کشف فضاهای کور در شعر احمد شاملو

رضا براهنی

احمد شاملو با قطع‌نامه مرحله‌ی خاصی را در شعر فارسی پیش می‌کشد که قبل از آن وجود نداشته است. انگار زبان فضای کوری در جایی داشته است که باید درون شاعر، و درون جامعه و تاریخ واقعه‌ای اتفاق می‌افتاد تا آن فضای کور از اعماق مخفی بیرون کشیده می‌شد و به رؤیت می‌آمد. همین فضای کور، و به رؤیت رساندهشدن آن توسط شاملو ، شاعر را در موقعیتی بسیار کلیدی قرار داد. نیما ، به عنوان پیشاهنگ اصلی تجدد شعر در ایران، و نخستین نظریه‌پرداز جدی وجوه فارق بین سنت و تجدد. هرگز به این فضای کور نیندیشیده بود، چرا که شخصاً هرگز در چنین وضعی قرار نگرفته بود.

نیما چندین حرکت خیلی جدی در شعر فارسی به وجود آورده بود که اهم آن‌ها ایجاد بینش جدید در شعر بود، و پایگاه اصلی آن بینش جدید، پیدا کردن زبانی جدید برای بیان تخاصم واصطکاک شدید بین سنت و تجدد بود. زبان نیمایی در شعر، وزن را به کلی رها نمی‌کرد ــ به‌رغم به هم زدن تساوی طولی مصراع‌ها و معرفی پایان‌بندی آخر هر مصراع برای حفظ استقلال وزنی آن؛ و به‌رغم ایجاد آن چیزی که خود آن را «آرمونی» می‌نامید و غرضش ایجاد یک‌پارچگی مفردات تصویری و صوتی و مضمونی در وجود یک کل هماهنگ بود ــ ولی اساس را بر تازگی و حتا غرابت و بیگانگی زبان در مقایسه با زبان‌های مختلف شعرگشته می‌گذاشت، به رغم تأکیدش بر «دکلاماسیون» طبیعی کلمات. هرچند کلیات روانی و روان‌شناختی خود نیما در شعر او انعکاس می‌یافت، اما به طور کلی ما از اعماق روانی نیما یوشیج چندان خبری نداریم . هر چند او جمله‌ی پیچیده و مختلط را در برابر جمله‌ی ساده‌ی مصراعی و بیتی زبان فارسی به مهارت در شعرهایی مثل «ققنوس»، «غروب»، «ناقوس»، «پادشاه فتح» و ؛ «مرغ آمین» در زبانی تازه و غریب معرفی می‌کرد، ولی با این زبان، با آن عدم انعطاف حاکم بر شعر، به سبب تک‌وزنی بودن آن، نمی‌شد درون شاعر بیان شود. اگر کسی شاعر می‌بود و درونش چیزی می‌گشت که هم نو بود، و هم عمیقاً روانی، طوری که درون او را دو شقه می‌کرد، و او را در اضطراب‌های تپنده و اسرارانگیز فرو می‌برد، او چه‌گونه باید آن را بیان می‌کرد: بیان آن، اگر از طریق تعدادی تصویر و استعاره‌ی نشسته در وزن نیمایی، صورت می‌گرفت، چیزی جز کلیات آن، در اختیار قرار نمی‌گرفت . اگر شاعر مثلا اشتباهی کرده بود، و اشتباه را فقط اشتباهی خصوصی به حساب نمی‌آورد، بلکه آن را یک خطای بزرگ اجتماعی می‌دانست که اگر ادامه پیدا می‌کرد، هم خود او را نابود می‌کرد و هم به جامعه لطمه می‌زد، چه‌گونه باید از پس آن را نابود می‌کرد و هم به جامعه لطمه می‌زد، چگونه باید از پس بیان آن برمی‌آمد؟ به طور کلی یا باید این کاوش درونی در نثر اعتراضی ساده صورت می‌گرفت، یا در قصه‌ای روایت می‌شد، و یا باید راهی که شاملو انتخاب می‌کرد، در پیش گرفته می‌شد. شاملو اعتراض را می‌خواست، اعتراض به خود را می‌خواست، احیای درونی سالم و قیام کننده علیه درونی بیمارگون را طلب می‌کرد، و ابزار و شکل شعر کلاسیک و شعر جدید نیمایی به روی این قبیل حالات نفسانی ـ اجتماعی بسته بود.

اضطرابی از این دست بی‌شباهت به اضطرابی از نوع اضطراب عمیق راوی‌بوف کور هدایت نبود، راوی زن زیبایی را که دوست داشت کشته بود، و به همین دلیل در زندگی‌اش زخمی پیدا شده بود که مثل خوره روح او را در انزوا می‌خورد و می‌تراشید، و او فقط با اعتراف به جزء به جزء آن قتل، دلدادگی و به دنبالش جنایت، می‌توانست به نوعی رهایی دست یابد. رهایی در مورد بوف کور ، نگارش آن نثر اضطراب‌انگیز، زیبا و بی‌ربط به گذشته‌ی زبان رسمی ادبیات بود. هر چیزی که به این شدت حس می‌شود، در صورتی که به سوی بیان برده شود، معیارهای بیان کهن را به هم خواهد ریخت. هدایت دست به چنین کاری زد، و شاملو از پس آن کشش اولیه به سوی نازیسم دوران جنگ و زندان متفقین، از پس آزاد شدن از زندان، و حتا چاپ شعرهای آن دوره تحت عنوان آهنگ‌های فراموش شده ، به صورت نخستین کتاب شعر زندگی خود، ناگهان دید که در چه ورطه‌ی هولناکی گام گذاشته است. آن چه شاملو تحویل داد، از لحاظ اجرای ادبی در این مقطع نه در حد بوف کور بود، نه در حد شعرهای نیما، و نه در

حد شعرهای بعدی خود شاملو . اما فضایی را که در زبان فارسی کور مانده بود، به روی آن باز کرد و نوع خاصی از شعر منثور پا به عرصه‌ی وجوه گذاشت که اساس آن را اعتراف، نوعی خودکشی، که من آن را در جایی دیگر خودکشی مثبت نامیده‌ام، و عصیان علیه خود فرد تشکیل می‌داد. شاملو با این اعتراف، خودکشی مثبت و اعتراض قدم به میدان اصلی شعر گذاشت.
بی‌شک این دوران زندگی شاملو متأثر از روحیه‌های تأثیرگذاری گوناگون بود. نیما در این تأثیرگذاری حضور داشت. حزب توده، و گرایش عام به سوی چپ وجود داشت، فریدون رهنما با معرفی شعر تازه‌تر فرانسه به شاملو در کنارش بود، و دوستی مرتضی کیوان نیز که دو سه سال بعد در زندان اعدام شد، و قبلا نیز از آهنگ‌های فراموش شده حمایت انتقادی کرده بود، کنار او بود. شاملو در این مرحله به کلی آن مرحله‌ی گذشته را با قاطعیت پشت سر گذاشت، گرایشی عمیق به سوی چپ پیدا کرد، در برابر آرمان‌های اکثریت محروم مردم سر تعظیم فرود آورد، و مهم‌تر این که شعری چندگونه و چند سویه پیدا کرد: که مهم‌ترین بخش آن، عدول از خطوط اصلی شعر نیمایی بود. شاملو دنگ اصلی، نَفَس و زنگ اصلی صدای شعری خود را، با انشعاب از تجدد نیمایی به دست آورد؛ شعری سپید با ریتم‌های مقطع و قاطع، با آهنگی فردی و سیاسی، آغشته به آرزوی مرگ، در جهت پیروزی بر آن آرزو یا جانشین کردن اراده‌ی معطوف به آزادی بر مسند آن. شعری فردی و اجتماعی توأمان که از آن اراده‌ی معطوف به قدرت عقب نشسته بود و به جای آن اراده‌ی معطوف به آزادی نشسته بود.
و سرنوشت شاملو این بود که در حوزه‌ی شعر از آن اراده‌ی معطوف به آزادی هرگز دست برندارد.
هرچند شاملو از حوزه‌ی شعر نیمایی یکسره خارج نشد ؛ چرا که تقریباً همه کتاب‌های چاپ شده‌اش تعدادی از شعرهای نیمایی او را هم در برمی‌گیرد، ولی با کشیده‌شدن به سوی شعر سپید، در واقع شاید نخستین ضربه را بر ساختار نیمایی وارد آورد. در آن زمان، شاملو ، شعر سپیدش را جانشین بخشی از شعر معاصر کرد، و راه را به سوی شعری جدیدتر گشود . اما شاید بیش از سی سال طول کشید تا از دیدگاه نظریه‌پردازی ادبی، خود را مکلف به موضع‌گیری در برابر شعر نیمایی بکند. این نظریه‌پردازی به رغم صحت صوری آن، یعنی ضرورت گذار از شعر و دست آورد شعری نیمایی، از دیدگاه نظریه‌پردازی دیگری، باز در همان حوزه ماند، گرچه در جدال خود با مدعی دیگری در چند سال بعد، به طور کلی، بی‌آنکه از نیما نامی به میان آورد، با او نیز، ضمن اعتراض به آن مدعی و رقیب، به صورتی تسویه حساب کرده بود. آن چیزی که در نهاد شعر نیمایی، و شعر شاملو حضور داشت، این بود که همه‌ی استعاره‌ها، نمادها، مجازها و مجاز مرسل‌ها را اگر به معناهای اصلی آن‌ها توجه بکنیم، از صورت و یا صورت‌های برهنه شده‌ی اجتماعی سر در می‌آورد. در پشت سر تصاویر نیمایی و شاملویی، به طور کلی، جامعه‌ی معاصر قرار دارد، و از آنجا که شاملو از نیما اجتماعی‌تر و سیاسی‌تر شعر می‌گوید، و شعرش همانطور که قریب چهل سال پیش‌تر نوشته‌ام، (طلا در مس، انتشارات زمان، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۵۸: «احمد شاملونماینده‌ی واقعی شاعر امروز ») نخستین شاعر جدی؛ شهری ماست، تصاویر او، در صورت پرده‌برداری از ابهام، استعاره، اشاره و نماد آن‌ها، به شکلی عریان برمی گردند به آن‌چه در جامعه، تاریخ ــ و حتا زندگی خصوصی شاعر ــ می‌گذرد. شاملو در هوای تازه ، که ده سال پس از آهنگ‌های‌فراموش شده آن را چاپ کرد، در قالب شعر، تئوری این‌گونه شعر را نوشت، هم در قالب شعر نیمایی و هم در قالب شعر بی‌وزن، که به هر طریق عنوان شعر سپید به خود گرفت.
شعر اول: «شعری که زندگی است»، در واقع مانیفست شعر متعهد اجتماعی است. اشاره‌های شاملو کاملا روشن است. چون «موضوع شعر شاعر پیشین / از زندگی‌نبود» و «در آسمان خیالش، او / جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت‌وگو» ، و چون «دیگران /دستی به جام باده و دستی به زلف یار / مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند!» پس «آن را به‌جای مته نمی‌شد به کار زد ؛ / در راه‌های رزم / با دستکارشعر / هر دیوصخره را/ از پیش‌راه خلق / نمی‌شد کنار زد» ، و می‌شد چنین نتیجه گرفت که این شعر «فرقی نداشت بودو نبودش / آن را به جای دار نمی‌شد به کار برد.» و شاملو که حالا شعری غیر از شعر شاعر پیشین می‌گفت. خود را به صورت دیگری معرفی می‌کند: «حال آنکه من /به‌شخصه / زمانی / همراه شعر خویش / همدوش شن‌چوی کرمیی / جنگ کرده‌ام / یک‌بار هم حمیدی شاعر را / در چند سال پیش / بر دار شعر خویشتن / آونگ کرده‌ام.../»
شاملو معتقد می‌شود که «موضوع شعر / امروز / موضوع دیگری‌ست...»، «شعر /حربه‌ی خلق است»، و «شاعران / خود شاخه‌یی از جنگل خلقند» و شاعر سروکار دارد با «دردهای مشترک خلق» و «باید لباس

خوب بپوشد / کفش تمیز واکس‌زده باید به پا کند /آن گاه در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر / موضوع و وزن و قافیه‌اش را یکی یکی / با دقتی که‌خاص خود اوست / از بین عابران خیابان جدا کند». بعد شاملو وزن شعر را از میان مردم انتخاب می‌کند و «حالا که وزن یافته آمد / هنگام جست و جوی لغات است» بعد تعریفی از شاعر به دست می‌دهد: «او شعر می‌نویسد / یعنی / او دست می‌نهد به‌جراحات شهر پیر / او قصه می‌کند/ به شب / از صبح دلپذیر «او دردهای شهر و دیارش را /فریاد می‌کند.../ او افتخارنامه‌ی انسان عصر را / تفسیر می‌کند» 1 .

مشخصه‌ی اصلی این شعر در ارجاع‌پذیری کامل آن به وضع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و شعری عصر خود شاملو است. شعر به رغم روحیه‌ی بسیار معترضش، به رغم طنز دلنشین و نامتعارفش، با تعمد و تأمل عمیق و همه‌جانبه، به متعهد کردن شعر در جهت کوبیدن جایی، و ساختن جایی دیگر رسمیت می‌دهد. درست است که انرژی نشان می‌دهد که شاعر آن را در یک نشست، و با یک قوه‌ی فعال واحد و هماهنگ گفته است، اما در این هیچ تردید نداریم که شاملو در این شعر با دقت درباره‌ی وظیفه‌ی شعر حرف زده است.

از ناخودآگاهِ شاعر در آن خبری نیست، و انگار شاعر از پیش طرح شعر را؛ داشته، و یا ریخته است و سروده است. وزن، وزن نیمایی است، ولی کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها، به نوع کوتاه و بلند کردن مصراع‌های شعر نیما ، نزدیک نیست. نیما هرگز زبان را این همه صریح به کار نگرفته است ؛ گرچه از خصوصیات شعر شهری است که شاعر صراحت بیش‌تری به خرج می‌دهد، ولی همان صراحت، و استفاده‌ی بسیار بدیهی از مسأله‌ی اجتماعی و سیاسی تعهد، خود شعر را از شعریت می‌اندازد، گرچه آن را از نظر نگارش تعهد در شعر نیمایی، در شمار نوشته‌های بسیار محبوب و معروف شاملو در می‌آورد. پیام سیاسی شعر، زبان شعری را قبضه می‌کند و صراحت شعر آن را به سوی خفگی می‌راند. ارزش شعر، تاریخی است، نه شعری ؛ و شاملو از این شعرها فراوان دارد. شکل قالب شعر نیمایی است. اما دیدگاه و بینش شعر، پایین‌تر از تجدد درونی شعر نیمایی شهری می‌دهد. گرچه این شعر مترادف نام شاملو شده است، اما از شعرهای شاملویی‌شاملو نیست. از نظر شعری در سطحی است پایین‌تر از آن‌ها.

حرف آخر را که شعری است سپید، و به همین دلیل سراسر شاملویی، به مسأله‌ی شعر تخصیص می‌دهد. حرف آخر در سال ۱۳۳۱، یعنی دو سال قبل از «شعری که زندگی است» گفته شده است. اما از آن مدرن‌تر است، زبان بسیار تند و تیزتر و شهری‌تر است. از وزن در آن خبری نیست. اما قافیه دیده می‌شود. عصیان آن در سطحی به مراتب بالاتر است. جاهای خالی و اشارمگونه و مبهم در آن فراوان است و از خصوصیات شعر فارسی دور است. اما از فارسی بهتر و مبتکرانه‌تری استفاده کرده است. زبان به فحش آلوده است، اما آن فحش‌ها خوب جا افتاده‌اند. شعر حالت یک شعر جهانی را دارد، منتها در همان حال و هوای شعر متعهد، یعنی در واقع به شعر جهان سومی، شعر روسی مایاکوفسکی وار نزدیک‌تر است. شاملو هرگز به شعر شاعران معترض شوروی، ماندلشتام یا آنا آخماتووا عنایتی نداشت. شعر ابری در شلوار و «۱۵» مایاکوفسکی را به یاد می‌آورد، ربطی به شعر لورکا و الوار ندارد. نه از موسیقی درونی کلمات لورکا در آن خبری هست و نه از سوررئالیسم نسبتاً ساده و نرم الوار . اما شعر جهتی دارد سراپا در برابر شعر کلاسیک فارسی، البته شعر کلاسیکی که در عصر ما نوشته می‌شود. شاید اگر شاعر کار خود را جدی می‌گرفت، شعری از این دست را مایه‌ی کار مقاله‌ای می‌کرد. منتها ایماژها، استعاره‌ها و اشاره‌ها، بی شک آن را به سوی شعریت نیز حرکت می‌دهند. لحن مفاخره‌ای شعر، آن را به روحیه‌ی کلاسیک غزل از یک سو، و به روحیه‌ی حماسه‌خوان خود شاملو نزدیک می‌کند.شاملو گاهی برای جرأت دادن به خلایق دست به این مفاخره‌ها می‌زند. در ضمن به شعرهای قطع‌نامه نزدیک‌تر است، و حتا با گفتن «دیری نیست تا اجنبی خویشتنم را به‌خاک افکنده‌ام / به سان همه‌ی خویشتنی که بر خاک افکند ولادیمیر » یادآور «سرود؛ مردی که خودش را کشته بود» قطع‌نامه است، که گفتم همان مقوله‌ی خودکشی مثبت است. در واقع بیش‌تر با این شعر است که شاملو ا.صبح را جانشین نام خود می‌کند، البته برای مدتی، و مدتی نیز ا.بامداد را و بعداً احمد شاملو بر روی جلد کتاب ظاهر می‌شود.

شاملو می‌گوید: «نه فریدونم من /نه ولادیمیرم که / گلوله‌یی نهاد نقطه‌وار / به پایان‌جمله‌یی که مقطع تاریخش بود / نه باز می‌گردم که ا.صبحم...» و بعد «من / نه می‌میرم. /زیرا من می‌گوید: "وسط میز قمار شما قوادان مجله‌یی منظومه‌های مطنطن / تکخال قلب‌شعرم را فرو می‌کوبم من."» و بعد به دفاع از نیما برمی خیزد: «چرا که شما /مسخره‌کنندگان ابله نیما / و شما / کشندگان انواع ولادیمیر / این بار به مصاف

شاعری‌چموش آمده‌اید / که بر راهِ دیوان‌های گرد گرفته / شلنگ می‌اندازد.» می‌بینید که به رغم زبان شاعرانه، همه‌ی مفردات شعر برمی گردد به اوضاع موجود عصر. یعنی‌شاملو وضع را مستعار می‌کند. همیشه رسمیت از کلاسیسیسم حمایت کرده است، به همین دلیل شاملو شاعران کلاسیک معاصر را «پااندازان محترم اشعار هرجایی» می‌خواند، «به جای همه‌ی ماده تاریخ‌ها، اردنگی به پوزه‌ی» این شاعران می‌آویزد، و افتخار می‌کند که در «لفافِ قطع‌نامه‌ی میتینگ بزرگ» متولد شده است «تا به‌سان سوزنی‌فرو روم و برآیم / و لحافپاره‌ی آسمان‌ها نامتحد را به یکدیگر وصله بزنم».
و به رغم ضجه‌هایش که چون توفان ملخ مزرع همه شادی‌هایم را خشکانده، اعتراف می‌کند، با حالتی عصیانی که «و مع ذلک / و مع ذلک / من به دربانِ پرشپش‌بقعه‌ی امامزاده کلاسی‌سیسم / گوسفند مسمطی / نذر / نکردم!» و بعد اشاره‌ای را که بعداً در «شعری که زندگی است» به نام دکتر حمیدی خواهد کرد، با این تأکید که «یک‌بار هم حمیدی شاعر را بر شعر خویشتن آونگ کرده» است، می‌آورد، با طنزی زیبا و شاعرانه: «چه کند صبح که گر آینده قرار بود به گذشته باخته باشد/ دکتر حمیدی شاعرمی‌بایست به ناچار اکنون / در آب‌های دوردست قرون / جانوری تک‌یاخته باشد!» و بعد حرف آخر را به صراحت می‌زند:

پیوستگان فسیل‌خانه‌ی قصیده‌ها و رباعی‌ها
وابستگان انجمن‌های مفاعلن فعلاتن‌ها
دربانان روسپی‌خانه‌ی مجلاتی که من به سردرشان تف کرده‌ام ـ،
فریاد این نوزاد زنازاده‌ی شعر مصلوب‌تان خواهد کرد ؛
ـ «پااندازان جنده شعرهای پیر!
طرف همه‌ی شما منم
من ـ نه یک جنده‌باز متقنن!ـ
و من
نه بازمی‌گردم نه می‌میرم،
وداع کنید با نام بی‌نامی‌تان
چرا که من نه فریدونم
نه ولادیمیرم! 2

نزدیک‌تر است. شاملو ضمن دفاع از نیما ، علیه او هم همان‌طور که گفتم این شعر به روحیه‌ی قطع‌نامه قیام کرده است، به دلیل نوع نوشتار. از این تناقض‌های رفتاری در شعر شاملو فراوان است، اما از آن مهم‌تر، نوع برداشت خود شاملو در این شعر است. شاملو در این شعر از زبانی استفاده می‌کند که عملا ضد کلاسیک است. مخالفت او با وزن، حتا با همان وزن «مفاعلن فعلاتن»ـ هرگز به معنای آن نیست که او دیگر از وزن، حتا همین رکن وزنی استفاده نخواهد کرد. شاملو حتا قصیده‌ای کامل، با رعایت همه‌ی مشخصات قصیده در وزن و قافیه‌ی سنتی خواهد گفت. مخالفت شاملو با سد سدیدی است که طرفداران ادبیات و شعر کلاسیک فارسی در برابر حرکت شعر جوان و جدید ایران به پا کرده‌اند و از هیچ کوششی در سنگ‌اندازی در راه پیشرفت آن کوتاهی نمی‌کنند. اما عصیان شاملو در برابر آن‌ها گرچه توفانی است، اما توفان از پیش حساب شده بوده است. بر شعر نوعی تعمد حاکم است. و تعمد راه را برای ارجاع باز می‌کند، و ارجاع مانع شهود و بی‌واسطگی شاعرانه است. عصیانیت شاملو در این شعر ربطی به آن وجد شاعرانه‌ای که در شعر جدی، شعرهای جدی خود شاملو ، دیده می‌شود، ندارد. خشم شهود از نوعی دیگر است. زبان به رغم عصبانیت شاعر، با منطق عصیان حرکت می‌کند. منطق عصیان هم منطق است. این حرف شاملو در بسیاری از مقاله‌ها و مصاحبه‌هایش که، شعر خودش می‌آید و من پیشاپیش از آن خبری ندارم، در مورد دو شعری که نقل کردیم صادق نیست.
یک سالی پس از چاپ هوای تازه ، شاملو در مقاله‌ی «از حرکت تا خط» می‌نویسد: رابطه‌ی میان «یک اثر هنری» با خالق آن اثر محتمل است نظیر رابطه‌ی میان یک پیغام باشد با واسطه‌یی که آن پیغام را از جایی به جایی می‌رساند... همیشه این امکان هست که واسطه از محتوی «پیغام» چنانکه باید و شاید ــ یا تمام و کمال ــ آگاه نباشد.
نیز گفتیم که: هرچه این «ناآگاهی» بیش‌تر باشد، «سلامت اثر» بیش‌تر است.

آیا شما به وجود جهانی دیگر، جهان درونی معتقدید؟ ــ من چنین عقیده‌ای دارم. جهانی پُر از رنگ‌ها و صداها، پر از حرکات و پر از تصاویر هست. این جهان کجاست؟ در درون هنرمند (نه صنعتگر) ــ و هنرمند، واسطه‌ی میان ما و آن جهان است. گاه چنان است که هنرمند، میان خود و آن جهان نیز واسطه واقع می‌شود. به عبارت دیگر: یکی از ده‌ها صورت «شاعری» مکاشفه‌ی در خویشتن؛ است. این کار در گروهی از مردم به وسیله‌ی اندیشیدن صورت می‌پذیرد و در گروهی دیگر به وسیله‌ی استخراج... و شاعر، به وسیله‌ی استخراج است که مکاشفه می‌کند.
نیت من از لغت شاعر، تنها آن کس نیست که مکاشفه را با کلمات انجام می‌دهد؛ نقاش و موسیقی‌ساز و رقص‌پرداز نیز شاعر است. شعر رؤیایی است که در عالم بیداری می‌گذرد. احساسی گریزنده است که مهار می‌شود. شاعر در لحظه‌ای ناهوشیار، از جهان درون خویش پیامی دریافت می‌کند. دریافت این پیام به وسیله‌ی احساس است که صورت می‌گیرد ؛ اما مأموریت بازگویی آن‌ها با رنگ است یا با خطوط، با روابط میان کلمات مشترک است که زبانی خاص می‌آفریند...
بدین گونه، وسیله‌ی لذت بردن از پیام‌های آن، رنگ‌ها و خطوط و مقیاس‌های دنیای پیرامون ما نیست. اگر آن‌چه در آن جهان می‌گذرد در جهان ما صورت واقع به خود بگیرد، خواهند گفت: «دنیا به پایان رسیده دجال ظهور کرده است...»
شاعر، جهانی را می‌آفریند ؛ ناظم از جهانی که هست سخن می‌گوید.

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

شعر نیست. در این‌جا آن‌چه زیباست، مدل است نه پرده‌ی نقاشی. حافظ در این بیت چیزی نیافریده است جز این‌که بگوییم این نظم، نوعی «سرآغاز» است و شعر از بیت بعد شروع می‌شود: «نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان...». 3
با بسیاری از این حرف‌های شاملو مخالفتی نمی‌توان کرد. اگر اثر «پیغام» باشد، نویسنده واسطه، و اگر واسطه از محتوی «پیغام» چنان‌که باید و شاید ــ یا تمام و کمال ــ آگاه نباشد، و اگر این «ناآگاهی» بیش‌تر باشد، سلامت اثر همان‌قدر تضمین شده باشد، باید بلافاصله گفت که دو شعری که از شاملو نقل کردیم، شعر نیستند، چرا که شاملو درباره‌ی مسائلی حرف می‌زند که نسبت به آن‌ها اشراف کامل دارد، و به سبب همین اشراف کامل دیگر «واسطه» نمی‌تواند باشد. اگر «شاعر جهانی را می‌آفریند» و «ناظم از جهانی که هست سخن می‌گوید» باید گفت‌شاملو بی‌آن‌که ناظم باشد از جهانی سخن می‌گوید که هست، و این جهان موجود وابستگی کامل دارد با حافظه‌ی شاعر، و آگاهی او، و نه ناآگاهی‌اش، و به همین دلیل با تعریف‌های خود شاملو «سلامت» آن آثار تضمین شده نیست. اگر شاعر در لحظه‌ی ناهوشیار، از جهان درون خویش پیامی دریافت می‌کند، کجای این دو قطعه شعر به ناهوشیار و لحظه‌ی ناهوشیار شاعر مربوط می‌شود که او آن‌ها را از جهان درون خویش به صورت پیامی دریافت کرده باشد؟ این نکته، این؛ تردیدها، و این تعریف‌ها درباره‌ی پاره‌ی از شعرهای شاملو ممکن است درست باشد، ولی در مورد این دو شعر صادق نیست. حتا ممکن است در مورد «در این بن‌بست» هم صادق نباشد. «وسیله» بودن، شاعر، برای رساندن پیام، یک موقعیت نسبتاً منفعل است، به دلیل این‌که درون به او دیکته می‌کند که چیزی را بگوید، و چه بسا که او خود نداند که چیزی که می‌گوید حتا معنی دارد. در حالی‌که این دو شعرشاملو سراپا مبتنی بر معنای شعر است، و نه حتا چندین معنایی مبتنی بر تفسیر و تأویل‌پذیری. خواننده می‌داند «دکتر حمیدی » کیست، «ولادیمیر» کیست، «ا.صبح » کیست، «نیما » کیست. وضعیت اجتماعی شعر در ایران چه‌گونه است. مسمط، وزن، قافیه چه چیزهایی هستند. از آن مهم‌تر این چیزها از درون ناهوشیار شاعر برنخاسته‌اند، بلکه خود را به جای دنیای ناهوشیار شاعر جازده‌اند. اما وقتی که‌شاملو می‌گوید:

مردی چنگ در آسمان افکند،
هنگامی که خونش فریاد و
دهانش بسته بود
خنجری خونین

بر چهره‌ی ناباور آبی!-
عاشقان چنیند.

کنار شب
خیمه برافراز،
اما چون ماه برآید
شمشیر
از نیام
برآر
و در کنارت
بگذار. 4

می‌دانیم که شاعر، اگر حتا سه سطر اول را هم آگاهانه گفته باشد، و اشاره به مرگ و یا اعدام کسی بوده باشد، سطرهای بعدی از درون ناهشیار بیرون خزیده‌اند، به دلیل این که حساب مفهومی بودن شعر معلق می‌ماند و یا تعلیق به محال می‌شود، و وقتی که زیبایی از راه می‌رسد، چه‌گونه می‌توانیم مفهومی بیندیشیم؟ و یا وقتی که شعر از راه می‌رسد، چه‌گونه می‌توانیم مفهومی؛ بیندیشیم؟ و یا وقتی که شعر از یک بعد، مثلا بعد مفهومی، دور می‌شود و می‌کوشد به بعد زیباشناختی برسد، آیا شعر را با یکی از این ابعاد می‌بینیم یا با هر دو بعد، و یا به‌ویژه، فضای نوسان یافته‌ی وسط این دو بعد؟ هم مفهوم و هم خاطره‌ی اجتماعی وسیاسی سروکار با حافظه‌ی کامل از وقایع زندگی واقعی داشته باشد، و هم، من استفاده‌ی هوشیارانه از آن‌ها، آن‌ها را به دنیای ناهوشیار نسبت دهد. ارجاع یک نوع مدل است زیبایی بیرون از شعر، زیبایی مدل است. شعر باید با معیارهای خود شعر سنجیده شود، و در این شعر ما فرصت آن را پیدا می‌کنیم که تحت تأثیر زیباشناسی هنری مربوط به خود شعر قرار بگیریم. وقتی که شعری از نوع شعر شاملو در میان دو یا چندین حال معلق می‌ماند و نسبت داده شدن به مفاهیم را از خود دور می‌کند، و به اعجاز رابطه‌های کلمات تسلیم می‌شود، با شعری خوب، سروکار داریم:

مرا
تو
بی‌سببی
نیستی.
به راستی
صلتِ کدام قصیده‌ای
ای غزل؟
ستاره‌بارانِ جوابِ کدام سلامی
به آفتاب
از دریچه‌ی تاریک؟
کلام از نگاه تو شکل می‌بندد
خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی!
پَسِ پشت مردمکانت
فریاد کدام زندانی‌ست
که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می‌کند؟-
ورنه
این ستاره‌بازی
حاشا

چیزی بدهکار آفتاب نیست
نگاه از صدای تو ایمن می‌شود.
چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی!

و دلت
کبوتر آشتی‌ست،
در خون تپیده
به بام تلخ.
با این همه
چه بالا
چه بلند
پرواز می‌کنی. 5

پی‌نوشت‌ها:
۱. احمد شاملو، هوای تازه (تهران، انتشارات نیل، چاپ چهارم ۱۳۵۳) صص ۹۹ـ۸۶
۲. احمد شاملو ، همان، صص ۱۸ـ۳۱۱
۳. جواد مجابی ، شناختنامه‌ی شاملو ، (تهران، نشر قطره، چاپ دوم، ۱۳۷۷)، صص ۴۴۵ـ۴۴۳
۴. احمد شاملو ، ابراهیم در آتش ، (تهران، کتاب زمان، چاپ اول، ۱۳۵۲)، صص ۱۶ـ۱۵
۵. احمد شاملو، همان، صص ۲۳ـ۲۱