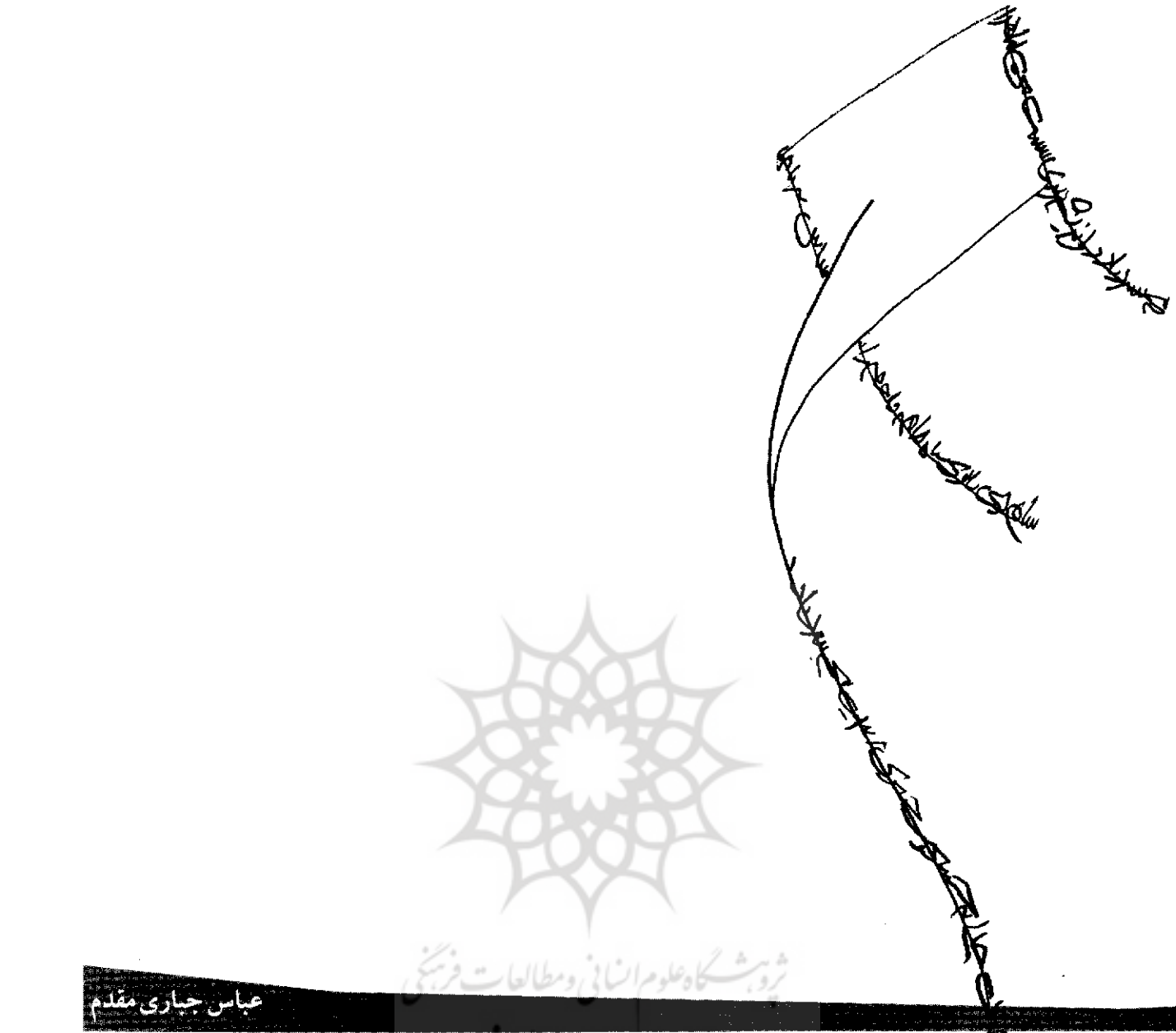
[illegible]

شعر از سنخ مفاهیمی است که چون به تجربه درنمی‌آید نمی‌توان تعریف جامع و مانعی برای آن سراغ کرد ، هر کس بر حسب ذوق و استعداد خویش به تعریف آن پرداخته بی آنکه مدعی حرف اول و آخر باشد، بامداد ضمن تعریف‌ناپذیر شمردن [1] شعر آن را یک **زندگی‌فوری** می‌داند ، [2] زندگی‌ای که لحظه‌ای بر شاعر تجلی می‌کند و هیجانی در وی به وجود می‌آورد و از نوشتن یا سرودن ناگزیر می‌سازد . به سخن دیگر شعر حاصل یک الهام است که ناگهان و بدون اطلاع بر شاعر وارد می‌شود؛ [3] شاعر با الهام فاصلهٔ حس و روح را زود می‌پیماید و به روح باز می‌گردد [4] و ظهور ناگهانی لاشعور در سطح نتیجهٔ این نزدیکی است . [5] البته سبب الهام گاهی یک ندا و فکر است و گاهی یک کلمه یا انسان یا صحنهٔ یک قتل . [6]

اما همهٔ شعر نمی‌تواند بر اساسِ الهام باشد، چراکه «آن شعر هذیانی بیش نخواهد بود ، رؤیایی آشفته و انقلابی بی‌اساس و پر هرج و مرج خواهد بود» [7] ، همان چند مصراع یا سطر اول حاصل الهام است بقیه هر چه هست حاصل شهود است ، «شهود چیزی است ذاتی که از طریق تمرین و تجربه قدرت و شدت پیدا می‌کند ، مثل پاره‌ای از نیروهای طبیعی که با ممارست تقویت می‌شود» [8] همان قدرتی که شاعر را وا می‌دارد حالات و یادهای حاصل از الهام را به بهترین وجه بیان کند و آنچه این بیان را کهنگی و نوی می‌بخشد دید و احساس شاعرانه است . [9]

نگاهی به اشعار شاملو نشان می‌دهد وی کوشیده اشعارش حاصل یک الهام باشد ، فی المثل شعر «مرد مجسمه» [10] نتیجهٔ یک الهام است . دیدن مجسمه‌ای که از گذشت شب و روز باکی ندارد و از گرم و سرد روزگار ، چینی به پیشانی نمی‌اندازد یک لحظه شاملو را به یاد آن جماعتی می‌اندازد که بود و نبودشان یکی است ، خاموش هستند ، اما به هیچ نمی‌اندیشند ، می‌نگرند اما هیچ نمی‌بینند . اما می‌توان اشعاری را شاهد آورد که دستاورد یک الهام ، یک رابطهٔ درون با بیرون نیستند، برای مثال



عباس جباری مقدم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌توان به شعر «**سرود بزرگ**» [11] اشاره کرد. اگر این سروده را شعر ندانیم گمان نکنم راه به بیراهه رفته باشیم. بیشتر به شعار می‌ماند تا شعر؛ بیشتر اشعاری که مصمم بوده اندیشه‌ای را برساند از این زمره بشمارند.

البته تعریف شاملو از الهام، الهام فرشتگان هنر، چنانکه افلاطون می‌گوید نیست، [12] بلکه دریافتی است آنی و ناخودآگاه که از منشأ بیرونی به دست می‌آید، به عبارت دیگر این الهام دست یافتنی‌تر از آن چیزی است که افلاطون به آن پایبند است. شاملو بر اساس چنین الهامی است که شعر را به دو دسته تقسیم می‌کند:

۱- **شعر ناب**: شعری که به خود می‌جوشد و «محتاج سوار شدن بر حاملی یا چنگ انداختن به چیزی جز خودش نباشد، مجبور نباشد برای نشان دادن خود به بهانه و دستاویزی متوسل شود» [13]، این نوع شعر را می‌توان اثر هنری نامید. [14]

۲- **شعر مصنوعی:** شعری که با زور و جر تولد می‌یابد [۱۵] و با هزار بند و ریسمان آن را به بازار اهل شعر باید عرضه کرد؛ این نوع شعر را می‌توان نظم دانست ، چون «خالق یک چنین اثری می‌دانسته که چه می‌خواهد بگوید و دانسته است چگونه می‌شود گفت .» در حالی که شعر ناب را نمی‌توان آموخت ، شاعر هیچ نمی‌داند «چه می‌خواهد بگوید و بدین جهت طبیعی است که نداند آن مجهول را چگونه می‌توان گفت .» [۱۶]

گفتنی است شمس قیس هم شعر را به مطبوع و متکلف تقسیم کرده ، مطبوع شعری که حاصل طبع است و متکلف شعری که زادهٔ طبع نیست و شاعر هنگام سرودن به آموخته‌های ادبی و ممارست چندین ساله‌اش اتکا دارد . [۱۷]

اما عبارت «نمی‌داند چه می‌خواهد بگوید» را چگونه باید معنا کرد . می‌توان این معنا را در نظر گرفت که شاعر هیچ به شعر نمی‌اندیشیده ، شعر بی‌هیچ مقدمه‌ای به ذهن و خاطر او راه یافته و شاعر بی‌تأمل آن را به کاغذ درآورده و ذره‌ای به گفتن آن فکر نکرده است . البته این نوع شعر نادر است و کم می‌توان برای آن مصداق یافت ، در میان اشعار شاملو می‌توان « **طرح** » را نمونه آورد:

شب با گلوی خونین

خوانده است دیرگاه

دریا نشسته سرد

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور فریاد می‌کشد [۱۸]

که می‌توان فرض کرد همهٔ این شعر یک دم به ذهن شاملو راه یافته؛ اما دربارهٔ همهٔ شعرهای او نمی‌توان این حکم را صادر کرد ، بی‌تردید بیشتر شعرهای شاملو حاصل یک الهام‌اند ، اما اینکه قبول نماییم از سنخ شعر بالا هستند کمی بعید می‌نماید ، حتی شعر استوار « **کلاغ** » را نمی‌توان شعری از این زمره شمرد ، عبارت «هنوز در فکر آن کلاغم» خود می‌رساند شاملو معنایی را در ذهن داشته و بعد از مدتی که آن را پرورده روی کاغذ آورده است ، پس گفتهٔ «من معتقدم شعر همان است که خودش آمده و نباید در آن دستکاری بشود» [۱۹] می‌تواند اغراق باشد . در اینجا بحث بر سر الهام و حتی طرح آن نیست ، بحث بر سر الفاظ است که معتقدم شاملو در همهٔ اشعارش اندیشیده و دخل و تصرفی در آن کرده است . شاید بدین دلیل که شمس قیس رازی وصف «اندیشیده» را در تعریف شعر می‌آورد؛ پاشایی در این باره می‌نویسد:

«درست است که شاعر از تسلط شعر بر خود حرف می‌زند و خود را مسخر شعر می‌داند ، اما این نه به آن معناست که آن شعر در خالیای خیالی بیرون از زمان و مکان او ساخته شده است . بی‌تردید زمان و مکان و زبان بستر بر تنیده‌ها و برجوشیده‌های این ندانستگی‌اند» . [۲۰]

گفتهٔ شاملو که «من موقع نوشتن شعر فقط به صورت یک مدیوم عمل می‌کنم» [۲۱] می‌تواند تأکیدی بر این حقیقت باشد ، یعنی آنچه شاملو به آن نیندیشیده تأثر و دریافت خویش است ، در نزده وارد شده و شاملو ناچار بوده آن را بسراید ، اما آنچه وی دربارهٔ آن تأمل و اندیشه کرده زبان است ، چون او زمانی وساطت را به انجام می‌رساند که به بهترین صورت آن را به کلام درآورد .

ناگفته نماند وقتی شاعر در صدد برمی‌آید آن حالت شعری‌اش را به سلک سخن درآورد الفاظی را برمی‌گزیند که با آن بیشتر مطابق باشد ، حال هر چه این تأثر شاعر عمیق‌تر باشد کلمات متناسب‌تری را برمی‌گزیند اما وقتی این برداشت شاعرانه در وی کم‌رنگ گردید یا به کلی محو شد هر چه بکوشد دربارهٔ آن حالت شعر بگوید سروده‌اش سست از آب درمی‌آید و شاید توان یک مصرع سرودن را هم در خویش نبیند . به همین دلیل شاملو گفته «من خود هرگاه کوشیده‌ام در به قول شما ، نسخهٔ اول شعر ، دست ببرم و آن را در گونه‌های بیانی تازه‌ای آزمایش کنم توفیقی به دست نیاورده‌ام» . [۲۲]

گفتنی است شاملو اعتقاد دارد «شعر – چه منظوم باشد چه منثور – مطلبی است که بتواند بدون منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد» [۲۳] ، یعنی اگر نتواند عاطفهٔ مخاطب را برانگیزد شعر نیست ، هر چند صورت و فرمی زیبا داشته باشد ، اما عبارت «از کلمهٔ مادر بوی بهشت می‌آید» [۲۴] چون همهٔ احساس را برمی‌انگیزد شعر است . به گفتهٔ

کروچه «هنر عبارت است از شهود غنایی ، یعنی دریافت حقیقت از طریق معرفت شهودی با صبغهٔ کاملاً عاطفی» [۲۵] .

حال رأی و نظر شاملو را در پنج مورد جویا می‌شویم که هر یک تمایز و ویژگی خاصی به شعر معاصر بخشیده‌اند .

زبان

شاملو زبان را به انباری مانند کرده که شعر در آن تولد می‌یابد [۲۶] و هر چه این محیط آماده‌تر و مساعدتر باشد شعر بهنجارتر و دلنشین‌تر است ، هرچه دایرهٔ واژگانی شاعر پروسعت‌تر باشد راحت‌تر می‌اندیشد و دل انگیزتر به کاغذ درمی‌آورد . [۲۷] به سخن بهتر زبان است که به شعر شکل می‌دهد [۲۸] و به آن هویت می‌بخشد . [۲۹] از این رو آشنا بودن به همهٔ زوایا و خبایای زبان را ضرورت می‌داند ، چون این آشنایی وی را به گزینش کلماتی زیباتر و متناسب‌تر یاری می‌رساند . شاعر ممکن است

نبوغ داشته باشد اما زمانی توان پدیدار کردن این نبوغ را دارد که به زبانی استوار دست یافته باشد و این به دست نمی‌آید مگر در سایهٔ تمرین و ممارست بسیار . [۳۰] این همان دیدگاه شفیعی کدکنی است که «شعر حادثه‌ای است که در زبان اتفاق می‌افتد» .

توجه و عنایت بسیار شاملو به زبان سبب گردیده برای کلمه ارج و قدر والایی قائل باشد و به کسانی که روش و سبک وی یا نیما را دنبال می‌کنند گوشزد می‌کند یک یک کلماتی را که در نوشتهٔ خویش جای می‌دهند بشناسند و از بار عاطفی و پیشینهٔ تاریخی و مترادف‌های آن بی‌اطلاع نباشند ، چون کلمه «در شعر مظهر شیء نیست خود شیء است .» [۳۱] به گفتهٔ سارتر شاعر کلمات را چون شیء قلمداد می‌کند نه چون نشانه . [۳۲] در ثانی کلمه است که تصاویر و تعابیر شعری را جلوه می‌بخشد [۳۳] و گزینش خوب کلمات شعر را به یک آرمونی و هماهنگی سالم می‌رساند و آهنگ می‌بخشد و به مفاهیم و مصداق‌ها قدر و اعتبار می‌دهد . [۳۴]

پر اهمیت بودن این آشنایی است که وقتی می‌خواهد از شعر دیگران انتقاد کند از لحاظ زبانی هم به آن نظر می‌اندازد و کوچک‌ترین لغزشی را برنمی‌تابد چون معتقد است زبان به کسی تعلق ندارد که هر کار خواست با آن بکند [۳۵] و به نویسنده یا مترجمی که زبانی نه چندان موفق در آفرینش اثرش به کار می‌گیرد دلسوزانه می‌گوید: «آیا لطمه‌ای که از این رهگذر بر پیکر زبان و ادبیات خویش وارد می‌آورد لطمه‌ای مستقیم بر تعهد و مسئولیت شخص او نیست» [۳۶] و تأسف می‌خورد که چرا کمیت بسیاری از شاعران در وادی زبان می‌لنگد . [۳۷]

همهٔ گفته‌های شاملو دربارهٔ زبان بر تلاشی سی‌ساله پایه دارد ، تلاشی که فراز و نشیب‌های بسیاری را پشت سر گذاشته و خطاها و لغزش‌های بسیاری به خود دیده ، این تلاش می‌تواند برای بسیاری از جوانان عبرت‌انگیز باشد و آنان را به سعی و کوششی دائم برانگیزد . در مجموعه‌های اولیهٔ شاملو خطاها و نشانه‌هایی از آشنایی وی با زبان به چشم می‌خورد ، [۳۸] اما بعد «کوشش مستمر شاملو برای شناخت هر چه بیشتر گوهر زبان فارسی و ظرفیت و موسیقایی‌اش آغاز می‌شود و او با سماجت یک الماس به جست و جوی زبانی برمی‌آید .» [۳۹] و وی ناچار از این سماجت ، چرا که نه فقط می‌خواست با آوردن صحیح کلمات شعرش را آهنگین سازد ، [۴۰] بلکه می‌خواست آن را از هر لغزشی به دور دارد و به ایجاز و صراحت مزین سازد .

اما آبشخور وی فقط نثر سالم و نیرومند قرن چهارم تا پنجم نیست ، بلکه تمامی پهنهٔ زبان فارسی را به کار می‌گیرد از ادبی‌ترین و کلاسیک‌ترین واژه‌ها گرفته تا آنچه زبان عامیانه و روزمره به او وام داده ، آن گاه خود هرگونه ترکیب لازم را از آنها می‌سازد؛ زبان شاملو «از زبان تغزل عراقی و نرمی واژه‌های آن به دور است و از سویی با زبان شعر و نثر فارسی سده‌های پنجم و ششم پیوند دارد و مزه و بوی واژه‌ها و ترکیب‌های عبارتی کهن آنها را در خود دارد که اندکی درشتناک و وحشی اما با طراوت و سرزنده است و از سوی دیگر با زبان زندهٔ گفتاری امروز و از جمله با زبان عامیانه پیوند دارد» . [۴۱]

اشعار شاملو هم اهتمام وی را به داشتن زبانی سالم و پرقدرت نشان می‌دهد. رسیدن به چنین زبان پرباری است که در اشعار سپیدش بی‌وزنی را احساس نمی‌کنی ، حتی اگر از الهام مایه‌ای نداشته باشد ، مثلاً این پاره شعر:

و شما که به سالیانی چنین دور دست به دنیا آمده‌اید
- خود اگر هنوز دنیائی به جای مانده باشد
و کتابی که شعر مرا در آن بخوانید -
خفّت ارواح ما را به لعنت و دشنامی افزون مکنید
اگر مبدأ خراب آبادی هستیم
که نام‌اش دنیاست
ما بسی کوشیده‌ایم
که چکش خود را
بر ناقوس‌ها و به دیگچه‌ها فرود آریم
بر خروس قندی بچه‌ها
و بر جمجمهٔ پوک سیاستمداری
که لباس رسمی
بر تن آراسته -
ما بسی کوشیده‌ایم
که از دهلیز بی‌روزن خویش
دریچه‌یی به دنیا بگشاییم -
ما آبستن امید فراوان بوده‌ایم
دریغا که به روزگار ما
کودکان
مرده به دنیا می‌آیند
اگر دیگر پای رفتن‌مان نیست
باری
قلعه‌بانان
این حجت را با ما تمام کرده‌اند
که اگر می‌خواهیم در این سرزمین اقامت گزینیم
می‌باید با ابلیس قراری ببندیم [۴۲]

با آنکه از الهام – در قیاس با طرح و شعر کلاغ – مایه‌ای ندارد و بیشتر یک شکوه و گله گزاری از نامرادی‌های زمانه است تا شعر ، چنان زبان پرقوتی دارد که آن را تاسطح شعر تعالی داده . این شعر به خوبی نشان می‌دهد زبان شاملو آمیزه‌ای از واژگان باستانی و کوچه – بازاری است ، زبانی که به گفتهٔ فروغ نه مبتذل و پست است نه ادیبانه و فخرفروشانه ، [۴۳] زبانی که نه خواننده را سردرگم می‌کند و نه می‌گذارد که بی‌تعمق از سطری به سطری بلغزد؛ اما خلاف نظر عده‌ای از منتقدان نباید باستان‌گرایی [۴۴] یا عامیانه نویسی را هویت شعر وی دانست ، چون شاملو مقید به هیچ یک از این دو نبوده ، به تناسب نیاز روحی لغاتی – چه قدیمی ، چه جدید ، چه عامیانه – برگرفته و در شعرش به کار بسته است ، درثانی آیا کاربرد لغات عامیانه و باستانی را نمی‌توان گریز از هنجار دانست ، گریزی که به شعر و سروده تشخص و جلوهٔ ممتازی می‌بخشد ، در ضمن شاملو در بهره گرفتن از این دو قلمرو خط تعادل را حفظ کرده است و به سفارش نیما نظر داشته که هر قدر می‌توانید در آرگو و آرکائیک تفحص کنید . [۴۵]

نکتهٔ دیگر اینکه کلمات در شعر شاملو معنای قراردادی و حقیقی خویش را از دست می‌دهند و فقط آینه‌ای برای نمودن انفعال نفسانی یا عاطفی می‌گردند ، فی‌المثل در این پاره شعر:

آه ای یقین گم شده ای ماهی گریز
در برکه‌های آینه لغزیده تو به تو
من آبگیر صافی‌ام اینک ، به سحر عشق
از برکه‌های آینه راهی به من بجو [۴۶]

کلمات آبگیر و ماهی و آینه معنای بیرونی خودشان را از دست داده و معنایی را پیدا کرده‌اند که شاعر اراده کرده است ، به سخن دیگر در شعر شاملو با نظام زبانی‌ای رویارو هستیم که هدف پراتیک در پس زمینهٔ آن قرار می‌گیرد ، [۴۷] از این رو خواننده را به دست اندازهای فکری بیشتری می‌اندازد و از این جهت شعر وی بر شعر اخوان ترجیح دارد .

جابه جایی ارکان دستوری ویژگی دیگر زبان شاملو است که از نظر وی گاه شعر با این دستکاری فعلیت می‌یابد، [۴۸] سخن ویتگنشتاین است که راز زبان ادبی را در عوض کردن قانون بازی زبان می‌بیند [۴۹] و نظر فرمالیست‌ها است که «ادبیات را نوعی کاربرد ویژهٔ زبان به شمار می‌آورند که با انحراف از زبان عملی و درهم ریختن آن متمایز می‌گردد» . [۵۰] نمونهٔ این جابه جایی را می‌توان در شعر لوح [۵۱] مشاهده کرد .

پس زبان شعری شاملو از کند و کاو بسیار در منابع شعری و نثری قدیم و زبان عوام بنیاد پیدا کرده [۵۲] و چنان شاعر را قوت بخشید که می‌توانسته گریزپاترین لحظه‌ها را به نوشته درآورد و هیچ نلغزد . [۵۳]

وزن

شعر نیمایی وزن را می‌پذیرد منتها نه به شیوهٔ کلاسیک که اگر مصراع اول چهار فعولن داشت مصراع بعد هم باید چهار فعولن داشته باشد ، هر مصراع بر حسب نیاز رکن‌های بیشتر یا کمتری می‌پذیرد و آنچه کمتری و بیشتری یا کوتاه و بلندی مصراع‌ها را مشخص می‌سازد ذوق و استعداد شاعر است . این مایه تفاوت آزادی عمل بسیار به شاعر می‌داد و دست وی را باز می‌گذاشت ، [۵۴] اما این اندازه آزادی شاملو را قانع نمی‌ساخت ، زیرا از نظر گاه وی تئوری نیما تا زمانی کفایت می‌کرد که شعر مضمون ثابتی دارد ، اما همین که فضای شعر عوض شد صرف کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها دست و پازدنی بیهوده و بی‌ارزش است . [۵۵]

در ضمن اعتقاد دارد وزن ذاتی شعر نیست و اهمیت دادن به آن استقلال زبان را از شاعر می‌گیرد [۵۶] و راه را بر ورود بسیار کلمات به عرصهٔ شعر می‌بندد ، حال آنکه ممکن است این کلمات «در زمرهٔ تداعی‌ها و در مسیر خلاقیت ذهن شاعر باشند» . [۵۷] شاملو وزن را به جویی مانند کرده که بخواهند سیلابی را از آن گذر دهند که طبعاً آب بسیاری هرز خواهد رفت ، [۵۸] تازه آنچه هم در جوی روان می‌شود از کجا معلوم بی غل و غش باشد ، [۵۹] به همین دلیل می‌گوید «من وزن را باعث انحراف ذهن شاعر و جریان خود به خودی شعر یعنی زایش طبیعی آن می‌دانم .» [۶۰]

در پاسخ کسانی که گفته‌اند اگر وزن ملکهٔ ذهن شاعر بشود خود به خود شعرش در وزن ظهور می‌کند می‌گوید ایشان هیچ توجه ندارند بسیاری کلمات در وزن نمی‌گنجد [۶۱] و اگر به آوردن آنها اصرار داشته باشیم باید مصائب و سختی‌های بسیاری را تحمل کرد ، مثلاً فردوسی در این دو بیت:

خداوند کیهان و گردان سپهر
فروزندهٔ ماه و ناهید و مهر
ز نام و نشان و گمان برتر است
نگارندهٔ بر شده گوهر است

برای آنکه «وزن حماسی ابیات را به مضمون آنکه در اینجا مضمون مذهبی است نزدیک کند» . [۶۲] از کلمات خیشومی کمک گرفته یا وقتی می‌خواهد ترکیب «دویست هزار» را در شعرش بگنجاند «دو ره صد هزار» را جایگزین آن می‌سازد؛ [۶۳] همچنین رعایت وزن شاعر را وا می‌دارد که در خصوص مواردی چون تخطی از قواعد دستوری و مخفف آوردن الفاظ و حشو و تکرار کلمات تسامح ورزد . [۶۴]

همین رأی و نظر سبب گردید به سرودن اشعار بی‌وزن یا سپید روی آورد ، اشعاری که هیچ قید و بندی را نمی‌پذیرد و فقط در پی آن است احساس و عاطفهٔ خویش را به مخاطب انتقال دهد ، در این شعر شور و احساس است که کلمه را بر می‌گزیند و از هیچ واژه‌ای پرهیز ندارد ، حال اگر «وزن خارجی بر حسب تصادف با اجماع آوایی کلمات تناسب کافی پیدا کند اثر و ارزش صوتی شعر به مراتب شدیدتر خواهد شد [۶۵]» ، مثل گوته عمق و اصالت شعر را در آن جوهر والایی می‌بیند که از صافی ترجمه می‌گذرد نه وزن و قافیه ، هر چند این دو به سخن صورت شعر می‌دهند . [۶۶]

پیوستگی درست و به قاعدهٔ همین کلمات و در نتیجه جمله‌های گزینشی است که به شعر سپید شکل می‌دهد ، به عبارت بهتر برای شعر سفید قالب معینی وجود ندارد و آنچه به آن قالب می‌دهد موضوع است ، زیرا موضوع است که همهٔ عناصر شعر را به هم ربط می‌دهد، منتها گوش شاعر باید با موسیقی آشنایی کافی داشته باشد و ذهن وی واژگان و مترادف‌های بسیاری را در خود جای دهد تا هنگام وارد شدن شعر متناسب با آهنگ موضوع کلمات درخور را برگزیند ، [۶۷] خرمشاهی در این باره می‌نویسد:

«شعر شاملو از وحشی‌ترین فرم برخوردار است ، فرم شعر شاملو خودش ساخته می‌شود . شاملو هرگز فرم را رعایت نمی‌کند و به فرم همان قدر اعتقاد دارد که به وزن . سرنوشت فرم شعر او مستقیماً تابع سرنوشت محتوای اوست» . [۶۸]

باید گفت در وجه تسمیهٔ شعر سپید شاملو اعتقاد دارد باید «نامی دیگر از برای آن جست ، چرا که غرض از شعر سپید نوعی شعر نیست ، چیزی است نزدیک به شعر بی‌آنکه شعر باشد و نزدیک به یک نوشته بی‌آنکه دارای منطق و مفهومی باشد که تنها با نوشتن مرادی از آن حاصل آید ، گاه نقاشی است اما نمی‌توان به مدد نقاشی بیانش کرد ، گاه رقص است بی‌آنکه هیچ حرکتی بدان تحقق تواند بخشد و گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه نیز درخواست می‌کند .» [۶۹] به عبارت دیگر شعر سپید در مرتبه‌ای بالاتر از شعر قرار می‌گیرد و باید آن را شعر ناب دانست ، شعری که به گفتهٔ دکتر پورنامداریان در مرزی بین آگاهی و ناآگاهی قرار دارد ، اما چون از نام و عنوان گزیری نیست آن را سپید می‌نامد . [۷۰]

براهنی بر این عقیده است چون شاملو به ادبیات غرب آشنایی ندارد به اشتباه این نام را برای شعر خویش برگزیده ، در غرب به این نوع شعر آزاد می‌گویند و به شعر نیمایی ، شعر سپید . [۷۱] محمود فلکی و محمد حقوقی هم بر این رأی و نظرند . [۷۲] اما شاملو می‌گوید: «اشتباه آقای براهنی [و امثال او] این است که می‌کوشد از اصول حاکم بر شعر انگلیسی برای شعر فارسی ضوابطی دست و پا کند که خوب ، باقی

اشتباهاتش هم درست از همین جا شروع می‌شود. ما را چه که انگلیسی به شقیقه چه می‌گوید؟ ما شعر نیمایی را آزاد نامیده‌ایم به دلیل این که هستهٔ وزنی را در آن آزادانه یا تا حد احتیاج تکرار می‌توان کرد و آن یک را شعر سپید خوانده‌ایم، چرا که از هر گونه وزن و قافیه و چه و چه، مثلاً [خالی است] ضمناً برای توجه ایشان این اشاره هم خالی از فایدتی نیست که نیما خود نیز شعرش را شعر آزاد می‌خواند». [۷۳]

شاملو وزن و قافیه را از شعر سپید گرفته بود، اما واهمه از فرو لغزیدن آن به قلمرو نثر و مد نظر داشتن این گفتهٔ نیما که «وزن صدای احساسات و اندیشه‌های ماست، مردم با صدا زودتر به ما نزدیکی می‌گیرند» [۷۴] در صدد برآمد شعرش را به نوعی آهنگین سازد و برجستگی بخشد، از این رو به زبان آرکائیک و آرگو و هماهنگی مصوت‌ها و صامت‌ها توجه می‌کند و چنان در بخشیدن این وزن درونی موفق است که کمتر خواننده احساس بی‌وزنی می‌کند، در این میان «توجه به باستانگرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخص زبان است که جای خالی وزن در مفهوم عروضی آن را نیز تا حدی پر می‌کند.» [۷۵]

البته اعراض شاملو از وزن را نباید به ناتوانی وی از سرایش شعر نیمایی برگرداند، باید از «عدم تجربهٔ وسیع وی در اوزان شعر فارسی و موسیقی ایران» [۷۶] دانست، چون به گفتهٔ بهاءالدین خرمشاهی بی‌وزنی وی از نوع بی‌وزنی شاعرکان جوانی نیست که «حتی بر استر مثمن سالم نمی‌توانند بنشینند» [۷۷]، بلکه چون وزن و قافیه وی را از رسیدن به آن فصاحت و نقطهٔ اوج ارتباط با مخاطب دور می‌کرد آنها را رها کرد، «چیزی که هست لحنی را که از همخوانی و هماهنگی کلمات پدید می‌آورد جایگزین وزن می‌کند» [۷۸]، این شعر:

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

لب بسته

نفس بشکسته
در هذیان گرم مه عرق می‌ریزدش آهسته از

هر بند.

- بیابان را سراسر مه گرفته‌ست [می‌گوید به خود، عابر]

سگان قریه خاموش اند
در شولای مه پنهان به خانه می‌رسم. گل کو نمی‌داند. مرا ناگاه در
درگاه می‌بیند، به چشمش قطره اشکی بر لبش لبخند، خواهد [۷۹]

به خوبی نشان می‌دهد شاملو توان اشعار نیمایی را داشته، منتها آزادی از هر پابندی وی را به سمت و سوی بی وزنی سوق داده، در ضمن بر این عقیده بوده که وزن باید از درون شعر بجوشد، اگر از درون آن فوران کرد آن شعر زیبا و دلپسند است و اگر از درون آن بیرون نزند شعری نازیباست، مثلاً شعر مانلی نیما را با وجود داشتن وزن و قافیهٔ نیمایی نمی‌پسندد، اما قطعه‌ای را که به شیوهٔ قدما سروده شده دلنشین می‌یابد [۸۰] اما چرا سروده‌هایش را پلکانی می‌نویسد، خود می‌گوید:

«فکر می‌کنم چند عامل به طور ناخودآگاه در این امر دخالت می‌کند که از آن جمله است شکل بصری نثر و بریدگی‌های صوتی و تجسم موسیقایی شعر. از اینها گذشته بلندی و کوتاهی سطرها حالتی رقصان به نوشته می‌دهد بی اینکه البته در رقص مفهوم شادی نهفته باشد. تأسف و اندوه و خشم و اعتراض را می‌توان رقصید. اما در هر حال اصل مهم روشن کردن راه خواندن شعر است.» [۸۱]

اما آیا می‌توان علت رویکرد شاملو به شعر سپید را تحقق هر چه بیشتر این نظر نیما دانست که شعر باید به طبیعت نثر نزدیک شود [۸۲] و آن را از موسیقی جدا کرد. [۸۳] جواب به این سؤال کمی مشکل است اما با قائل شدن نیما به سه دوره برای وزن می‌توان نتیجه گرفت نیما هم به شعر سپید مایل بوده، منتها چون وزن را صدای احساسات مردم می‌دانست [۸۴] به سرودن شعر آزادی روی می‌آورد می‌گوید:

«به شما گفتم در خصوص وزن شعر فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد: دورهٔ انتظام موزیکی، دورهٔ انتظام عروضی - که متکی به دورهٔ اولی است - و دوره انتظام طبیعی.» [۸۵]

قافیه

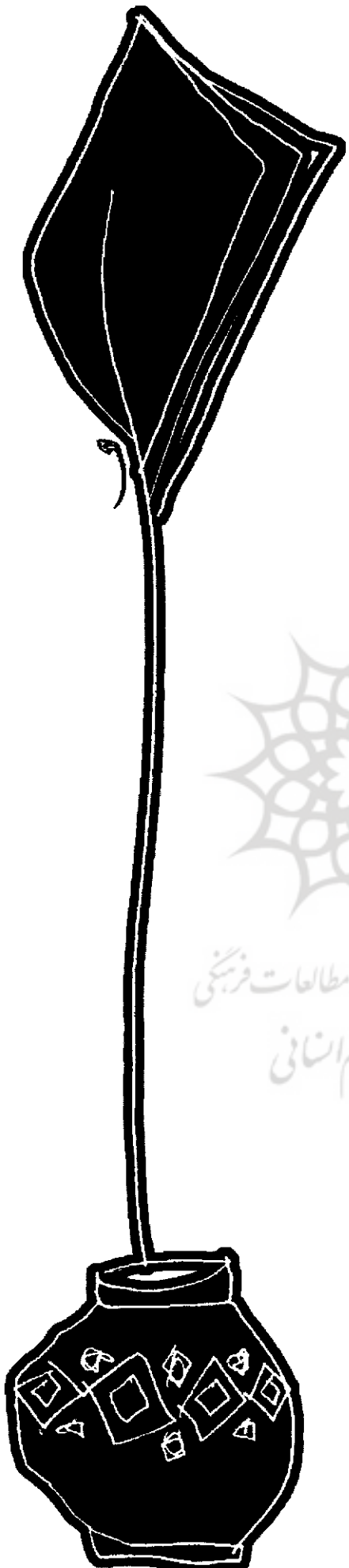
وظیفهٔ قافیه در شعر معاصر به مانند شعر کلاسیک پیوند ابیاتی نیست که محتوایی جداگانه دارند، بلکه وظیفهٔ تداعی را به عهده دارد (تداعی مفهوم و موسیقی) [۸۶] و همین به یادآوردن است که یکپارچگی و آرمونی شعر را استواری می‌دهد. شاملو با پذیرفتن این مطلب قافیه را دو دسته می‌کند:

- قافیه‌ای که شاعر به آوردن آن تعهد دارد و آن را اسباب بزک و آرایش شعرش می‌داند. [۸۷]

- قافیه‌ای که پی آمد قصد و ارادهٔ شاعر نیست و طبیعی به شعر قدم می‌گذارد. [۸۸]

شاملو دستهٔ اول را نمی‌پذیرد، چون اندیشه و تخیل شاعر را محدود می‌کند [۸۹] و جولان را از وی می‌گیرد و گاه وی را در چنان تنگنایی قرار می‌دهد که از تحریف هر واقعیتی روگردان نیست، مثلاً در بیت زیر شاعر برای حفظ وزن و قافیه است که بغداد را به دمشق مبدل کرده، چون قحطی با این وصف در بغداد روی داده نه در دمشق، در ثانی عشق فقط یک هم‌قافیه دارد و آن هم دمشق است:

چنان قحط سالی شد اندر دمشق
که یاران فراموش کردند عشق [۹۰]



یا فردوسی به سبب کمبود واژه‌هایی که با اسفندیار هم قافیه می‌گردند در بسیاری موارد از کلمهٔ نامدار بهره برده است:

ز من پاسخ این بر به اسفندیار

که‌ای شیر دل مهتر نامدار [۹۱]

اما قافیه‌ای را برازنده می‌داند که از دل شعر برآمده و شاعر به آوردن آن نظری نداشته ، چنین قافیه‌ای نه فقط دست شاعر را نمی‌بندد ، بلکه وظیفهٔ تداعی را به خوبی انجام می‌دهد [۹۲] و جنبهٔ موسیقایی شعر را قوت می‌بخشد ، همین قافیه است که به خواننده لذت می‌دهد چون انتظاری را پایان می‌دهد که قافیهٔ پیشین در ذهن وی به وجود آورده [۹۳] و همین قافیه است که گاه بار همهٔ شعر را به دوش می‌کشد و به آن ساختار می‌بخشد ، مانند:

چه راه دور!
چه راه دور بی‌پایان!
چه پای لنگ!

نفس با خستگی در جنگ

من با خویشتن
پا با سنگ

چه راه دور
چه پای لنگ! [۹۴]

اشعار شاملو هم نشان از اهمیت قافیه در نزد وی دارد ، از قافیه به ویژه قافیهٔ کناری بیشتر بهره برده بی آنکه وی را از جولان وادارند و اندیشه و ذهن وی را محدود کنند ، مثلاً در:

به خفت از خویش
تاب نظر کردن در آئینه نبود:
احساس می‌کردم که هر دینار
نه مزد شرافت مندانهٔ کار

که به رشوت

لقمه یی ست گلوگیر

تا فریاد برنیارم

از رنجی که می‌برم
از دردی که می‌کشم [۹۵]

دینار و **کار** و **گیر** را قافیه کرده ، جز آنکه **برنیارم** و **می‌برم** و **می‌کشم** را هم قافیه باید به حساب آورد . محمود فلکی دربارهٔ این سنخ قافیه می‌نویسد: آهنگ کناری در اشعار شاملو به دو صورت است یا سطر به سطر است یا در پایان هر بند ، در ضمن قافیه یا به شیوهٔ اهل قدیم است یا صرف تکرار حرفی آن را هم قافیه می‌کند . [۹۶]

البته از نظر اهل فن هر نوع تناسب و تقابل و تضادی را می‌توان قافیه گرفت تا جایی که بین گران و باد می‌توان ردی از قافیه سراغ کرد چون در حرکت پایانی آنها نوعی تناسب و هم آوایی به چشم می‌آید: [۹۷]

فرو بسته باد

آری فرو بسته باد و
فرو بسته تر

و با هر در بازه
هفت قفل آهن جوش گران [۹۸]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاملو آگاه یا ناآگاه از همهٔ انواع قافیه بهره گرفته، چرا که می خواسته شعرش را آهنگین سازد و طراوت بخشد، چون مردم با شعر آهنگین آشناترند و از آن حظ و لذت بیشتری می‌برند، همین عنایت به جنبهٔ موسیقایی قافیه است که گاه در تک تک سطر قافیه می‌آورد، هر چند خلاف عقیدهٔ نیما باشد. نیما می‌گوید اگر جمله‌ها پراکنده و کوتاه باشد قافیه را رعایت نکنیم که این رعایت نکردن عین رعایت کردن است،[۹۹] مثلاً در این پاره شعر:

سنگ

برای سنگر

آهن

برای شمشیر

جوهر

برای عشق[۱۰۰]

قافیه را تضمین کرده با آنکه جمله‌ها کوتاه‌اند و مانند مقدمه‌ای برای دنبالهٔ شعر هستند.

ذهنیت و عینیت

مهم‌ترین وجه تمایز شعر معاصر از شعر کلاسیک درهمین مسئله است، شاعر معاصر نمی‌خواهد خلاف گذشتگان فعل و انفعال درونی خویش را به شعر آورد، می‌خواهد چیزی را تصویر کند که احساسش را از خارج برانگیخته، نمی‌خواهد بگوید خواندن قناری زیباست، می‌خواهد زیبایی خواندن را به تصویر کشد، از رحیم یا بخشنده بودن فرد صحبت نمی‌کند، از آن اول، بنای داستان را طوری می‌گذارد که رحم یا بخشندگی وی آشکار شود،[۱۰۱] حال هر چه این تصویر روشن‌تر باشد قدرت رسوخ آن بیشتر است. نیما می‌گوید «بعد از نظر مهارت، کسی مسلم‌تر بیان کرده که گفته‌های او با رسوخ‌تر است.»[۱۰۲] در شعر معاصر شاعر از درونش الهام نمی‌گیرد، از اجتماع و زندگی در میان مردم ملهم می‌شود، بعد می‌کوشد آن را با جزئیات وصف کند تا خواننده هم به همان دریافتی برسد که او رسیده است، به عبارت بهتر شاعر در شعر معاصر نمی‌آید دربارهٔ ساقهٔ علف شعر بگوید چون هر چه ببافد برداشت ذهنی خودش است، اما اگر شاعر باشد و دید شاعرانه در وجودش باشد ساقهٔ علف را طوری به وصف می‌کشد که مخاطب به تأثری می‌رسد که شاعر رسیده است.[۱۰۳]

اشعار شاملو نشان می‌دهد وی به این ویژگی نظر ندارد، هیچ نمی‌کوشد تصویری منسجم ارائه دهد تا خواننده به همان برداشتی برسد که او رسیده، بیشتر کلی گویی می‌کند و همین باعث شده که به جزئیات کمتر بپردازد و به گفتهٔ نیما کمتر صحنه‌ای یافت می‌شود که آشکار و روشن باشد، ساحل را وصف می‌کند، اما کم‌رنگ و محو است، مثلاً در این تکه شعر:

چشمان سیاه تو فریب ات می‌دهند ای جویندهٔ بی گناه - تو
مرا هیچ گاه در ظلمات پیرامون من باز نتوانی یافت، چرا که در نگاه
تو آتش اشتیاقی نیست.
مرا روشن تر می خواهی
از اشتیاقِ من در برابر من پرشعله تر بسوز
ورنه مرا در این ظلمات باز نتوانی یافت
ورنه هزاران چشم تو فریب‌ات خواهد داد، جویندهٔ بی گناه!
بایست و چراغ اشتیاقت را شعله ورتر کن![۱۰۴]

می‌بینیم اشتیاق را نشان نداده و به تصویر در نیاورده، فقط به طور کلی گفته شرط فهم من داشتن اشتیاق است یا در این شعر:

اکنون مرا به قربانگاه می‌برند
گوش کنید ای شمایان در منظری که به تماشا نشسته‌اید
و در شماره، حماقت‌هایتان از گناه نکردهٔ من افزون تر است
- با شما هرگز مرا پیوندی نبوده است.
بهشت شما در آرزوی به برکشیدن من، در تب دوزخی
انتظاری بی‌انجام خاکستر خواهد شد تا آتشی آن چنان به دوزخ
خوف انگیزتان ارمغان برم که از تف آن، دوزخیان مسکین آتش
پیرامون‌شان را چون نوشابه‌یی گوارا به سر کشند.[۱۰۵]

شاملو به گفتهٔ خرمشاهی بیشتر تب و تاب سخن گفتن و فصاحت را دارد،[۱۰۶] اگر به قربانگاه بودن را مجسم می‌کرد و آرزوی آنان «به برکشیدن» من را تصویر بخشید خواننده بهتر می‌توانست به تأثر وی پی برد. اگر این شعر را با شعر «مرگ ناصری» قیاس کنیم این سخن بهتر تبیین می‌شود.

پس شاملو بیشتر ذهنی‌پرداز است تا تصویرپرداز و اگر در جلوه دادن اندیشه‌های ذهنی‌اش از استعاره و تشبیه بهره می‌جوید بیشتر برای نزدیک کردن خواننده با اندیشه‌های ذهنی‌اش است یعنی همان شیوه‌ای را پیش گرفته که شعرای کلاسیک داشته‌اند.

البته همهٔ شعرهای شاملو از این دست نیستند، شاملو سروده‌هایی دارد که در این شعرها نمی‌کوشد خواننده را با درون مایهٔ ذهنی‌اش همنوا سازد، آنچه را دیده به تصویر می‌کشد و سکوت می‌کند. در این شعرهاست که خواننده خودش را شنونده نمی‌داند، بلکه همپای شاعر حرکت می‌کند و به همان تأثری می‌رسد که وی رسیده، **کلاغ** بهترین نمونهٔ این نوع شعرهاست.[۱۰۷]

بی فایده نیست بگوییم همهٔ این گفته‌ها زمانی دربارهٔ اشعار شاملو صدق می‌کند که ما همهٔ شعر را یک تصویر فرض کنیم، تصویری که از نقطه‌ای آغاز می‌شود و به نقطه‌ای ختم می‌گردد، مانند «مرگ ناصری» که شاعر فقط تصویر می‌دهد و بحث و جدل را به خواننده وا می‌گذارد، اما اگر تصویر را همان استعاره و تشبیه و سمبول و تشخیص بدانیم شاملو شاعری تصویرپرداز است، تصویرپردازی که گاه دو طرف تشبیه یا استعاره یا سمبول را با چنان مهارتی پیوند می‌دهد که خواننده به حیرت می‌افتد.

پس شاملو در محور افقی تصویرهای دلنشین و زیبایی ارائه می‌دهد و قوت و توان بسیاری دارد، اما در محور عمودی کمتر شعر دارد و اگر بخواهیم از این زاویه به اخوان و شاملو بنگریم اخوان از شاملو در محور عمودی قوی‌تر است و شاملو از اخوان در محور افقی.

یکپارچگی یا آرمونی (هارمونی)

یکپارچگی ویژگی دیگری است که به شعر معاصر برجستگی بخشیده و آن را از شعر کلاسیک تمایز داده است. یکپارچگی یعنی بین

همهٔ عناصر شعر تناسب باشد و همه در حال و هوایی مشترک به سر برند و این به دست نمی‌آید مگر در سایهٔ یک مضمون [۱۰۸] یعنی همهٔ شعر به وصف مضمونی واحد بپردازد و دیگر عناصر شعر متناسب با آن گزینش شوند. به سخن نیما «باید هر وسیلهٔ ممکن را که ما به معنی و مفهوم نشان می‌دهیم این مناسبت را داشته باشد» [۱۰۹] تا معنی از آن نیرو و توان بگیرد. برای نمونه اگر حزن و اندوهی باید به شعر درآید باید از کلمات و تصویرهایی بهره گرفت که این مضمون را بسط دهد و بپروراند، باید چنان آنها را جایگزین سازد که نتوان کلمه یا عبارتی را حذف کرد و به شعر آسیب نرسد.

شعر در نتیجهٔ این تناسب وزن طبیعی‌اش را می‌یابد وزنی که باید آن را در همهٔ شعر جست نه در یک مصراع یا یک بیت [۱۱۰] و در پی این هماهنگی است که فرم و شکلی در خور را تن پوش خویش می‌سازد، به همین علت هر سروده‌ای شکل ویژهٔ خود را دارد [۱۱۱] چون هر کدام بسته به موقعیت و زمان و مکان چفت و بست می‌یابند. نیما دربارهٔ اهمیت شکل می‌گوید:

«شکل (form) پس از همهٔ اینها حتمی‌ترین وسیله بر جلوه و سر و صورت دادن به صورت کلی داستان یا قطعه‌ای از شعر است. تسلط و احاطهٔ گوینده را در جمع آوری اندیشه‌های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن چه بسا که زحمت‌ها به هدر رفته، در کار سازنده شلوغی رخ می‌دهد. شبیه به این می‌شود که در تاریکی و به هوای پای کسی راهش را می‌رود. مفردات به جا هستند، ولی ترکیب طوری است که موضوع را کم اثر یا گاهی بی‌اثر ساخته و چنگ به دل زن جلوه‌گر نمی‌دارد [۱۱۲]».

البته شاملو دربارهٔ این ویژگی صحبت نکرده، اما به دو دلیل می‌توان نتیجه گرفت وی همهٔ رأی و نظر نیما را در این خصوص پذیرفته:

الف – نقدی که به شیوهٔ کار نیما دارد، می‌گوید نیما نمی‌بایست به سرودن اشعاری می‌پرداخت که فضاها و اشخاص مختلف دارد، چون سرشت و خصلت هر شخصیت و خصوصیت هر فضایی می‌طلبد در وزن و لحن تغییری به وجود آورد، وی در سرایش این اشعار موفق نبوده، اما در سرودن شعرهایی «که فضای واحد و وزن و زبانی یگانه طلب می‌کند» توفیق داشته است، [۱۱۳] چون شکل و محتوای این اشعار چنان درهم آمیخته که خواننده از خواندن آنها لذت نمی‌برد، مگر از ادراک همزمان جزء و کل این اشعار. [۱۱۴]

ب – اشعار وی، شاملو در همهٔ سروده‌هایش کوشیده این تناسب و هماهنگی را مراعات کند، شعر «که زندان مرا بارو مباد» [۱۱۵] می‌تواند شاهد خوبی بر این مدعا باشد. آرزوی «زندان مرا بارو مباد» محور اصلی شعر است و همهٔ شعر بر آن پایه دارد و تکرار کلماتی چون «باد» و «آرزو» این امید را به یاد می‌آورد و تناسب و هماهنگی را قوت می‌بخشد.

شاملو برای هر چه قوت دادن به این هماهنگی و یکپارچگی از شیوه‌های گونه گونی چون تکرار کلمات و قافیه‌های کناری و درونی بهره می‌جوید، اما شیوه‌ای که زیاد از آن استفاده کرده و از دید من خاص شاملو است به کار گرفتن محور جانشینی است، مثلاً در شعر میعاد [۱۱۶] آمدن عشق به جای «مرزهای تن‌ام» و آمدن «مرزهای تن‌ام» به جای «مرزهای تن ات» میزان آرمونی این شعر را ارتقا داده، در ضمن وقتی «آینه‌ها و شب پره‌ها» یا «آسمان بلند و کمان گشادهٔ پل» بهتر معنا می‌شود «که روشنی و شراب» و «پرنده‌ها و قوس و قزح» را به ترتیب جانشین آنها فرض کنیم.

مرتبهٔ بالاتر این شیوه استحاله است که در شعر فوق هم دیده می‌شود وقتی «مرزهای تن‌ام و تن‌ات» به عشق بدل می‌شود.

یا در شعر:

پنجهٔ سرد باد در اندیشهٔ گزندی نیست
من اما هراسانم
گویی بانوی سیه جامه
فاجعه را

پیشاپیش

بر بام خانه می‌گرید.

و پنجهٔ بی خیال باد
در این انبان خالی
در جست و جوی چیزی است. [۱۱۷]

آمدن صفت «بی خیال» به جای «سرد» تناسب و هماهنگی این شعر را نیرو و توان داده است.

البته گاه این تناسب در بعضی شعرها به چشم نمی‌آید و دقت و تأمل بیشتری را می‌طلبد، مثلاً در شعر ماهی [۱۱۸] زمانی می‌توان رابطهٔ بین بند اول و دوم را بهتر درک کرد که دریابیم در بند اول یقین راوی با شک و تردید همراه است و اگر در بند دوم یقین لیز و گریزنده را خطاب می‌کند همان یقین پایه گرفته بر شک و دو دلی است؛ به گفتهٔ دیگر شاملو از صنعت التفات بهره گرفته است، صنعتی که خواننده را به تأمل و اندیشهٔ بیشتری وا می‌دارد. ع. پاشایی می‌گوید کسی «که از ساختار شعر سر درنیاورده شاید به نتیجه‌گیری شتاب‌زده‌ای از این گونه برسد که این دو قسمت چندان ارتباطی با یکدیگر ندارند و گویی شاعر دو شعر ساخته است» در حالی که «چهار پردهٔ این نمایش در دو موقعیت متفاوت یا متقابل اما به هم پیوسته می‌گذرد و همین تقابل یا کنتراست، است که به شعر ساختاری یگانه می‌بخشد.» [۱۱۹]

بعضی مواقع تناسب چنان ذهنی شاعر است که نمی‌توان آن را درک کرد، مثلاً در شعر:

زمین به هیأت دستان انسان درآمد
هنگامی که هر برهوت

بستانی شد و باغی.

و هرزابه‌ها

هر یک
راهی برکه یی شد

چرا که آدمی
طرح انگشتانش را
با طبیعت در میان نهاده است .
□
از کدامین فرقه‌اید؟
بگویید

شما که فریاد برمی‌دارید!

به جز آن که سرکوفتگان بسته دست را به وقاحت درسایه ظفرمندان
رجزی بخوانید [۱۲۰]

تناسب و آرمونی بند اول و دوم مشخص نیست . به گمان حرف براهنی در این موارد صحت داشته باشد که «شاملو در این قبیل موارد ، فقط تکیه بر نیروی الهام شاعرانه می‌زند و همین که مطلع نیرومند پایان یافت و آن منبع غیبی نور و حرکت و سرعت از رفتار باز ماند و از شعر عقب نشینی کرد دچار فقر قدرت تخیل و بینش شاعرانه می‌شود .» [۱۲۱]

پس از دید براهنی عامل دیگری که می‌تواند تناسب و هماهنگی را نیرو دهد تخیل است ، چیزی که شعر «سفر» [۱۲۲] شاملو همهٔ دلنشینی و انسجام خود را مدیون آن است .

نتیجه

شعر تعریف‌ناپذیر است و هر کسی بر حسب ذوق و استعداد خویش تعریفی از آن ارائه می‌دهد ، شاملو هم مناسب با دریافت و درکش از شعر آن را یک زندگی فوری می‌داند که لحظه‌ای بر شاعر تجلی می‌کند و شوری در وی به وجود می‌آورد . شاملو طی گفت وگوها به تناسب دربارهٔ زبان و وزن و قافیه و ذهنیت یا عینیت و آرمونی سخن رانده که هر یک ویژگی و تمایز خاصی به شعر معاصر داده‌اند .

پانوشت‌ها:

۱- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۳۹ (به کوشش ناصری صریری ، چاپ چهارم ، نشر آوین)؛ **زندگی و شعر احمد شاملو** ، ج ۲ ، ص ۷۵۸ (ع . پاشایی چاپ اول ، نشر ثالث ، بهار ۱۳۷۸).

۲- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۲ ، ص ۷۸۳ .

۳- **درباره هنر و ادبیات** ، ص ۲۱ .

۴- **طلا در مس** ، ج ۱ ، ص ۱۰۲ (رضا براهنی ، چاپ اول ، انتشارات زریاب ، ۱۳۸۰).

۵ - **نقد ادبی** (زرین کوب) ، ج ۱ و ۲ ، ص ۵۵ (چاپ پنجم انتشارات امیرکبیر ، تهران ۱۳۷۳).

۶ - **طلا در مس** ، ج ۱ ، ص ۱۰۴ .

۷- همان، ص ۱۰۶.

۸- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۲، ص ۹۲۷.

۹- همان، ص ۶۴۷.

۱۰- مجموعه آثار (دا: نظم)، ص ۱۵۲ و ۱۵۳ (احمد شاملو، چاپ دوم، انتشارات زمانه و نگاه، ۱۳۸۰).

۱۱- همان، ص ۷۷.

۱۲- **افلاطون، چهار رساله (فدروس)**، ترجمه محمود صناعی، ص ۱۳۵.

۱۳- **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۴، ص ۱۷ (شمس لنگرودی، چاپ دوم، نشر مرکز، اسفند ۱۳۷۸).

۱۴- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۳۶.

۱۵- همان، ص ۶۱.

۱۶- **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۴، ص ۱۷۵.

۱۷- **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، ص ۳۶۸-۳۷۷ (شمس قیس رازی، به کوشش سیروس شمیسا، چاپ اول، انتشارات فردوسی، تهران).

۱۸- **مجموعه آثار** (دا: نظم)، ص ۱۴۹.

۱۹- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۵۳.

۲۰- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۱، ص ۴۱۱ و ۴۱۲.

۲۱- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۶۶.

۲۲- **گفت و گو با شاملو**، ص ۶۱ (محمد محمدعلی، چاپ دوم، نشر قطره، ۱۳۷۷).

۲۳- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۷۵.

۲۴- همان، ص ۴۷.

۲۵- **کلیات زیباشناسی**، ص ۸۶-۸۷ (بندتو کروچه، ترجمه فواد روحانی، چاپ چهارم، انتشارات علمی و فرهنگی).

۲۶- **بر گزیده شعرهای احمد شاملو**، ص ظ (انتشارات بامداد، ۱۳۵۰).

۲۷- **بر گزیده شعرهای شاملو**، ص ط؛ **احمد شاملو شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها**، ص ۸۱ (بهروز صاحب‌اختیاری، چاپ اول، انتشارات هیرمند، ۱۳۸۱).

۲۸- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۸۹؛ **آدینه**، ش ۷۲، ص ۲۰.

۲۹- **مبانی نقد ادبی**، ص ۳۲۰ (ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، انتشارات نیلوفر، پاییز ۱۳۸۶).

۳۰- **آدینه**، ش ۷۲، ص ۲۰.

۳۱- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۹۰.

۳۲- **ادبیات چیست**، ص ۱۷.

۳۳- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۵۹.

۳۴- **آدینه**، ش ۴۰، ص ۱۰.

۳۵- **خوشه**، سال چهاردهم، ش ۱، اسفند ۱۳۴۷، ص ۴ - ۱۱.

۳۶- **کتاب جمعه**، سال اول، ۲۹ آذرماه ۱۳۵۸، ش ۱۹، ص ۶۶.

۳۷- **احمد شاملو شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها**، ص ۸۱.

۳۸- **سفر در مه**، ص ۳۱۷ (تقی پورنامداریان، چاپ اول، انتشارات زمستان، ۱۳۷۴).

۳۹- **قناری به روایت سوم**، ص ۶۴ گفتهٔ جواد مجابی (بهروز جلالی، چاپ اول، نشر روزگار، ۱۳۸۱).

۴۰- **موسیقی در شعر سپید فارسی**، ص ۱۲۳ (محمود فلکی، چاپ اول، نشر دیگر، ۱۳۸۰).

۴۱- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۱، ص ۳۹۱ (گفتهٔ داریوش آشوری).

۴۲- **مجموعه آثار** (دا: شعر)، ص ۵۲۳-۵۲۵.

۴۳- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۲، ص ۶۴۸.

۴۴- ر.ک: **نگاهی به شعر شاملو**، ص ۶۵.

۴۵- **حرف‌های همسایه**، ص ۷۳ (نیما یوشیج، چاپ دوم، انتشارات دنیا، ۱۳۵۱ شمسی).

۴۶- **مجموعه آثار** (دا، شعر)، ص ۳۳۶ (بابک احمدی، چاپ چهارم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸).

۴۷- **ساختار و تأویل متن**، ص ۶۹.

۴۸- **گفت و گو با احمد شاملو**، ص ۳۷.

۴۹- همان، ص ۳۳۱.

۵۰- **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ص ۱۸ (ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، بهار ۱۳۷۲).

۵۱- **مجموعه آثار** (دا: شعر)، ص ۵۷۸ و ۵۷۹.

۵۲- **همچون کوچه‌ای بی انتها**، ص ۱۸ (احمد شاملو، چاپ چهارم، انتشارات نگاه - زمانه، ۱۳۷۶).

۵۳- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۲، ص ۶۹۹.

۵۴- **شناخت نامهٔ شاملو**، ص ۴۴ (جواد مجابی چاپ اول، نشر قطره، ۱۳۷۷).

۵۵- **شناخت نامهٔ شاملو**، ص ۱۵۵؛ **آدینه**، ش ۹۲، ص ۱۹؛ **درباره هنر و ادبیات**، ص ۵۴.

۵۶- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۶۲.

۵۷- **بر گزیدهٔ شعرهای احمد شاملو**، ص د؛ **درباره هنر و ادبیات**، ص ۴۹.

۵۸- **احمد شاملو شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها**، ص ۷۷.

۵۹- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۴۹.

۶۰- **بر گزیدهٔ شعرهای احمد شاملو**، ص ر؛ **احمد شاملو شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها**، ص ۸۷.

۶۱- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۶۰.

۶۲- **آدینه**، ش ۴۰، ص ۱۰.

۶۳- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۶۴.

۶۴- **موسیقی در شعر سپید فارسی**، ص ۳۸-۴۰ و ۴۴-۴۵ (محمود فلکی، چاپ اول، نشر دیگر، ۱۳۸۰).

۶۵- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۶۰.

۶۶- همان، ص ۱۶۵.

۶۷- **احمد شاملو شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها**، ص ۸۶.

۶۸- **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۴، ص ۳۳۵.

۶۹- **شناخت نامهٔ شاملو**، ص ۴۰۸.

۷۰- **سفر در مه**، ص ۲۴.

۷۱- **طلا در مس**، ج ۲، ص ۸۹۹ و ۹۰۳.

۷۲- **موسیقی در شعر سپید فارسی**، ص ۹۱؛ **شعر زمان ما**، ص ۲۳.

۷۳- **از مهتابی به کوچه**، ص ۱۱۳.

۷۴- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۲، ص ۶۴۱.

۷۵- **موسیقی شعر**، ص ۲۵ (شفیعی کدکنی، چاپ دوم، مؤسسه انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸).

۷۶- **سفر در مه**، ص ۳۷۴.

۷۷- **زندگی و شعر احمد شاملو**، ج ۱، ص ۴۲۲.

۷۸- همان.

۷۹- **مجموعه آثار** (دا: شعر)، ص ۱۱۴ و ۱۱۵.

۸۰- **درباره هنر و ادبیات**، ص ۱۵۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۸۱ - **گفت و گو با احمد شاملو** ، ص ۵۹.

۸۲ - **نظریه ادبی نیما** ، ص ۳۶ (منصور ثروت ، چاپ اول ، انتشارات پایا ، ۱۳۷۷).

۸۳ - **حرف‌های همسایه** ، ص ۸۵.

۸۴ - **زندگی و شعر احمد شاملو** ، ج ۲ ، ص ۶۴۱.

۸۵ - **حرف‌های همسایه** ، ص ۶۱ و ۶۲ .

۸۶ - **برگزیدهٔ شعرهای احمد شاملو** ، ص ر؛ **دربارهٔ هنر و ادبیات** ، ص ۵۳.

۸۷ - **شناخت نامهٔ شاملو** ، ص ۶۰۶ (گفتهٔ شاملو).

۸۸ - **زندگی و شعر احمد شاملو** ، ج ۲ ، ص ۱۰۹۵ .

۸۹ - **موسیقی شعر** ، ص ۷۴.

۹۰ - **دربارهٔ هنر و ادبیات** ، ص ۴۹.

۹۱ - **موسیقی در شعر سپید فارسی** ، ص ۴۹.

۹۲ - **احمد شاملو شبانه‌ها و عاشقانه‌ها** ، ص ۷۷ .

۹۳ - **موسیقی شعر** ، ص ۷۴؛ **اصول نقد ادبی** ، ص ۱۸۷ .

۹۴ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۶۱۶ .

۹۵ - همان ، ص ۶۲۷.

۹۶ - **موسیقی در شعر سپید فارسی** ، ص ۱۰۲ و ۱۰۳ .

۹۷ - همان ، ص ۱۱۲ و ۱۱۳ .

۹۸ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۶۹۲ .

۹۹ - **نظریهٔ ادبی نیما** ، ص ۴۲.

۱۰۰ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۶۳۳ .

۱۰۱ - **حرف‌های همسایه** ، ص ۱۱۳ .

۱۰۲ - **تعریف و تبصره** ، ص ۲۷ (نیما یوشیج ، چاپ دوم ، امیر کبیر ، تهران ، ۱۳۵۰).

۱۰۳ - **یک هفته با شاملو در اتریش** ، ص ۹۶ (مهدی اخوان لنگرودی ، چاپ سوم ، انتشارات مروارید ، تهران ، ۱۳۷۴).

۱۰۴ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۳۰۱ .

۱۰۵ - همان ، ص ۳۰۵ .

۱۰۶ - **تاریخ تحلیلی شعر نو** ، ج ۴ ، ص ۳۳۲ .

۱۰۷ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۷۸۴ .

۱۰۸ - **ارزش احساسات** ، ص ۵۶ (نیما یوشیج ، چاپ سوم ، انتشارات گوتنبرگ ، بهار ۲۵۳۵).

۱۰۹ - **تعریف و تبصره** ، ص ۸۴ .

۱۱۰ - **حرف‌های همسایه** ، ص ۵۹ .

۱۱۱ - **احمد شاملو شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها** ، ص ۱۷۶؛ **دربارهٔ هنر و ادبیات** ، ص ۱۵۱ .

۱۱۲ - **تعریف و تبصره** ، ص ۷۵ .

۱۱۳ - **یک هفته با شاملو در اتریش** ، ص ۱۰۴؛ **زندگی و شعر احمد شاملو** ، ج ۲ ، ص ۱۰۴۱ .

۱۱۴ - **نظریهٔ ادبیات** ، ص ۱۷۵ و ۱۷۶؛ **مبانی نقد ادبی** ، ص ۳۲۰ و ۳۲۵ .

۱۱۵ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۶۹۱ .

۱۱۶ - همان ، ص ۵۰۰ .

۱۱۷ - همان ، ص ۳۶۳ .

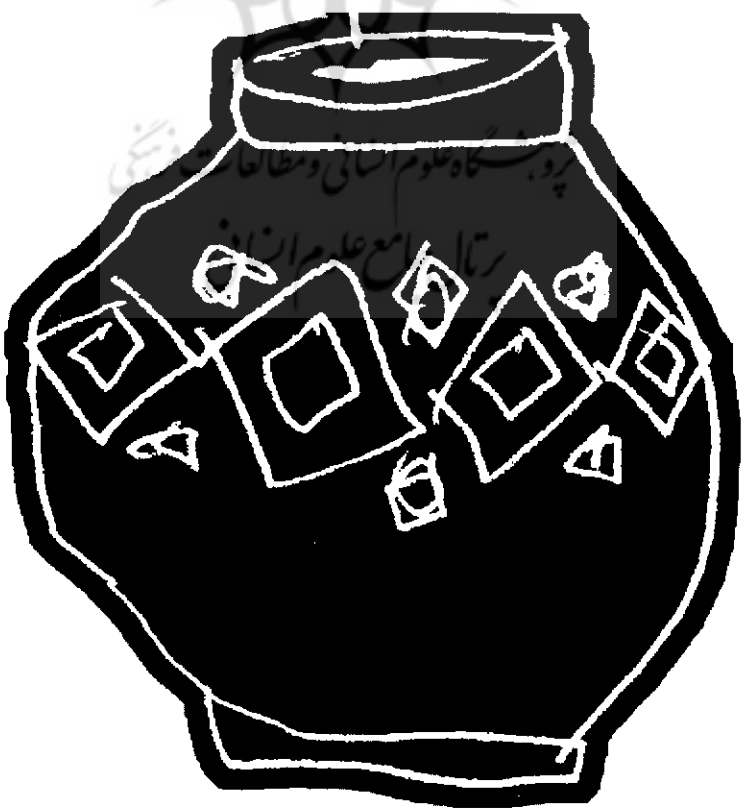
۱۱۸ - همان ، ص ۳۳۵ .

۱۱۹ - **از زخم قلب** ، ص ۸۴ و ۸۵ (ع . پاشایی ، چاپ اول ، نشر چشمه ، تهران ، ۱۳۵۷).

۱۲۰ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۵۷۲ .

۱۲۱ - **طلا در مس** ، ج ۲ ، ص ۹۲۲ .

۱۲۲ - **مجموعه آثار** (د ا: شعر) ، ص ۵۹۳ .



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی