«می‌برد نغمهٔ دلتنگی را، باد جنوب □ تا کند زمزمه بر بام هوا □ نیست حرفی به‌لبانش لیکن □ مانده با خامشیش مطلب‌ها...»

یا:

«وینجا، کنار ما، شب هول است □ در کار خویش گرم □ وزقصه با خبر □ او را لجاجتی است که، با هرچه پیش دست □ روی سیاه را □ سازد سیاه‌تر...»

و نیز شعرهای «گل گو» «گاج» «بیسار» «انتظار» «مرغ باران» و... نشانه‌هایی از تقلیدی که در حقیقت آخرین اثرات آن، از نیمه‌های «باغ آینه» به بعد (که آغاز راه واقعی شاملوست) به‌طور کلی محو می گردد. و این درست در زمانی است که به‌فضای شعر سوررئالیستهای انعطاف پذیرفته همچون «الوار» و «آراگون» دل می‌بندد و همزمان با شعر دیگر شاعران انقلابی از جمله: «مایاکوفسکی» و «لورکا» به‌اعتبار وجود وجوه مشترک و شباهت موقعیتهای اجتماعی و همبستگیهای مرامی آشنا می‌شود. و به‌خصوص، از آنجا که شعر «لورکا» در آنچنان موقعیت زمانی و مکانی خاصی تولد می‌یابد، که شعر شاملو نیز به فاصله چند دهسال، از بطن همان شرایط زاده می‌شود، بیش از هر شاعر دیگر با فضای شعر او الفت می گیرد.[1]

شاملو و راه لورکا

۱. شاملو خود می‌گوید: «من ابتدا با مایاکوفسکی، الوار، لورکا و بعد با حافظ آشنا شدم» یا : «در شعر ماهی تعبیر «دست» را از الوار گرفته‌ام» و برای مثال در این نمونه ها :

لورکا: «باشو «یك الماس»

شاملو: «با سماجت یك الماس»

لورکا: «عقابهای کوچك □ گور من کجاست»

شاملو: «مسجد من کجاست؟ □ بادستهای عاشقت ـ آنجا □ مرا مزاری بنا کن».

لورکا: «ای دخترك برفها □ جسد او در آبهاست □ و از گلهای پیچك صدپر □ وغم یار ودیار پوشیده شده است.»

شاملو: «ای کلادیوسها □ من برادر اوفلیای بی دست وپایم □ و امواج پهنابی که اورا به‌ابدیت می‌برد □ مرا به سرزمین شما افکنده است.»

مایاکوفسکی: «سرخی گونه هایت مرا به‌یاد خونی که در بستر خیابان جریان دارد، می‌اندازد □ وصدف دندانهایت مرا به یاد سرنیزه ...»

شاملو: «نخستین بوسه های ما، بگذار ـ یادبود آن بوسه‌ها بادکه‌باران □ بادهان سرخ زخمهای خویش □ برزمین ناسپاس نهادند»

ولیکن اگر گفته می‌شود: «**الفت**» و نه «**تأثیر**» صرفاً از این‌روست که در اینجا قصد، تنها جستجوی سطرها و شعرهای شبیه **شاملو**، با شاعران نامبرده نیست[۱]؛ بل، غرض بیان این نکتهٔ اصلی است که:

اگر چه **شاملو**، با شعر برخی از شاعران فارسی زبان از جمله: **نظامی** و **حافظ** نیز آشنا بوده، و یا شعر شاعران رمزگرای فرانسوی همچون «**بودلر**»، «**ورلن**» و «**رمبو**»، یا برخی از شاعران معاصر امروز مثلا «**سن‌ژون پرس**» و «**تی. اس. الیوت**» را خوانده بوده است، اما از آنجا که هیچگونه شباهتهای فکری و ذهنی میان شعر او و آنان نبوده، اصولا از شعر اینان نمی‌توانسته است تأثیر بپذیرد. درصورتی که به‌مجرد آشنایی با شعرهای «**مایاکوفسکی**» و «**لورکا**»، به‌دلیل همین تشابه حالات روحی و شخصی و

---

۱. زیرا دو شاعر غربی و شرقی نیز، با همهٔ اختلافها و فاصله ها، به‌غیر از مشابهات ذهنی، چه بسا که در موقعیت و شرایطی نزدیک به هم قرار می‌گیرند و در نتیجه حاصل کار آنان به یکدیگر شبیه می‌شود. یا از آنجا که هر شاعر کتابخوان و دست اندرکار، همواره در معرض تأثیرپذیری است، به خصوص که ذهن شاعر از گیرنده‌ترین ذهنهاست، جای هیچ تعجب نیست اگر مثلا **شاملو** اثراتی از کتابهای «**خزه**» و «**پابرهنه ها**» را که سالها در دست ترجمه داشته است (چه بسا ناخود ـ آگاه) در شعر خود نشان دهد. برای مثال:

«بادها ابر عبیر آمیز را □ ابر بارانهای حاصلخیز را»

که به تأثیر از کتاب **پابرهنه‌ها** است. یا:

«گاو مجروحی به زیر بار □ روستایی مردی از دنبال □ تنگنای گردهٔ پل را به سوی ساحل خاموش می‌پیماید اندرمه...»

که گوشه ای از فضای «**خزان**» «**آپولینر**» را به یاد می‌آورد:

«درمیان مه □ مه پائیزی که روستاهای فقیر و شرمگین را نهان کرد □ ... واینک دوشبح خاکستری رنگ □ دهقان و گاوش □ از میان مه می‌گذرند»

یا پارهٔ زیر به تأثیر از کتاب «**خزه**»

«آینه‌ای برابر آینه‌ات می‌گذارم □ تا از تو ـ ابدیتی بسازم»

و جز اینها تأثیر کتابهای مربوط به جنگ دوم و بازداشتگاهها، که به‌اغلب احتمال بسیار مورد مطالعهٔ **شاملو** بوده است. و از آن جمله است، این نمونه:

«عصر رمه های عظیم گرسنگی □ و وحشتبارترین سکوتها □ هنگامی که گله های عظیم انسانی، به‌دهان کوره ها می‌رفت □ و حالا اگه دلت خواست □ می‌تونی بایه فریاد □ گلوتم پاره کنی □ دیوارها از بتون مسلحن.»

نیز به‌دلیل شرایط اجتماعی ومحیطی مشابه، گویی که فضای واقعی شعر خودرا بازیافته است.

بنابراین از آنجاکه هرشاعر تامناسباتی در شعر خویش با شعر شاعری دیگرکشف نکند، مطلقاً از او تأثیر نخواهد پذیرفت، طبیعی است که انعکاس تأثیری از این دست، مثلا در شعر «**اخوان ثالث**» هرگز دیده نشود، اما فی‌المثل جلوه‌های تأثیر **نیما**، که مورد مطالعه و راهنمای آنها (پیش از رسیدن به‌استقلال) بوده است، در شعر هردو یکسان مشهود گردد.

باتوجه به‌همهٔ این توضیحات، اکنون می‌توان گفت که: اصولاً زاویهٔ نگاه **شاملو** به‌جهان و طبیعت و انسان، جز همان زاویهٔ دید «**لورکا**» نیست. وبه‌همین مناسبت است که به‌مجرد آشنایی با شعر «**لورکا**» با هرفضای دیگر قطع‌رابطه‌می‌کند.منتهادرطی سلسلهٔ‌مراتب‌شاعری وادوار مختلف شعری‌خویش، این‌فضا را هرچه بیشتربازبان ترجمه‌ای **تورات** و نثر فارسی قرون پیشین‌صیقل می‌زند و جلوه می‌دهد. تاآنجاکه حتی در آخرین مجموعهٔ اونیز جلوه‌هایی‌از آن را (باهمهٔ‌کلمات خاص ایرانی‌اش) می‌توان دید:

«باسمضربهٔ‌رقصان‌اسبش‌می گذرد □ ازکوچهٔ سرپوشیده ــ سواری، □ برتسمه بندقرابینش □ برق هرسکه ــ ستاره‌ئی ــ بالای خرمنی □ در شب بی نسیم □ در شب ایلاتی عشقی □ چارسوار از تنگ در اومد □ چار تفنگ بر دوش‌شون...»

دشنه درددیس

فضای واقعی شعر شاملو

فضایی‌آنچنان فریباکه حتی روشنفکران وتحصیلکردگان را نیز ازتوجه به‌دیگر فضاها باز می‌دارد. فضایی‌که بیشتر عمومی واجتماعی است و در پهنهٔ جهانی آن، تنها صدای‌گامهای همیشهٔ انسانی به‌گوش می‌خورد که آمیزه‌ای است ازحماسه وعشق. انسانی‌که صدای نبض وقلبش‌فریاد هشدارانهٔ بیداری وآوای عاشقانهٔ زندگی است. واز همین‌روست‌که همواره خوانندگان بسیار دارد. همچون شعر **شاملو** . **شاملویی** که بیش از هرشاعر دیگر از جریانهای اجتماعی مختلف تأثیر پذیرفته ودر حقیقت شعر واقعی خود را در زمانی شروع کرده‌که وطنش در دورهٔ بحرانی خاصی بسرمی‌برده است.شروع در دوره‌ای‌که معمولا با قصدی ویژه بـه‌شعر نگریسته می‌شود. به‌عبارت دیگر، شعر وظیفه وهدف و

شکل «شعار» پیدا می‌کند ولاجرم مسئله «شعر روز» و «شعر همیشه» یا «شعار» و «شعر» پیش می‌آید. به‌این‌معنی که‌چون شرایط تغییرمی‌یابدواوضاع دگرگون می‌شود وعصیانها به‌سردی وتوفانها به‌آرامی وایمانها به‌بی‌اعتقادی می‌انجامد، همهٔ‌این «شعرهای روز»واین «شعار» ها نیزاثروارزش خود راازدست‌می‌دهد. وبه‌ناچار از میان خروارها شعار، که بیشتر زائیدهٔ احساسات دورهٔ خاصی از تاریخ اجتماعی و سیاسی هرملتی است، تنها آن پاره‌هـا به‌یاد می‌ماند و دوام می‌آورد که از آن شاعران واقعی است. زیرا این شاعران راستین‌اند کـه در دوره‌های بعد نیز همچنان به‌نوشتن شعر ادامه مـی‌دهند. چنانچه از میان بسیار شعار دهندگان آن سالها فقط «شاملو» و «امید» ویکـی دو شاعر دیگر بودند که به‌نسبت وبا اتکاء به‌اصالت و با توجه به تجربیات تدریجی خویش، علاوه براینکه هریك درخط خاص خود به‌تعریف شعر نزدیك شدند، نیز رفته‌رفته از سطح چنان شعارهای معمول بـه ژرفای مسائل اجتماعی وعمق مفهوم «شکست» پی‌بردند و آنگاه با کوشش درگسترش شعرخویش درجهت فلسفه‌ای خاص نائل آمدند.

رسیدن شاملو از شعار به شعر

از اینجاست که می‌توان به‌محتوای شعر شاملو در دو دورهٔ شاعری اویعنی«دورهٔ بحرانی» و«دورهٔ آرامی» چشم‌دوخت.دورهٔ اول که دورهٔ درگیری‌باموج حرکت مردم‌دربحران آن‌مبارزه‌هاست‌ومی‌توان جوهر همهٔ حرفهای آن را در این دو سطر بازدید:

«زیباترشبی برای مردن.
آسمان را بگو از الماس ستارگانش خنجری به من دهد.»

محتوای شعر شاملو

همراه با حرفهایی حاصل از عصیان انسانها در دایرهٔاجتماعی و اعتقاد به «اختیار» : «من ندارم سرپاس □ با امیدی که‌مرا حوصله داد □ باد بگذار بپچد باشب □ بیدبگذار برقصد با باد...»
و دورهٔ دوم که دورهٔ التجاء به‌عشق ودرخود فرورفتنهاست و می‌توان به‌جوهر حرفهای آن در این دوسطر توجه کرد:
«زیباتر شبی برای‌دوست داشتن.
با چشمان تو مرا به‌الماس ستاره‌ها نیازی نیست»
همراه باحرفهایی ناشی از رسیدن به‌مرز پوچی و توجه به«جبر»:
«بالرزشی هیجانی □ چونان‌کبوتری که جفتش را آواز می‌دهد □ نام

انسان را فریاد می‌کردیم... □ اما انسان، ای‌دریغ که با درد قرونش خو کرده بود...»

بنابراین نه‌عجب اگر **شاملو** در حرکت از دورهٔ اول به‌دورهٔ دوم براثر تجربیات تدریجی خود اندك‌اندك بدانجا می‌رسد که دیگر همهٔ حرفهای‌قراردادی واحساساتی دورهٔ اول را به‌تسخرمی گیرد وبه‌سطحی‌بودن همهٔ‌آن‌حرفهااعتراف می‌کند وآنچنان‌به‌تغییر و دگرگونی گردن می‌نهدکه اگر در دودیوان نخستین او کلماتی نظیر «**فریاد**» «**خنجر**» «**رزم**» «**موج**» «**خون**» «**رفتن**» «**زندان**» «**حماسه**» «**توفان**» «**راه**» «**امید**» «**سماجت**» «**غریو**» «**آتش**» و «**خلق**» و... (تمام‌کلماتی که نشانهٔ جنبش و حرکت‌اند)، فراوان‌دیده‌می‌شود، درچند دیوان‌اخیرش کلماتی‌نظیر «**تولد**» «**انسان**» «**سپیده دم**» «**سکوت**» «**او**» «**خسته**» «**نسیم**» «**پناه**» «**خاموش**» «**آرامش**» «**خنکا**» «**خدا**» «**خاك**» «**رستگاری**» و «**مرگ**» و... (همه‌کلماتی‌که نشانهٔ ایستادن وتفکر در برابر مسائل حیات به‌طورکلی است) به‌جای آنها می‌نشیند.

ضمن اینکه در طول این دگرگونی نیز تدریجاً از بیان حرفهای مستقیم دور می‌شود و به‌زبان تصویر نزدیك می‌گردد وهرچه بیشتر می‌رود جوهر شعر خود را بیشتر جلا می‌دهد ودر قالبی هنری‌تر استوار می‌کند. و در این مدت هم‌اگر گهگاه از زبان شعر منحرف می‌شود و به‌بیان حرفهای مستقیم‌پناه می‌برد، در واقع اعتراف ناگزیری است به‌ناآگاهی‌گذشتهٔ خویش. اعتراف به‌شناختن انسانهایی «که دل از همه سودایی عریان کرده بودند تا انسانیت را از آن علمی‌کنند». درست برخلاف انسان واقعی **شاملو**، که همیشه در پهنهٔ شعر او به تکاپوست. و با توجه به تجربیات اجتماعی (ونه فلسفی) خود رفته‌رفته به بیهودگی مذهب وبه مرحلهٔ عجز «خدا» وعدم دخالت او درافعال آدمی‌رسیده است. انسانی‌که هرچه‌کرده، خودکرده وکسی را مسئول‌اعمال خود، جزخود نمی‌داند. انسان عصر دیوانگی، عصر جنگ، نژادپرستی، عصر دروغ و ریا، عصر اضطراب وماشین، وهمواره‌نگران پیوندهای فروگسیخته وامیدهای برباد رفته و فرداهایی‌که طلوع نکرده در ظلمات فرورفتند و آفتابهایی‌که برنیامده غروب‌کردند. انسانی دربدرتر از باد ومضطرب مرگی که اگر نه دغدغهٔ تازهٔ ذهن، که تصور آسایش حاصل از آن در قبال زندگی پر از دغدغهٔ اوست. همو که حتی با این دغدغهٔ تازه نیز نه‌فقط هیچگونه اندیشهٔ پژمردگی به خود

راه نمی‌دهد، بل‌یکباردیگر در دامان شکفتهٔ «او» خـود را بازمی‌یابد. «او»، انگیزهٔ تولد دوباره و سپیده‌دم هموارهٔ شاعر. سپیده دمی که فردای نویدبخش را درآغوش خود می‌پرورد. فردا، اما نه به‌بهانهٔ امیدهای واهی، بل‌به خاطر «همو» که پس از آن همه‌سر گردانی، شاعر را به‌سوی خود بازکشیده وبه‌چشم وی همهٔ مظاهر زندگی را مفهوم بخشیده است. سپیده دم فردایی که تنها نشانهٔ زاویهٔ پاك وپرنور حیات‌آلودهٔ آدمی است. ونـه عجب اگر **شاملـو** از همان ابتدا خوش‌تر داشته است تـا به عنوان یك شاعر، تنها بانام‌های «۱. **صبح**» و «۱. **بامداد**» شناخته شود. بامدادی که هرگز به ظلمت و به‌شب‌کاری و باوری نمی‌تواند داشت. بامداد آمیخته با «**او**». «**او**»ی **هوای‌تازه** و **بـاغ‌آینـه**، کـه اگر برای مدتی در «**آیـدا در آینه**» و «**آیدا، درخت‌خنجروخاطره**» چهره‌ای اختصاصی می‌یابد، اما دیری نمی‌پایدکه‌ازآفاق «**ققنوس درباران**» بازمی‌دمد وتا اطراف «**دشنـه‌دردیس**» نـورمی‌پـراکند. جوهری آمیخته از حماسه وعشق. زیرا وی‌تنها شاعری است که همواره این دو را در انسان شعر خود، انسانی که ترکیبی از حماسه و غناست، درهم آمیخته است. و این ترکیب و جوهر است که همچنان درقالب زبان وبیان و خطوط ویژهٔ ساختمانی هریك از اشعار او تاامروز جریـان داشته است. و این (همچنانکه در اول کتاب بـه‌اشاره گذشت) نـه «**تـکرار**» یـا «**عـدم‌تنوع**»، که نتیجهٔ رسیدن به‌جهان‌بینی وزبان و فضای مشخص هرشاعر پیشرفته‌ای است ونشان دهندهٔ این حقیقت دیرین که: «هر شاعر وهنرمند فقط یك اثر ایجاد می‌کند؛ آثار دیگر همه تکرار و تقلید همان اثر است» وچرا مکررگفته نشودکه هرشاعر واقعی کیفیات روانی و جریانات انفعالی وعاطفی مخصوص به‌خود دارد، که نتیجهٔ مراحل رشد فکری وروحی ومحیط پرورشی اوست. وازهمین روست که همیشه یك رگهٔ اصلی ویك فضای ویژه را درتمام‌آثارخویش جلوه می‌دهد. وچون ماهیت او یکی است، شعر او نیزهمواره ازآن فضا وآن رگهٔ اصلی برخوردار می‌شود. وما به‌وسیلهٔ همین‌رگهٔ آشناست که شاعر آنرا می‌شناسیم. شاعری همچون همهٔ شاعران واقعی کـه در لحظهٔ سرایش شعر، تنها بردارندهٔ سنگی هستند که سیل عاطفی تمامی تأثرات گوناگون وآمیخته وانعطاف پذیرفته را همراه باواژه‌های همخون در عروق و مصاریع شعر آنها به‌جریان درمی‌آورد ودرآخر، ساختمان ویژهٔ شعر آنان را

در فضایی مشخص نشان می‌دهد.

ساختمان شعر و قدرتهای شاعر در ساختمان آن

ساختمانی (= شعری) که راههای مخصوص ورود و خروج (= شروع و ختام شعر) هماهنگی اجزای نمای درونی (= تناسب تعابیر و تصاویر) درخشش مصالح نمای بیرونی (= میزان همخونی با کلمات) دقت درطرح ونقشه (= نحوهٔ بیان ازنظر ایجاز) اشیاء چشمگیر و خاص (= پاره‌ها و سطرهای ناب) و سرانجام تناسب مجموع اجزاء نماهای درونی و بیرونی آن (= شکل ظاهری وذهنی شعر یا تشکل و رابطهٔ نهایی کلمات و سطور) همه و همه از لحاظ زیبائی وهماهنگی وتناسب آخرین، از میزان شناخت مصالح وقدرت تشکل ذهن و ابتکار طرح ودر مجموع از نهایت توانائی سازنده‌وطراح (= شاعر) آن حکایت می‌کند. مختصاتی که نمایندهٔ صحیح قدرتهای واقعی هرشاعر ونیز نشانهٔ درست کمال هرشعر به شمار می‌رود:

۱ شروع وختام شعر

شاعرانی که به‌مراحل پیشرفتگی رسیده‌اند، معمولا آغاز وانجام اغلب شعرهایشان متناسب باساختمان کلی شعرخواهد بود. همچون **شاملو**، که شعرش غالباً ازآغاز وپایانی درخور برخوردار است. وگاه تا آنجا که اگر هرشروع وختامی جز شروع وختام منظور بود، به‌کمال شعر زیان می‌رساند:

نه در رفتن حرکت بود.
نه درماندن سکونی

که مناسبت شروع را، باتوجه به‌مفهوم تعجب‌آور آن، در وهلهٔ نخست نمی‌توان فهمید، اما وقتی به‌پایان شعر می‌رسیم:

وستارهٔ پرشتاب
درگذرگاهی مأیوس
برمداری جاودانه می‌گردد.

تازه، تناسب حرف آغاز را درقالب دو سطر شروع درمی‌یابیم. زیرا با توجه واتکاء به‌مفهوم کلمات «جاودانه» و «مأیوس» دریافته می‌شود که مدار، مدار یکنواختی است: ستاره‌ای که درگذرگاهی مأیوس محکوم به‌جاودانه گردی

بیهوده است، (درحرکت مداروار) ودرحقیقت درکار رفتنی است که ازحرکت واقعی بری است (نه‌در رفتن حرکت بود) رفتنی که همان ماندن، ولی ماندنی است که لاجرم ساکن نیست (نه‌درماندن سکونی) چراکه حرکت در اینجا نه به‌مفهوم به‌پیش رفتن و به نقطه‌ای رسیدن، که به‌مفهوم یکنواخت ومتسلسل آنست. بنابراین می‌بینیم که دوسطر نخست همان مفهومی را داراست که در سطر پایان به‌زبان تصویر بیان شده است.

یا:

شب تار
شب بیدار
شب سرشار است

که همچنان در وهلهٔ اول، به‌نظر می‌رسد. بیان وصفیِ ساده‌ای است اما باادامهٔ شعر متوجه‌می‌شویم که اندك‌اندك همین‌بیان وصفی‌درحکم وسیلهٔ آمادگی تدریجی خواننده تا پایان شعر است:

باچشمان تو مرا به‌الماس ستاره‌ها نیازی نیست.
با آسمان
بگو.

که تازه مفهوم سطر آغاز و مناسبت صفتهای «تار» «بیدار» و «سرشار» روشن می‌شود. زیرا وقتی خود را به‌الماس ستاره‌ها بی‌نیاز می‌بیند، تنها به اعتبار چشمان اوست. چشمانی که درمقابل درخشش آنها شب، تار است. ونیز هردو صفت بیدارو سرشارکه همچنان به واسطهٔ اوست. چراکسه در تنهایی و بی‌وجود او، هرگز شب، بیدار وسرشار نمی‌تواند بود.

یا:

آفتاب، آتش بی‌دریغ است
و رؤیای آبشاران
در مرز هرنگاه.

پارهٔ آغازی که پس از خواندن شعر، این پرسش را پیش می‌آوردکه مگرفضای شعر، چگونه فضایی است، که اینچنین از آفتاب و رؤیای آبشاران برای همگان سخن مـی‌گوید. اما به‌تدریج کـه باافضای شعر آشنا می‌شویم (فضایـی خشك و از تشنگی وعطش سرشار وبه‌خصوص در نظر مسافری کـه

ناگهان به‌این صحرای تشنه‌پای نهاده است) و به‌پایان خطابی شعر می‌رسیم:

نخل من ای واحهٔ من!
در پناه شما چشمه سارخنکی هست
که خاطره‌اش
عریانم می‌کند.

تازه، درمی‌یابیم که آن فضا در برابرچشم شاعر نیز آنچنان کـه تصور می‌شود بیگانه نیست. زیرا انگیزهٔ تداعی خاطره‌ای است که‌دیر گاهی از زمان آن گذشته است. اینجاست کـه به‌تناسب خاطرهٔ عریان کنندهٔ چشمه‌سار خنك پی‌می‌بریم. خاطره‌ای که در حقیقت همان رؤیای آبشاران همیشه‌ای است کـه درذهن اهالی خشکدشت جنوب شرقی همچنان پابرجاست و هیچگاه به‌واقعیت نمی‌پیوندد.

یا:

سنگ
برای سنگر
آهن
برای شمشیر
جوهر
برای عشق...

پاره‌ای متضمن یك حکم، که به اعتبار دوران تلاش ونبرد نخستین، بـا نشانه‌های سنگر، شمشیروعشق بیان‌شده است. مفهومی که نظایرآن درخط فکری دوران اول شاعری شاملو زیاد دیده می‌شود. انگارکـه تمام زندگی در این سه‌نشانه خلاصه شده است. اما وقتی مطالعهٔ شعر ادامه می‌یابد، تدریجاً فهمیده می‌شود، که اگر یکبار دیگر از آن مفهوم واز آن کلمات خاص استفاده کرده است، نه به‌قصد بازگشت به‌اعتقاد آن سالها، که برای تقابل باجهان‌بینی تازهٔ اوست. زمانی که دیگر نیروی تلاش تحلیل رفته وباکاوش کنه وجود خویش به این حقیقت‌پی‌برده است که: زنهار، زندگی نه آن تلاشهای پرخاشجویانه که حرکتی است برای رسیدن به‌مرگ و به‌کمال سکوت. اینست که چون به‌آخر شعر می‌رسیم:

سنگر برای تسلیم

آهن برای آشتی
جوهر
برای
مرگ!

کاملا به‌تناسب وارتباط دوپارهٔ شروع وختام شعر (مقابلهٔ دو جوهرعشق ومرگ) باتوجه به‌کیفیت پیمایش راهی که درطول بیست‌سال، گذشت تجربی سالها به‌انجام رسیده است، پی‌می‌بریم.

۲ تناسب تعابیر وتصاویر

بسیار دیده شده است که در اغلب شعرهای امروز، بیشتر تشبیهات و استعارات ودیگر تصاویرشعری بی‌جا و بی‌تناسب نشسته‌اند؛ و این نشان می‌دهد که اغلب شاعران از راز تناسب تصویر بامحتوای شعر بی‌خبرند و اصولا نمی‌دانندکه استفاده از تصویر به‌صورت منتزع وصرفاً تظاهر به‌نیروی تخیل، جز یك بازی مصنوعی نیست. در صورتی که در شعر شاعران واقعی و اصیل، حتی یك تصویر نیز بدون تناسب با رگهٔ اصلی محتوای شعر دیده نمی‌شود. و این خود معیار دیگری است برای شناختن یك شعر اصیل باشعری که حاصل تخیلی متظاهرانه ودروغین است.

«**سرودآنکس‌که ازکوچه به‌خانه بازمی‌گردد**» از ساده‌ترین شعرهای شاملوست، ورگهٔاصلی محتوای آن، پایان سرگردانی مردی است‌که ازکوچه گریزان شده ولاجرم به‌خانه‌ای که‌نشانهٔ جمعیت‌خاطر شاعر با «او»ست، مشتاق گشته است:

نه‌درخیال، که رویاروی می‌بینم
سالیانی بارآور راکه آغاز خواهم‌کرد.
خاطره‌ام‌که آبستن عشقی سرشار است
کیف مادرشدن را
در خمیازهای انتظاری طولانی
مکرر می‌کند.

نهایت هماهنگی تعبیرهای‌گونه‌گون این شعر را وقتی می‌توان احساس کردکه دانست، تنهابازگردانندهٔ شاعر از کوچه به‌خانه، زنی است برگزیده،

زنی که موجب شده است، در لحظات سرایش شعر، تمامی تعبیرات، به‌مناسبت رهایی از کوچه و پناه به‌خانهٔ جدید در ذهن شاعر شکل گرفته شود. آنچنان‌که تا پایان شعر، هرگز از آن فضا بیرون نرود. فضایی که از فضای دوران تجرد وفترت‌کاملا جداست وپراست ازکلمات و ترکیبات و تعبیرات خاص خانگی: «**پدر**» «**میلاد نخستین**» «**فرزند**» «**نوازش**» «**میز**» «**چراغ**» «**بوسه**» «**نطفه بستن**» «**باکره**» «**باروری**» «**جامهٔ نودوز**» و «**سعادت**» ، مجموع نشانه‌هایی که برخطدایره‌وار چشم‌انداز شاعرچیده شده‌اند، تا اومطلقاً نتواند ونخواهدکه به‌بیرون از آفاق خانه چشم بیندازد.

یا در شعر «سرود برای سپاس وپرستش»:

بوسه‌های تو
گنجشککان پر گوی باغند

که اگرتعبیر بوسه‌های او به «**گنجشککان پرگوی باغ**» اندکی تعجب‌آور است، اما با اندکی‌دقت، شباهت‌صدای«**ماچ**» (ماچهای متداوم) با«**جیك جیك**» گنجشکها به ذهن متبادرخواهد شد.

ونیز دنبالهٔ شعر:

«وپستانهایت کندوی کوهستانهاست.»

که به‌اعتبار شباهت‌صوری ودرونی «پستان» و «کندو» (پستان شیردهنده وکندوی عسل دهنده) و رابطهٔ «شیر» و «شهد» بسیار منطقی و زیباست.

و باز ادامهٔ شعر:

«و تنت
رازی است جاودانه
که در خلوتی عظیم
بامنش‌درمیان می گذارند.»

که چون « **اندیشیدن** » در خلوت و تنهایی صورت می گیـــرد ، تناسب تعبیر« **تن** » به « **رازجاودانه** » در« **خلوت** » بسیارقابل توجه است. به‌خصوص که دردنبالهٔ شعرمی گوید :

« تن توآهنگی است
وتن من کلمه‌ئی‌ست که درآن می‌نشیند
تانغمه‌ئی دروجودآید

سرودی که تداوم رامی ثبد.»

مبین اینکه « او »آنچنان بـا موسیقی پیوسته است کـه شاعر با شعر. پاره ای که مکمل مفهوم قبلی است . چراکه اگر درآن پاره از خلوت به‌عنوان مکان پیوستگی خویش بااوسخن می گوید ، در حقیقت زمینه را برای پارهٔ پسین آماده می کند. فضایی مناسب که درآن «**آهنگ**» و« **کلمه** » با هم‌ترکیب‌می‌شوند وآن «**نغمه** » زیباراکه تعبیری ازوحدت کامل و پیوستگی‌عمیق‌آنهاست به وجود می آورند .

واین یکی ازچشمگیرترین جلوه های شعرشاملوست واز همان آغازنیز درشعر اووجود داشته . به این معنی که اگـر در آن سالها می‌خواسته است از «**صبر**» و«**امید**» سخن به میان‌آورد ، به علت مُوقعیت خاص آنزمان از :

«سنگرصبر وامید»

استفاده می کرده است . یادر دورانی که پراز «**فریاد**» بوده ، «**سکوت**» را به هیئت «**غول**» می‌دیده :

غول سکوت می گزدم بافغان خویش

یا« **باد** » را « **طاغی** » و«**شلاق به دست**» :

همواره بادطاغی ، بانالەهای زار
شلاقها به هیبت دیوار می زند

یا «**کوچه**» را « **خشمگین** » :

خشم کوچه درمشت تست .

یا به «**ابر بارانی**» ،که نشانهٔ خرمی و بـاروری است ، به علت نفرت وغیظ شدیدآنزمان ، اینچنین نگاه می کرده است :

ابر به‌کوچه ها تف می کرد .

ونیز تعبیرات بسیار دیگری همچون :

« وعشق سرخ یك زهر □ دربلورقلب یك جام □ وکش و قوس یك انتظار □ در خمیازهٔ یك اقدام □ و ناز گلوگاه رقص تو □ بر دلدادگی خنجر من ...»

که تماماًحاکی ازعصیان وسرکشی‌وتلاشهای‌آشکار وپنهان‌آن‌سالهاست.

۳ پاره‌ها و سطرهای ناب

وجود هرچه بیشترپاره ها وسطرهای ناب ، مهمترین معیارمراتب قدرت خلاقهٔ هرشاعر ومبین مدارج هنری هـرشعری است . (استعارات ، تشبیهات ، تعبیرات وهمه‌آنچه‌که در دایرهٔ بزرگ «تصویر» می گنجد) و جرقه های آنرا ازهمان ابتدا درشعر هرشاعری می‌توان دید و باتوجه به‌آن سطور و پاره ها ، مرتبهٔ استعداد شاعری همهٔ شاعرانی راکـه برپله های مختلف نشسته‌اند و در درجات مختلف می‌توان شناخت . همچنانکه **شاملو** را. زیرا در کمتر شعری ازاوست که نظیراین پاره های نو وسطرهای تازه رانتوان دید :

« رود ـ قصیدهٔ بـامدادی را ـ در دلتای شب ـ مکرر می کند □ و روز □ ازآخرین نفس شب پرانتظار ـ آغازمی‌شود...»

که‌باالتفات به یکنواختی نوع قصیده درشعر وقافیه های معین وتردبانی آن‌که حکایت ازیکنواختی صبحهای شاعرمی‌کند، صبحهای متوالی‌که درواقع نتیجهٔ خستگی وبطالت شبها و روزهاست ، قطعاً یکی از تازه ترین توصیفهائی است‌که در وصف صبح نوشته شده است .

یا :

« ای شب تشنه ! خدا کجاست ؟ □ تو □ روزی دیگر گونه‌ای ـ به رنگی دیگر □ که با تو ـ درآفرینش تو ـ بیدادی رفته است □ توزنگی زمانی ...»

کـه باتوجه به تعبیر های مشابه و مکرر شاعران ازشب ، تعبیری است بسیار نو وخود ، حاکی از اعتقاد تدریجی **شاملو** به نوعی جبر و بیداد ازلی که به خصوص با مناسبت جملهٔ «خداکجاست» با التفات به‌کلمهٔ « آفرینش » وتصور همیشگی شاعر از «خدا» وتعمد درمحکوم‌کردن این «خدا» تناسب و تازگی آن بیشتر به چشم می‌خورد .

یا :

«وپرستوئی که درسرپناه ماآشیان‌کرده است □ باآمد شدنی شتابناك □ خانه راـ ازخدائی گمشده‌ـ لبریزمی‌کند ...»

که درحقیقت ، حالت انسان بی‌اتکائی راکه پناهگاهی ومرجعی یافته ، با پیداکردن «**خدای گمشده**» نشان می‌دهد . خدای همیشه‌گمشدهٔ **شاملو**، که اینك همراه آرامش و ایمان بازیافتهٔ شاعر، به اعتبار وجود و حضور « **او** » بازگشته است .

یا :

«دختران دشت!...
از زرهٔ جامه‌تان اگر بشکوفید
باد دیوانه
یال بلند اسب تمنا را
آشفته کرد خواهد...»

که باتوجه به زندگی خاص دختران ترکمن و جامهٔ مخصوص آنان و بالاخص پیوستگی آنها بااسب،تعبیری بسیار زیبا ومناسب است. وازآن زیباتر وساده تر، این سطر:

«دختران شرم
شبنم
افتادگی
رمه!»

که به موجزترین وجه ، نشان دهندهٔ حالات و کیفیات تربیت خاص آنهاست .

یا :

« غبارآلود وخسته □ از راه دراز خویش ــ تابستان پیر ــ چون فراز آمد □ درسایه‌گاه دیوار □ به سنگینی ــ یله داد □ وکودکانــ شادی‌کنان ــ گرد بر گردش ایستادند ... »

که باتوجه به دیدن «**تابستان**» درهیئت آدمی، به خصوص باصفت پیر (به نشانهٔ وجود ازلی وابدی زمان) ومناسبت فصل، به اعتباردورهٔ بحران‌بازی کودکان، ونیز تناسب‌کلمات «**پیر**» و« **کودك** » ازجمله ساده‌ترین و تازه‌ترین

تعبیرهایی است که درشعر امروزآمده است .

یا :

« درفرصت میان ستاره ها
شلنگ انداز
رقصی می کنم ، ــ
دیوانه
به تماشای من بیا ! »

که علاوه برتناسب فوق‌العادهٔ کلمهٔ «فرصت» ، طبیعی است که هر کس، به ویژه شاعر، معمولا درغایت شادمانگی است که بین دونقطهٔ خاص وبه تعبیر شاعرانهٔ آن میان دونقطهٔ نور (ازاین ستاره به آن ستاره) شلنگ انداز رقص می کند . وبه خصوص لزوم کلمه «شلنگ انداز»، که اگر نبود به مناسبت تعبیر لطمه‌ای شدید می‌رساند . زیرا تنها کلمه ای است که نشانهٔ حرکت در نهایت شادی است . حرکتی که حرکت معمول دیوانه‌هاست و به همین لحاظ است تناسب واژهٔ « دعوت » ، دعوت دیوانه‌تری ازدیوانه‌ای.

۴ نحوهٔ بیان از نظر ایجاز

بسیار دیده شده است که اغلب شاعران امروز، برای زاویه‌ای که لازمهٔ تصویر وتوصیف آن چندکلمه ای بیش نیست ، چه سطوری را سیاه می کنند . تطویل وتفصیلی که تنها علت آن نداشتن توانایی لازم در باز داشتن ذهن وعدم تجربهٔ کافی است ، درصورتی که شاعران پیشرفتهٔ امروز، همان زاویه را دریك عبارت کوتاه ، آنچنان تصویر می کنند ،که علاوه برقدرت آنها درایجاز کلام، نیـــز نشان دهندهٔ نوعی خصوصیت سبکی است . برای مثال به غالب اشعار عاشقانهٔ امروزکه توجه می‌شود ، ابتدا توصیفی است مجرد ازمعشوق وسپس توصیفی دیگر ازحالات شاعر، بی‌اینکه حتی کمترین رابطه‌ای در ربط حالات ومشترکات روحی وعاطفی این هردو دیده شود . اما در شعر عاشقانهٔ **شاملو**، این جدائی وعدم ارتباط رامطلقاً نمی‌توان دید ، چنانکه در پارهٔ زیر :

«آنها که دانستند چه بی گناه در این دوزخ بی‌عدالت سوخته‌ام
در شماره

از گناهان تو کمترند!

زیرا او، معصومیت وپاکی وبیگناهی معشوق را کودکانه داد نمی‌زند، بلکه تلویحاً ودرعین تلفیق با حالات خویش، زبان به ستایش او می‌گشاید. چراکه درحقیقت هرنوع عشق وسپاس به دیگران، بازگشتی به حالات‌شخصی شاعر است. شاعری که اگر دررؤیای خود بامعشوق درنگ می‌کند:

«کیستی که من
این گونه به جد
دردیار رؤیاهای خویش
باتو درنگ می‌کنم

وازاین درنگ‌کردن متعجب می‌شود، مفهوم‌آن راصرفاً به اعتبارستایشی غیرمستقیم ازخویش بایدگرفت. آنهم دربرابر همهٔ‌آن «نادانندگان» که‌درپارهٔ پیش به آنها اشاره‌کرد.

یا:

درخت باجنگل سخن می‌گوید
علف با صحرا
ستاره باکهکشان
ومن باتو سخن می‌گویم

که باز بابیانی غیر مستقیم، مفهومی راکه دیگر شاعران، معمولاً در چندین سطر وغالباً به زبانی مستقیم بیان می‌کنند، درکمال سادگی و ایجاز بیان‌کرده است. آنهم مفهومی نه چندان تازه را: «جزئی از وجود معشوق بودن». که در واقع «من» «ستاره» «درخت» و «علف»؛ اجزاء «تو» و «کهکشان» «جنگل» و«صحرا»ست. همچنین است رابطهٔ «جزء» با«کل» در پارهٔ زیر:

«ازهرخون سبزه‌ای می‌روید ازهردرد لبخنده‌ئی
چرا که هرشهید درختی است
من ازجنگلهای انبوه به سوی تو آمدم

که باتوجه به دوسطر «هرشهید درختی است» و «من از جنگلهای انبوه به سوی توآمدم»، غیرمستقیم مبین این معناست: من ازسرزمین شهدا به سوی

تو آمدم .

یا :

«کنار من چسبیده به من در عظیم ترفاصله‌ئی از من □ سینه اش □ به آرامی □ ازحبابهای هوا □ پروخالی □ می‌شود ...»

پاره‌ای با دوتعبیر متضاد : «کنارمن ، چسبیده به من ودرعظیم فاصله‌ای ازمن » ،که بدون اینکه مستقیماً ازکلمهٔ «خواب» سخن رفته باشد، درتوصیف زنی خفته است. تادرچند سطر بعد :

«چشمهایش ــ که دوست می‌دارم ــ زیرپلکان فروکشیده نهفته است » که تازه خوانندهٔ بی‌دقت را به مفهوم سطر نخست توجه می دهـد . حال درنظر بگیرید ، اگرسطر اخیرپارهٔ آغاز شعربود ، تاچه پایه ازارزش آن می‌کاست .

یا :

«بگذار چنان ازخواب برآیم
که کوچه‌های شهر
حضور مرا دریابند.»

که درنهایت ایجاز ودرخشندگی است . بیان سرمستی درسپیده‌دم همیشهٔ او ، باآنچنان تحرکی که کوچه ها ازآن آگاه می گردند .

یا :

«ــ دوشبح درظلمات
تامرزهای خستگی رقصیده‌اند.

ــمارقصیده ایم
ما تامرزهای خستگی رقصیده ایم

که‌کافی است تنها به « **مفهوم** » این پاره اندیشید ، تـا دانست به چه کلمات بیشتری نیازداشته است ، اگرچه فقط باتعمق برروی‌کلمهٔ « **رقصیدن** » (و نه رفتن) می‌توان به‌نهایت ایجازیی‌برد . کلمه‌ای که باهمهٔ عصیانهای دو شبح ، حاکی ازپذیرش هردو آنهاست . پذیرشی‌که خود انتخاب کرده اند .

همچنانکه می‌توانستند انتخاب نکنند . چنین است که اگراحیاناً به جای کلمهٔ «**رقصیده‌ایم**» از فعل «**رفته‌ایم**» استفاده می‌شد تاچه حد به ایجاززیبا و زیبائی ایجازشعر لطمه می‌رسید .

۵ میزان همخونی با کلمات

درمیان شاعران‌امروز، هستند کسانی که فاقد زبان شعری روشن‌ومشخص وممیز ازدیگرانند . آنچنان که اگر ده شعر بی امضا ازاغلب آنان درکنار هم گذارده شود، کوچکترین‌ممیزی بین‌آنها پیدانخواهد شد. واین نکته‌ای است که اگرچه به دلایل بسیار بستگی دارد ، امامهمترین علت آنرا بـاید عدم انس و الفت ونداشتن‌همخونی باکلمه‌ها دانست.درست برعکس شاملو، که نشانه‌های والای این اصل رادرشعر اوبسیار می‌توان دید. ونه تنها درشعرهای واقعی او، که در دوشعر معروف فولکوریك اونیز :

«امشب توشهرچراغونه □ خونهٔ دیباداغونه □ مردم ده مهمون‌مان □ بادامب ودومب به‌شهرمیان □ داریه‌ودمبك می‌زنن □ می‌رقصن ومیرقصونن □ غنچهٔ خندون می‌ریزن □ نقل‌یابون می‌ریزن □ های می کشن‌ـهوی‌می کشن‌ـ شهرجای ماشدا □ عیدمردماس دیب گله داره...»

تسلطی که ـ با توجه به تناسب فضای اینگونـه شعر ها ـ بیشتر معلول مهارت درپیوستن زنجیرزبان مردم وزبان قصهٔ ماست . پاره هایی که در ضمن ، تمام مصالح زبان عامیانه رادرخود نگهداشته است. آنچنانکه اگر عیناً سطور بالا به زبان ادبی برگردانده شود ، اغلب واژه ها صورت عامیانه شان را از دست خواهند داد:

« امشب در(تو) شهرچراغان است □ خانهٔ دیوها داغان است □ مردم ده مهمان ماهستند □ بادامب ودومب به شهر می‌آیند □ های می کشند ... □ عید مردمانست ، دیو گله دارد ...»

زیراچنانچه پیداست ، زبان ، زبان مردمی است وبرگرداندن‌آن به‌زبان ادبی باهمان مصالح امکان ناپذیر به نظرمی‌آید . درصورتی که بااغلب‌سطور «**دخترای ننه دریا**» چنین‌کاررا می‌شودکرد . وشایدهم این یکی‌ازعلل برتری « **پریا** » بر «**دختران ننه دریا**» ست .

لیکن همچنانکه بـه اشاره‌گذشت ، میزان همخونی **شاملو** باکلمات ،

صرفاً به شعرهای عامیانهٔ او منحصر نمی‌شود. چراکه او از «**هوای تازه**» تا « **دشنه دردیس** » عملاً مراتب این همخونی وانس والفت باواژه ها رانشان داده ودرطول حرکت در هر دورهٔ جدید شاعری خـود ، این نسبت متکامل را مشخص‌ترومتعالی‌تر به نمایش گذارده‌است. تاآنجاکه امروز تسلط اوبرمصالح شعر انکار ناپذیر است .

٦ شکل نهایی شعر یا تشکل

چه بسیارشعرهایی که هریك ازپنج مختصهٔ مذکوررا درآنها بتوان دید، شعرهایی که ضمن داشتن شروع و ختامی متناسب ، از دیگـر امتیازات ، عاری است ؛ یاشعرهایی که تنها به تصاویـری جالب‌آراسته است ؛ ویا شعرهایی ــ وچه بسیار ــ که درآنها به سطرهایی درنهایت درخشندگی می‌توان برخورد؛ ونیز شعرهایی که به‌راستی موجزند. وشعرهایی دیگرکه میزان همخونی شاعر باواژه هارا درحدی والا نشان می‌دهند ، اما به راستی کمتردیده می‌شود،شعری که هرپنج مختصهٔ بالارا یکجا دربرداشته باشد . و تازه اگرهم چنین شعری با همهٔ امتیازات فوق دیـده شود ، بسیارکمتر امکان داردکـه از«**شکل نهایی**» یا «**تشکل آخرین**» برخورداریاشد . ازهمین روست‌که باید شکل نهایی یاتشکل آخرین را به عنوان مهمترین خصوصیت یك شعر کامـل به شمار آورد . زیرا تا شاعری به تربیت‌کامل ذهنی و به حد متعالی خلاقیت وطرح و ابتکار نرسیده باشد ، به این خصوصیت دست نخواهد یافت . ساختمان وتشکل شعر ، همراه باسیری منطقی که نه تنها هماهنگی لازم درنمای ظاهری‌آن دیده می‌شود ، بلکه هریك ازبندها وسطرها وحتی کلمه های‌آن نیز، چه از لحاظ معنی وچه ازنظر تصویر ازارتباطی دقیق برخوردار است . تاآنجاکه اگرحتی یك‌کلمهٔ آن هم برداشته شود ، به وضوح ، نقص و عیب آن آشکار خواهد شد. مختصه ای که متأسفانه دراشعارشاعران پیشرفتهٔ امروز نیز نمونـهٔ متکامل آن به ندرت دیده می‌شود. ودرحقیقت به وسیلهٔ « **تفسیر** »است ــ تفسیراززاویهٔ «**دید**»ی جدیدــ که می‌توان درشعرهای شاعران طراز اول امروز ، به قصد درك تشکل وتوجه به نقطهٔ مرکزی‌وکشف روابط اجزاء مختلف شعر باآن نقطه، وسرانجام‌رسیدن به وحدت‌آخرین‌کاوش کرد .

وایـن کاوش وتفسیر، درآخرکتاب برروی ده شعر ازقطعات برگزیدهٔ

شاملو انجام گرفته است. بااین امید که، پس‌ازحرکت از «**هوای تازه**» تا «**دشنه دردیس**»، وفراغت ازمطالعه وتفکر برروی شعرهای منتخب این کتاب (که درفاصلهٔ میان این‌مقدمه وآن تفسیرهاست)، باخواندن ومطابقهٔ دقیق هرشعر درکنار تفسیرمخصوص بدان، حتی المقدور به‌کلیدی‌که لازمهٔ ورود در فضای **شعر شاملو** به طوراخص وفضای شعرامروز به طوراعم است. دست یافته‌شود.

www.KetabFarsi.com

هوای تازه:

۱ مه

۲ از زخم قلب آبائی

۳ مرگ نازلی

۴ نمی رقصانمت چون دود آبی رنگ

۵ مرغ باران

۶ بودن

۷ پربا

۸ سرگذشت

www.KetabFarsi.com

www.KetabFarsi.com

احمدشاملو (**ا . بامداد**) درحیات‌شاعری اش، درسال‌های آخر سومین دههٔ عمـر خود در «**هوای تازه**» بـه میدان می‌آیـد .[1] در توفانی سهمگین و سیلی خشمگین . با چهره‌ای غضبناك ، عاصی و آشوبگر . عاصی دربرابر جامعه ، در بـرابر سنت ، حتی دربرابر شعر . ولاجرم ، با شعرهایی‌که حاصل ایام تحزب وتحرك‌وعصبیت ناشی ازآن دوره‌هاست . عصبیتی‌آنچنان، که باسرعتی هرچه تمامتر، حتی این مصراع تاآن مصراع را با شلنگی می‌کوبد . انگار هر مصراع جاده‌ای است که باید آنرا به شتاب درنوردید و پشت سرگذارد . مصراعهایی پر از عصیان وخشم ، مبارزه ودرگیری .

---

۱. بسیاری از شعرهای نخستین مجموعه‌های شعر **شاملو** همچون «**آهنها واحساس**» «**آهنگهای فراموش شده**» «**قطعنامه**» و... به اعتبارکارهای اولیهٔ یك شاعر نظایربسیاردارد. و به همین لحاظ دراین‌کتاب‌ازاغلب‌آن‌اشمارسخنی نخواهد رفت . به‌خصوص که ازمجموع‌این قطعات، آنهاکه حائزارزش‌نسبی‌اند، درکتابهای بعدی شاعر مجدداً چاپ شده‌اند . سخن‌کوتاه : چهرهٔ واقعی **شاملو** به عنوان شاعری مستقل و صاحب سبك صرفاً در برخی از آثار « **هوای تازه** » مشخص می‌شود .

«**هوای تازه**» کتابی است که اگر چه هنوز کلمات و ترکیبات آن‌چنانکه باید ـ برجای خود ننشسته‌اند ، اما صفحات آن ، تازه ترین و نامعمول‌ترین واژه های کلاسیك و عامیانه را دربرگرفته ، و بدین ترتیب اغلب واژه های مختلف ادبی و غیر ادبی امروز راجواز ورود داده ولاجرم امکانات شعرامروز ایران را ازنظر احتوای ترکیبات و تصویرهای گوناگون بسیار وسیع کرده است . و هم از این روست که اشعار این کتاب ، بیشترین جسارتهای نوجویانه ونوجوئیهای جسارت‌آمیز را نسبت بهمتاخران پس‌ازخود ارزانی داشته است .

ازمیان شعرهای «**هوای تازه**» نخست باید به «**پریا**» اشاره کرد که بهترین نمونهٔ شعرنولکلوریك زمان ماست . آهنگ و از لحاظ داشتن تعبیرات بدیع و فضایی نو به «**زخم‌قلب‌آبانی**» و «**مرگ‌نازلی**» که از جمله‌قطعات شکل گرفتهٔ شاملوست و از میان شعرهای موزون، «**مرغ باران**» «**سرگذشت**» و به خصوص « **مه** » وبالاخص‌قطعهٔ کوتاه« **بودن** »، و نیز «**نمی‌رقصانمت‌چون‌دود...**» که دربین قطعات مشابه، بهترین آنهاست.[1]

۱. همهٔ این شعرها درمتن کتاب آمده است .

مـه

بیابان را، سراسر، مه گرفته است.
چراغ قریه پنهان است
موجی گرم در خون بیابان است
بیابان، خسته
لب بسته
نفس بشکسته
درهذیان گرم مه عرق‌می‌ریزدش آهسته
ازهربند.

□

www.KetabFarsi.com

«بیابان را سراسر مه گرفته است. [می گوید به‌خود عابر]
«سگان قریه خاموشند.
«در شولای مه پنهان، به‌خـانه می‌رسم. گل‌کو نمی‌داند. مـرا ناگاه
[در درگاه می‌بیند. به‌چشمش قطره
[اشکی بر لبش لبخند، خواهد گفت:
« ـ بیابان راسراسرمه گرفته است... باخود فکرمی کردم که‌مه، گر
[همچنان تا صبح می‌پائید مردان جسور از
[خفیه گاه‌خودبه‌دیدارعزیزان‌بازمی گشتند.»

□

بیابان را
سراسر
مه گرفته است.
چراغ قریه پنهانست، موجی گرم در خون بیابان است.
بیابان، خسته لب‌بسته نفس بشکسته در هذیان گرم مه‌عرق می‌ریزدش
[آهسته از هربند...

از زخم قلب «آبالی»[1]

دختران دشت!
دختران انتظار!
دختران امید تنگ
در دشت بی‌کران،
و آرزوهای بیکران
در خلق‌های تنگ!
دختران آلاچیق نو
در آلاچیق‌هائی که صدسال! ـ
از زره جامه‌تان اگر بشکوفید
باد دیوانه

---

۱. قهرمان شهیدی در قصه‌های ترکمنی.

www.KetabFarsi.com

یال بلند اسب تمنا را
آشفته کرد خواهد...

□

دختران رود گل‌آلود!
دختران هزارستون شعله، به‌طاق بلند دود!
دختران عشق‌های دور
روزِ سکوت و کار
شب‌های خسنگی!
دختران روز
بی‌خستگی دویدن،
شب
سرشکستگی!ـ
در باغ راز و خلوت مرد کدام عشق ـ
در رقص راهبانهٔ شکرانهٔ کدام
آتش زدای کام
بازوان فـوارهٔ‌ئی‌تان را
خواهید برفراشت؟

□

افسوس!
موها، نگاه‌ها
به‌عبث
عطر لغات شاعر را تاریك می‌کنند.

دختران رفت و آمد
در دشت مه زده!
دختران شرم
شبنم
افتادگی
رمه!ـ
از زخم قلب آبائی
در سینهٔ کدام شما خون چکیده است؟
پستان‌تان، کدام شما
گل داده دربهار بلوغش؟
لب‌های‌تان کدام شما
لب‌های‌تان کدام
ـ بگوئید! ـ
درکام او شکفته، نهان، عطر بوسه‌ئی؟

شب‌های تار نم نم باران ـ که نیست‌کار ـ

اکنون کدام یك ز شما
بیدار می‌مانید
در بستر خشونت نومیدی
در بستر فشردهٔ دلتنگی
در بستر تفکر پر درد رازتان،
تا یاد آن ـ که خشم و جسارت بود ـ
بدرخشاند
تا دیر گاه شعلهٔ آتش را
در چشم بازتان؟

□

بین شما کدام
ـ بگوئید! ـ
بین شما کدام
صیقل می‌دهید
سلاح آبائی را
برای
روز
انتقام؟

ترکمن صحرا ـ اوبه‌ی سفلی

www.KetabFarsi.com