

● رضا براهنی

# گفتمان دوسویگی در شعر احمد شاملو



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رستاخیز جامع علوم انسانی

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 پرندگان نهادند

ماه

بر نیامد

مجال

بی رحمانه اندک بود و

واقعه

سخت

نامنتظر .

از بهار





حفظ تماشایی نچشیدیم  
که قفس  
باغ را  
پژمرده می کند.

از آفتاب و نفس  
چنان بریده خواهم شد  
که لب از بوسه‌ی ناسیراب

برهنه  
بگو برهنه به خاکم کنند  
سراپا برهنه  
بدان گونه که عشق را نماز می بریم ،  
که بی شائبه‌ی حجابی  
با خاک  
عاشقانه  
در آمیختن می خواهم <sup>۲</sup>

.....  
تمامی الفاظ جهان را در اختیار داشتم  
و آن نگفتم که بکار آید  
چرا که تنها یک سخن  
یک سخن در میانه نبود:

— آزادی !  
ما نگفتم  
تو تصویرش کن <sup>۳</sup>

\*\*\*

با تشکر از شما دوستان اران شعر ایران که در این مجلس بزرگ گردآمده‌اید تا یاد آن نادره‌ی دوران ، احمد شاملو ، شاعر بزرگ را گرامی دارید . خدمت شما عرض می‌کنم که به رغم این که من از شهر دیگری به این جا دعوت شده‌ام ، خود نیز صاحب این عزا هستم . به صورتی خاص . شاملو بزرگ خاندان ماست . غرضم از «خاندان» در این جا ، خاندان نسبی و سببی نیست ؛ چیزی است به مراتب ریشه دارتر از نسبت و سبب و نسب . شاعران در ریشه‌هایی با هم اشتراک دارند که هیچ ریشه و خون دیگری به عمق آن نمی‌رسد . خونی مشترک در رگ‌های آن‌ها جاری است . علاوه بر ریشه‌هایی از این دست ، و اشتراکاتی روشن به



علت ماهیت شعر، در این چهل سال گذشته، حوادث ادبی و اجتماعی، و گرایش‌ها و جهت‌گیری‌های هنری، طوری نظم و نسق یافته‌اند که تعدادی از نام‌های نویسندگان و شاعران معاصر در فهرست‌هایی گنجانده شده‌اند که امروز بخشی از حافظه‌ی جمعی مردم ما، و در پاره‌ای موارد، بخشی از حافظه‌ی جمعی دوستداران شعر و ادبیات در سایر جاهای دنیاست. در صدر این فهرست، نام احمد شاملو می‌درخشد. خود شاملو، باریشه‌های ادبی‌اش، به خاندان بزرگی می‌پیوندد که دهخدا، هدایت و نیما به آن تعلق دارند. معاصرتهی از این دست، معاصرت ویژه‌ای است که با معاصرت نسل‌ها کمی متفاوت است. علاوه بر این، نسل‌ها در ایران گاهی به صورت کیفی و نه کمی، زیر سقف یک زمانه گرد می‌آیند. در این جا به قول حافظ، «ابروی دوست گوشه‌ی محراب دولت است». شاملو، که سی و چند سالی از نیما جوان‌تر بود، معاصر نیما شد؛ فروغ فرخ‌زاد، که نه سالی از شاملو جوان‌تر بود، معاصر شاملو شد؛ محمد مختاری، که حدود بیست سال از شاملو جوان‌تر بود، معاصر او بود، رزا جمالی، مهم‌ترین شاعره‌ی جوان ایران، معاصر سال‌های آخر حیات شاملو بوده است. افتخار من این است که زیر سقف این معاصرت، آن فهرست‌ها، آن نام‌ها، آن امضاها، هویت خود را به دست آورده‌ام. در این دو سال گذشته به ویژه، من تعدادی از نزدیک‌ترین اعضای این خاندان را از دست داده‌ام؛ محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، نادرپور، هوشنگ گلشیری، نصرت رحمانی، و حالا شاملو. اما، آیا واقعاً مرده‌اند. اگر مرده بودند، ما در این جا اجتماع نمی‌کردیم. اینان و در رأس آن‌ها احمد شاملو، رندهای عصر خود بودند، و «زمانه افسر رندی نداد جز به کسی / که سرفرازی عالم در این کُله دانست». در زبان و افواه رسمیت، ما بدنام‌ترین آدم‌ها بوده‌ایم اما سرفرازی ما به این بوده است که بدنام‌مان خوانده‌اند.

برای ورود به بحث واقعیت شعری و بینش هنری احمد شاملو، که به یک معنا زاینده‌ی بینش‌های حاکم بر عصر ماست، ضرورت دارد مقدمه‌ای بچینیم. این مقدمه را از درون فرهنگ ایران، و حتا با تکیه بر آن درون از مباحث و گفتمان‌های امروزی آن فرهنگ، استخراج می‌کنم. این مقدمه، شعر و نثر شاملو را در میدان بحرانی جا می‌دهد که با رحان امروزه پیوند دارد. اشاره می‌کنم به غزلی از مولوی با مطلع زیبای «میان باغ گل سرخ‌های و هو دارد / که بو کنید دهان مرا چه بو دارد». شعر مولوی به ارتجال گفته شده، و به همین دلیل غزل، انواع تناقض‌ها را در خود جا می‌دهد. در این غزل، دو بیت به بحث ما ارتباط پیدا می‌کند:

سؤال کردم از گل که بر که می‌خندی

جواب داد: بدان زشت، کو دو شو دارد

غلام کور، که او را دو خواجه می‌باید

چو سگ همیشه مقام او، میان کو دارد<sup>۴</sup>

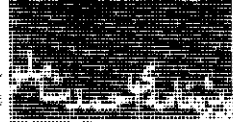
این دو تا دوتا دیدن مقوله است که برای من اهمیت دارد؛ این «دو سویه بودن»، این «دو خواجه داشتن». به بقیه‌ی حرف‌های غزل کاری ندارم.

شمس تبریزی، آدمی را که هم خدا را پرستد و هم خلق خدا و یا معشوق زمینی را، «دو سویه» می‌خواند. شاید حقیقت این باشد که مولانا، شمس را کاملاً برای خود می‌خواهد، و شمس هم، مولانا را فقط برای خود. این میان، خدا هم وجود دارد. این دو حسودیشان می‌شود که این یکی، علاوه بر آن یکی، عاشق خدا هم هست؛ یا برعکس. از یکدیگر می‌پرسند: «اگر تو عاشق خدایی، پس من چه کاره‌ام؟». غرضم پیش کشیدن این بحث نیست که کدام یک را بخواهیم و چه چیز درست‌تر است. به این قبیل مقولات

محتوایی این ساختار کاری ندارم. غرضم حضور دو سوئگی است که به ذهن شمس و یا مولوی، و یاهر دو رسیده است، و این ساختار دوگانگی، بیان کننده‌ی موقعیت‌هایی است که شاید در عصر شمس تبریزی و مولانا، صورت دیگری داشتند و امروز صورت دیگری به خود گرفته‌اند. غرضم این است که ما درون ساختارهای مانع‌الجمع سر می‌کنیم و به رغم اشاره‌های صریح در آثار کهن و آثار معاصر به این مانع‌الجمعی، اجازه‌ی عبور به فراسوی آن را پیدا نمی‌کنیم. یعنی، جهان ما جهان تقسیم شده به نیکی و بدی است و ما نه در فراسوی نیک و بد، که در این سوی نیک و بد، و یا در میدان بحران نیک و بد سیر می‌کنیم. و شاید تصویر و استعاره‌ی دوشوئگی بتواند گفتمان و یا قال و مقال سنت و مدرنیته در ایران را هم بیان کند.

شاملو در شعری که خطاب به خانم «ایران درودی»ی نقاش گفته، و من بخش آخر آن را در آغاز این مقال آورده‌ام، این مسأله را به نحوی بیان می‌کند: «سکوت آب / می‌تواند / خشکی باشد و فریاد عطش؛ / سکوت گندم / می‌تواند / گرسنگی باشد و غریو پیروز مندانه‌ی قحط؛ / همچنان که / سکوت آفتاب / ظلمات است / اما سکوت آدمی فقدان جهان و خداست / غریو را تصویر کن». و نیز در همین شعر، شاملو از «همسایه»ای حرف می‌زند «بیگانه با امید و خدا»، و چون خود او آزادی بیان آزادانه را نداشته، می‌خواهد «ایران درودی» آن چیزی را که شاملو نگفته، تصویر کند، و می‌خواهد که نقاش، «سکوت آدمی» را که «فقدان جهان و خداست» در آن «چیز» بگنجاند، و همچنین «همسایه‌ی مرا / بیگانه با امید و خدا». یعنی اگر آزادی وجود داشته باشد، این چیزها که به علت فقدان آزادی ناگفته مانده‌اند، گفته می‌شوند. یعنی شاملو، آزادی را مساوی «جهان و خدا» و «امید و خدا» می‌شمارد. این شعر پنج سال پیش از انقلاب گفته شده است، و پنج سال قبل از انقلاب به چاپ رسیده است. انگار شاملو، معتقد است که با پیدایش نوعی حکومت خدایی، آزادی هم خواهد آمد. اما درست در آغاز انقلاب، در شعر «در این بن بست»، شاملو می‌گوید: «عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد»؛ «نور را در پستوی خانه نهان باید کرد»؛ «شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد»؛ و «خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد».

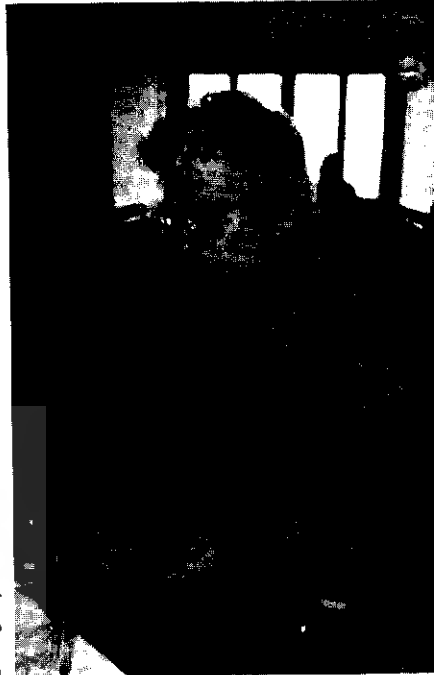
یعنی شاملو، در هر دوره، «آزادی» را با «خدا»، انگار مساوی می‌بیند. جهان را و امید را با خدا مشابه می‌داند، و در واقع، هرآن چه را که از دیدگان او زیباست، «عشق»، «نور» و «شوق»، در کلمه‌ی «خدا» به اوج می‌رساند. طبیعی است که قصد من بررسی محتوایی این مقولات نیست. گرچه شعر شاملو مدام ما را به سوی محتوا برمی‌گرداند، و از ما بررسی چند و چون مفاهیم، ارزش‌های آن‌ها، و ارجاعات اجتماعی، سیاسی، و تاریخی آن‌ها را می‌طلبد. آیا این تناقض نیست، و یا بخشی از بحران عمیق اجتماعی-تاریخی امروز ما نیست که یکی از اجتماعی‌ترین و حتماً چپ‌گراترین شاعران ما، آزادی و امید را در چند تا از بهترین شعرهایش مساوی با خدا می‌داند؟ غرض من اصلاً جهت‌گیری در بین خدا و آزادی نیست، اما، این قبیل مسائل خود به خود، مطرح می‌شود. آن هم در شعر شاعری که به طور کلی، به چیزی غیر از این مقولات شهرت دارد، و حتماً دشمنانش، به ویژه دشمنان حکومتی اش، او را در «مقابل» خدا قرار داده‌اند. غرضم بیشتر، نشان دادن شقاق و شکافی است که در دریافت از مسأله پیدا شده است. با هدایت و نیما در آویختن با متافیزیک اوج گرفته است، در شعر شاملو انکار این در آویختن، دست کم، در این شعرها، که از اهم شعرهای شاملو، و از شاملوبی‌ترین شعرهای اوست، متافیزیک، دوباره به سوی شعر فارسی برگشته است. البته در بسیاری از شعرهایش، شاملو، از «انسان» با عالی‌ترین ستایش‌ها سخن گفته است. و این جاست که این بیت مولوی در فلسفه‌ی بینش انسان ایرانی، از اهمیت فوق‌العاده‌ی برخوردار می‌شود.



یعنی دو تا دو تا دیدن قضایا: «سؤال کردم از گل که برکه می خندی / جواب داد بدان زشت کو دو شو دارد». و به دنبال آن ، این بیت است : «غلام کور که او را دو خواجه می باید / چو سگ همیشه مقام او میان کو دارد». این مقام میان کو داشتن ، آن سرگردانی غریبی را باز نمایی می کند که از منصور حلاج تا به امروز ، مشغله‌ی ذهنی ما بوده است ، و شاید در منصور حلاج این سرگردانی در اوج بوده است ، چرا که جان او را کلا تسخیر کرده ، و این را از شعر عربی منتسب به او در زمان برده شدن به پای دار ، می توان به خوبی دریافت :

ندیمی غیر منسوب الی شیء من الحیف  
سفانی مثل ما یشرّب کفعل الضّیف بالضّیف  
فلما دارت الکاس دعا بالقطع والسّیف  
کذا من یشرّب الراح مع التین بالصّیف ۵

(ندیم من به هیچ گونه ستمی منتسب نیست / به من از آن چه می نوشید نوشانید ، همان گونه که میهمان با میهمان کند / و اما چون جام به گردش در آمد ، سفره‌ی چرمی خواست و شمشیر / و این است سزای کسی که با اژدها در تابستان هم پیاله شود.)



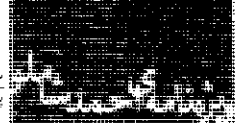
یک بار ندیم به هیچ ستمی منتسب نیست ، و رفتار سخاوتمند میهمان با میهمان را دارد. و طرف را به جام می میهمان می کند ، و یک بار دیگر ، سفره‌ی چرمی می خواهد و شمشیر؛ و در چشم منصور به اژدهایی تبدیل می شود که منصور با او در تابستان هم پیاله می شود. در واقع ، عصر این بینش شقاقی در فرهنگ ما هنوز به پایان نیامده است ، و شاملو نیز باز

نماینده‌ی همان شکاف و شقاق است ، به شیوه‌ی خاص خود. اشعار شاملو هنوز در عصر دیدگاه‌های مانوی زندگی می کند ، و جهان را هنوز هم به بد و خوب تقسیم می کند ، و این در فرهنگ ایران سابقه دارد ، و زاینده‌ی بحران‌های بزرگ است . عصر ما بحرانی ترین اعصار باشد ، یعنی تصورش را بکنید که همه‌ی آن‌هایی که در عصر شاملو رو به درگاه خدا داشته‌اند ، از شعر شاملو رو گردان بوده‌اند ، و همه‌ی آن‌هایی که از خدایان و گدایان بوده‌اند ، به شعر شاملو روی آورده بوده‌اند . چرا که شاملو از دیدگاه آن‌ها مدافع تمام عیار آزادی بوده است . در حالی که خود شاملو به شهادت شعرهایی که نقل کردیم ، آزادی را در خدا می دیده است . و مسأله این است که بحران عمیق روان‌شناسی جمعی ، اجتماعی و تاریخی ما در عصر حاضر در این است که هر چند شق قضیه ، صورت‌های گوناگون موضوع اصلی هستی امروزین ما را طرح می کنند. به همین دلیل ، اگر بخواهیم صورت اصلی بحران را استخراج کنیم ، و صورت مسأله را طرح کنیم ، باید بگوییم که صورت اصلی بحران ما و یا صورت اصلی مسأله این است که قضیه چند شق دارد ، ما شکاف برداشته‌ایم ، هم از اعماق تاریخی ، و در سنت ، و هم در جهت هرآن چیزی که آینده‌ی آن سنت ، هست و نیست . به این معنی که سنت ادامه می یابد ، به رغم مخالفت ما با آن؛ و ادامه نمی یابد ، به دلیل حضور عوامل داخلی و خارجی که مانع ادامه‌ی آن به سوی آینده می شوند . شاملو هم ، مثل همه‌ی آدم‌های خلاق و فرهنگی درگیر با عصر ما ، در میان این مخمصه زندگی می کند. هم کشش هست به هر دو سو و هم

کشمکش هست از هر دو سو؛ هم ندیم من به هیچ گونه ستمی منتسب نیست، و به من شراب می خوراند، و هم بین من و او، تنها شمشیر داوری خواهد کرد، و این پیاله پیمایی با ازدها در تموز است. اما خوب که شعر شاملو را بررسی می کنیم، می بینیم که او نه تحت تأثیر منصور حلاج بوده، و نه تحت تأثیر مولوی. این سخن او که «شعر واقعی پس از جنگ اول جهانی پیدا شد»، به معنای حذف بخش اعظم شعر جهان و شعر گذشته‌ی فارسی است. ما از حافظ، مولوی، خیام، نظامی، و باباطاهر (یعنی شاعرانی که شعرهایشان را شاملو یا چاپ کرده و یا در نوار خوانده است)، در شعر شاملو تأثیری نمی بینیم. ما هنوز هم دقیقاً نمی دانیم که منظور شاملو از شعری که پس از جنگ اول جهانی پیدا شد، چگونه شعری است. شاعرانی که بر او تأثیر گذاشته‌اند، حتا «لورکا» و «الوار»، جزو شاعران بسیار بزرگ قرن بیستم نیستند. و تازه «لنگستون هیوز» و «کارل سندبرگ»، در مقابل این دو شاعر، شاعران درجه دو و سه هستند. شاید غرض شاملو آن حال و هوای تجربی شعر جهان باشد، که در این صورت باید گفت که بخشی از آن بدون درک آن چه بعد از «بودلر» تا «مالارمه» و «رمبو» و «لوتره آمون» - و همه قرن نوزدهمی - پدید آمد، و بی سابقه‌ی آن سنت مدرنیسم، قابل حصول نبود و امکان نداشت پدید آید. این نکته‌ها، نکته‌های بدیهی شعر اروپاست. با وجود این، شاملو، شاعر مدرنی است، منتها در انتخاب شعر غرب، سلیقه‌ی خاصی دارد، و به شعر شاعرانی توجه می کند که اگر آن‌ها ایرانی بودند و به فارسی شعر می گفتند، به مسائلی توجه می کردند که شاملو با آن‌ها سر و کار پیدا کرده است، و ممکن است همین با خود مدرنیسم هم منافات داشته باشد. شاملو در سخنرانی استکهلم اعلام می کند که:

هدف شعر، تغییر بنیادی جهان است، درست به همین علت، هر حکومتی به خود اجازه می دهد شاعر را عنصری ناباب و خطرناک تلقی کند. اهل سیاست به قداست زندگی نمی اندیشند... هر چند که آرمان هنر چیزی جز دگرگونی بنیادی جهان نیست.<sup>۶</sup>

تازه شاملو این تغییر بنیادی جهان را فقط در برابر حکومت، هر حکومتی، قرار می دهد، و حتا در برابر بخشی از آن، یعنی سیاست: «اهل سیاست به قداست زندگی نمی اندیشند». آیا همه‌ی شاعران واقعی به قداست زندگی اندیشیده‌اند؟ بخش اعظم شعر جهان، سر و کار با مسأله‌ی مرگ است. علاوه بر این گرچه این نکته را، که «شعر هیچ اتفاقی را به وجود نمی آورد» (حرف «دابلو. اچ. اودن» در رثای «ویلیام باتلر ییتس») نمی توان مشمول وضع همه‌ی شعر اروپایی - آمریکایی کرد. اما این نکته درباره‌ی بخش اعظم آن شعر بعد از جنگ اول جهانی تقریباً درست است که وظیفه و هدف شعر هر چه باشد، «تغییر بنیادی جهان» جزو آن وظایف و هدف‌ها نیست. شعر، تعبیر دیگری از جهان می تواند باشد، تصویر دیگری از آن می تواند باشد، حتا می تواند تصویری از آن جهان هم نباشد، و می تواند حتا خط بطلان بر آن جهان، و حتا بر تغییر بنیادی آن بکشد، اما یک چیز روشن است، شعر باید شعر باشد. و شعر در زمانی که شاملو در آن پا به عرصه می گذارد، در ایران، و در مکانی که او در آن رشد می کند، یعنی ایران، در زبانی که شاملو آن را به ارث برده، صورت خاصی از شعر است که با بخش ناچیزی از آن شعری که بعد از جنگ جهانی اول پیدا شد، در ارتباط است. اما، با بخش زیادی از شعری در ارتباط است که بر آن شقاق بین سنت بومی و مدرنیسم غیر بومی حاکم است. و شاملو بر عرصه‌ی این شقاق رشد کرده است. پیروزی‌هایش را با معیار آن زور آزمایی سنت بومی با مدرنیسم باید سنجید، و کمبودهایش را هم با همان معیار. و در همین جاست که باید گفت که به رغم تأثیر پذیری شاملو، حتا در موضع گیری اجتماعی از «پل الوار» شاملوی واقعاً شاعر، این تأثیر و تأثیرهای دیگر را در وجود شعر خود خرد کرده است. شعر شاملو، در واقع



در بسیاری از موارد، شعری است بهتر از شعرهای «هیوز» و «سند برگ» و برداشت‌های زبانی و موسیقایی شعر شاملو کوچک‌ترین ارتباطی با شعر «لورکا» ندارد، و کلاً می‌توان گفت که برد اجتماعی شعر شاملو در دوران معاصر، از برد اجتماعی همه شاعرانی که از آن‌ها نام بردم، بیشتر است. شاملو در بسیاری موارد، حتا شعرش را فدای این برد اجتماعی کرده است. به طریق اولی باید گفت که شعر شاملو می‌توانست شعری بهتر از این باشد، اگر فقط به خاطر آن برد اجتماعی، شاعر ارزشمند، از برد شعری آن نمی‌کاست.

غرض من از پیش کشیدن آن دوسویگی بیت مولوی و مربوط کردن آن به جهان شعری معاصر در ایران این بود که در عصر ما، آن دوسویگی حتا خود را به حوزه‌ی شیوه‌ی شاعری و قالب نیز تسری داده است. شاملو با چنان هجوم بی‌امانی ذهن خواننده را هدف قرار داده است که او گاهی بالمره فراموش می‌کند که زبان این شعر، به رغم پرداختن مضمونی شعر به مسائل امروز و معاصر ایران، در صورتی که در کنار زبان‌های مقدس کرامات اولیای عرفان در فارسی قرار می‌گرفت، با آن‌ها سنخیت بیشتری پیدا می‌کرد تا با زبان شعر معاصر. این نکته را باید همیشه در نظر داشت که وقتی شعری از نیما می‌خوانیم، می‌دانیم که زبان این شعر، به رغم وزنش، در گذشته وجود نداشت و اگر وجود می‌داشت، در کنار آن همه اساتید فصاحت و بلاغت، کاملاً نادیده گرفته می‌شد. نیما، زبان دیگری آفرید که زبان شخص شخص او بود، و زبانی قوی بود که حتا ناشیگری‌هایش به صورت عناصر و عوامل زیباشناختی به چشم می‌زد. چنین زبانی، با هر معیاری که به آن بنگرید، شعر است. بسیاری از شعرهای شاملو، به رغم شعر شناخته شدن امروزین آن‌ها، در صورتی که بر قرائن ادب گذشته قرائت می‌شد، مثل نثر منطوق و فلسفه و روایت اندیشه و عاطفه به حساب می‌آمد. البته این یک سر آن دوسویگی است. یعنی، می‌گوید شعر، پس از جنگ اول جهانی کشف شد، اما در اجرای آن چیزی که شعر خود ماست، در بهترین اجرای کلامی آن، متکی بر عناصری است که از گذشته‌ای بسیار دور می‌آیند، از ریتم روایات توراتی، از ریتم و سجع آیات قرآنی، و از ده‌ها متن ادبی منثور کهن، به ویژه در حوزه‌ی رسائل و متون عرفانی، که هیچ ربطی به آن شعری که پس از جنگ جهانی اول پیدا شد، ندارد. یعنی برای امروزی شدن، برای ایجاد «تغییر بنیادی در جهان» انگار شاعر باید همه‌ی امکانات همان جهان کهن را به یاری می‌طلبید، و بالاخره بلافاصله می‌توان پرسید: پس آن چیست که باید دگرگون شود؟ وقتی شاملو می‌گوید: «حرمت ما را / که به دینار و درم برکشیده‌اند و فروخته». و دقیقاً شعر را بر استای نثر کهن قرار می‌دهد، چه چیزی جز این در شعر شاملو پیش می‌آید که خواننده‌ی امروز با آن احساس همسایگی می‌کند، اما با نثر کهن در فاصله‌ای عمیق و پرنشدنی باقی می‌ماند. مسأله این است: جز با طرح کردن درست صورت مسأله امکان ندارد حل مسأله را به نتیجه‌ای قطعی برسانیم، و شاید طرح درست مسأله، کل قضیه است.<sup>۷</sup>

یک نکته را هم پیش از رسیدن به آن طرح درست صورت مسأله در ارتباط با آن مسأله‌ی «آزادی و خدا» بگویم که به نظر من در هر طرح ریزی تحقیق درباره‌ی شاملو صورت پیدا می‌کند. شعر شاملو، بحران حاکم بر عصر ما را بیان می‌کند، و طرح این بحران را بیشتر از نظر شکل و شگرد زبان علمی می‌کند. شعر فارسی در اعصار بحران، شعری بزرگ بوده است، نه از اعصاری که بر آن هیچ‌گونه تلاطمی دیده نمی‌شده است. از تلاطم عمیق ناشی از کشمکش عرب و ترک و فارس در خراسان غزنوی، شاهنامه خواهد زاد؛ از تلاطم خرد و اشراق عرفان ایرانی، نهایتاً در تلاقی دو روح بزرگ شمس و مولوی، آیین سماع زبان خواهد زاد. از بحران مخاطرات مغول در ایران حافظ، نهایتاً جهان چون شمع بر سر ایمان خود لرزیدن حافظ خواهد زاد. بر همه‌ی این‌ها استیلای ترزل حاکم است و نه سیادت و فروسیت یک اندیشه، یک نطق، یک زبان،

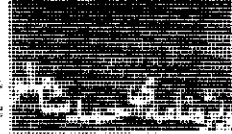
یک قدرت، یک برداشت. بحران چند سر دارد.

در همان زمان که شاملو کتاب «ابراهیم در آتش» را با آن شعر خطاب به «ایران درودی» چاپ کرده، «حافظ شیراز» را هم چاپ کرده است. این کتاب، هیجان خاصی در میان حافظ شناسان ایجاد کرد، و به خاطر مقدمه اش، سال‌ها سانسور بوده است. شاملو در این مقدمه، حافظ را «قلندر یک لاقبای کفرگو» می‌داند که «یک تنه وعده‌ی رستاخیز را انکار می‌کند، خدا را عشق و شیطان را عقل می‌خواند.»<sup>۸</sup>

این گفته‌ی شاملو ممکن است در مورد بعضی از بیت‌های حافظ درست باشد، اما در مورد سراسر زندگی حافظ و شعر او که زندگی اوست، صادق نیست. بزرگ‌ترین ویژگی شعر حافظ، گریز از طبقه بندی ایمان و کفر است. حافظ با بیان گاهی این و گاهی آن، و بیان گاهی «این»ها و گاهی «آن»های دیگر، بر لبه‌ی تیغ حرکت می‌کند و نشان می‌دهد که چیزی به مراتب مهم‌تر از بیان این مقولات، به صرف خود آن مقولات، وجود دارد، و آن این است که در عصر بحران زدگی، تمامی درون آدم بحران زده، شکاف برداشته و شقه است، و شاعر با شعرش خود آن بحران را بازنمایی می‌کند، و نه فقط مضامین کفر و ایمان را. یعنی بحران ایمان و کفر، بخشی از بحرانی است که بر منظومه‌ی فکری حافظ حاکم است. و به همین دلیل مضمونی اندیشیدن در شعر حافظ، مدام ما را از شعر او دور می‌کند و ما را به سوی دو قطب متضاد ایمان و کفر پرتاب می‌کند. تقلیل شعر حافظ به کفر و ایمان، تقلیل شعر، به جنگ بین ایمان و کفر است، و این قبیل تقلیل‌ها صرفاً در مقوله‌ی خود آن مسائل می‌گنجد و نه در مقوله‌ی شعر. آن‌چه که در مورد شعر حافظ می‌توان گفت این است که ذهن خدشه برداشته است، ذهن شقه شده است. مدام حسرت گذشته‌ای را می‌خورد که نیست و می‌خواهد به سوی آن گذشته - به رغم فقدان آن - برگردد، که نمی‌تواند، و از بیان همین مقوله‌ی حسرت «گذشته» و نفرت از «امروز» سر درمی‌آورد، و ضمن بیان این تقسیم‌شدگی، حسرت به گذشته را تبدیل به امید یا نویدی از آینده‌ای می‌کند که آینده‌ی ماست، و آینده‌ی اوست، و زمان را از طریق زبان شقه می‌کند و قطعات آن را در غزلی قطعه قطعه شده بازسازی می‌کند، که با این بازسازی، ما را مدام در حسرت کمال غزل نگاه می‌دارد، طوری که حتا شاملو هم شروع به بازسازی غزل‌ها، در جهت رنگ و ساختار منطقی دادن به آن‌ها می‌کند، که شعر حافظ در برابر آن هم، به دلیل آن بحران ذاتی زمانه و شعرش، مقاومت نشان می‌دهد، و آن منطق را هم سر راه می‌گذارد و از آن می‌گذرد. ما باید بدانیم که چرا این تناقض‌ها وجود دارند، به جای آن که در کنار قطبی از قطب‌های این تناقض‌ها بایستیم و از خاستگاه یک عقیده‌ی واحد نظر بدهیم. در اعصار بحران، زندگی در عمق پرتگاه‌ها، به مراتب جذاب‌تر از ایستادن در کنار گود یکی از نظریه‌ها و نظر دادن از خاستگاه آن نظریه است. این اعماق پرتگاه است که ما را به هیجان می‌آورد، نه حواسی آن. موضوع فیزیک و متافیزیک، صورت ظاهر قضیه است، پرتگاه هستی، هم خطرناک‌تر و هم جذاب‌تر است، چرا که بطن قضیه در آن جاست، عمق پایان ناپذیر مسأله آن جاست.

همین نکته درباره‌ی خود شاملو هم صادق است. شاملو به رغم ستایش خود از حافظ، به سبب داشتن کلمات کفرآمیز، در شعر خود خطاب به خانم درودی، «آزادی» را برای این می‌خواهد که «سکوت آدمی» را که مساوی «فقدان جهان و خداست» با «غریبی، تصویر» کند. باید بلافاصله گفت: همان‌طور که حافظ را نمی‌توان به کفرش محدود کرد، شاملو را هم نمی‌توان به ایمانش تعریف کرد. چیزی مهم‌تر از نقد ایمان و کفر در این میان مطرح است. و آن این است که: خود آن کسی که این تقسیم‌بندی را می‌کند، ذهن تقسیم شده‌ای دارد، و شعر خوب، هویت خود را درست بر نطح این تقسیم‌شدگی میهمان می‌کند. اگر جذابیت و یا جاذبه‌ی دو قطب معنا و به سوی یکدیگر به این شدت و حدت وجود نمی‌داشت، ما نه منصور حلاج را





داشتیم، نه مولوی و نه حافظ را. فراموش نکنیم که از یک سو ستمی به او منتسب نیست، و از سوی دیگر، سفره‌ی چرمی است و شمشیر، و میگساری با اژدها در تموز. فرهنگ ایران، یادست کم فرهنگ ایران پس از اسلام، در میدان این بحران هستی شناختی سیر کرده است. فیزیک و متافیزیک، کل این قضیه را نشان نمی‌دهند، به دلیل این که مقوله به این سادگی نیست، این عمق سیاهچال است. این جذابیت آن عمق است. این با سر غرق شدن در اعماق دامچاله است که ارزش دارد. و گرنه مکتب‌ها و مشرب‌های فکری، همیشه حرف‌هایی از نوع استنادات شاملو و یا عکس آن‌ها را بر زبان آورده‌اند. هر نوع مکتبی و مشربی و ایدئولوژیکی نگاه کردن به اعمال آن سیاهچال، آن دامچاله، به معنای چشم بستن و ندیدن آن است. اگر از اعماق آن سیاهچال جذاب نگاه کنیم، ما درون این یا آن مکتب و مشرب فکری زندگی نمی‌کنیم، بل که مدام در کشمکش با خویش، با محیط، با زمین و زمان هستی، و با اضطراب پایان‌ناپذیر این نوع هستی، زندگی می‌کنیم، و هر چیزی که بر زبان می‌آریم تنها گوشه‌ای از آن درون شقه و مضطرب را بیان می‌کند، و اگر برای شعر، پیروزی‌ای مترتب باشد، در این است که با ابزارهای هستی خود در این سیاهچال شرکت می‌کند، و ما اگر از شعر لذت می‌بریم به دلیل آن است که شعر امکانات خود را به رخ ما می‌کشد تا به عقب انداختن موضوع و مضمون اصلی درک ریشه‌ای اضطراب‌هایمان، لذت را جانشین آن مضامین کند، یعنی، درک عقب می‌افتد تا لذت جلو بیاید. شاملو درک را جلو می‌کشد، و لذت بردن از شعر حافظ را محول به آن درک معنایی می‌کند. یعنی، حافظ شاملو تبدیل می‌شود به آدمی که اعلامیه‌ی کفرآمیز می‌نویسد، در حالی که اگر عکس آن را هم می‌نوشت، باز حافظ حافظ نبود. به دلیل این که حافظ ناظم مقالات ایمانی و الحادی نیست، حافظ، کل آن درون را به کار می‌گیرد، کل آن روان و روح مضطرب و شقه‌ی انسانی را به کار می‌گیرد، درک همه‌ی مضامین را با زبان شعرش عقب می‌اندازد تا لذت بردن از آن اضطراب درون را مایه‌ی اصلی هنر بخواند. و خود شاملو، در جایی شاعرتر است که درک شعرش عقب می‌افتد تا لذت شعر چیرگی پیدا کند، و شعرهای شاملو در جایی شعر نیست که ما، درک مضمونی را موقع خواندن آن‌ها جلو می‌اندازیم. یعنی، درک مضمونی هر قدر عقب بیفتد، همان قدر درک لذت بیشتر خواهد بود. و اگر عکس این وضع پیش بیاید، سر و کار ما با مقاله‌ی سیاسی تقطیع شده است.

\*\*\*

در تاریخ ۱۴ اردیبهشت سال ۱۳۰۴، تقریباً شش ماهی پیش از تولد احمد شاملو در ۲۱ آذر همان سال، که سال تاجگذاری رضاشاه هم هست، نیمایوشیج، در نامه‌ای خطاب به همسرش «عالیه خانم» می‌نویسد: بالعکس دیشب را خوب خوابیده‌ام. ولی خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارم. دوباره حاضرم. من هرگز این راحت را به آن‌چه در ظاهر ناراحتی به نظر می‌آید ترجیح نخواهم داد. حال، من یک بسته‌ی اسرار مرموزم. مثل یک بنای کهنه‌ام که دستبردهای روزگار مراسیه کرده است. یک دوران عجیب خیالی در من مشاهده می‌شود. سرم به شدت می‌چرخد.<sup>۹</sup>

معنای این حرف‌ها چیست؟ این حرف‌ها به چه درد عالیه خانم می‌خورد؟ «دیشب» کدام دیشب است؟ چرا کسی خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارد؟ چرا «دوباره حاضر» است؟ چرا یک نفر «ناراحتی» را ترجیح می‌دهد؟ چرا «بسته‌ی اسرار مرموز» است؟ چرا «بنای کهنه» است و «دستبردهای» کدام «روزگار» سیاهش کرده است؟ این «دوران عجیب خیالی» چیست؟ چرا سرش «به شدت می‌چرخد»؟ آیا این نوشته، نامه‌ی عاشقانه است؟<sup>۱۰</sup>

ما، از اواسط قرن نوزدهم به بعد، به ویژه از مشروطیت تاکنون، هرگز در عصری واحد زندگی نکرده‌ایم،

زمان بیداری و زمان خواب ما به هم خورده است. ما در چند عصر مختلف، گرد هم آمده از چند قاره‌ی مختلف، خاورمیانه، اروپا و آمریکا، همزمان زیسته‌ایم؛ در عصر سنتی که از گذشته می‌آمد و به ما می‌رسید، و نمی‌رسید. چرا که رسیدن آن را عوامل و عناصر دیگری جلو می‌گرفت؛ در عصر مدرنیته‌ای که در جایی دیگر، از اعماق خاستگاه‌های مختلف در اروپا و آمریکا به سوی ما حرکت می‌کرد و به ما می‌رسید، و مدام رسیدن آن را عوامل و عناصر دیگری جلو می‌گرفت، هم خودی خود به ما نمی‌رسید، و هم آن چیز بیرونی که می‌خواست جانشین آن شود. در عصری زندگی می‌کردیم که نه فرهنگ خودی - با تمام زور و توانش - جاذبه در حوزه‌ی ادبیات و عشق و عرفان و دافعه‌اش در میدان زور و قلدری و پدرسالاری و پیرمردسالاری، به ما می‌رسید؛ و نه آن بیگانه - به رغم جذابیتش در حوزه‌ی ادبیات و هنرها و فلسفه و دموکراسی، و دافعه‌اش به سبب استعمار و استثمار و زورگویی‌هایش و ساخت و پاخت‌های سری و آشکارایش با قدرت‌های بومی و حکومت‌های به ظاهر خودی. در چنین شرایطی است که نیمایوشیج می‌گوید: «من حاضریم». اما، به چه قیمتی؟ به قیمت پذیرفتن آن دوران عجیب، به قیمت چرخش آن سر. ما به این دلیل «بسته‌ی اسرار مرموز»یم که هنوز نمی‌دانیم درون ما چه می‌گذرد. بنای کهنه‌ای هستیم که «دستبردهای روزگار» سیاهش کرده است.

دستبردهای بومی و جهانی، و غارت‌های از درون، و وهن‌هایی که متحمل شده‌ایم، همه‌ی ما را از ادامه بازداشته‌است. کلمه‌ی «وهن» کلمه‌ای که شاملو به کرات در نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش (در خارج از کشور) ماجرای شلاق خوردن سربازی را تعریف می‌کند که در شش سالگی به چشم خود دیده‌است. تعریف می‌کند: سربازی را روی تختی خوابانده‌اند، سربازی روی سرش نشسته و سرباز دیگری روی پاهایش، و گروهبانی او را شلاق می‌زند.

شاملو می‌گوید که دیگر پس از آن، هرگز قضیه فراموشش نشد. پنجره‌ای گشوده شد که سراسر زندگی‌اش را در وهن عصر خودش غرق می‌کرد. ما از درون، خواستار توقف استمرار این وهن بوده‌ایم. در مقطع انقلاب مشروطیت کوشش عملی بر این بوده که این «وهن»، این «تفرعن»، این مکافات سنتی تعطیل شود. در هر لحظه و ساعت و سال انقلابی، پیوسته گمان کرده‌ایم که در حال پایان دادن این «وهن» ملی هستیم. در لحظات انقلاب احساس کرده‌ایم که هم «وهن» ملی در حال فروپاشی است و هم آن دستبردها و غارت‌های بیرون. در چنین شرایطی احساس کرده‌ایم که در یک مقطع خمیری، بی‌شکلی مطلق، وقتی که سقوط درون و برون در شرف وقوع است، ما وارد دوران سازندگی، دوران آفریدن شکل‌های جدید می‌شویم. یعنی دوران شکسته بسته و خمیری و بی‌شکل، که همه‌ی عناصر زنده‌ی معاصر می‌خواهند از هر گوشه‌ای بر آن وارد شوند و شکل خاص آن لحظه‌ی هیجان‌انگیز را بدان بدنند. نیما دقیق‌ترین اصطلاح



را برای آن وضع می‌کند: «بسته‌ی اسرار مرموز». و سرگیجه‌ی هستی‌شناختی را عارضه‌ی اصلی آن تعیین می‌کند.

پنج سال پس از این تاریخ، صادق هدایت خواهدنوشت:

نفسم پس می‌رود، از چشم‌هایم اشک می‌ریزد. دهانم بدمزه است. سرم گیج می‌خورد. قلبم گرفته، تنم خسته، کوفته، شل، بدون اراده در رختخواب افتاده‌ام... من تنها هستم... این اندیشه‌ها، این احساسات، نتیجه‌ی یک دوره‌ی زندگانی من است. نتیجه‌ی طرز زندگی افکار موروئی آن چه که دیده، شنیده، خوانده، حس کرده یا سنجیده‌ام. همه‌ی آن‌ها وجود موهوم و مزخرف مرا ساخته. ۱۱  
چهار- پنج سال پس از این تاریخ، هدایت، این گفتمان و هن، تنهایی و زخم خوردگی و سرگیجه را به اوج خواهد رساند:

در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوای خود می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد. ۱۲

هدایت واقعه‌ای را که تعریف خواهد کرد، به «انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند»، تشبیه خواهد کرد، که کسی بدان‌ها پی نخواهد برد. هدایت سایه‌ی خود را نمی‌شناسد، و نوشتنش را آزمایشی برای شناساندن خود به او می‌داند. می‌خواهد خودش را به او معرفی کند. دنیای خود را، «دنیای پست پر از فقر و مسکنت» می‌داند، و پس از دالان هزارتوی رمان، احساس می‌کند که «وزن مرده‌ای روی سینه» اش را فشار می‌دهد.

هدایت نخستین کسی نیست که وزن «مرده» ای را روی سینه‌اش حس می‌کند، و نخستین کسی نیست از روشن‌فکران و نویسندگان که دست به خودکشی می‌زند. نیما تنها کسی نیست که آن سرگیجه به سراغش آمده است. این حالات از لحظه‌ای که بوی شکست انقلاب مشروطیت در فضای تاریخی ما پیچید، حال عادی زندگی برجستگان فکری ما بوده است. چندسالی پیش از نیما، «تقی رفعت»، همکار و همدوش «شیخ محمد خیابانی»، ضمن ستایش از فردوسی و سعدی، ادبیات را بر راستای حرکت انقلاب قرار می‌دهد. کلمه‌ای که «رفعت» رواج داده بود، «عصیان» بود. می‌گوید:

وقتی می‌خواهیم آلام امروزی، احساسات معاصر و احتیاجات نوانو خودمان را تجدید کنیم، چیزی نخواهیم یافت و این است دلیل عصیان ما.

«تقی رفعت» واژه‌ی «عصیان» را از یک سو معنی بخش حیات نسل جوان کشور می‌داند، و از سوی دیگر، در سایه‌ی آن به چیزی کمتر از یک انقلاب کامل قانع نیست. اما انقلاب از نظر او تنها انقلاب اجتماعی نیست. باید انقلاب فکری و ادبی انقلاب سیاسی و اجتماعی را تکمیل کرده باشد. «ولی او از این هم جلوتر می‌رود. مسأله‌ی او تنها مسأله‌ی بیرونی نیست. روان جمعی نسل جوان هم هست. در جدالی که بین او و «محمدتقی بهار» در می‌گیرد، او «بهار» را تا سرحد استیصال و تسلیم نهایی «بهار» می‌کوبد. او می‌گوید: «به ما معنی حیات را شرح دهید». اما قلعه‌های به ظاهر مستحکم ادبیات کلاسیک عصر، چیزی برای ارائه در برابر این یورش انقلابی ندارد. آتشبار شعر کلاسیک خاموش است. «رفعت» همان حرفی را می‌زند که چندسال بعد، نیما به همسرش «عالیه خانم» خواهد زد. «رفعت» می‌گوید: «مریض و مضطربیم. دوا می‌درد و اضطرابمان در این اشعار که اجدادمان را پیر کرده‌اند، موجود نیست». ۱۳ «رفعت» جوان خودکشی می‌کند. چند سال پیش از آن خودکشی، نیما رهبری شعر فارسی را بر عهده می‌گیرد: «هرکسی کار تازه می‌کند، سرنوشت تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت به آن محتاج است. اقدام می‌کنم». در

فاصله‌ی مردی که خوددکشی کرده و مردی که می‌رود تا بیست سال بعد در پاریس خودکشی کند، نیما به سامان دادن شعر همت می‌گمارد. نیما خود را، در آن فضای خالی ناشی از عقب نشینی سنت، و مدرنیسم هنوز نیامده، قرار می‌دهد. «گذشته» در او انعکاس نخواهد یافت. بل که منکسر خواهد شد. مدرنیسم نیز در او منعکس نخواهد شد، بل که آن نیز منکسر خواهد شد. نیما جهان‌بینی شعری خود را از تلاقی مهیب و پر سر و صدای این دو انکسارِ بزرگ فراهم خواهد آورد. نیما تنها وزن قراردادی را نخواهد شکست. تنها بنیان‌گذار شعری یا مصراع‌های کوتاه و بلند و پایان‌بندی‌های استقلال‌بخشِ مصراع‌ها از یکدیگر نخواهد بود، نیما فقط زبانی جدید خلق نخواهد کرد. نیما از ترکیب اصلی‌ترین و ماندگارترین عناصر سنت، یعنی ترکیب هجایی زبان که با همه‌ی اعصارِ زبان فارسی هم‌خوانی دارد، با مفیدترین عناصر شعر جدید جهان، تک‌خال جهان‌بینی جدید شعر فارسی را بر زمین خواهد زد. درست است که اوزان نیمایی بر اساس ترکیبات کلاسیک اوزان شعر فارسی است، اما نیما ثابت خواهد کرد که دنبال ساختاری ارگانیک از شعر جدید فارسی است. برای ارائه‌ی این ساختار ارگانیک، زبان باید دگرگون شود. فخامتِ پر سر و صدای ادب فارسی به درد امروز نمی‌خورد. زبان باید از زندگی زبان گرفته شود و نه از زبان ادب کهن، فقط. نخستین باری است که زبان مردم، و نه زبان ادبی به سوی شعر جدی حرکت کرده است. پیش از نیما و پیش از شاعران سیاسی دوران مشروطیت، زبان ادبی، تنها زبان شعر است. زبان عموم مردم غیر شاعرانه شناخته می‌شود. زبان نیما در مقام مقایسه با زبان ادبیات کلاسیک چنان بیگانه و متفاوت می‌نماید که بسیاری از خوانندگان شعر گمان می‌کنند که این زبان، زبان فارسی نیست. گنجینه‌ی زبان مردم در حال عرضه کردن خود برای ادبیات است. اهمیت شاملو در شعر، عملاً در این خواهد بود که حتا به آن مقدار زبانی که نیما از زبان رایج و امروزی مردم به کار گرفته، قانع نخواهد شد، و در جهت توسعه بیشتر آن خواهد کوشید، و شعر خود را درست از خاستگاه سینه‌ی مردم بر روی کاغذ خواهد آورد، نه همه‌ی این قبیل کشف‌های زبان‌شناختی، شاعران بعد از نیما و شاملو را قانع نخواهد کرد. شعر رو به جلو دارد. عصیان نیما علیه شعر کلاسیک، ارائه‌ی ساختار هر عصیانی هست. شاملو علیه نیما هم عصیان می‌کند، و بعد شعری جدیدتر علیه هر دوی آن‌ها قیام می‌کند، و این شعر نیمایی و شاملویی است. اما آن درد، آن حرمان، آن تنهاییِ خانمان برانداز، و آن دوگانگی، آن ندانم‌کاریِ ناشی از خرد شدن گذشته در آینده و آینده در گذشته، نسل‌ها را به خود مشغول خواهد کرد.

\*\*\*

اکنون می‌توانیم بر زمینه‌ی مقدماتی که چیده‌ایم، به این نکته بپردازیم که آن اندیشه‌ی دوشوگی ناشی از بحران عصر ما چگونه بر احمد شاملو تأثیر گذاشته است. اشاره کردیم به این که شاملو از تجربه‌ی شلاق خوردنِ سربازی در خاش، سخت متأثر شده است. بیش از شصت و هفت یا شصت و هشت سال بعد، شاملو در یک سخنرانی، کل آن ماجرا را تعریف خواهد کرد، و حتا این راهم خواهد افزود که شاعری انگلیسی گفته است که هر شاعری پیش از رسیدن به شش هفت سالگی، دری به رویش باز می‌شود که همه‌ی معنای زندگی‌اش را، زندگی آینده‌اش را به چشم خود می‌بیند. ۱۴ شاملو در شعری زندگی‌نامه‌ای با عنوان «در جدال یا خاموشی» به این حادثه‌ی شش-هفت سالگی خود اشاره‌ای شاعرانه دارد:

نخستین بار که در برابر چشمانم هابیل مغموم از خویش تازیانه خورد  
شش ساله بودم.  
و تشریفات

سخت در خور بود:

صف سربازان بود با آرایش خاموش پیادگان سرد شطرنج

و شکوه پرچم رنگین رقص

و داردار شیپور و رپ ربه‌ی فرصت سوز طبل

تا هابیل از شنیدن زاری خویش زرد رویی نبرد. ۱۵

شاملو در همان صحبت درباره‌ی «سرباز» و در همان کتاب «پاشایی»، و پیش از آن کتاب، در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که:

اولین بار که داستان هابیل و قاییل را شنیدم فکر کردم خودم در خاش شاهد عینی ماجرا بوده‌ام. گاهی نفرت در قالب آن برایم معنی شده‌است. گاهی احساس بی‌گناهی، و بیش‌تر از طریق آن به درک عمیق چیزی دست پیدا کرده‌ام که نام درانگیزش و هن است. محصول احمقانه‌ی تعصب... وقتی در سال ۳۳، صبح از بلندگوی زندان خبر اعدام «مرتضا کیوان»<sup>۱۶</sup> را شنیدم، بی‌درنگ آن خاطره برایم تداعی شد و عصر که روزنامه رسید و عکس او را طناب پیچ شده به چوبه‌ی دار و در حال فریاد زدن دیدم، دهان آن سرباز جلو چشمم آمد که به قاییل‌های خود اعتراض می‌کرد... یک اتفاق روزمره که من در شش سالگی بر حسب تصادف با آن برخورد کرده‌ام، به تمامی شد زیر ساخت فکری و ذهنی و نقطه‌ی حرکت من.<sup>۱۷</sup>

اگر دردی از این دست وجود دارد، لذتی هم در جای دیگر هست که شاید به همان اندازه برای شاملو اهمیت داشته‌است. و تا حدی می‌توان گفت که اگر زندگی و شلاق خوردن آن سرباز در چاه‌ی به روی زندگی آینده‌ی شاعر می‌گشاید، موسیقی در بجه‌ی دیگری، انگار در اعماق آن درد باز می‌کند. شاملوی شاگرد کلاس چهارم ابتدایی در مشهد، قاعدتاً، ده سالگی یا یازده سالگی شاعر، تقریباً سال ۱۳۱۴ یا ۱۳۱۵، صدای پیانوی یک خانواده‌ی متمول ارمنی را می‌شنود. پیانو را دو دختر ارمنی می‌زنند و شاملو از خرابه‌ی پشت‌خانه‌ی مسکونی پدری، راهی به پشت بام پیدا می‌کند، پشت هره دراز می‌کشد و «ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی که چیزی مثل یک سرناشناس و بیگانه بود تسلیم» می‌شود. می‌گوید:

[ شنیدن آن قطعات موسیقی، آن چنان آتشی در من روشن کرد که سال‌های سال اصلاً زندگی من به کلی زیر و رو شد... ] و چون نمی‌دانستم موسیقی چیست، در من حالتی به وجود می‌آورد شبیه نخستین احساس‌های ناشناخته‌ی بلوغ: ملغمه‌ی لذت و درد، مرگ و میلاد، و خدا می‌داند چه چیز... موسیقی، شوق و حسرت من شده بود بی‌آن که دست کم بدانم می‌تواند شوق و حسرت آدم باشد. پس شوق و حسرت من نیز نبود. یأس مطلق من بود. یأس دختری که می‌بایست پسر به دنیا آمده باشد و دختر از کار درآمده بود! - و بی‌گمان امروز هم، در من، شعر، عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی است... باری از حسرت و ناتوانی و یأس بر دلم بود. یأس از «وصل موسیقی» و من، بعد از آن دیگر هرگز رو نیامدم. دیگر هیچ وقت بجه‌ی درس خوانی نشدم. و درستش را گفته باشم: سوختم...<sup>۱۸</sup>

در واقع، ما در این جا با دو جور سوختن کار داریم، سوخت و هن آلود تماشای سربازی که شلاق می‌خورد، و شنیدن آن پیانو، «آن ملغمه‌ی لذت و درد، مرگ و میلاد، و خدامی داند چه چیز». شاملو در واقع شعرش را «عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی» تلقی می‌کند. طوری که آن یأس از «وصل موسیقی» سبب می‌شود که «دیگر بجه‌ی درس خوانی» نباشد. شاملو در واقع کلمه‌ی «سوختم» را در این مورد به درستی به کار می‌گیرد.

در واقع شاملو ذهن شقاق یافته‌ای پیدا می‌کند که به طور کلی تا سال‌ها او را رنج خواهد داد. اما تنها این‌ها ریشه‌های اصلی این درد، این جان‌شینی شعر به جای موسیقی، و این سرخوردگی تا بی‌نهایت، و یا حتا ریشه‌ی باز شدن چشم او به جهان و هنر، که در سایه‌ی آن حساب‌هاییل را از حساب‌هاییل در آینده به یقین، از هم سوا خواهد کرد، نیستند. مسأله بسیار پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. اگر چشم شاملو کاملاً باز شده بود، و او یکسره حساب زندگی خود را از تفکیک حساب آن و من، و آن تقابلی اخلاقی بین‌هاییل و قایل، به طور کلی و برای همیشه، به سوی روشنائی کامل اخلاقی رانده بود، دیگر اشتباه بعدی را - به آن صورتی که در فصل بعدی زندگی‌اش در دوران جنگ دوم جهانی، مرتکب شده - مرتکب نمی‌شد؛ اشتباهی که چنان از دیدگاه خود او بزرگ و نابخشودنی می‌نمود که او چندسال پس از ارتکاب آن، تنها با دست زدن به نوعی «خودکشی» که باید آن را «خودکشی مثبت» نامید، خود را از شر آن خلاص کرد، و شاید مثل هر اشتباه عمیقی که هرگز به کلی شرش را نمی‌کند، به صورت‌های دیگری، در پاره‌ای از شعرهایش، دست از او برداشت.

اما تا به این نکته‌ها برسیم یک نتیجه‌گیری از مجموع این تناقض‌ها به دست بدهیم. ساختار تاریخ ایران بعد از مشروطیت، ساختار انقلابی است عمیق، درونی، و به رغم تناوب انقلاب و ضد انقلاب، از نظر تحرک، پی‌گیر. این انقلاب در هر مقطع خیزش خود، همه‌ی مطالبات را یک‌جا فراهم می‌آورد، و خواستن آن‌ها را در دستور کار خود قرار می‌دهد؛ مقطع ضدانقلاب همه‌ی این مطالبات را به صورتی گریز از مرکز، به اطراف، به گمنامی، به سوی عدم پی‌گیری، تفرق، تخطئه و تخدیش، می‌راند. در عصر رضاشاه، از یک سو، و هنر سرباز شلاق خورده در برابر چشم است، از سوی دیگر، پیاپی خانواده‌ی ارمنی در مشهد در گوش. از یک سو، شاملو در خانواده‌ی نظامی و رضاخان‌ی زندگی می‌کند و از سوی دیگر، معتقد می‌شود که چون پدر هیچ‌وقت در خانه نبود، او «بچه‌ی نظامی» نیست. در حالی که او به یک معنا، به دلیل این که پدر (به خاطر نظامی بودن) نمی‌توانست دور و بر او باشد، او بچه‌ی نظامی است. یعنی، بود و نبود او به هر طریق، سایه‌ی نظامی است. همان‌طور که پدر فروغ فرخ‌زاد، یک سرهنگ، در تهران، همیشه دور و بر فروغ بود، و باز هم خانواده نظامی بود، به رغم کتاب خوان بودن پدر. عشق توأم با نفرت فروغ از پدر نظامی‌اش هرگز قابل کتمان نبوده‌است. یعنی، بودن او در خانه و نبودن او در خانه، ممکن است نتیجه‌ای واحد داده‌باشد. تأثیر پدر بر شاملو تأثیر بسیار قاطعی بوده، به دلیل این که زمانی که شاملو به دوران بلوغ خود می‌رسید، زمانی بود که رضاشاه می‌خواست ارتش را به سوی اتحاد با هیتلر براند. حتا میان تعداد عظیمی از روشن‌فکران آن دوره، این کشش به سوی آلمان وجود داشت. تسری دادن تصویری آریایی بر اذهان، موضوعی نیست که قابل کتمان باشد. ما این قضیه را در «ذبیح بهروز»، در «صادق هدایت»، در «بزرگ علوی»، و در «محمد مقدم» دیده‌ایم، و بعدها حتا در دهی‌چهل، در وجود «مهدی اخوان ثالث» و اقمار او شاهد آن بوده‌ایم. غرض از اشاره به این نمونه‌ها، متهم کردن کسی نیست، بل که روشن کردن این مسأله است که در عصر ناموزون تاریخی و اجتماعی، انسان، موجود یک‌پارچه‌ی کامل عاری از تناقض نیست که ما او را به عنوان نمونه‌ی اعلای انسانیت به شمار بیاوریم. او مشروط به آن شرایط پرتناقض است، و گرچه ما در بسیاری از صاحب‌نام‌هایی که ذکرشان کردیم، کشش به سوی نازیسم ندیده‌ایم، ولی کشش به سوی نفرت از عرب و ترک و اقوام غیر ایرانی دیده‌ایم. و این، زمینه‌ی شقاق عمیقی است که چنان جامعیت دارد که تنها دیکتاتورها را در بر نمی‌گیرد، بل که ضد دیکتاتورها را به نقض‌ها و کمبودهایی آلوده و آغشته می‌کند، که تنها امروز، از دیدگاه این فاصله‌ی طولانی که با آن دوران داریم، می‌توانیم به

درستی شاهد آن باشیم و با دید انتقادی به آن بنگریم. شاملو در این عرصه، به ویژه در اشتباه بزرگ سیاسی دوران جنگش، که از طریق خودکشی مثبت، خود را از شر آن می‌رهاند، از نمونه‌های بسیار شاخص خود آن ناموزونی است. یعنی می‌خواهیم بگوییم که در این هیچ تردیدی نیست که شاملو پس از دیدن آن سرباز در زیر شلاق در شش سالگی، چشمش به حقیقت عصر خودش باز شده، و از آن به بعد، بنا به قول خودش، شفاها و کتبا، به خیانت «وهن» پی برده است، اما، پس چرا پس از پی بردن به این وهن در شش سالگی، و پس از آن کشش بسیار شوق انگیز، و در عین حال مضطرب کننده به سوی پیانو، ناگهان در دوران جنگ، آن کشش به سوی عاملان و آمران آن وهن، از وجود او سر بر کرده است؟ مسأله این است: در عرصه‌ی اصطکاک شدید بین سنت و تجدد، ذهن دوشویه است. از رسوخ تصور دموکراسی ناقص در اذهان، تنها شفاق در جهت کسب دموکراسی، و رد دموکراسی پیش می‌آید. ما این نکته را با یکی دو اشاره‌ی دیگر به تناقضات زندگی شاملو، پی می‌گیریم، و بعد نشان می‌دهیم که همین تناقضات در شکل‌گیری نهایی شعر او، و مضامین پاره‌ای از شعرهای پایان عمر او بی‌تأثیر نبوده‌اند. خود آن تناوب انقلاب، یعنی دو سره بودن انقلاب، ساختاری دوشویه است که بی‌شک بر بقیه‌ی دوسرگی‌ها و دوشوگی‌ها تأثیر گذاشته است. روزهای آغازین کار هر شاعری از مهم‌ترین روزهای زندگی اوست. برای آن که درباره‌ی این روزهای آغازین کار شاملو دچار سوءفاهم نشویم، قلم را به دست خود شاملو می‌دهیم:

سال ۱۳۲۰ من جوانکی در حدود پانزده سال و نیمه بودم. جوانکی که در سکوت خفقان آمیز دوره‌ی رضاخان و در محیطی کاملاً بیگانه با آن چه در ذهن من بود، در خانه‌ی یک افسر ارتش افسری که به خاطر کله شقی‌هایش همیشه مأموریت پرت و دور از مرکز به او می‌دادند. خاش و چاه بهار و سرحد افغانستان و امثال این‌ها، دو ماه آن جا، سه ماه فلان جهنم دره. ماهم چون بچه‌های آن خانواده بودیم، دربدر، جوری که من هرگز یک دوست واقعی نتوانستم برای خودم داشته باشم، یعنی تا آن موقع که شخصیت آدم در حال شکل‌گیری است، نه بده بستانی، نه تربیت مشخصی، فقط خفقان و سکوت. همین... موقعی که رضاخان را بردند، من بچه‌ای بودم زبر ۱۶ سال. بدون هیچ درک و شعوری، فقط یک چیز نوی ذهن من فرورفته بود که روس و انگلیس مانع پرواز کردن این ملت بدبخت هستند و وقتی که آلمان با روس و انگلیس در حال جنگ است، و ما تبلیغات این‌ها را می‌شنویم، یک بچه‌ی ۱۵ - ۱۶ ساله که هیچ نوع سابقه‌ی تفکر سیاسی - اجتماعی ندارد. فکر می‌کنی چه حادثه‌ای برایش اتفاق می‌افتد. این حادثه که اگر نیاز به بالیدن و شوریدن و گردن کشیدن در ذاتش باشد، می‌گوید من طرفدار آلمانم چون دارد دشمن مرا می‌کوبد. من با این ذهنیت، و با این سادگی وارد یک جریان ضد متفقین شدم که کارم به زندان کشید و توی زندان بسیار چیزها یاد گرفتم و بسیار آدم‌ها دیدم... من در بازداشت سیاسی متفقین بودم و این با وضع یک «زندانی جنگی» فرق دارد. کشورمان هم در سال‌های سیاه جنگ دوم، دچار لطمات جنبی و طیفی جنگ بوده زیر آوار مستقیم آن. با وجود همه‌ی این‌ها وضع اسفناک من در آن شرایط سخت، قابل بررسی است، چرا که به تمام معنی پیاپی شده بودم قاتی مرکبات. موجودی بودم به اصطلاح معروف «بیرون باغ». پسربچه‌ای را در نظر بگیرید که پانزده سال اول عمرش را در خانواده‌ای نظامی، در خفقان سیاسی و سکون تربیتی و رکود فکری دوره‌ی رضاخان طی کرده و آن وقت، ناگهان، در نهایت گیجی، بی‌هیچ درک و شناختی، در بحران‌های اجتماعی سیاسی سال‌های ۲۰ در میان دریایی از علامت سؤال از خواب پریده و با شوری شعله‌ور

و بینشی در حد صفر مطلق، با تفنگ حسن موسایی که نه گلوله دارد نه ماشه، یا لانچی پهلوان گروهی ابله تر از خود شده است که با شعار «دشمن دشمن ما، دوست ماست»، ناآگاهانه - گرچه از سر صدق - می‌کوشند مثلاً با ایجاد اشکال در امور پشت جبهه‌ی متفقین آب به آسیاب‌دار و دسته‌ی اوباش هیتلر بریزد.<sup>۱۹</sup>

ما از کم و کیف قضایا، جز همین اطلاعاتی که خود شاملو از ماجرا نقل می‌کند، اطلاع دیگری نداریم، و متأسفانه این اطلاعات بسیار دیر در اختیار همگان قرار گرفته است، اما دیر یا زود بودن این اطلاع‌رسانی، خدشه‌ای در آن نظریه‌ی دوشویگی تاریخی - اجتماعی - فرهنگی ما ایجاد نمی‌کند. شاملویی که در شش سالگی، رؤیت آن حادثه‌ی شلاق خوردن سرباز به چشم خود را «زیرساخت فکری و ذهنی و نقطه‌ی حرکت» خود به حساب می‌آورد، و اساس «وهن» را بر میلیتاریسم خشن بومی، و نه هنوز کاملاً هیتلری آغازهای حکومت رضاخانی قرار می‌دهد، ده - دوازده سال بعد، سر از ماجرای درمی‌آورد که به هر طریق، در صورتی که در ایران با توفیق روبرو می‌شد، به «وهنی» می‌انجامید هزار برابر بدتر از وهن شلاق خوردن آن سرباز در خاش. پس در واقع، چشم باز، هنوز باز نشده است. اما مورد شاملو، گرچه در کشش یک شاعر آینده به سوی آلمان نازی (در ایران) استثناست، از نظر کلی، به هیچ وجه استثنا نیست. پدر احمد شاملو را در سال ۱۳۲۱ به «گرگان و ترکمن صحرا برای سر و سامان دادن به تشکیلات از هم پاشیده‌ی ژاندارمری» منتقل می‌کنند. بنابه گزارش آیدا در «سال‌شمار احمد شاملو»، برای او سه اتفاق می‌افتد: «در گرگان ادامه‌ی تحصیل در کلاس سوم دبیرستان، شرکت در فعالیت‌های سیاسی در مناطق شمال کشور. در تهران دستگیر، و به زندان شوروی‌ها در رشت منتقل می‌شود». ۲۰ خود شاملو ذیل برخی از شعرهای «آهنگ‌های فراموش شده»، مکان سرایش شعر را «زندان متفقین» ذکر کرده است. مورد شاملو، اگر به عنوان کسی که قرار است شاعر بشود استثنا باشد، به عنوان شخصی عادی که کشش به سوی آلمان داشته، چندان هم استثنا نیست. خود شاملو هم از «آدم‌ها» صحبت می‌کند، از «علی‌هیأت، سرلشکر آق‌اولی... کارمند و چاق‌کن دولت‌ها». اشخاص دیگری را به جاهای دیگر منتقل کرده‌اند. در همان آغاز جنگ پس از تبعید رضاشاه، «سرلشکر فضل‌الله زاهدی» را یک افسر انگلیسی در اصفهان توقیف کرده، به فلسطین تبعید می‌کند. از این توقیف‌ها و تبعیدها نمونه‌های دیگری هم باید باشد. چهار - پنج سال آخر سلطنت رضاشاه، عوامل آلمان در ایران فعالیت گسترده‌ای داشتند، و طبیعی است که با دربار و ارتش و ارکان دولت در تماس بودند. باز داشت شاملو در ارتباط با این ماجراها، و به قول خود شاملو در رابطه با «ایجاد اشکال در امور پشت جبهه‌ی متفقین» و «آب به آسیاب‌دار و دسته‌ی اوباش هیتلر ریختن» صورت گرفته است.

باید در نظر داشته باشید که اعتراف به این قضیه، اعترافی است سهمناک، و شاملو با این اعتراف شجاعت بی‌نظیری به خرج می‌دهد، و نیز با آن «خودکشی مثبت»: وقتی که به کلی «آهنگ‌های فراموش شده»، یعنی کتاب شعر اولش را می‌کوبد، و حتا شاعر آن را می‌کشد، تا به وسیله‌ی آن، راه خدمت صحیح به مردمی را - که از آن پس دوستشان خواهد داشت و در کنارشان خواهد ایستاد - به روی خود باز کند. این عمل شاملو، بی‌شک، یکی از ستایش‌انگیزترین کارهایی است که ممکن است شاعر یا نویسنده، یا حتا هر آدم عادی‌ای بدان دست زده باشد. عملی است استثنایی. و به همین دلیل، ستایش برانگیز. هر چند این قضیه با آن گفته‌ی قبلی او که شلاق خوردن آن سرباز به آن صورت، چشم او را به دنیای وهن گشوده بوده است، دست کم در بخش اول این مقوله‌ی دوم، یعنی کشش به سوی نازیست، در تعارض می‌افتد. اگر چشم باز



شده بود، چرا در این جا باز نبوده است؟ مقطع سال ۲۴-۲۵ در تاریخ ایران و تاریخ حرکت های چپ و راست، مقطع بسیار پیچیده و حساسی است. احمد شاملو، فقط دو سالی از جلال آل احمد کوچک تر است. جلال از خانه ی پدری گریخته، وارد حزب توده شده، در حال جدا شدن از حزب توده است. احمد شاملو در حال چاپ «آهنگ های فراموش شده» است. درباره ی پیچیدگی آن دوره، می توان از ده ها نویسنده و شاعر و مورخ مثال و نمونه به دست داد. اما، شاید در مورد شاملو، خود شاملو، بهترین نمونه باشد، گرچه علت زندان او دقیقاً در برابر علت زندان دیگران قرار می گیرد. رهبران چپ، تازه از زندان های رضاشاهی بیرون آمده اند و فعالیت به هر طریق به صورت نوعی دموکراسی نیم بند، به طرفداری از طرف مقابل، و به جرم فعالیت به سود آن، به زندان افتاده است. چنین به نظر می آید که شاملو، نه تنها وهن شلاقی را که بر گرده ی آن سرباز فرود می آمد فراموش کرده است بل که همان طور که در مرحله ی بعدی زندگی او خواهیم دید، انگار احساس می کند خود او عامل ایجاد وهن است، و حالا به جبران عملی که از خود او سرزده، علیه خود قیام می کند. اگر شاملو در همان دوره، با همان کیفیت می ماند، اگر حتا شاعری به خوبی همان شاعری می شد که بعداً شد، بی شک، هرکسی به آسانی می توانست بر او هزاران خرده بگیرد. شاملو از خود انتقام هولناکی می گیرد. در ملاء عام، در نخستین کتابی که پس از «آهنگ های فراموش شده» چاپ می کند، به انتقادی تند و تیز و بی امان از خود دست می زند. شاملوی کتاب بعدی، شاملوی کتاب قبلی را محاکمه و محکوم می کند، و بر روی خاکستر آن شاعر قبلی، که شاعر خوبی هم نبود، دنیای شاعری خود را بنا می نهد. بگذارید از طریق اسناد ارائه شده توسط خود او به این قضیه نگاه کنیم. چرا که در این صورت خواهیم دید که چگونه ذهن شاعر عملاً شقه می شود، بخشی از آن متعلق به «من امروز شاعر» و بخش دیگر آن به «من دیروز او»: «و نگاه امروز من آن چنان است / که پشیمانی به گناهانش!». شاملو از «من دیروزین» خود، «تصویری کودن از انسان ناپخته» به دست می دهد، که «نگاه خردسال» او را دارد و «من کهنه تر به جا نهاده است / تبسم خود را / بر لبانش» و شاملو برای این که او را به خود امروزیش نزدیک کند، می گوید:

که اگر او فراموش می کرد لب خندش را / و اگر کاوبنده می شد گونه هایش را / به جستجوی زندگی / و اگر شیار برمی داشت پشانیش / از عبور زمان های زنجیر شده بازنجیر بردگی / می شدم من! / می شدم من / عیناً. ۲۱

حقیقت این است، همان طور که شاملو خود می گوید، قرار بود این شعر، نخست تحت عنوان «شعر سفید غفران» چاپ شود، بعد تبدیل می شود به «قطع نامه»، و بعد به «تا شکوفه ی سرخ یک پیراهن». توضیح خود شاملو درباره ی شأن نزول شعر اول «قطع نامه»، یعنی «تا شکوفه ی سرخ یک پیراهن» و شعر دوم آن «سرود مردی که خودش را کشته است»، این است:

این شعر و شعر دوم، حاصل مستقیم پشیمانی و رنج روحی من بود از اشتباه کودکانه ی چاپ مثنی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی ارزش در کتابی با عنوان «آهنگ های فراموش شده»، که تصور می کردم بار شرمساریش تا آخر بر دوشم سنگینی خواهد کرد. این شرمساری که در بسیاری از اشعار مجموعه ی بعدی شاملو، یعنی «آهن ها و احساس» و در قطعاتی از «هوای تازه» (و به خصوص در آوازهای شبانه برای کوچه) موضوع اصلی شعر قرار گرفته، پیش از آن که زاده ی بی ارزشی فرم قطعات آن کتاب باشد، زاده ی تغییرات فکری و مسلکی من بود. دیر، اما ناگهان بیدار شده بودم. تعهد را تا مغز استخوان هایم حس می کردم. «آهنگ های فراموش شده»، می بایست صمیمانه، همچون خطایی بزرگ، اعتراف و محکوم شود. و با آن، عدم تعهد و بی خبری گذشته ۲۲

بر مبنای همین «اعتراف» شاملو، عده‌ای تصور می‌کنند که شاملو خود شعرهای «آهنگ‌های فراموش شده» را دوست ندارد. و اشتباه، انگار، فقط یک اشتباه ادبی است. شاملو با انتقال برخی از شعرهای آن دفتر اول به دفتر بعدی نشان می‌دهد که اختلاف اصلی او، اختلاف سیاسی است. هر چند اختلافات ادبی هم به جای خود باقی است. و خیلی‌ها در گذشته‌ای بسیار دور، به بی‌ارزش بودن اکثر قطعات این کتاب شهادت داده‌اند (منجمله، صاحب این قلم در بیش از سی و پنج سال پیش از این)؛ حرکت از دیدگاه آن دوره به دیدگاه بعدی در طول تقریباً سه سال صورت گرفته است. شاملو از «پشیمانی و رنج روحی» خود در آن فاصله، سخن می‌گوید. با چهار شعری که شاملو در «قطعه‌نامه» چاپ می‌کند (چاپ سال ۱۳۳۰، با مقدمه‌ی فریدون رهنما با اسم چوبین). علاوه بر آن پشیمانی، موضوع دیگری هم مطرح می‌شود. شعر شاملو، عصبان‌نیمایه شعر کلاسیک را درونی خود می‌کند. یعنی، نیما شاملو را دو قسمت می‌کند، قسمتی که مربوط به گذشته است، و قسمتی که مربوط به آینده است. خود شاملو می‌گوید که در گذشته شعر حافظ را خوانده بوده است، ولی در سال ۲۵ چشمش می‌افتد به شعر «ناقوس» در روزنامه‌ی «پولاد»: «و ناگهان نیما تو ذهن من جرقه زد، یعنی استارت را او زد با شعر ناقوس». این، آن شقه کردن نخستین در شعر شاملو حرمت نیما را همیشه رعایت کرده است. اما، پس از آشنایی با «فریدون رهنما»، روحیه‌ی دیگری پیدا می‌کند. حالا می‌بینید که آن دو شقه شدن سیاسی را و متعهد کردن شعر در برابر آن رد نظریه‌ی فعلی و قبول نظریه‌ی بعدی را، اصلاً از طریق شعر نیمایی نمی‌توان بیان کرد. فاصله‌ی بعیدی بین این مضامین، و مضامین و ساختار شعر خود و نیما وجود دارد. گرچه شاملو می‌گوید که «فریدون رهنما» جهان دیگری به او معرفی کرد که در سایه‌ی آن به بینش شعری خود رسید. اما شاملو از نیما بالمره دست نکشید، به طوری که شاملو در شعرهای نیمایی‌اش در شمار شاعران موفق دوران معاصر قرار می‌گیرد. پس، نیما شاملو را بین گذشته و حال، شقه می‌کند؛ شاملو برمی‌گردد و نیما را بین شعری که نیمایی است و شعری که قرار است با همان عنوان «شعر سفید غفران» شعر سفید خوانده شود، شقه می‌کند. در واقع، با چاپ «قطعه‌نامه» چند اتفاق مهم می‌افتد. نخست این که شعر نیمایی قادر به بیان بسیاری از چیزها، منجمله مضامین پیچیده‌ی اعتراف فردی، اعتراض به یک مسلک و قبول مسلک دیگر، صحبت از کارِ کارگری و کار مزرع، و کار با الفاظ و لهجه‌های شهری، و اعتراض‌های فردی و جمعی نیست. پس باید شعر دیگری آفریده شود. و ثانیاً، نیما هرگز در آن وضع روحی و روانی شاملو قرار نگرفت تا تصمیم بگیرد که آیا می‌توان شعر بی‌وزن گفت یا نه. و ثالثاً، شعر دارد از چیزهایی صحبت می‌کند که معمولاً نثر از آن‌ها حرف می‌زند. پس یا باید پذیرفت که این‌ها شعر است، و در نتیجه تعریف دیگری برای شمول شاعرانه پیدا کرد؛ و یا باید این نوع شعر را در حوزه‌ی نوعی نثر قرار داد. و به طور کلی تعریف دیگری برای این نثر تألیف کرد. می‌توان گفت که با این شعرها، اعتراض به شعر کلاسیک فارسی صورت دیگری پیدا کرده است، که به مراتب از اعتراض نیما به شعر کلاسیک دامنه‌دارتر و قوی‌تر است. و به همین دلیل، جا انداختن آن، سال‌ها طول خواهد کشید. از همه‌ی این‌ها مهم‌تر، مسأله‌ی فردی خود شاملو است. اگر مسأله‌ای از نوع مسأله‌ی شاملو برای هر شاعری پیش بیاید، آیا او باید آن را به خاطر این که شعر نیمایی می‌گوید، کنار بگذارد؟ یا این که باید شعر نیمایی را کنار بگذارد؟ اصولاً مسأله این است: موضوعاتی ذهن ما را چنان می‌شکافد، و چنان درونی ما می‌شود و یا درونی ما هستند که ما این‌ها را در هیچ قالب قراردادی، حتی توسعه یافته‌ی آن قرارداد و قالب، حق نداریم بگنجانیم. یک نیاز عمیق درونی، یک نیاز به اعتراف، نیاز به اقرار شخصی و در عین حال اجتماعی و علنی به اشتباه و جبران آن اشتباه، شاعر را تسلیم

التزامی خانمان برانداز می‌کند. از طریق این اعتراف و اعتراض به خویش، از طریق رفتن به اعماق مرگ شخصی، برای احیای شخصی خویش است، که زبان - حالا گیرم در چارچوب‌های غیر قراردادی - خود را ملتزم مسأله‌ای می‌کند که شعر فارسی هرگز با آن روبه‌رو نبوده است. برای روشن کردن این قضیه، بهتر است که به دو شعر از شاملو نگاه کنیم.

شعر اول، قصیده‌ای است تحت عنوان «نامه» که شاملو در سال ۱۳۴۹ آن را در «شکفتن در مه» چاپ کرده است. شعر، تاریخ ۱۳۲۳ را دارد. با قید مکان سرایش: «زندان متفقین». قصیده بسیار طولانی است و بسیار هم محکم ساخته شده، و از لحاظ استحکام، در ردیف قصاید خوب خراسانی جا می‌گیرد. و اتفاقاً با بعضی از اصطلاحات مکتب خراسانی هم سروده شده است. در سال ۱۳۲۳، شاملو نوزده ساله بوده. قطعات «آهنگ‌های فراموش شده» نشان می‌دهد که شاملو تبحری را که در این شعر کلاسیک نشان داده، در شعرهای موزون آن کتاب، از خود نشان نمی‌دهد. یک فرض این می‌تواند باشد که شاملو به مناسبتی، این شعر را در سال ۴۹ سروده، ولی به مقتضای وضع زمانه و سانسور، آن را به سال ۲۳ و به زندان متفقین منتسب کرده است. فرض دیگر این است که شاملو این شعر را در همان سال ۲۳ سروده است. ۲۳ اگر چنین باشد و شاملو در سال ۴۹ آن را به چاپ رسانیده باشد، می‌بایست او خط بطلان کشیده باشد بر محتوای اعتراض و خودکشی مثبت سال ۲۹ و ۳۰، و قیامی که علیه خویشین «آهنگ‌های فراموش شده» ی سال‌های متفقین کرده است. خطاب شاملو در این شعر به «پدر» است: «بدان زمان که شود تیره روزگار پدر - سراب و هستی روشن شود به پیش نظر»، و او را ملامت می‌کند که: «مرا - به جان تو - از دیرباز می‌دیدم - که روز تجربه از یاد می‌بری یکسر / سلاح مردی از دست می‌گذاری باز - به دل نماند هیچت ز راه مردی اثر / مرا به دام عدو مانده‌ای به کام عدو / بدان امید که رادی نهم ز دست مگر؟ / نه گفته بودم صد ره که نان و نور، / مرا / اگر از طریق پیچم شرنگ باد و شور؟» و پس از دوبیت دیگر: «من از بلندی ایمان خویشتن ماندم / در این بلند که سیمرخ را بریزد پر». و بعد شرح نسبتاً کاملی از اوضاع زمانه می‌دهد: «زمین ز خون رفیقان من خضاب گرفت / چنین به سردی در سرخی شفق منگر! / یکی به دفتر مشرق بین پدر، که نبشت - به هر صحیفه سرودی از فتح تازه بشر!». و بعد، سؤال پشت سؤال می‌آورد، و در ملامت پدر: «مرا تو درس فرومایه بودن آموزی - که تویه نامه نویسم به کام دشمن بر؟ / نجات تن را زنجیر روح خویش کنم - ز راستی بشنالم فریب را برتر؟». و بعد نتیجه‌ی نهایی را در دو بیت بیان می‌کند:

مرا به پند فرومایه جان خود مگرزای - که تفته نایدم آهن بدین حقیر آذر: / تو راه راحت جان گیر و من  
مقام مصاف / تو جان امن و امان گیر و من طریق خطر! ۲۴

آیا پدر شاملو در سال ۲۳ به او پیشنهاد توبه داده است؟ اگر چنین پیشنهاد داده شده چرا در قطعنامه‌ی سال ۳۰ از آن خبری نیست؟ و آیا پدر هوشیارتر از پسر بوده است که در آن سال می‌خواسته پسر را به راه راست هدایت کند و شاملو چنان به اعتقاد خود پایبند بوده که ملامت پدر را نیز تبری جستن از طرف داری از آلمان هیتلری ترجیح داده است؟ و تازه، این قصیده با پیشنهادهای اصلی شاملو در مورد شعر بی‌وزن، به ویژه با نوع نگارش شعرهای «قطع‌نامه» منافات ندارد؟ اگر از شعر نیمایی دست کشیده‌ایم، چرا به سوی قصیده رفته‌ایم؟ اگر به سوی قصیده می‌رویم، چرا ملامت شعر نیمایی خود و شعر خود نیما را می‌کنیم؟ و اگر بی‌وزنی خوب است چرا یکی از پیچیده‌ترین مسائل سیاسی روز را با زبان ناصر خسرو و مسعود سعد سلمان بیان می‌کنیم؟ در واقع شاملو، غرق در بحران چندسازمانه، تاریخ این قصیده را آزاد اعلام کرده است. چرا که در سال ۱۳۲۳ نه دولت و نه ملت از چاپ این شعر بدشان نمی‌آمد. تنها در سال

۱۳۴۹ ممکن است ملت از آن خرسند و دولت از آن ناخرسند شود. اما نقض غرض، در این جاست که شاملو برای تشجیع مخالفان به مخالفت، از زبان کسانی سود می‌جوید که هزار سال پیش، این زبان را برای قرن‌های بعد هموار و حتا آن‌را فرسوده کرده‌اند. و بازبان پدران، نمی‌توان با پدرسالاری، به مخالفت برخاست. مگر این پدر، همان پدر نظامی دوران رضاخان نیست؟ قصیده از هر لحاظ غرق در بحران است، یعنی بر آن نیز دوشو بگی حکم فرماست. محتوادر کلیات معاصر، قالب کاملاً کهنه، و زبان از سرتفن بسیار محکم. ولی شعر، به معنای امروزی کلمه، شعر نیست. اعلامیه‌ی سیاسی است از نظر مفهوم، اعلامیه‌ی مهارت در فوق و فن قصیده‌سازی است از لحاظ قالب، وزن، قافیه و مشخصات عام و خاص زبان. و این فرق می‌کند با این جملات نرم و خشن، و تازه و عینی سطرهای آغازین «سرود مردی که خود را کشته است»، یعنی، شعر دوم «قطعنامه»:

نه آتش دادم/ نه دعایی خواندم/ خنجر به گلویش نهادم/ و در احتضاری طولانی/ او را کشتم/ ...  
به او گفتم:/ به زبان دشمن سخن می‌گویی! او او را / کشتم! ۲۵!

شاملو حتا آدرس‌های دقیق او را در اختیار می‌گذارد: «نام مرا داشت/ و هیچ کس هم چنو به من نزدیک نبود» و «او» چگونه آدمی بود؟ آدرس کتاب اول خود را می‌دهد. در موقع مرگ: «آهنگی فراموش شده را در تبتوشی گلویش قرقره کرد/ و در احتضاری طولانی/ شد سرد» و بعد نوع مرگ را با مجاز مرسلی از خون توضیح می‌دهد: «و خونی از گلویش چکید/ به زمین، یک قطره/ همین!». و بعد «خون آهنگ‌های فراموش شده/ خون قادی کلا/ خون بی‌اعتنایی و سرافکنندگی/ خون نظامی‌های منتظر فرمان آتش/ خون دیروز/ و ن سرتیب زنگنه!». آدرس‌های شاملو دقیق است: «قادی کلا» (روستایی است... بین ساری و قائم‌شهر که در سال‌های بیست، فتودال‌ها از آن، ایادی خود را برای کشتار عناصر مترقی، به این شهر و آن شهر می‌فرستادند)؛ سرتیب زنگنه (فرمانده‌ی تیپ ارومیه به سال ۱۳۲۴) که در «آهنگ‌های فراموش شده» قطعه‌یی به او اهدا شده بود. و بعد می‌گوید: «فرانکو را نشانش دادم/ و تابوت لورکا را/ و خونِ تنتور او را بر زخم میدان گاو بازی/ و او به رؤیای خود شده بود». فاشیسم فرانکو و قتل لورکا و شعر لورکا را به آن من شاعر «آهنگ‌های فراموش شده» نشان می‌دهد، و بعد او را می‌کشد: «او را کشتم/ خودم را- و در آهنگ فراموش شده‌اش/ کفش کردم:/ در زیر زمین خاطره‌ام دفنش کردم». و بعد: «او مرد/ مرد/ مرد». با این تأکیدات، یقین پیدا می‌کند که دیگر از من «آهنگ‌های فراموش شده» خبری نخواهد بود. این جدال با درون یک طرف دیگر هم دارد. شاملو خود را به دو قسمت تقسیم کرده‌است «خود» قلبی و «خود» کنونی که با مرگ خود اول، پایه عرصه‌ی وجود گذاشته‌است. آن طرف دیگر، مردمی هستند که خود اول به آن‌ها خیانت کرده بود حالا خود دوم، آن خود قاتل خود اول، مخاطب خود را به صورتی دیگر صدا می‌زند: «اکنون این منم، این سرهای نابه‌سامان / نغمه پرداز سرود و درودتان.»

حتا اگر بخش‌هایی از «قطعنامه»، شعار و تکرار شعارهای اجتماعی-سیاسی باشد، از یک نکته نباید غافل بود، که شاملو نهایتاً یک قطعنامه‌ی سیاسی می‌نویسد، منتها در این جا، زبان شعر در خدمت آن قطعنامه است. اما قطعنامه را کسی به این زبان نمی‌نویسد. صمیمیت و روراستی شاعر، به ویژه در «سرود مردی که خودش را کشته است»، آن را حتا از «تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن» ممتاز و متمایز می‌کند. در واقع شاملو با «قطعنامه» شعر جدیدی را پیشنهاد می‌کند و التزامی بسیار صریح را برگزیده‌ی شعر می‌گذارد که شاید با ذات شعر به معنای واقعی منافات داشته باشد، ولی ضرورت زمانه، روان‌شناسی خود شاملو، و اعتراض عمیق او به فراداد از هر نوع، نگارش این شعر را ایجاب می‌کرد. ولی شاملو چنان که خواهیم

دید، نه به کلی از شعر موزون دست می‌کشد، نه از شعر نیمایی دست می‌کشد، و نه به کلی از اشتباه مرا می‌ماند. منتها از این اشتباهات، یکی بی‌شبهت به اشتباه «آهنگ‌های فراموش شده» نیست. با این تفاوت که شاملو خیلی زود از این اشتباه بیرون می‌آید. شاملو می‌گوید:

... من بعد از ۲۸ مرداد به طور رسمی وارد حزب توده شدم. ولی این ورود به حزب توده دو ماه نباید. برای این که من بلافاصله دستگیر شدم و بلافاصله تو زندان، بر خوردم به این واقعیت که حزب، چه اشغال‌دانی عجیب و غریبی است که من به مسئول بن‌دیک زندان شماره‌ی یک قصر، [که توده‌ای بود] گفتم حتماً استعفا‌ی رسمیم هم نمی‌دهم. برای این که اگر استعفانامه بنویسم، خودم را کثیف کرده‌ام. همین طوری ول‌تان می‌کنم. و این جوری از آن حزب آدمم بیرون. دو ماه شاید در مجموع به طور رسمی عضو حزب بودم و طبعاً دوره‌ی آزمایشی... یک اتاق است که ما توش حبسیم. حالا ناگهان در یکی از دیوارهاش یک حفره ایجاد میشه. طبیعی است که همه از آن حفره می‌رویم بیرون. بکهو یک حزبی پیدا شد با یک افکار تازه. البته این افکار نه توی اساسنامه‌ی این حزب نوشته شده بود و نه تو نظامنامه‌اش. این افکار فقط افکار درون محفلی بود. برای ما از آن طریق بود که حزب جذابیت پیدا کرد. قهرمان پرستی هم که تو ذات آدم‌هاست و معمولاً آدم‌ها قهرمان پرستند... حتماً شخصیت آن مردک عرضی، استالین، که به عقیده‌ی من یکی از بزرگ‌ترین جنایتکارهای تاریخ بود. برای این که یکی از راه‌های حل معضل زندگی توده‌های مردم را که می‌توانست سوسیالیزم باشد و می‌تواند هم باشد، و به عقیده‌ی من هست هم، یعنی این تنها مورد راهم فدای قدرت طلبی دیوانه‌وار خودش کرد. و تازه به دلیل پایین بودن سطح فرهنگ و نداشتن تجربه و کمبود تعقل، شخصیت پرست هم بودیم. پس کشیده شدیم به طرف حزب توده ۲۶.

در مدتی کمتر از هشت سال، شاملوی جوان از کشش به سوی آلمان نازی دست برمی‌دارد. تأثیر نیما را می‌پذیرد، بر تأثیر عمیق نیما بر شعر فارسی پای می‌فشارد. بعد تأثیر فریدون رهنما را می‌پذیرد. کار را به نوشتن «قطعنامه» می‌رساند، اشکال‌های تئوری پردازی و اجرای شعری نیما را پیش خود از متون شعری و نهاد نوشته‌های او استنباط می‌کند. و راه خود را در جهت بنیانگذاری شعر سپید، با تأثیرپذیری از «منوچهر شیبانی» و شاید «اسماعیل شاهرودی» و «هوشنگ ایرانی» به سوی آینده‌ی شعری که انواع شعر را از نظر شکلی در بر خواهد گرفت، به جلو می‌راند. تا به «هوای تازه» برسد، به سوی مارکسیسم استالین رفته، از حزب توده سر درآورده، سیزده یا چهارده ماهی پس از ۲۸ مرداد سال ۳۲ زندانی شده است، و نهایتاً از زندان، با هزاران تجربه‌ی جدید دیگر بیرون آمده است.

\*\*\*

«هوای تازه» که در سال ۱۳۳۶ چاپ می‌شود، میدان حرکت اصلی آن دوشوگی است. وقتی که در آغاز «هوای تازه» می‌نویسد: «عصیان بزرگ خلقتم را / شیطان داند» ۲۷ در واقع انگار، طرف قابیل عصیان کرده را خواهد گرفت و نه طرف هابیل مظلوم قرار گرفته و مقتول را؛ گرچه بعدها در شعری خواهد نوشت که چشم او را «هابیل مغموم» (سرباز شلاق خورده) به جهان وهن گشوده است. «هوای تازه» عرصه‌ی امکانات نظم و نثر فارسی است. بخش ۱ آن تقریباً سراسر وزن‌های قراردادی است، و این به رغم حرف و سخن خود شاملو در دو وزن؛ بخش‌های ۲ تا ۴ تقریباً سراسر وزن‌های نیمایی است؛ بخش ۵ بیشتر شعرهای فولکلوریک است، به ویژه «پریا» و یک شعر زیبای نیمایی، و بقیه‌ی بخش‌های کتاب، از صفحه‌ی ۱۸۹ تا ۳۴۱، یعنی کمی کمتر از نصف کتاب، شعرهای بی‌وزن است. در شعرهای موزون چهارپاره و مثنوی و چهارپاره‌ی

شکسته و شعر نیمایی، یعنی به استثنای قصیده، تقریباً هر نوع شعر جدی، با سبک و شیوه‌ی خاص شاملو به طور کلی می‌توان گفت که شاید تعداد شعرهای نیمایی شاملو به شماره‌ی تعداد شعرهای نیمایی اخوان باشد. این نوع شعر نیمایی با شعر نادرپور و شاعران میانه‌رو کاملاً فرق دارد. زبان شعر نیمایی شاملو، به برداشت‌های زبانی شاملو ارتباط دارد، اما به برداشت‌های کلاسیک ارتباطی ندارد، چرا که زبان، کلاً از زبان زنده‌ی معاصر گرفته می‌شود. شاملو هم در شعر نیمایی «شعری که زندگی است»، و هم در شعر بی‌وزن «حرف آخر» اعتراض خود را علیه شعر کلاسیک بیان می‌کند. این اعتراض چندان ربطی به اعتراض‌های نیما ندارد، گرچه اولی، برش‌های وزنی نیمایی دارد، با همان پایان‌بندی‌های مبتنی بر شعر نیمایی، به «شعری که زندگی است»، در گذشته پرداخته‌ایم. ولی یک نکته را در این جا درباره‌ی شعر سپید شاملو بگوییم: شاملو تأثیرپذیری از «شیبانی» را در نوشته‌هایش یادآور شده است، اما «حرف آخر» که تقریباً شش سالی پس از اولین شعرهای بی‌وزن «منوچهر شیبانی» گفته شده، فرق‌های اساسی دارد.

مثالی از منوچهر شیبانی:

این گور بیضی که مرا با تمام امیدهای یک بشر زنده

چون ماسین منگنه

بر خود می‌فشارد

و نعره‌هایم را

سرپوش مفرغی سنگینی خفه می‌سازد

و از اعماق تاریک خود

شعاع‌های نامرئی را شلاق وار بر تنم می‌نوازد

و زمان‌ها را به سخره می‌گیرد

و مکان‌ها را هم

و مرا از هر کجا که هستم می‌کاود

می‌کشاند

می‌سوزاند

و باز هم زنده می‌کند بر آن شکنجه‌های تو

این چشم‌ها... این چشم‌ها<sup>۲۸</sup>

مثالی از احمد شاملو:

نه فریدونم.

نه ولادیمیرم که

گل‌وله‌ی نهاد نقطه وار

به پایان جمله‌ای که مقطع تاریخش بود

نه باز می‌گردم من

نه می‌میرم.

...

وسط میز قمار شما قوادان مجله‌ی منظومه‌های مطمئن

تکخال قلب شمرم را فرو می‌کوبم من

چرا که شما  
مسخره کنندگان ابله نیما  
و شما  
کشتگان انواع ولادیمیر  
این بار به مصاف شاعری چموش آمده‌اید  
که بر راه دیوان‌های گرد گرفته  
شلنگ می‌اندازد.

شاملو به تأثیر از شعر سوررئالیستی، و به تأثیر از شعر فوتوریستی مایاکوفسکی، زبان شعر را از کلمات زمخت و خشن، کلمات عاطفی آلوده به خشونت، از دشنام، از ریتم دشنام، از قافیه‌های تصادفی - طوری که انگار هیچ‌گونه قاعده‌ای بر آن مترتب نیست - با ترکیبی از درد و لذت، زندگی و مرگ، مهر و قهر، به وجود می‌آورد. وقتی می‌گوید:

زیر لنگه کفش کهنه‌ی پر میخ بی‌اعتنایی / زن بی‌بعد مهتابی رنگی که خفته است بر ستون‌های هزاران  
هزارای موهای آشفته‌ی خویش / عشق بدفرجام است. / از حفره‌ی بی‌خون زیر پستانش / من / روزی  
غزل مسموم به قلبش ریختم / تا چشمان پر آفتابش / در منظر عشق من طالع شود.

و خواننده ممکن است به یاد «روبر دسنوس»، شاعر سوررئالیست فرانسوی بیفتد که در کشتارگاه‌های نازی جان سپرد. و البته به یاد شعرهای عصبی «مایاکوفسکی» نیز. وقتی که شاملو می‌گوید: «و معدالک [آدم‌های اوراق فروشی!] و معدلک / من به دربان پر شپش بقعه‌ی امامزاده کلاسیسیم / گوسفند مسمطی / نذر نکردم!» یا وقتی شاملو می‌گوید: «و من که ا. صبحم / به خاطر قافیه: با احترامی مبهم / به شما اخطار می‌کنم / مرده‌های هزار قبرستانی!» که تلاش‌تان پایدار نیست / زیرا میان من و مردی که به سان عاصیان یکدیگر را / در آغوش می‌فشریم / دیوار پیرهنی حتا / در کار نیست.»<sup>۲۹</sup>

و به رغم این تأثیرپذیری‌ها، شعر دقیقاً یک شعر شاملویی است. حتا استفاده از قافیه، از همین زمان‌ها (سال ۳۱) شروع شده است. حتا قافیه‌های صوتی، نه حرفی، مثل «صبحم» و «مبهم»، و بعد، این استفاده از قافیه و سجع در دهه‌ی بعد، تقریباً تا پایان عمر شاملو (به ویژه پس از آن که به جد به مطالعه‌ی نثر کهن فارسی خواهد پرداخت)، جای وزن را خواهد گرفت. در واقع شاملو در شعر نیمایی خود، روی هم، پای بند قافیه نخواهد بود، ولی در شعر بی‌وزن خود، قافیه را به عنوان شیخون اصلی صوتی به کار خواهد گرفت. اما تأکید این شعر به رغم استفاده از حس و عاطفه و اندیشه، و گاهی ترکیب آن سه با هم، شعری مفهومی است. به این معنی که شاملو می‌خواهد هر چه زودتر حرفش را بزند، بی‌پرده، مستقیم، و بیشتر شبیه همان حرف‌های «قطع‌نامه». بخش اعظم شعرهای اجتماعی - سیاسی شاملو را همین شعرهای مفهومی تشکیل خواهد داد. یعنی شعری که اساس آن، و یا اساس لذت هنری آن، بر تأثیر سریع گذاشته شده، نه بر تأثیر مبتنی بر عقب انداختن دریافت مفهوم پس از گرفتن لذت هنری، به طور کلی، به رغم مخالفت شدید شاملو با مسأله‌ی سیاسی بودن شعرش، شاملو عمیقاً در شعرش به سیاست آغشته است، و گاهی شعر را نه به خاطر این که آمده است و باید به همان صورت، با همان انرژی، گفت که آمده است، بل که به صورت بیان مفهومی، ساده، و به قول خودش، عریان آن تا پیام سریع‌تر به گوش مخاطب برسد. یعنی زبان شعر در خدمت پیام و مفهوم و مضمون است. و همین دوسرگی، همان دوشوئیگی هم هست: هیچ‌گونه امتیازی برای وسایل و تدابیر بیان قائل نشویم، و در عین حال، از آن‌ها به عنوان کالاهای ابزارهای

تأثیر گذاری سریع اجتماعی - سیاسی استفاده کنیم.

شعر سپید، از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش احساس بی نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است. و شاید بتواند از آن محروم نماند. لیکن تظاهر به بی نیازی می کند. گویی شکنجه دیده‌ی سربه زیری است که به عمد می خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سربه زیری او را دریابند... شعر سپید شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی کند. یا شرابی است که در ساعر نمی گنجد تا عریان جلوه کند؛ و شکل نمی خواهد تا روح مجرد خود را در بی شکلی بهتر نمود دهد... در حقیقت شعر سپید، شعری است که نمی خواهد به صورت شعر درآید... شعری که برای «شدن» و از قوه به فعل درآمدن، قالب بی رنگ خود را - شکل ذهنی و مجرد خود را - درخواست می کند، با هر چیز اضافی، با هر قافیه‌ای بیگانگی و بی حوصلگی نشان می دهد. با هر گونه دستکاری - هر اندازه که ناچیز باشد - لج می کند. هیچ تلاشی، برای آن که یک شعر سپید به صورتی سواى آن چه در ذهن تولد یافته است، درآید، نتیجه به دست نمی دهد. هم چنان که هرگز

اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر به وجود آورد، شعر سپید موفقی از کار در نمی آید.<sup>۳۰</sup>

نگاهی دقیق تر به همه‌ی شعرهای «هوای تازه» و شعرهای پس از این کتاب، نشان می دهد که شعرهای شاملو، حتا شعرهای سپید، به ویژه شعرهایی که در شمار زیباترین شعرهای او هستند، دقیقاً هم با این تعریف‌ها جور در نمی آیند. کشش به طرف نوعی ریتم، و قافیه‌های فراوان - که مثل گره‌های انگشتان، بخش‌های شعر را به هم مربوط می کنند، و توقف و حرکت را ممکن می سازند - و استفاده از زبانی که چندان هم عریان نیست، بل که درد فردی و درد جمعی را در پوششی از تصاویر و استعاره‌ها بیان می کند. و آرکایسم خاصی که از عناصر اساسی شعر شاملو است، و

اتفاقاً عربانی را از آن می گیرد، و با پوشش خاص خود، آن را به زیبایی شاعرانه از بی‌شکلی می آید، آرزوی این همه، ابزارهای اساسی عبور ما از برزخ تودرتوی عصر حاضر است. در این دنیای برزخی و معطل، ما درون‌های مثله شده‌ی خود را داریم، و به رغم این مثله بودن، این نفلگی، این وقاحت حاکم بر عصر ما، به شدت مجذوب هستیم، مجذوب پدیده‌هایی از درون، و مجذوب پدیده‌هایی از بیرون. تعدادی از بهترین فرزندان کشور ما، گاهی در تنهایی مطلق - مثل نیما و هدایت و چوبک و شاملو - از درون این برزخ تو در تو عبور می کنند، ضمن این که می کوشند ساختار و معنای پیچیده‌ی آن را بیان کنند. آن‌ها درد بی انتهای خود و عصر خود را تبدیل به عیش درونی ما می کنند. چیزی که ما را زنده نگاه می دارد. این خصلت کیمیاگری است که در آن دردها، مدام در حال تبدیل شدن به عیش هستند. در عصر ما خاک را به یک نظر کیمیا نمی کنند. عبور از دوزخ، هنگام عبور از آن، به یاد لذت بودن، در آرزوی لذت بودن، عبور دادن همه‌ی دردمندان از دوزخ، به یاری بهشتی از نوشته و نوشتن و لذت هنری پرداختن. انگار، هنر و عیاشی هنری، لذت بخشی و کامروایی و کام بخشی هنری، جانشین آزادی‌ای شده‌اند که حاکمان عصر، از ما دریغ کرده‌اند. گاهی شعر شاملو، در مختصرترین و فشرده‌ترین صورتش، به حضور آن دوزخ شهادت می دهد. آرزوی خود و ما را برای رسیدن





به آزادی بیان می‌کند؛ نرسیدن به آزادی را شهادت می‌دهد؛ عناصری را که قاتل آزادی ما بوده‌اند، قاتل عیش ما بوده‌اند، تعریف و عیان می‌کند؛ حسرت از دست دادن آزادی و زیبایی و عیش را بیان می‌کند؛ و این مجموعه را که مجموعه‌ی شکست ما در راه یافتن به این عیش و آزادی است، چنان زیبا بیان می‌کند که ما با خواندن آن احساس پیروزی‌ای از نوع دیگر می‌کنیم. یعنی شاملو، دست به دادن شهادتی می‌زند که فردوسی با سرودن شاهنامه بدان دست زده، و نشان داده که در آن عصر، سیاهی دیگ به «محمود» مانده‌است؛ که حافظ با سرودن غزلش بدان دست زده‌است و نشان داده که در عصر او، سیاهی به «امیر مبارزالدین» مانده‌است؛ و در عصر او (شاملو) سیاهی برای کسانی مانده‌است و خواهد ماند که عیش آزادی را برای او و معاصرانش منغص کرده‌اند. شعری را که در آغاز سخن از شاملو آوردیم، دوباره بخوانیم:

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 پرنندگان نهادند

ماه

بر نیامد

وظیفه‌ی شاعر، پیروز کردن لذت هنر بر نکبت خفقان است. وقتی که شعر را می‌خوانیم، بر این احوال واقف می‌شویم، اما از آن وقوف عقلایی و تاریخی عبور می‌کنیم. خردی برتر از خرد تاریخی ما را رهنمون می‌شود تا به جای دیگری در اعماق جان خود دست یابیم، پیروزی هنری‌ای که حتا درنده‌خویی آن درنده را پشت سر می‌گذارد، و ما را به سوی عیشی میراند که در آن شکست درنده‌خویی در سایه‌ی پیروزی شعر عملی شده‌است. گاهی شاملو آرزوی خود را، بی آن که خود آن آرزو را بر زبان آورده باشد، بیان می‌کند. از مسیر اجتماع و تاریخ عبور می‌کند، با جهان هستی خلوت می‌کند، گذرا بودن عمر را پشت سر می‌گذارد. زبان شعر را با افعالی که در آن می‌چیند، از حتمیت و ختمیت به سوی تزلزل می‌راند، تا نبود جهان آرمانی انسان را بیان کند. شعر، انگار، از روی زمین بلند می‌شود. در فاصله از زمین و آسمان می‌ایستد. دقت کنید در این شعر، به ویژه به نوع زمان‌های افعال:

پله

بر نازکان چمن

رها شده باشی

یا در خنکای شوخ چشمه‌یی.

و زنجره

زنجره‌ی بلورین صدایش را بیافد

در تجرد شب

و افسین وحشت جانت

ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد

غم سنگینت

تلخی ساقه‌ی علفی که به دندان می‌فشرد

همچون حبایی ناپایدار

تصورِ کاملِ گنبدِ آسمان باشی

ورویینه

به جادویی که اسفندیار

مسیر سوزان شهابی

خط رحیل به چشمت زند

و در ایمن تر گنج گمانت

به خیال سستِ یکی تلنگر

آبگینه‌ی عمرت

خاموش

درهم شکنند ۳۱

دو خصیصه‌ی اصلی شعر شاملو را این دو شعر نشان می‌دهند. اولی براساس تلخیص موقعیت تاریخی، ارائه‌ی تصویری از تقابل ظالم و مظلوم، عبور از این تقابل در جهت ارائه‌ی زیبای آن به صورتی که لذت، رنگ تیره‌ی ظالم را از میان بردارد، و زبان شعر، محتوای تلخ شعر را به شیرینی هنر بدل کند. دومی، موقعیت تاریخی را ساکت نگاه می‌دارد، از سکوت بی‌همتای جهان‌اشیا و کون و مکان و زمین و آسمان سخن می‌گوید. می‌خواهد در غیاب تاریخ و اجتماع، غرق در طبیعت و زبان طبیعت و شعر شود و به جهان آرمانی خاصی اشاره می‌کند که انگار، اگر انسان کاملاً آزاد و رها باشد، به این صورت زندگی خواهد کرد، و در این صورت، در این جهان خیالی، مرگ هم تصویری است از نوعی عبور زیبا به ذات هستی و جهان. در چنین شعرهایی است که شاملو تسلیم اندوه می‌شود که اندوه لذت است. و لذتی که حتا اگر سپری شود و پایان یابد، حتا اگر جهان بی‌معنا باشد، باز زیباست. گرچه تعداد این قبیل شعرها در آثار شاملو کم نیست، اما تصویر عمومی‌ای که در ذهن همگان از شعر شاملو می‌ماند، بیشتر، مفاد و تقابل نیروها در آن شعر اول است که با «به نو کردن ماه» شروع می‌شود.

شاملو این برزخ را به صورت‌های مختلف بیان کرده است. تصویر «گزمگانی که شمشیر در پرندگان» می‌نهند، مثل آن تصویر طنزآمیز و رندانه‌ی «سلاخی می‌گریست / به قناری کوچکی دل باخته بود»؛ و با «کیاب قناری / بر آتش سوسن و یاس» در شعر بسیار معروف «در این بیت» که به تفسیر شعری تاریخ معاصر بدل شده است، و بر آن نیز، آن سرگیجه‌ی غریب نیمایی-هدایتی حاکم است. گاهی «بسته‌ی اسرار مرموز» به روشنی گشوده می‌شود. یعنی سفره‌ی باز معنایی، خود را در دیدگاه همه می‌نشانند. ولی لازم است کمی از دید دیگری به آن «بسته‌ی اسرار مرموز» نگاه کنیم. آن «بسته‌ی اسرار مرموز» استعاره‌ی کاملی برای هستی و نیستی شاعران و نویسندگان بزرگ ماست. شاملو در شعری نیمایی، منظر خاصی را در برابر ما می‌گشاید که یکی دو تن از منتقدان درباره‌ی آن نظر دادند. می‌گوید:

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره های یوش :

با قیچی سیاهش

بر زردی برشته ی گندمزار

با خش خشی مضاعف

از آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج

و روبه کوه نزدیک

با غارغار خشک گلویش

چیزی نگفت

که کوه ها

بی حوصله

در زل آفتاب

تا دیر گاهی آن را

با حیرت

در کله های سنگی شان

تکرار می کردند

گاهی سؤال می کنم از خود که

یک کلاغ

با آن حضور قاطع بی تخفیف

وقتی صلوة ظهر

با رنگ سوگوار مُصرّش

بر زردی برشته ی گندمزاری بال می کشد

تا از فراز چند سپیدار بگذرد

با آن خروش و خشم

چه دارد بگوید

با کوه های پیر

کاین عابدان خسته ی خواب آلود

در نیم روز تابستانی

تا دیر گاهی آن را با هم

تکرار کنند؟ ۳۲۴

خود شاملو در باره ی این شعر یادداشتی دارد که آن را نقل می کنم:

«در این شعر، تنها به سبب اضافی «دره های یوش»، در ذهن پاره ای منتقدان این توهم ساده انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما! یادداشت را برای زدودن این برداشت نادرست می نویسم. شعر... از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغه ی همیشگی آب خورده است که «بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود».

خطر در آن است که غار غار خشک و بی معنی کلاغان، تنها در «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود! متأسفانه، شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند. عناصر مشخصی چون «صلوة ظهر» و «رنگ سوگوارِ مصر» که از صفات کلاغ است. مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خسته‌ی خواب‌آلود» هستند. و «کله‌های سنگی» دارند، چگونه می‌توانند حضور نیما را نداعی کند؟<sup>۳۳</sup>

شاید اشاره‌ی شاملو در این یادداشت به تفسیری باشد از دکتر «تقی پورنامداریان»، که در آن، او با دقت غریبی کوشیده‌است چیزی را ثابت کند که شاملو در یادداشت اش می‌خواهد عکس آن را بیان کند بر این شعر، «ع. پاشایی» نیز یادداشتی در کتاب «انگشت و ماه» نوشته‌است که در آن پاسخ دکتر پورنامداریان و شاید منتقدان دیگر را داده‌است. نقد اولی روشن‌تر است. ولی از بیخ و بن - البته در کلیاتش - غلط. نقد دوم، به رغم پیچیدگی اش، متأسفانه، چیزی در اختیار خواننده نمی‌گذارد. هم شاملو و هم منتقدانش به صفت‌هایی که در شعر به «کلاغ» و به «کوه‌ها» و به «عابدان» داده‌شده، اشاره می‌کنند. ولی هیچ کدام دردی از شعر را دوا نمی‌کنند. شاید یک جمله‌ی شاملو راهگشا باشد: «خطر در آن است که غار غار خشک و بی معنی کلاغان» تنها در «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود. ولی شاملو به زبان شعرش اشاره‌ای جدی نمی‌کند. می‌گوید: «متأسفانه، شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند». آیا شاملو این شعر را این قدر آگاهانه گفته‌است که گله می‌کند «منتقدان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند»؟

گرچه پورنامداریان همه‌ی دستگاه «غریب گردانی» را به هم می‌ریزد تا بگوید «کلاغ» نیما است، و «کوه‌ها» فضلالی کهنه پرستی ادبی. اما قضیه جا نمی‌افتد. «کلاغ» منفی یا «نیما»ی مثبت به سادگی وارد قرینه‌ی استعاره‌ی نمی‌شود. پس قضیه چیست؟ دکتر پورنامداریان به این نکته اشاره می‌کند که زبان این شعر با زبان شعرهای بی‌وزن شاملو فرق دارد، ولی فرق این دو زبان را به دقت توضیح نمی‌دهد.

به رغم انکار شاملو و تکرار آن انکار توسط «پاشایی» به گمان ما، این شعر از سه نظر نیما را به یاد می‌آورد، حتا اگر اشاره به «یوش» راهم از آن حذف کنیم. یکی، آن «بسته‌ی اسرار مرموز» است. همین قدر که دو منتقد و خود شاعر باهم توافقی بر سر شعر ندارند - به ویژه که هرسه مفهوم می‌به آن



می‌نگرند، و در واقع زیبایی آن را در معنای آن جست و جو می‌کنند - باید قبول کرد که این شعر «بسته‌ی اسرار مرموز» است، و در چنین شعرهایی باید دنبال نه معنی، بل که به دنبال علت اساسی مرموز بودن آن رفت. مرموز بودن آن به سبب نوع زبانی است که در آن به کار رفته‌است. «بسته‌ی اسرار مرموز» (در این جا) بسته‌ای زبان شناختی است و نه تصویر شناختی و صفت شناختی، که به دنبال آن، مقوله‌ی مدلول شناختی و تأویل مدلول‌ها هم بیاید. کوشش دکتر پورنامداریان، در مدلولی نگرستن به این شعر، و به چند معنایی بودن آن واقف شدن، تنها تأویلی بی‌پایان را پیش می‌کشد، که تازه، دکتر پورنامداریان

به سبب متعهد دانست شاعر به جهان بینی سیاسی-اجتماعی-هنری خود، از مجموع معانی سلب تأویل هم می‌کند. در واقع او معنای این شعر را پس از تقلیل دادن شعر به معناهای مختلف، در این می‌داند که شاملو می‌خواهد ثابت کند که نیما بنیانگذار شعر نوست. ولی فضایی پیر، غرق در جهالت و کسالت‌اند. یعنی، استعاره در پایین‌ترین سطح توازی معنی شناختی. حقیقت این است که شاعر هم فقط تا حدی می‌تواند توضیحی بدهد، چرا که خواننده به او خواهد گفت، چرا بیشتر توضیح نمی‌دهی تا ما خود را از شر منتقدان خلاص کنیم. «بسته‌ی اسرار مرموز» که بسته‌ای زبان شناختی است، برای همیشه اسرار خود را از دید دو منتقد پنهان می‌کند.

نکته‌ی دیگر این که شاملو، به تبع نیما در شعرهایی مثل «قنوس» و «غراب» زبان را به سوی جمله‌ی مختلط رانده‌است. شعر از سه جمله ساخته شده‌است. جمله‌ی اول، «هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش». جمله‌ی ساده‌است. جمله‌ی دوم از «با قیچی سیاهش» شروع می‌شود و بعد از پانزده برش در «تکرار می‌کردند» پایان می‌یابد. چهارده برش بعدی نیز، جمله‌ی مختلط آخر را تشکیل می‌دهد. شعر فارسی، پیش از «غراب» و «قنوس» نیما، از جمله‌ی مختلط به ندرت استفاده می‌کرد. به دلیل این که ادامه از یک بیت به بیت دیگر، به سبب حضور ردیف و قافیه، عملی نبود. و یا با اشکال صورت می‌گرفت. انگار نیما در شعرهای جدید خود، در «مجله‌ی موسیقی»، شصت و دو سه سال پیش، عملاً می‌خواست جمله‌ی طولانی را وارد ساختار شعر فارسی کند. جمله‌ی مختلط، گاهی ما را به تصویرسازی پیچیده رهنمون می‌شود. و گاهی ظرفیت زبان را برای پذیرفتن تفکر انتزاعی به میدان می‌آورد. عناصر فراوان جمله‌ی دوم و جمله‌ی سوم، به شاملو امکان آن را می‌دهد که زبان را با خشونت تمام به سوی انتزاع در زبان براند. یعنی، شاملو رسماً به دنبال طرح یک پرسش است، منتها این پرسش بر بنیاد جمله‌سازی بلند نیمایی طرح می‌شود. در واقع ممکن است که «یوش» چیزی از نیما را به ذهن شاعر تداعی نکرده باشد، اما این زبان، بیان، وزن نیمایی و جمله‌ی بلند نیمایی است که شعر احمد شاملو را «بسته‌ی اسرار مرموز» نیمایی شبیه می‌کند. درست است که شعر، طرح پرسش می‌کند که چرا کوه‌ها انعکاس غارغار کلاغ را تا دیرگاهی تکرار می‌کنند. ولی صنعت تأخیر معنایی که در شعر پیش می‌آید، زبان و جملات طولانی آن را برجسته‌تر می‌کند و یا به قول علمای شکل و قالب، آن‌ها را به جلو صحنه می‌آورد؛ طوری که پرسش شعر در ذهن ما، به پرسش دیگری تبدیل می‌شود. و آن این که: چه تعهدی شاعر با زبان دارد که برای طرح یک پرسش، زبان شعر را تا این حد مختلط و طولانی می‌گیرد. پرسشی که امکان داشت پاسخی محتوایی داشته باشد، به پرسش دیگری راه می‌یابد که زبان نفس گیر را هدف قرار دهد. نفس، با زبان رابطه‌ی تنگاتنگ دارد. و در این جا، این رابطه به صحنه‌ی بیان آورده می‌شود. غفلت از زبان شعر به معنای غرق شدن در معنای سهل الوصول است که شعر را تا حد نازل زبان به مثابه‌ی ابزار نقل معنایی تنزل می‌دهد زبان شعر باید چنان با خود زبان دست و پنجه نرم کند که دریافت معنای شعر عقب بیفتد تا لذت زیباشناختی ناشی از درگیری زبان با شعر تحقق یابد. برای غرق شده در زیبایی بیان شاعرانه، شاعر با استفاده از زبان، زبانی که به ظاهر قرار است ناقل معنا باشد. ارائه‌ی معنا را تا بی نهایت عقب می‌اندازد تا لذت هنری، حاصل این عقب افتادن معنا باشد.

در سال‌های آغازین دهه‌ی چهل، وقتی که نخستین مقاله‌ی جدی درباره‌ی شکل ذهنی در شعر را چاپ کردم (و به دنبال آن بیش از ده مقاله، در همان سال‌ها تا همین سال‌های اخیر، درباره‌ی شاملو نوشتم)، به شعر کوتاهی از شاملو اشاره کردم. این سخن را با همان شعر به پایان می‌برم:

## باران

آن‌گاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم  
در آستانه‌ی پر نیلوفر،  
که به آسمانی بارانی می‌اندیشید

و آن‌گاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم  
در آستانه‌ی پر نیلوفر باران  
که پیرهش دستخوش بادی شوخ بود

و آن‌گاه بانوی پرغرور باران را  
در آستانه‌ی نیلوفرها،  
که از سفر دشوار آسمان باز می‌آمد  
تورنتو  
اگوست - سپتامبر ۲۰۰۰\*

۱. احمد شاملو، ابراهیم در آتش (تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۲)، ص ۴۵.
۲. همان، صص ۴۷ - ۴۶.
۳. همان، ص ۵۰.
۴. جلال‌الدین محمد مولوی، دیوان جامع شمس تبریزی، براساس نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۴)، ص ۴۸۳.
۵. عطار نیشابوری، تذکره‌الاولیاء، از روی نسخه‌ی رونلد الن نیکلسون، به کوشش ا. توکلی (تهران، انتشارات بهزاد، ۱۳۷۶)، چاپ ششم، ص ۵۷۶.
۶. برگرفته از نوار ویدیویی از احمد شاملو که در یکی دو جلسه‌ی بزرگداشت آن‌زنده‌یاد در آمریکا نشان داده شد.
۷. نگاه کنید به «قالب شعر شاملو»، چاپ سال ۴۵، مجله‌ی فردوسی (تهران، چاپ زمان، ۱۳۴۸)؛ و در کتاب «طلا در مس» سه جلدی، ۱۳۷۱، جلد دوم، صص ۹۲۵ - ۸۹۵.
۸. احمد شاملو، حافظ شیراز (تهران، انتشارات مروارید، ۲۵۳۵)، ص ۲۵.
۹. نیمایوشیج، نامه‌های نیما به همسرش (تهران، انتشارات آگاه، ۲۵۳۷)، صص ۹ و ۸.
۱۰. پیش از این نیز یک بار از این نامه، در خطابه‌ی «نیمایوشیج و تاریخ» که در هفتم دی‌ماه ۱۳۵۹ به مناسبت بیست و یکمین سال خاموشی نیما در کانون نویسندگان ایران ایراد شد، استفاده کردم. این خطابه در نشریه‌ی «برج»، شماره‌ی ۲، سال ۱۳۶۰ چاپ شد. نیز نگاه کنید به: رضا براهنی، طلا در مس سه جلدی، سال ۱۳۷۱، جلد دوم، صص ۸۲۱ - ۷۸۹.
۱۱. صادق هدایت، بوف کور/ زنده به گور. م. ف. فرزانه، نقدی بر بوف کور (سولند، نشر باران، ۱۹۹۴)، صص، ۱۰ - ۹.
۱۲. همان. بخش بوف کور، صص ۷ - ۵ و ص ۱۴۴.
۱۳. نگاه کنید به: رضا براهنی، کیمیا و خاک (تهران، مرغ آمین، تابستان ۱۳۶۸)، چاپ سوم، صص ۳۰ - ۲۹.
۱۴. روایت این حادثه را از زبان خود شاملو، در یک برنامه‌ی ویدیویی شنیدم، در شهر دالاس، تکزاس، در تاریخ ۲۷ آگوست ۲۰۰۰، پس از درگذشت احمد شاملو. پیشتر، در مصاحبه‌ای متن آن را خوانده بودم.
۱۵. ع. پاشایی، زندگی و شعر احمد شاملو (تهران، نشر ثالث، ۱۳۷۸)، جلد دوم، ص ۶۲۱، شعر متعلق به تاریخ ۱۳۷۸/۴/۲۰ است.
۱۶. انسان‌والایی که با نخستین گروه افسران خیانت‌دیده‌ی سازمان نظامی اعدام شد. خودوی نظامی نبود. یادداشت از خود شاملو، پاشایی، همان، ص ۵۹۴.
۱۷. ع. پاشایی، همان جلد دوم، ص ۵۹۴.
۱۸. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، ص ۶۰۰ - ۵۹۸.

۱۹. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، ص ۶۰۴ - ۶۰۳.
۲۰. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، ص ۵۷۲.
۲۱. نگاه کنید به چاپ‌های مختلف «قطعه‌نامه» ع. پاشایی، همان، جلد اول، صص ۵۸ - ۵۷.
۲۲. ع. پاشایی، همان، جلد اول، ص ۴۹.
۲۳. ایران‌شهر: در کتاب «مجموعه‌ی آثار احمد شاملو» دفتر یکم شعر، ۱۳۲۳ - ۱۳۷۶، بخش اول، زیر نظر نیاز یعقوب شاهی (تهران، نشر زمانه، ۱۳۷۸)، ص ۷۳۸، مکان و زمان سرایش این شعر، «زندان قصر ۱۳۲۴» قید شده است. ضمناً، به گواهی حاضران در شب شعرخوانی احمد شاملو در کالیفرنیا، از جمله آقای منصور خاکسار، شاملو این شعر را خوانده و علت وجودی عبارت «زندان متفقین» را در ذیل نخستین چاپ شعر «نامه»، وجود سانسور در هنگام شعر «شکفتن در مه» ذکر کرده است.
۲۴. احمد شاملو، شکفتن در مه (تهران، کتاب زمان، سال ۱۳۴۹)، صص ۱۲ - ۸.
۲۵. احمد شاملو، قطع نامه (تهران، مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۶۴)، شعر «سرود مردی که خودش را کشته است».
۲۶. ع. پاشایی، همان، جلد دوم، صص ۶۰۸ تا ۶۰۹.
۲۷. احمد شاملو، هوای تازه (تهران، انتشارات نیل، چاپ چهارم، ۱۳۵۳)، ص ۶.
۲۸. منوچهر شیبانی، آتشکده‌ی خاموش (تهران، بی‌ناشر، «در تیرماه ۱۳۴۳ از سازمان چاپ خیام به چاپ رسید»). صص ۱۱۱ و ۱۱۲. تاریخ شعر ۱۳۲۵ است.
۲۹. احمد شاملو، هوای تازه، (تهران، انتشارات نیل، چاپ چهارم، ۱۳۵۳)، صص ۳۱۱ تا ۳۱۸.
۳۰. مجله‌ی اندیشه و هنر، سال ۱۳۴۳، صص ۱۵۹ - ۱۵۸.
۳۱. احمد شاملو، محمد حقوقی: شعر زمان ما ۱ (تهران، زمان، ۱۳۶۱)، ص ۲۸۳.
۳۲. احمد شاملو، دشنه در دیس (تهران، مروارید، چاپ دوم، ۱۳۵۷)، صص ۴۵ - ۴۲.
۳۳. احمد شاملو، مجموعه‌ی اشعار (آلمان، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، ۱۹۸۹)، جلد ۲، ص ۱۱۵۶.
۳۴. احمد شاملو، باغ آینه (تهران، بی‌ناشر، ۱۳۳۹)، ص ۶۸.
- \* بخشی از این نوشته، نخست در اجتماع ایرانیان واشنگتن، به مناسبت درگذشت زنده‌یاد احمد شاملو قرائت گردید، و بعد تکمیل شد و به صورت حاضر درآمد. برای اطلاع دقیق از نظر نویسنده درباره‌ی «کل آثار شاملو، قرائت مقالات «طلا در مس» سه جلدی (تهران، ناشر: مؤلف، ۱۳۷۱) که شامل بخش اعظم مقالات نویسنده در دهه‌ی چهل نیز هست، و نیز مقاله‌ی «چرا من دیگر شاعر نیستم» در کتاب «خطاب به پروانه‌ها» مقاله‌ی «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم» در شهروند، تورنتو، و مجله‌ی بایای ایران، مقاله‌ی «زبانیت در شعر فارسی» در شهروند و مقاله‌ی «دیباجه‌ی احمد شاملو» در شهروند و سایر مطبوعات خارج از کشور مراجعه کنید. - ر. ب.