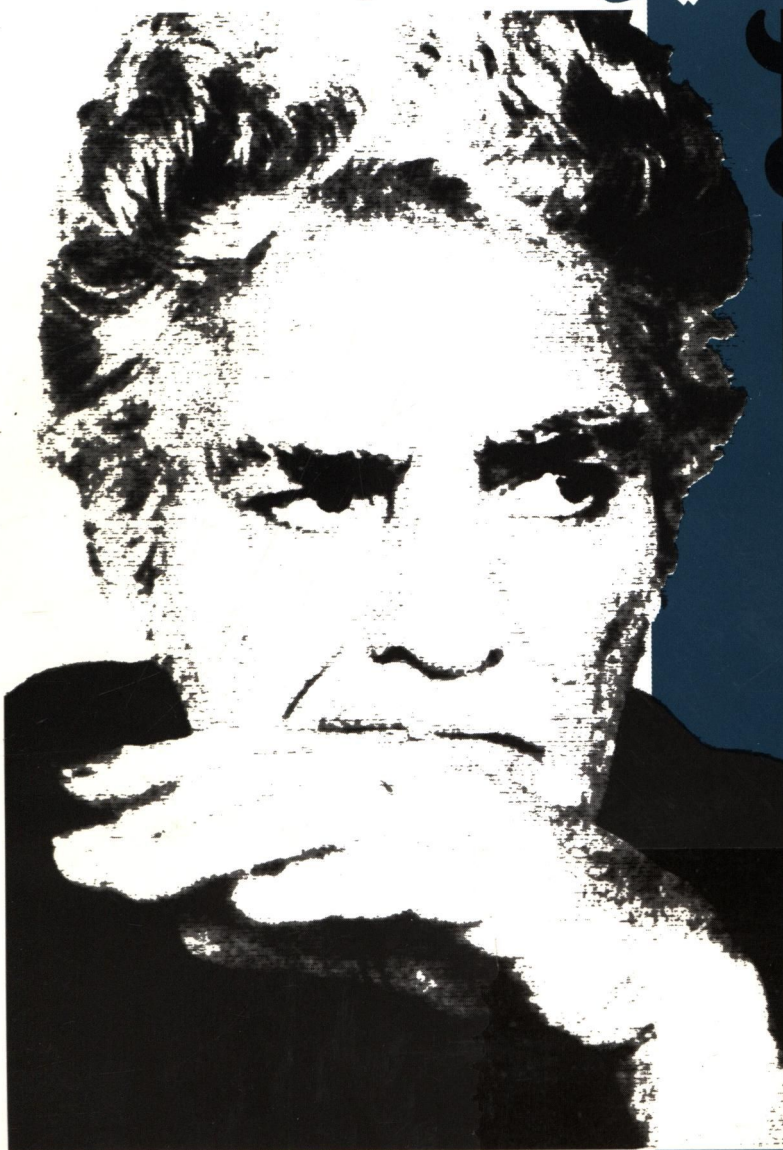


منوچهر آتشی

در تحلیلی انتقادی

چشمه



نقد ادبیات امروز ۲

نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب شاعرانی نیستند که بتوان گفت در باره آن ها گفتنی ها گفته و نوشته شده است. آن ها جهانی دیگر گونه از شعر خلق کردند و همین ویژگی بود که شعر ایران را وارد مرحله ای تازه کرد. در این دوره جدید، شاعر نگاه هستی شناسانه متفاوتی با گذشته دارد، قالب های پیشین را می شکند، رابطه اش با مخاطب از نوع دیگری می شود، عناصر سازنده شعرش گذشته را تغییر میدهد و... و همه این ها در حالی است که این شعر وشاعر، خود را وامدار گذشته ادبی ایران می داند. تمام این خصوصیات، باعث می شود تا شعر نو، پدیده ای چند وجهی با ابعاد مختلف شود. با چنین رویکردی است که شناخت شاعر و شعر او همچنان باید مد نظر قرار گیرد تا نمایی رو به کامل شدن از آن بدست آید. ضرورت معرفتی این گونه نسبت به شعری که با ورود تجدد به ایران شکل و ماهیت گرفت، طبیعتاً امری بدیهی است. اهل نظر خوب می دانند که بی چنین شناختی، نمی توان آینده ای روشن پی ریخت و همین یک امر، کافی است که هزار دلیل دیگر را به کنار بگذاریم. با توجه به این موضوع، انتشارات آمیتیس، تلاش و همت خود را بر تحلیل ادبیات ایران گذاشته و سعی خواهد کرد با تحلیل شعر، داستان، نقد و ترجمه ادبی و همچنین همراه شدن با شعر و داستان امروز کشورمان و چاپ آثاری از این دست، امکان شناخت بیشتر را فراهم آورد.

در این راه اولین گام را با نقد و تحلیل آثار پنج شاعر بزرگ عصر جدید ادبیات ایران (نیما، شاملو، فروغ، سهراب و اخوان) برمی داریم که به قلم شاعر فرزانه، منوچهر آتشی که خود از شاعران و منتقدان بزرگ عرصه ادبیات امروز کشور است، انجام می گیرد.

به عبارتی مجموعه ای شامل پنج کتاب به قلم استاد آتشی به رشته تحریر در آمده است که هر یک به یکی از این پنج شاعر برجسته شعر نوی ایران اختصاص دارد. این کتاب جلد دوم این مجموعه است.

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

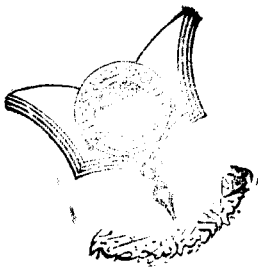


شماره در تحلیل انتقادی / موه جبر اشی

انتشار

۱ ف

۴۲



شاملو

در تحلیلی انتقادی

منوچهر آتشی

تهران - ۱۳۸۲

آتشی، منوچهر، ۱۳۱۲ -
شعر شاملو، در تحلیلی انتقادی / منوچهر
آتشی. - تهران: آمیتیس، ۱۳۸۲.
۱۰۹ ص.

ISBN: 964-95143-1-7: ۱۰۰۰۰ ریال

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.
۱. شاملو، احمد، ۱۳۰۴ - ۱۳۷۹ -- نقد و تفسیر.
۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد.
الف. عنوان.

۸۱۷ ی ۸ الف / PIR ۸۱۱۴
کتابخانه ملی ایران
۸۱۷ ی ۸ الف / ۱۶۲
۱۸۲۳۷-۸۲ م

انتشارات آمیتیس ص.پ: ۱۳۳۴-۱۴۱۵۵ همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲

شعر شاملو در تحلیلی انتقادی

منوچهر آتشی

طرح روی جلد: داود کاظمی
صفحه آرا: سعید رستمی
حروفنگار: اعظم رستمی
تصحیح: معصومه عباسعلی شریانی
چاپ اول: ۱۳۸۲
لیتوگرافی: سایه
چاپ: سرکیس
صحافی: نصر
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
بها: ۱۰۰۰۰ ریال

شابک: ۷-۱-۹۵۱۴۳-۹۶۴ ISBN: 964-95143-1-7

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.



سخن ناشر

نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب شاعرانی نیستند که بتوان گفت درباره آن‌ها گفتنی‌ها گفته و نوشته شده است. آن‌ها جهانی دیگرگونه از شعر خلق کردند و همین ویژگی بود که شعر ایران را وارد مرحله‌ای تازه کرد. در این دوره جدید، شاعر نگاه هستی‌شناسانه متفاوتی با گذشته دارد، قالب‌های پیشین را می‌شکند، رابطه‌اش با مخاطب از نوع دیگری می‌شود، عناصر سازنده شعرش گذشته را تغییر می‌دهد و... و همه این‌ها در حالی است که این شعر و شاعر، خود را وامدار گذشته ادبی ایران می‌دانند. تمام این خصوصیات، باعث می‌شود تا شعر نو، پدیده‌ای چندوجهی با ابعاد مختلف شود. با چنین رویکردی است که شناخت شاعر و شعر او همچنان باید مدنظر قرار گیرد تا نمایی رو به کامل شدن از آن به دست آید. ضرورت معرفتی این‌گونه نسبت به شعری که با ورود تجدد به ایران شکل و ماهیت گرفت، طبیعتاً امری بدیهی است.

اهل نظر خوب می‌دانند که بی‌چنین شناختی، نمی‌توان آینده‌ای روشن پی‌ریخت و همین یک امر، کافی است که هزار دلیل دیگر را به کنار بگذاریم.

با توجه به این موضوع، انتشارات آمیتیس، تلاش و همت خود را بر تحلیل ادبیات ایران گذاشته و سعی خواهد نمود با تحلیل شعر، داستان، نقد و ترجمه ادبی و همچنین همراه شدن با شعر و داستان امروز کشورمان و چاپ آثاری از این دست، امکان شناخت بیشتر را فراهم آورد. در این راه اولین گام را با نقد و تحلیل آثار پنج شاعر بزرگ عصر جدید ادبیات ایران (نیما، شاملو، فروغ، سهراب و اخوان) برمی داریم که به قلم شاعر فرزانه، منوچهر آتشی که خود از شاعران و منتقدان بزرگ عرصه ادبیات امروز کشور است، انجام می گیرد.

به عبارتی مجموعه ای شامل پنج کتاب به قلم استاد آتشی به رشته تحریر درخواهد آمد که هر یک به یکی از این پنج شاعر برجسته شعر نوی ایران اختصاص دارد.

انتشارات آمیتیس

فهرست مطالب ●

سخن ناشر.....	۳
● شعر شاملو در تحلیلی انتقادی	۷
۱- تعریف شاملو از شعر.....	۸
عاشقانه	۱۱
تعریف شعر از نظر شاملو و... (دنباله ردیف ۱)	۱۹
۲- تناقض بین تعریف شاملو از شعر، و شعر خودش	۲۲
شعری که زندگی است (سروده سال ۱۳۳۳) موضوع شعر شاعر پیشین.....	۲۴
محاق (برای گوهر مراد - ساعدی).....	۳۲
۳- زبان و شاملو و... ..	۳۳
۴- شاملو، انسان و عشق (انسان در شعر شاملو)	۴۴
و اما عشق... ..	۶۲
۵- تعریض شاملو به نیما.....	۷۴
روی بندرگاه (نیما).....	۷۹
مه ۱۳۳۲ (شاملو)	۸۰
نگرش اسطوره‌ای سیاسی	۸۲
۶- شاملو و عشق، آرامش پس از توفان.....	۸۸
غزلی در نتوانستن	۹۳
مرگ ناصری.....	۹۴
فصل دیگر.....	۹۶

۹۸		رستاخیز
۱۰۰		عاشقانه
۱۰۳		حکایت
۱۰۴		هنگامی که
۱۰۵		هجرائی
۱۰۷		محاق
۱۰۷		مؤخره‌ای کوتاه

۱- تعریف شاملو از شعر

۲- تناقض بین تعریف شاملو و شعر او

۳- زبان شاملو و شخصیت آن با درونمایه شعرها (رومانتیسیم، قهرمان و آرمان‌گرایی)

۴- شاملو و انسان و عشق

۵- تعریض شاملو به نیما

۶- شاملو، عشق و آرامش پس از توفان

سعی من این است که با این پنج محور، تصویری از شاعر بزرگ معاصرمان به دست دهم که چه بسا، بسیاری را خوش نیاید، و چه بسا بسیاری را خوش آید، خصوصاً وقتی ببینند و بپذیرند که من هم سراپا انصاف در برابر این عزیز غایب از نظر به ادب نشسته‌ام، هم پیش از آن که حکمی شخصی صادر کنم، اول از خود شاملو و سخنانش مدد گرفته‌ام و دلیل بیرون کشیده‌ام، دو دیگر این‌که از پژوهندگان و حتی ستاینندگان او یاری جسته‌ام. البته حضور نیما را هم در همه جای کار، به‌عنوان پیشگامی بی‌اعتنا تکیه‌گاه نظر خود کرده‌ام.

۱- تعریف شاملو از شعر

برای این‌که ما هم دریابیم که شاعر (هر شاعری) خود چه تعریفی از شعر دارد، طبعاً باید از همانجا آغاز کنیم، سپس در قیاس و انطباق نظر او با وجه غالب نظرات، به نتیجه‌ای روشن‌تر برسیم.

شاملو، در برابر نخستین پرسشی که یک مصاحبه‌گر، در زمینه تعریف تازه‌ای از شعر، که حرف آخر هم باشد، مثل هر شاعر واقعی دیگر، پاسخ بی‌تردیدی آماده ندارد، همچنان که هنوز در هیچ کجای دنیا هم به چنان تعریف قاطعی دست نیافته، و نه در ادب گذشته خودمان، می‌توان خیلی ساده خود را از شر این وسواس رها کرد و گفت: که: شعر، اگر شعر باشد، خود تعریف خود است و بس. یا این‌که: شعر اگر شعر باشد، بگذار خود بباید نه عطار بگوید. اما پرسندگان (مثل آقای حریری که در تمامی مصاحبه‌هایش با هر کسی، اول همین را از شاعر خواسته) سمج‌اند و به این پاسخ‌ها قانع نمی‌شوند. از طرف دیگر، ما ادبیات و خصوصاً شعری که نسل داریم، که از همان دیرباز، درگیر چنین پرسش‌ها بوده، و صاحب نامانی، چیزهایی گفته‌اند، که در واقع هر کدام وجهی از شعر را به تعریف نزدیک کرده‌اند، و جز شمس قیس، مؤلف المعجم که گزاره‌ای ظاهراً متقن پیشنهاد کرده، بقیه همچنان که اشاره شد، گوشه‌هایی از تعریف شعر را که بیشتر از برداشت حسی‌شان بوده تا معرفت‌شناختی بوتیقائیشان، بازگفته‌اند و گذشته‌اند. فی‌المثل خواجه‌نصیر یا پیش از او بوعلی سینا، به کلام مخیل بسته کرده‌اند و تعریف عروضی سمرقندی هم چیزی نزدیک به مدعای شمس قیس است. یا سکاکی (به قول نیما) وزن و قافیه را از «اعاریض» دانسته، یعنی همان گفته خواجه نصیر و دیگران. (از تعریف ارسطو که اصولاً هنر را تقلید طبیعت می‌خواند هم درمی‌گذریم. چون او در «پوئیک» یا بوطیقا، بیشتر نظر به تراژدی و درام داشته است تا شعر به مفهوم بعد از خودش، یا امروز.

شاملو نیز نخست درگیر و دار همین آشفتگی دست و بال تکان می‌دهد. الا این‌که در مواردی با دید سلبی، بعضی بیت‌های سست (نه قوی) را مردود می‌شمارد:

قیامت قامت و قامت قیامت

بدین قامت بمانی تا قیامت!

یا: (به قول شاملو) در این بیت «مزخرف» نظامی که ضمناً با آن ما را «اندرز باران می‌کند»:

دانش طلب و بزرگی آموز

تا به نگرند روزت از روز

«یا این بیت «مضحک» از آن بزرگوار (کی؟):

زنبور درشت بی مروت را گوی

باری چو عسل نمی‌دهی نیش مزن!

پس از افادات مختلف - و متأسفانه معمولی - به دو بیت از حافظ و سعدی اشاره می‌کند، و بیت سعدی را از نوع غیر شعریش برمی‌گزیند که یا جزو هزلیاتش است یا اصلاً جزو غزلیاتش نیست، و شاید بتوان میان پند و اندرزها یا مصلحت‌گونه‌هایش بین دو بخش نثر، پیدایش کرد. شاملو می‌گوید:

- یعنی این بیت حافظ را می‌گفتیم شعر:

با همه عطف دامن آیدم از صبا عجب

کز گذر تو خاک را مشک ختن نمی‌کند

و این بیت سعدی را هم می‌گفتیم شعر:

نه پراشتری سوالم نه چو خر به زیر بارم

نه خداوند رعیت نه غلام شهریارم

و من (آتشی) از خود می‌پرسم: چرا جناب شاملو، به جای این بیت معمولی و

غیر شاعرانه سعدی، مثلاً این بیت را نیاورده؟:

می‌روی و گریه می‌آید مرا

اندکی بنشین که باران بگذرد.

یا:

تنگ چشمان نظر به میوه کنند

ما تماشاگران بستانیم

یا صدها بیت بی نظیر دیگر از سعدی (یا حتی حافظ) و این نشان می دهد که شاملو، برای نشان دادن بدی وزن و بی مصرف بودنش، تعمداً بیت های بد را نشانه می آورد. گویا استاد فراموش کرده اند که اولاً خود حافظ می گوید:

استاد سخن سعدی است نزد همه کس اما

دارد سخن حافظ طرز سخن خواجه

و در حالیکه خواجه را با کلام خود و همان «همان طرز» معجزه گرش، به سایه برده، چه فروتنی انسانی در میان به کار می برد.

ثانیاً، استاد خود خیلی بهتر می دانند که هیچ داور و شاعری، چنان ابیات بی جانی را جایی به حساب «شعر» نگذاشته، و گذشتگان هم آن همه بی ذوق تراز ما نبوده اند. همام تبریزی جایی می گوید:

همام را سخن دلپذیر و شیرین است

ولی چه سود که بیچاره نیست شیرازی!

که بی تردید اشاره به سعدی دارد. گمان می کنم اشکال استاد این بوده که فی المثل سعدی گلستان و بوستان و غزلیات، و طیبات و هزلیات را «یک کاسه» به حساب شعر سعدی می گذارد و تأمل نمی کند که این مسلط ترین ادیب زبان فارسی، آنقدر بر حالات مختلف مردم روزگار احاطه داشته، که به همه زوایای روان و رفتار آدمی سر می کشیده، و نکته های بدیع را به نظم یا به نثر درمی آورده است. (اگر محدودیت این دفتر نبود ثابت می کردم که نثر سعدی در گلستان، ضمن درآمیختگی طبیعتش با نظم، تا چه اندازه شعر است، و شعر تراز بسیاری شعرهای پرآوازه) و دیگر این در سخن از «شعریّت» سعدی، همه نظر به غزلیات

ناب او دارند، وگرنه حافظ هم قطعات و قصاید بد دارد.

در زمینه وزن و بی‌وزنی، کسی با جناب شاملو جدل ندارد. یا دست‌کم آن‌ها که جدل واقعی داشتند، خیلی زود یا خود رفتند یا از چشم‌ها افتادند. اما در عرصه موسیقایی شعر، به این سادگی نمی‌توان گفت که: «وزن نه تنها ملازم شعر نیست بلکه مزاحم آن» (شاملو- نقل به مضمون) و نیما می‌گوید: «وزن عامل تشکل عناصر واژگانی شعر است: (نقل به مضمون). اما اگر نگاهی به چندین دفتر شعر شاملو بیندازیم با دو صورت موسیقایی شعر رو در رو خواهیم شد:

الف) شعرهای ظاهراً بدون وزن، اما دارای ریتمی بیرونی (نه درونی، برخلاف بعض مدعاها) که یکی بنا به خصلت زبان ارکائیک شاملو که قبول دکتر کدکنی «رئوریک نثر قرن پنجمی و... غیره است»، و نیز به یاری بازی‌های استادانه، تکرارها و ترجیع‌های به‌موقع ایجاد می‌شود. مثلاً:

عاشقانه

آن که می‌گوید دوست می‌دارم
 خنیاگر غمگینی است
 که آوازش را از دست داده

ای کاش عشق را
 زبان سخن بود

هزار کاکلی شاد
 در چشمان توست
 هزار قناری خاموش

در گلوی من
عشق را
ای کاش زبان سخن بود

آن که می گوید دوستت دارم
دل اندوهگین شبی است
که مهتابش را می جوید

ای کاش عشق را
زبان سخن بود

هزار آفتاب خندان در خرام توست
هزار ستاره گریان
در تمنای من

عشق را
ای کاش زبان سخن بود.

تیر ۵۸

در این شعر، گذشته از ترنم آسابودن سطرهای اول هر بند، ترجیع «ای کاش عشق را» که بعد از بند دوم و سوم به «عشق را ای کاش» تبدیل می شود، ساختار شعر را حالتی موسیقایی می دهد.

یا شعر «باران» (ص ۳۴۷ گزینه اشعار - مروارید) تکرار ترجیع «باران را، گو بی هنگام ببارد!»

و سپس در بند بعد:

باران را

گو بی مقصود ببار!

و باز:

باران را اکنون

گو بازی گوشانه ببار!

(همان کتاب)

که هر کدام - مثل شعر قبلی، به زیبایی تکرار شده‌اند. همان کار را با ساختار شعر می‌کنند. بیشترین شعرهای جا افتاده شاملو - که ظاهراً بی‌وزنند - این‌گونه به نوعی «موزون» می‌شوند.

آیا ضرورتی شعری - برای ایجاد ساختاری موسیقایی، انگیزه شاملو در این کار نبوده است؟ بی‌تردید چنین است. و بعد می‌رسیم به شعرهای کاملاً موزون شاملو - دقیقاً در وزن نیمایی - که غیر از چند شعر دوسه کتاب اول، جزو بهترین شعرهای شاملو به حساب می‌آیند.

ب) شعر «مثل این است» که در هشت چهار پاره پیوسته سروده شده، با آن که در شعر معاصر ما بسیاری از این نمونه شعرها هست، ولی توفیقی که شاملو در این شعر به دست آورده، همسنگ و هم‌خون بهترین‌های نیماست، در همان حال «دید» و «پرداخت» خاص نیمایی و شاملویی را هم با هم دارد:

مثل این است در این خانه تار

هر چه با من سرکین است و عناد

از کلاغی که بخواند بر بام

تا چراغی که بلرزاند باد

مثل آن است که می‌جنبد یأس

بر سکونی که در این ویران جاست
مثل این است که می‌خواند مرگ
در سکوتی که به غمخانه مراست

مثل این است دراو، با هر دم
به گریز است نشاطی از من
مثل این است که پوشیده، دراوست
هر چه از بود، زغم پیراهن

مثل این است که هر خشت در آن
سرنهاده است به زانوی غمی
هر ستون کرده از او پای دراز
به اجاقِ غمِ بیشی و کمی

مثل این است همه چیز دراو
سایه در سایه غم بنهفته است
همه شب مادر غم بر بالین
قصه‌ی مرگ به گوشش گفته است

خانه ویران! که دراو حسرت مرگ
اشک می‌ریزد بر هیكل زیست!
خانه ویران! که دراو هر چه که هست
رنج دیروز و غم فردایی است

که حتی در شفاهی خواندن، طنین موسیقایی نیمایی محسوس و ملموس است. (البته برای کسانی که نیما را خوب و مستمر خوانده باشند.) فی‌المثل شما همزمان با این شعر شاملو، شعر نیما را، در همین وزن و مضمون بخوانید: «در فروبند که با من دیگر / رغبتی نیست به دیدار کسی / فکر، کاین خانه چقدر آبادان / بود، باز یچه دست هوسی»... الخ....

شاملو در مورد قافیه هم - تا حدودی - نظر نیما را - منتها با لحن دیگر و گاه تمسخرآمیز بیان می‌کند. خصوصاً وقتی به قافیه در شعر قدما می‌رسد. این لحن توهین‌آمیز می‌شود. چرا که استاد، فی‌المثل انوری را در مقطع زمانی امروز مورد داوری قرار می‌گیرد.

نیما می‌گوید: «قافیه زنگ مطلب است» یعنی جایی به صورت طبیعی می‌آید تا وضعیت موسیقایی یک پاراگراف، یا بخشی از هارمونی را متوقف و آماده برای آغاز بخش بعدی نماید.

قافیه در شعر نیما هرگز به تفنن نمی‌آمد تا مثلاً به القای مضمون کمک کند» ولی «حالت ارجاع دهنده دارد - شاملو» - که باید اضافه کنم، در بسیاری شعرهای قدما (نه بیت‌های بد منتخب به تعمد!) هم قافیه حالت ارجاعی دارد، نه «مثل سگ پاولوف» شرطی شدن» که شاملو، با همان لحن توهین‌آمیز آن را در جواب مصاحبه‌گر، بازگو می‌کند. علت این که شاملو اغلب در مورد بزرگانی چون سعدی و فردوسی و دیگران دچار تمسخر بیانی می‌شود، این است که او در تبیین شعر، هیچ‌گاه دانش تبیین و پیروی از منطق شعری را - در زمان، و تاریخ از خود بروز نمی‌دهد، تقریباً هر جا هر چیز مورد عنایتش نیست، به تمسخر و کنایه و لحن غیرادبی متوسل می‌شود. (بعد نشان خواهیم داد) اما برای کمی مزاح به این نظر سنجی یا ابراز عقیده او درباره «شعر بودن کلام فقط به اقتضای وزن... م - آ» توجه کنید:

شاملو ابتدا بیت آخر شعری را می آورد:

مفعول فاعلات و مفاعیل و فاعلن

معدورم از که قافیه گشته است شایگان

استاد بدون هیچ اشاره‌ای به حضور واژه «شایگان» یا «قافیه شایگان» به نقل قصه‌ای تمسخرآمیز شروع می‌کند، و پای نیما را هم به عنوان شاهد در میان می‌کشد. در مورد قافیه شایگان در شعر، در فرهنگ معین، ذیل واژه «شایگان» - آن جاکه به شعر می‌رسیم، می‌گوید: «قافیه شعر که در آن تحکمی باشد، و آن دو بخش است: شایگان خفی لایطاء خفی» آن است که حروف اصلی را با حروف زائد قافیه کنند. چنان که «تبر» و «تاریکتر» را با «تر = مرطوب» قافیه کنند، یا این که یاونون نسبت (سیمین و آتشین) را با یاونون اصلی مانند زمین، کمین قافیه آورند. شایگان جلی (ایطاء جلی) (الف) بعضی حروف زاید را که میان آن‌ها عادتاً نتوان فرق کرده مکرر گرداندن مانند آب و گلاب و سازگار و کامگار. (ب) قافیه آوردن الف و نون مانند نیکان و دوستان را با الف و نون اصلی مانند دامان و انسان... الخ» نخست بگویم که این سخت‌گیری یا دقت و وسواس در آوردن قافیه ظاهراً غیرمتعارف - که به گفته معین به ندرت «بیش از یکی دوبار آوردن» مرسوم بوده، نه دلیل «شرطی شدن مثل سگ پاولوف!» بلکه به این سبب بوده که اولاً شاعر آنقدر تسلط بر قوافی طبیعی داشته، که به راحتی تا بیش از دویست قافیه طبیعی مرسوم را بی هیچ زحمتی به کار می‌گرفته، و هیچ تغییر غیرضروری هم در شعرش ایجاد نمی‌کرده (سنایی و ناصرخسرو و انوری از این گونه بوده‌اند). ثانیاً، اگر شعری مثل بیت منقول از شاملو، در شعری می‌آمده، و شاعر تذکری می‌داده، بیشتر جنبه مزاح ادبی داشته تا معذوریتی جدی، ایرج میرزا شوخی، در شعری مستهجن، وقتی «ط» را در شعری تا «ت» قافیه می‌کند، در مصراع قبلیش می‌گوید: «قافیه هر چند غلط می‌شود / باب... ط است پدر سوخته». ثالثاً،

اگر دامنه قافیه شایگان را به «امروز» کشانیم، خصوصاً به شعر نیمایی و شاملویی، حرف از الف و نون و گلاب و آب خیلی در می‌گذرد، بلکه قافیه آنقدر جنبه توافق ساختاری پیدا می‌کند که قافیه «شایگان» به «سایگان» - یا به تحریر شاملویی «سایه‌گان!» تبدیل می‌شود. مثلاً در شعر شبانه (ص ۱۱۳ گزینه - مروارید)

آن که دانست زبان بست

و آن که می‌گفت ندانست

به تعبیر نیمایی، در این دوسطر «زبان بست» و «ندانست» نوعی قافیه‌بندی محسوب می‌شوند. یا - در همان شعر:

و آن مسافر که در آن ظلمت خاموش گذشت

و برانگیخت سگان را به صدای سم اسبش بر سنگ

«گذشت» و «سنگ» نوعی قافیه‌بندی یا هم‌آوایی محسوب می‌شوند. در شعرهای نیما در بعض شعرهای بلند شاملو و دیگران، با این نوع قافیه، یا هم‌آوایی که کم‌کم جای وزن و قافیه را می‌گیرد، فراوان است، و سزاوار هیچ تمسخری هم نیست. ضمناً ما حالا «قافیه» مبانی هم داریم، و فراوان، مثلاً نصف هشت کتاب سهراب سپهری، (که بعداً در کتابی دیگر به آن می‌پردازیم) در شعرهای نیما و شاملو هم از این موارد زیاد داریم که حالا بماند. اما حالا به «قصه» شاملو درباره قافیه شایگان گوش - چشم - دهیم. شاملو پس از نقل بیت کذایی یعنی:

مفعول و فاعلات و مفاعیل و فاعلن (که گمان کنم «واو» در اصلی نباشند)

معذورم از که قافیه گشته است شایگان

«خب؛ این چرندیات جز «وزن بدون شعر» چه می‌تواند باشد؟»

«سی و چند سال پیش کنگره شعری در تهران تشکیل شد، و آنچه در آن کنگره خواندند در کتابی به اسم نخستین کنگره شاعران ایران به چاپ رسید که

این تحفه نطنز هم در آن بود. یادم هست یک روز که در خانه نیمای بزرگ این کتاب را نگاه می‌کردیم به اینجا که رسیدیم نیما با تعجب ابرویش را بالا انداخت و گفت: «می‌دانی به چه می‌ماند؟ به این می‌ماند که بروی پیش برآز ازش پنج متر از فلان پارچه را بخواهی و او بیشتر از چهار متر ونیم نداشته باشد و لاجرم از تو خواهش کند نیم‌گز آهنیش را به جای نیم متر باقی مانده ازش بپذیری»

حالا خوب به این «تکه» نگاه کنید، و چون قافیه شایگان را هم شناختید، بفرمایید این حرف «منقول از نیما» چه ربطی با آن دارد؟ کمبود پارچه قاعدتاً باید با کمبود ارکان وزن همراه باشد، تا با نیم‌متری آهنین کامل شود. در حالیکه در آن بیت، سخنی از ناتمامی وزن در میان نیست. پس «نیم‌متری» را به جای کدام «کمبود»، برآز تعارف می‌کند؟ و تازه اگر کمبود وزن هم در میان می‌بود، آن وقت خود نیما و شاملو، باید چند کامیون نیم‌متری با خود به خانه می‌بردند؟! وانگهی، نیما و عدم درک قافیه شایگان؟! البته جناب شاملو، دست از این افادات برنمی‌دارد تا پدر و زن را در نیاورد! در دنبال همان بحث می‌گوید:

قدیمی‌ها چون همیشه شعر را با وزن دیده بودند رفته رفته وزن را جز و ذات شعر به حساب می‌آوردند و بعد هم عادتشان شد به هر مطلبی که حتماً وزن و احتمالاً (چرا احتمالاً؟) قافیه داشته باشد بگویند شعر، و در نتیجه مطلب بی‌وزن را نثر نام بگذارند. من اسم گرفتاری‌های قدیمی‌های گذشته و حال را گذشته‌ام «مشکل کریم آقای»

این هم مشکل کریم آقای (و حتماً ربطش با شعر): مارشالی در قشون طفرنمون رضاشاهی بود به اسم کریم آقا بوذر جمهری. قبلاً باید برایتان توضیح می‌دادم که تا پنجاه شصت سال پیش رسم بود جلو پنجره‌های زیرزمین و حوضخانه را با کاشی‌های مشبک آبی‌رنگ بالا می‌آوردند تا هم نور بگیرند هم از تابش آفتاب جلوگیری بشود. در طبقه فوقانی شمس‌العماره این نوآوری را

کرده‌اند که پنجره‌های رو به خیابان را با این نوع کاشی بپوشانند تا زنان حرم بتوانند بدون دیده شدن از آن بالا شهر را تماشا کنند. مارشال کریم آقا اول بار که شمس‌العماره را دید پس از آن که مدت درازی از خنده به خود پیچید با نشان دادن پنجره‌های مشبک کاشی پوش طبقه چهارم قصر به اطرافیان گفت: «ببینید پدر سوخته معمار باشی زیرزمین را کجا ساخته؟»

و بعد می‌افزاید «بیچاره نمی‌توانست این نوآوری زاده نیاز را هضم کند. امیدوارم از نقل این ماجرای مزاح‌آمیز، مرا متهم به «دشمنی» با شاملوی عزیز نکنید. فقط شما بفرمایید: اولاً کجای این مثال، ربطی به شعر نو و کهنه و با وزن و بی‌وزن دارد؟

ثانیاً: آیا ساختن پنجره مشبک «بالا خانه، برای این که زن‌ها هم ببینند هم دیده نشوند، کجایش نوآوری است؟ یعنی بالا بود پنجره‌ها، مقام زن‌ها را هم بالا می‌برده؟ وگرنه «دیده نشدن» زن‌ها، چه از پایین و چه از بالا، چه تفاوتی دارد؟ و مثلاً اگر از پنجره مشبک پایین می‌دیدند چه کسی و از کجا «آن بالاها» و چگونه درون قصر، می‌توانست آن‌ها را ببیند؟ (شوخی بس!)

تعریف شعر از نظر شاملو و... (دنباله ردیف ۱)

اگر بخواهیم به این مثال‌های عزیزمان بپردازیم، بدان می‌ماند که بخواهیم حجم کتاب مصاحبه آقای حریری آن چنان که خود می‌دانست، هی بالا ببریم. پس می‌رویم سر اصل مطلب.

شاملو در برابر اصرار آقای حریری برای شنیدن «تعریف شعر» پس نقل مقدار بیشتری مطالب (چه مربوط به شعر چه نامربوط، و چه درست و چه غلط) می‌گوید: «اما شعر، چه منظوم باشد چه منثور، مطلبی است که می‌تواند بدون استعانت منطق و تجربه، به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد، و در پراتز -

هلالین می‌افزاید: (انگار بالاخره به یک جایی رسیدیم!) ما هم، فعلاً، می‌گوییم: خوب، این حرفی است تا حدودی معقول. یا شاید بتوانیم بگوئیم این هم یکی از وجوهای تعریف شعر، مثل قدما، که به هر حال ناتمام است و نارسا، و چاره‌ای نداریم که بگوییم: شعر از نظر شاملو دارای این تعریف است و آن را در تاریخ هم - جداً ثبت کنیم. ولی چه می‌شود کرد که آدمی، مثل شکلش در پیروی شبیه علامت «؟» است، و همیشه هم «اگر» و «امایی» در برابر آن دارد. مثلاً من بلافاصله می‌گویم: آیا توجه و زاری‌های مادران - و پدران - بر مرگ فرزندانشان که بی‌تردیدی بر همه اثر می‌گذارد و عواطف ما را به‌طور کامل تحریک می‌کند، همه از جنس شعرند؟ - حال چه در وجه مثبتش - خنداندن - باشد - مثل بازی دلقک‌ها. چه در وجه منفیش گریاندن باشد. مثل همان نوحه و زاری‌ها.

گفتم که با این همه، این گزاره را از شاملو - و به نام خودش - می‌پذیریم. ضمناً این را هم می‌پذیریم که - بعد از چند سطر شعری از خود شاملو = عفونت از صبری است / که پیشه کرده‌ای / به هاویه وهن - نثر بودن به معنی شعر نبودن نیست. همچنان که قطعه‌ای از «کشف الاسرار و عدت الابرار» - که نقل کرده‌اند هم شعر است، مثل بسیاری شطحیات عارفان بزرگ ما، ولی - و همچنان که این حرف شاملو، که نثر زیبای گذشته ما، به خاطر پرداختن به تاریخ و تفسیر و اندرزنامه و غیره، باعث شده که ما نتوانیم رمان بنویسیم، و اگر داستان‌هایی داریم، به آن دلیل است که همه منظومند و نه منثور؛ به هیچ وجه قابل قبول نیست، زیرا: ما اگر رمان منثور نداریم، به آن دلیل است که رمان، مربوط به جامعه شهری و به اصطلاح، «هنر بورژوازی» است که ما نداشته‌ایم، و حالا هم نیم‌بندش را داریم و طبعاً رمان‌هایمان هم هنوز تمام‌بندی نشده‌اند. جویس از مدنیت انگلیسی برمی‌خیزد، پروست از مدنیت فرانسه، و فاکنر از مدنیت امریکایی، رمان ما، پیش از آشنایی هدایت با اکسپرسیونیسم اروپایی، آن هم بعد از انقلاب

مشروطیت، می‌توانسته همان «حاج آقا» و «فارسی شکر است» باشد. (بوف‌کور به بعد، که حاصل آگاهی‌های استثنایی نویسندگان ماست، بحثش جای دیگر است). و اما این‌که چرا تقریباً تمامی داستان‌های ما از بعد از حمله عرب و نفوذ اسلام، منظم است. باوجود این‌که جایش اینجا نیست، ولی می‌توان به‌صورت خیلی فشرده، نکاتی را روشن کرد:

عرب، اولین مهاجم فاتحی است که با دو عنصر دین و زبان وارد کشور ما می‌شود. از این دو عنصر، با وجود این‌که دین عمیق‌ترین تأثیر را بر روان اجتماعی ما گذاشت و تا اکنون باقی است، اما «زبان» تأثیری دیگرگونه داشت و میدانی بود که مفرهایی برای گریز باقی می‌گذاشت. عرب، غیر از اسلام، دارای تمدنی نبود که بتواند ما را هم مثل مصری‌های قبطی، هم مسلمان بکند هم عرب. اما عرب شعر داشت، و ما هم روحیه شعر. (حداقل از گاتاهای زرتشت). برای این‌که ما مسلمان و عرب هر دو شویم، عرب در آغاز بیشترین فشارش را - البته بازور نه فرهنگ که نداشت - بر این گذاشت که زبان فارسی را عربی کند. اما وسعت خاک، گسست‌های عظیم جغرافیایی - و عشق ایرانی به زبانش، مانع برآوردن این آرزوی عرب شد. (برای درک وسیع این مدعا، توصیه می‌کنم کتاب «دوران عربی نویسی ایرانیان نشر دشتستان» را حتماً بخوانید. این کتاب به روشنی ثابت می‌کند که ما «دو قرن سکوت به تعبیر مرحوم زرین‌کوب» نداشته‌ایم. یعنی دو قرن اولیه هجری، دوران ممنوعیت کامل زبان فارسی، را با شگردی بازتابی، به خوبی و زیبایی جبران کرده‌ایم. در این دو قرن، نخبگان ما، بااطلاع از عشق عرب به شعر، پس از آموزش کافی زبان عربی، به سرودن شعر به زبان عربی پرداختند، و بعضی از آن‌ها، مثل ابونواس، المعتر، بشاردین برد و غیره، جزو سرآمدان شعر عربی شدند و نه تنها بر شعر عرب که بر نوع اندیشه آن‌ها هم تأثیر گذاشتند. همین امر باعث شد که پس از بازیابی زبان فارسی و

رونق سریع آن در ایران، نخبگان ایرانی، از طریق سرودن شعر در عرصه‌ای وسیع، زبان به رنج و کوشش باز یافته را، در اوج صمیمیت و عشق، مصرف شعری کنند که امروزه، بعضی‌ها از روی بی‌اطلاعی، تمامی حجم آن - جز پنج شش مورد - را شعری «کهنه» و خارج از رده تلقی نمایند. ولی چه باک! آن‌ها کار کردند، و به هر شیوه و شگرد شعر نوشتند، و چون عناصر فنی شعر (مثل وزن و قافیه و غیره را) عمدتاً از شعر عرب گرفته بودند، همه مطالب، داستان‌ها، زیبایی شناختی، زبان‌آوری، حماسه‌های ملی، افسانه‌های بزمی، غزل، قصیده، رباعی عرفان و غیره را به نظم (حاصل از عروض عرب) نوشتند و برای ما باقی گذاشتند (نه برای این که حالا آن‌ها را نظم‌های «مزخرف» «خزعبلات» و جفنگیات بنامیم) بلکه همت به گسترش و رونق و نوآوری معقول و پیوستن آن‌ها به زمان و جهان بگماریم. پس به جناب شادروان شاملو، و امروز به پیروان بی‌چون و چرای او می‌گویم که علت روی آوری ما به نظم این حرف‌ها بوده و نه طعن و تمسخرهای «کریم آقای» و «دلم‌وای» و... و... یک نکته کوچک دیگر را هم اضافه کنم که: ما چه در زبان اوستایی (گاتاها) یا فهلویات (ترانه‌ها) هرگز شعر بی‌نظم و نسق و بی‌قاعده نداشته‌ایم. چون شعر بسیار کهن ما هم تا ترانه‌های امروز، همه به صورت ادعیه آوازی و آوازهای محلی خوانده می‌شده‌اند، و مثلاً فخرالدین گرگانی که ویس و رامین، و نظامی که خسرو شیرین، را در وزن ترانه‌های در اصل فارسی و بر اساس فهلویات، نوشته‌اند، به این روش‌ها توجه داشته‌اند و از این دیدگاه است که نیما را، به خاطر رویکرد هوشمندانه‌اش به شعر، فرزند خلف آن‌ها می‌دانیم.

۲- تناقض بین تعریف شاملو از شعر، و شعر خودش

شاملو گفته: «شعر کلامی است که بدون استعانت منطق، بر عاطفه اثر بگذارد»

این گزاره صورت معتدل شده تعریف شاملو است، چون او در مصاحبه تأکید بر تأثیر شدید و تحریک عواطف، و به تعبیری برانگیختن هیجانات انسان دارد، در سمتی که مورد نظر اوست.

قبلاً پرسیدیم که: آیا واقعاً هر کلامی که به قوت تأکید شاملو بر عاطفه اثر بگذارد، شعر است؟

فحوای ضمنی پاسخ ما گویا خلاف این را می‌رساند. چون خیلی نوشته‌ها - چه شعر، چه داستان - هست که بر عاطفه اثر می‌گذارد، و مثال هم زدیم. اما اینجا نکته دیگری باید مورد توجه و بررسی قرار گیرد، یا پرسشی دیگر مطرح گردد: آیا طرف تأثیرپذیر شعر، فقط عاطفه است؟ یا منظور شاملو از عاطفه تمامی نفسانیات انسان، مثل غرور، غرایز، و تمامی جلوه‌های روان آدمی است.

اما، حتی اگر منظور شاملو تمامی این حالات باشد، جنبه‌های دیگر در انسان هست که می‌تواند زیر عنوان کلی عاطفه قرار نگیرد؛ مثلاً «زیباشناختی» که بیش از آن که از جنس عاطفه باشد، ریشه در ذهنیت و بازتاب توأمان آگاهی و ناخودآگاهی ما دارد، در برابر «چیز زیبا یا نازیبا» ما وقتی با یک درخت، یک حادثه کوچک (مثل آمدن شب‌پره یا سیولیشه نسبت شیشه نیمای شاعر)، یا آثار زیبا یا نازیبای هنری، و بسیاری چیزها، برخورد می‌کنیم - یا می‌خواهیم از آن‌ها سخن بگوییم، با وضعیت‌هایی از ساده تا بسیار پیچیده طرفیم، که با بسیاری از حالات ما سر و کار دارد. از خاطره، نوستالژیا: آرزوهای هنوز عاطفه نشده، رازهایی که ما را به کشف خود فرامی‌خوانند. مغفول‌هایی که خاکستر از روی آن‌ها پس می‌رود، باز شدن درموزه‌هایی غیرفیزیکی در درون ما که غافلگیرمان می‌کنند، کائنات، کهکشان‌ها، منظومه‌ها، ستاره‌ها و سیاره‌ها، ذره‌ها و مادون ذره‌ها، و اصلی‌ترین آن‌ها: کارکرد زبان و چگونگی رویکرد ما به آن

منظورم از این حرف این است که تعریف شاملو - هر چند درست باشد - جهان - یا جغرافیای شعری او را، محدود می‌کند. متأسفانه، وقتی به کینه بیشتر شعرهای او دقیق می‌شویم، این واقعیت بر ما آشکارتر می‌گردد. شاملو خیلی کم با پیچیدگی‌های روان انسان سروکار پیدا می‌کند. شاملو «با مردگان» سروکار زیادی ندارد. با شعر خود او، آرمان‌ها و آدم‌های محدود خود او و به تعبیری «منیت» خود او را بازتاب می‌دهند. اثبات این مدعا دشوار نیست. بی‌اثم با هم یکی از معروفترین شعرهای او را بخوانیم:

شعری که زندگی است (سروده سال ۱۳۳۳)
موضوع شعر شاعر پیشین

از زندگی نبود
در آسمان خشک خیالش او
جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت‌وگو
او در خیال بود شب و روز
در دام گیس مضحک معشوقه پای بند
حال آن‌که دیگران
دستی به جام باده و دستی به زلف یار
مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند!

*

موضوع شعر شاعر
چون غیر از این نبود
تأثیر شعرا و نیز
چیزی جز این نبود

آن را به جای مته نمی شد به کار زد؛

در راه های رزم

بادست کار شعر

هر دیو صخره را

از پیش راه خلق

نمی شد کنار زد

یعنی اثر نداشت وجودش

فرقی نداشت بود و نبودش

آن را به جای دار نمی شد به کار برد.

حال آنکه من

به شخصه

زمانی

همراه شعرخویش

همدوش شن چوی کره ای

جنگ کرده ام

یک بار هم «حمیدی شاعر» را

در چند سال پیش

بردار شعر خویشتن

آونگ کرده ام...

*

موضوع شعر

امروز

موضوع دیگری است

امروز

شعر

حربه خلق است

زیرا که شاعران

خود شاخه‌ای ز جنگل خلقتند

نه یاسمین و سنبل گلخانه‌ی فلان

بیگانه نیست

شاعر امروز

با دردهای مشترک خلق

او با لبان مردم

لبخند می‌زند

درد و امید مردم را

با استخوان خویش

پیوند می‌زند

امروز

شاعر

باید لباس خوب بپوشد

کفش تمیز و اکس زده باید به پا کند

آنگاه در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر

موضوع و وزن و قافیه‌اش را، یکی یکی

با دقتی که خاص خود اوست

از بین عابران خیابان جدا کند:

«- هم راه من بیایید، هم شهری عزیز!

دنبالتان سه روز تمام است

در به در

همه جا سرکشیده ام!»

«- دنبال من؟»

عجیب است!

آقا، مرا شما

لابد به جای یک کس دیگر گرفته اید؟»

«- نه جان ام، این محال است

من وزن شعر تازه خود را

از دور می شناسم»

«- گفتی چه؟»

وزن شعر؟»

«- تأمل بکن رفیق...»

وزن و لغات و قافیه ها را

همیشه من

در کوچه جسته ام

آحاد شعر من همه آحاد مردمند

از «زنده گی» [که بیش تر «مضمون قطعه» است]

تا «لفظ» و «وزن» و «قافیه ی شعر» جمله را

من در میان مردم می جویم...

این طریق

بهتر به شعر، زنده گی و روح می دهد...»

اکنون

هنگام آن رسیده که عابر را

شاعر کند مجاب

با منطقی که خاصه ی شعر است

تا با رضا و رغبت گردن نهاده کار

ورنه، تمام زحمت او می رود ز دست

*

خُب

حالا که وزن یافته آمد

هنگام جست و جوی لغات است

هر لغت

چندان که بر می آیدش از نام

دوشیزه ای است شوخ و دلارام

باید برای وزن که جسته است

شاعر لغات در خور آن جستجو کند

این کار مشکل است و تحمل سوز

لیکن

گریز

نیست:

آقای وزن و خانم ایشان لغت اگر

همرنگ و هم تراز نباشند، لاجرم

محصول زنده گانی شان دل پذیر نیست.

مثلِ من و زنِ ام:
 من وزن بودم او کلمات [آسه‌های وزن]
 موضوع شعر نیز
 پیوند جاودانه لب‌های مهر بود...

با آن که شادمانه در این شعر می‌نشست
 لب خندِ کودکانِ ما [این ضربه‌های شاد]
 لیکن چه سود! چون کلماتِ سیاه و سرد
 احساس شوم مرثیه‌واری به شعر او داد:
 هم وزن را شکست
 هم ضربه‌های شاد را
 هم شعر بی‌ثمر شد و مهمل
 هم خسته کرد بی‌سببی اوستاد را!

باری سخن دراز شد
 وین زخم دردناک را
 خونابه باز شد

✱

الگوی شعر شاعر امروز
 گفتیم: / زنده‌گی است
 از روی زنده‌گی است که شاعر
 با آب و رنگ شعر
 نقشی به روی نقشه‌ی دیگر

تصویر می‌کند:

او شعر می‌نویسد:

یعنی

او دست می‌نهد به جراحات شهر پیر

یعنی:

او قصه می‌کند

به شب

از صبح دلپذیر

او شعر می‌نویسد،

یعنی

او دردهای شهر و دیارش را

فریاد می‌کند

یعنی

او با سرودِ خویش

روان‌های خسته را

آباد می‌کند

او شعر می‌نویسد،

یعنی

او قلب‌های سرد و تهی مانده را

زشوق

سرشار می‌کند

یعنی

او رو به صبح طالع، چشمان خفته را

بیدار می‌کند

او شعر می‌نویسد

یعنی

او افتخار نامهٔ انسان عصر را

تفسیر می‌کند

یعنی

او فتح نامه‌های زمانش را

تقریر می‌کند

*

این بحث خشکِ معنی الفاظ خاص نیز

در کار شعر نیست

اگر شعر زنده‌گی است

ما در تک سیاه‌ترین آیه‌های آن

گرمای آفتابیِ عشق و امید را

احساس می‌کنیم:

«کیوان»

سرود زنده‌گی‌اش را

در خون سروده است

«وارطان» غریو زنده‌گی‌اش را

در قالب سکوت

اما اگرچه قافیه زنده‌گی

در آن

چیزی به غیر ضربه‌ی کش‌دار مرگ نیست

در هر دو شعر

معنی هر مرگ زنده‌گی است

۱۳۳۳

دریغا، شرم حضوری که در هنگام داوری‌ها، دامنگیر اکثر ما ایرانی‌ها می‌شود، در دوران حیات آن عزیز، مانع از این شد که - خصوصی هم که شده - از او بپرسم: «شاملوی بزرگ، اولاً آیا با دیدگاه‌ها، مدعاها و نمونه‌های دیگر شعرهای درخشان، این سخنرانی منظوم (دکلماسیون)، شعر است؟ یعنی همانی که خود گفته‌ای «بی‌استعانت منطق به تحریک عواطف می‌پردازد؟»

یا: «آیا این نوشتهٔ مطمئن پرها یهو و منیت، با تناقض‌های آشکار در تمامی انداموره‌اش، مانیفست شعر تو به شمار می‌آید؟»

اگر چنین باشد، این شعر کوتاه درخشان هم، که باز حسی، انقلابی و شعری سنگین‌تری بردوش دارد، با کدام یک از عناصر مانیفست‌گذاری سازگار است؟:

محاق (برای گوهر مراد = ساعدی)

به نو کردن ماه

بر بام شدم

با عقیق و سبزه و آینه

داسی سرد بر آسمان گذشت

که پرواز کبوتر ممنوع است.

صنوبرها به نجوا چیزی گفتند

و گزمگان به هیاهو شمشیر در پرنده‌گان نهادند

ماه

بر نیامد

در این شعر کوتاه - (که نه کلمه یا سطری «مته» شده‌اند، نه «آقا و خانم» وزن و لغتی باهم) آشتی یا قهر کرده‌اند، نه تفنگی برای جنگ باش‌به چریکی داده شده است. شعر از کارکرد به هنجار زبان و یک استعاره درخشان و یک تصویر زیبا، کامل، موثر و برانگیزاننده شده است: نوکردن ماه، به جای دیدن هلال عیدبربام. کاربردی است که شاملوی شاعر برای واژه‌ها تدارک دیده است، (از طریق جابه‌جایی نامرسوم و مرسوم) و استعاره عبور داس از آسمان جایی برای جنگ و دنگ و فنگ خالی نگذاشته است و شمشیر در کبوتران نهادن - بیانی کاملاً نو و تکان دهنده است، حتی «اگر ماه بر نیامد» هم اصلاً حذف می‌شد؛ (چون به مثابه یک نتیجه‌گیری است).

واقع این است که دکلماسیون یا دستورالعمل حزبی قبلی - با آن که شاملو هرگز عضو هیچ حزبی نبوده - اصلاً «شعر» نیست، اما به تناقض‌های وحشتناک کلامی، معنایی و روایی آن بپردازیم. شعر دمسازی و همسازی واژه‌هاست، که آن «فضا»ی خاص را که می‌توانیم «شعریت» بنا می‌میش، پس از کارکرد آن واژه‌ها به وجود می‌آید، نه بیش از آن.

از طرف دیگر، اگر هم بخواهیم گوشه چشم «معناجویی» به آن بیفکنیم، و بهانه‌ای برای بحث و دنباله‌دار خود بجویم - سطر اول آن - «سخنرانی» کافی است:

«موضوع شعر شاعر پیشین

از زندگی نبود.»

۳- زبان و شاملو و...

شاملو می‌دانسته که استاد بزرگ همه‌مان نیما، این «تم» ساده را، در جا و زمان واقعی‌اش (یعنی در نامه‌ای و نه شعری) خیلی پیشتر، بیان کرده است: در نامه شماره ۳۶- از مجموعه نامه‌های نیما در شعر و شاعری، تدوین طاهباز و

خیلی هم موجز و روشنگر: «به شما گفتم عیب اصلی شعر کهن ما این بود که «سوبژکتیو» بود، و بیش از آن که با ما و زندگی ما و دیگران سر و کار داشته باشد (زنده را به زنده پیوند بدهد) با باطن ما سر و کار داشت (از حفظ، یا به قولی نقل به مضمون، ولی با اطمینان) تفسیر این گفته نغز نیما، که به گمان من به لب کلام «انقلاب ادبی مدرنیستی اوست و در همه شعرهای غیر کلاسیک به کار گرفته شده، دشوار است (از یک سو) و آسان است (از سوی دیگر)، مادر مورد سوبژکتیو در شعرمان، با دو وجه آن طرفیم، که در یک صورت عام هم می توانند قرار گیرند. الف) Subjet (سبجکت) هم معنی «فاعل می دهد، هم معنای «موغ»، در برابر آن Objet (اُبجکت) قرار دارد، (در فرانسه این دو «سوژه» و «ابژه» خوانده می شوند - و در فارسی هم) که هم معنای مفعول» از آن افاده می شود، هم معنای «خبر» یا موضوع یا شخص و کاری که به «Subjet = سوژه» مرجوع می گردد.

اما در شعر (و هنر) این دو واژه، به این سادگی قابل تفسیر و تبیین نیستند. مثلاً جمله نیما که می گوید «شعر کلی ما سوبژکتیو بود» این گونه تعبیر می شود، که در آن شعرها خبر، شیء، موضوع یا هر چیز دیگر، به جای این که به هستی و واقعیت ارجاع داده شود، به سبب فقدان نگرش به بیرون، تبدیل به صورتی مثالی و غیرواقع در درون فاعل شعر تبدیل می شد، مثلاً اگر ما به سر و نگاه می کردیم، به جای این که به یک درخت معمولی به نام سرو، با ویژگی های زنده کاریش سر و کار پیدا کنیم، آن درخت، تبدیل به عنصر بدیعی ذهنی (مثلاً مشبه به مثل قدیار) تبدیل می شد، که در واقع هیچ ارتباط واقعی با آن نداشت. فی المثل، قد سرو... در این جا غرض اصلی «قد یا قامت» کسی است و مشبه است. اما سرو چیست؟ هرچه هست درخت سرو زنده و زیبا و در عین حال با برگ های زمخت و در هم تنیده نیست، فقط چیزی است، شبیه چیز دیگر، در این وضعیت «مشبه به = سرو، «مشبه» = قدیار» را هم به چیزی غیر از خودش

تبدیل می‌کند که ربطی به قامت گوشت و پوست‌وار و تشکیل یار - بادید واقعی - ندارد. حالا به این‌ها «بادام»، «گل»، «شمشاد» یا صورت‌های مثالی غیر واقعی مثل حور، پری و... را هم اضافه کنید. بانگ‌رش منطقی، ملغمه‌ای حاصل می‌شود، که هیچ چیز دیگر ربطی عینی نداشته باشد. حاصل می‌شود: ارتباط دو چیز غیر واقع - یا مرده - به هم. چرا که ماشیء مورد نظر رانه در جای خودش، بلکه در باطن خود به این استحاله کشانده‌ایم. شعر گذشته ما بدین‌گونه، به تعبیری، ذهنی و سوژکتیو گرایش می‌یابد، و از عناصر زنده و ارتباط زنده به زنده، یا درآمیختگی‌شان با هم، دور می‌شود.

این اشکال در بدو امر، از «نگاه کردن»، «یا به تعبیر دیگر، از نگاه نکردن» ما حاصل می‌شود. (مثل این که ما با عینکی عاریتی - از دیروز - به تصویری واقعی - از امروز نگاه کنیم.) نیما در این مورد تعریض تند دیگری هم به کار می‌برد: «ما نگاه کردن بلند نیستیم!» وقتی نگاه نکردیم. طبعاً یا چیزی نمی‌بینیم، یا آنچه می‌بینیم - نه چیزی واقع، بلکه چیز دیگری در ذهن ماست که چه بسا ربطی به آنچه می‌بینیم نداشته باشد.

ب) اصطلاحات عرفانی، شیخ شبستری، در «گلشن راز» در باب شعرهای عارفانه، که پراز «خط» و «خال» و «چشم» و «ابرو» و «زلف» و «قد و قامت» و غیره است، به صورت پرسش و پاسخی، هریک از این اندام‌های بدن را، به مفهومی دیگر، که هیچ‌گونه ربطی با آن‌ها ندارند تفسیر می‌کند، در این دایره، هیچ واژه‌ای خودش نیست، حتی اشیاء و چیزها و حالت‌ها فی‌مثل جام و شراب و مست و خرابات و....

بدون این که بخواهیم به مسأله عرفان بپردازیم، که چیز دیگر است و آنهم هیچ ربطی به اصطلاحات فوق ندارد، می‌گوییم که: این هم شیوه و شکلی دیگر از سوژکتیولیسیم است که گریبانگیر شعر کهن ما بوده است؛ یعنی اگر هم آن

اصطلاحات در عالم متصرف واقعاً آن گونه اختراع یا تفسیر شده‌اند، و گاهی هم درست باشند (که در مواردی هست)، آن چه حاصل می‌شود، شعر یا نظم‌ی سوپژکتیو است؛ و دست‌کم ربطی به شعر امروز ندارد. (گواین که در شعر شاعرانی بزرگ مثل عطار و سنایی و مولانا و حافظ، عرفان از طریق زبان پررمز و راز و شور و ترقص واقعاً عرفانی است که بروز می‌یابد، نه در اصطلاحات خشک و کلیشه‌ای، که در نهایت شعر را هم به کلیشه تبدیل می‌کنند، و هرکس به آن اصطلاحات وارد باشد می‌تواند شعر عرفانی بنویسد - که بسیاری هم نوشته‌اند!) وانگهی عرفان از هرچه بگذریم، نوعی فلسفه، یا نگرش «شهودی» به هستی است، و اگر بخواهیم وصف یا نقدش کنیم، باید در عرصه خاص خودش مورد بحث قرار گیرد، نه آن گونه که جناب شاملو، آن هم به بیان سخریه‌آمیز یاد کرده‌اند.

قبلاً اشاره کردم که «دکلماسیون» یا «دستورالعمل شاعری» ایشان را به حساب شعر نمی‌گذاریم، و با نیت خیر می‌گوییم که خودشان هم این «قصیده مدرن» را نه باب انگیزش شاعری بلکه من با تعریض نوشته‌اند، اما یکی دو نکته در یک پاراگراف آن نوشته هست، که به ناگزیر در تحلیل ما «تعریض طلب» است. اول آن پاراگراف:

موضوع شعر شاعر پیشین

از زندگی نبود

در آسمان خشک «خیال» اش او

جز با شراب و یار نمی‌کرد گفتگو.

او در خیال بود شب و روز

در دام «گیس مضحک» معشوقه پای بند

حال آن که دیگران

دستی به جام باده و دستی به زلف یار

مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند.

در این پاراگراف، من به دو نکته ایراد کلی دارم. (و لازم نمی بینم که باز به لحن سخریه آمیز شاملو اشاره کنم که: چرا «گیس مضحک» یا، چه هنری در «بردار کردن حمیدی شاعر»، که نمی دانم کجای جبهه «ضد خلق» یا حتی «ضد شعر» ایستاده است.

اولاً او شاعری بسیار معمولی است، مثلاً دست ششم انوری، و چرا در خور این همه غضب؟

ثانیاً، او یک یا دوبار «تعریضی» علیه نیما نوشته، ده برابرش پرخاش و دشنام شنیده «یکی مثل «برای خون دما تیک» خود جناب شاملو و همین نوشته» و کله گنده های دیگر هم تعریض های تلخ تری علیه نیما دارند، که بدبختانه در دنا کترین شان از خود شاملو است، و ثابت خواهیم کرد).

و اما نکته اول: «در آسمان خشک خیالش...» یا «او در خیال بود شب و روز»...
اولاً: «در خیال بودن» و اصولاً خیال ورزی در شعر، چه عیب بزرگی است؟ آن هم برای شاعر؟ تخیل، اگر از اصول و عناصر تعریف شعر نبود، خواجه نصیر نمی گفت: «شعر کلامی است مخیل» حتی اگر خیال شاعران یاوه گو منظور است.

حیف از دل مشغولی بزرگی مثل شاملو در مورد آن! و چه نیازی به تقبیح آن؟
ثانیاً: چون تعریض خیال، متوجه شعر کهن ما یا مقلدان امروز آن هاست، بد نیست در این مورد کمی جدل فنی کنیم. این قلم معتقد است: شعر کهن ما، از دو عنصر بسیار مهم محروم است، خیال و وصف، یعنی دو خصلتی که نه تنها به شعر فضا و جانمایه هنری و زیبایی می بخشند، بلکه از ویژگی های شعر واقعی امروز هم هستند. شاید این حرف من کمی غریب بنماید، اما واقعیتی است که می توانیم با اندکی توضیح، مستندش کنیم:

خیال خلاق، در واقع بارمانتیسسیم بعد از این رنسانس، و در دوره شیوع علم

وارد عرصه هنر می‌شود. به بیان دیگر، خیال در عین حال که نقیض علم است، در همان حال مولود علم و یاری رساننده به آن هم هست، خیال به واژه نیرویی می‌بخشد که کار بال را برای پرنده پرکنده می‌کند، یا برای انسانی که شوق پرواز دارد؛ و در همان حال، همین خیال، حرکتش به سمت واقعیت بخشیدن به خویشتن است. این انسان دانا و «عالم» بود که بادیدن پرندگان، خیال پریدن در سر پخت و به تدریج به آن واقعیت بخشید. و در بسیاری موارد چنین شد که امروز، بیشترین «خیال»‌های ما، صورت‌هایی از واقعیت به خود گرفته‌اند. اما آنچه در شعر کهن، ما «خیال»‌اش می‌نامیم، دو صورت دارد:

۱) اوهام، که ربطی به خیال - یا درست‌تر بگویم: تخیل - ندارند. انسان قدیم. دیورا - مثلاً - داشت، که از طرفی خود زاده و هم ابتدایی بود، و از طرف دیگر نیرویی شیطانی داشت که می‌توانست تنوره کشان پرواز کند و تخت سلیمان را بردوش کشد، رستم را به آسمان ببرد، یا کاووس را وادارد تا عقاب‌هایی به سبدهی (باتختی) ببندد تا به کمک تمهیداتی او را به آسمان برساند. یا «ایکار» را در اساطیر یونان و دارد تا بالی‌هایی مصنوعی بسازد و با موم به هم بچسباند و پرواز کند تا آن‌گونه سرنوشتی که بایست، داشته باشد (تا پس از ذوب شدن موم‌ها، به زمین درغلند). این‌ها همه زاده تو هم انسان بوده، و اگر به تخیل هم تعبیرشان کنیم، تخیلی انتزاعی و غیرخلاق می‌توان نامیدش.

تخیل واقعی انسان شاعر، همیشه امکان تحقق خارجی با آن است. به تعبیر بهتر، تخیل شاعرانه، اگر زیبا به بار نشیند سرشار از بارقه‌های واقع‌نمایی است که به عرصه زیباشناختی زبان می‌پیوندد و جزو زبان می‌شود. وجه دیگر تخیل در شعر امروز این است که چیزی را به تور تخیل می‌کشاند که به گونه‌ای در بیرون وجود دارد، و شاعر آن را با آرایه‌های زبانی جان می‌بخشد. به این پاره از شعر خود شاملو نگاه کنید: (پاره‌ای از شعر «تا شکوفه سرخ یک پیراهن»).

دوست داشتن مردان / و زنان

دوست داشتن نی لیک‌ها

سگ‌ها

و چوپانان

دوست داشتن چشم به راهی،

و ضرب انگشت بلور باران

بر شیشه پنجره

...

دوست داشتن نقشه یابو

بامدار دنده‌هایش

با کوه‌های خاصره‌اش،

و شط تازیانه

با آب سرخس

دوست داشتن اشک تو

برگونه من

و سرور من

بر لبخند تو

دوست داشتن شوکه‌ها

گزنه‌ها و آویشن وحشی

و خون سبز کلروفیل

بر زخم برگ لگد شده

...

دوست داشتن پیری سگ‌ها
والتماس نگاهشان
و درگاه دکه قصابان

دوست داشتن غروب
با شنگرف ابرهایش
و بوی رمه در کوچه‌های بید

...

...

دوست داشتن شتاب بشکه‌های خالی تندر
برشیب سنگفرش آسمان
دوست داشتن بوی شور آسمان بندر
پرواز اردک‌ها
فانوس قایق‌ها
و بلور سبز رنگ موج
با چشمان شبچراغش
و دوست داشتن درو
و داس‌های زمزمه... الخ

این پاره‌ها، خصلت‌های دوگانه دارند: تخیل خلاق، که چیزی در بیرون و دیده نشدنی در لحظه سرایش را، که به یاری خیال مجهز شاعر، خون حیات و خاطره زیبایی پیدا می‌کنند و ذهن را به زوایای و مرایای دورتر زندگی می‌برند و راضی برمی‌گردانند. همه این‌ها زاده تخیل اند، تخیلی که از چشمه واقعیت نیز سیراب شده‌اند یا طرحی (مثل طرح اسکلت یابو) در بیرون دارند، اما به یاری

واژگان شاعر برجستگی یا طنز وام می‌گیرند، و مثلاً خاصره (استخوان لگن) که کوچک است، کوهی می‌نماید تراژیک و....

خصلت دوم: این زاده‌های تخیل، در عین حال «وصف»‌اند. وصفی مدرن که ابژکتیو هستند و با آگاهی ما زنده‌ها سروکار دارند یا این‌که ناخودآگاه ما را برمی‌انگیزند. وصفی که از واژگان زنده و حتی حقیقت بار می‌گیرند.

باری، اما در شعر کلاسیک ما (غیر از موارد اندکی مثل شاهنامه یا نظامی یا منوچهری) ما خیلی به ندرت با تخیل دستکار ذهن سر و کار داریم، مثلاً در همان تکه شعر حمیدی شیرازی درباره لبان سرخ یار - و شبنم دندان‌ها، با وجود زیبا بودن، از جنس تشبیه و تمثیلند نه وصف زاده تخیل، چون هیچ سنخیتی با واقع و امکان وقوع ندارند؛ ولی «دوست داشتن پیری سگها/ و التماس نگاهشان»، نه تشبیه است نه تمثیل، خیال و وصفی است که از هستی مایه می‌گیرد، و با خاطره و حتی دانش ما از بیرون مایه و پایه دارد، یا بیت معروف رودکی «مرابسود و فروریخت هرچه دندان بود/ نبود دندان، لا، بل چراغ تابان بود. / سپیده سیم رده بود و قطره باران و... و... همه در محدوده تشبیه که از عناصر بدیعی شعر کهنند ظهور پیدا کرده‌اند. یکی از وجوه و خصوصیات تشبیه در شعر کهن هم این است که «مشبه و مشبه به» اغلب سنخیتی با هم ندارند. نه انار با لب و نه دندان با قطره باران. (این حرف‌ها به‌خاطر رد شعر کهن نیست چرا که شعر کهن به ناگزیر از عناصر محدود و در جاهایی عناصری رایج در زمان - مثل تیروکمان و خنجر و ناوک، که در ردیف سلاح‌های متعارف زمان بوده‌اند - یاری می‌گرفته است) یک وجه دیگر توصیف‌گونه، و گاه خیال، در شعر کهن به ویژه شعرهای عرفانی ارجاع به مصطلحات و حتی فلسفه عرفانی بوده که می‌بایست با منطق خاص خودش مورد بحث قرار گیرد نه باطن و تمسخر، فی‌المثل وقتی حافظ می‌گوید:

جلوه‌ای کرد رخس دید ملک عشق نداشت

عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

این ساختار ذهنی، دیگر از باب تشبیه است، نه وصف یا گزارش واقع، اشارتی است به حقایق عالم خلقت در اوائلش، و این که پروردگار که به خاطر «عشق» موجودات را آفریده، وقتی به مخلوقات خنثی و فاقد عشق خود (فرشته‌ها) می‌نگرد، و می‌داند و می‌بیند که این‌ها را باعشق یا از عشق نشانه‌ای نیست، آدم را هدف غیرت قرار می‌دهد. چرا که تنها به اوست که توانایی عاشق شدن (مجازی و حقیقی) بخشیده، و این اوست که هم می‌تواند تنها عاشق خدا باشد هم عاشق زن خود. (که بحثی است طولانی و نه متناسب با این مقوله.) از این روست که می‌گوییم تعریض شاملو به «خیال» هم در شعر حمیدی شیرازی نادرست است (چون آنجا خیالی در میان نیست) هم آنجا که بیتی از مولانا را به این طعن و تعریض - به هر نیت - متصل می‌کند. در شعر کهن غیر عرفانی ما، در واقع وجه غالب آنچه ما «وصف و خیال» اش می‌نامیم، مجموعه‌ای از کارکرد عناصر بدیعی از قماش تشبیه و تمثیل و سایر صناعات شعری است، و ربطی به موضوعات مورد اعتراض شاملو ندارد.

* نکته دیگر در مورد تناقض «تعریف شعر» از ایشان، با شعر و مدعای شعری اش عبارت «بدون استعانت منطق» است. از بسیاری جهات، این نکته مقبولی است. شعر با منطق و استدلال ریاضی و تطبیق فلسفی کاری ندارد، (هر چند که این آخری‌ها گاهی با شعر کار دارند). (ضمناً فراموش نکنیم که: شعر هم منطق خاص خودش را دارد که ما یا منتقدان با آن کار داریم و جناب شاملو در چندین مورد در مصاحبه کذایی اش از «منطق شعر» سخن گفته است).

اما براساس اندیشه‌هایی پذیرفته شده یا هنوز مورد بحث و جدل، شعر (در مقام تعریف یا تفسیر) نمی‌تواند از عرصه پردامنه و پراز تنوع گزاره‌های فلسفه و منطق، یکسره بیرون افتد، ولی در عوض «خود شعر»، در ساخت خود، نیازی به «باور» منطقی ندارد، و فقط در تلاطم زیر ساخت‌های عاطفی و روانی است که به

بعضی گزاره‌ها و احکام فرعی فلسفی نزدیک می‌شود تا فلسفه اجازه ارزیابی آن را پیدا می‌کند. در چنین رویکردی است که شعر هم «منطق شعر» یعنی منطق ویژه و پنهانی خود را پیدا کند.

* در مورد شاملو، به استناد همان شعر مورد بحث (و چندین شعر دیگر مثل «خون و ماتیک»، «قطعنامه»، تا شکوفه سرخ یک پیراهن و... شعرهای دیگری از این دست) مدعای این قلم این است که منطقی پشت این شعرها ایستاده است، تا شعر را - چنان که شاعر در باور ایدئولوژیکی خود پذیرفته - پیش ببرد. و می‌دانیم که باور ایدئولوژیکی بر پایه فلسفه و منطق استوار است، نه عاطفه و احساسات.

شاملو، خود در جایی، در مورد حذف اولین کتابش «آهنگ‌های فراموش شده» سرودن دو سه شعر (مثل همان‌ها که اسم بردیم) را معلول شرمساری خود از «رمانتیک و آبکی بودن احساسات در شعرهای کتاب اول خویش» آهنگ‌های فراموش شده می‌داند. متوجه می‌شوید که این «خویش انتقادی» شاملو به هیچوجه متوجه تعریض یا نقد زبان و تکنیک آن کتاب و شعرهایش، نیست، بلکه یکسره نظر به محتوای شعر دارد؛ و چون این حرف شاملو، نوعی استدلال را در آن زمینه القا می‌کند، و استدلال از فلسفه و منطق زاییده شده، پس در هر حال شاعر، از منطق استفاده کرده، و این نافی «تعریف» او از شعر است، که لب نظریه‌اش عبارت «بدون استعانت منطق» است. وانگهی «شعری که زندگی است»، در تمام بندها و آحاد ساختار شعر، تابع منطقی صوری و روشن است؛ چرا که همه حرف‌های شاملو با احکامی بی‌چون و چرا، و به صورت دستورالعملی حزبی‌گونه تکلیف شعر را مشخص می‌دارد. اما آیا شاملو واقعاً و همیشه پیرو «دستورالعمل» خویش است؟ ما می‌گوییم: نه! بلکه برعکس مدعای «شرمساری از رمانتیک بودن» شاملو همیشه و در تمامی اشعارش رمانتیکست است، حتی در

همان دستورالعمل شعری که زندگی است. در این مورد، نیاز به استدلال نداریم. چون می‌دانیم که شاملو به تمامی یک شاعر «آرمان‌گرا» است، و می‌دانیم که آرمانگرایی، نحله‌ای از اندیشه و احساس است که مستقیماً ریشه در رمانتیسیسم دارد. رویکرد شاملو به ستیز دائم بین، خیر و شر و «بد و خوب» و «خدمتکار» و «خائن» و قهرمان‌ستایی او - چه در وجوه مثبت چه منفی، چه در هم آمیخته نیز از عین ویژگی رویکرد شاملو به انسان (انسان خاص) سرچشمه می‌گیرد، تا حدی که «توده‌ها» را در مصاحبه‌اش با حریری، یا حتی گاهی در شعرها، تا مرز استهزاء از جرگه مخاطبانش طرد می‌کند. او برای توده‌های مردم ارجی قایل نیست و اگر هم به‌طور ضمنی باشد، به یاری «واسطه‌ها» - یعنی فرهیختگان شعرخوان است که آن‌ها - توده‌ها - در منطقه دو رو آخری هدف سرایشش قرار می‌گیرند. چون آن گفته‌ها در دسترس خوانندگان است، من به نقل آن نمی‌پردازم و تن به تکرار مکررات نمی‌دهم. البته این را اشتباه ادراک شاملو از نوع حرکت نامحسوس توده‌ها که به انقلاب اصلی منجر می‌شود می‌دانم، شاملو فقط به ستیز بین بد و خوب می‌پردازد، و ستیز را هم فقط «قهرمانان» به انجام - اغلب بی‌فرجام - می‌رسانند. در این مورد ویژه، در بخش «انسان در شعر شاملو» بیشتر به یاری نظرات روشن شادروان مختاری در کتاب «انسان در شعر معاصر» خواهم پرداخت (که مقداری پرداختن بیشتر به زبان او را هم در خود خواهد داشت)

۴- شاملو، انسان و عشق (انسان در شعر شاملو)

گفتیم که شاملو، توده‌عام (مردم معمولی) را از جرگه مخاطبانش طرد می‌کند؛ یا این‌گونه استدلال می‌کند که شعر [من] از طریق فرهیختگان شعرشناس باید به گوش مردم برسد، تا بتواند آن‌ها را برانگیزد. این حرف شاید

در ظاهر، و به ویژه در یک کشور جهان سومی [کپرنشینان جهان مرکزی - م - آ] بتواند مصداقی داشته باشد. اما در این جا دو پرسش پیش می آید:

الف) مگر شاملو چه پیام گسترده راهگشایی دارد که از طریق «واسطه‌های فرهیخته» به گوش مردم برسد. در حالی که می‌دانیم شعر شاملو، شعری کلی‌گو است، با محتوایی محدود که حول خیر و شر و... در نهایت ستمگر و ستم دیده دور می‌زند و ما می‌دانیم که درد شاملو و رهنمود شاملو - حتی اگر واسطه‌ای فرهیخته هم باشد - ارتباطی با روند فقر و درماندگی مادی و روحی «مرغ» به مفهوم «توده» ندارد. برای مثال پاره‌هایی از شعر «سرود مردی که تنها به راه می‌رود» ذیل اسم بسیار با مستمایش (در ارتباط با شعر و اندیشه‌هایش) می‌خوانیم:

۱- در برابر حماسه من^(۱) ایستاده بودم و مردی که اکنون با دیوارهای اتاق‌اش آوار آخرین را انتظار می‌کشد از پنجره کوتاه کلبه به سپیداری خشک نظر می‌دوزد؛

به سپیدار خشکی که مرغی سیاه بر آن آشیان کرده است و مردی که روز همه روز از پس دریچه‌های حماسه‌اش نگران کوچه بود اکنون با خود می‌گوید:

«- اگر سپیدار من بشکفت مرغ سیاه پرواز خواهد کرد».

«- اگر مرغ سیاه بگذرد، سپیدار من خواهد شکفت».

و در انوردی که آخرین تخته پاره کشتی را از دست داده است

در قلب خود دیگر به بهار باور ندارد

چرا که هر قلب روسپی خانه‌ای است

۱. تأکید از این قلم است م - آ.

و دریا را قلب‌ها به حلقه کشیده‌اند
 و مردی که از خواب سخن می‌گفت، در حصار بد^(۱) به زنجیر بسته شد
 چرا که خوب^(۲) فریبی بیش نبود و بد^(۳) بی‌حجاب به کوچه نمی‌شد
 چرا که امید^(۴) تکیه‌گاهی استوار می‌جست و هر حصار این شهر
 خشتی پوشیده بود. و مردی که آخرین تخته پاره کشتی را از دست داده است،
 در جستجوی تخته پاره‌ی دیگر تلاش نمی‌کند زیرا که تخته پاره کشتی نیست
 زیرا که در ساحل
 مرد دریا

بیگانه‌ای بیش نیست.

۲- با من به مرگ سرداری که از پشت خنجر خورده است، گریه کن.
 او با شمشیر خویش می‌گوید:
 «- برای چه برخاک ریختی
 خون کسانی را که از یاران من سیاه کارتر نبودند؟»
 و شمشیر با او می‌گوید:
 «- برای چه یارانی برگزیدی
 که بیش از دشمنان تو با زشتی سوگند خورده بودند؟»
 و سردار جنگ آور که نامش طلسم پیروزی‌هاست تنها، تنها بر سرزمینی
 بیگانه چنگ برخاک خونین می‌زند:
 «- کجایید، کجایید هم سوگندان من؟
 شمشیر تیز من در راه شما بود
 ما به راستی سوگند خورده بودیم...»

۱. تأکید از شاملو.

۲. تأکید از من است.

۳. تأکید از شاملو.

۴. تأکید از شاملو.

جوابی نیست.

آنان اکنون با دروغ پیاله می زنند!

« - کجایید، کجایید؟ »

بگذارید در چشمان تان بنگرم...

و شمشیر با او می گوید:

« راست نگفتند تا در چشمان تو نظر بتوانند کرد

به ستاره ها نگاه کن:

هم اکنون شب با همه ستاره گانش از راه در می رسد

به ستاره ها نگاه کن

چرا که در زمین پاکی نیست...

و شب از راه در می رسد

بی ستاره ترین شب ها!

چرا که در زمین پاکی نیست:

زمین از خوبی و راستی بی بهره است

و آسمان زمین

بی ستاره ترین آسمان هاست.

بند سوم، به همین سیاق نوشتاری، از خیانت زنی می گوید و حماقت مردی که به

عشق آن زن اعتقاد دارد در بند چهارم، جهان پراز دروغ است و شاعر (شمشیردار) با

تمام حماسه هایش به گورستان می رود، تنها. و سرانجام در پایان همین بند:

« و دیگر -

- هوایی که می بوییم از نفس پر دروغ همسفرانِ فریبکارِ من گند آلود است!

و به راستی

آن را که در این راه قدم برمی دارد به همسفری چه حاجت است؟ »

آبان ۱۳۳۴

این شعر را به ویژه از آن رو برگزیدم که تا حدودی به دور از قطعیت‌های ستیز خیر و شر است (نسبت به «خون و ماتیک» یا «تا شکوفه سرخ یک پیراهن» یا... و ضمناً از نظر روایی، و صحنه‌پردازی یکی از شعر برجسته «هوای تازه» است؛ گو این که جابه‌جا، یادآور تعریض‌های درخشان شکسپیر در مکبث و تراژدی قیصر، یا کمی آمیخته به نفرین‌های برنیامده از زبان «ت. اس. الیوت» است در «سرزمین عقیم»، اما در عین حال، با توجه به واژه‌هایی «مرغ سیاه» و واژه‌ها و تصویرهایی در بند ۲، باز هم شاملو، به صورتی کلی (در حد ذهنی‌گری) به بد و خوب مطلق سروکار دارد و بی آن که ما «چیزی» از همسفران خائن، یا نوع خیانت‌شان در کجا و چرا، چیزی خوانده باشیم، نفی و طرد شاملو متوجه زمین و آسمان می‌شود. شعر اپرایی است زیبا در رثاء پاکی و نیکی، همین، به علاوه «منیت» قاطعی که «سردار» از خود بروز می‌دهد. وانگهی این شعر اپراگونه، زاده تخیل تلخ و سنگین شاملو است و خیلی هم درخشان. یعنی تخیل کسی که شاعران - بی تخیل - پیشین را به جرم «خیال‌بافی» مسخره می‌کند.

شاید، به تعبیری، بتوان آرمان‌گرایی شاملو را - چه به‌خاطر پیروزی بد بر خوب - مثل همین شعر - به گوشه‌هایی از اندیشه‌های نیچه، در جستجوی «ابرانسان» مشابه دانست. اما قدر قدرستِ اندیشه‌های شاملو، به اندیشه‌های سنجیده و در عین حال خشمنده تیجه نمی‌رسد و نه همخوانی دارد. شاملو قهرمان ستاست آشکارا، و نیچه «ابرانسان» خواه است، پنهان و سنجیده و رازآمیز، که هنوز بر سر آن بین فلاسفه دعواست. دعوایی - مثل متأثر بودن هیتلر دیوانه از فکر «ابرانسان» نیچه - که این روزها دارد به نفع نیچه واقعاً فیلسوف - شاعر، و به زیان تهمت زنان تمام می‌شود. در این مورد مقاله خیلی خوبی جناب محسن حیدریان در شماره‌های یکشنبه و دوشنبه «ایران» ۱۶ و ۱۷ شهریور به چاپ رسانده که از یکی دوبند آن، در تناسب با بحث خود، از آن بهره می‌گیرم:

«نیچه آنگاه تحلیل از گذشته را به نگاه آینده پیوند می‌زند و می‌گوید مهمترین هدف انسان غلبه بر خود و ساختن پلی به سوی خو باید باشد، تا بتواند نواقص خود را باز یابد و شناخت درستی از خود کسب کند.

او می‌گوید: هویت انسان همواره دوگانه است. چیزی به نام حقیقت مطلق وجود ندارد. هویت انسان. چیزی میان مرگ و زندگی است. انسان همزمان هم مرگ است هم زندگی. زندگی ارثیه‌ای است دوگانه که در جایی میان تباهی و نیکی قرار دارد.»
مقاله، سپس در تبیین اندیشه‌های انتقادی دوران مدرن، می‌گوید:

«در حقیقت می‌توان گفت که عبارت فوق، جوهر فلسفه نیچه را تشکیل می‌دهد. این دریافت بدان معنی است که انسان همواره در حال دگرگونی است و هویت یگانه‌ای ندارد. لذا حقیقت یگانه‌ای نیز وجود ندارد. اما هنر واقعی، یعنی «تحمل حقیقت» به این ترتیب اهمیت اساسی نیچه در تابوشکنی و نقد ارزش‌های حاکم است که هموارکننده راه انسان مدرن به شمار می‌آید. این نگرش نیچه، یکی از ستون‌های مستحکم و سنتی فلسفه و تفکر غرب را که مبتنی بر [مسیحیت] و نگاه به جامعه و انسان براساس «اخلاق ماورایی» و «بالا» و «پایین» و «مافوق» و «مادون» شمردن جایگاه ارزش‌ها بود، مورد چالش جدی قرار داد. نیچه نشان داد که در چنین ارزش‌هایی [چیزی] جاودانی وجود ندارد... [غیر از آن] نیچه نشان داد که انسان می‌تواند حتی از تباه‌ترین و بدترین موقعیت‌ها نیز بهره‌برداری مثبت کند. به عبارت دیگر راه خلاص واقعی، نه در تنوید و اجبار به انتخاب

میان بهشت و جهنم، یا جنگ و صلح، بلکه در فراسوی آن‌ها نیست.

...

نیچه در کتاب «فراسوی نیک و بد» می‌نویسد:

«هرچه می‌گذرد و بر من بیشتر چنین می‌نماید که فیلسوف در مقام انسانی که ناگزیر از فردا و پس فرداست، خود را همواره با امروز خویش در ستیز یافته است و می‌باید که بیاید. دشمن او همواره آرمان^(۱) امروز او بوده است».

این سخن نیچه گوهر اندیشه انتقادی مدرن است. چرا که مدرن بودن به معنای نقد اوضاع کنونی است. از این منظر نیچه به عنوان گشاینده راه مدرنیته، دشمن سنت‌های جزمی است و به جنگ با گذشته‌ها و نیز امروز می‌رود و در این پیکار دائمی با بقایای سنت‌ها و جزم‌های گذشته و امروز حتی از پذیرش آرمان‌های امروز نیز سرباز می‌زند. در چنین پیکاری است که نیچه در موقعیتی ناآرام قرار دارد و هم با سنت‌ها و باورهای کهنه می‌جنگد و هم با آن چه به نظر اکثریت مردم درست می‌نماید».

مضافاً این که، نیچه هرگز نمی‌خواست ابرانسان به مفهوم لغوی کلمه باشد» به تعبیر غریب بنده، نیچه «آبرانسان طلب»، ضد ابرانسان هم بود، چون ضد آرمان امروز خود هم بود.

حاصل کلام این که، آرمان‌گرایی و قهرمان‌ستایی شاملو، با وجود موجه بودن بعضی وجوه سیاسی آن، نوعی آرمان‌گرایی «اندیشیده نشده» بود، که نادرستی آن در بسیاری حوادث سیاسی مرتبط با «قهرمان بازی‌ها» در طول مدت کوتاهی

۱. تأکید از من است - م - آ.

ثابت شد، و دیدیم که «قهرمانان» شهیدانی پاک و عزیز بودند، در راه هدفی نسنجیده و نیندیشیده... و اگر نقدِ معذوریتی در این میان بگذاریم، همان فقر فرهنگی جهانِ سومی و کپرنشینی است - هم در اندیشه و هم در عمل - که از فرهیختگان خود فداکاری‌هایی می‌طلبد که در نهایت نه تنها دردی را درمان نمی‌کند، بلکه از جهاتی جایگزین حرکت‌های استراتژیک و عمومی می‌گردد، و یادآور این جمله گالیله در نمایشنامه برشت می‌شود که: «وای بر ملتی که احتیاج به قهرمان ندارد!» در پاسخ شاگردانش که گفتند بود وای بر ملتی که قهرمان ندارد! انسان شعر شاملو، تنها با یک تفسیر ناگزیر، قابل بحث، قبول و یا انکار است، مدخل این تفسیر این است که ما فقط از تاریخ خاص و حوادث یک کشور - مثلاً ایران - درس، تجربه و اقدام به عمل را سرلوحه بحث قرار دهیم. (هر چند این محدودیت و انحصار نگرش به یک مقطع مکانی، با فلسفه مبارزه سیاسی طبقاتی قابل قبول نیست، حتی اگر به جای یک کشور، جهان سوم یا «جنوب» را مشمول این حکم بدانیم.

چون بنیاد مبارزه سیاسی - اجتماعی، بر کلیت یک یا چند جامعه و ملت و طبقات اجتماعی آن قرار دارد، و حرکت‌های انفرادی یا گروهی، در عرصه‌های مشخص نشده ستیز، در غیب قاعده توده‌ای و تشکیلاتی - خود، به گونه هر می وارونه تعبیر می‌گیرد، و تقریباً همیشه ناکارآمد می‌نماید. بنابراین، اگر کسی یا کسانی، به حکم خشم از بی‌عدالتی، یا احساس وظیفه به حکم شرف انسانی خود، وارد عرصه ستیز شود، هر چند به کنشی زیبا و انسانی و ستایش‌انگیز دست یازیده است، موضوع حرکتی انقلابی به معنی کلمه قرار نمی‌گیرد. فرض کنیم دستگاهی حکومتی، همچنان که در طول همین زندگی کوتاه هفتادساله خود بسیار دیده‌ایم تا چه رساند در طول تاریخ طولانی، خود، به کشتن یک یا چند ستیزگر با شرف و شیفته شهادت بپردازد، و از آن طرف هم فرض کنیم که

یک نفر یا یک گروه، به کشتن افرادی از دستگاه حکومت اقدام کند، و از این بابت هم ستایش شود، نتیجه غایی کار او چه خواهد بود؟ مصداق تاریخی این حرف و پاسخش، یکی جریان برادرلنین، پیش از انقلاب اکتبر است که به خاطر اقدام به ترور تزار، با وجود عدم توفیق، اعدام شد، و نظرات لنین را هم در غلط بودن اقدام برادرش خوانده ایم. نمونه دیگر هنگامی بود که در انگلستان، به تحریک تشکیلات چپ - که اکثراً دانشجویان بودند - اعتصابی راه انداخته شد که حکومتیان به خونش کشیدند. از انگلس نقل است که پس از ختم کار و شمارش نعش کشتگان و شناسایی آنان، معلوم شد همه کارگران هستند و حتی یک دانشجو کشته نشده است. (البته این مثال آخری را ما نمی‌خواهیم حجت عدم روح انقلابی‌گری در دانشجویان قرار دهیم، چون هرچه بوده، حرکت جمعی و تشکیلاتی بوده. ولی می‌دانیم که در لحن انگلس نیشی انتقادی نهفته بوده است.

اما در ایران، و در زمینه نقد رویکرد شاعر یا روشنفکر به ستیز مبتنی بر شرف انسانی، اوضاع خیلی بی‌خون‌تر و تأمل برانگیزتر است، نویسنده ارجمند «انسان در شعر معاصر» و اینجا، انسان در شعر شاملو، هرچند نقد خود را در لایه‌ها و تعریف‌ها و تعریض‌های پنهان و آشکار پوشانده، و ستایش ضمنی فراوانی خرج وجه مثبت ماجرا کرده، باز، آنجا که باید، حرف اصلی خود را که از ادارک عمیق او از مبارزه برمی‌خیزد، بیان داشته است. چرا که اینجا سخن از شعر است و نه شخص شاعر و عمل او، که هرگز در هیچ تشکیلاتی، عضویت نداشته، و لزوماً هم نمی‌بایست داشته باشد. سخن نویسنده بیشتر متوجه شعر، و تیپ‌های انسانی‌یی است که در این شعرها، به عنوان قهرمان و عمل‌کننده معرفی شده‌اند، و بعضاً حتی با اسم و رسم.

شادروان مختاری، که خود در زمره چنان قربانیانی است، ذیل عنوان «انسان

در لحظه ستیز) می نویسد:

«شاملو عشق به انسان را در عرصه مبارزه سیاسی دریافته است». (متوجه باشید که از همان ابتدا مختاری هوشمندانه «استثناء» می کند. ولی درباره انسان در شعر نیما، سخن اش بر اعتماد استوارتری تکیه دارد)

باری: «او بنا به تاکید خویش در اشعارش، پیش از ورود به عرصه مبارزه، به مسأله «انسان» و ارزش همبستگی بشری واقف نبوده است. اما از آن پس، با توجه به زندگی و مرگ انسان های بزرگی که هدف زندگی و مرگشان، آزادی و دادگری و پاسداری از شأن و شرف آدمی بوده است، شعرش را وقف ستایش انسان، به ویژه ستایش نخبگان کرده است.

مختاری، غیرمستقیم، فاش نموده است که «انسان» در دیدگاه شعری شاملو فقط نخبگان اند. مختاری، پس از توضیح و تبیین چه گونه گی حضور انسان در شعر شاملو «با وجهه ای ویژه و رنگ مشخص» به تشریح وضعیتی می پردازد که شاملو «به ناگزیر» «دیدگاهش» از مرکز مبارزه انسان برآمده و بر آن متمرکز مانده است و اگرافت و خیزی داشته است نیز بر همان محور بوده است. در نتیجه در ذهن او مفهوم انسان از مفهوم مبارزه سیاسی گسست ناپذیر مانده است».

این نظریه، به خصوص در جامعه ما، به دلیل حذف فرصت های اندیشیدن به کل انسان، یک جامعه کامل، یا یک تشکیلات انقلابی، مصداق هایی دفاع پذیر داشته و دارد. مبارزه سیاسی در جوامع استبداد زده، به ناگزیر به «لحظه های ستیز» می انجامد. مختاری بیشترین حجم کتاب خویش را وقف برحق بودن مقطعی این لحظه می نماید، ولی چون مبارزه سیاسی و ستیز و قهرمان گرایی یا قهرمان ستایی، دو اصل پروژه انقلاب و در بطن آن، با هر استدلال موجهی نمی گنجد، ایشان ضمن ستایش این تقدس آئینی، جابه جا، به نارسایی های عمده آن می پردازد، ولی دوباره به تأیید یا لزوم ناگزیرانه آن روی می آورد. در

واقع مختاری، بنا به خصلت انسانی و انسان دوستانه خود، در هیچ موردی به نقد محکم این شیوه‌های مقطعی نمی‌رود، با آن خودش «نقدِ سلاح» رژی دبره را مورد تأکید قرار می‌دهد. او یا دلش نمی‌خواهد، یا رعایت می‌کند که سراسر است بگوید: حرکت‌های چریکی، بدون پشتوانهٔ مردمی، هرگز و در هیچ جا راه به رهی نبرده است، و اگر جایی اثری داشته، تا حدودی زمینه‌ساز بیداری و توجه گروه‌های دیگر از نخبگان، و خیلی کم، گروه‌های واقعی انقلابی بوده است. با این همه، هرچند کمی پوشیده، در مورد «دوره‌بندی» گرایش‌های نخبه‌گرایانه شاملو در شعر، پرده از بسیاری «اشکال»ها و دشواری‌های شاملو برمی‌دارد. ما بخش‌هایی از این فصل را نقل می‌کنیم:

«زنجیرهٔ نگرش و گزینش شاملو، چهار دوره از گرایش به انسان را به هم پیوسته است. و هریک از این دوره‌ها را به تبع از نوسان‌های «زمان» و محتوای آن، به رنگی و کیفیتی در آورده است. اما آن‌چه در تمام دوره‌ها ثابت مانده است، همان اصل ترکیب نهایی «انسان، مبارزه، شاعر، عشق» است. باز پس از بیان جملاتی که اندکی بوی هواداری یا اعتذار از آن‌ها می‌آید، چهار دوره را چنین برمی‌شمارد.

۱- دورهٔ بازیافت انسان در عرصهٔ مبارزه و لحظهٔ ستیز. این دوره است از «جذب» که از روند گرایش به انسان و درک حضور و شأن او و خویشتن شاعر خبر می‌دهد، و آمیزه‌ای است از اندیشه‌های عظمت طلبانه و قهرمانی.

۲- دورهٔ تثبیت گرایش که زمان آبدیدگی نیز هست. همچنان که در ارزیابی هر کس و هر چیز به یاری محک و معیارهای قاطع و قطعی است. این دوره را می‌توان به دوبخش یا دو مرحله کرد:

الف) مرحلهٔ تداوم گرایش، و طرح ارزش‌های بزرگ همبستگی و عظمت‌گرایی انسان، این مرحله که تا نیمه‌های دههٔ سی ادامه دارد، جنبه‌های

گونگون از ارزش‌های عام انسانی، حفظ و حراست قهرمانانه از آن‌ها را، چه در فضای مبارزه و چه در موقعیت شکست، تصویر می‌کند.

(می‌توان بیشتر شعرهای شاملو را که در ابتدا به آن‌ها اشاره کردیم، مثل «برای ماتیک و خون»، و «تا شکوفه‌های سرخ یک پیراهن»، «در سرود مردی که خود را کشته است» و... مشمول این توضیح مختاری دانست. م-آ)

ب) مرحله آشکارشدن تأثیر روزافزون شکست برگرایش به انسان، سال بد آغاز می‌شود. و پی‌آمدهایش چهره مبارزان را درها له‌ای از اندوه فرو می‌برد. به موازات آن عشق از میدان به خانه می‌گراید، و نضج می‌گیرد.

(و به گمان من بهترین شعرهای شاملو از همین زمان آغاز می‌شود. م-آ). عوارض فرهنگی «نفی» مجال مساعد می‌یابد، اما انسان و قهرمان مصون از تباهی، از میدان خالی و جامعه در حال تباه شدن، رنج می‌برد. کم‌کم «مسلک» و «اعتقاد» به ارزش‌های پیشین را نیز «نفی» می‌کند.

۳- دوره پیامبری - که برای «درون» آفرین، و برای «بیرون» نفرین آورده است. این دوره را نیز به دو مرحله تقسیم می‌کنیم:

الف) مرحله جذب در عشق و نفی دیگران، نفی مبارزه و مسلک، گسترش دامنه دیگران و فاصله گرفتن از جامعه برای پناه بردن در عشق. حضور برجسته «من» در معشوق تبلور می‌یابد، عظمت انسانی در خانه عشق حراست می‌شود. تجسم نهایی عشق در مواجهه با دیگران، یا مخالفان و ناهماهنگان، و در دشنام و نفرین و استهزای ستیزه جویانه گاه نسبت به اینان و گاه نسبت به کل «خلاق یاوه» و هستی و جهان و سرنوشت و... صورت می‌پذیرد.

۴- دوره بازگشت انسان برگزیده. دوره مبارزه جدید که آغاز می‌شود و صورتی از اوانگاردیسم جهانی است.

مختاری سپس برای هر دوره، مصداق‌هایی هرچند کوتاه (پاره‌هایی از

بعضی شعرها) آورده که جلوه‌های دوره‌های ویژه مورد نظر او را (تأحدودی) به نمایش می‌گذارد. اما از دید این قلم که خود را در شمار «یارترین» یاران او می‌شمارد، و هرگز شبهه نفی و مخالفتی با آراء او (هرچند بی‌برو برگرد مطابق آراء من نباشند) نمی‌رود. دو نکته مهم بر تبیین او از شعر استاد بزرگمان شاملو، هست که بوی نوعی ارادت اغراق‌آمیز به شخص شاعر، و نوعی معذوریت اخلاقی در نقد زبان و درونمایه کار او از نوشته‌های وزنیشان به مشام می‌رسد:

۱- نکته اول هم شامل شاملو و هم مختاری عزیز است، و آن تأکید مصرانه و بیش از حد بر تأیید یا توجیه‌گزینش شاملویی در زمینه انسان‌گرایی و محتوای شعری شاملو است، که بیش از آن که در حیطه یک نقد و نظر شعری بگنجد، وجهه سیاسی و هم‌آوایی شخصی با آن بزرگوار را القا می‌کند. خصوصاً آنجا که به مبارزات چریکی با دوران رژیم سابق (یا به‌طور کلی) مربوط است. هرچند مختاری در برشمردن ده مورد، از چگونگی رویکرد شاعر، به‌طور ضمنی «محدودیت و مشروط بودن به مسائل خاص» این رویکرد را، به گونه‌ای می‌نویسد که فقط به ایده پرتلاطم و پرنشیب و فراز شاملوی «منحصر به فرد» برمی‌گردد و اقرار دارد که این رویکرد از هیچ شاعر دیگری جز آن بزرگوار در طول دوران امید تا یأس حوادث اواخر دهه بیست تا اواخر چهل، در کل شعر ایران مشاهده نشده، و این استثناء نمی‌تواند زیر عنوان کلی «انسان در شعر... - هر کس دیگر» مشمول عام یابد، و از منطقی شعری و هنری که در سطوح مختلف مخاطبان مورد پذیرش یا رد وانکار قرار گیرد، پیروی کند؛ با وجود این استنتاج نهایی منتقد و محقق بزرگ ما، توجیه این و تفسیری به نفع این نگرش یک سوئه است، که البته مختاری قبلاً هم در مقدمات کتاب ارزشمند خود، مثلاً از عنوان «ساخت استبدادی ذهن»، با تفسیرات و مثال‌هایی کامل و نیمه کامل، زمینه حقانیت این «برخورد شاملوگرایانه» و ضرورت آن را پی‌ریزی کرده است. (در این مختصر

نمی‌رسیم به مسائلی عمده ولی قابل بحث - مثل بازتابش عرفان به عنوان تصویری از همان وضع استبدادی و بیرون شخص عارف پیردازیم، و مثلاً مراد و مریدی و شیخوخیت و شاگردی عارفان بزرگ و پیروانشان را وجهی منفعلانه از همان شاه و رعیت یا شبان و رمه بدانیم، و فراموش کنیم که چند عارف بزرگ مثل حلاج، عین القضا، سهروردی، نعیمی و نسیمی (حروفیه) جان خود را بر سر این «انتزاع و تجرید» گذاشتند و اغلب پوستشان قلفتی کنده شد یا بردار شدند - از پایین - یا میان حصیر نفتالود سوختند، چراغ چرا که ندای سرکشی‌اشان - به تعبیری - ندای سرکشی روشنفکرانه، منتها متناسب با فرهنگ رایج زمانه بود، این عرصه‌ای بسیار وسیع‌تر از بحث مختصری که ما امروز داریم).

باری اما، آنجا که محقق عزیز ما، انتزاع و اعتزال گذشتگان را، با اگر و اماهای زیاد، به کناری می‌نهد و در برشمردن رویکردهای فرد (یا افرادی) آمیخته با سیاست امروزی را راجعی قدسی مآبانه می‌نهد، ناگزیر از پرسشی نیستیم که: «این شیوه جدید تحقیر توده‌ها - که باید در سایه شمشیر قهرمانان معدودی - احتمالاً به عدالت برسند - که تا حالا نشانه‌ای از آن نمی‌بینیم - تصویر دیگری از همان شوالیه‌گری کذایی نیست که مربوط به دوره‌ای خاص از اشرافیت فئودالی بوده (یا عیاران خودمان) که بعدها به دنکیشوتیسم و «لوطی‌گری» انجامیده و راهی به دهی نبرده؟»

۲- محقق دقیق و عزیز ما، در تبیین شعر شاملو، یک نکته را - جز اشاراتی کلی یا استثنایی - اگر فراموش نکرده، وانهاده و به آن گستردگی تأیید روش کسی که خود در سایه نشسته (بیرون از کپره‌های مردم) و با زبانی فخیم، اشرافی، و فرمانروایانه، کوشیده با طبالی بیان، میدان خالی از سواران و سیابانگ رزم‌آوران را گرم کند نپرداخته (بدون این که میدان ساکت «ظاهراً» ولی عمل‌کننده به تبع

زمان همیشه در حرکت - راهم نگاهی از زیر یا درون بیفکند - مثل نیما - و طبل زیر گلیم بزند) مسکوت و مغفول گذاشته است، منظورم پرداختن به زبان شاملو است. زبان شاملو، زبانی ارکائیک، و طبعاً به دور از زبانی است که همان توده‌هایی با آن محاوره می‌کنند، که شاملو در اغلب افاداتش از زبان، در پاسخ مصاحبه‌کننده که از شسته - روفته بودن زبانش حرف می‌زند، صریحاً آن‌ها را لایق یا شایسته، یا توانا به درک «فرمان»‌های فرمانده - شاعر یا قهرمان - ندانسته و واقعاً به تمسخر کشیده است. توجه کنید: «توده‌ها!... بسیار خوب، ولی توده‌ها شامل طبقات است، طبقات را، در این زمینه بخصوص، می‌توان به انواع و اقسام لایه‌ها تقسیم کرد: لایه بی‌سوادان، کم‌سوادان، بی‌ذوقان مطلق (این حرف عجیب را خود معنی کنید! - م - آ) کم‌ذوقان (ایضاً - م آ) صاحب ذوقان، بی‌سوادان صاحب ذوق (جداً آن را معنی کنید!)، با سوادان بی‌ذوق، و غیره و غیره... حالا بفرمایید ببینیم کدام شاعر یا نقاش، یا آهنگساز می‌تواند اثری بیافریند که «توده‌ها» (یعنی این لایه‌ها که در طبقات مختلف جامعه مکرر می‌شود) بتوانند آن را درک کنند؟) آنگاه استاد از این انبوه (بی‌بته لابد) این‌گونه چهره می‌نمایند: «برای «استفاده» چوپان نرلقانی و حاج آقای بازار حلبی سازها و کارگر کوره‌پزی و بقال گود زنبور کخانه، غایت موسیقی، تصنیف» یا ردلی جیران «است و «علی بی غمم من» و «گلپری جون» اینجا تکلیف گلینکا و موسورگسکی و چایکوفسکی چه می‌شود؟ (دارم خصوصاً الگوهای روسی مسأله را مطرح می‌کنم تا «رفقا» نتوانند زیرش بزنند و بگویند از کسانی اسم برده‌ام که خائن به طبقه کارگر و آرمان‌های خلقند) - کاش شاملو اضافه می‌کرد از چه کسانی ممکن بود حرف بزند که رفقا زیرش بزنند! از بتهون، مرتسوزارت، راخمانینوف، یا خصوصاً شستا کویچ که زیر باران عیب‌های هیتلر (که گفته بود: لنین‌گراد باید از روی خاک و جغرافیای جهان محو شود) ولی شستا کویچ در تمام طول جنگ، در

خرابه‌ها و زیر آتش سمفونی‌ها و ملودی‌هایی مستمراً ساخت و اجرا کرد که مردم (همه مردم مورد نظر شاملو) شب‌ها جمع می‌شدند و گوش می‌دادند و روزها، از شهر دفاع می‌کردند. دفاعی که نتیجه آن، در نهایت خودکشی هیتلر و «اوبراون» در خرابه‌های برلین بود.

شاملو در ادامه همان سخن به نکته دیگر نیز می‌پردازد که خیلی جالب است: «وقتی صحبت «میراث عظیم موسیقی روس» به میان می‌آید، اول همین نام‌هاست که به میان می‌آید، نه آن ترانه‌های البته بسیار زیبایی که فلان هیزم‌شکن کم سواد و به ناچار بیگانه با «میراث عظیم موسیقی روس» که در پرت افتاده‌ترین جنگل‌های سیبری درخت اَره می‌کند، از شنیدن‌شان لذت می‌برد. (لطفاً در برابر هیزم‌شکن روس علامت بگذارید: «مساوی است با» کارگر کوره‌پزخانه... م - آ) اما شاملو انگار یا فوراً متوجه اشتباه خود شد باشد، اضافه می‌کند: (البته خلط مبحث نشود، این را هم در حاشیه بگویم و بگذرم که سرچشمه آثار جاودانی پاره‌ای از این آهنگ‌ها هم چیزی جز همان ترانه‌های ملی و قومی نیست. اما مساله در ساخت و پرداختی است که این نوابغ در آن مایه‌های خام انجام دادند. ترانه «اوچین چرنایا» - که به چشمان سیاه معروف شده - همان نمی‌است که چایکوفسکی سمفونی بی نظیرش «پاته تیا» را با آن آغاز کرد.....) چه شد؟ تناقض تا به چند؟ آیا ایران فاقد «ترانه‌های ملی و قومی» است؟ آیا شأن هیزم‌شکن سیبری خیلی بالاتر از «چونرلقانی» است؟ بی شک نه! و بی شک همه موسیقیدان‌های بزرگ، آثار خود را بر درونمایه‌های ترانه‌های ملی، و - فی‌المثل، پاستورال» که همان چوپانی باشد بنا نهاده‌اند. و نیما هم بی خود در وسط سمفونی شعر بزرگی چون «مانلی» ناگهان از دهان ماهی‌گیر فقیر زیر آواز نمی‌زند که «آی رعنا رعنا! / چشم جادو رعنا! / تنی آهو رعنا / آی رعنا رعنا!... الخ».

به حاشیه رفتم. منظور این است، زبان فاخر و شکوه‌مندی که شاملو

برگزیده، و ریشه در زبان کلاسیک فاخر قرن چهارم و پنجم هجری فارسی دارد، بدنه و ساختی دارد که مفاهیم شکوهمند می‌طلبید (و به قول آقای کاخی -شفاهاً گویا- این زبان طاقت‌پذیرش هیچ مضمون پلشتی ندارد) - که باید در مورد پست یا پلشت، یا نازیبا بحث‌ها کرد که اینجا جایش نیست، ولی از منظری عام حرف درشتی است، و از دیدی بدبینانه، بیرون کردن «مضامین بدا» از حوزه شعر و ادب است! شاملو خود، برای نشان دادن ارجحیت نثر شعری و نظم غیر شعری، از «کشف الاسرار و عدة الابرار» مثال می‌آورد تا ما «حیرت کنیم» «اصل همه غریبان آدم بود... الخ».

یا از اسرار التوحید عطار، یا عجایب البلدان، یا تاریخ بیهقی و تفسیر عشق نیشابوری (مصاحبه شاملو با حریری در مقدمه گزینه مروارید ص ۱۶) و باید بگویم که روان‌شاعر مختاری عزیز هم به این سرمشق‌های شاملو توجه کند و نفی عرفان و زبان عرفانی را در مقدمات کتاب خود به یاد آورد. (عرفان به اولیاء گرایش دارد و شاملو به قهرمان، فرق‌شان؟... م - آ) این خصلت زبان است. باوجود این شاملو اما به زبان یک پهلوی نگاه می‌کند و معتقد است که تنها از طریق زبان شسته روفته می‌توان به شعر نزدیک شد: «در این چه حرفی است که هر چه به زبان شسته روفته نزدیکتر بشویم از شعر دورتر می‌شویم! حال آن که تنها و تنها از این راه است که می‌توان جان شعر را متبلور کرد...».

شاملو در ابتدای همین مقال در مصاحبه‌کذایی می‌گوید: «زبان ابزار کار شاعر است...» و در پاراگراف بعد در همان صفحه (ص ۳۱ از مصاحبه در گزینه مروارید) می‌گوید: «کلمات در شعر مظاهر اشیاء نیست، بلکه خود اشیاء است که از طریق کلمات و در شعر حضور پیدا می‌کند، بارنگ و طعمشان، با صدا و حجم و درشتی و نرمی‌شان، با القائاتی که می‌توانند بکنند... الخ» آیا این نوعی تناقض نیست؟ زبان اگر ابزار کار شاعر شد، طبعاً کلمه هم همین‌گونه تابع آن، ابراز خواهد بود. و

ابزار به جز به یاری «ما به ازاء» بیرونی، هیچ کاری نمی‌توانند بکنند. زبان به یاری «نحو» است که به شعر تبدیل می‌شود، و نحو، اصل اندیشه و حتی فلسفه است. به قول حافظ «یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب / از هر زبان که می‌شنوم نامکرر است.» اما برای شاملو زبان، اولاً به مفهوم مجموعهٔ واژه‌هاست نه سیستمی از نشانه‌ها، که در ترکیب نحویشان معنا آفرین می‌شوند نه با شستهٔ رفتگی یا تراش خوردگی واژه، در یک کلمه، زبان واقعی «نحو» است. چرا که نحو، نشانه‌ها را در جابه‌جایی‌ها، تبدیل به معناهای بی‌شمار می‌کند. بنابراین اگر زبانی به «مقتضیات» بیرون متکی باشد، شعر نمی‌آفریند. بلکه نیازهایی را برآورده می‌کند که از بیرون طلب می‌شوند. برای همین است که شاملو، شعر پریای خودش را، از زمرهٔ «شعرهای سفارشی» می‌داند که بنا به «مقتضیات» و نیازهای اجتماعی زمانش سروده شده است، و خودش اقرار می‌کند که از آن در گذشته و دیگر ضرورتی ندیده که به آن روال روی آورد. شگفت این است که شاملو، که آگاه‌ترین افراد بر زبان فولکلوریک است، و کتاب کوچهٔ او با آن همه حجم و کار، نشانهٔ علاقهٔ او به این زبان است، در مورد پریا که به تعبیری «عصارهٔ زبان کوچه» است این‌گونه به درشتی داوری می‌کند. و شگفت‌تر این که در صفحاتی از همان مصاحبه، زیباترین ترانه‌های محلی را به‌عنوان شاهدهی بر شاعرانگی و زیبایی «شعر توده» شاهد می‌آورد. اما به شعر رسمی خودش که می‌رسد، همان شاعر مورد عنایت شادروان مختاری است. اشکال دیگر شاملو در همین زمینه این است که «سفارش اجتماعی.» مایاکوفسکی را، با علاقهٔ دیرین مردم به شعرهایی از قماش پریا، اشتباه می‌گیرد. «سفارش اجتماعی» مایاکوفسکی، به تعبیری یک سفارش «حزبی» است. در حالیکه مکرراً می‌گویم شاملو در هیچ حزب و دسته‌ای نبوده و فقط به انگیزهٔ رمانتیسیسم ژرف و آرمان‌گرایی‌اش، از «سفارش» حرف می‌زند و باز هم خود را دچار تناقض می‌کند.

عشق و آرمان در شعر شاملو دو عنصر آرمانی اند نه ساختاری (ساختار شعر).

و اما عشق...

عشقی که شاملو را به جذبه خود گرفتار می‌کند، از قماش عشق‌های نیست که مردم معمولی با آن سروکار دارند (یا حتی روشنفکران). عشق، هر چند با پای خود، در کسوتی متداول به سراغ شاملو می‌آید، یعنی معشوق، فقط معشوق است، اما همین که به چهار دیواری یا سیکل شخصی «عشق، انسان، شعر و قهرمان» شاملو رسید، خود به یکی از ارکان سازنده شخصیت روحی - سیاسی شاملو تبدیل می‌شود، و شاملو حتی در عاشقانه‌ترین شعرهایش و زیر چتر معشوق، پای از آن سیکل کذایی بیرون نمی‌گذارد. برای این که این بخش از مقاله خود را با «کلیت» شاملو در سیکل خاص خودش که مختاری هم ترسیم کرده برسیم، فصلی در باب عشق به این گفتار می‌افزاییم:

در کتاب «ضیافت»^(۱) ترجمه محمود صناعی با مقدمه و ویرایش فرهنگ جهان بخش (انتشارات جامی)، تم اصلی «درس عشق از زبان افلاتون» است، که طبق معمول از گفته‌های نانوشتۀ سقراط مایه می‌گیرد.

در مقدمه‌های مکرر این کتاب، در یکی دوجا از عشق به مفهوم فرویدی آن که مربوط به دوران ماست سخن گفته می‌شود، مثلاً در «ص ۱۰» می‌خوانیم که: «بی‌شک، عشق، احساسی است که با نیروی جنسی آدمی رابطه بسیار نزدیکی

۱. ضیافت، با ترجمۀ استاد محمد صناعی، نمی‌تواند آلوده به نادرستی‌هایی باشد که در این چاپ تازه شتاب‌آمیز آمده است. مثلاً در صفحه ۳۱ مقدمه اصلی - شاید هم متن از اودیسۀ با عنوان ایلیاد و حرف می‌زند، و بعد دوباره از اودیسۀ با مفهوم خودش، که هم اشتباهی بزرگ است و هم توالی «ایلیاد و اودیسۀ» را برهم می‌زند. وجود «و»های بسیار - شاید به جای ویرگول - یا افعال اشتباهی هم زیاد است، که کاری به این‌ها نداریم چون منظور نقد این کتاب خوب نیست. م - آ.

دارد، هرچند که حالت‌های جنسی آدمی، برای او شرم می‌آورد و وی را وامی‌دارد که میان «میل جنسی» و «عشق» تفاوت قایل شود. اما قابل پنهان کردن نیست که این دو حس هم به‌طور جداگانه می‌توانند فعالیت کنند و هم به همراه یکدیگر، زمانی که این دو همراه شوند، حسی به انسان دست می‌دهد که می‌توان آن را «فرا-احساس» نامید..... راز کامیابی و دست یافتن به «فرااحساس» نیز امری آموزشی نیست، بخشی از آن به میل درونی آدمی برمی‌گردد و مقداری نیز به اعمال و رفتار دوزوج که موجب تحریک امیال جنسی می‌گردد و موجبات تفاهم و نزدیکی را پدید می‌آورد؛ وقتی این تفاهم، و همدلی پدید آید، مسلماً حس دوست داشتن قوت می‌گیرد و کامیابی میل جنسی نیز بیشتر می‌شود. باری همین که سخن پای خود را در درون خلوتگاه می‌نهد (یعنی هر وقت می‌خواهیم حس و تمایل و توفیق جنس را به کلام درآوریم - م - آ)، شرم و اخلاق به سرزنش برمی‌خیزد و اخلاق و سنت جمعی را محترم می‌شمارد (از آن می‌هراسد - م - آ) و ناخودآگاه، ما بسیاری از گفتنی‌ها را پس می‌زنیم.... اما «اندیشه» مشغول می‌ماند.

باری همه این حرف‌ها، فشرده‌ای است از «سرکوب» فرویدی و پس روی رضایت‌ها یا نارضایتی‌ها به بایگانی ناخودآگاه ما که در خواب و رؤیا، تجلی می‌یابد (برمی‌گردد)، اما در عمل سمت‌های دیگری را در برمی‌گیرد، که یا انزواست، یا خشونت و حتی قتل؛ یا مسیرهای «متعالی» مثلاً عرفانی یا سیاسی یا غیره... (م - آ).

مقدمه‌نویس، در جای دیگر می‌گوید: «عشق» در واقع نوعی کشش به سوی زیبایی است. این زیبایی در هر چیزی می‌تواند تجلی پیدا کند: یک خانه زیبا، یک منظره زیبا، تا یک زن زیبا یا مرد زیبا (و مثلاً در مورد شاملو، شعر و مبارزه برای آزادی انسان).

اما برخلاف نظر مقدمه‌نویس یا مترجم در اندیشه یونانی - که «اسطوره‌ای

حماسی است» انسان برتر به تنهایی نیست که مورد توجه است و از این حیث با ایرانیان اشتراک فکری ندارد، چرا که در آنجا دولتشهرها قدرت را در دست داشتند و تصمیم‌ها تابع اراده جمعی آزاد بود.

همچنین منظور من از آوردن بخش کوچکی از مقدمات اندکی پراکنده ضیافت (بزم) زد نکته‌ای است که مختصراً در سخنان مقدمه نویس - یا متن - هم آمده، و آن اشتراک نظر خردمندان یونان و ایران در مورد عشق است، با این تفاوت که اولاً در باورهای مستمر و متنوع ایرانیان - خدایان متعدد وجود داشته‌اند. اگر «مهر - یامتیرا» را خدایی بنامیم که (که خانواده سام و زال پیرو آن بوده‌اند) اهورا مزدا ی زردشت را داریم که خدایی یگانه است، و به همین دلیل، در اساطیر ایرانی و تقابل‌ها و جنگ‌ها، آشفته‌گی چندانی خصوصاً در مورد وجود ندارد، جنگ بین خیر و شر (یا اهورا و اهرمن) اتم اصلی بیشترین حماسه‌های ماست. ثانیاً، عشق در حماسه‌های ما، بیشتر مشهور نیروهای پهلوانان بوده است، و فقط در یک مورد پهلوانی نامور مثل سیاوش، که با دختر و دشمنش ازدواج کرده کشته می‌شود (سودابه و مرگش به دست رستم به خاطر سیاوش هم هست). ثالثاً، پهلوانان حماسه‌های ما، خیلی به ندرت (در حد هیچ) به خاطر عشق جنگیده‌اند (مثلاً در تقابل با ایلیداد و ادویسه). البته این ویژگی هرگز دلیل برتری کردار پهلوانان ما نیست، چون در اساطیر یونان به سبب پیوند خوردن اسطوره‌ها به فلسفه، ماجراهای عشقی گسترده‌تر عمومی‌تر، و باعث حضور انسان‌های بسیاری در متن ماجرا شده است. در متن ضیافت می‌خوانیم (ص ۱۳۶ - ۱۳۷) که «عشق دادگستر و با عدالت است. چه اعتدال، مسلط بودن بر میل‌ها و هوس‌هاست. هرچند میلی و شوقی از عشق شدیدتر نیست، خود عشق بر میل‌ها حاکم است..... الخ» و باز «اگر از دلاوران سخن بگویم، در این فضیلت نیز عشق سرآمد همه است. حتی خدای جنگ را با همه نیرویش با او یارای

هماوردی نیست» و باز هم می‌خوانیم: «عشق شاعر است، و در همه هنرهای زیبا استاد است. چه، کسی که خود چیزی ندارد، نمی‌تواند آن را به دیگران دهد...».

ثالثاً، پهلوانان ما - که همه‌زاده عشق‌هایی بزرگ هستند، هرگز عمر خود را یکسره بر آن وقف نمی‌کنند، بلکه فرزند برومندی می‌آورند، فرزندی که عمر خود را وقف پاسداری از ایران می‌کنند. (زال، رستم و سایر پهلوانان) چون در ایران باستان، حتی در دوران تاریخی (مثل دوران گشتاسب که زرش با کتابش اوستا ظهور می‌کند) همه چیز تابع قانونی تغییرناپذیر است که همانا به سامان رسیدن «هزاره‌های شش‌گانه زرتشی - یا به تعبیری نه‌گانه خلقت و جنگ اهورا و اهرمن است تا پیروزی اهورا».

حال که به تفسیر و معرفی «شاعر» به نام نامی احمد شاملو نزدیک می‌شویم، یک جمله از سقراط می‌آوریم و می‌زنیم به صحرای «جامعه همیشه کربلایی ایران». سقراط در یک دیالوگ با «دیوتیما»ی دانا از قول او می‌گوید: «خوب به تو خواهیم آموخت: غایت جنب و جوش عشق زاینده‌گی در زیبایی است».

اما شاملو در شعر «توفان کودکان ناهمگون می‌زاید» می‌گوید (از قول مختاری):

و من در لفاف قطعنامه میتینگ بزرگ متولد شدم
تا با مردم اعماق بجوشم و با وصله‌های زمانم پیوند یابم
تا به سان سوزنی فرو روم و برآیم
و لحاف پاره‌های آسمان‌های نامتحد را به یکدیگر وصله بزنم
تا مردم چشم تاریخ را بر کلمه همه دیوان‌ها حک کنم
مردمی که من دوست می‌دارم،
سهمناک‌تر از بیشترین عشقی که هرگز داشته‌ام.

کتاب هوای تازه، ص ۳۱۳

محمد مختاری - زنده یاد - در کتابی با عنوان «انسان در شعر معاصر»، در فصل مربوط به شاملو، ذیل همین پاره از شعری که فوقاً باز نوشتیم، هوشمندانه^(۱) می نویسد: «این لحن شاعری است که پس از بازیافت» خویش، انسان، و خویشستن و معشوق را در مبارزه و عشق ستوده است، و ترکیب «انسان، مبارزه، شاعر، «عشق» را به رغم نمودهای چندگانه اش، واحدی تجزیه ناپذیر شناخته است، که هویتی اساساً حماسی - غنایی را در شعر پدید می آورد.» و جای دیگر می افزاید که: «مخاطبان او نخبگانند». همین پاره شعر - و همین توضیح مولف «انسان در شعر معاصر» آن نکته ظریف تلقی یونانیان اوایل تاریخ از عشق - به معنای شعر را تداعی می کند و در نهایت، نه تنها انسان کلی، بلکه آغاز تشکیل دهنده جامعه - مثل عشق به فرزند، عشق به خانواده، عشق به ملت و... را دربرمی گیرد و در این مورد نزدیکی بعضی دیدگاه های اساطیری (و امروزی) یونانیان و ایرانیان را در همین زمان بر ما روشن می دارد. زیرا برترین شاعران امروز یونانیان، مثل یانیلتس، یتوس و دیگران از دیدگاه های اساطیری تغذیه می کنند و امروز و اساطیر را درهم می تنند، و شعری سرزنده و متناسب با جوامع ستم زده امروز عرضه می دارند؛ ولی مخاطبان آن ها نخبگان نیستند.

* مختاری خیلی زود از زبان خود شاملو به یاری من می آید. او در تحلیل گسترده تر دوره نخست - از چهار دوره تحول شاملو، این جملات را از شاملو می آورد؛ که سخن از کتاب «آهنگ های فراموش شده» است. این دو شعر - دو شعر از قطعنامه - حاصل مستقیم پشمانی و رنج روحی من بود از اشتباه کودکانه چاپ مثنوی اشعار است و قطعات رمانتیک و بی ارزش در کتابی با عنوان

۱. عشق در زبان یونانی معنای همه هنرها را می دهد.

«آهنگ‌های فراموش شده» که تصور می‌کردم با شرمساریش تا آخر بر دوشم سنگینی خواهد کرد. این شرمساری در بسیاری از اشعار مجموعه بعدی «آهن‌ها و احساس» و در قطعاتی از «هوای تازه» و بخصوص «آوازهای شبانه برای کوچه‌ها» موضوع اصلی شعر قرار گرفته و پیش از آن که زاده بی‌ارزشی فرم قطعات آن کتاب باشد، زاده تغییرات فکری و مسلکی من بود... باری، شاملو بدین وسیله خود را سرزنش می‌کند که شعرهایی از قماش «آهنگ‌های فراموش شده» سروده است. که عاشقانه‌های ساده‌ای بوده‌اند و ستیزه‌گران و دژخیمان در آن‌ها رو در رو قرار نگرفته‌اند.

پس او شعرهای اولیه خود را نه به خاطر ضعف زبان و فرم و فقدان سیالیت و گسترده‌گی دامنه واژگان، که به خاطر «محتوای» «بد» شعرها سرزنش می‌کند، و چون به مبارزه حق با باطل، انقلابی با جلاد و سپس حضور جان پناه عشقی که می‌تواند هم آن ستیزخویی را تشدید، و هم خصلت عاطفی تازه‌ای به روحیه پرخاشجوی او بدهد به رضایت از خود دست می‌یابد. اما آیا این دوپاره کردن حقیقت بی‌مرز روان آدمی به خیر مطلق و شرم‌مطلق، با هر دو مهارت و هنرمندی‌یی، کافی است تا شاعری یکه و بی‌همتا بماند و کسی را یارای خرده گرفتن بر او نباشد؟ مگر رمانتیسیم چه در عشق و چه در آرمان‌گرایی فرقی باهم دارند؟ گفتیم که شعر شاملو، یا در واقع جان ستم ستیز شاملو، نه از منظری گشاده و سرشار از تنوع - مثل نیما - بلکه از پنجره‌ای رو به روی میدانی کوچک از نبرد ظلمت با روشنایی به خروش مبارزه تبدیل می‌شود. او مردم «پایین» را نمی‌بیند، و اگر گاهی مشفقانه خطایی با آن‌ها دارد، از دهان یک سلحشور (شوالیه) رزمنده است. به همین سبب است که شعر او را نخبگان فرا دست بر دست می‌برند. مختاری نیز در زمینه همین دشواری و معضل است که می‌گوید (وقتی قرار بر نخبه‌گرایی باشد):

«نخبه همواره فراتر از دیگران می‌ماند... پی‌آمد این امر (بالاترین شوالیه م-آ) بزرگتر شدن مداوم راس هرم، و کوچک‌تر شدن قاعده آن است (که مردم باشند م-آ) این پدیده شگفتی است که در اغلب نزدیک به تمام نهضت‌های (رزم آیین) و گرایش‌های عظمت‌طلبانه قابل رؤیت است. افراد بیشتری برای قهرمانی ظهور می‌کنند. افراد بیشتری مایلند در میدان جنگ کشته شوند تا این‌که خود را وقف کارهای ساده تلقی شده‌ای، از قبیل سازمان‌دهی اتحادیه‌ها، آموزش سیاسی، ریشه دواندن در محل کار مردم، مزرعه، کارخانه و کارگاه و... نمایند. در نتیجه کلمه «باور» کم ارزش‌تر از کلمه «مبارزه» و این یکی پایین‌تر از کلمه «رزم‌آور» و کلمه «فرمانده» بالاتر از همه کلمات می‌شود. اساساً این دیدگاه شامل بالا و پایین است. اگر همه آدم‌های خوب در بالا باشند دیگر کسی از پایین بودن خود نمی‌تواند احساس غرور کند. پس هر کس باید قاعده هرم را ترک گوید، و خود را به رأس هرم بکشانند. شاید این امر از بابت روانشناسی و زیبایی‌شناسی یاد شده جذاب یا ستودنی باشد، اما از نظر سیاسی بازدهی چندانی ندارد».

هرچند مختاری، در طول روند شعری دراز آهنگ شاملو، همین خرده عیب را، به گونه‌ای، در ردیف زیبایی‌ها و رویکردهای «ناگزیر» قلمداد می‌کند، رویکردهایی که جامعه نابسامان و همیشه درگیر ما به وجود می‌آورد، و مردی شاعر چون شاملو - که می‌بایست از نوادر روزگار ما باشد - در مسیری پرشیب و فراز قرار می‌دهد، که نه عشق هرگز در او، به صورت «طبیعی» و امروزی بروز می‌کند تا بیدار کننده راز و رمزهای ناگفته زیبایی و لازمه زبان شعر مدرن باشد.

نه شعر او دریچه‌ای به روی راز و رمزها و سیالیت ذهن و کشف قلمروهایی پر تنوع و دیگر گونه می‌گشاید، یا مثلاً - به خیال راهی بدهد تا جغرافیاهای دور تر و ناب‌تری کشف کند و باعث نشود که زبان شعر نیز منحصر به بسامد واژگانی ویژه و اندک بشود و همیشه در همان سیکل «مورد نظر مختاری باقی بماند».

مختاری، به گمان من، در تفسیرهایی که از «دوره‌های شعری شاملو» به دست می‌دهد، با وجود بیان تقریباً نیمه آشکار نقیضه‌ها در رویکردهای چهارگانه، و سپس ده‌گانه در تعبیر بعضی دیگر از آگاه‌های شاملو (در مورد تعبیرهای گاه متناقضش از انسان گاه «یاوه» و گاه «قهرمان») کوششی مضاعف به کار می‌برد، تا حتی شعرهای بسیار و نارسای شاملو، مثل «شعری که زندگی است» را هم، در رویکردی توافق‌آمیز خود بگنجانند. این خصوصیت، که از احترام مختاری به شاملو مایه می‌گیرد، اندکی هم ریشه در نوعی خویشاوندی قهرمان ستایانه هر دو دارد، امتیازی که در مختاری همیشه بیشتر بوده (خودش قهرمان بوده) و شاملو فقط شعرش را بدون رعایت اصول نظم‌اندیشگی، صرف آن کرده است. این واقعیت را ما، در تفسیری که مختاری از نیما به دست می‌دهد می‌توانیم دریابیم. مختاری پس از دسته‌بندی شعر نیما به کهنه و نو، به این نتیجه می‌رسد که:

«ضمناً با این دسته‌بندی می‌توان بهتر و بیشتر به این امر پی برد که نوآوری و نواندیشی نیما، یک واحد تجزیه‌ناپذیر است. همان گونه که شکل و محتوای یک شعر، در وحدتی ارگانیک تجزیه‌ناپذیر است. این دسته‌بندی نشان می‌دهد که نبوغ نیما، تنها یک شکل «نو» برای شعر معاصر ایران کشف و تدارک نکرده است. بلکه بنا به روزگار خود، نگاهی نو نسبت به هستی و انسان را نیز تصویر کرده است، که از همه سو در تعارض با نگرش کهنه و

ارزش‌های کهن و گرایش‌های سنتی است. و از وحدت این مجموعه است که یک دستگاه «نو» و پیشرو شعری پدید آمده است.

بنابراین:

«اصول نواندیشی نیما را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد و پیداست که با این دسته‌بندی، نموداری از اصول و ارزش‌های انسانی آن دوران نیز ترسیم می‌شود، که به رنگ تجربه‌نیمایی در آمده است:

۱- زندگی از طریق اجزاء پدیده‌ها و نمودهای کوچک اجتماعی و انسانی تحقق می‌یابد، تکامل می‌پذیرد و بیان می‌شود.

۲- انسان ارزش اصلی است (انسان به‌طور عام نه قهرمان - م-آ)

۳- از آدم‌های کوچک همه‌کاری ساخته است.

۴- یک قانونمندی عمومی - انسانی - تاریخی در کار است.

۵- نقش انسان پیشرو نقش یک کاشف آگاه است نه بیش.

۶- شاعر تافته‌جداافته و عقل کل نیست. خطاب شاعر به دیگران براساس رابطه‌آگاهانه و ضرورت و مقصد اجتماعی همگان است.

۷- شاعر فقط در نوآوری شعر بر رسالت و «من» پیامبرانه خویش تأکید می‌ورزد، و کهنه‌گرایان را که از در مخالفت با او در آمده‌اند، تا راهش را سد کنند، سزاوار سرزنش می‌داند.

۸- تنها دشمنی با انسان سزاوار نفرت و نفرین و ستیز و نفی است، و مبنای تشخیص این دشمنی در ضدیت با عدالت اجتماعی است.

۹- شکست و ناکامی محمل یاس و فرونشستن نیست. بلکه محملی است برای ادارک دوباره و تازه.
۱۰- عشق تبلور ناب رابطه انسانی است.

پژوهشگر گرامی گویی در برشمردن ویژگی‌های ده‌گانه نیما، که خیلی بی‌طرفانه‌تر به کار نیما در برابر شاعر بزرگ دیگرمان دست به قلم برده است. این بی‌طرفی و درست‌اندیشی، هر چند خصلت شناخته شده آن جان باخته قلم و اندیشه بوده، از جامعیت و حرکت طبیعی و بی‌کبک‌ه نیما بیشتر آب می‌خورد. وقتی در اصل سوم می‌گوید: «از انسان‌های کوچک همه کاری ساخته است» و آشکارا در برابر مدعای آن شاعر دیگر، که آدمهای کوچک را «چوپان مزلقانی، و کارگر کوره‌پزخانه و... و بیرون از دایره ادراک و اراده شعری خود می‌داند، قرار می‌گیرد. همچنین است در اصل پنج که نقش انسان پیشرو را یک کشف آگاهانه می‌خواند، نه کمر بستنی به جنگ یک تنه با اهریمن شر.

مختاری در دنباله همین بحث می‌گوید: «آنچه مهم است این است که این جریان عمومی ذهن، حرکت به سمت هماهنگی این اصول راهیچ‌گاه از دست نداده است، و هر چه شاعر پیشتر آمده، به ضرورت تعمیق و گسترش بیشتر ارزش‌های نو واقف شده، و به آن‌ها پرداخته است. از این رو وجود برخی استثناها، و نمود پاره‌ای از خصلت‌ها و عادات ذهنی و حساسیت‌های شخصیتی و سنتی و فرهنگی و ذهنی و... در برخی شعرها، یا در لحظه‌هایی از زندگی شاعر، قاعده عمومی ذهن او را برهم نمی‌زند، و یا دگرگون نمی‌کند. این سخن به منزله توجیه برخی حرف‌ها و برخوردها و واکنش‌های ذهنی نیماست..... مثلاً نیماگاه به طرح سرگذشت شاعری پیشرو و استثنایی چون «سربویلی» نیز پرداخته است..... [و گاه] به برخی کسان دشنام داده است [به گمان من او بیشتر چنین واکنش‌هایی را در شعرهای کلاسیک و نیمه کلاسیک خود مطرح کرده، ولی در

شعرهای «نو» اش ما به ندرت شاهد چنین پرخاش‌هایی هستیم، فی‌المثل، وقتی عنادهای افرادی چون دکتر خانلری را - که هر چه دارد با پرتوی کم‌سو از نوگرایی از نیما دارد - می‌بیند، عصبانیت‌اش را در یک «رباعی» چنین بازگو نماید: «اسباب هنر یکسره برگردن من است / حرفی که دلی جوشد از آن ورد من است / شادم که پس از پنجه‌واندی از عمر / هم آن که معاند است شاگرد من است؟» همین، حالا به پاره‌هایی از این شعر شاملوی غضبناک توجه کنید، تا دریابید «من فروتن بوده‌ام» ایشان چه مصداق‌های جنبی هم دارند:

«به آن‌ها که برای تصدی قبرستان‌های کهنه تلاش می‌کنند».

یادتان نرفته که این شعر، یکی از معروفترین شعرهای شاملو است، که هنوز بعضی‌ها، دو سه خط اولش را مغرورانه - چنان که گویی خود آن گفته‌اند - زمزمه نه، که فریاد می‌کنند:

نه فریدونم من

نه ولادیمیرم که

که گلوله‌ای نهاد نقطه‌وار

به پایان جمله‌ای که مقطع تاریخش بود

نه باز می‌گردم من نه می‌میرم

نخست درباره همین چند سطر - یا مصراع - کمی حرف می‌زنیم: منظور از «فریدون» فریدون توللی شاعر کتاب خوب «رها» است، که بسیاری نوپایان شعر را از آن آغاز کردند، چون هنوز به درک نیما نرسیده بودند، رها کتاب خوبی است، و هرچند بیشتر جنبه نثر کلاسیک دارد. نوع نگاه نیمایی، و رویکرد شاعر چیزی بین رمانتیسیسم و نمادگرایی است، بعد از آن دیگر توللی جز غزل چیزی نگفت، و به اصطلاح سربالایی نیما را نکشید و برگشت. خوب، آیا این عیب است؟ به هر حال او سهمی مشخص در شعر مدرن ما دارد که کسی منکرش نیست، ولی

شاملو حتی در گفت‌وگویش، به هر تمهید بیتی از آن را به عنوان شاهد بدی شعر و اندیشه می‌آورد. مثل «برو ای مرد برو چون سگ آواره بمیر/ که حیات تو بجز لعن خداوند نبود...» (در گفتگو با حریری): و لادیمیر هم، منظور ولادیمیر ما یا کوفسکی است، که وقتی استالین، لنین را محبوس و زورگش کرد، فهمید که در سایه این «تزار نو» دیگر شعر که هیچ، زندگی نتوانست کرد. لازم نیست ما از فجایع زمان استالین حرف بزنیم، ولی «اگر شاملو به جای ولادیمیر بود؟...» پاسخ آن را زندگی و مرگ مند لشتام و آنا اخماتوا و برورسکی و پاسترناک و دیگران و دیگران بهتر داده‌اند. [ضمناً به گمانم پا مصراع سوم قبلاً چنین بود: «که همه هستی‌اش بود» و اگر گمانم درست باشد این پایان‌بندی، به خوبی و سادگی پایان‌بندی اول نیست.]

اما چند مصراع دیگر را بشنوید و خود داوری کنید:

زیرا من [که الف صبحم

و دیری نیست تا اجنبی خویشتن‌ام را به خاک افکنده‌ام
به‌سانِ بلوطِ تن‌آوری که از چهار راهی یک‌کوبر، و دیری نیست
تا اجنبی خویشتن‌ام را به خاک افکنده‌ام به‌سانِ همه خویشتنی
که به خاک افکند ولادیمیر]

وسط میز قمار شما کَوادان مجله‌ای - منظومه‌های مطمئن
تک خال قلب شعرم را فرو می‌کوبم من.

چرا که شما

مسخره‌کنندگان ابله نیما

و شما کشندگان انواع ولادیمیر

این بار بهمصاف شاعری چموش آمده‌اید

که بر راه دیوان‌های گردگرفته

شلنگ می اندازد

.....

.....

- از شما می پرسم، پاندا زان محترم اشعار هرجایی! -

اگر به جای همه ماده تاریخ‌ها، اردنگی به پوزه‌تان بیاویزد با

وی چه توانید کرد؟

بیش از این جسارت نمی‌ورزم [هرچند جسارت تم فقط نقل گفته‌های خود آن بزرگوار است] اما به شما خوانندگان هوشمند توصیه می‌کنم که این بیانات «فروتخانه» را با همان رباعی نیما مقایسه کنید، و «منیت»‌های..... را، و همین. اما یک نکته می‌ماند: در این پرخاش خطابی است عجیب! «چرا که / شما مسخره‌کنندگان ابله نیما...» و من فکر می‌کنم، ستایشنامه شاملو از نیما هم باید نوشته و خوانده شود».

۵- تعریض شاملو به نیما

شاملو در یک مصاحبه با آقای حریری می‌گوید:

نیما دست‌کم بیست سال تمام کنج‌خانه‌اش نشست و برای «خود» - [تأکید از من است - م - آ] کار کرد بی‌این‌که بتواند آثارش را با جامعه در میان بگذارد». جناب شاملو در همین مصاحبه تأکید می‌کند که «از مجله موسیقی» که اولین اشعار نیما در آن چاپ می‌شد چشم می‌پوشم، زیرا من سال‌های بعد که گذارم به مدرسه عالی موسیقی افتاد، دوره‌هایش را دست نخورده و روی هم انباشته دیدم. گویا این مجله را چاپ می‌کردند که پخش نکنند»^(۱) (یعنی شعر نیما اصلاً

۱. شاملو برای این ادعا سندی ندارد. نامه‌های نیما و تاریخ مطبوعات گواه بر انتشار خوب و مستمر مجله موسیقی در حد و حوصله آن روزهاست.

خوانده نمی‌شد) چون همین جمله‌های آخر، خودگویای نیت ما در رد نظر آن بزرگوار است، زیاد پرگویی نمی‌کنم، فقط می‌گویم که: آن بیست سال گریز نیما (اگر از ۱۳۰۱ سال سرایش افسانه و چاپ بخشی از آن در روزنامه قرن بیستم تا حدود سال ۱۳۲۰ ملاک باشد، این همان سال‌هایی است که نیما در معرض تیرباران سنت پرست‌های متعصب بود. یعنی سال‌هایی که نه نشریه‌ای برای عرضه کار بود. نه تریبونی دیگر، یعنی بر هوت خوفناک دیکتاتوری بیست ساله. ولی در همان حال نیما در فاصله ۱۳۰۱ تا ۱۳۲۰، شعرهایی سروده که بیشترینش را «خودش» نوشته، اینک چندتایی را نام می‌بریم (بی آن که فعلاً مشکل آقای شاملو یعنی «وزن» را مورد چند و چون قرار دهیم:

۱- افسانه ۱۳۰۱ شمسی - مانیفست شعر نو ایران که بسیاری را تحت تأثیر گرفت و حتی به دنبال نیماکشاند، عشقی (در تابلوهای ایدال - همان سال‌ها)، شهریار، در «دومرغ بهشتی»، «خطاب به انشتین» و «ایوای مادر» - که اولی در وزن افسانه و دومی و سومی در وزن نیمایی‌اند - دکتر محسن هشتودی که از ۱۳۰۳ شعر دارد، در قالب چهار پاره‌های پیوسته. توللی، که بهترین حاصل کار جدیش «رها» است و نگاه و فضای نیمایی دارد، به همان روال قوی‌تر از بقیه و...
 ۲- خانواده سرباز سروده ۱۳۰۴ - که شعر کامل انسانی و مردمی است و نمی‌توانسته در غیبت آگاهی شاعر نوشته شده باشد. [هرچند به قول خودش مربوط به دوران کودکی - نوجوانی - اوست].

۳- شهید گمنام - تمی ساده بازبانی واقع‌گرا و در خور مضمون و موضوع.
 ۴- شعرهایی برای بچه‌ها از قبیل: «بچه‌ها بهار... ۱۳۰۸. و «آواز قفس در همان سال‌ها».

۵- «شمع کرجی» - که کاملاً با شعرهای بعدی نیما سنخیت دارد، ۱۳۰۵.
 ۶- «سرباز فولادین» که یکی از شعرهای کاملاً سیاسی نیما است، درباره



اعدام یک انقلابی.

۷- «صبح» (۱۳۱۰) که از شعرهای نیما، بازبانی کاملاً غیر همجنس با شعر آن زمان، ولی واقع‌گرا یا نمادگراست.

۸- ققنوس - یکی از بهترین شعرهای نو و انقلابی نیما (۱۳۱۶) که در وزن شکسته نیمایی است.

۹- «مرغ غم» - «می خندد» و «غراب» در سال‌های ۱۳۱۷ و ۱۳۱۸.

۱۰- «مرغ مجسمه» - و «وای برمن» - کاملاً در سیاق نیمایی و همه باتم اجتماعی، ۱۳۱۸.

۱۱- لاشخورها - کاملاً اجتماعی - ۱۳۱۹.

۱۲- خانه سربویلی - یکی از نوترین و بهترین منظومه‌های نیما است (باوجود اغلاط چاپی زیاد حاصل از ناخوانایی و دستخط نیما) ۱۳۱۹.

۱۳- پریان و اندوهناک شب (۱۳۱۹).

۱۴- «شکسته پر» و «خنده سرد» و «امید پلید» ۱۳۱۹.

خوب، نیما فقط تا ۱۳۱۹، یعنی همان بیست سالی که استاد فرموده‌اند، به اندازه یک کتاب قطور، شعر نو اجتماعی و انقلابی سروده، و مضامینش را از عمق جامعه‌اش بیرون کشیده، پس چه گونه «بیست سال در خانه‌اش نشسته» و «برای خودش» شعر نوشته است؟ از ۱۳۲۰ به بعد هم که حاصل کارها پیش روی ماست، و مجموعه نتیجه کار طاهباز گواه آن است. مشکل استاد عزیزمان این است که در گفته‌های خود، یا نوشته‌های اغلب دچار تناقض گویی می‌شود. مثلاً در دنباله همان فصل از مصاحبه، حکمی بسیار غیرعادلانه صادر می‌کند که: «طی این بیست سال، نیما ناگزیر - چرا ناگزیر؟ - در خطی پیش رفت که جامعه در مسیر مخالف رانده می‌شد [!!] و در نتیجه نیما عملاً با هر قدمی که در طریق اعتلای زبان و قالب شعری خود بر می‌داشت، دو قدم از خوانندگان احتمالی -

چرا احتمالی؟! - شعرش دور تر می افتاد.» یعنی بی انصافی محض او به تعبیری ناچیز شمردن نیما. این بی انصافی را جملات بعدی استاد کامل می کند: «حاصل کار این بود که پس از شهریور ۲۰، فرهنگ شعری توده شعرخوان (و نه توده ها به طور اعم) خزعبلات حمیدی شیرازی بود در حد: «بارها گفتم نگارا ناز کم کن ناز کم کن / اگر تو شاه دخترانی من خدای شاعرانم» و... (این تناقض است) «شعر نیما در حد «پادشاه فتح» و «مرغ آمین»... چه شدند؟! نیمای «باز مانده از توده شعر خوان» شعری می نویسد که توده ای های روشنفکر هم آن را پس می زنند (و همین امروز هم کلید اصلی قفل مرموز این شعر باز نشده همین است - منظور پادشاه فتح - است) [ضمناً دشنام به «مسخره کنندگان ابله نیما و قوادان و پانداژان را فراموش نکنید.] و باز استاد به توهین های خودش ادامه می دهد، توهین به کسی که خود اقرار کرده: «تا نیما را نشناختم مفهوم شعر را نفهمیدم» و... (نقل به مضمون): «نیما با شعرش در سال ۲۵ - ۲۴ شمسی درست به صورت ستاره کورهای در آمده بود که از کهکشان خودش گریخته باشد...».

می پرسیم: نیما از کهکشان خودش گریخته بود یا دیگران که کهکشان حتی منظومه ای نداشتند؟ نیما تنها شاعر یگانه ما - تا امروز - است که کهکشان دارد. زیرا مکتب و مذهبی بنیان گذاشته که از اول تا آخرین لحظه حیاتش، نظم و نسق آن را حفظ کرده است. در حالیکه بعضی ها سیاره هم نبودند و شهاب هایی بودند، که از مزرعه نیما خوشه چیدند و پریدند و بعد کوشیدند از دام جاذبه او بگریزند. از این جمله بودند تندرکیا و هوشنگ ایرانی، توللی و نادرپور هم قمرهایی بودند در حاشیه سیاره هایی دور دست، منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی، در حواشی کهکشان نیما جایی داشتند. شاملو اما برخلاف همه حرف ها، در حال گریز از مرکز مجذوب ماندن، سیاره ای تاحدودی درخشان تر از سیاره های دور دست کهکشان (یا منظومه نیما - که بهتر است) باقی ماندند. منظور من اهانت به

عظمت شاملوی همیشه مبارز و همیشه کوشا در راه ستیز یا تشویق مبارزان و قهرمانان فقط، نیست. اما شاملو باید (این درک عمیق را از نیما داشته باشد که: نیما بود که انقلاب کرد و ظرفیت‌های تازه و تازه‌تر زبان فارسی را کشف کرد، تا شاعران مستعدی مثل شاملو و اخوان و فروغ و سپهری و رؤیایی و دیگران، بتوانند از آن عرصهٔ پهناور و پرشیب و فراز، راه‌ها و مسیرهای تازه‌تری کشف کنند و به زبان خود شعر بنویسند، که چنین هم شد.

یک نکته در این چند و چون هست که نباید ناگفته بماند. شاملو می‌گوید خوانندهٔ شعرهای بزرگ نه توده‌های عام، که توده‌های شعرخوان‌اند، و این آن‌ها هستند که شعر خوب را به دیگران می‌رسانند. این یک حرف است. اما حتی، توده‌های شعر خوان ما هم، شعر نیما و شاملو را طوری می‌خوانند که تودهٔ عام، حتی امروزیان، که حافظ و سعدی و مولانا را می‌خوانند یا مخصوصاً خیام را، آیا این توده واقعاً شعرهای حافظ، مولانا و خیام و حافظ را براساس زبان، تکنیک و عمق معنای شعرها می‌خوانند - و می‌دانند؟ - یا به‌خاطر چیز دیگر، مثلاً دم‌خوشی‌ها و خوشباشی در روزگار فقدان خوشی؟ به دنبال همین نکته است که باید بگویم شاملو به جهل عوام اعتراف دارد، اما نه ریشه‌های آن را درست بازگو می‌کند، و نه تودهٔ شعرخوان را درست تبیین. اتفاقاً شباهتی عینی بین این هر دو گروه هست، که مشکل شاملو را حل نمی‌کند؛ و آن این‌که: «همانطور که عوام از خیام تا حافظ را فقط براساس «دم‌خوشی‌ها» و بعضی «تعریض»‌های ساده‌دلانه می‌پسندند، تودهٔ شعرخوان هم معیارهایی از همان سنخ، منتها به اقتضای روز دارند و نه براساس عناصر سازندهٔ شعر خوب، در مورد شاملو هم که به قول مختاری، در سیکل «انسان - عشق مبارزه و شاعر» تعریف‌پذیر است، این محتوا جنبه کولاکی بیان (نه زبان) شاملو است که خوانندگان را بیشتر علاقمندتر می‌کند. باز هم به قول مختاری اگر هر می را در نظر بگیریم که قاعده‌اش قاعدتاً

مردمند و غایت همه آرم‌هاشان، شعر و نهیب شاملو، همه را به سمت قهرمانی و فداکاری فرامی‌خواند و سبب می‌شود که پس از مدتی همه قهرمان‌ها - یا قهرمانانه - به سمت رأس هرم به حرکت درآیند، در نتیجه، دیگر قاعده‌ای باقی نماند و اگر هم بماند مشتی آجر در هم لخمیده و خلیده خواهد بود. و «این» در سیاست کاربردی نخواهد داشت - م».

* بارها گفته‌ام که شاملو - حتی هوشنگ ایرانی، و تندرکیا - هم زادگان مکتب نیمایند. و گفته‌ام که شاملو، شعر واقعی را از نیما آموخته، اما بعدها متوجه شده که با وجود نیما و شعرهای درخشان خاص خودش، او نمی‌تواند و نباید دنباله صرف نیما باشد، پس راهش را جدا کرده. اما در کلیات شاملو، از هوای تازه به بعد، شاملو «آتود»‌های خوبی در شیوه نیمایی کرده است. برای نمونه دو شعر «روی بندرگاه - نیما» و «مه» شاملو را می‌خوانیم. بیشتر به زبان و پردازش صحنه‌ها توجه کنید. شعر نیما بین سال‌های ۳۲ و ۳۴ سروده شده، و شعر شاملو هم در سال ۱۳۳۲ - سال کودتای ۲۸ مرداد:

روی بندرگاه (نیما)

آسمان یکریز می‌بارد

روی بندرگاه

روی دنده‌های یک بام سفالین در کنار راه

روی «آیش»‌ها که «شاخک» خوشه‌اش را می‌دواند.

روی نوغانخانه، روی پل - که در سرتاسرش امشب

مثل این‌که ضرب می‌گیرند یا آنجا کسی غمناک می‌خواند

همچنین بر روی بالاخانه همسایه من (مردماهیگیر مسکینی که او رامی‌شناسی.)

خالی افتاده است اما خانه همسایه من دیرگاهی است.

ای رفیق من، که از این بندر دلتنگ روی حرف من با تست
 و عروق زخم‌دار من از این حرفم که باتو در میان می‌آید از درد درون خالی است
 و درون دردناک من ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُرا
 هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
 چشم در راه شبی مانند امشب، بود بارانی
 و چه سنگین است با آدمکش (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی!
 بچه‌ها، زن‌ها
 مرد‌ها، آن‌ها که در آن خانه بودند
 دوست با من. آشنا با من در این ساعت سراسر کشته گشتند.

مه ۱۳۳۲ (شاملو)

بیابان را سراسر مه گرفته است
 چراغ قریه پنهان است
 موجی گرم در خون بیابان است
 بیابان خسته
 لب بسته

نفس بشکسته

در هذیان گرم مه عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند
 «بیابان را سراسر مه گرفته است [می‌گوید به خود عابر]
 سگان قریه خاموشند.

در شولای مه پنهان به خانه می‌رسم. «گل کو» نمی‌داند، مرا ناگاه در درگاه
 می‌بیند، به چشمش قطره اشکی بر لبش لبخند، خواهد گفت:

«بیابان را سراسر مه گرفته است... با خود فکر می‌کردم که مه گر
همچنان تا صبح می‌پایید مردانِ جسور از خفیه‌گاه خود به دیدار عزیزان
باز می‌گشتند».

بیابان را

سراسر

مه گرفته است

چراغ قریه پنهان است. موجی گرم در خون بیابان است
بیابان خسته - لب بسته، نفس بشکسته در هذیان گرم مه

عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند
لازم نیست بگوییم چه پرداخت مشابهی در این دوشعر تقریباً هم تاریخ
مشهود است: جز این که در شعر نیما پایان ماجرای تلخ ما را دلگیر می‌کند، ولی
در شعر شاملو گذشته از آن که سطرهای ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ و ۱۳ به علت عدم تقطیع
به موقع، به نوعی بحر طویل تبدیل شده‌اند، در حالیکه به جای چهار سطر
می‌توانستند بیش از شش مصراع مشخص باشند، پایان بندی مبهم و شاعرانه‌تر
است، در این نکته است که شاملو در شعرهای بسیاری از آن غفلت می‌کند.
نکته دیگر که به زبان شاملو یا تعریف و تعبیر آواز زبان استنباط می‌شود (در
همان مصاحبه با آقای حریری) این است که در پاسخ سؤالی که از «شسته و
روفته» بودن زبانش سخن می‌گوید. یعنی در واقع از همان زبان فرهیخته
آرکائیک (که ظرفیتی جز برای مفاهیم سر راست گزارشی، سیاسی - تفسیری،
ندارد)، شاملو برای دفاع از زبانش، و پس از شرحی که چرا دیگر مثل «پریا» شعر
نگفتم، از لمپنیسم افاده زبان توده‌ها می‌کند، که قویاً نادرست است. (بدبختانه
نیما هم در یک نامه از زبان «آرگو» که زبان محاورات مردمی است و خود مدعی و
نماینده گرایش به آن است، همین برداشت را ارائه می‌دهد، هر چند این واژه

معنای زبان اقشار مردم - اصناف - نظامی و حتی لاتی هم بدهد. زبان توده، زبان بومی و مردمی ما، زبانی پاک و معصوم است که یا در قصه‌ها و مثل‌های شهری - روستایی تجلی دارد، یا در فهلویات قدیم، ترانه‌های زیبای بومی ما آنقدر عمیق و زیبايند، که باید همیشه حفظ شوند و در کلام جدی هم جای بگیرند. وانگهی، شعر درخشان و بی نظیر «پریا»، یا حتی «دخترای ننه دریا»، اولاً نمی‌توانند آن‌گونه که شاملو گفته از نوع «سفارش اجتماعی مایاکوفسکی‌وار» باشند؛ ثانیاً شاملو خود می‌داند و ما هم، که او هرگز مثل مایاکوفسکی عضو حزبی نبوده، و منظور مایاکوفسکی هم از سفارش اجتماعی بیشتر دستورات حزبی بوده است - این را قبلاً هم اشاره کرده‌ام - در حالیکه شعر پریا، آمیزه‌ای عالی از زبان فولکلور و مردمی است، و شعر «شعر ننه دریا» هم شعری به زبان توده مردم یعنی آرگو - یا تو بخوان فولکلور، این زبان را ممکن است لمپن‌ها لمپنیست بکنند (همچنان که مثلاً لهجه‌های شیرازی، اصفهانی، تهرانی و تبریزی را می‌کنند - حتی در فیلم‌های آنچنانی) اما واقعیت آنچنان نیست که گفته شد.

نگرش اسطوره‌ای سیاسی

نگرش اسطوره‌های و منزّه شاملو برمی‌گردد به زبان ارکائیک او، و زبان او نیز برمی‌گردد به همان نگرش اسطوره‌ای؛ یعنی آرمان‌گرائی رمانتیسیستی، همیشه با شاملو است.

برای این که به این قلمرو فکری برسیم، باید دوباره همان مدعای مختاری را تکرار کنیم:

در دیدگاه شاملو انسان‌ها یا قهرمانند یا ضد قهرمان، یا خدمتکارند یا خائن... الخ... یعنی خیر و شر. سهراب باید کشته شود - به دست پدر - چون از طرف ایران به ایران لشکرکشی کرده تا هم «سمبل وحدت» ایران زمین را بکشد، هم پدر را

پادشاه کند، هم... (غافل از این که پشت سرش افراسیاب ایستاده) اسفندیار هم همین طور، الی آخر.

این نوع نگرش اگر در حوزه خود اساطیر مورد چند و چون قرار گیرد و جنبه پژوهشی داشته باشد ایجاد دشواری نمی کند. اما اگر آن را وارد تاریخ کردیم، دچار تناقضی وحشتناک خواهیم شد. نمونه اش اظهار نظرهای استاد شاملو درباره ضحاک و بردیای غاصب و شخص فردوسی است. شاملو می گوید که ضحاک انسانی شجاع و ضد استبداد بوده، و بردیای غاصب، جانشینی انقلابی و عادل برای پدر از دسته رفته، یا این حرف ها را «میرزا ابوالقاسم خان فردوسی» در شاهنامه - لابد چپانده! اما واقعیت شعرها و روان قهرمان ستای شاملو، در بیشترین آثارش، غیر از این حرف ها است، و این مدعای پوچ، نتیجه تبیین های نادرست دیگری است که فعلاً کاری به کار آن ها نداریم.

اما این سخن که شاملو آرمانگرا و قهرمان ستا است و پیوسته به «وهن انسان» اعتراض می کند، و به تعبیری «رمانتیک» - از نوع والایش - هست، حرفی نیست، چون زبان استوار اسطوره ای او این را فاش می کند. وانگهی، شاملو، که فردوسی را ناظم می داند، متوجه نیست که زبان شعریش از آن رو چنان فخیم و تراش خورده و سُخته است که دقیقاً به قول دکتر شفیعی کدکنی «این زبان رتوریک زبان و واژگان قرون چهارم و پنجم هجری» یعنی زبان فردوسی، تاریخ بیهقی، تفسیر عتیق نیشابوری، واز سوی دیگر تورات و انجیل است، و کس منکر نتواند بود که این زبان ها یکسره نقش اساطیری و پذیرنده مطلق «خیر و شر» ند، و مهم تر این که هر زبان شناسی می داند که چنین زبان، محتوایی خاص و فخیم و انعطاف ناپذیر را طلب می کند، نه زبان توصیفی و سیال و پرشیب و فرازی چون نیما را. گریز از نیما واز زبان نیما، و روی آوردن به بیانی رجزگونه، خصلت مدرنیستی را از زبان (نه محتوای) شاملو سلب می کند، ویژگی هنر شاملو - اگر بپذیریمش - این است

که از نیازی مقطعی در امروز - یعنی مبارزه و انقلاب - بازبانی دیروزی حرف می‌زند. به تعبیر دیگر، شاملو، با گره زدن زمان حال (تاریخ) به زبان اسطوره، شعری فخیم عرضه می‌کند، که هواخواهان بیشمار دارد، ولی فریاد منتقدینی را در می‌آورد که زمان یعنی تاریخ را با زبان خودش می‌پسندند و تبلیغ می‌کنند. نقد غیرمنصفانه شاملو از امثال سعدی و از آن سو عشقش به شعر حافظ - یا مولانا در غزل - از همین استنباط شاملو مایه می‌گیرد. چرا که سعدی استاد بی‌چون و چرای زبان فارسی، در شعر و نثر - خاکی و کاملاً مردمی و حتی نثرش، با شعر پهلوی می‌زند و پراز رگه‌های شعری است. اما حافظ، در فازی بالاتر، و مولوی بالاتر از او - دارای زبانی متناسب با شخصیت عرفانی‌شان، پیرطنطنه و غوغا برانگیزاند. شاملو، با این رفتارش با زبان، به ما می‌گوید که: رؤیاهای، حس‌ها، درماندگی‌ها، ترس‌ها و ناتوانی‌های «مردم یاوه» ارزش آن را ندارند که شاعر از میان آن‌ها و از زبان آن‌ها حرف بزند. شاعر فرمانده است نه سرباز صرف. آیا این دریافت، با حقایق جامعه‌شناختی و حرکت دادن مردم به سمت ارتقاء فرهنگی، به زبانی که می‌دانندش همخوان است؟ حتی اگر شاعری - مثل نیما - سراسر دلسوز انسان باشد و زمختی «ارگوئیک» زبانش، خواننده کم حوصله را از او بگیریزاند. چه گونه باید با او برخورد کرد؟ می‌دانم و مطمئنم (هرچند می‌دانم که دشنام خواهم شنید) که شاملو شاعر قهرمانان مجذوب، و نیما شاعر مردمان مرعوب است، که کل ملت‌ها و توده‌ها را تشکیل می‌دهند.

شعر شاملو، در خیل فریادگران کم منطق سیاسی؛ به عنوان سیاسی‌ترین شعر تلقی می‌شود. اما این سیاست کجا، کی، و توسط چه کسانی اجرا می‌شود یا شده است؟ در «کنگو»؟ همین که لومومبا کشته شد، همه رشته‌ها هم پنبه شد، و دیکتاتوری را هرزه‌تر و درنده‌تر کرد.^(۱)

۱. شاملو بی‌شک شاعری بزرگ و انقلابی است؛ و این انقلابی بودن، چنان گرفتار وضعیت

در بولیوی یا کشورهای دیگر امریکای لاتین - مثل مکزیک؟ با مرگ چه گوارا و زاپاتا، حوادث به کام دیکتاتورها شد. (یک استثناء، کوبا است - که به وضع امروزش کار نداریم - اما چه چیزی پیروزی کاسترو را آسان کرد؟ کارگران گرسنه گرسنه نیشکر. یعنی توده‌ای انبوه که شبانه روز فقط یک کیل برنج کته می کردند و تادلت بخواهد عرق نیشکر (نه پولش یا شکرش) می خوردند و پست ترین نوع توتون معروف هاوایی را می کشیدند.

در روسیه (شوروی) انقلاب بی هنگام و به یاری زمان شناسی قهرمانی مثل لنین و قهرمان بی رحم دیگری مثل استالین، درجایی به پیروزی موقت رسید، که اصلاً زمینه نداشت. جنگ دوم را هم مردم بردند نه قهرمانان، هرچند به نام آن‌ها تمام شد. اما کسی، آن چنان که باید، از «شستا کوپچ» سخنی تجلیل آمیز در حد یک سرهنگ نگفت که در زیر بمباران هیتلر - که گفته بود لنینگراد باید از روی زمین محو شود - سمفونی های امید بخشش را می ساخت و توده مردم در میان شعله های آتش به آن ها گوش می دادند و سپس به دفاع از شهر می پرداختند ضمناً عاقبت کار را هم دیدیم.

در چین، انقلاب، زیر نام واقعیش «کشاورزی» و به هنگام انجام گرفت. مائو، فقط یک «بلد» و راهنما بود که توانست میلیون ها گرسنه را به دوهزار کیلومتر راهپیمایی وا دارد. تازه بسیاری از تاکتیک هایش را هم از «سن تزو» نویسنده کتاب «هنر جنگ - مکتوب در دوهزار سال پیش -» یاد گرفته بود - اما در ایران؟ حرفش هم نزد من است!...

→ مقطعی می شود که شاملو اشتباه بزرگی را بر زبان می آورد (در مصاحبه کذابی) و آن این که «آنچه نیما نتوانست یا نخواست بگوید، در شعر امثال «گل سرخی» گل کرد. این دیگر خیلی زورگویی است. گل سرخی بی شک یک قهرمان، یک شهید و یک انسان والا بود، اما در شعر؟ حرفی نمی زنم. در شعر شاملو همیشه نظر به «یاغی گری دارد. برای همین هم باز وقتی به نیما می رسد، تعریف مثبتش هم دگر نه می شود:

«نیماسبی بود که جلوگیری بسته شده بود و اشرف‌الدین اسبی بود پشت گاری» اول باید بپرسیم که چه گونه شد که نیمای «بیست سال خانه‌نشین، که برای «خودش» شعر می‌نوشت، و در دههٔ بیست هم «دو قدم از خواندگانش عقب بود» شد اسب جلوگیری و «نیمانقطه‌ای بود پیشاپیش جامعه، که با سطح فرهنگی جامعه پیکانی سخت نوک تیز می‌ساخت، و اشرف‌الدین»... بگذریم، یعنی هیچ! فقط یک پرسش باقی می‌ماند که، اگر کسی که شاعر خلاق و سازنده‌ای نیست تا سطح فرهنگ جامعه‌اش را ارتقاء بخشد، ولی جامعه را با زبان معمولیش متوجه درماندگی‌های ریشه‌دار خود سازد، و همزمان با مردم عوامل نکبت‌شان را معرفی کند و خود نیز فدای این راه می‌شود، چرا باید مورد طرد و طعن قرار گیرد؟ اگر امثال اشرف‌الدین گیلانی «هیچ» بوده‌اند، «زاپاتا»ی بی‌سواد، که بزرگترین انقلاب تاریخی دهقانی را رهبری کرد، و زمینه ساز دگرگونی‌های بعدی شد، جایش کجاست؟ از آن طرف، مائو که شاعر پیشروی بود و میلیون‌ها توده را همزمان به انقلاب کشاند، (یا با شعرش به این توفیق رسید یا با ادراکش از زمینه‌های اجتماعی و نیازهای فوری جامعه، و دستور کارش که ریشه در دوهزار سال تجربهٔ جنگی چینی (از قبیل هنر جنگ سن تزو) داشت؟

این‌که شاملو می‌گوید شاعر پیشرو و راستین، باید نخست فرهنگ جامعه‌اش را ارتقاء دهد، تا مردم با فرهنگ تن به پستی ندهند، حرفی است که همهٔ خردمندان گفته‌اند و می‌گویند. اما اگر زیربنای جامعه‌ای (اقتصاد و رشد اجتماعی، یعنی فراهم آوردندگان زمینهٔ رشد فرهنگی و تولیدی و... الخ.) مستعد ارتقاء فرهنگی نباشد و در چنبرهٔ تاریخ پرجسست گیر افتاده باشد، آیا «قهرمانان» آرمانگرا، در هر کسوتی، قادر به ایجاد تکانه‌های انقلابی در آن خواهند بود؟ (چون در این مورد قبلاً به تفصیل گفته‌ام دیگر پرگویی نمی‌کنم.) اما می‌گویم و برآن ایستاده‌ام که ده‌ها سال است دوران آرمانگرایی و «آرش»

نمایی گذشته است؛ و شورش‌های کور و بی‌ثمری که در کشورهای جهان سوم (پیرامونی یا کپرنشین جهان) چه به صورت کودتاها و چه به صورت «قربانی‌های مقدس» پیش چشم ما نمایش می‌دهند، زیر سیطرهٔ جهانخواران و ترفندهای سیاسی‌شان به مرحله‌ای رسیده که جز به یاری تدبیر جمعی، هماوایی با ملت‌های جهان (نه فقط حکومت‌ها) و کسب استقلال اقتصادی و اجتماعی و حذف خرافه‌ها و باورهای تحمیلی از طریق رشد فرهنگی و رویکرد علمی به هستی و هستی‌شناسی، و شناخت روان فردی و جمعی مردمان مان و گذاشتن آئینه بزرگ واقعیت برابر آن‌ها، به جای فراخواند نشان گرد «قهرمان» همه‌فن حریف، و ایجاد کشوری که سرمایه‌های خدادادیش به جای جیب دلال‌ها به مصرف تولید و اشتغال برسد، راهی دیگر نمانده است. از دیدگاه من، امروز یک کشته یا ستم کشیدهٔ دنیای قلم، بیش از هزار «قهرمان» در رأس هرم‌نشین، - که بخواد با تنگ به جنگ ابالیس جهانخواره برود، ارزش دارد. که یکی از آن‌ها خود شاملوی عزیز است. و اما نکتهٔ ناگفته‌ای نیز در این میان هست که باید گفته آید: شعر بزرگ و مؤثر، تنها شعری نیست که قلم را شمشیر پرخاش کند. شعر واقعی امروز شعری است که از هزار توی جان پیچدهٔ شاعر سر برآورد، و زشتی و زیبایی، خواب و رؤیا و ناخودگاه فردی و جمعی ما را بر ملا سازد، و زبانی خلق کند که همه‌چیز آدمی در عرصهٔ بارآور آن بروید و ببالد.

جان و روان ما، بخشی از بیکرانگی کیهان است. هر شعر باید بخشی کرانمند از این بی‌کرانگی باشد، تا پیوستگی‌ها را به جان جهان به نمایش بگذارد. همچنان که گریز از واقعیت فریب‌آمیز است. گریز از عشق و تخیل خلاق و روان ساده مردم نیز فریب‌آمیز است. عروة‌الوثقای شعر، زیباشناختی و درک هستی زبان موجه است، البته از سوی کسی که به عمق شناخت هستی و زیبایی خود، جامعه و زبانش رسیده باشد.

۶- شاملو و عشق، آرامش پس از توفان

شاملو شاعری است که بدون عشق بزرگ، یا واقعی، هرگز نمی‌توانست به شعری که درشان اوست برسد. (چون شاملو حالا در قید حیات نیست، ما با خصوصیات شخصیتش کار نداریم، و بسیاری خصوصیت‌های دیگرش) او نیازمند عشقی بود که پهلوان همیشه در حرکت را، هم‌رکابی - به مفهوم خاصش - کند، که سرانجام به آن رسید. کسی که آرامش و اعتماد به او بخشد، و بد رکابی‌های او را مهار کند. کسی که وجودش یک پارچه عشق باشد. عشقی که روان پیر و خسته شاعر را جوان کند. این عشق، «آیدا» بود. فرشته‌ای که گویی خداوند فرستاده بودش تا بر سر و شانه خسته شاملو بال نوازش بگستراند و در عین حال همه چیز را برای او بخواهد. تا بدان حد که به قول هر دو، هر شعری به امضای هردو باشد. شاملو، که بیش از چهل سال او را می‌شناختم و اغلب یار و همدم بودیم، رنج فراوان کشیده بود. رنجی که خودش به بهترین وجه بیانش کرده است: «چنان به زندگی نشستم، که هیچکس چنان به کشتن خود برنخاست» (تا حدودی نقل به مضمون) این رنج، هم خود خواسته بود. هم از کم‌ظرفیتی زمانه فقیر که برای وجودی بزرگ، ظرفیت لازم را نداشت. رنجی که من سال‌ها شاهدش بوده‌ام. از روی میز دفترکارش خوابیدن تا... گاهی به ندرت خانه مادرش. اتفاقاً یکی از روزهایی که خود مرا به دیدارش فراخواند، خانه مادرش بود (گویا در ایرانشهر) و در همان جلسه بود که آیدای جوان محبوب را دیدم. و شاملو را دیدم که سرشار از انرژی است. اما نه آن انرژی کولاکجایی‌مهری که در و پیکر هر چه غیردلخواه است را به هم بریزد. شاملو تنومند و پرشور، ولی آرام بود. مثل دریایی که پس از توفان آرام گرفته باشد، همه خیزاب‌ها را فرونشانده، و صدفش را در انتظار مرواریدش، بر موج‌های ریزگشاده نهاده بود.

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دست زیبایی‌ها را خواهد گرفت
روزی که کمترین سرود بوسه است

و هر انسان

برای هر انسان

برادری است

روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند

قفل

افسانه‌ای است

و قلب

برای زندگی بس است

روزی که معنای هر سخن دوست داشتن است

تا تو به خاطر آخرین حرف دنبال سخن نگردی

روزی که آهنگ هر حرف

زندگی است

تا من به خاطر آخرین شعر رنج جست و جوی قافیه نبرم

روزی که هر لب ترانه‌ای است

تا کمترین سرود - بوسه باشد

روزی که تو بیایی برای همیشه بیایی

و مهربانی باز زیبایی یکسان شود

روزی که ما دوباره برای کبوترهایمان دانه بریزیم

✱

و من آن روز را انتظار می‌کشم

حتی روزی

که دیگر

نباشم

شاملو در شعری که عنوان شگفت‌مناسبی دارد: «سرود آن کس که از کوچه به خانه باز می‌گردد» گویی مصداق عینی یکی از «دوره»‌های نوشتهٔ مختاری، و آمدن، «آیدا» است که در این شعر، یگانه می‌شوند. دیگر از هاپهو خبری نیست:

سرود آن کس

که از کوچه به خانه باز می‌گردد

نه در خیال که رویا روی می‌بینم

سالیانی بارآور را که آغاز خواهم کرد

خاطره‌ام که آبستن عشقی سرشار است

کیف مادر شدن را

در خمیازه‌ی انتظاری طولا

مکرر می‌کند

خانه‌ای آرام و

اشتیاق پرصداقت تو

تا نخستین خوانندهٔ سرود تازه باشی

چنان چون پدری که چشم به راه میلاد نخستین فرزند خویش است؛

چرا که هر ترانه

فرزندی است که از نوازش دست‌های گرم تو

نطفه بسته است.

میزی و چراغی
 کاغذهای سپید و مدادهای تراشیده و از پیش آماده
 و بوسه ای
 صلّه هر سروده نو
 و نوای جاذبه لطیف عطش که دشت خشک را دریا می‌کنی.
 حقیقتی فربنده تراز دروغ،
 با زیباییّت - باکره تراز فریب - که اندیشه مرا
 از تمامی آفرینش‌ها بارورتر می‌کند
 در کنار تو خود را

من
 کودکانه در جامه نودوز نوروزی خویش می‌یابم
 در آن سالیان گم، که زشتند
 چرا که خطوط اندام تو را به یاد ندارند!

*

خانه‌ای آرام
 انتظار پراشتیاق تا نخستین خواننده هر سرود باشی.
 خانه‌ای که در آن
 سعادت پاداش اعتماد است
 و چشمه‌ها و نسیم
 در آن رویند.

بامش بوسه و سایه است
 و پنجره‌اش به کوچه نمی‌گشاید
 و عینک‌ها و پستی‌ها را در آن راه نیست.

بگذار از ما
نشانه زندگی

هم زباله‌ای باد که به کوچه می‌افکنیم
تا از گردن اهرمنان کتابخوار
- که مادر بزرگان نرینه نمای خویشند
[مان مان باد]

ترا و مرا
بی من و تو

بن بست خلوتی بس!
که حکایت من و آنان غمنامه درد مکرری است:
که چون با خون خویش پروردمشان
باری چه کنند
گراز نوشیدن خون من شان
گریز نیست؟

*

تو و اشتیاق پرصداقت تو
من و خانه مان
میزی و چراغی
آری

در مرگ آورترین لحظه انتظار
زندگی را در رؤیاهای خوشتن دنبال می‌گیرم
در رؤیاهای و در امیدهایم

در این شعرهای آرام، آن رمانتیسیم کولاکي آلمانی‌وار، به رمانتیسیمی ملایم

تبدیل شده، که «خانه» و «چراغ» و «سرود» درشتناکترین واژگان آنند. گویی حسرتی به دلخواه تبدیل شده، و سقفی ایمن - هم جان شاعر - هم چراغ (هم معشوق) را ایمن می‌دارد. چنان‌که قبلاً به تندی گفتم، حالا به آرامی می‌گویم که: شاملو شاعر محتواست، و محتوا به تناسب مقاطع زمانی در شعر او چهر عوض می‌کنند. در آنجا دژخیمان بودند و در اینجا «غم نان».

شاملو همواره شاعر ستم‌ناپذیر است، ولی اکنون بالحنی دیگر، به تکنیک، به مفهوم خیلی مدرنش هم کار ندارد، تکنیک او تابع محتواست:

غزلی در فتوانستن

از دست‌های گرم تو
 کودکان آغوش خویش
 سخن‌ها می‌توانم گفت
 غم نان اگر بگذارد
 نغمه در نغمه افکنده
 ای مسیح مادر، ای خورشید!
 از مهربانی بی‌دریغ جانت
 با چنگ تمامی ناپذیر تو سرودها می‌توانم کرد
 غم نان اگر بگذارد

رنگ‌ها در رنگ‌ها دویده
 از رنگین کمان بهاری تو
 که سرا پرده در این باغ خزان زده برافراشته است
 نقش‌ها می‌توانم زد

غم نان اگر بگذارد

به چشمه ساری در دل و

آبشاری در کف

آفتابی در نگاه و

فرشته‌ای در پیراهن

از انسان که تویی

قصه‌ها می‌توانم کرد

غم نان اگر بگذارد.

شاملو، به قول مختاری، «پس از بازگشت دوباره» دیگر غولی شلنگ‌انداز نیست که غریویشان به جنگ دژخیمان یا «قوادان مجله‌ای» - که تمی نه در خور شاملو بودند - برود. این بار همراهی دارد، که اگر هم شانه به شانه او نباشد، در جان اوست. و همین او را و زبان او را، در تلخ‌ترین شعرها و درونمایه پرخونشان، آرام و تابع مبارزه‌ای معقول و شرفمندانه می‌کند. مرگ ناصری (مسیح)، از این‌گونه شعرهای سیاسی، ولی با غنای کلامی است:

مرگ ناصری

با آوازی یکدست

یکدست

دنباله چوبین بار در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می‌کشید

«- تاج خاری بر سرش بگذارید!»

و آواز دراز دنباله بار

در هذیان دردش

یکدست

رشته‌ای آتشین

می‌رشت.

«شتاب کن ناصری، شتاب کن»

از رحمی که در جان خویش داشت

سبک شد

و چونان قویی مغرور

در زلالی خویشتن نگرست

«تازانه‌اش بزنید!»

رشته چرمباف

فرود آمد

و رسمان بی‌انتهای سرخ

در طول خویش

از گرهی بزرگ

برگذشت

«- شتاب کن ناصری، شتاب کن!»

از صفحه غوغای تماشاگران

العاذر

گام زنان راه خود گرفت

دست‌ها

در پس پشت

به هم درافکنده

و جانش را از آزارگرانِ دینی گزنده
آزاد یافت.

«مگر خود نمی خواست، ورنه می توانست!»

آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آوازِ روی درخاموشیِ رحم

فرو افتاد.

سوگواران، به خاکپشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

برآمد.

شاملو در شعری با نام «فصل دیگر» به آرامش شورانگیزتر می‌رسد، که وزن نیمایی، آن را نه تکنیکی می‌آراید، که در شعرهای بی‌وزن، فقط به یاری پلکانی نوشتن شعرها، به اعتبار تحریر پنهان، با مکتب‌گفتاری، به وجود می‌آید. به همین دلیل است که من مدعیم هم شاملو در اصل شاعری نیمایی است (در وزن و بی‌وزنی) هم شعرهایی که در وزن نیمایی‌اند، اما صبغه شاملو - که روانی بیان است - به آن‌ها استقلال می‌دهد، و شاعر به سبب «ایجاب تشکلی» که وزن عامل آن است، عمیق‌تر می‌سراید:

فصل دیگر

بی‌آن که دیده ببیند

در باغ

احساس می‌توان کرد
 در طرح پیچ پیچ مخالف‌سرای باد
 یأس موقرانه برگ‌ی که
 بی‌شتاب
 برخاک می‌نشیند

*

بر شیشه‌های پنجره آشوب شبنم است.
 ره برنگاه نیست
 تا بادرون درآیی و درخویش بنگری
 با آفتاب و آتش
 دیگر
 گرمی و نور نیست،
 تا هیمة خاکِ سرد بکاوی
 در
 رؤیای اخگری
 این فصل دیگری است
 که سرمایش از درون
 درک صریح زیبایی را
 پیچیده می‌کند
 یادش به خیر پائیز
 با آن
 توفان رنگ رنگ

که برپا

در دیده می‌کند!

هم برقرار منقل ارزینه آفتاب

خاموش نیست کوره

چو دیسال

خاموش

خود

منم!

✱

مطلب از این قرار است:

چیزی فسرده است و نمی‌سوزد

امسال

در سینه

در تنم!

شاملو عشق را زیبا می‌سراید. در سرایش او، دیگر هرگز شاهد آن «رمانتیک آبکی - به قول خودش» نیستیم. در شعری، گاهی می‌بینیم، بدون این که سخن از تغزلی عریان در میان باشد به یاری پایان بندی حادثه‌واری - در چشم طلوع می‌کند. شاملو اصولاً شاعر عاشقانه‌های متداول نیست، چون روحیه ستیزگر او، راه دل او را هم زده! و بیانش را تشخیصی موقرانه بخشیده است. عاشقانه‌هایی دارد که در آن‌ها، عشق شکست را نجات می‌دهد؛ و گاه مرگ را هم:

رستاخیز

من تمامی مردگان بودم

مردۀ پرنده‌گانی که خوانند
 و خاموشند،
 مردۀ زیباترین جانوران
 بر خاک و در آب
 مردۀ آد میان
 از بد و خوب
 من آن جا بودم
 در گذشته
 بی‌سرود.
 با من رازی نبود
 نه تبسمی
 نه حسرتی.

به مهر

مرا

بیگاه

در خواب دیدی

و با تو بیدار شدم

«تباهی روزگار» را می‌توان دل مشغولی ابدی شاملو دانست، همان که در شعرهای اولیه «خشم و خروش نامتعالی او را برمی‌انگیخت. اما همین تباهی، در شعرهای واپسین، زیر عنوان «عاشقانه» جلوه‌گر می‌شود، و زبان واقعی شاملو را - بی‌آن که ضعف تکنیکی آن را نادیده بگیریم - پیش روی ما می‌گذارد:

عاشقانه

بیتوته کوتاهی است جهان
در فاصله گناه و دوزخ.

خورشید
همچون دشنامی برمی آید

و روز
شرمساری جبران ناپذیری است.
آه

پیش از آن که در اشک غرقه شوم
چیزی بگو
درختان

جهل معصیت بار نیاکانند
و نسیم
وسوسه‌ای است نابکار.

مہتاب پائیزی
کفری است که جهان را می آلود.
چیزی بگوی
پیش از آن که در اشک غرقه شوم
چیزی بگوی

هر دریچه نغز
برچشم انداز عقوبتی می‌گشاید

عشق

رطوبت چندانگیز پلشتی است
و آسمان

سر پناهی
تا به خاک بنشینم و

بر سرنوشت خویش
گره ساز کنی

آه

پیش از آن که در اشک غرقه شوم چیزی بگوی
هر چه باشد

چشمه‌ها

از تابوت می‌جوشند

و سوگوارانِ ژولیده آبروی جهانند

عصمت به آینه مفروش

که فاجران نیازمند ترانند

خامش منشین

خدا را

پیش از آن که در اشک غرقه شوم

از عشق

چیزی بگوی!

شعرهای کوتاه شاملو - همیشه گفته‌ام - بهترین‌های شاملو، حاکی از
پختگی و جافتادگی - که در هر حال صبغهٔ همیشگی او را با خود دارند:
«نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم» از مدایح بی‌صله:

نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم
 نمی‌خواستم نام نادر را بدانم
 نام شاهان را
 محمد خواجه و تیمور لنگ،
 نام خفت دهندگان را نمی‌خواستم و
 خفت چشیدگان را

می‌خواستم نام تو را بدانم

و تنها
 نامی را که می‌خواستم
 ندانستم.
 یا «کویری» که محمود دولت‌آبادی تقدیم شده:

نیمیش آتش و نیمی اشک
 می‌زند زار زنی
 برگهواره خالی
 گلم وای!

در اتاقی که

مردی هرگز
 عریان نکرده حسرت جانش را
 بر پینه‌های کهنه نهالی
 گلم وای
 در قلعه نیمه ویران

به بیراهه ریگ

رقصان در هرم سراب

به بی خیالی

گلم وای

گلم وای

گلم وای

و این شعر، که بیداد زمانه را می‌رساند - محسوس - و چه شگفت چکامه‌ای
است برای همیشه گریستن بر سرنوشت نامیمون این دیار؛ شعر دوپهلو، از فرد و
جامعه.

حکایت

مطرب در آمد

با چکاوک سرزنده‌ای بردسته سازش.

مهمانان سرخوشی

به پایکوبی برخاستند

از چشم ینگه معوم

آنگاه

یادسوزان عشقی ممنوع را

قطره‌ای به زیر غلتید.

عروس را

بازوی آز باخود برد.

سرخوشان خسته پراکندند

مطرب بازگشت

باساز و

آخرین زخمه‌ها در سرش

شاباش کلان در کلامش

تالار آشوب تهی ماند

با سفره چیل و

کرسی بازگون و

سکوب خاموش نوازندگان

و چکاوکی مرده

برفرش سرد آجرش

هنگامی که

هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد

مرگ برابر من نشسته بود

آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چه گونه»

و نمونه‌های چاپخانه را اصلاح می‌کرد.

از خاطرم گذشت که: «چرا بر نمی‌خیزد پس؟»

مگر قرار نیست»

خون بیاید

و چرخ چاپ را

بگرداند؟»

شاملو، در مصاحبه‌ای، از هجرانی‌ها به جد سخن گفته - در برابر شبانه‌ها - و آن‌ها را در ردیف شعرهای برتر خویش خوانده است، که سال‌ها روی همه آن‌ها کار کرده است.

از این گروه یک «هجرانی» برگزیده‌ایم:

هجرانی

چه هنگام می‌زیسته‌ام؟

کدام مجموعه پیوسته روزها و شبان را

من؟ -

اگر این آفتاب

هم آن مشعل کال است

بی‌شب‌نم و بی‌شفق

که نخستین سحرگاه جهان را آزموده است.

چه هنگام می‌زیسته‌ام؟

کدام بالیدن و کاستن را

من

که آسمان خودم

چتر سرم نیست؟

آسمانی از فیروزه نیشابور

بارگه‌های سبز شاخساران

همچون فریاد واژگون جنگلی

در دریاچه‌ای

آزاد و رها

همچو آینه‌ای

که تکثیرت می‌کند.

بگذار

آفتاب من

پیراهنم باشد

و آسمان من

آن کهنه کرباس بی‌رنگ

بگذار

برزمین خود بایستم

برخاکی از براده‌الماس و رعشه‌درد،

بگذار سرزمینم را

زیرپای خود احساس کنم

و صدای رویش خود را بشنوم.

زَبْ زَبْ طبل‌های خون را

«در چیتگر»

در «دیلان» و نعره ببرهای عاشق

و گرنه چه هنگام می‌زیسته‌ام؟

کدام مجموعه پیوسته روزها و شبان را من.»

محاق، یکی از زیباترین شعرهای شاملو است. موجز و درخشان و گویا که به «گوهراد = دکتر ساعدی» تقدیم شده، و من قبلاً از آن سخن گفته‌ام. مکرر آن ذوق مضاعف دارد:

محاق

به نوکردن ماه

بربام شدم

با عقیق و سبزه و آینه

داسی سرد بر آسمان گذشت

که پرواز کبوتر ممنوع است

صنوبرها به نجوا چیزی گفتند

و گزمگان به هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند

ماه

بر نیامد.

مؤخره‌ای کوتاه

شاید این تحلیل انتقادی من در مورد شعر شاملو، خوشایند بسیاری نباشد. من البته به دوستداران فراوان شاملو عشق می‌ورزم و هرگز مایل نیستم، به ویژه جوانان تصور کنند که خدای نکرده، نیتی نامیمون در میانه باشد. اما برای توجیه کار خود، در جامعه‌ای که - اغلب - چشم بسته عشق می‌ورزند و می‌ستایند، ناچارم همان حرف ارسطو را تکرار کنم (اگر با افلاطون اشتباهش نکرده باشم!) که وقتی بر سقراط (یا افلاطون) ایراد گرفت، بر او خرده گرفتند و پرخاش کردند. او - مخاطب پرخاش‌ها - جواب داد:

من سقراط را خیلی دوست دارم، ولی حقیقت را بیشتر از او.

واقعیت این است که یکی از عیب‌های بزرگ و مستمر ما ایرانیان این است که

یا بت پرستیم (بت زنده) و آنقدر آن بالا بالا می‌گذاریم که چشممان و چشم اندیشه‌مان، به عیب‌های کوچک یا بزرگ آن نرسد و اگر توانستیم نردبانی بیابیم و بالاتر برویم و با چشم ببینیم که: این بت، چندان هم بی‌نقص ساخته نشده، و گاهی به مناجات ماهم پاسخ سر راست نمی‌دهد! آن وقت است که دیگر ندامت خود را پنهان می‌سازیم، چون خود آفریننده آن بوده‌ایم.

دیگر این که، ممکن است گرفتاری شاگردان گالیله‌گرایانگیرمان شود که پس از استغفار از بیان اندیشه خود و نجات از گیوتین کلیسا، شاگردان او متأثر شدند و ضمن بیرون آمدنش از قتلگاه گفتند که:

«وای برملت‌ی که قهرمان ندارد»

و گالیله جواب داد که: «وای برملت‌ی که همیشه نیاز به قهرمان دارد» و می‌دانیم که باوجود استغفار گالیله، اندیشه‌های او باقی ماند و جاودانه شد.

این است که «شما» هم بگذارید تا من «بعد از واقعه» مثل شاگردان گالیله شرمسار شوم. نه مثل آنانی که بت را دیدند و نقص‌ها را و بعد باز هم خود را فریب دادند.

شاملو به هر حال یک شاعر مدرن بزرگ بعد از نیماست، شاعری با روح سترگ که می‌خواست حتماً برتر از استادش خود را نشان دهد.

کاری که هیچ متفکری نمی‌تواند تأییدش کند. هر جا من غیرمستند، و نامعقول حرف زده‌ام بر من خرده بگیرید، نقد کنید و به را هم آورید، اما اگر حقیقتی در حرف‌های من دیدید، خود را هم نقد کنید، و بپذیرید که شعر ما، از هر که باشد، تا نقد نشود عیارش آشکار نخواهد شد و می‌بینید آنجا که باید، من کاملاً ستایشگر شاملو بوده‌ام و هستم و حتماً هم بیش از دیگران او را دوست دارم.

اگر بگویم: همه می‌دانند که من هرچند تلخ بنویسم، اما هم فروتنم و هم واقع بین، حتماً حمل بر تعارف خواهد شد، پس بگذارید نوشته‌ها خود را معرفی کنند.



