلب، گرفتار انواع خسرانها و خطاهای زبانی است. زبان شعری برخی از این آثار حاصل تأثیر پذیری، به ویژه، از زبان شعری نیماست:

مرغ باران می کشد فریاد دائم:

- عابر! ای عابر!

جامه ات خیس آمد از باران.

نیست آهنگ خفتن

یا نشستن در بر یاران؟ ...

بعضی با ترکیبهای کلیشه ای (جوی نقره مهتاب، شرع اندیشه) خود مبین زبان مستعمل و شاعرانه ای هستند که در شعر احساساتی آن دوره رایج بود:

شب که جوی نقره مهتاب

بیکران دشت را دریاچه می سازد

من شرع زورق اندیشه ام را

می گشایم در مسیر باد

و پیراسته‌ترین آنها، با واژه‌ها و پیوندهای معمولی خود، بیان شاعرانه اندیشه‌ای متعارف و غیر شعری‌اند:

گر بدین سان زیست باید پست
من چه بی شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوائی بر نیاویزم
بر بلند کاج خشک کوچه بن بست

حتی هنگامی که شاعر می‌کوشد از آن گونه کاربردهای کلیشه‌ای پرهیز کند و زبان و بیانی متفاوت پدید آورد، به کاربردهای خود ساخته و خطایی روی می‌آورد که فاقد هرگونه ضرورت یا منطق شعری و زبانی‌اند. (ماسیدن غم، از راه گوش پاییدن...):

شب که می‌ماسد غمی در باغ
من ز راه گوش می‌پایم
سرفه‌های مرگ را در ناله زنجیر دستانم که می‌پوسد

در میان آثار موزون مجموعه «هوای تازه» حتی اثری وجود ندارد که زبان آن متضمن دست‌آورد یا تجربه زبانی تازه و در خوری باشد. با این حال او در فرایند همین لغزشها و تلاشهاست که زودتر از دیگران به تنگناهای وزن و ضرورت طرد آن می‌رسد و به ویژگیهای اصلی شعر امروز پی می‌برد. طرد اوزان قراردادی، در این دوره، تحولی را در شعر شاملو پدید آورد و او را به راهها و تجربه‌هایی واداشت که اغلب خصایص زنده شعر او از آنها حاصل

شد. آثار موزون مجموعه «هوای تازه» از نظر زبان، گرفتار چنان ضعفها و لغزشهایی است و صورت طبیعی کلام، به سبب مسلط نبودن شاعر بر وزن، به گونه‌ای به هم ریخته و دچار انواع زوائد شده است که زبان نخستین تجربه‌های بی وزن سرایی شاملو، بر تمام آن تجربه‌های زبانی پر نقص رجحان دارد. نگاه کنید که وی، دربند زیر و برای رعایت وزن چگونه ناگزیر شده در زبان اینهمه تشت و تغییر و تعقید را بپذیرد و کلام را این‌گونه پیچیده و پر خطا کند:

می‌زند باران به انگشت بلورین

ضرب

با وارون شده قایق

می‌کشد دریا غریو خشم

می‌خورد شب

بر تن

از توفان

به تسلیمی که دارد

مشت

می‌گزد بندر

با غمی انگشت

بدون تردید، همین تنگناها و تجربه‌های وزنی خسرا نبار باعث شد که شاملو، بیش از دیگر شاعران هم نسل خود، بر چگونگی وزن واقف شود و

بتواند با درک نقش تزئینی و انحراف ساز آن، شعرش را از انقیاد این آخرین شکل موسیقی قراردادی (وزن نیمایی) نیز رها سازد و مجال یابد زبان شعری خود را به نثر و صورت طبیعی کلام نزدیک کند:

دستان تو خواهران تقدیر منند

بگذار از جنگل های باران خورده از خرمن های پر حاصل سخن بگویم

بگذار از دهکده تقدیر مشترک سخن بگویم.

اگر شعر دیروز، با مجموعه ویژگیهای قراردادی خود (سه اصل متساوی بودن مصراعها، متساوی بودن ارکان و متساوی و متشابه بودن اواخر ارکان) همواره از نثر متمایز بود، شعر بی وزن امروز با رها کردن این قراردادها و به کار گرفتن ابزارهای بیانی نثر، هم از آن تفاوتهای صوری بی بهره است و هم بیش از سایر انواع شعر با خطر نثر شدن رو به روست. به همین سبب، در این گونه شعر، شاعر باید به چنان صنعت و ساختار پیشرفته ای دست یابد که بتواند به کاربردهای نثری، تعالی شعری بخشد و تشخیص شعر را نگاه دارد. به دلیل فقدان همین ویژگی است که بسیاری از این گونه شعرهای شاملو از تشخیص و هویت شعری بی بهره اند و اگر سطرهای آنها در پی هم بیایند، به وضوح، نثر بودنشان پیداست:

شما که به وجود آورده اید سالیان را/قرون را/ و مردانی زاده اید که

نوشته اند بر چوبه دارها/یادگارها/ و تاریخ بزرگ آینده را با امید/در

بطن کوچک خود پرورده اید/و شما که پرورده اید فتح را/ در زهدان

شکست / شما عشقتان زندگی ست / شما که خشتان مرگ ست! /

یکی از ویژگیهایی که در این گونه آثار شاملو، آشکار است، «اندیشه گرایی» اوست؛ زیرا همان گونه که گفتیم شاملو در دورانی به شعر روی آورد و به نخستین تجربه‌های شعری خود پرداخت که در آن مقطع، اغلب شاعران و نویسندگان ما به سبب ضرورت‌های تاریخی و هدف‌های اجتماعی جنبش ملی مردم ایران، با آثار خود در پی تبیین اندیشه و آگاهی دادن به جامعه بودند. او نیز در اغلب شعرهای بی وزن «هوای تازه» بیش از آنکه به دنبال آفرینش شعری باشد، در پی تبیین و تبلیغ اندیشه و تأثیر آن بر خواننده است. به لحاظ همین ویژگی است که ابزارهای زبانی و بیانی این شاعرانه‌ها، نزدیک به خصایص کلامی و کلمه‌ای نثر و زبان گفتار است. زیرا اندیشه منطقی و معمولی، به سبب پیوندهای متعارف خود، بالطبع بیانی این گونه نیز می‌پذیرد. اگر شاملو، در میان شاعران جهان و شیوه‌های شعری بسیار متنوع آنها، بیشترین گرایش و مؤانست ذهنی را با شعر «هل الوآر» و «مایاکوفسکی» و حتی «آراگون» پیدا می‌کند خود ناشی از همین خصلت است. در شعر این بزرگان نیز، «اندیشه» مهم‌ترین عاملی بوده که بر چگونگی زبان و بیان شعری آنها تأثیر داشته است. نخستین آثار بی وزن شاملو، به ویژه شعرهایی که در «بخش ۶» مجموعه «هوای تازه» فراهم آمده، به روشنی نشان می‌دهد که شعر «الوآر» بیشترین تأثیر را بر ذهن و شعر شاملو بر جا گذاشته است. خاستگاه اصلی شعر «الوآر» نیز، اندیشه و انسان است. «الوآر» در شعر خود، اغلب، از انواع تکرارهای کلمه‌ای و کلامی برای تأثیرگذاری بیشتر بهره می‌گیرد و از شیوه‌ها و ابزارهای بیانی شعر غنایی برای ایجاد تغزلی حماسی

و انسانی سود می‌جوید. در شعر شاملو نیز مهم‌ترین عوامل همین ویژگی‌هاست. مؤانست ذهنی شاملو با شعر «الوآر»، در این دوره، تا بدانجاست که وی نام این مجموعه خود را از شعر «هوای تازه» «الوآر» وام گرفته و در همان سالها، شاید برای نشان دادن همین مؤانست و پیوند ذهنی، دست به ترجمه و انتشار این شعر و چند شعر دیگر او زده است.^(۱) بدون تردید، «الوآر» بیشترین تأثیر را بر این گونه شعرهای شاملو، به ویژه، بر چگونگی نگاه و بیان آثار غنایی وی داشته است:

الوآر:

ترا به جای همه روزگارانی که نمی‌زیسته‌ام دوست می‌دارم
برای خاطر گستره بیکران دریا، برای خاطر عطر نان گرم
برای خاطر برف که آب می‌شود، برای خاطر گل‌های نخستین
برای خاطر جانوران پاکی که از آدمی نمی‌رمند
برای خاطر دوست داشتن دوست می‌دارم
به جای همه زنانی که نمی‌شناسم دوست می‌دارم^(۲)

شاملو:

به خاطر آرزوی یک لحظه که پیش تو باشم
به خاطر دست‌های کوچکت در دست‌های بزرگ من

۱- احمد شاملو، چند شعر از الوآر، کتاب هفته، شماره ۷، آبان ۱۳۴۰.

۲- همان مأخذ

و لب‌های بزرگ من
بر گونه‌های بی‌گناه تو

به خاطر پرستوئی در باد، هنگامی که تو هلهله می‌کنی
به خاطر شب‌نمی بر برگ، هنگامی که تو خفته‌ای
به خاطر یک لب‌خند
هنگامی که مرا در کنار خود ببینی ...

از «عموهایت»

اگر «الوآر»، در اغلب آثار خود موفق می‌شود، با پرهیز از اندیشه‌های منطقی و متعارف و انواع شیوه‌های بیان صریح و نثری، شعرش را از خطر غلتیدن به قلمرو نثر مصون دارد، در مجموعه «هوای تازه» و مجموعه‌های بعدی شاملو، آثار بسیاری را می‌توان یافت که گرفتار چنین نقصان و خسرانی هستند. برای این مقصود، کافی است سطرهای این گونه آثار را به دنبال هم بیاوریم و بخوانیم تا قلمرو بیانی اثر، به روشنی، آشکار شود:

گفتند: «نمی‌خواهیم - نمی‌خواهیم - که بمیریم!» / گفتند: «دشمنید!» -
دشمنید! - خلقان را دشمنید! / چه ساده - چه به سادگی گفتند و -
ایشان را / چه ساده - چه به سادگی - کشتند! / و مرگ ایشان / چندان
موهن بود و ارزان بود / که تلاش از پی زیستن / به رنج‌بارتر گونه‌ئی -
ابلهانه می‌نمود: / سفری دشخوار و تلخ - از دهلیزهای خم اندر خم و -
پیچ اندر پیچ / از پی هیچ ...

در این پاره شعر، به وضوح پیداست که شاعر، برای تبیین نگاه خود و واقعیتهای دنیای پیرامون خویش، هم به شیوه‌های بیانی نثر روی می‌آورد و هم می‌کوشد، با آن همه تکرارهای کلامی و کلمه‌ای و نحوه سطر بندی اثر، بیان خود را از نثر متمایز سازد. و در آخرین پاره و کنش کلامی این شعر، باز به شیوه‌ای دیگر، در پی همین تمایز و مقصود است و همان درونمایه و اندیشه را در توصیفی فراهم می‌آورد که کلمه و کلام قدمایی آن، فضای باستانی و سپری شده‌ای را در ذهن بیدار می‌کند:

و این خود

وردگونه‌ئی بود

پنداری

که اسبانی

ناگاهان به تک

از گردنه‌های گردناکِ صعب

با جلگه فرود آمدند

و برگرده ایشان

مردانی

با تیغ‌ها

برآهیخته.

و ایشان را

تا در خود نگریستند

جز باد

هیچ

به کف اندر

نبود.

در اینجا «باستان‌گرایی زبانی» شاعر و قدیمی بودن اجزاء و اشیاء و بافت کلامی زبان، نه تنها اثر را از زبان این عصر بی‌نصیب کرده و آن را از دنیای امروز بیرون برده و در فضایی فاقد تشخص زمانی و مکانی رها کرده است، بل باعث شده است که شاعر از وظیفه فردی و اجتماعی شعر باز ماند و مهارت خود را در سخنوری و نثر پردازی بنماید. در این تجربه نیز، شاعر باز در پی تمایز بخشیدن به زبان خویش است، تا بیانی که نثر بودنش بر همه آشکار است، با این تمایز صوری، بتواند خود را متفاوت و دیگرگون نشان دهد. مشکل اصلی شاملو و اساسی‌ترین پرسشی که صناعت زبانی او بر می‌انگیزد نیز همین است که ضرورت این ویژگی زبانی در چیست؟ آیا زبان شعری شاملو، به ویژه این گرایش وی، حاصل ضرورت‌های درونی شعر اوست یا نتیجه تلاش و تشبیهی است که شاعر برای فراهم آوردن زبانی متمایز از دیگران انجام داده است؟ بدون تردید، این ویژگی برآمده از ضرورت‌های درونی شعر نیست، زیرا این خصلت نه پاسخی به ضرورت‌های فردی شاعر است و نه در راستای وظیفه اجتماعی شعر. به یقین، شاعر برای تبیین ویژگی‌های درونی و بیرونی خود و تحقق وظیفه فردی شعر پربارتر از زبان عصر خود، زبانی در اختیار ندارد. در هر عصری، برای پاسخ دادن به نیازهای بیانی انسان گسترده‌ترین امکانات کلامی و کلمه‌ای را فقط زبان آن روزگار در خود فراهم دارد. همچنانکه شاعر نیز تنها با به کارگرفتن زبان گفتار و پیراسته

و پالوده‌تر کردن آن قادر است مردم را در شناخت و بیان انسان و جهان یاری کند و بدین گونه به رسالت اجتماعی شاعر پاسخ گوید. شاملو، در اغلب آثار خود، در پی بیان نگاه و اندیشه 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 نیز در همین جاست. مگر می‌توان با اشیاء و اجزاء قرن پنجمی این سرزمین، مجموعه‌ای فراهم کرد 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، جامه‌ای دیگر است. اگر به نحوه پیدایش این خصلت و فرآیند تنوع و توسعه یافتن و آنگاه غالب شدنش بر دیگر ویژگیهای شعر نگاه کنیم، به وضوح در می‌یابیم که این خصلت بیشتر در شعرها و پاره شعرهایی رخ می‌نماید که از خصایص شعری بی‌بهره‌اند. به گونه‌ای که اگر آنها به زبان امروز نوشته شوند، شعر نبودنشان به روشنی آشکار می‌شود. این مدعا و سخن هنگامی مؤکد می‌شود و نمودی صریح می‌یابد که به یاد آوریم در میان تمامی شعرهای درخشان شاملو، نمی‌توان حتی اثری را یافت که این گونه کاربردهای قدیمی بر زبان آن غالب باشد. گویی چون جانمایه شعر در زبان شاعر تجلی می‌یابد بر او دریغ است آن را با غبار دیروز بیالاید و کهنگی زبان را حجاب تازگی جان کند. اما هنگامی که در زبان خود، جلوه و جمال آن جانانه را نمی‌بیند از پیرایه‌ها و عتیقه‌های زبان جامه‌ای می‌آراید، شاید که خواننده مشغول و مفتون آن آرایه‌ها شود و به چگونگی شعر پی نبرد.

همانگونه که دیدیم، اگر در اغلب نخستین آثار موزون شاملو، زبان برخوردار از توان و ترتیبی طبیعی نیست و گرفتار انواع زائده و خطاست، زبان شعری نخستین آثار بی وزن او، از این گونه نقصها پیراسته است. شاعر با رها کردن وزن به زبان گفتار بر می گردد و بدون هیچگونه تشبث و تصنعی، می کوشد از توان طبیعی کلام و آهنگ طبیعی گفتار سود جوید:

درخت با جنگل سخن می گوید

elf با صحرا

ستاره با کهکشان

و من با تو سخن می گویم

این دوگانگی در، «باغ آینه»، مجموعه بعدی شاملو نیز تداوم می یابد. وی در برخی از آثار این مجموعه، به تلاش خود برای موزون سرایی ادامه می دهد و گاهی همچون گذشته، با مخدوش کردن زبان می کوشد وزن را حفظ و رعایت کند:

گر ندارم جنبشی با جای

ور ندارم قصه ئی بالب

گوش با رنگ غریوی وحشت انگیزم

ای خداوند! از درون شب

و در پاره ای دیگر از آن آثار، در پی نخستین تجربه های بی وزن سرایی

مجموعه «هوای تازه»، به نثر و بیان گفتار باز می‌گردد. در برخی از آنها، به زبان پویا و پالوده‌تری می‌رسد و حتی در بعضی بندها موفق می‌شود به زبان طبیعی گفتار نزدیک شود:

من برمی‌خیزم
چراغی در دست
چراغی در دلم.
زنگار روحم را صیقل می‌زنم
آینه‌ئی برابر آینه‌ات می‌گذارم
تا از تو
ابدیتی بسازم

بنابراین تجربه‌های زبانی شاملو، در آثار موزون مجموعه «باغ آینه» هیچ‌گونه دست‌آوردی را به بار نمی‌آورد و باز هم به سبب تنگنای وزن و مسلط نبودن شاعر بر آن، همان عارضه‌ها را به همراه دارد. حال آنکه در شعرهای بی‌وزن، زبان پیشرفته‌تر است. افزون بر این، اگر در میان مجموعه بی‌وزن «هوای تازه» هیچ اثری برخوردار از ساختار شعری نیست و کاربردهای نثری آن آثار، به مرتبه شعری ارتقاء نمی‌یابند و در همان حد باقی می‌مانند، در مجموعه «باغ آینه» شاملو توانسته، در شعر «باران»، برای نخستین بار در شعر امروز هم زبان و ابزارهای بیانی نثر را بکار گیرد و هم با خلق ساختاری پیشرفته به آن کاربردها تعالی شعری بخشد. و بدین گونه اولین نمونه و مثال

واقعی «شعر منشور» را پدید آورد؛^(۱) زیرا کاربرد نثر، بدون ساختاری که به این گونه بیان ارتقاء دهد، باعث لغزیدن شعر به قلمرو نثر می‌شود و به فقدان هویت شعر می‌انجامد.

ولی در مجموعه «باغ آینه» گاهی، به رغم این گونه ویژگی‌ها، به کاربردهایی برمی‌خوریم که مبین بی‌دقتی و شتابزدگی شاعر در رفتار با زبان است. در بند زیر، کاربرد واژه «لایتنقطع» نه بر اساس ضرورت‌های درونی شعر است و نه در خدمت موسیقی کلام:

دهلیزی لایتنقطع

در میان دو دیوار،

و خلوتی

که به سنگینی

چون پیری عصا کش

از دهلیز سکوت می‌گذرد.

بدون تردید شاملو، با پرهیز از شتابزدگی، به سهولت می‌توانست از به‌کار بردن این واژه بیگانه و ناضرور و تحمیل کردن آن به شعر و زبان، دوری جوید و از مترادف‌های رسا و هماهنگی بهره‌گیرد که برای این مفهوم و کاربرد در زبان امروز وجود دارد. زیرا شاعر واقعی، به لحاظ حساسیت و شمع زبانی خویش، همواره با دفع کاربردهای بیگانه و ناضرور و جذب پربارترین و

۱- نگاه کنید به فصل «چگونگی بیان در شعر شاملو»، بخش بیان ساختاری

پیراسته‌ترین کلمه و کلامها، خادم زبان است. زبان شعری آثار بی‌وزن شاملو، در مجموعه «باغ آینه»، اغلب به صورت طبیعی کلام نزدیک است و از کاربردهای تزئینی و زائد مجموعه‌های بعدی پیراسته است. با این حال ما در همین مجموعه به آثاری بر می‌خوریم که شاعر برای تمایز بخشیدن به زبان شعری خود برای نخستین بار در آنها به کاربردهای قدمائی زبان روی می‌آورد. به سطرهای زیر نگاه کنید:

از چار جانب

راه‌گریز بوسته است

درازای زمان را

با پاره زنجیر خویش

می‌سنجم،

و ثقل آفتاب را

باگوی سیاه پای‌بند

در دو کفه می‌نهم،

و عمر

در این تنگنای بی‌حاصل

چه کاهل می‌گذرد

قاضی تقدیر

با من

ستمی کرده است

به داوری، میان ما را که خواهد گرفت؟

من همه خدایان را لعنت کرده‌ام

همچنان که مرا

خدایان،

و در زندانی

که از آن

امید گریز نیست

بداندیشه

بی‌گناه بوده‌ام!

در این پاره از شعر «دادخواست»، به وضوح پیداست که شاعر، با بهره گرفتن از آن گونه کاربردهای قدمایی و تصرفهای ناضرور زبانی، تنها در پی دگرگون کردن صورت طبیعی کلام و متمایز ساختن ظاهر زبان بوده است. مگر برای به کار بردن فعل «بر بستن» (به جای کاربرد متداول و ساده‌تر «بستن») و کاربرد قدمایی «میان گرفتن» (به جای معادلهای امروزی آن، میانجیگری کردن، داوری کردن و ...) می‌توان توجیه دیگری متصور بود؟ همچنانکه برای کاربرد صفت «کاهل» به صورت قید نیز نمی‌توان تصویری جز این داشت. این کاربرد، اگر به لحاظ مصطلح و متداول نبودن نادرست هم نباشد تصرفی ناضرور در زبان است.^(۱) درست و نادرست بودن هر کاربردی

۱- در زبان فارسی، قیده‌های مشترک زیادی وجود دارد. با این حال، بسیاری از اسمها و

صفتها کاربرد قیدی ندارند. مردم می‌گویند چه خوب می‌گذرد، اما نمی‌گویند: چه عاقل

در زبان، وابسته به رفتار زبانی مردم است و ضرورت آن نیز، وابسته به نیاز زبان و چگونگی پذیرش آنهاست. در این پاره، مبهم‌ترین و نادرست‌ترین واژه، همانا کاربرد «بداندیشانه» در آخرین جمله است. از یک سو، شاعر با افزودن پسوند «انه» به آخر صفت مَرخَم «بد اندیش» از آن قیدی نامصطلح و زائد و خودساخته به دست داده است و از سوی دیگر بدون توجه به ضرورت و معنای کلام، آن را در آخرین جمله و جایگاهی به کار برده است که تنها ابهام‌زا و پرسش‌انگیز است. اگر برای این صفت (یا در کاربرد شعر و شاعر: قید) ضرورت و جایگاهی بتوان متصور بود در پیوند با «قاضی تقدیر» و ستمی است که او از سر بداندیشی بر شاعر روا داشته است (و نه آن‌گونه که شاملو به کار برده است، برای بی‌گناه بودن شاعر که خود را مظلوم و مفعول آن ستم می‌داند و نمی‌تواند خود را از سر بداندیشی بی‌گناه بخواند). اگر این‌گونه خطاهای زبانی فقط در شعری رخ می‌نماید، در شعر او، خطاهایی نیز وجود دارد که بارها در آثار وی تکرار شده و خطایی مکرر است. واژه «تندر» همیشه در زبان فارسی به مفهوم «رعد» به کار رفته و هیچگاه معنی «برق و آذرخش» نداشته است. با این حال در دو جمله زیر، به وضوح پیداست که شاعر در تشبیه زیر، این واژه را به مفهوم «آذرخش» به کار برده است:

و از آتش خشمی که به هر جنبنده

..... یا چه کاهل می‌گذرد و به جای آن، از این دو صفت با پسوند «انه» قید می‌سازند و آن را به کار می‌برند و می‌گویند: چه عاقلانه یا چه کاهلانه می‌گذرد. به همین سبب آن کاربرد نه ضروری است و نه درست.

در نگاه ایشان است

نیزه‌های شکن شکنِ تندر

جستن می‌کند

«سفر» از مجموعه «ققنوس در باران»

اگر خواننده بتواند این خطا را لغزشی زبانی بینگارد و آن را ناشی از شتابزدگی شاعر بداند، بدون تردید برای تکرار این اشتباه در شعرهای دیگر، چنین توجیهی میسر نیست و باید آن را حاکی از بی‌توجهی و خطای شاعر دانست: (۱)

از تو عبور می‌کنم

چنان که تندری از شب

می‌درخشم

و فرو می‌ریزم

«در لحظه» از مجموعه «ترانه‌های کوچک غربت»

اگر از این گونه لغزشهای زبانی و برخی ترکیب‌سازیهای ناضرور (مانند «رغم‌ارغم» و «داغ‌داغ») بگذریم که در مقایسه با رایج‌ترین واژه‌ها

۱- شاملو با اشتباه گرفتن نقش اساطیری «هایبل» و «قابیل» (و تعویض نقش آن دو)

سالها در آثار خود گرفتار چنین خطایی بود تا آنکه در این اواخر، پس از سه دهه به این خطای پی برد و آن را تصحیح کرد.

دارای میانوند (لبالب، دمام، تنگاتنگ و ...) «من در آوردی» و نازیباست و همچون دیگر موارد باید نتیجه بی توجهی و شتابزدگی وی انگاشته شود:

تو را برگزیده‌ام

رغم‌ارغم بیداد

گفتی دوست می‌دارم

و قاعده

دیگر شد.

مهم‌ترین خصلت و خُسرانی که در مجموعه‌های بعدی شاملو همچنان تداوم و توسعه می‌یابد همان بهره‌گیری از کاربردهای قدمایی است. این گرایش، در اغلب مجموعه‌های شاملو، به گونه‌ای گسترش یافته است که می‌توان گفت، وی در آن مجموعه‌ها دو نوع زبان به دست می‌دهد:

۱- زبانی که در اغلب آثار متعارف و ضعیف آن مجموعه‌ها دیده می‌شود و مهم‌ترین ویژگی آن، همان کلی بودن اجزاء و بهره‌گرفتن از کاربردهای زبانی دیروز برای تمایز بخشیدن به کلام است.

۲- زبانی که در پیشرفته‌ترین آثار وی وجود دارد و حاصل نزدیک شدن به صورت طبیعی کلام است.

بنابراین شاملو، بیشتر در آثاری که فاقد صنعت و ساختار شعری هستند و به همین سبب بیان آنها در همان مرحله نثری باقی مانده است، می‌کوشد با کاربردهای قدمایی و باستان‌گرایی، زبانی متمایز فراهم آورد و بدین سان شعر نبودنشان را در پس این تمایز پنهان کند. این گونه آثار، در

تمامی مجموعه شعرهای شاملو وجود دارد و حتی در برخی از مجموعه‌ها، شمار اینها از آثار پیشرفته بیشتر است. (مانند مجموعه «آیدا، درخت و خنجر و خاطره»). در حقیقت، اگر سطرهای این گونه آثار را به دنبال هم بیاوریم، به راحتی می‌توان فهمید که آنها حرف و نقلهای متعارفی هستند که بدین جامه در آمده‌اند.

به شعر ده صفحه‌ای «مجله کوچک» در مجموعه «فقنوس در باران» نگاه کنید! تمام سطرها و پاره‌های این اثر (سوی تصویری که در آغاز و انجام آن آمده و به لحاظ پیوند شعری تازه‌ای که میان اجرای تصویر پدید آمده با ارزش است) بیان ثری از حرف و نقلهایی متعارف است:

دوره‌های مجله کوچک - / کارنامه بردگی، / با جلد زرکوبش ... / ای
 دریغ! ای دریغ - که فقر / چه به آسانی احتضار فضیلت است / به
 هنگامی - که ترا / از بودن و ماندن - گریز نیست.
 ماندن - آری! - / و اندوه خویشتن را - شامگاهان / به چاهسار متروک -
 در سپردن، / فریاد درد خود را / در نعره توفان - رها کردن، / وزاری جان
 بی‌قرار را / با هیاهوی باران - در آمیختن. / ماندن - آری - ماندن / و به
 تماشا نشستن - دروغ را / که عمر - چه شاهانه می‌گذرد / به شهری که -
 ریا را - پنهان نمی‌کنند / و صداقت همشهریان - تنها - در همین است.

و دریغ نیز در همین است که چگونه مطرح‌ترین شاعر زنده این سرزمین، در بخش وسیعی از آثارش، کار شعر و آفرینش هنری را تا حد سخنوری و نمایش مهارت‌های زبانی تنزل داده است و گلابه‌های خود و مردم

را با زبان ادیبان به آنها باز می‌گرداند. حرف بر سر این اثر نیست، در مجموعه‌های شاملو از این گونه آثار فراوان است. به شعر «اسباب» که پیش از این شعر و در همان مجموعه آمده است، نگاه کنید! ببینید شاعر چگونه با لفاظی و انواع بازیهای زبانی (از تکرار و تخفیف گرفته تا ترجیع و ...) از حرفی عادی، که برای بیان آن جمله‌ای کافی است (ای کاش، مرگ من از دشنه و گلوله باشد. نه از زهر کینه و رشک و نفرت یا درد پرسشهای گزنده) شعری دو صفحه‌ای ساخته است:

آنچه جان - از من - همی ستاند / ای کاش دشنه‌ئی باشد / یا خود /
گلوله‌ئی.



زهر مباد ای کاشکی، - زهر کینه و رشک - یا خود زهر نفرتی. / درد مباد
ای کاشکی، - درد پرسش‌های گزنده - جزّاره به سان کژدم‌هایی، / از آن
گونه که ت پاسخ هست و - زبان پاسخ - نه، / و لاجرم پنداری / گزیده
کژدم را / تو یاکي نیست /



آنچه جان از من همی ستاند / دشنه‌ئی باشد ای کاش / یا خود / گلوله‌ئی.

اگر قراردادهای شعر دیروز، بازدارنده و خسرانبار بود بدان سبب بود که این تنگناها، زبان و بیان شعر را گرفتار انواع تغییر و تحریف می‌کرد. مهم‌ترین برتری شعر امروز، همانا، برطرف شدن این مانعهاست تا آفرینش شعر گرفتار هیچ‌گونه قیدی نباشد.

اگر بناست با طرد آن قراردادهای شعر همچنان اسیر آن عارضه‌ها باشد، پس حاصل این بازی چیست؟ این همه تکرار و تخفیف و ترجیع و مهم‌تر از همه، تغییر و تحریف زبانی و شعری برای چیست؟ اینکه شاعر برخوردار از تمایز یا تشخص باشد. اگر تشخص زبانی شاعر، در خدمت ضرورت‌های زبان و بیان انسان نباشد، پس حرف بر سر چیست؟ زبان ضروری است چون ابزار بیان است. زبان شعری ضروری است، چون با ویژگی‌های خود، زبان و بیان را تواناتر و تازه‌تر می‌کند. تشخص زبانی شاعر ضروری است، چون او با بیان دنیای خاص خود، برای تبیین بخشی از درون و بیرون انسان، زبان و بیانی ویژه فراهم می‌آورد. و زبان گفتار برای هر نسلی ضرورت‌ترین، چون هر عصری برای تبیین مجموعه نیازها و ویژگی‌ها و دگرگونی‌های خاص خود، نیازمند ویژگی‌ها و دگرگونی‌های زبانی تازه و درخوری است که جامعه آن را پدید می‌آورد و شاعران و نویسندگان واقعی به آن تعمق و توسع می‌بخشند. بنابراین شاملو، در این گونه آثار خود، با دور ماندن از زبان گفتار و به کار بردن زبان دیروز، از وظیفه فردی و اجتماعی شعر نیز باز می‌ماند. او در آخرین مجموعه خود و آثار پس از آن، در این گرایش تا آنجا پیش می‌رود که در بسیاری از سطرها، دیگر نشانی از شعر و ویژگی‌های بیانی شعر امروز دیده نمی‌شود و گویی شاملو، به عمد در پی سخنوری و نثرپردازی است:

از سخن باز ماندم

گفتند

- مانا کفگیر روغن زبانش

به ته دیگ آمده

اشکی حلقه به چشمم نیست

گفتند

به خاک افتادن آن همه سَر و ش

به هیچ نیست

اینجا، دیگر بحث بر سر شعر نیست و باید از تعمد شاعر برای نثر مصنوع ساختن و ایجاد انواع تعقید لفظی سخن گفت. هنگامی که دو اصطلاح «چرب زبانی» و «کفگیر به ته دیگ خوردن» و جمله «انگار کفگیر چرب زبانی او به ته دیگ خورده» در زبان شعری وی به چنین صورتی در می آید، اگر به یاد بیاوریم که قرنی از جنبش عامیانه نویسی (تبدیل زبان گفتار به نوشتار در نثر عامیانه) می گذرد، با توجه به ضرورتهای اجتماعی و فرهنگی آن تحول، حکمت این رفتار زبانی پرسش انگیز را در چه باید جست؟ آیا کار تعهد شعری شاعر به تصنع و تعقید و همان «التزام مالا یلزم» قدمایی و تکرار حروف رسیده است:

نه ملغمه بی قانون مطلق های متنافی



ذاتش درایت و انصاف

هیأتش زمان، -

و خاطره‌ات تا جاودان جاویدان در تکرار ادوار داوری خواهد
شد.



از بیرون به در آمدم:

از منظر

به نظاره به ناظر

سطرهایی از شعر «در آستانه»^(۱)

بنابراین، اگر شاملو در نخستین سالهای شاعری خود شعر و زبان
شعرش را از هرگونه قید و قرارداد آزاد می‌سازد و به زبان گفتار و صورت
طبیعی کلام باز می‌گردد، در اغلب آخرین آثار خویش به نحوی به تصنع
گرایش می‌یابد که در برخی پاره‌ها، از این دو ویژگی زنده، حتی نشانی
نمی‌ماند:

آنگاه بی احساس سرزنی هیچ

آئینه بهتانِ عظیم را باز تاب نگاه خود کردم

سرخى حيلت باز چشمانش را
کم قدری آبگینه سستِ خُلِ مستیِ ناکامش

از مجموعه «مدایح بی صله»

در همان شعر دیروز نیز آثار بسیاری می توان یافت که، به رغم تمامی آن قید و قراردادهای دگرگون ساز زبان، برخوردار از صورت طبیعی کلام هستند و آینه شفافى برای باز نمودن زبان آن عصر. ببینید حافظ چگونه توانسته، با رعایت وزن عروضی و قالب قراردادی غزل و با کمترین تغییر، چنین زبان پیراسته و گفتار گونه ای بدست دهد:

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سر آید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر بر آید
گفتم ز مهرورزان، رسم وفا بیاموز
گفتا ز ماهرویان، این کار کمتر آید

در شعر شاملو نیز به رغم تمام آن آثار، هم شعرهایی وجود دارد که، با وجود وزن، زبانشان پیراسته از زائده است و در قلمرو به کار بردن زبان گفتار و پالوده تر کردن آن مبین تواناییهای شاعر است:

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره های یوش

با قیچی سیاهش

بر زردی برشته گندمزار

با خش خشی مضاعف

از آسمان کاغذ مات

قوسی برید کج،

و رو به کوه نزدیک

با غار غار خشک گلویش

چیزی گفت

و هم شعرهایی که وی موفق شده در آنها از زنده‌ترین کاربردهای زبان گفتار بهره گیرد و درخشان‌ترین نمونه‌های زبان پیشرفته شعر امروز را به دست دهد. نگاه کنید که شاعر چگونه در پاره زیر به زبان گفتار باز می‌گردد و از هر گونه کاربرد تمایزبخش و هماوایی ساز نا ضروری پرهیز می‌کند، به موسیقی طبیعی گفتار نزدیک می‌شود؛ به ویژه، با فعل مرکب و مصطلح «دست و دل لرزیدن» به ما به ازای عینی مفهوم خویش در زبان مردم دست می‌یابد. بدین گونه هم به آن «اضطراب و انتظار» عینیت می‌بخشد و هم به برجسته شدن این کاربرد یاری می‌رساند. این ترکیب مثال درخشان کاربردهایی است که در زبان گفتار، برای تجلی و تعیین بخشیدن به درون و بیرون انسان وجود دارد و برای آفرینش شعر، گستره‌ای عظیم پیش روی شاعر می‌نهد:

همه

لرزش دست و دلم

از آن بود

که عشق

پناهی گردد

پروازی نه

گریزگاهی گردد

آی عشق، آی عشق، چهره آیت پیدا نیست.

افزون بر این، شاملو در چند شعر از درخشان‌ترین شعرهایش توانست به درون و دنیای شخصی خود بازگردد و با کشف اشیاء و اجزای ویژه خویش و ما به ازای زبانی آنها، برای نخستین بار، از مرز تمایز بگذرد و در شعر به تشخص زبانی نزدیک شود:

می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پرواز گیرم

در باغچه‌های تابستان

خیس و گرم

به نخستین ساعات عصر

نفس اطلسی‌ها را

پرواز گیرم

پیداست که این چند شعر، به سبب همین تشخص زبانی و بیانی، هم نشان‌دهنده نگاه و جهان خاص شاعر هستند و هم مبین فضا و مکانی ویژه. چون در آثار شاملو، آن همه تشبیه و تمایز، همواره مانع متجلی شدن ویژگیهای درونی و بیرونی وی بوده است، تشخص واقعی این چند شعر و به

ویژه، تشخیص زبانی و بیانی درخشان شعر «ترانه آبی»، برای خواننده همچون گلی است که برای نخستین بار از سرزمین شاعر رویده است و از دنیای او نشانه‌ها دارد:

قیلوله ناگزیر

در طاق طاقی حوضخانه،

تا سال‌ها بعد

آبی را

مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌نی تنها

با تکرار چشم‌های بادام تلخش

در هزار آینه شش گوش کاشی.

چگونگی بیان در شعر شاملو

در حقیقت، هنر جستجوی بیان است و آفرینش هنری از هنگامی آغاز می‌شود که هنرمند با گزینش میانجی و واسطهٔ بیانی خود، به جستجوی زبانی تازه برای تبیین درونمایه و نگاه خویش بر می‌خیزد. به همین سبب بررسی هنر، بدون بررسی چگونگی بیان اثر میسر نیست. شناخت بیان، نیازمند بررسی اجزاء و نحوهٔ پیوندیابی اجزاء و چگونگی ساختار اثر است. این فرآیند، به روشنی نشان می‌دهد که اثر هنری بر بنیاد صنعت و رفتاری تحقق می‌یابد که هنرمند، برای بیان دنیای مطلوب خویش، با زبان در پیش می‌گیرد. یعنی چگونگی اجزای اثر و نحوهٔ ترکیب و تألیف یافتن آنها و شکل کلی اثر، به وضوح، آشکارکنندهٔ چگونگی طرز کار و شیوهٔ نگرش هنرمند است. اگر شاعر به نگرش و جهان ویژهٔ خود دست یافته باشد، بالطبع، صنعت شعری وی برخوردار از تشخص است. ولی اگر زبان و بیان اثر مبین چنین ویژگی و تشخصی نباشد، یا تقلیدی است و برگرفته از راه و رفتارهای شناخته و

آزموده است و یا به ظاهر متفاوت است اما نشان دهنده فضا و جهان ویژه‌ای نیست، به سخن دیگر، دارای تمایز است و نه تشخص.

در شعر پیشرفته امروز، شاعر به ویژگیهای درونی و بیرونی خود نزدیک می‌شود و با جزءنگری و جزء‌گزینی و تبیین آن، هر چه بیشتر، فضا و بیان شعرش را فردی و شخصی می‌کند. بدین گونه وی هم ویژگیهای شخصی‌اش را بیان می‌کند و هم با یافتن صنعت و ساختار خاص خود، به آن فضا و نگاه، تشخص و تعمیم می‌بخشد.

هستی در جزء تجلی می‌یابد و در واقع، جزء‌گرایی متضمن دو ویژگی دیگر یعنی دربرگیرنده تعین و تشخص نیز هست. ولی کل‌گرایی به فقدان زندگی و وجود می‌انجامد. اگر کل مجموعه سازمند و زنده‌ای باشد که از پیوند و تأثیر و تأثر متقابل اجزاء فراهم آمده باشد، این رفتار کل‌گرایی نیست و جزء‌گرایی زنده و هستی‌بخش و مجموعه ساز به شمار می‌آید.

اگر در قلمرو زبان شعری، آثار شاملو به لحاظ «اندیشه‌گرایی»، بیشتر برخوردار از تمایز بود تا تشخص، در قلمرو بیان نیز مهم‌ترین عامل، در چگونگی شیوه‌های بیانی آثار وی، همین گرایش است. در حقیقت، در تمام دورانها، اندیشه مهم‌ترین خاستگاه شعر بوده است و یافتن شعری که از اندیشه و مفهوم یکسره بی‌نصیب باشد کاری بسیار مشکل و شاید ناممکن است.

در واقع مشکل شاملو، در اغلب آثار او نه اندیشه‌گرایی بلکه، متعارف بودن اندیشه و معمولی بودن شیوه‌های بیانی آن است و در این دو قلمرو از صنعت شعری بی‌بهره بودن.

ضرورت هر شعری به سبب صنعت و ساختار تازه آن است و این نیز نتیجه نگرش و اندیشه ویژه‌ای است که شاعر با شناخت درون و بیرون دنیای

شخصی خود به آن دست می‌یابد. بنابراین ضرورت هر شعری ناشی از دستاوردهای آن است و این نیز بر آمده از تازگی و تشخیصی است که شاعر با نگرش و صنعت خود، در هر دو قلمرو اندیشه و بیان یا دست کم در یکی از این دو عرصه، آن را جلوه‌گر می‌سازد. بدین گونه شعر یا مبین اندیشه‌های تازه‌ای است که شاعر به تبع جهان ویژه خویش موفق به کشف آنها شده است و یا متضمن بیان تازه‌ای است که وی برای تبیین اندیشه‌های متعارف و شناخته شده آن را یافته است.

اغلب آثار شاملو، سوای انگشت شمار شعرهایی که از ویژگیهای شخصی شاعر و بیان شعری پیشرفته برخوردار است، از خصایص دنیای شخصی وی بی‌بهره است. اگر او، در مرحله پیشین، برای گزینش اجزای زبان شعری خود بیشتر با کل‌نگری به زبان می‌نگریست، در قلمرو بیان نیز غالباً به شیوه‌هایی روی می‌آورد که برای بیان کلی و همگانی اندیشه به کار می‌آید. در این شیوه‌های بیانی، به لحاظ غیر شخصی و کلی بودن اجزاء، نه تنها شاعر غایب است بلکه، خصایص جزئی و عینی جهان و جمع نیز امکان تجلی نمی‌یابند. شیوه‌های بیانی شعر، هر قدر شخصی‌تر و عینی‌تر و جزئی‌تر باشد برای تبیین ویژگیهای فردی و جمعی نیز توانا تر است. ولی در بیان کلی، برای تبیین و تعیین بخشیدن به واقعیت، امکان و مجال کمتری وجود دارد. توان تبیینی هر شعری وابسته به چگونگی بیان آن است و نه در پیوند با چگونگی اندیشه شعر. بخشی از تشخیص هر شعر حاصل ویژگی اجزاء زبانی شعر (مفردات و ترکیبات) است که شاعر بر اساس شناخت خصایص دنیای خود آنها را برمی‌گزیند و بخشی نیز نتیجه صنعت و رفتاری است که شاعر، بر بنیاد نگرش ویژه خویش، با آن اجزاء در پیش می‌گیرد و از پیوند و ترکیب

آنها، بیان شعری مخصوص و مطلوب خود را فراهم می آورد. برای مثال: فروغ در پیشرفته ترین آثار خویش، با کشف دنیای شخصی خود و بیان جزئی آن، هم چهره اش را در شعر فراز می آورد و هم واقعیت های جهان و جامعه اش را آشکار می کند. در بند زیر، این ویژگی به روشنی پیداست. دستاوردهای بیانی شعر فروغ، سهمی فراهم آمده از اشیاء و اجزاء زمانی ویژه ای است که فروغ بر اساس ویژگی های درونی و بیرونی خود آنها را یافته و برگزیده است (سجاده، آستان وحشت دوزخ، جای پای معصیت، دعا خواندن، دعا را فوت کردن، انتظار ظهور و...) و بخشی برآمده از صورت طبیعی کلام و وزن گفتاری آن و به ویژه، بیانی است که شاعر با نگرش و صنعت خود از ترکیب و تألیف آن اجزاء پدید می آورد:

مادر تمام زندگیش

سجاده ایست گسترده

در آستان وحشت دوزخ

مادر همیشه در ته هر چیزی

دنبال جای پای معصیتی می گردد

و فکر می کند که باغچه را کفر یک گیاه

آلوده کرده است.

مادر تمام روز دعا می خواند

مادر گناهکار طبیعی ست

و فوت می کند به تمام گلها

و فوت می کند به تمام ماهی ها

و فوت می‌کند به خودش
مادر در انتظار ظهور است
و بخشی که نازل خواهد شد.

نیما نیز، در کمال یافته‌ترین آثار خویش، با جزء‌نگری و جزء‌نگاری شعری موفق به تبیین خود و خصایص دنیای پیرامونش می‌شود. در شعر زیر، بخشی از تشخیص بیانی شعر نتیجه اجزاء و اشیاء ویژه‌ای است که نیما آنها را از طبیعت و واقعیتهای بیرونی خود گرفته است (کشتگاه، ساحل، داروگ، کومه تاریک، جدار دندانهای نی و ...) و بخشی نیز حاصل صنعت شاعر و نگاه ویژه‌ی وی به آن واقعیتهاست:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: «می‌گیرند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران.»
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست،
در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دندانهای نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
- چون دل یاران که در هجران یاران -
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

بدین سان نیما و فروغ توانستند با بازگشت به دنیای شخصی خود و شناخت خصایص درونی و بیرونی خویش و یافتن اندیشه و نگرشی ویژه، به برخی از ویژگیهای زبان شعری خود و نحوه ترکیب و تألیف آنها دست یابند و با این صنعت، پیشرفته‌ترین آثارشان را به وجود آورند. با همین تشخص زبانی و بیانی است که پاره‌ای از اجزای زبان و بخشی از واقعیتهای جهان به تبیین و تجلی و تشخص می‌رسند. شاعر با جهان مطلوب و مکشوف شعرش، واقعیتهای این دنیای محدود و محتوم را محک می‌زند و با بیان و ساختار شهودی شعر، انتظام تازه‌ای را در زبان پدید می‌آورد که راه فراتر رفتن از آن حد و قید و عادت را بر انسان می‌گشاید.

در همین پاره شعر فروغ می‌توان، به روشنی، دید که چگونه وی با شناخت واقعیت و کشف وهم پنهان در پس آن، موفق به یافتن بیانی می‌شود که چگونگی آن، بدون هیچ‌گونه داوری و توضیح و تفسیری، آشکارکننده چگونگی واقعیت است. او در بیان شعری خویش، همان اجزاء و پیوندهایی را به کار می‌گیرد که واقعیت از آنها فراهم آمده است. اگر در زندگی مادر، توهم چنان حضور و نقش و سیطره‌ای دارد که واقعیت در برابر آن غیر واقعی می‌نماید، در بیان آن نیز، روایت به گونه‌ای شکل می‌گیرد که اسطوره‌ای را فراز می‌آورد. همچنانکه اسطوره، در اصل، روایت واقعیت است. فروغ در این چند سطر، هم لایه‌های پیدا و ناپیدای زندگی و انسان این جایی را، در پیوند با زمین و آسمان، آشکار می‌کند و هم با تبیین نگاهش نشان می‌دهد که در این منظر، واقعی و غیر واقعی به هم آمیخته است. مصیبت ما، مضحکه ماست و در ذهن ما وهمهایی هست که، مثل خوره، واقعیت و زندگی را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. شعر نیما نیز برخوردار از همین ویژگی است. اگر

نخستین بند، مبین جهان و چشم انداز بیرونی شاعر است و آواز خشکی کشتگاه خود و زاری خیل سوگواران ساحل نزدیک به آن خطاب و پرسش می‌رسد، دومین بند نشان‌دهنده همین درونمایه در دنیای درونی وی است و شاعر آن خشکی و هجران را هم در کومه خود می‌یابد و هم در درون یاران خویش و بالطبع دیگر بار، به همان تداعی و خطاب و فریاد و فرجام می‌رسد. پرسشی که بی جواب می‌ماند، این بی پاسخی هم توجیه کننده آن سوگ و هجر است و هم بدین گونه خود پاسخ است و مبین تداوم یافتن همان خشکی و انتظار.

بدین گونه می‌بینیم اگر نیما و فروغ توانستند با بیان جزئی ویژگیهای درونی و بیرونی خویش به ضرورت‌های فردی و اجتماعی شعر پاسخ گویند، آثار شاملو نشان دهنده رفتاری متفاوت است. شاملو در اغلب آثار خویش با «کل‌گرایی»، در هر دو قلمرو زبانی و بیانی شعر، از تحقق این دستاوردها بی‌نصیب و دور مانده است. به شعر زیر نگاه کنید و ببینید که چگونه شاملو هنگامی که می‌خواهد به تبیین دنیای پیرامون خویش بپردازد و نگاهی را به جهان باز گوید، چون اندیشه‌اش را با اجزای کلی و نمادین بیان می‌کند و در پی کشف ما به ازای جزئی و عینی آن نیست، بالطبع، نه جلوه‌ای از واقعیتهای جامعه و جهان را آشکار می‌کند و نه نشانی از دنیای شخصی خویش به دست می‌دهد:

بهتان مگوی

که آفتاب را با ظلمت نبردی در میان است.

آفتاب از حضور ظلمت دلتنگ نیست،

با ظلمت در جنگ نیست.
ظلمت را به نبرد آهنگ نیست،
چندان که آفتاب تیغ برکشد
او را مجال درنگ نیست.

همین بس که یاریش مدهی
سواریش مدهی.

شعر «بهتان مگوی» از آخرین مجموعه شاملو

و آنگاه که شاعر در پی «خود سرایی» و بیان خویش است، به سبب اینکه به بیان جزئی اشیاء و اجزای دنیای شخصی خود نمی‌پردازد، در نتیجه قادر نیست خصایص درونی و بیرونیش را در شعر فراهم آورد تا خواننده با آن بتواند هم به دنیای شاعر راه جوید و هم به شناخت بخشی از جامعه و جهان پیرامون وی دست یابد:

نگاهم به خلاء خیره ماند
گفتند

به ملال گذشته می‌اندیشد
از سخن باز ماندم
گفتند

مانا کفگیر روغن زبانش

به تو دیگ آمده!

اشکی حلقه به چشمم نیست،

گفتند

به خاک افتادن آن همه سرّوش

به هیچ نیست.

بیخود از خویش

صیحه برنیاوردم،

گفتند

در حضور

متظاهرِ مهر است

اما چون برفتی

خاطر

بروفتی!

در آن شعر و این پاره شعر (سطرهایی از شعر «غمم مدد نکرد» از «مدایح بی صله» آخرین مجموعه شاملو) و در بسیاری از آثار او، به وضوح، می‌توان دریافت که صنعت بیانی شعر ناتوان از بیان واقعیتهای جزئی و شخصی روزمره است. جهان سرای جزء است و تنها با جزءنگری و جزءنگاری می‌توان به تشخیص اشیاء و اجزای آن دست یافت و تمایز و تشخص هر پدیده و بود و نمودی را دریافت و نشان داد. شاعر در شعر «بهتان مگوی»، با گزینش کلی‌ترین اجزاء (آفتاب و ظلمت) و متعارف‌ترین پیوندها و رفتاری که هیچگونه تشخصی به آنها نمی‌بخشد، به تبیین اندیشه‌ای

می‌پردازد که با همین ویژگی‌های زبانی و بیانی پیشینه‌ای چند هزار ساله دارد. و در دومین پاره، به جای بیان جزئی خصایص دنیای شخصی خویش و فراهم آوردن تشخص فردیش در شعر، از «خود» روایت و تبیین و تعریفی کلی به دست می‌دهد.

تنها در این دو مورد و مظنه نیست که شاملو به لحاظ متعارف بودن نگاه و اندیشه خویش، بالطبع، به شیوه‌های معمولی بیان روی می‌آورد و بیانی نثری به دست می‌دهد و با به کار گرفتن برخی کاربردهای کلمه و کلامی کهن، به این زبان منثور و متعارف، ظاهر و تمایزی قدمایی می‌بخشد. این دو ویژگی در بسیاری از آثار وی پیداست. زیرا شیوه‌های بیانی شعر ناشی از صنعت و رفتاری است که شاعر با زبان و ابزارهای بیانی شعر در پیش می‌گیرد، که این نیز بر آمده از چگونگی نگرش اوست.

ذهن شاملو بر شالوده اندیشه و کنش اندیشه قوام و دوام می‌یابد. شعر شاملو، شعر اندیشه است و «اندیشه‌گرایی» خاستگاه مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی و اساسی‌ترین شیوه‌های بیانی آثار اوست. هیچ شعر و شاعری از اندیشه بی‌نیاز نیست. ولی شعر بودن یا شعر نبودن هر اثری وابسته به چگونگی اندیشه و چگونگی بیان آن است. اندیشه متعارف و منطقی را می‌توان با انواع شیوه‌های بیانی منثور و معمول تبیین کرد ولی برای تبیین اندیشه شعری و تازه، بالطبع باید از بیان شهودی و شعری تازه سود جست. احساس و عاطفه خصوصی، اما اندیشه عمومی است و چگونگی بیان هر کدام از آنها نیز تابع همین ویژگی است. تازگی و تشخص بیانی شعر، یا حاصل بیان شعری تازه‌ای است که شاعر برای تبیین اندیشه و نگاه مکشوف و ناشناخته خود می‌آفریند یا نتیجه کشف بیانی تازه برای اندیشه‌های متعارف

و شناخته و یا، برتر از این دو، محصول صناعت پیشرفته‌ای است که با آفرینش ساختار شهودی، به اجزای کلامی و بیانی متعارف اثر، توان و تشخیص شعری می‌بخشد. در آثار شاملو، هم برای این روشها می‌توان مثالها جست و هم برای آثاری که از هر گونه تازگی و تشخیص شعری بی‌بهره‌اند. او در این گونه آثار خود، گاهی برای تبیین نگاه و اندیشه‌ای متعارف، در تمام یا در برخی از پاره‌های شعر، به رایج‌ترین شیوه‌های بیانی نثر روی می‌آورد. در شعر شاملو، از این گونه پاره‌های نثری، فراوان می‌توان یافت. گاهی این پاره‌ها، هم نثر بودنشان به روشنی پیداست و هم به وضوح نشان می‌دهند که اندیشه شاعر، در مقام نثر نیز، متضمن ژرف نگری و شناخت تازه‌ای نیست و نگاه وی گرفتار سطحی نگری و کلی‌گوییهای روشنفکرانه و عوام‌پسند است. به سطرهای زیر نگاه کنید:

وقتی که گردگرد ترا مردگان زیبا گرفته‌اند / یا محتضرانی آشنا - که ترا
بدیشان بسته‌اند / با زنجیرهای رسمی شناسنامه‌ها - و اوراق هویت / و
کاغذهایی / که از بسیاری تمبرها و مهرها / و مرکبی که به خوردشان
رفته است - سنگین شده‌اند، - / وقتی به پیرامن تو / چانه‌ها / دمی از
جنبش باز نمی‌ماند / بی آن که از تمامی صداها - یک صدا - آشنای تو
باشد، - / وقتی که دردها / از حسادت‌های حقیر - بر نمی‌گذرد / و پرست‌ها
همه - در محور روده‌ها است ... / آری، مرگ - انتظاری خوف‌انگیز
است، / انتظاری / که بی‌رحمانه به طول می‌انجامد.

شاملو در این بخش از «شبانۀ ۹» (که در مجموعه «آیدا، درخت و

خنجر و خاطره» در سال ۱۳۴۳ انتشار یافته است) به تبیین نگاهی می‌پردازد که در آن سالها به پاره‌ای از جامعه خویش داشته است. او فترت و مردگی آدمهای پیرامون خود را ناشی از دردهای آنها می‌داند که از حسادتهای حقیرشان بر نمی‌گذرد و در پرسشها و نیازهای آنها که همواره بر محور روده‌هاست.^(۱) آیا در آن سالهایی که مردم این سرزمین، از سویی گرفتارها طرحهای تحمیلی و ویرانساز استعمار بودند و از سوی دیگر اسیر بازدارنده‌ترین عوامل فرهنگی و تاریخی خود، درد و مشکل و مردگی اصلی جامعه ما همین حسادت و حقارت و پرسشهایی بوده است که شاعر از آن سخن می‌گوید؟ آیا چنین خصایصی را باید از ساده‌ترین عوارض فردی و طبیعی انسان دانست یا از مهم‌ترین ویژگیهای جامعه و نشانه تباهی و مردگی آن؟ برای پی بردن به چگونگی این اندیشه شاملو، کافی است به دو شاخص و نشانه روشن تاریخی و شعری آن سالها اشاره بکنیم و به یاد بیاوریم که او این نگاه را در نخستین سالهای دهه پنجم و در پیوند با جامعه آن دوره، بیان کرده است. در این دوره، که امپریالیسم بر اساس دستاوردها و ویژگیهای آخرین مرحله رشد سرمایه‌داری و گسترش شرکتهای چند ملیتی، به چنان فرایندی از توسعه و تسلط اقتصادی رسیده بود که می‌توانست، بدون به کار گرفتن اهرم سیاسی و تحمیل دیکتاتورهای رنگارنگ، شرایطی را در کشورهای وابسته تحقق بخشد که به تحقیر و تحلیل نیروهای زنده و قهر و غلبه بازدارنده‌ترین عوامل اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی آن جوامع

۱ - در متن شعر، پیش از واژه «محور» به جای حرف اضافه درست و مصطلح «بر»،

حرف اضافه «در» به کار رفته است.

بینجامد. تا ملتها، چنان درگیر تضادهای گوناگون خود و گرفتار بردگیهای درونی خویش شوند که به هر حاکمیتی تن دهند و بقا و تداومشان را در گرو بهره دادن به امپریالیسم بدانند. بدین سان در آن سالها، آمریکا، از یک سو به کمک دلارهای نفتی و طلیعه ظاهر فریب و زودگذری که چند ملت‌ها به همراه می آوردند، داشت مردم را در قیلوله گرم و کوتاهی فرو می برد تا با این فراغت برای آنها شبی دیگر را تدارک بیند. از سوی دیگر، با انقلاب سفید شاه و رویدادها و پی آمدهای آن و تحلیل بردن ته مانده توان تولیدی ما در تمام قلمروهای کاری و سرمایه ای (گسترش دادن به: بیکاری و تقاضا و مصرف و نیروهای کار ارزان و دگرگون کردن نقش و جایگاه مرده ترین و بازدارنده ترین عوامل اجتماعی و فرهنگی و غالب کردن آنها بر جامعه) توانست در آن دوران شرایطی را بر جامعه مسلط کند که قادر باشد، در دوره های گوناگون بهره برداری مستقیم و غیر مستقیم و مراحل متناوب تخریب و تعمیر امپریالیستی، نیروهای انسانی و طبیعی این سرزمین را، به سهولت، در خدمت شرکتهای چند ملتیتی به کار گیرد. سخن را کوتاه کنیم، در آن سالها، در پس واقعیتهای به ظاهر زنده، زوال و مردگی چنان گسترش یافته بود که جامعه همیشه از همان مردگانی بود که شاعر در اینجا از آنها سخن می گوید. بدین سان می بینیم که شاملو، در آن سالها به شناخت مسخ شدگی و زنده بودن ظاهری آدمهای پیرامون خویش دست می یابد (و با آوردن صفت «زیبا» برای مردگان، تناقض و طنزی را در بیان شعری خود پدید می آورد که تمهیدی بر همان مردگی و زنده نمایی کاذبی است که در سطرهای بعدی به آن اشاره دارد) ولی به همین بیان کلی اکتفا می کند و به کشف لایه های ژرف تر این واقعیت و تبیین ما به ازای عینی آن نمی پردازد. حال اگر به یاد بیاوریم که

شاملو این نگاه و شعر را در مجموعه «آیدا، درخت و خنجر و خاطره» آورده است و مجموعه «تولد دی دیگر» فروغ، در سال ۱۳۴۲ و یک سال پیش از این مجموعه شاملو، منتشر شده بود، بهتر می‌توانیم به ضرورت و چگونگی این نگرش پی ببریم. فروغ با مجموعه «تولد دی دیگر» و شعرهای پس از آن، کاشف زوال و مردگیهای ما و دوران خویش است. او در بخش غالبی از آثار آن مجموعه، به شناخت لایه‌های ناشناخته‌ای از درون و بیرون خویش توفیق می‌یابد و در پس واقعیتهای رنگارنگ و گوناگون خود و جامعه‌اش، به دیدار شب و ظلمتی ناآشنا می‌شود که آیه‌های زمینی همین مرگ و طاعون تاریخی را در خود نهان کرده بود. نگاه کنید که فروغ چگونه با نگاه و بیان شعری‌اش، به ویژه در آثاری همچون «آیه‌های زمینی» و «دیدار در شب» از مردگی ما چنان چشم‌انداز هول‌آوری می‌گسترده که اگر دیده و دلمان در حضور بود بشارت آن عذاب الیم و این تب و طاعون تاریخی را به گوش و چشم شنیده و دیده بودیم:

پاره‌هایی از شعر «آیه‌های زمینی»:

چه روزگار تلخ و سیاهی / نان، نیروی شگفت رسالت را / مغلوب کرده
بود / پیغمبران گرسنه و مفلوک / از وعده‌گاههای الهی گریختند / و
بره‌های گمشده / دیگر صدای می می چوبانی را / در بهت دشتها
نشنیدند.



در غارهای تنهائی/ بیهودگی به دنیا آمد/ خون بوی بنگ و افیون
می داد/ زنهای باردار/ نوزادهای بی سر زائیدند/ و گاهواره ها از شرم/
به گورها پناه آوردند.



مرداب های الکلی/ با آن بخارهای گس مسموم/ انبوه بی تحرک
روشنفکران را/ به ژرفنای خویش کشیدند/ و موشهای موزی/ اوراق
زرنگار کتب را/ در گنجه های کهنه جویدند.



مردم،/ گروه ساقط مردم/ دلمرده و تکیده و مبهوت/ در زیر بار شوم
جسد هاشان/ از غربتی به غربت دیگر می رفتند/ و میل دردناک جنایت
/ در دستهایشان متورم می شد.
گاهی جرقه ای، جرقه ناچیزی/ این اجتماع ساکت بیجان را/ یکباره از
درون تلاشی می کرد/ آنها به هم هجوم می آوردند/ مردان گلوی
یکدیگر را/ با کارد می دریدند/ و در میان بستری از خون/ با دختران
نابالغ/ همخوابه می شدند.

پاره هایی از شعر «دیدار در شب»:

من فکر می کنم که تمام ستاره ها/ به آسمان گمشده ای کوچ کرده اند/ و

شهر، شهر چه ساکت بود/ من در سراسر طول مسیر خود/ جز با
گروهی از مجسمه‌های پریده رنگ/ و چند رفتگر/ که بوی خاکروبه و
توتون می‌دادند/ و گشتیان خسته خواب آلود/ با هیچ چیز روبرو نشدم.
افسوس/ من مرده‌ام/ و شب هنوز هم/ گویی ادامه همان شب
بیهوده‌ست.



پس این پیادگان که صبورانه/ بر نیزه‌های چوبی خود تکیه داده‌اند/ آن
بادپا سوارانند؟ و این خمیدگان لاغر اقیونی/ آن عارفان پاک بلند
اندیش؟/ پس راست است، راست، که انسان/ دیگر در انتظار ظهوری
نیست/ و دختران عاشق/ با سوزن دراز رودری دوزی چشمان زود
باور خود را دریده‌اند؟

و به راستی، در میان آثار شاملو، چند اثر را می‌توان یافت که از حرف و
حدیث‌های کلی پیراسته و برخوردار از نگاه و بیانی عینی و جزئی باشد؟ با
اینکه در این دو شعر فروع نیز، بیان برخی سطرها حرفی و کلی است. اگر آن
گونه اندیشه‌ها، مطلوب طبایع راحت یاب نیز باشد و به کار ترنم و تبلیغ اهل
حال و قال هم بیاید، حاشا که بتواند به خلق آئین مردمی بیاموزد و به آنها پر
پرواز و راه رهایی بخشد. که اگر چنین بود، به روایت خود شاعر، شاعران و
رسولان به تبار شهیدان نمی‌پیوستند:

جنگل آئینه فرو ریخت / و رسولان خسته به تبار شهیدان پیوستند / و
 شاعران به تبار شهیدان پیوستند / چونان کبوتران آزاد پروازی که به
 دست غلامان ذبح می‌شوند / تا سفره اربابان را رنگین کنند / و بدین‌گونه
 بود - که سرود و زیبایی / زمینی را که دیگر از آن انسان نیست / بدرود
 کرد / گوری ماند و نوحه‌ئی / و انسان جاودانه پا در بند /

اگر در دیوانهای شعر دیروز کم نیستند آثاری که در حقیقت نثرند ولی
 گوینده، با موزون و مقفی کردن کلام و متساوی ساختن مصراعها، آنها را
 تبدیل به نظم کرده و به صورت شعر درآورده است، در شعر امروز نیز (هم
 در میان شعرهای موزون پیروان نیما و هم شعرهای شاملو و دیگر بی وزن
 سراها) آثار فراوانی وجود دارد که اگر چه با نام و ظاهر شعر در آمده‌اند، در
 واقع، نثر هستند و گاهی نثرهایی نازل و بی‌ارزش. با اینکه شاملو، در فرآیند
 شعر امروز، خود از نخستین کسانی است که هم بر این گونه عارضه‌ها آگاهی
 داشته و هم آشکارا از مردم فریبی متشاعران و سخنوران سخن گفته است.^(۱)
 با این حال، در اغلب مجموعه‌های وی، به راحتی می‌توان به انواع شیوه‌های

۱ - «نباید تصور کرد که می‌توان مردم را با وزن و قافیه دادن به چیزی که منطقاً نثر است
 فریب داد. آئن می‌گوید: «اینان چیزی را به «صورت شعر» و در جامه شعر ارائه می‌دهند که قبلاً به
 نثر اندیشیده‌اند» آب پاکی روی دستتان بریزم: شعری که ترجمه‌اش به صورت مقاله‌ئی در آید،
 حقه بازی است نه شعر، گندم نمایی و جوفروشی است. و چنین شاعری را قانوناً نمی‌توان به عنوان
 کلاه‌بردار تحت تعقیب قرار داد. من به شعر دست یافته‌ام و دوست می‌دارم که غبار وزن و قافیه،
 شفافیت آن را کدر نکند.»

بیانی نثر (که به سبب فقدان صنعت و ساختار در خور به مرتبه شعری ارتقاء نیافته‌اند و در همان مرحله کاربرد نثری باقی مانده‌اند) و حتی پاره‌هایی برخورد که شاعر در آنها به تبیین اندیشه‌های متعارف و مردم‌پسند پرداخته و، به رغم وانهادن وزن و قافیه قرار دادی، تلاش کرده با سود جستن از انواع تکرارها و کاربردهای کلامی و کلمه‌ای تمایز ساز و هم‌آواییهای زبانی گوشنواز، به آن نثرها ظاهری شعرگونه بخشد. یکی از مهم‌ترین دلایلی که شاملو به ویژگیهای نثر کهن روی می‌آورد نیز همین است که بتواند بیان منشور و متعارف اثر خود را بدین‌گونه متمایز سازد. اگر این تمایز را نشانه اقتدار و مهارت زبانی شاعر نیز بدانیم، چون نتیجه تکرار تجربه و خصایص زبانی دیروز است، بالطبع، از دستاوردهای تازه بی‌بهره است و برای زبان امروز، بی‌حاصل. مگر می‌توان، در سطرهای زیر، برای تشابه صوتی و حرفی پایان اغلب سطرها و آن تکرارهای کلمه‌ای و کاربردهای زائد (مانند کاربرد واژه مخفف «ار» به جای «اگر»: تطور و تخفیفی که نتیجه ضرورت‌های تحمیلی اوزان قرار دادی دیروز بوده است) توجیه دیگری انگاشت؟ به جز آنکه شاعر با این «باستان‌گرایی زبانی» در پی یافتن گونه‌ای تمایز شعری است؟ یعنی از یک سو شاعر از وزن و قافیه می‌گذرد تا شعر و فرآیند آفرینش گرفتار هیچ‌گونه قید و قرار داد و زایده‌ای نباشد ولی از سوی دیگر، و تنها برای تمایز بخشی، چنین اجزاء تزئینی و ناضروری را در شعر می‌پذیرد:

بندم خود اگر چه بر پای نیست
سوز سرود اسیران با من است،
و امیدی خود به رهائیم ار نیست

دستی هست که اشک از چشمانم می‌سترد،
و نویدی خود اگر نیست
تسلانی هست.

شاملو، در این گونه آثار، نه شاعر و کاشف بل شاهد و شارحی است که به تبیین و تبلیغ اندیشه‌هایی می‌پردازد که به دلیل معمول و متعارف بودن آن اندیشه‌ها، در خور بیانیه‌ها و شیوه‌های بیانی نثر است. شعر با زبان و بیان و ساختار شهودی خود، تنها راه تحقق آزادی است. شاعر به جای اینکه از آزادی بگوید و به ستایش آن بنشیند، با شعر مجالی برای پرواز ذهن و رهایی انسان از جبر جهان و زبان می‌آفریند. زیرا شعر، به یمن جادوی زبان، محملی برای فراخوانی و حضور تمام چیزهاست. یعنی هم اشیاء و اجزاء جهان می‌توانند در شعر، به واسطه‌ی واژه‌ها و نشانه‌های زبانی، از جبر طبیعت فارغ شوند و هستی دیگری را آغاز کنند و هم واژه‌ها، به سبب پیوندهای تازه و بیان مکاشفه‌ای شعر (یا شیوه‌های بیانی متعارفی که با ساختار شهودی آن ارتقاء شعری یافته‌اند) از انتظام قرار دادی کلام و زبان رها شوند و در برابر جهان مجبور و محتوم، دنیای مکشوف و مطلوب شاعر را در زبان طرح افکنند که این خود تنها امکان وجود حضوری آزادی ناب است. اگر انسان در برابر اثر هنری به رهایی دست می‌یابد خود ناشی از همین واقعیت است. ضرورت شعر و اثر هنری، به لحاظ همین جهان تازه و مکشوف آن است. جهان و زبان گرفتار پیوندها و دلالت‌های معمول و معهود خویش‌اند و انسان، در جستجوی یافتن راه رهایی از این انقیاد و انتظام. انسان تنها با شعر توانسته است این مجال را برای خود فراهم آورد و به یمن زبان، بودن را بر بنیاد آزادی

تجربه کند. بدین سان، شعر با بیان مکشوف و ساختار مکاشفه‌ای خود، تنها قلمروی است که به انسان امکان می‌دهد از انتظام جبری جهان و ترتیب طبیعی زبان فراتر رود و با زبان، از «بودن» به «شدن» و «باشندگی» دست یابد. ولی نثر متضمن کاربرد نشانه‌های زبان با همان انتظام طبیعی و ترتیب قرار دادی کلام است. انسان با زبان می‌اندیشد. نثر، ظرف عاداتی ذهن و اندیشه‌های متعارف اوست ولی شعر، محملی برای پرواز اندیشه انسان. شاید درست‌تر این است که بگوییم بیان شهودی برای تبیین هرگونه مکاشفه‌ای، خواه اندیشه‌های شهودی علم باشد، یا شهودهای عرفانی و یا هرگونه اندیشه شهودی دیگری، بهترین شیوه است. از این رو، شعر و بیان شهودی هم برهم زننده انتظام متعارف و عاداتی نثر و زبان گفتار است و هم مفتاح و دریچه‌ای برای زبان و ذهن. بنابراین تفاوت این دو گونه بیان، در اصل، ناشی از تمایزی است که میان این دو نوع اندیشه وجود دارد.

دو گونه اندیشه، دو گونه بیان

بنابراین دو گونه اندیشه، و به تبع آن، دو گونه بیان نیز وجود دارد: اندیشه و بیان شعری، و اندیشه و بیان غیر شعری. اندیشه غیر شعری برخوردار از انتظام و پیوندی متعارف است ولی اندیشه شعری بهره‌مند از پیوندهای شهودی و مکشوف و انتظامی تازه و نامتعارف است (همان گونه که به اشاره گفته شد، بیان شهودی تنها ویژه شعر نیست و در قلمروهای دیگر نیز از این شیوه بیانی سود جست‌ه‌اند و در متون عرفانی و علمی و حتی انواع متون منشور، می‌توان مثالهای بسیاری برای این مقصود یافت) شاید ساده‌ترین

راه، برای تشخیص این دو گونه اندیشه، تمایز بیانی آنهاست. اندیشه‌ای که جز با شیوه بیانی شعر تبیین‌پذیر نیست اندیشه شعری است و اندیشه‌ای که با نثر می‌تواند بیان شود اندیشه منطقی و غیر شعری است. بنابراین اگر اندیشه نامتعارف باشد، بالطبع، تبیین آن با نثر میسر نیست و بیان تازه و دیگرگونی می‌طلبد که همان قلمرو شعر است: قلمرو مکاشفه در زبان و بیان. اندیشه‌گرایی و بیان نثری اندیشه نه تنها باعث شده که بسیاری از پاره‌های آثار شاملو از قلمرو شعر بیرون رود، بلکه وی در این راه گاهی تا آنجا پیش رفته که حتی از کاربرد ادات علت نیز خوداری نکرده است:

گرسنگان از جای برنخاستند/ چرا که از ارابه‌ها عطر نان گرم
برنمی‌خاست/ برهنگان از جای برنخاستند/ چرا که از بار ارابه‌ها خوش
خوش جامه‌هائی برنمی‌خاست/ زندانیان از جای برنخاستند/ چرا که
محموله ارابه‌ها دار بود نه آزادی/ مردگان از جای برنخاستند/ چرا که
امید نمی‌رفت تا فرشتگانی رانندگان ارابه‌ها باشند/

کاربرد این گونه اجزاء در نثر نیز، اغلب کاربردی توضیحی است و وجودشان در شعر، به سبب ویژگیهای زبانی و بیانی آن، زائد به شمار می‌آید. شعر مهم‌ترین شیوه بیانی برای زنده و تازه شدن زبان و تجلی و تعالی یافتن تواناییهای آن است. شاعر برای گسترش بخشیدن به امکانات زبانی و بیانی خود همواره به نثر و زبان گفتار باز می‌گردد. این مقصود با بهره‌گرفتن از تواناییهای بسیار گسترده زبان گفتار و نثر و پرهیز از کاربردهای فرعی و ناضرور این دو قلمرو و پیراستن کلام امکان‌پذیر می‌گردد. اگر زبان گفتار هم

خاستگاه واژه‌هاست و هم فرسایشگاه آنها و نثر بستر قالبی و قراردادی شدن زبان است، شعر با در هم شکستن آن قالبها و قراردادهای، و با بیان و ساختار شهودی خود، موجد مجالهایی نو برای توان و تازگی یافتن زبان است.

اگر در مجموعه شعرهای شاملو، برای انواع شیوه‌های بیانی نثر می‌توان مثالهای فراوانی یافت که در جای جای این بررسی و به ضرورت، مظنه‌ای از آنها آمده است با این حال گاهی در میان آن آثار می‌توان به شعرهایی نیز برخورد که شاعر در آنها برای تبیین اندیشه خود موفق به کشف بیان و ساختار شعری در خوری شده که هم اثر را از آسیب نثر مصون داشته و هم به دستاوردهایی پیشرفته رسیده است. شعر «لوح گور» یکی از درخشان‌ترین شعرهای شاملو برای نشان دادن این مقصود است. در این شعر، گرچه اندیشه، پیوندبخش اجزاء است ولی شاعر با کشف پیوندهایی تازه در میان اشیاء و اجزای اثر، توانسته با بیان شعری از مرحله محدود و مجرد اندیشه فراتر رود و به بیکرانگی اندیشه شعری دست یابد. دو سطر نخست این اثر، با بیان درونمایه شعر، از یک سو آشکارکننده تناقضی است که شاعر در پس حرکت و سکون کشف می‌کند و «این همانی» آنها را به همراه می‌آورد. و از سوی دیگر برانگیزنده پرسشی که تمام سطرها و کنشهای بعدی شعر، هم حسن تعلیل آن است و هم پاسخی بر این پرسش که: چرا در رفتن، حرکتی و در ماندن، سکونی نیست؟ اگر با زبان فلسفه بتوان برای این تناقض، یا به اصطلاح دقیق‌تر برای این «دایلما»^(۱) بیانی جست، بالطبع، روشن‌ترین بیان (سوی انواع شیوه‌های بیانی ابهامزای رمزی و تمثیلی و نمادین حکما)

همان بیان ذهنی و انتزاعی فلسفه است، ولی شاعر با کشف ما به ازاء عینی و شعری درونمایه در جهان و زبان آن را از قلمرو مقولات انتزاعی و مفاهیم ذهنی بیرون می‌برد و امکان درک عینی آن را برای خواننده فراهم می‌کند:

نه در رفتن حرکت بود

نه در ماندن سکونی

بنابراین اندیشه فراهم آمده در این دو سطر در فرآیند کنشهای شعری بند دوم و به ویژه با «این همانی» شگفتی که با عشق در آخرین بند پیدا می‌کند به توسعه می‌رسد که برای تبیین آن جز شیوه‌های بیانی شعر و ساختار شهودی آن راه دیگری نیست. بدین سان در نخستین سطر و کنش بعدی شعر، درونمایه و «دایلمای» حرکت و سکون ما به ازاء عینی خود را در پیوند با شاخه و ریشه باز می‌یابد. شاخه‌هایی که چون وابسته به ریشه‌اند نه در حرکت توان رفتن دارند و نه به سبب دستخوش باد بودن توان سکون:

شاخه‌ها را از ریشه جدائی نبود

و باد سخن چین

با برگ رازی چنان نگفت

که بشاید.

مانند باد و برگی که در این شعر و به لحاظ ویژگی رفتار شاعر با آنها، جلوه دیگری ندارد. برگ در همان تضادی به سر می‌برد که باد. برگ را نه در

حرکت، چون در بند شاخه است، رفتنی هست و نه در ماندن، به دلیل گرفتار باد بودن، آن را سکونی. در این جا شگفت‌انگیزترین کاربرد، آوردن صفت «سخن چین» است برای باد. صفتی که اشاره به صدا و زمزمه‌گری باد دارد. باد برای غمّاز بودن و نوا و نجوا سر دادن ناگزیر از رفتن و حرکت کردن است، همچنانکه برای نگفتن ناچار از سکوت است و نیازمند سکون. با آن صفت و این کنش، باد اسیر همان «دایلم» و تناقضی می‌شود که تمام اجزای شعر گرفتار آن هستند. باد، در هر دو حال، گرفتار تضاد است و بدون برگ آن را جلوه‌ای نیست. برای سخن‌چینی و حرکت و صدا داشتن باید به برگ رسد ولی برای ساکت بودن باید از وزیدن و به برگ رسیدن و راز گفتن دوری جوید. کدام راز؟ همان راز و تناقضی که شعر میبین آن است و تمام اشیاء و اجزای شعر، در نگاه شاعر، در بند آن هستند. تنها جزئی که در این میان به صدا و سخن در آمده و توان باز گفتن آن راز را دارد، همانا، باد است که با برگ از آن راز چنانکه بشاید چیزی نگفته است، چرا که راز است و «لوح‌گور» که فقط در فرجام رخ می‌نماید و تقدیر و مداری است که باد نیز خود گرفتار آن است. این راز و تضاد همان درونمایه‌ای است که در نخستین بند با بیانی صریح آمده و در دومین بند با آن شاخه و باد و برگ ما به ازاء واقعی و بیرونیش آشکار شده است و در نخستین سطر بند بعد، یعنی با تبدیل «دوشیزه عشق» به «مادری بیگانه» و تحقق «این همانی» آنها، چهره و گستره‌ای انسانی به خود می‌گیرد. این دو ترکیب به دلیل تقابل دوشیزه با مادر، و عشق با بیگانگی هم نهایت تضاد و دگرگونی را نشان می‌دهند و هم به سبب تبدیل آنها، غایت تشابه و یگانگی را فاش می‌سازند. از این رو شاعر با کشف این تقابل و تشابه در خویشتن به گسترده‌ترین ما به ازای بیانی اندیشه خود

می‌رسد. این توسع، تمهیدی بر آخرین کنش شعری است و تقدیر و مدار و منظومه‌ای را به همراه می‌آورد که واپسین تبیین و تبلور کیهانی همان درونمایه و تضاد است:

دوشیزه عشق من

مداری بیگانه است

و ستاره پر شتاب

در گذرگاهی مأیوس

بر مداری جاودانه می‌گردد.

بدین گونه ستاره با حرکت پر شتاب خود بر مدار، رفتن را باز می‌نماید. ولی این رفتن، از سوی دیگر، ماندن است و آن حرکت، سکون. زیرا تمام نقطه‌های مدار یکسان است و ستاره، بر این مداری که هر نقطه آن هم آغاز است و هم انجام، هر لحظه هم در حرکت است و هم در سکون. و مدار نیز به دلیل همین تکراری و همیشگی بودن، گذرگاهی است که صفت «مأیوس» را می‌پذیرد. بنابراین هر لحظه و هر نقطه آن هم می‌تواند جلوه حرکت و دگرگونی و زندگی باشد و هم مثال سکون و یکسانی و مرگ. همچون تمامی این شعر که کنشهای آن هم متفاوت‌اند و هم مشابه؛ گویی شعر مداری است که با حرکت، آشکارکننده زندگی است و با «این همانی» حرکت و سکون، چهره دیگری از مرگ. لایه پنهان و شگفتی که با نام شعر (لوح گور) آشکار می‌شود. اگر عنوان شعر، معمولاً نامی بر اثر است و نقشی در ساختار آن ندارد، عنوان این شعر، در میان آثار شاملو، نشان دهنده

کاربردی متفاوت و تازه است. این نام، نه تنها یکی از اجزای اصلی اثر است، بل کاربرد آن در ساختار این شعر برخوردار از چنان ضرورت و نقش ویژه‌ای است که بدون آن شعر ژرف‌ترین لایه خود را آشکار نمی‌کند.

بدین گونه تمام اجزاء و کنشهای شعر مبین حرکت و سکونی هستند که هم مدار و منظومه زندگی را فراهم می‌آورد و هم «لوح گور» است. زیرا در نگاه شاعر مرگ و زندگی دو روی یک چهره‌اند و در حقیقت، زندگی تنها در مرگ است که خود را باز می‌یابد. این درونمایه یکی از مهم‌ترین نگاهها و اصلی‌ترین درون‌مایه‌های شعری شاملو است که در بسیاری از آثار وی آمده و در این شعر تبیین و تشکلی و درخشان یافته است. این پرسش و «دایلمای» بی پاسخ و ابدی که: آیا زندگی همین مجموعه حرکت و کنشی است که چون مدار و منظومه‌ای را فراهم می‌آورد و به کمال و فرجام می‌رسد آن را مرگ می‌خوانیم؟ یا آنکه، نه، این مرگ است که هم مفهوم بخش و کامل‌کننده زندگی است و هم پایان بخش و محوکننده آن است و همچون لوحی، زندگی را در خود نهان دارد؟

دو دیدگاه در شعر غنایی

در شعر غنایی و شیوه‌های بیان این گونه شعر، دو دیدگاه غالب است: یکی حاصل دیدگاه مطلق‌گرای دیروز است (گرچه در شعر غزل دیروز نیز گاهی دُردانه‌هایی یافت می‌شود که کاشف و حافظ غنای زمین و زندگی است) که بازتابهای آن همچنان در شعر امروز ادامه دارد. دیگری دیدگاهی که نتیجه واقعیت‌گرایی و نگرش تجربی و علمی انسان امروز است. اولی به تبع

آن‌گونه دیدگاه بیشتر از صنعت قراردادی شعر دیروز و شیوه‌های بیان مجازی و استعاری و تمثیلی بهره می‌گیرد. ولی صنعت این یک، بالطبع صنعتی طبیعی است و بیان آن، اغلب بیان تصویری و بیان ساختاری و پیشرفته شعر امروز است. در این گونه شعر، شاعر از انواع شیوه‌های بیانی گوناگون نثر و داستان بهره می‌گیرد و آنگاه، با ایجاد ساختار شعری به آن کاربردها تعالی و تشخص شعری می‌بخشد. تبلور دیدگاه دیروزی، همانا، دیدگاه رماتیک است و تجلی دیدگاه امروزی، دیدگاه طبیعی و ضد رماتیک است. مهم‌ترین ویژگی دیدگاه نخست، متناهی را نامتناهی انگاشتن است و، برای تبیین آن، به تمایز و مبالغه روی آوردن و محدود را نامحدود دیدن. دیدگاه رماتیک با مطلق گرایی و بیکرانه پنداری، تغزل را از خصلت زمینی و انسانی آن بی‌نصیب می‌کند و به آن ماهیتی اثیری و مجازی می‌دهد. حال آنکه در نگرش طبیعی امروز، با پذیرفتن اصل متناهی و محدود بودن واقعیت وجود و انسان و زمین، شاعر همواره در پی کشف تغزل پنهان در پس اشیاء خشک و خشن روزمره و آفرینش مابه‌ازای شعری آنها در زبان است. این گونه شعر با غنا بخشیدن به زبان و جهان و سرشار کردن زندگی دستخوش فرسایش و میرایی انسان، یاور انسان و زندگی و عشق زمینی اوست. ولی شعر تغزلی و رماتیک دیروز، هستی خود را در مبالغه و مغالطه می‌جوید و با بهره‌گرفتن از پیوندهای مجازی زبان، اگر به کار انسان نیز بیاید، به توهم او دامن می‌زند و پاسخ ضرورت‌های عشق زمینی این انسان محدود و میرا را با پندارها و بیکرانه انگاری می‌دهد. از این رو اگر به محک تجربه درآید، خود در زندگی باب تناقضی را می‌گشاید: همان درّه‌ای که همیشه میان آن گونه شعر و واقعیت، یعنی میان بیکرانگی عشق آسمانی و کرانمندی مهر زمینی

وجود داشته است. در آن دیدگاه، معشوق تبدیل به چنان مطلق و مدینه‌ای می‌شود که در برابر آن گویی تمام حضور و هستی زمینی ما زائده‌ای است. عشق دریاست و انسان و زمین و زمان، سرابی که باید از آن گذشت. از این رو، آن‌گونه فرهنگ و دیدگاه و شعر، نه تنها در خدمت این انسان مقید و محدود نیست بل، در تقابل با واقعیت، سرانجام او را به دو راهی ثنویت انگاری و ناکجا آبادهای گوناگون می‌کشاند. حال آنکه شاعر واقعی امروزه آسمان و پرواز انسان را در همین بودن و باشندگی او می‌جوید و در زبان و جهان، در پی کشف پیوندها و فضاها و افقهای تازه‌ای است تا حجاب عادت‌ها و تکرارها را بدرد و در پس هر بودنی، مجال شدن و فرا شدنی را بیابد و انسان را از ساحت وجود به ایجاد رساند.

تجربه‌های بیانی شاملو، در قلمرو شعر غنایی، ناشی از چگونگی نگرش و دیدگاه اوست. این گونه آثار شاملو، به وضوح نشان می‌دهد که وی میان این دو گونه دیدگاه مجازی و طبیعی در نوسان بوده است. در میان عاشقانه‌های او هم آثاری وجود دارد که با بیکرانه انگاشتن معشوق، مبین غالب بودن رماتیسیسم بر دیدگاه شاعر است و هم شعرهایی که حاصل نگاه طبیعی و پیشرفته او به واقعیت عشق است. این دوگانگی، و نگاه و بیان پر تنوع و تکثر دیگر آثار غنایی وی، به روشنی، نشان می‌دهد که شعر تغزلی شاملو، گرچه برای شعر امروز فارسی دستاوردهایی پیشرفته‌ای نیز به همراه آورده، اما از تشخیص بی‌بهره است و متضمن نگرش و فضا و جهان شخصی و خاصی نیست تا بالطبع برخوردار از صنعت و ساختار ویژه‌ای باشد. با بررسی آن دوگانگی و این گوناگونی، به خوبی، می‌توان به چگونگی تجربه‌های بیانی شاملو و نقصان و خسران ناشی از آن پی برد.

«شبانۀ» شعری رمانتیک

«شبانۀ» از مجموعه «آیدا در آینه» مثالی روشن برای شناختن دیدگاه رمانتیک و صنعت ناشی از آن در شعر شاملوست و آشکارکننده رفتاری که او، به تبع آن شیوۀ نگاه، در قلمرو زبان و بیان در پیش می‌گیرد. این شعر دو صفحه‌ای بر بنیاد یک تشبیه و بازتابهای آن شکل گرفته است. نخست معشوق و زیبایی معشوق را خورشید خواندن (محدود و متناهی را نامحدود و نامتناهی انگاشتن) و آنگاه همه چیز را بر محک این فرض دیدن و سنجیدن:

میان خورشیدهای همیشه

زیبائی تو

لنگری ست -

خورشیدی که

از سپیده دم همه ستارگان

بی نیازم می‌کند

بدیهی است اگر معشوق خورشید باشد بالطبع، دیگر به ستاره و حتی خورشید نیز نیازی نیست و همه چیز بر این محور و مفروض، منظومۀ دیگری می‌شود که چند و چونش تابع همان فرض نهاده است.

شب، نه تنها دیگر شب نیست بل آن «شب بی روزن هرگز»ی که شاعر با آن روبه رو بوده نیز دیگر نه شب است و نه بی روزن و، حتی از نگاه او،

اکنون واقعیت هم ندارد و گویی کنایتی طنز آلود بوده است:

نگاهت

شکست ستمگریست.

نگی که عریانی روح مرا از مهر

جامه‌ئی کرد

بدان سان که کنونم

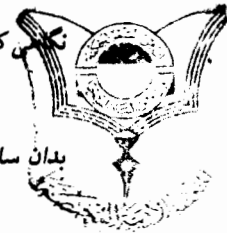
شب بی روزن «هرگز»

چنان نماید که کنایتی طنز آلود بوده است.

و چشمانت با من گفتند

که فردا

روز دیگریست.



بدین‌گونه شاعر با این خورشید و مهر، هم به نبرد افزاری دست می‌یابد تا پنجه در پنجه تقدیر بیفکند و هم به پندارها و خطاهای دیروز خود پی می‌برد و درمی‌یابد که دیگر برای رسیدن به آفتاب نیازی به عزیمت ندارد و برای او، معشوق فسخ عزیمت جاودانه است. از این رو، پس از این حدیث نفس، شعر را با تکرار همان فرض و تشبیه نخستین و این نتیجه‌ها پایان می‌بخشد:

آنک! چشمانی که خمیر مایه مهر است / وینک! مهر تو: / نبرد افزاری /

تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم - / آفتاب را در فراسوهای افق

پنداشته بودم./ به جز عزیمت نابهنگامم گزیری نبود/ چنین انگاشته
بودم./ آیدا/ فسخ عزیمت جاودانه بود.
میان آفتاب‌های همیشه/ زیبایی تو - لنگریست./ نگاهت - شکست
ستمگریست./ و چشمانت با من گفتند/ که فردا/ روز دیگریست.

این شعر، سوای بیان نثری اثر و آن قافیه و ردیفهای تکراری و تزئینی
ناضرور، به خوبی نشان می‌دهد که چگونه بر شعر شاملو، گاهی دیدگاه
رماتیک غالب است: یعنی او در این‌گونه شعرهای خود نه تنها به کشف زبان
و بیان و ساختار تازه نمی‌پردازد و به ویژگیهای پیشرفته شعر امروز روی
نمی‌آورد بلکه در آنها، با مبالغه و مجاز، جهان و زبان را به توهم آغشته
می‌کند. و شعر به جای مکاشفه، خواننده را به مغالطه می‌کشاند. اگر این شعر
«آیدا در آینه»ی شاملو، مثال دیدگاه رماتیک در شعر است، به لحاظ بسیاری
تشابه و ویژگیها، شعر «السادر آینه»ی «آراگون» نیز برای نشان دادن تغزل غیر
رماتیک بهترین شاهد است. اگر شاملو با کلی‌گرایی، در نگاه و رفتار و
گزینش اجزاء شعر، و مطلق انگاری معشوق و زیبایی معشوق نه دنیای
شخصی خود را در شعر فراز می‌آورد و نه خصایص جهان و جامعه خویش را
در آن بیان می‌کند. «آراگون» در این شعر، با جزء‌نگری و جزء‌نگاری، و پیوند
درخشانی که میان واقعیتهای درونی و بیرونی خود، عشق و فاجعه تاریخی
روزگارش (دوران اشغال فرانسه و پاریس در جنگ دوم) کشف کرده است، به
صناعت و ساختاری دست می‌یابد که با بیان جزئی‌ترین و شخصی‌ترین
ویژگیهای دنیای خویش، هم چهره خود و معشوق را در شعر فراز می‌آورد و
خصایص روزگارش را ماندگار می‌سازد و هم، با نگاهی تازه به خود و جهان،

به فرانهاد و راهی برای فراتر رفتن از تقابل واقعیت دست می‌یابد. بدین گونه شعر از روزمره‌ترین و ساده‌ترین لحظه‌ها و کنشهای عشق، برای سرشار کردن درون و بیرون فرد و پاسخ دادن به ضرورتهای جمع، شور و شعوری تازه را فراهم می‌آورد.

شاعر، در نخستین بند این شعر، با بازگشت به ذهن و گذشته خویش، به روایت لحظه‌ای می‌پردازد که سه جزء اصلی را در خود فراهم آورده است: جزء انسانی و کنش عینی شعر، توصیف لحظه‌ای که «السا» در برابر آینه به شانه زدن گیسوان خود نشسته است. جزء بیرونی و روایی شعر که، به شکل ترجیع، هم تبیین واقعیتی تاریخی است و هم با تکرار، طرح افکن طنین آن فاجعه در فضای شعر، و جزء و کنش ذهنی که مبین چگونگی برداشت راوی (شاعر) از آن دو جزء (شخصی و جمعی یا درونی و بیرونی) است و آشکار کننده نحوه پیوند و تأثیر و تأثر آنهاست.

در تمام بندهای این شعر، دو جزء نخست ثابت و بدون تغییر بر جای می‌ماند و تنها در فرآیند تحول یافتن سومین جزء یعنی دگرگون شدن تعبیر و تصوّر شاعر از کنش عینی (و چگونگی پیوند آن با فاجعه) است که ساختار نهایی شعر تحقق می‌یابد. در این بند:

درست وسط فاجعه ما بود

و یک روز آژگار در بر آینه نشسته

موی زرینش را شانه می‌کرد

من می‌پنداشتم که دستهای صبورش آتشی را رام می‌کند

درست وسط فاجعه ما بود

کنش زن در ذهن شاعر تداعی کننده تصوّر و تصویری می شود که (سواى تناسب و تشابهی که آن گیسوان زرین با آتش و فاجعه دارد) هم نشان دهنده نحوه نگاه شاعر به زن و چگونگی پیوندش با اوست و هم آشکار کننده جایگاه و نقشی که زن، از دیدگاه راوی، در فاجعه دارد. ولی شاعر با بیان تصویری بودن این تعبیر، بر آن سایه تردید می افکند و ذهن خواننده را به شک و پرسش می رساند. این شک و پرسش با تعبیر و تصوّر تازه ای که راوی، در دومین بند، از کنش زن به دست می دهد باز دگرگون می شود و پاسخ و برداشت دیگری را طرح می افکند:

و یک روز آژگار در بر آئینه نشسته

موی زرينش را شانه می کرد

و من می پنداشتم که،

- درست وسط فاجعه ما بود -

بی آنکه خود بداند.

همه آنروز را در برابر آئینه نشسته آهنگی بر چنگی می نوازد.

این تعبیر و تغییر هم، بیش از پیش، آشکار کننده حضور و هویت «السا» و چگونگی نگاه شاعر به اوست و هم تداوم بخش و گسترش دهنده همان تغنی و تقابلی است که با فرایند عشق و کنش معشوق در فضای فاجعه گشوده شده است. ولی آن شک و پرسش، به لحاظ تصویری بودن این تعبیر همچنان باقی است. اگر شاعر در بند پیشین و در نخستین برداشت و تصور ذهنی خود، گیسوان زرین معشوق را، به اعتبار هم رنگ بودن با بازتاب

شعله‌های درون آینه و در آمیختن با آنها، آتش و دستهای او را رام کننده شعله‌ها و فاجعه می‌پنداشت و بدین‌گونه عشق را صبور و آرام کننده دیده بود که برای انسان پناهگاه و گریزگاهی می‌گشاید، در این جاگیسوان وی را چنگ و دستهایش را نغمه ساز آهنگی می‌بیند. این تصور و تصویر، از یک سو، مبین آن است که نگاه شاعر دگرگون شده و او اکنون معشوق را نه مأمّن فاجعه، بل حضوری متفاوت می‌داند و به دریافت زنده‌تری از عشق رسیده است و از سوی دیگر، متضمن تداوم تردید شاعر و آشکار نبودن دلالت کنش معشوق است. دلالتی که با سومین بند شعر رخ می‌نماید:

موی زرینش را شانه می‌کرد و من می‌پنداشتم

که به دلخواه یادش را رنجه می‌دارد.

همه آنروز در بر آئینه نشسته

گل‌های بیکران آتش را دامن می‌زد

بی آنکه بر زبان آورد آنچه را که

هر که به جای او بود می‌گفت

شاعر با این تصور و تعبیر، در زن، حضور و خواستی دیگر را می‌یابد و باز می‌نماید. در نگاه او، زن با این کنش نه فقط در پی رام کردن شعله و هموار کردن فاجعه نیست بل به دنبال دامن زدن به آتش است، آتشی که در درون شاعر بر پا شده است. زیرا او می‌داند که زن، بی آنکه بر زبان آورد، بازتاب آتش سوزیها را در آئینه دیده و بر فاجعه وقوف یافته است و هم اینک با آگاهی و حضور در پی بیدار و بالنده ساختن آتش درون شاعر است. به همین

سبب وی، در این بند، ترجیع را تکرار نمی‌کند و از فاجعه نمی‌گوید و بدین سان با یافتن چهره و حضور واقعی معشوق، در بند بعد، از پندار و تصور در می‌گذرد. آن شک و پرسش اینک به یقین و پاسخ رسیده است و شعر، در این بند، فرآیند این حضور و آگاهی و چرایی و چگونگی آن را آشکار می‌کند:

یادش را به دلخواه رنجه می‌داشت

درست وسط فاجعه ما بود

دنیا شبیه آن آئینه ملعون بود

شانه، شعله‌های آن پرنیان را جدا می‌کرد

و آن آتش گوشه‌های ذهن را روشن می‌نمود

درست وسط فاجعه ما بود.

همچنانکه پنجشنبه در وسط هفته نشسته.

به سبب همین آگاهی و افشای چهره و گستره فاجعه است که شاعر، به وضوح، آئینه را همچون دنیا مقهور فاجعه می‌بیند و آن را ملعون می‌خواند. پس فاجعه در همه جا حضور دارد: شهر در آتش می‌سوزد، فاجعه و فاشیزم همه را در میان گرفته است و «السا» نیز خود را در آئینه، در میان بازتاب شعله‌ها و فاجعه می‌بیند. پس آگاهانه در برابر آئینه و آتش می‌نشیند و از گیسوان زرین خویش آتشی برمی‌افروزد و با «شانه، شعله‌های آن پرنیان را جدا می‌کند» تا این عشق و شعله به درون شاعر راه یابد و گوشه‌های ذهن او را روشن سازد. بدین‌گونه شاعر از وهم به واقعیت می‌رسد و عشق «چهره سرخ»ش را می‌نماید و او به سبب همین شعله و شعر در بند بعد، در می‌یابد

که:

و یک روز آزرگار در کنار ذهنش نشسته
در آئینه می‌دید که در دور دستها
بازیگران فاجعه ما
که بهترین ارمغان این دنیای لعنتی هستند
یک یک می‌میرند.

زن در حقیقت، نه در کنار آئینه، بل در کنار ذهن خود نشسته تا از
عشق، شعله و شعوری برانگیزد و معبری برای عبور از فاجعه بگشاید.
بدین‌گونه او در آئینه می‌بیند که سرانجام بازیگران فاجعه یک به یک
می‌میرند، پس شعر به آخرین بند می‌رسد. اکنون شاعر دریافته که همه چیز
آشکار شده است و دیگر نیازی به توضیح نیست و همه، بی آنکه شاعر
بگوید، مفهوم آن حضور و بازتاب و کنش را می‌دانند:

بی آنکه من بگویم، شما خود می‌دانید،
نام آنها را
و نیز معنی شعله‌های شبهای دیرپا را
و نیز موهای زرینش را
- به هنگامی که می‌نشیند -،

و شانه کردن بازتاب آتش سوزی را در خاموشی^(۱)

با این بند ساختار نهایی شعر نیز تحقق می‌یابد و ضرورت تمامی آن تعبیر و تغییرها و چگونگی نقش آنها، در فرآیند گسترش بخشیدن به درونمایه و ایجاد هماهنگی اثر، روشن می‌شود: اینکه چرا شاعر خود را و «السا» را در میان فاجعه می‌بیند و در نخستین تعبیر، گیسوان او را آتش و کنش وی را رام کننده آتش می‌انگارد و در عشق همان چهره متعارف و تسلی بخش را جستجو می‌کند. چهره‌ای که در برابر واقعیت دوام نمی‌آورد و بالطبع شاعر، با تداوم و تکرار فاجعه، به انگاره دیگری می‌رسد. از این رو در دومین کنش و تعبیر ذهنی خود، گیسو را چنگ و شانه زدن را نغمه نوازی و زخمه زدن بر چنگ می‌پندارد. این کنش مبین حضور معشوق است و از عشق، شعله و شعور برانگیختن به همین دلیل شاعر در سومین بند این کنش را، دامن زدن به آتش می‌بیند. آتشی که در چهارمین بند، به درون شاعر راه می‌یابد و گوشه‌های ذهن او را روشن می‌کند و همه چیز بر او آشکار می‌شود و وی در می‌یابد که آینه جلوه‌گاه بازتابهای حریق و فاجعه بوده است. بدین سان زن تاکنون خود را، نه در کنار آینه، بلکه در برابر آتش می‌دیده و به عمد در کنار ذهنش نشسته بوده است تا از عشق و شعله درون راه رویارویی با فاجعه را بیابد و بنماید. به روشنی پیداست که «آراگون» در این شعر چگونه با کشف پیوندی تازه، در میان درون و بیرون خود و عشق و فاجعه، به بیانی تازه رسیده و بی آنکه به صراحت و نثر و مبالغه بگراید، توانسته است با اجزایی ساده و

صناعت و ساختاری نو، از عشق و کنشهای روزمره معشوق راهی برای یافتن آگاهی و تعالی و تقابل با فاجعه بیابد.

اگر «شبان» شاملو، به وضوح، نشان می‌دهد که چگونه دیدگاه رمانتیک باعث شده که شاعر از یافتن تشخص و دستاوردهای پیشرفته شعر امروز بی‌نصیب ماند و بر خلاف «آراگون» و شعر «السا در آینه» او قادر به تبیین ویژگیهای درونی و بیرونی خویش و تحقق هر دو رسالت فردی و اجتماعی شعر نشود، تمامی آثار شاملو چنین نیست. شاملو در شعرهای عاشقانه خود از شیوه‌های بیانی گوناگونی سود جسته است. تنوع همیشه نشانه فقدان تشخص نیست. اگر در پس تنوع شیوه‌های بیانی شعر و گوناگونی صنعت و طرز کار شاعر نتوان به ویژگیها و دنیای شخصی وی دست یافت، بالطبع، این آثار از تشخص بی‌بهره است. شاملو در این گونه شعرهای خود، در هر عرصه اندیشه و بیان، به انواع تجربه‌ها دست یازید. اما چون این جلوه‌های گوناگون، آشکارکننده صنعت و دنیای ویژه و یگانه‌ای نیست، این تنوع را باید، بیشتر نتیجه تشبث شاعر دانست و نه حاصل تلاش و تشخص. بخشی از این تجربه‌ها، ناشی از «اندیشه‌گرایی» شاملو است و متضمن هیچ‌گونه دستاوردی نیست. در این قلمرو، می‌توان به پاره‌هایی برخورد که به لحاظ بیان احساساتی خود ضعیف و زائدند:

پیمانه‌ها به چهل رسید و از آن برگذشت.

افسانه‌های سرگردانیت

- ای قلب در به در! -

به پایان خویش نزدیک می‌شود

...

با این همه - ای قلب در به در! -

از یاد مبر

که ما

- من و تو -

عشق را رعایت کرده‌ایم، ...

شعر «چلچلی»، مجموعه «ققنوس» در باران»

هم به سطرهایی که حرف و نقلی متعارف‌اند و فاقد هرگونه ویژگی
بیانی در خوری هستند:

دوستش می‌دارم

چرا که می‌شناسمش،

به دوستی و یگانگی.

- شهر

همه بیگانگی و عداوت است. -

هنگامی که دستان مهربانش را به دست می‌گیرم.

تنهایی غم انگیزش را در می‌یابم.

شعر «شبانه ۲»، مجموعه «آیدا، درخت و خنجر و خاطره»

گاهی شاعر، با بیان نثری، به گفتن همان نگرش و اندیشه‌ای می‌پردازد
که در عرفان عاشقانه دیروز بارها و با شیوه‌های بیانی گوناگون تکرار شده
است:

نخست

دیر زمانی در او نگریستم
چندان که، چون نظر از وی باز گرفتم
در پیرامون من

همه چیزی

به هیأت او در آمده بود

آنگاه دانستم که مرا دیگر

از او

گزیر نیست.

آخرین بند همان «شبانہ ۲»

و گاهی ابزارهای بیانی و مستعمل شعر دیروز را به کار می‌گیرد، مانند بیان تشبیهی پارهٔ زیر تشبیه، با توجه به ویژگیها و امکانات بیانی «تصویر»، نوعی گذشته‌گرایی توجیه‌ناپذیر است. «تصویر» شکل تکامل یافتهٔ «تشبیه» و دیگر ابزارهای بیان عینی شعر دیروز است. تشبیه مبین وجه تشابه است و به غالب شدن یک وجه و غایب شدن وجه‌های دیگر می‌انجامد. از این رو، دارای کاربردی محدود است و از سایر ویژگیهای بیانی شیء و تصویر بی‌بهره است:

با چشمان تو

مرا

به الماس ستاره‌ها نیازی نیست

با آسمان

بگو

«شبان» مجموعه «باغ آینه»

اگر از این تجربه‌های بیانی گوناگون و اغلب، خسرانبار بگذریم، در مجموعه‌های شاملو آثاری نیز وجود دارد که شاعر توانسته در آنها به ویژگیهای بیانی پیشرفته شعر امروز دست یابد. در این گونه شعرها، هم می‌توان به برخی تصویرهای تغزلی و درخشان برخورد و هم در میان آنها نمونه پیشرفته‌ترین دستاوردهای بیانی شعر امروز، یعنی بیان ساختاری، را یافت.

گاهی این ویژگی فقط در برخی از پاره‌ها دیده می‌شود و تمام اثر، به لحاظ فقدان ساختار شعری، از چنین دستاوردی بی‌بهره است. مثلاً در شعر «ماهی» شاعر دو گونه بیان را به کار می‌گیرد. پاره اول و سوم این شعر، بیان حرفی و شاعرانه دارد و در برگیرنده اجزاء متعارف این گونه شیوه‌های بیانی (قلب و اشک و ...) و ترکیبهای اضافی و وصفی اغلب کلیشه‌ای (چشمه خورشید، شوره‌زار یاس، شام مرگ زای و) است، ولی پاره دوم و چهارم برخورداری از اجزایی متفاوت و بیانی پیشرفته است. به گونه‌ای که بیان تصویری و تازه آخرین پاره (گرچه در میان اجزاء این تصویر تشبیه نیز وجود دارد) سرشار از غنای شعری است. در اینجا می‌توان، به وضوح، دریافت که: اگر در تشبیه، فقط وجه تشابه آشکار و بارز است و اندیشه و نگاه شاعر ناپیداست (مثلاً در همان تشبیه پیشین: الماس ستاره) در «تصویر» عاطفه و اندیشه شاعر در عینیتی هماهنگ و مکشوف تبیین و تجلی می‌یابد:

آمد شبی برهنه‌ام از در

چو روح آب

در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه

گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه به هم

من بانک برکشیدم از آستان یأس:

«آه ای یقین یافته، بازت نمی‌نهم!»

اگر این شعر در برخی از بندها بی بهره از بیان پیشرفته است و در کل بی نصیب از چنان صنعت و ساختاری است که ضرورت این دوگانگی را بدست دهد، شعر «باران» از مجموعه «باغ آینه»، در قلمرو شعر تغزلی و بیان ساختاری شعر امروز متضمن دستاوردهای درخشان است.

بیان ساختاری

گرچه «تصویر»، در میان شیوه‌های بیانی شعر، برای عینیت بخشیدن به فضا و درونمایه شعر پیشرفته‌ترین شیوه بیان عینی است، با این حال مهم‌ترین دستاورد بیانی شعر امروز، بیان ساختاری است. در اثر هنری، ساختار مهم‌ترین ویژگی است که بدون آن اجزاء به هماهنگی و تشکل نهایی نمی‌رسند و به حضور و هستی جمعی دست نمی‌یابند. هر جزء در پیوند با سایر اجزاء و تأثیر و تأثر متقابل یافتن با آنهاست که مجموعه زنده‌ای را ایجاد می‌کند و هستی اثر را پدید می‌آورد و در برابر واقعیت‌های مجبور و محتوم این دنیا، جهان ممکن و مطلوب هنرمند را در اثر طرح می‌افکند و تحقق

می‌بخشد. اجزاء بیانی اثر دو گونه‌اند: بسیاری از ابزارهای بیانی شعر همچون تصویر و تشبیه و استعاره و ... به تنهایی و به طور مستقل یعنی بدون ساختار نیز برخوردار از حضور و نقش فردی و شعری‌اند. ولی در بیان ساختاری، اجزاء بدون ساختار فاقد ارزش و کاربرد شعری هستند و تنها ساختار است که کاربرد آنها را از مرحله نثری به مرتبه شعری ارتقاء می‌دهد. در این شیوه، شاعر از تمامی امکانات و ابزارهای بیانی گوناگون و گفتار و نثر و داستان بهره می‌گیرد، و اجزاء شعر ساده‌اند و برخوردار از کاربرد و کیفیتی نثری هستند و هر جزء به سبب پیوند و تأثیر و تأثر متقابلی که با سایر اجزاء می‌یابد، یعنی به لحاظ تشکل و ساختاری که از این مجموعه سازمند پدید می‌آید، بهره‌مند از دلالت‌هایی پیچیده و کارکردی چندگانه می‌شود. به سبب همین پیوندها و بیان ساختاری تازه است که شعر افق‌های نوی را برای تأویل‌های گوناگون و چشم اندازهای نوی را برای گسترش یافتن اندیشه و آشکار شدن ناشناخته‌ها می‌گشاید.

مهم‌ترین ویژگی پیشرفته شعر «باران» نیز همین است که شاعر توانسته است با آفرینش ساختاری درخشان به زبان نثری و بیان روایی توصیفی آن تعالی بخشد. اگر شاعر در پایان شعر «شبانه ۲» اندیشه عرفانی وحدت وجود و یگانگی و «این همانی» عشق را با بیانی نثری آورده که در هر دو قلمرو اندیشه و بیان تقلیدی و تکراری است و زائد، در شعر «باران» ظاهراً برای تبیین همین درونمایه همیشگی به کشف صنعتی توفیق می‌یابد و ساختاری را پدید می‌آورد که اجزاء اصلی شعر، در پیوند با این مدار و منظومه نو، دلالت‌ها و افق‌های تازه‌ای را در اندیشه و فضای شعر می‌گشایند.

«باران» از سه بند تشکیل شده است. شاعر در هر بند روایتی از منظر و

معشوق خود به دست می دهد و با به کار گرفتن صناعت جایگزینی اجزاء هم به بیان عشق و چگونگی نگاه خویش به معشوق می پردازد و هم کنش ذهنی او و فرآیند «این همانی» او را با نیلوفر و باران تبیین می کند. نخستین بند، توصیفی از چشم انداز شاعر و چگونگی کنش ذهنی معشوق است. بانوی پر غرور عشق، در آستانه پر نیلوفر به آسمان بارانی می اندیشد:

آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم
در آستانه پر نیلوفر،
به آسمان بارانی می اندیشید

در دومین بند، به لحاظ باریدن و غالب شدن باران بر فضا، این منظر دگرگون می شود و، در نگاه شاعر، نیلوفر و باران در یک چشم انداز می نشینند و او بانوی پر غرور خود را در آستانه پر نیلوفر باران می بیند. اما این حضور، با افزوده شدن «بادی شوخ» در آخرین سطر، دستخوش کنشی تازه می شود:

و آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم
در آستانه پر نیلوفر باران،
که پیراهنش دستخوش بادی شوخ بود.

در این بند، تمام اجزاء آخرین سطر، هم نشان دهنده اشراف شاعر بر ساختار شعر و توان آفرینندگی وی است و هم بر اساس ضرورت های شعر

دارای نقش و پیوندی ویژه با سایر اجزاء. «باد» هم کامل کننده آن فضای بارانی است و جزئی بسیار لازم برای به جنبش درآوردن اجزاء و از این رو، عاملی ضروری برای یکسان سازی و «این همانی» نیلوفر و باران در این بند است و هم تمهیدی عینی برای ایجاد «این همانی» بانو و باران در بند بعد. به سبب حضور همین عنصر «باد» و مبهم شدن این فضای دستخوش باد و باران است که شاعر (در پیوند با بند پیش که بانوی عشق در اندیشه آسمان بارانی بود و، همچنین به دلیل سفر ذهنی وی به آسمان و بازگشت او از این سفر در بند بعد) از یک سو، پیراهن معشوق را دستخوش بادی شوخ می بیند و از سوی دیگر، با افزودن صفت «شوخ» به «باد»، هوشیاری خود را در پاسخ گفتن به ضرورت های فضایی و ساختاری شعر نشان می دهد. اگر آن جنبش و اهتزاز، افزون بر آن نقش اصلی، نشانه پرواز و سفر بانوی عشق هم هست، «شوخ» (با توجه به معانی متنوع آن، از شاد و چابک و عشوه گر و خود رأی بودن تا بازیگوش و فتنه انگیز و دریده و راهزن بودن، و پیوند و تناسبی که این مفاهیم با فضای غنایی شعر و تغییر و توسعه یافتن اجزاء دارد) نیز، برای تمایز و تشخیص بخشیدن به «باد» و پاسخ دادن به سایر ضرورت های شعر در بند بعد، نقش ویژه ای دارد. بنابراین در آخرین بند:

و آنگاه بانوی پر غرور باران را

در آستانه نیلوفرها

که از سفر دشوار آسمان باز می آمد.

دیگر «بانوی پر غرور عشق» حضور ندارد. اگر شاعر، در نخستین منظر خود،

او را در آستانهٔ پر نیلوفر دیده بود که در اندیشهٔ آسمان ابری بود و آنگاه با ریزش باران، در دومین منظر، وی را در آستانهٔ باران یافت، اینک با حضور باد و در منظر خویش، می‌بیند که او با باران یکی شده است و، به جای وی، این باران است که با سیمای او در آستانهٔ نیلوفرهاست. در اینجا است که ما، به وضوح، به ضرورت باران و باد پی می‌بریم. زیرا از یک سو «باران» با غالب آمدن بر فضای بند دوم زمینهٔ دگرگونی و گسترشی را فراهم می‌آورد که به «این همانی» نیلوفر و باران می‌رسد و عشق را از آستانهٔ پر نیلوفر به آستانهٔ باران می‌رساند. و از سوی دیگر «باد» باز این منظر را دگرگون می‌سازد و این کنش، به سبب به اهتزاز درآوردن اجزاء و مبهم ساختن فضا، به مستور ماندن چهرهٔ معشوق می‌انجامد. بدین‌گونه باد، در پیوند با فضای غنایی و ضرورت‌های ساختاری شعر، موجب آخرین «این همانی» شعر می‌شود و از سر سودازدگی و شیطننت و عشوه‌گری، نقش و کنشی را به همراه می‌آورد که به باد چهرهٔ تازه‌ای می‌بخشد و شاعر را به واپسین منظر و منزل عشق می‌رساند. به دلیل همین ویژگی است که «باد» صفت «شوخ» را می‌پذیرد و ترکیبی را پدید می‌آورد که مبین تشخیص و تازگی این کاربرد است و حاصل آفرینش زبانی شاعر. بدین‌سان، باد و باران، با حضور و کنش خویش در دومین بند، زمینهٔ تغییر و توسع یافتن شعر را در هر دو فرایند درونی و بیرونی آن فراهم می‌سازند و شاعر را به آخرین منظر و منزل عشق می‌رسانند و او می‌بیند که بانوی پر غرور عشق او به یگانگی نهائی و مطلوب خویش و «این همانی» با باران رسیده و اینک عشق، باران شده و باریده است.

این شعر همچنین نشان می‌دهد که آن حضور و سفر آسمانی و این بازگشت و «این همانی» در چشم و ذهن شاعر روی داده است. بدین‌سان او

هم توانسته است، به یمن عشق و به تبع باران، از سفر دشوار آسمان باز آید و هم، به برکت مکاشفه و شعر، عشق را در گستره طبیعت و اشیاء کشف کند. از این رو شاعر نه تنها دیگر در آستانه نیلوفر و نگران آسمان و دستخوش باد نیست بل اکنون، به یاری عشق و با باران، به چهره زنده و زمینی خود دست یافته و بر این سفر و سرنوشت و آستانه نیلوفری جهان (این هستی پا در گریز و دستخوش زوال) فراز آمده است (نیلوفر و باران، در فرهنگهای گوناگون و به ویژه در فرهنگ خود ما، دارای دلالتها و کاربردهای اساطیری و زیبایی نمادین متنوعی است؛ ولی این شعر، نمادین نیست و اجزاء و نحوه پیوند و انتظامیابی اجزاء آن به گونه‌ای است که ساختار شعر، به وضوح، نگرش شاعر را به دست می‌دهد و به این گونه تعبیر و تفسیرهای غیر شعری نیازی ندارد).

در این شعر، به روشنی، می‌توان به چگونگی بیان پیشرفته شعر امروز و نقش ساختار در ارتقاء شعری بخشیدن به اجزاء زبانی و بیانی آن پی برد. ساختار این اثر، بالکل، از سه جمله خبری مرکب فراهم آمده است:

آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم که در آستانه پر نیلوفر به آسمان

بارانی می‌اندیشید

و آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم که در آستانه پر نیلوفر باران

پیراهنش دستخوش بادی شوخ بود

و آنگاه بانوی پر غرور باران را (دیدم) که در آستانه نیلوفر از سفر دشوار

آسمان باز می‌آمد.

هر جمله برخوردار از اجزاء (مفردات و ترکیبها) و ترتیب و صورتی طبیعی است و توان زبانی و بیانی مشخص و محدودی دارد. این کلام متعارف، تنها به لحاظ صنعت و ریثه شاعر است که دگرگون می شود و انتظام زبانی و شعری تازه ای را پدید می آورد. شاملو با گزینش سه جزء عشق و نیلوفر و باران، کلامی را پرداخته که، از یک سو، هر جمله مبین لحظه و منظری عینی است. منظری که انسان و زمین و آسمان را در خود فراهم آورده و سرشار از غنای حضور و بار هستی است؛ ولی از سوی دیگر، با تغییر دومین جمله و، به ریثه، تبدیل جزء انسانی شعر به باران و بازگشت از سفر آسمان در سومین جمله، هم فرایند عینی شعر تشکل می یابد و تبیین و توجیه می شود (با باریدن باران، که نخست آستانه را می انبارد و آنگاه با انباشتن و مبهم ساختن فضا، شاعر به جای بانوی پر غرور عشق خود، باران را می بیند و در باران، عشق و فرایند عشق را باز می یابد) و هم بر اثر این تغییر و تبدیل، میان سه جمله پیوندهای تازه ای ایجاد می شود که از مجموع آنها ساختار اثر به وجود می آید. انتظام نوی که ابزارهای بیانی اثر را از مرحله نثری به مرتبه شعری ارتقاء می دهد و به اجزاء توانی می بخشد که فراتر از قلمرو کاربردهای طبیعی زبان است. این ویژگی، مهم ترین خصلت شعر است. زیرا شعرگونه ای بیان شهودی است که حاصل مکاشفه در زبان است. بنابراین، هرگونه صنعت و رفتاری که بتواند با پیوندهای تازه، در زبان انتظامی نو پدید آورد و تواناییهای آن را گسترش بخشد نوعی صنعت شعری است. در اغلب شیوه های بیانی شعر (در بیان تشبیهی، مجازی، استعاری و حتی تصویری و ...) این ویژگی حاصل پیوندهای تازه ای است که شاعر در میان واژه ها و اجزاء کلام ایجاد می کند. به همین دلیل، در این گونه شعر، کلام غالباً صورت طبیعی

و ساده خود را از دست می‌دهد و معمولاً زبان، ظاهری دگرگون و پیچیده به خود می‌گیرد. ولی در بیان ساختاری، همان‌گونه که دیدیم، کلام و شیوه‌های بیانی شعر صورتی ساده و طبیعی دارد و شاعر با پیوندهای تازه‌ای که در میان پاره‌های بیانی اثر کشف می‌کند موفق به خلق تشکلی می‌شود که اجزاء آن ساده، اما ساختاری شهودی و پیچیده دارد. درخشان‌ترین دست‌آورد این گونه ساختارهای زبانی تازه نیز همین است که شاعر از کاربردهای کلمه و کلامی ساده و روزمره زبان عصر خویش انتظامی پدید می‌آورد که، مانند هر مجموعه و موجود سامانمند و زنده‌ای، واژگان و اجزاء آن به سبب تکثر دلالت‌های خود و پیوندهای متنوعی که در این ساختار پیدا می‌کنند مجال‌های فراوانی را برای پیدایش تشکلهای زبانی و فرایندهای اندیشه‌ای تازه فراهم می‌آورند و مدارها و لایه‌های گوناگونی را برای تعمق و تأویل خواننده می‌گشاید. شعر «باران» برخوردار از چنین صنعت و ساختاری است. و گرچه درخشش و دست‌آورد آن حاصل همین ویژگی است، با این حال صنعت شاعر به رغم پیشرفته بودن فاقد تشخص است: در این شعر، نه اجزای زبانی اثر مبین ویژگی‌های دنیای شخصی شاعر است و نه بیان آن نشان دهنده تشخص شاعر و صنعتی است که وی به لحاظ رفتار ویژه خویش با اجزاء شعر بدان دست یافته باشد. به همین سبب، اجزاء و اشیاء این شعر، اغلب جزئی و فردی نیست و کلی و نوعی است و ویژگی‌های زبانی و بیانی آن بی‌بهره از خصایص درونی و بیرونی شاعر است، از این رو می‌توان آن را اثر هر شاعری، و از هر سرزمین دیگری نیز، به شمار آورد.

بیان نمادین

در زبان، هر واژه نشانه‌ای است که دلالت بر مدلول خویش دارد اما در بیان نمادین، شاعر یا نویسنده با دال و جزء زبانی رفتاری را در پیش می‌گیرد که دلالت مطلوب وی جایگزین دلالت معمول و معهود نخستین شود و نشانه تبدیل به نمادی شود که بتواند خواننده را به مدلول مفروض او برساند. بنابراین شاعر در این شیوه بیانی، عینیت را فدای ذهنیت و هستی شیء را فدای اندیشه خویش می‌کند و با تقلیل و تبدیل شیء و نشانه زبانی به نماد، آن را به عنوان علامت و نشانه‌ای از اندیشه خود به کار می‌برد. او برای تبیین اندیشه و پرهیز از بیان مستقیم، به جای آنکه به کشف ما به ازای شعری و عینی آن پردازد، شیء و جزء زبانی را از هستی و بار طبیعی آن تهی می‌کند و آن را تا حد نشانه و قراردادی مفروض کاهش می‌دهد. در این مرحله شاعر نه فقط به درک غنای واژه و گرانباری طبیعی شیء نمی‌رسد بل تنها در پی بیان اندیشه خود و ابلاغ آن به خواننده است.

در جامعه شناسی شیوه‌های بیانی شعر، نمادگرایی یکی از راههای تبیین پنهان و ناصریح اندیشه و یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های بیانی ناشی از اختناق است. در هر دوره‌ای که بیان مستقیم اندیشه، به سبب هرگونه تنگنا و تحریم سیاسی و اجتماعی و مذهبی و اخلاقی و ... میسر نباشد یا شاعر در راه کشف و آفرینش شیوه‌های بیانی نو می‌کوشد و بدین‌گونه افقهای تازه‌ای را در ذهن و زبان مردم می‌گشاید، و یا با بهره‌گرفتن از شیوه شناخته و دیرینه «نمادگرایی» به بیان غیر مستقیم و نمادین نگاه و اندیشه خویش بسنده می‌کند. اگر در آثار شاملو، دلیل کاربرد بیش از حد این گونه بیان بخشی به همین سبب باشد، بخشی نیز به لحاظ دوری جستن از نثر و ایجاد بیانی متفاوت از شیوه‌های بیان متعارفی است که در شعر شاملو فراوان یافت می‌شود. اگر جز

این بود، شاعر در برخی از این گونه آثار، خود به تشریح و توضیح آن نمادها نمی‌پرداخت و، با افشای دلالت و کاربرد آنها، روشن و مدلل نمی‌ساخت که نمادگرایی شعر امروز بیش از آنکه ناشی از ضرورت‌های سیاسی و اجتماعی زمانه باشد، نتیجه گرایش شاعرانی است که به تاریکی پناه می‌برند تا نور را اعتراف کنند.

نگاه کنید که شاملو چگونه در نخستین تجربه‌های بی وزن سرایی خویش، هم نماد را به کار می‌گیرد و هم به تبیین و توضیح آن نمادها می‌پردازد:

بدی، تاریکی است

شب‌ها جنايتکارند

ای دلاویز من ای یقین، من با بدی قهرم

و ترا بسان روزی بزرگ آواز می‌خوانم.

از شعر «سرچشمه». مجموعه «هوای تازه»

بیان نمادین، همواره یکی از رایجترین شیوه‌های بیانی شعر شاملو بوده است. که این نیز، خود حاصل مهم‌ترین ویژگی نگرش او یعنی «اندیشه گرایی» وی است. نمادگرایی ناشی از اندیشه گرایی و مطلوب اندیشه ورزانی است که میان سکوت و صراحت و گفتن و نگفتن در پی راه میانه‌اند، تا نه خاموش مانند و نه فاش گویند. اینها برای بیان اندیشه خود، از نشانه‌های زبان می‌گذرند، از نشانه‌گذاری به نمادپردازی می‌رسند و به نمایی از نشانه‌ها بسنده می‌کنند. از واژگان، رموزها و از زبان، نماد و نمایه‌ای پرداختن و نمودن

اندیشه ره به آن سپردن، همانا مثال «تمثیل غار» افلاطون است. اگر رسالت بیانی شعر، نهفتن اندیشه است و جانمایه شعر را در پس نماد و نشانه‌های زبان پنهان کردن، به گونه‌ای که جز تأویل بی انجام راهی برای یافتن شعر و شاعر بر جای نماند، شاید به شاعر همان نگاهی رواست که افلاطون در مدینه خود به آن باور داشت؛ زیرا با بیان نمادین، شاعر نه موفق به خلق شعر و کشف و بیان تازه می‌شود و نه توفیق می‌یابد که به بیان عینی واقعیت و تبیین دقیق اندیشه برسد و خواننده را به شناخت برساند. در سطرهای زیر، به روشنی، پیداست که حاصل بیان نمادین شاعر، حتی با آن توضیح و تعبیرها، در عرصه شناخت جز کلی‌گویی و در قلمرو بیان جز بیرون افتادن از ساحت شعر چیز دیگری نیست. اگر مردم در فرآیند عمل و واقعیت قادر به شناخت عدالت و تشخیص آن از شبه عدالت نشده‌اند و فریب خورده‌اند، حاصل این نگاه و بیان چیست؟ اگر شاعر با کشف و بیان ما به ازای عینی و واقعی آنها بتواند مردم را به چنین میزان و تمیزی برساند، بدون تردید از مفاهیم کلی و مجردی همچون عدالت و شبه عدالت و معادل نمادین و محسوس آنها چنین کاری ساخته نیست:

افسوس!

آفتاب

مفهوم بی دریغ عدالت بود و

آنان به عدل شیفته بودند و

اکنون

با آفتابگونه‌ئی

آنان را

این گونه

دل

فریفته بودند!

شاید شاعر به همین سبب، خود در آخر، به آن راه و آرزوی محال می‌رسد و تحصیل این تشخیص را در تحقق آن فرض می‌بیند که با آن نگاه و بیان، در حقیقت، جز این نیز راهی نیست:

ای کاش می‌توانستم

- یک لحظه می‌توانستم ای کاش -

بر شانه‌های خود بنشانم

این خلق بی‌شمار را

گرد حباب خاک بگردانم

تا با دو چشم خویش ببیند که خورشیدشان کجاست

و باورم کنند.

ای کاش

می‌توانستم

با «چشم‌ها» «مرثیه‌های خاک»

شاملو در این اثر هشت صفحه‌ای از رایج‌ترین نمادها بهره می‌گیرد تا به تبیین حرف و نقلی پردازد که بدون آن توضیح و تفصیلهای تکراری می‌توان آن را با جمله‌ای گفت: شاعر خود را از زنجیرهای خواب آزاد کرده و خلق خفته و شب زده را به خطاب و عتاب گرفته است تا آنها را که فریفته

آفتابگونه‌ای (شبه عدالتی) شده‌اند، آگاه کند و به آفتاب و عدالت واقعی بخواند.

نمادهایی که شاملو در آثارش به کار می‌گیرد، اغلب از متعارف‌ترین نمادهاست. نماد شب و روز و سایر نمادهای فراهم آمده از آن رو، که بیش از هر نماد دیگری در شعر شاملو به کار رفته‌اند، از کهن‌ترین نمادهایی هستند که اولی به نشانه خفقان و خاموشی و سلطه نیروهای شر و دومی به علامت زندگی و آزادی و سیطره نیروهای خیر همواره در شعر و نثر وجود داشته‌اند و در شعر وی نیز برخوردار از همین نقش هستند. شاملو فقط در این اثر خود نیست که، به رغم روشن بودن کاربرد این گونه نمادها، باز به توضیح و تبیین دلالت آنها می‌پردازد. شعر «نشانه» که برخی آن را از پیشرفته‌ترین آثار شاملو به شمار آورده‌اند، از جمله آثاری است که از این گونه رفتار بیانی شاعر آسیب دیده است. اگر شاعر با نخستین کلام و کنش شعری این اثر، موفق شده به درونمایه و فضای سرشار از توطئه و دسیسه شعر عینیت بخشد، در چند سطر بعد باز به توضیح و تبیین این کنش و درونمایه پرداخته و شعر را رفتار خسران این گونه اجزای زائد ساخته است. شاعر امروز برای پرهیز از این گونه شیوه‌های بیانی حرفی و نثری است که به بیان عینی و تصویری روی می‌آورد تا بتواند برای خواننده امکان شناختی محسوس و ملموس را فراهم آورد:

پچپچه را

از آن گونه

سر به هم اندر آورده سپیدار و صنوبر

باری،

که مگرشان

به دسیسه سودائی در سر است

پنداری

که اسباب چیدن را به نجوایند

خود از این دست

به هنگامه‌ئی

که جلوۀ هر چیز و همه چیز چنان است

که دشمن بدخویی

در کمین

این رفتار بیانی در سطرهای بعدی شعر نیز ادامه می‌یابد. اگر در بند پیش و در نگاه شاعر جلوۀ همه چیز چنان است که انگار «... دشمن بدخویی - در کمین» است، در بند بعد وی شب را به کار می‌گیرد و می‌کوشد با تبیین برخی کاربردها از شب نمادی فراهم آورد و آن را جانشین همان «دشمن بدخو» سازد. بدین سان شاعر در ابتدای این بند، نخست سکوت را بایستۀ ظلمت و به اقتضای شب می‌خواند و حتی در توضیح ناضرور دیگری آن را نتیجه خاموش شدن همه صداها می‌داند و آنگاه که شاعر، شعر خود را به کلیشه‌ای‌ترین جزءها و پیوندها می‌سپرد. مگر کاربرد و تداعی و پیوندی متعارف‌تر از این هم وجود دارد؟ برای بیان بیداد و خفقان، از نماد شب گفتن و برای تبیین بیداد ستیزی و فرار از ستم، از شب به شبگیر و آخرین فغان «حق» و همان قطره خون همیشگی رسیدن و در آخر، خود و مخاطب را مستثنی کردن:

و چنان باز می‌نماید که سکوت
 به جز بایسته ظلمت نیست؛
 و به اقتضای شب است و سیاهی ست تنها
 که صداها همه خاموش می‌شود
 مگر شبگیر
 - از آن پیش‌تر که واپسین فغان «حق»
 با قطره خونی به نایش اندر پیچید -
 مگر ما
 من و تو.

در این بند به روشنی پیداست که شاعر چگونه با شیوه‌های بیانی نثر و رایج‌ترین نمادها (نماد شب و مرغ حق) به تبیین حرف و نقلی متعارف می‌پردازد و آنگاه، با یکی دو کاربرد قدمایی، به آن تمایزی ظاهری می‌بخشد. اگر شاملو در بهره‌گیری از این گونه کاربردهای دیروزی زبان، در اینجا، راه افراط نمی‌پیماید و کلام را گرفتار تصنع نمی‌کند، در آخرین بند او چنان دلبسته برخی تکرارها و هم‌آواییهای زبانی می‌شود که شعر در هر دو عرصه اندیشه و بیان دچار عارضه و خسران می‌شود. در این بند، شاعر به جای اینکه به ضرورت‌های درونی شعر بیندیشد، گویی از یاد برده که در بند پیش، با حضور انسان و نماد «مرغ حق»، فرآیند سلطه‌یابی ستم و نماد شب دچار وقفه و گسست شده است که باز در آخرین بند شعر، ستم و شب را بی‌غایت و نهایت می‌خواند:

و بدین نمط

شب را غایتی نیست

نهایتی نیست،

و بدین نمط

ستم را

واگوینده تراز شب

آیتی نیست.

آیا این دگرگونی و باور را باید حاصل اندیشه شاعر بدانیم یا نتیجه ضرورت و جبری که آن قافیه و ردیف پردازی در شعر به همراه آورده است. آیا بپذیریم که شاعر، به رغم ضرورت‌های درونی شعر و باور پیشین خود و بسیاری از خلائق که همواره منتظر و منادی دادگری بوده‌اند، ناگهان در اینجا به این دریافت متضاد و مطلق انگاری تازه رسیده است. و یا آنکه وی در آزادترین گونه شعر امروز (شعری که از تمام قید و قراردادهای دیروز و امروز گذشته تا هیچ‌گونه حائل و مانعی در راه آفرینش نداشته باشد) چنان در تنگنای قافیه و ردیف بوده و دل به این هم‌آوایها سپرده و ذهنش در پی این بازی و آهنگ پردازی زبانی بوده که از یاد برده است که چه می‌گوید. اگر تکرار یکی دو قافیه و ردیف و ایجاد گونه‌ای موسیقی قراردادی بتواند در جانمایه شعر چنین تغییر و تحریفی را پدید آورد، حاصل این گونه کاربردهای تزئینی و فریبنده چیست؟ نگاه و اندیشه کلی و متعارفی را با انواع پیرایه‌های کلامی و کلمه‌ای آراستن، به جای جان، جامه را جلوه دادن و خواننده را با آرایش کلام مجذوب و مشغول کردن. اگر شاعر، به جای «مشاطه کلام» شدن به مکاشفه می‌پرداخت و چهره‌های گوناگون ستم را، در عرصه واقعیت‌های

فرهنگی و تاریخی کشف می‌کرد و ما به ازای عینی و موسیقایی آن نویافته‌ها را در زبان می‌یافت، می‌توانست مردم را با لایه‌های پنهان و ناشناخته ستم و تباهی آشنا کند و آنها را از مرحله شناخت ذهنی و کلی به مرتبه آگاهی عینی و حضور تاریخی ارتقاء دهد. تمامی این رفتار حاصل «اندیشه‌گرایی» شاعر و تلاشی است که وی انجام می‌دهد تا از شیوه‌های متعارفی که برای تبیین این گونه اندیشه‌ها وجود دارد، پرهیز کند و در زیبایی کلام بکوشد و به جای کاشف زبان و بیان بودن، «مشاطه کلام» شود. شاملو از این رفتار و ویژگی، به وضوح و با همین کلام، سخن گفته است^(۱) و «مشاطه کلام» بودن را به درستی صفت متشاعران دانسته و آن را مطرود خوانده است (نگاهی که شاملو درباره تلاش متشاعران بیان کرده، حقیقتی است اما انتساب این

۱- «از نظرگاه توده، در هنر، جز مسأله‌ی بیان مسأله‌ی وجود ندارد. و این اساس عللی

است که در ذوق‌های فروتر، سعدی را از حافظ برتر می‌نشانند. چرا که در سعدی، هر چه هست بیان است و در حافظ، بیان در مرحله‌ی بعدی قرار می‌گیرد. در سعدی به چه گونه گفتن می‌پردازیم، حال آنکه در حافظ چه گفتن مطرح است.

آن یکی مشاطه‌ی کلام است و این یکی مسیحای اندیشه، او روح سرگردان اندیشه را در تن مرده‌ی کلام می‌دمد. حافظ عمیق می‌اندیشد و زیبا بیان می‌کند سعدی عمیق نمی‌اندیشد، اما زیبا بیان می‌کند. پشت بیان او چیز دیگری سوای آنچه بیان می‌کند نیست. ذر او، هر چه ... هست لفاظی است، نه اندیشه‌پردازی توده به متشاعر دلبسته‌تر می‌شود تا به شاعر. میان خود، او احساس یگانگی و صمیمیت می‌کند، سخنش را می‌ستاید، به نام و نشانش می‌رساند، شهرت‌تر می‌دهد و به صدرش می‌نشانند. متشاعر، در کاهلی و پست اندیشی با توده همدستی می‌کند.

بامداد، مقاله «شاعری»، اندیشه و هنر ویژه ۱، بامداد، دوره‌ی جدید، فروردین ۱۳۴۳، شماره ۲

خصلت به سعدی و نظری که، در این گفتار، دربارهٔ ویژگیهای زبانی و بیانی سعدی آمده است به سبب کلی و فاقد ادله و استشهاد بودن، به هر حال، اظهار نظری شخصی است).

گرچه در میان شعرهای شاملو، اغلب آثار که برخوردار از بیان نمادین هستند، از تشکل شعری بی بهره اند، با این حال شاعر در برخی از آنها موفق شده به این ویژگی نیز دست یابد. به شعر کوتاه «طرح» نگاه کنید:

شب

با گلوی خونین

خوانده ست

دیرگاه

دریا نشسته سرد

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می کشد

شاعر در این اثر همان نمادها را به کار می گیرد (به جای «مرغ حق» در اینجا «شب با گلوی خونین» می خواند و به جای انسان این «شاخه» است که به سوی نور فریاد می کشد) ولی با پرهیز از کنشهای توضیحی و دیگر کاربردهای نازور، و جایگزین کردن اشیاء به جای انسانها، موفق به تبیین همان اندیشه ای می شود که در برخی از آثار او با اطناب و پراکندگی بسیار بیان

شده است. با اینکه در این شعر نیز، شب و شاخه با پذیرفتن کنش خواندن و فریاد کشیدن غنا و هستی طبیعی خود را از دست داده‌اند و شیء تبدیل به نماد شده و عینیت فدای ذهنیت شده است تا شاعر بتواند خفقان و مردگی مسلط بر سرزمین ستمدیده‌اش را آشکار کند و در برابر آن از زندگی جویی و آزادی خواهی خود، به طور غیر مستقیم و نمادین سخن گوید. حرف نیز بر سر همین است که شاعر، با اینکه در آنجا به زیاده‌گویی و اطناب روی آورده و در اینجا، با برگزیدن اجزاء ضروری به ایجاز دست یافته است، در هر دو مقام به بیان اندیشه‌ای پرداخته که خود وی و دیگر شاعران آن را بارها، و با شیوه‌های بیانی گوناگون، سروده‌اند. و ضرورت تبیین این اندیشه، در هر دو قلمرو شعر و نثر، وابسته به کشف شیوه‌های بیانی تازه‌ای است که خواننده بتواند به یاری آن یا به دریافتی تازه برسد و یا ستم را در قلمرو واقعیت باز شناسد و از دریافت کلی و ذهنی پیشین به درک عینی و جزئی پیشرفته‌تر و ضروری‌تری برسد.

اگر شاعر، با اثر خود، بتواند به کشف ناشناخته‌ها پردازد و بدین‌گونه خواننده را به شناخت تازه‌ای برساند، و یا برای شناخته‌ها بیان تازه‌ای بجوید و پرده عادت‌ها را بدرد و بدین‌سان غبار از واقعیت‌ها و دیده و ذهن مردم برگیرد، پس ضرورت شعر و شاعر در چیست؟ آن هم در سرزمینی که در آن متشاعران فراوانی وجود دارند که آثارشان فقط در خدمت خود «بی‌خود» آنهاست، نه در خدمت فرهنگ و تاریخی که زنده‌های آن تبعیدی‌اند و مرده‌هایش، بتهایی پابرجا. آثاری که با انواع نگاه و نگرشهای کلی و وهمی و شیوه‌های بیان تجریدی و مجازی و احساسی، مجال و مجرای برای پندارگرایی مردم می‌گشایند، تا درونشان دل مشغول اوهام و احساسات

سطحی شود و بیرونشان مقهور واقعیت. در این چند دهه، آثار بسیاری چنین بوده‌اند، حال آنکه انگشت شمارند شاعرانی که از اسم گذشته و به مسمی رسیده‌اند و آثار آنها مبین ما به ازای واقعی و عینی ستم است و لایه‌های پنهان و آشکار ستم را در گستره واقعیت‌های فرهنگی و تاریخی دیروز و امروز این سرزمین کشف و بیان می‌کنند تا خواننده بتواند، به یاری آن، از قلمرو مفاهیم و دریافت‌های ذهنی و کلی فراتر رود و به شناخت عینی و حضور و تأثیر و تأثر آگاهانه دست یابد. از ستم گفتن و با تکرار بر آن شهادت دادن وظیفه شاهدان و شارحان و خطیبان است ولی آفرینش ما به ازای شعری آن با بهره‌گیری از هرگونه بیانی که به ساختار شهودی و نهایی شعر بینجامد وظیفه شاعران. آن یک، موجد شناختی ذهنی و کلی و تبلیغی است و در نهایت می‌تواند موجب بیدار شدن کنش و انگیزه‌ای درونی و احساسی در انسان شود ولی این، متضمن دریافتی شهودی و جزئی و تفهیمی است و قادر است انسان را به آگاهی و حضور تاریخی برساند. اولی، دیروز ما را به همراه آورده است، که اگر به پاخاستیم به سبب شناخت خود و جهان و نرسیدن به نقد شناخت، و تمیز ندادن نیروهای زنده از عوامل مرده، یا در وادی حیرت گام زده‌ایم و از راه مانده‌ایم و ناگزیر به منزل تن داده و آن را تقدیر خوانده‌ایم، یا هم رهرو و هم در پی راه بوده‌ایم، و بالطبع، سر از راه‌هایی درآورده‌ایم که پیش رویمان نهاده‌اند. مگر می‌توان از فرهنگی که بخش حاکم و رایجش بی‌بهره از شناخت و نقد شناخت واقعی است و سهم زنده آن یا تبعیدی زمان است و یا پنهان در پس حجاب‌های مجازی و رمزی بیان، جز این انتظاری داشت. اگر شعر ما، حاصل بیان نگرش شاعرانی بود که با بیان عینی درون و بیرون خود و ساختار شهودی شعر، کاشف راه‌هایی از آن فضا و جهان بودند، و اگر

داستان ما نتیجه نویسندگانی که با بیان ما به ازای داستانی دنیای خود، یعنی با تبیین واقعیت و کشف و چگونگی پیوند اجزاء و نحوه تأثیر و تأثر آنها، امکان شناخت و (با فرافکنی ساختار داستان) راه فراتر رفتن از آن واقعیت را فراهم می‌آوردند، و دیگر قلمروهای فرهنگ و هنرمان نیز، از آثاری فراهم می‌آمد که، در هر قلمرو با توجه به واسطه بیانی و صنعت در خور آن، مبین نگرش ویژه‌ای بودند که آفریننده با شناخت خود و جهان و یافتن فرانهاده آنها به آن دست یافته بود، بدون تردید چنین فرهنگی ابزار و جانمایه حضور و حصول و تاریخی جز این بود که اکنون هست.

چگونگی موسیقی در شعر شاملو

در شعر فارسی، تاکنون سه گونه وزن و موسیقی شعری به کار رفته است: وزن عروضی، وزن نیمایی و موسیقی طبیعی شعر. چون تمام وزن‌ها قراردادی‌اند و وزن، بر بنیاد «تکرار» شکل می‌گیرد، دو گونه نخست، موسیقی تکرار است. حال آنکه گونه سوم، طبیعی و از تمام قیدها آزاد است و می‌تواند در شعر به هر نوع ترکیب یا تألیف یا ساختار موسیقایی بینجامد. در وزن عروضی، سه قرار داد متشابه و متساوی بودن ارکان (موزون و متساوی بودن مصراعها) و قید «تشابه اواخر ارکان» (مقفی بودن مصراعها) شعر و موسیقی شعر دیروز را گرفتار تکرار و آفرینش را دچار چنان تنگنایی کرده است که فقط یگانه‌های دیروز توانسته‌اند گاهی بر این حد و مرزها چیره شوند و در پاره‌ای بیتها، از هماهنگی حرفها و آواها، ترکیبی فراهم آورند که از تکرار بگذارد و موسیقی فضایی پیشرفته‌تری را به دست دهد؛ ولی در وزن نیمایی، با نفی قید تساوی ارکان و طرد ضرورت قافیه (کوتاه و بلند شدن

مصراعها و اختیاری بودن قافیه) شعر امروز فقط در گیر قرارداد «تشابه ارکان» است. بنابراین، در شعر نیما، موسیقی شعر همچنان موسیقی تکرار است. نیما، اگر چه وزن را هیچ گاه بالکل ترک نگفت، با این حال به شیوه‌های گوناگون کوشید تا هم از تأثیرهای سماعی و آنی وزن (فریبندگی و گوش‌نوازی آن) بکاهد و وزن را از آن حالت انقیاد و «انتظام عروضی» دور سازد و هم راه را برای طبیعی شدن موسیقی شعر بگشاید؛ مرحله‌ای که با شعرهای بی وزن شاملو، در شعر امروز، شروع شد و در برخی از درخشان‌ترین آثار او، نخستین دستاوردهای خود را نشان داد.

در شعر امروز، شاملو شاخص‌ترین چهره‌ای است که پس از نخستین تجربه‌های موزون‌شربایی خود دریافت که وزن، در فرایند آفرینش شعر، نقشی بازدارنده و دگرگون‌کننده دارد و ذاتی زبان و شعر نیست. پس به وضوح از این آگاهی سخن گفت،^(۱) وزن را رها کرد و کوشید زبان شعرش را

۱- «من مطلقاً به وزن به عنوان یک چیز حتمی و ذاتی شعر اعتقاد ندارم. و بر عکس، معتقدم که وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند. چون وزن مقادیر معدودی از کلمات را در خود راه می‌دهد و بر روی بسیاری کلمات دیگر در می‌بندد. در حالی که ممکن است همین کلماتی که در این وزن راه نیافته‌اند در زمره تداعیها و در مسیر خلاقیت ذهن شاعر باشند. بگذارید شعر خام و زدوده نشده را به سیلابی تشبیه بکنم، یعنی به مقدار آبی که بر اثر باران، بر اثر این قطره‌هایی که یکدیگر را تداعی کرده به وجود آورده‌اند، و بر دامنه و شیبی که ذهن شاعر است فرو می‌ریزند ... وزن در حکم آن خانه و بستر و مسیر است. و اغلب اوست که برای ذهن شاعر تکلیف معلوم می‌کند، و جهتی برای تداعیها معین می‌کند. در حالی که این، یک نوع خلاقیت است و باید خود به خود صورت گیرد».

به صورت طبیعی کلام نزدیک سازد و از موسیقی طبیعی زبان بهره جوید و بدین گونه، به دستاوردهای شعری نیما گسترش بخشد. آثار شاملو، از نظر موسیقی شعر، نشان دهنده چند گونه رفتار است. او در شعرهای پیشرفته خود در پی همان مقصود و مطلوب پیشرفته است ولی در سایر آثار خویش رفتار متفاوتی را در پیش گرفته است، در برخی از آنها وزن را به کار برده است و در بعضی دیگر در پی ایجاد نثری آهنگین بوده است. در قلمرو موسیقی طبیعی شعر و بازگشت به زبان نثر و گفتار، شاعر می تواند دو گونه رفتار کند: از یک سو، او می تواند به زبان گفتار برگردد و آهنگ طبیعی آن را در شعر به کار گیرد، به کشف موسیقی پنهان در زبان گفتار پردازد و با بهره گیری از مجموعه ویژگیهای آوایی و حرفی کلمه و کلام، ترکیب و تألیف موسیقایی تازه ای برای نزدیک ساختن بیان به فضا و ضرورت های درونی شعر فراهم آورد، حتی موفق شود با آفرینندگی به ساختاری موسیقایی در تمامی شعر دست یابد. از سوی دیگر، شاعر می تواند برای شدت بخشیدن به تأثیرهای تزئینی و سماعی زبان شعر و فریبده و گوش نواز کردن آهنگ کلام، از تکرارها و همآواییهای گوناگون نثر و گفتار بهره گیرد. این شیوه، همان راه و رفتار قدمایی است. آیا در میان انواع صنایع لفظی نثر و شعر دیروز می توان صنعتی را یافت که کاربرد آن تزئینی نباشد؟ بنیاد تمام کاربردهای موسیقایی دیروز تکرار است: در وزن، تکرار رُکن؛ در قافیه، تکرار حرف؛ در ردیف، تکرار کلمه و در صنایع از تکرار آوا و اجزای آوایی گرفته تا تکرار کلمه و کلام. شاملو، در شعر خود، به هر دو شیوه روی آورده است. او در بهترین شعرهای خویش، همواره از هرگونه کاربرد تزئینی و ناضروری پرهیز می کند و با بهره گرفتن از آهنگ کلام، زبان و موسیقی طبیعی شعرش را فراز

می آورد:

چشمه ساری در دل و
آبشاری در کف،
آفتابی در نگاه و
فرشته‌ئی در پیراهن،
از انسانی که توئی
قصه‌ها می‌توانم کرد
غم‌نان اگر بگذارد

در برخی شعرها، هیجان لحظه سرایش در موسیقی طبیعی کلام طنین
و تبلور می‌یابد و حتی شاعر گاهی موفق می‌شود با کاربرد حروف متفاوت،
تأثیر قافیه را در پایان بندهای اثر خود پدید آورد:

به جست و جوی تو
بر درگاه کوه می‌گیریم،
در آستانه دریا و علف.

به جست و جوی تو
در معبر بادها می‌گیریم،
در چار راه فصول،

شاملو گاهی از ویژگیهایی آوایی واژه‌ها و موسیقی طبیعی گفتار چنان هوشیارانه سود می‌جوید که گویی فضای هر بند در فراز و فرود مصوتها و مصمّتها، تجسّم یافته است و دم و درون خواننده در طنین آنها کنشهای شعر را تجربه می‌کند:

ودلت

کبوتر آشتی است،

در خون پییده

با بام تلخ

با این همه

چه بالا

چه بلند

پرواز می‌کنی

«شبان» (مرا تو بی سببی نیستی) - «ابراهیم در آتش»

حتی وی در میان آثار موزون خود که، اغلب، بی‌بهره از هرگونه دست‌آورد زبانی و موسیقایی‌اند، توانسته در دو سه شعر (مانند شعر درخشان «هنوز در فکر آن کلاغم...» و شعر «فصل دیگر») وزن را به آهنگ طبیعی گفتار و زبان را به ترتیب طبیعی کلام نزدیک سازد:

این

فصل دیگری است

که سرمایش
از درون
درک صریح زیبایی را
پیچیده می‌کند

یادش به خیر پاییز
با آن
توفان رنگ و رنگ
که برپا
در دیده می‌کند!



.....

مطلب از این قرار است:
چیزی فسرده است و نمی‌سوزد
امسال

در سینه
در تنم!

«فصل دیگر» - «شکفتن در مه»

اگر شعرهای درخشان شاملو، شاهد این گونه تلاشها و دستاوردهای

موسیقایی او در زبان شعر است، دیگر آثار او مبین رفتار و رویکردی متفاوت است. شاعر در این گروه از آثار خود، به کاربرد انواع صنایع لفظی نثر دیروز و هرگونه هماوایی روی می آورد. در حقیقت، اگر شاملو ابتدا «وزن نیمایی» و طرد می کند تا هیچ گونه قید و قراردادی مانع فرایند آفرینش آزاد شعر نباشد و او بتواند خادم شعر و زبان عصر خود باشد، پس از آن، با گرایش به این گونه کاربردهای تزئینی و قدمایی، زبان و نثر آهنگینی را فراهم می آورد و به جای آن قرار داد طرد شده، قیدها و زائده های دیگری را در آثار خود می پذیرد. در این گونه آثار، زبان در خدمت تحقق موسیقی طبیعی شعر و تعالی زبان این عصر نیست. حتی در برخی از آنها، بیش از هر قرارداد دیگری، بر چگونگی فرایند آفرینش شعر تأثیر کرده است. بنابراین شاملو، در اغلب آثار خویش، برای آهنگین کردن کلام و ایجاد این گونه موسیقی زبانی از «اصل تکرار» سود می جوید: از تکرار صوتهای و حرفها گرفته تا تکرار کلمه و کلام. انگیزه بخشی از باستان گرایی وی را نیز باید در همین گرایش جستجو کرد. در میان آثار شاملو، حتی می توان شعرهایی را یافت که در آنها، تحقق این گونه تکرارهای گوش نواز، به بهای پذیرفتن برخی لغزشها و خطاهای زبانی امکان پذیر شده است. مگر می توان برای کاربرد و تکرار حرف «به»، در بند زیر، توجیه دیگری انگاشت:

بن بست سر به زیر

تا به ابدیت گسترده است

دیوار سنگ

از دسترس لمس به دور است.

«ناشک» - «باغ آینه»

در این سه سطر، به اعتبار زبان امروز، کاربرد هر سه حرف زائد است. در نخستین سطر، کاربرد حرف «به» لغزشی زبانی است. بی تردید، تشخیص تفاوت دو صفت «سر به زیر» و «سرازیر» و نامتناسب بودن کاربرد وصفی «سر به زیر» برای «بن بست» نیازی به توضیح ندارد. دومین کاربرد نیز، به سبب تکرار و تواتر صدای «ب»، هم نازیبا و زائد است و هم فاقد هرگونه نقش تزئینی و تأثیر موسیقایی است. چنین است سومین کاربرد (از دسترس دور است: از دسترس به دور است). آیا شاعر از آوردن دو واژه «لمس» و «سنگ» و ایجاد آن دو ترکیب نادرست، در آخرین جمله، جز تکرار حرف «س» قصد دیگری هم داشته است؟ بدین سان بندی فراهم آمده که، سوای سستی بیش از حد آن دو جمله، در آن شش بار صدای «س» و شش بار صدای «ب» تکرار شده است. حال آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدید آورد؟ و در صورت تحقق، آیا این تکرارها با فضای شعر پیوندی دارد و، بالکل، برای این رفتار شاعر می توان ضرورت و نقشی متصور بود؟ بدون تردید، بر این پرسشها پاسخی نیست و هرگونه جوابی، بیشتر تشبث است و توجیه. در حقیقت پرسش اصلی همین است که، اگر موسیقی شعر، به عنوان یکی از ابزارهای اصلی بیان، در خدمت تجلی بخشیدن به فضا و تبیین درونمایه اثر نباشد و شاعر فقط برای فریبده و گوش نواز ساختن کلام، و با انواع تشبث و ترفند، زبان و شعر خود را گرفتار چنین زائده ها و پیرایه های ناضروری ساخته باشد، حاصل این به اصطلاح موسیقی شعری چیست؟ شاعر امروز، از وزن و قافیه و ردیف و هرگونه راه و روش قراردادی و قدمایی همآوایی سازی می گذرد تا بتواند به زبان عصر خویش باز گردد و تمام توان خود را در راه کشف تواناییها و امکانات

موسیقایی آن به کار گیرد و هر چه بیشتر خادم شعر و زبان باشد. بدون تردید، شاملو با قدرتهای زبانی و توان خلاقه خویش، شاخص‌ترین چهره‌ای بود که می‌توانست، پس از رها کردن موسیقی قراردادی دیروز، به این مهم پردازد و برای شعر و موسیقی طبیعی شعر امروز دستاوردهای درخشانی را به بار آورد. ولی وی به این راه نرفت و، سوای همان انگشت شمار آثاری که بهره‌مند از آهنگ طبیعی گفتار هستند، بخش وسیعی از توان و مجال خویش را صرف راهی دیگر کرد و همان‌گونه که گفتیم، به جای قراردادهای وزن‌ساز شعر دیروز، از صنایع لفظی و شیوه‌های آهنگین سازی نثر دیروز سود جست. با این گرایش، شاملو هم به فرایند تمایزیابی زبان شعرش کمک کرد و هم به فریبده و گوش‌نواز ساختن آن پرداخت؛ یعنی از هر دو خصلت برای ایجاد زبانی بهره گرفت که خصایصی متفاوت از صورت طبیعی زبان گفتار و نوشتار امروز دارد. این خصلتها هم در اساس متمایز از شیوه‌های پیشرفته شعر امروز هستند و هم موجب دگرگون شدن شعر و دستاوردهای آن می‌شوند. در این شیوه، هم شعر از گستره پُر تنوع و تکثر زبان خشک و روزمره امروزی نصیب می‌شود و هم شاعر از فرآیند کشف تواناییهای زبانی تازه باز می‌ماند. بنابراین، تجربه‌هایی که شاملو در قلمرو موسیقی زبانی شعر انجام داده است، اغلب، نتیجه تکرار و تداوم روشهای آزموده دیروز است و نه حاصل کشف راههای تازه. به همین دلیل نیز، بیشتر در خدمت تمایز بخشیدن به زبان شاعرانند و نه در پاسخ ضرورت‌های شعر و زبان زنده امروز.

برای شناختن چگونگی طرز کار و صنعت شاملو، در قلمرو موسیقی شعر، کافی است به آثار وی برگردیم و به عمده‌ترین روشهایی اشاره کنیم که او برای آهنگین کردن زبان شعری خود در پیش گرفته است.

۱- کاربرد قافیه و ردیف: شاملو از همان زمانی که به ناضرور بودن وزن پی برد، بر ضرورت و کارایی قافیه در شعر اذعان داشت و برای تشخیص بخشیدن به اجزاء، آن را ابزاری مؤثر می‌دانست.^(۱) ولی کاربردی که وی از این دو ابزار در شعر خویش به دست داده است، نشان دهنده رفتاری متفاوت از برداشت و طرز کار نیماست. نیما برای اینکه بتواند از قافیه همچون ابزاری طبیعی بهره‌گیرد همان‌گونه که در نخستین فصل گفته شد، در مقام نظر، هر دو خصلت قراردادی و قدیمی قافیه را نپذیرفت: نه جایگاه آن را در پایان مصراعها می‌دانست و نه ساختارش را تابع تشابه حروف. این گونه قافیه رفتار در آثار خود نیما نیز فراوان یافت نمی‌شود. ولی وی، در برخی شعرهای خود، برای پرهیز از نقش تزئینی قافیه و برای کاستن از نقش تشدید کننده آن در وزن سعی می‌کرد «قافیه‌ها در یک مطلب انفصال بعید با هم پیدا کنند» و می‌گفت: «فراموش نکنید وقتی که مطلب تکه تکه و جملات کوتاه است اشعار شما نباید قافیه داشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است». این تلاش نیما بر بنیاد این دریافت اساسی استوار بود که وزن و موسیقی شعر نباید به عاملی فریبنده و مجذوب کننده تبدیل شود و جدای از صنعت طبیعی دیگر ابزارهای شعر، فرایند آنی و سماعی دیگرگونی را ایجاد کند و

۱- شاملو: من وزن را باعث انحراف ذهن شاعر و انحراف جریان خود به خودی شعر، یعنی زایش طبیعی آن، می‌دانم قافیه گاهی بسیار زیباست. قافیه به القای مفهوم کمک می‌کند، و چون حالت رفرنس دارد، توجه را بلافاصله برمی‌گرداند به کلمه خاصی که مورد نظر شاعر است و این برای رساندن مفهوم کمک بزرگی است. به همین جهت، قافیه، از نظر من دارای اهمیت خاصی است.

قافیه نیز به مثابه عنصر تکمیل و تشدید کننده آن به کار رود. بدین سان، اگر نیما به وضوح تصریح می‌کرد که زبان و موسیقی زبانی شعر، باید طبیعی باشد و به همین دلیل، آشکارا هشدار می‌داد که شاعر امروز باید از کاربرد هرگونه کلام آهنگین پرهیز کند. با این حال، اغلب قافیه و ردیف‌هایی که شاملو در آثار خویش به کار برده صرفاً برای خوش آهنگ ساختن کلام و دارای نقشی تزئینی است و به همین سبب، بیشتر نزدیک به هم و پی در پی است:

آفتاب از حضور ظلمت دلتنگ نیست

با ظلمت در جنگ نیست

ظلمت را به نبرد آهنگ نیست

چندان که آفتاب تیغ برکشد

او را مجال درنگ نیست

شاملوگاهی در شعرش چنان دلبسته این گونه تأثیرهای سماعی و آنی می‌شود و از آشکارترین ضرورت‌های شعر دور می‌افتد و به دنبال آهنگ پردازی در کلام است که گویی در آزادترین نوع شعر، و همان‌گونه که در بخش بیان نمادین به آن اشاره شد، به نحوی در تنگنای قید قافیه گرفتار بوده که چگونگی اندیشه خود را نیز فدای رعایت چنین قرارداده‌ها و کاربردهایی کرده است: (۱)

۱- برای توضیح این شعر و آن مدعا به بخش «بیان نمادین» در فصل «چگونگی بیان» رجوع

و بدین نمط

شب را غایتی نیست

نهایتی نیست

و بدین نمط

ستم را

واگوینده تراز شب

آیتی نیست

«شبانه» - «مرثیه‌های خاک»

۲- استفاده از صنایع لفظی نثر دیروز: یا بهره‌گیری از هرگونه تکرار، از تکرار صوتها و حرفها گرفته تا کلمه و کلام و انواع ترجیعهای سطری و بندی. همان‌گونه که پیش از این گفته شد، موسیقی زبانی شعر شاملو بر اساس تکرار اجزای کلمه و کلام شکل می‌گیرد. زیرا اگر وی از یک سو، اوزان قراردادی را ترک گفت و از روش تکرار ارکان وزنی برای موزون کردن زبان شعری خود چشم پوشید، از سوی دیگر به جای آن به نثر دیروز برگشت و کوشید برای آهنگین کردن کلام از شیوه‌هایی سود جوید که در نثر کهن برای تحقق این مطلوب به کار رفته است. بنابراین شاملو برای رسیدن به این مقصود از انواع تکرار صوت و حرف و کلمه و کلام بهره گرفته است.^(۱) در شعر شاملو این

۱- دکتر تقی پورنامداریان در فصل موسیقی و شعر کتاب «تأملی در شعر احمد شاملو» (انتشارات آبان، تهران، چاپ اول، ۱۳۵۷) به تفصیل درباره این گونه کاربردها و شیوه‌های آهنگین ساز شاعر سخن گفته است و در اینجا، برای پرهیز از اطناب و تکرار، دیگر نیازی به چنین.....

کاربردها اغلب، برخوردار از نقشی تزئینی اند و نه ضروری و ساختاری:

تکرار صوت و حرف:

مرا - تو/ بی سببی - نیستی./ به راستی/ صلت کدام قصیده‌ای - ای
غزل؟/ ستاره باران جواب کدام سلامی به آفتاب/ از دریچه تاریک؟/
«شبان» - «ابراهیم در آتش»

تکرار کلمه و حروف:

شب، تار/ شب، بیدار/ شب، سرشار است./ زیباتر شبی برای مردن./
«شبان» - «باغ آینه»

تکرار کلمه:

تواز خورشیدها آمده‌ای، از سپیده دم‌ها آمده‌ای/ تواز آینه‌ها و
ابریشم‌ها آمده‌ای/
«باغ آینه» - «باغ آینه»

تکرار کلام:

قصد من فریب خودم نیست، دلپذیر!/ قصد من/ فریب خودم نیست./
تو اینجایی و نفرین شب بی اثر است.
«بهار دیگر» - «هوای تازه»

..... تدقیق و تفصیلی نیست و خواننده می‌تواند به آن منع رجوع کند. این ارجاع بیشتر دربرگیرنده تحلیل‌های نویسنده است، زیرا نتیجه‌گیریهایی که وی از آن تحلیل‌ها به دست می‌دهد، اغلب، حاصل ارزیابی ضرورت آن کاربردها در ساختار شعر نیست.

۳- استفاده از امکانات ترکیبی زبان فارسی: شاملو، در شعر امروز، شاخص‌ترین چهره‌ای است که توانسته از امکانات ترکیبی زبان فارسی برای گسترش بخشیدن به زبان و ابزارهای بیانی خویش سود جوید و بدین‌گونه بر غنای زبان بیفزاید. با این حال، رفتار و آثار وی در همین قلمرو نیز برخوردار از مرتبه ارزشی یکسانی نیست. مثلاً، شاعر در برخی از شعرهای خود در پی آن بوده است که، با ساختن ترکیبهای تازه، از این ویژگی برای ایجاد موسیقی زبانی شعر و خوش آهنگ ساختن کلام خویش بهره گیرد. ولی در بعضی از آن آثار چنان دلبسته هماوایی واژه‌هاست و با ترکیب سازی به دنبال هم آهنگی و خوش آهنگی اجزاء است که گویی دیگر به چگونگی و ضرورت آنها نمی‌اندیشد. آیا در شعر زیر، برای کاربرد دو ترکیب «سنگپاره سنگ» و «شکوهپاره پاسخ»، می‌توان توضیح دیگری متصور بود؟ در اولی، تکرار واژه «سنگ» زائد است و در دومی، کاربرد واژه «پاره» من درآوردی و زائد است. و بی‌تردید، در اینجا تنها همین گرایش شاعر دخیل بوده است و نه آگاهی وی و ضرورت شعر و چگونگی ساختار این ترکیبها:

گر باز می‌گذاری در را،

تا به همت خویش

از سنگپاره سنگ

دیواری برآرم..

باری

دل

در این برهوت

دیگر گونه چشم اندازی می‌طلبد.



قاطع و برنده

تو آن شکوهمپاره پاسخی،

«چشم انداز دیگر» - «فغنوس در باران»

شاملو فقط در این گونه موارد نیست که برای دست یافتن به چنین تکرار و تشابه‌های آهنگین سازی، آن زائده‌ها را در شعر و زبان شعری خود می‌پذیرد. در نحوه بهره‌گیری او از خصایص نثر دیروز نیز می‌توان مثال چنین خسرانهایی را دید. شاعر در بند زیر:

نه

تردیدی بر جای بنمانده است

مگر قاطعیت وجود تو...

از شعر «و حسرتی» از مجموعه «مرثیه‌های خاک»

برای آهنگین ساختن کلام، از طریق تکرار حرف «ب»، از کاربردی سود جسته است که نه تنها در زبان امروز به کار نمی‌رود، بلکه در زبان و نثر دیروز نیز، از کاربردهای ضروری به شمار نمی‌رفته است و گاهی دارای نقش تأکیدی ولی بیشتر برخوردار از نقشی تزئینی بوده است. به سخن دیگر، در

اینجا نیز هماوایی حاصل آهنگ طبیعی کلام نیست، بلکه نتیجه تکراری است که با تحمیل جزئی زائد به زبان فراهم آمده است.

چگونگی صنعت و ساختار در شعر شاملو

هستی شعر و هر اثر هنری دیگری وابسته به چگونگی ساختار آن است. شاعر امروز بدون یافتن صنعت و ساختار ویژه خود قادر نیست نگرش و جهان خاص خود را تبیین کند و تشخص بخشد. شعر دیروز، به سبب قالب و مجموعه ویژگیهای قراردادی خود، همواره از نثر متمایز بود ولی شعر پیشرفته امروز با رها کردن تمامی آن قراردادهای و به کار گرفتن ابزارهای بیانی گوناگون نثر و داستان، همیشه با خطر از دست دادن تشخص بیانی خویش و در غلتیدن به قلمرو نثر روبه روست و شاعر تنها با تحقق چنان ساختاری می‌تواند به این کاربردهای تعالی شعری بدهد و از آن مخاطره مصون ماند. در گستره شعر امروز فارسی، شعر شاملو به لحاظ بی‌وزنی و اندیشه‌گرایی و غالب بودن شیوه‌های بیانی نثر بر آن، بیش از هرگونه شعر دیگری نیازمند چنین صنعت و ساختار پیشرفته‌ای است و، بالطبع، آثار وی به لحاظ آن تمایز و تنوعها و بر اساس میزان توفیق شاعر در تحقق این مهم

نشان دهنده مراتب و مراحل گوناگون است:

۱ - فقدان ساختار: در مجموعه شعرهای شاملو، کم نیستند آثاری که فاقد هرگونه تشکلی هستند. او در برخی از این آثار، با بهره گرفتن از شیوه‌های بیانی متعارف نثر، اندیشه‌های متعارفی را نیز باز می‌گوید و در آنها نه در پی آفرینش ساختار شعری است تا به آن کاربردها، نقش و هویتی تازه بخشد و نه به دنبال یافتن بیان شعری تازه‌ای تا تشخص بیانی اثر حفظ شود. شعر زیر از هرگونه ساختار شعری یا غیر شعری بی بهره است. شاعر در اینجا فقط به بیان نثری آن حرفها پرداخته و قطعه منثوری به دست داده است که به دلیل تشکل نداشتن، به راحتی می‌توان جمله‌هایی بر آن افزود و یا سطرهایی از آن کاست:

ارابه‌هایی از آن سوی جهان آمده‌اند / بی غوغای آهن‌ها / که گوش‌های
زمان ما را انباشته است. / / ارابه‌هایی از آن سوی زمان آمده‌اند.



گرسنگان از جای برنخواستند / چرا که از بار ارابه‌ها عطر نان
گرم بر نمی‌خاست / برهنگان از جای برنخواستند / چرا که از بار ارابه‌ها
خش خش جامه‌هایی بر نمی‌خاست / زندانیان از جای برنخواستند /
چرا که محموله ارابه‌ها دار بود نه آزادی / مردگان از جای برنخواستند /
چرا که امید نمی‌رفت تا فرشتگانی رانندگان ارابه‌ها باشند

ارابه‌هایی از آن سوی جهان آمده‌اند / بی غوغای آهن‌ها / که گوش‌های
 زمان ما را انباشته است. / ارابه‌هایی از آن سوی زمان آمده‌اند / بی که
 امیدی با خود آورده باشند.

«ارابه‌ها» از مجموعه «باغ آینه»

بنابراین اگر برخی آثار شاملو به سبب کاربرد شیوه‌های بیانی نثر و
 فقدان صنعت پیشرفته از ساختار شعری بی‌بهره‌اند، بعضی دیگر نیز، با
 اینکه برخوردار از بیان شعری‌اند، به دلیل ناهماهنگ بودن اجزاء، از تشکّل و
 ساختار نهائی بی‌نصیب مانده‌اند. به نخستین بند شعر «سخنی نیست» نگاه
 کنید: در این بند، شاملو از اندیشه‌خویش بیان شاعرانه‌ای به دست می‌دهد
 که به هر حال پیشرفته‌تر از بیان نثری است:

چه بگویم؟ سخنی نیست.

می‌وزد از سرِ امید، نسیمی؛

لیک، تا زمزمه‌ئی ساز کند،

در همه خلوت صحرا

به رهش

نارونی نیست.

چه بگویم؟ سخنی نیست.

«لحظه‌ها و همیشه‌ها»

وی در نخستین سطر، بیان حرفی اندیشه‌ای را به دست می‌دهد که سه سطر

بعد، حُسن تعلیلی شاعرانه برای آن است. شاعر دلیل سخن نگفتن خود را نبودن مخاطب می‌داند (از سر امید نسیمی می‌وزد ولی در راهش نارونی نیست تا زمزمه‌ئی ساز کند. و خواننده در این حیرت که چرا این نسیم فقط در نارون زمزمه سر می‌دهد؟) دو بند بعدی این شعر، تنها در ساکت و تهی بودن فضا، با نخستین بند مشابه‌اند و در خدمت گسترش بخشیدن به فضا و درونمایه آن بند نیستند و بیشتر مثالهایی برای بی مخاطب ماندن شاعر و خالی و خلوت بودن فضای بند پیش هستند. گویی شاعر از یاد برده که بند نخست با آن بیان شاعرانه و فضای غنایی و روستایی و آن نسیم، دربرگیرنده درونمایه امید نیز هست. بنابراین دومین بند با آن شب نمادین و بیان نثری و جزای متفاوت خویش، فضایی را طرح می‌افکند که سرشار از دشنه و دشمنی است و به رغم تهی بودن، هماهنگ و در خور آن امید و نسیم بند پیشین نیست:

پشت درهای فرو بسته

شب از دشنه و دشمن پُر

به کج اندیشی

خاموش

نشسته‌ست.

بامها

زیر فشارِ شب

کج،

کوچه

از آمد و رفت شب بد چشم سمج

خسته‌ست.

همچنانکه سومین بند نیز، با بیان روایی و نثری و اجزای متفاوت خویش، با دو بند قبلی هیچ‌گونه پیوندی ندارد. واژه «پیوند»، در این کاربرد، به مفهوم لغوی آن نیست (دارای ارتباط و نقش و کارکرد بودن) این واژه در اثر هنری به مفهوم تأثیر و تأثر زنده و متقابلی است که به اجزاء ضرورت و نقش حیاتی و زنده‌ای می‌بخشد. به گونه‌ای که حذف هر جزء می‌تواند تشکّل اثر را آشفته سازد. اگر تمامی این بند یا هر یک از سطرهای آن را از این اثر حذف کنید، فقدان آن آشکار نیست. زیرا اجزای اصلی این اثر برخوردار از چنین پیوند و ضرورتی نیستند و مثالهایی گوناگون برای مفهومی کلی‌اند:

چه بگویم؟ سخنی نیست.

در همه خلوت این شهر، آوا

جز زموشی که دراند کفنی

نیست.

وندر این ظلمت جا

جز سیانوحه شو مرده زنی

نیست.

ور نسیمی جنبد

به رهش

نجوا را

نارونی نیست.

چه بگویم؟

سخنی نیست...

بنابراین، در این شعر هر بند دارای اجزاء و بیان متفاوتی است و به سبب ناهماهنگی، این سه بند هیچ‌گونه تشکّل و ساختاری را به وجود نمی‌آورند و به راحتی می‌توان، به جای بند دوم و یا سوم، بندهایی را با اجزاء و بیانی دیگر آورد.

۲- ساختار روایی: در شعر دیروز (به سبب قالبی و قراردادی بودن صورت شعر و فقدان ساختار شعری به مفهوم امروزی آن) ابزار و شیوه‌های بیانی شعر محدود بود و کاربرد شیوه‌های بیانی نثر، اغلب باعث از دست رفتن هویت و تشخیص بیانی شعر می‌شد و به همین دلیل آن را، به رغم موزون و مقفّی بودن، نه شعر بلکه نظم می‌خواندند. شعر امروز، در قلمرو کاربرد ابزارهای زبانی و بیانی، هیچ‌گونه حد و مرزی نمی‌شناسد و شاعر از تمام شیوه‌های بیانی گفتار و نثر و داستان بهره می‌گیرد و بی آنکه به عرصه نظم و نثر در غلتد، با خلق ساختار شعری تازه، هم تشخیص بیانی شعر را حفظ می‌کند و هم آن کاربردهای نثری را، با این مجموعه و تشکّل ارگانیکی، به مرتبه شعری ارتقاء می‌دهد. همان‌گونه که گفته شد، شاملو به لحاظ طرد اوزان قراردادی و اندیشه‌گرایی، در اغلب آثار خود، از شیوه‌های بیانی نثر سود جسته ولی چون در برخی از آنها نتوانسته به آن ساختار تعالی بخش دست یابد، بالطبع، شعر او از این فقدان بسیار آسیب دیده است. به شعر

«کیفر» در مجموعه «باغ آینه» نگاه کنید! تمامی این شعر، روایتی موزون است و طرح داستان‌گونه‌ای را باز می‌گوید و شاعر با بهره‌گرفتن از منطق روایت، به تبیین و توصیف اجزای این طرح می‌پردازد و سرانجام، از بیان نثری تمام پاره‌ها، تشکّل و ساختاری روایی فراهم می‌آورد:

در این جا چار زندان است

به هر زندان دو چندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر حجره
[چندین مرد در زنجیر ...]

از این زنجیریان، یک تن، زنش را در تب تاریک بهتانی به ضرب
[دشنه‌ئی کشته است.]

از این مردان، یکی، در ظهر تابستان سوزان، نان فرزندان خود را، بر سر
[برزن، به خون نان فروش سخت
[دنس‌دان گرد آغشته است.]

.....

تمام دیگر سطرها و بندهای این اثر نیز (سوای برخی اضافه‌های پی در پی و نفس گیر مانند: انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی - و بعضی ترکیبهای نامأنوس که حاصل آمیختن مجرد و محسوس به یکدیگراند - مثل «تب تاریک بهتان» - و حتی پاره‌ای خطاهای زبانی - همچون «با چیزی ندارم گوش»، گوش به چیزی داشتن؟) دارای بیان نثری هستند و نمی‌توانند، با پیوندهای روایی و داستانی خود، ساختاری شهودی پدید

آورند و آن کاربردها را به مرتبه شعری ارتقاء دهند. بدین سان اثر در حد قطعه‌ای منشور باقی می‌ماند. از این گونه روایت‌های نثری و تمثیلی، در آثار کافکا نیز فراوان وجود دارد.

اگر «کیفر» روایت متعارفی است که از رویدادها و مکان، تبیین و تعریفی کلی به دست می‌دهد و فاقد قدرتهای بیانی و فرافکنی ساختاری است، شعر «سفر» از مجموعه «قنوس در باران» مبین مرحله و مرتبه دیگری از این گونه بیان و تشکّل در شعر شاملوست. شاملو در این اثر توانسته با فراهم آوردن قدرتهای زبانی و بیانی خود، از سویی در دو بخش نخست شعر نثر و وصفی را پدید آورد که بدون کنشهای توضیحی و اندیشه‌پردازی، به فضا و درونمایه اثر عینیت می‌دهد و در سومین بخش، با یافتن بیان تصویری و صناعت پیشرفته به این روایت تشکّل شعری می‌بخشد؛ تشکلی که به سبب ضروری نبودن آخرین بخش این اثر و واقف نبودن شاعر بر چگونگی این ساختار، در انتها گرفتار خسرانی اساسی می‌شود. «سفر» مانند «اودیسه» هومر شرح سفری دریایی است.^(۱) شاعر در این اثر با به کارگرفتن تک‌گویی و روایت و توصیف به بیان جستجو و سفری می‌پردازد که در نگاه وی از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد تا به عشق و آگیری ایمن برسد. در حقیقت این سفر نه دربرگیرنده هفت دریا، بل متضمّن دو دریای زنده و مرده (با عشق و بی‌عشق) و یک مرحله گذر است و گویی همان سه مرحله دوزخ و برزخ و بهشت همیشگی اسطوره‌ای است. نخستین بند این روایت، با بیان خطابی و

۱- برخی ویژگیهای این اثر، به ویژه در توصیف فضاهای دریایی و پاره‌ای اجزای زبانی

و بیانی، بی‌شابهت به این گونه اجزای «اودیسه» و حتی ترجمه فارسی آن نیست.

استفهامی خود، هم مبین طرح و درونمایه این اثر و سفر است و هم فراهم آورنده پرسشی که تمامی شعر را، برای تحقق آن طرح و پاسخ این پرسش، به همراه می آورد:

خدای را - مسجد من کجاست - ای ناخدای من؟! / در کدامین جزیره آن
آبگیر ایمن است - که راهش / از هفت دریای بی زنهار می گذرد! /

در پی این درآمد و دریچه است که شاعر تک گویی و روایت خود را از این جستجو آغاز می کند و ابتدا، در دو بخش و با بیان وصفی، دریای مرده ای را عینیت می بخشد که وادی دوزخ این سفر است:

از تنگایی بیچاپیچ گذشتیم - با نخستین شام سفر، / که مزرع سبز آبگینه
بود. /
و با کاهش شب - که پنداری / در تنگه سنگی - جای - خوش تر داشت -
/ به دریایی مرده درآمدیم - با آسمان سر بی کوتاهش / که موج و باد را /
به سکونی جاودانه مسخ کرده بود / و آفتابی رطوبت زده / که در فراخی
بی تصمیمی خویش - سرگردانی می کشید / در تردید میان فرو نشستن و
برخاستن / به ولنگاری - یله بود. /



ما به سختی در هوای گندیده طاعونی دم می زدیم و - عرق ریزان / در

تلاشی نومیدانه- پارو می‌کشیدیم - بر پهنه خاموش دریای پوسیده / که
 سراسر/ پوشیده ز اجساد است که چشمان ایشان - هنوز/ از وحشت
 توفان بزرگ - برگشاده است/ و از آتش خشمی که به هر جنبه - در
 نگاه ایشان است/ نیزه‌های شکن شکن تندر/ جستن می‌کند.

اجزایی که در این قسمت از شعر به کار رفته‌اند، گرچه در این توصیف و تبیین نقش دارند ولی در تشکل نهایی شعر، تمامی آنها دارای ضرورت ساختاری نیستند. با این حال، ویژگیهای زبانی و بیانی این بخش مبین برخی از مهارتها و قدرتهای خلاق شاعر است. فقط در آخرین جمله این بخش، لغزشی زبانی راه یافته است. واژه «تندر» همواره در زبان فارسی به مفهوم «رعد» به کار رفته ولی در اینجا شاعر آن را به معنی «آذرخش» به کار برده است. ساختار آخرین جمله، به وضوح نشان می‌دهد که ترکیب «نیزه‌های شکن شکن تندر» ترکیبی تشبیهی است و این واژه در شعر دلالت بر همین مفهوم نادرست دارد. هم به دلیل فعل جمله (که وجه تشبیه این ترکیب نیز هست) و هم به سبب جمله پیشین نمی‌توان این ترکیب را استعاره دانست و متصور بود که تندر به مفهوم رعد به کار رفته است.

اگر از این خطای زبانی بگذریم، تنها کنشی که در این فضای سرشار از مردگی و سکون و سکوت و در پس آن دیار و دریای مرده روی می‌دهد همین آتش خشم و نیزه‌های تندری (یا به واژه درست: آذرخشی) است که هنوز از چشم مردگان می‌جهد و آخرین کنش این بخش و راهگشای دومین مرحله این سفر و شعر است. بدین سان شاعر در تداوم روایت و جستجوی خویش به دریایی می‌رسد که از یک سو با «خرسنگ‌های تفته» و «گرداب‌های هول»

خودگویی ادامه همان فضای دوزخی نخست است ولی از سوی دیگر، جای آن دریای مرده و موج و باد مسخ شده به سکون را، دریای جوشانی گرفته که خیزابها بر آن می جوشد. و از همه مهم تر، در همین بخش و وادی برزخ و گذراست که برای نخستین بار، با بیدار شدن فرایند ذهنی شاعر و تداخل کنش ذهنی وی در شعر، با حضور عشق، هم فضای شعر دگرگون می شود و هم با فراهم آمدن دو جریان بیرونی و درونی، با بیان وصفی و روایی، شعر به مسیر و مسیل طبیعی خود راهبر می شود:

آنگاه به دریائی جوشان در آمدیم، / با گرداب های هول / و خرسنگ های
تفته - که خیزاب ها - بر آن - می جوشید. / « - اینک دریای ابرهاست ...
اگر عشق نیست / هرگز هیچ آدمیزاده را / تاب سفری این چنین /
نیست! » - / چنین گفتی / با لبانی که مدام / پنداری نام گلی را - تکرار
می کنند. / و از آن هنگام که سفر را لنگر برگرفتیم / اینک کلام تو بود از
لبانی / که تکرار بهار و باغ است. / و کلام تو در جان من نشست / من آن
را - حرف - به حرف - باز - گفتم. / کلماتی که عطر دهان تو را داشت.

با این صنعت، دوگانگی عشق و مرگ و درون و بیرون شاعر مجال می یابد به فرایند دوگانه و تأثیر و تأثر متقابلی برسد که به گسترش یافتن درونمایه و غالب شدن عشق و تحقق ساختار نهایی شعر بینجامد. عشق ضامن نقد بقای زندگی و موجب برگزشتن شاعر از آن دوزخ و این برزخ و رسیدن به آخرین مرحله سفر می شود:

و در آن دوزخ - که آب گندیده / دودکنان / بر تابه‌های تفته‌ی سنگ /
 می‌سوخت - / رطوبت دهانت را - از هریکانِ حرف - چشیدم / و تو به
 چربدستی / کشتی را - بر دریای دمه خیز جوشان - می‌گذرانیدی. / و
 کشتی / با سنگینی سیالش، / با غُرْغُر دگل‌های بلند - که از بارِ غرور
 بادبان‌ها - پست می‌شد - / در گذار از دیوارهای پوک پیچان / به کابوسی
 می‌مانست - که در تپی سنگین - می‌گذرد. /

بدین گونه شعر به آخرین دریا و سرزمین موعود و جَنّت المأوای
 خویش می‌رسد. و شاعر با آفرینش تصویری که آخرین کنش این بخش از
 شعر را پدید می‌آورد، هم جلوه‌ای از عینیت آن دریای پاک را آشکار می‌کند و
 هم با آخرین جزء این تصویر و آن کاسهٔ مرجانی و گریستن، آمیزه‌ای از غم
 زنگیان و اندوه شاعر و معشوق را تجلی می‌دهد و بیانی را تحقق می‌بخشد که
 سرشار از تناقض است و «این همانی» شگفتی را جلوه‌گر می‌سازد که در
 وصل، هجر را باز می‌نمایاند و در پایان، آغاز را. بدین سان، لایه در لایه،
 روایت سرگذشت و سرگستگی بشری است و گویای اینکه بر این جستجو
 فرجامی نیست و هر پاسخی، پرسش دیگری را به همراه می‌آورد و گویی بر
 این جستجو و انتظار پایانی نیست. این تصویر، به روشنی، مبین توان بیانی
 تصویر و تفاوت آن با توصیف است. مگر چنین مجموعهٔ متناقض و در هم
 تنیده از اندیشه و احساسی را می‌توان جز با بیان شهودی تصویر تبیین کرد و
 عینیت بخشید:

اما / چندان که روز بی آفتاب - به زردی نشست / از پس تنگایی کوتاه /

راه - به دریایی دیگر بردیم - که به پاکی / گفתי - زنگیان - غم غربت را در
کاسهٔ مرجانی آن گریسته‌اند و من اندوه ایشان را و تو اندوه مرا.

در پی همین تبیین و تصویر و رخ نمودن آن تناقض و «این همانی» وصل و هجر است که شاعر، به رغم برگزشتن از آن دوزخ و برزخ و رسیدن به این دریای دیگر، همچنان خود را در انتظار و جستجو می‌بیند. از این رو، وی در ادامهٔ تک‌گویی خویش، از یک سو در نخستین جملهٔ پارهٔ بعدی شعر، به وضوح، سخن از حصول مطلوب می‌گوید ولی از سوی دیگر در دومین جمله، به رغم آن تأیید، باز به تردید و تکرار و تداوم همان پرسش همیشگی می‌رسد، و سومین جمله نیز، با آن خطاب و خواسته، به این جستجو گسترشی ابدی می‌بخشد: شاعر به دریای موعود رسیده است، اما نشانی از آن جزیره و آبگیر ایمن پیدا نیست و او، همچون نوح، هنوز در انتظار پرواز و فرود کبوتر و بشارت یافتن خشکی و خاک موعود است. تصویری که به دنبال بیان صریح این سه جمله، در انتهای این پاره از شعر آمده است هم هر دو فرایند ذهنی و عینی شعر را در خود فراهم می‌آورد و کامل می‌کند و هم با بیان شعری، پاسخ آن پرسشها را به دست می‌دهد و بی‌فرجام و بی‌پاسخ بودن این سفر و پرسش را آشکار می‌کند:

و مسجد من - در جزیره‌ئی ست - هم از این دریا. / اما کدامین جزیره،
کدامین جزیره، نوح من ای خدای من؟ / تو خود آیا جست و جوی
جزیره را / از فراز کشتی - کبوتری پرواز می‌دهی؟ / یا به گونه‌یی دیگر؟
به راهی دیگر / - که در این دریا بار / همه چیزی / به صداقت / از آب - تا

مهتاب - گسترده است / و نقره کدرِ فلس ماهیان - در آب / ماهی
دیگرت / در آسمانی - باژگونه. /

بنابراین با این پاره، هر دو فرایند درونی و بیرونی اثر، با «این همانی» آخرین تصویر، یکی می‌شوند و از این وحدت، تشکّل نهایی شعر پدید می‌آید. تشکّلی که به لحاظ بیان شهودی این دو بخش آخر و صناعتی که به طرح و روایت این اثر، فراافکنی و بیکرانگی می‌بخشد، تشکّلی شعری است: زیرا در اینجا، از یک سو، سفر و فرایند بیرونی شعر به دریایی می‌رسد که در آن، همه چیز، از آب تا مهتاب به صداقت گسترده است و دریا چنان پاک و بیکرانه است که گویی آسمانی باژگونه است؛ ولی از سوی دیگر، شاعر و فرایند درونی شعر گرچه از دوزخ و برزخ گذشته است و آشکارا، بهشت و دریای موعود خود را در این گستره می‌جوید، با این حال، در این چشم‌انداز هیچ نشانی از جزیره و مأمن و مقصود خویش نمی‌یابد. یکی شدن آسمان و دریا، به وضوح، بیکرانه‌ای را در پیش چشم می‌گشاید که در برگیرنده جزیره و آبگیر ایمنی نخواهد بود؛ یعنی این گستره و «این همانی» مبین آن است که سفر به انتها رسیده است، اما بر جستجو و انتظار فرجامی نیست، با شکل گرفتن این تناقض، هم تشکّل نهایی شعر فراچنگ می‌آید و هم شاعر آن را به مثابه تقدیر می‌پذیرد، انسان همواره در جستجو و انتظاری مدام است و رهرو راهی بی‌فرجام.

شعر «سفر» و فرایندهای ذهنی و عینی آن، با همین آخرین پاره و کنش شعری به تبیین و تشکّل نهایی خویش دست می‌یابد؛ ولی شاملو، با اینکه در نخستین جمله‌های این بخش، به صراحت از نرسیدن به مقصود و تداوم یافتن

جستجو و انتظار سخن می‌گوید و حتی با تصویر «این همانی آسمان و دریا» ما به‌ازای شعری این بی‌فرجامی را می‌آفریند، باین حال گویی تمامی این تصریح و تصویر و تشکّل یابی را از یاد برده است که هم شعر را ادامه می‌دهد و هم در ابتدای بخش بعدی شعر، به رغم آن پیشینه، سخن از یافتن مقصود و فرود آمدن در جزیره می‌گوید و با افزودن سطرهایی دیگر، باز به تکرار همان خطاب و پرسش همیشگی و بازگویی این وصل می‌پردازد:

در گستره خلوتی ابدی / در جزیره بکری فرود آمدیم. / گفتی: «- اینت
سفر، که با مقصود فرجامید: / سختینه‌ئی به سرانجامی خوش! / و به
سجده - من / پیشانی بر خاک نهادم. /



خدای را - ناخدای من! - مسجد من کجاست؟ / در کدامین دریا /
کدامین جزیره؟ ...

بنابراین شاعر با افزودن این بخش، از یک سو، تشکّل و ساختار شعر را گرفتار خسران و زائده کرده است و از سوی دیگر، رفتار وی این شبهه را در ذهن بیدار می‌کند که اگر او بر چگونگی صنعت خویش و فرایند گسترش و تشکّل یافتن درونمایه این شعر اشراف دارد و، به ویژه، بر چگونگی ساختار و نقش آخرین کنشهای شعری بخش پیشین، در فراهم آمدن آن، وقوف داشته است، پس این رفتار زائده ساز و آن نگاه و بیان متناقض و متضاد

را چگونه باید توجیه کرد؟

۳- ساختارهای تمثیلی و نمادین: همان گونه که در فصل بیان گفته شد

شاملو در برخی از آثار خود، برای دوری جستن از بیان نثری و صریح، از بیان تمثیلی و نمادین سود می‌جوید و در پاره‌ای از آنها نیز می‌کوشد با تعمیم بخشیدن به آن تمثیل یا نماد، تشکّل اثر خویش را فراهم آورد. این دو از مهم‌ترین شیوه‌های بیان غیر مستقیم هستند و تنها در صورتی ضروری‌اند که امکان بیان صریح و آشکار وجود نداشته باشد. نماد و تمثیل از جمله ابزارهای مجازی و قدمائی بیان شعری هستند و اگر چه به کار بیان مستقیم ذهنیت یا عینیت نمی‌آیند و هماهنگ با صنعت و ساختار طبیعی شعر امروز نیستند، با این حال، هر دو در صورتی ضروری‌اند که شاعر بتواند با کاربرد آنها، بدون هیچ گونه توضیح و تصریحی، به بیان و تشکّل مطلوب برسد و بدین گونه توجیهی برای این رفتار بیانی به دست دهد. شعر کوتاه «طرح» از مجموعه «باغ آینه» نمونه موفق این گونه رفتار است و شعر «تمثیل» از مجموعه «مرثیه‌های خاک» نمونه ناموفق آن. در شعر «طرح»:

شب

با گلوی خونین

خوانده‌ست

دیرگاه.

دریا

نشسته سرد.

یک شاخه

در سیاهی جنگل^۶

به سوی نور

فریاد می‌کشد.

شاملو توانسته بی آنکه از هیچ‌گونه توضیح و تعبیری بهره گیرد، تمام اشیاء و اجزاء اثر خود را در تشکلی نمادین فراهم آورد و بدین‌گونه خواننده را به درونمایه و نگاه مطلوب خویش برساند. این شعر از دو کنش نمادین و یک کنش واسط و تأکیدی (که بدون آن هم تبیین و تشکّل اثر آسیبی نمی‌بیند) شکل یافته است. در نخستین سطر، شب با پذیرفتن آن کنش، تبدیل به نمادی می‌شود که مبین تلاش برای رهایی از ظلمت و رسیدن به صبح است. دومین کنش، با خاموشی دریا و بیانی غیر مستقیم، تأکیدی بر تداوم همان ظلمت و فضا است، درونمایه‌ای که در سومین کنش نیز وجود دارد. پس در آخرین سطر، از یک سو «سیاهی جنگل» دلالت بر سیطره شب دارد و از سوی دیگر «شاخه» (با فریاد کشیدن به سوی نور) نماد ادامه همان تلاش و درونمایه، اما به هیأتی فردی است. بنابراین شاملو در این شعر توانسته، با ایجاز برای تبیین اندیشه‌ای متعارف، بیان نمادین تازه‌ای بیابد و با پرهیز از هرگونه کنش توضیحی، هم تشکّل اثرش را فراهم آورد و هم توجهی برای نمادگرایی خود به دست دهد. ولی وی در شعر «تمثیل» از یک سو می‌کوشد از «فواره» تمثیلی پدید آورد و با آن اندیشه‌اش را بیان کند و از سوی دیگر، با شرح و تفسیری که در توضیح این تمثیل می‌آورد، در واقع، ضروری نبودن یکی از این دو شیوه را آشکار می‌کند. رفتار شاملو در اینجا، نه رفتار شاعر و کاشف، بل تلاش شارحی است که تنها به ابلاغ اندیشه می‌پردازد. در حقیقت، چون

شاعر با تمثیل فواره قادر نیست به شکل اثر و تبیین صریح اندیشه‌اش برسد، با افزودن کنشهای توضیحی و ایجاد انواع هم‌آوایی اثر را گرفتار زائده‌های گوناگون می‌سازد و هر چه بیشتر آن را از تشکّل دور می‌کند. بنابراین، این شعر به وضوح نشان می‌دهد که هرگونه کنش توضیحی، هم ناقض ضرورت این نوع بیانهای غیر مستقیم است و هم مانع تشکّل یافتن اثر می‌شود. در این شعر، شاعر ابتدا از فواره تمثیلی می‌سازد که با پرواز عصیانی خود، به وضوح، مبین تلاش برای رهایی است و چون از خاک خلاصیش نیست با فرو ریختن، خود را به رهایی و شکوه مردن و خاک را به باروری می‌رساند. در پی این تمثیل و تصریح، شاعر برای توضیح بیشتر، در سطرهای میانی اثر از تمثیل به مثال می‌رسد و از شهیدان و عاصیان می‌گوید و برای خوش آهنگ ساختن کلام، آنها را یاران و باران و بارآور، بار آوران می‌خواند. و در آخرین سطرها (که برای پرهیز از اطناب، این بخش از اثر را در اینجا نیاورده‌ایم) باز به فواره و مثال و تعبیری دیگر می‌پردازد تا برای سومین بار چنین اندیشه متعارفی را توضیح دهد:

در یکی فریاد

زیستن -

[پرواز عصیانی فواره‌ئی

که خلاصیش از خاک

نیست

و رهایی را

تجربه‌ئی می‌کند.]

و شکوه مردن

در فواره فریادی -

[زمینت

دیوانه آسا

با خویش می‌کشد

تا باروری را

دستمایه نمی‌کند؛

که شهیدان و عاصیان

یارانند

که بارآوری را

بارانند

بار آورانند.]

۴- ساختارهای الگویی: در این گونه آثار، ساختار اثر یعنی چگونگی اجزاء و نحوه پیوند یافتن آنها و تشکلی که از مجموعه اجزای زبانی و ابزار بیانی فراهم می‌آید تنها بر اساس ضرورت‌های درونی شعر تحقق نیافته و ساختار اثر با بهره‌گیری از منطق و الگویی بیرونی ممکن شده است و شناخت چگونگی اثر، بدون بازگشتن به آن مأخذ و الگوی اولیه میسر نیست. اثر هنری برخوردار از منطق و ضرورت وجودی است، و با فرض واسطه بیانی آن، هستی مستقل و در خود بسنده‌ای دارد و صنعت و ساختار اثر، تابع درونمایه و ضرورت‌های درونی آن است. ولی در آثاری که دارای ساختار الگویی هستند، هستی تمام یا بخشی از اثر وابسته است.

در میان آثار شاملو، دو شعر مشهور «هملت» و «مرگ ناصری»، که برخی آنها را درخشان‌ترین شعرهای وی دانسته‌اند، بهترین مثال برای نشان دادن چنین صنعت و ساختاری هستند. شاملو در شعر «هملت» با سود جستن از طرح داستانی اثر مشهور شکسپیر و کاربرد اجزای اصلی آن به تبیین نگاه و درونمایه خود پرداخته است. بنابراین از یک سو، برخی از اجزاء و کنشهای اصلی این شعر برگرفته از «هملت» شکسپیر است و شناخت شعر، بدون آگاهی بر آن مأخذ، ممکن نیست، یعنی شاعر در این اثر در پی تشکلی الگویی بوده است؛ ولی از سوی دیگر، این طرح و تشکل به تمام اثر تعمیم نیافته است و بخش پایانی آن از همین انسجام الگویی نیز بی‌بهره است. زیرا شاعر در نخستین بندهای این شعر، برای بیان نگاه خویش، از کنشها و اجزای اصلی اثر مأخذ و بیانی پیشرفته سود می‌جوید، اما در اغلب بندهای بعدی شعر، در پی تبیین برداشتها و تعبیرهای ذهنی خود است و، به سبب همین کنشهای توضیحی و بیان حرفی و تغییر پذیری آنهاست که اثر در کل برخوردار از این گونه تشکل نیست.

رویکرد شاملو به این اثر و چگونگی رفتار و برخوردش با آن، همچون نحوه بهره‌گیری از اسطوره مسیح در «مرگ ناصری»، نشأت یافته از ویژگیهای اندیشه‌ای اوست. وی در «هملت» همان درونمایه و خصایصی را پی می‌گیرد و بر می‌گزیند که در اسطوره مسیح. شاعر به سبب تشابهی که فضا و جهان این آثار با فضا و درونمایه‌های مطلوب او دارد به آنها روی می‌آورد. در هر دو اثر، جهان آغشته به خدعه و خیانت است و حقیقت در محاق. فریب، مرز میان حقیقت و دروغ را مخدوش کرده است و مرگ، تنها دریچه‌ای است که هم آشکارکننده است و هم رهایی بخش. بنابراین دو شعر

«هملت» و «مرگ ناصری» حاصل انطباقی هستند که میان ویژگیهای ذهنی و اندیشه‌ای شاعر و خصایص آن آثار وجود دارد. به همین سبب، اجزای این دو شعر و نحوه پیوندیابی آنها هم تابع مأخذ اصلی است و هم بر اساس ضرورت‌های درونی و اندیشه‌ای شاعر.

شاملو در شعر «هملت» برای تبیین نگاه و درونمایه خویش، از همان شیوه‌های بیانی سود می‌جوید که در بسیاری از آثارش به کار برده است. یعنی اگر در نخستین بند، برای تبیین صریح درونمایه شعر، بیان نثری و حرفی را به کار می‌گیرد. در بندهای بعدی، برای تبیین کنشهای عینی، به بیان توصیفی و برای گسترش بخشیدن به طرح و بازگویی آن، به بیان روایی روی می‌آورد. در این شعر، تمام کنشها و اجزای اصلی اثر در خدمت بیان همان درونمایه و «دایلمای»ی است که در نخستین بند با بیانی صریح آمده و با تکرار آن در پایان، همچون چارچوب و کمانکی، پیکره اصلی اثر را در میان گرفته است. این بند هم آشکارکننده درونمایه شعر و نگاه شاملو است و هم مبین تناقضی است که شاعر با نفی کلام شکسپیر و تثبیت جمله و تکمله خود در پایان، آن را آشکار کرده است. این تناقض و تمایز، بیشتر صوری و کلامی است تا معنایی و اساسی. در حقیقت، سخن و پاسخ شکسپیر، با ایهام و در انتها، مبین همان تردید و وسوسه‌ای است که شاعر بیان کرده و تصریح خود را در تقابل با آن تعبیر پنداشته است:

بودن

یا نبودن

بحث در این نیست

وسوسه این است.

بنابراین، تمام این شعر بر اساس درونمایه‌ای فراهم آمده که در نخستین بند بیان شده و جهانی را پدید آورده که آغشته به شک و وسوسه است. دنیایی که چون اعتماد و یقین از آن رخت برسته است، بالطبع، در آن مرز میان صدق و کذب، بودن و نبودن نیز آشفته و گرفتار تردید شده است در این اثر، شاعر (هملت) با تک‌گویی به بیان روایتی می‌پردازد که با آشکار کردن نقش دیگران، تقدیر و سرگذشت خود را نیز می‌یابد و جهانی را باز می‌نماید که در آن همه چیز اسیر تردید و تقدیری تباه‌کننده است. بدین‌سان، اگر شاعر تک‌گویی خود را با تبیین حکمی آغاز می‌کند که نتیجه و درون‌مایه این روایت و تقدیر است، دو سطر بعدی آن، هم پاسخ پرسشی را به همراه می‌آورد که نخستین بند در ذهن بیدار می‌کند (چرا بودن یا نبودن ... وسوسه شده است؟) و حسن تعلیلی بر آن حکم و تمهید است و هم مابه‌ازای عینی این اندیشه را به دست می‌دهد، زیرا در این جهانی که شراب زهر آلوده و شمشیر به زهر آب دیده در کف دشمن است:

شراب زهر آلوده به جام و

شمشیر به زهر آب دیده

در کف دشمن..

دشمن سرنوشت ساز است و بودن و نبودن انسان به دست اوست و آدمی اسیر این تردید و تقدیر است. بدین‌گونه بیان عینی این کنش، هم تعلیلی

بر بند پیشین است و هم تمهیدی که ذهن راوی را به فرجام زیر می‌رساند:

همه چیزی

از پیش

روشن است و حساب شده

و پرده

در لحظه معلوم

فرو خواهد افتاد.

این دو سطر با بیان حرفی و کنش توضیحی خود، نتیجه منطقی آن واقعیت تقدیر آفرین است و آشکارکننده تبیین و تعلیلی است که در پس آن عینیت آمده است (در این جمله «ی» که به آخر واژه «چیز» افزوده شده است، زائد است). اینک شاعر (هملت) بر محتوم و مختوم بودن سرگذشت خویش وقوف یافته است و خود را محکوم نقش و جبری می‌بیند که از پیش روشن و حساب شده است. پس راوی در تداوم فرایند تک‌گویی خویش، در جستجوی یافتن چگونگی حدوث این تقدیر و تحمیل، به گذشته برمی‌گردد و به واقعه‌ای می‌رسد که رویداد محوری این روایت و آن تراژدی است. بدین‌سان شاعر، از یک سو در «این همانی» با هملت، نقش خود را میراث اعتماد فریبکار پدر می‌داند و می‌بیند که بستر او کامگاه عمویش شده است و از سوی دیگر، این اعتماد و فریب و سرنوشت مشترک، ذهن شاعر را به «این همانی» با مسیح می‌رساند. به همین سبب در نگاه وی، «جستمانی» فقط فریگاه مسیح نیست و گویی نیرنگستانی همگانی است. پس، در بند بعد، او

آمیزه‌ای از آن واقعه و این تداعی را در تبیین و طرحی فشرده باز می‌نماید:

پدرم مگر به باغ جستمایی خفته بود
که نقش من میراث اعتماد فریبکار اوست
و بستر فریب او
کامگاه عمویم!

[من این همه را]

به ناگهان دریافتم،

با نیم‌نگاهی

از سراسر اتفاق

به نظارگان تماشا]

و با روایت این میراث غفلت و فریب، بخشی از گذشته خود و هملت و خاستگاه آن تباهی و تقدیر را درمی‌یابد و با آخرین کنش نثری و توضیحی این بند، از چگونگی منظر خویش و نحوه تحصیل این آگاهی سخن می‌گوید. تمام سطرها و بندهای شعر، از ابتدا تا پایان این بند، ضروری‌اند و در خدمت تبیین درونمایه و گسترش بخشیدن به طرح و روایت آن هستند: اگر نخستین بند، با بیان حرفی و نثری درونمایه، درآمد اثر است، به لحاظ پرسشی که در ذهن بیدار می‌کند دومین بند را به همراه می‌آورد. در این بند، شاعر از واقعیتی می‌گوید که او را به تقدیر و، بالطبع، آن تردید رسانده است؛ یعنی بیان عینی بند دوم، هم پاسخی بر این پرسش و تعلیلی بر آن حکم است و هم آغاز فرایند بیرونی و عینی شعر. از این رو، سومین بند توضیحی است

که شاعر به این واقعیت افزوده است تا با تبیین فرجام و تقدیر آفرینی آن، به بیان دریافت و نتیجه‌گیری ذهنی خود پردازد. و چهارمین بند، آشکارکننده طرح واقعهای است که سبب ساز تقدیر بوده است، همچنانکه پنجمین بند، باز با کنش ذهنی و توضیحی خود، نشان دهنده منظر راوی و نحوه حصول آگاهی اوست.

به سخن دیگر، پس از درآمد و حکم نخستین، بندهای دوم و سوم در بیان تقدیر و تعلیل آن حکم است و بند چهارم و پنجم، مبین واقعهای که این تقدیر را به بار آورده است. بنابراین، با این بخش، طرح اصلی شعر کامل می‌شود. در حقیقت، هملت (شاعر) در پنج بند نخست این شعر، وسوسه و فریب را در دنیای شخصی خویش کشف می‌کند و روایت خود را از این مجموعه باز می‌گوید. ولی در پنج بند بعدی، همین درونمایه‌ها را در جهان جمع می‌یابد و دیگران را نیز آغشته به همان فریب می‌بیند. بنابراین نیمه دوم این شعر، از یک سو به درونمایه گسترش می‌بخشد ولی از سوی دیگر، این فرایند حاصل بیان شعری و تداوم و توسعه یافتن طرح و اجزای اصلی نیمه نخست نیست و نتیجه دریافتها و تعبیرهایی است که راوی با بیان نثری و حرفی خود، در توضیح چگونگی رفتار دیگران و در ادامه تک‌گویی ذهنی خویش، در حاشیه طرح اصلی می‌آورد. برای مثال، بند بعد:

اگر اعتماد

چون شیطانی دیگر

این قابیل دیگر را

به جستانی دیگر

به بی خبری لا لا نگفته بود، -

خدا را

خدا را!

نخستین واکنشی است که ذهن راوی در برابر آن واقعه و تقدیر غمبار از خود نشان می‌دهد. شاملو در این بند (سوای کاربرد نادرست «قایل»، و تکرار این خطای دیرین خود که «قایل» ظالم را به جای «هاییل»، مظلوم می‌انگارد و کاربرد «لا لا گفتن» به جای «لالایی گفتن» که تغییر زائدی است) از یک سو، به تکرار و تصریح همان درونمایه و کنشی می‌پردازد که در بند پیش با بیان و اجزایی ضروری، آمده است. و از سوی دیگر بر نقش بی خبری و ناآگاهی در این واقعه تأکید می‌کند و با بیان شرطی و آرزویی آن، از این بند واکنشی در برابر آن گذشته و آغازی برای گفتگوی ذهنی خود و تداوم روایت درونی شعر فراهم می‌آورد. در حقیقت، بخشی از این بند، با پذیرفتن دو جزء تازه (جزء شیطان و قایل، یا در حقیقت، هاییل، که در ساختار نهایی شعر ضرورتی ندارند) و آن تغییر زبانی زائد و کلام و بیان حرفی و ضعیف خود (اگر اعتماد ... این قایل دیگر را به بی خبری لا لا نگفته بود) برای شعر خسرانبار است، ولی بخشی که میبین فریاد و فغان راوی و واکنش ذهنی اوست برای فراتر رفتن از آن بی خبری و فریب و فرجام بیرونی، و اندیشه‌هایی که در بندهای بعدی می‌آید، تمهیدی ضروری است. جهان، چهره‌مقدّر و محتوم خویش را نموده و راه بیرون به انتها رسیده است و برای هملت، جز درون گریزگاه و پناهگاهی نیست. شعر، از این بند تا پایان، با تداوم فرایند درونی و گفتگوی ذهنی هملت (شاعر) ادامه می‌یابد. فریب و

بی خبری بند پیش باعث تداعی بند بعدی شعر در ذهن راوی می شود. در این بند، راوی باز به همان فریب و فاجعه برمی گردد و با بیانی دیگر، از محتوم بودن تقدیر خویش سخن می گوید و در می یابد که در پس پرده نیمرنگ ظلمت کسی هست که به تماشای این واقعه نشسته و فاجعه را از پیش می داند. این سوّم شخص غائبی که همه چیز را، پیشاپیش، حرف به حرف می داند، کیست؟ خدا؟ گلا دیوس، پدر، مادر و یا ...؟



چه فریبی اما،

چه فریبی!

که آنکه در پس پرده نیمرنگ ظلمت به تماشا نشسته

از تمامی فاجعه

آگاه است

و غمنامه مرا

پیشاپیش

حرف به حرف

باز می شناسد.

بند بعدی شعر، هم در تداوم تک‌گویی ذهنی راوی است و هم در خدمت گسترش بخشیدن به همین پرسشی که در ذهن بیدار شده است. اگر در بند پیش چهره «او» در ابهام است، در این بند نیز شاعر موفق می شود، به

رغم گسترش دادن به آن کنش و درونمایه، هوشیارانه آن ابهام را حفظ کند و از همین دیدگاه، چشم انداز دیگری را به دست دهد:



در پس پرده نیم‌رنگ تاریکی

چشم‌ها

نظاره درد مرا

سکه‌ها از سیم و زر پرداخته‌اند.

تا از طرح آزادگریستن

در اختلال صدا و تنفس آن کس

که مظاهرا نه

در حقیقت به تردید می‌نگرد

لذتی به کف آرند.

در این بند، شاعر با تبدیل فعل مفرد آن بند به جمع و تغییر واژه ظلمت به تاریکی (با توجه به بار متفاوتی که این دو واژه، به رغم مترادف بودن، در کاربرد پیدا کرده‌اند: به گونه‌ای که اولی بیشتر دلالت بر مطلق تیرگی دارد و دومی دارای بار و کاربردی زمینی است.) از این دو بند قیاسی را فراهم می‌آورد که به ظاهر، دارای تشابهی جزئی ولی در اساس، برخوردار از تمایزی کلی است. بدین‌سان در آن بند، به طور آشکار، گویی به حضوری متمایز و غیر زمینی اشاره دارد و در این بند به جمعی انسانی: جمعی که

فاجعه در چشم آنها مطایبه است، و به ظاهر فرصت طلبانی کامیاب‌اند ولی در اصل غافلانی سایه سان و ناهمسان. شاعر در بند بعد، با تداوم روایت و گفتگوی ذهنی خویش، هم چهره این دیگران را آشکار می‌کند و هم با نشان دادن بی تفاوتی آنها در برابر حقیقت و دروغ، به افشای چهره دیگری از فریب می‌پردازد. زیرا در نگاه وی، آنها چنان لغزیده‌اند که میان حقیقت و دروغ تمایزی نمی‌بینند و گلا دیوس برای آنها، نه چهره فریب و فاجعه، بلکه مفهومی است عام. به سخن دیگر، هملت این بار هم به همان فرجام پیشین می‌رسد، جهان از حقیقت تهی است و از جمع نیز نمی‌توان چشم یاری داشت:

از اینان مدد از چه خواهم، که سرانجام

مرا و عمومی مرا

به تساوی

در برابر خویش به کرنش می‌خوانند،

هر چند رنج من ایشان را ندا در داده باشد که دیگر

گلا دیوس

نه نام عم

که مفهومی است عام.

و پرده ...

در لحظه محتوم...

اگر در نخستین فرایند، غمنامه هملت حاصل خدعه و خیانت گلا دیوس و غفلت و بی خبری پدر او بود و واقعه شخصی می نمود، در فرایند دوم: فاجعه جمعی و نتیجه آگاهی است. در این روایت، هملت با آگاهی به حقیقت دست می یابد و بی خبری را زمینه ساز نقش و تقدیر خویش می داند، برای رهایی از این غفلت مصیبت بار به جمع و جهان روی می آورد، ولی درمی یابد که در این گستره نیز همه چیز دستخوش فریب است و همچنان مرز میان بودن و نبودن مخدوش است؛ چرا که جامعه، میان خود و حقیقت، آگاهانه خود را یاری می کند و حتی در فاجعه هم در پی لذت و کامجویی خویش است. بدین سان شعر با فراهم آمدن این فرایند، به آخرین کنش و همان لحظه و داده نهادین و نخستین می رسد. اکنون شاعر (هملت) به وضوح دریافته که این جستجو و روایت در هر دو فرایند عینی و ذهنی و در هر دو ساحت فرد و جمعی به فرجامی یکسان می انجامد.

اگر در ابتدای شعر، هملت خود را گرفتار تردید و تقدیر می دید، اینک جهان مقهور این فاجعه است و خاستگاه این فرجام را باید در همان آغاز جستجو کرد. آن زمان که حقیقت مقهور دروغ و نیرنگ می شود و در هیأت پدر، چون روح سرگردان و بی آرامی بر هملت آشکار می شود و جهان بی حقیقت به صورت صحنه ای دروغین در می آید و هملت (شاعر) به آن تردید و تقدیر نخستین و این جهانی می رسد که گنبدیده است و همه چیز را آغشته و آشفته کرده است:



با این همه

از آن زمان که حقیقت

چون روح سرگردان بی آرامی بر من آشکاره شد

و گند جهان

چون دود مشعلی در صحنه‌های دروغین

منخرین مرا آزرده،

بحشی نه

که وسوسه‌ئی است این:

بودن

یا

نبودن.

۵- ساختارهای ساده: در میان آثار شاملو، تشکّل برخی شعرها حاصل صنعت ساده‌ای است که شاعر برای تبیین درون‌مایه اثر خویش و فراهم آوردن ساختار نهایی آن به کار برده است. در این گونه آثار، شاعر ابتدا به تبیین صریح و نثری درونمایه می‌پردازد و آنگاه با بیان مابه‌ازای عینی آن اندیشه به اثر خویش تشکّل می‌بخشد. شبانه یک (نخستین شعر از «سه سرود برای آفتاب») مثال این گونه آثار شاملوست. شاعر در نخستین بند این شعر، به بیان صریح اندیشه و برداشتهایی می‌پردازد که ما به‌ازای عینی و حُسن تعلیل آن را در بند دوم می‌آورد:

اعترافی طولانیست شب اعترافی طولانیست

فریادی برای رهائیت شب فریادی برای رهائیت

و فریادی

برای بند.

شب

اعترافی طولانی است.

اگر برای انسان زندانی و در بند، نخستین شب زندان، هم شب اعتراف
طولانی است و هم شب امید رهایی است، برای او آخرین شام نیز، شب
فرجام و فریادی بی انتها و از سر نو میدی است:

اگر نخستین شب زندان است

یا شام واپسین

- تا آفتاب دیگر را

در چهار راه ها فریاد آری

یا خود به حلقه دارش از خاطر

ببری -،

به دلیل همین شب آغاز و انجام و امید و نو میدی برآمده از آن است که
شب هم فریادی از نو میدی است و هم فریادی از امید. همچنانکه این فریاد،
در آغاز برای رهائی است و در آخر برای بند:

فریادی بی انتهاست شب فریادی بی انتهاست

فریادی از نومیدی فریادی از امید،

فریادی برای رهائیت شب فریادی برای بند.

شب

فریادی طولانیست.

۶- ساختارهای پیشرفته: همان‌گونه که در جای جای این بررسی گفته شده است، تمام دستاوردها و ویژگیهای شعر امروز، حاصل صنعت و ساختار ویژه شاعر است. تحقق این مطلوب در صورتی میسر است که وی بتواند با شناخت خصایص درونی و بیرونی خود، به دنیای شخصی و نگرش خاص خویش دست یابد و با تبیین آن، شعری را فراز آورد که هم چهره شاعر و جهان و جامعه پیرامون او را در برمی‌گیرد و هم هر دو وظیفه فردی و اجتماعی شعر را به انجام می‌رساند. چنین تشخصی را فقط در چند شعر شاملو می‌توان یافت که در میان آنها، دو شعر «ترانه آبی» و «هنوز در فکر آن کلاغم...» به یقین پیشرفته‌ترین آنهاست. با بررسی صنعت و ساختار این دو شعر می‌توان به چگونگی تشخص شعری شاملو و آخرین منزل و مقام شعری او پی برد.

شرحی بر ساختار شعر «ترانه آبی»

«ترانه آبی» در قلمرو آفرینش ساختار زنده و پیچیده شعر امروز و دست یافتن به تشخص شعری، درخشان‌ترین دستاورد شعری شاملوست. وی در این اثر توانسته به ویژگیهای درونی و بیرونی خویش بازگردد و به فضا و بیانی دست یابد که هم نشان از دنیای شخصی شاعر دارد و هم مبین خصایص زمین و سرزمین وی است. بنابراین اگر بسیاری از آثار او، به لحاظ فقدان چنین نگرش و صنعت و ساختار ویژه‌ای، برای شعر و شاعر فقط تمایز به همراه آورده‌اند، این شعرگامی تازه در راه یافتن تشخص شعری و تحقق بخشیدن به هر دو رسالت فردی و اجتماعی شاعر است.

این شعر حاصل بازگشت به خاطره و بازیافت لحظه و حضور و منظری است که شاعر را به شهود و مکاشفه می‌رساند تا او در جزء، به کل و در لحظه به ابدیت و بیکرانگی رسد. گویی واقعیت حجاب برگرفته است و شاعر می‌بیند که جهان در این مکان تجسم یافته و منظری را فراهم آورده است که وی را به آن رنگی می‌رساند که مفتاح وطن است و شاعر درون و بیرون خود و سرزمین خویش را در آن می‌یابد.

ساختار این شعر حاصل «این همانی» و یکی شدن دو فرایند درونی و بیرونی (انسانی و مکانی) و عینیت بخشیدن به خواب آلودگی و رخوت ناگزیری است که بر انسان و جهان شعر غالب شده است. بدین سان در این

شعر بیداری همه چیز در گرو رنگی است که هستی تمامی اجزاء و اشیاء اصلی شعر وابسته به آن است. مگر برای بیدار کردن زندگی و تجلی بخشیدن به آن مفهوم و منظر (حوضخانه و طاق طاقی آن، آن هزار آینه شش گوش کاشی، آن نجوای فواره و آن وقفه و تشنگی اطلسیها و) جز «آبی» افق و امکان دیگری هم هست؟ به ویژه اکنون که شاعر خود را در امیرزاده تنها و اشکهای آبی او دیده و دریافته است که این همه فراز آمده تا او در مکاشفه بنشینند و «آبی» سرا و سرزمین وی شود.

در این اثر، رفتار شاملو با زبان و ابزارهای بیانی پیشرفته‌ترین جلوه خود را یافته است. در این شعر، شاعر به سبب فضای رخوت زده و دور از کنش آن، از کاربرد هرگونه فعلی پرهیز می‌کند تا کلام و زبان نیز هماهنگ با فضای شعر باشد. در این اثر ۳۲ سطر فقط دو فعل به کار رفته است که، به لحاظ چگونگی و نقش آنها، در حقیقت می‌توان گفت در فضای این شعر هیچ فعل و کنشی رخ نمی‌دهد و تنها فعل، همان کنشی است که در ذهن شاعر برای فراتر رفتن از واقعیت روی می‌دهد. زیرا دوبار کاربرد فعل «گذشت» در راستای کامل کردن همان فضای رخوت زده است و دلالت بر گذشتن امکان زندگی و روز دارد. از این رو تنها فعلی که در این فضای خاص به وقوع می‌پیوندد، همان کاربرد التزامی فعل «دادن» است که دقیقاً منطبق بر ضرورت شعر است و حتی نوع آن، یعنی مشروط و محتمل بودنش، نیز در پیوند با همان تعلیل و تعالی است که در شعر تحقق می‌یابد.

نخستین بخش، مبین تمام اجزای اصلی شعر و هر دو فرایند مکانی و انسانی شعر و نحوه پیوند آنهاست. بیان این پاره از شعر، بدون هیچ‌گونه کاربرد فعلی، نشان دهنده روایتی بی‌زمان است و تنها فعل این بخش نیز به

سبب التزامی بودن فاقد تعیین زمانی خاص است:

قیلوله ناگزیر

در طاق طاقی حوضخانه

تا سال‌ها بعد

آبی را

مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها

با تکرار چشم‌های بادام تلخش

در هزار آینه شش گوش کاشی.

با دو سطر نخست بنیاد روایتی آغاز می‌شود که با ایجاز تمام به درونمایه شعر عینیت می‌بخشد و واقعه بدون فعل وقوع می‌یابد و واژه‌ها، با دلالت و تشخیص اینجایی خود، فضای سرزمینی شعر را فراهم می‌آورند. با این دو سطر، واقعیت تمهیدی شعر، همچون خاستگاه عینی اثر و سکوی پرش کنشهای بعدی شکل می‌گیرد. با کاربرد نخستین واژه سطر سوم، این فضای خواب و جبر رنگی دیگر به خود می‌گیرد. زیرا با «تا»ی تعلیل، آن ناگزیری به مثابه تمهیدی مقدر جلوه می‌کند که برای رسیدن به این تعالی ذهنی و آرمانی ضرورتی عینی است، تا این واقعیت و رخوت هم سالها بعد به «آبی» مفهومی از وطن دهد و هم این تعالی و تغییر خاستگاه پرسشی شود که تصویر سه سطر بعد را، در پاسخ چگونه تحقق یافتن آن تعالی، به همراه می‌آورد و جزء انسانی شعر را شکل می‌دهد. این جزء، تنها حضور زنده و بیدار اثر است که

در برابر آن دنیای خواب آلوده، با تکرار تلخی و تنهایی خویش در آن هزار آینه ... خود را به بی‌نهایت آبی می‌رساند و دریچه‌ای برای رهایی می‌گشاید. یعنی تصویر امیرزاده، از یک سو برابر نهاد عینی آن قیلوله ناگزیر و واقعیت تمهیدی است. و از سوی دیگر، خاستگاه همان فرانهاد و تعلیل و تعالی آرمانی است. گویی در برابر آن جهان خواب زده پر حد و حصار، دنیای سرشار از تکرار و گسترش این انسان نگران تقابلی را شکل می‌دهد که با ذهن شاعر به تعالی می‌رسد و با «آبی» مجال و محمل رهایی خود را می‌یابد. در حقیقت، نخستین بخش شعر، هم دربرگیرنده سه جزء اصلی شعر است و هم اساس ساختار شعر: جزء مکانی و تمهید واقعی شعر، جزء انسانی که در تقابل با آن است و تعالی ذهنی که فرانهاد شعر است. در دو بخش بعدی، فقط جزء اول گسترش می‌یابد و در پیوند با آن این ساختار شکل گسترده‌تری می‌گیرد.

بدین‌گونه، درونمایه شعر، در بند بعد، ادامه و گسترش می‌یابد و گستره آن رخوت به پهنه اشیاء و اجزای بیرون کشیده می‌شود. در دو سطر نخست این بند، شاعر نشان می‌دهد که چگونه اشیاء نیز گرفتار همان خواب و جبر و فضای مرده هستند تنها فعل این بخش از شعر نیز دلالت بر تداوم و گسترش یافتن همین درونمایه دارد. زیرا بر «وقفه خوابالوده اطلسی‌ها» نه آب، بلکه این لالای نجواوارِ فواره است که می‌گذرد. با سیطره یافتن همین رخوت است که ذهن شاعر باز به همان تعلیل و تعالی و تصویر و ترجیع امیرزاده تنها می‌رسد:

لالای نجواوارِ فواره‌ئی خرد

که بر وقفه خوابالوده اطلسی‌ها

می‌گذشت

تا سال‌ها بعد

آبی را

مفهومی

ناگاه

از وطن دهد

امیرزاده‌ئی تنها

با تکرار چشم‌های بادام تلخش

در هزار آینه شش گوش کاشی.

و در سومین بخش، فضا و درونمایه شعر بیشترین وسعت را می‌یابد. روز با همان کندی و کنش می‌گذرد، به کج‌ترین سایه می‌رسد و بدین‌گونه در آستانه شب قرار می‌گیرد، دیگر از «آبی» نشانی نیست و شاعر باید عاشقانه به «تکرار» آن بپردازد و بدین سان به «آبی» مفهومی از وطن دهد. زیرا با گذشتن روز، همه چیز مقهور شب و آن خواب و ناگزیری شده است. دیگر از حوضخانه خبری نیست. ظرف به شکل مطروف درآمده است. طاق طاقی‌ها، خود در این سکون و سکوت خفته‌اند. خواب آلودگی بر نجوای فواره و تردید برخوردی آن فائق آمده است، اطلسیها از آن وقفه خواب آلوده به سکوت و تشنگی رسیده‌اند، همه چیز یادآور گسترش یافتن رخوت و فترتی مرگ‌وار است.

بنابراین، شاعر دیگر از امیرزاده نمی‌گوید و با آوردن صفت «ناباور»

نشان می‌دهد که بر آن تصویر و تکرار هم باوری نیست. همه چیز در رخوت و ظلمت فرو رفته است و از آن دنیای آبی، پس از سالها، فقط همین «خاطره» دور دست حوضخانه» باز مانده است که به نیمروزی گرم، ناگاه در ذهن شاعر بیدار شده و شاعر را به آن خطاب و فرجام رسانده است. این خطاب و اشک و آه، دریغی بر آن دنیای از دست رفته است و نشانه پذیرفتن واقعیت و مبین اینکه تعالی فقط در ذهن شاعر و با تکرار عاشقانه آبی میسر است. تأییدی بر همان نظر افلاطون: جهان باب تذکر است و تداوم تنها در ذهن و زبان و خاطره است:

روژ

بر نوک پنجه می‌گذشت

از نیزه‌های سوزانِ نقره

به کج‌ترین سایه

تا سال‌ها بعد

تکرر آبی را

عاشقانه

مفهومی از وطن دهد

طاق طاقی‌های قیلوله

و نجوای خوابالوده فواره‌ئی مرّدد

بر سکوتِ اطلسی‌های تشنه،

و تکرارِ ناباورِ هزاران بادامِ تلخ

در هزار آینه شش گوشِ کاشی

سال‌ها بعد

سال‌ها بعد

به نیمروزی گرم

ناگاه

خاطره دور دستِ حوضخانه.

آه امیرزاده کاشی‌ها

با اشک‌های آیت!

شرحی بر ساختار شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...»

تعالی شعر، با نامتناهی و رمز و راز و عاطفه هیچ پیوندی ندارد.

تی. ای. هیوم

این شعر، یکی از درخشان‌ترین دستاوردهای شعری شاملوست و دربرگیرنده بسیاری از ویژگیهای پیشرفته شعر امروز است: با جزءنگری و جزءنگاری به نگاه و زبان و بیان ویژه رسیدن. به زبان امروز نزدیک شدن و از ویژگیهای کلامی و کلمه‌ای زبان گفتار سود بردن. از هرگونه کاربرد تزئینی و زائدی پرهیز کردن. بر اساس خصایص درونی و بیرونی خویش به گزینش اجزای زبانی و ایجاد پیوندهای بیانی شعر پرداختن. از کنشهای توضیحی و هرگونه پیچیدگی و ابهام زبانی و بیانی پرهیز کردن. با بهره‌بردن از بیان عینی و کاربرد هوشیارانه صفت، توصیف خشک و دقیق و موجزی را برای تبیین درونمایه و فضای شعر پدید آوردن. و در یک کلام: با یافتن صنعت و ساختار خاص، موفق به آفرینش فضا و جهانی ویژه شدن.

تمامی این شعر، حاصل بیان ما به ازای عینی همان نخستین جمله شعر است. دو نقطه‌ای که در پایان این جمله آمده می‌بین همین مفهوم است. چون این کنش کلامی از دو بخش فراهم آمده، بالطبع، ساختار شعر نیز از دو فرایند اصلی شکل یافته است:

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش

شاعر در نخستین بخش شعر، مدلول آن کلاغ و کوه و درّه را به دست می‌دهد و در دومین بخش، ما به ازای عینی اندیشه خود را بیان می‌کند. شاملو در ابتدای این بخش توانسته با سود جستن از اشیاء خشک و خشن روزمره (ما به ازای زبانی آنها در زبان گفتار) و کاربرد هوشیارانه صفت به تبیین کلاغ و چگونگی کنش آن پردازد. او در این چهار سطر، با کاربرد صفت‌های تحدیدی، به اشیاء و اجزای اثر خود تشخیصی را می‌بخشد که بدون آنها، ایجاد چنین توصیف دقیق و موجز و صریحی ممکن نبود. کاربرد صفت در شعر، نیازمند هوشیاری شاعر و آگاهی وی بر چگونگی نقش آن در ساختار اثر است. صفت‌های توضیحی، اغلب در شعر ضروری نیستند. زیرا شیء، به تنهایی نیز، مبین این گونه خصایص خود هست. کاربرد صفت «سخت» برای «حصار» یا «سنگ» کاربردی توضیحی و زائد است، حال آنکه در همین شعر، اگر «آسمان» برخوردار از چنان تشخص شده است، که بی‌مانند و ویژه این شعر و شاعر است، بی‌تردید این ویژگی را باید نتیجه کاربرد هوشیارانه آن دو صفت دانست. ضرورت «صفت‌های تحدیدی»، به لحاظ خصلت و شخصیت تازه‌ای است که آنها می‌توانند برای اسم و شیء به همراه آورند. همان‌گونه که در فصل زبان دیدیم، شعر شاملو اغلب از کلی بودن اشیاء و اجزاء آسیب دیده و از تشخص بی‌بهره مانده است. در اینجا نیز «آسمان» (مانند کلاغ و گندمزار و ...) اسمی عام و شیء کلی است که شاعر، با صناعت بیانی و پیشرفته خود، به آن تفرّد و تشخص بخشیده و آن را تبدیل به جزء ویژه و خاصی کرده است که نشان از شاعر و ویژگیهای دنیای او دارد. مهم‌ترین دست‌آورد شعری این اثر نیز همین است که شاملو با چگونگی بیان خود، هم اشیاء و اجزای اثرش را به وجود آورده و هم، ویژگی نگاه و اندیشه خویش را آشکار ساخته است. او به

کمک آن بیان خشک و خشن (که با اجتناب از احساس و هرگونه زبان قراردادی و کاربرد آن نوع صفت ممکن شده است) توانسته به «منحنی دقیق شیء»^(۱) و آفرینش آن عین و شیء، های زبانی نائل شود. زیرا «احساس» شعر را بی وقفه تحلیل می برد و واقعیت آن را از عینی حسّاس و شیء بی بدیل، به یک اندیشه یا تعریف یا پیام تقلیل می دهد:^(۲)

با قیچی سیاهش
بر زردی برشته گندمزار
با خُش خُشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج.
و رو به کوه نزدیک
با غار غار خشک گلویش
چیزی گفت
که کوه ها
بی حوصله
در زلْ آفتاب
تا دیرگاهی آن را

۱- برای توضیح بیشتر این ویژگی رجوع کنید به: کتاب شعر، جلد اول، مقاله «دیدگاه رمانتیک و کلاسیک نو» از هیوم، ترجمه: نگارنده، انتشارات مشعل، اصفهان ۱۳۷۱.
۲ و ۳- همان مأخذ، مقاله «گل سنگ» از اوکتاویوپاز، ترجمه نگارنده.

با حیرت

در کله‌های سنگی‌شان

تکرار می‌کردند.

شاملو با این توصیف هم درخشان‌ترین مثال را، در گستره شعر امروز، برای بیان وصفی (عینیت توصیفی در شعر) پدید آورده است و هم شاهدی اینجایی بر این دست‌آورد که «شعر، یک عین زبانی است».^(۳)

تمام اشیاء و اجزاء و کنشهای این بخش از شعر، مبین درونمایه‌ای واحدند و مکمل همدیگر هستند و جهانی را فراهم می‌آورند که اجزاء آن، به ظاهر متفاوت اما، در اصل، یکسان‌اند و تکرار یک چهره‌اند. در چگونگی کنش کلاغ و آوای برآمده از آن، همان خشکی و خشونت نهفته است که در غار غار خشک گلوی کلاغ. این ویژگی هم در کوه‌ها و کله‌های سنگی آنها پیداست و هم در صفتها و رنگ و روی آن اشیاء و اجزاء: در سیاهی قیچی، در زردی برشته گندمزار و در مات و کاغذی بودن آسمان. در حقیقت شاعر در این بخش، جهان خشک و سوخته و سنگ شده‌ای را می‌آفریند که اجزای آن متضمن سرشت و سرنوشت یکسانی هستند. اگر شاملو در اینجا با صنعت و بیان پیشرفته خود، فضا و درون‌مایه شعر را بیان کرده است، در بخش بعدی شعر، پرسشی را شکل می‌دهد که چگونگی آن، آشکارکننده اندیشه او نیز هست:

گاهی سؤال می‌کنم از خود که

یک کلاغ

با آن حضورِ قاطع بی تخفیف

وقتی

صلوةِ ظهر

با رنگ سوگوار مُصَرَّش

بر زردی برشته‌گندمزار بال می‌کشد

تا از فراز چند سپیدار بگذرد،

با آن خروش و خشم

چه دارد بگوید

با کوه‌های پیر

کاین عابدانِ خسته‌ خوابالود

در نیمروز تابستانی

تا دیرگامی آن را با هم

تکرار کنند؟

شاعر در این بخش، با بازگشت به بخش پیشین و تکرار همان فضا و جهان، پرسشی را طرح می‌افکند که خود، پاسخ خویش است: استفهامی تأکیدی. مگر برای آن جهان خشک و سنگ شده‌ای که تمام اجزای آن، آینه یکدیگرند جز تکرار راهی دیگری هم هست؟ آیا در این دنیایی مرده‌ای که آسمانش، کاغذی است و کوه‌های پیرش، عابدان خسته خوابالودند و تنها حضور زنده آن، همان حضور قاطع بی تخفیفی است که با رنگ سوگوار مُصَرَّ خود، شهادتی بر این جهان پیر و سنگ شده و تهی از زندگی است، جز آن حضور قاطع و ماتم‌زده و این تکرار، می‌توان منتظر طنین و تجلی دیگری بود؟

حاشیه‌ای بر ساختار شعر «از این گونه مردن»

شعر «از این گونه مردن» از مجموعه «ابراهیم در آتش» یکی از پیشرفته‌ترین شعرهای شاملوست. او در این اثر توانسته از دست‌آویزها و کاربردهای تمایزساز دیگر آثارش دوری جوید و با بهره‌گرفتن از اشیاء و اجزای عینی و روزمره‌ای که سرشار از بار خانگی و عاطفی سرزمین شاعر هستند به تشخیص شعری و دنیای ویژه خویش نزدیک شود. شاملو در این شعر در پی تبیین همان درونمایه‌ای است که در بسیاری از شعرهای پیشرفته خود بیان کرده و از مهم‌ترین ویژگیهای نگاه شعری وی است. در این گونه آثار شاملو، زندگی چهره فرسوده‌ای دارد و مرگ، نه فرجام آن، بلکه تنها راه دگرگون کردن آن است. زندگان تباهی را دوره می‌کنند و مرگ سهم بر باد رفته هستی را به آن باز می‌گرداند. بنابراین، مرگ زاینده و رهایی بخش درونمایه غالب شعر شاملو است و در نگاه او، مرگ مفتاح زندگی است و شاعر با کشف چهره مرگ، زندگی را توان می‌بخشد. در نخستین بند این شعر، مرگ به هیأت خوابی درآمده که اقایاها گرفتار آن هستند و شاعر در نخستین سطر آرزومند جان باختن است تا با پذیرفتن آن، زندگی را به اقایاها باز گرداند. کنش بعدی این بند، ما به‌ازای شعری این مرگ را به دست می‌دهد و، به وضوح، چگونگی آن را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد چگونه این مرگ، زندگی را به همراه می‌آورد و مبین همین دوگانگی و تناقض است:

می‌خواهم خواب اقایاها را بمیرم
خیال‌گونه،
در نسیمی کوتاه
که به تردید می‌گذرد
خواب اقایاها را
بمیرم.

شاعر می‌خواهد برای خواب اقایاها بمیرد و با مرگ خود به آنها جان دهد. از این رو، برای تحقق بخشیدن به این دوگانگی و این مرگ زندگی بخش، در خیال به هیأت نسیم در می‌آید. ولی اقایاها در خواب و در آخرین فرصت بودن خویش هستند. مجال اندک است و ناگزیر نسیم نیز صفت «کوتاه» را به خود می‌پذیرد.

بدین سان، تناقض باز به گونه‌ای دیگر رخ می‌نماید: از یک سو نسیم با وزیدن زنده و بیدارکننده است ولی از سوی دیگر، با کوتاه و زودگذر بودن خود به مرگ می‌رسد و بی‌حاصل است. پس بر این وزش یقین و نتیجه‌ای نیست، بالطبع نسیم با تردید می‌گذرد و شاعر، از این تردید، دیگر بار به تکرار همان سطر و خواست نخستین می‌رسد تا در بند بعد به جستجوی تازه برخیزد. ولی شاعر در این بند، در پی فرایند و فرجام بند پیش، دیگر به دنبال آن گونه مرگ نیست و آرزومند پرواز است:

می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پرواز گیرم
در باغچه‌های تابستان،

خیس و گرم

به نخستین ساعات عصر

نفس اطلسی‌ها را

پرواز گیرم.

او می‌خواهد هنگامی که نفس اطلسیها، در باغچه‌های تابستان و در نخستین ساعات عصر منتظر رها شدن از آن سکون و سنگینی است به جای آنها پرواز آغاز کند. ولی با بیان این خواسته بند پایان می‌گیرد. مهم‌ترین دستاورد این شعر، بیان ویژه و پیشرفته همین دو بند آغاز شعر است. شاملو در این دو بند، با گزینش اشیاء و اجزای ویژه و ایجاد آن پیوندها، برای بیان خواسته و آرزوی خویش به بیان عینی و مابه‌ازایی دست می‌یابد که در عین حال (بدون هیچ‌گونه تبیین و توضیحی) مبین چگونگی نتیجه و فرجام آن خواسته نیز هست. بنابراین در بند دوم نیز آرزو همچنان بی‌پاسخ می‌ماند و شعر به آخرین بند می‌رسد. شاعر با تشبیه و استعاره ابتدای بند سوم، شرط و غایتی را طرح می‌افکند که به مرگ تبلور و تعین می‌بخشد. بدین‌گونه آرزوی مرگ، دیگر مانند دو بند قبل، طرح و تمهیدی ذهنی نیست بلکه رویدادی واقعی است. بنابراین شاعر در پایان مرگ را همچون تقدیری خود خواسته می‌پذیرد تا آن آرزو تحقق یابد.

شاملو، در این بند، با تشبیه «زنبق کبود کارد» و استعاره «گل دادن کارد بر سینه» از یک سو چهره واقعی و زندگی بخش مرگ را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد چگونه از مرگ به شکوفایی رسیده است. و از سوی دیگر، با پیوند مجازی آن استعاره، بیان طبیعی شعر را مخدوش می‌سازد. ولی این کاربرد،

نقش مؤثر و دگرگون‌کننده‌ای در این مجموعه ندارد. و این شعر، با فضا و بیان ویژه خود یکی از پیشرفته‌ترین شعرهای سرزمینی شاملو است:

حتی اگر

زنبق کبود کارد

بر سینه‌ام

گل دهد -

می‌خواهم خواب اقا قی‌ها را بمیرم

در آخرین فرصت گل

و عبور سنگین اطلسی‌ها باشم

بر تالار اراسی

در ساعت هفت عصر

بهترین شعرهای شاملو

ترانه آبی

برای ع . پاشانی

قیلوله ناگزیر

در طاق طاقی حوضخانه،

تا سال‌ها بعد

آبی را

مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌فی تنها

با تکرار چشم‌های بادام تلخش

در هزار آینه شش گوش کاشی.

لالای نجوا وارِ فواره‌ئی خرد
که بر وقفه خوابالوده اطلسی‌ها
می‌گذشت

تا سال‌ها بعد

آبی را

مفهوم می

ناگاه

از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها

با تکرار چشم‌های بادام تلخش

در هزار آینه شش گوش کاشی.

روز

بر نوک پنجه می‌گذشت

از نیزه‌های سوزانِ نقره

به کج‌ترین سایه،

تا سال‌ها بعد

تکرارِ آبی را

عاشقانه

مفهومی از وطن دهد

طاق طاقی های قیلوله

و نجوای خوابالوده فواره‌ئی مردد

بر سکوتِ اطلسی های تشنه،

و تکرارِ ناباورِ هزاران بادامِ تلخ

در هزار آینه شش گوش کاشی

سال‌ها بعد

سال‌ها بعد

به نیمروزی گرم

ناگاه

خاطره دور دستِ حوضخانه.

آه امیرزاده کاشی‌ها

با اشک‌های آیت!

هنوز در فکر آن کلاغم ...

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش

با قیچی سیاهش

بر زردیِ برشته‌گندمزار

با خِش خِشی مضاعف

از آسمان کاغذیِ مات

قوسی برید کج،

و رو به کوه نزدیک

با غار غارِ خُشکِ گل‌ویش

چیزی گفت

که کوره‌ها

بی حوصله

در زلّ آفتاب

تا دیرگاهی آن را

با حیرت

در کله‌های سنگی شان

تکرار می‌کردند.



گاهی سوال می‌کنم از خود که

یک کلاغ

با آن حضورِ قاطعِ بی تخفیف

وقتی

صلوةِ ظهر

با رنگِ سوگوارِ مُصرّش

بر زردی برشته‌گندمزاری بال می‌کشد

تا از فراز چند سپیدار بگذرد،

با آن خروش و خشم

چه دارد بگوید

با کوه‌های پیر
کاین عابدان خسته خوابالود
در نیمروز تابستانی
تا دیرگاهی آن را باهم
تکرار کنند؟

شهریور ۵۴، از مجموعه «دشنه در دیس»

از این گونه مردن ...

می خواهم خواب اقایاها را بمیرم.

خیالگونه،

در نسیمی کوتاه

که به تردید می گذرد

خواب اقایاها را

بمیرم.



می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پرواز گیرم.

در باغچه‌های تابستان،

خیس و گرم

به نخستین ساعات عصر

نفس اطلسی‌ها را

پرواز گیرم.



حتی اگر

زنبقِ کبودِ کارد

بر سینه‌ام

گل دهد -

می‌خواهم خواب اقایاها را بمیرم

در آخرین فرصت گل،

و عبور سنگین اطلسی‌ها باشم

بر تالار اُرسی

در ساعت هفت عصر.

صبح

ولرم و

کاهلانه

آبدانه‌های چرکی باران تابستانی

بر برگ‌های بی‌عشوۀ خطمی

به ساعت پنج صبح.

در مزار شهیدان

هنوز

خطیبان حرفه‌ئی در خوابند.

حفرة معلق فریادها

در هوا

خالی ست.

و گلگون کفنان

به خستگی

در گور

گرده تعویض می کنند.



به تردید

آبله های باران

بر الواح سرسری

به ساعت پنج صبح.

بر سرمای درون

همه

لرزش دست و دلم
از آن بود

که عشق

پناهی گردد،

پروازی نه

گریزگاهی گردد.

آی عشق آی عشق

چهرهٔ آیت پیدانست.



و خنکای مرهمی
 بر شعله زخمی
 نه شور شعله
 بر سرمای درون

آی عشق آی عشق
 چهره سرخت پیدا نیست.



غبار تیره تسکینی
 بر حضور و هن
 و دنج رهایی
 بر گریز حضور.
 سیاهی
 بر آرامش آبی
 و سبزه برگچه
 بر ارغوان

آی عشق آی عشق
رنگ آشنایت
پیدا نیست.

از مجموعه «ابراهیم در آتش»

مرثیه

به جست و جوی تو
بر درگاه کوه می‌گیریم،
در آستانه دریا و علف.

به جست و جوی تو
در معبر بادها می‌گیریم
در چار راه فصول،
در چارچوب شکسته پنجره‌ئی
که آسمان ابرآلوده را
قابی کهنه می‌گیرد.

.....

به انتظار تصویر تو

این دفتر خالی

تا چند

تا چند

ورق خواهد خورد؟



جریان باد را پذیرفتن

و عشق را

که خواهر مرگ است..

و جاودانگی

رازش را

با تو در میان نهاد.

پس به هیئت گنجی در آمدی:

بایسته و آزانگیز

گنجی از آن دست

که تملک خاک را و دیاران را

از این سان
دلپذیر کرده است!



نامت سپیده دمی ست که بر پیشانی آسمان می گذرد
- متبرک باد نام تو! -

و ما همچنان
دوره می کنیم
شب را و روز را
هنوز را ...

از مجموعه «مرثیه های خاک»

باران

آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم
در آستانه پر نیلوفر،
که به آسمان بارانی می اندیشید

آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم
در آستانه پر نیلوفر باران،
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

و آنگاه، بانوی پر غرور باران را
در آستانه نیلوفرها،
که از سفر دشوار آسمان باز می آمد.

لوح کور

نه در رفتن حرکت بود
نه در ماندن سکونی.

شاخه‌ها را از ریشه جدائی نبود
و باد سخن چین
با برگ‌ها رازی چنان نگفت
که بشاید.

دوشیزه عشق من
مادری بیگانه است



و ستارهٔ پر شتاب
در گذرگاهی مأیوس
بر مداری جاودانه می‌گردد.

از مجموعهٔ «باغ آینه»

غزلی در نتوانستن

از دست‌های گرم تو
کودکان تو امان آغوش خویش
سخن‌ها می‌توانم گفت
غم نان اگر بگذارد.



نغمه در نغمه درافکنده
ای مسیحِ مادر، ای خورشید!
از مهربانی بی‌دریغ جانت

با چنگ تمامی ناپذیر تو سرودها می توانم کرد
غم نان اگر بگذارد.



رنگ ها در رنگ ها دویده،
از رنگین کمان بهاری تو
که سراپرده در این باغ خزان رسیده برافراشته ست
نقش ها می توانم زد
غم نان اگر بگذارد.



چشمه ساری در دل و
آبشاری در کف،
آفتابی در نگاه و
فرشته ئی در پیراهن،
از انسانی که توئی
قصه ها می توانم کرد
غم نان اگر بگذارد.

فصل دیگر

بی آنکه دیده بیند،
در باغ
احساس می توان کرد
در طرح پیچ پیچ مخالفسرای باد
یأس موقرانۀ برگی که
بی شتاب
بر خاک می نشیند



بر شیشه‌های پنجره
آشوب شب‌نم است.

ره بر نگاه نیست
تا با درون درآئی و در خویش بنگری.

با آفتاب و آتش
دیگر
گرمی و نور نیست،
تا هیمة خاک سرد بکاوی
در
رؤیای اخگری.



این، فصل دیگری‌ست
که سرمایش
از درون
درک صریح زیبایی را
پیچیده می‌کند.

یادش به خیر پائیز

با آن

توفان رنگ و رنگ

که برپا

در دیده می‌کند!



هم بر قرارِ منقلِ ارزیرِ آفتاب،

خاموش نیست کوره

چو دیسال:

خاموش

خود

منم!

مطلب از این قرار است:

چیزی فسرده است و نمی‌سوزد

امسال

در سینه

در تنم!

مرگ ناصری

با آوازی یکدست،

یکدست

دنباله چوبینِ بار

در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می کشید.

«- تاج خاری بر سرش بگذارید!»

و آوازِ درازِ دنباله بار

در هذیانِ دردش

یکدست

رشته‌ئی آتشین

می‌رشت.

«- شتاب کن ناصری، شتاب کن!»

از رحمی که در جان خویش یافت

سبک شد

و چونان قوئی مغرور

در زلالیِ خویشتن نگریست

«- تازیانه‌اش بزید!»

رشته چرمباف

فرود آمد.

و ریسمانِ بی انتهایِ سرخ

در طول خویش

از گرهی بزرگ.

برگذشت.

«- شتاب کن ناصری، شتاب کن!»



از صفِ غوغای تماشاگران

العاذر

گام زنان راه خود گرفت

دست‌ها

در پسِ پشت

به هم درافکنده،

و جانفش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده

آزاد یافت:

«- مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»



آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آوازِ روی در خاموشیِ رحم

فرو افتاد.

سوگواران، به خاکپشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

برآمد.

از مجموعه «قنوس در باران»

هملت

بودن
یا نبودن ...

بحث در این نیست
وسوسه این است.



شراب زهر آلوده به جام و
شمشیر به زهر آب دیده

در کف دشمن..

همه چیزی

از پیش

روشن است و حساب شده

و پرده

در لحظه معلوم

فرو خواهد افتاد.

پدرم مگر به باغ جتسمانی خفته بود

که نقش من میراث اعتماد فریبکار اوست

و بستر فریب او

کامگاه عمویم!

[من این همه را

به ناگهان دریافتم،

با نیم نگاهی

از سر اتفاق

به نظارگان تماشا]

اگر اعتماد

چون شیطان دیگر
 این قایل دیگر را
 به جتسمانی دیگر
 به بی خبری لالا نگفته بود، -
 خدا را
 خدا را!



چه فریبی اما،
 چه فریبی!
 که آنکه از پس پرده نیمرنگ ظلمت به تماشا نشسته
 از تمامی فاجعه
 آگاه است
 و غمنامه مرا
 پیشاپیش
 حرف به حرف
 باز می شناسد



در پس پرده نیم‌رنگ تاریکی

چشم‌ها

نظاره درد مرا

سکه‌ها از سیم و زر پرداخته‌اند.

تا از طرح آزاد گریستن

در اختلال صدا و تنفس آن کس

که متظاهران

در حقیقت به تردید می‌نگرد

لذتی به کف آرند.

از اینان مدد از چه خواهیم، که سرانجام

مرا و عمومی مرا

به تساوی

در برابر خویش به کرنش می‌خوانند،

هر چند رنج من ایشان را ندا در داده باشد که دیگر

کلادیوس

نه نام عمّ

که مفهومی است عام.

و پرده ...

در لحظه محتوم ...



با این همه

از آن زمان که حقیقت

چون روح سرگردان بی آرامی بر من آشکاره شد

و گنبد جهان

چون دود مشعلی در صحنه‌های دروغین

منخرین مرا آزد،

بحشی نه

که وسوسه‌ئی است این:

بودن

یا

نبودن.

از مجموعه «مرثیه‌های خاک»

سفر

خدای را

مسجد من کجاست

ای ناخدای من؟

در کدامین جزیره آن آبیگیر ایمن است

که راهش

از هفت دریای بی‌زنهار

می‌گذرد؟



از تنگابی پیچاپیچ گذشتیم

- با نخستین شام سفر -

که مزرع سبز آبگینه بود.

و با کاهش شب

- که پنداری

در تنگه سنگی

جای

خوش تر داشت -

به دریایی مرده درآمدم

- با آسمان سربی کوتاهش -

که موج و باد را

به سکونی جاودانه مسخ کرده بود.

و آفتابی رطوبت زده

- که در فراخی بی تصمیمی خویش.

سرگردانی می کشید،

و در تردید میان فرو نشستن یا برخاستن

به ولنگاری

یله بود -.



ما به سختی در هوای گندیده طاعونی دم می‌زدیم و
عرق ریزان

در تلاشی نومیدانه

پارو می‌کشیدیم

بر پهنه خاموش دریای پوسیده

که سراسر

پوشیده ز اجساد است که چشمان ایشان

هنوز

از وحشت توفان بزرگ

برگشاده است

و از آتش خشمی که به هر جنبنده

در نگاه ایشان است

نیزه‌های شکن شکن تُندر

جستن می‌کند.



و تنگاب‌ها

و دریاها.

تنگاب‌ها

و دریا‌های دیگر



آنگاه به دریائی جوشان درآمدیم،

با گرداب‌های هول

و خرسنگ‌های تفته

که خیزاب‌ها

بر آن

می جوشید.

«- اینک دریای ابرهاست ...

اگر عشق نیست

هرگز هیچ آدمیزاده را

تاب سفری این چنین

نیست!»

چنین گفتی

با لبانی که مدام

پنداری

نام گلی را

تکرار می‌کنند.

و از آن هنگام که سفر را لنگر برگرفتیم

اینک کلام تو بود از لبانی

که تکرار بهار و باغ است.

و کلام تو در جان من نشست

و من آن را

حرف

به حرف

باز

گفتم.

کلماتی که عطر دهان تو را داشت.

و در آن دوزخ

- که آب گندیده

دودکنان

بر تابه‌های تفتی سنگ

می‌سوخت -

رطوبت دهانت را

از هریکانِ حرف

چشیدم.

و تو به چربدستی

کشتی را

بر دریای دمه خیزِ جوشان

می گذرانیدی.

و کشتی

با سنگینی سیّالش،

با غرّاغُرّ دگل های بلند

- که از بارِ غرور بادبان ها

پست می شد -

در گذارِ از دیوارهایِ پوک پیچان

به کابوسی می مانست

که در تپی سنگین

می گذرد.



اما

چندان که روزِ بی آفتاب

به زردی نشست،

از پس تنگابی کوتاه

راه

به دریایی دیگر بردیم

که به پاکی

گفتی

زنگیان

غم غربت را در کاسهٔ مرجانی آن گریسته‌اند و من اندوه ایشان را

و تو اندوه مرا



و مسجد من

در جزیره‌ئی ست

هم از این دریا.

اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح من ای ناخدای من؟

تو خود آیا جست و جوی جزیره را

از فراز کشتی

کیبوتری پرواز می‌دهی؟

یا به گونه‌یی دیگر؟ به راهی دیگر؟

- که در این دریابار

همه چیزی

به صداقت

از آب

تا مهتاب

گسترده است

و نقره کدرِ فلس ماهیان

در آب

ماهی دیگرست

در آسمانی

بازگونه ..



در گستره خلوتی ابدی

در جزیره بکری فرود آمدیم.

گفتی

« - ایت سفر، که با مقصود فرجامید:

سختینه‌ئی به سرانجامی خوش! »

و به سجده

من

پیشانی بر خاک نهادم.



خدای را

ناخدای من!

مسجد من کجاست؟

در کدامین دریا

کدامین جزیره؟ -

آن جا که من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم

و مذهبی عتیق را

- چونان مومیائی شده‌ئی از فراسوهای قرون -

به ورد گونه‌ئی

جان بخشم.

مسجد من کجاست؟

با دست‌های عاشقت

آن جا

مرا

مزاری بنا کن!

از مجموعه «قنوس در باران»

شبانہ

مرا

تو

بی سببی

نیستی.

به راستی

صلتِ کدام قصیده‌ای

ای غزل؟

ستاره باران جوابِ کدام سلامی

به آفتاب

از دریچهٔ تاریک؟

کلام از نگاه تو شکل می‌بندد.
خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی!



پس پشت مردمکانت
فریاد کدام زندانی است
که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می‌کند؟ -

ورنه

این ستاره بازی

حاشا

چیزی بدهکار آفتاب نیست.

نگاه از صدای تو ایمن می‌شود.

چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی!



و دلت
کبوتر آشتی ست،
در خون تپیده
به بام تلخ.

با این همه
چه بالا
چه بلند
پرواز می کنی!

از مجموعه «ابراهیم در آتش»

از محمود نیکبخت منتشر می‌شود:

۱- نگاهی تازه به شعر سهراب سپهری

۲- نگاهی تازه به شعر نیما

۳- نگاهی تازه به حافظ

جلد اول: در جستجوی حافظ

جلد دوم: حافظ چه می‌گوید؟

۴- بهترین شعرهای امروز

منتشر شده است:

۱- از گمشدگی تارهایی (نگاهی تازه به شعر فروغ فرخزاد)

۲- کتاب شعر، جلد اول، اصفهان ۱۳۷۱

۳- کتاب شعر، جلد دوم، اصفهان ۱۳۷۴

