بسم الله الرحمن الرحیم

از دریچهٔ نقد

(مجموعه مقالات)

دفتر سوم

مؤلف

عبدالعلی دست‌غیب

مؤسسه خانهٔ کتاب

آبان ماه ۱۳۹۱

سرشناسه: دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰
عنوان و نام‌پدیدآور: از دریچه نقد (مجموعه مقالات)/ مؤلف عبدالعلی دست‌غیب.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۵ ج. ـ فروست: خانه کتاب؛ ۳۲۹. جشنواره نقد کتاب؛ ۳۴.
شابک: دوره: ۹ـ ۰۸۹ ـ ۲۲۲ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸؛ ج ۱: ۴ـ ۰۸۴ ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۲: ۱ـ ۰۸۵ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛
ج. ۳: ۸ـ ۰۸۶ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۴: ۵ـ ۰۸۷ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۵: ۲ـ ۰۸۸ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: ج. ۲ ـ ۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) فیپا.
موضوع: نقد ادبی ـ ایران ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها ـ موضوع: ادبیات فارسی ـ تاریخ و نقد
موضوع: شعر فارسی ـ تاریخ و نقد ـ شناسه افزوده: خانه کتاب
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۱ ۴ الف ۵ د/۳۳۴۳ PIR
رده‌بندی دیویی: ۰/۹ فا ۸ ـ شماره کتابشناسی ملی: ۲۹۵۱۲۵۳

خانه کتاب

۳۲۹

جشنواره نقد کتاب

۳۴

از دریچهٔ نقد (مجموعه مقالات)

دفتر سوم

مؤلف: عبدالعلی دست‌غیب
ناشر: خانهٔ کتاب
نوبت چاپ: اول، آبان‌ماه ۱۳۹۱
قیمت دوره پنج‌جلدی: ۱۱۰۰۰۰تومان
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۸ ـ ۰۸۶ ـ ۲۲۲ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸
شابک دورهٔ پنج‌جلدی: ۹ ـ ۰۸۹ ـ ۲۲۲ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸
لیتوگرافی چاپ و صحافی: چاپ سروش

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شماره ۱۰۸۰ ـ کدپستی ۱۳۱۷۵
خانهٔ کتاب، تلفن: ۶۶۴۱۴۹۵۰ ـ ۸۸۳۴۲۹۸۵

فهرست مطالب

شعر معاصر ایران

شعر معاصر ایران و ماهیّت اجتماعی تصویر شاعرانه ۱۹۱۷
چگونگی شکل‌بندی و ساخت فورم در شعر نو فارسی ۱۹۵۷
شعر نو فارسی در دههٔ ۶۰ ..... ۱۹۹۳
منوچهر شیبانی. شاعر و نقاش ۲۰۲۷
اسماعیل شاهرودی ۲۰۶۱
دفترهای شعر ا. بامداد (احمد شاملو) ۲۰۸۵
حافظ و شاملو، هر دو از یک قبیله‌اند ۲۱۰۹
پلی بین توس فردوسی و یوش نیما (حماسه و سوگ در شعر م. امید) ۲۱۲۳
سروده‌های پری کوچک غمگین. فروغ فرخزاد ۲۱۳۵
نگین روشن شعر، محمد زهری ۲۱۴۹
منوچهر آتشی و اشعارش ۲۱۶۷
منوچهر نیستانی ۲۱۸۳
هزارهٔ دوّم آهوی کوهی. شفیعی کَدکنی ۲۲۰۵
علی بابا چاهی. در مقام شاعر پسانوگرا ۲۲۳۷
واگویه‌های ساحل نمناک. ابوالقاسم ایرانی ۲۲۶۹
اشعار علیشاه مولوی ۲۲۸۱
برف بر داودی‌های سفید. سیروس نوذری ۲۲۹۱
حنا بر دست، رو به بهار (از شاخه‌هایم بپرس). مجموعه اشعار فریدهٔ برازجانی ۲۳۰۳
شاید دیگر پیش نیاید . مجموعه شعر سیمین رهنمائی ۲۳۱۳

دنیا خانهٔ شاعر است. نیمای نوآور ۲۳۱۹
حکایت پنهان ماه. علی‌اکبر گودرزی طائمه..... ۲۳۳۱
نه پنجره‌ای، نه ای کاش. عباس باقری ۲۳۳۷
هراس (دفتر شعر حسن هنرمندی)..... ۲۳۵۹
ترانه‌های عاشقانهٔ شمس لنگرودی..... ۲۳۸۱
از رنگ کودکی. سیدرضا علوی ۲۳۹۹
سخن می‌گوئی، کلمه‌ها در من آزاد می‌شوند. مینا دست‌غیب ۲۴۱۵
رؤیاهای مرجانی. احمد فریدمند..... ۲۴۳۱
نیلوفر آبی. رضا رضانژاد ۲۴۴۷

شعر معاصر ایران

شعر معاصر ایران و ماهیت اجتماعی تصویر شاعرانه*

در چند دهۀ اخیر نوعی شعر تصویری در حوزۀ ادب جدید ایران پدید آمده است و عده‌ای نیز برآنند که شعر و شعر ناب همین‌گونه شعر است یا گفته‌اند: «شعر امروز، شعر تصویر و خیال است.»[1] و از این مقدمه به این نتیجه رسیده‌اند که اقسام دیگر شعر، شعر نیست!

نخست باید گفت که واژۀ (image) که به تصویر یا «صوّر خیال» ترجمه شده گروهی را به اشتباه انداخته است که ابیاتی مانند «توانا بود هر که دانا بود...» (فردوسی) به دلیل نداشتن تصویر و به طور عمده استعاره‌های غامض، «شعر نیست» امّا:

هیچ‌کس آخرین سکۀ خود را در روز قحطی به بازار نخواهد بُرد

یا: هر بذر تنبلی روز عید به تماشای شهر می‌آید

یا: پُلی که خورشید افروختنی باشد، ماندنی است.[2]

شعر و شعر ناب است.

از آن‌جا که واژه‌های image و imagination از یک ریشه‌اند و چون ایماژ به معنای سایه، شبح، تصویر خیالی نیز هست، پس به این نتیجه رسیده‌اند

---

* مقاله‌ای که خواندید صورت ویراسته و بازسنجی شده مقالۀ «تصویر در شعر» نویسنده این کتاب است که در شمارۀ ۴۸ مجلۀ *نگین* اردیبهشت ۱۳۴۸ به چاپ رسیده است.

که سخن سادهٔ بدون استعاره و یا تشبیه ... از ردهٔ شعر بیرون است. در حالی که مسأله بدین‌گونه طرح نمی‌شود و نباید بشود. ارسطو گفته است که شعر باید جنبه تخیّلی داشته باشد و استعاره ذاتی شعر است، از این‌رو امپدوکلس و دیگر فیلسوفان یونان که مُشکل‌های فلسفی را در قالب «نظم» ریخته‌اند، شاعر به‌شمار نمی‌آیند. اما به‌رغم گفتهٔ ارسطو باید گفت جنبهٔ خیالی شعر منحصراً در «استعاره» یا «تشبیه» منعکس نمی‌شود و ممکن است جمله‌ای ساده نیز خیال‌انگیز باشد، بنابراین هم «امپدوکلس» و «پارمنیدس» و هم «هومر» و «فردوسی» شاعر بوده‌اند، نهایت «نوع» شعر اینان با یکدیگر متفاوت است و به همین دلیل به جای این‌که بگوئیم امپدوکلس شاعر نبوده باید راه دیگری پیش گرفت و «نوع» شعر امپدوکلس یا فردوسی را پیدا کرد. همان‌طور که شاعر تصویرساز می‌تواند با کمک تشبیه‌ها و استعاره‌ها در روان دوستدار شعر نفوذ کند و او را به حالت خود درآورد، شاعر فیلسوف نیز می‌تواند به کمک کلام موجز و ایده‌های بدیع، خواننده و شنونده را برانگیزاند و شوری در روان او بوجود آورد و این دو قسم شعر می‌توانند در کنار هم به زندگانی خود ادامه دهند.

در شعر تصویری زمینه‌ای رومانتیک دیده می‌شود. رومانتیک‌ها باور داشتند که شاعر برای سرودن شعر باید از طبیعت الهام بگیرد. ایزدبانوان هنرها (Muses) در اساطیر یونان الهام‌کنندهٔ آثار هنری، شعری، موسیقی و تاریخ بودند و جان هنرمند را در تصرف خود می‌گرفتند، آن‌گاه هنرمند مجذوب، در بی‌خودی آثار خود را بوجود می‌آورد. در شعر حافظ «سروش» یا «هاتف» ... نیز پیامی از عالم غیب برای شاعر می‌آوَرد و او آن‌ها را بی‌خودانه بازگو می‌کند. این بیت منسوب به حافظ این نکته را به نیکی نشان می‌دهد:

معجز است این نظم یا سحر حلال هاتف آورد این سخن یا جبرئیل؟[۳]

یا این بیت که از خود اوست و همان «تصوّر» را باز می‌گوید:

در پس آیینه طوطی صفتم داشته‌اند آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم[۴]

شاعران سمبولیست غربی نیز تصوراتی از این دست داشتند (ریشه این سخنان به افلاطون می‌رسد که شاعران را مجذوب می‌دانست و افلاطونیان کمبریج این باور را بعدها زنده کردند) افلاطون در رسالهٔ «ایون» می‌نویسد:

در واقع نه در سایهٔ هنر بلکه به سبب الهام و تلقین خدائی است که همهٔ شاعران بزرگ حماسی اشعار زیبای خود را می‌سرایند و نیز شاعران بزرگ غنائی. همانطور که کوروباها (راهبان کوبله یا سی‌بل) تا از خود بی‌خود نشوند نمی‌رقصند، شاعران غنائی نیز در زمان سرودن اشعار ... در اختیار خود نیستند.[۵]

رمبو نیز شاعر را پیشگو (voiant) می‌دانست و می‌خواست «به وسیلهٔ آشفته کردن طولانی و فراوان حواس خود را «بینا» سازد.»[۶]

در کتاب‌های منطق و بدیع و معانی بیان گذشته ما نیز به پیروی ارسطو بر عنصر خیال تأکید بسیار شده است و در یک کلام گفته‌اند که شعر یعنی کلام مخیّل. به گفتهٔ خواجه نصیر «صناعت شعر ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ایقاع تخیّلاتی، که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد، بر وجه مطلوب قادر باشد[۷]» یا «نظر منطقی خاص است به تخییل و وزن را از آن‌جا اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخیّل کند.»[۸]

جنبش گسترده‌ای که در فرانسه با روسو، در آلمان با گوته و هردرو، در انگلستان با کالریج و شللی پا گرفت و سراسر اروپا را درنوردید، جنبشی بود ضد دبستان خردباوری (راسیونالیسم) و قواعد کلاسیک و حتی علم فیزیکی، به این معنا که هنرمند رومانتیک «منطقی‌بودن بی‌روح» فیلسوف راسیونالیست را نمی‌پسندید و می‌خواست «آئین پرستش احساس و جذبهٔ آفرینشگرانه» را جایگزین «روح منطقی و علمی» سازد. نزد او چنین آئین و آموزه‌ای بیش از قواعد و کشفیات دانشمند، از رمزهای طبیعت پرده برمی‌داشت و بر آن بود نیروی «شهود» را جانشین نیروی خردمندانگی (تعقّل) کند. به این دلیل کسانی

که هنر آفرینی را وابستهٔ «برق مکاشفهٔ محض» می‌دانند از شیوه احساس و اندیشه رومانتیک‌ها دور نیستند و گاه به جای شعر نثرهای بدی عرضه می‌دارند.

شعر تصویری زیربنائی رازورانه و رومانتیک دارد، زیبائی را بر اندیشه و خردمندانگی مقدّم می‌داند و می‌کوشد نه معنا بلکه تأثراتی را به خواننده و شنونده شعر منتقل سازد. اما در این‌جا باید پرسید که: خود «تصویر» از کجا می‌آید؟

در تصویر مجموعه‌ای عاطفی یا در واقع مجموعه‌ای از تجربه‌های عاطفی شاعر فراهم می‌آید و با تشبیه یا اغراق یا ترکیب استعاری بیان می‌شود. این ترکیب تشبیهی یا استعاری به گفتهٔ شاعران رومانتیک حاصل مهارت شاعرانه یا آگاهی معانی بیانی شاعر نیست، حاصل «طغیان احساسات نیرومند است.» (وردزورث) شاید حافظ آن‌جا که به حریف خود حمله می‌برد و «قبول خاطر و لطف سخن را خداداد» می‌داند، به همین چگونگی اشارت دارد.

این حساسیّت شدید که به اقسام گونه‌گون از خصائل هنرمندان است، شاعر را به‌طور مستقیم با شادی‌ها و رنج‌های زندگانی آشنا می‌سازد. در واقع تجربه‌های هنرمند در گنجینهٔ ضمیر پنهان او نگاهداری می‌شوند، و به علت دیدن دورنمائی جذّاب یا یادآوری یا فشار درونی به ضمیر آشکار او می‌رسند و مانند برق مجموعه عناصر دانستگی او را روشن می‌سازند. گاه این فراروند با جذبه و حساسیّت شدید همراه است و عواطف بیش از اندیشه و تفکّر در بروز آن دخالت داشته است. مولوی که در دیدار با شمس تبریزی از قطبی به قطب دیگر رفت، آن‌چنان به عالم شوریدگی افتاد که «اوراق درس و علم» را پاک بشست و به رقص و سماع و شعر روی آورد و فریاد کشید:

حرف و گفت و صوت را بر هم زنم　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم

این قسم شوریدگی گاه بسیار دامنه‌دار می‌شود به‌طوری که شاعر مجذوب به این باور می‌رسد که کلام اثر جادوئی دارد و قادر به آفریدن جهانی ویژه و

حتی توانا به آفریدن اشیاء است. به گفتهٔ رمبو: «کلام و ابداعات کلام به‌طور متقابل نیروی عجیب «دگرگون کردن زندگانی» را دارند یعنی نه فقط حالت تازه‌ای از اشیاء را بوجود می‌آورند بلکه جهان تازه‌ای می‌آفرینند»[۹] و این البته خرافه‌ایست که به گفتهٔ «آلن تیت» از رومانتیک‌ها (و دبستان‌های رمز و رازگرا) به نمادگرایان رسیده است.

تصویر یا ایده‌ای که شاعر ارائه می‌دهد، نمایان‌کنندهٔ طرز زیست اوست در دورهٔ معیّن تاریخی و وابستهٔ به شرائط زندگانی اجتماعی و فرهنگی وی. از این‌رو تصویر یا معنای موجود در سخن او نمی‌تواند «ناب» و به‌طور مطلق آزاد از آن شرائط باشد. چرا فردوسی حماسه می‌پرداخت و حافظ غزل می‌سرود؟ به دلیل این‌که این دو شاعر بزرگ این‌طور می‌خواستند؟ ابداً. از عمق جامعه پیام و سفارشی به فردوسی می‌رسید که داستان‌های کهن را زنده کند و بزرگان فئودال آن عهد مانند عبدالرزاق سپهسالار خراسان و فرمانروای طوس و شاهان سامانی از این گرایش حمایت می‌کردند. ابومنصور محمد بن عبدالرزاق (کشته شده در ۳۱۱) که خود را از نژاد بزرگان عهد اشکانی می‌دانست «به وزیر خود ابومنصور معمری دستور می‌دهد تا خداوند کتاب‌ها را از دهقانان و فرزانگان و جهاندیدگان از شهرها بیاورد (نام بعضی از ایشان این‌طور ثبت شده است: ماخ از هرات، یزدان داد پسر شاپور از سیستان، ماهوی (شاموی؟) از نیشابور، شادان پسر برزین از طوس ...) به فراز آوردن این نامهای شاهان و کارنامه‌هاشان و زندگانی هر یکی و روزگار داد و بیداد و آشوب و جنگ و آئین ازکی نخستین که اندر جهان او بود که آئین مردمی آورد... تا یزدگرد شهریار...»[۱۰] در این زمان روح ایران دوستی و چالشگری در هوای ایران آن روز موج می‌زد، و در بخش‌های ایران بزرگ به ویژه در خراسان بزرگ و طبرستان و گیلان و آذربایجان جنب و جوشی عظیم پدید آمده بود، طلب مهتری، دلیرانی را از این سوی و آن سوی برمی‌انگیخت و به عرصهٔ کارزار می‌آورد و اینان شاهی‌ها و سالاری‌ها بنیاد

می‌کردند، مانند خود سامانیان که با اقوام بیابانگرد از سوئی و با عوامل عرب از سوی دیگر به چالش درآمدند و شهریاری بزرگ بوجود آوردند که چند دهه دوام آورد. اسماعیل سامانی و دیگر سامانیان همیشه سیصد هزار مرد جنگی در مرزهای ماوراءالنهر داشتند تا تهاجم ترک و تاتار را سدّ کنند. در سیستان و طبرستان و آذربایجان ... نیز وضع چنین بود و «نبرد»، هنر به‌شمار می‌آمد و کمتر کسی در آن روزها می‌گفت یا می‌توانست بگوید:

ناسزائی را که بینی بختیار　　عاقلان تسلیم کردند اختیار

برخلاف آن، گرایش عمومی این بود که سر دشمن را باید به سنگ کوبید و ناسزا را باید به کیفر رساند و متجاوزان را باید به دم شمشیر داد تا کشور و مردم آسوده بمانند. این گرایش در شعر فردوسی از حوزهٔ واقعیت به حوزهٔ تصویر و شعر می‌رود، به‌طوری که حتی طلوع خورشید رنگی حماسی به خود می‌گیرد، خورشید شمشیر می‌کشد و به جنگ شب می‌آید، و گاه خود خنجری است تابناک یا سپری است زرین:

چو شد روی گیتی ز خورشید زرد　　به خم اندر آمد شب لاژورد[۱۱]

یا:

چو زرین سپر برگرفت آفتاب　　سرجنگجویان برآمد زخواب[۱۲]

فردوسی مفاهیم انتزاعی را مادی و مشخص می‌کند (مانند این مصراع: ز باغ جهان برگ انده مُبوی. ج ۳ بیت ۱۶۹) و این شیوهٔ شاعری او نوعی بدویت و سادگی به‌دست می‌دهد که لازمهٔ اسلوب حماسی و قوّت تصویرهاست و این ویژگی از جهاتی تصاویر ایلیاد هومر را به یاد می‌آورد.[۱۳]

اکنون اگر به تصویرهای سعدی و حافظ در این زمینه بنگریم در می‌یابیم که به واسطهٔ بالیدن شهرها و گسترش سازمان‌های فئودالی و نیز به علت ایلغار پی در پی ترک و تاتار و ویرانی شهرها، «سادگی و بدویّت تصویر» فردوسی و شاعران دورهٔ نخست شعر پارسی دری جای خود را به غموض تصویر و

دخول مسائل فلسفی، علمی، کلامی در بیان شاعران داده و تأکید بر تشبیه‌های مُضمر و ایهام بیشتر شده است. در این‌جا عناصر طبیعی غالباً رنگ عرفانی و غنائی به خود گرفته است. «حماسه» جای پرداخته «غزل» بر صدر نشسته است. چنان‌که ریپکا «هنر سعدی را در این می‌داند که با قدرت سخنوری خود، غزل را عام‌تر و رایج‌تر از قصیده ساخت و این خود انعکاس دگرگونی‌های اجتماعی بوده که همراه با رشد شهرها، غزل در صف مقدّم قرار می‌گیرد.»[۱۴]

چنین فراروندی را در اروپا نیز می‌بینیم. در مثل پس از جنگ جهانی اول و دوم بیشتر شاعران طبقهٔ بورژوا در اروپا که آرزوهای خود را بر باد رفته می‌دیدند، دریافتند که زندگانی صحنهٔ خطر و بحران است، از این‌رو خود را در قفسی دیدند که راه برون شدی ندارد. «سرزمین ویران» الیوت در این زمینه نمونهٔ شاخصی است. این منظومه‌ای است پُر از سوگ و درد و از دورانی خبر می‌دهد که در آن هرچه هست تباهی و ویرانی و شکنجه‌آور است. جهان، بیابانی است برهوت بی‌گل و گیاه و آب‌های شفابخش. پس شاعر به انسان خطاب می‌کند که:

«تو جز مشتی بت‌های شکسته نمی‌شناسی، آن‌جا که می‌کُوبد خورشید و پناهی نمی‌بخشند درختان مرده.»[۱۵]

الیوت در ۱۹۲۱ یکسال پیش از سرودن «سرزمین ویران» نوشته بود:

شاعران در دوران تمدن ما، چنان‌که می‌بینیم، دشوارگو هستند. تمدن ما تنوّع عظیم و ابهام فراوان در بردارد و این گونه‌گونی و بغرنجی‌ها با نقشی که بر احساس‌های لطیف دارد، باید نتیجه‌های متنوّع و مبهم پدید آورَد. شاعر باید بیش از پیش جامع، کنایه‌پرداز و نامستقیم باشد تا بتواند با توسّل به زور و در صورت لزوم، با جابه‌جا کردن واژه‌ها و مطالب، زبان را به قالب معنی درآورد...»[۱۶]

و جای دیگر می‌گوید: «ممکن است خواندن کتاب اسپینوزا و شنیدن صدای ماشین تحریر و استشمام خوراک ظهر همه با هم در یک لحظه تجربی فراهم آیند.»

غموض تصویر منحصراً نتیجهٔ غموض دانستگی و عواطف هنرمند نیست بلکه القاء جامعهٔ گسترش یافته و درهم تافته‌ای است که از بدویت دور شده و به عصر تمدن بغرنج‌تر، به عصر ماشین گام نهاده است. توجّه زیاد به جهان درون و اکتشاف رمز و رازهای آن یا یافتن خودبیگانگی فرد در عصری پُرآشوب را تحول تاریخی به‌وجود می‌آورد و هنرمند آن را در خود می‌یابد. سوررئالیست‌ها و نمادگرایان غالباً این فراروند را دورشدن از جهان پُرصفا و آرامش «عصر زرین»، دوران دل‌انگیز کودکی، و فردوسی از دست رفته و «نیستان وحدّت» ... می‌دانند. در حالی‌که نزد شاعران و نویسندگان واقع‌گرای، این مرحله‌ایست از مراحل تاریخی. در دوره‌های بحران سر وکلهٔ تراژدی پیدا می‌شود، فرد از ریشه‌های اجتماعی و طبقاتی خود کنده شده و خود را در جهان، غریبه و تنها حسّ می‌کند. رُمان‌نویسانی مانند موزیل و بکت همان‌طور که لوکاچ گفته است: تجسّم پریشیدگی ادبیات بورژوائی هستند. آن‌ها انسان را در آثار خود به صورت منفرد و از جمع گسسته تصویر می‌کنند. مانند تصویر فرد منزوی آمده در بخش سوم «سرزمین ویران» الیوت: منشی مؤسسه‌ای حقیر «معاملات املاک»که از کار باز آمده و ملول و افسرده است. با زنش شام خورده و می‌کوشد او را با نوازش‌های خود به هیجان آورد. آمیزش آنها بی‌روح و افسرده‌کننده است و سرانجام «مرد کورمال راه به بیرون از اتاق می‌بَرد، در پلکانی که در آن چراغی افروخته نیست.»

«لورکا» در سفر آمریکا، نیویورک سال بحران اقتصادی (۱۹۲۹) را شهری یافت سرد، خشن. او سقوط «وال‌استریت»، قلب سرمایه‌داری را دید و سرمایه‌دارانی را که در نومیدی مطلق، خود را از پنجره‌های آسمان‌خراش‌های

«وال استریت» به زمین پرتاب می‌کردند. او معماری فرا انسانی کلانشهر را دید و ضرب‌آهنگ تند و خشمگین هندسه و ملال ... را شنید. در نزد او زمانی که از نزدیک به ساختار زندگانی اجتماعی و بردگی دردآور انسان و سلطهٔ ماشین بنگریم به شکل اضطراب و اندوهی تهی به نظر می‌رسد که همه چیز حتی سرقت و جنایت را ابزار درخور بخشش و طفره و تجاهل می‌نمایاند. او در اسپانیا شب را به «راهب مذهبی کهن» تشبیه می‌کرد و برآمدن خورشید بامداد را «پیروزی خورشید بر ماه» می‌دانست. او در سپیده‌دمان نیویورک امّا نه زیبائی می‌دید نه پیروزی را:

سپیده‌دمان نیویورک
چهار ستون گلین دارد
و طوفانی از کبوتران سیاه
که آرامش گنداب را بر می‌آشوبند
...
سپیده‌دمان نیویورک بر پله‌های گسترده می‌گرید
و در میان ریگدانه‌ها
گُل‌های مریم اندوه را می‌جُویَد.[۱۷]

کشف این ملال و بیهودگی اعم از اینکه نمایان کننده بینشی تاریخی ـ اجتماعی باشد یا فرورفتن در دانستگی انسانی بیگانه شده با جامعه یا به تعبیر هنرمندان مذهبی، انسان‌آلوده به گناه البته بی‌اهمیّت نیست. برخلاف نظر مفسّران و ناقدان یک سونگر جامعه‌شناسی، تصویر بحران زندگانی انسان «عصر ماشین» ـ در صورتی که به قصد شناخت انسان و چاره‌جوئی دربارهٔ شوربختی‌های او باشد ـ ارزش هنری و اجتماعی دارد. چنان‌که معانی و تصاویر قطعهٔ «بر او ببخشائید» فروغ فرخزاد در «تولّدی دیگر» ـ به‌طور سوبژکتیو (درونی) ـ رکود و

اضمحلال ارزش‌ها را در دورهٔ خودکامگی ـ جائی که زندگانی و ریشه‌های هستی خشکیده شده ـ مجسم می‌کند:

بر او ببخشائید
بر او که در سراسر تابوتش
بر او که از درون متلاشی است،
امّا هنوز پوست چشمانش از تصوّر ذرات نور می‌سوزد
و گیسوان بیهوده‌اش
نومیدوار از نفوذ نَفَس‌های عشق می‌لرزند.[۱۸]

امّا تصویرها و معانی اشعار شاملو ژرف‌تر است. هم از جهت بیان وهم از جهت بینشی تاریخی که شاملو را به تراز برتری از شناخت عمق درد می‌برد. شاملو اسارت و تحقیر و توهین شدگی انسان را می‌بیند و در همان زمان ریشه‌های آن را نیز خوب می‌شناسد. نزد او انسان موجودی نیست راکد و «همیشه از درون متلاشی». او می‌تواند با همّت و دانش بر «جهت تقدیر» چیره شود و به «لطف کودکانه اعجاز» جهان را به آئین کند. امّا هرگاه تسلیم وهن و حقارت تحمیل شده بر خود شود، زمین سخی و بارآور با او از در مجادله درمی‌آید:

پیغامت کردم از پس پیغام که مقام تو جایگاه بندگان نیست
که در این گستره شهریاری تو،
و آنچه ترا به شهریاری برداشت نه عنایت آسمان که مهر زمین است
آه که مرا در مرتبت خاکساری، عاشقانه، برگسترهٔ نامتناهی کیهان خوش سلطنتی بود که سرسبز و آباد از قدرت جادوئی تو بودم
از آن پیش‌تر که تو پادشاه جان به خربندگی آسمان دست‌ها بر سینه و پیشانی به خاک نهی و مرا چنین به خواری درافکنی.[۱۹]

این بینش حماسی در اشعار «نیما» جلوه‌ای روشن داشته است. او در قطعه‌های برف، کار شب پا، ناقوس حماسهٔ انسان نو را می‌سراید. در اشعار او

ـ جز در چند شعر نخست وی از جمله افسانه ـ از ملال رومانتیک خبری نیست: «همیشه به من مژده می‌دهند. گوش من از صدای آینده پُر است» این بصیرت عمیق انقلابی، به نیما، سیمای شاعری پرومته‌ئوسی ـ یا به تعبیر خودمان سیمائی رستمی ـ می‌دهد:

او نشان از روز بیدار ظفرمندی است
با نهان تنگنای زندگانی دست دارد
از عروق زخمدار این غبار آلوده ره تصویر بگرفته
از درون استغاثه‌های رنجوران
در شبانگاهی چنین دلتنگ می‌آید نمایان[۲۰]

توللی در آغاز با الهام از فلسفهٔ هنر و اندیشهٔ «نیما» به حوزهٔ شعر نو گام نهاد. با این‌که او در مبارزه‌های اجتماعی سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ شرکت مؤثر داشت، در اشعار غنائی خود چهره‌پرداز درونی شاعری دچار ملال و بیزاری شد و به موازات خزیدن به محافل بورژوائی اشراف نوبرخاستهٔ دوران شاه، روز به روز بیشتر به ورطهٔ خودگرائی، تصویر شهوت بیمارگون، وصف لحظه‌های کام و ناکامی ... درغلطید (*بازگشت*، ۲۱۷)

ای عاج بازوان تو برگرد گردنم
دستم به‌دامنت به من آن ساق پا سپار
اسکندرانه ز آن شب تاریک گیسوان
کام مرا به چشمه آب بقا سپار!

ولی توللی در *التفاصیل* و *کاروان*، سیمای دیگری دارد که متأسفانه نقد غرض‌آلود آثار او، آن را به کلی نادیده گرفته است. این دو کتاب که به شیوهٔ *گلستان* سعدی نوشته شده و نثر و نظم را به‌هم آمیخته بیانی به تقریب کلاسیک دارد. او در این شیوه گاه با مطایبه و هزل و گاه به جدّ سر رشته‌داری دوران شاه و نمایندگان آن: قوام‌السلطنه، تقی‌زاده، تدین، سید ضیاء ... را به

شلاق طنز می‌بندد و رسوائی‌های آنها را آفتابی می‌کند. در سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ که به دلیل برچیده شدن بساط خودکامگی رضا شاهی و پیدایش آزادی نسبی تنی چند از سررشته‌داران به چنگ قانون افتادند، تدین وزیر خواربار با کوشش قاضی مردم‌دوست و رشید اسدالله مبشری به پای میز محاکمه فراخوانده شد ولی «دیری نپائید که قضات عالی دیوان تمیز، دامان آلودهٔ این وزیر را چنان پاکیزه کردند که لباسشویان و لکه‌گیران چیره‌دست به حیرت افتادند.» در قطعهٔ «المتدین بالله» این وزیر و همانندان او به استهزاء گرفته می‌شوند. راوی با طبقی پر از خرما برای ادای نذر به زندان می‌رود تا بین زندانیان تقسیم کند. دزدان پیرامون او گرد می‌آیند ولی «المتدین» از جای نمی‌جنبد و دبهٔ حلب را [که بر آن نشسته] به جمال رطب نمی‌فروشد. پیری از اوباش به نمایندگی از سوی دیگران، مقداری خرما برای المتدین می‌بَرد و هر دو کتف او را بوسیده و فصلی بلیغ در فضیلت شیادی و رتبت استادی او بیان می‌کند و راز استادی او را در عالم دزدی جویا می‌شود. وزیر تبهکار می‌گوید:

مرا با شما نابکاران تفاوت بسیار است. چه من وقاحت گدایان و جسارت لوطیان و شرارت خبیثان و فطانت عیاران و حیلت طراران و سماجت مرده‌خواران و تحمّل مزدوران و قساوت دژخیمان و شوخ‌طبعی قوالان و عشوه‌گری روسپیان و درشتی امیران به‌هم آمیخته‌ام.

برو ای دزد که در کشور جمشید و قباد
حکم قانون همه بر پیشه‌ور و پیله‌ور است
تو بزرگی و در این محکمه طرار بزرگ
گرچه دزد است بسی محترم و معتبر است
پیش غربالِ قوانین همه جا ریگ درشت
در تکان است ولیکن به درون مستقر است[۲۲]

در قطعهٔ «موزه» به اتحاد حزب توده با «سیدضیاءالدین طباطبائی» از عوامل کهنه‌کار سیاست انگلیس در ایران در جناحی به نام «جبهه ضد دیکتاتوری»! در سال ۱۳۲۷ حمله می‌شود و سراینده پتهٔ مُدعیان آزادیخواهی را بر آب می‌اندازد:

و گویند جبهٔ صدارت رهبران توده مظلوم نیز در این موزه باشد و آن خود فراخ جامه‌ایست از استبرق شام که بر حواشی آن به نقوش قلمکار در مفاسد استثمار و ذمائم استعمار آیات بی شمار نگاشته‌اند و گویند در آن هنگام که خواجه قوام‌الدین (قوام‌السلطنه) بر اریکهٔ صدارت نشست در زیان خاصه را فرمود تا بپرداختن ابن ثیاب همّت گمارند، و شعائر «چپ روان» بر آن نگارند و یراق بر آن دوزند و ملیله نهند و سجاف گیرند، پس راهبران توده فرا خوانده و خلوت کرد و مرایشان را افسونی چند در گوش دمیدن گرفت و نرم کرد و بفریفت و جامهٔ کار ایشان به اختیار بکند و کسوت افتخار ایشان باز گرفت و جبهٔ زنگار بر ایشان پوشاند (اشاره به شرکت آن سران در کابینهٔ قوام) و توقیع وزارت بدیشان سپرد و دیری برنیامد که نهال حیلت وی بارور گردید و گلبن فریب بشکفت و مردم اسیر از کید آن شریر چونان برگ خزان ریختن گرفتند:

گفتمش آن وزیر توده کجاست؟ گفت این جبهٔ صدارت اوست!
گفتم آن کاخ عدل و داد چه شد؟ گفت این پایهٔ عمارت اوست
گفتمش پس کجاست آزادی؟ گفت این حلقهٔ اسارت اوست[۲۳]

طیبت و طنز و طنز اجتماعی در «مرد و مرکب» اخوان (امید)، در «دشنه در دیس» شاملو و ... در اشعار اسماعیل شاهرودی، منوچهر نیستانی، کیومرث منشی‌زاده، عمران صلاحی... نیز هست و این سرایندگان در این زمینه آثار طُرفه‌ای بوجود آورده‌اند. این بخش شعر نو فارسی به دلائلی از نظر ناقدان دورمانده و به طور شایسته‌ای توضیح و واکاوی نشده است. اهمیّت اشعار طنزآمیز نوآوران کمتر از سروده‌های تصویری و جدّی ایشان نیست. شاملو در قطعهٔ «جدال با خاموشی»

آن‌جا که سربازی را در پادگان نظامی خاش دَمر شده بر تختی مجسّم می‌کند که شخصی بر گردنش نشسته «تا زمان آموختن درس عشق به میهن [با شلاق] نتواند از خود واکنشی نشان دهد و صدای طبل‌ها و شیپورهای رستهٔ موزیک سربازخانه، مجال شنیده شدن فریادهای او را نمی‌دهد»[۲۴]... از جدّ به طنز می‌گراید و دربندی از شعر می‌نویسد:

در برابر صف سردم واداشته‌اند
و دهان بند زردوز آماده است
بر سینی حلبی
کنار دسته‌ای ریحان و پیازی مشت‌کوب
...
آنک نشئه نایب که پیش می‌آید
با خال پُر کرشمهٔ انگ وطن بر شَرمگاهش[۲۵]

طنز شاملو بسیار تلخ است و تصویرهائی که از اشخاص شریر (demonic) به دست می‌دهد خشمگین کننده است زیرا در عمق تراژیک است در حالی که طنزهای منشی‌زاده و عمران صلاحی و نیستانی مطایبه‌آمیز و شیرین است. منشی‌زاده می‌نویسد:

یادت باشد که برای «مجسمهٔ آزادی» چتری بخریم
باران خلیج تنکن را دیوانه کرده است[۲۶]

یا:

مردی با پای بریده
به درازی راه‌های نرفته می‌اندیشد.[۲۷]

شاعر طنزپرداز در پس پشت رویدادها و در نهان سیمای اشخاص ... وضع مضحک قضایا را می‌بیند و نیروی بدی را با سیمای خطرناک یا خنده‌آور تصویر می‌کند و در همان زمان نشان می‌دهد نیروهای نیکی در چالش با شرّ،

سرانجام پیروز است گرچه ممکن است این پیروزی اندیشندگی و معنوی باشد. شاعر خواننده را از سطح به عمق می‌برد و متوجه قدرت بیزاری آور شرّ می‌کند و از او می‌خواهد بر شرّ و بدی بخندد و قدرت او را پوشالی بداند. طنزنویس ممکن است حتی «عقل سلیم» و مسلّم دانستن داده‌های حسی را نیز به استهزاء بگیرد و در دوربین ظریف خود افراد را در هیأت کوتوله‌های با وقار نشان دهد یا در ذره‌بین‌اش، غول‌های زشت و بدبو را مجسّم سازد. «شاه‌لیر» در اوج شوربختی و دیوانگی خود ـ آن‌جا که به واقعیت دردناک ستم اجتماعی و بی‌مهری دختران خود پی می‌برد، می‌گوید:

ببین چگونه در آن سو قاضی به آن دزد ساده لوح ناسزا می‌گوید
اکنون در گوش‌هایت جای ایشان را تغییر بده و نهانی جابه‌جا کن
حالا بگو ببینم قاضی کدامست و دزد کدام؟
دیده‌ای که سگ رعیّت به گدائی پارس کند،
و آن موجود از آن توله سگ پا به گریز نهد؟
سگی را که بر مسند قدرت باشد فرمان می‌برند
بدی‌های کوچک از لای جامهٔ ژنده نمایان می‌شود
جامه‌های خزدار هر بدی و زشتی را می‌پوشاند
گناه را با زر بپوشان، ببین چگونه خدنگ نیرومند عدالت
که به سوی آن پرتاب شده بی‌آن‌که به آن گزندی برساند کج می‌شود
آن را با پلاس مسلح‌ساز، حتی کاهی کوچک آن را سوراخ می‌کند. [۲۸]

«لیر» که در زمان شاهی خود، از بد به‌کار بردن قدرت نابینا شده بود، اکنون به آشکار در شوربختی و طردشدگی خود، بی‌اعتباری عدالت و فضیلت فراموش شده را در می‌یابد و آن را در کلامی نیرومند که تا مرز استعاره‌های بصری شاعرانه اوج می‌گیرد، بیان می‌کند.

در قطعهٔ «ضیافت» شاملو، میهمان‌ها به جشنی شاهانه دعوت شده‌اند:

اما
تنها
یکی خنجر کج بر سفرهٔ سور
در دیس بزرگ بدل‌چینی
میزبان: سروران من! سروران من!
جداً بی‌تعارف!
میهمانان را
غلامان
از میناهای عقیق
زهر در جام می‌کنند
لبخندشان
لاله و تزویر است
انعام
را به طلب
دامن فراز کرده‌اند
که مرگ بی‌دردسر
تقدیم می‌کنند.[۲۹]

این سطر، تجسّم واقعیت‌های تلخ، سنگدلی‌ها و ظاهرسازی حکومت خودکامگان است که کارگزاران آنها نیز انعام می‌طلبند تا سر «گناهکار» را چالاک‌تر و با شمشیری تیزتر ببرند!

تصاویر شعری همه از یک دست نیستند. برخی تصویرهای نیما، غامض و سخت دیریاب است:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد[۳۰]

که در این دو سطر، «سیاه سالخورد»، آسمان شب است و «انبوه دندان ریخته شده» ستارگانند و این‌گونه تصویرسازی یادآور تصویرسازی‌های غامض خاقانی است.

امّا تصویرهای توللی، سایه (ابتهاج)، نادرپور، زهری ... بیشتر وصفی و غنائی است. روابط استعاری و تشبیهی ترکیب‌ها زود دریافت می‌شود. این شاعران ترکیب‌های اضافی و وصفی ساده بکار می‌برند. صفت‌های آمده در شعرشان پیوستگی بسیار و گاه آشنا با موصوف‌ها دارد. توللی می‌گوید:

غروب زهرهٔ تابنده بود و خندهٔ صبح
فروغ آتش رخشان به چهر گلنارش
و یا چو غنچهٔ نیلوفری که دست نسیم
سپیده‌دم کند از خواب ناز بیدارش[۳۱]

سایه و نادرپور این قسم تصویرسازی را از توللی آموختند و هر یک متناسب با تجربه و ادراک خود، آن را به شیوه خود بیان کردند. سایه سروده است:

در پرنیان نازک مهتاب می‌شکفت
نیلوفر شب از دل استخر شامگاه

سایه که در سال‌های جنبش ملی شدن نفت (۱۳۲۹ به بعد) به جبههٔ مبارزان پیوست و تعهد کرد دیگر سخن از عشق فردی نگوید، حتی آن‌گاه که شعر اجتماعی می‌گوید (شبگیر، دیرست گالیا ...) باز این احساس غنائی رقیق ـ و سانتیمانتال ـ را نگاه می‌دارد.

آری این پنجره بگشای که صبح
می‌درخشد پس این پردهٔ تار
می‌رسد از دل خونین سحر بانگ خروس
وز رخ آینه‌ام می‌سترد رنگ فسوس

کسرائی (کولی) نیز در اشعار نخستین خود ـ حتی آن‌جا که به وصف مبارزه‌های اجتماعی می‌پردازد، شاعری است احساسی و غنائی:

در زیر پای شما فرش می‌کنم
شعرم را
چون قالی وطنم
با تار و پود رنج، با گُل بُته‌های نیافتنی
آن را پُرنقش می‌کنم امّا با رنگ‌های اصل.[۳۲]

اما در همان دوره تصویرهای شاهرودی (آینده) و منوچهر شیبانی غیرغنائی و گاه حماسی است و با تصاویر شعری نیما همسایگی دارد. این شعر از شاهرودی است:

آنها که مرده‌اند نمردند
از ما کسی نمرد در آن روز
دشمن نمود آن همه بیداد
اما نشد از آن همه پیروز.[۳۳]

نادرپور در تصویرسازی به صورت امروزی‌تر آن، از توللی پیشی گرفت ولی هیچ‌گاه نتوانست روحیهٔ احساسی ـ و حتی گاه اشرافی ـ خود را در تصویرهایش نشان ندهد:

در زیر روشنائی لیموئی غروب
از خواب نیمروزی بیدار می‌شدم
از گوشوار نقره‌ای ماه می‌پرید
برق ستاره‌ای.

این قسم تصویرها با بافت و تصویرسازی شعر غنائی کهن پارسی پیوستگی دارند و از سرچشمهٔ احساسی فردی یا گرایش‌های عرفانی سیراب شده‌اند. در چند دههٔ اخیر بعضی از شاعران جوان به پیروی سپهری یا شاعران

سبک هندی ـ به‌ویژه بیدل دهلوی کوشیدند که غزل و شعر غنائی عرفانی ـ و گاه صوفیانه ـ را جامه‌ای نو بپوشانند و آن را امروزی کنند ولی دگر کردن جامه، آنچه را که در جامه است، عوض نمی‌کند و به هرحال حاصل کار گرچه ممکن است قسمی زیبائی داشته باشد ولی نمایان‌کنندهٔ تحولات غامض زندگانی امروز نیست:

بیا امشب هوا موج شراب است — پری در بستر آئینه خواب است
زنی از انتهای واژه و آب — تجلّی می‌کند در مرتع خواب
شب شیرینی بزم شهود است — شب تعلیم انسان با سرود است
اگر پروانه بودم می‌پریدم — سر زنبق به شبنم می‌رسیدم[۳۴]

نمونهٔ بارز شعر تصویری رازورانه «آوار آفتاب» (۱۳۴۰) سپهری است. تصویرهای او نه از تجربه اجتماعی بلکه از هنر نقاشی و متن‌های بودائی و اشعار ژاپونی و چینی (هایکو) و گرایش‌های «باطنی» بوجود آمده است. پی در پی آمدن اضافه‌ها و ترکیب‌ها مبهمی شعری او فضائی وهم‌آلود به سروده‌های او می‌دهد و در این زمینه در آغاز کار پیرو هوشنگ ایرانی است و در ابهام گاهی از او نیز پیشی می‌گیرد به‌طوری‌که گاهی درک «معانی» نوشته‌های او برای شعرشناس نیز دشوار است. این ابهام تصویرهای او به علّت ژرف بودن آنها نیست، به دلیل مصنوعی بودن آنهاست. مثل این است که گلی مخصوص به آب و هوای هلند را به ایران آورده و در مثل در حاشیهٔ کویر تشنهٔ لوت نشانده باشد یا در گلخانهٔ خانه‌ای اشرافی نگاه دارد. تأثیر اشعار کوتاه چینی و ژاپونی در اشعار سپهری کاملاً محسوس است و گاه از نظر فضا و تصویر، به مینیاتوری ظریف می‌ماند. اشعار بعدی او «صدای پای آب» و «مسافر» دارای تصویرهای روشن‌تری است اما با این همه غالباً دور از دسترس دانستگی مردم این سرزمین باقی می‌ماند. در «آوار آفتاب» نیز آن جا که سپهری در وزن سخن می‌گوید، تصویرهائی به نسبت روشن دیده می‌شود:

می‌وزد بر من نسیم سرد هوشیاری
ای خدای دشت نیلوفر
کو کلید نقرهٔ درهای بیداری[۳۵]

تصویرهای اشعار امید و شاملو و آتشی (در آهنگ دیگر) زنده و از تجربه و آگاهی اجتماعی سرشار است. این تصویرها برای زیباترکردن شعر نیامده‌اند بلکه حاصل ادراک درست لحظه‌های زندگانی اجتماعی و دریافت اصیل تأثیرات محیط طبیعی آنهاست؛ در مثل در شعر «باغ من» اخوان باغی می‌بینیم متضاد با باغ‌های سعدی و حافظ، بی‌برگ و بار که ابر آسمانش را دربرگرفته و تاخت و تازهای خزانی آن را عریان‌تر می‌کند. باغی که در آن «پادشاه پائیز» می‌گذرد و در این جا شاعر با یادآوری گذشته‌های تلخ، جامعه‌ای بی‌برگ و بار را مُمّثل می‌سازد:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی‌برگی
روز و شب تنهاست
با سکوت پاک غمناکش[۳۶]

آتشی در شعر «خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» ماجرای سوارکاری چالشگر و اسب او را در زمینهٔ دشت‌های تفتهٔ جنوب به صحنه می‌آورد. سوارکار و اسب سفید وحشی او از آن دورانی هستند که فضا، فضای پهلوانی و سلحشوری بوده اما اکنون محیطی آلوده به یأس جانشین آن گشته است. اسب سفید گران-سر، بر آخور ایستاده تا سوار پا به رکاب کند و به دشت‌های و قلعه‌های دوردست بتازد ولی سوار شکست‌خورده ـ در دریای اندوه و نومیدی غوطه‌ور است. تصویر سوار و اسب و ماجراهائی که آنها پشت سر گذاشته‌اند کاملاً بومی و در همان زمان روشن است:

اسب سفید وحشی ـ سیلاب دره‌ها
بسیار صخره‌وار که غلطیده بر نشیب
رَم داده پرشکوه گوزنان
بسیار صخره‌وار که بگسسته از فراز
تارانده پُر غرور پلنگان[۳۷]

امّا تصویرهای فروغ کاملاً از زندگانی شهری خبر می‌دهد. از زندگانی پرهیاهو، آزاردهنده و عصرهای ملول جمعه و تنهائی و اعصاب ویران. آثار روان‌پریشی شدیدی اشعار آخرین او را سرشار کرده است:

سهم من این است
آسمانی است که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد
سهم من پائین رفتن از یک پلهٔ متروک است
و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن[۳۸]

این درک تازه‌ای از زندگانی در شهرهای بزرگ و جدید است. شاعر که از هر چیز درخور دل‌بستن جدا شده، در اندیشهٔ آسمانی روشن و شفاف است امّا پرده‌ای حقیر او را از آن محروم می‌کند. حتی تماشای عناصر طبیعی را نیز به او اجازه نمی‌دهند و راه گذر شاعر را به سوی پاکی و زیبائی که در واژگان آسمان ممثّل شده سدّ می‌کنند. سهم او در جامعهٔ دشمن کیش، «صعود به آسمان» نیست، «هبوط به حوزهٔ پوسیدگی و غربت» است.

«تولدی دیگر» فروغ ـ از سوی دیگر راهی به سوی ایجاد ادبیات زنانه (فمنیستی) می‌گشاید که نسبت به اشعار آغازینش، ژرف‌تر و ریشه‌ای‌تر است و نیز او در این‌جا به شدّت زیر تأثیر اشعار الیوت، از جمله زیر تأثیر «سرزمین ویران» اوست و می‌تواند مانند او بگوید «به شدّت اعصابش ویران است» با این همه ادراک و تصویرسازی‌هایش اصیل و تازه است و برگردان اشعار الیوت نیست.

تصویر شاعرانه از سوئی تخیّل شاعر را نشان می‌دهد و از سوی دیگر تجربه و آگاهی اجتماعی او را و منحصر به استعاره و تشبیه نیست. خیال شاعر ممکن است در تلمیح، کنایه، اغراق و دیگر عناصر بیان مجازی نیز نمایان شود و بیان بدست داده خیال‌انگیز باشد. مراد ارسطو نیز در واقع همین بوده است زمانی که ذات شعر را با «ایماژ» (تخیّل) یکی می‌داند. کسانی که شعر استاد طوس را «نظم» می‌شمارند از این نکته غافلند که در شعر استاد، در برخی ابیات، اغراق و مهمتر از همه حرکت به جای استعاره یا تشبیه نشسته است: «در این صورت، در حماسه، چه چیز از اغراق شاعرانه خیال انگیزتر تواند بود؟

سپاهی که خورشید شد ناپدید　　چو گرد سیاه از میان بردمید
نه دریا پدید و نه هامون نه کوه　　زمین آمد از پای اسبان ستوه[۳۹]

اغراق‌های *شاهنامه* از آن‌جا که بر مدار نوعی اسناد مَجازی است دارای تنوّع بسیار است... هرکدام از تصاویر رزمی *شاهنامه* را که بسنجیم، هستهٔ اصلی آن نوعی اسناد مجازی است که بیش و کم با نوعی تشبیه ممکن است ترکیب شده باشد ولی در حقیقت تشبیه نیست حتی ابیاتی از نوع:

شود کوه آهن چو دریای آب　　اگر بشنود نام افراسیاب[۴۰]

که به ظاهر تشبیه می نماید [امّا] عمق آن نوعی اسناد مجازی است و دمیدن حرکت و حیات انسانی است در «کوه آهن» که به مرحلهٔ درک و شناخت برسد.»[۴۱]

اکنون ببینیم طرفداران «شعر تصویری» چه می‌گویند؟

در دورهٔ جدید در غرب شاعرانی از جمله ازراپاوند و هولم به این قسم شعر روی آوردند و هدف شعر تصویری را ایجاد شادی ناب دانستند. ازراپاوند در ۱۹۱۳ شعر تصویری را این‌طور تعریف می‌کرد: «شعر تصویری یعنی

مجموعه‌ای روحی و عاطفی در لحظه‌ای از زمان ... تصویری از این دست احساس آزادی ناگهانی به انسان می‌بخشد. حسّ آزادی از محدودیت‌های زمان و مکان، یعنی احساس کمال بی‌درنگی که ما در مشاهدهٔ آثار بزرگ هنری تجربه می‌کنیم.» او در بیانیه‌ای که برای جنبش «ایماژیسم» نوشته می‌گوید که: «فنون شاعرانه شعر تصویری از شعر ژاپونی گرفته شده و درست بودنش به دلیل توفیق امتیاز فشردگی و ایجاز و تصویری بودن شعر ژاپونی است» اشعار خود او از شعر و نمایشنامه‌های ژاپونی [و چینی] تأثیر پذیرفته و می‌توان اسلوب «کاربُرد تصویر واحد در شعر» را در کارهای او از جمله در سرودهای (cantos) او مشاهده کرد. شعر ژاپونی در ایجاد نظریهٔ «پاوند» دربارهٔ شعر تصویری، تأثیر زیاد داشت. او و دیگر تصویرگرایان به پیروی از هنر و شعر ژاپونی، «تصویر» رادر این معنی با حس بصری و تصویرهای حسی دیگر مربوط می‌دانستند و احساس بصری و تصاویر دیدنی را بر دیگر حواس و تصاویر برتری می‌دادند.

جنبش ایماژیسم پس از جنگ جهانی نخست رواج گرفت و شاعران بسیاری را زیر تأثیر قرار داد ولی این جنبش اکنون دیگر قدیمی شده اما تأثیرات خود را بر ادبیات جدید به جای گذاشته است. بنیاد تصویرگرائی این بود که شاعر با کوشش بسیار در جستجوی الهام خود به خود و بی‌درنگ برآید تا به جائی برسد که اندیشه‌های تفسیری و تعبیرهای گوناگون سدّ راه او نشود. نزد ایشان مادهٔ هنر در دانسته‌های خام زندگانی درونی یا ایماژها و صوّر خیال یا در مجموعهٔ غامض و آنی ادراکات روشنفکرانه و عاطفی نهفته شده است. همین که این صوّر را شاعر بدون تغییر شکل و به صورت بکر و نیرومند خود بیان کرد، اشاره‌ها و القائات مستقیم و مؤثری به دانستگی خوانندهٔ شعر عرضه می‌شود که فشار ستمگرانهٔ زندگانی روزانه را ناپدید می‌کند و خواننده برای لحظه‌ای از الزامات آن می‌گریزد.

نزد تصویرگرایان، نویسنده باید از همه کوشش‌های انتزاعی و مربوط به ساختمان اثر خود دور شود، در بکاربردن زبان خود احتیاط‌کار باشد، یادداشت‌های خود را به چیزهای ضروری محدود کند، همه فشارها و مهارت‌ها را از هر قسم که باشد با ارزش‌های ذاتی آن‌ها تصدیق کند و آن‌ها را برای قوّت تأثیر هنر صنعتگرانه‌اش، در مرتبهٔ نخست اهمیّت قرار دهد. این روش ادبی بیان بیشتر نیازهائی است که امروزه پیش آمده و شناخته شده و در همان زمان روشی است ناپیوسته و در انواع متفاوت ادبی و در هنر موسیقیائی و تصویری بازگشتی است به سوی ارزش‌های نخستین، نیازهایی که از حساسیّت‌های ظریف شده یا کُهن ملت‌های قدیمی و حساسیّت آمریکای جوان به یکسان سهم می‌برد.

اشعار نخستین پاوند از ترجمه‌های شعر شاعران فرانسه و الگو ساکسون و لاتین و ژاپون متأثر بود. او به وسیلهٔ تغییر صورت دادن‌ها (Masks) می‌خواست ویژگی‌های متنوّع را در شعرش منعکس کند و با تغییر متوالی چهرک‌ها یگانگی خود را در جهان میراث فرهنگ‌های بزرگ گذشته ـ که امروزه برای افراد بسیاری عاری از معنا و اهمیّت است ـ بنیاد گذارد. سخن او شاعرانه و در بخشی بصری و در بخشی موزون است اما تأثیر اصلی خود را از شعر ژاپونی ـ به ویژه هایکوها ـ می‌گیرد. قطعهٔ کوتاه زیر نشان می‌دهد که این فن تصویرسازی در ساده‌ترین صورت خود چگونه بکار می‌رود:

به سردی برگهای پریده رنگِ
سوسن دره
در این سپیده‌دم در کنارم غنوده است.

از لحاظ نظری شاعران تصویرگرا و نیز سمبولیست‌ها، اشعار شاعران کلاسیک و قرن ۱۹ و میراث سبک کهن را که در جامهٔ معانی بیانی و بدیعی قدیمی عرضه می‌شد رد می‌کردند. از نظرگاه ایشان معانی بیان و بدیع قدیم ـ

همانطور که ییتز در نقد خود می‌نویسد ـ حاوی قراردادهائی نانوشته بود که شاعر با پذیرش آن خود را در اسلوبی ویژه و سلسله موضوع‌هائی معیّن محدود می‌کند و در نتیجه شنوندگان این قسم شعر با عاطفه‌ای نقادی نشده و نشان دادن واکنشی معیّن محدود می‌شوند. ایماژیست‌ها این قراردادها را رد کردند و اصرار ورزیدند اشعاری بنویسند که لازم است نوشته شود نه اشعاری که جامعه را خوش آید. جامعه می‌توانست به جهنم برود.[۴۲]

یکی از آموزه‌های هولم (T. E. Hulme) این است که شعر، کلامی است سرشار از تصاویر و استعاره‌ها و باید بسیار فشرده و دقیق باشد. معانی بصری را منحصراً وسیلهٔ جام نو و جدید استعاره انتقال می‌توان داد. نثر کوزه‌ای قدیمی است که آن معانی از درزهای آن بیرون می‌تراود. ایماژ در شعر صرفاً آرایهٔ کلام نیست بلکه جوهرهٔ زبانی شهودی است. به این ترتیب «هولم» ما را به تأمّل دربارهٔ تمایز شعر و نثر راهنمائی می‌کند و برخی واژگان منطقی را از هانری برگسن به وام می‌گیرد تا تفاوت آن‌ها را در مقام تفاوت بین بیان «پُر شدّت» (Intensive) و زبان توضیحی (Extensive) بیان کند. نثر یعنی وجه بیان عقلانی ـ کاربُرد زبان از سوی نویسندگان «کتابهای آشپزی» و «نهادهای حقوقی» و «رساله‌های علمی» با وجوه توضیحی سر و کار دارد. نثر طرح‌ها و نمودارهای ویژه می‌سازد. [خبری به ما می‌دهد، طرح و نمودارهائی که سویهٔ ریاضی دارد ارائه می‌دهد که هیچ‌گونه شور و هیجانی برنمی‌انگیزد.] و نمودارها اساساً چیزهائی هستند که اجزاء آنها از یکدیگر جدا می‌شوند. خرد و هوش همیشه تجزیه می‌کند و زمانی که ترکیب لازم می‌شود آشفته و درهم می‌گردد اما شعر با شکل‌ها و وجوه پُر شدّت سر و کار دارد و شخص برای سر و کار داشتن با مسائل پُر شدّت باید نیروی «شهود» را بکار بَرد و ایماژ را که «جوهرهٔ» دقیق زبان شهودی است.[۴۳]

نظریه‌پردازان تصویرگرا البته می‌توانند «شهود» را نیروئی مستقل به‌شمارند ولی نمی‌توانند نظریه خود را معیار همهٔ اشعار بدانند. از روزی که افلاطون گفت «هنرمند مجذوب و بیان‌کننده پیام خدا بانوان شعر و موسیقی است» تا امروز ... نظریه‌سازان بسیاری آمده‌اند و خواسته‌اند هنر را از عناصر عقلانی آن تهی سازند و ثابت کنند فاصله‌ای زیاد بین سرشت (و شهود) و آگاهی موجود است. اینان می‌گویند که هنرمند به جهان‌نگری ویژه‌ای بستگی ندارد و باید از هرگونه جهان‌نگری و خردمندانگی آزاد باشد تا بتواند هنر بوجود بیاورد. کروچه می‌نویسد: «در پاسخ این پرسش که هنر چیست؟ بی‌درنگ و به ساده‌ترین طرز می‌گویم هنر عبارت است از دید یا شهود. هنرمند تصویر یا پیکره‌ای می‌سازد و کسی که از هنر به وجد می‌آید نظر خود را متوجه نقطه‌ای می‌کند که وی نشان داده است و از روزنه‌ای که او باز کرده نگاه می‌کند و همان تصویر را در دانستگی خود بوجود می‌آورد. واژگان شهود، دید، تماشا، تخیل، وهم، تصویر شکل‌ها و تجسّم ... الفاظی هستند به تقریب مترادف که همیشه در گفت‌وگو دربارهٔ هنر بکار می‌روند و فکر ما را به سوی مفهوم واحد یا دائرهٔ مفهوم‌های واحد سوق می‌دهند.»[۴۴] این نظر به ناخودآگاهی که گویا سرچشمه و انگیزهٔ اصلی کار هنری است اهمیّت بسیار می‌دهد. از سوی دیگر پس از کشف‌های فروید و دبستان تحلیل روان ... راه برای گرایش‌های ضد عقلانی باز شد. دبستان‌های هنری سوررئالیسم، دادائیسم، سمبولیسم پدید آمدند و خودجوشی و کشف و شهود را خاستگاه هنر شمردند.

امّا عوامل ایجاد هنر واحد نیست و هنر مستقل از شرائط اجتماعی نیست و مشکل هنر را نمی‌توان از مشکل ضرورت و آزادی و رابطه بین این دو جدا دانست. حتی در اشعار و پرده‌های نقاشی نمادگرایان و سوررئالیست‌ها ـ به رغم تمایل ایشان به استقلال تام و تمام هنر ـ عناصر آگاهی و آگاهی طبقاتی

موجود است و خود را نشان می‌دهد. ایدئولوژی‌زدائی از هنر به هر حال خود قسمی «ایدئولوژی» است.

دبستان اگزیستایسنالیسم می‌گوید: انسان آزاد است و انسانی آزاد است که بتواند آزادی خود را به طور مطلق برگزیند. اما فرد اجتماعی آزادی مطلق ندارد و رابطهٔ او با دیگران دوجانبه است. آزادی او زمانی آغاز می‌شود که بتواند بر «جبر» اجتماعی و طبیعی چیره شود و جای خود را در تاریخ و جامعه بدست آورد. به گفتهٔ هگل شناخت قوانین ضرورت و جبر، آزادی است. انسان افتاده در بستر فرهنگ و مناسبات تولیدی و اجتماعی است و آزادی او در گرو آزادی جامعهٔ اوست. متأسفانه جنبش‌های هنری «بسیار مدرن» و از جمله تصویرگرائی این واقعیّت عریان را نمی‌بینند یا نمی‌توانند ببینند.

یکی از دلائل دخالت عنصر خردمندانگی و اندیشه‌ورزی در شعر، آزمون موفق فردوسی و حافظ در زمینه شعر است. فردوسی که فیلسوفی خردگراست برحسب نظریهٔ کهن «چالش نیروهای نیک و بد»، به منظومهٔ خود بُعدی کیهانی می‌دهد. نزد او انسانی شایسته و آزاد است که خردمند باشد و جانب نیروهای نیک را بگیرد و این همان آموزه‌ایست که به روشن‌ترین بیان در «گاثه‌ها» منعکس شده. نوشته‌اند که در ادبیات ایران پیش و بعد از *شاهنامه* اثر تراژیک موجود نبوده و احتمالاً ایرانیان ساخت تراژدی‌های سیاوش و سودابه و سیاوش و افراسیاب و رستم و اسفندیار را از یونانی‌ها گرفته‌اند و این مسأله مربوط می‌شود به زمان حکومت یونانی‌ها در بلخ و کوشان‌ها در افغانستان ۳۰۰ پ.م تا قرن سوم میلادی[۴۵]. امّا باید بدانیم که فرهنگ یونانی خود زیر نفوذ فرهنگ ایرانی بود. تاریخنگاران فلسفه تأثیر فرهنگ ایران را در آثار فلسفهٔ یونانی به ویژه در دو چهره بزرگ فلسفی آن هراکلیتوس و افلاطون نشان داده‌اند. افزوده بر این «در سوگنامه‌های محبوب ایرانی [و حماسه‌های آن بنگرید به: پشت‌ها و روایات ملی] عنصر شریر در برابر عنصر نیک و بیگناه قرار می‌گیرد (که شبیه به ساخت تراژدی

یونان نیست) و اهریمن در برابر اهورامزدا و سیاه در برابر سپید. در یونان زمین «تقدیر» و سرنوشت، قهرمان را دچار فاجعه می‌کند نه الزاماً تضاد شرّ و نیک.»[۴۶]

فردوسی بر بنیاد این ساختمان نظری و کهن ایرانی، *شاهنامه* را جهت داده و همه جا فلسفهٔ خود را که ستایش دادگری و خردمندانگی و بزرگداشت زندگانی است، در کالبد روایت‌ها دمیده است بی‌آن‌که ساختمان هنری اثر آسیب ببیند. حافظ با جهان‌نگری دیگری به قضایا می‌نگرد. او نیز انسان و زندگانی را بزرگ می‌شمارد امّا به جای خرد بر عنصر «عشق» تکیه می‌کند. نزد او «عشق» محوّر وجود و زندگانی و هدف نهائی زندگانی و تکامل انسانی است، حتی کل جهان به سبب گردش و تجلی عشق پدید آمده و این «ایدئولوژی» او در همهٔ غزل های او به روشنی متجلّی شده است.

پس از حافظ نوبت به جامی ـ که هنوز پیرو سبک عراقی و فرادهش اصیل عرفانی است ـ و پس از او نوبت به سبک هندی (اصفهانی ؟) می‌رسد. کار بیشتر شاعران این سبک بیش و کم به کار شاعران تصویرگرا همانند است. اینان می‌خواهند با تکیه به تصاویر حسّی (بصری و سمعی) تأثراتی در خواننده بوجود آورند (آنچه را که در زمینه عرفان می‌گویند البته عرفان بافی و تلفیق پاره سخنان مولوی و حافظ و جامی و دیگران است.) در شعر آنها معنا و معنای تازه مفقود یا ضعیف است. ما اگر می‌خواستیم تصویرسازی را هدف شعر بدانیم، می‌بایست اشعار اینان را از شعر فردوسی یا حافظ برتر بشماریم و عارضهٔ «موج نو» شعر امروز را بالاتر از اشعار نیما و اخوان، و همه می‌دانیم که چنین تصورّی باطل است و جز کودکان بازیگوش «موج نو» کسی این‌گونه تصورّات ـ و پنداره‌ها ـ را جدّی نمی‌گیرد

ایماژ به معنای تخیّل البته از عناصر اصلی مقوّم شعر است و به معنای تصویر (تشبیه و استعاره ...) از اجزاء شعر و اگر لازم باشد و نبوغ شاعر لزوم آن را حس کند در القاء معانی شاعرانه مؤثر می‌افتد. امّا تأکید بر این مسأله که

«شعر حتماً باید تصویری باشد»، داوری دلخواسته‌ای بیش نیست. خوانندهٔ شعر می‌خواهد زیر و بم زندگانی و معانی نهفته در آن را دریافت کند و طالب بیان یا تصویری است که زندگانی مادی و معنوی قوم را بازتاباند نه اینکه «صرفاً به احساس بصری او لذّت ناگهانی ببخشد.» او معنا یا تصویری را طلب می‌کند که گرچه تراژیک باشد ـ به فریب و افسون زیبائی اشرافی تسلیم نشود و منطق متضاد واقعیت‌های مشخص تاریخی ـ اجتماعی را ترسیم کند. شعر مُدرن شعر اخوان است که همراه با فصاحت و حسن تألیف کلام، غمنامهٔ این عصر پُرآشوب را آشکار می‌سازد:

هان کجاست
پایتخت این کج آئین قرن دیوانه؟
با شبان روشنش چون روز
روزهای تنگ و تارش چون شب اندر قعر افسانه
با قلاع سهمگین و سخت و ستوارش
با لئیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه.[۴۶]

در ژرفای همهٔ هنرها ـ کهن یا نو ـ واقعیت‌های زندگانی منعکس می‌شود. شاعری که زندگانی اجتماعی را تجربه نکرده باشد و بیانی دلپذیر و رسا نداشته باشد، ناچار به شکل‌بندی و تصویرسازی مبهم روی می اورد و می‌خواهد فقدان اندیشهٔ خود را در اعوجاج و کج و کولگی شکل «هنری» به منظور تظاهر به «نوآوری» بپوشاند. تصویرسازی او حتی مصنوعی و معانی او دور از دانستگی مردم است. روابط تشبیهی و استعاری شعر او را باید با رمل و اصطرلاب کشف کرد و تازه پس از کشف آن، چیز دندان‌گیری نصیب خواننده نمی‌شود. به این نوشته نگاه کنید:

باغ
باغ و

باغ
و مهلت فاصله‌های سنگین سحاب‌ها
به چرائی
که بهانه‌ام
برای یک صدا که از شب برمی‌خیزد

سراینده این نوشته کوشیده است با پلکانی نوشتن نثر خود آن را صورت شعری بدهد و ناگفته پیداست که طرز نوشتن نوشته‌ای نمی‌تواند سبب «شعر شدن» آن بشود. از سوی دیگر اینان باور دارند که شعر کاری به کار معنا ندارد و «فهمیدنی» نیست. این هم سخن درستی به نظر نمی‌رسد. والری می‌گوید: منظور از نثر این است که فهمیده شود یعنی استعمال شود، فرسوده شود و به‌طور کامل بکار رود. امّا شعر باید چنان غنائی داشته باشد که در برابر این نوع بکاررفتن مقاومت کند ـ که البته نمی‌خواهیم بگوئیم که فهمیدن جزئی از تجربه‌های که شعر به ما می‌دهد ـ نیست.

اشعار شاعران موج نو این عیب را نیز دارد که حتی فاقد دقّت و انضباط اشعار ایماژیست‌های غربی است. اینان فکر می‌کنند شعر محصول سیلان دانستگی است و احساس لحظه‌ای. در صورتی که این طور هم باشد فرق می‌کند که سراینده «مولوی» باشد یا فلان جوان تازه به عرصهٔ شعر آمده. در سیلان دانستگی مولوی چند هزاره زیر و بم، امید و نومیدی، تسلیم و عصیان، نیکی و بدی قوم ایرانی منعکس می‌شود امّا در سیلان دانستگی جوان تازه کار و کم‌تجربه، چه چیزی در آمد و شد است؟

شاعران «موج نو» انسان را رها کرده و به اشیاء چسبیده‌اند. دوست دارند با واژه‌ها بازی کنند، صفت‌ها و موصوف‌های مهجور و دور از دانستگی را کنار هم بچینند. در قطعهٔ «من همیشه ...»، مادر به فرزند توصیه می‌کند که: **درد شما را واژه دوا می‌کند.**[۴۷]

پس بی‌جهت نیست که «شاعر» به واژه بازی پرداخته است! توجیهاتی که دربارهٔ این قسم اشعار می‌شود از خود آن‌ها مضحک‌تر است. دربارهٔ سطوری که پس از این می‌آید نوشته‌اند: این شعر شرق و غرب را پشت سر می‌گذارد، پرشی است به سوی اعماق هستی، و از آن‌جا به ارکان کون و مکان. شاعر این شعر، شعر را نمی‌گوید، شعر او را تسخیر می‌کند. این، شعر است که شاعر است و شاعر جسمی است که آن شاعر بزرگ از طریق او سخن می‌گوید:

حالا که من این شعر را می‌نویسم
شاعری پشت سر من ایستاده است
شاعری که من و شعرم را با هم مثل شعری می‌سراید
اوست که شاعر بزرگ است
مثل فردوس در پشت سر «آدم» است
زبانی است در بوتهٔ آتش
مثل جبرئیل است که قاری و راوی نخستین است
مثل رستم است که فردوسی و شاهنامه را با هم می‌سراید
.....
مثل رینگ به اطراف یک مشت‌زن
مثل تشک که وسیع‌تر از اندام کشتی‌گیر است
مثل شولائی از کهکشان‌ها بر دوش من
آن شاعر بزرگ را عبادت می‌کنم
رابط من با آخرت شاعران بزرگ است

مثل آهنگسازی که موقع آفریدن آهنگ، آن را ضبط می‌کند و ناگهان موقع بازشنیدن نوار می‌بیند موسیقی دیگری را هم ضبط کرده است، یک موسیقی بزرگتر از موسیقی خود او ولی مربوط به آن مثل سائق شطح مرگ در هستی حضور می‌یابد و رابط او با موسیقی کهکشان می‌شود مثل همهٔ مرگها و

زندگی‌ها و زندگی‌ها و مرگها که با هم در آینده میعاد دارند و معاد شعر و شاعر در آن جاست.»[۴۸]

چیزی که در نظر نخست از آن «شعر!» و این جمله‌ها دریافت می‌شود، پریشان‌گوئی‌های حیرت اثری است که به قصد سیاه کردن صفحهٔ کاغذ از نوک خامهٔ «شاعر» و «مفسّر» جاری شده است. اگر جمله‌هائی از این قبیل:

اسبش به تابستان رفته بود

تا برای زمستان گرما بخرد[۴۹]

دست‌کم واجد مزیّت ایجاز (البته ایجاز مُخلّ) بود، این درهم گوئی‌های بی وجه از مرز تفصیل و اطناب مُملّ نیز درگذشته است. روزی فیلسوفی یونانی (فیثاغورث) برحسب نظریهٔ عرفانی خود گفت: «سرعت اجرام سماوی و فاصلهٔ آن‌ها دارای نسبت‌های موسیقیائی است. حرکت دایره‌ای ستارگان آوازی هماهنگ پدید می‌آورد. ترانه ای جاوید همواره در فضای هستی مترنم است.»[۵۰]

اکنون «بحرالعلوم» و «شاعر» ما بی‌آن‌که بوئی از عرفان اصیل برده باشد، آن پیش نهادهٔ فیثاغورث را واقعیتی مسلّم پنداشته و سخن از «موسیقی کهکشان» می‌کند یا فکر می‌کند با چیدن کلمات نامتجانس در کنار هم مولوی و شمس تبریزی می‌شود. شرط می‌بندم که «شعر» آمده بین توضیح پیش و بعد آن را مانند نثر به صورت افقی بنویسند تا دریابند هیچ تغییری در معنا و صورت عبارت‌ها حاصل نمی‌شود. نویسنده با بهره‌گیری از نظریهٔ سوررئالیست‌ها و طرفداران شعر سرایشی (که در بحث از نظریهٔ افلاطون، عارفان و رمبو ... دیدیم) و تکه پاره‌های اسطوره‌ای و صوفیانه و واژگان عادی روزانه (رینگ مشت‌زنی، تشک، کشتی‌گیر ...) عبارت‌هائی نوشته است که به رغم ادعایش نه از مرگ پیامی دارد نه از زندگانی و نوشته‌اش نه حسن تألیفی دارد نه شور و هیجانی. «شعر» مصنوع و «تفسیر» زورکی و بی‌وجه است و «سنگینی» وزن

نویسنده‌اش نه به دلیل بار معنائی و عاطفی بلکه معلول رقّت و سبکی هوای پیرامون است که فروغ در شعری به رسائی آن را بیان داشته بود:

در سرزمین قدکوتاهان
معیارهای سنجش
همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند.[۵۱]

نکتهٔ مهمی که دربارهٔ تصویر شاعرانه ناگفته ماند این است که در شعر اصیل، تصویر همیشه محیط جغرافیائی و فضای بومی شاعر را نیز نشان می‌دهد و در آن عطر گلها، آوای رودها و چشمه‌ساران، رنگ و نغمهٔ پرندگان یا بوی عفن مرداب‌ها، تفتگی صحراها و خشکسالی‌های محیط پیرامون او دمیده می‌شود. دشت و باغ و صحرا و سرو و صنوبر و گل سرخی که حافظ و سعدی وصف می‌کنند به شدّت رنگ بومی دارد. در شعر نیما هوای مرطوب و بارانی شمال ایران و جنگل‌ها و رودها و کوه‌های آن حضور یافته است. امّا در اشعار انتزاعی «موج نو» دورنمای طبیعی و اجتماعی حذف شده و همه چیز فرنگی مآبانه و انتزاعی است و پیداست که در اتاق‌های در بسته نوشته شده است:

چشم‌هائی که در تصوّر نیست
در تصویر هم نمی‌آید
تاریخ سرایش ما فرداست
و کلیدی از این قفل
در جیب ملاقاتی دیگر منتظر است.[۵۲]

«شاعری» دربارهٔ این «شعر» می‌نویسد:

«طرح اندیشگی (؟) [مراد اندیشندگی است!] که در این شعر با حرکت موزون و پُر از تغنی واژه‌ها ریخته شده همه جا بشارت از گریز و ملاقات دیگر دارد.[۵۳]» و با این جمله‌های معیوب و مبهم خواسته است «شاعر نوازی»

کند و دل سراینده «شعر» را بدست آورد. باید گفت دو سطر نخست سروده «چشم‌هائی که در ...» توضیح واضحات است و در سه سطر باقی‌مانده نیز با زبانی الکن از رویدادی که در آینده خواهد بود (دیدار با کسی که مطلوب اوست) سخن می‌گوید بی‌آنکه بتواند خواننده شعر را به اهمیّت چنین رویدادی اقناع کرده باشد. سراینده حتی در زمینه موضوعی چنین ساده با ترس و پرده‌پوشی و ابهام سخن می‌گوید، به سخن دیگر موضوع را می‌پیچاند تا جدّی و عمیق به نظر برسد و نیز به رغم نظر «مُفسّر» که در «شعر» حرکت موزون و پر تغنی واژه ... می‌بیند، جمله‌ها فاقد هارمونی و نغمهٔ حروف و حرکت است. من در این جا از حافظ و سعدی و ... مثال نمی‌آورم که حرکت موزون و تغنی واژه‌ها را به مرزهای بسیار دور برده‌اند، بیتی از شاعری کهن را می‌نویسم که شهرتی هم ندارد، تا مفسّر بداند تغنی متناسب واژه‌ها چگونه است:

دیشب به رقص برخاست آن فتنهٔ نشسته
یک دل درست نگذاشت با طرهٔ شکسته

به تناسب «برخاست» و «نشسته»، «درست» و «شکسته» و نغمهٔ حروف سین و شین که صفیرکشان در رقص کلام می‌گذرند و تجسّم زیباروئی رقصان که با طرهٔ شکسته‌اش همهٔ دل‌ها را می‌شکند بنگرید تا دریابید قدرت کلامی شاعر چه کرده است. در این بیت موزون و متناسب، تغنی واژه‌ها را می‌بینیم نه در آن عبارت‌های بی‌روح و حال و نثرگونه که نویسنده‌اش گوئی در «خلاء» زیست می‌کند. اکنون ترجمهٔ شعری بخوانیم از شاعره‌ای روسی به نام «دنیز له‌ور تاف (دنیس لورتف)» تا دریابیم زنی حسّاس و شاعر چگونه در زبان خود هنرنمائی می‌کند که تأثیر شورانگیز آن در ترجمه نیز پیداست:

در ذهن من زنی است معصوم
بی‌زیور و پیرایه

اما خوش‌سیما
که بوی سیب و سبزه می‌دهد، قبائی
آرمانشهری به تن می‌کند،
و گیسوانی شلال و به رنگ قهوه‌ای روشن دارد
مهربان است و بسیار پاکیزه و بی هیچ جلوه‌گری
اما تهی است از نیروی خیال
و دختری است، یا پیرزنی، یا هر دو
پریشان و ماه‌زده
با جامه‌ای ژنده از درّ کوهی، پَر و تافتهٔ پاره
که آوازهای غریب می‌داند
امّا مهربان نیست.[۵۴]

این شعر به ترجمه درآمده به مراتب از «شعر» (چشم‌هائی که در تصوّر ...) فارسی‌تر و رساتر است و اگر نثرنویس‌های به گمان خود شاعر از خر شیطان «واژه‌بازی» پیاده شوند و به دیدهٔ تحقیق در کار خود بنگرند و خود این نکته را دریافت خواهند کرد.

وقتی در شعری تأثیرات محیط اجتماعی و جغرافیائی و پیوند با پیشا ـ دهش‌های قومی ـ که در دانستگی مردم ریشه‌های عمیق دارد، موجود نبود، آن شعر از عرصهٔ تعلّقات مردم بیرون خواهد افتاد و نوشته‌ای خواهد ماند نقش شده بر پارهٔ کاغذی بی‌آن‌که از این دست به آن دست و از این دل به آن دل برسد. دیده‌ایم که بعضی ناقدان تأثیراتی از نوشته‌های احمدرضا احمدی و یدالله رؤیائی در اشعار نو فارسی یافته‌اند و در این زمینه به‌طور مثبت یا منفی داوری‌هائی بدست داده‌اند، از جمله نوشته‌اند که در کنار نیما و شاملو «احمدی و رؤیائی و صفارزاده ارزش‌های نوی وارد فضای شعر معاصر کردند و با ورود اینان، شعر معاصر دچار بحران بی‌سابقه‌ای گردید و دامنهٔ بحران از محدودهٔ ادبی فراتر رفت و به قلمرو اجتماعی

کشید. (!؟) ... باری نوآوری احمدی در آفریدن فضاهای بیگانه و ترکیب آن فضاها نهفته بود ... او نه مبانی شعر کهن را می‌شناخت و نه به مبانی نوساخته توجّه داشت. او نه فقط از به‌هم آمیختن عناصر ناهمگون در کوتاهترین جزء شعر پروا نمی‌کرد:

صبحانه را زخم زدیم و در باغچه کاشتیم

بل مفاهیم انتزاعی را در قالب عباراتی می‌ریخت که قصد عینیت بخشیدن به آنها را داشت و تنها ملموس کردنشان را از نظر حسّی هدف گرفته بود. احمدی شیوهٔ همزمان دیدن عناصر پراکنده را وارد شعر کرد، بی‌آن‌که اصراری در به دست دادن ساختی هماهنگ داشته باشد. در نگاه او جهان مرکّب از اشیاء منظم بهم پیوسته نیست که در ساختمان واحدی گردآمده باشد بل مجموعهٔ قطعات پراکنده‌ای است که به تصادف در کنار هم قرار گرفته‌اند. هم از این روست که ترکیب تصادفی اشیاء و پدیده‌ها در شعر او از اهمیّت درجهٔ اول برخوردار است و به تبع آن هیچ نظمی برساخت شعرش حاکم نیست.»[۵۵]

شاید همهٔ این حرف‌ها درست باشد اما این‌که «شعر احمدی یا رؤیائی موجب بحرانی در شعر معاصر و از آن برتر بوجود آورندهٔ بحرانی در عرصهٔ جامعهٔ ما شده باشد، ادعای بسیار گزافی است. بله، این کسان تأثیراتی بر شعر روزنامه‌ای داشته‌اند و در این مجله و روزنامه یا آن نشریه نوشته‌هائی از ایشان یا دربارهٔ ایشان به چاپ رسیده و چند تنی نیز آن مطالب را خوانده و پسندیده یا نپسندیده‌اند. این‌ها چه ربطی به جامعه و بحران جامعه داشته است؟ گربه چیست که پشمش چه باشد!؟ برای مردم ایران که قلل عظیم اشعار فردوسی و مولوی و حافظ و سعدی و نظامی ... و اشعار نیما و شاملو و امیّد را در منظر خود دارند، و برای شعرشناسانی که شعر را با محک سخن والا و معیارهای زبان فارسی دری می‌سنجند، نوشته‌هائی از این قبیل:

خودم را انتخاب می‌کردم

تا شفا یابم[۵۶]

یا:

بوده حواسش

حالا که نیست و

مات مانده بر این سنگ ـ که رود بود و هلاکی شد در جا

یا نسیم و ایستاده شده ـ

یا کجا گیسوش

که بر گوَن و لت پاره‌ها

تاریک می‌شود.[۵۷]

اباطیلی بیش نیست. حالا برای این اباطیل معانی حسّی یا نمادین تراشیدن و برای «کلمات به تصادف در کنار هم قرار گرفته» تأثیراتی در این‌جا و آن‌جا پیدا کردن نه واقعیتی را نشان می‌دهد نه کار این درهم و برهم نویسان را به راه می‌اندازد. البته برای این‌که جانب انصاف را رعایت کرده باشیم باید بگوئیم در نوشته‌های احمدی به ندرت، سطرهائی که صبغهٔ تازگی دارد دیده می‌شود که مؤجد تأثیراتی حسّی است:

سلاح داران گلهای باغچه را لگدکوب کرده‌اند

امّا تبار گل هرگز نخواهد مُرد.[۵۸]

«گرچه در پایان شعر خیال هرکسی از این حرفها از قلم شاعری ترسو راحت می‌شود که می‌گوید:

و این جمله در خواب بود»[۵۹]

امّا با این همه این سطرهای نادر نیز مادهٔ خام شعرند نه خود شعر.

گفتیم که حضور تأثیرات محیط بومی و پیشا ـ دهش‌های آن در اشعار شاعر یکی از نشانه‌های اصالت اوست. شاعر اصیل به این عوامل بسیار توجه دارد چنان‌که «درختان زیتون، نارنجستان‌ها، کوه‌ها با شوکران‌ها و گزنه‌های

روئیده در دامنه‌شان، باد، ماه، دریا، غرناطه، سویل، قرطبه ... بناهای کهن، آدم‌ها، سواران، کودکان و کولیان ... که عناصر شعر لورکا را تشکیل می‌دهند برای اسپانیائی‌ها به ویژه ساکنان جنوب آن سرزمین که با فرهنگ و سنت کولیان آن دیار آشنا هستند، مفهومی مضاعف دارد. آن‌ها نسل در نسل می‌دانند که مهتاب «ایماژ» زنی بچه دزد است و رفتنش به آهنگرخانهٔ کولیان برای آنها دور از دانستگی نمی‌نماید:

ماه دست‌هایش را حرکت می‌دهد
و پستان‌های سفید سخت فلزی‌اش را
هوس‌انگیز و پاک عریان می‌کند
...
و بر آسمان، ماه می‌گذرد
ماه، همراه کودکی
دستش در دست[۶۰]

در شعر لورکا «باد» نیز نقشی به یادماندنی دارد، «دیو مردی» شهوت‌پرست است که حضورش دختر کولی را به وحشت می‌اندازد یا سرشار از درد و اندوه در آغاز و پایان شعر، باد سبز می‌وزد...»[۶۱]

پی‌نوشت

۱. *ادبیات معاصر ایران* (شعر)، محمد حقوقی، ۲۰، تهران، ۱۳۵۵
۲. سطرهای آورده شده از احمدرضا احمدی است. بنگرید به *روزنامهٔ شیشه‌ای*
۳ و ۴. *حافظ پژمان*، ۲۸۴ و ۱۶۴ ـ تهران، ۱۳۱۸
۵. مجلهٔ *کلک*، شماره ۴۰، تیرماه ۱۳۷۲، ص ۱۴
۶. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، حسن هنرمندی، ۳۴۸، تهران، ۱۳۵۰
۷ و ۸. *اساس الاقتباس*، خواجه‌نصیر طوسی، ۵۸۶، تهران، ۱۳۲۶

۹. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، همان، ۲۸۳

۱۰. *فردوسی و شعر او*، مجتبی مینویی، ۵۴، تهران، ۱۳۴۶

۱۱ و ۱۲. *شاهنامه*، ۴/۱۱۸ و ۶/۳۷۶ (چاپ مسکو)

۱۳. *صوّرخیال در شعر فارسی*، شفیعی کدکنی، ۴۵۴ و ۴۵۵، تهران، ۱۳۵۸

۱۴. *تاریخ ادبیات ایران*، ریپکا، ۳۹۸

۱۵ و ۱۶. *سرزمین بی‌حاصل*، حسن شهباز، ۸ و ۷۸، تهران، ۱۳۵۷

۱۷. *زندگی و طرح‌های لورکا*، علی‌اصغر قره‌باغی، ۹۳ و ۹۴، تهران، ۱۳۷۰

۱۸. *تولدی دیگر*، ۴۵

۱۹. *مدایح بی‌صله*، احمدشاملو، ۷۲، سوئد، ۱۳۷۱

۲۰. *برگزیدهٔ اشعار*، ۵۶، تهران، ۱۳۴۲

۲۱. *بازگشت*، ف. توللی، ۲۱۷، شیراز، ۱۳۶۹

۲۲. *کاروان*، ف. توللی، ۲۳ و ۲۴، شیراز ـ تاریخ چاپ ؟ ـ چاپ دوم

۲۳. *کاروان*، همان، ۱۰۷ و ۱۰۸

۲۴ و ۲۵. *مدایح بی‌صله*، همان، ۱۶۸ و ۴۹

۲۶ و ۲۷. *قرمزتر از سفید*. ک. منشی‌زاده، ۳۹ و ۳۰، ۱۳۷۰

۲۸. *لیرشاه* ـ شکسپیر ـ ترجمهٔ جواد پیمان، ۲۴۸ و ۲۴۹، ۱۳۴۷

۲۹. *دشنه در دیس*، احمد شاملو، ۷ و ۸، تهران، ۱۳۵۶

۳۰. *برگزیدهٔ اشعار*، همان، ۶۷

۳۱. *رها*، فریدون توللی، ۱۴۲، شیراز، ۱۳۴۶

۳۲. *کبوتر صلح*، سال دوم، شمارهٔ ۲ (۲۵)، تیرماه ۱۳۳۱

۳۳. *کبوتر صلح*، شمارهٔ ۸ ـ ۱، شهریور ۱۳۳۰

۳۴. *خواب‌نامه*، احمد عزیزی، ۴۷، تهران، ۱۳۷۱

۳۵. *«آوار آفتاب»* سهراب سپهری، هشت کتاب.

۳۶. *زمستان*، ۱۶۴

۳۷. *آهنگ دیگر*، منوچهر آتش، ۱۳

۳۸. *تولّدی دیگر*، ۱۶۶، تهران، ۱۳۴۶

۳۹. *شاهنامه*، ۲/۱۱۷

۴۰. *شاهنامه*، ۵/۲۷۵

۴۱. *صوّرخیال*، همان، ۴۵۰

42. Ezra Pound, Edited by W. Sutton
43. Litrary critieism. C. Brooks, p: 661, NY, 1983

۴۴. *کلیات زیباشناسی* ـ ترجمهٔ فوأد روحانی، ۵۴، تهران ۱۳۵۰

۴۵ و ۴۶. مجلهٔ *آدینه*، دکتر مهرداد بهار، شماره ۵۵

۴۶. مجله *آدینه*، همان.

۴۷. *روزنامه شیشه‌ای*، احمدرضا احمدی

۴۸. مجلهٔ *دنیای سخن*، رضا براهنی، شمارهٔ ۵۳، اسفندماه ۱۳۷۱، ص ۷۶ و ۷۷

۴۹. *روزنامهٔ شیشه‌ای*، همان.

۵۰. *نخستین فیلسوفان یونان*، دکتر شرف‌الدین خراسانی، ۲۰۵، تهران، ۱۳۵۰

۵۱. *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، ۸۰ و ۸۱، تهران، ۱۳۵۴

۵۲. مجلهٔ *تکاپو*، فیروزه میزانی، شماره ۱ (دورهٔ جدید)، ۵۹، اردیبهشت ۱۳۷۲

۵۳. مجلهٔ *تکاپو*، همان، منوچهر آتشی، ۵۶

۵۴. مجلهٔ *تکاپو*، ترجمه رضا پرهیزکار، شماره ۲ (دوره جدید)، ص ۴۷، خرداد ۱۳۷۲

۵۵. *جُنگ کادح*، عنایت سمیعی، ۸، زمستان ۱۳۷۰

۵۶. *روزنامه شیشه‌ای*، همان.

۵۷. مجلهٔ *تکاپو*، همان، فیروزه میزانی، ۵۷

۵۸. مجلهٔ *نگین*، شماره ۴۲، آبان‌ماه ۱۳۴۷

۵۹. مجله *نگین*، نوریان، ۷ و ۱۰، شماره ۴۲، آبان ۱۳۴۷

۶۰. *ترانهٔ شرقی و اشعار دیگر*، ترجمهٔ احمد شاملو، تهران، ۱۳۵۹

۶۱. *زندگی و طرح‌ها*... همان، ۸۲

چگونگی شکل‌بندی و ساخت فورم در شعر نو فارسی*

شعر نو، شعر جدید یا شعر امروز فارسی ریشه در جنبش مشروطه خواهی دارد و مشروطه خواهی نیز خود فرزند دگرگونی‌هایی است که به سبب پیدایش تمدن و فرهنگ مدرن: جنبش رنسانس، پیدایش بورژوازی و کشورهای بزرگ صنعتی و مولّد و کشمکش‌های آنها ... نخست در اروپا به ظهور رسید و سپس به سراسر کرهٔ زمین گسترش یافت. رابطهٔ ایران‌زمین با اروپا و تمدن جدید به این صورت در زمان صفویان، زمانی که انگلیسی‌ها به خاورزمین و به ویژه به کشور هند رخنه کرده بودند، به طوری ناپیوسته و کمرنگ آغاز شد و به طور حاد و مستقیم در آغاز دورهٔ قاجار و به خصوص در عهد فتحعلی شاه بازار گرمی پیدا کرد. در برابر دگرگونی‌های جدید و گسترش آن، جامعه ما واکنشی دوگانه نشان داد که هنوز نیز ادامه دارد. در این زمینه گروهی طرفدار بهره‌گیری از تمدن جدید بودند (عباس میرزا، قائم مقام فراهانی، امیر کبیر، میرزا ملکم خان، آخوندزاده، طالب زاده ...) و گروهی مخالف آن. این گروه باور داشتند که می‌توان از رخنهٔ تمدن جدید: علم و صنعت که ابزارهای امروزی‌اند، جلوگیری کرد و نظام اقتصادی، تولیدی و

---

* *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۲۱، دی ماه ۱۳۸۷.

فرهنگی موجود را نگاه داشت (بازگشت بـه خویشـتن تعبیـر جدیـدی از ایـن گرایش است) و گروه مخالف این نظریه، راهکارهایی برای اخذ تمدن جدید و کنار آمدن با آن عرضه می‌داشتند. این جدال گرچه در نظر ادامه یافـت.، امـا در عمل نظر گروه نخست پیش می‌رفت، چرا که دگرگونی‌ها مهار نشـدنی بـود و زورآوری و تهاجم انگلستان، روسیهٔ تزاری و کشـورهای دیگـر اروپـا، عبـاس میرزا و سپس امیرکبیر را ناچار ساخت در این باره چاره‌اندیشی کنند و در برابر رخنه‌ها و نفوذهای اروپائیان به مقاومت برخیزنـد و بـا همـان سـلاحی مجهّـز شوند که قدرت‌های نو خاسته دارا بودند. نتیجهٔ این کشـمکش‌هـای درونـی و برونی، ورود ابزار و افکار جدید به کشور ما بود. افکار جدید و استعمار جدید به راهی رفت که هم در نهادهای ما تغییر ایجاد کرد و هم موجـب مقاومـت و خیزش مردم در برابر استبداد قاجاریـه شـد و در نهایـت جنـبش مشـروطه پـا گرفت. جنبش مشروطه‌خواهی گر چه در نیمه راه متوقف شد ولی آثـار آن در همه نهادهای اجتماعی، از جمله در زبان، رسم‌ها، شعر و ادب پدیدار شد و به تدریج راه را برای دگرگـونی‌هـای بعـدی فـراهم آورد. اشـعاری کـه در دورهٔ مشروطه و پس از آن سروده می‌شد به ویژه رو به سوی ناسیونالیسم و انقـلاب داشت. بسیاری از شاعران حتی در غزل سخن از میهن، مهر میهن و قیـام ملـی به میان آوردند. کم‌کم شاعران و نویسندگان تجددخواه بـه تـأثیر اندیشـه‌هـای جدید، ادبیات را ابزاری دیدند برای رسیدن به اهـداف اجتمـاعی. نـزد ایشـان ادبیات آیینه‌ای است که تحولات اجتماعی و انقلابی را نمایان مـی‌کنـد و بایـد بکند. انقلاب ادبی ثمرهٔ راستین انقلاب سیاسی است و حکایت از این دارد کـه شعر و قصه‌ای به قاعده و درست است که مردم را بیدار مـی‌کنـد و بـه کـار و کوشش در آبادی و سرفرازی میهن بر می‌انگیزد. چنان که ملـک الشـعراء بهـار می‌گفت:

یا مرگ یا تجدّد و اصلاح

راهی جز این دو پیش وطن نیست

اما البته دربارهٔ تجدّد و اصلاح، همهٔ ادیبان یکسان نمی‌اندیشیدند. بهار و چند تنی دیگر می‌گفتند باید پایه‌ها و قالب‌های شعر کلاسیک را نگاه داشت و محتوا و درونمایه‌ها را تغییر داد. افزوده بر این، بهار و نوجویان اعتدالی در آزمون صورت ظاهری و قالب شعر از حد چهار پاره و مستزادسرایی فراتر نرفتند و به راستی فورم تازه‌ای که متناسب با دگرگونی‌های درونی و برونی جامعه باشد به وجود نیاوردند. در این دوره البته بهار و عارف قزوینی در تصنیف، اشعار پیشرفته‌تری به وجود آوردند (مرغ سحر اثر بهار و تصنیف‌های عارف از جمله دل هوس سبزه و صحرا ندارد ...) اما چون تصنیف عملکردهای دیگری داشت و می‌بایست همراه با موسیقی اجرا شود، این رشتهٔ کار نزد نوجویان چندان جدّی تلقی نمی‌شد و غالباً آن را شاخه‌ای از موسیقی می‌شمردند، چنان‌که ایرج میرزا در هجو عارف قزوینی می‌گفت:

تو شاعر نیستی، تصنیف سازی!

به این دلیل و دلایلی دیگر تقی رفعت و دیگر نوآوران، آثار بهار و دهخدا و ... را نوآوری ادبی نمی‌شمردند، چرا که اینان کوشیده بودند مفهوم‌های جدیدی را در همان قوالب و تعابیر کهن یا با اندکی دستکاری نمایش دهند و کار تازه‌ای نکرده‌اند. به تعبیر نیما شاعران اعتدالی پی نبرده‌اند که معانی نو را نمی‌توان با الفاظ کهن بیان کرد و تازه زمانی که به فکر افتاده‌اند چنین کنند، لفظ و معنی هر دو را عوض کرده‌اند، اما به سبک خام و نادرست و احیاناً پُر از غلط‌های آشکار زبانی.[1] از جمله عناصری که به نوجویان کمک می‌کرد تا قسمی شعر جدید به وجود آورند، آشنایی با یکی از زبان‌های اروپایی بود. نیما می‌گوید: «آشنایی با زبان فرانسه راه تازه‌ای پیش پای من گشود.» البته این آشنایی، آشنایی با شعر و ادب فرانسه و پی بردن به شگردها و رمزهای شعر مدرن آن دوره نیز بوده است. پیش از نیما، یحیی دولت‌آبادی، عشقی، تقی

رفعت، لاهوتی و جعفر خامنه‌ای ... نیز با زبان‌های اروپایی آشنا بودند و استقبال از تحوّل جدید ادبی را لازم می‌شمردند. رفعت می‌گفت: «در نظر ما این مسأله، مسأله خاص ادبی نبوده ... [بلکه] مسأله مختلط اجتماعی و ملی ... و اساسی است. ادبیات یک ملت، آیینهٔ مدنیّت ملت است. ویکتور هوگو گفته است: «قاطع‌ترین نتیجهٔ مستقیم انقلاب سیاسی، انقلاب ادبی است و در تحولات مادی شرکت نجویید مگر با انقلاب معنوی ... شاعر یا ادیب پیرو نیست، پیشواست. شما برای فردا بنویسید ... امروز می‌بینید که سعدی مانع از موجودیت شماست. تابوت سعدی، گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند. عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلّط است ولی همان شعر کهن به شما خواهد گفت: هر که آمد عمارتی نو ساخت ...»[۲]

در این گرایش همهٔ نوجویان، محافظه کار و تندرو شریک بودند، نهایت این‌که هر یک راه‌های متفاوتی پیش گرفتند. در مثل یحیی دولت‌آبادی (۱۳۱۸-۱۲۴۱) در سال ۱۳۳۰ هـ. ق در سوئیس منظومه‌ای به نام «صبحدم» که از وزن عروضی پیروی نمی‌کند، ساخت که این‌طور آغاز می‌شود:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم در جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار، نه مست بودم نه هشیار.[۳]

داستان از این‌جا آغاز می‌شود که ادوارد براون از لندن نامه‌ای به دولت-آبادی می‌نویسد که در انجمن ادبی ایران و انگلیس بین او و دیگر اعضای انجمن اختلافی هست. مدعی تصور می‌کند اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود، دیگر از عهدهٔ [ساختن] کلام منظوم بر نمی‌آید و من این دعوی را انکار کردم ... به درخواست براون، دولت‌آبادی قطعهٔ صبحدم را می‌سازد و

برای او می‌فرستد. در این «منظومه» مصراع نخست با دوازده صدا (هجا) و دو مصراع آخر با هشت صدا، تقطیع می‌شود.[۴]

دولت‌آبادی در قطعهٔ دیگر به نام «سبک تازه»، بار دیگر تصریح می‌کند که در این قسم شعر سرایی رعایت عروض منظور نبوده است. پنج مصراع هر یک با هشت صدا و مصراع‌های ششم (در هر بند) که همه با یکدیگر هموزن و قافیه‌اند با ۱۰ صدا تقطیع می‌شوند:

من در عالم جویم آدم
عاقل دانا، کامل بینا
نیکو خصلت، نیکو طینت
صاحب همّت، صاحب عزت
شخص رنگین، مرد سنگین
از هر چه بود، این به در عالم[۵]

در این دو قطعه، هم وزن هست و هم قافیه اما نه اسلوب کهن و می‌توان گفت که شاعر در این زمینه گامی در راه ایجاد سبک تازه برداشته است.[۶] اخوان (م. امید) این چاره‌جویی شاعرانه را ناموفق می‌داند و می‌نویسد: «کار دولت‌آبادی و لاهوتی که با توجّه به دو نژاد و نتاج شعر فرنگی (فرانسه و روسی) به تقلید (از این دو زبان) اشعار هجایی پرداخته‌اند به نتیجهٔ مطلوب نرسید»[۷] ...(ما با این داوری موافق نیستیم و پس از این نشان خواهیم داد، کوشش‌های این سه شاعر: شمس کسمایی، عشقی، تُندرکیا ... در ایجاد فورم تازه در شعر فارسی موفق بوده است.)

میرزاده عشقی نیز در *نوروزی نامه* خود بر لزوم دگر ساختن اسلوب شعر کهن، وزن و قافیه و تعابیر زبانی، تاکید دارد و خود او در کار تجدد شعر فارسی سهم بسیار داشته است. او از سال ۱۲۹۵ ه. ش. به بعد در نمایشنامهٔ منظومی به نام «رستاخیز شهریاران ایران»، دستگاه‌های متفاوت موسیقی ایرانی

را با انواع شعر از قبیل مثنوی، غزل و تصنیف در هم آمیخت و در نمایشنامهٔ منظوم دیگری به نام *کفن سیاه* و *نوروزی نامه* مضامین متفاوت اجتماعی را در اشعاری به سبک تازه که از تصرّف در شکل مسمط و ترکیب‌بند پدید آورده بود، بیان کرد.[۸]

نوجویان دیگر مانند دهخدا، سید اشرف‌الدین گیلانی، عارف قزوینی، لاهوتی و بعد فرخی یزدی، رشید یاسمی و ملک الشعراء بهار نیز در همین سمت و سو راه می‌پیمودند و می‌کوشیدند با نگهداری قالب‌ها و اوزان کهن، شعر تازه بسازند. از این قسم است مسمط دهخدا در مرثیهٔ شهادت جهانگیرخان صور اسرافیل:

ای مرغ سحر چو این شب تار
بگذاشت ز سر سیاهکاری[۹]

و چهار پاره بهار، «کبوتران من»:

بیایید ای کبوترهای دلخواه
بدن کافور گون پاها چو شنگرف
بپّرید از فراز بام و ناگاه
به گرد من فرود آیید چون برف[۱۰]

و «زهره و منوچهر» ایرج میرزا:

صبح نتابیده هنوز آفتاب
وا نشده دیدهٔ نرگس ز خواب
تازه گل آتشی مشکبوی
شسته ز شبنم به چمن دست و روی
منتظر حولهٔ باد سحر
تا که کند خشک بدان روی تر[۱۱]

و قطعهٔ «سرود آهنگران» ابوالقاسم لاهوتی و دیگر اشعار هجایی او:

در همه کاری، در همه کشور
از همه دستی هست بالاتر
دست آهنگر، دست آهنگر
تیغ برّنده، خُود و خفتان را
تاج رخشنده، داس دهقان را
کی به صد زحمت می‌کند ایجاد
دست آهنگر، دست آهنگر.[۱۲]

و قطعهٔ «توأمان» رشید یاسمی:

صبح چو مرغان باغ نغمه سرایی کنند
ز خواب خوش کودکان دیده‌گشایی کنند.[۱۳]

و قطعهٔ «ای گربه» پروین اعتصامی:

ای گربه تو را چه شد که ناگاه
رفتی و نیامدی دگر بار[۱۴]

و «ای شب» نیما:

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز
تا چند زنی به جانم آتش![۱۵]

و دیگر قطعه‌های قافیه‌دار و با وزن عروضی او ... نشانهٔ همگامی شاعران ماست با تحولی که پیش و بعد از جنبش مشروطه‌خواهی، سیمای فرهنگی جامعهٔ ما را دگرگون می‌ساخت اما این قسم نوآوری، تندروان ادبی را خشنود نمی‌کرد و نیما نیز خود پس از چندی به تغییر دادن بنیادی تعابیر کلام و نظام بدیعی شعر پارسی روی آورد که نمونهٔ کمال یافته آن را در قطعهٔ «ققنوس» (۱۳۱۶ خورشیدی) می‌بینیم. البته پیش از او تقی رفعت، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای در فاصله ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۰ خورشیدی در روزنامه‌های *تجدد* و *آزادیستان* تبریز اشعار و مقاله‌هایی انتشار دادند. در این اشعار برخی واژه‌ها و

ترکیب‌های ناساز با قواعد و اصول دستور زبان فارسی و تعابیر آمده از ترکی عثمانی، روسی و فرانسه ... دیده می‌شود. شمس کسمایی پیش از سال ۱۳۰۰ برای ایجاد فورم جدید شعر به پیش و پس کردن قافیه‌ها و کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها پرداخت و در این آزمایش پیشرو کار نیما بود. او در قطعهٔ «پرورش طبیعت» (مجلهٔ *آزادیستان*، ۲۱ شهریور ۱۲۹۹) تساوی طولی مصاریع را کنار گذاشت:

ز بسیاری آتش مهر و ناز و نوازش
از این شدّت گرمی و روشنایی و تابش
گلستان فکرم خراب و پریشان شد افسوس
چو گل‌های افسرده افکار بکرم
صفا و طراوت ز کف داده گشتند مأیوس.[۱۶]

و نیز قطعه شعرهای دیگر در فاصله سال‌های ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۰ هجری خورشیدی مانند منظومه‌های «رستاخیز شهریاران ایرانی» عشقی، «عوام و خواص» بهار، «یادگار و پروانه و گل» رشید یاسمی و قطعه ذوقافیتین «زمستان» جعفر خامنه‌ای ... حدّ میانه‌ای به شمار می‌آیند بین مضامین و قالب‌های اشعار کهن و اشعاری که نیما در سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۰ خورشیدی سروده است.

پژوهشگران ادبی به این قسم آزمایش‌ها که سرمشق کار نیما نیز بوده کم بها داده‌اند و ارزش صورت و معنای آنها را زیاد جدّی نگرفته‌اند ولی این قسم داوری بیانی عاطفی است، نه تحقیقی. در این زمینه می‌توان گفت که در دورهٔ مشروطهٔ، دوره بیداری، کوشش شاعران بیشتر صرف ایجاد فورم و زمینه‌ای برای پدید آمدن شعر جدید می‌شود و از دل این آزمایش‌ها و گفتمان‌ها (در مثل جدال رفعت و بهار) نوجویی و نوآوری سر بر می‌کشد و روی دو خط موازی با دگرگونی‌های اجتماعی کشور ما، سر و صورت می‌گیرد و ادامه

می‌یابد. به راستی می‌توان اشعار بهار، رشید یاسمی، دهخدا و ایرج میرزا را کلاسیک جدید، کارهای جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی و لاهوتی را شعر جدید (یا معاصر) و کارهای جدید نیما و دکتر مقدم و تُندرکیا را «مدرن» نامید.

البته در آغاز دورهٔ تجدد اشعاری مانند «قیصر نامه» ادیب پیشاوری (دربارهٔ پیروزی‌های آلمان در جنگ جهانی نخست، موضوعی «جدید» اما همراه با حفظ همان اندیشه‌ها، تعابیر و باورهای کهن) نیز سروده شده، یا ایرج میرزا با همان کلام شوخ و شنگش دربارهٔ آزادی، پرورش جدید و پاس داشتن حقوق زن ... مطالبی به نظم بیان کرده است که هنوز خواندنی است؛ اما اینها را نمی‌توان تجدّد شعری دانست، گر چه همین آزمایش‌ها در رخنه انداختن در تعابیر و قالب‌های راکد و منجمد شده کلاسیک تأثیر داشته است.

شعر فارسی از جامی به بعد رکود عجیبی پیدا می‌کند، شعر جای خود را به نظم می‌دهد و دیگر ثمره هیجان‌های روانی نیست بلکه محصول تمرین «شعر» سازی و قافیه‌بافی است. سبک هندی می‌توانست شعر فارسی را به راه جدیدی بیندازد اما صائب، بیدل و عرفی‌ها نیز نتوانستند فورم جدیدی به وجود بیاورند و سرانجام با باریک شدن در معانی و استعاره‌ها، شعر را به معما و چیستان تبدیل کردند. در دورهٔ بیداری باز فورم تازه‌ای پیدا نشد. در کار ساختن شعر حماسی، شاعرانی مانند بهار به تغییر دادن مضامین پرداختند؛ در مثل به جای عشق به زیبایان، عشق به میهن را قرار دادند و به جای لغز «قلم»، لغز و چیستان «هواپیما» (چیست این مرکب پر گشا؟) را به میان آوردند و این البته تجدد ادبی نیست. «کسی که امروز با راه آهن یا با هواپیما سفر می‌کند، مناظر را آن‌طور نمی‌بیند که شاعر شتر سوار قدیم می‌دید. شاعر امروز باید دنیا را از دریچهٔ ترن و هواپیما تماشا کند نه آن که خود هواپیما و ترن را از گوشه

چشم شتر سواران ببیند و با استعاره‌ها و تشبیه‌های قدیم که شاعران شتر سوار به کار برده بودند، وصف کند.»[۱۷]

البته نوآوران هم کاملاً از دایره مفهوم‌های بدیعی کلاسیک بیرون نیامدند. بعضی از آنها متفنن بودند (دولت‌آبادی، رشید یاسمی)، بعضی‌ها وارد سیاست روز شدند و جان باختند (عشقی و رفعت) یا به تبعید رفتند (لاهوتی)، اشعار ایشان هم یکدست نبود؛ در مثل به گفتهٔ اخوان، قطعهٔ «ز بسیاری آتش مهر و ناز ...» کسمایی قالبی ناقص دارد، معنی آن از صورتش بهتر است و خود شعر فرق بسیار دارد با نوع و قسم کمال یافته و با انسجامی که نیما ابتکار کرده است.[۱۸]

نیما بیشتر از دیگران به معنای شعر مدرن پی برد. او اشیاء و اشخاصی را که در شعر کهن و شعر مشروطه حضور نمی‌یافتند به صحنه شعر آورد. صحنه شعر نیما اشرافی نیست بلکه مکان حضور یافتن رنجبران و مردمان ستمدیده است، از این رو خاورشناسان روسی او را «نکراسف ایران» نامیدند. روژه لسکو دربارهٔ نیما می‌گوید: «این شاعر با طرد تصویرسازی کهن و قراردادهای احساساتی و عرفانی قدیم، شعری هزار ساله را همراه با زبانی که وسیلهٔ بیان آن بود، کنار گذاشت و بر آن شد تا اضطراب‌های قلبی و انسانی خود را در برابر زندگانی، عشق و طبیعت و نیز رنج درماندگان و گذشت زمان، با زبانی تازه و گاه منحرف کننده اما سرشار از هیجان ... بیان کند.»[۱۹]

اشعار آغازین او بیشتر جنبهٔ مضمونی و رومانتیک دارد (ای شب، چشمهٔ کوچک، خروس و روباه، قصه رنگ پریده، محبس، افسانه) اما در همین قطعه‌ها نیز آثار ابداع سراینده آشکار است. او گاه قصه یا روایتی قدیمی یا مثلی عامیانه را می‌گیرد و به نظم می‌کشد، مانند «میرداماد» یا «زن انگاسی». در اینجا زنی اهل روستای انگاس نوشهر مازندران به شهر می‌آید و در راه آیینه‌ای

که به زمین افتاده بر می‌دارد و خود را در آن می‌بیند و گمان می‌کند زن دیگری است و پوزش می‌خواهد:

که ببخشید خواهرم به خدا
من ندانستم این گهر ز شماست!
البته این شعر نیست، تفنن است!

اشعار مدرن نیما از این سرچشمه‌ها سیراب شده است: آزمایش‌های اشعار مشروطه، عروض شعر کلاسیک، موسیقی و موسیقی شعر اروپایی، ابداع شخصی، افزوده بر این نیما نه فقط شعر مدرن ساخت، بلکه فن شعر (پوئتیک) آن را نیز نوشت (تعریف و تبصره، ارزش احساسات ...) او در فن قصه نویسی نیز وارد شد و قصه‌های کوتاه طرفه‌ای به نگارش درآورد.

در قصه رنگ پریده (۱۳۰۰)، افسانه (۱۳۰۱)، ای شب ... حالت رومانتیک و شور جوانی شاعر هویداست. در افسانه، هم پرده‌های زیبایی از طبیعت می‌بینیم هم بیان ملال‌ها و ناکامی‌ها و هم اندیشه‌هایی دربارهٔ وضع کارها و حتی چالش یا ایستار شاعران کهن دربارهٔ عشق، در این زمینه او حافظ را مخاطب قرار می‌دهد و به او می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام و ساقی است؟
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشقبازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است.[۲۰]

برخی از تصویرهای «افسانه»، با تصاویر اشعار تغزلی کهن و حتی اشعار رومانتیک معاصران (رشید یاسمی، عشقی، شهریار، دکتر هشترودی) تفاوت دارد، وصف حالات شاعر در زمینهٔ زندگانی محلی، یوش مازندران و دورنماهای سرسبز شمال به دست داده می‌شود. تأثیر شدید شعر رومانتیک و

پارناسی: آلفره دووین‌یی و ...[و آلفرد دوموسه] در بنیاد شعر «افسانه» وجود دارد. این ویژگی در فضای اثر و خصلت تصاویر جلوه‌گر است. در مثل «افسانه»ای که شاعر او را نمونهٔ مجسم ملال نشان می‌دهد که بر گوری نشسته و اشک‌های خونین می‌ریزد و در دستی چنگ و در دست دیگر جام باده دارد، بی‌شک یادآوری دوباره‌ای است از قطعهٔ «الوآ» (eloa) منظومه آلفره دووین‌یی.[۲۱]

در افسانه و قطعه‌های دیگر آغازین او، رگه‌های رئالیسم نیز هست که در *«خانوادهٔ سرباز»* (۱۳۰۴) و «محبس» بسط می‌یابد. درونمایه این قطعه‌ها ترسیم رنج و محرومیت تیره‌بختان و رنجبران زادبوم اوست که در همین درونمایه‌ها و در «کار شب پا» (۱۳۲۲) و «مادری و پسری» (۱۳۲۴) و «زن چینی» به اوج می‌رسد.

چیزی که نیما را از بهار و رشید یاسمی و حیدرعلی کمالی و دیگر معاصرانش جدا می‌کند، منحصراً در توجه او به دگر ساختن شکل و ساختمان و وزن شعر نیست که کسمایی، جعفر خامنه‌ای و لاهوتی نیز در همین سو می‌پوییدند. مهم‌تر همهٔ اینها ایستار اوست دربارهٔ تحولات اجتماعی و تاریخی و در این ایستار دهخدا (البته در مقالات اجتماعی خود) و لاهوتی شریکند. اینان فلسفه اجتماعی پیشتاز را پذیرفته‌اند و می‌خواهند در بنیادهای اجتماعی دگرگونی ریشه‌ای پدید آورند.

نیما هم از راه آشنایی با زبان فرانسه و خواندن آثار متفکران اجتماعی اروپا و هم به وسیله لادبن برادر بزرگترش، که مبارز و متفکر اجتماعی بوده است ـ بنیادهای فلسفهٔ اجتماعی را عمیقاً ادراک کرد، اما برای دگر ساختن وضع موجود، به راه لادبن و لاهوتی که وارد عرصهٔ مبارزهٔ سیاسی حاد شدند، نرفت. لاهوتی در اشعار اجتماعی خود به طور مستقیم مسائل را بیان می‌کند و گاه به سیمای آژیتاتور (مبلّغ) درمی‌آید:

برخیز، ای داغ لعنت خورده
دنیای فقر و بندگی
جوشیده خاطر ما را سپرده
به جنگ مرگ و زندگی
باید از ریشه براندازیم
کهنه جهان جور و بند
آنگه نوین جهانی سازیم
هیچ بودگان هر چیز گردند.[۲۲]

نیما از این ژرف‌تر می‌اندیشد. او بیش از انقلابی اجتماعی به انقلابی فرهنگی می‌اندیشد. نزد او کافی نیست رنجبران را به هیجان آوریم تا کهنه جهان جور و بند را از ریشه براندازند. نخست باید ادراک آنها را بالا برد تا موقعیت خود را تشخیص دهند. در ۱۳۱۰ هم به متفکر اجتماعی ایران می‌نویسد: «این کاغذ معرّف من است، منتقل می‌شوید که این صدا، صدای آشناست. همان‌طور که تألیفات شما صدای آشنا به گوش من می‌رساند ... شرایط روانی را البته باید در شکل مناسبات اجتماعی ... و در جریان اقتصادی اجتماعی پیدا کرد.» با این همه حتی در این نامه، نیما «جبر اجتماعی» را انکار می‌کند و عامل انسانی را شرط تحولات اجتماعی می‌داند: »شعر امروزی در حقیقت یک سؤال اقتصادی است، برای تأمین اقتصادی شخصی. ولی ما باید به اندازهٔ خود کار کنیم. من نیز در خصوص تجدید بنای پوسیدهٔ شعر و ادبیات فارسی زحمت کشیده و می‌کشم. اگر اسم مرا زیاد نشنیده باشید ... این گمنامی هم صفت ممتازه و عمومی حیات مردمان زحمتکش در ایران است.»[۲۳]

در قطعهٔ «محبس» نیما، انتقاد شدیدی از وضع اجتماعی ایران می‌بینیم. مردی بیکار را می‌بینیم که به اتهام فعالیت‌های انقلابی زندانی و به ناروا محکوم شده است. در قطعهٔ «خارکن»، شاعر، پیرمردی را نشان می‌دهد که با رنجی

بسیار هیزم گرد می‌آورد. کارش این است که تنهٔ درختان را با یک تبر از صبح تا شب از ریشه می‌کند.[۲۴]

دربارهٔ ابداع نیما در زمینه وزن، «م.امید» همهٔ جوانب کار را نشان داده است. «هنرمندی» نیز در کتاب *بنیاد شعر نو در فرانسه* شباهتی دیده است بین «شعر آزاد» فرانسه و شعر نیما: «موسیقی شعر آزاد، پیش از هر چیز آهنگ است نه بازی با اصوات موسیقی، در زبان فرانسه روی جمله می‌توان تکیه کرد و تشدید داد، نه روی کلمه و لحن هیجان‌انگیز به وسیله هیجانی که در جمله پنهان است به جمله داده می‌شود و همین لحن وحدّت شعر آزاد و وحدّت بند یا سراسر شعر را می‌سازد. پس بنیاد وزن، بیان طبیعی است نه قالب ساختگی عروض باستانی. قافیه به قافیهٔ ناقص کاهش می‌یابد: «ما از ضربهٔ دهل در آخر هر مصراع پرهیز داریم. مطابق اصول شعر آزاد، در هر مصراعی که وحدّت آن ناشی از وزن مجموع اجزای مصراع است، دیگر مشخص ساختن آخرین کلمه یا هجا، چه حاصلی می‌توانست داشته باشد؟»

هنرمندی سپس می‌افزاید: «نیما توانست نظریه‌های متضاد پیشروان شعر فرانسه، نظریهٔ مالارمه پاسدار عروض و قافیه را در کنار نظر انقلابی رمبو که خواستار آزادی کامل بود، یکجا در خود جمع سازد».[۲۵]

شعر نیما پس از کودتای ۱۲۹۹ و استقرار حکومت خودکامهٔ بیست ساله، به ویژه پس از سال ۱۳۰۵ مانند دیگر آثار ادبی این دوره سخت درونی می‌شود، اما همراه با این درون‌گرایی، او به تدریج به سوی سمبولیسم (اجتماعی) می‌گراید. در قطعهٔ «قو» (۱۳۰۵) (دوبیتی‌های پیوسته) وصفی زیبا از طبیعت می‌بینیم و در این متن طبیعی، قویی زیبا در جزیره‌ای در برابر نجوای آب‌ها نشسته است و به پرواز فکر می‌کند:

بپرد تا بدان سوی دریا
در نشیب فضای مثل سحر

برود از جهان خیرهٔ ما
بزند در میان ظلمت پر.[۲۶]

در «جوار سخت سر» (۱۳۰۹) یاد یار شاعر را آشفته می‌کند. امواج دریای خزر مانند هیون در کار هجوم به سوی او هستند. «سخت سر» (رامسر بعدی)، نزد او غربتکده است، هر دم این اندیشه در او زنده می‌شود که «ای کاش بودم در وطن». در «ققنوس» (۱۳۱۶) ما دیگر با شاعری رویاروییم که شیوه ویژهٔ خود را یافته است. مصاریع بر حسب حالات درونی او کوتاه و بلند شده‌اند. قافیه ـ نه پی در پی ـ بلکه به ضرورت معنا و آهنگ در شعر می‌آید. درونمایه شعر در نظر نخست همان افسانه مشهور «ققنوس» است (بعدها منوچهر آتشی نیز از این موضوع، قطعهٔ «مرغ آتش» را می‌سازد) که با احساس پایان یافتن زندگانی‌اش، آتشی می‌افروزد، خود را در آن می‌سوزد و ققنوس‌های جوان از خاکستر تن او پدید می‌آیند. اما شاعر، بُعدی اجتماعی به این افسانه می‌دهد:

حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر ار به سر آید
در خواب و خُورد
رنجی بود کز آن نتوان نام بُرد.[۲۷]

ققنوس در اینجا می‌تواند شاعر پیشگام یا مبارز پیشتاز باشد، در هر صورت نماد انسانی است که در ویرانی، آبادی و در نابود شدن، زندگانی دوباره می‌بیند و همین گونه است «خانه‌ام ابری» است که شاعر در آن، تیرگی‌های زادبوم خود را مجسّم می‌کند. «ماخالسکی» باور دارد که «نیما در طول سال‌ها بیش از پیش به شعر تعقلی روی می‌آورد و نمادهایی کمتر مفهوم را در شیوه‌ای پیچیده و گنگ به کار می‌گیرد: مرغ غم، شب قوروق ... شعر بیست و نه بیتی «شیر» نیز ویژگی تمثیلی دارد. شیر، مظهر خشم شاعر است در برابر دشمنانش و سرانجام نیز آنها را به حال خود رها می‌کند.»[۲۸]

البته نیما در اشعار پس از ۱۳۲۰ خود، شیوه سمبولیسم و تمثیل‌سازی را ادامه داده است ولی بسیاری از قطعه‌های او در این دوره، اشعار اجتماعی است (کار شب پا و ...) و سمبولیسم او نیز سمبولیسم اجتماعی است و بغرنج و گنگ هم نیست و صراحت بسیار دارد. غرابت برخی از این اشعار بیشتر به واسطهٔ کاربرد واژه‌های مهجور و برخی مسامحه‌های نحوی زبان است، نه به سبب عناصر رمزی کردن و درون گرایانهٔ سمبولیسم شاعرانی مانند بودلر، ریلکه و رمبو ... . به گفتهٔ محمد ضیاء هشترودی، نیما در شیوهٔ چکامه‌سرایی استاد است، اما او طرز جدید ویژه‌ای پیش گرفته. دو شاهکار او: «افسانه» و «برای دل‌های خونین» ترجمان مسلک بدبینانهٔ وی هستند. او در سخن‌سرایی مُبدع و مبتکر است به ویژه در افسانه‌سازی و طرز بدیع تسمیط یکتاست. تأثیر ادبیات اروپایی در آثار این شاعر مشاهده می‌شود ولی این تأثیر را در سایهٔ قوت قریحه و در زیر پردهٔ تسلط و اقتدار خود مستور می‌دارد.[۲۹]

امروز به تقریب همهٔ پژوهشگران، «نیما» را مُبدع و پیشوای شعر نو می‌دانند و کمتر از نوآوری‌های عشقی، لاهوتی، دولت‌آبادی و تندرکیا و ... می‌نویسند. البته درست است که نیما استعداد بیشتری داشت و کار نوآوری را جدّی‌تر پی گرفت، اما باید دانست که این شاعران و همچنین دکتر محمد مقدم (زبان‌شناس و پژوهشگر) در کار ایجاد فورم تازه در شعر نو پیشگام بودند و تلاش آنها در کار نیما نیز تأثیر داشت.

بعضی‌ها دربارهٔ فورم شعر یا رمان داوری درستی نداشته‌اند و گمان برده‌اند که فورم همان صورت ظاهری شعر یا رمان است و نیز می‌توان گفت برای شاعر، رمان‌نویس، نقاش یا سینماگر ... کافی نیست که به نفی و نقد برخی عناصر و نعابیر پیشا ـ دهش (سنتی) هنر برخیزد یا از هنجارهای رایج دور شود. حتی ملک‌الشعراء بهار که بر ادب کلاسیک تسلط داشت و از چند و چون تحولات سیاسی، هنری و اجتماعی جدید نیز بی‌خبر نبود، همین اشتباه را

در زمینهٔ نوآوری داشته است و گمان کرده است که می‌تواند به مدد قدرت سخنوری نوآوری کند. او پس از آن‌که از نو شدن اندیشه‌ها پس از جنبش مشروطه و پدید آمدن سبک‌های تازه و ابداع و بدعت‌ها سخن می‌گوید، دربارهٔ معاصران نوجوی خود به داوری می‌نشیند. از نظر او تصنیف‌های عارف نیک است و سبک عشقی هم به عارف نزدیک، شعر ایرج میرزا «شیک» است و پیرو قائم مقام، شیوهٔ سید اشرف گیلانی با این‌که خوب و مطلوب به نظر می‌آید و تازه و بی‌بدل است، اما «منتحل» است و از «هوپ هوپ نامه» اقتباس شده. او پس از نام بردن از روحانی، پژمان، شهریار، افسر و صادق سرمد به سبک شعر خود گریز می‌زند:

لیک در هر سبک دارم من سخن
پیرو موضوع باشد سبک من
سبک نو، سبک کهن
نوترین سبکی که در دست شماست
بار اول از خیال بنده خاست
دفتر و دیوان گواست.[۳۰]

در دیوان بهار، جز تصنیف «مرغ سحر» و قطعهٔ «کبوتران» (که ترتیب مصاریع و قافیه‌ها و زبان ساده و ترصیع نشده و بیان حسی و عاطفی آن تأثیرپذیری از شعر اروپایی را نشان می‌دهد) بقیهٔ اشعار در مایهٔ ادب کلاسیک است. «دماوند» و «جغد جنگ» به شیوهٔ قصاید خراسانی سروده شده، و به گفتهٔ شاملو امثال این‌گونه اشعار می‌توانست در زمان منوچهری دامغانی و سعدی نیز سروده شده باشد. بهار و عارف و دیگران هرگاه می‌خواهند غزل امروزینه بسازند واژه‌های تغزلی جانان، سرزلف، مژگان، دل، دلبر و ... را برمی‌دارند و با واژه‌های روسیه، هیئت دولت، مجلس شورا و مستبد، ترکیب می‌کنند و به

اعتباری مفهوم‌های سیاسی روز را با مفهوم‌های عاشقانهٔ چند قرن پیش می‌آمیزند، ناچار حاصل کار چیزی است از این قبیل:

دلفریبان که به روسیهٔ جان جا دارند
مستبدانه چرا قصد دل ما دارند؟
در پناه سر زلف تو بهارستانی است
که در او هیئت دل مجلس شورا دارند[۳۱]

در این زمینه‌ها حق با «ایرج میرزا» است که به هجو و طنز می‌گوید:

در تجدید و تجدد وا شد
ادبیات شلم شوربا شد
می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش
تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش[۳۲]

گمان می‌رود که ناتوانی بهار، عارف و ادیب‌الممالک فراهانی و حتی یحیی دولت‌آبادی در آوردن شعر نو، در این بوده است که این شاعران به رغم گرایش به تجدد سیاسی، همچون شاعران کهن، جهان اشیاء و رویدادها را می‌نگرند. تفکر شعری آنها تفکر سنتی است و نمی‌تواند از خط ممنوع قواعد ادبی کلاسیک بیرون بیاید. در مثل همان شعر «من در عالم جویم آدم» دولت آبادی را در نظر آورید. محتوای شعر می‌گوید شاعر در جست‌وجوی «آدم آرمانی» (انسان کامل) است، همان چیزی که مولوی می‌جست و طبیعی بود که نیابد «آدمی دانا، بینا، نیکو خصلت، نیکو طینت ...». در این زمینه‌ها اوهام فرمانده بر دوران و تفکر القایی حاکم، آن‌چنان بر روان افراد نفوذ می‌کند که حتی سعدی مردم دوست را ـ به رغم این‌که جایی می‌گوید به چشم عقل من این خلق پادشاهانند ـ وامی‌دارد شاه را چوپان (راعی) و مردم را گوسفند بشمارد و حافظ را ناچار می‌سازد در غزل، محبوب را شاه و خود را گدا بنامد: شاه خوبانی و منظور گدایان شده‌ای! در حالی که شاعری انقلابی مانند لاهوتی

که با فلسفهٔ جدید سیاسی آشنایی دارد، در شعر خود کارگری زندانی را نشان می‌دهد که ژنده‌ای به تن دارد و کهنه‌ای به پا پیچیده و پتویی به دوش انداخته و به رغم ضعف تن و رخسارهٔ زرد خود، با قراول خود عتاب و خطاب می‌کند و می‌خواهد به او آگاهی بدهد که وی کسی نیست جز مزدور طبقهٔ ستمگر حاکم. کارگر زندانی کاملاً به حق خود و رابطهٔ بی‌دادگرانهٔ پایگان اجتماعی روز آگاهی دارد:

حرف من اینکه چرا کوشش و زحمت از ماست
حاصلش با دگران[۳۳]

شکل شعر از نظر نوعی مستزاد است اما لاهوتی در طرز نوشتن شعر دخالت می‌کند و بخش دوم بیت نخست را بر خلاف کتابت قدیم نه روبه‌روی بخش نخست (مصراع اول) مستزاد بلکه در زیر آن می‌نویسد. او در شعر «بیرق» در وزن هجایی و با تغییر دادن وزن در کل قطعه، شعری پیشرفته‌تر ساخته است:

لشکر زمستان رفت
دولت بهار آمد
دسته دسته کلخوزچی
سوی کشت و کار آمد
در کلخوز تاجیکستان
از غیرت کلخوزچیان
پر شد پلان، پر شد پلان
ما فاتحیم، ما فاتحیم.[۳۴]

درست است که در این قطعه باز تعابیر قدیمی «لشکر زمستان» و «دولت بهار» رخنه کرده است اما به یقین می‌توان گفت این قطعه را نه سعدی و حافظ می‌توانستند بنویسند نه حتی بهار و عارف، چرا که لاهوتی در این قسم اشعار

از پایگاه تفکر فلسفهٔ انقلابی جدید حرکت می‌کند، تفکر طبقه‌ای که از بطن بورژوازی پدید می‌آید و کم‌کم می‌بالد و برحسب ضرورت خود را انقلابی و متحوّل می‌سازد و خود و مواد کارش را به قسمی سر و سامان می‌دهد که تاکنون همانندی نداشته است. این طبقه اگر حتی از گذشته مدد گیرد، روح آن را برای خدمت به خود فرا می‌خواند و از آن نام‌ها، فریادها و رسم‌هایش را به وام می‌گیرد تا صحنهٔ تازهٔ تاریخ جهان را به نمایش بگذارد، چنان‌که لوتر در قیام خود چهرک سن پل را به صورت زد و انقلاب ۱۸۱۴ ـ ۱۷۸۹، خود را به نوبت در مقام جمهوری روم و امپراتوری ارائه کرد. به همین شیوه فردی که زبانی جدید می‌آموزد، در آغاز کار همیشه کلمه‌های آن را به زبان مادری خود ترجمه می‌کند، اما آن کسی که روح زبان جدید را می‌مکد و می‌تواند اندیشه و احساس خود را در این زبان بیان کند، راه خود را در تسلط بر زبان جدید آموخته است و دیگر نیازی ندارد کلمه‌های قدیمی را به یاد بیاورد و زمانی که به این زبان سخن می‌گوید، کلمه‌های زبان مادری را کنار می‌گذارد. در ادب جدید نیز اسطوره‌ها و قصه‌های ایزدان و پهلوانان بازسازی می‌شوند و به عصر جدید می‌آیند؛ چنان‌که در انقلاب فرانسه به رویدادها و پهلوانان روم ارجاع داده می‌شد و قهرمانان انقلاب کامیل دمولن، سن ژوست، روبسپیر، دانتون و ناپلئون خود را در جامهٔ رومی می‌پوشاندند و تعابیر لاتین به کار می‌بردند و در انگلستان، در مرحلهٔ تحوّلی دیگر، قرنی پیش از انقلاب فرانسه کسانی مانند کرامول و مردم انگلستان برای تزئین انقلاب بورژوازی خود گفتار، شور و شوق‌ها و اوهام خود را با زبان و عبارت‌های «عهد عتیق» بیان می‌کردند تا اینکه وضعیّت دگرگون شد و جان لاک فیلسوف به میدان آمد و واژگان سیاسی جدیدی را سکه زد. بنابراین زنده کردن مردگان در انقلاب‌های یاد شده نه تقلید صرف از زبان و آیین‌های باستانی بلکه شکوه بخشیدن و رونق دادن «نیروهای جنگندهٔ جدید» است، درشت نمایی وظیفهٔ رزم‌آوران در حوزهٔ

نیروی خیال است، نه گریز از حل و کنار گذاردن این وظیفه. در واقعیت، یافتن دوباره روح انقلاب است نه رژه‌دادن دوبارهٔ شبح آن ... هگل در جایی می‌نویسد که همه واقعیت‌ها و شخصیت‌های مشهور تاریخ جهان گویی دوباره به صحنهٔ تاریخ گام می‌گذارند. اما او فراموش می‌کند که بر این گفته بیفزاید به صحنهٔ تاریخ می‌آیند، اما در مرتبه نخست به صورت تراژدی و در مرتبه دوم به صورت مضحکه و نمایش کمیک![۳۵]

در نظر نگرفتن همین واقعیت‌هاست که شعر «جهان پهلوان تختی» سیاوش کسرایی را امروز به صورت قهرمان‌سازی بدلی و نچسب جلوه می‌دهد اما شعر «قصهٔ شهزادهٔ شهر سنگستان» را که سرایندهٔ آن، م. امید، واقعیت‌های تلخ را می‌بیند و به «بزک نمیر بهار میاد» تبلیغاتی حزبی دل خوش نمی کند، به ایجاد شعری تراژیک، نو و کهنه‌نشدنی می‌کشاند.

فورم درونی و بیرونی شعر محصول تجربهٔ زیستهٔ شاعر است. ایده و پیام و صورت شعر در لحظه‌ای خودجوش و توفانی ساخته می‌شود؛ سفارش دادنی نیست. آن‌طور که «نیما» می‌نویسد: «جوهر شعر واقعی و والاترین اشعار مربوط به جهان خود شاعر است. در آغاز هر جنبش فکری و ذوقی، هنرمندان بیشتر به موضوع توجه می کنند و آثار هنری را از لحاظ موضوع تغییر می‌دهند، اما تغییر دادن فورم و طرز کار، نتیجهٔ فهم و تمیز والا در دقایق باریک هنر است»[۳۶] انقلاب ادبی آوردن فقط با ارائه پیام نو ساخته نمی‌شود. در این عرصه نگاه هنرمند به مردم، زندگانی و تحولات زندگانی باید عوض شود، وقتی چنین شد زبان نیز دگر می‌شود، فورم تازه نیز به پیش‌نما می‌آید. شاعری که غرق در واژگان و تعابیر کلاسیک است، زمانی که می‌خواهد از ابزار جدید سخن گوید، در اشاره به «هواپیما» می‌نویسد:

ویحک ای مرغ آسمان‌پیمای
از بر بام آسمانت جای[۳۷]

و نیز دربارهٔ تلگراف در عهد ناصری:

تلگراف اندر زمان ناصرالدین شد درست

پس مظفر شاه گمرک را نمود اصلاح و پُست[۳۸]

این نمونه‌ها گویا ثمرهٔ تلاش آغازین نوآوری در بستر پیشا ـ دهش‌ها و ادب کهن است و حکایت دارد از این‌که سراینده به تقدّم معنا بر صورت و پیام بر فورم، باور دارد و معنا را مظروف و لفظ را ظرف گرفته است. اما با توجه بیشتر به واقعیت ها، درمی‌یابیم که ریشه این تشبه به نوآوری در جای دیگری است ونه فقط در دانستگی و نگاه سراینده. فورم هم البته در هنر اهمیت فوق‌العاده دارد و پیوند آن با پیام و معنا زنده و ارگانیک است. این دو حالت ظرف و مظروف ندارند و فقط در نقد و تحلیل و کالبدشکافی آنها می‌توان تا حدودی گاهی به این و گاهی به آن توجه کرد و آنها را به محک نقد زد. با این همه فورم در بستر واقعیت‌های مادی و ملموسی می‌بالد که منحصراً ساختهٔ اندیشه و خیال هنرمند نیست. سعدی با همهٔ تجربه ژرف و انسان‌دوستی‌اش نمی‌توانست دموکراسی جدید را پیش‌بینی کند و نیز نمی‌توانست در غزل به شیوهٔ الوار یا آراگون حرف بزند. او و حافظ به سبب زیستن در جامعهٔ فئودال و خودکامه حتی زمانی‌که به ترسیم خُلق و خو و سیما و مقام معشوق می‌پرداختند، شمشیری نیز به کف او می‌نهادند تا اگر می خواهد گردن عشاق را بزند و به فتراک اسب خود بیاویزد. انسانها تاریخ خود را می‌سازند، اما نه آن‌طور که خود می‌خواهند، آنها چنین می‌کنند اما نه در شرایطی که خود گزیده‌اند بلکه در شرایطی که به طور مستقیم با آن رویاروی می‌شوند، شرایطی که از گذشته داده شده و به آنها رسیده است. نوآوری در فضای خالی به وجود نمی‌آید. به عنوان مثال درام‌های ایبسن را در نظر آورید، او زادهٔ کشور کوچک شمال اروپا (نروژ) بود که در آن زمان به پیشرفت‌هایی که انگلستان و فرانسه به آنها دست یافته بودند، نرسیده بود. با این همه در قیاس با کشور آلمان

پیشرفته‌تر بود. در برخی از آثار او به ویژه در «خانهٔ عروسک» مسألهٔ جنبش زنان نروژ نمایش داده می‌شود که در آن شب زنده‌داری عصبی زنان کارمندان بورژوا و خرده بورژوازی این کشور طرح شده. خیلی پیش‌تر از زمانی که جنبش یاد شده در نروژ درگیرد، فرانسه انقلاب بزرگ خود را از سرگذرانده بود. دورهٔ وحشت، زمان حکمفرمایی مدیریت سه نفره، به قدرت رسیده ناپلئون و امپراتوری او، بازگشت نظام قدیم، همه و همه به نوبت خود آمده و رفته بودند ولی آثار انقلاب به نهادهای بورژوازی لیبرال هنوز الهام می‌داد و تأثیرات آن به نروژ نیز رسید و نروژ مجال یافت با قانون اساسی و نهادهای بسیار دموکراتیک‌تر از کشورهای دیگر اروپایی معاصر خود آشنا شود. همچنین نروژ در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ توانست غنیمتی ادبی که در هیچ کشوری جز روسیه مانند نداشت به دست آورد و این ادبیات مُهر و نشان خود را بر ادبیات دیگر کشورها و به ویژه بر ادبیات آلمان نهاد. مردم نروژ اعم از این که با ذوق یا بی‌ذوق و عامی بودند در پدید آوردن نهادهای دموکراتیک و ادبیات پیشرفته توفیق بسیار یافتند. در آلمان عوامانگی و بی‌ذوقی، حاصل انقلابی شکست خورده بود و پیشرفتی گسیخته و باز داشته شده. ترس، کوتاه فکری، بیچارگی و ناتوانی روّیه‌های عوامانگی آلمانی را بسط داد، چرا که جنگ سی ساله و نتایج آن مانع از رشد دموکراسی آلمانی شد و حتی زمانی که این کشور به درون جنبش تاریخی جدید افتاد آثار عقب ماندگی و بی‌فرهنگی آلمانی باقی ماند، اما در نروژ گروه دهقانان و خرده بورژوا بسیار آسان‌تر از آنچه در انگلستان و فرانسه روی داده بود، دولتی معتدل به وجود آوردند که چند قرن دوام یافت. گر چه نروژ کشور کوچکی است و قرن‌ها منزوی و دور افتاده بوده است، در عصر جدید به واسطه بازرگانی دریایی و استفاده از کشتی‌های قدیمی بادبانی ـ که نسبت به کشتی های بخاری ـ هزینهٔ کمتری داشت، پیشرفت نمایانی کرد. ناوگان‌های بازرگانی نروژ از شمار زیادی قایق و کشتی

کوچک تشکیل می‌شد و صاحبان آن به همان رفاه و ثروتی رسیدند که صاحبان کشتی در حدود سال ۱۷۲۰ در انگلستان داشتند. این ترقی و ثروت در زندگانی راکد قدیمی نروژ مؤثر افتاد و آن را به جنب و جوش آورد و در نتیجه بیان خود را در ادبیات نیز پیدا کرد.

دهقان نروژی هرگز «سرف» (وابسته به زمین و بردهٔ مالک) نبود و همین مسأله زمینهٔ کاملاً متفاوتی را برای پیشرفت این کشور آماده کرد. خرده بورژوای نروژی فرزند دهقان آزاد بود و زن طبقهٔ متوسط نروژ نیز مقامی بسیار والاتر از زنان هم طبقهٔ خود در آلمان ... داشت. درام ایبسن به رغم هر گونه نقص ممکن خود آیینهٔ تمام نمای جهان بورژوازی کوچک و متوسط این کشور است. آیینهٔ دنیایی که در آن مردم هنوز دارای قدرت شخصیت و شاگرد نوآموزی هستند که به طور مستقل عمل می‌کند. زن طبقهٔ متوسط نروژی هم اینطور عمل می‌کند و بیرون از دایره تکامل تاریخی نیست و آثار پیشرفت مادی و معنوی جامعه حتی در سیما، مو، رنگ پوست و طرز جامه پوشیدنش آشکار است. به همین دلیل زمانی که «نورا» با شوهرش اختلاف پیدا می‌کند و ناسازگاری رفع شدنی نیست، او از اتاق همسرش بیرون می‌رود و در را محکم می‌کوبد و می‌بندد و او را ترک می‌گوید. در این زمینه گفته‌اند که صدای کوبیدن در، در نمایشنامه «خانهٔ عروسک» در همه تالارها و خانه‌های اروپایی انعکاس یافت و ایبسن را در سراسر این قاره مشهور ساخت.[۳۹]

ایبسن نمایشنامه‌نویسی خلاق بود. او و چخوف، استریندبرگ، برنارد شاو و یوجین اونیل بزرگترین پیشگامان درام مدرن بودند و فورم‌های تازه دراماتیکی به وجود آوردند که وضعیت ادبیات نمایشی را در همهٔ کشورهای غربی تغییر داد. در عرصهٔ شعر نیز شاعرانی مانند نکراسف، ریلکه، بودلر، رمبو و بعد مالارمه، الیوت، الوار، لورکا و ... سبک‌ها و فورم‌های تازه آوردند و انسان جدید و تاریخ جدید را به نمایش گذاشتند. اما در همان زمان در کشور

ما به دلیل خودکامگی طولانی و شرایط نابهنجار تولید زراعی و فنی تفکر ادبی یا موجود نبود یا چنان بی‌رمق بود که نمی‌توانست در تولید صنعت یا ادب موثر باشد، از این‌رو می‌توان گفت اشعار منظومی مانند «عارف نامهٔ» ایرج میرزا و «کفن سیاه» میرزادهٔ عشقی که در دفاع از حقوق زن نوشته شده در قیاس با آثار مشابه اروپایی خود بسیار ضعیف است و کار از این بدتر می‌شود زمانی که حتی بهار شاعر و رجل مبارز و آزادی‌خواه دربارهٔ کار و بار زنان حرف می‌زند، داوری‌اش از این قماش است:

ای که اصلاح کار زن خواهی
بی‌سبب عمر خویشتن کاهی
زن از اول چنین که بینی بود
هیچ تغییر چاره‌اش ننمود
خویش را صد قلم بزک کردن
غایتش زادن است و پروردن![۴۰]

این شبه شعر نه فقط از لحاظ درونمایه بلکه از لحاظ فورم نیز سست است و سرایندهٔ آن نمی‌تواند موضوع اصلاح کار زن و پیشنهاد خود را به صورت هنری و مجسّم کننده و در فورمی تازه به نمایش بگذارد. آنچه بهار در این نظم سست عنوان می‌کند، نشان می‌دهد که وی به هیچ وجه هم در مایه و هم در فورم توانایی نوآوری ندارد.

ارسطو در انتقاد از افلاطون دو مفهوم صورت (فرموس) و ماده (هیولا) را پیش کشید. او برای توضیح و گزارش کارها و چیزها گفت هر شیئی ماده‌ای دارد و صورتی. ماده تا صورتی به آن عارض نشود چیزی نیست و گزارشی نمی‌توان از آن به دست داد. توده‌ای گِل رس را در نظر آورید، بی‌شکل و بی‌نظم است اما همین که در دست کوزه‌گر قرار گرفت، شکلی پیدا می‌کند و می‌توان آن را سنجید و بیان کرد. به همین دلیل صورت بر ماده مقدّم است و

حتی علت پیدایش و نمایش ماده می‌شود. این اندیشه بعدها در فلسفه اروپا و در جنبش فورمالیسم مؤثر افتاد به طوری که بعضی از پیروان فورمالیسم گفتند، دورنمای ادبیات و هنرهای دیگر همه قدیمی است و هیچ تازگی ندارد و تنها چیزی که اهمیت هنری دارد همان فورم کار است. البته این داوری افراطی است اما آن‌جا که به فورم کار اهمیت می‌دهد داوری درستی به دست می‌دهد. به عنوان مثال می‌توان از دگرگونی هنر اروپایی در قرن بیستم سخن گفت. هنر مدرنیستی روش‌هایی به وجود آورد که بیگانگی، تنگنا، آشوب، ناخردمندانگی، دلزدگی و افسردگی را نشان می‌داد. گسیختگی روانی و اجتماعی به راههایی گوناگون در لابه لای متن‌های مدرن جای گرفت. از شگردهای امپرسیونیستی رُمان چند لایهٔ «سرباز خوب» فورد مدوکس فورد گرفته تاتمنای نو شدن زندگانی در «سرزمین ویران» تی.اس.الیوت ...[۴۱]

در ایران تا سال ۱۳۲۰ (هنگامهٔ جنگ جهانی دوم و ورود سربازان متفقین) جز *بوف کور* هدایت، *چمدان* بزرگ علوی، چند قطعه شعر سرودهٔ «نیما» ... ادب مدرنیستی نداشتیم. در کار دیگر نویسندگان و شاعران نوجوی: محمد مسعود، محمد حجازی، شهرزاد، دکتر مقدم، دکتر تندرکیا و ... اگر فورم تازگی داشت درونمایهٔ اثر چندان نیرومند نبود. دربارهٔ لاهوتی و دولت‌آبادی ـ که پیش از نیما فورم تازه‌ای در شعر به وجود آوردند ـ سخن گفته شد. اینک باید از دو شاعر سخن گفت که هم زمان با نیما نوآوری کردند: دکتر محمد مقدم و تُندرکیا. متأسفانه به واسطهٔ آوازهٔ نیک نیما و به دلیل اشعار پیشرفته‌تر او، سهم تندر کیا و دکتر مقدم در زمینهٔ ایجاد فورم تازهٔ شاعرانه نادیده گرفته شده است. آثار دکتر مقدم اینهاست: «راز نیمه‌شب» (۱۳۱۴)، «بانگ خروس» و «بازگشت به الموت». گفته‌اند که مقدم اشعارش را به تأثیر اشعار سپید والت ویتمن سروده. نیما نیز می‌گوید این قسم شعر منثور به اسلوب آمریکایی است، اما خود شاعر مدعی است تا زمان سرودن این اشعار حتی نام ویتمن را نشنیده

بوده است،[۴۲] اما به هر حال مقدم از شاعر آمریکایی دیگری تأثیر پذیرفته بوده است و داوری نیما در این زمینه درست است. مصاریع این اشعار کوتاه و بلند، بدون قافیه، بی‌وزن و باوزن است:

اکنون نیمی ز شب تیره گذشته
نیمی ز تنم سوخته
نیم دیگرش
مانده به پای.

می‌گویند گوهرهٔ شعر این نوشته‌ها ضعیف است و فورم بیرونی و درونی سامانمند و تخیّل عمیق ندارد و غالباً جمله‌بندی آنها هم سست و نادرست و تقطیع‌ها نیز نابجاست:

خامش بُدم
کس نشنیدم
دنباله من
به هر هزار
بس می‌باشد.[۴۳]

با این همه می‌توان گفت این اشعار به رغم سستی کلام و آوردن نوعی وزن بدون نظم و هنجار سُنتی، به واسطهٔ روی برگرداندن از رسم رایج و داشتن پاره‌هایی شاعرانه درخور توجه است و اگر دکتر مقدم کار خود را ادامه داده بود، به فورم شعری پیشرفته می‌رسید.

دکتر تندرکیا در سال ۱۳۱۸ نمونه‌ای از «شاهین‌ها» را ساخت و به گفتهٔ خود عنصر مثبت اشعارش در دو مرحله نمودار می‌شود: نگار و کردار. مرحلهٔ نگار مرحلهٔ تکمیل موزیک سخن است، برای این‌که سخن جاندار باشد باید هر قید لفظی را در هم شکست تا لفظ بتواند از معنی پیروی کند. پس شاهین سازی از هر بندی آزاد است، حتی از قید قافیه اگر این قافیه دشمن معنی گردد

... در موزیک هستیم پس سخن باید آهنگین باشد. سخن دو گونه است: نظم و نثر ولی میانهٔ این دو کیفیتی است که نه این است و نه آن. این برزخ را چه بنامیم؟ چرا «نثم» ننامیم؟ عمل ادبیات اروپایی در پیدایش شاهین نزدیک به هیچ است زیرا که تندرکیا به گفتهٔ خود پیش از آنکه حتی زبان فرانسه بداند، مستزاد خودمان را می‌شناخته است.[۴۴]

اما دکتر خانلری این ادعا را رد می‌کند و می‌نویسد همین واژهٔ برزخی و بر ساختهٔ «نثم» یادآور دو واژهٔ pro و eme است که بعضی از شاعران جوان فرانسه از ترکیب جزء نخست prose و جزء پایانی poem ساخته بودند.[۴۵]

به رغم همهٔ ادعاهای گزاف سراینده و انتقادهایی که بر این ادعا و بر شاهین‌ها وارد آورده‌اند، فورم کار او در ادب فارسی تازه است. خود سراینده می‌گوید: در شاهین در کمیت خود فراخور معنی از کم واژه‌ترین تا پُرواژه‌ترین سخن‌ها می‌رود، شاهین یک پره و یک باله و چند باله گونه‌های شاهینند:

زهر شیرین!
آهای ملوسه
بگذار تا ببویمت
بوسه![۴۶]

می‌گویند این «شاهین‌ها» بیشتر به قافیه بازی کودکان می‌ماند تا شعر، قطعه‌های ادبی نابهنجاری است آمیخته با پاره‌هایی به شکل مثنوی، با مصراع‌هایی گاه کوتاه و بلند، دارای لغزش‌های زبانی فراوان، آمیزهٔ درهم و برهمی از کلمات فصیح و محاوره‌ای، همراه با اصواتی از قبیل اُه، قّر و قّر، هن و هن، آخ و آخ، هی‌هی، قاه قاه، ونگ‌ونگ، عرعر، زرزر، وغوغ، قُدقُد و ... نه اندیشهٔ عمیقی در آن یافت می‌شود و نه انگیزه و حس خالص و والایی. اما آنچه در آنها یافت می‌شود، گسستگی صورت، پراکندگی موضوع و محتوا،

ضعف تألیف، تغییر وزن و خروج از وزن، ترکیبات برساخته و من درآوردی ... است.

به پرواز! هی هی بپر هی بالاتر و گرنه بشکنمت ای ناشاهپر
بیچاره دختر
ای جانمی ماما!
الله اکبر
مارمولک آمد به دنیا
به سلامت
چشم همه روشن
گزارش شد به من
تو کجا این‌جا کجا!؟
آمدی تماشا!؟
خیلی تو خوشامدی مبارک![۴۷]

آنچه ناقد در انتقاد از این شاهین می‌گوید دقیقاً درست همان چیزی است که تُندرکیا آگاهانه یا ناخود آگاهانه می‌خواسته است، ارائه کند. دوری از هر گونه بیان رسمی ادبی، به ترنم درآوردن واژه‌ها، آوردن اسم صوت در جمله، به مرز موسیقی رساندن کلام (کاری که در *دیوان کبیر* (شمس) مولوی هم به فراوانی هست (نزدیک به این مصراع هی هی جبلی قم‌قم یا تَن‌تناها یاهو، بغر بغو، هی کیمسون و ...) تندرکیا خود می‌گوید: آموزش‌های مقدماتی را در ایران گذرانده و سپس در سال ۱۳۱۱ به فرانسه رفته و هفت سال بعد در ۱۳۱۸ با گرفتن دکترای حقوق به میهن باز گشته است. او به مدت هفت سال یک بیت فارسی نمی‌خواند، جز چندباری فارسی نمی‌شنود و نمی‌گوید. به خود خطاب می‌کند مبادا یادم رفته باشد. یادم نرفته بود. نمونه‌ای از شاهین ساخته شد.

می‌شود احتمال داد که تندرکیا در فرانسه با سبک لتریسم و کارهای تریستان تزارا، رمبو، ژاک پره‌وه... آشنا شده و پس از آمدن به ایران و دیدن کارهای نیما، دکتر مقدم و نوجویان دیگر به فکر ساختن فورم تازه‌ای در شعر افتاده باشد. نکته درخور ملاحظه در سروده‌های او این است که وی برخلاف بیشتر معاصرانش در اندیشهٔ اصلاح کار کشور، سیاست، فلسفه، عرفان و مشکل‌های کلی از این قسم نیست. جزئی‌نگر است، رند و شوخ و شنگ است. در همین «شاهین»: به پرواز! هی هی بپر... زاده شدن دخترش را به طوری ساده‌دلانه و استهزائی جشن می‌گیرد و وصف می‌کند. ترکیب عبارت‌های عامیانه و ادبی رسمی همراه با آوردن واژه‌های کوچه و بازار در قطعه نشان می‌دهد که سراینده فورم تازه‌ای در شعر نو به وجود آورده است. گمان می‌رود اگر این اشعار همراه با تصاویر «مضحک قلمی» (کاریکاتوری) به چاپ می‌رسید، یک کُلاژسازی (مرقّع کاری) تمام عیار از آب در می‌آمد. می‌بینیم که سراینده خبر زاده شدن دخترش را می‌شنود و بدون هیچ تعارفی می‌گوید «مارمولک آمد به دنیا»، بعد خوشحالی می‌کند «چشم همه روشن»، و نیز از شکمبه نرم و ولرمی که نه ماه روزگار مهمانش را با مهربانی پروریده حرف می‌زند. در میانهٔ این عبارت‌های عجیب و غریب، ساده و ادبی، عامیانه و رسمی گاهی به سوی نثر می‌رود و گاهی به سوی نظم و وزن:

زینجا که تویی نیافریده
بینی چه خوش است زندگانی
ای سیب ملوس نو رسیده[۴۸]

پس تندرکیا وزن و بحر و قافیه را دور نینداخت، احساس کرد «افسانهٔ» نیما دنبالهٔ همان سبک عروض قدیم و کلی‌نگری‌های ادب کلاسیک است (عشق و ناکامی، بدی روزگار، ژرف‌اندیشی در ماهیّت هستی و شعر...) پس از راه دیگر رفت و موزیک سخن یعنی هماهنگی لفظ و معنا را به صورتی دیگر فراهم

آورد. اگر چه «شاهین‌ها» به صورت‌های گونه‌گون در آثار سرایندگان بعدی: شاملو، هوشنگ ایرانی، شاهرودی و... مؤثر افتاد، اما خود فورم کار چندانی رواج نیافت. جوّ جدّی و سیاسی حاکم بر دانستگی نسل‌های بعد از شهریور ماه ۱۳۲۰ کشور ما، اجازه نداد که آثار یک دادای (dada) ایرانی در ماهیّت و واقعیت خود آن سنجیده شود. اما عجیب این است که از دهه ۷۰ به این سو، شاعران پست‌مدرن ما آگاهانه یا ناآگاهانه به همان صورت و آزمونی رسیده‌اند که تُندرکیا در چند دهه پیش رسیده بود. در مثل در کتاب شعری به نام «سمفونی‌های آنیما» که در همین اواخر به چاپ رسیده، اشعاری به این صورت می‌خوانیم:

عطر سبز پونه/ رؤیای زرد/ هزار آینه/ صبوح باغ‌های انار/ حلزون سرد

یا در بند دیگر «روایت خاک گرم و قهوه» می‌نویسد:

طعم سدهٔ پوسیدهٔ فیل می‌داد برای دخترک
خیلی زود رفت سراغ دفتر نقاشی و مداد آبی‌اش
ماه را کشید و جدا کرد از دفترش
به روی ایوان آمد خیلی آهسته
نردبان بلند را تکیه داد به روی دیوار
و سر دیگرش را گذاشت روی شانهٔ یکی از ستاره‌های دور
و بالا رفت آنقدر تا رسید به آن ستارهٔ سرخ
و ماه را سنجاق کرد به شب
پایین آمد و رفت زیر لحاف
با خیال راحت خواب یک سیب سرخ گرد را دید[۴۹]

و جای دیگر می‌نویسد:

ستاره‌ها رو بردار
بعد توی باغچه بکار

مث گل نسترن
وقتی که گل‌دار شدن[۵۰]

و این بندی است از «سمفونی کلامی» ـ به تعبیر خود سراینده ـ که هم وزن دارد، هم معنا و هم قافیه. روایت شاعر ساده، صحنه‌آرایی او جدّی و کمیک است همراه با آشنایی‌زدایی، مونتاژ کلامی و روراست و حرف و حدیث‌هایی از این دست بین نقاشی و موسیقی در نوسان است. شیوهٔ کار در این‌جا بازنمایش شیئی، رویداد یا منظره نیست. انچه به کلام می‌آید بار معانی کلی را به دوش ندارد و در نتیجه عناصر تردید، استهزاء، آشنایی‌زدایی، بازی با واژه‌ها و ...وارد روایت می شود.سراینده می‌خواهد اهمیت چیزهای پیش پا افتاده را دریابد، معنا و ارزش هر واژه را دگر بار به چنگ آورد. واژه‌هایی را که شاعران سیاسی، عارف و جدّی دور انداخته‌اند برمی‌دارد و با آنها بازی می کند. زبان حال این شاعران این است که باید کل بازی‌های شاعرانهٔ سمبولیسم، رئالیستی و سیاسی را به‌هم ریخت. تفکری که پشت سر چنین آثاری قرار گرفته، تفکر سامانمند نیست. تفکری خودجوش و آمیخته‌ای است که از عناصر ناهمگون ترکیب یافته است. در رمان *زوال و سقوط* (۱۹۲۸) ایولین وو، معماری وجود دارد که زندگانی را به صورت گردونهٔ بزرگی در بازار مکاره ترسیم می‌کند پُر از سر و کله زدن و هیجان و جست و خیز و تلاش برای ورود به وسط معرکه ... شاید شاهین‌های تُندرکیا و شعر پست مدرن امروز هجویهٔ تندی باشد از ماشینی شدن زندگانی، انتقاد از جهانی که به گفتهٔ «ایولین وو»: اتومبیل‌های واقعی، ارباب انسان‌ها می‌شوند. این آفریده‌های حیاتی فلزی صرفاً برای پیش رفتن در فضا وجود دارند و رانندگانشان که محکم به فرمان چسبیده‌اند، همان قدر برای آنها اهمیت دارند که میرزا بنویس برای دلال.[۵۱]

پس از شکل‌بندی و فورم گرفتن اشعار نیما (کار شب پا، ری را، ققنوس، ای آدم‌ها...) تا مدتی بیشتر شاعران به سبک کار او شعر می‌نوشتند و این

عمومی‌ترین فورم شاعرانه در دهه‌های ۲۰ تا ۴۰ بود، اما در اواخر دهۀ ۳۰ (سال انتشار دفتر *هوای تازه*) فورم تازه‌ای به میدان آمد که شعر آزاد، سپید یا بی‌وزن نامیده شد. رواج دهندۀ اصلی این قسم شعر، احمد شاملو بود که کار خود را با قطعه ادبی‌نویسی آغاز کرد (آهنگ‌های فراموش شده) و سپس با بهره گیری از نثر مصنوع و آهنگ‌دار کلاسیک فارسی، صورت و طرز نوشتن اشعار اروپایی و دادن موسیقی درونی به کلام ... فورم و شکل‌بندی شعر آزاد را کامل‌تر و عمومی کرد و آنچه امروز هم در کار نوشتن شعرهای جدید، رواج بیشتری دارد، همین فورم و صورت شعر آزاد است.

پی‌نوشت

۱. *دربارۀ شعر و شاعری* (مجموعه آثار نیما یوشیج)، ۱/۲۴۳، تهران ,۱۳۷۰

۲. *از صبا تا نیما*، یحیی آرین‌پور، ۴۹ ۲/۴ ت ۲/۴۵۱ تهران ,۱۳۷۲

۳. *اردیبهشت*، ۱۵۶ تا ,۱۶۱

۴. همان جا، ۱۵۶ تا ,۱۶۱

۵. *همان جا*، ۱۵۶ تا ,۱۶۱

۶. *اردیبهشت*، همان (مقدمه جمال‌زاده).

۷. *بدعت‌ها و بدایع*، م.امید(اخوان)، ۱۶۶، تهران ,۱۳۵۷

۸. *نخستین کنگرۀ شعر* (مقاله دکتر رعدی آذرخشی)، ,۱۷۸

۹. *از صبا تا نیما*، همان، ۲/۹۶

۱۰. *نمونه‌های شعر نو*، پرویز داریوش، ۹، ,۲۷،۴۰

۱۱.همان جا، پرویز داریوش، ۹، ۲۷،۴۰.

۱۲. *همان جا*، پرویز داریوش، ۹، ,۲۷،۴۰

۱۳. همان جا، پرویز داریوش، ۹، ,۲۷،۴۰

۱۴. *دیوان پروین*، ۸۳، *نمونه‌های شعر نو*، ۴۳، ,۲۹

۱۵. *دیوان پروین*، ۸۳، *نمونه‌های شعر نو*، ۴۳، ,۲۹

۱۶. *از صبا تا نیما*، همان، ۲/۴۵۸

۱۷. نخستین کنگرهٔ نویسندگان، دکتر خانلری، ۴۸,

۱۸. *بدعت‌ها و بدایع*، همان، ۱۹۶,

۱۹. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، ۳۰۶,

۲۰. *افسانه*، نیما یوشیج، ۴۱,

۲۱. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، دکتر حسن هنرمندی، ۳۰۱,

۲۲. *دیوان لاهوتی*، ۴۱۳,

۲۳. *نامه‌های نیما*، ۸۲، ۸۶,

۲۴. *بنیاد شعر نو*، همان، نظریه ماخالسکی، ۳۰۲,

۲۵. *بنیاد شعر نو*، همان (دربارهٔ گوستاوکان ۱۸۹۷)، ۳۹۴ و ۲۹۵,

۲۶. *شعر نو از آغاز*، محمد حقوقی، ۷۷، ۸۷,

۲۷. همان جا، محمد حقوقی، ۷۷، ۸۷,

۲۸. بنیاد شعر نو، همان، ۲۹۵.

۲۹. *منتخبات آثار*، محمدضیاء هشترودی، ۶۰، تهران، ۱۳۴۲ هـ . ق.

۳۰. *دیوان ملک الشعرای بهار*، ۲/۲۳۳ تا۲۳۸، تهران، ۱۳۵۴، همان، ۳۸۸,

۳۱. *دیوان ملک الشعرای بهار*، ۲/۲۳۳ تا۲۳۸، تهران، ۱۳۵۴، همان، ۳۸۸,

۳۲. *تحقیق در آثار ...* ایرج میرزا، محمد جعفر محجوب، ۱۲۲,

۳۳. *دیوان لاهوتی*، به کوشش احمد بشیری، تهران، ۱۳۵۸,

۳۴. دیوان *لاهوتی*، به کوشش احمد بشیری، تهران، ۱۳۵۸,

35. Marx, on literature and Art, p: go, 1978.

۳۶. *نامه‌های نیما*، نوآوری در شعر معاصر، ۳۰۱ به بعد.

۳۷. *دیوان بهار*، همان ۱۰۰ و ۴۹۸,

۳۸. همان جا.

۳۹. *درباره ادبیات و هنر*، همان، ۷۵ تا ۷۸,

۴۰. *دیوان بهار*، همان، ۲/۶۲۷

۴۱. *مدرنیسم*، پیتر چایلدز، ترجمهٔ رضا رضایی، ۲۱۶، تهران، ۱۳۸۲,

۴۲. *تاریخ تحلیلی شعر نو*، شمس لنگرودی، ۱۸۸ و ۱۸۹، تهران، ۱۳۷۰.

۴۳. . *تاریخ تحلیلی شعر نو*، شمس لنگرودی، ۱۸۸ و ۱۸۹، تهران، ۱۳۷۰.

۴۴. *جنبش ادبی*، (شاهین) پرتو، تندرکیا، ۱۸۸، تهران، ,۱۳۳۵

۴۵. *هفتاد سخن*، دکتر خانلری، ۱/۲۷۷، تهران، ,۱۳۶۷

۴۶. *جنبش ادبی*، همان.

۴۷. *نوآوری در شعر معاصر*، قیصر امین‌پور،۴۱۱، تهران، ,۱۳۸۴

۴۸. بهار در همین وزن، مسمط شش هزار ساله (۱۳۰۴) را ساخته است:

ای گلبن زرد نیم‌مرده

وی باغچهٔ خزان رسیده

صد تیرگی از خزان کشیده

(*نوآوری در شعر*... ـ همان، ۴۰۱)

۴۹. *سمفونی‌های آنیما*، م. احتیاط، ۵۶، ۴۴، ۱۳۸۲.

۵۰. همان جا، م.

۵۱. مدرنیسم، همان، ۱۵۸.

شعر نو فارسی در دهۀ ۶۰*

دربارۀ اشعار نو فارسی دهۀ ۶۰ و حتی دو سه سال آخر دهۀ ۵۰ نظر کلی این است که به نسبت اشعار دهۀ چهل و اوائل دهۀ ۵۰ پیشرفتی را نشان نمی‌دهد با این همه در دهۀ ۶۰ نیز اشعاری سروده شده که اهمیت هنری و اجتماعی دارد و از رو نمی‌توان گفت که دهۀ ۶۰ به طور کلی از نظر شعر بی‌برگ و بار بوده است. (البته به یاد داشته باشیم که اشعار شاملو در دهۀ ۶۰ به تراز برتری رسید.)

در بین اشعاری که در نشریه‌های هنری به چاپ رسیده و می‌رسد، متأسفانه اشعاری دیده شده و می‌شود که به ترجمه می‌ماند و حال و هوای بومی ندارد. از سوی دیگر در کتابها و مجله‌ها سخنانی می‌خوانیم از ناقدانی که مسؤولیتی جدّی برای خود نمی‌شناسند و در نوشته‌ها و مصاحبه‌های خود به سرمشق‌های فرنگی نظر دارند. پرسش و پاسخ‌ها غالباً یکسویه است و نظریه‌ها و باورهائی را پیش می‌کشد که در موارد بسیار تردیدپذیر است اما به صورت جزمی و مطلق عرضه می‌شود. بنیاد این باورها و نظریه‌ها غالباً فرضی است و ایجاد اشعار (و قصه‌هائی) به اسلوب غربی را در آماج خود دارد. شخص نظریه‌ای را

---

* مجلۀ *شباب*. شماره ۱۵ و ۱۶. مردادماه ۱۳۷۴ (با افزایش و پیرایش)

در کتابی می‌خواند و به گمان این‌که «وحی منزل» است و حتی گاه به گمان این‌که خود مُبدع آنست ـ آن را بطور اطلاق طرح می‌کند و می‌خواهد آن نظریه را نه فقط بر شعر و قصهٔ معاصر ایران ـ بلکه بر شعر و قصه کلاسیک ما نیز زورآور کند و بعضی خوانندگان نیز به تصوّر اینکه «مرغ همسایه غاز است» همان حرفها را تکرار می‌کنند. این است که کم‌کم الگوها و معیارهائی رواج می‌یابد که بیگانگی با زبان و ادب فارسی از سر و رویش می‌بارد. یک روز نوبت *کامو و سارتر* بود، بعد نوبت به فروید و یونگ رسید، مدتی نظریه‌های استروس و ایلیاده باب شد و اکنون نوبت رواج دادن نظریه‌های دریدا و دمان و یا کوبسن است. مثل این‌که قرار است ما خود را فراموش کنیم و تا ابد دنبال این و آن باشیم و شولای خود بودن را از دوش خود بیندازیم. این ترس وجود دارد که روزی برسد که بر زبان آوردن نام فردوسی یا سعدی یا حافظ اسباب شرمساری باشد! راست گفته است:

خلق را تقلیدشان بر باد داد!

البته هیچ‌کس نمی‌تواند منکر بهره‌گیری از دستاوردهای فرهنگ‌های دیگر باشد. ولی هیچ فرهنگی نیز نمی‌تواند هنر، اخلاق و آئین‌ها و ادب خود را از جای دیگر وارد کند. «مونتاژ صنعتی» ممکن راهی به دیهی ببرد امّا «مونتاژ فرهنگی» بی‌حاصل و عبث است. البته اگر بخواهیم خود را همیشه در عرصهٔ پیروی و دنباله‌روی قرار دهیم، آن وقت بی‌اشکال است!

بی‌توجهی به ادب کلاسیک ایران چند دهه‌ای است آغاز شده و اکنون کار به جای باریک رسیده است. در آغاز می‌گفتند که سبک کلاسیک به درد بیان رویدادها و مُشکل‌های امروزینه نمی‌خورد (که تا حدودی درست بود) بعد گفته شد بیشتر شاعران کلاسیک ایران «ناظم» بوده‌اند (که درست نبود) بعد گفتند: ایران فقط دو شاعر بزرگ دارد (و این یاوه بود) و آنگاه گفته آمد که فردوسی و سعدی شاعر نبوده‌اند. (که گُستاخی بود)، بعد مدعّی شدند که

شاعر نه فقط ظاهر کلام و صرف بلکه نحو زبان را نیز باید درهم بریزد (که ره به ترکستان داشت)، ممکن است فردا بگویند به زبان فارسی شعر گفتن و یا با این مردم به زعم ایشان «عقب‌افتاده» حرف زدن، در شأن شاعر نوآور نیست و به معیار «اشعار پیشتاز» نشانهٔ عقب‌ماندگی بشمار می‌آید.

البته فقط «جعفرخان‌های از فرنگ برگشته» یا «فرنگی‌مآب» نیستند که تیشه به ریشهٔ ادب و زبان فارسی می‌زنند. آن استادی که به شیوهٔ عهد بوق درس می‌دهد و می‌خواهد فردوسی و حافظ را به پیروی ادوارد براون و فروغی و تقی‌زاده ـ و به اسلوب تذکره‌نویس‌ها و در چهارچوب لغت و معنی به جوان تشنه و نوجوی امروز بشناساند ـ نیز در این فرارونـد «کاهش» و «انحطاط» دست دارد. بحث اصلی اینان زمانی که به زعم خود وارد تحلیل حوزهٔ فکری شاعران کلاسیک می‌شوند، این است که حافظ صوفی یا صوفی ملامتی بوده یا پیر و نعمت‌الله ولی، مقلّد سعدی بوده یا خواجوی کرمانی؟ تنها بخش در خور گفت‌وگوی *شاهنامه* «مقدمه» آن است و خود فردوسی هم صوفی و پیروِ «محمد معشوق طوسی» از مشایخ صوفیان بوده[1] و دلبستگی آن چنانی نیز به زبان و فرهنگ ایران کهن نداشته[2] و مولوی نیز از فقیهان و دانشمندان کلام است. از نظرگاه این «خبرگانِ»، ادب فارسی، آثار دراماتیک، رومانس‌ها، صحنه‌های حماسی و غنائی *شاهنامه* (نبرد رستم و اشکبوس، زال و رودابه، بیژن و منیژه، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار) که بر تارک ادب جهان می‌درخشد، چیز دندان‌گیری نیست. مهّم این است که بدانیم که فردوسی معتزلی بوده یا اشعری یا رافضی و این در حالی است که به گفتهٔ بسیاری از ادب‌شناسان جهان، فردوسی بزرگترین شاعر حماسه‌سرای جهان و حافظ به گفتهٔ اته آلمانی «بزرگترین غزلسرای همهٔ اعصار است.»[3]

ولی نوجوی شتابزده خواهد گفت این‌ها همه حرف و تعارف است. تا او کتایوپاز یا الیوت هست مگر شخص بیکار باشد که سراغ سعدی و حافظ برود

و لحاف کهنهٔ اجدادی را باد بدهد. حافظ، سعدی و خیام قدیمی شده‌اند. سخن نوآر که نو را حلاوتی است دگر! اکنون دور دور ازرا پاوند و مارسل پروست است.

قراردادهای موضعی و محفلی در این زمینه البته بی‌تأثیر نبوده است. روزی با همین دو گوش خود شنیدیم که شاعری آوانگارد گفت. ایران سه شاعر بزرگ دارد: من و رؤیائی و مولوی. البته اگر می‌گفت دو شاعر بزرگ من و رویائی، بسیار سنگین‌تر بود. عکس و مصاحبهٔ ایشان نیز به تفصیل و با مدّ و تشدید زیور مجله‌ها و نشریه‌هاست یا زیب و زیور ایشان است به جهت چاپ در مجله‌ها. آنچه مربوط به حوزهٔ تحقیق و نقد ادبی است وضعی بهتر از این ندارد. آنچه پیش می‌نهند غالباً نظریه‌های یاکوبسن، دریدا، دمان، استروس، یونگ و هایدگر است، آن نیز به طرزی مغلوط، بر حسب رسم روز همراه با ابیاتی از مولوی و حافظ بدون در نظر گرفتن زمینهٔ محتوائی و معنائی و تاریخی آن‌ها به اضافهٔ تفوه به اوپانیشادها و گاثه‌ها و آثار افلاطون همراه با مبالغی تحریک احساسات و شطح بافی به اضافهٔ بدگوئی از «حریف» و تحسین و استمالت خاطر «دوست» به اضافهٔ اظهار لحیه دربارهٔ زبان‌شناسی البته بدون شناخت دقیق و علمی آن. البته در این میان گریز زدن به فروریزی رقیب پیشین سرمایه‌داری نباید فراموش شود و این یکی البته چاشنی ناگزیر همه پختنی‌ها و رشتهٔ مقوّم همه بافندگی‌هاست که باید در مقاله‌ها و مصاحبه‌های ایشان بیاید ولو اینکه مطالب مورد بحث درباره ترافیک شهر جوشقان باشد.

ظاهراً این فراروند ناگزیر است و تعارفی هم ندارد. مگر نه این است که اگر دو سه ماهی چیزی ننویسم فراموش می‌شویم. باید هر روز شعر و مقاله نوشت و چاپ کرد و به دیدهٔ مردم کشید. تصوّر اصلی‌مان نیز این است که سوار فیل هستیم و باید مُدام به کله‌اش بکوبیم تا راه برود و فراموش نکند که صاحبکار کیست! حالا بگذریم از این‌که کسانی هم هستند که این

شعبده‌بازی‌ها توی کتشان نمی‌رود. دم خروس را می‌بیند و قسم حضرت عباس را باور نمی‌کنند. عامهٔ مردم نیز اساساً پی‌گیر این مسائل نیستند زیرا تازه اصلش را قبول ندارند تا چه رسد به فرعش را ... از نیما و اخوان و شاملو و چند تنی دیگر که بگذریم، شاعران پیشتاز چه چیز به مردم داده‌اند که توقع پاداش دارند؟ اگر منکرند می‌توانند از محافل ادبی‌شان که سرگرم درجه و رتبه دادن به این و خلع درجه و رتبه از آن است، یکی دو قدمی نزول کنند و از راه کوچک نوازی به میان مردم بروند تا میزان مرغوبیّت و محبوبیّت خود را دریابند.

این هم واقعیتی است که هر کنشی واکنشی دارد. در سدهٔ اخیر ایدئولوژی‌ها و نظریه‌هائی بسیار آمد و رفت و گروهی را به دنبال خود کشید، عده‌ای را غرق کرد و جماعتی را به صدارت رساند. اکنون ما دیگر مار گزیده‌ایم و از ریسمان سفید و سیاه می‌ترسیم. تشکیک واقعی به ما می‌گوید به نظریه‌های شعری ـ و البته سیاسی ـ باور و اعتمادی نمی‌توان داشت. امروزه کوشش بسیار می‌شود که نظریه‌های ادبی غربی را به عنوان آخرین و برترین کشف فرهنگی پیش کشند و بگویند برحسب نظرگاه حجم‌گرائی، شعر تصویری، ساختارگرائی و به اسلوب الیوت و جویس باید شعر و قصه نوشت. این فراروند در موارد بسیار سخت لغزان و اغفال کننده می‌نماید و ما را از روزگار و محیط‌مان دور می‌کند. گیریم نظریهٔ فلان دانشور فرنگی درست باشد، از کجا اطمینان حاصل کنیم که برای ما نیز درست یا ثمربخش خواهد بود. در مثل معادله شعر مساوی است با تصویر (یا شعر جوهردار) یا شعر ناب یا شعر حجم که هادی بعضی از شاعران ما شده است، چه حاصل پُرباری داشته است که آن‌ها را به جدّ بگیریم؟ می‌کوشند پیشتاز باشند و پیش بتازند. به کجا؟ در جلو کدام صف؟ نتیجهٔ پیروی بی‌تحقیق نظریه‌های غربی این است که همه توان خود را بکار گیرند تا چیزی غیرمنتظره بیاورند، زبان جدیدی

بسازند، جای قید و صفت را عوض کنند، نحو زبان را درهم ریزند، شعر را از قطب اجتماعی به قطب فردی ببرند و به جای کسب تجربه اجتماعی به تاریک خانهٔ درون بجهند و گزاره‌های بغرنج و تصاویر تو در تو بسازند و در نتیجه گرفتار رنگ و شکل شوند.

می‌گویند شاعر باید با حذف‌کردن موصوف یا ادات تشبیه یا آوردن واژه‌های مهجور و نامتجانس یا بهره‌گیری از اساطیر و حتی حذف فعل و نقطه‌گذاری ... «ابهام» را شدّت بخشد. باید پرسید چرا و برای چه؟ می‌گویند برای اینکه به «شعر ناب» برسیم باید در حوزهٔ شکل به جست‌وجو بپردازیم زیرا «شعر همانا دام فریب است، به اشتباه افتادن است، به اشتباه انداختن است، به حیرت درآمدن است به حیرت انداختن است[۴]» اما حاصل نظریه‌های پُر طُمطراقی از آن نوع سطرهائی است از این قسم: وقتی که اسب رُم مسبب اسباب بود / سایه‌گر دلیل بود ولی اجتناب بود/ و اسب در حیات سایه‌یاب بود/ سبب بود و آب بود.

این سطرها خنده‌آور هم نیست. باید برای اسب بسیار متأسف بود!

آیا این عبارت‌ها کشفی در حُوزهٔ زبان و اشیاء است؟ آیا رفتن به سوی اشیاء نشانهٔ دوری شاعر از زندگانی اجتماعی نیست؟ و «ابهام» ... این دیگر چه صیغه‌ای است که معیار شعر بودن شعر شده است؟ مگر نمی‌دانند «ابهام» (نه ایهام) چیز بدی است و نشانهٔ ناتوانی گوینده در ابلاغ معانی؟ و نیز نشانهٔ ترس او از رویاروئی با واقعیت؟ محمد حقوقی با اشاره به غزل «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» حافظ می‌نویسد: «این شعر دربردارندهٔ ابهام به معنی واقعی است. شعری با فضائی بی‌انتها (؟) که هیچ وقت به پایان نمی‌رسد ... و در مجموع چون رودی است که در زیر مهی از ابهام حرکت می‌کند... این ابهام خود خمیرمایه و ذاتی شعر است.» روزی این گفته را با دکتر محمود

هومن حافظ‌شناس ممتاز ایران در میان گذاشتم. فرمود «داوری درستی نیست، شعر حافظ ژرف و روشن است، برای من که خیلی روشن است.»

معیار اصلی شعری ما فصاحت و بلاغت و زیبائی بوده است نه «ابهام». شاعران توانائی مانند اخوان و شاملو با همین معیار نوآوری کرده‌اند. امّا تنی چند نیز هستند که برتری می‌دهند نقوشی مرموز و مبهم به‌طور عمودی، افقی و جدولی ... بر صفحهٔ کاغذ بنگارند نه این‌که واقعیتی را بیان کنند و «مانند نقاشان ابستره می‌پندارند که هنر نیازی به معنی ندارد بلکه منحصراً نیازمند است که با تصویرهای خود تخیّل را برانگیزد.» این رویکرد راهی به دیهی نمی‌برد. ما خود دارای بزرگترین گنجینهٔ شعر جهانیم. بزرگان شعر غرب خود از هوگو گرفته تا گوته، نی‌چه، امرسون، آراگون عظمت شاعران ما را تصدیق کرده‌اند. آیا خود غربی‌ها به ما نمی‌خندند وقتی بشنوند ما به زبان آمده می‌گوئیم فردوسی و سعدی شاعر نبوده‌اند. دریغ! آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می‌کرد!

البته شعر نو ـ در دههٔ ۶۰ و دهه‌های پیش از آن از آفت تقلید مصون نمانده است. در دوره جنبش مشروطه و مدتی پس از آن بهار، ایرج میرزا، رشید یاسمی برخی اشعار غربی را به نظم پارسی درآوردند یا از آن‌ها اقتباس کردند: (قطعهٔ «سلاسل» یاسمی اقتباس از شعر سولی پرودم بود و «زهره و منوچهر» ایرج میرزا اقتباسی از «ونوس و ادونیس»، داستان اسطوره‌ای عشق ایزدبانوی مهر به آدمیزاد و باز سرودهٔ شکسپیر)

شاعران دیگر نیز در اشعار خود تأثیراتی از اشعار جدید روس یا شاعران تجددگرای عثمانی (ترکیه امروز) دریافت داشتند. حتی نیما در سرودن «افسانه» از اشعار ورهارن بلژیکی و منظومهٔ «شب‌ها»ی آلفرد دو موسه تأثیر پذیرفت.

دکتر مقدم در سرودن «راز نیمه شب» (۱۳۱۳) از اشعار شاعران آمریکائی متأثر بود و وزن و شکل اشعارش را از ادب جدید آن دیار گرفت و دکتر تندرکیا در نوشتن «شاهین‌ها»ی خود ادب فرانسه و شیوهٔ لترلیسم را سرمشق

قراداد و هوشنگ ایرانی و سهراب سپهری مفاهیم فلسفه‌های بودائی و تائوئی را در اشعار خود منعکس می‌کردند. البته هنوز هم کسانی هستند که به شیوهٔ قدیم خودمان، غزل، قصیده و رباعی و مثنوی می‌گویند. بعضی از ایشان مانند اصحاب کهف در خوابی هزارساله فرو رفته‌اند و چنین مصنوع مرغوبی را به بازار می‌آورند:

گریه‌ها دارد بنای هستیم بر روی آب ای غم هجران الهی خانه‌ات گردد خراب

تا به کی سازم روان از دیدگان دریای اشک چند سرگردان بمانم در هوایت چون حباب

هر که آن بالای سر تا پا بلا را دید گفت ...

نویسنده به این جمله‌ها می‌گوید «شعر»! در واقع شخص را به یاد بدهی‌هایش می‌اندازد. چه کسی امروز سراغ آب، خراب، حباب و عذاب و ردیف کردن قوافی و تعابیر دریای اشک و بالای سر تا پا بلا می‌رود؟ این «شعر» گرچه مانند دیزی آبگوشت قدیمی است به معدهٔ امروزیان نمی‌سازد. به یاد داریم شبی در زمستان در «محفلی ادبی» شاعری با صدای جهر قصیده‌ای طولانی خواند و هوش و گوش همهٔ حاضران را بُرد. بذله‌گوئی به میزبان گفت اگر دریچه‌ها را بگشائید تا فردا صبح از این اتاق قصیده بیرون خواهد رفت.

اشعار دیگری نیز هست که گرچه قدیمی ست باز حالی و هوای دیگری دارد مانند این دو بیت فریدون توللی:

خنک آن بوسه که بر دوش سمن‌پوش تو لغزد

به سبکباری پروانه به گلبرگ گیاهی

به سرانگشت نوازشگرم ای گل گذری ده

که فراتر شود از ساق خوشت گاه‌به‌گاهی

فکر نمی‌کنید سراینده تند رفته است و ممکن است کار به دست خود و دیگران بدهد؟ این دعوت به مناهی و منکرات است. تازه اگر حادثه‌ای پیش نیاید، خیلی مخارج دارد و با موجودی جیب خیلی‌ها نمی‌خواند.

اکنون نوبت به شاعر بسیار نوپرداز می‌رسد. او می‌گوید آن‌ها که شنیدیم شعر نبود. امروز حتی نیما، شاملو، اخوان و نصرت رحمانی هم کهنه شده‌اند. این داوری نیز امروزی نیست. در سال ۱۳۳۰ «خروس جنگی»ها ـ هوشنگ ایرانی، غریب، شیروانی «نبرد بی‌رحمانه‌ای برضد سنّت‌ها و قوانین شعری» آغاز کردند و «کهنه‌پرستان را در همهٔ نمودهای هنری، نقاشی، شعر و قصه «مقلدین منحوس هنر گذشته» دانستند و حتی نوشتند «نیما ده‌ها سال پیش زمانه را دریافت و بسیاری بندها را درهم شکست ... امّا امروز هنر او سکون و کهنگی پذیرفته ... و از دریافت زمان بازمانده و درگذشته ـ هرچند نزدیک ـ زندگانی می‌کند.»[۵] با دلائلی مُشابه دلائل «خروس جنگی»ها، تندروان امروزینه نیز همین دعاوی را عرضه می‌دارند و در مثل می‌کوشند که «با معماری کلمات در شعر، ساختمانی پدید آورند که بی‌شباهت به جهان دیده شدنی و بی‌نیاز از آن باشد. دقّت ریاضی‌گونه در انتخاب کلمات و کوشش در مرئی‌کردن جهان ذهنی ... و بازنمائی این همه در ساختی به دقت حساب شده از ابداعات ایشان است و در شعر او همه عناصر و اشیاء و مضمون و معنا در فورم مستهلک می‌شود.»

حالا ابداع فورمالیست را در عمل ببینید و در این معجون و تحفه‌ای که از حوالی پاریس رسیده و گوینده‌اش نیز به رأی خودش نامزد جایزهٔ ادبی نوبل شده است

ادارهٔ تن/ ادارهٔ حرف تن/ حرف اداره در تن/ تن در ادارهٔ حرف نو/ نو می‌شود.[۷]

دقت ریاضی‌گونه در انتخاب شعر و کوشش در مرئی کردن جهان ذهنی ... چنین نتایج درخشانی به بارآورده است. شاید برای تمدد اعصّاب کارمندان بازنشسته بد نباشد.

زیرا زیر/ زیر زیر، از زیر/ زیر کشتی‌ها هواهای کشتی/ با ستارهٔ خزنده/ در خزه و موج(!)[۸]

با شنیدن و خواندن این جمله‌ها چاره‌ای نیست جز آن‌که بگوئیم:

این ره که تو می‌روی به ترکستان است! و گمان می‌رود زیرا زیر این کشتی‌های زهوار درفته سوراخ شده و به ساحل رسیدن آن سودای محال باشد!

اما این قطعه دیگر واقعاً در دقّت ریاضی‌گونه اعجاز می‌کند:

و راه گور می‌شود/ و آن که می‌رود/ خزندهٔ تعقیب را/ انگور می‌شود[۹]

بی‌تعارف چرت می‌آورد و از رده همان «نثرهای بی‌روح و رمقی است که می‌خواهند به جای شعر بخورد مردم بدهند» امّا طرفدار این «شعر» می‌فرماید شما نمی‌دانید شاعر چه فضا و حجمی ساخته و چه ساختمان ریاضی‌گونه‌ای بوجود آورده. به این می‌گویند عرفان محض کلمه!

اکنون نوبت ماست که بگوئیم: عجب! چه چیزهائی ابداع می‌شود که ما از آن بی‌خبر مانده‌ایم. گمان می‌کردیم عرفان رابطه‌ایست بین انسان و جهان غیب. خوب شد از اشتباه درآمدیم و فهمیدیم که کلمه‌ها نیز اهل عرفانند. بهتر است باز ابیاتی دیگر از این اشعار عرفانی بشنویم:

در چشمی باز/ چشم دیگر باز می‌روید/ و در چشمی، باز/ چشم باز دیگر می‌روید و باز در چشمی/ چشم دیگر می‌روید، باز... [۱۰]

باید گفت: صد رحمت به «دلبر جانان من برده دل و جان من/ برده دل و جان من دلبر جانان من» که باز هیجانی به خواننده و شنونده می‌دهد ولی در چشم باز و اداره تن و زیر کشتی و ... چرت می‌آورد و تازگی هم ندارد و در واقع تقلید ناشیانهٔ صنعت «اعِنات» «فن بدیع» کهن است. طرفدار شعر «سوپر مدرن» صاف و ساده و با خونسردی می‌گوید: شما مانند ماموت‌ها از موجودات منقرض شده‌اید. ما در دنیای ماشین زندگانی می‌کنیم و شعر امروز این است. در چشم باز، چشم باز دیگر می‌روید ... خیلی نقل دارد «چیزها

همیشه چیزهائی فراسوی خود دارند و آن فراسو نیز فراسوی دیگر. نگاه، ساده و یک بُعدی نمی‌تواند باشد. پس همچنان‌که آن چیزها در نظرگاه، چیزی مطلق و حجمی محدود نیست، نگاه مانیز مانند چراغ قوه یک کلیدی نیست که بتواند بر آن چیزها بازتابانده شود و آن‌را در یک لحظه و یک مکان بسته ثبت کند. نگاه ما یا مثل دوربین قدیمی دارای صفت قاب و هفت شیشه پی در پی است که به نسبت بُعد مسافت بر «چیز» تنظیمش می‌کنیم یا دست‌کم مثل دوربین فیلمبرداری است که از روی چیزی می‌گردانیمش، دور و نزدیک یا پس و پیشش می‌کنیم و می‌کوشیم همراه با چهرهٔ مرکبی از آن چیز در طیف گنگی‌های طبیعی برداشتمان، شمائی [Shema یعنی طرحی] متناسب با ابهام حضور شیئی عرضه کنیم.»[۱۱]

این است «انتقال ذوق به ساختار واژگان که ژرف‌ترین عرفان‌هاست» (!) در واقع ابداع محیّرالعقولی است. تازه مگر نگفته‌اند که: اول کلمه بوده ... و عرفان کلمه نمودی «مُدرن» است و اگر کسی «مُدرن» را نپسندد ناچار اُمل و گذشته‌پرست است.

البته در این زمینه دفاعیه دیگری نیز هست (و این‌ها حدّ اعلای نان به قرض دادن است) که به «زبان فصیح فارسی!» نوشته‌های «رؤیائی» و اشعار حجمی او را در نهایت ایجاز می‌داند و همانند موسیقی بتهوون: «با شعر رؤیائی ما ـ یعنی شخص شخیص ناقد ـ گام در حوزه‌ای گذاشته‌ایم که در آن ساختار کلامی از جهان کسب استقلال کرده است... حوزهٔ شعر او حوزهٔ ارتباط درونی و مُستقل کلمات با یکدیگر است. با این شعر وارد جهان موسیقی شده‌ایم منتهی نه موسیقی به رخ کشیده کلمات(!) بلکه موسیقی‌ای که از رابطه امپرسیونیستی کلمات با یکدیگر ساخته شده. شعر او قابل ترجمه به مفرداتش نیست. شما یک قطعه موسیقی بتهوون را به صداهایش تبدیل نمی‌کنید تا بفهمید او چه می‌گوید بلکه به آن گوش می‌کنید و تحت تأثیر آن

قرار می‌گیرید. کلمات این‌جا به دور هم گرد نمی‌آیند تا ساختاری قابل انتقال به ساحت مفهوم یا تصویر بوجود آورند. کلمات در این‌جا اجتماع می‌کنند تا بگویند خود آن شعری که گفته شده چگونه گفته شُده است:

و شکل راه رفتن تو / معنای مثنوی است/ در حالت عمیق عزیمت/ که منظرهٔ راه

بازوی صحرائی/ به تکان می‌آرد/ در حالت عمیق عزیمت شتاب‌های موازی

در گردی مچ تو / به‌هم می‌رسند/ و باد/ صفات باد/ شکل عزیز زانو را/ که قدرت و اطاعت را با هم دارد/ تصویر می‌کند/ تا قیصر از کف پای تو/ قوس بلند طاق نصرت را/ برگیرد

«ناقد» می‌پذیرد که اگر در این «شعر» دنبال معنا یا ارتباط تصاویر معنادار بگردیم اشتباه کرده‌ایم با این همه باور دارد که برخی سطرهای آن از نظر اتساق اشیاء ناگهانی(!) به یکدیگر، فوق‌العاده درخشان است... ساختار سمت نیمرخ در برابر نگاه و در هم ریخته‌شدن جغرافیای صورت با پرواز طوطیان تابلوئی است که فقط رنه ماگریت قادر به ساختن آن بود:

در حالت عمیق عزیمت که سمت نیمرخ تو در برابر نگهم ماند / پرواز طوطیان جغرافیای صورت من را (!) در هم می‌ریخت.[۱۲]

البته چنان «شعری» چنین «نقدی» را هم لازم دارد. شاعر و ناقد زبان و شعر فارسی را نمی‌شناسند و آن وقت «ناقد» موسیقی بتهوون و نقاشی رنه ماگریت را (که روشن نیست چه ربطی با شعر فارسی می‌تواند داشته باشد) به رخ خواننده می‌کشد. «شاعر» هنوز نمی‌داند که ضمیر «من» در حالت مفعولی به صورت «مرا» درمی‌آید نه من را ... داعیه‌های بزرگ دارد و می‌خواهد ساختار زبانی شاعرانه‌ترین زبان جهان را در هم بریزد و «ناقد» می‌خواهد زبان و شعر فارسی را با معیارهای مغلوط غربی خود بسنجد و باز می‌نویسد:

رؤیائی در شعری کوتاه که در ارتباط با مرگ همسرش گفته و بالاسرش [یعنی بالای شعر] «شدن مادلن» گذاشته، موجزترین نحوهٔ بیان را انتخاب می‌کند:

با نبض آرمیده / مهمان محتضر/ گذر از من کرد/ خالی در پشت در معبر شدم/ و در میان دو سو ماندم.

به نظر «ناقد»، گذر از من کرد در نهایت ایجاز است [به نظر ما چنین نیست و جمله‌ای است سست و باید می‌نوشت از من گذر کرد. موجز هم نیست جمله‌ایست کوتاه و اگر کسی بخواهد کوتاهی جمله را با ایجاز یکی بشمارد می‌تواند در صفحه روزنامه‌ها صدها جمله از این قبیل بیابد]. شاعر «خالی» است، در «پشت دری است و مانند «معبری» در «میان دو سوی مانده» [دیگرانی که در میان سه سو و چهارسو می‌مانند لابد شاعر نیستند.] اگر این شعر این همه معنی دارد [ـ این همه معنی داشتن، پشت درماندن و در میان دو سو ماندن است! ـ] به این دلیل است که ساختار محکمی دارد [دلیل لازم نیست و فقط صرف ادعا کافی است.] ناقد سپس بنائی را که خود ساخته بدست خود ویران می‌کند و می‌نویسد: من این شعر را برای خیلی‌ها خواندم، نتوانستند مفهوم مرگ عزیزی و ماندن عزیز دیگری را بیان کنند [یعنی استنباط کنند][۱۳]

زمانی که به این قسم شعر و نقد اعتراض می‌کنیم و دوری آن‌ها را از حال و هوای بومی و معیار زبان و شعر فارسی یادآور می‌شویم، گفت‌وگو به عرصهٔ دیگر می‌رود. عرصهٔ گفت‌وگو راه به عرصهٔ دشنام‌گوئی می‌دهد. چون دفاعی ندارند و به نجیبانه‌ترین شیوه ممکن دفاع چنگ می‌اندازند و می‌گویند معترضان بازیچهٔ بازیگران فلان حزبند، در خفا توطئه می‌کنند. یا اگر خیلی انصاف به خرج دهند می‌گویند معترضان ترکیب و روی هم سوارکردن کلمات و خشم صوتی حاکم بر ارائهٔ معانی و متالانگاژ را نمی‌دانند. این حرف‌ها انسان را به یاد دخو افغانی‌ها می‌اندازد. شبی فیلی از دهی عبور کرده و جای پایش

مانده بود. روز بعد افغان‌ها دیدند اما نفهمیدند جای پای چی است. دخو را آوردند و از او پرسیدند. آن نابغهٔ دوران اول زارزار گریه کرد بعد مدتی قاه قاه خندید. مردم تعجب‌کنان پرسیدند چرا اول گریه کردی؟ گفت گریه کردم به بدبختی شما که وقتی بمیرم کی مشکلات شما را حل می‌کند؟ گفتند پس چرا خندیدی؟ گفت برای این‌که خودم هم نمی‌دانم چای پای‌چی است.

بر بنیاد فرض‌ها و توهمّات بنائی می‌سازند که خیلی رفیع به نظر می‌رسد. امّا بنا مقوائی و پایه‌اش بر آب است. می‌گویند و مکرر می‌کنند به امید این‌که جهت و حافظه فرهنگی مردم را به سمت و سوی اهداف خود سوق دهند. زهی تصور باطل زهی خیال محال! می‌گویند فردوسی نویسنده است، خیام شاعر درجهٔ سوم است، مولوی مانند «رمبو» «شاهد باز» بوده، سعدی ناظم است... حتی شاعر خوبی مانند کیومرث منشی‌زاده وارد این بازی بچگانه شده می‌گوید: شعر که برای فهمیدن نیست. حرف حسابی را که نباید از دهان شاعر شنید. اگر حرف حسابی می‌خواهی برو دفترداری دوبل بخوان. شعری خوب است که تو را گول بزند.

دیگری نیز گفته است «شعر جادوی فریب خوردن و فریب دادن است» در واقع می‌گوید: نمی‌دانید گول زدن و گول خوردن چه کیفی دارد. برای گول زننده کیف پولی دارد، کیفش را پر از پول می‌کند، برای گول خورده نیز خیلی خاصیت دارد. بدبختی‌هایش را فراموش می‌کند. مگر نه این است دروغی که ما را به عوالم شیرین خیال می‌برد از صد سخن حقیقی بهتر است. و نیز می‌گویند پیچ در پیچ بودن و ابهام کلام خوب است. صراحت و روشنی بیان بدرد نمی‌خورد. مگر نمی‌دانید استبداد دوران آن «سبیل کلفت» ایجاد نوعی زبان پریشی کرده بود. می‌گفت: شاعر باید از بکاربردن استعارهٔ زیاد اجتناب کند. نظرگاه مأمور سانسور نظرگاهی است که از متالانگاژ خواسته می‌شود یا به عنوان لانگاژ عمل کند یا گورش را گم کند.[۱۴]

این را می‌گویند مغلطه یعنی یگانه کردن شرایطی نامشابه که ربطی به وضعیت اجتماعی ما نداشته است و ندارد. این‌طور که می‌گویند و ادعا می‌کنند، مأموران «سانسور» شاه در مثل از صراحت خوششان می‌آمد و اشعار توفنده و صریحی مانند «ابراهیم در آتش» شاملو، «از این اوستا»ی امید و رمان‌های پیام‌داری مانند *نفرین زمین* آل‌احمد؛ *همسایه‌های* احمد محمود، *گاوارهبان* دولت‌آبادی، و *از این ولایت درویشیان* ... را بی‌جهت منع و حتی خمیر می‌کردند. همان توللی که نوآوران تندرو حتی منکر اشعار خوبش هستند، لابد بی‌جهت واهمه داشت که اشعاری از این دست را در آن سال‌ها چاپ کند. لابد اگر چاپ می‌کرد سانسور چیان از آن‌ها خیلی هم خوششان می‌آمد و او را تشویق می‌کردند:

گروا کند حصار قزل قلعه لب به گفت — گوید چه‌ها که پیش تو با همسرت کنند
ایران همیشه دوزخ ارباب غیرت است — آتش منه به سینه که خاکسترت کنند
زنجیر عدل خسرو آن خر که شکوه کرد — آورده‌اند تا به حقیقت خرت کنند
ز آن پادشه به خون کسان تشنه‌تر نبود — لیک این مگو به کس که ز خس کمترت
فخرت بود به کورش و دستت چو اردشیر — کنند دائم دراز تا کمکی دیگرت کنند
در خایه‌مالی ای دل غافل حکایتی است — گر یادگیری از همگان برترت کنند[۱۵]

یا از شنیدن این شعرم. آزرم کلاهشان را به هوا می‌انداختند، حتی خود شاه هم خیلی خوشش می‌آمد:

شب بد، شب دد، شب اهرمن — وقاحت به شادی گشاده دهن
شب سالروز جلوس دروغ — شب زاد روز بلوغ لجن!

و اگر از شاملو می‌شنیدند که مبارزان دوران ستمشاهی را به این شیوه می‌ستاید:

در برابر تُندر می‌ایستند

خانه را روشن می‌کنند

و می‌میرند

از شاعر می‌خواستند صریح‌تر بیان مقصود کند و تعارف کم کند و بر مبلغ افزاید، خود شاعر گواهی می‌دهد که شبانهٔ سروده شده در آن سال‌های تاریک (چاپ شده در مرثیه‌های خاک ۱۳۴۸)

به هنگامه‌ای

که جلوه هر چیز و همه چیز

چنان است

که دشمن دژخوئی

در کمین.

ماهیّت حاکمیت ظلمات را به تقریب به صراحت بازگو می‌کند بی‌آن‌که «متر» سانسورچی‌های رژیم بتواند قد و بالای آن را اندازه بگیرد.»[۱۶] اما اگر همان سانسورچیان می‌شنیدند شاعری گفته است

... پسر شانزده ساله‌ای که شبانه‌روز کره و عسل و تخم‌مرغ و کباب و جوجه و بوقلمون می‌خورد در ... پسر کارگری که هیچ‌کدام از این‌ها را نمی‌رینند فرو نمی‌رود.

بی‌درنگ دست بکار می‌شدند و او را به زیر اخیه می‌کشیدند. یا اگر می‌خواندند:

موهای صورت پسرها هنوز درنیامده/ و دخترها را می‌بینی چه پاهای لطیفی دارند

یا:

ای بدگمان به قلب، به کلید، به مثانه/ آموخته بودی که هر عضو بدن حافظه‌ای مخصوص دارد[۱۷]

به وحشت می‌افتادند زیرا نویسندگان این سطور حیرت اثر (!) متالانگاژ را سوار شعر کرده بودند و این چیزی نبود که بتوانند بی‌واهمه از کنارش بگذرند و آنها را به دوستاق‌خانه می‌بردند. اما اکنون که از دور و نزدیک به قضایا می‌نگریم به روشنی می‌بینیم که دعوی مبارزه «حریف» و تفوه به متالانگاژ و حرف‌های قلمبه، روپوشی است برای مستور کردن «رازها»ئی که اگر رو بشود، بویش همه جا را معطر خواهد کرد، گرچه رو نشده هم فضا را «عطرآگین»! کرده است. امّا به گفتهٔ عامه «چیز سپید و سیاه لب رودخانه معلوم می‌شود.» قضایا برای همگان روشن است جز برای خود «حریف» که نمی‌داند شترسواری دولا دولا نمی‌شود و دو دوزه بازی کردن آخر و عاقبت خوبی ندارد:

به سر مناره اشتر رود و فغان برآرد

که نهان شدستم این‌جا مکنیدم آشکارا!

واقعیت قضیه این است که ساواک از آل‌احمد و شاملو می‌ترسید و مانع چاپ آثار عشقی، عارف، هدایت و اخوان بود نه بحر طویل ایشان. نوشته‌های درویشیان و سلطان‌پور بود که زیر قیچی سانسور ریزریز می‌شد. گواه محکم این مدعا حضور مکرر رؤیائی و امثال او در رسانه‌های خبری آن زمان است که با آزادی تمام در تلویزیون و محافل دیگر دربارهٔ «شعر حجم و سطح» هر هفته یکساعت تمام شکرپراکنی می‌فرمودند. اینکه مأموران سانسور شاه طرفداران متالانگاژ را تعقیب و از کار ایشان جلوگیری می‌کردند، دروغی رسواست و برای این جعل شده که بی‌سوادی و پرت و پلاگوئی و فارسی مدانی ایشان را بپوشاند. برحسب «ادعای ایشان چون فلان شعر ـ در مثل شعر آخماتوا ـ در دوره‌ای سانسور شده ـ زیرا که از جسم و جنس سخن گفته یا شکل‌گرایان روس مورد سخط دستگاه نظارت بوده‌اند، پس مأموران دستگاه نظارت شاه نیز در این‌جا همین رویّه را داشته‌اند و شکل‌گرایان ایرانی و

گویندگان عباراتی مانند «پروانه گوشتخوار» و «ضلع قنات» و «فصل سنگین خطرناکی است» را آزار و شکنجه می‌دادند، همه و از جمله خود ایشان می‌دانند که این حرفها پایه‌ای ندارد. نظارت همیشه بوده و هست امّا هنرمند واقعی نیز همیشه می‌تواند به نحوی از «تنگناهای» دستگاه نظارت بیرون بجهد. شعر قسمی بیان است و در حوزهٔ زبان کار می‌کند. هر بیانی مدلول واقعی نیز دارد و اگر این مدلول نغز و گزیده و دال آن یعنی واژگان آن متناسب و هماهنگ و دلپسند باشد هم به دست و دل دیگران می‌رسد و هم ممکن است برای گوینده‌اش خطرآفرین بشود. شعر اگر تازه و با اسلوب باشد و به ژرفای زندگانی اجتماعی برود، تفسیر می‌طلبد اما تفسیر آن از درون خود آن می‌جوشد و این بیرون رفتن از حوزهٔ زبان و رفتن به سوی حوزهٔ «فرازبان» نیست بلکه تعمیق و گسترش دادن زبان است. اکنون اگر مدعیان نوآوری، ده‌ها نظریهٔ شعری غربی و صدها نام قلمبه و سلمبه ردیف کنند تا شعر و شاعران ما را به بیراهه بکشانند، دست خود را رو کرده و مشت بر پولاد کوبیده‌اند.

اصل قضیه گسترش دادن شعر است به طور طبیعی نه با کلک و حقه‌بازی یا به وسیلهٔ «آئین دوست‌یابی» یا «چانه‌زدن» ــ در ژرفای دانستگی قوم به طوری که پسند دل و اندیشه مردم باشد و بشود:

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید
که تحفهٔ سخنت می‌برند دست به دست

دوستدار شعر، شعر را برای دریافت معانی ژرف زندگانی، تشویق به پیکار یا ترغیب به عشق و شنیدن پاسخی به پرسش‌ها و نیازهای معنوی خود می‌خواند نه برای این‌که آن را بدست گیرد و پیکرهٔ عمودی یا افقی آن را تماشا کند یا آن را در برابر نقاشی رنه‌ماگریت که نمی‌داند کیست و نیازی نیز ندارد بداند کیست، بگذارد. اگر شعر حسب‌حال او را بیان کند زمزمه‌اش می‌کند، اگر ژرف بود به فکر فرو می‌رود یا به شگفتی درمی‌آید. طبعاً اگر

نوشته‌ای درون او را پُر از شور و غلغله نکرد آن را رها می‌کند و سراغ کار دیگری می‌رود. شعر مفسّر جهان درون و بیرون قوم است و شاعر نغمه‌پرداز این جهان، آن طور که گزارش عاطفی آن را در این شعر حسن هنرمندی می‌بینیم:

یک شب لب من نغمه‌ای از چنگ تو دزدید
ز آن شب همه را نام من افتاد به لبها
تا باز گذار تو به لب‌های که افتد
ای زمزمهٔ گمشده در سایهٔ شبها

خواننده البته می‌تواند به سراغ اشعار عمیق‌تری نیز برود تا برسد به حافظ و فردوسی. امّا حرفهائی از این دست:

عینکت را بردار
این جهان قیقاج را با چشم‌های قیقاجت ببین
مواظب باش روی مین پا نگذاری![۱۸]

امروز با حروف درشت در صفحه ادبی فلان ماهنامه است و فردا در سطل زباله، به گفتهٔ فروغ: «حروف سربی اندیشه‌های حقیر را نجات نخواهد داد.»

شعر نو فارسی راهی دراز آمده است و طبعاً در این دو دهه نیز در راه بوده و موانع بسیار داشته. مهمترین این موانع به خود شاعر برمی‌گردد که چه می‌خواهد بگوید؟ چه هدفی دارد؟ ابزار کارش چیست؟ می‌خواهد سرزمینی باشد یا زمینی؟ با مردم هم میهن خود چه رابطه‌ای دارد؟ ... شاعر امروز ایران اگر بخواهد موفق شود باید بوته یا نهالی باشد روئیده در این آب و خاک تا بتواند بسراید:

مرا پرنده‌های بدین دیار هدایت نکرده بود/ من خود از این تیره خاک رُسته بودم/ چون بوتهٔ خودروئی/ که بی‌دخالت جالیزبان/ از رطوبت جوباره‌ای.[۱۹]

باید تصدیق کرد که در این دو دهه نیز شاعرانی آمده‌اند که ادامه دهندهٔ ارثیه گرانسنگ شعر کهن و شعر نو بوده‌اند و در برابر واقعیت‌های زمانه خود

را متعهّد و مسؤول دانسته‌اند و وظیفهٔ خود را انجام داده‌اند. به این شاعران امید زیاد می‌توان داشت.

شعر نو از یکی دو سه سال پیش از سال ۱۳۵۷ تا امروز سه مرحلهٔ شاخص متوالی را درنوردیده است.

الف) مرحله جنبش و شور و غلیان: در این مرحله زمانه از گرما و خروش ملتهب است. از ژرفای جامعه آواها و سپس فریادهای غرّانی به گوش می‌رسد. زمین سخت تکان می‌خورد و رعد و آذرخش در افق می‌توفد. شاعری جوان در ۱۳۵۷ این لرزه سخت را از پیش خبر می‌دهد:

لحظه‌ها بارور می‌شوند/ و من خود را باور می‌کنم/ و جاودانگی را / که در بطن جنگل شعله می‌کشد/ صدای نازک تنفس سیاره می‌آید/ طلوع تازه‌ای شاید! (کمی *تنهائی*، حسین ارتباطی، ۹ و ۱۰)

پیش‌تر نیز سلطان‌پور سروده بود
گل‌ها را بر دیوار قفس پرپر کن
پشت دیوار قفس
وسعت فردا را باور کن
(*صدای میرا*، ۵۲، ۱۳۴۷)

دامنه این دید مثبت و جوشان، حتی به امروز کشیده شده است:

جهان مچاله را/ در سطل زباله می‌ریزم/ فردا/ دیوار خانه را/ با خورشید ارغوانی می‌آرایم. (*جنون سرشاری*. ابراهیم یوسف فشکی، ۵۵، تهران، ۱۳۷۰)

امّا این دید مثبت همیشه نه واقع‌گرایانه است نه از درون تحوّلات اجتماعی بیرون می‌آید بلکه گاه حکایت‌کنندهٔ آسان‌گیری و در سطح ماندن است. شاعر که جامعه و تحوّلات آن را نمی‌شناسد، فریب پوستهٔ قضایا را می‌خورد و روی تاج افتخار می‌خوابد و زمانی از ماجرا آگاه می‌شود که آب از سرش گذشته

است به این دلیل در عوض عرضهٔ منطق غامض واقعیت، مردم را به وعده‌های ظاهر فریب دلخوش می‌کند:

می‌روی به خانه، فاتحانه، شادمان
می‌روی به بستر ای رفیق
می‌روی به خواب، شب خوشت
من به وعده‌گاه دیدگان ناغنوده می‌روم
(*آمریکا، آمریکا*، س. کسرائی، ۲۶، تهران، ۱۳۵۸)

یا از پیروزی بدست آمده پس از انتظاری طولانی سخن می‌گوید که گرچه نشان‌دهندهٔ رنج و اصالتی است اما بیشتر شعار است تا شعر:

روشنی در من سرود تازه‌ای دارد
روشنی در من سه سال پیش روشن شد
روشنی را من سه سال پیش فهمیدم
من سه سال پیش سیب روشنائی را
از درخت انتظاری دیررس چیدم.
[*ریشه در ابر*. م. عبدالمکیان، ۷۲، تهران، ۱۳۶۶]

ب) مرحله تردید و در خود نگریستن: رویدادهای اجتماعی جهات مثبت و منفی و متناقض دارد. «طلوع تازه» همراه با تکانه‌های شدید است. شاعر شتاب‌زده «سیب روشنائی» را چیده است و اکنون ناگاه با رویدادی نامنتظره رویاروی می‌شود:

یکباره فرو می‌ریزد/ در زوایای پنهان درون/ خلاء/ دامن می‌گشاید/ بی‌رنگ و بلورین و سرد.
(*خاک دامنگیر*، کامران بزرگ‌نیا، ۱۵، تهران، ۱۳۶۹)

شاعر از «ورق گردانی لیل و نهار» مردد و در شگفت می‌شود. او که می‌سرود «تا دامن خورشید راهی نیست» در می‌یابد که کار به آن آسانی که فکر کرده نبوده است:

به دروازهٔ مشرق می‌روم
آن‌جا که لاشهٔ اسبان تیزتک را تلنبار کرده‌اند
از هراس آنکه مبادا سواران را آرزوئی به سر افتد.
(*دروازه پیچک و مه*، کسرا عنقائی، ۶۵، تهران ۱۳۷۰)

چشم/ چشم را نمی‌بیند/ و دست دست را نمی‌شناسد/ راه در مه گم می‌شود/ و تو در راه
(*قرار ملاقات*. مسعود احمدی، ۷۲، تهران، ۱۳۶۸)

کسی که می‌سرود «من جبهه‌های پیروزی را فتح می‌کنم، من پیروزی را می‌شمارم» (*ریشه در ابر*، ۶۳)، به این‌جا می‌رسد:

ریشهٔ شبدر و چوپان و سپیداران را
چه کسی زخمی کرد؟
چه کسی رویش کوهستان را به نه ـ رُستن آلود؟
چه کسی مرگ شقایق را گفت؟
(*ریشه در ابر*، ۱۰۶)

و زندگی که سحْر سحر می‌نمود/ اکنون شبی است/ که بی‌ماه/ کورمال کورمال/ بر دیوار سایه‌ها دست می‌ساید و / پنهان/ می‌گذرد.
(*قصیدهٔ لبخند چاک چاک*، شمس لنگرودی، ۱۲، تهران، ۱۳۶۹)

البته شور جوانی به این آسانی تسلیم تردید و نومیدی نمی‌شود. اگر هدف رسیدن به دشت‌های روشن باشد باید از درون تاریکی و کورهٔ رنج گذر کرد:

جبه‌ای از آتش/ با بال ارغوانی عشق/ این گونه می‌رقصم/ در کرانهٔ خورشید

(با *یار و آفتاب*، مسعود امینی، ۱۴، تهران، ۱۳۶۹)

قصیدهٔ من و تو/ همیشه بر زبان کبوترانی ست/ که نجات را تنها در بال‌هایشان دیدند/ تمام فکر من/ پرنده بود و پرواز/ به سرزمینی که معنای حقیقت/ در تبار پرستش آدم است.

(*صدای عشق*، عظیم خلیلی، ۱۳۵۷)

گمان می‌رود که اگر شاعران ما به قطعه «هجرانی» شاملو توجه کرده بودند به آن آسان‌گیری و سپس به این سرعت به تردید و حیرت دچار نمی‌آمدند. شاملو ـ این گرگ باران دیدهٔ شعر ـ نه فقط دچار ذوق‌زدگی نشد بلکه با بصیرت عمیق همیشگی خود نشان داد که تاریخ را خوب می‌شناسد و می‌داند «چرخ بازیگر از این بازیچه‌ها بسیار دارد.» او گفت شادی پیروزی را جشن می‌گیرید امّا به رنج و به شکست دیروزینه و هراس آینده اندیشه نمی‌کنید و دوستانی را تن به تیغهٔ برندهٔ خنجر سپردند از یاد می‌برید؟

بهاری دیگر آمده است
آری
امّا برای آن زمستان‌ها که گذشت
نامی نیست
نامی نیست.

(*ترانه‌های کوچک غربت*، ۲۵، تهران، ۱۳۵۹)

شاعر ما گرچه کمی دیر، به آن «زمستان‌ها» می‌رسد. به گفتهٔ شاملو: این فصل دیگری‌ست/ که سرمایش/ از درون/ درک صریح زیبائی را/ پیچیده می‌کند (*شکفتن در مه*، ۲۷) تجربهٔ دشوار و جانفرسائی است. حادثه پشت حادثه فرا می‌رسد. صاعقه در افق می‌توفد و زمین به لرزه در می‌آید. هواپیمای

جنگی خط افق را می‌شکند و با خود هراس را بـه پشـت دیوارهـای نـامطمئن می‌آورد:

خنجری در خورشید/ رخنه‌ای در آفتاب/ دشنه‌ای در چشمه‌هـای نـامرئی/ شیاری در آب/ تُندری خشونت‌بار/ شعله در مرداب/ کابوسی بی‌رحم در میـان دو لحظهٔ تابش شعر/ موشکی بر شهر/ شکافی در سقف‌ها/ گورها در دل اشک جنگل/ همهمهٔ گلها غرق در تودهٔ فشرده غـم/ هـم‌وطـنم را/ هـم تـنم را گـم کرده‌ام.

(*ذوق حضور*، منوچهر کهن، تهران، ۱۳۶۶)

بهار با سرانگشت‌های لطیفش/ چگونه از میان خاره و خون بگـذرد/ بـاران بمب فرو می‌بارد/ وشقه‌های انسانی/ بر پیشخوان عمر نفس مـی‌کشـند/ بـاران بمب فرو می‌بارد/ و فرشتهٔ خاموشـی/ در قـارچ‌هـای فضـائی/ چتـرش را بـاز می‌کند.

(*قصیدهٔ لبخند* ...، شمس لنگرودی، همان، ۶۸)

ج) مرحله به خویش آمـدن و جسـتجوی راه: طبیعـی اسـت کـه انسـان نمی‌تواند در خانهٔ «اگر» و «شک» جاخوش کند. رنج و اندوه و مرگ هسـت و این طبیعی است، شادی و شکفتن و زندگانی نیز هست. زنـدگانی ماننـد مـوج دریاست، می‌جوشد، می‌خروشد و پیش می‌تازد. در زمان مدّ از مرزهـای خـود در می‌گذرد، سپس باز پس می‌نشیند تا جهشی دیگر را آماده شود:

باز برمی‌خیزم و بر دوش می‌گیرم بار گرانم/ تا مگر جهان را/ گامی به پیش برانم

(*قرار ملاقات*، مسعود احمدی، ۴۳)

این باز پس نشینی برای جهش دیگر، شاعر را به ژرفای تاریخ می‌برد و او را به آموزهٔ مهر و راستی، زرتشت، بزرگ شاعر جهان می‌رساند که در دل تاریکی و شرّ، سرود پیروزی روشنی و نیکی را سرود:

و هیچ کرداری کنارمان نمی‌آورد
مگر که از تندی عشق برآورده باشندش
بگوی که تا دروغزنان لشکر انگیزند
من که بر نهاد هر سپیده دمی آگهم
چه باک؟
(*ترانه‌های شادمانی*، سیدعلی صالحی، ۸۸، ۱۳۶۱)

ورود به عرصه تاریخ آموزنده است. هیچ راهی بی‌فراز و نشیب نیست. در زیر آسمان کبود خیلی چیزها روی داده و بسیاری چیزها روی خواهد داد و تا انسان هست این سیر ادامه دارد. زال تاریخ این سرگذشت را به روشنی بیان می‌کند. شکست و شکنجه هست امّا نومیدی مطلق نیز نادرست است:

زال تاریخ اشک و لبخندش درون هم
باز می‌گوید،
ـ من جوان خواهم شدن یک روز، می‌دانم.
(*مرغ نیما*، کامران جمالی ۲۴، تهران، ۱۳۶۷)

اکنون شاعر به خویش آمده است. کار او دیگر این نیست که بگوید پیروزی در یک قدمی است. و «باغ سبز» نیک‌بختی در همین حوالی. خیلی چیزها هست ـ از جمله خود انسان ـ که باید از بنیاد دگرگون شود. پس سوار اسب احساس و شور سطحی شدن و به میدان درآمدن بیهوده است.

کار شاعر عظیم است، کار او کشف معانی ژرف زندگانی انسانی است که نه ساده است، نه یک بُعدی. غامض است و پُر تضاد. اگر شاعر آن را به صورت

انتزاعی بیان کند به حوزهٔ فلسفه وارد می‌شود و اگر بـه صـورت خـام عرضـه کنـد سطحی از آب در می‌آید. آمیزه‌ای از احساس و اندیشه لازم است تـا بتوانـد چنـین فراروند متضادی را در جامهٔ تخیل و تفکّر بیاراید. برخلاف این گفته که «باید شـعر را دعوت کنی. باهاش(!) بازی کنی، ورزش کنی، فریبش بدهی و این فریب همـان فریب جادوگری و چشم‌بندی است» باید گفت که: شعر بازی نیست بلکه به تعبیـر آل احمد «کار زندگی و مرگ است و از این رو به جان بسـته اسـت.» گفتـهٔ مـاثیو آرنولد را به خاطر آوریم که دربارهٔ شکسپیر و خطاب به او می‌گوید:

بزرگی دیگران نیازمند پرسش و کنجکاوی‌های ماست. امّا تو از این صـفت آزادی. تـو خـود اسـتاد خویشـتنی و بُحـور و اوزان را تنهـا بـه تـرازوی ذوق سنجیده‌ای، شهرت و بزرگواریت منّت از پشتیبانی کسان نبرده و سـاخته و بـار آمده طبع بلند خویشی ... این همه آلام جانگزا که بشر فانی تاب تحمـل آن را ندارد، آن همه ضعف سرشت که آدمی را دچار دشواری‌هـا مـی‌کنـد، آن همـه اندوه که پشت انسان را خمیده می‌سازد به مدد کلک افسونکار تـو زبـان پیـدا کرده رازهای نهان را پیش ما گشاده‌اند.[۲۰]

تردیدی نیست که شعر جادوی خیال نیز هست و هنری است بنیاد شده بر تخیّل خلاق و با منطقی بودن خشک در تعارض است و حتی می‌توان پذیرفت آن شعری زیباتر است «که دروغ بیشـتری را در خـود داشـته باشـد.» امّـا ایـن «دروغ» به معنای «دروغ» عادی آن‌طور که در زندگی عملی می‌گـوئیم و ادراک می‌کنیم، نیست بلکه به معنی بزرگ کردن و جاذّب ساختن دورنمـای واقعیّـت است. اگر شاعر از سکوی واقعیّت حرکت نکند، «دروغ» او نیز دروغـی رسـوا خواهد بود، چنان‌که مدایح اغراق‌آمیز عنصری‌هـا و ظهیـر فاریـابی‌هـا بـا همـهٔ «هنرنمائی» این شاعران زودتر از ممدوحان آن‌ها مـرده اسـت. همـان‌طـور کـه نظامی عروضی گفته است شعر باید اوهام و خیالات بشری را اتساق بخشـد و شاعر باید پاک‌نهاد، بزرگ‌اندیشه، درست‌طبع و نیک‌اندیش باشد. در انواع علوم

متنّوع باشد و رسم‌ها و آئین‌ها را بداند. شعر او باید بدان درجه رسیده باشد که در صحیفهٔ روزگار مسطور باشد و بر زبان آزادگان جاری. بر دفترها بنویسند، و در شهرها بخوانند ... و چون شعر بدین درجه نباشد تأثیر او را اثر نبود و پیش از خداوند خود بمیرد.[۲۱]

شعر این دو دهه ـ همچنان دوره‌های دیگر ـ سمت و سوی متنوّعی داشته است و شاید بتوان آن را به‌طور مشروط از لحاظ گرایش غالب شاعران چنین رده‌بندی کرد:

۱ـ شاعرانی که به‌طور عمده از سکوی واقعیّت‌های مشخص اجتماعی حرکت می‌کنند و دارای ایدئولوژی اجتماعی‌اند. شکل‌بندی شعر در نظر اینان نیز مهّم است امّا همه مطلب نیست و می‌گویند زندگانی و اندیشهٔ فرد وسیلهٔ زندگانی اجتماعی مشروط می‌شود و نیک‌بختی فرد در گرو نیک‌بختی جامعه است:

حرف من این است/ قطره‌ها باید آگاه شوند/ که به هم‌کوشی/ بی‌شک می‌توان بر جهت تقدیری فائق شد. (*مدایح بی‌صله*، احمد شاملو، ۲۸)

۲ـ عرفان گرایان که به رمز و راز کهن ایران، به عرفان چینی، هندی، سرخ‌پوستی می‌گرایند و در نقطه‌ای یگانه به‌هم می‌رسند: یافتن وحدت در گسترهٔ بی‌پایان، فراسو رفتن از حوزهٔ تجربهٔ حسی، دریافتن اندوه تماشا، شناخت ناپایداری‌ها و گسترش دادن همدردی و عشق و گاه احساس تسلیم و خضوع در برابر طبیعت و جهان. در این حوزه‌اند هوشنگ ایرانی، سپهری، بیژن جلالی (از دهه‌های پیش) و حسن فدائی، عباس عارف و گیتی خوشدل از دههٔ ۶۰:

دست می‌سایم
و هر شیئی در ملکوت با من
نفسی تازه می‌کند

(*غزالان چالاک خاطره*. ژیلا مساعد، ۴۶، تهران، ۱۳۶۴)

من و کلمات قدیم نو/ پا بر قله روشن و / خیره در خورشید شـهود آزادی به کهکشان می‌پروازد. (یعنی پرواز می‌کند)

(*خواب آفتاب*، عباس عارف، ۷۵، تهران، ۱۳۶۵)

گاهی در کار شاعران رمز و رازگرا رگه‌هـای واقعیّـت نمایـان مـی‌شـود و شعرشان «منحصر به هماهنگی رنگ‌آمیز ایرانی و وجـوه تمثیلـی و اشـاره‌ای و کلام لبریز از ابهام و چند نوائی متقارن مفهوم‌ها» نیست:

مرا دیده بود
غروبی بر ایوانچه‌ای رو به صحرا
زمانی که خورشید می‌راند بر دشتی از خون
در آن دم که مردان چنگیز شمشیر در من نهادند
مرا دیده بود او
چو سروی که در بدر کامل
ببیند گوزن نری غرقه در خون

(*ارغوانی*، حسن فدائی، ۶۱، تهران، ۱۳۶۲)

یا در همین رمزگرائی فراسـوئی، خـواهش شـورانگیز و خـاک ملتهـب در زنجیره‌ای از تصاویر درونی حرکت می‌کند و از آفتاب، عطـر جنگـل، بـاران و برکه‌های قوی نقره‌های سخن می‌گوید:

پیکرم به بلندی سرو آفتاب است
و به مرگ تا دورترین شهر باد
چنگ می‌زند،
قلبم به کوچکی مشت آهوست
و با تپش‌های گرم
کوچ شب را آواز می‌دهد.

(*تندرهای خاک*، مرسدهٔ لسانی، ۲۶، تهران، ۱۳۶۱)

۳ـ شاعران تغزلی و وصفی که حدیث عشق و سلوک عاشقانه می‌پردازند یا طبیعت و نمودهای آن را تصویر می‌کنند. در واقع این شاعران با زبانی جدید حدیث کامیابی‌ها و دردمندی‌های عاشقانه خویش را با «تمرکز بر ایدهٔ شاعرانه و عاطفی» آشکار می‌سازند. در تصویر شاعرانه ایشان گاه عشق و طبیعت از دید منفی نگریسته می‌شود و چهرهٔ معشوق و نمودهای طبیعت در هاله «نوری سیاه» فرو می‌رود. عشق «طلسم سیاهی» است که شاعر را به بند کشیده و نمودهای طبیعت سیمائی اهریمنی یافته‌اند. در این زمینه تأثیر بودلر در اشعار غنائی توللی و اشعار نخست نادرپور طُرفه است. تأثیر ادگار آلن‌پو و ورلن و رمُبو و دیگر سمبولیست‌های غربی را در اشعار دهه‌های ۵۰ و ۶۰ نیز می‌توان دید:

دست در خیمهٔ سیاهی فرو می‌برم
آزمند سیب سیال رؤیا
از کفم ... جغد سوخته‌ای می‌چکد. (*شکلی در باد*، فرشتهٔ ساری، ۸۰، تهران، ۱۳۷۰)

گاه این تغزل ها ساده است و از روحیه‌ای شاد و روشن خبر می‌دهد:

در هر سپیده‌دم، یک شاخه گل به روشنی آفتاب صبح سر می‌کشد.
(لب *تلخی و فنجان*، اسماعیل رها، ۶۸، تهران، ۱۳۶۹)

چه کسی می‌گوید که در بهار زیبا بودن مشکل است؟
چشمانش دریاچه‌هائی از شب است و مژگانش پاروزنانی که در شب آواز می‌خوانند.
(*قرمزتر از سفید*، کیومرث منشی‌زاده، ۶۳، تهران، ۱۳۷۰)

در قالب غزل سایه (هـ ابتهاج) توللی، سیمین بهبهانی، حسین منزوی، پرویز خائفی، والی‌الله درودیان ... اوصاف تازه و گاه اوزان جدیدی آورده‌اند.

این اشعار به معنای واقعی کلمه «مُدرن» نیست امّا ظرافت‌ها و تازگی‌هائی دارد که در خور توجّه است و می‌توانند آن را تجدید شباب غزل نامید.

۴ـ شاعران اسطوره‌گرا که می‌کوشند چهره‌های اساطیری را به فضای زندگانی امروز بیاورند. نزدیک شدن به کهن‌الگوها، کوشش به دستیابی به بدویّت اسطوره‌ای و ترسیم سیماهای اسطوره‌ای و دینی شرق و غرب همراه با گرایش‌های رمزآمیز، زنده‌کردن نظریهٔ ادواری بودن زندگانی و تاریخ ... از ویژگی‌های شعر این شاعران است. البته در این عرصه شاعرانی مانند شاپورجورکش، محمد مختاری، محمد بیابانی بیشتر می‌کوشند به واقعیّت‌های اجتماعی امروز نزدیک شوند:

فرزند نار/ هبوط سنگ/ سراندیپ سنگ/ بر گریه‌های هفتاد هزار سالهٔ آدم/ اجداد پارینه سنگ/ هوشنگ و اژدرمار و پرومته و قفقاز / سی پاره سنگ در کف یهودا/ سنگ گور/ پنهان در آستین شبلی.

(*هوش سبز*، شاپور جورکش، ۴۵، شیراز ۱۳۶۹)

پیکان باور است و نشئه اوهام/ این فلات ساق صنوبران ریخته بر آبگینه‌ها/ چونان دل فشرده کبک انجیر/ در بارش کمرشکن سهراب

(*حماسهٔ درخت گلبانو*، محمد بیابانی، ۵۲، ۱۳۶۹)

۵ـ شاعران «موج نو»، «شعر تصویری»، «شعر حجم» که به‌طور عمده زیر نفوذ اشعار و نظریه‌های غربی هستند و می‌کوشند به جای ترسیم روابط اجتماعی یا بیان عواطف ژرف بشری، «شیوه «همزمان دیدن عناصر پراکنده» و ملموس کردن مفهوم‌های انتزاعی و اشیاء را وارد شعر کنند»، شیوه بیانی ایشان گاه از فرط سادگی به بیان کودکانه می‌گراید؛ گوئی کودکی در رویاروئی با جهان به سخن گفتن در آمده است:

من آن قدر با خودم صمیمی شده‌ام/ که از عمق دلم فریاد می‌زنم/ مرگ بر دیو!

(*روزنامهٔ شیشه‌ای*، احمدرضا احمدی)

همین شاعران گاه نیز به مفاهیم انتزاعی می‌پردازند و ظاهراً می‌خواهند با بهره‌گیری از عناصر داستانی و امکانات تصویرسازی نقاشی و سینما، «فضائی» نامنتظره و غیر معهود بوجود آورند و به اصطلاح تصویر یا روایتی بی‌طرفانه و غیرتاریخی بدست دهند و در این زمینه می‌کوشند هرچه بیشتر از میراث ادبی کهن ایران و حتی ارثیه و تجربه‌های شاعرانه نیما و اخوان دور شوند، جای قید و صفت را عوض کنند، مفاهیم و واژه‌های نامتجانس را به هم بچسبانند، منحصراً به شکل‌بندی ظاهر کلام و ساختار کلامی یا موسیقیائی آن بپردازند و مهمتر از همه احساس آنی و بی‌درنگ و انفعالی (پاسیو) خود را در برابر مکان، شیئی، و زبان به روی کاغذ بیاورند

در توضیح «شعر حجم» گفته‌اند که: «حجم یک فاصله فضائی است. یک تکه فضا، فضائی که بین واقعیتی که به عنوان سکو است و ماوراء واقعیّت وجود دارد. [مسأله، گریز از واقعیت و تکنیک این گریز است] و نشست در جائی که در پشت آن واقعیت قرار دارد و انتخاب این‌جا و شناختن و شناساندن آن. حجم یعنی عبور از واقعیّت تا ماوراء آن. شاعر از حجمی از خیال گذر می‌کند، یک حجم، یک فاصله فضائی پشت سر می‌گذارد (اسپاسمان Spacement) ... شاعر در عبوری، در عبور تندی که از آن فاصله‌ی فضائی دارد، از آن تکه فضا، مقداری از خودش را در آن جا می‌گذارد و خواننده وقتی شعر او را می‌خواند او را می‌بیند.»[۲۲]

تمام راه/ هجوم طول/ رکاب‌ها به قلعه می‌ریزند/ تمام برج/ گلوی راه/ حیوان سؤال می‌کند.

(*لبریخته‌ها*، یدالله رؤیائی، ۲۷، ۱۳۶۹)

البته همهٔ اشعار متعلق به این گرایش‌های تصویری یا حجمی این قدر مغلق نیستند و گاه نیز به دشواری، احساس سادهٔ شاعر را باز می‌نمایند:

تنها کلام کوچکی/ از گریه گفتم و از دل/ و اندکی از باغ/ و ذرّه‌ای از شب.
(*نرگس فردا*، هرمز علی‌پور، ۸۶، ۱۳۷۱)

در این‌گونه اشعار احساس و گرایش و رویکردی به ظاهر عارفانه اما در باطن، رمزی و فردی دیده می‌شود که نشانه فردگرائی و گم‌گشتگی و مردم گریزی دارد و در نهایت اجزاء و عناصری انتزاعی را به صورت بُرشی از واقعیت منحصراً به حس درآمده نقاشی می‌کند و طبعاً در انحصار دلبستگی خود این شاعران و دوستان معدودشان باقی می‌ماند.

در دهۀ ۶۰ شاملو هنوز حضور زنده و چشم‌گیری دارد و برخی اشعار این دورۀ او، رویدادهای پُرکشاکش و اجتماعی ـ عاطفی سرزمین ما را در این دهه متبلوّر می‌کند. «ترجمان فاجعه» نمونۀ شاخص اشعار این دورۀ این شاعر است.

ترجمان فاجعه

صحنه چه می‌تواند گفت
به هنگامی که از بازیگر و بازی
تهی است؟
این‌جا مطلقِ زیبائی به کار نیست
که کاغذِ دیوارپوش نیز
می‌باید
زیبا باشد
در غیاب انسان
جهان را هویتی نیست
در غیاب تاریخ،
هنر
عشوۀ بی عار و دردی است.

دهانِ بسته
وحشتِ فریبکار از لوٌ رفتن است
دستِ بسته
بازداشتن آدمی‌ست از اعجازش
خون ریخته
حُرمتی به مزبله افکنده است
ما به ازای سیرخواری شکمباره‌ای
هنر شهادتی است از سر صدق
نوری که فاجعه را ترجمه می‌کند
تا آدمی
حشمت موهونش را بازشناسد
نور
شبکور
نور
شبکور
نور
شبکور
نور
شبکور

(*مدایح بی‌صله*، احمد شاملو، ۱۲۳ و ۱۲۴ سوئد، ۱۳۷۱)

پی‌نوشت

۱ و ۲. در این زمینه بنگرید به *فردوسی و شاهنامه*. ح. تقی‌زاده، ۲۵۶، *فردوسی و شعر او*، م. مینوی، ۳۱، ۱۳۴۶

۳. *تاریخ ادبی ایران*، هرمان اته، ترجمهٔ دکتر رضازادهٔ شفق، تهران ۱۳۳۷

۴. *از سکوی سرخ*، یدالله رؤیائی، ۸۴، ۱۳۵۷

۵. *خروس جنگی*، دورهٔ دوم، اردیبهشت ماه ۱۳۳۰، تاریخ تحلیلی شعر نو

۶. *جنگ کادح*، عنایت سمیعی، ۸، زمستان ۱۳۷۰

۷ و ۸ و ۹ و ۱۰. *لبریخته‌ها*، رؤیائی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۵ و ۴۳ و ۱۱۱ و ۱۵

۱۱. *مجله آدینه*، منوچهر آتشی

۱۲ و ۱۳ و ۱۴. *مجله آدینه*، رضا براهنی، شماره ۵۵ و ۵۶، ص ۲۷ و ۲۸، ۲۹، ۳۰

۱۵. *بازگشت*، فریدون توللی

۱۶. گفت‌وگو با احمد شاملو، محمد محمدعلی، ۲۶، تهران، ۱۳۷۲

۱۷ و ۱۸. *اسماعیل*، رضا براهنی

۱۹. *مرثیه‌های خاک*. احمد شاملو، ۷، ۱۳۴۸

۲۰. *تاریخ ادبیات انگلیس*، دکتر لطف‌علی صورتگر، ۳۲۴، ۱۳۴۸

۲۱. *چهارمقاله*، نظامی عروضی، دکتر محمد معین، ۴۲ تا ۴۷، تهران ۱۳۳۳

۲۲. *از سکوی سرخ*، رؤیائی، ۵۶، ۱۳۵۷

منوچهر شیبانی*

شاعر و نقاش

منوچهر شیبانی اهل کاشان است و در ۱۳۰۲ به جهان آمده است. او پس از آموزش‌های ابتدایی و متوسطه، در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به آموزش نقاشی پرداخت و پس از فراغ از تحصیل به ایتالیا (رُم) رفت و رشتهٔ طراحی دانشکده هنرهای زیبای رُم را به پایان رساند، و پس از بازگشت به ایران سالی چند همین رشته را در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک تدریس کرد. سپس رشته کارگردانی سینما در دانشگاه پاریس را دید. او شاعر، نقاش، طراح صحنه‌های تئاتر، نمایشنامه‌نویس و سینماگر است. شیبانی در ۱۳۵۴ سفری به نواحی کویر کرد تا فیلمی براساس زندگانی کویر و مردم آن بسازد. آثار این سیر و سفر را در مجموعه اشعار او *سراب‌های کویری* نیز می‌بینیم. او در نمایشنامه نویسی نیز دست دارد و با نوشتن *تراژدی سهراب*، توانایی خود را در این زمینه نشان داد و اثر او جایزه این رشته را ربود. افزوده بر این در زمینهٔ نمایشنامه‌های منظوم و شعر دراماتیک به طبع‌آزمایی پرداخت و نمایشنامه منظوم «یونانی‌ها» [افسون و افسانه] و او لولوی سر خرمن، را به وجود آورد. و نیز چند اوپرا و اوراتوریو ساخت: سالومه، اتوسا و «اوپرای دلاور سهند» او با

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۸۵ ـ ۲۸۴، خرداد و تیر ۱۳۸۹.

آهنگسازی احمد پژمان که در تالار رودکی بـه روی صـحنه آمـده اسـت. ایـن شاعر به اساطیر و اساطیر ایران دلبستگی فراوان دارد که هم در اشعار و هـم در آثار نمایشی او انعکاس یافته. نمایشگاههای نقاشی شـیبانی در تهـران، آبـادان، ترکیه، یوگسلاوی، رُم و پاریس بر پا شده است. او تاکنون ۱۴ فیلم ساخته کـه فضای شاعرانه‌ای را القا می‌کند. سفرهای او به داخل و خارج کشور، حساسیّت شدیدی در او نسبت به عوامل جغرافیایی به وجـود آورده اسـت [۱] و همچنـین توجه او به تاریخ و اساطیر و بازسـازی آنهـا در زمینـهٔ زنـدگانی امروزینـه، در اشعار و آثار او نمایان است. شیبانی سرودن شعر را از (۱۳۲۱) آغاز کـرد و در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران (۱۳۲۵) شرکت جست. در ایـن کنگـره، فقـط سه تن از شاعران نو، شعر خواندند: نیما، جواهری و شیبانی. «شیبانی جوانترین عضو انجمن»، همان شیوه نیما را در پیش گرفته و ارائه داد، با این تفـاوت کـه در یک قطعه شعر چند وزن متفاوت عروضی را در هم آمیخته بود.[۲] مجموعـه اشـعار او اینهاسـت: *جرقـه* (۱۳۲۴)، *آتشـکده خـاموش* (۱۳۴۲)، *سـراب‌هـای کویری* (بدون تاریخ) [ظاهراً در سال ۵۴ یا ۱۳۵۵چاپ شده است] شـیبانی در سال ۱۳۷۰ در تهران با زندگانی بدرود گفت.

مرا در توفان به کمک می‌خوانی
زمانی که دیگر،
من، سایه‌ام
اکنون که هستیم
نه چونان سایه‌های سرگردان
همراه من،
دستت را به من بسپار
تا راهم را به قدمهایت پیوند زنم.

(*سراب‌های کویری*، ۱۰۶)

منوچهر شیبانی از نخستین شاعرانی است که به شیوهٔ نیما به سرودن شعر نو روی آورده است. او و جواهری (رواهیج)، توللی و سپس شاهرودی در این زمینه بر دیگر شاعران امروز تقدّم دارند. شیبانی شعر سرودن را از سال (۱۳۲۱) آغاز کرده و اشعار او در آغاز بیشتر در مطبوعات جبهه چپ (مجلهٔ *مردم* و ...) به چاپ رسیده است. نخستین شعری که من از شیبانی خواندم، شعری بود درباره انقلاب مردم شمال آفریقا که این گونه آغاز می‌شد:

آفتاب

آفتاب !

بر سرزمین بی‌انتها بتاب !

بتاب در آن‌جا که برادر تونسی‌ام

با چهرهٔ آفتاب سوخته‌اش نبرد می‌کند.[۳]

و دیگر، قطعه شعر «عجمی» است که این‌گونه آغاز می‌گردد و به یاد «بابک خرم دین» سروده شده است:

شهر بغداد به تاریکی شب

سر نهاده است به دامان زمان

همچنان مرده خموش

رازها بر لب و لب بسته و لَخت[۴]

به گواهی احمد شاملو، شیبانی پیش از دیگران به سرودن «شعر سپید» پرداخته است: «در سال ۱۳۲۹ با آن که کار چاپ هر قطعه شعر آزاد [شعر نیمایی ؟] جز با جنجال و بگو مگوی فراوان ممکن نمی‌شد، من نخستین بار... به سرودن شعر سپید دست نهادم... خیلی پیش از آن تاریخ، منوچهر شیبانی به این کار پرداخته بود.»[۵]

اشعار نخست شیبانی- گرد آمده در مجموعه *جرقه* (۱۳۲۴) از جهت وزن ترکیبی است. او خود در کنگره نویسندگان ایران گفته است که قطعه «ایران» از

وضعیت ایران و اخلاق و طرز معیشت مردم به طور اجتماعی گرفته شده به صورت نثر آهنگدار و دارای یک مقدمه و چهار بخش است. آهنگ آن از آهنگ عروضی اشعار متداول فارسی اخذ شده ولی از لحاظ هارمونی با موضوع، هجاهای آن، کم و زیاد می‌شود. سعی شده در هر بخش آن، از اشعار و ترانه‌های محلی و از واژه‌های بومی بهره‌گیری شود.[۶]» چند سطر از قطعهٔ «ایران» چنین است:

تاریک چو غار، سر بسته چو قیر
یک رشته نور از یک روزن
کرده است وسیع دخمه‌ای را روشن
آن‌جا، چندین شبح سیاه نیمه عریان
لاغر، بی‌جان
با سختی می‌کشند آهسته،
یک قاطر چشم بسته‌ای را دائم
با خود[۷]

درونمایه این شعر، مقارنه‌ای است بین زندگانی سخت رنجبران و محرومان و زندگانی آسوده و پُر زرق و برق ارباب و اشراف. در آن‌جا کارگاه‌های قالیبافی است، و دودکش‌های بلند آجری، زیرزمین‌های مرطوب و کثیف و اتاق‌های طاق شکسته و نیمه مخروب و ناله و غم آواز و در اینجا اتاق‌های مفروش از دیبا و سبزه و گل و آواز طرب و قالی‌های گرانبها و خانی که دسترنج رنجبران را به یغما می‌برد. واژه‌هایی مانند: اُرسی، رناس، خرکچی، چرخشت، بوی زنندهٔ تعفن‌آور، روغن کنجد با واژه‌هایی مانند: روح‌افزا، ارغوان، سبزه، گل، یخ بلوری... در شعر همدوش هم پیش می‌روند. ترانه‌های عامیانه نیز در شعر دیده می‌شود:

اوساکار خلعتم بده، یک کُت مخملم بده، نمیدی خوب مزدم و بده، نمیدی پس مرگم بده![۸]

گر چه آهنگ سخن شیبانی در این شعر (و بیشتر اشعار دیگرش) احساسی و عاطفی نیست و او می‌کوشد در توصیف هر دو زندگانی یاد شده صحنه‌سازی کند، با این همه به دلیل فقدان هماهنگی وزن‌ها با هم و با درونمایه شعر، سخنش گیرا نیست و تأثیر مطلوب را به‌بار نمی‌آورد.

اکنون قطعه شعر «مرگ عقاب» (۱۳۲۳) را مطالعه می‌کنیم:

بجنبید میغ
خروشید رعد
درخشید برقی به مانند تیر
عقاب دلیر
بیفتاد از آسمان‌ها به زیر
جبین پر ز چین و دژم کوهسار
چنان گردهٔ ببر بر آن نگار
نشیبش یکی درهٔ هولناک
دمان همچنان اژدها در مغاک
بپیچیده در پیچ و خم‌های آن
مِهی همچو فیروزه‌ای پرنیان
فناده سر سنگ‌های سیاه
بسی رشتهٔ نور از قرص ماه
ز هر سوی دیوارهٔ کوهسار.[۹]

شیبانی در این شعر حماسه گونه‌ای از مرگ شاه پرندگان می‌سازد. برقی می‌درخشد و او را می‌سوزاند و از آسمان به زیر می‌اندازد. عقاب بر ستیغ کوه افتاده است. هیولای پستی [کرکسی ؟] به سوی او می‌خزد. عقاب توان دفاع از

خود ندارد و نیز نمی‌خواهد طعمه آن هیولای پست شود. پس به آسمان خطاب می‌کند که چرا روا داشته زبون و پر سوخته و خوار شود. او پیشتر در نَفَس باد سحر دم می‌زده، بر خشم آسمان می‌خندیده و در دیدگان او خیره می‌شده ولی اکنون به زاری به سنگ‌ها دوخته شده است، و آن‌گاه برای رهایی از چنگ هیولا و مردن به افتخار از فراز ستیغ به سوی آسمان می‌جهد و در ژرفای دره در رودی خروشان فرو می‌افتد و در امواج غوطه‌ور می‌شود و می‌میرد. ولی آرزویش بر فراز ابرها، در پرواز است و این خود رازی از رازهای طبیعت است. وزن و برخی واژگان شاعر از فردوسی اخذ شده، وزن «مرگ عقاب» همان وزن متقارب فردوسی (فعولن فعولن فعول) است، جز این‌که برخی سطرها، تکرار اجزای وزن کمتراست. این شعر تا حدودی با «دماوند» بهار و «عقاب» خانلری همانندی دارد و گر چه از قطعه‌های یاد شده به نسبت جدیدتر است، باز به نحوی ادامهٔ شعر کهن فارسی است. شیبانی در همان سالها، شعر «وصل» را سروده است. «او با الهام گرفتن از غزل های حافظ و نمایشنامه ذبیح بهروز «در راه مهر» صحنه‌ای از مسجد و سپس محتسب، آن‌گاه کوی جانان و رفتن شیفته‌ای نزد یار و دست‌افشانی رندان محفل، وجد و سماع وصل را مجسم می‌کند.»[۱۰] قطعهٔ «وصل» را می‌توان غزلسرایی نوینی دانست. شب است. صدای سم اسب گزمه‌ها بر سنگفرش کوچه‌ها، به گوش می‌رسد، بانگ لرزانی از مناره تا ستاره‌ها می‌رود، در شبستان مسجد گروهی مانند سایه در نیایشند. شعلهٔ شمع در رقص است و گوشه و کنار را روشن می‌کند. در صحنهٔ دیگر «شحنه» در درون ارگ در بستر اطلس غنوده است و در اندیشه بدسگالی است و در خواب و بیداری به «زندیق‌ها» که نزد او پست و افسونگرند، ضربه‌های سخت می‌زند، غرش نقاره به گوش می‌رسد، کوچه‌ها خاموش و بی‌عابر و دکان‌ها بسته است. شیفته (عارف عاشق یارند) در سکوت راه می‌پیماید، از هر صدایی ترسان است، از قصرهای آسمان‌سا، از لابلای

درختان کاج، آوایی او را به سوی خود می‌خواند: «سوی من آی، زیرا هر چه می‌خواهی در این‌جا هست» ... رهرو اما به این دعوت فریبنده پوزخند می‌زند و اسیر وسوسه مردم‌فریبان نمی‌شود. پای کوبان به سوی کوی جانان، می‌شتابد و از یار جانانه می‌خواهد بیشتر او را نگدازد و پرده از رخسار برافکند:

یار جانان، درگهت بوسم به مژگان

بوسم و بویم همه خاک قدمهای تو از جان

ناگهان در تاریکی دری گشوده می‌شود، پرتوی ساطع می‌گردد، جانان از در درآمده «شیفته» را به درون می‌برد، و در را می‌بندد. بیرون اما همچنان تاریکی است و صدای سم ضربه‌های اسب گزمه‌ها بر سنگفرش کوچه‌ها به گوش می‌رسد. در صحنهٔ بعد، آهنگ و جان مایهٔ شعر رنگ اشعار مولانا را به خود می‌گیرد. مجلس بزم است. جام‌های باده در چرخ و ساقی در کار و رقصنده در رقص است. شوق بر مستی افزون می‌کند، رنگ پستی را می‌زداید، گیتی فسانه می‌نماید. شیفته مانند شمع بر گرد شمع روی جانان می‌گردد و به همراه او خُم می‌جوشد، می می‌ریزد. در و دیوار زاهد و خمار و شیخ با دستار و جمله اسرار به چرخیدن در می‌آیند: عاقل و دیوانه، مسجد و بتخانه، سبحه صد دانه، ساغر و پیمانه، فرش و عرش ... همه به رقص درآمده‌اند... در بیرون همچنان تاریکی است و ضربه‌های سم اسب گزمه‌ها همچنان به گوش می‌رسد.

جام در چرخ است و یاران

جمله سرمست و غزلخوان

ساقی مهرو بکار است و نبید و نقل چرخان

مطرب آهنگ طربناکی نوازد جاودانه

ماهروئی چست خیزد تا برقصد ساحرانه

روح‌ها با مرغ‌های ساز پران در فضا

چشمها در جنبش اندام‌ها گرم تماشا[۱۱]

«وصل» قطعه زیبایی است و اگر شاعر چند وزن را به هم نمی‌آمیخت تأثیر آن بیشتر بود. ناقدی دربارهٔ درونمایه این شعر گفته است: «با این‌که این قبیل قطعه‌ها دارای ارزش هنری است ولی ما از شاعران جوان و سرشار از استعدادی مانند شیبانی انتظار داریم با در نظر گرفتن مفهوم درست ادبیات،استعداد خود را در خدمت جامعه بگذارند تا از آنها نه فقط لذت هنری بلکه سود اجتماعی نیز حاصل شود.»[۱۲] ناقد از شاعر می‌خواهد شعر سیاسی بگوید و این دلیل آن است که در آن روزها، به علت جوّ حاد تند سیاسی، و پیروی از قسمی جزم‌اندیشی فلسفی، هنر را منحصراً از بعدی یگانه می‌نگریسته‌اند. اشعار سیاسی شیبانی مانند «عجمی» نیز دارای ارزش است ولی او در «وصل» مشکل را از زاویه دیگری می‌نگرد. او در این‌جا، جزم‌اندیشی قسم دیگری را آماج حمله قرار داده که از نظر ناقد پوشیده مانده است. شحنه‌ای که حتی در خواب در اندیشه تعزیر زندیق‌ها و رندان است، همان «پلیس» دوران ستمشاهی است که مبارزان دورهٔ جدید را تعقیب می‌کند و «کیفر» می‌دهد. سم ضربه‌های اسب گزمه‌ها، جوّ فشار و اختناق آن دوره را مجسم می‌سازد. در هنگامه تاریکی‌ها، و هراس‌ها (کوچه‌های بی‌عابر و دکان‌های بسته)، رند عاشق به راه خود می‌رود، و به نیروی عشق از دام هراس و وسوسه، بیرون می‌جهد. فضای شعر بیشتر قدیمی است اما خود شعر هم ارزش هنری دارد و هم ارزش اجتماعی و لزومی ندارد شاعر منحصراً شعر اجتماعی ـ آن نیز به صورت شعار و رویاروئی مستقیم با رویدادهای حاد هر روزه ـ بسراید.

قطعهٔ «عصیان» نیز در همین زمینه است به وزن «بحر طویل» (نوعی وزن شعر که براساس تکرار و توالی اختیاری و دلخواه یک یا دو رکن از ارکان و افاعیل عروضی بنا شده باشد خواه مفاعیل مفاعیل ... خواه فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن ...[۱۳]) همچون قطعهٔ «باران» گلچین گیلانی. اکنون چند سطر از قطعهٔ «عصیان» را می‌آوریم:

پای خم/ جام به کف کرده سجود/ دیگر از مغبچگان نیست اثر/ بر سر مسند خمخانه فتاده‌ست خموش/ نقشی از پیر مغان/ رفته با طایر فکرت سوی عرش/ و آنچه مانده‌ست بجا/ سایه‌ای هست از او.[۱۴]

شعر با وصف غروب آغاز می‌شود، سپس ما در خرابات مغانیم. حریفان همه مستند. رندی سیاه مست، هست و نیست را فراموش کرده، برون از مرز زمان و مکان «در خم جوشان می» گمشده‌اش را می‌جوید. در این هستی رمز آمیز، همه چیز، رنگ دیگری به خود می‌گیرد. گنبد میخانه از هم می‌پاشد، آسمان و ستارگان فرو می‌ریزند و گرد هم می‌چرخند. ستارگان ناگهان مانند حباب لغزنده منفجر می‌شوند و از هر یک از آنها دختری ماهرو بیرون می‌جهد که هر کدام گوهر، یا خورشید، یا ستاره‌ای در دست دارد و به وسوسهٔ «رند» می‌پردازد. این دورنما ناپدید می‌شود و سپس منظرهٔ دیگری جلوه‌گر می‌شود. فرشتگان سوار بر اسب (اسبانی که به سیمای دخترکان هستند) از عرش فرود می‌آیند و پای بر سر اختران می‌گذارند و اختران مانند گوهرهای سپید پراکنده می‌شوند. فرشتگان رقصان با مشت‌های نقره‌گون در میخانه را می‌زنند. پیر مغان به وجد می‌آید و ساقی رخ از خاک بر می‌گیرد. باز خم می در جوش می‌آید و «دست قدرت»، گِل خم را به می می‌زند و پیکر انسان را می‌سازد ... آدمیان بسیار می‌شوند اما دیدهٔ بصیرت ندارند و تیغ به دست بر سر «قلعه پندار» با هم نبرد می‌کنند که حقیقت در کجاست؟ کیمیاگر می‌کوشد که از مس، زر بسازد ولی مس او زر نمی‌شود، او نمی‌داند که بندهٔ پیر مغان که نظرش اکسیر است با نگاهی خاک را زر می‌کند. می خم در جوش است و رند [مجذوب] در میان گریه می‌خندد و از ساقی، «آب حیات» یا باده می‌طلبد... و آن‌گاه صدای دهل [طبل] از سر بام اتابک به گوش می‌رسد، شهر، زندگانی از سر می‌گیرد، صبح

شده است. این شعر تعبیر تازه‌ای است از چند غزل حافظ از جمله غزل «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» و برخلاف قطعهٔ وصل، دارای معنای محض عرفانی است و مسامحاتی نیز در آن راه دارد از جمله دهل زدن بر سر بام به وقت سحر. دهل، طبل و طبل بزرگ است که در جشن‌ها می‌نوازند. در آغاز بامداد، کوس و طبل می‌نواخته‌اند؛ سعدی می‌گوید:

تا نشنوی ز مسجد آدینه بانگ صبح
یا از در سرای اتابک غریو کوس
لب بر آبی چو چشم خروس ابلهی بود
برداشتن به گفتن بیهوده خروس[۱۵]

در حرکت کاروان به وقت سحر، منوچهری گفته است:

تبیره زن بزن طبل نخستین
شتربانان همی‌بندند محمل[۱۶]

دیگر آن‌که چون شعر، اقتباس گونه‌ای از حافظ است، اعلام بامداد می‌بایست از بام سرای شاه ابواسحاق اینجو یا شاهان مظفری باشد نه از بام سرای اتابک که ممدوح سعدی بوده است. بیان شاعر نیز در برخی سطرها عامیانه و سست است: کوچه‌های کج و معوج، کم‌کمک کوچک گشته تا به لغزنده حبابی، آنچه که هست (آنچه هست درست است)، ساقی آهسته رخ از خاک پی خم گیرد، ماه ... به سر مردهٔ شهر [یعنی شهر مرده!] اشک می‌پاشد و پاشد به تنش با تأثر، کافور، سایه سرو بُنی از لب جوی، سینه‌کش... و ... در قطعه‌های «آتشکدهٔ خاموش» و «سرودی برای میترا» در فضای ایران کهن هستیم. پیکره خم خورده [خم شده] آتشکده از فراز کوهسار با چهره پرچین و غبارآلود، دیده می‌شود. درون معبد، تیرگی و سکوت است. شاعر از پله‌ها هراسان بالا می‌رود، در آتشدان خاموش دست می‌برد و خاکسترها را به هم می‌زند. تماس سرانگشت شاعر، خاکسترها را گرم می‌کند، اشکالی جان

می‌گیرند و شکوه اعصار گذشته را به نمایش می‌گذارند. احساس دور پرواز آدمی روی خط زمان به گذشته برمی‌گردد. صوّر سربازان جاویدان با ریش مجعّد و جامهٔ پارسی، نیزه به دست کنار معبد «آناهیتا» صف کشیده‌اند:

مؤبدان در صحن آتشگاه
با وقار پرنیان قوهای لغزان روی دریاهای خاموش
با دهان بسته، تا آلودگی‌های درون بادَم به بیرون ره نیابند
چوب‌های صندل خوشبوی را
به چنگکها به روی آتش تابان آتشدان گذارند
جامه‌شان چون پرّ مرغان دریایی، سفید و بیگناه و پاک.[۱۷]

اهریمن در گریز است و کنیزان آناهید گرد آتشدان به رقص درآمده‌اند، نغمه‌های چنگ به گوش می‌رسد، هدایای نیایشگران به ایزدبانو پیشکش می‌شود، اهورامزدا طرحی از رنگین‌کمان می‌کشد، گردونهٔ سیمین آناهیتا که چهار اسب سرکش باد، برق، رعد و باد، آن را می‌کشند نمودار می‌گردد. ایزدبانو با رخ افروخته از خشم مهار اسبان را بر کف گرفته سخت می‌تازد، جامهٔ چرم پلنگ پوشیده و پستانهایش بر روی سینه‌اش می‌لرزند. [در متن شعر: می‌لغزند] گیسویش مانند پرچمی زرین است و جبینش زیر نور ستاره، می‌افروزد. سپس نیایش نیایشگران آغاز می‌شود: آناهیتا، ایزد مهر و زیبایی، روان مهرورزان را به نور خود فروزان کن، دل ما را با مهربانی گرم ساز ! صدا در معبد می‌پیچد، گویی نقوش سنگی دیوارها نیز در زمزمه و نیایشند... اهریمن در گوشه‌ای ایستاده بر رؤیای شاعر خنده می‌زند. از آن جهان مهر و زیبایی اثری نیست و بدی بر جهان حاکم است، و صدای گریه آناهیتا به گوش می‌رسد.

«سرودی برای میترا» درامی منظوم است با درآمد، سخنان سر آهنگ، همسرایان (دستهٔ کور) که هر یک به نوبت خود در صحنه، بندی از شعر را

می‌خوانند. درونمایه شعر نیایشی است به درگاه ایزد مهر تا بیاید و اهـریمن را از ایران و جهان براند؛ در پایان شعر آمده است:

میترا آید! میترا آید با گردونهٔ زرینش
چهرش خندان
مهرش تابان
آتش خشمش سوزان
تیرش دوزد، دل بدکاران را بر هم
آتش خشمش طوفان دهشت انگیزد
خون‌ها ریزد،
خون[۱۸]

قطعهٔ «لعنت زده» نیز درام منظوم است. در آغاز شعر وصف مردی عاصـی به پیش‌نما می‌آید که از سوی مردم مغیلستان لعنت شده است. از او می‌هراسند و به دیگران هشدار می‌دهند کسی به او نزدیک نشود. دختـری بـه مـادر خـود می‌گوید: شب هنگام در پی چیدن گل نرگس به جنگل رفتم، پروانه‌وار به ایـن سو و آن سو می‌جهیدم، ناگاه صدای سم اسب «او» را شنیدم؛ زمانی که عَشَـقهٔ سبز مرداب خاموش، آرام آرام مرا در خود می‌کشید:

بر میان من افکند کمندش را
و مرا برآورد و بر ترکم نشاند
و چشمان زمردش را بر چشمانم دوخت
مادر! من در میان این زمرد، آنچه را که می‌خواستم یافتم[۱۹]

مادر می‌کوشد دخترک را قانع کند. «طاغی» رمز ابلیس داشته نیایشگر اهورا نبوده. ولی دختران و دیگر جوانان او را دوست می‌دارند و به جادوی او شیفته شده‌اند. طاغی به مردم نزدیک می‌شود و حاکم فرمان به دستگیری او مـی‌دهـد ولی تا تیرهای نگهبان در چله می‌رود، سمند بادپای او، مانند دودی آبـی رنـگ

بر سینهٔ شن‌زارهای بی‌پایان می‌پیچد و محو می‌شود و دست بندگان حاکم (امیر) به او نمی‌رسد. او لعنت شده ولی همه جا حاضراست. در جشن‌ها و سوگ‌های مردم، در میدان مبارزه با حاکم، در جایی که بردگان تازیانه می‌خورند. او دوست مردم و دشمن اهریمن است و حضورش برای آنان شادی‌بخش و برای اینان ترس‌آور است. شاعر در پایان قطعه به او می‌گوید:

تنها و لعنت زده بمان ای سرگشتهٔ مغیلستان‌ها
ای عصیانگر اهریمنی
تنها و لعنت زده بمان![۲۰]

«رهگذر» نیز شعری است در همین مایه و قالب. رهگذری در تاریکی شب در کوچه‌های بی‌عابر و از میان دیوارهای مخروب می‌گذرد. شهر خاموش، شهر نیرنگ افسون و سکون است. به او هشدار می‌دهند به سوی هدف نرود: «پیه سوزی که گمان می‌بری در میدان شهر افروخته، دیری است کز باد حوادث خاموش شده و خندق پُر خاشاک در پایان پیچ و خم کوچه‌ها منتظرست. » ولی رهگذر لب بسته به راه خود می‌رود و در خم راه ناپدید می‌شود. اختران سحر سر بر می‌زنند. «سنج» قطعه‌ای دربارهٔ زندگانی است از زنگیان شوربخت، که مشعل به کف، و سرها به زیر انداخته با آهنگ سنج در کاروان بردگان راه می‌سپارند. «گل نی» قصه‌ای است ساخته شده بر اساس مثلی مشهور به نام «وقت گل نی».

کی می‌دمد ز «نی» گل نی؟
کی مهر پژمرد،
هاهی ... هاهی[۲۱]

این پرسش مکرر می‌شود: چه وقت گل نی بر می‌آید؛ و پاسخ می‌آید که چون ماه سر زند، چون مهر برآید، و ... مرغی است سپید بال که می‌پرسد و غوکی پاسخ می‌دهد. مرغ سرانجام می‌گوید:

دیدم ستارهٔ سحرت را
دیدم نزار شامگهت را
دیدم به سیم غرقه مهت را
گلهای وعدهٔ تو نروئیده خاک شد،
خندید مرغ و چرخ‌زنان ز آن میان پرید[۲۲]

این قطعه تا حدودی مشابه قطعهٔ «خشک آمد کشتگاه من» نیماست:

گر چه می‌گویند: می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟[۲۳]

کشتگاه زادبوم نیما خشک شده و درون کومه‌اش، جدار دنده‌های نی به دیوار اتاق دارد از خشکی می‌ترکد و او از داروگ می‌پرسد: کی باران خواهد بارید تا کشتزارها دوباره سبز شود؟ ولی در شعر شیبانی وعده غوک دروغ از آب درمی‌آید. در شعر نیما واقعیتی دردناک مصوّر می‌شود ولی امید از دست نمی‌رود، در حالی که در شعر شیبانی همه امیدها از دست رفته است.

در قطعهٔ «تعصّب» عربی در شن‌زارها به سوی خیمهٔ خود روان است و گرما و حسادت او را از خود بی‌خود کرده. در وهم، فاسق‌های خیالی زن را می‌بیند و آن‌گاه که به خیمه می‌رسد، زن را می‌کشد. شاعر در این قطعه شعر حالات دیوانه‌وار مرد را در متن یک زندگانی بدوی و کویری به خوبی مجسّم ساخته است. در قطعه‌های «ستاره امید» و «رام» سخن از سیاهی واقعیت موجود و افق روشن آینده است. «ستارهٔ امید» و زن ضربی و پر آب و تابی دارد:

در آن زمان که محتسب
ز خون خلق باده زد
ز تازیانه نقش‌ها، به پشت باده خواره زد

زد آن چنان که خون همی بر آسمان فواره زد
ستاره خنده زد که هان
بزن بزن که می‌زنم
به گردهٔ حیات تو ز مرگ تازیانه‌ها.[۲۴]

«رام» گر چه در قالب دوبیتی پیوسته است، از بهترین اشعار شیبانی است و بیانی منسجم و استوار دارد. اسب سرکشی که در شعر به گویایی وصف می‌شود، در آغاز با سوار خود در چالش است و تن به رکاب نمی‌دهد ولی سوار نیز همچون او یک دنده و مغرور است و سرانجام اسب را رام می‌کند و بر یالش دست می‌کشد، عرق به بوسه از چهره‌اش پاک می‌سازد. «اسب همان بخت رمندهٔ ماست»:

از این شب مرگبار بگریزیم
با هم، با هم چو برق رخشنده
تا شهر امید تاخت می‌آریم
ای بخت رمنده‌ی هراسنده[۲۵]

سردار امید، از نخستین نمونه‌های شعر سپید، همانند نیایش‌های زردشتیان است برای باز آمدن بهرام ورجاوند:

کی باشد که پیکی آید از هندوستان
که گوید: آمد آن شه بهرام از دودهٔ کیان
گیرند به ستم از مردمان
زن و خواسته‌های شیرین، باغ و بوستان
از ما بیاید آن شه بهرام ورجاوند
تا بیاوریم کین تاژیکان
چونان رستم که آورد یکصد کین سیاوشان[۲۶]

«سردار امید» شیبانی تعبیر جدیدی از این‌گونه چشم انتظاری‌هاست و نیایشی است به سوی ایزد مهر:

سردار بزرگ امیدهای طلائی
باز گرد.
به سرزمین‌های آشنا
باز گرد
ترنج خونین دلها را با نعل زرین اسبت به بازی گیر
و تاج عشق‌ها را بر تارکت افشان
درهای مفرغی قلعهٔ فرتوت اندوه بگشای.[۲۷]

«سایه» نیز فضای قدیمی دارد. شاعر به دو نیمه شده است مانند امیری در قلعه‌ای کهن مسکن دارد. هر شب در قصر را می‌بندد تا اوهام هراس‌آور به درون نیایند و او را آزار ندهند. با این همه، هر شب، مجلس بزمی برپاست. دخترکانی با بدن‌های سیمگون بر تخت آبنوس در انتظار اویند. شمع می‌افروزد، چنگ می‌نوازد و تشنگی هوس جان می‌گیرد. در هنگامهٔ بزم، غریوی مهیب برمی‌خیزد، در مفرغی قصر مانند برگ کاغذ در هم پیچیده می‌شود، نعش کمانداران بر پله‌های سنگی کاخ در خون غلطیده است. بدن مه‌پیکران از هم می‌پاشد! شمع می‌میرد، چنگ شکسته می‌شود، پیمانهٔ فراموشی خرد و خاشاک می‌گردد ولی:

سایه روی همه چیز قادرانه سنگینی می‌کرد
و فریاد می‌کشید:
من زنده‌ام... من هنوز زنده‌ام[۲۸]

«کوه پیر» نماد خلق است. خلقی که کوشش‌های رعد و طوفان و دریا و سموم دشت‌های دور نتوانسته است او را از بین ببرد و همچون پرچم جاودانی

امید استوار است. کوه، حوادث قرون را تاب آورده و با کوشش سرکوبگر سیاهی‌ها و «دلقکان وارون بخت» از پای درنمی‌آید:

آوای رسای این عقاب پیر
بر تُندر پُر نهیب می‌کوبد
این ظلمت آسمان نمی‌پاید
این را ... این را عقاب می‌گوید
از دور به گرد صخره‌های کوه
با بال سیه عقاب می‌چرخد
ابری تیره به خویش می‌پیچد
طوفان، طوفان، ز کینه می‌لرزد[۲۹]

«شمع آچین» تصویری است از کیفری که در دورهٔ ناصرالدین شاه قاجار بر گروه مخالف حکومت روا داشتند. وصف بازار و کوچه، حجره‌ها، جامه‌های مردم، فراش‌هایی با جبهٔ سرخ زری دوزی شده و شلاق به کف ... نیز یادآور آن دوره است. شاعر، واقعیت این قسم کیفر را به زبان شعر باز می‌گوید. این گروه توطئه‌ای برای کشتن شاه قاجار ترتیب می‌دهند اما توطئه به نتیجه نمی‌رسد و توطئه‌گران دستگیر می‌شوند. «کشتار عظیم مردان، زنان و کودکان ... آغاز شد. دژخیمان گروه قربانی را زنجیر بر گردن و زیر ضربات شلاق و در حالی که بدن‌های عریان آنها را شمع آجین کرده بودند در کوچه و بازار تهران گردانیده به شکنجه‌گاه بردند و بسیاری را زنده زنده سوزاندند. قربانیان پیش از کشته شدن دسته جمعی می‌رقصیدند و می‌خواندند.»[۳۰]

در شعر شیبانی، مردی، شمع آجین شده با مراقبت فراش‌های شلاق به دست و دشنام‌گو از کوچه و معابر می‌گذرد. گرد او را مقلدها، دلقک‌ها، مطرب‌ها گرفته‌اند و می‌زنند و می‌خوانند و شکلک درمی‌آورند تا صحنهٔ کیفر را به صورتی نمایشی عبرت‌آموز درآورند. مرد اما شکیباست و لب به دندان

می‌گزد و با دلیری به سوی مرگ می‌رود: «از زیر طاق‌ها، گمگشتگان، وز سوک کوچه‌ها، آوارگان، تا دیده در میانه امواج یأس و رنج، نوری ز شمع‌های تن مرد را، دنبال کاروان، از شوق می‌دوند، بر مرد روشنی ده، با قلوه سنگ‌ها، آزار می‌دهند، چشمانشان بیند فقط، نوری که رهنماست، کور است در مقابل آن مرد، کو با تن نزار بَرد شمع جمع را. » مردم نادان از انگیزه و هدف مرد بی‌خبرند، بر او قلوه سنگ می‌بارند یا بر جراحت تنش نمک خنده می‌پاشند. سپیده سر می‌زند و جسد مرد با شمع‌های نیمسوخته در تن بر شاهراه افتاده در حالی که لبخنده‌ای به کنج لب دارد، گویی از کردار خود در راهنمایی خیل گمشدگان، خشنود است. تک و توک عابرینی که از آن‌جا می‌گذرند عبا بر سر کشیده و با نفرت از او دور می‌گردند. شاعر در «معجر» و «تفریحگاه ما»، شوربختی و نادانی مردمی را که به انگیزه اوهام در عرصهٔ خوابگاه مردگان و مقابر به جست‌وجوی معنای زندگانی و خوش بختی بر آمده‌اند، به نمایش می‌گذارد و بر نادانی و امید عبث‌شان خنده تلخ می‌زند. «مرداب»، از موفق‌ترین اشعار شیبانی ـ تأثیر مستقیم نیما را نشان می‌دهد:

«مرداب» خموش
مرموز و فکور و دهشت‌انگیز است
نی‌های بلند
بنوشته حروف مغلق و نا خوانا
بر لوحه‌ی آب‌های قیر اندود
مهتاب پریده رنگ می‌تابد[۳۱]

شاعر با توصیف‌هایی گاه بسیار تازه و نو درآمد مردابی متعفن را نمایش می‌دهد: وزغ‌ها بر خزه‌های سیاه نشسته‌اند و با چهره‌ای زشت این سو آن سو می‌پویند، قایقی بر امواج سرگردان است، از دور جنگل مانند رشتهٔ دودها هویداست ... مرداب فکور است و امواج و حباب‌های غلغله‌زن آن، رازی در

سینه دارند. حباب‌هایی که پیوسته از اعماق بر می‌آیند با چشم‌های ریز خود، لاشهٔ زنی را که روی آب در رقص است و پیوسته می‌پوسد، مشاهده می‌کنند. مرداب در این‌جا زندگانی اجتماعی آن روزهاست (شعر در ۱۳۲۴ سروده شده)، زندگانی مردمی که به رغم آن همه پیشینه‌های تاریخی درخشان، اکنون راکد و تیره و ساکن شده است. لاشه زنی که روی آب شناور شده، نماد زیبایی‌های فنا شده است. شاعر به توصیف صرف مرداب نمی‌پردازد و با وارد کردن عنصری انسانی در آن، شعر را به صورت سمبولیک در می‌آورد. واژگان شعر نرم و غنایی و شسته رفته نیست و تعابیر آن خشن است. این قطعه را می‌توان با قطعه «در تماشای مرداب غازیان»، م. آزاد، برابر هم گذاشت. شعر آزاد البته شعر کامل و زیبایی است و از بهترین کارهای اوست. آزاد در تماشای مرداب، در کوچه‌های سبز، گرم تماشاست. نزد او تالار تار آب، با لاله‌های سرخ هیاهوگر روشن است، سرو تاریک با آب روشن، گل می‌روید، گل‌ها خم شده بر می‌آشوبند، گل‌های آفتابگردان، از ماهتاب تاریک روشن خورشید را تمنا می‌کنند. شاعر در خانه‌های سرخ سفالین بام، پرنده‌هایی را می‌نگرد که تماشاگر سبز جاودانه‌اند، در دست‌های چوبی پاروها ـ با جای زخم‌های صدها، صدها جوانه‌ها- خیال شکایت می‌بینند. در دست‌های بستهٔ پاروزن، اندوه راز راه گفتن ... را مشاهده می‌کند:

من چهره‌های زیبائی دیدم، از مردگان پاک
در آب‌ها شناور
در آب‌های دور شناور
من دیده‌ام شکوه تماشا را در چشم‌های تو
وقتی که پای آینه می‌آرائی
گل‌های گیسوانت را.[۳۲]

هر دو شاعر در ایستار خود و توصیف «مرداب» موفق‌اند اما در شعر شیبانی گرایش اجتماعی می‌بینیم ولی در شعر آزاد حسرت و اندوهی «وجودی». آن یک بیانی اجتماعی دارد و این یک بیان غنایی و شورانگیز. دربارهٔ شیبانی گفته‌اند که «او هر چند به عنوان شاعر اجتماعی مشهور شده بود، شاعری اجتماعی یعنی شاعری سیاسی نیست ... بیشتر به علت «محل چاپ» آن اشعار بود که آثار او جنبهٔ اجتماعی می‌گرفته‌اند. پس او شاعری است غیر متعّهد به مسایل اجتماعی که به بهانه‌ای جدا از تعهدهای اجتماعی شعر می‌سراید.»[۳۳]

اگر مراد نویسنده این باشد که شیبانی در اشعارش شعارهای سیاسی تند نیاورده و بنابراین شاعری اجتماعی نیست البته حق با اوست. سایه و کسرایی و حتی امید نیز در سال‌های ۲۹ تا ۳۲ زیر تأثیر جزم‌اندیشی‌های حزبی آن سال‌ها، اشعاری چاپ کردند که جنبهٔ سیاسی آن قوی و جنبهٔ هنری آن ضعیف بود، گر چه برخی از آن اشعار را نیز ـ با توجه به مسائل آن سال‌ها ـ کلاً نمی‌توان مردود دانست. اما شیبانی به ویژه در اشعار دفترهای *جرقه* و *آتشکدهٔ خاموش* رئالیست نیرومندی است، و سیر ما در اشعار نخستین او این مسأله را به وضوح اثبات می‌کند و این مسأله ربطی به محل چاپ اشعار او ندارد. شاعر می‌تواند حتی در اشعار غنایی خود واقعیت‌های اجتماعی را به نمایش بگذارد. شاملو گفته است: «من اگر انسان باشم نمی‌توانم از درد شما غافل باشم. در عاشقانه‌ترین اشعار من عقیده‌ای اجتماعی پیدا می‌کنید. چرا؟ برای این که من دور نیستم از جامعه‌ام. همراه جامعهٔ خود هستم و جامعه‌ام را حس می‌کنم و این اصلاً تخته پرش من است.»[۳۴]

ما از واژگان و آهنگ و تعابیر شعر درمی‌یابیم که شاعر با چه ایستاری با جامعه روبرو می‌شود. در «مرداب» م. آزاد، در دست‌های چوبی پاروها، جای زخم صدها جوانه و در دست‌های بسته پاروزن، اندوه راز راه گفتن پیداست.

شاعر در این‌ها «خیال شکایت» می‌بیند. البته این توصیف جوهر شعری بیشتری یافته اما به همان نسبت از رئالیسم اجتماعی دورتر شده. پاروزن به هر حال رنجبری است که با دست‌های پینه بسته کار می‌کند. در دست‌های او درد قرون تجسم می‌یابد و این را با تعبیر «اندوه راز راه گفتن» نمایش نمی‌توان داد. ما نمی‌گوییم شاعر در دست‌های پاروزنان تجسم عصیان با انقلاب را ببیند که ندیده است ولی آنچه را که در آن دست‌ها دیده است اندوهی است غنایی که خود در آن جای داده است. شیبانی در آب مرداب، لجن و کرم می‌بیند و آزاد لاله‌های سرخ و آب روشن و برآشفتن گل‌ها را ... آزاد در زمینهٔ کار خود شعر زیبایی به دست داده است اما تعابیر او ایستاری اجتماعی را نشان نمی‌دهد. و نیز گفته‌اند که شیبانی «قلمی» توصیف کننده دارد و وسواسی برای وصف، چنان‌که گویی قلم او ماهیت خود را که تهذیب کلام است و آفرینش در این عرصه ... فروهشته تا به نقاشی و ترسیم بپردازد، قلم شاعری که در نقاشی نیز گامی زده و عنایتی به گرایش‌های روز و نقاشی تجریدی نشان داده است.»[۳۵] بخشی از این سخنان درست است. کلام شیبانی در جاهایی می‌لنگد، و تهی از مسامحات لفظی و بیان انتزاعی نیست. اما این‌که او منحصراً «وصّاف» دورنماها و رویدادها باشد و گراینده به مسائل روز ... مورد پذیرش ما نیست. برخلاف آن شیبانی بیشتر زمان‌ها مسایل را از زاویه‌ای منفی می‌نگرد. رئالیسم او بسیار تلخ است و در سراسر اشعار *آتشکدهٔ خاموش* سایه‌ای از تباهی و هراس دوران، دیده می‌شود. مردم شکنجه شده، بردگان به زنجیرکشیده شده، معابد خاموش، سیطره بیدادگرانهٔ حاکمان، رسم‌های خرافی ... در اشعار او به روی صحنه می‌آیند و از خط سیری خونین می‌گذرند:

از سر تپهٔ مشرف بر شهر
هیکل دار بپاست
دجله چون قاری شوم

به سر مردهٔ شهر
با نوائی که ز امواج بپاست
آیهٔ یأس بر آن می‌خواند
نخل‌ها صف زده بر ساحل شط
چون سیه‌پوش کسانی
که روانند پی محمل سوگ آور مرگ.[۳۶]

اگر بخواهیم نقدی بر این اشعار بنویسیم باید بگوییم که شاعر در مرز تراژدی باقی می‌ماند، و در پس پشت دارها و شکنجه‌ها و صف دراز بردگان ... طغیانی را که به هر حال ناگزیر است و بارها و بارها در تاریخ پیش آمده است، نمی‌بیند. در حالی که شاملو که ایستاری حماسی نیز دارد، در همان سال‌ها همراه با توصیف واقعیت:

و سیلاب طبل
از دیوار هزاران قافیه خونین گذشت[۳۷]

می‌سراید:

انسان‌هایی که پا در زنجیر
به آهنگ طبل خونشان می‌سرایند تاریخ‌شان را
حواریون جهانگیر یک دین‌اند.[۳۸]

از نظر رؤیایی «منوچهر شیبانی ... در تکنیک نیمایی به‌ویژه از لحاظ برداشت‌های شکلی، توقف مدید کرد و سپس سالیان دراز سکوت داشت که خطوط درخشانی ارائه نمی‌کنند.»[۳۹] و دیگری گفته است: «شیبانی به نهضت‌ها و عقاید شعری زمان خودش و زمان حاضر [سال‌های ۴۰ تا ۱۳۴۸] بی‌اعتنا بوده. از نیما بیشتر شکستن بیت‌ها و به دور افکندن قافیه‌ها را یاد گرفته است و فضای شعر نو برای او جایی برای شلنگ‌اندازی راحت و شاعرانه به چهار گوشه امکان‌های ذهنی و تخیّل محسوب می‌شده است.»[۴۰] و با اشاره به شعر

«مرداب» می‌گوید: «خیال او از راه تداعی معانی و تشبیه‌سازی به ترسیم حرکاتی تند و سریع می‌پردازد. گویی عکسی که از جریان حرکت تندی برداشته شده یکباره حرکت را در خود بزداید و اجزاء آن بی‌درنگ از محل و مقّر خود به نقاط دیگر پرتاب شوند ... این قدرت تخیلی برای شیبانی دم زدن در فضایی برتر از واقع (سوررئال) را ممکن ساخته است.»[۴۱] ولی ما در قطعه مرداب جز ترکیب «عالم رازها» ـ که آن نیز به مسامحه آمده- چیزی سوررئال نمی‌بینیم:

امواج گریخته سوی نیزار
آهسته و با وقار می‌جنبد، آن،
رنگی دارد، از دنیای حوادث بگذشته
و ز عالم رازها.[۴۲]

ناقد گمان برده است هر شاعری که تشبیه‌ها و استعاره‌های فراوان بیاورد سوررئالیست است. توضیح ساده این دبستان هنری چنین است: «جنبش سوررئالیسم اصیل‌ترین جنبش [هنری] پدید آمده از زمان جنگ جهانی نخست است، و همچون دادائیسم به اعتراض در برابر «خرد» [عقل]، برخاسته. این جنبش از دلتنگی‌های جنگ آغاز شد و همزمان در زوریخ، نیویورک و مادرید پدیدار گردید. پیروان این دبستان در سال ۱۹۱۹ در پاریس گرد آمدند و به راهنمایی شاعر فرانسوی آندره برتون، نیهیلیسم دبستان داداییسم را نسخ کردند و سوررئالیسم را بوجود آوردند. این نام از یکی از نمایشنامه‌های آغازین آپولی نر و بر بنیاد نظریهٔ روان‌کاوی فروید آمده و شکل گرفته است. آنها کوشیدند عناصر ناخودآگاه را از ژرفای دانستگی به فراز آورند و آنها را در شکلی نمادین بیان کنند. سوررئالیسم همچنین پاد نهاده انتزاع (ابستراکسیون) است زیرا گرایش دارد ارزش‌های شکل هنری را قربانی قدرت نمادین تصویر کند.» در مثل آپولی نر «کوشید شعر را از قید رومانتی‌سیسم و سمبولیسم رها سازد و

با حذف هرگونه پیوند منطقی میان عبارت‌ها و واژه‌ها ... احساس‌های واقعی (و درونی) را به ویژه به حالت خام ثبت کند و آنها را با القاء و ایهام به دیگران منتقل سازد.[۴۳]» او در قطعهٔ «اندوه یک ستاره»، به کنایه شرکت خود را در جبهه جنگ بازگو می‌کند. شکستگی جمجمه به «ستاره خونین» تشبیه شده که خود رمزی از سرنوشت شاعرانه است:

مینروا (ایزد بانوی خرد و حامی رزم آوران)ی زیبا
زادهٔ سر من است
ستاره‌ای از خون تا ابد سرم را به تاج می‌آراید.
از همین روست که از میان دردهای من
این حفرهٔ کشنده که به ستاره آراسته شده
چندان خطرناک نیست ...[۴۴]

در برخی اشعار نصرت رحمانی مصداق روشن سوررئالیسم را می‌توان دید:

عقربک‌ها در چنبر زنجیر چکیدند و عقربک گشتند
و زمان در عقرب جاری شد[۴۵]

ولی در *آتشکدهٔ خاموش* و اشعار نخست شیبانی قسمی تصویرسازی می‌بینیم در متن زندگانی واقعی یا تاریخی (اساطیری) که گاه به سمبولیسم نزدیک می‌شود. اما از آن‌جا که نگاه شاعر به جهان بیرون است، و واقعیت‌های آن را باز می‌تاباند، در مجموع رئالیست است. آنچه سبب شده ناقد یاد شده شیبانی را سوررئالیست بنامد، زبان دشوار و پرپیچ و خم شاعر است که گاه از سادگی و روانی لازم زبان پارسی دور می‌شود و گاه در آوردن تشبیهات و استعارها زیاده‌روی می‌کند.

اگر شاعران «حجم‌گرا» دفتر *سراب‌های کویری* شیبانی را دیده بودند، می‌توانستند به قسمی او را از خود بشمارند، زیرا شیبانی در این دفتر به شیوه

چشمگیری از واقع‌گرائی نخستین خود دور شده است. زمینهٔ *سراب‌های کویری* با زمینه «دلتنگی‌ها»ی رؤیایی یکی است. در این اشعار شیبانی هم گرایش به سوررئالیسم می‌بینیم هم گرایش به ساختن حجم و هندسه دورنماها را و از این لحاظ نیز او و رؤیائی همسایگی یافته‌اند. با این تفاوت که شیبانی از راه هنر دیگر خود، نقاشی، به این شیوه دست یافته و رؤیایی بر بنیاد نظریه‌ای که تا حدود زیادی گرفته شده از شعر جدید فرانسه است. کتاب شیبانی شانزده بخش دارد با نام‌هایی مانند: اسارت، کاریز، چاهسار، ستایش، رباط، مذابه، عفریت، پالهنگ و ...

من از زندگانی درونی شیبانی بی‌خبرم و چند بار نیز که در تهران با او اتفاق دیدار افتاد، او را مردی آرام یافتم. اکنون با خواندن *سراب‌های کویری* او، گمان می‌برم آن آرامش و سکون، ظاهری بوده و در پس پشت سکون او طوفانی می‌جوشیده است. سفر به کویر برای او تجربه‌ای است. که تلخی و تردیدهای آمده در «آتشکدهٔ خاموش» را به شیوه‌ای هراسناک گسترش دهد. پیش از این گفتیم که شیبانی در اشعار نخست خود، واقعیت‌ها را می‌بیند ولی با نظری غریب به آن‌ها می‌نگرد. امید و حماسه‌ای که در شعرهای نیما می‌جوشد، در اشعار او نیست و پایان بیشتر اشعار او مرگ است و نیستی و شکنجه. قطعهٔ «سایه» (در *آتشکدهٔ خاموش*) دقیقاً «رؤیایی سوررئال» را بیان می‌کند: در شب‌های شوم و غمناک، از ژرفای آب‌های ساکت مرداب، سایه‌ای بیرون می‌خزد و بر پهنای جنگل مِه آلود، رقص وحشتناک، می‌آغازد. وجود راوی شعر به دو نیمه شده است. این شعر با قطعهٔ «دیو درون» توللی در یک مایه است؛ جز این که شعر شیبانی در زمینه‌ای تاریخی شکل می‌گیرد (قصر، نیزه‌داران و چنگ زن‌ها ...) و شعر توللی در کوچه‌ای پس از شکست جنبش ملی (سروده شده در مهر ماه ۱۳۳۲) که شاعر متواری و زیر پی‌گرد کودتاگران بوده: شمع لحظه‌ای نور می‌دهد و سپس می‌میرد و شاعر با تیرگی تنها می‌ماند.

شبگردی می‌گذرد، گامی هراس‌انگیزی از بُن کوچه آوا بر می‌دارد، دری کهنه بر پاشنه می‌چرخد، بد مستی جام تهی از می را می‌شکند، کسی که دیر به خانه رسیده آهسته بر در می‌زند ... در این فضای وحشت‌آور، شاعر است و «مردهٔ» یادهای از تابوت فراموشی بیرون آمده. یاران رفته‌اند یا کشته شده یا خیانت کرده‌اند. او نیز خود را باز نمی‌شناسد:

گوئی دو شد این قالب دردآلود
هر نیمه یکی پیکر ناهمتا
این هر دو منم، آه منم این دیو
آن شکل پری‌وار مسیحا آسا؟ [۴۶]

شاعر در رنج و حیرت از درد خود، برخاسته پیکره پاکیزه وجودش را در می‌افکند و او را می‌کُشد و از خونش به تمامی سیراب می‌شود. و آن‌گاه می‌تواند به مردم بگوید:

زین روح تبهکار بپرهیزید
من خود چو شما بندهٔ شیطانم.[۴۷]

تفاوت دیگر این دو شعر تولّلی و شیبانی در آن است که در تولّلی نئورومانتیک، هنوز بیان روشن است، در حالی که شعر شیبانی رگه‌های رومانتیک اشعار آغازین خود را به کناری نهاده و بیانی بسیار دشوار ـ اگر نگوییم معقّد ـ یافته است. در پس پشت اشعار این دفتر او رمزی هراس‌آور است که بر زبان نمی‌آورد، و می‌کوشد آن را با ایما و اشاره‌های مبهم و دیریاب بیان کند (که قسمی سمبولیسم است). دورنمای کویری که با رؤیاهای شاعر در هم می‌آمیزد، باتلاق‌های نمکسود بی‌پایان است، و خانهٔ شاعر در سواد شهر که سرابی را مانند است. در گریز از او، شهر زرد یا کویر صحنه حرکت‌های درونی و برونی شاعر است. حرامی زیبایی که مخاطب شاعر است نگاهی

عطش سوز دارد و لبانش چشمهٔ شور زارهاست بـر عطـش جاویـد وی و تپـه ماهورهای بی‌انتها.

کاریز طنازی‌های لیلی
جاری شو بر من
تا شیار تازیانه‌ی خورشیدی را
شکیبا توانم بود.[۴۸]

حرامی زیبا، رطب صحاری سوزان است، آبی است کـه مـی‌توانـد جـاری شود. دور از او شاعر در کویر در معرض ضربه‌های مرگ است. کوههای شـن بر پهنهٔ نمک‌زارها فرو می‌غلطند، حفره‌های عطـش بـه تـاریکی مـرگ گشـاده می‌شوند، چاهسار مدوّر، پولی سیاه را مانده است به دلفریبی ماه و در حقیقت منجلاب، پوچا پوچ ژرفای آن، حماسه‌ها را به زنجیر کشـیده. شـاعر در قطعـهٔ «ستایش» به زن ـ خدایی زمینی سخن می‌گوید و در درگاه او فرو می‌ریزد. بـه گنـاه پاکبـازی از دسـت او تازیانـهٔ تحقیـر خـورده اسـت. و اضـطراب‌هـا و شکنجه‌های او همه از این زن است که هم سیاهکار است و هم‌خواسـتنی، هـم جان‌بخش است و هم جان‌ستان. در قطعهٔ «عفریت» می‌گویـد: لبخنـدهٔ حرامـی کویر او را دیگر نمی‌فریبـد، و دیگـر آن نـازنین جـان‌بخـش نیسـت، عفریـت افسونساز است و خورشید (امید؟) را از قلب وی ربوده است و در جای دیگر جمشیدی است در زنجیر که پالهنـگ تقـدیر بـر گـردن دارد، و در «اقـرار» دو خنجر خشم و کین بر می‌گیرد و بر الماس چشم شخصی غائب می‌کوبـد و در برابر داوران مجهّز به دشنه‌های قانون ایستاده می‌گوید کیفری لازم نیست زیـرا در لحظهٔ وقوع «جنایت» کیفرش نیز آغاز شده است. در این کتاب، کـویر همـه جا عرصهٔ ضربه‌های تقدیر، و شکنجه‌ها و تحیّرها و آرزوهای شـاعر اسـت، از شهر دور افتاده، و شن‌های تپه‌های سیال، بر سرخی غروب کویری، از رستاخیز سطوت طوفان، طرحی انداخته، و سحر شب گرفته کـویر در زیبـایی اهریمنـی

چشم‌هایش، فریب را هر دم رنگی دگرگونه می‌پذیرد. از تک ستارهٔ خشم کویر به هیچ یک از خانه‌های این جدول خم اندر خم دروغهایش، پناه نمی‌توان برد:

اینک. این طلسم
عشق لعنت زدهٔ ماست
در ژرفای تالاب‌های نمکسود
به نگهبانی اهریمن و ماه
که چنین سحرآمیز، بر تپه‌های وهم‌آلود کویر می‌گذرد[۴۹]

شیبانی در *سراب‌های کویری* به گذر عمر می‌اندیشد، خود را آدمک برنجین می‌نامد و از جادوگر فرتوت (زمان) می‌خواهد چهلمین گل میخ آتشین را بر پیکر وی بکوبد، به همراه خطاب می‌کند که «مرا در طوفان به کمک می‌خوانی، زمانی که دیگر من سایه‌ام»، از او می‌خواهد «دستت را به من بسپار، تا راهم را به قدم‌هایت پیوند زنم» آنچه دامن کشان همراه آنهاست، «زمان» است. بیان شاعر گاه بسیار انتزاعی می‌شود:

در نظمی شطرنجین
ارقام حروف را پی می‌گیرند
تا لحظه‌های مات، در لُجهٔ بی‌تفاوتی خانه‌ها
و هنگامی که حروف از اعداد بار می‌گیرند
جز صفر نمی‌زایند[۵۰]

و گاه در همان زمان که تجریدی است، معنا و مفهوم تازه‌ای عرضه می‌کند:

کاروان من، رفته است، و راه را، با خود برده است[۵۱]

در اشعار *سراب‌های کویری* شیبانی و *دلتنگی‌های رؤیایی*، زمان، آب، شن، مار، نمک، کویر متروک، جاده مارپیچ، تراکم غبار، گرد باد، خورشید، التهاب ... و بازگشت به گذشته، مقارنهٔ شهر و کویر، مرگ و اندیشه به مرگ ... فضایی وحشی، غریب و محیطی دور افتاده و متروک به وجود آورده‌اند که «خط

اصلی و محور مشترک آن، بریدن از واقعی به فرا واقعی با عبور از بعدهای سه‌گانه است»[۵۲] ... رؤیایی می‌گوید «همهٔ کودکی و جوانی من در دریای نمک، در خشکی و عطش گذشته و همیشه با رؤیای آب و با خیال آب زیسته‌ام. برای بچهٔ کویر آب حماسه‌ای است و من این تقدّس آب را هنوز هم با خود می‌برم.»[۵۳]

شیبانی هم که بچهٔ کاشان است و از نظر جغرافیایی به دامغان مانند است، همین را می‌تواند بگوید.

آن‌گاه، کاریز به گل می‌نشیند
و باز، لبان عطشناک
در خیال آب نمای پُر زمزمهٔ وهم‌های کویری[۵۴]
ای گوارا
ای آب
جاری شو[۵۵]

رؤیایی نیز می‌بیند سایه‌ای که از آوارگی سوخته، هنوز در آفتاب، دنبال لانهٔ تن وی می‌گردد و از ذهن خود ـ این زخم منتشر، می‌خواهد صبر میان تهی را از مزرعهٔ نمک بردارد:

زیرا که آب‌های قدیمی همواره در کتاب تو جاری است.[۵۶]

هر دو شاعر با مخاطبی ناشناس سخن می‌گویند که سایه، همزاد، همراه و گاه معشوقه آنهاست. بیان رؤیایی، البته انسجام بیشتری دارد اما گرمی و شور شعر شیبانی بیشتر است. در راه یا در پایان آن هراس، تنهایی، و شخص یا حادثه‌ای ناشناخته در کمین آنهاست و عاملی ناشناس آنها را به ورطهٔ کویر انداخته (یا به تعبیر خودشان پرتاب کرده) است. واژگان هر دو شاعر خشن و گاه با صلابت است و تشنگی، تشنگی سوزان آنها را رنج می‌دهد و طلب باران، آب و جان‌پناهی مطمئن در درونشان زبانه می‌کشد:

به کجایم رهنمون شده‌ای
قانون وادی‌های انجماد
که من شهسوار کویرهای تفته‌ام[۵۷]
کی از مزارع نمک
ما را عبور داده است[۵۸]

از میان قطعه‌های سراب‌های کویری، قطعه «کنیز»، نگاهی بیشتر به بیرون دارد. مروارید سرشک دختر سرزمین افسانه‌های شاعر را در بازارهای شرق به پشیزی نمی‌خرند. از شکوفه‌های سیب زنجیر می‌بافند و از دختر، کنیزکی خواهند ساخت گل سر سبد دکه‌هایشان و لعبت بزم «بزرگان». این بازرگانان عبیر و ابریشم، از لطافت هوا، خشتِ زر می‌زنند و نمی‌توانند از پیکر شفاف «کنیز»، سرزمین زیبایی را نظاره کنند، جز به پول و اعداد نمی‌اندیشند. شاعر از دختر می‌خواهد با او بماند و با ترانه‌های او که پرچم مهر را تا کهکشان‌ها بر می‌افرازد:

از معبر سنگلاخی
به کجا خواهی شد
ای گردونهٔ بلور و آبگینه
که راه سبز بهار
تا دروازه‌های رنگین کمان
پیشاپیش‌ات گسترده است.[۵۹]

در *سراب‌های کویری و دلتنگی‌ها*، زنی حضور دارد که وسوسه عمدهٔ هر دو شاعر است. این زن در شعر شیبانی با دو چهره نمایان می‌شود. شلاق به دست و آرامش دهنده، عفریت و پری، رسوا و عفیف ولی در شعر رؤیایی جان‌بخش و پری‌وار و آرامش دهنده است. نافی از خلیج احمر دارد و صبح دهانش، حجرهٔ فراغت شاعر است و شکل راه رفتنش، معنای مثنوی است.

سایه‌ای هراسناک هر دو شاعر را تعقیب می‌کند، و جهان بیرون به‌طور وحشتناکی نظمی هندسی، پُر اشباح و خطر آفرین دارد..

در دفترهای نخست شیبانی، بیشتر اشعار او جنبهٔ نمایشی دارند. «وصف‌ها، تصویرها» و «تابلو» زیر بنای هویت نمایشی شعر او را می‌سازند. تابلوهای او [بیشتر] زمینه‌ای تاریخی [و اساطیری] دارد: بغداد است، استخر است و شهرهای قدیمی است و بازارهای سوخته و دربار شاهان افسانه‌ای. قابلیت شعر او برای ارائه نمایشنامه منظوم به علت متغیر بودن ضرب آهنگ شعر است و قابلیت ایجاد گفتگو در آن، دراماتیک بودن درونمایه‌ها و پرداختن به جزییات.»[۶۰]

افزوده بر این می‌توان شیبانی را سینماگر یا سازندهٔ اوپرا دانست که چون محیط مناسبی برای کار خود نیافته و ابزار آن را نداشته با شعر و شعر نمایشی بیان مقصود می‌کند. این شعرها که از نظر بیان دشواری‌ها و مسامحات لفظی بسیار دارد، برای نمایش در صحنه به وسیلهٔ نور و صدا، قابلیت بسیار دارد. تخیل او قوی و دراماتیک است و در آن‌جا که به شعر نمایشی می‌پردازد، اشخاص و اشیاء را در حرکت و گفت و گو و ضرب‌آهنگ کلام نمایش می‌دهد و به هر حال قدرت او در این عرصه بیشتر است.

پی‌نوشت

۱. *سراب‌های کویری*، مقدمه مرتضی بوذری.

۲. مجلهٔ *سخن*، ۱۳/۱۴۹ (مقالهٔ دکتر خانلری).

۳. شعر را از حافظه نقل می‌کنم. امکان دارد با اصل انطباق کامل نداشته باشد.

۴. *آتشکدهٔ خاموش*، ص ۵۵، (شعر در ۱۳۲۴ سروده شده)

۵. مجلهٔ *اندیشه و هنر*، ۱۶۱.

۶. نخستین کنگره ...، ۱۲۳.

۷ و ۸ . نخستین کنگره، ۱۲۴، ۱۲۶.

۹. *آتشکدهٔ خاموش*، ۹۸.

۱۰. *نامهٔ مردم*، بهمن ۱۳۲۶، ۱۸.

۱۱. *آتشکدهٔ خاموش*، ۱۳۴.

۱۲. *نامهٔ مردم*، همان.

۱۳. *بدعت‌ها و بدایع نیما*، م. امید، ۳۱۶.

۱۴. *آتشکدهٔ خاموش*، ۱۱۴.

۱۵. *کلیات سعدی*، ۱۴۴، تهران، ۱۳۶۳

۱۶. *دیوان منوچهری*، ۵۳.

۱۷. *آتشکدهٔ خاموش*، ۷.

۱۸ و ۱۹. *آتشکدهٔ خاموش*، ۱۲ و ۱۴.

۲۰ و ۲۱ و ۲۲. همان، ۱۷ و ۳۳ و ۳۴.

۲۳. *قاصد روزان ابری*، ۳۰ و ۲۳.

۲۴. *آتشکدهٔ خاموش*، ۵۱.

۲۵. همان، ۸۷.

۲۶. *متن‌های پهلوی* (۱ ـ ۱۶۰)، به نقل از پژوهشی در اساطیر ایران، ۱۶۱.

۲۷. *آتشکدهٔ خاموش*، ۴۹.

۲۸ و ۲۹. *آتشکدهٔ خاموش*، ۷۷ و ۸۱.

۳۰. *سفرنامهٔ کارلاسرنا*، ۴۱۰.

۳۱. *آتشکدهٔ خاموش*، ۷۱.

۳۲. *قصیدهٔ بلند باد*، ۵۵ و ۵۶.

۳۳. *صوّر و اسباب*، ۳۹.

۳۴. *اندیشه و هنر*، همان، ۱۴۵.

۳۵. *صور و اسباب*، ۳۹.

۳۶. *آتشکدهٔ خاموش*، ۵۷.

۳۷ و ۳۸. *قطعنامه*، ۸۰ و ۸۲.

۳۹. *بر سکوی سرخ*، یدالله رؤیائی، ۱۸.

۴۰ و ۴۱. *صوّر و اسباب*، ۳۹۶ و ۳۹۲.

۴۲. *آتشکدهٔ خاموش*، ۷۲.

۴۳. *مقدمه بر دانش*، هنر انسانی، ۲۹۸

۴۴. *بنیاد، شعر نو*، حسن هنرمندی، ۵۱۳ تهران، ۱۳۵۰.

۴۵. *میعاد در لجن*، ۳۲.

۴۶ و ۴۷. *نافه*، فریدون توللی، ۲۳ و ۲۴.

۴۸. *سراب‌های کویری*، ۲۰.

۴۹. همان، ۱۱۵.

۵۰ و ۵۱. همان، ۹۸ و ۶۲.

۵۲ و ۵۳. *بر سکوی سرخ*، همان ۲۱ و ۶۰.

۵۴ و ۵۵. *سراب‌های کویری*، ۲۳ و ۲۱.

۵۶. *دلتنگی‌ها*، ۵۸.

۵۷. *سراب‌های کویری*، ۵۴.

۵۸. *دلتنگی‌ها*، ۴۲.

۵۹. *سراب‌های کویری*، ۸۵.

۶۰. *صوّر و اسباب*، ۳۹۲ و ۳۹۷

اسماعیل شاهرودی*

اسماعیل شاهرودی در ۱۳۰۴ در دامغان به جهان آمد. پس از گذراندن آموزش‌های ابتدایی و متوسطه به مشاغل اداری پرداخت و از جمله مشاغل او عضویت در سازمان فرهنگی یونسکو، شعبه ایران در تهران بود. وی همسر گزیده بود ولی به دلیل ناهماهنگی با هم، کارشان به جدایی کشید. او که جز شاعری به پژوهش در زمینه‌های فرهنگی نیز می‌پرداخت، سفری به هندوستان رفت و چند قطعه از اشعار او یادبود و مشاهدهٔ زندگانی و فرهنگ مردم هند است.[1]

شاهرودی از نخستین شاعرانی است که پس از شهریور ۱۳۲۰ به نیما پیوست و نیما بر کتاب شعر او ـ *آخرین نبرد* (۱۳۳۰) ـ مقدمه‌ای نوشت. نخستین شعر چاپ شده او در اردیبهشت ۱۳۲۶ بوده است ولی در ظاهر شاهرودی پیش از این تاریخ نیز اشعاری سروده است که در دسترس نیست. نیما دربارهٔ اشعار نخست شاهرودی می‌گوید: «خواننده در این اشعار ... نشانی از گویندهٔ جوانی پیدا می‌کند که توانسته است از خود جدایی گرفته و به دیگران بپردازد. گوینده در همه جای میدان پهناور هنر انسان امروزه می‌خواهد گردش داشته باشد و جهتش همان بستگی شدید او به زندگانی است.»

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۸۱ـ ۲۸۰، بهمن و اسفند ۱۳۸۸.

شاهرودی مردی آرام و منزوی بود و با مجادله‌های ادبی که به‌ویژه از سال‌های ۴۰ به بعد بازار گرمی یافته بود سر و کاری نداشت، اما به‌طور درونی پر جوش و خروش و مضطرب بود و آثاری از این اضطراب‌ها و دلهره‌ها در زندگانی و آثار او دیده می‌شود. او به نقاشی نیز علاقه داشت و آثاری در این زمینه به وجود آورد. نشانی از تأثیرات دلبستگی او به نقاشی و هنر پلاستیک را در اشعار او نیز می‌بینیم. او مقاله‌هایی نیز نوشته است که نظرگاه او را دربارهٔ زبان، شعر و نقاشی ... نشان می‌دهد. از آن جمله است مقاله «انسان و سیر اندیشه و زبان» که در مجلهٔ *بنیاد* (سال دوم شماره ۱۹)به چاپ رسیده است.

آثار او این‌هاست:

آخرین نبرد (۱۳۳۰)، *آینده* (۱۳۴۶)، *م و می در سا* (۱۳۴۹) *هر سوی راه، راه، راه* (۱۳۵۰)، *آی میقات نشین* (۱۳۵۱) و داستان: *چند کیلومتر و نیمی از واقعیت* (۱۳۵۱)

شاهرودی در چهارم آذر ماه ۱۳۶۰ درگذشت.

در این حریق خفته
دروازهٔ هوای کسی را
گشت و گذار حادثه‌ای وا نمی‌کند
ای انتظار هر چه، پدیدار شو به دست
تا موکب عزیز گشایش
خود را گذر دهد
از انجماد منظر دروازه و کلون.

(مجموعه شعر *آینده*، ۸۹)

شعر شاهرودی (*آینده*) به‌طور کلی در دایرهٔ مسائل اجتماعی حرکت می‌کند. *آخرین نبرد* (۱۳۳۰) نخستین مجموعه اشعار چاپ شدهٔ اوست. او پس

از مرداد ۱۳۲۸، چند سالی خاموش بود تا این‌که دوباره به کار شعر پرداخت و دفتر شعر *آینده* ۱۳۴۶ را به چاپ رساند که پیشرفت چشمگیر او را در شعر و شاعری نشان می‌دهد. از آن‌جا که در *آخرین نبرد* شعری را به تاریخ ۱۳۲۶ مشاهده می‌کنیم پس می‌توان گفت او به‌طور جدّی در سال‌های ۲۵ و ۲۶ به سرودن و چاپ شعر پرداخته و در این زمان جوانی ۲۱ ساله بوده است ... از متن همان اشعار نخست شاهرودی، درک تند واقعیت‌های اجتماعی خوانده می‌شود و نیز این اشعار آرزوی او را به رسیدن به آینده‌ای روشن آشکار می‌کند (تخلص شعری او، آینده، نیز از همین معنا حکایت دارد) اشعار او نشان می‌دهد که وی مرد کار و زحمت بوده و فقر و زحمت را با پوست و گوشت خود آزموده. در شعر «تخم شراب» می‌گوید:

اینک منم
محصول زحمت حسنعلی جعفر!
آواره‌ای که همچو پدر ناشناس ماند[۲]

گر چه اشعار نخست او نیز از درگیری با رنج و زحمت و کار و فقر نشان‌هایی دارد ولی باز فریفتگی به آینده و تصورات زرین دربارهٔ آن نیز در آن اشعار به چشم می‌خورد که گاه انتزاعی است: روز می‌آید، تیرگی از بین می‌رود، خورشید زندگانی می‌درخشد. دریا، نماد فرا رسیدن این آینده تابناک است و شاعر با آن سخن می‌گوید: «دریا» همان شور و شوق و مبارزهٔ مردم است که با امواج سرکش خود به پیش می‌تازد:

آن روشنی که با تو بوَد فردا
اینک به ژرفنای تو پنهانست
فردای تو ز دور نمایان است
دریا! به پیش چشم من، ای دریا!

در این اشعار، جز توصیف واقعیت یا طرح مسائل آینده، گرایش به تعابیر و اسلوب شعر نیما نیز آشکار است و در آنها حتی اثر مستقیم ترکیب‌ها، واژگان و جمله‌سازی نیما را می‌بینیم. زبان او نیز همان زبان نیماست. از این‌رو اشعار آزاد و دوبیتی‌های پیوسته‌اش نیز تأثیر مستقیم شیوهٔ نیما را نشان می‌دهد. البته شاهرودی در شعرهای بعدی خود کوشید کم‌کم از زیر نفوذ مستقیم نیما آزاد شود و در «مناجات»، «ای انتظار هر چه»، و «باغستان سبز» ــ با این‌که قالب شعرش نیمایی است- فضایی ویژهٔ خود آفریده است و ترکیب‌ها و تعابیر تازه‌ای ارائه می‌دهد ولی در دفتر *آخرین نبرد*، نیما به صورتی آشکار حضور دارد، و این نزدیکی از نظر نیما نیز پنهان نمانده است: «من با شما هستم و همیشه با شما خواهم بود. با من خیلی چیزها خواهید یافت و با هم به خیلی چیزها خواهیم رسید.»[۳]

در *آخرین نبرد* شاهرودی خوش‌بینی گونه‌ای هست که از نظر نیما دور نمانده. نیما می‌گوید: اگر آخرین نبرد شما برای گسستن زنجیر طولانی و زنگ زده‌ای باشد ... که به دست و پای مردم چسبیده در واقع توفیقی است. «کاروان جنوب» شما حاکی از این دید لازم است ... سپس به شاعر جوان هشدار می‌دهد که کار را آسان نگیرد، و گمان نکند پیروزی به زودی حاصل خواهد شد. «من گوینده‌ای را که این‌طور باشد با رستگاری او می‌سنجم از این پرتگاه، از این پرتگاه که مانند «جهنم» دانته گناهکاران در آن دست و پا می‌زنند ... که مرگ در آن شبیه زندگی جلوه می‌کند، دوست به دوستش اطمینان ندارد. نه زن، زن است و نه مرد، مرد.»[۴]

شاهرودی هم از آغاز نشان می‌دهد که دارای درک درست اجتماعی است. تضاد و ستیزه‌های اجتماعی را می‌شناسد و در پرتو این آگاهی است که پیرایه‌های لفظی و آرایشگری‌های اشرافی تغزل رایج را به کنار گذاشته است:

و هر چه هستم

از ردهٔ خون متلاطم غلامان
شلاق اربابان
به گردهٔ چشمانم می‌خورد
و می‌افزاید:
هر که هستم
در زندان هیچ بوسه محبوس نمی‌مانم[۵]

او با تشنگی و گرسنگی نمی‌سازد ولی می‌سازد با راهی که گذرگاه فرداست، راه شهری‌ها و دهاتی‌هاست، و از آغاز، شطّ دست‌هایش را به شطّ‌های دیگر پیوسته است. در این سطرها، شوق به رفتن، ستایش انسان و کارش، جاری کردن آب و خورشید و زندگانی ... جای نمایانی دارد و شاعر باور دارد که «هنر از مردم به وجود آمده و با مردم سر و کار دارد.»[۶] هیجانی که در این اشعار خطایی و حماسی هست، سطحی نیست و از تجربهٔ کسی برآمده که فقر و رنج را حس کرده و فراز و نشیب زندگانی را پیموده. شاهرودی اسیر زندان رنج و تشویش فردی و عشق جنسی بیمارگون نیست. او از ژرفای رنج و فقر طبقاتی، چراغ روشن خورشید را خواهان است و می‌خواهد شوق را همواره بر مرکب نظاره بنشاند:

من زورق روانه‌ام، این آفتاب را
از اوج سال‌ها
سر ریز کرده‌ام،
تا این شراع روشن، این‌جا
ریزد به این سواد
آوازهٔ طلوع[۷]

در سطرهای زیر بیان و تعبیر کاملاً نیمایی است:

دست بردار ز پیشانی خویش.

سراسر کشتگاهم خشک مانده بود آن‌جا
لیکن از گرته راه تو که دور است و دراز.

شاهرودی از همان آغاز با شعر توللی و ترکیب‌های غنایی او سر و کاری نداشت و راه او را ادامه نداد، با توجه به این که شعر غنایی درخشان توللی، بیشتر شاعران نوجوی ایران را در آن سال‌ها زیر تأثیر قرار داده بود و افسون تغزل او در خیلی‌ها مؤثر بود، بی‌توجهی شاهرودی به سروده‌های توللی در خور توجه است[۸] و نشان می‌دهد که شاهرودی از همان آغاز بینشی اجتماعی داشته است. با این همه، اشعار نخست او، به‌ویژه در قالب چهار پاره، یکپارچه نیست. در آنها مضمون‌های عادی فردی نیز دیده می‌شود،نگرش به آینده نیز آرمانی است و از این‌رو، نیما به شاعر می‌گوید: فاصله‌ای که بین شب ما و صلح و این روزگار آینده ... هست با استقامت و تلاش ما رابطه دارد. به مطلوب می‌توان رسید اما حسابی در آن لازم است.[۹]

از آن‌جا که شاعر هنوز به‌طور عمیق با این «حساب» درگیر نشده تضادی در اشعارش هست. گویی دل و جانش بین دو قطب فردی و اجتماعی بخش شده. یک‌جا سخن از زنجیریان و زنجیرداران می‌گوید و جایی دیگر از مستی و بی‌خبری. جایی سخن از دوستی مردم و عشق به آینده است و جای دیگر از یاری که بامداد از کنارش گریخته. در احساس‌های فردی او تر و تازگی دیده نمی‌شود، از فضای شعر نیما و شعر امروز دور است و تصاویر و درونمایه مهمی نیز ندارد. این قطعه‌ها از ادراک واقعی شاعر حکایت نمی‌کند:

من خرابم تو هشدار من باش
که نیارم به جا ماندن آرام
کوششی تا نیفتم من از پای
دقتی تا نریزد می از جام.[۱۰]

در اشعار نخست این شاعر، البته قطعه‌های دیگری نیز هست که نشان می‌دهد او کهنه‌گرای و دارای ادراک قدیمی نیست و با آگاهی به سوی شعر نو آمده. در این قطعه‌ها، محتوا و قالب شعر و شیوهٔ بیان تازه است. از کارهای خوب این دوره او قطعه‌های «خواب» و «دقت» است که از نظرگاه نیما نیز با توفیق همراه است:

«... از حیث ساختن وزن قطعه «دقت» و ... ناراحتی شما را از یک جور و یک دنده رفتن می‌رساند.»[۱۱] مُراد نیما آن است که شاهرودی توانسته است از خود جدایی گیرد و به هنر شعر دقیق‌تر بنگرد و تساوی طولی مصاریع را کنار بگذارد به سوی وزن شعر جدید و تنوّع پُر ظرفیت آن بیاید. «دقت» هنوز تازگی خود را نگاه داشته و کاملاً در فضای شعر نیما است.

غنچه‌ای هست که شاید هرگز
نشکفد
هست سربازی می‌جنگد
با که؟
نشناسد
شمع افروخته‌ای هست که خاموش شده ـ مرده ...
چشمه‌ای هست که خشکیده
بوسه خشکیده
به لب‌های زنی
بوسه‌ای هست که خشکیده‌ست.[۱۲]

در این شعر، شیوهٔ تغزل‌سرایی کهن و توللی‌وار به کنار گذاشته شده و مضمون شعر تازه است. نزد شاعر زیبایی، به قوه وجود دارد ولی در فعلیّت خود، در وضعیّت تراژیک امروز به متضاد آن بدل شده. این وضعیت امروز است که سربازی را به جنگ با دیگری که نمی‌شناسدش، می‌کشاند، و بوسه‌ای

هست ولی به لب‌های زنی (مادر یا نامزد سرباز؟) خشکیده است. در این‌جا سخن از جام می پُر بوسهٔ معشوق، مرگ‌طلبی، چله‌نشینی و دلهره ... نیست. احساس شاعر با ادراک اجتماعی گره خورده و از نظر بیان نیز «خوب دریافته است که طبیعت کلام منثور را به کلام منظوم بدهد.»[۱۳] یا به دیگر سخن، توانسته شعر را از خدمتگری موسیقی رایج: وای وای و آخ، فریاد و حسرت غزل‌های مقلدان رهایی دهد و به صورت بیانی تجسّمی یا وصفی درآورد. شاعر در جمله‌های «چشمهٔ خشکیده» و «بوسهٔ خشکیده بر لب زن» بین «چشمه» و «لب» مقارنه‌ای و حتی تصویری متضاد به وجود آورده. چه شده که چشمهٔ جوشان و بوسهٔ مهرآمیز هر دو خشک شده‌اند؟ مقارنهٔ شعر، رنگ جسم و جنس را از بوسه می‌گیرد، و پیداست که شاعر از بوسهٔ تغزلی رایج سخن نمی‌گوید. سخن او از بوسه‌ای است که مردم را با هم پیوند می‌دهد و دریغ او نیز همه از این است که کار و وضع موجود بسامان نیست.

شاعر در شعر «متهم» مبارز جوانی را در دادگاه می‌بیند. در این بیدادگاه که حکم مجرم بودن متهم از پیش صادر شده، مبارز جوان بی‌هراس، خود دادگاه را به محاکمه می‌کشد. در این شعر، تأثیر نخستین نطفه‌های شعر سیاسی اشعار نیمایی را می‌بینیم:

زنگ رئیس محکمه شلاقی از سکوت محکم نواخت بر تن غوغای دادگاه
بر خیز متهم!- ز بُن گوش‌ها گذشت بی‌اعتنا و سرد به پا شد ز جایگاه[۱۴]

شاهرودی می‌تواند به قوّت این سخن نیما را تکرار کند که: همیشه به من مژده می‌دهند، گوش من از صدای آیندگان پُر است.

در اشعار شاهرودی، هزل و طنز تلخی نیز هست که جای‌جای چهره نشان می‌دهد. طنز او گزنده و بیدار کننده است و آن را با مضمون‌های اجتماعی در هم می‌آمیزد و گاه جنبهٔ مضحک رویدادها را نشان می‌دهد. هنر طنز او در قطعه‌های«خواب» و «تخم شراب» گُل می‌کند. البته طنز با استهزاء، لودگی،

بذله‌گویی تفاوت دارد، تمسخر نشانهٔ کینهٔ انسانی به انسان دیگر است و بذله‌گویی و لودگی اگر نشانهٔ بی‌دردی هم نباشد، از سرسری گرفتن مسائل حکایت دارد ولی هنر طنز از درک درست روابط نابسامان و پستی‌ها و گرایش به محکوم کردن آنها، زاده می‌شود. طنزنویس با دشمن مردم و مخالف فرهنگ در جنگ است، و در این عرصه در واقع خرد است که به پستی و ابتذال خنده می‌زند. شاهرودی در قطعهٔ «خواب» ـ که شعر کوتاهی است ـ با چند سطر، فضایی نمایشی درست می‌کند. پرده بالا می‌رود و در صحنه، شحنه‌ای را می‌بینیم که در خواب است. شحنه خواب می‌بیند که به دست خود، سبیلش را تاب می‌دهد، در حالی که، گربه‌ای مشغول لیسیدن سبیل اوست. تماشاگرانی که ناظر صحنه‌اند، ایستا و بی‌حرکت نیستند و با بهره‌گیری از خواب شحنه، کاغذی تا خورده (شبنامه‌ای) را دست به دست می‌گردانند.

پرده بالا می‌رود
شحنه در خواب می‌بیند که می‌تابد سبیل خود به
دست خود
(صحنه تاریک است)
گربه‌ای آرام می‌لیسد سبیل شحنه را
هر تماشاچی که دست چپ نشسته
می‌نهد در جیب دست راستی
کاغذی تا خورده را
(صحنه تاریک است و خوابیده‌ست شحنه)
گربه در کارست و می‌لیسد ...
پرده می‌افتد[۱۵]

نیما می‌گوید: «آنچه در این قطعه می‌گذرد، روکش لطیف ظاهری برای واقعه‌ای دیگر است که واقعاً در حال گذشتن است. برای دیدن آن باید به عمق

فرو رفت و دست درون آنچه در ظاهر می‌گذرد انداخت ... این قطعه از حیث فورم و برداشت، در بین همه قطعه‌های این مجموعه از جنس دیگر است و جست و خیز هنری «آینده» را می‌رساند.»[۱۶]

در قطعهٔ «تخم شراب» باز با هنر طنز سر و کار داریم، اما در این‌جا همه چیز آشکار است و برای پیداکردن گره طنز، نیازی به جست و جو نیست. پدر شاعر ـ حسنعلیجعفر! ـ برای این‌که نامش بر لوح زمانه یادگار بماند، نام پسرش را در دفتر خیال نوشت و شبی که مست بود، عکس او را کشید. مادر به جرم لحظه‌ای لذت، مدتی رنج کشید، تا کودک زاده شود. کودک شیطان که «تخم شراب» است، هر روزه به دست و پای مادر و دیگران می‌پیچد. پس ناچار او را به مدرسه می‌فرستند. در مدرسه او را به علت «ساری که بی‌خود از درخت پریده» و «آشی که گرم مانده!» ... کتک می‌زنند و هرگاه کاغذ و دوات «فریدون» یا کتاب «منوچهر» گم می‌شود، او را دراز می‌کنند. کودک بزرگ و وارد عرصهٔ زندگانی اجتماعی می‌شود ولی باز کاسه همان کاسه است و آش همان آش.

باری به راه‌ها
آن‌ها که کوله‌ای ز طلا بار داشتند
پا را به روی شانه من می‌گذاشتند
و من آن زمان به راه بودم
خری که بار طلاهای دیگران
بر دوش می‌کشد[۱۷]

سپس دورهٔ آوارگی است و آگاهی. او دیگر همان برده‌ای نیست که گوش به فرمان «ارباب» بود. مانند پدر ناشناس است اما در کوره راه رنج زندگانی گداخته شده و راه را از چاه می‌شناسد و در انتظار لقمه‌های نان، به دست

«دارندگان طلا» خیره نمی‌شود زیرا دریافته است که باید«راه نجات نوع خود را از دست خلق بجوید.»

در مجموعه *م و می در سا*، قطعه‌هایی با نام «پوزخند» آمده. شاعر در این‌جا نیز خواسته است طنزهایی بنویسد ولی توفیق نیافته. در قطعه نخست سخن از بی‌اعتنایی به رویدادهای اجتماعی است. کوشندگان همه رفته‌اند ولی بس بسیاران در جای خود، نشیمن‌گاه تاریخ، گرم نشسته و کاری به کارها ندارند:

احساس می‌کنم/ که از لبانمان، ترکیب آینه‌بندی
لبخند ریخته است/ و جای آن، بیرون زده‌ست هیأت
نا ساز پوزخند/ و پوزخند ما/ اینک چو پای زمزمه
حتی/ نای نفس ندارد/ و من/ در این «عریضه» نیز، حرفی به کس ندارم[۱۸]

در برخی تعابیر شاهرودی گاه طنز یا شوخی و بذله تلخی هست: «گلوی ناله‌ام را می‌فشارم»، «خونم را به کیسه دلم ریخته‌ام»، «فاصله دست و دهان پدرم را زیاد گرفته بود»، «ترسیدم، محکم چسبیدم، ریسمان پوسیده‌ام را، اندیشه‌ام را» و «با دراز گوش فکرم، راه به این درازی را سپرده بودم»، «شکم چشمم را انباشته‌ام»، «گوسفندانی که استخوان مردارشان را دشمن به دندان می‌کشد» ... او در این زمینه‌ها گاه تشبیه‌ها و اضافه‌هایی عرضه می‌کند که بسیار خلاف‌آمد عادت است مانند: شکم چشم، دراز گوش فکر، سوخته حرف، دشنه‌ای در حاضر باش یک دست، کلون دهان، گرده چشمان، گلوی ناله، مذاق آرزو ... تعابیری از این دست که از ترکیب واژه‌ای عامیانه با واژه‌ای ادبی درست شده فضایی خودمانی و طنزآمیز به شعر می‌دهد و گاه آن را به محاورهٔ عامیانه نزدیک می‌سازد.

شاهرودی چون نقاش است، گرایش بسیار به تصویرهای بصری و هنر نقاشی و تجسّمی نشان می‌دهد. به این معنا که می‌کوشد با تقطیع کلمه‌ها و

طرز چیدن حروف ... ادراک و احساس خود را به خواننده منتقل کند. در مثل می‌نویسد:

تا عشق‌هایم
چک ... که
چک ... که
به چه کد[۱۹]

تصویر یاد شده هم سمعی است و هم بصری. هم صدای چکه چکهٔ آب منعکس شده و هم انقطاع چکیدن در فاصلهٔ ریزش آرام ولی مداوم آب یا هر مایع دیگر ... یا تعبیر یا کلمه‌ای را مکرر می‌کند که گاه بسیار گیرا از آب درآمده:

دریاها و چشم‌ها آبی‌ست
آبی‌ست
آبی‌ست
آبی‌ست
آبی‌ست ...[۲۰]

این قسم هنرنمایی، احتمالاً از اشعار بسیار جدید غربی بهره برده، هر چند در شعر خودمان نیز بی‌سابقه نیست. در این باره گفته‌اند: «این کار تفننی است در فن کتابت. کاتبان قدیم در متن و حاشیه، سطرها را به صورت‌های مستقیم و مورّب و محدب و افقی و عمودی می‌نوشتند و از آنها شکل‌های درخت و بوته و مرغ و ماهی در می‌آوردند. حالا هم می‌توان کلمه‌ها را ... عمودی زیر هم نوشت. این نیز نوعی تفنن در رسم‌الخط است که باید گفت هیچ به زیبایی تفنن‌های کاتبان قدیم نیست ... و نمی‌توان این طرز نوشتن را نوع خاصی از شعر به شمار آورد.»[۲۱]

ممکن است کارهای «آپولی نر» شاعر فرانسوی نیز از ادب ایران الهام شده باشد. دکتر هنرمندی می‌نویسد: «از جمله نوآوری‌های آپولی نر ... آن بود که به رواج دادن نوعی «شعر مصوّر» برخاست. ما حق داریم میان این نوع شعر و «مشجّر» و «مطیّر» فارسی همانندی ببینیم ... شاید او که سال‌ها در نسخه‌های خطی آثار شرقی کتابخانهٔ ملی پاریس تأمّل می‌کرد از آثار فارسی نیز در این زمینه الهام گرفته باشد.»[۲۲] در شعر «باران» این شاعر، حروف و واژه‌ها مانند باران از بالای صفحه به پائین فرو می‌بارد. در «کبوتر زخمی» با شکل ترسیمی «مرغ بسم الله» پیوند دارد. واژه‌های شعر «فواره» طوری چیده شده که فواره‌ای را مصوّر می‌سازد.[۲۳]

در برخی موارد، این قسم شعر مصوّر را نمی‌توان تفنن در فن کتابت ـ یا بازیچهٔ کودکان (تعبیر رشید وطواط دربارهٔ شعر مدوّر) ـ دانست. زیرا شاعر به خواننده یاد می‌دهد که شعر را چگونه بخواند. ولی از آن‌جا که شعر با دو هنر موسیقی و نقاشی همسایه است، گرایش بسیار به هر یک از آنها، کار شاعر را به خطر می‌اندازد و شعر را زیر شعاع موسیقی یا نقاشی قرار می‌دهد و از یکپارچگی آن می‌کاهد، به هر حال زیاده‌روی در این کار، شاعر را به تفنن می‌کشاند. شاهرودی می‌نویسد:

دیگر
من
باور نخواهم کرد
خرطو
مفیل[۲۴]

او در این‌جا، حرف «م» واژهٔ «خرطوم» را به واژه «فیل» چسبانده تا تصوّر درازی خرطوم فیل، زودتر ادراک شود. یا می‌نویسد:

بیا تا گُل

بر افشانی
م و می در سا
غر اندازیم
فلک را[۲۵]

که مصراع حافظ «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم» در نوشتهٔ او به این صورت درآمده ولی در هنرهای کلامی ترکیب واژه‌ها و جمله‌ها باید طوری باشد که بی‌واسطه، خواننده را برانگیزد و اگر ما به‌طوری افراطی در صورت زبان و نگارش ـ که از آنِ همه مردم است ـ دست ببریم دیری نمی‌گذرد که زبان و شیوهٔ نگارشی پیدا می‌شود که شمار اندکی از آن سر در می‌آورند و ناچار کار به بازی‌های لفظی و صُوری می‌انجامد. شاهرودی دربارهٔ «فنون شعر»ی خود می‌نویسد:

«شعر من خودش «تکنیک» به دست می‌دهد ... تکنیک همیشگی برای من وجود ندارد، به همین سبب اشعار من، هر کدام فضای جداگانه‌ای می‌سازند ... کتاب لغت را پیش رویم می‌گذارم، معادل کلمات بیگانه با فضای کلی شعرم را از درون آن بیرون می‌کشم، یا از لغت‌های تلمبار شده در ذهنم مدد می‌گیرم. مانند نقاش که رنگ‌هایش را وارسی می‌کند، کلمهٔ خوب را به جای کلمه بد قرار می‌دهم. و این دستکاری‌ها را به‌عنوان «اتودی» پس از ایجاد، در نقطه‌هایی از کارم به انجام می‌رسانم. در کار من، شکل، وزن، یا آهنگ و فضا، و حتی سوژه، و بارهای تصویری آن به خودی خود پدید می‌آیند. هیچ کار معقولانه‌ای را در شعرم نمی‌پذیرم. آنچه برای من پذیرفتنی است، حاصل حسّی مشاهده است ... من حتی به خودم حق می‌دهم که تقطیع را در سوژه وارد کنم.»[۲۶]

با این همه، اگر اشعار شاهرودی، ارزشمند باشد-که هست- به دلیل این شگردها یا پیروی از سوررئالیسم یا مصوّر کردن برخی حروف و واژه‌ها نیست

بلکه به دلیل بیان مشکل‌های مهم عاطفی و اجتماعی است. او خود می‌گوید: «برای من، انسان، اشیاء و روابط آنها عزیز است» و می‌سراید:

خواهم پیمود،
تنگهٔ وحشت‌زائی را
که در فاصله اکنون
و دنیای فرداست[۲۷]

ولی اشعار بعدی او بیشتر رو به سوی انتزاع رفته است:

من نمی‌گویم از شب تنها
من قفسم را گفتم
من سیاهی را می‌گویم[۲۸]

یا:

در دست‌های من
می‌ریخت
ریخت
ریخت نعمت اندام تُرد را![۲۹]

در این بیان‌ها، قسمی تصنّع هست و گرمای اشعار نخستین او را ندارد. اشعار نخست او تا ۱۳۳۲ به دلیل اوج‌گیری مبارزه‌های اجتماعی، روشنی و گرمای ویژه دارد و دارای آهنگی خطایی و هیجان‌انگیز است و از این به بعد، در شعر او اضطراب فردی نیز خودی نشان می‌دهد: «من، نبض شعر خویش گرفتم، تبش از چهل گذشت، بیهوده است، کوشش‌تان، رفتنی است او!»

از نخستین مجموعه اشعار شاهرودی، *آخرین نبرد* (۱۳۳۰) تا دومین مجموعه شعر او، *آینده* (۱۳۴۶) شانزده سال فاصله می‌افتد، و پیداست در این فاصله، او در زمینهٔ شعر فعالیت چشمگیری نداشته. با اوج‌گیری دوبارهٔ شعر نو از سال‌های ۴۰ به بعد و پیدایش کتاب‌های اشعار شاملو و امید و فروغ و

سپهری: (*آیدا در آینه*، *تولدی دیگر*، *آخر شاهنامه* ...) و رواج نقد شعر ... موج تازه‌ای در شعر پیدا می‌شود و شاهرودی را نیز به میدان می‌کشد. شاهرودی باز همان فرزند رنج و کار و دوستدار انسان‌هاست اما سختی‌های زمان و تجربه‌های پی در پی، وی را در کارش پخته‌تر کرده است و به فضاهای دیگر دست یافته. محتوای شعر او غالباً همان محتوای اشعار آغازین اوست ولی شگرد و پرداخت دگر شده. در این دوره، بیان او نیز کم‌کم رنگ و بوی نیمایی را از دست می‌دهد و رنگ و بوی تازه می‌یابد؛ و گاه تماس گرفتن با آن دشوار می‌شود:

ماه
از یک جانب سوزان است
و ماه
از جانب دیگر منجمد[۳۰]

یا:

حتم، از فردا، افسردگی را، برمی‌گیرد[۳۱]

این بیان‌ها، البته حاوی چیز تازه‌ای نیست، و سخن شاعر نیز گاه بسیار بغرنج می‌شود که از بیان تندرست پیشین او دور است. اما بیشتر قطعه‌های او در این دوره نیز، بدیع و دارای بیان تجسّمی است.

در اشعار شاهرودی در کل، سخن از تلاش است و رفتن و فقر و رنج. او از این زاویه نیز به «نیما» همانند است که در دایرهٔ ادراک‌های اجتماعی می‌اندیشید و واژه‌های دستمالی شدهٔ غزل و تغزل رایج را دور ریخته بود. «تلاش»، یکی از بهترین اشعار شاهرودی با الهام از «سمفونی پنجم» بتهوون سروده شده. شعر وزن ندارد اما سیلان واژه‌ها و تصویرها به‌طوری نیرومند و مداوم است که از مجموع آن قسمی موسیقی درونی به وجود می‌آید و مانند

نوای موسیقی به حرکت و جنبش می‌افتد. آهنگ خطایی شعر، طنین ویژه و گیرایی دارد:

آی ... دروازه‌بان شهر
باز کن!
کلون را باز کن!
که من بازگشتن نمی‌توانم[۳۲]

موسیقی واژه و مفهوم، آهنگ خطایی پُر شدّت شعر، از میان صداها و آهنگ‌های دیگر، راه خود را باز می‌کند، گاه فرو می‌افتد و گاه شدّت گرفته به اوج می‌رسد.

فواره‌های بلند آرزو را باز می‌کنم
تا قطره‌های فتح بپاشند
تا موج‌های رنگ بریزند
تا حماسه‌ای بسرایند
و بفشارند
حلقوم
رنج
سالیانم را[۳۳]

سپس بخشی از شعر پایان می‌گیرد تا بخشی دیگر با مطلع «آی دروازه‌بان ...» آغاز شود. در این زمان، سیلان شعر نیرومند است و در پایان، آهنگ دراماتیک شعر به فراز تازه‌ای می‌رسد. گویی ارکستری بزرگ، آهنگی حماسی و پرطنین را یک‌صدا و با همه نیرو می‌نوازد.

در اشعار شاهرودی، از عشق نیز سخن می‌رود که در هالهٔ ادراک اجتماعی اوست. ولی درونمایهٔ اصلی اشعار او به هر حال این است:

من از تمام وسعت رنج می‌آیم
تو ای بلوغ نوبت شادی، بیا، بیا، توی ای انسان[۳۴]

از جمله ویژگی‌های شخصی اسماعیل شاهرودی ـ که در اشعارش نیز بارز است ـ صدای بم، مردانه و گیرای او بود. او اشعارش را با همین لحن مردانه و غالباً امیدوارانه می‌خواند به‌طوری که در وجود او مایاکوفسکی گونه‌ای به دیده می‌آمد. اما دشواری‌های زندگانی، اختلاف با همسر و نشناختن قدر ادبی او در دهۀ ۴۰، روز به روز او را به سوی تلاطم روانی بیش‌تر برد. در بیمارستان بیماری‌های روانی بستری شد. شاهرودی در این دوره دیگر، شاهرودیِ مبارز دهۀ ۳۰ نبود. بیماری بود که شعر و تلاطم روحی آتش به جانش کشیده بود و در نتیجه روز به روز خیالات عجیب بیشتری در عرصۀ دانستگی او جولان می‌دادند. اشعار آخرین او، دیگر خبر از شگرد خاص شاعرانی که پس از سرودن اشعار خود، آنها را سبک و سنگین و پالوده می‌کنند، نمی‌داد، این اشعار از عمق جان شاعری می‌آمد که سراپا در حریق هنری‌اش سوخته بود.

شاهرودی در سال‌های پایانی زندگانی خود به سبب خودکامگی‌های بیشتر حاکمیت آن روز، بحران‌های اجتماعی و مصایب زندگی شخصی، دچار آشفتگی روانی شد، دوره دورۀ آوارگی و پریشان خیالی او بود و مدتی در آسایشگاه روانی بستری بود. احساس می‌کرد کسی او را به خاطر نمی‌آورد. آوارگی و تنهایی‌اش، مسکوت مانده یا در میان هیاهوها و کلمات گم شده. در این زمینه، همان آسیبی بر او وارد شد که پس از کمون پاریس (۱۸۴۸) و شکست جنبش کارگری در فرانسه بر بودلر وارد آمد. نوع نگاه و شعرسرایی او بسیار دگرگون شد. پیشتر او خود را شاعر متعهد اجتماعی می‌دانست و حتی صریح‌تر از نیما از فقر و شوربختی مردم سخن می‌گفت و به اعتباری مفهوم‌ها یا تعبیرهائی در شعر می‌آورد که قطعی بودن آنها را از پیش مسلم می‌گرفت. به گفتۀ نیما:

«او در همه جای میدان پهناور هنر انسان امروزه می‌خواهد گردشی داشته باشد و جهتش همان بستگی شدید با زندگی است. دم به دم می‌کاود. دم به دم دور می‌شود، نزدیک می‌شود. مثل این‌که در گیرودار زندگی خودش و دیگران در تشنج است.»[۳۵]

آن چیزی که در ژرفای روان شاهرودی بود و او را رنج می‌داد و بعد به صورت پریشیدگی سخت روانی درآمد از همان آغاز از نظر نیما دور نمانده بود. البته این گفته به معنای آن نیست که شعرهای آخرین شاهرودی بی‌اهمیتند بلکه به این معناست که زمینه و ساختار شعر او از حال واقعیت موجود (Real) به وضعی بیش و کم استعاری و بحرانی رسید و این هم درست بود و هم طبیعی (چنان‌که در مورد فروغ نیز پیش آمده) اما بحران و تشنج سال‌های پایان زندگانی شاهرودی آن‌چنان شدید بود که رشتهٔ ارتباط او را با جریان‌های موجود اجتماعی سست کرد، به دیگر سخن، شعرش آن‌چنان بحرانی و خاص بود که از گردونهٔ ادراک و پسند دوستداران شعر بیرون افتاد. این دگرگونی شعری را می‌توان از لحاظ ساخت و بافت (نه از نظر پیام) شعر، پیشرفتی در سبک به شمار آورد، به این تعبیر:

شاهرودی واژه را به‌عنوان کوچک‌ترین بخش جمله و در نهایت در خدمت مفهوم جملهٔ شاعرانه در نظر نمی‌گرفت. در سروده‌های او واژه‌ها کنار هم چیده نمی‌شود که جمله‌ای با معنایی مشخص ساخته شود بلکه کلمه‌ها هر کدام خود بخش اصلی و جدا نشدنی شعرند. او با کلمه برخورد افزارگونه ندارد که هر جا صلاح بداند از آن استفاده کند، بلکه کلمه خود به‌عنوان سازندهٔ شعر حضور دارد و حضورش قائم به ذات و وابسته خود آن است. در این زمینه، کلمه‌ها آزادند به‌طوری که هر یک از آنها می‌توانند تمامی معانی خود را همراه داشته باشند زیرا جمله‌ها و مفهوم‌ها که با آنها ساخته می‌شود ردیفی جمله با معنایی

واحد نیستند. گویی این کلمه‌ها در دنیای اوهام کنار هم قرار گرفته‌اند، هر سطر یا هر مصراع «وهم» خود را دارد.»[۳۶]

اشعار اوان دهG ۱۳۵۰ و به‌ویژه مجموعه شعر، «آی میقات نشین» شاهرودی در قیاس با اشعار آغازینش از نوع دیگری است. سراینده بدون آن‌که آگاهیِ از پیش تعیین شده‌ای داشته باشد، از مفهوم‌ها می‌گریزد. این‌جا، دیگر برای او غموض معانی مطرح نیست بلکه اجزاء شعر به گونه‌ای کنار هم می‌نشیند که انگار دیگر نمی‌خواهد معانی معیّن به دست دهد. در برخی از این اشعار، حتی این سطر از معنای سطر پیشین یا پسین خود فاصله می‌گیرد و از آن می‌گریزد (و این البته، معنازدایی یا ساختارشکنی ... نیست) بلکه گریختن معنا از متن به صورت ناخودآگاه پیش آمده، به‌طوری که در آغاز خواننده گمان می‌بَرد شعر را فهمیده است اما در پایان درست درنمی‌یابد سروده دربارهٔ چه بود یا مفهوم این سطر و ارتباط آن با سطر دیگر چیست. چهار سطر نخست قطعه «آتشفشان و درد» بهترین نمونه این شیوهٔ کار است:

در من حریق و لولهٔ درد/ دردی دوباره گشت/ تا

انفجار زد!/ اینک «وزو» سیاحت دستان پمپئی است.

سه سطر آغاز قطعه بیانگر احساس درون شاعر است. سطر چهارم به حادثه‌ای خارج از متن یعنی آتشفشان شهر بمبئی اشاره می‌کند. از سویی واژه‌های سه سطر نخست نیز با بیان آتشفشان هماهنگی دارد: انفجار، حریق، درد ... اکنون آیا شعر توصیف رویداد آتشفشان است یا بیان احساس شاعر، با یک استعاره درباره وضعیت او. استعاره‌ای که خود او ساخته و ما هیچ آشنایی با آن نداریم و همچنین است همه سطرهای شعر «اوج اوج باش»، هیچ سطر و هیچ تکه از شعر با سطرها و تکه‌های دیگر همخوانی ندارد:

رنگین کمان قهوه، پدیدار چشم/ چشم/ چشم

پدیدار/ ز اقصا نقاط عالم/ تا اوج/ اوج/ اوج من

آورده است/ دریا دریا/ دریای بارآور کشتی‌ها.

این اتفاق در صورتی پیش می‌آید که انسجام ظاهری و زبانی کلام از بین نمی‌رود و ما احساس نمی‌کنیم با چیزی متفاوت رویاروییم اما پیش از این‌که بخواهیم به معنا پی ببریم معنا گریخته است، سطر بعدی می‌آید و معنای دیگری به اندازهٔ خواندن یک سطر دوام می‌آورد و با خواندن سطر بعد باز هم معنا گریخته است.[۳۷]

در این تفسیری که آوردیم گر چه واقعیت‌هایی نیز وجود دارد اما خالی از مبالغه نیست. شعر شاهرودی دور از بغرنجی نیست اما احساس و معنا در زیرازیر کلمه‌های دور از هم افتاده جریان دارد. البته شعر بیشتر بیان حالت‌های برق‌آساست. جرقه‌ای می‌زند و ناپدید می‌شود و بعد جرقه‌ای دیگر می‌زند. نوع کار همین است، معنا گریزی نیست. به زبان فنی‌تر در اشعار آغازین شاهرودی تشبیه‌های صریح و مربوط به زندگانی روزانه غلبه داشت اما اشعار بعدی او به سوی حالات پریشیده روانی می‌رود. هم چنان که اشعار آغازین بودلر به‌ویژه قطعهٔ «هماهنگی‌ها»ی او رومانتی‌سیسمی همنوا ارائه می‌دهد و آن هماهنگی را بیان می‌کند که انسانی را در طبیعت بیرون از زمان قرار گرفته فرا گرفته است (در اشعار آغازین شاهرودی رئالیسم غلبه دارد). بعد بودلر به مدرنیسم می‌رسد که در این دوره به جای رومانتی‌سیسم، ارجاع کنایی(metonymique) لحظهٔ کنونی حاکم بر شعر است. شعر آفرینی استعاره و کنایهٔ بودلری از این‌رو نه قطب‌های تضاد دوگانی نامعین بلکه تعابیر تطور تاریخی از رومانتی‌سیسم به مدرنیسم این شاعر را نمایش می‌دهد. البته این تطّور فراروند تک خطی از استعاره به کنایه نیست. استعاره به سادگی ناپدید نمی‌شود بلکه در مدرنیسم بودلری که به سبب کنایی کردن به استهزاء و طنز تباه کننده‌ای تبدیل شده بار دیگر پدیدار می‌شود.[۳۸]

روانکاوان جدید روان‌پریشی شاعرانی مانند بودلر را به‌طور انحصاری و فقط در دایرهٔ امیال برآورده نشده فردی تجزیه و تحلیل نمی‌کنند بلکه معنای تاریخی و اجتماعی به آن می‌دهند. چرا که انسان در جامعه و با دیگران زندگانی می‌کند و او را از محیط زیستی و اجتماعی‌اش جدا نمی‌توان ساخت. در مثل والتر بنجامین منتقد ادبی معاصر باور داشت که بهترین اشعار بودلر در چهارچوب دفاعی در برابر ضربه‌های آسیب دیدگی نوعی فرد در زندگانی شهری جدید در نظم نمادین رمزگشایی شدهٔ سرمایه‌داری متأخر قاعده‌بندی می‌شود. دفاع همچون تحمل ضربهٔ هیجان روانی بودلر، دو شکل به خود می‌گیرد که با عنوان نخستینِ بخش مشهور کتاب *گل‌های شرّ* به نام «تلخ‌کامی و آرمان» مرتبط می‌شود. «آرمان» نشان دهندهٔ دفاع مجازی است که به شدّت و قوّت تجربهٔ آسیب‌دیدگی روانی شاعر را در واژگان‌های نوستالژیک همنوایی از دست رفته اما هنوز در خود یادآوری با طبیعتی بیرون از زمان دوباره رمزی می‌کند و «تلخکامی» نمایشگر دفاع کنایی استهزاءآمیزی است که آسیب شدید روانی را صرفاً به وسیله متعیّن کردن تجربه در «زمان» به حد ممکن، سامان می‌دهد آن نیز به بهای غارت کردن آن از هر گونه محتوای تغزلی.[۳۹]

گمان می‌رود که اگر اشعار شاهرودی و همانندهای او را در این قسم زمینه‌ها تفسیر و تعبیر کنیم بیشتر به آنچه روی داده و شاعر به بیان آن پرداخته پی می‌بریم. البته امکان این‌که شاهرودی در زمینهٔ کار خود به آزمون زبان و نحوی کار خود نیز پرداخته باشد هست. در این صورت می‌توان پذیرفت که «قدرت این قسم اشعار شاعر از ژرفای اندیشهٔ او برمی‌آید. اندیشه‌ای بغرنج که به یکباره در برابر چشم خواننده آشکار نمی‌شود ... اگر چه در پس پشت این اشعار مفاهیم غامضی قرار دارد اما زبان او هرگز شکل عجیب و غریب به خود نمی‌گیرد. واژه‌ها ساده است جمله‌ها نیز همین‌طور، دستور زبان به هم نریخته

است اما این واژه‌ها زبان را به شکلی دیگر به کار می‌برند. شاید شعر «گل گل در گل» یکی از بهترین نمونه‌های این‌گونه اشعار باشد.»[۴۰]

پی‌نوشت

۱. او مدتی به کار معلمی (آموزگار و دبیری) اشتغال داشته و سالی هم در دانشگاه علیگره هند زبان فارسی تدریس کرده است. نام فرزند او نیز «آینده» بود. [مجلهٔ *آینده* ۵۸/۸].

۲. همان، ۲۶.

۳. *آخرین نبرد*، مقدمه، ۲۵ و ۲۶.

۴. همان، ۹ و ۱۱.

۵. *آینده*، ۳۸ و ۴۳.

۶. *گزیده اشعار*، ۳۱.

۷. *هر سوی راه*، ۲۵.

۸. زنده‌یاد شاهرودی خود روزی به من گفت:«از همان آغاز، اشعار توللی را دوست نمی‌داشتم.»

۹. *آخرین نبرد*، ۱۱.

۱۰. *گزیده اشعار شاهرودی*، ۴۴.

۱۱. همان، ۳۰.

۱۲ و ۱۳. *برگزیده اشعار*، ۴۰ و ۲۸,

۱۴. *آخرین نبرد*، ۳۲,

۱۵. م و می در سا، ۵۵، *آخرین نبرد*، ۱۰۵,

۱۶. *آخرین نبرد*، ۱۷,

۱۷. *آینده*، ۲۵ و ۲۶,

۱۸. م و می در سا، ۴۶,

۱۹ و ۲۰. *آینده*، ۳۸ و ۶۶,

۲۱. مجلهٔ *سخن*، دورهٔ چهارم، ۹۰۵,

۲۲ و ۲۳. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، ۵۱۴ و ,۵۲۰

۲۴. *آینده*، ,۱۰۹

۲۵. م و می در سا، ,۴۳

۲۶. روزنامهٔ *کیهان*، اردیبهشت ۴۷، شماره ۷۴۳۷، صوّر و اسباب، ,۱۶۴

۲۷. *گزیده اشعار*، ,۹۲

۲۸. هر سوی راه، ,۵۰

۲۹. م و می در سا، ,۶۴

۳۰. هر سوی راه، ,۱۸

۳۱. همان، ,۳۰

۳۲. *آینده*، ,۵

۳۳. همان، ,۷

۳۴. م و می در سا، ,۴۲

۳۵. *آخرین نبرد*، مقدمه نیما یوشیج، تهران ,۱۳۳۰

۳۶. اسماعیل قربانی جنون شعر، روزنامهٔ *شرق*، حامد صفایی تبار، ۱۷ شماره ۳۳۹، پنجشنبه بیست و یکم آبان ,۱۳۸۳

۳۷. همان، ,۱۷

۳۸. *خوانش انتقادی*، پل پیتون، ۲۴۶، چاپ آمریکا ,۱۹۹۶

۳۹. *خوانش انتقادی*، همان، ,۲۵۰

۴۰. روزنامهٔ *شرق*، پیشین، ۱۷.

دفترهای شعر ا. بامداد (احمد شاملو)*

«آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب
در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه به هم
من بانگ برکشیدم از آستان یأس:
ـ آه ای یقین یافته!
بازت نمی‌نهم!»

(*مجموعهٔ اشعار* (باغ آینه)، ۱۳۳۷)

احمد شاملو (ا. با مداد) راهگشایندهٔ سبکی تازه در شعر امروز پارسی است. وی هرچند در آغاز کار شاعری به دنبال «نیما یوشیج» گام برمی‌داشت، کم‌کم از نفوذ زبان و بیان «نیما» آزاد شد و استقلال خویش را بدست آورد و با سرودن شعرهای مجموعه *هوای تازه* ۱۳۳۶ و *باغ آینه* ۱۳۲۹ در شمار قویترین گویندگان شعر امروز، در میدان شعر پارسی ظاهر گشت.

«بامداد» در دورهٔ فقر ادبی و انحطاط فکری که غالباً سخن از تن‌های برهنه و هوس‌های برهنه‌تر و طرح قامت یار و چشم‌اندازهای دیگر جنسی می‌رفت و

---

* مجلهٔ *نگین*، شماره ۲۴، سال ۱۳۴۶

یا به بیان واقعیت‌های سطحی زندگانی بسنده می‌شد، زندگانی امروزین را با پیچ و خم‌ها و زیر و بم‌هایش به صحنه شعر کشاند و از مشکل‌های ژرف زندگانی سخن به میان آورد.

آنچه نخست دربارهٔ «بامداد» باید گفت تغییرها و تحول‌های اندیشه و احساس اوست. وی همیشه شاعری زنده و پُر احساس بوده و همراه با تحوّلات زندگانی اجتماعی گام برداشته است. در سال‌های پرجوش و خروش دههٔ ۳۰، شعر «بامداد» رویدادهای حاد روز را منعکس می‌ساخت (در مثل منظومه ۰۰۰۲۳) پس از آن دورهٔ بحرانی، تیرگی‌ها و شکست‌ها در شعرش رخ نشان می‌داد و واقعیت‌های تلخ، بی‌آن‌که شاعر قید یا بیمی برای گفتنی‌ها به گردن یا به دل داشته باشد، به تمامی گفته می‌آمد و سپس در هنگامهٔ انزوا و دور شدن از بازارگان و خلق، عشق در آئینه شعرش پدیدار گشت و شاعر که از بازارگان و کینه‌توزی‌ها و بدی‌های به جان آمده و تا آستانه نفی زندگانی پیش رفته بود، به عشقی آتشین رسید و شور و احساس خود را در خدمت بیان این عشق گماشت و شعرهای عاشقانه دل‌انگیزی سرود.

«بامداد» همواره چه در عرضهٔ احساس و اندیشهٔ تازه و چه در سنت‌شکنی و آوردن قالب‌های شعر پیشرو بوده و از این‌رو پس از «نیما» بیشترین تأثیر را بر شعر و شاعران امروز داشته است. رواج و پذیرفته‌شدن شعر نو نیز از طریق کوشش‌های او چه در سرودن شعر و چه در مورد چاپ آن مجله‌ها و جزوه‌ها و کتاب‌هائی که حاوی شعر امروز بوده‌اند، موضوعی است که باید بر آن تأکید بسیار کرد.

اندیشه و احساس نیرومند و تازهٔ «بامداد» حتی در قطعه‌هائی که هیچ‌گونه قید و شعری و نیز وزن نپذیرفته‌اند، نیز متجلی است و از این‌رو وی شاعری متجدد و پیشرو بوده و هست. شاعری که در هر قطعه از شعرهایش زیبائی‌های

تازه به‌چشم می‌خورد و غـم زمانـه روان و گرمتـاب از آن بیـرون مـی‌ریـزد و فریادهای انسانی عصیانگر و دوستدار نور و روشنائی از آن شنیده می‌شود.

سال‌های بد، سالی که غـرور گـدائی کـرد و سـالی کـه زنـدگانی برخـاک نشست، سال‌هائی که در دوردست مردی را به‌دار آویختنـد و ارابـه‌هـائی از آن سوی جهان آمدند و گرسنگان از جای برنخاستند و زندگانی از دهلیز سـکوت گذشت ... در شعر «بامداد» ظاهر می‌شود و بـی‌انگیـزهٔ هـیچ فریبـی بـه‌گـوش خواننده می‌رسد. شعر او آهنگ زمانه را پرطپش و غمگین می‌سراید، و پیکارها و دلهره‌ها و پستی‌ها و بلندی‌ها را نشان می‌دهد.

وزن‌ها و قالب‌های شعر «بامداد» بسیار متنوّع است و او بیش از دیگران در میدان‌های گوناگون شعر و شاعری به آزمایش دست یازیده است. در دفترهای شعر او هم صورت‌ها و قالب‌های شعر کهن هست: «مثنوی شبگیر، برف، شـعر ناتمام) و هم قطعه‌هائی به شکل شعرهای نیما (مرغ باران، گل‌کو، صبر تلـخ) و هم آزمایش‌هائی در زمینهٔ ترانه‌های عامیانه (پریـا، دختـرای، ننـه دریـا) و نیـز قطعه‌هائی فارغ از هرگونه قواعـد قـدیمی شـعر و وزن (آیـدا در آینـه، مـرگ ناصری، سرود آن کسی که برفت ...)

ترکیب‌ها و تصویرهای شعر «بامداد» نیز درخور سنجش است. تصـویرهای شعر او از زنده‌ترین تصویرهای شعر امروز است و واقعیت و عشـق خاسـتگاه قطعه‌های زیبا و پرشوری اسـت کـه از درک و احسـاس ژرف وی سرچشـمه می‌گیرند.

شعر وی از احساس و اندیشه به یکسان لبریز است. مشکل زندگانی امروز در شعرش با بیانی نیرومند عرضه می‌شود و از این‌رو بیشتر قطعه‌های دفترهای شعر او از فلسفهٔ زندگانی و هیجان‌ها و اضطراب‌هـای انسـان امـروز حکایـت دارد.

شعر «بامداد» بازگوکنندهٔ اندیشه و احساس انسان امروز است و همه این‌ها در تصاویر گویا و زنده‌ای عرضه می‌شوند، و گاه یکی از عوامل طبیعت برای بیان دلهره‌ها و اضطراب‌ها به کمک تصویر موردنظر می‌آید. واژگانی مانند آینه ـ ماهی ـ کاج ـ پل ـ چراغ ـ زندان و واژه‌های دیگری از این قبیل در شعر «بامداد» رابطه‌هائی از تصویرهای اندیشندگی و عاطفی سراینده‌اند و حکایت‌گر دلهره‌ها و اضطراب‌های فردی هستند که با زیر و بم زندگانی امروزین آشناست.

او در جهانی زیست می‌کند که ناگاه طوفانی در می‌رسد و یاران ناشناخته چون اختران سوخته چنان به خاک می‌ریزند که گوئی زمین دیگر برای همیشه شبی بی‌ستاره می‌ماند پس شاعر چون بوتیماری بر لب دریاچهٔ شب می‌نشیند و خود و کاج‌های پیر را در یک غروب غم‌انگیز تصویر می‌کند:

«... کاج‌های پیر، تاریکند و در اندیشه‌ای تاریک/ من، غمین و خسته و اندیشناکم/ چون غروب شوم/ من چنان چون کاج‌های پیر تاریکم که گوئی دیرگاهی هست/ تا خورشید برجانم نتابیده است...»[1]

در شعرهای «بامداد» واژه‌ها و ترکیب‌های زیبای معهود و واژه‌ها و ترکیب‌های به اصطلاح غیرشاعرانه یکسان بکار گرفته شده‌اند. زشت و زیبای زندگانی امروز در آئینهٔ شعر وی با هم ظاهر می‌شوند و شعرش را از صورت زیور پوسیده و اشرافی بیرون می‌آورند و به میان مردم می‌فرستند. این سراینده هرجا که لازم است واژه‌های غیر معهود را برای بیان اندیشه و احساس خود در شعرهایش راه می‌دهد. در زمینه شعرهای وی تنها روشنی و زیبائی نقش نمی‌بندد بلکه وصف تیرگی و زشتی نیز به‌چشم می‌خورد جائی می‌گوید:

«خنیاگران باد

سرگرم قصه‌های ملولند»

و یا «با چشمان تو، مرا، به الماس ستاره‌ها نیازی نیست» یا «یک شاخه در سیاهی جنگل/ به سوی نور فریاد می‌کشد» ... و در این‌جا از زیباترین واژه‌های شعری کمک می‌گیرد. اما گاه برای بیان مقصود به طرز گفت‌وگوی عادی مردم نزدیک می‌شود و خشن‌ترین کلمه‌ها را برمی‌گزیند:

«شما/ این بار به مصاف شاعر چموشی آمده‌اید/ که بر راه دیوان‌های گرد گرفته شلنگ می‌اندازد» یا «هوائی که می‌بویم/ از نفس پُردروغ همسفران فریبکار من/ گندآلودست.»[۲]

قطعه شعرهای «بامداد» با تصویرها و خطوط زنده‌ای که دارد، صحنه‌های مورد نظر سراینده را با نیرومندی در خاطرهٔ خواننده مجسّم می‌کنند. وقتی که می‌گوید: «تو از خورشیدها آمده‌ای، از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای. تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای.» می‌خواهد بگوید. «تو از سرزمین خورشیدها و از باغ آینه‌ها آمده‌ای.» و این حذف مضاف و گاهی موصوف در ایجاز و ایهام شعر مؤثر واقع شده و جمله را لطیف‌تر و زیباتر و در نتیجه شاعرانه‌تر ساخته است.

موسیقی واژه‌های شعرهای غنائی «بامداد» به راستی دلکش و مؤثر است. در این‌گونه شعرها سراینده تا حد ممکن به سوی سادگی و ایجاز می‌رود و این سادگی بر تأثیر شعر بسی می‌افزاید و نیز شاعر درآوردن واژه‌های هماهنگ بی‌آن‌که شائبهٔ عمدی به چشم بخورد می‌کوشد. در مثل در قطعه «سرود آن کس که برفت» که گفت‌وگو از قایق و موج و دریا و مرگ است آهنگ شعر سریع‌تر و جمله‌های کوتاهتر بکار گرفته می‌شود:

«پس پهنهٔ پارو/ بر تهیگاه آب تکیه کرد/ و زورق به چالاکی بر دریای تیره سرید/ چالاک و سبک‌خیز/ از آن‌گونه که تابوتی‌ست پنداشتیش/ بر هزاران دست.»[۳]

در شعر او هماهنگی واژه‌ها نه تنها از جهت ایجاد هماهنگی و انتقال معنی بکار گرفته می شود بلکه گاه شاعر با استفاده از صنعت همصدائی حروف در چندین کلمه متوالی، آهنگ و موسیقی ویژه‌ای به شعر می‌دهد:

«در هذیان دردش

رشته‌ای آتشین می‌رشت.»[۴]

و نیز تکرار حروف که شعر را از موسیقی و آهنگ جان داری لبریز می‌سازد. در مثل تکرار حروف (س و ت) در سطر زیر:

«نفست در دست‌های خالی من/ ترانه و سبزی است.»

و تکرار حروف «س و ش»: «شب از ارواح سکوت سرشار است.»

موسیقی شعر و تکرار حروف و نوعی بازی صوتی با واژه‌ها در مجموع در آهنگین کردن قطعه شعرهای «بامداد» موثرند و از همه موثرتر تصاویر و استعاره‌های تازه است که در شعرهای او زیاد دیده می‌شود. ترکیب‌های تازه نیز در دفترهای شعر «بامداد» بسیار است:

شوخ بوته ـ خیمهٔ راز ـ برکه‌های آئینه ـ تب طوفان ـ معبر خورشید و باران ـ جام لبان سرد شهیدان ـ خون صبحگاه ـ الماس ستاره‌ها ـ مورهای باران ـ جعد گیسوان تابدار صبح ـ عنکبوت سرد شب ـ آفتاب خواهش ـ دختران انتظار ـ یال بلند اسب تمنا.

قالب‌های شعر «بامداد» به ویژه قطعه‌هائی که در وزن‌های نیمائی سروده شده‌اند محکم و استوارند و فضای عاطفی خویش را روشن و با تجسّمی درخور ارائه می‌دهند. جمله‌های کوتاه و پر تصویر در انتقال ایده‌های شاعر تأثیری به‌سزا دارند؛ حتی در این جمله‌ها که از کتاب شعر پابلو نرودا اقتباس و ترجمه شده:

«از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید!

خون را به سنگ فرش ببینید

این خون صبحگاه است گوئی به سنگفرش
کاین‌گونه می‌تپد دل خورشید
در قطره‌های آن.»

طرح‌های «بامداد» نیز با بهره‌بردن از هماهنگی الفاظ و موسیقی واژه‌ها مؤثر و دلنشین و مجسّم کننده‌اند و سادگی ویژهٔ خویش را دارند.

در «آهن‌ها و احساس» و «هوای تازه» شعرهای مربوط به رویدادهای روزانه زیاد دیده می‌شود. طوفان می‌غرد و در و پنجره و چهارچوب و بنیاد خانه‌ها را می‌لرزاند و در نتیجه ساکنان خانه نیز همراه با غرش طوفان در هراس و جنبش و حرکتند. سراینده *هوای تازه* و *باغ آینه* نیز با این طوفان هماهنگی دارد و می‌گوید:

«بین شما کدام/ بگوئید/ بین شما کدام/ صیقل می‌دهید/ سلاح آمان جان را/ برای روز انتقام؟»

اما طوفان که فرو می‌نشیند و هنگامهٔ سوگواری‌ها و تیرگیها در می‌رسد، سراینده با غمی ژرف می‌سراید:

«من چه بگویم به مردمان چو بپرسند
قصهٔ این زخم دیرپای پُر از درد
لابد باید که هیچ گویم ورنه
هرگز دیگر به عشق تن ندهد مرد!»

و جای دیگر باز سخن از رنج و هراس است: «در تمام شب چراغی نیست/ در تمام شهر/ نیست یک فریاد.» همچنان که در قطعه‌های «مرگ نازلی» و «سخن بگو!» مرغ سکوت/ جوجهٔ مرگی فجیع را/ در آشیانه به بیضه نشسته‌ست.

پس ناچار سراینده پیش از آن‌که بـه فراخنـای طبیعـت و صـحنه جوشـان جامعه بیاویزد همراه با فروغ درون‌نگری و مکاشفه ما را به دنیائی می‌کشاند که به‌رغم او از جهان بیرونی کوچکتر نیست. جهانی که «بامداد» تصـویر مـی‌کنـد هرچند تابع الزام‌های شهود و درون‌نگـری اسـت بـاز دنیـای یکایـک ماسـت. رویدادهائی است که خشونت واقعیت بر ما تحمیل کرده است.

قطعهٔ «سرگذشت» که از نظر قالب نیز نمایانـندهٔ سـبک شـعر شـاعر اسـت جست‌وجوی شاعر را در راه‌ها و کوره‌راه‌ها بیان می‌دارد. شاعر «سایه ابرها» ــ «کفترچاهی» ـ آهوی وحشی ـ ماهی دریا ـ ... می‌شود اما از همه جا باز می‌آید و همه چیز را افسانه می‌بیند پس:

خاک هفت‌اقلیم را افتان و خیزان در نوشتم

خانهٔ جادوگران را در زدم طرفی نیستم

مرغ آبی را به‌کوه و دشت و صحرا جُستم و بیهـوده جُسـتم/ پـس سـمندر گشتم و بر آتش حسرت نشستم.»[۵]

در کتاب *باغ آینه* سراینده با چراغی در دست و چراغی در برابر بـه جنـگ سیاهی‌ها می‌رود، از تاریکی و سردی شب به‌ستوه می‌آید، و در جست‌وجـوی کلید خوشبختی است و سخن خود را به چله‌نشینان کوه دور می‌برد. قلعه‌هـا و صحراها را در می‌نوردد. ولی این جهانگردی بیهـوده اسـت. جهـان، صـحراها، قلعه‌های متروک به او چیزی نمی‌گویند. سپس کنار قلعه‌ای اشکبار مـی‌افتـد و پیری سپیدموی به او چنین می‌گوید:

«گفت: این طلسم کهنه کلیدش به مشت تست/ با کس مپیچ بیهوده، آئینه‌ای بجوی!

تجربهٔ دردناک سال‌های تلاش و طوفان در آئینهٔ شـعر «بامـداد» بـا هـزاران تصویر شکسته و گریه‌آلـود انعکـاس مـی‌یابـد و در هرکـدام از ایـن تصـاویر سراینده، نه به تنهائی بلکه با مردم پیرامونش دیده می‌شوند. بازگشت بـه درون

در زمان شکست کاری ناگزیر است و باید از ثمرهٔ زندگانی شاد باز ماند و همچون قلندران شادی و خوشبختی را در جهان درون یافت:

«کام ما حاصل آن زمان آمد

که طمع برگرفته‌ایم از کام.»

سراینده همچون یکایک ما مرغی است در ظلمت باژگونه شده، دانه‌اش در دام تزویر فلک است و لانه‌اش بر گهوارهٔ جنبان شک. در تیرگی نشسته و پروای نام و غم جان ندارد. همه راهها بسته شده و تیرگی چون عقابی بر شهر سایه افکنده. همه شهر بیگانگی و عداوت است.

عشق و شک و یقین سرچشمه جویبار لغزانی است که بر اوراق کتاب‌های *باغ آینه* و *آیدا در آینه* و *آیدا، درخت و خنجر و خاطره*، جاری است. سراینده به همراه تردید و تشویش خویش از آستانهٔ شک می‌گذرد، و سپس چندین هزار چشمهٔ خورشید یقین در دلش می‌جوشد ... می‌خواهد در شبی رؤیائی یقین بازیافته‌اش را برای خود نگاه دارد ولی ممکن نمی‌شود. در غمخانهٔ خود بی‌نقشه پای می‌فشارد. زمین به سردی می‌گراید و دیگر سراینده سخنی ندارد تا بگوید. رگبارهای اشک شوره‌زار را بارور نمی‌کند. آسمان خالی است و دیوارهای آن فروریخته است و فریادهای انسان به سوی او باز نخواهد گشت.

سراینده در بیشهٔ جانوران و سنگ زاده شده و قلبش در خلاء تپیدن آغاز کرده است. پس می‌گوید:

«گهوارهٔ تکرار را ترک گفتم/ در سرزمینی بی‌پرنده و بی‌بهار/ نخستین سفرم بازآمدن بود/ از چشم‌اندازهای امیدفرسای ماسه و خار/ دوردست امیدی نمی‌آموخت.»

شاعر می‌کوشد در راهی گام بنهد که رفتارهای او مبیّن یگانگی روح و یقین گمشده‌اش باشد و برعهده می‌گیرد با گذاشتن آئینه‌ای بس شفاف، در برابر روان انسان مرتبهٔ گمشده او را در شعر خویش بیابد. در آثار عاشقانهٔ

خویش، عشقی شورانگیز عرضه می‌کند که از دلهره و اضطراب و وصل و یقین به یکسان لبریز است. پس می‌گوید جز عشقی جنون‌آسا همه‌چیز این جهان جنون‌آسا است. برای تأکید بر هستی خود بر جمله «من هستم» تکیه می‌کند و با شور و دغدغه‌ای سرشار از اعتراض می‌گوید:

«ما مهره نیستیم

ما مهره نیستیم.»

ولی سرانجام به این‌جا می‌رسد که بگوید از همه سو، از چهارجانب راه گریز بسته است:

«قاضی تقدیر با من ستمی کرده است

به داوری، میان ما را که خواهد گرفت؟

من همه خدایان را لعنت کرده‌ام

همچنان‌که مرا خدایان...»[۶]

«بامداد» به جامعهٔ خویش بسیار نزدیک است و رویدادها و واقعیت‌ها را از نزدیک می‌شناسد، از این‌رو وقتی که تیرگی‌ها و نابسامانی‌ها را تصویر می‌کند، این تصویر انعکاس‌دهندهٔ واقعیت است و بیان کلی و غیرتجسمی نیست. به‌ویژه «بامداد» هیچ‌گاه تسلیم خوش‌باوریها نشده و نمی‌شود. چون از بدیها به ستوه می‌آید و از بازارگان طرفی نمی‌بندد به «خویش» پناه می‌برد و «سرود آن کسی که از کوچه به خانه باز می‌گردد» را می‌سراید و می‌گوید:

«من محکوم شکنجه‌ای مضاعفم/ این چنین زیستن/ و این چنین در میان شما زیستن/ هم شما که، دیری دوستارتان بوده‌ام.»

با این‌همه «بامداد» همیشه نگران جامعه و مردم جامعه‌اش بوده و بیدادگری‌ها و تیرگی‌ها را تصویر کرده است منتهی غالباً شعر او تصویرکنندهٔ تیرگی‌ها بوده و سراینده شعار نداده است که بعد از این چنین و چنان خواهد شد و خورشید امید نورافشانی خواهد کرد. «بامداد» با خطوطی پُرتصویر و

پُراستعاره واقعیت موجود را ارائه می‌دهد و خود کنار می‌رود. اگر تقصیر و گناهی در کار باشد، سراینده را گناهی نیست و اگر تصویر محکوم‌کننده است باید مقصر را جای دیگر جست. تجربه‌های اجتماعی «بامداد» تجربه‌ای جزء جزء و براساس مشاهده‌های روزانه است و از این‌رو شعرش واقعیت را به‌طور جزئی و تجسّمی تصویر می‌کند، و تأثیر و نفوذ عمیق آن نیز از همین‌جاست.

«بامداد» قطعه‌های زیبائی در مایه‌ها و وزن‌ها فولکلوریک سروده است. در شعر مشروطه نیز شعرهائی که براساس ترانه‌های عامیانه سروده شده دیده می‌شود. «ملک‌الشعراء بهار» و «ایرج میرزا» و «سید اشرف حسینی»، شعرهائی در وزن و موضوع‌های فولکلوریک سروده‌اند. «نیما» و دیگر شاعران نوپرداز نیز موضوع‌های فولکلوریک را وارد شعر کردند و دوبیتی‌ها و ترانه‌هائی به سبک ترانه‌های محلی سرودند. «مایاکوفسکی» معتقد بود که «هنر باید با زندگی آمیخته شود.» شاعران ما به مردم و زبان کوچه و بازار نزدیک شدند. «نیما» واژگان و واژه‌های مردم مازندران را وارد شعر کرد و از پرندگان و درخت‌ها و کوه‌های مازندران سخن گفت.

کمال شعر فولکلوریک امروز را در مجموعه آثار «ا. بامداد» می‌بینیم. قسمت پنجم کتاب *هوای تازه* و بخش ششم کتاب *باغ آینه* و چند قطعه از کتاب *آیدا در آینهٔ* او به تمامی وقف شعر عامیانه است. قطعه‌های «راز»، «بارون»، «پریا»، «سرگذشت»، «قصه دخترای ننه دریا»، «شبانه» و «من و تو درخت و بارون» و چند قطعه‌ای دیگر ... با زبانی ساده از مسائلی ساده ولی ژرف سخن می‌گوید.

در قطعهٔ «پریا» سه پری در غروبی اندوهگین نشسته و گریه می‌کنند. رو به‌رویشان در افق، شهر غلامان اسیر و پشت سرشان قلعهٔ افسانه پیر است. روایت و افسانه‌ای عامیانه است منتهی شاعر آن را از نو ساخته و پرداخته و

رنگ اجتماعی به آن زده است. در این‌جا کلمات روشن و شفاف مردم، اصطلاحات مبهم را در هم می‌شکند:

«گیسوشون قد کمند رنگ شبق
از کمند بلند ترک
از شبق مشکی ترک.»

در این شعر اشاره‌هائی دربارهٔ مبارزه مردم دیده می‌شود، منتهی این اشاره‌ها با لطیفه‌های عامیانه بیان شده و در نتیجه شعر را به صورت قطعه‌ای طنزآمیز درآورده است:

«الان غلاما وایسادن که مشعلارو وردارن
عمو زنجیر بافو پالون بزنن وارد میدونش کنن
به جائی که شنگولش کنن، سکهٔ یک پولش کنن!»

در «دخترای ننه دریا» ماجراهائی که در زندگانی مردم ده می‌رفت و شهرهای بزرگ آنها را به سوی خویش می‌کشید نیز آورده شده. جوانان ده از خانهٔ خویش بیرون می‌آیند و رو به سوی شالیزار می‌آورند و سر آب با هم دعوا می‌کنند. فقر و جهل آنها را به راه‌های کج سوق می‌دهد و دستشان را به جنایت می‌آلاید و یک روز صبح پگاه، جوان روستائی خود را زیر چوبه دار می‌بیند. شب‌ها شب نیست بلکه کومهٔ غم است. سبزه‌ها زرد شده‌اند و کوره‌ها سرد شده‌اند:

«... دیگه ده مثل قدیم نیست که از آب دُرّ می‌گرفت
باغاش انگار باها را از شکوفه گُر می‌گرفت
آب به چشمه! حالا رعیت سر آب خون می‌کنه
واسهٔ چارچیکه آب، چل تار و بی‌جون می‌کنه
نعشا می‌گندن و می‌پوسن و شالی می‌سوزه
پای‌دار قاتل بیچاره همونجور تو هوا چش می‌دوزه

ـ «چی می‌جوره تو هوا؟»
ـ «رفته تو فکر خدا؟»
ـ نه برادر! تو نخ ابر که بارون بزنه
شالی از خشکی درآد، پوک‌نشا دون بزنه
اگه بارون بزنه
آخ! اگه بارون بزنه!»[۷]

«پریا» ساده‌تر و به‌زبان مردم نزدیک‌تر است. اساس آن نقلی عامیانه است. در این قطعه شعر چند وزن بکار گرفته شده: وزن ترانه‌های عامیانه چون (دویدم و دویدم) و (خورشید خانم آفتاب کن) و (اتل متل توتوله) و از نظر هماهنگی حروف و قافیه نیز بیش از «دخترای ننه دریا» در آن دقت بکار رفته. ولی «دخترای ننه دریا» از نظر شعری هماهنگ‌تر و زیباتر است.

قطعه‌های فولکلوریک (بامداد) به دلیل صداقت و صمیمیتی که در آنها هست بسی زیبا و دل‌انگیز است. شعر این شاعر که ظرفیّت زبان مردم را بسی خوب می‌فهمد، دارای جنبهٔ نیرومند اجتماعی است. خود وی در این باره می‌گوید: «من اگه انسان باشم نمی‌توانم از درد شما غافل باشم. نمی‌تونم. تو عاشقونه‌ترین شعرای من یه عقیدهٔ اجتماعی پیدا می‌کنین. چرا؟ برای این‌که من دور نیستم از جامعه‌ام. منم همراه جامعه‌ام هستم و این اصلاً تخته پرش منه.»

و دربارهٔ «قصه دخترای ننه دریا» و «پریا» می‌گوید: «... «پریا» ترکیبی بود از چیزهائی که توی ترانه‌های خودمون هس ... یعنی بیشتر می‌تونم بگم «پریا» مال مردمه تا مال من. من فقط این‌جا یک دوخت و دوز کردم. اما «قصه دخترای ننه دریا» مال منه. یعنی از مصالح (ترانه) مردم کمتر استفاده شده. یکی دو مورد بیشتر استفاده نشده.» شاعر در این دو قطعه شعر نشان می‌دهد که با استفاده از ترانه‌های عامیانه و مطالب فولکلوریک فارسی که بی‌اندازه غنی و سرشار است تا چه حد می‌توان به زبان مردم نزدیک شد و با استفاده از این

غنا و سرشاری تا چه اندازه به ژرفای زندگانی مردم ایران ره برد. شک نیست که ارزش چنین اثرهائی که مایه‌های فرهنگ و آئین ایرانی را در خود نهان دارد و احوال مردم کشور ما را نشان می‌دهد از بسی قطعه‌های توصیفی والاتر است.

«عشق» یکی از حادترین مایه‌های شعر «بامداد» است. در همهٔ دفترهای شعر او قطعه‌های زیبای عاشقانه‌ای هست. «شبانه»ها و بخش آخر کتاب *هوای تازه* و چند قطعهٔ *باغ آینه* حاوی شعرهای عاشقانه و تغزلی اوست.

در *هوای تازه* اثر شعرهای تغزلی شاعران جدید فرانسه چون «پل الوار» و «لوئی آراگون» کم نیست. قطعه «افق روشن» به روشنی تأثیر «پل الوار» را نشان می‌دهد:

«روزی ما دو باره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دست زیبائی را خواهد گرفت»

و نیز قطعه «دیگر تنها نیستم»:

«... بر شانه من کبوتری است که از دهان تو آب می‌خورد.»

این شعرها وسیله‌هائی هستند که سراینده که از ستوه زیست به جان آمده، به نبرد با تیرگها برود. غالباً کلی هستند. اما استعاره‌ها و ایماژهای زیبائی دارند اما هنوز عشق به آن معنی که در *آیدا در آینه* می‌بینیم بسراغ شاعر نیامده است.

در *آیدا در آینه* و *آیدا و درخت* ... چهرهٔ زنی «آیدا» نام که دلدار و سپس همسر سراینده است، همراه نمودهای واقعی اجتماعی جلوه‌گری می‌کند و بدین‌سان در قطعه‌ها، نام و حرکات و یادبودهای او مکرر می‌شود. «آیدا» همپای واقعیت پیش می‌آید و نام و حضور او هرچند نشان کامیاری سراینده است و بی‌اعتنائی او به بازارگان و همهٔ خلق، دلیل دلبستگی وی به حوادثی است که گوئی اکنون کهنه شده و از خاطرها رفته است.

دلدار کاملاً زمینی است. پوست و گوشت و لبخند و ناز و قهرش در تار و پود قطعات کتاب به جای مانده. عشق شاعر و آیدا جنبهٔ آسمانی و عرفانی ندارد، بلکه عشق دو تن همبستر و دو تن دوستخواه یکدیگر است. در این قطعه‌ها ویژگی‌های اخلاقی «آیدا» بیشتر مورد توجه است تا مشخصات بدنی او. «آیدا» برای شاعر آمیزه مادر و معشوقه است و زمانی که شهر همه بیگانگی و دشمنی است و در سرزمینی که در آن حتی گیاهی نیز نمی‌روید، «آیدا» می‌تواند راهنمای سراینده به انزوا و دوری از خلق باشد:

«برویم ای یار، ای یگانه من
دست مرا بگیر!»[۸]

این خدا سازی معشوقه که در شعر کهن پارسی سابقه‌ای بس طولانی دارد تا آن‌جاست که در محراب عشق شاعر، عابد و معبود و عبادت و معبد جلوه‌ای یکسان دارند، و این‌جا نیز چون در شعر عارفانهٔ پارسی که خدا و انسان هر دو به‌سوی هم کشیده می‌شوند (حافظ می‌گوید: ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود) و با یکدیگر درمی‌آمیزند، کشش عشق از هر دو سو است و کار به جائی می‌رسد که شاعر در هرچه می‌نگرد، چهرهٔ معشوقه را می‌یابد.

«آیدا» تنها عاشق و معشوقه نیست بلکه مادر و پرستار نیز هست. تقدس عشق در این‌جا به تمامی آن تقدس عرفان‌گونه که مولوی و عطار و سعدی در شعرهایش عرضه داشته‌اند و خواسته‌اند از هر رنگی جدا باشد نیست، و نیز کمال نیاز «بامداد» در کار یافتن معشوقه و هم‌آغوشی خلاصه نمی‌شود، بلکه معشوقه راهنما و پرستار و مادری است که همیشه نگران شاعر است و آغوش او «اندک جائی برای زیستن و اندک جائی برای مردن» است.

اما در این قطعه‌ها نیز چون شعر کهن پارسی، عشق تنها در برگرفتن دو تن نیست بلکه از نیاز روحی نیز سرشار است و می‌رود چون عشق «سعدی» شود که می‌گوید:

روی تو خوش می‌نماید آینهٔ ما/ کاینه پاکیزه است و روی تو زیبا و سراینده با لطف و شور می‌گوید:

«ای زنی که صبحانه خورشید در پیراهن تست

پیروزی عشق نصیب تو باد!»

ولی هرچند سراینده چنین مقدسانه در محراب عشق زانو زده، باز ادراک او، درک شاعری است شهرنشین. این عشق نمودهای طبیعی زندگانی و بالطبع وقایع اجتماعی را به دنبال می‌کشد و چهرهٔ «آیدا» در دایرهٔ حوادثی تصویر می‌شود که زندگانی سراینده و یارانش را در میان گرفته است.

«بامداد» در کتاب *باغ آینه* آرزو کرده بود:

«یارم شود به صورت آئینه‌ای که من

رخسارهٔ رفیقان بشناسم اندر او؟»

با خواندن شعرهای تغزلی «بامداد» باید گفت وی موفق شده است نه تنها رخساره یاران بلکه نمودهای واقعی اجتماعی را در صورت آینه‌سان معشوقه بشناسد و زمانی که بر سنگفرشی شب از پا در می‌آید و سپیده‌دمی رنگین که می‌باید طالع می‌شد، دروغ از آب در می‌آید، باز بوسه‌های او و معشوقه یادآور خاطرهٔ بوسه‌هائی است که یاران با دهان سرخ زخم خویش بر زمین ناسپاس نهادند اما واقعاً اگر «بامداد» عشق انتزاعی را مجسم می‌کرد یا از مجرد عشق می‌گفت چه تفاوتی با گذشته‌گرایان و نظم‌پردازان داشت؟ هیچ! ولی خوشبختانه چنین نیست عشقی که «بامداد» ارائه می‌کند آمیزهٔ پیوندی است غریزی و انسانی. این عشق سپیده‌دمی است که در کویری سوزان طالع می‌شود یا خورشیدی است که در تیرگی چهره می‌نماید و در حقیقت گاهی غرّش فریادی است به یاد یارانی که یکایک از پای درآمده‌اند.

در شعرهای تازهٔ «بامداد» دل‌آزردگی شاعر از مردم مکرر می‌شود و او رندانه با یادآوری کامیاری‌های خویش، خطاب به مردم می‌نویسد: «قصدم آزار

شماست» و اگر «آفتاب‌گردان‌های دو رنگ ظلمت گردان شب شده‌اند.» وی این‌ها را از چشم مردم می‌بیند. سراسر قسمت قطعه «در جدال آینه و تصویر» در کتاب *آیدا و درخت* ... وقف حمله به خلق و ستایش شعر شده و این کار به‌طور محسوسی قالب این قطعه (و نیز قالب قطعه‌های کتاب *ققنوس در باران* را که تکرار حرف‌های گذشته «بامداد» است.) از محتوی و مضمون واقعیت‌گرایانه تهی کرده است به طوری‌که این بخش‌ها گاه سراسر به صورت مقاله‌ای درمی‌آید.

اما در برخی قطعات، آن‌جا که سراینده به عشق «آیدا» می‌پردازد و اندوه آدمها را نمایش می‌دهد، نام آیدا بهانه‌ای است که بگوید: «هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست» و بگوید عشقی که از زمان و مکان آزاد باشد و سخن گفتن از درخت و فراموش کردن انسان همان‌طور که «برتولت برشت» گفته است شاید جنایتی است. «بامداد» چون در عصری که «شرم و حق حسابش جداست» و «عشق سوءتفاهمی است که با متأسفم گفتنی فراموش می‌شود» و «هر شام چه بسا «شام آخر» است» و «همهٔ عیسایانی هم سرنوشتند»... به‌سر می‌برد و خود از شگفتی‌های این زمان آگاه است، در این مورد سخنش واقعی است. او رؤیاها و غم‌های محقر فردی را بدور می‌افکند و از رویدادهائی که نه تنها برای شخص او بلکه برای همگان ارزشمند است سخن می‌گوید.

ویژگی‌های بیان شاملو (بامداد) را باید بیشتر در کتاب‌های *باغ اینه* و *آیدا در آینه* و *آیدا درخت و خنجر و خاطره* جست.

در کتاب *هوای تازه* و پیش از آن در «آهن‌ها و احساس» «بامداد» زیر تأثیر نیما یوشیج و «مایاکوفسکی» و «گارسیا لورکا» بود. خود وی‌می‌گوید که از جهان شعر و شاعری خیلی به‌دور بوده و «نیما» او را به سوی شعر کشانده و «ناقوس» نیما به منزلهٔ دریچه‌ای بوده است که در برابر او به سوی شعر امروز

باز شده.[۹] قطعه‌های زیادی از کتاب *هوای تازه* صبغهٔ اندیشه و احساس شعر فرنگی دارد، و برخی جمله‌ها ترجمه است در مثل:

«یک شیر مطمئناً خوف است دام را»[۱۰]

برخی جاها به تصریح شاعر فکر از فرنگیان است در مثل (قطعه‌های «در رزم زندگی، ۷۴» و «دیوارها، ۸۲» ... قطعهٔ «حرف آخر» کاملاً متأثر از اندیشه و بیان «مایاکوفسکی» است. «مایاکوفسکی» می‌گوید:

«خنجر واژه‌های شوریده را

در خمیر ورآمده آسمان فرو می‌کنم.»

و بامداد می‌گوید: «تا بسان سوزنی فرو روم و برآیم و لحافپاره آسمان نامتحد را بیکدیگر وصله زنم».

مرغ باران ملهم از یک شعر ژاپونی است به ترجمانی خود سراینده به همین نام منتهی بامداد آن را گسترش بیشتری داده. در این شعر تأثیر «نیما» نیز محسوس است. اصل شعر این‌طور شروع می‌شود:

«شب مرغ باران فریاد می‌کشد.»[۱۱]

در کتاب *باغ آینه* تاثیر پل الوار و سوررئالیست‌های فرانسوی کاملاً دیده می‌شود. در مثل قطعهٔ ماهی، آن‌جا که می‌گوید: من فکر می‌کنم هرگز نبوده دست من/ این سان بزرگ و شاد» به تصریح شاعر در شمارهٔ مخصوص مجله *اندیشه و هنر* از «پل الوار» است[۱۲] و آخر این قطعه آن‌جا که می‌گوید گیسوی او خزه‌بو چون خزه‌به‌هم، یادآور آخر شعر «زن هر جائی» سرودهٔ نیماست.[۱۳] قطعهٔ سنگفرش زیر تأثیر پابلو نرودا سروده و از شعر او برگردان شده و برگردان شعر ـ از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید ـ عیناً از شعر نرودا، برداشته شده[۱۴] همچنین ایدهٔ قطعهٔ «باغ آینه» آن‌جا که می‌گوید: آینه‌ای در برابر آینه‌ات می‌گذارم تا از تو ابدیتی بسازم از این جملهٔ کتاب خزه، ترجمهٔ خود

شاملو، برداشته شد: «ما مثل دو تا آینه که روبه روی هم قرار بگیرند شادکامی یکدیگر را تا بی‌نهایت به هم برمی‌گردانیم».[۱۵]

باغ آینه و *آیدا در آینه* ـ حاوی بهترین قطعه‌های بامداد، و نمودار سبک روشن و پیراستهٔ اوست. در این دو کتاب بامداد بیشتر به سوی خود بازگشته و بیشتر احساس و اندیشه خود اوست که قطعات کتاب را می‌سازد. در ترکیب‌ها و جمله‌ها نیز تندروی‌های بخش آخر کتاب *هوای تازه* دیده نمی‌شود و فارسی‌روان و شیرینی بر صفحات کتاب جاری است.

کلمه‌ها و ترکیب‌های پارسی دری بسی بر لطف قطعه شعرها افزوده است: و جینگر، چله‌نشینان، دلشکار، فراسو، تابسوز، رنجمایه، ای شمایان، آب خنیاگر، سنگلاخ، پلشت، دیگچه، قلعه‌بان، دستمایه، ارج، مخمل ابر، خرسنگ، گلخن، موجکوب، لبشور، سیماب آسا، چشمخانه، پرسه‌گردی، دامچاله، کاریز، گودنا، سیمابگونه ...

در ترکیب جمله‌ها و عبارتها نیز فارسی شیرین و روانی بکار گرفته شده است:

«نوبرگ‌های خورشید
بر پیچک کنار در باغ کهنه رُست
فانوس‌های شوخ ستاره
آویخت بر رواق گذرگاه آفتاب.»[۱۶]

«پنجه سرد باد، در اندیشه گزندی نیست.»

«به هنگامی که ده در دو جانب آب خنیاگر به خواب شبانه فرو می‌شد.»

«... وزر آفتاب را سکه به نام خویش کرد.»

«دیدم که چشمخانه‌هایش از چشم و از نگاه تهی بود.»

«چونان قوئی مغرور، در زلالی خویشتن نگریست.»

در *آیدا در آینه*، و *آیدا و درخت* ـ و *ققنوس در باران* ـ بیان ساده و طبیعی است و گاهی به صورت گفت‌وگوی یک نفره (مونولوگ) در می‌آید و آن‌گاه که توصیفی در میان باشد، باز سراینده این سادگی را بکار می‌گیرد. جمله‌ها لبالب است و سخن به تمامی گفته می‌آید:

«به هنگامی که مرغان مهاجر
در دریاچهٔ مهتاب
پارو می‌کشند ...»

زبان شعر بامداد آمیزه‌ای است از تغزل و حماسه. جمله‌ها کوتاه و رساست و اهمیت آن در این است که با میراث شعر کهن پارسی پیوند دارد. شاعر به زیر و بم زبان و شعر پارسی کاملاً آشناست و به‌ویژه تأثیر زبان حافظ و مولوی بر شعر وی محسوس است:

آتش من در ایشان نگرفت (بامداد)
تو آتش گشتی ای حافظ ولی با یار درنگرفت (حافظ)

نباید گمان برد که قطعه‌های *باغ آینه* و سروده‌های غم‌انگیز آن برای «آیدا» غزل است بلکه این شعرها غالباً دارای کیفیتی است حماسه‌ای. همین‌که سراینده با معشوقه به سخن درمی‌آید، رشتهٔ اندیشه و احساس به جائی می‌رسد که کمتر نشانی از معاشقه در آن می‌بینیم:

«آن‌جا که عشق غزل نیست
که حماسه‌ای است.»

و آن‌وقت پشت سر هم یادآوری‌هائی است که گمان می‌کنم امروز برای همه مفهوم نباشد، اما برای آنان‌که آن زمهریری‌های زمستانی را دیده‌اند بسی روشن و غم‌انگیز است. «در اتاقی که دریچه‌اش نیست/ از مهتابی/ به کوچهٔ تاریک خم می‌شوم/ و به جای همه نومیدان می‌گریم.» مخاطب گاهی معشوقه است و گاهی مردم که آتش شاعر در ایشان درنمی‌گیرد و به انتظار نشسته‌اند و

گوئی رنج شهادت را با ابزار نو نمی‌پسندند و حقیقت را افسانه‌ای بیش نمی‌دانند. این‌جاست که آوای شاعر به خودش باز می‌گردد و او با اندوه می‌گوید:

«آه بگذاریدم! بگذاریدم
اگر مرگ همه آن لحظهٔ آشناست که ساعت سرخ از تپش باز می‌ماند
با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم.»

در بسیاری از شعرهای بامداد تمایل به بازگشت به طبیعت دیده می‌شود و واژه‌هائی بکار برده می‌شود که یادآور زندگانی ده و نشان صفای روستاست چون درهٔ سرسبز، گردوی پیر، کوهسار جنگل پوش، مخمل شالیزار، طراوت شمعدانی در پاشویهٔ حوض ... .

سراینده طوری از ده و صفای روستا حرف می‌زند که خواننده از زندگانی در شهر و عظمت غول‌آسای عمارت‌ها و دروغ و ابتذال روشنفکرانه بیزار می‌شود. در شعر بامداد تمدن سرسام‌آور امروز که ارزش‌های کهن را شکسته و ارزش‌های تازه‌ای نیز عرضه نداشته و کم مانده است که انسان به صورت ابزار درآید و پیچ و مهرهٔ ماشین غول‌آسای تمدن شود، محکوم می‌شود و آرزوی صفای روستا به پیش‌نما می‌آید: پر پرواز ندارم اما دلی دارم و حسرت دُرناها.

تعبیر بشکه سرگذرها برای نشان دادن شکیبائی و ساعت سرخ برای قلب، دو ماهی در سینه برای پستان و آن‌جا که سراینده آرزو می‌کند مرگ را زن‌وار با شادترین نیاز تن در آغوش کشد و تعبیر مرغکان بومی رنگ در بوته‌های قالی و قلبی که چون پروانه‌ای ظریف و کوچک و عاشق است و هجاهای مکرر موج و کدرشدن آینه شب از سایهٔ طوفان و روئیدن ناگهانی هزار جنگل شاداب از زمین و اندیشه بانوی پرغرور عشق در آستانه پُر نیلوفر و آن‌جا که رود، قصیده بامدادی را در دلتای شب مکرر می‌کند... سکه‌هائی است که بامداد زده و در بازار شعر امروز پذیرفته شده است.

قطعهٔ مرغ باران، سرگذشت، ماهی، باران، سنگفرش و نیز قطعهٔ «سرود آن کس که برفت و آن‌کس که بجای ماند» که بیان تجسمی از مرگ است و قطعه‌ی «لوح» که حکایت‌گر جهان آشفتهٔ امروز است و قطعه‌های «مرگ ناصری ـ پوس توموس» که مصروف بیان جدال‌های ژرف روانی است، در دفتر شعر بامداد جای نمایانی دارند و از بهترین قطعه شعرهای امروز به‌شمار می‌آیند.

بسیاری از قطعه شعرهای شعر بامداد وزن ندارد و گوینده به دنبال نظریهٔ خود مبنی بر این‌که وزن و قافیه سبب انحراف در جریان طبیعی شعر می‌شود و ذهن شاعر را از کشف و شهود بازمی‌دارد، وزن را بوسیده و به کنار نهاده است. قواعد شعری به ویژه وزن ـ اگرچه محدودیتی برای سراینده مبتدی فراهم کنند باز لازمه بیان شاعرانه‌اند. به گمان این‌که قواعد شعری دست و پای شاعر را می‌پیچد و او را از بیان مطالب باز می‌دارد نمی‌توان از آنها چشم پوشید.

سراینده به گفتار مولوی استناد می‌کند و می‌گوید «مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا» ولی این نکته را در نظر نگرفته که همین مولوی هفتاد هزار بیت شعر زیبا و پرشور در اوزان عروضی سروده است.

اساساً اهمیت شعر در این است که کاملاً چه از لحاظ عَرَضی و چه ذاتی با نظم تفاوت داشته باشد البته هر سخنی که با وزن و قافیه بیان شد شعر نیست، ولی آنچه شعر است خالی از وزن و صنایع شعری (و حتی گاهی قافیه و هم‌آهنگی حروف) نمی‌تواند بود.

من بی‌وزنی را برای قطعه‌های بامداد عیب می‌گیرم، زیرا تأثیر ایده‌های تازه‌ای را که وی آفریده ضعیف ساخته است. این عبارت بامداد را نگاه کنید.

«وقتی که دردها

از حسادت‌های حقیر
بر نمی‌گذرد
و پرسش‌ها همه
در محوّر روده‌هاست.»

اکنون آن را به صورت معمولی بخوانید، ببینید آیا چه تفاوتی دارد؟

«وقتی دردها، از حسادت‌های حقیر بر نمی‌گذرد، و پرسش‌ها همه در محور روده‌هاست.» اگر این بیان، ذاتاً شعر باشد (که نیست) و از وزن احساس بی‌نیازی کند، به هر صورت که نوشته شود باز شعر است و اگر خود شعر نیست به صورت عمودی یا پلکانی و یا هزار رنگ و صورت دیگر نگاشته آید (بامداد در نقطه‌گذاری و طرز نوشتن شعر نیز ابداعاتی دارد مخصوص خویش) باز شعر نمی‌شود، و اگر احساس و اندیشه تازه‌ای در کار نباشد تفننی است در فن کتابت، یا به گفتهٔ فرنگیان تفننی است در فن چاپ Typography، درست است که عناصر شعری در قطعه‌های بی‌وزن بامداد کم نیست ولی باز همه‌جا کمبود وزن احساس می‌شود.

پیداست که طرح وزن در هر زبان تفاوت دارد و اوزان عروضی نیز اگر تابع مقلدان باشیم تا اندازه‌ای شاعر را مقیّد می‌کند، ولی با گسترشی که «نیما» به اوزان عروضی داد و با گسترش ویژه‌ای که اساساً اوزان شعر پارسی دارد، هیچ‌گونه مجوّزی پیش نمی‌آورد که کسی بگوید:

«وزن سبب انحراف طبیعی جریان شعر می‌شود.» برخلاف این گفته وزن، شعر را به جریان طبیعی می‌اندازد و سبب می‌شود کلام فشرده‌تر و متمرکز بشود و نیروهای احساس و عاطفه را بیشتر بشوراند.

کتاب رسالت «بامداد» عشق است و زیبائی. و او همان شاعری است که در سروده‌های خود شوربختان را نیکفرجام و بردگان را آزاد و نومیدان را امیدوار خواسته تا تبار انسان، سالاری جاویدانش را بر عرصهٔ خاک بازیابد. در شعر

بامداد واقعیت و عشق و زیبائی دوشادوش هم پیش می‌روند و هرکدام بر یکدیگر انعکاس می‌یابند. شاعران در منظر «بامداد» پیامبران نیکی و پاکی هستند اما افسوس که: «جنگل آینه‌ها فرو ریخت/ و رسولان خسته به تبار شهیدان پیوستند/ و شاعران به تبار شهیدان پیوستند.»

با این همه «بامداد» هیچ‌گاه از بیان واقعیت بازنمانده و همیشه با زخم و فساد و سیاهی به جنگ برخاسته. او همان شاخه‌ای بوده است که در سیاهی جنگل به‌سوی نور فریاد می‌کشد:

«شب/ با گلوی خونین/ خوانده است دیرگاه/ دریا نشسته سرد/ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ بسوی نور، فریاد می‌کشد.»

پی‌نوشت

۱. *باغ آینه* (ا. بامداد). ۴۰، تهران، ۱۳۳۹

۲. *هوای تازه* ـ ص ۲۰۲ و ۲۱۳ ـ تهران ـ ۱۳۳۶

۳. *مجموعهٔ آثار*، ج ۱ و ۲، تهران، ۱۳۸۰

حافظ و شاملو، هر دو از یک قبیله‌اند*

چگونه چند واژه گرد هم می‌آید، ترکیب می‌شود و شعر می‌سازد؟

این چگونه گرد هم آمدنی کلامی است، که این همه ما را بر می‌انگیزد؛ آن را بخوانیم، بشنویم، با خود گرد هم و با خود زمزمه کنیم، شاد، سرخوش، مستانه، یا اندوهگین، ملول و برآشفته و خشمگین شویم؟

ممکن است بگوییم آن فریاد یا زمزمه یا ترانه‌ای که از درون شاعر سر بر می‌زند ... به دلیل اشتراک احساس، اندیشه، عاطفه شاعر و شنونده و خوانندهٔ شعر، معنا پیدا می‌کند و به نیروی جادویی تبدیل می‌گردد، همچنان که خود شاملو نیز دربارهٔ شعر گفته است: «من درد (یا شادی) مشترکم، مرا «فریاد کن!»

سخنانی هست که از جنس شعر است و حرف‌هایی نیز هست که به‌رغم داشتن وزن، آرایه‌های کلامی و بیان‌های مَجازی شعر نیست یا شعری ماندنی نیست. البته این را نیز باید دانست که سلوک خوانندهٔ شعر در احساس و ادراک آن اهمّیت بسیار دارد. من خودم در آغاز دههٔ چهل با کارهای شاملو درگیر نشده بودم و شناخت درستی از اشعارش نداشتم.

---

* روزنامهٔ خبر جنوب، پنج‌شنبه دوم مرداد ۱۳۸۲.

هوای تازه او را که در اواخر دهه ۳۰ به بازار آمد، خریدم و برخی از قطعه‌های آن را خواندم. از نظر من در آن زمان، کتاب یاد شده «چیز دندان‌گیری» نبود و به خواندش نمی‌ارزید. می‌دیدم در کتاب مطالب تازه و حتی گاه عجیبی هست، اما نمی‌توانستم دریابم چه هست؟ گمان می‌کردم شاعر، تعهدی اجتماعی ندارد، واژه‌بازی می‌کند، می‌خواهد شعر فارسی را خراب و آن را تبدیل به نثر کند و از همه بدتر این‌که به شیوهٔ فرنگی‌ها می‌نویسد. بخش آخر *هوای تازه* در بردارنده حرف‌هایی بود «رومانتیک»، پُرطول و تفصیل، مُعَقد و دور از ظرائف سخن پارسی:

اگر همه چیزها را به دنبال خود کشیده‌ام، همهٔ حوادث را، ماجراها را، عشق‌ها و رنج‌ها را به دنبال خود کشیده‌ام و زیر این پردهٔ زیتونی رنگ که پیشانی آفتاب سوخته من است، پنهان کرده‌ام ... اما من هیچ کدام از این‌ها را نخواهم گفت...[۱]

گمان نمی‌کردم این عبارت‌ها شعر باشد و هنوز هم بر این باورم. شاملو نوشته است: دیرگاهی است جز این قالب خالی که به دندان طولانی لحظه خائیده شده است نبوده‌ام ... دیرگاهی است جز این هیبت تنهایی که به دندان سرد بیگانگی‌ها جویده شده است نبوده‌ام...[۲]

راستش این عبارت‌ها بیشتر از آنچه مرا متأثر کند به خنده می‌انداخت.

این بود و بود تا *باغ آینه* درآمد. شاملو در این مجموعه، گامی بلند برداشته است برای گذر از نثر شاعرانه و اژدهای رومانتی‌سیسم به سوی شعر و واقعیت‌گرایی گسترده و غیرحزبی. اما متأسفانه درست این همان چیزی بود که من در آن زمان درنیافتم. به نظرم اشعار این دفتر با «رئالیسم اجتماعی» نمی‌خوانْد و نمی‌توانست جهان انسانی را دگرگون سازد و به کار ساختن «آرمانشهر» آینده که می‌بایست خیلی زود واقعیت پیدا کند، نمی‌آمد. نقدی

دربارهٔ این کتاب نوشتم که در مجلهٔ *راهنمای کتاب* بـه چـاپ رسـید و خشـم شاید شاعر را برانگیخت.

آقای عبدالمحمد آیتی مترجم متون عربی کـه در آن زمـان نقـد ادبـی هـم می‌نوشت به من خبر داد که شاملو پاسخ تند و تیزی نوشته است که قرار است در مجلهٔ *راهنمای کتاب* یا جای دیگر به چاپ برساند (این پاسخ سه سال بعـد در مجلهٔ *فردوسی* در لابه‌لای گفت و گوی شاملو و ضرابی بـه چـاپ رسـید.) آیتی می‌گفت برخی از مطالب نقد تو درست اسـت امـا در برخـی دیگـر تنـد رفته‌ای و سخن شاعر را فهم نکرده‌ای و حق با او بود.

به سفارش آیتی و مجلهٔ *راهنمای کتاب*، هم برای استمالت خـاطر شـاعر و هم برای گرفتن عکسی از او که می‌بایست در شمارهٔ ویژهٔ شـعر نـو مجلـه بـه چاپ برسد، به دفتر مجلهٔ *کیهان هفته* رفتم. در پشت میز سردبیری مجله مردی را دیدم خوش قیافه، به نسبت تنومند امـا متناسـب انـدام، بـا چهـره‌ای تلـخ و عبوس که با آرامی اما با استواری و طنین خوش کلمه‌ها سخن می‌گفت. خیلی رسمی و ادیبانه حرف می‌زد و حتی کلمات معمولی و عامیانه و زمخـت را در بافت سخنی خوش‌آهنگ و تا حدودی کتابی می‌ریخت.

همین که خودم را به او شناساندم، چهره و کلامـش تنـدتر و تلـخ‌تـر شـد و گفت: «همهٔ آنچه را که دربارهٔ *باغ آینـه* نوشـته‌ای غلـط اسـت.» مـن در آن روزها بیشتر شاعران را از دور می‌شناختم و جز با سیاوش کسـرائی، هوشـنگ ابتهـاج و منـوچهر آتشـی بـا شـاعر مشـهور دیگـری رویـاروی نشـده بـودم. عتاب شاعر مرا دسـت و پاچـه و گـیج کـرد امـا از پـای در نیـاورد. پـس بـه آرامی گفتم اگر نادرسـتی مطـالبی را کـه نوشـته‌ام نشـان دهیـد، مـی‌پـذیرم و آنها را اصلاح می‌کنم. فروتنی واقعی یا ساختگی من، شاملو را کمی نرم کرد و بی‌آن‌که وارد اصل قضیه شود گفت (مثل این‌که خطاب به همهٔ کسـانی کـه در دفتر مجله حضور داشتند می‌گفت)، در این‌جا نقد نمی‌کنند، دشنام مـی‌دهنـد و

پرت و پلا می‌گویند، اگر چراغی برافروزی یا جشمه‌ای بجوشانی، کورش می‌کنند. گاو را از شاخش می‌شناسند و شعر را به وزن و قافیه. معلوم نیست به وکالت از کدام رسم عهد بوقی از ما طلبکار وزن و قافیه و شمع و پروانه و گُل و بلبلند... در این زمینه سخنان مقطع و تند بسیاری گفت که در مصاحبهٔ مجلهٔ *فردوسی* ـ دو سه سالی بعد به چاپ رسید. و در بردارنده اعتراض شدیدی به ناقدان دیگر نیز بود.

او به‌رغم آن همه خطاب و عتاب، باز از جادهٔ ادب خارج نشد، و ربع ساعتی نیز با همهٔ گرفتاری‌هایی که داشت، وقف یافتن عکس خود کرد و آن را به من داد و البته می‌خواست پاسخ‌های مرا نیز بشنود اما کارهای مجله زیاد بود و او وقت نداشت و بی‌آنکه قراری بگذارد، می‌خواست در جای مناسب‌تری در این زمینه گفت‌وگو کند.

این جای مناسب و فرصت چند سال بعد در سال ۴۵ ـ که او به دعوت دانشجویان دانشگاه شیراز برای شعرخوانی به شیراز آمده بود ـ فراهم شد. شاملو با دانشجویان و شعردوستان شیرازی در کتاب‌فروشی حسن‌آبادی در خیابان زند، نبش انوری در کار گفت‌وگو بود که من بی‌خبر سر رسیدم. همین که شاملو را دیدم. عنان برکشیدم و قصد گریز کردم. حسن شهپری ـ که شعر هم می‌گفت و اکنون در آمریکاست ـ سدّ راهم شد که باید شاملو را ببینی. گفتم بابا ول کن بروم، شاملو از دست من خیلی عصبانی است و چون آدم تندمزاجی است ممکن است کار را به مجادله و دعوا بکشاند و من این را نمی‌خواهم.

گفت برخلاف نظرت، شاملو خیلی آدم مهربانی است و تاکنون چند بار از تو سراغ گرفته است. ناچار با شهپری به جمع شاعر و هواداران شاعر پیوستیم و با هم آشتی کردیم. شاملو مردی بود سرد و گرم روزگار چشیده و مسلّط بر خود و به تمام معنا با شخصیّت و فعّال. به‌رغم گرفتاری‌های بسیار و نگرانی

«غم نان»، کتاب بسیار خوانده و زیر و بالای حوادث بسیار دیده. فکرتی وقّاد و آتشین و سنجیده داشت و سخنانی می‌گفت که گاه با فلسفه پهلو می‌زد. از طریق فریدون رهنما و به یاری اندیشهٔ کنجکاو و تازه‌جوی خودش، با موسیقی اروپایی و شعر مدرن فرانسه آشنایی داشت. ضرب‌آهنگ سخن فارسی و فرهنگ توده (فولکلور) را خوب می‌شناخت و این تسلّط بر کلام فارسی را در گفت‌وگوهای عادی هم نشان می‌داد.

رو در روی و با صراحت و محکم سخن می‌گفت و اهل مجامله نبود. با شاملو، شهپری، مهدی فاطمی دوست چهل ساله‌ام به کافه‌ای رفتیم. نخست با شهپری از این در و آن در حرف زد، جلسه رسمی و سرد بود، درست مثل این‌که چند تن بیگانه با هم دور میزی روی صندلی نشسته باشند. امّا شاملوی سرد و گرم چشیده، رندتر از آن بود که بگذارد نشست ما در ابر ملال و خاموشی خفه شود. رو به من عتاب دیرین را از سرگرفت که این حرف‌ها چه بود زدی آمیرزا عبدالعلی؟ نقد شعر من عناصری می‌خواهد از بافت خودش. تو «المعجم» و «ارسطو» به رخ من می‌کشی؟ اگر من این سطر «میعاد آلمانی» پل الوار:

زخمی بر او بزن

عمیق‌تر از انزوا!

را به وزن و قافیه و در قالب رباعی و غزل بیاورم، قول می‌دهم خود تو زودتر از همه بر آن خواهی خندید. از این قبیل حرف‌ها می‌زد و عتاب هم می‌کرد و چند بار هم در مایهٔ مطایبه مرا دست انداخت و «آمیرزا» یعنی آدم کهنه‌گرا ـ نامید. دوستم مهدی فاطمی که در آن زمان ـ یعنی چهل و چند سال پیش ـ هم شخص باتجربه و هوشمندی بود پا به میدان گذاشت و گفت ولی آقای شاملو همین میرزا عبدالعلی شعر شما را بسیار دوست دارد و از هواداران گرمرو شعر شماست.

گفتهٔ مهدی یخ سکوت را شکست و شاملو از این رو به آن رو شد. تبسمی شیرین چهرهٔ عبوسش را سایه انداخت و کلامش همه شعر و مهربانی و صفا شد به‌طوری که اگر حجب و شرم می‌گذاشت می‌توانستی به او نزدیک شوی و بر چهره یا پیشانی‌اش بوسه زنی یا دست‌های گوشتمند و بزرگش را به مهر بفشری... اما من با زمزمه‌کردن شعری زیبا از *باغ آینه* بسنده کردم تا او دریابد که آنچه در گذشته بین او و من گذشته است پایان گرفته و شعر او را اکنون نه فقط می‌پذیرم بلکه بسیار دوست دارم و البته خودش را نیز.

با این همه، شعرها و نظر شاملو دربارهٔ شعر را به‌طور دربست قبول ندارم. در مجموعهٔ آثار او مانند آثار اخوان، کسرائی، آتشی، فروغ، رحمانی و سپهری غث و ثمین و سره و ناسره بسیار هست. چطور می‌توان در مثل پذیرفت که جمله‌های زیر شعر باشد.

و من / این گوشه/ در این فکر عبث؟ که بیابم جایی همنفسی، غمگساری/ که غمی بگذارم/ (بگزارم؟) با او/ باری از دل بردارم با او.[۳]

یا این ابیات:

زنده این‌گونه به غم — خفته‌ام در تابوت
حرف‌ها دارم اندر دل — می‌گزم لب به سکوت

نصرت رحمانی می‌گفت: «حمد حالات شاعرانه ندارد. کلمات را در جعبه آئینه (ویترین) شعر خوب می‌چیند و تزئین می‌کند.» این را قدیمی‌ها هم دربارهٔ بعضی شاعران کلاسیک گفته بودند. دکتر زرین‌کوب نوشته است: «شعر حافظ شعری است محکوک» یعنی حافظ مدام سروده‌هایش را حک و اصلاح می‌کرده ... این حرف‌ها را نیز نمی‌توان پذیرفت. البته گاهی هم حافظ و هم شاملو قطعه‌هایی را به اصطلاح وصله پینه می‌کردند یا تفاسیری را از این و آن کش می‌رفتند. چه کار کنند؟ مگر نه این‌که این هر دو شاعر از یک قبیله و

بسیار «رند» بودند!؟ ولی گمان نمی‌کنم کسی بتواند منکر شود که سطرهایی مانند:

چراغ صاعقهٔ آن سحاب روش باد که زد به خرمن من آتش محبت او

یا:

دلم ربودهٔ لولی وشی‌ست شورانگیز...

یا مانند:

چنان زیبایم من
که گذرگاهم را بهاری نا به خویش آذین می‌کند.[۵]

شعر نباشد یا نظم و شعر محکوک باشد...

این سخنان همان چیزی است که ما شعر می‌نامیم و می‌دانیم اما دلیلی ندارد که نوشته‌ای از قسم دیگر ـ مانند سروده‌های فردوسی، سعدی یا سپهری را شعر نشماریم. جهان بسیار گسترده است و آدمیان بسیارند و ذوق‌ها گونه‌گونه است. هر کسی از ظّن خود یار شاعری می‌شود و از درون خود یا از درون شاعر اسرار او را می‌جوید. حتی امروز بسیاری هستند که اشعار قاآنی، یا فریدون مشیری... را دوست دارند. پس لامامشافحهٔ فی‌الذوق! این متاع بی‌مشتری نمی‌ماند، یکی این و یکی آن را پسندد.

اما راستی شعر چیست؟

کلامی است موزون (با قافیه) و خیال‌انگیز؟

جوشش احساسات نیرومند؟

سفر به کشوری سراسر ناشناس؟

جادو و جمبل که اوهام را رئالیزه می‌کند؟

سخن دروغ که بهترینش دروغ‌ترینش باشد؟

و نیز می‌توان گفت: «گزیدن معنایی ویژه، برگزیدن آن چون پیام صریح، شاعر را از معنا به سخن و از سخن به گفته می‌کشاند اما اگر او در جهان معنا

به گردش برود و در آن عرصه به نظاره بپردازد و از وصل با گوناگونی معناها شاد و سرشار شود، بر آن نمی‌شود که به تندی از جهان معنا به جهان اندیشه درآید و در این درنگ که در جهان معنا می‌کند، معناهای بسیار را در یک واژه گرد می‌آورد و این واژه، «رمز» است و این رمز گاه می‌تواند به کالبد تمثیل و تجنیس، تشبیه، استعاره و کنایه درآید و با این کار شاعر به «صنعتگری» رو کند، و روانی طبع خود را به فراموشی بسپارد یا ندیده انگارد اما اگر شاعر والاگهر و بلندنظر باشد به علت بخشندگی که ذاتی هر آفریننده‌ای است می‌خواهد که دیگران را نیز در این جهان گوناگون معناها به گردش بیاورد و از این‌جاست که به آنان «رمز» می‌دهد ... در مثل «گُل» رمز زیبایی، نازکی، لطف هنرمندی طبیعت، زودگذری، دلپذیری ... می‌شود. پس شاعر از «گل عُمر» سخن می‌گوید و حتی گاهی چنان (در عرصهٔ معنا) بالا می‌رود که از «گُل مراد» نیز سخن می‌گوید:

گل مُراد تو آن‌گه نقاب بگشاید

که خدمتش چو نسیم سحر توانی کرد

پدیدآمدن و رسیدن به مراد را حرکت می‌بیند همچنان که از غنچه بودن تا گل شدن حرکتی است. حرکت غنچه به گل، برای مردم عادی، باغبان و گیاه‌شناس، حرکتی طبیعی است، در مثل (رشد گیاه) و شکفته شدن است، حال آن‌که برای شاعر، ترکیب «گل مراد» همانا «وصل» است و غنچه همان گل است، با این توضیح که گُل خود را در کتاب غنچه پیچیده است تا آن کسی که نباید ببیند او را نبیند و اگر با کوشش و تلاشی همچون نسیم سحر، با لطف و آرامش و نرمی، خدمتگزار آن شوی، این معشوقهٔ زیبا، نقاب خود را خواهد گشود و مراد تو نیز که همان رسیدن به مقصود است وابسته به کوشش و تلاش پیگیر، همراه با نرمی و آرامی و لطف است، وگرنه «مراد» همانا هوس خواهد شد و گل، غنچه پژمرده...»[۶]

این روایت اخیر، روایت عرفانی شعر و تفسیر برخی از غزلیات حافظ است و عمومیّت ندارد، چرا که بسیاری از اشعار، از ژرفای هستی ناخودآگاه شاعر سرچشمه گرفته‌اند و شاعر به این روشنی و وضوحی که استاد ما برای شاعر به روی آوردن به جهان معنا قائل است، به واژه، مفهوم و معنا و رمز، رو نمی‌کند.

نیچه خوب می‌گوید آن‌جا که می‌گوید: «شاعری که دانسته شعر بگوید، خود را تباه می‌کند» و در یکی از اشعار خود این سخن را پیش می‌نهد.

آری، می‌دانم از چه تبارم؟/ سیری ناپذیر چون اخگر/ می‌گدازم و می‌کاهم/ روشنی می‌شود/ هرچه به آن دست سایم/، و زغال، هرچه را وا می‌نهم/ بس به یقین یکی اخگرم[۷]

اما برحسب اتفاق شعر شاملو همانا نمونهٔ شعری است که در آن شاعر به معنا رو می‌کند و او از معنا به پیام می‌رسد. شاملو شاعر جنگ‌آور راه آزادی است گو آن‌که شاعر عرصهٔ عشق و مهربانی نیز هست.

جنگل آینه‌ها به هم درشکست
و رسولانی خسته برگسترهٔ تاریک فرود آمدند
که فریاد درد ایشان
به هنگامی که شکنجه بر قالب‌شان پوست می‌درید، چنین بود:
کتاب رسالت ما محبت و زیبایی است
تا بلبل‌های بوسه
بر شاخ ارغوان بسرایند
شوربختان را نیک فرجام
بردگان را آزاد
و نومیدان را امیدوار خواسته‌ایم
تا تبار یزدانی انسان

سلطنت جاویدانش را بر قلمرو خاک، بازیابد.

کتاب رسالت ما محبت و زیبایی است

تا زهدان خاک، از تخمهٔ کین بار نبندد[۸]

این جمله‌های آهنگین و حماسی، پیام و عقیده‌ای را بیان می‌کنند، شعر عقاید و شعر دانسته است بی‌آن‌که عناصر شعری کلام در آن از دست رفته باشد اما چیز تازه‌ای نمی‌گوید. به راستی اگر شاعری منحصراً خواستار آزادی و رهایی بردگان و امیدوار شدن نومیدان باشد، بیش و کم. و اگر بتواند ـ همان را خواهد گفت که شاملو گفته است. اما متأسفانه انسان آن‌طور که سقراط باور داشت، باشنده‌ای به تمامی خردمند نیست. مشکل می‌توان زندگانی را با پای‌بندی به خرد و هنجارهای آن به سر آورد. دیگ‌جوش هستی بشری نه فقط با نور خرد بلکه با شعله‌های شرربار سرشت‌ها، (غریزه‌ها) به غلغل در می‌آید. طبیعی است که این شعله‌های سرکش در اشعار اندیشه‌ورز به صورت والا و لطیفی عرضه شود:

بوسه‌های نو

گنجشک‌کان پرگوی باغند

و پستان‌هایت کندوی کوهستان‌هاست

و تن‌ات رازی است جاودانه

که در خلوتی عظیم، با منش در میان می‌گذارند.[۹]

البته بوده و هستند شاعرانی که می‌خواستند و می‌خواهند انسان را به مرتبهٔ والاتری ببرند و به این وسیله «آرمان شهری» به وجود آورند و این را به شعر گفته‌اند ولی همهٔ شعر این نیست. کی‌یر که‌گور، الهی‌دان دانمارکی دربارهٔ شاعر تمثیلی آورده است که بسیار طُرفه است:

در زمان باستان در یکی از شهرهای یونان، پادشاهی بود که کرّ و فرّ بسیار داشت و شهرت دستگاه شهریاری و قصر و بارگاهش به دورترین نقاط جهان

آن روز رفته بود. بین همهٔ دار و ندار او، قصری زرنگار و آسمان‌سای بود که همگان را مبهوت ساخته بود، به ویژه موسیقی درباری که به وقت ضیافت در تالار بزرگ قصرش طنین می‌انداخت دل از میهمانان می‌ربود. در آن ضیافت بر میزهای تالار لذیذترین خوراک‌ها و سرمست‌کننده‌ترین باده‌ها چیده شده بود و آنها را به وجد می‌آورد، اما موسیقی شاهانه چیز دیگری بود و همه را مفتون می‌ساخت. موسیقی دلاویز در سراسر جشن در تالار طنین‌انداز بود اما خوانندگان و نوازندگان ناپیدا بودند و بر کسی روشن نبود که سرچشمهٔ این موسیقی هوش‌ربا کی و کجاست.

همه می‌خواستند بدانند سرچشمه آن آهنگ‌های دلربا از کجا می‌آید و کسی از این راز با خبر نبود. بعدها کاشف به عمل آمد که طبقهٔ زیرین تالار کوره‌ای آتشین قرار دارد که خاصگان شاه، بردگان و اسیران را یکی پس از دیگری دست و پا بسته به آن کوره می‌اندازند. به آتش افکنده شده‌ها در میان شعله‌های سوزندهٔ آتش دست و پا می‌زدند و فریادهای جگرخراش ایشان از راه لوله‌های صافی‌کننده صوت می‌گذشت، و زیر و بم موزونی پیدا می‌کرد و به صورت آوایی لطیف و خوش‌آهنگ در می‌آمد تا میهمانان شهریار را به وجد و طرب درآورد.

سپس کی‌یر که‌گور می‌افزاید: شاعر آن برده‌ای است که در آتش کورهٔ زیرین تالار ضیافت بشری می‌سوزد و فریاد می‌کشد و فریادهای او به صورت کلمهٔ دلپذیر درمی‌آید که ما آن را شعر می‌نامیم.

نکته‌ای دربارهٔ زبان شعر شاملو بگویم. این زبان (جز در اشعار عامیانهٔ شاعر) در کل ادیبانه است. در آن هم تأثیر نثر کهن فارسی دیده می‌شود و هم لحن و آهنگ سخن حافظ و مولوی. این زبان آمیزه‌ای است از بیان روزانه مردم و بیان رسمی و فرهیخته. البته هماهنگ کردن این دو زبان کار مشکلی است ولی شاملو در این کار از میدان موفق بیرون آمده است. اشعار نیما در

بسیاری از موارد، از لحاظ ترکیب کلام و انسجام بیان دچار اشکال است. در مثل می‌گوید [آن زن] فکنید مرا.

یا: آن زمانی که گرفتستید دست ناتوانی را.

کلام تعقید لفظی دارد و خوش‌آهنگ نیست و به کار بردن واژه‌ها و تعابیر و افعال مهجور (آرکائیک) و نیز کاربُرد الفاظ محلی مازندرانی، کار شنیدن و خواندن شعر را دشوار می‌کند و القاء تداوم حالات را به مخاطره می‌اندازد اما در شعر شاملو به ویژه از کتاب *باغ آینه* به بعد زبان پارسی لطیف و خوش‌آهنگی جاری است و خوانندهٔ شعر در خواندن و شنیدن آن ـ حتی اگر معنای برخی واژه‌ها را نداند ـ با دشواری رویاروی نمی‌شود. پیداست که شاعر از نثر کلاسیک پارسی و شعر حافظ و مولوی و نیز از فرهنگ مردم، ماهرانه و بسیار بهره برده است:

چمن است این
چمن است،
با لکه‌های آتش خون گُل،
یله بر نازکای چمن رها شده باشی.

این دو نمونه که از میان نمونه‌های فراوان قدرت کلامی شاعر آوردیم، هم تناسب عناصر تصویری را نشان می‌دهد و هم تناسب آوایی را. شاملو مانند گویندگان ماهر فارسی، مانند بزرگان شعر کلاسیک ما، کلمه‌های همخون و همخوان و معانی مجازی و واقعی را همسایه می‌کند و حتی گاه بدون کاربُرد تشبیه، استعاره و تمثیل ... به آفرینش شعر توفیق می‌یابد: «عصر عظمت‌های غول‌آسای عمارت‌ها و دروغ» را به نمایش درمی‌آوَرد و در این زمینه تا دل بحران‌های قرن پر حادثه کنونی رسوخ می‌کند.

پی‌نوشت

۱ و ۲. *مجموعهٔ آثار*، دفتر یکم، ۴۵۴

۳ و ۴. *مجموعهٔ آثار* ۸۶۱ و ۹۴

۵. *مجموعهٔ آثار*، ۸۶۹

۶. *شعر چیست؟* دکتر محمود هومن، ۲۸، تهران ۱۳۵۵

۷. *اکنون میان دو هیچ*، فریدریش نیچه، ترجمهٔ علی عبدالهی، ۱۹، تهران ۱۳۸۰

۸. *مجموعهٔ آثار*، ۴۶۵

۹. همان، ۴۷۵

پلی بین توس فردوسی و یوش نیما
(حماسه و سوگ در شعر م. امید)

مهدی اخوان ثالث (م. امید) را نخستین بار در سال ۱۳۳۷ دیدم. نام او را شنیده و برخی از اشعارش را خوانده بودم. می‌دانستم او، سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، احمد شاملو و چند تنی از دیگر مبارزان اجتماعی دهه سی بوده‌اند و در روزنامه‌ها و مجله‌هایی مانند *به سوی آینده* و *کبوتر صلح*... با نام مستعار شعر چاپ می‌کرده‌اند و هم‌چنین بعضی از ایشان پس از ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲ به زندان افتاده‌اند. در سال ۳۷ البته آب‌ها از آسیاب افتاده بود و در مدتی که از کودتای مرداد ماه ۳۲ می‌گذشت، دیگر مشت‌های آسمان‌کوب، توش و توانی نداشت و برخی از این مشت‌ها، «کاسه پست گدایی شده بود» اما امید به آینده‌ای بهتر همچنان در دل‌هائی فروزان بود. لحن و آهنگ اشعار بعد از مرداد ماه ۳۲ خروشان و جوشان و انقلابی نبود، غم‌انگیز یا سرخورده، محزون بود اما در همان زمان معترض و مبارزه‌طلبانه بود، حتی در جایی که می‌گفت «سرما سخت سوزان است» یا می‌سرود:

خورشید را به خلوت من ره نیست تاریکی است و سردی و گمراهی
بیمارم از غروب شفق پیوند بیزارم از فروغ سحرگاهی[1]

شعر در این دوره معترض و البته همچنان ایدئولوژیک بود. در آغاز دهۀ ۳۰ می‌خواست طرحی نو دراندازد و جهان را تغییر دهد و پس از مرداد ۳۲

می‌خواست خود را عوض کند و تلخی شکست مبارزه را بـه افسـون تـراژدی نابیوسیده پیش آمده به داروی آرام بخش کلمات محزون «تحمل‌پذیر» سازد.

در آن روز من و دوستی که مدتی همکار اخوان در مدرسه‌ای در کریم‌آبـاد ورامین بود، از خیابان امیرآباد به سوی توپخانه می‌رفتیم کـه دیـدم دوسـتم بـه سوی جوانی کوتاه‌قد که سبیلی داشت و مانند کشتی بی‌لنگـر در پیـاده‌رو هـی کج می‌شد و هی مج می‌شد، و دارای چشمانی که در آن هوشـیاری و شـیطنت برق می‌زد ... رفت و با او روبوسی و چاق سلامتی کرد. هـر دو مـی‌گفتنـد و می‌خندیدند و متلک بار یکدیگر می‌کردند. (دوستم آقای حسن اربابی، کاشانی زبر و زرنگ و متلک‌گویی است.) من در آن زمان آدمی بودم کتاب‌خوانـده امـا بی‌تجربه و ملانقطی، در مثل گمان می‌کردم انسان همین‌که به شـخص دیگـری رسید باید از شعر و نظریه‌های شعری و مباحث زیباشناختی سخن بگوید و در زمینهٔ شعر و شاعری داد سـخن بدهـد و چـون مـی‌دیـدم دوسـتم و شـاعر از رویدادهای خنده‌آوری که در گذشته در کریم‌آباد ورامین دیـده بودنـد، سـخن می‌گویند و از رفتار و گفتار مردم آن‌جا به مسخره تقلید می‌کننـد و هـرً و هـرً می‌خندند، خود را کنار کشیدم. حرف‌های ایشان برای من خنـده‌دار نبـود و در زمینهٔ متلک‌گویی هم چون چنته‌ام خالی بود دل به حـرف‌هـای ایشـان نـدادم. دوستم پس از مدتی مرا به سوی اخوان کشید و معرفی کرد که این فلانی است و در دانشگاه فلسفه می‌خواند، مثل این‌که کلمه «فلسفه»، اخوان را به خود آورد و چشمهایش را کمی تنگ کرد و از زیر سبیل پُرپشت خـود بـا صـدای بـم و زمزمه‌وار و مشهدی خود گفت اسماعیل خوئی را مـی‌شناسـی؟ گفـتم بلـه در دانشگاه همدوره‌ایم. گفت سلام مرا به او برسان و باز متوجه دوستم شد و هـر دو شروع به حکایت‌گویی کردن و ادای اشخاص را در آوردن شدند و بیسـت دقیقه‌ای سرگرم هزالی بودند بعد با اخوان خداحافظی کردیم و به سوی مقصد

روانه شدیم و شاعر هم به راه خود رفت. چند قدم که دورتر شدیم دوستم با خنده و شیطنت گفت این اخوان شاعر بود. همیشه سرخوش و پاتیل است.

راستش در این دیدار از اخوان خوشم نیامد گمان کردم که آدمی جدّی و دارای شئون شاعرانه نیست، آدمی است معمولی و هزال و درویش مسلک نه آدمی جدّی، سرسخت و انقلابی و پولاد آبدیده و سخنگوی طبقه کارگر! ما در آن زمان شاعر را کسی می‌دانستیم که سبیل کلفتی مانند استالین داشته باشد و در دست‌هایش پتکی سنگین باشد که آماده است به کله سرمایه‌دارها بزند و آسمان خراش‌های وال‌استریت را در هم بکوبد. با این نگاه عوضی آن روز، اخوان در دیده من شاعر نبود. گمان می‌کردم شعرهایش هم چون سخن از نومیدی و اندوه می‌گفت، چندان به درد نمی‌خورد. البته شعر «زمستان» را بارها در سرگردانی‌های شبانه پس از کودتای سال ۳۲ خوانده و شنیده بودیم و می‌دانستیم شعر مؤثری است با این همه به سبب نگرش یک جانبه به شعر، اخوان را در زمره کسانی قرار می‌دادیم که زمانی مبارز بوده و اکنون شکست خورده و وا داده است و اشعارش چیز دندان‌گیری نیست.

اما سلیقه افراد دیر یا زود عوض می‌شود. تجربه، آدم را عوض می‌کند، دنیا هم فراز و نشیب بسیار دارد، آن‌که امروز در مسند قدرت است و در دل‌ها احترام یا رعب می‌افکند، فردا که از مسند قدرت به زیر افتاد، مایهٔ دلسوزی یا خنده می‌شود. رنگ و لعابش می‌ریزد و حتی گاه به صورت آدم مفلوکی درمی‌آید که می‌شود انگشت زیرکلاهش کرد. آری:

روزگار است آن‌که گه عزت دهد گه خوار دارد

چرخ بازیگر از این بازیچه‌ها بسیار دارد!

خود آدم هم با گذشت روزگار یکسان نمی‌ماند: مثل مار پوست می‌اندازد، از چیزهایی که پیش‌تر خوشش می‌آمد، دلزده می‌شود و به چیزهای تازه میل می‌کند. خوب و دلپسند دیروز، امروز مایهٔ بیزاری می‌شود و نامطلوب دیروز،

امروز چیز مطلوبی می‌شود. من از اشعار توللی، نادرپور، کسرایی و سایه خوشم می‌آمد، اما بعد کم‌کمک به نیما، شاملو، اخوان و فروغ رسیدم. دیدم در اشعار اینان اندیشه‌ای ژرف هست که خواننده را تکان می‌دهد، از این‌رو به آن رو می‌کند. با این همه و با همهٔ علاقه‌ای که به اخوان و شاملو پیدا کرده بودم و نمی‌توانستم با آن‌ها دیدار کنم و نمی‌توانستم با آن‌ها صمیمی شوم. چندسالی بعد باز با حسن اربابی، همان دوست کاشی و استاد دانشگاهی که شعر قدیمی می‌گفت، به دیدار اخوان رفتم در خانه‌اش در خیابان زردشت، خانه‌ای کوچک داشت بسیار درویشی و خالی از تجمّل، گردتاگرد اتاق پذیرایی او قفسه کتاب بود و مجله‌ها و کتاب‌های زیادی نیز روی میزها و روی فرش افتاده بود. اخوان پیر و شکسته شده بود، داغ مرگ دختر و دامادش را به دل داشت، با صدای جویده جویده‌ای و باز با همان گویش مشهدی و زمزمه‌وار حرف می‌زد. استاد دانشگاه شروع کرد از شاملو بدگفتن و این‌که یکی از یاران اخوان به سلک دوستداران شعر شاملو پیوسته و از شاملو طرفداری می‌کند و در ظاهر از شاعر همشهری خود دوری جسته است. اخوان گفت فلانی تقصیری ندارد، سخن و رفتار شاملو جذّاب است و او را به کمند افکنده است و پس از تأمّلی افزود: شاملو یکه‌گیر است (یعنی اشخاص را مجذوب خود می‌کند).

من به‌رغم بدگویی‌های آن استاد دانشگاه شروع کردم از شاملو تعریف کردن و خویی‌های شعرش را برشمردن و ناگاه دیدم اخوان به من چپ‌چپ نگاه می‌کند و می‌خواهد متلک بارم کند پیشدستی کرده و گفتم جناب امید شما و شاملو دو شاعر، دو نماینده شاخص اما متفاوت شعر امروزید و سبک و سیاق و اندیشه شما با هم تفاوت دارد اما این دلیل نمی‌شود که شاملو را به دلیل دور شدن از وزن و قافیه و اسلوب‌های قدیمی شاعر ندانیم. شما و او هر دو شاعر بزرگی هستید، پس چرا باید یکدیگر را منکر شوید؟

اخوان با همان صدای آرام و کلمات جویده و لحن متلک‌گو شروع کرد از شعر شاملو انتقاد کردن و می‌گفت شعر فارسی باید موزون باشد و در دستگاه موسیقی ایرانی بخواند و چنین و چنان باشد فهمیدم که بین او و شاملو شکرآب است و آب ایشان در یک جوی نمی‌رود، پس سکوت کردم و بیش از آن دنبالهٔ مطلب را پی نگرفتم اما روشن بود که اخوان از دفاع من از شاملو خوشش نیامده است...

دیدارهایی دیگری هم با اخوان داشتم دیگر او را نه مردی منحصراً متلک‌گو بلکه شاعری موفق می‌دانستم که در زمرهٔ بهترین شاعران معاصر است. مردی آشنا به کلمات و مفهوم‌های زبان فارسی و مسلط بر اوزان شعر، متفکر، ادیب، دردمند و صادق. او را و شعرش را دورادور دوست می‌داشتم و زمانی دراز هم می‌توانستم با شعرش خلوت کنم. امید با همهٔ باستانی بودن خود، شاعری مدرن بود، دنبالهٔ فردوسی و خیام و شاعران خراسان بود البته گوشه‌چشمی هم به حافظ داشت. سبک شعر او خراسانی جدید است و از خراسان بزرگ به دهکدهٔ یوش مازندران نقب زده است، مایه‌های کهن را در الحان جدید می‌سراید و از پهلوانان و امیدهای ملی و شکست‌ها و افتادگان سخن می‌گوید. روحاً کلاسیک است اما در دنیای جدید به سر می‌برد، ایرانشهر و سرنوشت آن، دغدغهٔ عمدهٔ اوست به تمام معنا شاعری ملی است. روایت‌های او روایت‌های بومی است. بهرام ورجاوند، رستم، زال، شغاد و دیگران و کردار ایشان مایهٔ اصلی روایت‌های اوست. بیشتر نقال است یعنی شاعر دراماتیک است. اوج درام او «قصه شهر سنگستان» است و این شعری است با ساخت و پرداخت ماهرانه و ساختار دقیق که در آن همه کلمات و تعابیر با دقتی زیاد بکار رفته است. این شعر دارای بیست بند است که برخی از بندهای آن کوتاه و (کمترین آن‌ها سه سطر) و برخی بندهای آن طولانی است. در این‌جا سخن از شهر ویرانی است که باشندگان آن سنگ شده‌اند و پهلوان

آنها نتوانسته است آن‌ها را نجات دهد. درونمایه شعر در معنای وسیع «دینی» است و آنچه آن را به این صورت درمی‌آورد، نبردها و تلاش‌های «نجات‌بخش» (Soter) است. شهر سنگ شده همان ایرانشهری است که در تاریخ‌ها و اسطوره‌های آیینی باستانی ما پس از تهاجم و پیروزی بیگانه‌ها، طلسم می‌شود. رسم و آیین برمی‌گردد، آیین بهی تبه می‌گردد. همه در انتظارند تا نجات دهنده بیاید.

در این‌جا پهلوان رهایی دهنده «بهرام ورجاوند» است که دربارهٔ او سروده‌اند:

کی باشد که پیکی آید از هندوستان
که گوید آمد آن شاه بهرام از دودهٔ کیان
که او راست پیل هزار، بر فراز سران‌شان هست پیلبان
که آراسته درخش دارد به آیین خسروان
...
که شود بگوید به هندوان
که ما چه دیدیم از دشت تاژیکان
بستدند پادشاهی را از خسروان
نه به هنر، نه به مردمی، بل به افسوس و ریشخند بستدند[۲]

اشاره‌های اساطیری فراوان در اشعار اخوان و در این شعر او آمده که هم آنها را دشوار و هم جذّاب ساخته است. ساختار شعر بر همین اسطورهٔ نجات‌بخش استوار شده نهایت این‌که شاعر در این‌جا نیز مجال یافته است که برخی از واقعیت‌های زندگانی امروزینه را در همین ساختار بگنجاند. از این‌رو شعر سازوکاری دوگانه می‌یابد. در سطحی اسطوره‌ای و در سطحی واقعی است.

عناصر زنده شعر جز پهلوان نجات‌بخش، کبوترانند. کبوتر که گاهی پیک نامه‌بر می‌شود و می‌تواند با نجات‌بخش مرتبط گردد و پیام ببرد و بیاورد. دو کبوتر شعر قصهٔ شعر سنگستان با هم سخن می‌گویند. پهلوان شکست خورده خوابیده است و به سخنان آنها گوش می‌دهد و پس از پرواز ایشان، راهنمایی‌های آن‌ها را بکار می‌گیرد. فورم شعر همان فورم روایتی قصه‌گوی بومی است: زاغی بر درختی آشیانه داشت... طوطی گفت: در لطائف قصص چنین آورده‌اند ...

این کبوتران بر درخت سدری نشسته‌اند خود درخت سدر نیز ویژگی اسطوره‌ای دارد و این درخت سدر تک و تنها در دامان کوهی «قوی پیکر» (کوه البرز باستانی) روییده است. کبوتران سرگذشت پهلوان را باز می‌گویند. مردی است گم کرده راه، یا شبانی که گله‌اش را گرگ خورده یا بازرگانی کشتی کشته، دریاگردی سرگردان یا عاشقی سرگشته، هر که هست نیاز به راهنمایی دارد اما همه راه‌ها به بیغوله و بیابان خارستان و طلسم‌کده می‌رسد جز راهی که آباد است و در آن گل و گیاه می‌روید. کبوتران حال و روز پهلوان را در می‌یابند. مردی است که دزدان دریایی و کارگران آنها، شبی به شهرش حمله آوردند و او به میدان درآمد و مردم را پیکار برانگیخت ولی کسی به ندای او پاسخی نداد زیرا آنها همه سنگ شده بودند. مُراد از حملهٔ دزدان دریایی، استعمار جدید است که با خیل غوغائیان داخلی، کودتای ۲۸ مرداد ماه سال ۳۲ را راه انداختند و حکومت ملی دکتر مصدق را از بین بردند.

در قصه‌های عامیانه از شهر سنگستان زیاد سخن گفته شده، همیشه شهری به افسون دیوی سنگ می‌شود و سپس شهزاده‌ای یا پهلوانی پاک و دارای نیروی ایزدی سر می‌رسد و طلسم و افسون را می‌شکند و مردم را بیدار و آزاد می‌سازد. در مثل در «سام تامه»، سام به چین می‌رود زیرا عاشق پری‌دخت دختر فغفور چین شده است. فغفور از کار سام و دیدار او با پری‌دخت آگاه

می‌شود و می‌خواهد سام را به بند کشد. سام ناچار سر به کوه و بیابان می‌گذارد و به وسیلهٔ طلسم عالم افروز پری، گرفتار می‌شود. یا کاوس به جادوی دیو سفید کور می‌شود.[۳] در *هزار و یکشب* گروهی را می‌بینیم که بر آن می‌شوند «مرغ قصه‌گو» را بیابند اما در این جست‌وجو شکست می‌خورند. بعد شاهزاده «پری‌زاد» سر می‌رسد و مرغ را به دست آورده دیگران را از طلسم نجات می‌دهد.

شعر امید در این حال و هواهاست. پهلوان پس از هجوم دزدان دریایی شمشیر به دست به کوی می‌آید و مردم را فرا می‌خواند ولی پاسخی نمی‌شنود پس آوارهٔ کوه و صحرا می‌شود. در این زمان دل و جانش پیر و فرسوده شده است. تلاش را دیگر بیهوده می‌شمارد او زالی نیست که پر سیمرغ را آتش بزند تا آن مرغ رهایی‌بخش سربرسد و چاره‌گری کند. پهلوان دل از شهر سنگستان برگرفته و به سایهٔ سدر پناه آورده. سرزمین او روزی آباد و گوهر تابان روزگاران بود اما اکنون ننگ آشیانی بیش نیست. شبگردها و عسس‌ها در آن کّر و فری دارند و به همه‌جا سرک می‌کشند. ایا راهی برای رهایی نیست؟ شامگاه است و کبوتران می‌خواهند بروند اما یکی از آنها به القاء دیگری، کلیدی برای نجات پهلوان پیر عرضه می‌کند. راه و چاره این است که پهلوان در پس پشت کوه نزدیک، در غاری تاریک در چشمه‌ای روشن تن شوید و اهورامزدا و ایزدان و امشاسپندان را نیایش برد و هفت ریگ از آن چشمه برگیرد و در کنار چاهی آتشی برافروزد و آن هفت ریگ را به نام و یاد فرشتگان در چاه بیندازد تا از چاه آبی شیرین بجوشد و بخت جوان اما خفتهٔ پهلوان بیدار گردد و روزگار وصل خود را بازیابد چرا که او از اسب افتاده است نه از نسل. کبوتران بشارت‌گوی می‌روند و پهلوان به جدّ همه آن کارها را انجام می‌دهد اما بشارت‌ها هم درست از کار در نمی‌آید:

درخشان چشمه پیش چشم من خوشید

فروزان آتشم را در باد خاموشید
فکندم ریگ‌ها را یک به یک در چاه
همه امشاسپندان را به نام آواز دادم لیک،
به جای آب دود از چاه سر برکرد، گفتی دیوی گفت: آه

سخن می‌گفت سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان
سخن می‌گفت با تاریکی خلوت
تو پنداری مُغی دلمرده در آتشگهی خاموش
ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد
ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را
شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد
غمان قرن‌ها را زار می‌نالید،
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد
... غم دل با تو گویم، غار!
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد:
«... آری نیست؟»[۴]

جویس، نویسنده ایرلندی که از اسارت سرزمین خود رنج می‌برد، در رمان *فینگان‌ها بیدار می‌شوند* (شب زنده‌داری فینگان‌ها (Finnegan wake) که اسطوره‌ای است، همین مایه را می‌پرورد. برحسب رسم کهن ایرلند بر بالین مرده نشستن بستگان در شب پیش از مراسم خاکسپاری همراه با جشن و سرود بوده. مراد از فینگان‌ها، قهرمان تیم ایرلندی و تیم امریکایی است (Time Finnegan)، سرود است دیرینه سال. تیم فینگان سنگ کار زبردستی بوده که روزی در وقت کار از فراز به زمین می‌افتد و می‌میرد اما شبانگاه در زمان

برگزاری آئین شب زنده‌داری بستگان دگربار زنده می‌شود و به جهان باز می‌گردد.[۵] شعر اخوان در همین مایه‌هاست. حسب‌حال مردمی است دیرینه سال و پیرشده با نظری به واقعیت‌های تلخ جهان پیرامونی اما فکر قدیمی است. خود شاعر هم می‌داند زمان این‌گونه طلسم‌شکنی‌ها سپری شده:

دیدی دلا که یار نیامد گرد آمد و سوار نیامد
بگداخت شمع و سوخت سراپای و آن صبح زرنگار نیامد
آراستیم خانه و خان را و آن ضیف نامدار نیامد
دل را و شوق را و نوان را غم خورد و غمگسار نیامد[۶]

سوشیانت یا بهرام ورجاوند نجات‌بخش اسطوره‌ای نمی‌آید و اگر هم بیاید راه به جایی نمی‌برد. به گفتهٔ طنزآمیز ابراهیم گلستان «آن قدر طولش داد و نیامد که دیگر اسب وسیلهٔ نقلیه نیست!»

اما ارزش شعر به جای خود باقی است. اخوان در زمینه شعر دراماتیک جدید ایران، یکه است. از چم و خم کلام به خوبی آگاه است. درآوردن تعابیر مناسب استاد است. سرودن شعر دراماتیک مستلزم احاطه به ضرب و وزن کلام، داشتن روحیه حماسی و زبان سره است. به‌ویژه شاعر درام‌نویس باید در ترسیم صحنه‌ها، از دور ناظر قضایا باشد، بر مرگ و شکست پهلوانان مویه و زاری نکند و بگذارد خود حادثه، جان آگاه خواننده را متأثر سازد. منِ فردی شاعر در این‌جا باید خود را به «منِ اجتماعی و تاریخی» او بدهد و او جزییات صحنه را همه در کلی زنده به‌هم پیوند دهد. در مثل شاعر نباید الفاظ و تصویرهای تغزلی را در کار درام‌نویسی بکار برد. «آن‌گاه پس از تندر» اخوان، نمونه موفق دیگری است که این روحیهٔ حماسی اما زخم‌خورده سراینده را به خوبی نشان می‌دهد، در این‌جا هم لفظ و معنی و وزن در ساختاری زنده به هم پیوند خورده و قطعه شعر درماتیک نیرومندی به وجود آورده است.

دربارهٔ تصاویر و اندیشه‌ها و دیگر انواع شعر اخوان بسیار سخن می‌توان گفت و گفته‌اند. اما آنچه در این وجیزه آمد، بازنمودن درونمایه و تفکرات آمده در اشعار دراماتیک اوست که به کوتاهی بیان شد. در این‌جا مجال گفت‌وگو در زمینهٔ اشعار دیگر اخوان نیست اما بی‌گمان آنچه در این مقال به گفت‌وگو گذارده شد، نشان می‌دهد که سرایندهٔ «قصهٔ شهر سنگستان» شاعر توانایی است که همان زمان که با نگاهداشت ارثیه گرانبهای ادبی کهن به راه کلاسی‌سیسم می‌رود، با ورود به بحران‌های اجتماعی عصر جدید، خود را به عنوان شاعری مدرن نیز پابرجا می‌کند.

پی‌نوشت

۱. *نافه*، فریدون توللی، ۲۳۲

۲. *متن‌های فارسی میانه*، ۱۶۰ و ۱۶۱

۳. *حماسهٔ ملی ایران*، دکتر ذبیح‌الله صفا، ۳۳۶ و ۵۰۰

۴. *از این اوستا*، ۲۴ و ۲۵

۵. *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان*، حسن شهباز، ۶۵۲

۶. *گزینه اشعار* م. امید، ۳۳

سروده‌های پری کوچک غمگین

فروغ فرخزاد*

من
پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اوقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبک چوبین
می‌نوازد آرام، آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.

(*تولدی دیگر*، ۱۶۹)

فروغ فرخزاد در تهران و در خانواده‌ای اداری و متوسط به دنیا آمد (پدرش درجهٔ سرهنگی داشت). در تهران و اهواز درس خواند. با کاریکاتوریست معروف پرویز شاپور ازدواج کرد و فرزند (پسری) به دنیا آورد. اما مدتی بعد او و شوهرش به دلیل ناسازگاری عاطفی از یکدیگر جدا شدند و خانوادهٔ شاپور به دلائلی کودک خردسال فروغ را نزد خود نگاه داشتند تا آن‌جا که حتی

---

* مجلهٔ *نگین*، سال دوم، شمارهٔ دهم ۷ـ۱۳۴۶ (تحریر مجدد مردادماه ۱۳۸۹)

دیدار این دو را مانع می‌شدند. شاعر اندوه سنگین خود را در شعری که با این بیت آغاز می‌شود:

این شعر را برای تو می‌گویم
در یک غروب خستهٔ تابستان

و در چند قطعه دیگر به خوبی بیان کرده است. مدتی پس از این واقعه فروغ به تهران می‌آید و به فعالیت مطبوعاتی، چاپ دفترهای شعر و آزمایش فن سینما می‌پردازد، با ابراهیم گلستان آشنا می‌شود و در ادبیات و هنر چیزهائی از او می‌آموزد، در استودیو گلستان مشغول به کار می‌شود، به خانهٔ جذامیان تبریز می‌رود، فیلم «خانه سیاه است» را می‌سازد، با سپهری، اخوان و شاملو آشنائی به هم می‌رساند و شعر سرودن را پی‌گیرانه دنبال می‌کند و در نیمه راه عمر در حادثهٔ اتومبیل بدرود زندگانی می‌گوید. او به راستی در عرصهٔ ادبیات جدید فارسی به ناگهان و با طرزی بی‌سابقه ظهور کرد و ناگاه زمانی که در اوج آفرینشگری هنری خود بود ناپدید شد و این تأسف‌آور است چرا که اگر زنده مانده بود به احتمال زیاد اشعار آبدارتر و نغزی بر دفترهای شعر خود و شعر جدید فارسی می‌افزود.

اشعار نخستین فروغ در «اسیر»، «دیوار»، «عصیان»، سادگی و بی‌پیرایگی دختر و زن جوانی را نشان می‌دهد که با شورمندی ویژه، راه زندگانی را به شیوه‌ای هنری در می‌نوردد. اشعار این دورهٔ او شورمندی زن جوانی را بیان می‌کند که پیداست می‌خواهد هم خودش را بشناسد و هم جامعهٔ خود را، آن نیز از دریچهٔ نگاه زنانه. او که در عرصهٔ شعر زنانه در ادب جدید ما پیشگام است به خوبی می‌داند احساسات و اندیشه‌هائی که در بیشتر اشعار شاعران زن، قدیم و جدید ـ پدیدار شده متعلق به فرهنگ مردانه است و همجنسان ادیب او آنچه را که به قالب نظم یا داستان آورده‌اند، صدائی مردانه دارد و به‌ویژه از شعر و عرفان کهن پارسی سرچشمه می‌گیرد. البته خود اشعار این دورهٔ

شعرسرائی او ـ به‌رغم بیان صمیمانهٔ آن‌ها ـ از لحاظ فورم تازگی ندارد و گاهی به صورت شعار و بیان کلی درمی‌آیند. بیان‌ها و تعبیرهائی از این دست در شعر شاعران مقدم بر او به کار رفته بود و تنها کار فروغ این است که آنها را در قالب عواطف زنانه بریزد. شعاع تیره و روشن امیال نفسانی فضای این اشعار را سرشار کرده است. امیالی که در مثل در شعر پروین اعتصامی به طرزی مبهم و گاه تمثیلی نمایان شده بود، در اشعار فروغ بیانی تند و زنده می‌یابد به‌ویژه اشعارش در دوری از فرزند، شوهر یا محبوب آهنگی صریح به خود می‌گیرد، در جدائی تیره و سنگین و در وصل روشن و چالاک می‌شود.

اشعار «دیوار»، «اسیر» و «عصیان» با اشعار سافو و بیلی تیس شاعره‌های یونان باستان نیز خویشاوند است جز این‌که فاصله‌ای دوهزارساله این‌ها را از هم جدا می‌کند. بیلی تیس در مثل بر اساطیر یونان تکیه دارد و می‌خواهد رونق افزای بزم «باکوس» باشد و فروغ بر تجربه‌های روزانه و ادب رندانهٔ فارسی ـ آن‌جا که حسانیّت را بیان می‌دارند. به هر حال آن‌که در این اشعار وصف حال می‌کند زن است البته نه آن زنی که در شالیزار با دست‌ها و پاهای یخ‌زده به نشا مشغول است و نه آن زنی که پشت دستگاه قالی‌بافی با دست‌های پینه بسته قالی می‌بافد یا آن زن عشایری که در ییلاق و قشلاق همدوش مرد گریوه‌ها و صحراها را در می‌نوردد بلکه زنی شهری از خانواده‌ای اداری که درس و ادبیات خوانده و با سینما و نمایش‌نامه و رُمان آشناست و از سیاست روز نیز کم و بیش باخبر است.

آنچه در «اسیر» و «دیوار» آمده بود و خبر از حسانیّت و عاطفهٔ زن جدید می‌داد، تداعی شورش و عصیان رومانتیک نیز بود. فروغ نیز مانند توللی، نادرپور، نصرت رحمانی ... امّا البته از منظری زنانه به قراردادهائی که شورمندان را از بروز دادن هیجان‌های شدید منع می‌کند حمله می‌بَرد و به زبان حال می‌گوید زیستن در لحظه و در اوج شورمندی گناهی نیست و اگر باشد

گناه من نیست زیرا گِل وجود مرا چنین سرشته‌اند. در این اشعار شورمندی برانگیزاننده‌ای با همه قدرت و شدّتش جلوه‌گر می‌شود و تمایل به آزاد زیستن به شیوه‌ای رومانتیک را بیان می‌دارد ولی در آن هیچ نشانه‌ای از عرفان رومانتیک شاعرانی مانند وردزورث، کیتز و کولریج نیست. این اشعار از لحاظ فورم غالباً چهار پاره (به شیوه توللی، نادرپور، دکتر مهدی حمیدی) اند و به عناصر طبیعی مانند چشمه، دشت، دره، دریاچه، گل، گیاه و کشتزار روی خوش نشان می‌دهند. در مثل چشمه‌ای پدیدار می‌شود و شاعر از دیدن امواج و زلالی آب به وجد می‌آید پس خود را به آب چشمه می‌زند و آب‌تنی می‌کند و شور و هیجان تنانی خود را به این طریق و با استفاده از نشانه‌های عناصر طبیعت به بیان می‌آورد مانند جوان شیفتهٔ شعر «کارون» توللی که با محبوب در قایقی نشسته و بر رودخانه می‌راند. شفق بازیکنان بر جنبش آب شکوه و رازی دیگر دارد و نسیمی آرام بر امواج می‌وزد. صدای او که ترانه‌ای عاشقانه است در بادها می‌پیچد و خود او در حالی که در کار راندن قایق است، دستی نوازش‌بخش را جست‌وجو می‌کند. فروغ نیز صحنه‌هائی از این دست را در اشعار نخستین خود به نمایش می‌گذارد در مثل در آن اشعار دختری را می‌بینیم که گاه پشت درخت به انتظار معشوق کمین می‌کند و گاه رو به سوی کلبهٔ او می‌آورد و نیز گاه احساس می‌کند نسیم نَفَس‌های او لابه‌لای موها یا جامه‌اش در گردش است. شور و شیدائی دورهٔ نوجوانی شاعر و هم‌سن‌ها و هم طبقه‌های او در این قسم اشعار به خوبی خود را نشان می‌دهد و او را شاعری «بی‌پروا» می‌شناساند.

بی‌پروائی شاعر و اوصاف حسانی آمده در شعرش طبعاً وی را با «مورالیست‌ها» رویاروی می‌کند و او مکرر به مقایسه خودش با آن‌ها دست می‌زند و این مُشابه است با رویاروئی خیام، سعدی و حافظ با «اندرزگویان» و «عاقلان» و نیز همانند است با چالش رومانتیک‌های باختری با «خردگرایان» و

«اهل منطق» که می‌گفتند شعر اساساً بازنمایش زندگانی بشری است در کلامی دلپذیر، آئینه‌ای در برابر طبیعت نهاده شده در قالبی طرح شده برای آگاهی دادن و اعطای لذّت هنری. به گفتهٔ وردزورث «شعر چیزی نیست جز جوشش بی‌درنگ احساسات نیرومند.» بر حسب این دستور (فرمول)، سرچشمهٔ شعر و شاعر نه در جهان برونی بلکه درون خود شخص شاعر جای دارد. مادهٔ اساسی شعر انسان و کردار او نیست بلکه احساسات سیّال و متغییر خود شاعر است.[۱]

در این عرصه شاعر خود را از «نظریه‌پرداز» و «اهل عقل و منطق» صادق‌تر می‌بیند و می‌گوید نصیبهٔ او عشق و سرمستی است و چنان‌که غزلسرایان عارف ما نیز گفته بودند «قلم تقدیر سرنوشت ما را چنین رقم زده است». در این‌جا «دل» در برابر «سر» و «عشق» در برابر «عقل» قرار می‌گیرد و «رندی» و «حسانیّت» خود را به هزار جلوه نمایان می‌کند، چنان‌که حافظ می‌گوید:

گرچه بدنامی است نزد عاقلان　　ما نمی‌خواهیم ننگ و نام را

امّا «عشق» در اشعار نخستین فروغ نشانی از رمز و راز ندارد و به صراحت تمام، «حسی بودن» آن گفته می‌آید و این همه حاکی از آن است که محبوب، شاعر را رها کرده و رفته است یا وعده داده است قصد آشتی دارد و به زودی بازخواهد آمد. به هر حال بیان در هر دو صورت، روشن است:

فرصتی تا بر تو دور از چشم غیر　　ساغری از بادهٔ هستی دهم

یا در حالی‌که ساغر سرنگون شده و او تنها مانده، بر نامه‌های محبوب سر نهاده و از جدائی او به جان آمده است:

سرنهاده‌ام که در میان این سطور　　جستجو کنم نشانی از وفای او

بی‌پروائی، حسانیّت و رویاروی شدن با «اندرزگویان» ـ که حتی گاه به مرز تصنّع می‌رسد ـ در همهٔ این اشعار به چشم می‌خورد و گاهی نیز شاعر به درگاه آفریدگار روی می‌آورد و چون از «اندرز گویان» یا از «شیدائی» خود به

تنگ آمده فریاد بر می‌آورد: دل نیست این دلی که به من دادی. این دل شورمند را از من بگیر.

چالش‌هائی که در «اسیر» و «دیوار» بر ضد اندرزگویان جریان داشت از تفکر فلسفی و نظری تهی بود و رنگ حسّانی تندی داشت اما پس از مدتی شاعر در دفتر اشعار *عصیان* به بینشی تازه می‌رسد، برای ارائه دعاوی خود مقدمه چینی می‌کند و دلائلی برای موجّه جلوه‌دادن شور و شیدائی خود می‌آورد که وی را به خیام نزدیک می‌سازد: «ما در این‌جا خاک پای باده و معشوق.» بهترین قطعهٔ شعر *عصیان* شعری است که زمینهٔ سنتی دارد. شعر آرزوی دختر نوجوانی را بارز می‌کند. او انتظار می‌کشد روزی شهزاده‌ای مغرور به خواستگاری وی خواهد آمد و او را فراز امواجی از نور و زیبائی به دیار خود خواهد بُرد. در این قطعه واقعیت و تخیل به‌هم آمیخته است و نیز در آن رنگ حسانیّت، کمی تخفیف یافته و سراینده به نوعی آرام‌تر شده است یا احساس می‌کند ناگهان پیر و شکسته شده، پس، از غروب‌های تشنه و گورهای کهنه می‌گوید و از جدائی پسرش فریاد می‌کشد و گاهی چهره‌های مضحک فانی را در قاب‌های کهنه می‌نگرد. پیدایش این قسم بیزاری و دلشوره را در قطعه «بازگشت» می‌بینیم که سفری است درونی و بیرونی. خط جاده پایان می‌گیرد و شاعر به شهر خفه و سوزان دورهٔ نوجوانی بر می‌گردد. راه‌ها به رنگ دیگرند. عابران به ارواح پای در زنجیر مشابهت دارند، همه چیز عقب‌ماندگی، بی‌حسّی و عقیم بودن را نشان می‌دهد، حتی دست‌های نوازشگر خویشان و دیدگان اشک‌آلود نزدیکان. شاعر به این چیزها اعتنائی ندارد و در پی کسی دیگر است. زمانی که به اتاق قدیمی خود وارد می‌شود و فرزندش را نمی‌یابد با اندوهی سرایت‌کننده می‌گوید:

لیک دیدم اتاق کوچک من
خالی از بانگ کودکانهٔ اوست!

کم‌کم شاعر درمی‌یابد به جز شور و شیدائی و وصل و هجران در زندگانی مشکل‌های دیگر نیز هست که باشندهٔ انسانی ـ اجتماعی دیر یا زود ناچار است با آنها روبه‌رو شود مانند مشکل فقر، بی‌پناهی، از خودبیگانگی و دلشوره‌های زیست روزانه در شهر بزرگ. در زمینهٔ عواطف و مسائل حسّانی، قصهٔ «سرود زیبائی» در دفتر *عصیان* بهتر و از لحاظ فورم مدرن‌تر است. این قطعه از نظر وزن و قالب، دم‌کشیدنی است در فضای اشعار «نیمائی» و آزاد شدن از قالب محدود چهار پاره و درونمایه‌های قراردادی آن. به‌رغم این‌که درونمایه شعر «حسّانی» است با نظرگاه و بیان شاعر با قطعه‌هائی مانند «گنه کردم ...» و «خون مردان ستمگر نوشی» تفاوت دارد و او روابط، چیزها و حالات را طوری دیگر تفسیر می‌کند. لحن اشعار سروده شده بعد از دفتر *عصیان* روان‌پریشی حادی را نمایان می‌کند که گاه آرام و گاه توفانی است و در مورد نخست نشان می‌دهد سراینده پس از تجربه شورها و غوغاهای دور و دراز جوانی به نوعی پذیرفتگی و تسلیم رسیده است و در این زمینه بیشتر می‌کوشد وضعیتی را که در آن زیست می‌کند به تصویر بکشد. کلمه‌ها و ترکیب‌هائی که در مثل در قطعه «جفت» به کار رفته خیلی پُر شدت و بی‌سابقه است بدین معنی که هیچ شاعرهٔ فارسی‌زبان پیش از او، در تصویرکردن محبوب یا وضعیت‌ها، چنین فرهنگ زبانی را به کار نبرده بود مانند تصویر مردی که بر ساق‌های نیرومندش مانند مرگ می‌ایستد و گوئی که تاتاری در انتهای چشمانش پیوسته در کمین سواری است یا مانند طبیعت، مفهوم ناگزیر صریحی دارد و با شکستن شاعر قانون صادقانهٔ قدرت را تأئید می‌کند (در این‌جا گوئی نیچه است که حرف می‌زند).

بی‌گمان این قسم روان‌پریشی که در اشعار بعد از *عصیان* هر لحظه بر شدّتش افزوده می‌شود و حتی گاه به پارانوئیای حاد (جامعه‌ستیزی) می‌رسد غیر منتظره به نظر می‌رسد. روابط حسّانی در این‌جا نه ساده بلکه حکایت‌گر

جهان آشفته و پرتلاطم انسان حسّاس کلان‌شهر مدرن است. می‌گویند زنان در دوستی و عشق ژرف‌تر و استوارترند. اگر چنین باشد عشقی را که در این دوره در *تولدی دیگر* می‌بینیم، باید عشقی عذاب‌آور اما پاک‌کننده دانست، عشقی که سرشار نفرین و در همان زمان سرشار از ایثار است. عشقی که زن در آن و تنها در آن قادر است زیر و بم وجودی خود را آشکار سازد و بی آن توانا به ادامهٔ زندگانی نیست، چنان‌که چنین ماجرائی در عشق مادر به کودکش مشاهده‌پذیر است. در این‌جا دوگانگی این عشق رنج دهنده و هستی‌بخش نمایان می‌شود:

افسوس ما خوشبخت و آرامیم افسوس ما دلتنگ و خاموشیم
خوشت‌بخت زیرا دوست می‌داریم دلتنگ زیرا عشق نفرینی است [۲]

این قسم بیان ژاژنما (Paradoxical) که نمایشگاهی از اندوه و شادی، پایداری و زوال و زیستن و مردن را بر پا می‌دارد (و در عرفان ما هم دیده می‌شود: من از آن روز که در بند توام آزادم)، ریشه در رومانتی‌سیسم و سمبولیسم دارد که مشعر است بر چیزی که «گوته» پایداری و دوام در متن شکلی از دگرگونی می‌نامید یا تصدیق وجود حالتی فرا زمانی و ایستا، فراسوی زوال آشکار شکل‌های تغییرپذیر طبیعت، زوالی که برخی سویه‌های بیرونی طبیعت را نابود می‌کند اما مرکز آن را دست نخورده بر جای می‌گذارد.[۳]

در اشعار *تولّدی دیگر* و *ایمان بیاوریم*... سایه‌هائی از عشقی می‌بینیم که در جهان بازتابندهٔ روابط غامض جدید شکل گرفته است. حسانیّت ساده نیست، ژرف و تو در توست و غالباً لبریز از ملال و اضطراب است. شاعر وزش نَفَس ظلمت را می‌شنود، ماه سرخ است و مشوّش و در هر بامی در هر لحظه، بیم فروریختن احساس می‌شود. عبور کبوتران در باد مانند عبور تابوت‌های سفید است و شاعر دربارهٔ خود می‌گوید:

بر او ببخشائید

بر او که از درون متلاشی است.

در این‌جا منظره، پُر ملال، بی‌روزنه و مرداب‌وار است، جهانی بسته که به هیچ‌وجه در آن نمی‌توان نقبی به سوی نور زد. در همهٔ این اشعار چیزی مشترک هست که به تعبیر خود شاعر می‌توان آن را «فرو رفتن» نامید. او نیلوفری است روئیده در مرداب که هر بامداد به سوی خورشید قد می‌کشد، و دست‌های صبورش را به سوی آن برمی‌افرازد اما در همان زمان احساس می‌کند عاملی او را به درون و پائین رفتن وا می‌دارد:

سهم من این است
سهم من آسمانی است که آویختن پرده‌ای
آن را از من می‌گیرد
سهم من پائین رفتن از یک پلهٔ متروک است
و به چیزی در پوسیدگی و غربت و اصل گشتن.[۴]

این قسم چالش با خود فرساینده است، از این‌رو شاعر زمانی که دیگر از تلاش‌های خود طرفی نمی‌بندد، می‌کوشد هیاهوها و کشمکش‌ها را رها کند و به نوعی تسلیم و به نوعی اخلاق رواقی روی می‌کند، به عرفان می‌گراید و از ایمان گریخته از دل می‌گوید و به سوی لحظهٔ توحید می‌رود. می‌خواهد در عناصر طبیعت مستحیل و برگ و باد و پرنده شود، ناتوانمند را در توانمند و بسیاری را در وحدت می‌جوید، به بوی شب آغشته می‌شود و انگشتانش را بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشد، می‌خواهد از درون هیاهوها نقبی به عرصهٔ آرامش بزند

من دلم می‌خواهد که به طغیانی تسلیم شوم

او در سال‌های پایانی زندگانی به‌طور وسواس‌آمیزی از مُردن حرف می‌زند، تجربهٔ مرگ را هیچ‌کس نمی‌تواند گزارش بدهد اما تجربه مردن یا احساس مردن در لحظه‌هائی از روز یا شب گزارش دادنی است. آیا نجات دهنده خفته

است و خاک پذیرنده، اشارتی است به عرصهٔ آرامش، به وادی خاموشان. این تجربه نادر، یعنی گرایش به رفتن به فراسوی زمان و مکان، روز و شب با اوست و می‌گوید:

به مادر گفتم تمام شد

باید آگهی تسلیتی به روزنامه بفرستیم.

این روان‌پریشی و دوگانه شدن هستی در شاعر روز به روز شدّت می‌گیرد تا جائی که شاعر احساس می‌کند کاملاً از درون به دو نیمه تقسیم شده است:

ناشناسی نیمه پنهانی‌اش

شرمگین چهرهٔ انسانی‌اش

کار تشویش روان در این‌گونه اشعار به جاهای باریک می‌رسد و شاعر به‌ویژه پایان زندگانی خود را که تصادف با آن بازی غم‌انگیزی کرد، پیشگوئی می‌کند. گوئی مرگ فرارسیده است و دیگر کاریش نمی‌شود کرد. با این همه در این اشعار، شاعر به چیزهای ساده، به ابزار خانگی، به مردمی که در میدان به انتظار تماشای اعدام محکومی نشسته و به آب حوض خیره شده‌اند، به نئون مغازه‌ها، به رفت و آمد بی‌روح عابران کوچه و خیابان ... توجه بسیار دارد. گوئی زندگانی به قسمی مشوّش کننده در سطح و عمقی جاری است که او وزش ناشنیدنی آن را می‌شنود. چیزهای خانگی و خانه و خانواده از نظرگاه او به صورتی که در جوانی دیده بود، از بین رفته ولی یاد آن زنده است، از این‌رو سراینده در برخی از قطعه‌ها از صدای غیژ غیژ و دلگیر چرخ خیاطی و جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها با حسرت سخن می‌گوید.

و در غالب این قطعات نه تنها انتقاد اجتماعی نیرومندی هست بلکه طنزی تند و گزنده نیز در آنها دیده می شود. مانند قطعه‌های عروسک کوکی ـ ای مرز پرگهر.

شعرهای «فروغ» با این‌که سرشار از تصویرهای شاعرانه است قالب چندان استواری ندارد. در «اسیر»، و «دیوار» معمولاً قالب چهارپاره است که برای بیان احساسات فردی مناسب است. این چهارپاره‌های فروغ شورانگیزی و استحکام اشعار توللی و ترنم و رنگین بودن دلپذیر شعر نادرپور را فاقد است. او هنوز با نیما و شاملو آشنا نشده و یا دست‌کم نیما را از پشت منشور اشعار دیگران می‌شناسد. همان‌طور که خود گفته «شعری که زندگیست» شاملو او را به قالب‌های شعر آزاد رهنمون می‌شود و او پی به گستردگی این قالب‌ها می‌برد و «رؤیا» و «سرود زیبائی» و چند شعر دیگر را در این‌گونه قالب‌ها می‌سراید و از *تولدی دیگر* به‌بعد در اشعار او حتی یک شعر در قالب چهار پاره دیده نمی‌شود.

در چند قطعه *تولدی دیگر* فروغ از «آواز آفتاب» سپهری که به نثر موزون است متأثر است و کوشش می‌کند نثری مترنم چون قطعات «آوار آفتاب» عرضه کند. *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* آشکارا تأثیر *آیدا در آینه* و به‌ویژه «سرود پنجم» آن را نشان می‌دهد اما در عین حال این قطعات از وزن نیز کاملاً بری نیستند و اگر با دقت خوانده شوند وزن گونه‌ای (به طرز اشعار نیما) در آنها دیده می‌شود.

در مثل می‌گوید:

«جای پنج شاخهٔ انگشت‌های تو
که مثل پنج حرف حقیقت بودند»

از وزن فرار می‌کند و نثری موزون عرضه می‌دارد ولی در سطر بعد به سوی وزن می‌آید:

«سکوت چیست بجز حرفهای ناگفته
من از گفتن می‌مانم اما زبان گنجشکان»

باز وزن مغشوش می‌شود:

«زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است.»

باز وزن درست می‌شود:

«زبان گنجشکان یعنی بهار، برگ، بهار

زبان گنجشکان یعنی نسیم، عطر، نسیم.»

«فروغ» نوشته است که هیچ‌گاه اوزان عروضی را نخوانده است. باید پرسید اگر خوانده بود، قالب و وزن شعرش از این‌که هست بهتر نمی‌بود؟ مگر «نیما» و «اخوان» که اوزان عروضی را خوانده و فهمیده‌اند از حیث بیان نقص و کمبودی دارند؛ درست است که ما نباید به طرز قدیمی‌ها شعر بگوئیم و قصیده و غزل و ترکیب‌بند و ترجیع‌بند، دریای خروشان رویدادهای امروز را قادر نیستند منعکس بکنند ولی از دانستن و احاطه داشتن به سرمایه‌های علم و فن و ادب کهن بی‌نیاز نیستیم. ما باید آنها را به دقت بخوانیم و سرمایه‌ای در خور برای خویش تهیه ببینیم ولی نباید آنها را تکرار کنیم.

شعرهای فروغ گاهی در سرازیری نثری موزون می‌افتد، به‌طوری‌که او دیگر قادر به ضبط آنها نیست و آن‌وقت است که کلمات او را به دنبال خود می‌کشند: «جمعهٔ ساکت ـ جمعهٔ متروک ـ جمعهٔ چون کوچه‌های کهنه، غم‌انگیز ـ جمعهٔ اندیشه‌های تنبل بیمار ـ جمعه بی‌انتظار ـ جمعهٔ تسلیم.»

اما آن قطعات درست و استوار شعر فروغ، با خط صریح و پُر تصویر آغاز می‌شود و به طرزی مطلوب پایان می‌گیرد. شاعر به پیرامون خود می‌نگرد و تصاویری از طبیعت و زندگی به قرض می‌گیرد که حاکی از بینش تازه است و می‌توانند واقعیت‌های زندگانی امروز را تصویر کنند. این تصویرها انتزاعی و خشک و خالی نیستند، بلکه از اندیشهٔ هستی لبریزند «کولریج» گفته است: «امیدوارم شعر و فلسفه یکدیگر را خنثی نکنند و برایم یک توده خالی باقی نگذارند. یک مقاله کامل می‌توان دربارهٔ اندیشیدن بدون داشتن تخیّلات نوشت.»[۵]

می‌توان گفت شعر هم بدون تصویر و تخیل توده‌ای خالی و بی‌معنایی است، اما این تخیل و تصویر نباید کلی و دور از واقعیت‌های زمانه باشد.

مایه‌های تخیل و تصویر در شعرهای نخستین فروغ بسیار کم است. تصاویر کلی هستند. اما وی اندک‌اندک به «خود» می‌پردازد و تصاویر واقعی ارائه می‌دهد. در *تولّدی دیگر* تصاویر دوگانه‌ای از هستی و طبیعت دیده می‌شود. جائی وجود او سرشار از نور و حرارت و دوستداری زندگانی است و در این اشعار سراینده به عناصر طبیعت، به باد و خورشید و آب و برگ تسلیم می‌شود (به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد ـ آن روزها ـ عاشقانه) و جائی دلهره، بیهودگی، وحشت را نشان می‌دهد:

«در سر من چیزی نیست به جز چرخش ذرات غلیظ سرخ
و نگاهم
مثل یک حرف دروغ
شرمگین است و فرو افتاده.»

فروغ واژهٔ «آینه» را برای این شکست جان و تن بارها تکرار می‌کند. اما این «آینه» با تصویر «آینه» در شعر شاملو تفاوت دارد. آینه در شعر شاملو نمودار هستی شاداب و بیزاری از تاریکی است ولی «آینهٔ» شعر فروغ مغشوش و مِه‌آلود و تیره است. او تمام روز در آینه گریه می‌کند و می‌بیند که در دیدگان آینه‌ها، حرکات و رنگ‌ها و تصویرها وارونه منعکس می‌شود، اما در همین آینه شکسته و تیره، باز تصویرهائی دیده می‌شوند. تصویرهائی که هرچند تیره و وحشت‌آور باشند حکایت‌گر زندگانی آشفته امروزند.

برای فروغ شعر چیز عالی است. چیزی است که هستی او در آن اثبات می‌شود. از این‌رو پیشگوئی او دربارهٔ باقی‌ماندن هستی او در شعرش، از واقعیتی صریح حکایت دارد و شعرش از جمله شعرهائی هست که «در آنها افق هست، فضا هست، زیبائی هست، طبیعت هست، انسان هست. زندگی

هست و یک جور آمیختگی صادقانه با تمام این چیزها هست و یک جور نگاه آگاه و دانا به تمام این چیزها هست.»[۴]

و تعریف خود او دربارهٔ شعرش مصداق دارد که گفته:

شعر «آدمی» است که در شعر جریان دارد!

پی‌نوشت

۱. *آنتولوژی نورتون از ادبیات انگلیس*، ۴۷۸، لندن ۱۹۸۸

۲ و۳. *تولدی دیگر*، فروغ فرخزاد، ۳۹ و ۱۶۶، تهران، ۱۳۴۶

۴. مجلهٔ *ارغنون*، شمارهٔ دوم، ۸۷، تابستان ۱۳۷۳

5- *Apollinair Selected Poems* .P;23- London 1965

۶. *سوگنامهٔ فروغ فرخزاد*، ۱۴، تهران، ۱۳۴۵

نگین روشن شعر

محمد زهری

ستاره‌ها

شکوفه‌های سادهٔ درخت شب

حباب‌ها

شکوفه‌های پاک آب رود

مرا شکوفه:

اشک تلخ درد.

(*شبنامه*، ص ۵۷)

محمد زهری در ۱۳۰۵ در روستائی نزدیک شهسوار زاده شد. در چهارسالگی به‌همراه خانواده به تهران و سپس به ملایر و شیراز رفت و آن‌گاه در شانزده سالگی در سال ۱۳۲۱ به تهران آمد و در این شهر مقیم شد. در سال ۱۳۳۲ در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی درجهٔ لیسانس گرفت و سپس دورهٔ دکترای ادبیات فارسی را نیز گذراند. چند سالی دبیر دبیرستان‌های تهران بود. بعد به سازمان برنامه رفت و در ۱۳۴۱ به کتابخانهٔ ملی منتقل شد و چند سالی در این‌جا بکار اشتغال داشت. زهری برای مطالعه در حوزه کتابداری به انگلستان سفر کرده است.

نخستین اشعار زهری در سال‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۳۱ به چاپ رسید، و با چاپ کتاب *جزیره* (۱۳۳۵) به صف شاعران مشخص آن سال‌ها پیوست. وی مردی آرام و گوشه‌گیر بود و کمتر به نوشتن مقاله و مصاحبه تن در می‌داد. «غربتی عمیق و دردآلود در شعر او پنهان است، دنیائی را که او توصیف می‌کند و از دوری آن می‌نالد، بسی از دنیای گیج و مریض ما دور است. او درد را با صبر و آرامش تحمّل می‌کند و روش او توصیف آرام این درد است و شاید این از ویژگی‌های روحی اوست، از این نظر در شعر او تلاطم و هیاهو و فریاد و غوغا کمتر شنیده می‌شود.»[۱]

زهری دارای همسر و فرزند بود، و کار نوشتن را از سال ۱۳۲۴ در روزنامه فکاهی *توفیق* آغاز کرد. آثار او از این قرار است:

جزیره (۱۳۳۵)، *گلایه* (۱۳۴۴)، *شبنامه* (۱۳۴۷)، *تتمه* (۱۳۴۸)، *مشت در جیب* (۱۳۵۱)، *برگزیده اشعار* (۱۳۴۸) *پیر ما گفت* (۱۳۵۶). زهری سیزده جلد کتاب نیز در زمینهٔ کتاب‌شناسی به چاپ رسانیده است.

م. امید دربارهٔ شعر او نوشته است که «مایهٔ اصلی [احساس واقعی] را در بیشتر اشعار *جزیره* می‌توان دید ولی در پیدا کردن جلوهٔ خارجی برای نشان دادن آن مایهٔ نخستین، هنوز تا حدی گنگ است... مضامین اشعار او درگیر آن محدودیت‌های ابتذال‌آمیز [وصف پائین‌تنه‌ای] نیست و او افق‌های دیگری را نیز نظاره می‌کند. فورم اشعارش فورم متداول چهارپاره است و گاهی هم از فورم‌های نیمائی بهره می‌گیرد ولی در استفاده از اوزان نیمائی، به‌ویژه جاهائی که قافیه می‌آید، دچار پریشانی می‌گردد.»[۲]

شعرهای زهری نشانه‌هائی از تلاش و تکاپوی شاعری است که با درنگ و احتیاط بسیار از قالب دوبیتی پیوسته و تعابیری نه چندان تازه و روحیه‌ای رومانتیک، به فضای شعر امروز رسیده و در چهارچوب کار خود به توفیق‌هائی

دست یافته است و می‌توان گفت به‌ویژه در اشعار آخرین خود به استقلال شعری رسیده.

و تتمه از نظر قالب و محتوا همانند کتاب *گلایه* است، ولی دفترهای دیگر هرکدام ویژگی‌هائی دارند که محصول دوران زندگانی سراینده‌اند.

زهری ـ چنان‌که مجموعهٔ *جزیره* نشان می‌دهد ـ کار شاعری را از ۱۳۳۱ ـ آغاز کرده است و در آغاز به تغزل گرایش دارد و از توللی پیروی می‌کند. قالب اشعارش چهارپاره (دوبیتی پیوسته) است و این قالب ابداع بهار، ایرج میرزا و رشید یاسمی است، و نیما نیز در آغاز اشعاری در این قالب سروده است. زهری در آغاز کار هنوز با کار نیما در زمینهٔ تغییر قالب و درونمایهٔ شعر آشنا نیست، به همین دلیل کارش از مرحلهٔ پیروی از توللی بر نمی‌گذرد. تصویرهای این اشعار او ساده است، و با تصویرهای شعر کهن نزدیکی بسیار دارد. مضمون‌های شعرش نیز دوگانه است، گاهی حکایتگر ملال و عشق فردی می‌شود و می‌سراید:

پنداشتم که در صدف ارغوان لب
بهرم هزار بوسه فروخفته نوشبار[۳]

و گاهی با امواج رویدادهای اجتماعی زیر و بالا می‌شود، و می‌خواهد بر روی پایهٔ انگشتری فردا نگین صبح آیندهٔ روشن را بنشاند ... در جائی که هیچ‌کس نمی‌کوشد فقط خودش باشد بلکه کوشاست «همه» باشد:

نشاندیم این نگین صبح روشن را
به روی پایهٔ انگشتر فردا.

شعر زهری در آن حال از فرد و ملال فرد می‌گوید و در این حال از امید، همدلی و پیوستگی با دیگران سخن ساز می‌کند. روزی که هرچند دیگر او در میانه نیست باز عشق عمومی و دیگر خواهی‌اش لای برگ‌های کتابی که نسل آینده خواهد خواند، پنهان شده، خوشبختی دیگران را فراهم خواهد کرد.

اما دوران این‌گونه شعرسرائی دیری نمی‌پاید، و رویدادهای دل‌آزار، شاعر را به سوی محنت‌کدهٔ ملال فردی می‌راند و او باز از بیگانگی و عشق بدنی و رؤیاهای بیمارگون سخن می‌گوید. در مجموعهٔ جزیره این حالت‌های متفاوت و گاه متضاد به روشنی جلوه‌گری دارد. تن و جان سراینده بین دو قطب فردی و اجتماعی بخش شده است. گرایش به وصف حالات فردی او را از سوئی می‌کشد و تمایل به بیان رویدادهای اجتماعی از دگرسوئی. این دوگانی (که البته فقط ویژه شعر زهری نیست) سبب ناهماهنگی اشعار این دورهٔ این سراینده است.

در جزیره حدیث ملال فردی و شور جنسی مکرر می‌شود. سراینده بیشتر در قالب چهارپاره و با زبانی ساده می‌کوشد این ملال و شور را بیان کند. گاهی وصف طبیعت شعر او به شعرهای وصفی نخستینِ نیما نزدیکی دارد: وصف‌هائی از جنگل‌های سرسبز شمال. «گل مرداب» نمونه خوب اشعار این دورهٔ زهری است:

چون برآید آفتاب نیمروز
گیسوافشان رو نهد در رهگذر
لرزد اندر دامن مرداب دور
پولک زرین ز باد در بدر
لیک مرغابی چو گلسنگی برآب
ساکت و سرد و غمین، افسرده بود

زهری جز وصف طبیعت از عشق نیز سخن می‌گوید. عشق در شعر زهری همانند وصف‌های او از طبیعت با نوعی نرمی و ملایمت آمیخته است. عشق او با اعتدال همراه است، اما البته این مانع از آن نیست که وی سنت تغزل شعر پارسی را در زمینه «خداسازی» معشوقه از دست بدهد:

به چشمت چیستم؟ خاکی به راهی

نگینی قیروش در قعر چاهی
گلی پژمرده در گلدان هستی
شکنجی در شب تلخ سیاهی

زهری در بیشتر تصویرسازی‌های خود از زیر بار مفهوم‌ها و تصویرهای شعر کهن آزاد نشده است. هنوز از «لب لعل زنان»، «رشتهٔ عمر»، «گنبد کبود آسمان»، «نالهٔ شبگیر»، «حکمران ظالم آینده»، «شبدیز اندیشه» ... سخن می‌گوید. گاه التزام به قافیه او را به «نظم‌سازی» می‌کشد:

بر دشت‌های گمشده، پرواز می‌کنم
پست و فراز را ز زبر سایه می‌زنم
بر اوج کوه، گردش شهباز می‌کنم

که تصنعی بودن التزام قافیه و ردیف را به روشنی می‌توان دید، و دنبالهٔ این التزام غیرضروری تا به مجموعهٔ مشت در جیب نیز کشیده شده است.

کمیْت شعر زهری آن‌جا بیشتر می‌لنگد که گاه می‌خواهد با وصف نوعی مجادله درونی و تجسّم حالات آن سوی واقعیت (سوررئال) شعری ژرف و «فلسفی» ارائه دهد، و چون خود از اعتدال ذهنی بهره‌مند است، این‌گونه قطعه‌های او سخت تصنعی از آب درآمده است. قطعه‌های «من شب و من روز»، و «تا دلی با دلی» در شمار این کوشش‌های ناموفق زهری است. ادراک شاعر در این‌گونه قطعه‌ها نیز ادراکی قدیمی است. اگر قرار باشد که تعارض فرد و جامعه در شعر منعکس شود، شاعر باید از جامعه جدا افتاده باشد، و جامعه او را به هیچ‌وجه نپذیرد، و به بیغوله‌های خود رانده باشد. زهری چنین شاعری نیست، و با خود و جامعه‌اش ناسازگاری چندانی ندارد. از این‌رو این‌گونه شعرهای او نیز جز ذوق‌آزمائی در زمینه‌های متفاوت چیز دیگری نیست.

در شعرهای این سراینده، بیت‌های سست، بیان‌های قراردادی زیاد است. به این نمونه‌ها توجه کنید:

من شب حکمران ظالم آینده‌ام باشد
تلخیم، تلخی ضمیر من است
یک طرفم می‌کشد به شیب عدم، روی

زهری در پنج مجموعهٔ شعر خود، شاعر چند قطعه بیشتر نیست. این قطعه‌ها همان قطعه‌هائی هستند که در قالب‌های «نیمائی» سروده شده‌اند. محتوای تازه‌ای دارند، و از هماهنگی ترکیب برخوردارند. قطعهٔ «کتیبه»، «اشارت»، «زائران شهید»، «سنگ صحرانشین» در شمار این قطعه‌های زهری است.

در فاصل، سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ به سبب نبودن نقد ادبی واقعی، بیشتر شاعران نوجوی ما، از جمله محمد زهری، گمان می‌کردند که اگر با وزن مطالبی احیاناً دلچسب در قالب چهارپاره یا قالب‌های نیمائی بنویسند، شعر گفته‌اند. پیدایش مجموعهٔ شعرهائی چون *آیدا در آینه* شاملو، *تولدی دیگر* فروغ، *آخر شاهنامهٔ* امید (اخوان)، *حجم سبز* سهراب سپهری .... نشان داد که این تصوّر تا چه پایه بی‌جا بوده است. زیرا سرودن هر شعر تازه به منزلهٔ کشف سرزمینی تازه است، در پهنهٔ زبان، در پهنه رویدادها، و در گسترهٔ حالات انسان. انسان که مرکز هر آفرینش هنری است، و شاعر با آگاهی از جریان‌های ژرف هر دوره تصویرگر روابطِ زندگانی او با محیط است. اما وصف این رابطه طوری نیست که شعر فقط برای دوره‌ای محدود ساخته شده باشد، و با به پایان رسیدن این دوره، زندگانی شعر نیز به‌سر برسد. مصداق این سخن همانا «شعرها»ئی است که در جریان‌های حاد سیاسی سروده شد، و چون «طبل طوفان از نوا افتاد»، بیشتر شاعران ما، به‌طور عجیبی عقب‌گرد کردند، و به وصف ویژگی‌های بدن مشغول شدند. که آن قطعه‌ها شعارهائی ظاهرفریب

بود، و این قطعه‌ها غرقه‌شدن در وصف مسائل جنسی، به‌طوری که در قطعه‌های «از دوستت دارم» یدالله رؤیائی کار به توصیف آلات تناسلی نیز کشید!

زهری در کتاب‌های *گلایه* و *مشت در جبیب* بیشتر به سوی بیان‌های امروزی می‌آید، و از قالب چهارپاره رهائی پیدا می‌کند. برخی قطعه‌های او از هماهنگی ترکیب بهره‌ور است، و چون به پیرامون خود ـ گرچه از پشت پنجره هم باشد ـ نظری می‌اندازد، می‌توان در پهنهٔ شعر امروز برایش جائی باز کرد.

«که نیاز آوازی .../ در تو می‌جوشد/ و نمی‌بینی. روزن ساچمه را در جگر کاکلی صحرائی»[۴]

اما مجموعه‌های تازهٔ زهری جز ـ شبنامه‌ها ـ هماهنگی زیادی ندارد. شاعری که «زائران شهید» را می‌گوید، یک‌مرتبه کار را به جائی می‌رساند که بنویسد:

«این دم منم، راحت‌نشین شهر
با بزم‌سازان آشتی با سوگواران قهر»![۵]

این حرف، نشان می‌دهد که سراینده تا چه اندازه سرگردان و بی‌هدف است؛ هنوز از چنگ ملالی فردی رهائی نیافته و هر بیان موزونی را شعر می‌داند. و باز می‌گوید:

«در کوچه راه می‌روم و مردم
از من چو گرگ هار گریزانند.»

اگر راست باشد، می‌توان پرسید چرا باید این‌طور باشد؟ آیا این مصنوعی نیست که شاعری این‌طور به خود حمله ببرد، و خود را که مردی بس آرام است «گرگ هار» بنامد؟

در قطعه‌های اعتراف‌گونهٔ زهری ـ و نیز حسن هنرمندی، خائفی، مشیری و شاعران موج نو نشانهٔ هیچ زخم عمیقی دیده نمی‌شود. آنچه را اینان زخم عمیقی پنداشته‌اند، رنجیدگی موقّتی بیش نیست. در مثل قطعهٔ «سرود مرد شهر» زهری همانا زمزمه و گلایه است حال آن‌که از آن زمهریرهای زمستانی و آن طوفان‌های جانشکر می‌بایست حماسه‌ای یا مرثیه‌ای پرداخت.

تصویرهای شعر زهری غالباً جنبهٔ کلی دارد: شبها سیاه است ـ لحظه‌ها طولانی است ـ شاعر در اتاق بی در و پیکر خود تنهاست ـ «آغوش این سردخانه از نیام تنش گرمی غرور را گرفته است» ـ در ایوان پلیدخانه چراغی نیست. زهری در این قطعه‌ها از لحظه‌های تنهائی و بی‌ثمری سخن می‌گوید اما آنها را مجسّم نمی‌کند.

تصویر شعری باید واقعیت را بگیرد، و در بیان واقعی و درونی هر دو، ارائه دهد. بیشتر تصویرهای زهری این ویژگی را ندارند:

غنچه‌ها خندید
دانه‌ها جوشید
قاصد اندیشه‌اش راهی نبرده تا به شهر چاره‌سازی
بر نمی‌آید ز دشت مرده آوازی.[۶]

کلی گرائی در مجموعه‌های او جای نمایانی دارد. در مثل او در قطعهٔ «خدای ناخدا» (در دفتر *گلایه*) می‌خواهد شعری فلسفی بنویسد. یعنی داستان خدائی را که دشمن اهریمن است، و مانع از سیاهکاری‌های او می‌شود، خدائی که شاعر را به خلوت خود راه می‌دهد و شراب تازه‌اش را مستی می‌بخشد. شاعر به «منِ کفرآلودهٔ بی ایمان خویش» نیز اشاره می‌کند.

این‌گونه حرف‌ها در دوران تاریک گذشته ـ در دورهٔ تعصّب‌های شدید ـ در زمان خیام در شعر رندانه جائی داشت. ولی امروز؟ سخنی از این دست دربارهٔ خلقت گویا امروز کمی قدیمی شده است!

زهری گهگاه به «زبان اشارت» اشاره‌ها دارد، یعنی همان سمبولیسم. ولی در این زمینه نیز زبان شعری او زبان اشاره‌ای نیست. محتوای شعر زهری ساده است و ژرفای سمبولیسم عرفانی یا اجتماعی را ندارد. می‌گوید:

«زبان روزگار ما، اشارت است
نمی‌توان به روشنی ز باد گفت
که باد عاصی از حصارها به کوه‌ها گریخته است.»[۷]

چرا نمی‌توان؟ خیلی روشن است. اگر هنرمندی چیزی بگوید که مردم ناچار باشند بنشینند با رمل و اصطرلاب آن را کشف کنند، و بی‌درنگ به عامل پویای اجتماعی بدل نشود، آشکار می‌شود که چیزی برای گفتن در کار نبوده است.

زهری در مشت در جیب که بخشی از آنها یادبودهای سفر لندن اوست، به جنگ غرب و تکنولوژی غرب می‌رود. در «لندن ۷۰» به ترسیم شهر لندن ـ می‌پردازد. تصویر این است. صبح و ظهر و عصر باران ـ مردم چتر بدست دارند ـ مه بر شهر سایه انداخته ـ هیچ‌کس منتظر دیگری نیست ـ همه غرق در مطالعهٔ سطرهای سیاه روزنامه‌اند ـ مردم خسته و افسرده‌اند. در قطعهٔ «چاهسار مغرب» می‌گوید که به او گفته‌اند در شرق دیگر خبری نیست و اینک غرب پرچمدار انسان است:

«اینک/ غرب است/ بر مرده ریگ چارگوشهٔ عالم/ قیم/ وصی و / ناظر/ بر بحر و بر شراع کشیده/ باد موافق را در بادبان فشرده»[۸]

شاعر با پای لخت تجربه تا غرب می‌رود «آن روسپی گند بزک کرده»:

اما دریافتیم
در غرب هم خبری نیست

آیا به راستی این‌طور است؟ راستی در غرب خبری نیست؟ اما راستی اگر تراژدی زندگانی غرب هم باید به شعر درآید، آیا با این ساده‌کردن شگفت‌انگیز قضایا، ما شعر را به شعار دادن‌های سطحی منحصر نکرده‌ایم؟

عبارت قالبی «در غرب هم خبری نیست» (نام رمان نویسنده آلمانی: اریش ماریارومارک، دربارهٔ جنگ جهانی نخست و آسیب‌های آن و نیز دربارهٔ آتش‌بس موقتی طرفین نبرد در جبههٔ غرب اروپا) شاعر ساده‌دل ما را به خطا افکنده که در باختر زمین هم اساساً خبری نیست. یعنی در باختر زمین هم هیچ واقعه‌ای روی نداده و نمی‌دهد!؟ ولی به‌رغم گمان محمد زهری در اروپا و آمریکا خبرهای بسیار بوده است از جمله انقلاب‌های صنعتی انگلستان و فرانسه، دو جنگ جهان‌گیر، رفتن انسان به کرهٔ ماه، شکافته‌شدن هستهٔ اتم و ساخته‌شدن بمب اتمی و این‌ها درست در برابر اندیشه پیشرفت عقلانی نوع انسانی (که در فلسفه هگلی به اوج رسید) قرار می‌گیرد و متفکّرانی مانند ژولین بندا، ژرژ برنانوس، هایدگر، تراکل، سلان، ریلکه و اشپنگلر ... قد علم می‌کنند و از نیروهای ویرانگر تازه‌ای که با پیشرفت‌های حیرت‌انگیز علوم مثبت سر برآورده سخن می‌گویند، تراکل (G. Trakl) که خود آسیب‌های جنگ و روان‌پریشی حادی را آزموده بود. در برخی از اشعارش دوزخی را وصف می‌کند که شعله‌های مهیب آتش گیرانه‌اش سر به عیوق می‌زند. او اشعاری نیز سروده است که به‌طور مستقیم به باختر زمین اشارت دارد (آواز غربی ...) این شعر با تصویری از گذشته آغاز می‌شود و به شیوهٔ زندگانی فئودالی و شبانی اشاره می‌کند امّا تصاویر این شعر را از لحاظ تاریخی به دشواری مشخص می‌توان کرد زیرا در این شعر به شبانان، به «غنچه زدن خون بر سنگ قربانی»، به «جنگ‌های مذهبی»، به «اشک‌های تابناک تن»، به «مریدان پارسائی که جنگاور شده‌اند، به راهبان نرم‌خوئی که انگورهای ارغوانی را فشردند»، به شکار و به «دژها» اشارت‌هائی می‌شود. شعر از دورهٔ شبانی کهن

حرکت می‌کند و به دورهٔ عهد جدید (مسیحیت) و از آن به قرون وسطی آغازین و پایانی می‌رسد و شاعر در بیت‌های پایانی به زمان معاصر گام می‌گذارد:

آه، ساعت تلخ زوال
زمانی که در آب‌های ظلمانی به صورتی سنگی خیره می‌شویم
اما عشاق، تابان و درخشان، پلک‌های نقره‌ای‌شان را می‌گشایند
قومی خاص بر بالش‌های گلگون جاری است
عطر عود و سرود نیایش شیرین رستاخیز تن‌ها.

تراکل زمان حاضر را «ساعت تلخ زوال»، «وقت خیره‌شدن به صورت سنگی در آب‌های ظلمانی» می‌داند تصویری بیان‌کنندهٔ انزوائی خودشیفته و گناه که دل آدمی را در بهت فرو می‌بَرد.[۱۰]

فقط در بخش سوم مجموعهٔ *مشت در جیب* است که زهری چند تصویر تکان دهنده و موجز از رویدادهای همزمان ـ بدست می‌دهد. البته پیش از این نیز در مجموعهٔ *گلایه* در یکی از بهترین شعرهای خود ـ از آن زمهریرهای زمستانی ـ از هراس‌هائی که «آرزوی تپهٔ گنبدنما» را به پوچ بدل کرد، سخن می‌گوید:

«کاروان درماند
اسبهای رام، رَم کردند
آرزوی تپهٔ گنبدنما بگسیخت
از همه شوق زیارت، با دل و جان وحشتی آویخت
زائران در انتظار کافران ماندند
ورد زنهار و امان خواندند»[۱۰]

زهری در زمزمه‌ها یا به گفتهٔ خودش در «گلایه‌ها» آن‌جا که لحظه‌های تنهائی خود را به سادگی و با صمیمیت می‌سراید، و در بند مفهوم‌ها و واژه‌های

قالبی نیست ـ موفق است. دریغ و اندوه چون جویبار زمزمه‌گری بر صفحات کتاب او جاری است:

«هر دریچه‌ای که باز می‌شود/ از شکاف آن/ دست استغاثه‌ای دراز می‌شود/ هر ترانه‌ای که ساز می‌شود/ ناله نیاز می‌شود»[۱۱]

در بخش سوم *مشت در جیب* این زمزمه‌ها بیشتر به رویدادهای همزمان، پیوند می‌خورد:

«باد از کدام سوست
تا بادبان قایق بی‌ایمان
آن سو شود!؟»[۱۲]

شعر زهری در مجموع شعری غنائی است. در شعر او رویدادهای اجتماعی نیز رنگی تغزلی به خود می‌گیرند. البته او گاه مضامین ویژهٔ اجتماعی را در قالب حکایت یا تمثیل ارائه می‌دهد، قطعه‌های «کتیبه» و «سنگ صحرانشین» در این شمار است.

شبنامه مجموعه شعرهای کوتاه زهری است (بیشتر شعرهای *مشت در جیب* نیز همین‌طور است.) «شبنامه»ها نوعی رباعی جدید است. در چند سطر نخست قطعه‌ها، تصویرهائی عرضه می‌شود، و سراینده مقدمه‌ای می‌چیند، و سپس به نتیجه‌ای شاعرانه می‌رسد:

«تا شکوفهٔ سپید سیب/ تازیانه‌ای به دست باد دید، ریخت/ نازنین چه زود رنجه می‌شود.»(۱۳)

در *شبنامه* از خشونت زندگانی امروز زیاد خبری نیست. سراینده با آهنگی غنائی، داستان ملال خود را مکرر می‌کند.

اشعار این دفتر به شعرهای کوتاه چینی و ژاپونی: «هایکو»[۱۴] مانند است، و می‌توان شیوهٔ ارائه تصویر به صورتی یگانه را در آنها به خوبی دید. «شبنامه»ها غالباً از چهار یا پنج سطر تشکیل می‌شوند. بیان قطعه‌ها بیشتر نقلی است (اگر بیان

ضمنی این شعرهای کوتاه را بتوان چنین نامید) و تصویر و مضمونی هست که بنیاد شعر است، و دیگر تصویرها برای برجسته‌کردن تصویر اصلی آمده‌اند.

بنیادکار زهری تمثیل است و تصویر. در *گلایه* بیشتر تمثیل می‌بینیم و در *شبنامه* و *مشت در جیب* تصویر، و در برخی از این تمثیل‌ها و تصویرها می‌بینیم که شاعر به زندگانی امروز و شعر جدید بسیار نزدیک شده است.

پیر ما گفت اشعاری است که زهری در چند سال پیش از فروریزی نظام ستمشاهی سروده و در ۱۳۵۶ به چاپ رسانده است. کتاب دو بخش دارد. بخش نخست حدیث گفتار و کردار «پیر شاعر» است و بخش دوم حاوی چند قطعه شعر نیمائی است.

برای درک محتوای این اشعار باید اشاره‌ای به رویدادهای سال ۱۳۵۰ به بعد بشود. خیزش مبارزان مسلح در برابر نظام دیرماندهٔ سلطنت (۱۳۴۷ به بعد)، آن نظام را در برابر خطر جدّی قرار داد. یکی از مبارزان گفته بود، شاه می‌خواهد فضای ایران آرام و خاموش باشد و ما با این‌که می‌دانیم امکان توفیق اندک است با شلیک گلوله و مرگ خود، این سکوت را در هم می‌شکنیم. پیداست که آن نظام خودکامه مانند نظام‌های همانند خود از این مسأله آگاه بود و می‌کوشید به دو وسیله از مرگ محتوم خود جلوگیری کند: جذب مبارزان و نیروهای زندهٔ جامعه به وسیلهٔ پول و مقام ... به سوی خود، و یا از میان برداشتن آنها، در همین موقعیت دشوار، پی‌درپی آذرخش‌هائی تندرو، شب این سرزمین را روشن می‌کردند و ناپدید می‌گشتند. روشنفکران و بسیاری از شاعران در این فضای پُر وحشت که با سرپوشی از جشنواره‌ها، فیلمها، رقص‌ها و آوازها، چشمک‌زدن‌های شهوت و شهرت احاطه شده بود، واقعاً در وضع روانی بغرنجی گرفتار آمده بودند. نه توان آن را داشتند که به مبارزان

بپیوندند و نه هراس و فساد وضع موجود را می‌پذیرفتند. در اشعار شاملو به ویژه این موقعیت دردناک به مرز وصف تراژدی مؤثری رسید (ابراهیم در آتش، کاشفان فروتن شوکران ...) و جلوه‌های دیگر آن را در اشعار امید، خوئی، م.آزاد و آتشی ... می‌توان دید:

اما هنوز مردم
باور نمی‌کنند و نمی‌خواهند
باور کنند که او آمده است
و در میان آنهاست
ـ در ازدحام سرد پیاده‌رو ـ
و یا در عبور آهن بی‌حس و خون
درگیر لحظه‌های بی‌خطر رفتن است[۱۵]

و شفیعی کدکنی سرود:

کبریت‌های صاعقه
پی در پی
خاموش می‌شود
شب همچنان شب است[۱۶]
آن سوی پنجرهٔ ساکت و پرخندهٔ تو
کاروان‌هائی از خون و جنون می‌گذرد
کاروان‌هائی از آتش و برق و باروت[۱۷]

زهری در *پیر ما گفت* [بخش نخست] با چنین موقعیتی با گرایشی درویشانه روبه‌رو می‌شود. آهنگ کلام اشعار همانند آهنگ کلام کتاب‌های عارفان است (*اسرارالتوحید*، *کشف‌الحقایق* و ...) شاعر در بندهای پی‌درپی

می‌گوید «پیر ما» چنین گفت و چنان کرد. پیر او عارفی است از گونهٔ شمس تبریزی و گاه حتی منصور حلاج که پشت پا بر بود و نبود زده و راستی و حقیقت را تعلیم می‌دهد، در پی «عمل» است و زندگانی پرشور را دوست دارد و حقیقت و سلامت را در جمع و «ما» می‌جوید نه در «من». از پیر می‌پرسند که یاران را چه ره‌آوردی آوریم. فرمود:

با خود ایمان را بر
با خود ایمان را آور
بهترین تحفه همین است[۱۸]

پیرو یاران، مردانی غرق آهن و پولاد می‌بینند، جنگجویانی که رو به سوی کافرستانی دارند که در آن‌جا اصلهٔ بیداد، تناور شده:

پیر ما گفت
وای‌شان باد که نزدیک رها کرده و تا دور روانند.[۱۹]

یا:

پیر را پرسیدند
چه نمازی فاضل‌تر؟
پیر گفت:
هر نمازی به جماعت خوانند[۲۰]

موسم فروردین فرا می‌رسد، مرغ مستی با آواز شورانگیز خود، خانقاه را غرق در ولوله و دستان می‌کند و وقت همه خوش می‌شود و پیر زمزمه می‌کند:

ای که در چلهٔ تاریک زمستان هستی
باد از روزنه، پیغام گل آورد ترا
روز بی‌تابی و بی‌خویشی درویشان است، برخیز![۲۱]

در بخش دوم کتاب اشعاری آمده است حاوی اشاره‌هائی دربارهٔ سکوت‌ها، بی‌حسّی‌ها، تماشای خونسردانهٔ واقعیت‌های سخت از سوئی و جرقه‌های روشنی که با ایثار شب تاریک را روشن می‌کنند از سوی دیگر:

یک انفجار
این جنگل گرفته و تاریک را
ناگاه، بیدار می‌کند
آن‌گاه
مخلوط دود ماند و آتش
سرخ و بنفش و زرد
با وحشت رمیدن و تاریدن گراز.[۲۲]

زهری گرچه در *پیر ما گفت*، به اسلوب و فضائی بالاتر از اسلوب و فضای *مشت در جیب* نرسیده است، باز پس‌تر نیز نرفته است با این امتیاز که در «*پیر ما*...» تصاویر و تعابیر اشعارش ملموس‌تر و به واقعیّت‌ها نزدیک‌تر شده و جاذبیّتی بیشتر یافته است.

پی‌نوشت

۱. *برگزیدهٔ شعرها*، ۵۹
۲. همان، ۶۸
۳. *جزیره*، ۱۴، تهران، ۱۳۳۵
۴. *مشت در جیب*، ۲۵
۵. *گلایه*، ۴۲
۶. همان، ۶۳
۷. همان، ۱۰۸
۸. *مشت در جیب*، ۱۷
۹ و ۱۱. *گلایه*، ۸۶ و ۶۶

۱۰. *کتاب شاعران* (ریلکه، تراکل، سلان)، ترجمهٔ ضیاء موحد و مراد فرهادپور، ۹۶، ۹۷، تهران، ۱۳۷۲

۱۲. *مشت در جیب*، ۱۰۸

۱۳. *شبنامه*، ۶۲

۱۴. شعرهای Haiku نوعی شعر چینی و ژاپونی است و اسلوب آن در ارائهٔ تصویری است با مضمونی واحد. هر هایکو معمولاً از ۱۷ هجا تشکیل می‌شود که به تناسب تصویر، آوردن هجاها در مصراع‌ها تفاوت پیدا می‌کند. هایکوی ژاپونی دارای همان وزن کلاسیک شعر ژاپونی است. هر هایکو به وصف فصلی از سال یا موضوعی واحد اختصاص دارد، و باید این وصف پوشیده و ضمنی باشد. ایماژیست‌های آمریکائی و انگلیسی و به‌ویژه «ازراپوند» از اسلوب هایکوها تأثیر زیاد پذیرفته‌اند.

۱۵. *گزینهٔ اشعار*، ۲۵۶ و ۲۵۷

۱۶. *در کوچه باغ‌های نشابور*، ۶۰

۱۷. همان، ۳۸

۱۸ و ۱۹. *پیر ما گفت*، ۱۶ و ۱۴

۲۰ و ۲۱. همان، ۱۵ و ۲۸

۲۲. همان، ۴۹

منوچهر آتشی و اشعارش

چه بگویم چگونه بگویم بر خاکی که سُم‌ها
نوبت به سکون نمی‌دهند
و عشق، کبوتر تنهائی است
دور افتاده
از چاهسار خود.

(*مجموعهٔ اشعار*، ۲/۱۲۲)

منوچهر آتشی در سال ۱۳۱۲ یا سال ۱۳۱۰ در روستای دهرود دشتستان از بخش بوشکان بوشهر به دنیا آمد. آموزش‌های ابتدایی و متوسطه را در مدارس بوشهر و آموزش‌های بعدی را در دانشسرای مقدماتی شیراز و دانشسرای عالی تهران (رشتهٔ زبان انگلیسی) به پایان رساند و از سال ۱۳۳۳ تا سال ۱۳۵۹ آموزگار و دبیر دبیرستان‌های بوشهر و تهران بود. وی در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شد و به زادگاه خود، بوشهر بازگشت و در شرکتی خصوصی (مهندسی مشاور) به کار پرداخت. آتشی مدتی نیز، در ردهٔ کارمند روزمزد، در صدا و سیما، در تهران مشغول کار بود و سرپرستی بخش شعر مجلهٔ *تماشا* را به عهده داشت و مقاله‌های انتقادی و اشعاری چند در این مجله به چاپ رساند.

آتشی، سرودن شعر را از نوجوانی آغاز کرد و به تأثیرپذیری از محیط روستایی، نخلستان‌ها، دریا، صحرا و زمین‌های تفتهٔ جنوب ایران و با الهام از ترانه‌های فایز دشتستانی به کار شاعری افتاد. سروده‌های نوجوانی او در قالب ترانه‌ها و غزل های ساده و ابتدایی در سال‌های اوّل آموزش وی در دبیرستان در روزنامه‌های محلی به چاپ می‌رسید. از آن جمله است:

ترا دیدم سخن بر لب شکستم
پری دیدم کتابِ عقل بستم
بیا بر دامنم چون ژاله بنشین
که من چون لاله در راهت نشستم.

این شاعر سپس، با خواندن اشعار تولّلی، نگرشی رومانتیک به طبیعت و اشیاء یافت ـ رومانتی‌سیسمی نزدیک به نُمادگِروی با نظر گاهی بدبینانه نسبت به جهان. اشعار آغازین او تولّلی‌وار است و در فضای احساسی و عاطفی نَفَس می‌کشد. امّا او، پس از چندی، با اشعار نیما یوشیج، شاملو و اخوان (م. امید) آشنا شد و راز و رمز نوآوریِ نیما را دریافت و با سرودن قطعه‌هایی مانند «خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» به اسلوب ویژهٔ خود رسید. او سفرهایی به تایلند، انگلستان و آمریکا داشته و در برخی از این سفرها برای هم‌میهنانِ مهاجر شعرخوانی کرده است. آتشی، پس از مدتی بیماری، در سال ۱۳۸۵ درگذشت. در ایّام آخر عمر عنوان و جایزهٔ «چهرهٔ ماندگار» به وی تعلق یافت.

آتشی، به‌رغم اقامت طولانی در تهران و شیراز و بوشهر و به‌رغم آشنا شدن با مُشکل‌های زندگانی و تحوّلات دنیای جدید، باز شاعری محلّی و بومی با نظرگاهی رومانتیک باقی ماند. تصاویری که او از صحرا، دریا، زمین و مردم روستا به دست می‌دهد گیرا و واقعی‌اند. امّا زمانی که می‌خواهد جهان جدید و دگرگونی‌های آن را بیان کند، تصاویر اشعارش ساده، احساسی و رومانتیک از کار در می‌آید که به هیچ‌وجه در هم‌تافتگی و چند ساحتیِ دنیای مدرن را نشان

نمـی‌دهـد. در مَثَـل، در قطعـهٔ «گلگـون سـوار»، همـان قهرمـانِ روسـتائیِ شکست‌خوردهٔ «خنجرها، بوسـه‌هـا ...»، گـذرش در غروبگـاهی پـر غوغـا بـه خیابان‌های پُر های و هوی شهر می‌افتد. سوار بـر اسـب اسـت و بـی‌اعتنـا بـه هنجارهای زندگانی شهری، از چراغ قرمز می‌گذرد، اسبش از بـوق‌هـای مکـرّر ماشین‌ها و سوت پاسبان‌ها رم می‌کند. سوار مغرور بر رکاب پای مـی‌فشـارد و دهانه را بر فکّ اسب می‌کوبد، اسب بر دو پـا مـی‌ایسـتد و شـیهه مـی‌کشـد و عابران به هراس می‌افتند، و دختران مدرسه به اعجاب به سوار گسـتاخ و دلیـر (این جلوه‌گاه عشق و افسوس) می‌نگرند و با هم پچ‌پچ می‌کنند. سوار بی‌اعتنـا همچنان پیش می‌تازد و شهر و مردم شهر بزرگ از «خـوفی ناشـناس» مبهـوت می‌شوند. تُرکتازی سوار شهر را به هم می‌ریزد و مردم را می‌ترساند. شامگاه فرا می‌رسد و سوار (آن غریب مغرور)، که بـه انـدازهٔ کـافی هـراس برانگیختـه و خطرآفرینی کرده، راهش را می‌کشد و می‌رود و بر «جلگهٔ کبود دریا می‌رانـد». همین فکر روستایی‌وار بر قطعهٔ «باغ‌های دیگر» حاکم است. موضوعِ شـعر، بـه سخنِ ساده، این است که در آبادیِ سراینده نفت پیـدا شـده و در پـی آن، کـارِ حفّاری منبع نفت آغاز گشته و به جای درخت در آبادی دکل‌های آهنیِ شرکت نفت سر برآورده است. از نظرگاه شاعر، با ورود صنعت جدید، دیگر کسی بـه سراغ قافلهٔ گندم که به آسیاب برده می‌شد، نمی‌آید؛ در عمق شاخه‌هـای بلـوط دیگر پلنگِ ماده نمی‌زاید، و گرگِ عاشق برای مادهٔ بیمار خود میشی نمی‌رباید. در باغ، دکل‌های نفت سر برآورده و کبک‌های چابک بـه واسـطهٔ کـوبشِ سُـمّ اسب‌های سرب به دره‌های غربت پرواز کرده‌انـد. در زمینـهٔ ایـن فضـا، یعنـی رویاروئیِ طبیعت دست نخورده و صنعت و فنّ جدید، روستائیانی را می‌بینـیم که به کسوت کارگر درآمده‌اند و در امتداد جادهٔ نیلی آزرده و خسـته سـرِ کـار می‌روند.

گرایشی از این دست در اشعار نخستین نیما نیز بود و آتشی این گرایش را، با این‌که در نهاد و پرورش وی نیز رسوخ داشته، از او گرفته است با این تفاوت که نیما از ساده مردِ کوه‌نشینِ مازندرانی دیگر قهرمانی نمی‌سازد که به مَصاف تمدن صنعتی و شهری برود و به سادگی می‌گوید: من از دونانِ شهری نیستم و خاطرِ پُر دردِ کوهستانی‌ام. اما «گلگون سوارِ» آتشی، سوار بر اسب، به جنگ با مردم و زندگانی شهر بزرگ می‌آید و، شاعر در نبرد دُن کیشوت‌وارِ این سوار، انسان آرمانی می‌جوید و می‌یابد و این گرایش او را به رابِرت فراسْت (Robert FROST (1874-1963 ، شاعر آمریکایی، نزدیک می‌سازد. برای این دو شاعر، روستا و زندگانیِ روستایی، به دلیل صفا و پاکی، بر زندگانی پُر هیاهو و آلودهٔ شهر برتری دارد. احساس بی‌علاقگی به جامعهٔ جدید و صنعت را در قطعهٔ «تخمِ لاک‌پشت و ماشین» رابرت فراست می‌بینیم ـ شعری که ماجراجوی روستائیِ دلیری را نشان می‌دهد که شاهد پیشرفت خطوط راه آهن به درون عرصهٔ مرغزار محبوب خویش است. او، پس از گذر قطار راه آهن، به سوی گوشه‌ای از مرغزار می‌شتابد تا مکان تخم لاک‌پشت‌ها را بیابد و یکی از آنها را بردارد و با چنین سلاحی مجهّز شود و در زمان گذرِ قطار بعدی این تخم لاک‌پشت یعنی بستهٔ لزج و پُر مایع را، به قصد از بین بردن قطار، به سوی آن پرتاب کند. این قصدِ مرد روستایی متضمّن همان موقف آشنای رومانتیک است یعنی رنجش از به دست نیاوردن زندگانی خصوصی و تنهایی مطلق، احساس خوشایند دربارهٔ «صحاری بکر» و نفرت نسبت به ماشین و صنعت. البته باید اقرار کرد دستگاه‌های ماشینی ـ چه در خود و چه در نتایج و کاربُردهای خود ـ زیبا نیستند امّا فواید و بهره‌های آنها فراوان بوده است. از این‌رو، فراسْت و دیگر رومانتیک‌ها، خواه در مقام کِشت کار و خواه در مقام شاعر و نویسنده، نمی‌توانند امیدوار باشند بدون یاری آنها به زیستن ادامه دهند و عجیب است که لوکوموتیو، این اسبِ بی‌گزند و صبور

تمدّن را به عنوان نُماد آسیب‌رسان و شرور صنعت می‌شناسند و مـی‌شناسـانند. با این همه، شـاعران رومانتیـک از جملـه آتشـی، کـه گـرایش واقـع‌گرایانـه و اجتماعی نیز دارند، با ماهیّـت اجتمـاعیِ دسـتگاه‌هـای ماشـینی، کـه زنـدگانی امروزینه را بسی بغرنج و دشوار کرده است، در ظاهر مخالفت دارند نه با خـود صنعت و ماشین و برآنند که ماشین و صنعت جدید، در صورتی که به خـدمت همهٔ انسان‌ها درآید، عامل گزندرسان و خطرآفرینی نخواهد بود.

مجموعه‌هـای اشـعار منـوچهر آتشـی: *آهنـگ دیگـر* (۱۳۳۹)، *آواز خـاک* (۱۳۴۶)، *دیدار در فلق* (۱۳۴۸)، *بر انتهای آغـاز* (۱۳۵۰)، *وصـف گـل سُـوری* (۱۳۷۰)، *گندم و گیلاس* (۱۳۷۱)، *زیباتر از شکل* قدیم جهان (۱۳۷۶)، چه تلخ است این سیب (۱۳۷۸)، حادثه در بامداد (۱۳۸۰)، اتفاق آخر (۱۳۸۱)، *خلیج و خـزر* (۱۳۸۱)، *ریشـه‌هـای شـب* (۱۳۸۴)، *غـزل غـزل هـای سـورنا* (۱۳۸۴) (مجموعهٔ اشعار آتشی پس از درگذشت او در سال ۱۳۸۶ در تهـران بـه چـاپ رسید.)[1] همه در فضایی بومی و واقعی و در عین حال رومانتیک، با الفاظی گاه درشت و زُمخت و گاه نرم و لطیف شکل گرفته و این تضـاد در جاهـایی کـه شاعر سخنی تازه دارد اسلوب و شیوه‌ای ویژه می‌سازد که شاخصهٔ شعر آتشـی و دیگر سرایندگان خطّهٔ بوشهر و سرزمین‌هـای سـاحلی جنـوب ایـران اسـت. اشعار نخستینِ آتشی، هر چند در فضای جدید شعری سروده شده، بـاز پیونـد زیادی با اشعار سعدی و تولّلی دارد. تعابیر آشنا و تشـبیهات و اسـتعاره‌هـا در دسترس فهم است امّا همچنان که شاعر به کار شاعری ادامه می‌دهد، به احتمال به تأثیر یدالله رؤیائی، تعابیر و تشبیهات بغرنج و عبارت‌های عجیـب و غریـب به کار می‌بَرد که بعضاً به عبارت‌های ترجمهٔ شاعران مُدرن غربی مانند می‌شـود و ساذگی و دلنشینی خود را از دست می‌دهد:

حالا حتماً کنار شومینه

پُر حرفی می‌کنند از برفی

که شراب سرخ کریسمس گرمش کرده
و از ترم آخر درس «سبز چشم»
که به کریسمس دیگر نخواهد کشید.[۲]

یا:

این همه دانایی
برخیز «نیچه» از لحاف کتاب جنون
زیرا «نمرود» تو
«اوسالومه» را هم با خود برده است.[۳]

صرف نظر از این‌که عبارت‌هایی از این دست برای فارسی‌زبان‌ها نامأنوس است و بیشتر اینان کاری به کار کریسمس و نیچه و سالومه (زنی که نیچه زمانی دوست می‌داشت) ندارند، خودِ ساختمانِ جمله‌ها نیز نشانی از زیبائیِ شاعرانه ندارد. با توجه به مجموعهٔ اشعار شاعر، می‌توان گفت که وی در گزینش و چاپ برخی نوشته‌های خود دقّت کافی نداشته و سره و ناسرهٔ بسیار را با هم آورده است. امّا در بسیاری از اشعار خود به‌ویژه در اشعار آغازینش، اصالت اندیشه، واژه‌گزینیِ دقیق، تعابیر زودیاب و دلنشین را بنیادِ کار قرار داده و برگ‌های زرینی بر دفتر شعر نو فارسی افزوده است مانند این بخش از شعر «بی‌بهار سبزِ چشمِ تو»:

امروز اتاق‌ها
مانند دره‌های بی‌کبک سوت و کور است
بی‌خنده‌های گرم تو ...[۴]

شعر آتشی با اشعار نیما و اخوان، از سویی، و با شعرهای رؤیائی و سروده‌های پست مُدرن‌ها، از سویی دیگر، نزدیکی و همسایگی دارد؛ امّا در آن‌جا رساتر و موفق‌تر است که به نیما و اخوان نزدیک می‌شود و نیز به‌ویژه در آن‌جا که شعرش را بر زمینه‌ای بومی بنیاد می‌نهد. تصاویر او از دریا، ساحل،

شنزار، صَحاری تفتهٔ بوشهر و دشتستانْ واقعی، شاعرانه و با اسلوب‌تر است. در این زمینه البته ساحل نشین‌ها، روستائیان و جاشوانی را می‌بینیم که با تلاطم‌های دریا دست و پنجه نرم می‌کنند. شاعران کهن و مُدرنِ فارسی، به دلیل اقامت در بخش‌های دور از دریا، کمتر از دریا و ساحل و کشتی ... سخن گفته‌اند و آن‌جا که در این باره سخن رانده‌اند دریای وصف شدهٔ آنها کلی، استعاری و مَجازی بوده است (مانند شبی تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل ... سرودهٔ حافظ). امّا نیما و آتشی دریای واقعی را به عرصهٔ شعر آورده‌اند به‌طوری که بوهای شور دریا، زُهم ماهی‌ها، و بوی عرق بدن جاشوان را می‌شنویم. واژگان اشعار این شاعر غالباً بیانگر کوچ کردن، سفر قافله‌ها، دریانوردی و خطرهای آن، خشکسالی، دره‌های بی‌کبک و گوزن و آهو، بوته‌های سرخ شقایق، شیب‌های ماسه، چابک‌سواران کهن که گاهی یاغی می‌شدند و سینه‌ای مزیّن به مدالِ عقیقِ زخم داشتند، پرواز کبوتران، انگورهای سبز و درشت و زلال ... آن چیزهایی هستند که در صحاری دشتستان و بوشهر دیده می‌شود. فقط در برخی از اشعارِ آخرینِ او به موضوع زندگانی در شهر جدید پرداخته می‌شود ولی، به هر حال، شاعر در این قِسم اشعار نیز به افسانه‌های بومی، زیست و کار جاشوان، چوپان‌ها، ماهی‌گیران، یاغی‌های قدیمی (مانند عبدوی جط [شتربان]) گریز می‌زند و گاه از آن حماسه یا نمایشِ غم‌انگیزی می‌سازد که به قِسمی با سیاست روز پیوند می‌یابد:

«دِه تیرِ» نارفیقان گل کرد
و دَه شقایق سرخ
بر سینهٔ ستبر «عبدو» گُل داد.[۵]

آتشی، در بیشتر اشعار خود، تغزّل و حماسه را به نوعی به هم پیوند می‌زند. شتربان جسوری مانند «عبدوی جط» و سوار کار شعرِ «خنجرها، بوسه‌ها ...» دل در گرو زیبارویی نیز دارند و، زمانی که کشته می‌شوند یا

شکست می‌خورند، مرثیه و اندوه ایشان در سیمای زن یا دختری به سوگ نشسته به بیان می‌آید و به این اعتبار، شعر این سراینده به اشعار فِدِریکو گارسیا لورْکا شباهت می‌یابد. اشعار نخستینِ او در پهنهٔ اشعار تغزّلی رومانتیک ـ که نمایندهٔ شاخص آن تولّلی بود ـ سیر دارد. امّا شاعر به زودی از این کمند بیرون می‌جهد و تغزّل را در زمینهٔ ماجراهایی قرار می‌دهد که رنگِ رزمی و حماسی دارند. گفته‌اند که «اشعار آتشی، به رغم این جهشِ در خور توجّهِ شعری، از استخوان‌بندی استواری که لازمهٔ اشعار متشکّل و ماندنی است همواره بی‌نصیب بوده است.» این داوری را دربارهٔ اشعار آتشی نمی‌توان پذیرفت؛ زیرا بسیاری از اشعار او («خنجرها، بوسه‌ها ...»، «میخک‌ها»، «یک شهر و دو شهر»...) شکل‌بندیِ مناسب، فراز و فرود و پایان‌گیریِ رضایت‌بخشی دارند و معانی را غیر مستقیم بیان می‌کنند و کلمه‌ها یا بندهای زاید را کنار گذاشته‌اند. از این لحاظ، شاعرِ بوشهر به قِسمی به شاملو نزدیک می‌شود که در پرداختِ اشعار و تنظیم پایان‌بندی و تونیک شعر یعنی ساخت فورم هماهنگ مصاریع وابسته به هم، دقت درخور توجهی داشت. از ویژگی‌های دیگر اشعار آتشی همنوا کردن زبان ادب رسمی و ادب بومی و زبان محاوره‌ای است که حالت طبیعی به شعر می‌دهد. در این زمینه، کلمه‌های تراش خورده و درشت و خشن در کنار هم می‌نشینند و غالباً قطعه‌ای پرداخته و خوش‌ساخت پدید می‌آورند:

سپیده که سر بزند
تولّد جیک جیک
از پوک پوست/ هم نَفَس اوست
و اشتهای بی‌پایان/ در/ منقارهای زیادی گشاد.
پرنده خواب نمی‌بیند
که مارِ گرسنه‌تری در آن نزدیکی
منزل دارد.[۶]

از مجموعهٔ *آهنگ دیگر* تا مجموعهٔ *بازگشت به درون سنگ*، فاصله‌ها و فراز و نشیب‌های بسیاری در کار است. آغاز کار آتشی از این‌جاست که می‌گوید شعرش سرودِ پاکِ مرغانِ چمن نیست تا از خلال زنبق‌های شاداب شکوفان شود یا مانند پَرِ فوّاره روی گل‌ها بریزد و باور دارد مرغِ باغِ شعرش زاغ یا بوم است و فوارهٔ گل‌های او مار که گلبرگ‌ها را از زهر سرشار می‌کند. او از جغد و زاغ سخن می‌گوید و از خاک و خار و رنگ‌های مطرود و از گرگ. لحن سخن مبارزه‌جویانه است امّا از دردجویی و ملال‌طلبی نیز نشانه‌ها دارد:

«مسعود سعد»م تنگ میدان و زمین‌گیر
اِنعام من کُند است و زنجیر است و شلاق![۷]

شاعر می‌خواهد از شکست‌ها و دردها از جمله شکست‌های سیاسی حماسه‌ای بپردازد و زبان حال او این است که:

می‌خواهم چشم‌اندازهای لحظه‌های تعمّق و تنهائی خود را به شما نشان بدهم، می‌کوشم همیشه قصه بگویم، از آدم‌ها و اشیاء و سرزمین‌هایی که برای شما ناشناس نیست حرف می‌زنم امّا با دید و شناختی دیگر ... شعری که من از آن حرف می‌زنم در سنگ و چوب، در بلور و آهن، در کوچه‌ها و قصرها ... و در همه جاست. مقصود زندگی است. آیا گاهی سر کوچهٔ خودتان ایستاده‌اید و به یک تکه از زندگی که در خیابان روبه‌روی شما، به سادگی و صداقت جریان دارد خیره شده‌اید؟ همهٔ حرف‌ها در این است که باید به زندگی خیره شد. (*آهنگ دیگر*، صفحهٔ ۶، تهران ۱۳۳۹)

خیره شدن به زندگانی، یعنی توجّه دقیق به آنچه در برابر دیدگان ما می‌گذرد، موضوع بسیاری از اشعار آتشی است. او، در برابر خود، ساحل، دریا، پری، نخل، صحاری تفته را می‌بیند و می‌خواهد تصویری از آنها ارائه کند که

از خود آن چیزها و دورنماها خبر دهد. گاهی ایماژهای آمده در شعرش، تصویر صِرفْ تصویرِ دورنمای روبه‌روست:

پرده‌ها، فرش‌ها، بی‌تکان، مات

دور من زندگی جمله تصویر.[۸]

شاعر در این زمینه‌ها کاری به این موضوع ندارد که چرا زندگانی پیرامونش مات و راکد ایستاده است یا بر سر زورق‌نشینانی که در تلاطم دریا در آستانهٔ مرگ قرار دارند چه می‌آید؟ یا بخاری که از مرداب برآمده و شیشهٔ پنجره‌ها را تیره و کدر می‌کند چه سرچشمه‌ای دارد؟ از این رو، به صورتی از داوری خودداری می‌کند و حتی می‌خواهد تماشاگرِ محض باقی بماند و در زاویهٔ درویشی و بی‌خیالی بیارامد:

شاید

امّا مرا زین حکایات

گوش خالی است

چارهٔ آن‌سان که «پیر»ی به من گفت

بی‌خیالی است. (همان، ج ۱، ص ۶۱)

ولی آتشی، به‌رغم گرایش به تماشاگرِ صرفْ بودن، به واسطهٔ دارا بودن تجربهٔ اجتماعی به تماشاگریِ محض بسنده نمی‌کند و، در اشعار اجتماعی خود، شاعرِ رنج‌ها، نومیدی‌های مردم، دشت‌های ویران، قلعه‌های متروک و شمشیرهای شکسته و سواران شکست خورده است و تحوّلات اجتماعی را تصویر می‌کند و صرفاً تماشاگرِ لحظه‌های انتزاعیِ زندگانی نیست. او به پیرامونش می‌نگرد و دریا، صحرای عطشناک، جاده‌ها، درختان، گیاهان، و قصه‌های خطّهٔ بوشهر و دشتستان را در شعرش به صدا درمی‌آورد؛ آدم‌ها، جانوران، گیاهان، بوته‌ها در زمینهٔ زندگانی روستایی و بومی، با زبانی گاه تصویری و گاه حماسی، در سروده‌های او مجسّم می‌شوند. برخی از این مایه‌ها

بسیار ساده‌اند و هرکس می‌تواند ژرفای آن را دریابد؛ امّا همین مایه‌ها، چون جنبهٔ عام دارند، محدوده‌های محلی را در می‌نوردند و، تا آن‌جا که جهت‌گیری درست دارد، به تصاویری عام و مشترک بدل می‌شوند. آتشی مانند نیما به زادگاهش سخت دلبسته است. از این‌رو، زمانی که گذارش به شمالِ سرسبزِ ایران می‌افتد، باز در اندیشهٔ «جنوبِ چشمه‌های عطش»، «جنوبِ باغ ساکت خلیج» است و به حسرت می‌گوید «در کنار جنگل بلند آب تشنه مانده است».

تغزّل و حماسه در اشعار آتشی، همچنان‌که در اشعار شاملو، همدوش یکدیگر پیش می‌روند. او، در حماسه، غالباً همان درون‌مایه‌ای را می‌پروراند که با زبانی تصویری ـ حماسی در شعر «خنجرها، بوسه‌ها...» انعکاس یافته است. این شعر از بهترین سروده‌های آتشی و یکی از مظاهر موفّقیّت نوشتن شعر در شعر نو فارسی است. کانون شعر از ماجرای زندگانیِ سوارکاری مبارز و اسب او حکایت دارد. اسب سوار یادآور پهلوانانی است که در روزگاران پیش به انگیزه‌های متفاوت سر به عصیان بر می‌داشتند و با سمّ اسب خود بر طومار جاده‌ها قصه می‌نوشتند و در برابر بیدادگران طغیان می‌کردند و گاه محبوب خود را از درگاه غرفه‌ها و از میان خطرها و در فضای بیم مرگ و امید به زندگانی، می‌ربودند و با خود به کوهساران می‌بردند. جوّ پهلوانی و روح سلحشوری بر سراسر شهر حاکم است:

اسب سفید وحشی، سیلاب دره‌ها
بسیار صخره‌وار که غلطیده بر نشیب
رَم داده پُر شکوه گوزنان
بسیار صخره‌وار که بگسسته از فراز
تا رانده پُر غرور پلنگان.[۱۰]

شعر به این سبب که سرشار از واژه‌های پلنگ، صخره، وحشی، یال، خشم، شمشیر، و اسب است به صورت حماسه در نیامده بلکه از این راه حماسی شده است که نظرگاه شاعر در برابر دورنما، خشن، بَدَوی و آمیخته با منش

پهلوانی و ستیزه‌جویانه است. یادآوری‌های پهلوانان با توانائی‌هایِ حسّی او نیرو می‌گیرد و اسب و سوارِ تصویر شده در شعر وجودِ محسوس و واقعی می‌یابد:

خورشید بارها به گذرگاهِ گرم خویش
از اوجِ قلّه بر کفلِ او غروب کرد
مهتاب بارها به سراشیب جلگه‌ها
بر گردنِ سطبرش پیچید شال زرد
کُهسار بارها به سحرگاهِ پُر نسیم
بیدار شد ز هلهلهٔ سُمّ او ز خواب.[۱۱]

این تعابیر محیطی سلحشورانه ساخته‌اند. به گفتهٔ شیلر، «بعضی شاعران خود طبیعتند، در حالی که دیگران طبیعت را می‌جویند». در این معنا، هُمر و فردوسی و تولستوی «طبیعتند» و بین آنها و عرصهٔ طبیعت و زبانِ شعر، شیشه یا جداری بلورین حایل نمی‌شوند. زمینهٔ اشعارِ حماسه سرایانِ بدوی شبانی و روستایی و زبان آنها آرکائیک (کهن) است. در این‌جا سخن از نبرد است و سوارکاری، کشت و زرع، دره و کوه و دشت، و احساس و اشاره‌های محسوس و مادّی بر عوامل دیگر برتری دارد. می‌بینیم که در شعرِ حماسی، نیرو و سرزندگی به خودیِ‌خود ستایش‌انگیز است. پذیرش زنجیرهٔ هستی از چیزهای خشن و آفریده‌های درنده‌خو و ستیزه‌جو تا ستاره‌ها گسترش می‌یابد و همراه آن تشخیص داده می‌شود که انسان و دیگر آفریدگان در جایگاه واقعیِ‌خود قرار گرفته‌اند. در حماسه شکست هست ولی شکستگی نیست. پهلوان به جدّ در برابرِ حریف می‌ایستد و تن به پوزش و دست به بند نمی‌دهد. با این همه، اسب سوارِ شعرِ «خنجرها ...» از عرصهٔ نبردی بازگشته که، در آن، جز شکست نصیبی نداشته است. اسبِ سفیدِ ستیزه‌جوی او گران‌سر بر آخور ایستاده و در فکر دشت‌های وسیع و قلعه‌های استوارِ دوردست است. قفسِ

طویله او را شکنجه می‌دهد و منتظر است سوار پا در رکاب کند تا هر دو دگر بار در دشت‌ها در پی گوزن‌ها بتازند و پلنگ‌ها را برَمانند. او ناشکیبا بر خاک سُم می‌کوبد و راکب خود را می‌پاید ولی راکبِ شکسته‌دل دیگر عزم نبرد ندارد:

با راکبِ شکسته‌دل امّا نمانده هیچ
نه ترکش و نه خفتان، شمشیر مرده است
خنجر شکسته در تنِ دیوار
عزمِ سترگ مردِ بیابان فسرده است.[۱۲]

سوار از نگاه اسب خود پریشان می‌شود و با او سخن می‌گوید و از او می‌خواهد وی را سرزنش نکند و گرگِ گرسنهٔ غرورش را از خواب بر نینگیزد؛ زیرا دشمن این بار «به پیکان سکه‌ها» کمین کرده است نه با شمشیر و نیزه و خنجر و دیگر ابزارهای نبرد. شعر البته در این بخش تراژیک می‌شود. حیله‌ای در کار آمده که از مرزِ پیش‌بینیِ سوار فراتر رفته است. او مرد نبرد است امّا اینک دست مرموزی سیر طبیعی نبرد را باژگونه کرده، طلسمِ «بیم» بازوی او را از کار انداخته و پولادِ قلب وی زنگار گرفته است و وحشتناک‌تر اینکه:

شمشیر مرده است!

گویا اسب نمی‌داند که دورهٔ سلحشوری پایان یافته و دیگر تاخت و تاز در دشت‌های گسترده ممکن نیست. امّا سوارکار این را می‌داند و می‌خواهد اسب را متوجه کند که دشمن مجهّز به سکه و دیگر ابزارهای وسوسه و فریب است. پس بهتر است مرگی آرام را پذیره شوند. اسب البته این دلیل را نمی‌پذیرد و به رغم بهانه‌های سوارکار، همچنان خشمناک و ستیزه‌جویانه سُم بر خاک می‌کوبد و گسسته‌یال به دشت‌های گسترده و قلعه‌های دوردست می‌اندیشد. در این شعر، شاعر بر سر دوراههٔ ماندن و رفتن، مرگ و زندگانی، نام و ننگ ...

لحظه‌ای درنگ کرده است. در سطح واقعی، اسب و اسب‌سوار پهلوانی‌های گذشته را یادآور می‌شوند. امّا، در سطح خیال‌آفرینی، شاعر چیزی بیش از این می‌گوید. ماجرا این بار ماجرای شکستِ جنبشِ ملی دهۀ ۳۰ است که با زبانی دیگر در «ساعت بزرگ» و «قصۀ شهر سنگستان» اخوان ثالث (م. امید) نیز بازتاب یافته است. در شعر آتشی، بدنۀ مجمعِ مبارزان یعنی اسب، در زمان فروریزی بنیادهای جنبش، همچنان در اندیشۀ نبرد است. امّا راکب (رهبرِ گروه) از پای درآمده است چرا که در دامِ توطئه‌ای افتاده که بُرد آن بیش از محاسبه‌هایی است که توانایی و تدبیرهای او برآورد توانند کرد.

صورتِ دیگر ماجرای اسب و سوار در مجموعۀ *آواز خاک* به نمایش درمی‌آید. سوارْ اسب را در آخور روستا می‌گذارد و به شهر می‌آید. او، هر چند از دیار خود به تنگ آمده، امّا هنوز از آن نبریده است و می‌اندیشد: آیا دوباره «سواران» به میدان درخواهند آمد؛ آیا شب‌های پر ستارۀ دورۀ کودکی، که در زیر سقف آسمان ژرف دشتستان به دیده می‌آمد، باز خواهد گشت؛ هلهله‌های طوفانزای دریای بوشهر باز شنیده خواهد شد؟ امید به تجدید خاطرۀ ایام دل‌انگیز گذشته دل شاعر را ترک نمی‌کند:

هنوز آن سوی کوه آوازهایی ساده می‌خوانند
که مهتاب
چمن‌زارانِ رؤیای نجیب «باز یاران» را
تماشا می‌کند در کوچه‌های آب
هنوز آن‌جا خبرهایی‌ست.[۱۳]

وسوسۀ بازگشت به یار و دیار در شاعر چنان نیرومند است که سوارکارِ بی‌باک خود را در شعرِ «گلگون سوار» به شهر می‌آورد. در این‌جا نیز، پهلوان با حیلۀ دشمنان، بر خاک می‌افتد. فضای شهر تا حدودی یادآور فضای اشعار تراژیک لورکاست. «عبدوی جط» هم، دردمند و زخمی، از تپه‌ها سرازیر

می‌شود و در اندیشهٔ انتقام است ولی خود دیگر از عهدهٔ این کار بر نمی‌آید. از این‌رو، همهٔ امیدش را در وجود پسرش می‌بیند در حالی‌که نمی‌داند آیا به راستی پسرش میراث دلیران کوه و دشت را پاس خواهد داشت یا نه.

اشعار روایی (حماسی) آتشی غالباً برگردان همند و در مایه‌ای یکتا به بیان آمده‌اند و جز قطعه‌های «خنجرها، بوسه‌ها...» و «عبدوی جط»... اثری یکنواخت در خواننده پدید می‌آورند و نظر گاهی رومانتیک می‌سازند. امّا، در پس پشت سطح ظاهری قلعه‌ها، نشانه‌های زنده‌ای از پهنهٔ زندگانیِ دریائی و روستایی دیده می‌شود و از همین عناصر است که شاعر قدرت القای ابعاد زندگانی و طبیعت را با هم می‌گیرد و به خواننده می‌رساند. در این اشعار، آدمی خوش‌خیال و فارغ از دردِ مردم که به تماشای دریا می‌رود به صحنه نمی‌آید: با مردم است و با آن پیوند دارد. در این‌جا، نه «حجمی هندسی» بلکه «حجمی انسانی» دیده می‌شود ـ صحنه‌هایی از عرصهٔ تنازع بقا و تلاش آدمیانی که بارِ محرومیت و رنج قرون را بر دوش دارند و با این همه، خصایل انسانی و دیرینه و تکاپوی پیوستهٔ خود را نگاه داشته‌اند و سرود و مرثیهٔ زندگانیِ سخت و پر تلاش انسانی خود را در کویرها، دشت‌ها و نخلستان‌های خاطره‌انگیز از زبان شاعر به گوش ما می‌رسانند:

به دریا ماهیان، کبوتران بودند
که طواف می‌کردند
گِردِ ضریحِ ماه
و ماهیان که مرجان‌ها را نوک می‌زدند
گوشتِ ماه به دندان‌هاشان بود.[۱۴]

در اشعار آتشی، تغزّل نیز جای نمایانی دارد (وی غزل بسیاری سروده است) که در شمار تغزل های خوب شعر معاصر ایران است. در این اشعار،

گاهی لحن حماسی نیز نمایان می‌شود؛ امّا آن‌جا که به تغزّل ناب پرداخته می‌شود واژگان و تعابیر شعر بسیار لطیف و خیال‌آفرینند:

من قند ندارم امّا/ این چشم‌ها/ کشیده از لبخندی ژرف/ شیرین‌تر از عسلند.[۱۵]

پی‌نوشت

۱. *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ نهم، شمارهٔ چهارم، زمستان، ۱۳۸۶

۲. *مجموعهٔ اشعار*، ج ۲، صفحهٔ ۱۲۲۷، تهران، ۱۳۸۶

۳. همان، ۱۸۶۸

۴. همان، ۱/۱۹۱

۵. همان، ۲۳۶

۶. همان، ۲/۱۸۰۲

۷. همان، ۱/۲۵

۸. همان، ۱/۵۹

۹. همان، ۱/۶۱

۱۰. همان، ۱/۲۶

۱۱. همان، ۱/۲۷

۱۲. همان، ۱/۲۸

۱۳. همان، ۲/۲۳۵

۱۴. همان، ۲/۱۵۳۳

۱۵. همان، ۲/۱۶۴۶

منوچهر نیستانی

«با هرکسی هوای سفر هست
با هیچ‌کس نه رای نشستن
سقف شکسته را پی آذین
طفلانه با گل آذین بستن
گُل‌ها به سقف خنده زنانند
بی‌اعتنا به ما گذرانند
گل‌ها ز مرگ و فتنه چه دانند؟»

(*دیروز ـ خط فاصله*، ص ۷۹)*

منوچهر نیستانی در ۱۳۱۵ در کرمان زاده شد. پس از فراغ از تحصیل آموزش‌های ابتدائی و متوسطه در زادگاه خود به تهران آمد و وارد دانشسرای عالی تهران (رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی) شد. پس از اخذ درجهٔ لیسانس از دانشسرای عالی به دبیری دبیرستان‌های پایتخت اشتغال ورزید، و تا پایان عمر مشغول تدریس بود، یا به کارهای فرهنگی اشتغال داشت.

---

* *دیروز ـ خط فاصله*، ۷۹، تهران

نیستانی همسر و فرزند و زندگانی آرامی داشت. اهل مصاحبه و مقاله‌نویسی نبود. آهسته و آرام سخن می‌گفت و سخنش با چاشنی طنز و ضحک همراه بود.

آثار او این‌هاست:

جوانه (۱۳۳۳)، *خراب* (۱۳۳۷، *دیروز ـ خط فاصله* (۱۳۵۰)، *گل اومد بهار اومد* (شعر برای کودکان ۱۳۴۵)، در مجله *آینده* آگاهی‌های دیگری دربارهٔ زندگانی نیستانی آمده است که چند سالی نیز در شهرستان‌ها تدریس کرده و مدتی هم در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به کار پرداخته و در ۱۳۵۷ بازنشسته شده است. دیگر آثار او *خارستان* از ادیب قاسمی کرمانی (۱۳۳۷، کرمان) است و *روان‌شناسی و دشواری‌های تربیتی* (۱۳۳۷، تهران). مجموعه شعر *جوانه* نیز در کرمان به چاپ رسیده است. نیستانی در ۲۷ اسفند ماه ۱۳۶۰ در تهران درگذشت. (*آینده*، سال هشتم، شمارهٔ ۵، ۱ مرداد ۱۳۶۱، ص ۲۸۳)

خراب مجموعه ۳۰ قطعه شعر است که در فاصله سال ۱۳۳۴ تا ۱۳۳۷ سروده شده. شعرهای نخستین او در سال ۱۳۳۴ (و بیشتر در کرمان) سروده یا چاپ شده و در این زمان شاعر ۱۹ ساله بوده است. «کولی» نخستین شعر دفتر *خراب* به نصرت رحمانی تقدیم شده و اثر مستقیم او را بر شعر نیستانی نشان می‌دهد. زنی کولی به در خانه‌ای می‌آید که «ستاره می‌بینم». مادر و دختری در خانه‌اند و مادر می‌گوید: «ستاره ما پیداست». دخترک می‌پرسد: ستارهٔ ما کجاست؟ مادر می‌گوید: آن‌جاست. دختر به آسمان می‌نگرد و هرچه جستجو می‌کند ستاره‌ای نمی‌بیند.

از همین قطعه شعر ایستار نیستانی نسبت به زندگانی مردم پیداست. او می‌خواهد بُن‌بست‌ها و شوربختی‌ها و زندگانی مردم بی‌ستاره (بی‌بخت و طالع) را با زبانی طنزآمیز نشان دهد، گرچه مایهٔ این طنز نبرومند نیست. وقتی کولی می‌گوید:

آی بی‌بی ستاره می‌بینیم:
در افق تک ستاره‌ای خاموش
دید و از زور خنده شد به دو نیم![1]

و این به آن معنی است که کولی راه را عوضی آمده و می‌خواهد ستارهٔ کسانی را ببیند که هرگز در آسمان یک ستاره نداشته‌اند. اشعار کتاب بیشتر در قالب چهارپاره، روان و ساده است و در حوزهٔ اشعار نسل خسته سال‌های ۳۲ به بعد گنجاندنی است.

در کوی من چراغ میاور
مهتاب مرده است در این کو![2]

شاعر در این اشعار خاکستری است مانده از خرمن و از رقص سایه‌ها گریزان و گیاهی هرزه که در باغ جائی ندارد، ابر مانند مرده‌شوئی پیر است، دشت‌ها تشنهٔ آواز اویند، جامعه گندابی بیش نیست، از بام دو زاغ سیاه می‌خوانند، چشمه‌ها خشکیده‌اند .... اما درگیراگیر این شب‌های سیاه و شوربختی‌ها، گاه جرقه‌ای دل شاعر را روشن می‌کند:

لیلی من صبح را به کوچه فرستاد
لب، چو پس از خواب شب گشود به لبخند
گرمی صد آفتاب ریخت بهر کوی
موج طلائی گیسوان چو پراکند[3]
لیلی من کودک رمیدهٔ صحراست
شاهد من غنچه‌های وحشی نازش
آن همه خاموشی‌اش به چشم فریبا
و آن همه در این دو چشم خامش، رازش[4]

در این‌گونه اشعار نیستانی تأثیر سروده‌های توللی را نیز می‌بینیم ولی با این همه شاعر به رحمانی نزدیک‌تر است. حتی در این چهار پاره‌های غنائی، شعر

نیستانی ساده و روان و دارای ترکیب‌های وصفی بی‌پیرایه است و صبغهٔ ترصیع‌های تغزلات توللی و نادرپور را ندارد. به سخن دیگر تغزلات توللی، تغزلاتی اشرافی است. در این اشعار رنج و سوختن و گداختن هست اما خواننده در خواندن اشعار او حس می‌کند در تالار چلچراغ‌ها و بلورها و آئینه‌های درخشان یا در باغ‌ها و سایهٔ شمشادها و در ضیافت خنده‌های روشن مهرانگیز، بر آسودگی شب زنده‌داران، و شاخه‌های مریم درخشان و صفای صبح رخسار مهرویان حضور دارد:

پرندی هوس‌بخش و زرتار و نغز
بتابیده بر ساق افسونگرت
به زرینه استخر مواج روز
شناور چو قو، مرمرین پیکرت.[۵]

دست رحمانی و نیستانی به این دنیای «نور و بلور» نمی‌رسد. و این طبیعی است زیرا این دو شاعر در کوچه‌اند و مسکن‌شان «سراچهٔ مهر» نیست، «کلبهٔ تاریک و خراب» است، بنابراین تغزلات آنها نیز آن همه دنگ و فنگ ندارد. از سوی دیگر نیستانی جویای «لحظه‌های» سادهٔ زندگانی است. گناه و شهوت در شعرش آن رنگ تندی را که در اشعار توللی و رحمانی داشت ندارد. در این‌جا رگه‌های رئالیسم بیشتری دیده می‌شود و در بیان احساس نیز اعتدال بیشتری است. شاعر در قطعه «آی دختر کوچولو!» به دخترکی خطاب می‌کند که در کنارم بنشین تا قصهٔ خود را برایت بیان کنم، تا گوشت بیشتر باز شود و بدانی در کجا زندگانی می‌کنی. چند سال دیگر بزرگ و رعنا می‌شوی، آثار زوایک را می‌خوانی و به بند احساس گرفتار می‌آئی و شعر می‌سرائی. فریبکاران در پی‌ات راه می‌افتند و بازی احساسات راه می‌اندازند:

شعر، دل، حسرت و آه
عشق افلاطونی

«دعوت قانونی»![۶]

شعر البته بد نیست و خودش قسمی زندگانی است اما در این‌جا نام از شعر نبردن بهتر است زیرا بهترین شاعره شهر شما [پروین اعتصامی] با همه شیرین‌سخنی «هیچ جز تلخی از ایام ندید». اگر در ورطهٔ دام فریبکاران بیفتی، قصه‌ات البته خریدار خواهد داشت. نویسندگان «فاضل» مجله‌ها از اشک‌ها و شوربختی‌های تو قصه‌ها خواهند نوشت و معاش خود را تأمین خواهند کرد. پس:

آی دختر کوچولو
سعی کن
قهرمان اثر تازهٔ «فاضل»[۷] نشوی
تو در این خارستان
گل خوشبوئی، غافل نشوی![۸]

نیستانی در دفتر *خراب* بین ادبیات و شعر آراسته (رسمی؟) و شعر کوچه، بین بیان جدّی و طنز در نوسان است و گاه هر دو را در یک قطعه شعر بکار می‌گیرد. این اشعار او گرچه سخن از هراس، رنج و تاریکی محیط ... می‌کند امّا اشاره‌ای نزدیک به فروریزی جنبش ملی و مقارنات آن ندارد. از آن‌جا که شاعر در زمان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، هفده‌سال بیش نداشته و در کرمان دانش‌آموز دبیرستان بوده، پیداست که از آن «صاعقه» و «تندُر» خیزش و شکست، آتشی در جان ندارد، در حالی‌که در اشعار نصرت رحمانی، امید، شاملو، کسرائی ... که در سال‌های اوج‌گیری جنبش ملی مبارز ادبی و شاعر پیشرو در میدان بوده‌اند، نشانه‌ها و ارجاع فراوان به قیام مردم، پیکارهای خیابانی و درخشش ستارهٔ امید و سپس افسردگی، مردم‌گریزی، نومیدی در اشعار آنان دیده می‌شود. گونهٔ شاخص شعر مبارزه‌جویانه معاصر فارسی را در قطعنامه شاملو (۱۳۳۰) می‌بینیم. شاعر در این‌جا قهرمانی است که رزم و

مقاومت مردم را به عرصهٔ شعر می‌آورد و همراه مبارزان سراسر جهان می‌رزمد؛ و پیروزی را در آماج خود دارد؛ و شعر او مارش خونین پیروزی است:

شعری ... با سیصد هزار دهان
شعری با قافیهٔ خون
با کلمه انسان
با مارش فردا
شعری که راه می‌رود، می‌افتد، برمی‌خیزد، می‌شتابد.[۹]

اما این آهنگ فخیم و حماسی به سبب شکست اجتماعی جای خود را به آهنگی تراژیک می‌دهد، طبل طوفان از نوا افتاده است:

دروغین بود هم لبخند و هم سوگند
دروغین‌ست هر سوگند و هر لبخند
و حتی دلنشین آواز جفت تشنهٔ پیوند[۱۰]

در تحلیل اشعار جدید، بس که به ساختمان و شکل شعری پرداخته‌اند، به این وضعیت تاریخی معاصر که هم در پیروزی و هم در شکست، اشعار خوبی بوجود آورد، اشارهٔ جدّی نکرده‌اند و من گمان می‌کنم اگر رویدادهای آن سال‌ها را دقیقاً در نظر نداشته باشیم (حتی می‌خواستم بگویم اگر درون آن نزیسته و از درون آن نگذشته باشیم) به حاق مطلب نخواهیم رسید، این است که محمد حقوقی در تفسیر «آن‌گاه پس از تندر» امید، که دقیقاً موقعیت پس از شکست جنبش ملی را نشان می‌دهد، دچار اشتباه شده و منحصراً تعابیر ابیات آن را به طور لفظی توضیح می‌دهد و اشاره‌ای نمی‌کند که آن نطع خون‌آلود، اشجار باغی که صلیب مبارزان می‌شود، شطرنج بازانی که زیر باران بر گلیم تار نشسته‌اند... چه‌اند و که‌اند؟

حقوقی به سادگی در تفسیر:

آن‌گاه اشارت کرد سوی طوطی زردی

کان‌سو ترک تکرار می‌کرد آنچه او می‌گفت
با لهجهٔ بیگانه و سردی
ماتم نخواهی کرد، می‌دانم.[۱۱]

می‌نویسد: «وزن ناگهان افشای راز می‌کند. اشاره‌ای به سوی طوطی زردی (طوطی زرد، همسایهٔ دورترین و دوست همسایه نزدیک) (!) که با لهجه بیگانه‌ای حرف زن را تقلید می‌کند»[۱۲]

توضیح حیرت‌انگیزی است! گمان می‌کنم فقط با رمل و اُصطرلاب بتوان از این جمله «طوطی زرد، همسایهٔ دورترین و دوست همسایهٔ نزدیک» چیزی فهمید ولی ما بدون کمک گرفتن از آن ابزار می‌دانیم مراد حقوقی از این طوطی زرد چین کمونیست است به دلیل آن‌که چینی‌ها زردپوستند! همسایهٔ نزدیک، شوروی است و دوست همسایه نزدیک و دورترین همسایه، چین است (در آن زمان روابط این دو کشور خوب بوده است) اما حقوقی حتی یک لحظه از خود نپرسیده است که چین کمونیست در واقعهٔ کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ چه نقشی داشته است؟ «آن‌گاه پس از «تندر» با وصفی ساده، ماجرای شکست جنبش ملی است که در کابوس می‌گذرد. یک سو مردم و شاعرند و سوی دیگر نظام فرتوت خودکامه و عرصهٔ شطرنج نیز عرصه پیکار اجتماعی است. پیر فرزینان همان رجال استخوان‌دار فراموشخانه‌ای‌اند که در پس پشت عرصهٔ شطرنج و حتی از کرانهٔ رود «تایمز»، «شاه» را هدایت می‌کنند و سر نخ رویدادها بدست آن‌هاست. طوطی زرد شاه است (به اعتبار جامهٔ نظامی زرد رنگ که غالباً می‌پوشید) که سخن صحنه گردان‌ها را مکرر می‌کند. طوطی است به اعتبار این‌که از خود اختیاری ندارد و سخن دیگران را بازگو می‌کند: «ماتم نخواهی کرد...»

نیستانی از خواب کابوسی شکست آن سال‌ها فارغ است و البته این عیبی بر او نیست. از دل آن طوفان نگذشته که آن را بازگو کند. پس زمانی که می‌گوید:

شمع‌ها افسرده‌اند
تیرگی آکنده این محراب را
من به امید شراری دیرسوز
شام را سر می‌برم در پای روز.[۱۳]

احساس فردی را وصف می‌کند یا دست بالا گیریم، طنین آهنگ شکستی را که هنوز در سال‌های ۳۵ و ۳۷ نیز در تموج بود باز می‌تاباند.

قطعهٔ «غلیون»، شعری عامیانه است در مایهٔ اشعار طنزآمیز دهخدا (در مثل در قطعهٔ رؤسا و ملت: خاک به سرم بچه به هوش آمده ...) زنی به نام شاباجی مشغول کشیدن قلیان است و در حالی‌که کروکر، صدای قلیان بلند است با فاطی (دختر یا خادمه‌اش) حرف می‌زند: فاطی جون از زن بابات چه خبر؟ پسر آبجی قمر زنش زائید؟ و ... سپس داماد شاه‌باجی از راه می‌رسد:

سلام ننه! چی چی داریم؟
ـ چی داریم و زهر مار
ـ ننه جون، ننه جون...
چی چی داریم؟
ـ آب دوغ خیار
کروکر ... کروکر.[۱۴]

در این قطعه دشواری‌های زندگانی مردم عادی طرح شده است. در مثل شاه‌باجی از فاطی می‌پرسد که:

پسر آبجی قمر زنش زائید؟
ـ آره یک ماهه! اونم یک پسر کاکل زری!

ـ شوهرش باهاش خوبه؟

ـ نه بابا، مرتیکه با پول زری

توی شیره کشخونه دایم می‌افته نیم وری![۱۵]

طنز نیستانی در این‌جا چندان گُل نمی‌کند و بیان‌اش نیز توفیق‌آمیز نیست. حاصل مطلب آن است که شاه باجی و فاطی بس که مشغول غیبت از دیگران و پرس و جو از احوال این و آن هستند، به کار اصلی خانه، تهیه نهار، نمی‌رسند.

ویژگی دیگر *خراب* وصف برخی نکته‌های کوچک امّا غنانی یا مضحک زندگانی است که در ضمن برخی اشعار، خودی نشان می‌دهد. این ویژگی که نیستانی را از دیگر تغزلگویان معاصر جدا می‌کند، در کتاب *دیروز ـ خط فاصله* به قوّت بیشتری جلوه‌گر می‌شود امّا در *خراب*» نیز حالتی خودمانی به شعر او می‌دهد. در قطعهٔ «مشکل‌گشا» سخن از افسانهٔ معروفی می‌رود که در آن خارکنی پیر از دشت توبره‌ای ریگ می‌آورد و ریگها به سبب «نظر کیمیائی» در دل شب «گوهری یکدست» می‌شود.[۱۶] در پایان قطعه شاعر می‌گوید:

مادر من! قصه مخوان شب گذشت

ریگ تو گوهر شدنی نیست، نیست![۱۷]

در «خار بی‌گُل» محبوب شاعر در هیاهوی گل‌ها، گم می‌شود، و سراینده روزها و شبها چشم انتظار اوست که با بهار دیگر باز خواهد آمد. ولی او ناپدید شده است. تا این‌که از دور در سکوت جنگل، روزی ناگهان غباری می‌آید و موج برمی‌انگیزد. شاعر به خود می‌گوید: گیسوی اوست آه! اما غبار آمده، ابری بیش نیست:

گویم به خویش اینک، گم شد

درها یهوی گل‌ها، باید

خاری شدن به سینهٔ گُل بودن

در راه او ـ بهارم ـ بنشستن
یک روز پای نازک اوخستن![۱۸]

در قطعهٔ «پیر» به خاله گلین شصت و چند ساله که در تدارک عید است و مانند دختران جوان از رسیدن بهار به نشاط درآمده می‌گوید:

گربهٔ پیر و نشاط بازی؟ زشت است
از تو گذشته است!

بهتر است گوشهٔ هشتی کنار منقل بنشینی و قلیان بکشی، چرت بزنی و قصه بخوانی:

فال ببین
ز آن کتاب کهنه که داری
خاله گلین! مرگ هم به تلخی «هستی» است؟
حرفی از این در کتاب کهنه نوشته است؟
از تو گذشته ست
من به برم اینک دل نمانده که شاید
«دختر مردم» دوباره دیر بیاید.
منتظر ماست سایه روشن دالان.[۱۹]

در برخی تعبیرها یا در بندهائی از اشعار *خراب* نیز از این نکته‌پردازی‌ها در میان تعابیر ادبی و جدّی ... آمده که بر سادگی اشعار نیستانی می‌افزاید؛ و گاه نیز از انسجام کلام می‌کاهد:

ناگاه سر از بستر برداشت یکی موج
بیرحم لگد کوفت بر آئینهٔ دریا![۲۰]
مصیبتی است، شکمباره روزم از مه و دود[۲۱]
و آن مه‌آلود از این کوی گذشت
آه کولی قزکم! لیک افسوس.[۲۲]

نیستانی در چند قطعه از اشعار دفتر شعر *خراب* نیز به «صید مضمون» رفته و گاه با دست پُر باز آمده است و از این جمله است قطعهٔ «راز».

فاصلهٔ زمانی چاپ *خراب* و *دیروز ـ خط فاصله*، سیزده سال است. متأسفانه اشعار مجموعهٔ اخیر فاقد تاریخ است و روشن نیست که کدام قطعه در چه تاریخی سروده شده. به هرحال می‌توان حدس زد که این اشعار مربوط است به دو دهه پیش از درگذشت او. *دیروز ـ خط فاصله* دارای سه بخش (اشعار نیمائی، غزل‌ها، و مثنوی‌ها) و ۷۵ قطعه شعر است. این دفتر در واقع دنبالهٔ کارهای نیستانی در مجموعهٔ *خراب* است اما کلام در این‌جا پرورده‌تر و پخته‌تر شده است. اشعاری است آمیخته از خیال ساده و واقعیت تلخ. شاعر جویای صفا و پاکی است اما در برابر او همه جا دیوار است و فریب، و دشمنی و تلخی:

قلب با سکهٔ قلب
دربها، یکسان است[۲۳]

در این اشعار اشتیاقی دردآلود به گذشته هست. شاعر در کوچه باغ‌های نشابور به سراغ گذشتهٔ شهر خیام می‌رود. کشتکاران، شامگاه از مزرعه به خانه باز می‌آیند و زن‌ها بر بام خانه در انتظار آمدن ایشانند. این زن‌ها به گل‌های بی‌ریای غروب مانندند، و مردان، درخت پُرسطوت و استوار، و اسب‌ها شوق دویدن در غبار دارند. در قطعهٔ «حق، حق» حق کره‌ای است که هر جانب از جوانب را می‌گردد، پس حق به جانب همه است!

حق: با برده‌هاست، سیاهان امّا
فعلاً که با «نیوکلن یا ـ لیسم» [استعمار جدید] است![۲۴]

شاعر در قطعهٔ «کارخانه» به سراغ کارخانه می‌رود و زندگانی نومیدانه و دردانگیز رنجبران را نشان می‌دهد؛ که در غروب:

مردان چرب خسته

بی حرف
دسته‌دسته بیرون می‌ایند.[۲۵]

در قطعه «ای تو ...» مخاطب به برهٔ پاکی همانند می‌شود که دور از بره‌های دیگر در دره‌ها، رها شده است و مرگ در قالب حیوانی معصوم، در قالب گرگ در کمین اوست. در «با گورهای خالی» شاعر بر سر قبور کهنه می‌نشیند و درد دل می‌کند:

گفتم: با گورهای خالی گفتم، از روز و روزگار
و گفتم
در روزگار ما
«مرکوب‌ها» بخاری هستند
«راکب» ـ البته ـ بی‌بخار![۲۶]

«امتحان» گفت‌وگوی استاد و شاگرد است. شاگرد به پرسش‌های استاد پاسخ‌های پرت و پلا می‌دهد. استاد از هندسه و فیزیک و عربی و شیمی می‌پرسد و شاگرد در اندیشه «پیتون پلیس» و «مراد برقی» و مسائل جنسی هر روزینه نظام دولتی آن روزهاست.

نیستانی حتی در میان تغزلات جدّی خود شلتاق می‌آورد و در قطعهٔ «سخن ز غیبت کوتاه روح» که وقف توصیف لحظه وصل است می‌گوید:

و زهد آمده بود، این عبوس اخم‌آلود!
و دیر آمده بود، این کریهِ در شولا.[۲۷]

و در قطعه «اینک آن عاشق‌وار» عاشق و معشوق اشعار قدیم در «سفینهٔ هوائی جدید» [هواپیما] سیر شبانهٔ عاشقانه خود را آغاز می‌کنند. کبوتران برفی فوج فوج از اوج شب نگران آن‌ها هستند. این دو، رازها می‌گویند و می‌شنوند. در آن سفینهٔ کوچک دو «تنها»یند در بهشت خلوت خود، دور از دوزخ «دیگران»، از قله‌ها، از گُل‌ها و سنگها و باغ‌ها و گلسنگ‌ها و حتی از دماغهٔ

«امید نیک» و «خویشتن» می‌گذرند. و این سفر شبانه، باز تکرار می‌شود. در «منزل آخر» سیر دیگری است. سیر شاعر تنها در گوشه‌ها در عمق غلظت مه لندن، در تراموای وین، در سالن اوپرا، بر امواج رودخانهٔ «پو» در الجزیره ... او همه‌جا را به خواهش نامعلوم درمی‌نوردد. ناگهان صدای قیژقیژ میز کهنهٔ قهوه‌خانه بلند می‌شود و شاعر را از خواب برمی‌انگیزد. رفیق بغل دستی به او می‌گوید باران بند آمده است و شاعر به خیابان می‌زند. در قطعهٔ «قهوه‌خانه» در فضائی کاملاً ایرانی هستیم (مانند کولی و سقاخانه نصرت رحمانی) قهوه‌خانه آمدگان خسته، بیمار، خاموش غرق در قصهٔ ناتمام «مرشد» ند: قصهٔ رستم و اسفندیار، زال و سیمرغ، هفت گنبد ... گاه آه یا صدای درد دلی آهسته یا خس‌خس نَفَسی، چرت لوطی را پاره می‌کند. بچه گربه‌ای در هر سو پرسه می‌زند، عنکبوت در طاق مشغول بندبازی است. سخن آهستهٔ مردم دربارهٔ جنگ و قیمت ارزاق است و بر سر آب، و «نقال» همچنان بکار خود مشغول است. شاعر در این‌جا تضاد دو زندگانی کهنه و نو(!) را نشان می‌دهد. جهان رنگارنگ قصه و جهان یکنواخت و تهی و افسردهٔ زندگانی امروزینه: سرفه و بحث و چرت و خمیازه و آن‌گاه غروب فرا می‌رسد و آن نیز در وصفی شوخی‌آمیز:

روز فرتوت نیز می‌نوشد
چای در جام نقره‌فام افق.[۲۸]

در اشعار نیستانی همه تنها هستند، لحظه‌های پُرجوش و خروش کم است، روزها بلند و بی‌حاصل است، دیوارهای سیمانی در برابر انسان ایستاده‌اند. زن پشت دریچه و تنها در دانستگی، دیبای پُرنگاری می‌بافد و مردی در برج دیدبانی نیز همین‌طور. مرد خستهٔ برگشته از کار فریاد می‌کشد. مردم در عطش آب می‌سوزند، و انسان یک تلمبه است، دستگاهی کوچک و بغرنج، قلب پُرتلاطم، مصنوعی است، بی‌ریشه، در خاک چنگ برده و رنجور و رنگمرده است. «هستی» اتهامی است. در قطعهٔ «آن قصهٔ قدیمی» شک و طنز اوج

می‌گیرد. شاعر از استخوان دست خود خنجر می‌سازد تا قلب کوه‌ها را که از «عشق خواهرانه» تهی است بشکافد. می‌خواهد «فرهاد» کوهکن را ببیند و معجزهٔ موسی را و زرتشت را با گلهٔ سفیدش ... از کوه بپرسد «چرا بار امانت را نپذیرفت؟» می‌خواهد دیو سفید را بکشد تا دشت، خارزار و هر چه هست، بی‌بهار نباشد ... اما خنجر شاعر بر پشت مسکینی فرود می‌آید و این پاداش اعتماد اوست که به شاعر داشته است. او، بیهوده به حریم خلوت شاعر آمده است. این حریم، کویری بیش نیست. اما تمنای مخاطب این بوده است:

تا باز لاله باشی، روشن

تا باغ لاله باشی، با من![۲۹]

شاعر در تماشای زنده‌رود لرزش ساقهٔ گیاه را در حریر موج آب می‌بیند و چرخش چالاک مرغی را در فضای پُر سرود، ولی زنده‌رود تنها، همچنان به راه خودش می‌رود.

آیا خلق جهان یکسره نهال خدایند؟ (ناصر خسرو) که نباید آن را افکند یا شکست؟ شاعر به سراغ جادوی در «بطری» می‌رود و کودکانش گرد برگرد او، گرم تماشا هستند، و خود همه جا را جنگل و دریا می‌بیند:

آه! من بی‌جنگل، بی جنگل خلق؟

آه، من در جنگل؟ در جنگ؟ جنگ با جنگل؟[۳۰]

و در این‌جا دیگر نه سخن از چالش با «نهال» بلکه نبرد با جنگل است که انسان امروز به عرصهٔ آن وارد شده است. در جای دیگر زندگانی حقیر انسان بر عرصهٔ خاک، هر روز با هول هزار حادثه همراه است، بیگانگی است و دوری و سایهٔ خنجری که فرود می‌آید و پرواز آه از دو گلو ... از گلوی دو همسر ... در دو دفتر دیگر کتاب *دیروز* ـ *خط فاصله* همین درونمایه‌ها به زبان غزل و مثنوی مکرر می‌شود. غزل‌های نیستانی، در کنار غزل‌های سایه، منزوی، توللی، درودیان ....، تعابیر جدیدی دارد:

یاران من، تصویرهاشان مانده با من
افتادگان این برگها، از شاخساران[۳۱]

در این غزل‌ها گاه بازی‌های تصویری سبک هندی و گاه شیوائی و بلاغت سبک عراقی و گاه صراحت و روانی و تصویرهای امروزی را می‌بینیم و البته تعابیر و واژگان عامیانه نیز در آنها حضور دارد:

طناب جادوی نوری، تو از ستارهٔ دوری
هلا! خیال رسن باز من! نوید حضوری
اگرچه، چون خر دجالت، ابتذال به گردن
ز سنگ و زنگ، ترا بس همین نشان ظهوری.[۳۲]

و در غزل زیر، شاعر کلاً در فضای سبک هندی است (و هم چنین در غزل شماره ۸ صفحه ۱۵۸):

چه آفتاب؟ و کجا سایه‌ای؟ که بر سرما
به غیر سنگ ز بام سرا نمی‌افتد
هلاک پشهٔ لاغر تلاش باطل او
که لای دندهٔ چرخ زمانه می‌افتد[۳۳]

و تعابیر این غزل‌ها بین خشن‌ترین تا لطیف‌ترین ترکیب‌ها و استعاره‌ها در نوسان است: طالع مشرقی، یاسمنستان، گل از دامن ریختن، باغ پُرگل، الماس شب، شمع فسردهٔ محراب، طلوع تنبل خورشید، گذر طرح تابوت در رؤیای بیماران، حرکت لنگان ماهتاب پیر، افتادن کهنه دزد در شب در خزانه ... این‌ها در «مثنوی»های شاعر نیز مکرر می‌شود: غروب ساکت پائیز، برگ حلق‌آویز بر درخت، ماه، این عجوز مُنکسر، قصه‌های غمناک غروب، باران برگ و یاد هول مرگ، و نور تند چلچراغ از پنجره و ... گرچه در غزل ها و مثنوی‌های نیستانی باز سایه زندگانی روزانه، دغدغه‌ها و اضطراب‌های مردم و حتی ایستار او

نسبت به زندگانی و به همسر و کودکان و کارش ... راه باز کرده است اما در مجموع در قیاس با اشعار نیمائی او و از لحاظ شعر مدرن، فروتر است.

دو ویژگی شاخص شعر نیستانی از لحاظ نوع (ژانر) شعر، طنز است و مضمون‌سازی و در هر دو زمینه نیز موفق است. این طنز گاه البته در فروترین مراتب یعنی در مرتبهٔ شوخی است:

صبح، چون بیضهٔ بوقلمونی
از فلق، قُل خورد
آمد و آمد، بر در خانهٔ ما خورد به سنگی و شکست.[۳۴]

و گاه طنز واقعی است از این قسم:

خدا را! دختران، ای سیب‌های سرخ در معبر!
در این دوزخ شما هستید و شیطان هست و «آدمها»! [۳۵]

یا از این قسم در قطعهٔ «سرمشق استاد»؛ که بسیار تلخ است:

دانائی کفر است (یک گفتهٔ قدیمی)
کفارهٔ گرانی دارد! فهمیدی؟[۳۶]
این مشق را هم در تاریکی بنویس
در نور اشک خود
در نور چشم ابلیس![۳۷]

دهخدا و ایرج میرزا از معاصران و سعدی، حافظ و عبید زاکانی از پیشینیان ... در طنز نیستانی حضور دارند. ما حافظ (و از معاصران شاملو) را می‌بینیم که گاه در میان هنگامه‌ای از طوفان تصاویر و اندیشه‌های بسیار جدّی، ناگهان از عرش به فرش می‌آیند و سخن در ضحک و طنز می‌رانند. دهخدا در طنز جدّی‌تر و عبوس‌تر و تلخ‌تر و ایرج میرزا در آن شیرین‌تر، چالاک‌تر و خندان‌تر است. می‌دانیم که در پس پشت هر شوخی و طنزی مسأله‌ای جدّی وجود دارد. (در کار هجو، مطایبه، لطیفه، متلک، هزل، ریشخند و بذله‌گوئی نیز

همین‌طور است) این انواع سخنان ظریف و مطایبه‌آمیز که زیر عنوان humeur در می‌آید، در زبان و ادبیات جلوهٔ خاصی دارد، و در سخن انسان‌های بسیار جدّی نیز دیده می‌شود. (مقالات شمس را ببینید که در زمینه‌هائی گاهی از حدّ هزل نیز در می‌گذرد.) هارتمان گفته است: کسی که فاقد حس بذله‌گوئی است از لحاظ اخلاقی می‌لنگد!

بذله و طنز و ضحک، بُعد فرهنگی دارد و هدف آن نیز متفاوت است. گاهی برای ایجاد شادی ساخته و گفته می‌شود و زمانی برای تلافی جوئی و گاهی نیز اعتراضی است در لفافهٔ بیانی خنده‌آور نسبت به وضع موجود یا ابتذال زورمند چیره شده.

شوخی و ضحک در جهت فردی خود ما را از فشار روانی آزاد می‌سازد: «ما با شوخی کردن دربارهٔ افرادی که از آنها می‌ترسیم، همزیستی با آنها را برای خودمان آسان می‌کنیم. ما انسان‌ها تنها و هراسناک به‌طور دائم از آنچه در اطرافمان می‌گذرد تصاویر مسخره می‌سازیم و به این ترتیب ناتوانی احتمالی خود را در برابر آنها تحمل‌پذیر می‌سازیم.»[۳۸] و از این قبیل است قصهٔ «سلطان محمود و دلقک در مجلس وعظ» اثر عبید زاکانی ـ که احتمال دارد بر ساختهٔ مردم باشد و عبید آن را بازسازی کرده است. واعظ سخن از قیامت می‌گوید و از کسانی که باید آن کاره‌ها را به دوش بکشند. سلطان محمود به گریه می‌افتد. دلقک به سلطان می‌گوید: «مگری (گریه مکن) تو نیز در آن روز پیاده نمانی!»[۳۹]

در شوخی و طنز ملاحظات خاص جغرافیائی نیز هست. از آن‌گونه که در ایران لطیفه‌هائی درباره قزوینی‌ها یا اصفهانی‌ها ... برساخته‌اند. یا آنچه در اروپا دربارهٔ اسکاتلندی‌ها یا انگلیسی‌ها ... می‌گویند. *هملت* شکسپیر گرچه اثری تراژیک است، جهت کمیک خود را نیز داراست. هملت به فرمان کلادیوس به انگلستان می‌رود و پنهانی به دانمارک باز می‌گردد و در گورستان با مردی روستائی سخن می‌گوید:

مرد روستائی: بیچاره هملت دیوانه شده و فرستاده‌اندش به انگلستان.

هملت: او را برای چه به آن‌جا فرستادند؟

روستائی: برای این‌که دیوانه بود. آن‌جا دوباره عقل به کله‌اش بر خواهد گشت، و اگر هم برنگردد، در آن کشور اهمیتی ندارد.

هملت: چرا؟

روستائی: آخر مردم انگلستان ملتفت دیوانگی او نخواهند شد زیرا خودشان همه مثل او دیوانه‌اند![۴۰]

این شوخی ادیبانه از ابومنصور ثعالبی نیشابوری است: هارون از ابو یوسف پرسید: نام زن ابلیس چیست؟ گفت: [چه می‌دانم!؟] من در جشن عقد و مجلس عروسی‌شان حاضر نبودم!

یا: ابو یوسف قاضی را به داوری خواندند که لوزینه خوشمزه‌تر است یا فالوده؟ گفت: من بر غایب حکم نتوانم کرد!

قسم دیگر شوخی و بذله‌گوئی با بهره‌جوئی از معانی کلمه‌ها ساخته می‌شود، و تقارن یا تضاد آنها. ثعالبی نوشته است: معتضد خلیفه به احمد بن ابی الطیب سرخسی گفت: زبانت را دراز می‌بینم و عقلت را کوتاه.[۴۱]

از این قسم اخیر در اشعار نیستانی کم نیست (در اشعار سپهری هم هست که می‌گوید: جای مردان سیاسی بنشانیم درخت، تا هوا تازه شود!)، استاد درس گیاه‌شناسی از شاگرد فقیر تنبل می‌پرسد پرچم چیست؟ شاگرد که درس را نخوانده می‌گوید: پرچم نشان ملیّت گل و نشان کشور او باغ است. استاد نمی‌پذیرد و توضیحی بیشتر می‌دهد تا شاگرد بفهمد و پاسخ درست بدهد. شاگرد از توضیح استاد درباره «مادگی» و ... به امور جنسی منتقل می‌شود:

می‌بخشید استاد!

پرچم علامت ظفر جسم؟ جنیست؟[۴۲]

در جای دیگر مرده‌ای را در قفس نشانده با گُل خرزهره آذین بسته کوی به کوی می‌برند:

دختران در گفت‌وگوشان می‌رسند
روی در دستان فرو پوشیده، پنهان می‌شوند
مرده می‌خندد که: اینان باز هم دل می‌برند.[۴۳]

این شوخی‌ها در قطعهٔ «حق، حق»، عجیب تلخ می‌شود:

و حق برادر زحمتکش من است
ـ مرحوم عنکبوت
که در عروسی، بعد از زفاف مرد!
حق یک اشتباه فاحش چاپی است
که گاهی «حک» (از اصل خویش منفک)
یعنی که «حق» اصولاً «حک» است![۴۴]

نیستانی در پس پشت شوخی‌ها و طنزهای خود عجیب تلخکام و شکاک و بدبین است. او از شوخی در مقام ابزاری متداول اجتماعی استفاده نمی‌کند تا در مثل نظام حاکم آن زمان را به استهزاء گیرد بلکه شوخی و ضُحک و طنز وجهی از بصیرت و تجربهٔ اوست و جزو اصلی شعر وی و از این‌روست که بیشتر غم‌انگیز از آب درمی‌آید. برای درک طنز او باید پیش فرض‌های او را دریافت، تا بتوان جان‌مایهٔ آن را کشف کرد. نیستانی بسیار حساس، شکننده، ساده و ظریف بود. مشکلات زندگانی و وضع موجود او را در هم شکسته بود و او می‌کوشید در زیر نقاب شوخی و بذله‌گوئی پنهان شود و آرامشی بدست آورد. نیستانی برای رهائی از زنجیر روابط بغرنج جامعه و اخلاق رایج، حتی در تغزلات خود به شوخی می‌آویخت. او در می‌یافت که در پیرامونش، هیچ چیز سر جای خود نیست و با آن‌ها سر عناد داشت اما نمی‌دانست به جای آنچه هست، چه باید باشد. اعتراض او به وضع موجود منحصراً در همین مرتبه

در جوش و خروش بود و شکاکیّت او به وی می‌گفت با تغییر اوضاع، روکش قضایا عوض خواهد شد اما هستهٔ آنها هرگز! و این مطلب از قطعه شعر «حق، حق» او کاملاً پیداست. نزد او الفاظ، این لفظ‌های خاکی، سکه‌هائی هستند از رواج افتاده، ماه خسته، لحاف هزار پارهٔ ابر بر سر می‌کشد، و:

رنگ است و فریب است اگر زینت و زیب است
هر رنگ دلاویز که بر هر در و درگاه[۴۵]

و سرانجام:

حق: آواز یک پرندهٔ مستعفی است
حق
ـ بگذریم ـ
کافی است.[۴۶]

مضمون جوئی و لطائف کلامی و معنوی نیستانی، تصویر با معنا ساختن از لحظه‌ای از لحظه‌های زندگانی، ویژگی دیگر شعر نیستانی است که هم در غزل های او و هم در اشعار نیمائی‌اش دیده می‌شود. در جائی با اشاره به این گفتهٔ نیچه: به سراغ زن‌ها می‌روی تازیانه را فراوش مکن، می‌گوید:

به ساق و ساعد او چون نظر کند زردشت
ز دست ملتهبش تازیانه می‌افتد.[۴۷]

غوغای قهوه‌خانه چو یک طشت آب سرد
ناگاه بر سرم ریخت![۴۸]

من گنبد بی رنگ بلورین حبابی
در زلزلهٔ وسوسه ویران شده بودم[۴۹]

زندگانی نزد نیستانی بازی مضحک، ماجرائی تلخ، دور و تسلسلی باطل است. در شب بی‌امیدی که او را احاطه کرده و در نجواهائی که با خود دارد، گاه به زندگانی شاد برمی‌گردد و در این لحظه‌ها برق امیدی شب تیره او را

روشن می‌کند: دیداری با محبوب، بازی مهرآمیز کودکان، یادآوری روستای باصفای کودکی و آرزوی آمدن آینده‌ای پاک:

ای کاش پُر شکوه و به آئین
روزان از این سرای، در آیند
با تحفه‌های دلکش، با خنده‌های شاد
و آواز خوش بسرایند
در پیشگاه «لولی» امید
توکای من
نگین تو.[۵۰]

نیستانی در اشعار نیمائی خود به‌ویژه در «کوچه باغ‌های نشابور»، کاملاً در فضای شعر و زندگانی امروز است و با تصویرهائی شاعرانه هم اشتیاق خود را به زندگانی رؤیائی و شیرین گذشته و هم قدرت خود را در توصیف موقعیت زندگانی امروزینه به نمایش می‌گذارد و به این ترتیب با چهرهٔ شاخص شعری خود به صف شاعران خوب معاصر ما می‌پیوندد.

پی‌نوشت

۱ و ۲. *خراب*، ۵ و ۱۱

۳. همان، ۲۲

۴. همان، ۲۳

۵. *نامه*، ۸۳

۶. *خراب*، ۲۶

۷. اشاره‌ای است به جواد فاضل قصه‌نویس مجلهٔ *اطلاعات هفتگی* و کتاب او به *خدا فاحشه نیستم*.

۸. *خراب*، ۲۸

۹. *قطعنامه*، ۸۷

۱۰. *زمستان*، ۱۴۹

۱۱. *از این اوستا*، ۴۴

۱۲. *شعر نو از آغاز*، ۳۹۷

۱۳. *خراب*، ۵۰

۱۴ و ۱۵. همان، ۷۴ و ۷۳

۱۶. آن‌طور که در شعر شاه نعمت‌الله ولی در مثل آمده:

ما خاک را به نظر کیمیا کنیم صد درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم

۱۷ و ۱۸ و ۱۹. همان، ۳۶، ۴۲، ۴۴

۲۰ و ۲۱ و ۲۲. همان، ۱۸ و ۳۳ و ۶۱

۲۳ و ۲۴. *دیروز ـ خط فاصله*، ۱۶ و ۳۵

۲۵ و ۲۶ و ۲۷. همان، ۳۸ ، ۵۳، ۷۱

۲۸ و ۲۹. همان، ۹۳ و ۱۱۰

۳۰ و ۳۱. همان، ۱۱۸، ۱۳۶

۳۲ و ۳۳. همان، ۱۴۸، ۱۵۴

۳۴ و ۳۵. همان، ۱۱۵، ۱۶۵

۳۶ و ۳۷. همان، ۷۲ و ۶۱

۳۸. *راهنمای کتاب* ۴، ۱۸/۶، صفحهٔ ۲۴۰

۳۹. *کلیات عبید*، تصحیح دکتر محجوب، ۲۷۵، نیویورک، ۱۹۹۹

۴۰. *هملت*، ترجمه مسعود فرزاد، ۲۲۱، تهران، ۱۳۴۲

۴۱. *نشر دانش*، سال هفتم، شماره چهارم، ص ۵۶ و ۵۴

۴۲ و ۴۳ و ۴۴. *دیروز، خط فاصله*، ۵۹، ۹۰، ۳۴ و ۳۵

۴۵ و ۴۶. همان، ۱۶۱، ۳۶

۴۷ و ۴۸ و ۴۹. *دیروز، خط فاصله*، ۱۵۹، ۸۰، ۱۴۰

۵۰. همان، ۸۲ (لولی نام دخترم. امید و توکا نام پسر نیستانی و نگین نام دختر زهری است.)

هزارهٔ دوم آهوی کوهی

شفیعی کدکنی*

بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب
که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند
بخوان دوباره بخوان تا کبوتران سپید
به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند

بخوان به نام گل سرخ در رواق سکوت
که موج و اوج طنینش ز دشت‌ها گذرد
پیام روشن باران
ز بام نیلی شب
که رهگذار نسیمش به هر کرانه بَرد.

(*آئینه‌ای برای صداها*، ۲۴۰)

محمدرضا شفیعی کدکنی، استاد ادبیات و زبان پارسی و ادیب نام‌آوری است. پژوهش‌های او در زمینهٔ فرهنگ و ادب ایران زمین و تصحیح متن‌های کهن پارسی و ترجمهٔ آثار تاریخی و ادبی نوشته شده به زبان عربی و زبان

---

* *کتاب ماه ادبیات*.

فارسی اعتبار ویژه‌ای دارد. دکتر شفیعی با این‌که غرق در آثار قدیمی است از نوجوئی و نوآوری نیز بهره‌ها دارد و دو کتاب *صوّر خیال* و *موسیقی شعر* او از جملهٔ آثار تحقیقی دقیق و نوآئینی است که در دهه‌های اخیر به زبان پارسی نگاشته آمده است. این پژوهندهٔ نستوه شعر نیز می‌سراید و تاکنون چندین دفتر شعر سروده و به چاپ رسانده است.

شفیعی کدکنی را شاعر نوآوری دانسته‌اند امّا به نظر من او مانند ملک‌الشعراء بهار از آخرین جرقه‌های ادبیات کلاسیک فارسی است که می‌کوشد با حفظ اسلوب‌های کلاسیک یا نیمائی شعر نو بسراید. شمار کسانی که شفیعی را شاعر نوآور شمرده‌اند کم نیست. اگر مُراد ایشان از کلمهٔ نو همانا واژه مدرن باشد باید بگوئیم داوری درست به نظر نمی‌رسد. این شاعر البته بر ارثیهٔ عظیم فرهنگ و ادب پارسی و ظرایف هنری آثار منثور و منظوم آن اشراف بسیار دارد و این مهّم در آثار منظوم او نیز بازتاب یافته. از این لحاظ شفیعی کدکنی با دهخدا، ملک‌الشعراء بهار و اخوان در یک راستا قرار می‌گیرد. این شاعران به دلیل احاطه‌ای که به ادبیات کهن دارند، در همه حال می‌کوشند از مرز متعارف اسلوب‌های کلاسیک خارج نشوند. به راستی تأثیرپذیری اینان از زبان و ادب کهن به اندازه‌ای است که سخن آنها را رنگی قدیمی می‌دهد، به سخن دیگر بادهٔ باستانی در جام شعر آن‌ها همچنان روان، جاری و درخشان است. عناصر نحوی، تشبیهی، استعاری و موسیقایی و معنائی کلاسی‌سیسم یا کلاسی‌سیسم نو نه فقط در فورم یعنی در «شکل‌بندی» شعر و وزن سروده‌های آنها دخالت دارد بلکه جهان‌نگری ایشان را نیز زیر نفوذ خود گرفته است به طوری که حتی در نوترین سروده‌های این شاعران ما با همان چیزهائی رویاروی هستیم که کلاسیک‌ها و نو کلاسیک‌ها روبرو بودند. البته روشن است که بعضی از استادان و ناقدان، نوآوری را تا این مرحله قبول دارند و بسیاری از سروده‌های چند دههٔ اخیر را شعر به حساب نمی‌آورند. در برابر اینان نیز

عده‌ای هستند که به دلائلی اشعار بهار و دهخدا را نظم می‌شناسند نه شاعرانگی و شعر و همچنان‌که شاملو گفته است می‌گویند: «سرودن یا نوشتن این قسم اشعار در عصر انوری و سعدی نیز ممکن بوده است.» بر حسب اتفاق نیست که یکی از استادان ادب فارسی، «دکتر محمدجعفر یاحقی» ویژگی‌های اسلوبی شعر شفیعی را این‌طور بر آورد می‌کند:

الف) گرایش به سنت‌ها: م. سرشک (شفیعی کدکنی) به سنن ادبی ایران ـ اسلام دلبستگی دارد، به گونه‌ای که رایحه‌ای از فرهیختگی و پشتوانهٔ فرهنگی را در شعر خود بازتاب می‌دهد. این استواری و انسجام سنتی در زبان و قالب شعر او هم آشکار است.

ب) نوعی وفاداری به وزن و موسیقی: که جنبه‌های حماسی شعر او را با رنگ و بوی خاصّ شاعران [خراسان] برجسته‌تر می‌کند.

ج) تأثیر [پذیری] آشکار از نیما و اخوان (امید): که هر یک از آنها به نوعی مورد توجه شفیعی کدکنی قرار گرفته‌اند.

د) انعکاس محیط طبیعی خراسان: طبیعتی که در شعر او آشکار می‌شود بیشتر همان طبیعت عبوس خراسان است که یادهای تاریخی شاعر با آن می‌آمیزد.[۱]

بیشتر کسانی که دربارهٔ اشعار شفیعی کدکنی نقد و تفسیر نوشته‌اند در این زمینه نظر به حُسن کار داشته‌اند و از این گذشته آنچه نوشته‌اند در دائرهٔ داوری‌های اسلوب کلاسیک شکل گرفته است. در این داوری‌ها از جمله می‌خوانیم: شعری که سرچشمهٔ جوشش آن ذهنی است دریاوار و سرشار از جواهرهای گوناگون ذوق و معرفت، از کهن‌ترین تا تازه‌ترین میراث هنر و اندیشهٔ انسانی و زبان آن زبانی است سخته و استوار، جذّاب و آمیخته با همهٔ ظرافت‌ها، استعدادها و ظرفیّت‌هائی که نزدیک به هزار سال در این زبان شکفته و متجلّی شده است.[۲]

البته این‌گونه بیان‌ها را نقد و سنجش هنر نمی‌توان نامید. مدح، توصیف یا ادای دین است. نمونهٔ دیگر آن، مطلبی است که دکتر زرین‌کوب می‌نویسد: «شعر، شعر جوهردار، شعر بی‌نقاب همین است. از تعادلی که در اجزاء و مجموع یک یک این اشعار به چشم می‌خورد لذّت بردم. آفرین بر آن طبع والا که قصیدهٔ «شادی آغاز» را سرود ... حدّ همان است سخندانی و زیبایی را.» [۳]

البته این موضوع را نمی‌توان کتمان کرد که «شفیعی کدکنی» اشعار با اسلوب بسیار سروده است. زبان شعر او «سخت استوار و جذّاب» است و امتیازهائی دارد که پس از این به آن خواهیم پرداخت امّا به رغم همهٔ ظرائف کلامی، شعر «مُدرن» نیست و در یک کلام سراینده آن در کشاکش بین دیروز و امروز در نوسان است، امّا نیک که بنگری کفهٔ دیروز در مجموع آثارش بیشتر سنگینی می‌کند.

اشعار نخستین این شاعر، توصیفی، غنائی (لیریک) با تصاویر ساده است. طبیعت، کوه، دشت، چشمه‌سار، پرندگان، حیوانات به ویژه آهوان ... در شعرهای او حجم در خور ملاحظه‌ای را به خود اختصاص داده است. در دفتر *از زبان برگ* سراینده به واسطهٔ گرایش به طبیعت در حال ناب بودگی آن، کم و بیش از تلاطم‌های اجتماعی دور مانده و مفهوم‌ها و تعبیرهائی بکار برده است که زندگانی جدال‌آمیز آدمی را در فضای بی‌غل و غش و معصومانهٔ طبیعی منحل کرده است. و هم چنین «آن‌جا که می‌خواهد از فاجعه‌ای لب به سخن باز کند، از ستارهٔ دنباله‌دار حرف می‌زند که پیام‌گزار شومی طبیعت است. شاید او نیز چون دیگران از ترعهٔ خون بنالد و از حکومت ماران و موشان دلخسته باشد امّا نالش او سر در زیر و بی‌پژواک است و از دریافت عمیق روابط انسانی و اجتماعی رنگی ندارد.» [۴]

در روزهای آخر اسفند/ کوچ بنفشه‌های مهاجر/ در نیم روز روشن اسفند/ وقتی بنفشه ها را از سایه‌های سرد/ در اطلس شمیم بهاران/ با خاک و ریشه/

میهن سیّارشان/ در جعبه‌های کوچک چوبی/ در گوشه خیابان می‌آورند/ جوی هزار زمزمه در من/ می‌جوشد/ ای کاش .../ آدمی وطنش را/ مثل بنفشه‌ها/ (در جعبه‌های خاک)/ یک روز می‌توانست/ همراه خویشتن ببرد هر کجا که خواست/ در روشنای باران/ در آفتاب پاک.[۵]

آنچه در این شعر بازتاب یافته دلتنگی ظریفی است در جان و دل سراینده‌ای که از زادبوم خود دور مانده و آرزوئی ناممکن. میهن را نمی‌تواند مانند بنفشهٔ بهاری در جعبه‌ای گذاشت و با خود بُرد. قطعه شعر البته زبان روشن و تعابیر دلنشین دارد امّا جوّ و فضائی پاستورال (شبانی و روستائی) بر آن حاکم است. البته همهٔ اشعار وصفی و غنائی سراینده دارای فضایی آرام و لطیف نیست و حتی برخی از آن‌ها عرصه‌ای پُر از دود و غبار و خُوف را نمایش می‌دهد. سراینده از ستارهٔ دنباله‌دار می‌هراسد، حدیث تیراندازی و شهید و نماز خوف به میان می‌آورد، سیاهی ملموسی را حس می‌کند امّا با این همه این تعابیر از صافی دانستگی منظم و شفاف شاعری غنائی گذشته است. شاعری که به زیبائی، پاکی، زلالی و روشنی باران و برگ‌های سبز درختان دلبسته است و این دانستگی شفاف و زبان غنائی نمی‌تواند آنچه را که شاعر «فضای پلید» می‌نامد مصوّر کند و نرمی تغزل خشونت واقعیّت را می‌گیرد:

اگر یکی ز شهیدان لاله/ کشتهٔ تیر/ ز خاک برخیزد/ به آب خواهد گفت/ به باد خواهد گفت/ که این فضا چه پلید است و آسمان کوتاه.[۶]

در این‌جا به موضوع مهمّی می‌رسیم که البته ویژهٔ شفیعی کدکنی تنها نیست و آن موضوع وارد کردن مسائل سیاسی و تعهّد اجتماعی در شعر و هنر است. در دهه‌های پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ به علت ناآرامی‌های جنگ جهانی دوم و شورش‌ها و انقلاب‌های کشورهای پیرامونی، بسیاری از آثار هنری رنگ سیاسی به خود گرفت و در سرزمین ما نیز موج عظیمی به راه انداخت. انقلاب‌های چین، کوبا، الجزائر، هند و چین ... جهان را ملتهب ساخت و

جامعهٔ ما نیز به حد امکان خود به عرصهٔ مبارزه (مانند مبارزه برای ملی شدن نفت) وارد شد. دورهٔ پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ در سرزمین ما اعتصاب، شورش، مبارزه‌های خیابانی و دانشگاهی کم نبود و به زودی مضامین آن حجم عظیمی از ادبیات ما را در خود گرفت و نمایندگانی مانند سیاوش کسرائی، منصور یاقوتی، سعید سلطان‌پور، محمود دولت‌آبادی، نسیم خاکسار و کوش آبادی پیدا کرد و هم چنین مشغلهٔ دائمی نویسندگان و شاعران دیگری مانند نیما، اخوان، شاملو، اسماعیل شاهرودی و غلامحسین ساعدی شد. جامعهٔ ملتهب از شاعر و نویسنده آثار انقلابی و سیاسی می‌خواست و شاعر و نویسنده ما نیز خواست جامعه را بر می‌آورد. البته بیشتر این آثار سفارشی، دوام زیادی نکرد و با پیدایش حوادث مهّم دههٔ ۵۰ به بعد، به دست فراموشی سپرده شد امّا با این همه وقت و توان عده‌ای از هنرمندان ما را به خود اختصاص داد و گر چه آثار سیاسی داشت امّا از لحاظ فورم هنری ناکار آمد از آب در آمد. در بسیاری از اشعار دهه‌های ۴۰ به بعد شفیعی کدکنی نیز همین ماجرا دیده می‌شود: به‌ویژه در غزل سوگ‌آمیزی که دربارهٔ مرگ کوشندگان راه آزادی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ سروده: موج موج دریای خزر از سوگ مرگ مبارزان سیاه پوشند و خود مبارزان مانند گلهای لاله به خاک می افتند. در این جا سراینده همچون حافظ که از مرگ امیر ابواسحاق سوگوار است و به میکده می‌رود، یاد آنها را گرامی می‌دارد و آرزو می‌کند یاد آنها زمزمهٔ نیم شب مستان باشد تا گمان نرود این مبارزان «از یاد فراموشانند» و نیز در آسمان شب‌های آن دوره کبریت‌های صاعقه را می‌بیند که پی در پی می‌درخشد امّا «شب همچنان شب است.»[۷]

شعر در دورهٔ شاه سرود شده. این دوره را شاعران ما «شب سیاه»، «فضای پلید»، «خزان جنگل سبز» ... می‌دانستند و به‌ویژه شاعرانی مانند اخوان، شاملو، کسرائی، ... واقعهٔ کودتای مرداد ۱۳۳۲ و فروریزش نهضت ملی را به صورت یکی از مصیبت‌بارترین رویدادهای جهان نو در آوردند و نویسندگان و شاعران

دیگر در این زمینه مرثیه‌سرائی بسیار کردند. غلوّ در مرثیه‌سرائی بسیاری از ایشان را از توجّه به فورم کار باز داشت و هم چنین ایشان را از مشاهدهٔ آنچه در جامعه به وقوع می‌پیوست و تحولاتی که در همه‌جا در داخل گردونهٔ تجدّد جهانی پدید می‌آمد مانع شد. شاید بتوان گفت که تعهّد اجتماعی و درگیری سیاسی ـ که به جای خود ضروری و احتراز ناپذیر است ـ در آن سال‌ها درست دریافت نشد. تعهّد سیاسی و اجتماعی همانند انقلاب، قاعده بندی واحدی ندارد که در همه جا از آن پیروی کنند. در تاریخ تحوّلات اجتماعی کره خاکی ما شورش کور و بی‌دلیل ـ که آسیب‌های فراوانی به بار آورده است ـ کم نیست. جنبش رادیکال دانشجوئی در دههٔ ۶۰ در فرانسه نمونه‌ای است از این قسم شورش‌های بی‌دلیل. اگر هم بی‌دلیل نبوده باز کسانی مانند ماکس تورس M. Torres هنرمند انقلابی اسپانیائی حق دارند در پیرانه‌سری در درستی یا در ثمر بخش بودن نتایج آن شک کنند. او در این زمینه به آندره مالرو می‌گوید:

وقتی در سوربون بودم چه چیزهایی یادم دادند؟ این که: «یک ارزش ارزش‌ها وجود دارد که حقیقت است.»

حقیقت آن چیزی است که واقعی است. فروید و مارکس به طور حتم این جمله را می‌پذیرفتند امّا این جملهٔ مارکس که همه آن را نقل می‌کنند «هدف تنها این نیست که دنیا را بفهمیم بلکه این است که آن را تغییر دهیم»، دارد حوصله ام را سر می‌برد. چه شد کمی از تغییر دادن دنیا دست بکشند و بکوشند ان را بفهمند.[۸]

توضیح این موضوع که چه آثار یا کردارهائی مدرن است یا نیست کار آسانی نباید باشد امّا به درستی بسیاری از آثار شاعران و نویسندگان ما در دوره‌های اخیر مُدرن به شمار نمی‌آید و فقط حکایت دارد از گرته‌برداری از

افکار و آثار گورگی، برشت، رومن رولان از سوئی و اقتباس از نوشته‌ها و سروده‌های الیوت، جویس، ویرجینیا وولف، فاکنر ... از سوئی دیگر. برخی از این اقتباس‌ها بدون تعارف لقمه‌هایی بود درست جویده نشده که طبعاً گلوگیر از آب در آمد. و هم چنین شاعران و نویسندگانی مانند ملک الشعراء بهار و جمال‌زاده خواستند مفاهیم مُدرن را با رعایت اعتدال در قالب‌های معهود و آشنا بریزند (مانند ترانهٔ مرغ سحر بهار یا یاد آر ز شمع مرده یاد آر دهخدا). این کار در عرصه‌های متفاوت هنری، اجتماعی و حتی سیاسی آزمون شد امّا نتیجه کار پیدایش ادبیات ملمّع بود نه ادبیاتی مدرن، یعنی ادبیاتی ساخته شد که سنگین بار از مفاهیم کلاسیک بود. بسیاری از اشعار شفیعی کدکنی نیز ـ به‌ویژه در زمینهٔ انعکاس دادن مبارزه‌های اجتماعی ـ سیاسی دهه‌های ۴۰ به بعد ـ پُر از این مفهوم‌هاست، در مثل ماجرای به دار کشیدن منصور حلاج که تمثیلی می‌شود از مبارزه‌های خونین دهه‌های ۴۰ و ۵۰:

تو در نماز عشق چه خواندی؟
که سال‌هاست
بالای دار رفتی و این شحنه‌های پیر
از مرده‌ات هنوز
پرهیز می‌کنند.[۹]

گمان نمی‌رود که حلاج الگوی مناسبی برای تمثّل به مبارزه‌های سیاسی باشد. بیشتر صوفیان و عارفان دوره‌های پس از شهادت حلاج از او اسطوره‌ای ساخته‌اند ولی گمان نمی‌رود که ماجرای زندگانی این صُوفی افراطی از جعل و تحریف و مبالغه‌های مستعار، مصون مانده باشد. *اخبار الحلاج* بیشتر آدمی ماجراجو یا از خود ـ بی‌خود و شوریده‌ای را نشان می‌دهد که هیچ پروژهٔ درست و حسابی ندارد. او گوئی شخصی است که به عشق شهادت، شهید می‌شود. کارها و اشعارش مُلتهب و برانگیزاننده است امّا سویهٔ عقلانی ندارد.

شخصی که برنامهٔ سیاسی مشخص و عقلانی دارد این چنین خود را بـه آب و آتش نمی‌زند:

[حسین بن حمدان] گفت: شنیدم حسین در بازار بغداد می‌گفت:

به یاران بگوئید هان راستی را که من/ به دریا نشستم و کشتی شکسته

به کیش چلیپا مرا مرگ خواهد رسیدن/ نه آهنگ دارم بـه بطحـا نـه قصـد مدینه

پس در پی او شدم و چون به خانهٔ خود در آمد تکبیر نماز گفـت و حمـد خواند و «شعراء» تا «سورهٔ روم» .... گفتم:

ای پیر در بازار سخن کفرگوئی و در این‌جا به اقامت نماز قیامت به پا کنی. چه منظور داری؟

گفت تا این ملعون مقتول گردد (و اشاره کرد به خود).[۱۰]

انکار نمی‌توان کرد که ممکن است نویسنده یا شاعری از ماجرای زنـدگانی حلاج روایتی مُدرن یا پُست مُدرن به دست دهد امّا باید باخبر باشد کـه دلیـل ندارد این روایت به سوی تجلیل شهادت جهت‌گیری شود. کل روایت می‌تواند وارونهٔ آن مطالبی باشد که در مثل در *تذکرةالاولیاء* عطـار دربـارهٔ حـلاج آمـده است. یکی از نمونـه‌هـای طُرفـهٔ بهـره‌گیـری اسـتهزائی از شـهادت قدیسـان، نمایشنامهٔ *قتل در کلیسا* (۱۹۳۵) تی. اس. الیوت است که ارتباط دارد با واقعـهٔ کشته شدن تومـاس بکـت (Thomas a Becket) کـه شـاعر أن را بـا شـیوهٔ متناسب با آئین‌های دینی و بهـره‌گیـری از موسـیقی، همخـوانی سـرودخوانان کلیسا و گفتارهائی به روش مواعظ مذهبی تنظیم کرده است. الیوت در این اثـر به طور نقیضه‌سرائی «شهادت طلبی» بکت را وصف می‌کند، یعنی از زبان یکی از نگهبانان، وقایع پس از مرگ بکت و ویرانی آرامگاه او و از یاد رفـتن کـردار ایثارگرانهٔ وی را به صحنهٔ نمایش می‌آورد.[۱۱] نمونهٔ دیگر بهـره‌گیـری مُـدرن از اسطوره‌ها شعر «لیدا و قو» سرودهٔ ویلیام باتلر ییتز است. ییتز شاعر عارفی بـود

و به‌ویژه به کلیسا و مسیحیت دورهٔ بیزانس (بیزانطه) دلبستگی داشت امّا در شعر «لیدا و قو»، روایتی پاگانی (ادیان پیشا ـ مسیحی) را با روایتی مسیحی یگانه می‌کند. در این‌جا نطفه بستن هلن یونانی مانند نطفه بستن مسیح ثمرهٔ مداخلهٔ الهی در تاریخ به شمار آمده است. «قو» در سیر شاعری ییتز پژواک نیرومندی دارد و در این شعر نمایندهٔ قدرت، نیروی مردانگی، پیراستگی و خلوص است و هر بار که نام «قو» به میان می‌آید عمق تصاویر بیش‌تر می‌رود. در شعر کلمهٔ «رعشه»، انزال «قو» را وصف می‌کند امّا به ترس «لیدا» نیز اشارت دارد. بر حسب روایت اسطوره، شهبانوی اسپارت «لیدا» از زئوس (ژوپیتر) باردار می‌شود. زئوس زمانی که لیدا دارد آب تنی می‌کند به صورت قوئی به وی نزدیک می‌شود. لیدا ـ که به صورت پرنده درآمده ـ آبستن می‌شود و دو تخم می‌گذارد از یکی از آنها کلوتمنسترا ـ همسر و کشندهٔ بعدی آگاممنون ـ زاده می‌شود. از دیگری هلن که با برادر آگاممنون، «منلا ئوس» ازدواج می‌کند و بعد پاریس او را می‌رباید و جنگ تروا بر پا می‌شود. ناقدان، این شعر را در ستایش و بزرگداشت قدرت و انگیزهٔ خلّاقانه دریافت می‌کنند امّا فیمینست‌ها آن‌ها را تجلیل و تفسیر ناپسندی از تجاوز به عُنف می‌دانند:

ضربه‌ای ناگهانی: بال‌های عظیم و کوبنده
بر فراز سر دخترک لرزان می‌ایستد،
پرده‌های تیرهٔ میان پنجه‌های قو، ران‌های او را نوازش می‌کند
و منقارش ناف دختر را محکم می‌گیرد
قو سینهٔ بی‌قرار او را بر سینهٔ خود نگاه می‌دارد
چگونه آن انگشتان مبهم ترسان می‌تواند
آن شکوه پَردار را از ران‌های خود دور کند؟
و چگونه آن تنی که در معرض آن یورش سفید قرار گرفته
می‌تواند چیزی جز این احساس کند که در جائی‌که آرمیده

قلبی عجیب و بیگانه می‌تپد؟
رعشه‌ای در کمرگاه، پدید می‌آورد
دیوار شکسته را، برج و بام سوزان را و آگاممنون مرده را.[۱۲]

در این شعر هلن، نماد معشوق ییتز که زنی زیبا و مبارز فعال آزادی و استقلال ایرلند بود نیز می‌شود. این زن یعنی «مُودگان» الهام‌بخش بسیاری از اشعار عاشقانهٔ «ییتز» بود و به‌رغم روابط صمیمانه‌ای که این دو با هم داشتند، شاعر هرگز به وصال او نرسید. طُرفه‌تر آن‌که ییتز در نظر داشت این شعر تفسیری بر انقلاب فرانسه باشد امّا هم‌چنان‌که تخیّلش به کار افتاد و شعر را می‌نوشت، پرنده و بانو چنان صحنه را تسخیر می‌کنند که سیاست به کلی از فضای شعر رخت بر می‌بندد.[۱۳]

البته نویسندگان و شاعرانی مانند برشت، سارتر، کامو از داستان‌های قدیمی و اسطوره‌ها به منظور بیان تعهّد اجتماعی و سیاسی بهره‌گیری کرده‌اند (مانند نمایشنامهٔ مگس‌ها در مبارزه با فاشیسم و اشغال فرانسه به وسیلهٔ سربازان آلمان هیتلری) امّا با این همه کوشیده‌اند، بُعدی از ابعاد آن آثار را امروزی کنند نه این‌که به طور مستقیم آثار کهن را در خدمت مقاصد نو قرار دهند.

با این همه در زمینهٔ ارجاع به اسطوره‌ها، شفیعی کدکنی مانند اخوان و شاملو در بسیاری از اشعار خود موفق است. دربارهٔ «بینش اساطیری» این شاعر مطالب زیادی نوشته شده است و کوتاه شدهٔ آن‌ها را می‌توان در این‌جا به این صورت ارائه داد: باران در مقام اسطوره، شاعر این حروف آغازین را در جوی سحر می‌شوید:

اینک به حیرتم/ کاین شعر عاشقانه پُر شور و جذبه را/ باران سروده است/ یا من سروده‌ام.

شفیعی شعرش را آئینهٔ شعور خیزندهٔ مردم ایران می‌سازد: فرود تازیانه، فرو خوردن زخم، فرود تازیانه، نماز عشق بالای دار، فرود تازیانه، نیایش سربدار ...

شاعر در سیر اساطیری سرودن هر بار، در رقص آئینی مقاومت، درونمایهٔ زنده و پویای عشق سرخ را می‌یابد و می‌سراید. در مقام مقاومت به نیروهای زیانکاری که به عبث آواز او را درو کرده‌اند خطاب می‌کند:

باز هم/ سبزتر از پیش می‌بالد، آوازم/ هر چه در جعبهٔ جادو دارید/ به در آرید که من/ باطل‌السحر شما را همگی می‌دانم/ سخنم/ باطل‌السحر شماست.[۱۴]

البته گرایش و بیانی از این دست با نشانه‌های ژرف‌تر و نمایان‌تر در اشعار نیما ـ از جمله در قطعهٔ «خانهٔ سریویلی» ـ آمده بود. اخوان شاملو و دیگران هم از این قسم تعریض‌ها خطاب به مخالفان بیان افکارشان زیاد دارند. شفیعی نیز انگاره‌های اساطیری را از متن رؤیاها، خواب‌ها و کابوس‌های جامعه برمی‌خیزاند و آن‌ها را می‌رویاند:

آزاد کن از دریچهٔ فردا/ این شهر خستهٔ شهر بند غربت را/ هان ای فردا!/ در این شب دیرند/ بگشای دریچهٔ اجابت را.[۱۵]

شاعر زمانی که در نبرد با دشمن مکار عرصه را بر آزادگان تنگ می‌یابد، سیمرغ را به یاری می‌خواند تا در این سیاهی، مرغ جادو، پَر خود را در آتش افکند. همین اندیشهٔ اساطیری در «هفت خوانی دیگر» شاعر را در وصف حسب‌حال مردم خفقان‌زده یاری می‌رساند. او ایران هزار سالهٔ اخیر را از ایران باستانی، ایران دورهٔ کوروش قدسی‌تر می‌یابد، ایرانی با حلاج، عین‌القضات، سهروردی، فضل‌اله حروفی تا ایران خیابانی و کوچک خان و دهخدا و مبارزان دورهٔ ستمشاهی ... از نظر او درخشان‌تر است تا ایران دوره‌ای که شاهش بر دریا تازیانه می‌زد. (مراد خشایار شاه است که نوشته‌اند در نبرد با یونان زمانی ناوگان دریائی ایران به واسطهٔ تهاجم یونانی‌ها در هم شکست به دریا تازیانه زد.[۱۶] این روایت مجعول است و چنین واقعه‌ای بعید است روی داده باشد، زیرا ایرانیان کهن به روایت هرودت و گزنفون و دیگر تاریخ‌نگاران آب را مقدس می‌دانستند.)

در اشعار آغازین شفیعی کدکنی اوصاف مَجازی و تشبیهات و استعاره‌های او تازگی ندارد و بسیاری از آنها تأثیر پذیرفته از اشعار فرخی سیستانی، افسانهٔ نیما، سروده‌های توللی و اشعار غنائی و سادهٔ وصفی شاعران نو کلاسیک است و هم‌چنین زبان شعر و گویش خراسانی همچنان‌که خود تأیید کرده است، در رگ‌های شعرش جاری است. در این اشعار تأثیر تغزل های اخوان و نادرپور نیز دیده می‌شود:

من و تو بیدار/ محو دیدار/ سبک‌تر از ماهتاب/ و از خواب/ روانه در شط نور و نرما

یا: ای آن‌که غمگنی و سزاوار/ در انزوای پردهٔ پندار.

که تأثیر شعر رودکی را بر سروده‌های او نشان می دهد. و این غزل که یادآور تعابیر دکتر مهدی حمیدی است:

آیا بود ای ساحل امید که روزی

چون موج در آغوش تو آرام بمیرم؟

شفیعی شاعر ادیبی است و به شدّت زیر تأثیر تعابیر اشعار کهن فارسی است. این تأثیر در برخی از اشعار او به حدّی است که دیگر جائی برای مانور دادن زبانی خود او باقی نمانده است. به‌طور کلی در اشعار او همه‌جا توجّه به ساختار نحوی کلام و فنون بیان معانی و بدیع و اعتبارات تاریخی ـ اخلاقی کهن رعایت می‌شود و البته این ویژگی‌ها را حُسن کار شاعر کلاسیک یا نو کلاسیک باید شمرد امّا برای بیان اندیشه‌ها و تعابیر مدرن، این نحوه کاربُرد عناصر بلاغی و معنائی کلاسیک کارآمد نیست. زبان رسا و گیرای شاعران خراسان و گاهی گویش مردم این سامان تا اشعار دههٔ ۷۰ او نیز ادامه یافته است:

چه کیمیا کارئی است!/ که خاک و خارا و خار/ بدل به زر می‌شود

عمر بشر صرف در این راه شد

لیک از این راز که آگاه شد؟ (فروردین ۱۳۷۳)

مُردم به دست و پای در آن لحظهٔ بدرود.

در برخی از این اشعار مضمون سازی از مثل‌ها، ماجراها، حکایت‌ها به وضوح دیده می‌شود. گاه شاعر اخبار زرتشتی، مهر آئینی و اسلامی را در شعر می‌آورد که یکی از آن به‌عنوان نمونه، شعر «نکوهش» است که با این عبارت آغاز می‌شود «کردید و نکردید» (گفتهٔ معروف سلمان فارسی). در همین قطعه مطالب و نکته‌هائی آمده است که به تمامی قدیمی است و پیوندی با آنچه در جهان امروز می‌گذرد ندارد:

با این همه آن شعله فزاینده وزنده است/ چون بوی بهاران به همه دهر وزنده است/ در جمله شمائید و شمائید/ که مردید! [۱۷]

دکتر یوسفی در توصیف شعر شفیعی به همین چگونگی اشارت می‌کند: «احساس و تجربه‌ای که حاصل گذر به عرصهٔ تاریخ در پهنهٔ مکان و زمان است صورت و قالبی پدید آورد هماهنگ با همان تجربه. حتی تلمیحات و اشارات ضمنی شاعر به گذشته‌ها و تضمین سخنان و تعبیرات پیشینیان که شعر او را غنی کرده است گاه نوعی تلمیح ساختاری است، یعنی اثر قدیمی تا حدی رنگ و فورم خود را به شعر بخشیده یا شعر حالتی دارد که می‌تواند آن اشارات لطیف را در بافتی نو در خود جای دهد. درجهٔ التذاذ خواننده از این ظرائف نیز بستگی به اُنس او با شعر و ادب فارسی و تاریخ و فرهنگ ایران دارد.» [۱۸]

توضیحات دکتر یوسفی دربارهٔ شعر شفیعی که «آثار کهن را در بافتی نو» نمایان می‌کند فقط در دائرهٔ رنگ و فورم نو کلاسی‌سیسم اعتبار دارد و از این لحاظ البته اشعار بهار، دهخدا، اخوان و شفیعی نمونه‌های موفق سبک کلاسی‌سیسم جدید است امّا توجّه داشته باشیم که این شاعران در بیشترین موارد مضمون‌سازی می‌کنند یا همان حال‌ها و حکایات قدیمی را بازتاب

می‌دهند. در مثل «آفتابگردان» رمز اتحاد معشوق به عاشق می‌شود یا شاعر سخن از «شهر خاموش» خود می‌کند:

شهر خاموش من! آن روح بهارانت کو؟/ شور و شیدائی انبوه هزارانت کو؟

از این نمونه‌ها در دفترهای اشعار شفیعی ـ و در مجموعه اشعار اخوان نیز ـ کم نیست امّا به راستی این نوشته‌های منظوم سخنوری (Rhetoriq ue) است نه هنر آفرینی. تفاوت این دو در این است که در سخنوری پایهٔ کار بر اغرا و ترغیب استوار است و سخنور می‌خواهد خواننده و شنوندهٔ شعر را به کاری ترغیب کند یا باوری را به او بقبولاند چنان‌که ناصر خسرو، حجّت اسماعیلیان خراسان ـ در بیشتر اشعارش تلاش دارد، مخاطب را به حقانیّت کیش اسماعیلی «اقناع کند.» اساساً کار داعی یا حجت همانا تبلیغ بوده است. این‌ها می‌بایستی از همهٔ علوم متداول زمان خود مطلع باشند، نویسندگی و شاعری بدانند، در فن مناظره و مجادله نیز ماهر و توانا بوده باشند. هم‌چنین «داعی و حجّت باید در سیاست و ادارهٔ کاروبارها و جلب قلوب از مهارت کامل برخوردار بوده باشند.»[۱۹] بنابراین زمانی‌که حافظ می‌گوید «طفیل هستی عشقند آدمی و پری» و سعدی می‌نویسد «خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم» شعر نسروده‌اند. مصاریعی که نقل شد، شعر نیست. بلاغت و سخنوری است گر چه بسیار رسا، فصیح، با معنا و خوشایند نیز هست. این عبارت را بنگرید:

به پایان رسیدیم اما/ نکردیم آغاز/ فرو ریخت پرها/ نکردیم پرواز.

شاعر خبری به ما می‌دهد امّا چیز غیر منتظره و شگرفی نمی‌گوید. افزوده بر این چنان‌که می‌بینیم در این‌جا و بسیاری جاهای دیگر ارجاع شاعر به بیرون، به محیط اجتماعی است. متأسفانه بسیاری از سروده‌های شاعران ما در دورهٔ جنبش مشروطه و سال‌های پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ به دلیل جوّ سیاسی و انقلابی آن ایّام، همین ویژگی خبر رسانی دارد و گرد مسائل کلی عشق، آزادی، عدالت می‌گردد. این کلیات البته بر بنیاد اونتولوژی‌های پیشا ـ مُدرن

شکل گرفته و ساختار شعری یافته است. چگونگی این موضوع را بدین‌گونه تعبیر کرده‌اند: «شفیعی کدکنی به شهادت همهٔ دفترهای شعرش در مقام شاعری متعهّد و حساس نسبت به اوضاع اجتماعی به جامعه و حال و روز مردم و شیفتهٔ حق و عدالت آن درون پیر باغ و باران و اشراق را در خدمت تصویر و توصیف بیرونی ظلمانی گذاشته است تا شاید به نیروی آن این بیرون را تغییر دهد و به هیئت و به جلوه و جمال درون در آورد. تحقق چنین آرزوئی مشروط به حصول آزادی است و همهٔ کوشش انسان پیدا و ناپیدا رو به واقعیت‌دادن این آرزو دارد.[۲۰] اشارهٔ مفسّر به این قطعه است:

چنان‌که ابر گره خورده با گریستنش
چنان‌که گل همه عمرش مُسخّر شادی است
چنان‌که هستی آتش اسیر سوختن است
تمام پویهٔ انسان به سوی آزادی است[۲۱]

این قطعه خبری به ما می‌دهد و وعده‌ای را و آرمان کهنی را باز می‌گوید. امّا مفسّر به ما نمی‌گوید آزادی چیست و از کجا معلوم که همهٔ کوشش انسان پیدا و ناپیدا رو به سوی واقعیّت دادن این آرزو دارد.[۲۲] آنچه در این ابیات آمده آرمانی دلپذیر و مکرر شده است امّا خبر از سخنوری می‌دهد نه از شعر آفرینی. شفیعی کدکنی مانند بهار و اخوان غرق در باستان‌گرائی است. امروز گمان نمی‌رود که ما بتوانیم به کسانی مانند حلاج، سهروردی و فضل‌اله حروفی و به مُعضل‌هایی مانند عشق، اشراق، هستی و ذات همان‌طور بنگریم که پیشینیان ما می‌نگریسته‌اند. این داوری البته به این معنا نیست که افکار پیشینیان یا کردارهای ایشان را در افق زمانی خود بی‌اعتبار بوده، خیر، بسیاری از آن‌ها در پیشرفت اندیشه و کار انسان تأثیر داشته و برخی از آن‌ها نیز امروزی و تازه است امّا بنیاد کار نیست. باری شعر شفیعی کدکنی و کلاسیک‌های جدید را باید در درون قواعد خود آن سنجید. اشعار بهار،

دهخدا، پروین اعتصامی و شفیعی کدکنی بـه اشـعار سـبک خراسـانی نزدیـک است یا به این شیوه سروده شده. اشعار شاعران خراسان فصیح و بلیـغ اسـت. فصاحت یعنی پاکیزگی کلام از دشواری، عنصر بیان عمدهٔ شعر خراسانی است. اشعار شفیعی کدکنی نیز بالطبع بسیار روشن و فصیح است:

صبح دلاویزی‌ست در ماهان
صبحی میان سایه روشن‌ها

یا در قصیده‌ای با عنوان «خروس» آمده است:

یا در بهار از پس باران در آفتاب
باغی است پر شقایق و مینا و لادنش
آواز او نشان عبور فرشته است
از ساحت سرای سوی کوی و برزنش[۲۳]

یا:

بر روی بامی ایستادی که بلندایش
کوتاه‌تر از بام حیرت نیست.

از معانی و مفهوم‌های مطلوب شفیعی مفهوم‌هـای آزادگـی، زنـدیقی‌گـری، رندی، عاشقی، قرار گرفتن در شعاع اشراق و عرفان را باید در مرتبـهٔ نخسـت نام برد. سخن در مرز سایه روشن‌های حقیقت است. همان مطـالبی کـه روز و روزگاری راوندی، رازی، خیام و در عرصه‌هائی سعدی، مولوی، شمس تبریزی و حافظ ... به میان آوردند و به تصریح یا تلمیح از اندیشه‌هائی پـرده برداشـتند که پیشینیان ما می‌گفتند باید آنها را «مسکوت عنـه» گذاشـت یعنـی مصـلحت نیست که از پرده برون افتد راز! امّا متفکر و شاعری که در جستجوی راز است نمی‌تواند آن دنیا و ماجراهای به عمد نادیده گرفته شده را نادیده گیـرد، ناچـار در بیانی جسورانه و شطحی بی‌باکانه می‌گوید:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من (خیام)

یا:

دوش آن صنم چه خوش گفت در مجلس مغانم
با کافـــران چه کـــارت گر بـُت نمی‌پرستـی؟
(حافظ)

و حرف و حدیث‌هائی پیرامون آفرینش و نیایش و حدود شناخت انسـانی و کار و بار آدمی. البته در مواردی ناآشنایان به شعر و تفکر برای گفتـه‌هـائی از این دست تأویل‌ها و توجیه‌های دور و دراز ارائه داده‌اند تا نـوک تیـز کلـک و اندیشه خیام و رازی و حافظ را کُند کننـد امّـا ایـن گفتـه‌هـا بـه رغـم پـژواک خطرناکی که در اذهان عوام داشته ابلغ من التصریح و از آفتاب روشن‌تر اسـت (به عنوان نمونه بنگرید به باب برزویهٔ طبیب در *کلیلـه و دمنـه*) قهرمانـان ایـن میدان البته رازی، راوندی، ابن‌مقفع، خیام ... بوده‌اند امّا جرقـه‌هـائی از اندیشـهٔ ایشان و بیرون رفتن از دائره عادت‌ها و رسم‌ها در نویسندگان و شـاعران دورهٔ معاصر: بهار، نیما، میرزا آقاخان کرمانی، اخوان نیز دیده می‌شود. در مثـل بهـار در قصیدهٔ «خورشید بر کشید سر از بارهٔ بره» بـه مفهـوم و مصـداق «حقیقـت» اشارت می‌کند. چنان‌که می‌بینیم همه خود را حقیقت‌مند می‌شناسند و سـخن و کردار خود را حقیقی می‌پندارند. داستان، داستان «فیل در تـاریکی» اسـت. هـر فردی جزئی از واقعیت و حقیقت را می‌بیند و لمس می‌کند اما مدّعی است بـه همهٔ حقیقت رسیده و حقیقت در اختیار اوست. فضائی که مردمان در آن به سر می‌برند و کنکاش می‌کنند تاریک است و آدمیان کورمال کورمال در پی مقاصد خویشند. ناگاه گربه‌ای در آن اتاق تاریک بر می‌جهد و شیشه‌ها می‌شکند و نور به درون اتاق جاری می‌شود. پندارها عیان می‌گردد. سپس شاعر آرزو مـی‌کنـد در فضای معنوی هم رویدادی این چنین پیش آید:

ای اختر حقیقت تابنده شو که هست/ گیتی چو شب سیاه و خلایق چو شب پرّه

یا اخوان به‌رغم آن همه حُرمت و شأنی که انسان برای خود قائل شده در قطعه‌ای می‌گوید «ما هیچ هستیم و از هیچ هم چیزی کم!» شفیعی کدکنی نیز در برخی سروده‌های خود با این مشکل‌ها تماس می‌گیرد. در مثل می‌گوید انسانی که از زمان خود برتر است گاه دهری، گاه زندیق، گاه کافر نام می‌گیرد. این مضمون در قطعه‌ای دیگر کامل‌تر بیان می‌شود. سخن از فیلسوف بزرگ راوندی است که کتاب‌هایش را سوزاندند و خودش را تکفیر کردند. در این‌جا راوی شعر با راوندی سخن می‌گوید و پاسخ او را می‌شنود. راوندی «آن غریب دهر و یگانه زندیق زنده جان زمانه»، راوی را به شادی کردن و لبخند زدن فرا می‌خواند. راوی به او می‌گوید معاندان زمانی که در پاسخ آوردن در برابر گفته‌های تو درماندند «رافضی»ات نامیدند. امّا تو همیشه در راه آزادگی گام برمی‌داشتی و گناهی جز آن «سحر جاودان» که سرودی نداشتی. آن شعر این است:

بنگر به بخردان که فرو بسته راه‌شان
بنگر به ابلهان و شکوه کلاه‌شان
اینان چه کرده‌اند که چونین به ناز و نوش
و آنان چه بوده‌است به گیتی گناه‌شان؟[۲۴]

البته پاسخ این پرسش را شفیعی در قطعه «در ناگزیر دهر» داده بود:

باید بچشد عذاب تنهایی را
مردی که ز عصر خود فراتر باشد.

شاعر ما البته در این زمینه پی‌گیری ندارد. می‌توان گفت نوعی گرایش دینی و به‌طور حتم قسمی ایقان عرفانی در کل آثارش هویداست. در بیشتر اشعار او سخن از نیایش، اشراق، عرفان، پهلوانان معنوی و اشیاء و باشندگانی چون سرو کاشمر، صبح نیشابور، آهوی کوهی و روایت‌هایی از اهورامزدا، زرتشت، ابراهیم، سلیمان، مانی، پوریای ولی، سمرقند چوقند، شاخ نیلوفر مرو، نقش اسلیمی، پیکر مزدک و آن باغ نگونسار، سیمرغ، همهمهٔ کاشی‌ها، جامهٔ سوگ

سیاوش و مفهوم‌ها، نام‌ها و ماجراهائی از این دست به میان می‌آید. شفیعی مانند اخوان غرق در شعر و شهود و اشراق روشن باستانی است. شاید تبلوّر این همه را در قطعهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» بتوان دید. قطعه شعری است بسیار خوش ساخت، ظریف و رسا و دلپذیر پُر از اشارات تاریخی این سرزمین دیرینه سال؛ در این‌جا نه بند از چهارده بند شعر نقل می‌شود:

تا کجا می‌بَرد این نقش به دیوار مرا
تا بدان جا که فرو می‌ماند
چشم از دیدن و
لب نیز ز گفتار مرا

*

لاجورد افق صبح نشابور و هری‌ست
که در این کاشی کوچک متراکم شده است
می‌بَرد جانب فرغانه و فرخار مرا

*

این چه حزنی‌ست که در همهمهٔ کاشی‌هاست
جامهٔ سوگ سیاووش به تن پوشیده‌ست
این طنینی که سرایند خموشی‌ها
عمق فراموشی‌ها
و به گوش آید از این‌گونه به تکرار مرا

*

شاخ نیلوفر مرو است گه زادن مهر
کز دل شط روان شن‌ها
می‌کند جلوه از این‌گونه به دیدار مرا

*

سبزی سرو قد افراشتهٔ کاشمر است
کز نهان سوی قرون
می‌شود در نظر این لحظه پدیدار مرا
*
چشم آن «آهوی سرگشتهٔ کوهی »ست هنوز
که نگه می‌کند از آن سوی اعصار مرا
*
بوتهٔ گندم روئیده بر آن بام سفال
باد آوردهٔ آن خرمن آتش زده است
که به یاد آوَرَد از فتنهٔ تاتار مرا
*
نقش اسلیمی آن طاق‌نماهای بلند
و آجر صیقلی سر در ایوان بزرگ
می‌شود بر سر چون صاعقه، آوار مرا
*
کیمیا کاری و دستان کدامین دستان
گسترانیده شکوهی به موازات ابد
روی آن پنجره با زینت عریانی‌هاش
که گذر می‌دهد از روزن اسرار مرا؟ [۲۵]

دربارهٔ این شعر دکتر یوسفی توضیح و تفسیری استادانه نوشته است که چند فراز آن را در این‌جا نقل می‌کنیم. البته خوانندگان بهتر است برای آشنائی کامل‌تر با شعر به مقالهٔ او در این زمینه، «در آئینه تصویرها»، چاپ شده در کتاب *چشمهٔ روشن* (تهران، ۱۳۶۹) مراجعه کنند.

انگیزهٔ سرودن این شعر مشاهدهٔ تصویرهائی بوده از بقایای بناهای تاریخی و معماری اسلامی در آن سوی نهر و آسیای مرکزی. دیدن تصویر کاشی‌های بر جای مانده در آن بناها تخیل و احساس شاعر را بر انگیخته و به دور جای‌ها و زمان‌های دیرین برده. سیر و سفر ناگزیر در فضای تاریخ همراه با بینش تاریخی، احساس همبستگی با سرنوشت ملت در طی اعصار. از همان آغاز شعر «پرواز خیال» پیداست ... رنگ لاجوردین کاشی‌ها یادآور آسمان بامدادان نشابور و هری است، پروازی دیگر به جانب دو شهر کهنسال و مشهور، فرغانه و فرخار است، دیار حاصل‌خیزی موسوم به «بهشت آسیا» و دیاری دیگر یعنی دیار زیباپرور. قافیه و ردیف پاره‌های شعر را که هر یک جلوه‌گاه بخشی از سیر تخیّل و اندیشه شاعر است، به هم پیوند می‌دهد. افزوده بر این وزن (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن. بحر رمل) و زبان و واژگانی که به شعر شکل داده، ظرف متناسب با محتوای آن است. بند سوم خاطرهٔ صحنه‌ها و شخصیت‌های تاریخی را در بر دارد: گردن‌زدن حلاج، سوزاندن پیکر وی و ریختن خاکسترش در دجله (۳۰۹ هـ . ق)، سرگذشت مانی، آتشگاه کرکوی، سرود کرکوی، پهلوان محمود خوارزمی، ۷۲۳ هـ . ق مرده، (همان پوریای ولی)، پهلوان دلیر و عارف. شاید کبودی برخی کاشی‌ها رنگ غم بر دل سراینده می‌پاشد یا غم درونی اوست که در کاشی‌ها انعکاس می‌یابد. در بند بعد اسطورهٔ سیاوش یادآوری می‌شود و سوگ او. چنین می‌نماید که کاشی‌ها از این رو جامهٔ کبود پوشیده‌اند. سپس از بیت معروف رودکی و تعبیر سمرقند چو قند مولوی یاد می‌شود و نیز یاد «مرو» و نیلوفرهای آن که در شعر کسائی مروزی نیز وصف شده است و روایت تولّد مهر از میان غنچهٔ نیلوفر که از مشاهدهٔ کاشی‌ها در خاطر شاعر تداعی شده، رنگ سبز کاشی‌ها یادآور سرو اساطیری کاشمر نیز می‌تواند باشد.

شاعر در گردش اعصار به مناظر ناپایدار آنها خیره شده و هم چنین دوره‌های پیشین را نیز در خلال نگاه آهوی کوهی (بنگرید به شعر ابوحفص سغدی: آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا؟) به خود نگران می‌بیند، و بوتهٔ گندمی بر بامی روئیده خرمن‌ها و آبادی‌هائی را به یاد می‌آورد که در یورش مغولان ویران شد. تصویر عبادتگاهی کهن فکر او را بر پر و بال شعر خاقانی شروانی به «کوی مغان» پرواز می‌دهد و نیز بی‌درنگ به یاد او می‌آورد در آن روزگاران به فرمان انوشیروان، مزدک و پیروانش چان که در *سیاست نامه* آمده است، در میدان چوگان تا نیمهٔ بدن در چاه‌ها دفن کرده‌اند به طوری که میدان به صورت «باغی نگونسار» از ناژوها درآمده است. در پایان شاعر سفر خود را در خلال تصویرها در فراخنای قرن‌ها، این طور تعبیر می‌کند که سیمرغ او را به منقار گرفته و پرواز می‌دهد یا از شهپر جبرئیل آویزان شده است (بنگرید به *آواز پر جبرئیل* و *صفیر سیمرغ* در آثار شهاب‌الدین سهروردی) ... ابداع شاعر در ساختن ترکیب‌های زیبا مانند «شاعر رزم و خوارزم»، «همهمهٔ کاشی‌ها، عمق فراموشی‌ها»، «رود سخن رودکی»، «شط شن‌ها» در خور توجه است.[۲۶]

پژوهنده‌ای دیگر عناصر زبانی شعر شفیعی را که در تکوین آن دست اندر کارند در سه سطح واکاوی کرده است:

الف) در سطح آوائی: در شعر شفیعی کاربُرد آرایش واجی یا نغمهٔ حروف نمود بارزی دارد. بسامد کاربرد بافت موسیقیائی حروف یکی از شاخصه‌های شعری شفیعی کدکنی به حساب می‌آید.

شهر پر از مزبلهٔ ز باله و ناله.

شنگرف گرم و شرم شگرفی.

هم‌چنین نغمه‌ها و تناسب‌ها در قافیه‌های درونی جلوه ویژه‌ای به موسیقی شعر او می‌بخشد:

آنان که جانتان از نور و شور و پویش و رویش سرشته‌اند.

ب) سطح واژگانی، که بیشترین سهم را در تکوین شکل شعر دارند:

واژگان کهن: هشیوار، مزگت، زمهریر، دیرند، اسفندارمذ، هامش.

واژگان محلی: پر هیب، سبزنا، برزگ، پرما، کوهبید، پشنگ، بازه.

واژگان نوساز: روشناخون، زمتاب، راز بفت، نیلینه، مسفام، سنجار.

شعر شفیعی از لحاظ سطح نحوی از ساخت سطح نحوی کهن به‌ویژه ساخت نحو سبک خراسانی پیروی می‌کند و این یکی از عوامل تکوین باستان‌گونگی و فخافت صورت و باطن شعر اوست:

توفان نوح نیز نیارد سترد/ وه که به دست و پای بمُردم/ آن من که می‌سراید مانا که دیگری ست/ گر پر کاه وجود ما ننشستی بر سر این آب.[۲۷]

کاربُرد این قسم تعابیر گر چه شاعر را از زبان رایج دورهٔ جدید دور می‌کند امّا وقار و شکوهی کلاسیک به شعر می‌دهد. به گفتهٔ دکتر جانسن (۱۷۰۹ تا ۱۷۸۴): «کلماتی که از اعصار کهن گرفته می‌شود، نوعی شکوه و جلال به سبک ادیب می‌دهد و خالی از حظ و لذّت نیز نیست زیرا از قدرت سالیان برخوردار است و به سبب مدتی فترت نوعی تازگی شکوهمند احراز می‌کند.»[۲۸]

شفیعی کدکنی البته اشعاری نیز سروده است که کلی‌گرائی، وقار و هیمنهٔ سبک کلاسیک را تا حدودی کنار گذاشته و به نوعی رومانتی‌سیسم رسیده است. در اشعار آغازین او این رومانتی‌سیسم عمقی ندارد و محض احساس‌گرائی است. شاعر طبیعت را توصیف می‌کند، از عشق، فساد اجتماعی، امید به آینده، تأمل و اشراق می‌گوید. گاهی عناصر طبیعت به‌ویژه باران، برگ درخت، روشنی، گُل ... نمادهائی می‌شوند برای بیان اوضاع اجتماعی یا مانند قطعهٔ «درخت روشنائی» به صورت گره خوردگی عشق، طبیعت، جامعه، امید، عرفان و اشراق درمی‌آیند. درختی است که روشنائی نام دارد، بار و برگش گُل مهر است امّا این درخت در واقع شخصی است که شمیم آشنائی است و سرود ابر و باران و طراوت بهاران. به این ترتیب شاعری را می‌بینیم که طبیعت یا

محبوب و مطلـوب را از دریچـهٔ نـاظری حسّـاس مـی‌بینـد. سـخن او گـرم و شورانگیز هست امّا نشان از تجربهٔ زیسته نـدارد. رومـانتی‌سیسـم او متکـی بـه احساسات است نه تجربه‌ای که همچون تجربهٔ بـایرون هسـتی او را دگرگـون ساخت. برای نشان دادن تفاوت احساس‌مندی ساده بـا حساسـیّت عمیقـی کـه وجود شاعر را متحوّل می‌کند از سرآمد رومانتیک‌های انگلستان، وردزورث یاد می‌توان کرد. او که در جوانی به مبارزه‌های اجتماعی علاقـه‌منـد شـده بـود در اثنای تعطیلات تابستانی دانشگاه کمبـریج بـا دوسـت صـمیمی‌اش سـفری بـه فرانسه و کوه‌های آلپ کرد. در آن زمان فرانسویان با شادی نخستین سـال روز سقوط زندان باستیل را جشن گرفته بودند. وردزورث سـپس بـه لنـدن آمـد و مدت زمان کوتاهی بعد به فرانسه بازگشت تا زبان فرانسهٔ خود را کامل کند. او در این سال بین نوامبر ۱۷۹۱ و دسامبر ۱۹۷۲ دموکرات پُـر شـوری شـد و بـه کیش انقلابی‌های فرانسه درآمد. این انقلاب از نظر او و بسـیاری از جـان‌هـای ایثارگر دیگر، «باز نو شدنی باشکوهی» را به انسان وعده می‌داد. اما فقـط تنهـا انقلاب نبود. انگلیسی جوان عاشق بی‌قرار و شوریدهٔ دختر پرشور و شـورانگیز و مهربان فرانسوی آنـت والـون (Annette vallon) شـد. ایـن دو در دیـن و گرایش‌های سیاسی اختلاف داشتند. آنت از خانوادهٔ کاتولیک قـدیمی بـود کـه تمایلات سلطنت طلبی داشتند با این همـه او و وردزورث ازدواج کردنـد و از این زناشوئی دختری پدید آمد که وی را کارولین نامیدند. بی‌پولی سبب شد که شاعر به انگلستان برگردد و وقوع جنگ انگلسـتان و فرانسـه بـین زوج جـوان جدائی افکند. مصائب روزگار و گرایش‌های ناسازگار این دو، به ایشان فهماند که پیوند مجدّد بین‌شـان نـاممکن اسـت. دلتنگـی و تـرس وردزورث از گنـاه، وفاداری متخالف او به انگلستان و فرانسه، بیـرون آمـدن از توهّمـاتی کـه وی دربارهٔ انقلاب رهائی بخش داشت، انقلابی که در سیر پیشروندهٔ خود به حمـام خون تبدیل شد ... وی را در آستانهٔ سقوط عاطفی و شکستگی روحی قرار داد.

از زیر و بم‌ها و حوادث ضد و نقیض دنیا بیمار شد و مسائل اخلاقی را در نومیدی رها کرد. درد و رنج بسیار کشید و چیزی به سقوط کامل او نمانده بود. پس برای بهبودی خود به شدّت تلاش کرد، دوباره سر پا ایستاد و کوشید با گذشتهٔ خود قطع رابطه کند و زندگانی تازه‌ای در پیش گیرد. این‌ها همه تجربه‌هائی بود که این شاعر از سر گذراند و این تجربه‌های زیسته در بزرگترین اشعار او بازتاب می‌یابد. البته تجربه‌های دورهٔ کودکی او نیز در پایهٔ اشعارش گنجانده شده است. خود او دربارهٔ احساسات یا تجربه‌های خاص دانستگی و یاد خود که ساختار برخی اشعارش بر آنها استوار است می‌نویسد در کودکی هیچ چیز را دشوارتر از این نمی‌یافته که به مرگ بیندیشد و تصدیق کند خود روزی خواهد مرد.[۲۹]

متأسفانه بیشتر اشعار طبیعت ستایانهٔ شفیعی کدکنی از مرز توصیف فراتر نمی‌رود با این همه او اشعاری نیز سروده است که گذر زمان و عامل نیروئی (دینامیک) عاطفی در آنها دیده می‌شود. شعر «عبور» یکی از این اشعار است. سفر در این شعر ادامه دارد و شب از کناره می‌رود. شاعر در ترن نشسته ... شب به پایان رسیده است و روز می‌آید. او از پنجره به بیرون نگاه می‌کند. طبیعت در برابر چشم‌های او گسترده است. او از هیاهوی شهر، از میان دیوارها و از خشکی بیرون آمده است. ناگهان به زمزمه در می‌آید. زمزمه باید آهنگی داشته باشد و این آهنگ را ترن برایش می‌نوازد ... برای زمزمهٔ شاعر آهنگ کافی نیست و احتیاج به کلمه نیز دارد و کلمه‌ها باید معنائی را برسانند. این‌ها به دانستگی شاعر می‌آید. نخست این‌که در ترن نشسته است. دوم این‌که در سفر است. سوم این‌که شب به پایان رسیده و روز آمده است. وزن مناسبی که برای شعر پیدا شده وزنی است که در آن حرکت احساس می‌شود. بحر رجز مخبون: مفاعلن، مفاعلن، مفاعلن. شاعر در زمزمهٔ خود از دو منبع بهره‌گیری می‌کند: زمان حال، زمان گذشته. سفر برای او رهایی از شهر و بازگشت به

طبیعت است. شاعر بیشتر نگاه می‌کند و نگاه او تبدیل به اندیشه می‌شود ... تاریکی رفته است و گریوه‌ها، تپه‌ها و پشته‌هائی که گوئی رهگذرانی هستند و تند از برابر پنجره ترن می‌گذرند، از سیاهی بیرون می‌آیند. شاعر ایرانی است و روشنی را مظهر آفریدگار هستی می‌داند. سفر ادامه دارد. سراینده با دیدن گیسوان دختری که سرش را از پنجره به بیرون برده و موهای نرمش را بر دوش باد افکنده، به یاد لطافت هوای صبح می‌افتد ... سرانجام ترن به مقصد می‌رسد: و سفر تمام می‌شود:

تمام بود خویش را/ که لحظه‌ای است از ترنم غریب سیره‌ای/ نثار بی‌کرانی تو می‌کنم/ زمان ادامه دارد و سفر تمام می‌شود.

امّا تمام شدن سفر به معنای تمام شدن زمان نیست. شاعر با یک مصراع نشان می‌دهد که زندگانی هم سفری است که به پایان می‌رسد امّا زمان ابدی است و همچنان ادامه دارد. [۳۰]

تعارض‌های اجتماعی ما در دههٔ پنجاه به اوج می‌رسد از این‌رو این تعارض‌ها و سوانح، از جمله قیام جوانان بر ضد حکومت شاه و رزم‌های چریکی در شعر شفیعی نیز بازتاب می‌یابد. او پیش از این گهگاه اشارت‌های به واقعیت‌های تلخ داشت امّا غالباً از شکوه طبیعت، زیبائی آب و باران، پرنده، آسمان، سبزه و گل و معماری و رنگ‌های بدیع کاشی‌های ایرانی سخن می‌گفت. امّا کم‌کم شعرش وارد فضای فکری و بحرانی دهه‌های اخیر شد. انتقاد اجتماعی ـ سیاسی اشعار نخستین شفیعی بیان کلیاتی بود که مشترک در کشورهای پیرامونی است. در این اشعار توصیف زمینه‌ها و اشخاص، مردم و زمامداران، چند و چون مسؤولیت هر یک در کارها به کلی‌گوئی برگزار می‌شود. در مثل در کار به دار کشیدن حلاج یعنی اعدام مبارزان، انبوه تماشاگران کرکس معرفی می‌شوند که همراهند با شحنه‌های مأمور، مأمورهای

معذور و مردمی که همسان و همسکوت می‌مانند یا «ما»ئی کلی که در شرائطی کلی (هر جا می‌تواند باشد) در فقر به سر می‌برند:

ما در صف گدایان/ خرمن خرمنْ گرسنگی و فقر/ از مزرع کرامت این عیسی صلیب ندیده/ با داس هر هلال درودیم.

زمامدار وقت در این شعر به نجات‌بخش مصنوعی و دروغین، طوطی دست‌آموز تشبیه می‌شود که باران باید نگاره‌های دروغین و سایهٔ تزویر از چهره‌اش بزداید. این قسم اشعار البته با شعرهائی مانند «ابراهیم در آتش» شاملو، «خوان هشتم» و «مرد و مرکب» اخوان، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد، «میعاد در لجن» نصرت رحمانی ... تفاوت نمایان دارد. اشعار اجتماعی دهه‌های ۵۰ به بعد شفیعی نیز کم‌کم از حالت کلی‌گرائی بیرون می‌آید و وارد «پایتخت این کژآئین قرن دیوانه» می‌شود. جامعه‌ای را وصف می‌کند که اهرمن خاتم دانایی و زیبایی را از انگشت سلیمانی او بیرون آورده و برده است. حالا شاعر باید ویژگی‌های دقیق این تراژدی را ارائه کند. شعر «جعبه سیاه» تا حدودی این مشکل رنجبار و عافیت‌سوز را بیان می‌دارد. شعر دو بند است. در بند نخست چند گزارهٔ توضیحی می‌بینیم مانند: ما شاهد سقوط حقیقت/ ما شاهد تلاشی انسان/ ما صاحبان واقعه بودیم ... این بند اساساً زائد به نظر می‌رسد چرا که بنددوّم همه این توضیح‌ها را در خود دارد و خود قطعهٔ کاملی است و نیازی به مقدمه و توضیحی که در بند نخست آمده ندارد:

گفتند: رو به اوج روانیم
دیدیم سیر سوی هبوط است
شعر سپید نیست که بخوانیش
این جعبهٔ سیاه سقوط است [۳۱]

باری البته در مجموع، اشعار شفیعی کدکنی سرشار از اشراق و تأمّلات عرفانی است. در همهٔ اشعارش رومانتی‌سیسم ظریفی دیده می‌شود. او مانند اخوان

ستایشگر دنیای شورانگیز اشراق، خراسان آباد دیروز، و عارفان شوریده و زیبایی‌های از دست رفته است. شعر او نو کلاسیک است و همان جایگاهی را در شعر معاصر دارد که شعر اخوان داشت. تأثیرات اندکی البته از مدرنیسم در شعر او رسوخ کرده امّا این تأثیرات زیر بار سنگین عرفان و اشراق و رومانتی‌سیسم به دشواری به دیده می‌آید. با توجه به آشنایی روزافزون ما با پروژهٔ مدرنیته و پیدایش شاعران مُدرن و پُست مُدرن گمان می کنم که دیگر اشعاری مانند اشعار شفیعی ـ به‌رغم اهمیت هنری و تاریخی که داشته ـ دیگر سروده نشود و اگر سروده شود خواننده‌ای نداشته باشد. جهان‌نگری شاعران نیمائی یا نو کلاسیک به هر حال یکپارچه بود و جهان و جامعه‌ای را به نمایش می‌گذاشت که از نظمی ایزدی یا نظمی عقلانی پیروی می‌کرد. امّا جامعهٔ جدید دیگر با جهانی یکپارچه و به‌هم بسته سر و کار نخواهد داشت. تفکر امروز تفکّری است که با نظم فرهنگی پذیرفته شدهٔ قرن نوزدهم در تضاد است و مفهوم عقلانی «نظمی آرمانی» را غیر ـ تاریخی تلقی می‌کند. «پیشا ـ دهشی» (tradition) در کار نیست فقط ما از آثار دارای ارزش گزینهٔ خاصی یه عمل می‌آوریم امّا گزینش‌های ما از آنچه با ارزش شمرده شده هرگز به طور مشخص نمی‌تواند تحقیق یا توجیه شود. این منافع خاص طبقه‌ها و نهادهای رسمی است که سخت می‌کوشد «پیشا ـ دهش»ها را به شکل استوار و دگرگونی ناپذیر نگاه دارد. [۳۲]

جامعهٔ مدرن با پاره‌هائی از واقعیت‌های شکسته رویاروی می‌شود که در آئینهٔ شکسته بازتاب یافته است این همان مضامینی است که در اشعار و داستان‌های امروز دیده می‌شود و طُرفه آن‌که این مضامین را فروغ فرخزاد، نصرت رحمانی و سهراب سپهری در اشعار آخرین خود از پیش خبر داده بودند و در یکی از آخرین شعرهای اخوان در این گزاره‌ها «ما هیچیم و از هیچ هم چیزی کم» نیز انعکاس یافت.

اشعار شفیعی کدکنی پُر از استعاره‌ها و مضامین مشخص، دیدنی و شنیدنی، نغمه‌های آوائی، تجانس حروف و وزن و ضرب مناسب و مضامین فرهنگی مستقر و معهود است از این رو نوعاً کلاسیک با نو کلاسیک است و بیش از حد تکیه بر مفهوم‌های متافیزیک و عرفانی و اشراقی دارد. آنچه در شعر او مصوّر می‌شود دنیایی است که روز به روز از دنیای به تعبیر استهزائی‌ها کسلی «ستایش انگیز جدید» دور و دورتر می‌شود. امّا همین دور شدن‌ها ـ که بسیار حیرت‌زا و دردناک خواهذ بود ـ ما را با مشکل‌های جدیدی رویاروی خواهد ساخت که بیان یا پرسش از آنها دیگر با الفاظ و مفهوم‌ها و اوزان و معیارهای کهن ممکن نیست.

پی‌نوشت

۱. *سفرنامهٔ باران*. به کوشش دکتر حبیب‌الله عباسی، ۱۹۶، *چون سبوی تشنه*، دکتر محمدجعفر یاحقی،۱۴۲ و ۱۴۳، تهران، ۱۳۷۴

۲. روزنامهٔ *اعتماد ملی*، شمارهٔ ۷۳۵، دکتر پور نامداریان، صفحهٔ ۷، دوشنبه ۱۸ شهریور ماه ۱۳۸۷.

۳. *سفرنامهٔ باران*، دکتر زرین‌کوب، ۱۶، تهران ۱۳۷۸.

۴. *سفرنامهٔ باران*، همان، خسرو گلسرخی، ۱۶۰

۵. *آئینه‌ای برای صداها*، ۱۶۹

۶. همان، ۲۰۳

۷. *آئینه‌ای برای صداها*، ۲۸۲

۸. *در آئینهٔ اوهام*، آندره مالرو، ترجمهٔ دکتر سیروس ذکاء، ۸۷، تهران ۱۳۸۴

۹. *سفرنامهٔ باران*، همان، ۳۴۴

۱۰. *اخبار الحلاج*، ترجمهٔ محمد فضائلی، ۵۷، تهران ۱۳۷۸

۱۱. *آنتولوژی نورتون از ادبیات انگلیسی*، ۹۱۳، چاپ اُفست، تهران ۱۹۸۵

۱۲. *آنتولوژی نورتون*، همان، ۸۵۷ و ۸۶۷

۱۳. *مُدرنیسم*، پیتر چایلدز، ترجمهٔ رضا رضائی، ۲۵۹، تهران ۱۳۸۳

۱۴. *آئینه‌ای برای صداها*، همان، ۴۲۷

۱۵. همان، ۱۴۲

۱۶. *بینش اساطیری در شعر معاصر فارسی*، ۱۲۳ تا ۱۳۹، بهزاد رشیدیان، تهران ۱۳۷۰

۱۷. *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، ۳۰۵

۱۸. *چشمهٔ روشن*، دکتر غلامحسین یوسفی، ۷۸۴ تا ۷۹۳، تهران ۱۳۶۹

۱۹. دفتر عقل و آیت عشق، دکتر غلامحسین ابراهیمی دینانی، ۱/۲۷۰، تهران ۱۳۸۰

۲۰. *آواز باد و باران*، مقدمه، تقی‌پور نامداریان، ۴۹، تهران.

۲۱. با جنبش مشروطه، مفهوم «آزادی»، «تجدد» «دموکراسی» و «پارلمانتاریسم» در جوامع پیرامونی انتشار یافت و نویسندگان و شاعران این دوره و دوره‌های بعد در وصف آن‌ها داد سخن دادند بدون آن‌که دلالت‌های سیاسی ـ اجتماعی آنها را به گونه‌ای ژرف‌اندیشانه دریافت کرده باشند تا به جائی که «آزادی» همان معنائی را یافت که مفهوم «عشق و عاشقی » در ادب عرفانی کهن ما داشت. ملک الشعراء بهار در سرودهای خود از جمله در ترانه معروف «مرغ سحر» آزادی را بسیار می‌ستاید و نیز در قصیده‌ای می‌گوید:

ای آزادی ، خجسته آزادی/ از وصل تو روی برنگردانم.

شاملو نیز گفته است:

اسم اعظم چنان‌که حافظ گفت/ آزادی چنان‌که من می‌گویم.

طبعاً این خواست آزادی به معنای انجام دادن هر کار دلخواسته‌ای نیست و مراد از آن آزادی اجتماعی است چنان‌که در انقلاب‌های دوران جدید به‌ویژه در انقلاب فرانسه منظور نظر بوده است و در نهایت به پا برجائی حکومت‌های دموکراتیک امروزینه به واقعیت می‌رسد و سیر کمال یافتگی آن نیز هنوز پایان نیافته است. اما خود مفهوم یاد شده هنوز درخور بحث است. در مثل در فلسفه هگل گر چه با «آگاهی» پیوند دارد اما به قسمی با مفهوم التزام گره می‌خورد: «آزادی درک ضرورت است.» در زمانی که آزادی‌گرائی قرن نوزدهم در اروپا انقلاب‌های عظیمی به راه انداخته بود، نیچه فلسفهٔ «خواست توانائی» را پیش کشید: انسان می‌خواهد زنده بماند امّا این کافی نیست، باید «قدرت» را هم بخواهد. البته قدرت مادی و معنوی هر دو را

با هم. او از لیبرالیسم انتقاد می‌کند چرا که می‌خواهد فردی عادی را در تراز گوته یا ناپلئون قرار دهد در حالی که فرد عادی باید فرمان ببرد و ناپلئون باید فرمان بدهد و نیز می‌افزاید که فرد حتی بر خودش نیز چیره می‌شود زیرا «هر جا حیاتی یافتم همان جا خواست توانائی دیدم و حتی درخواست (اراده) کسانی که خدمت می‌کنند، خواست پیروی از «پیر» [مُراد] یافتم یعنی این حقیقت که ناتوان باید در خدمت نیرومند باشد ... حتی بزرگترین نیز هنوز می‌بالد که به سبب خواستی تن به خطر می‌دهد (*چنین گفت زرتشت* ـ بخش صد و یک هدف)

از سوی دیگر در همان زمان الهی‌دان دانمارکی کی‌یر که‌گور فرد آزاد را غرق در دلهرهٔ وجودی یافت: «دلهره همان سرگیجهٔ آزادی است که زمانی پیش می‌آید که روح به اثبات هم نهاده‌ای می‌پردازد، آزادی در ظرفیت‌های خود خیره می‌شود و دست یازی به حدود خود را تاب می‌آورد. آزادی در این سرگیجه تسلیم می‌شود.» (*مفهوم دلهره یا اضطراب*، ۵۵) از نظرگاه او «آزادی» موجب تصمیم سرنوشت‌سازی می‌گردد که شاید سرشت ما را دگرگون سازد و سرگیجه بار آورد. (نیچه، هایدگر، بوبر، والتر کوفمان، ۹۶، تهران ۱۳۸۸).

۲۲. *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*،۴۲۳

۲۳. *سفرنامهٔ باران*، همان، ۴۱۳ و ۴۱۴

۲۴و ۲۵. *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، ۱۸ به بعد و ۱۹

۲۶. *چشمهٔ روشن*، دکتر یوسفی، همان، ۷۸۴ به بعد.

۲۷. *سفرنامهٔ باران*، همان (دکتر محمود فتوحی)، ۲۵۰ به بعد.

۲۸. *شیوه‌های نقد ادبی*، دیوید دیحز، ترجمهٔ دکتر یوسفی و محمدتقی صدقیانی، ۲۵۷، تهران ,۱۳۶۹

۲۹. *آنتولوژی نورتون*، همان، ,۵۰۷

۳۰. *سفرنامهٔ باران*، همان (محمود کیانوش)، ۵۲ به بعد.

۳۱. *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، ,۳۴۴

۳۲. *نظریهٔ نقد ادبی*، رومان سلدن، ۴۰۵، لندن، ۱۹۸۸.

علی باباچاهی
در مقام شاعر پسانوگرا

عده‌ای از آن سر متن می‌آمدند
با رنگ و روی پریده
ما به سمت سرعت خودمان پیچیدیم
هوا دیگر کاملاً روشن بود
بعد از دو سه علامت پرسش
پزشک قانونی/ قانوناً مرا که همین‌طور/ و به جای او
من هم تمام آنچه را که ندیده بودم
و هرچه را که نمی‌خواستم ببینم و بشنوم
این وقت صبح را...

(*گزینهٔ اشعار*، ۱۳۸)

علی بابا چاهی شاعر، منتقد و پژوهشگر ادبی، کار سرودن شعر را با تأثیرپذیری از نیما یوشیج و نیمائیان به‌ویژه منوچهر آتشی آغاز می‌کند و به زودی در ردهٔ شاعران موفق جنوبی (بوشهر و خوزستان) که حال و هوای ساحل دریانشینان را تجربه می‌کنند و بازتاب می‌دهند درمی‌آید. تجربهٔ زیستی

این شاعر در دورهٔ نخست شاعری‌اش چنان‌که باید پاستورال و روستایی است. یعنی او مانند آتشی مردمی عشایری و شبانی را که ناخواسته بـه جهـان جدیـد کشانده شده‌اند و ابزار جدید، وزن و ضرب زیست قرن‌ها خو کـردهٔ ایشـان را بهم ریخته به صحنه شعر می‌آورد و از قصه‌ها و دردمندی‌ها و دلبستگی ایشـان به زیست مألوف سخن می‌گوید. هم زمان با این‌گونه اوصاف، اشعار بابا چاهی رنگ تند سیاسی نیز دارد. (این رنگ تند در دفترهای اشعار تازهٔ او در مثـل در دفتر «پیکاسو در آب‌های خلـیج فـارس» (۱۳۸۸) نیـز نمایـان اسـت. البتـه بـا دلالت‌های پریشـیده و باژگونـه، آن‌طـور کـه شـیوهٔ پسـت مدرنیسـم، تصـویر می‌کند). هدف نهایی نیما و بسیاری از نیمائیان این بود کـه شـعر اهرمـی بایـد باشد برای جا به جا کردن پیکرهٔ سنگین جامعهٔ فئودالی به جامعهٔ جدید.

حاکمیت پیشین با تکیه کردن بر عناصر ارتجاعی جامعه، خوانین و اعیان و اشراف شهری و سپس قشر نوخاستهٔ سرمایه‌داران وابسته به استعمار نو، نـوعی حکومت خودکامه متمرکز ساخته بود تا هیچ‌کـس نتوانـد رخنـه‌ای در بـرج و باروی به ظاهر استوارش پدید آورد. هدف حکومت نو کـردن (مدرنیزاسـیون) جامعه به نسبت راکد ما بود، اما این هدف می‌بایست بر اساس ضوابط نوسازی از بالا و وارد کردن آخرین ابزار صنعتی جدید، نه تولید آنها پیکره‌بندی شود و به دست آید. از دیگر سو روشنفکران ما از دورهٔ مشروطه به‌ویژه از دورهٔ پـس از شهریور هزار و سیصد و بیست به این سو، این ترفنـد جدیـد اسـتعماری را آماج حمله قرار می‌دادند و به تصریح یا تلمیح، خودکامگی‌های حاکمیت شـاه را از سویی مـی‌نکوهیدنـد و دلاوری مبـارزان آزادی‌طلـب را از سـویی دیگـر می‌ستودند. در این میان شماری از شاعران نو گرا از جمله منوچهر آتشی همراه با نشان دادن قِسمی تمایل آزادی‌گرایانه به قصه‌ها و ماجراهای باستانی و محلی که در گذشته و جامعهٔ شبانی معنا داشت، امـا در دنیـای امـروز کمیـک و دون کیشوت‌وار می‌نماید توجه نشان دادند و قهرمانـانی سـوارکار و تاخـت و تـاز

ایشان را در عرصهٔ مبارزه با دیوانیان یا خان‌ها به صورت قطعه شعرهای حماسی در آوردند. «گلگون سوار» آتشی و «قصهٔ شهر سنگستان» اخوان ثالث، نمونه‌های گویائی است از ترکیب قهرمانی نجات‌بخش و پهلوانی دیر آمده که هم کرّ و فرّی دارد و امیدواری می‌دهد و هم شکست می‌خورد و از میدان به در می‌رود یا سوار بر اسب بی‌قرارش که برای رفتن به میدان سُم بر زمین می‌کوبد مات و بی‌حرکت مانده است. در «گلگون سوار» همان راکب معروف «اسب سفید وحشی» عاصی از وسعت گرفتن آن نوسازی فرمایشی به شهر می‌آید، تاخت و تاز می‌کند، از چراغ قرمز راهنمائی و رانندگی می‌گذرد، نظم آمد و شد شهر را به هم می‌ریزد، ستایش و حیرت دختران و زنان را بر می‌انگیزد، شمار زیادی از شهریان و رانندگان اتومبیل را می‌ترساند و پس از این «قهرمانی‌ها» مغرور و پیروز از عملیات رزمی‌اش از شهر بیرون می‌رود! [۱]

مجموعه اشعار «در بی‌تکیه گاهی»، «جهان و روشنائی‌های غمناک»، «از نسل آفتاب»، «صدای شن» ۱۳۴۶، ۱۳۴۹، ۱۳۵۳، ۱۳۵۶ ... صرف‌نظر از شیوهٔ بیانی آنها که روز به روز پخته‌تر و با انسجام‌تر می‌شود، دور از حال و هوا و فضای اشعار رئالیستی معترض دهه‌های چهل و پنجاه نیست. در این زمینه نوشته‌اند: «بابا چاهی در آغازهای اشعارش می‌سراید من از آبشخور غوکان بد آواز می‌آیم، که شعر رنگ سیاسی هم با خود دارد. شعر یا دست‌کم یکی از اشعاری که شهرتی برای شاعر به همراه می‌آورد. یا:

چه باید کرد
اگر در کسوت من شور و حالی نیست
اگر ما را به پشیزی هم نمی‌گیرند

تا آخر سرایش [نیما وارهٔ] او که می‌گوید: مرگ چرا، برگ چرا، قهوه‌ای است؟ که رنگ فلسفی را با خود دارد و همه این‌ها در فضای شعر مُدرن که خیلی جدّی، رسمی و با اتیکت نیز هست اتفاق می‌افتد.[۲] بعد می‌پرسند چرا بابا

چاهی با چنان پشتوانه‌هائی در عرصهٔ شعر نیمایی و شعر مدرن، به فضایی وارد می‌شود که همه چیز در آن معلّق است. کار و بارها به استهزاء گرفته می‌شوند، هزل به جای جدّ می‌نشیند و شک عرصه را بر یقین تنگ می‌کند. برای او دیگر ادبیات مبارز و متعهد مکان یا معنایی ندارد. بنابراین مفهوم‌های پیشتر معتبر را کنار می‌گذارد، معیارشکنی می‌کند. شاعران نیمائی با انواع شعرهای دهه چهل و پنجاه به اشکال یا به بازسازی اشکالی می‌اندیشند که با «قواعد بازی» تثبیت شده گره خورده بود اما بابا چاهی، عبدالرضائی، فلاح، پگاه احمدی، رُزا جمالی، پژک صفری، رضا براهنی و ارمغان بهداروند این قواعد بازی را به هم می‌ریزند و صورت تازه‌ای می‌آورند که نه دیگر کلامی آرمان‌خواهانه یا تثبیت شده بلکه خود نوعی «بازی» است و مطایبه و بازیگوشی:

کلافه‌ای از آینه‌ای متلون که در تن تو تکثیر می‌شود
در هندوستان گاهی سوار فیل
ترجیح می‌دهی این‌جا گاهی سوار شتر شطرنج هم بشوی
یکی پا در میانی می‌کند این وسط/ می‌گذارد ترا وسط میز
تا در می‌زنند/بر می‌چینند ترا همه را یک جا
سبیلت بدجوری می‌زند توی ذوق سیلویاپلات
تغییر جنسیت که می‌دهی شیر می‌دهی زال را در کوه قاف
سپری شده عصر قهرمان‌های الکی
در کافی‌نت‌ها سراغ دیوهای سفید و سیاه را که بگیری
پرینت رنگی‌شان خنده‌دارتر است.[۳]

از این قسم شعر بسیاری از شاعران و ناقدان شگفت‌زده شدند. هم‌چنین به این سبب که نویسندهٔ آن کارشناس ادب کلاسیک و نیمایی نیز هست و در این زمینه‌ها درس خوانده و پژوهش کرده است. تحوّل شیوهٔ کار شاعر از واقع‌گرایی نیمایی به «معنا گریزی» پست مدرن البته اتفاقی و یک شبه نبوده و

با تأمّل و گذراندن مرحلهٔ تجربهٔ زیسته فراهم آمده است. هم‌چنان که خود باباچاهی می‌گوید: «خواننده شعر من می‌تواند در مجموعه منزل‌های دریا بی‌نشان است، متوجه تغییرهائی محسوس که پیش زمینه اشعار «نم نم بارانم» هست بشود (البته منزل‌های دریا... سروده شده سال‌های ۶۹ تا ۷۳ یک سال پس از چاپ نم نم بارانم (۱۳۷۵) انتشار می‌یابد، یعنی از سال ۷۶ و این موضوع از نگاه خوانندگان و ناقدان پنهان می‌ماند). به هر صورت در مقطع شیوه‌های نیمایی ـ غیر نیمایی حسابم را با دفتر در بی‌تکیه گاهی... جدا کردم و هم با شعر دیگر شاعران. به هر حال نگاه من متوجه نوعی متفاوت نویسی در خور تعریف بوده و هست»[۴]

باباچاهی پس از بیان تحولی که در شعرش پیش آمده و به نوعی پُست مدرنیسم رسیده، دفتر (*پیکاسو*...) را در بردارندهٔ طنز و تناقض و تضادگوئی و کتاب (*فقط از پریان* ...) را مبیّن نوعی گروتسک می‌داند و این قطعه را می‌آورد تا خواننده را متوجه شیوهٔ کار خود سازد:

خوب است آدم مثل تو/ فرشته زاده/ زاده شود/ خسته که شد از فرشتگی برود/ هی برود/ پشت کامیون بنشیند و چشم‌های بیرون زده از حدقه را/ بیرون شهر خالی کند.[۵]

به نظر می‌رسد که جمله‌های آمده در بالا بی‌معنا یا شاید حتی تهوع‌آور باشد. از نگاه ادب کلاسیک نوعی بحر طویل عبارت پردازانه است. کدام آدمی زاده‌ای فرشته زاده، زاده می‌شود و بعد از خسته شدن از فرشته بودن مُدام برود پشت کامیون بنشیند و ... اما اگر ما دانستگی خود را از معیارهای جازم و رسمی ادب کلاسیک رها سازیم، عبارت یاد شده را نه فقط بی‌معنا یا گسسته بسته، بلکه عبارتی معنادار می‌یابیم. (خود بابا چاهی می‌گوید معناگرا و معناگریز هر دو با هم است.) آری آدمیزاده حتی اگر فرشته یا فرشته زاده هم باشد (تازه فرشته یعنی چه؟) می‌تواند پشت کامیونی از آن‌گونه بنشیند و در

مخزن گاز یا نفت آن، محمولهٔ انسانی ببرد (چنان‌که در آلمان هیتلری اتفاق افتاد). پس در این زمینه شعر بابا چاهی نیّت نیکی را که روسو و کانت و بسیاری از انسان‌دوستان به آدمی نسبت می‌دادند شالوده‌شکنی می‌کند. مگر نه این است که هابز با پذیرفتن مفهوم «جنگ همه بر ضد همگان» به این نتیجه رسید که «انسان گرگ انسان است»؟ شاعر ما را در وضعیتی قرار می‌دهد که پس از خواندن شعر، دیگر نمی‌توانیم بر پر قوی آرامش دروغین به خواب رویم یا خود را به خواب زنیم و پنداریم «بنی آدم اعضای یکدگرند»

اگر از حوزهٔ اخلاق بیرون بیاییم و وارد حوزهٔ تلاش برای زیستن شویم می‌بینیم جامعه‌گرایان کار اجتماعی را منبع نیک‌بختی انسان می‌دانند و پروژهٔ سوسیالیسم را پیش می‌کشند اما جامعه‌شناسانی نیز هستند که به اصل دیگری ارجاع می‌دهند که اصل تولید ثروت است. مدعیان این اصل ادعا دارند که «بازار آزاد» هم چون سازمان فعال اقتصادی در خطوط رویّه سرمایه‌داری به عمل می‌پردازد و سرانجام به همه انسان‌ها سود می‌رساند و این چیزی نیست که در حال حاضر مقاطعه‌کاران به‌عنوان گام‌های نخست تأمین خوشبختی انسان تلقی می‌کنند. وضعیت پست مدرن دو مدعای کانونی را پیش می‌کشد: مخالفت با مدعائی که در همین واژگان فرا روایت مندرج است. از نظر لیوتار حتی «بنیادی‌ترین پروژهٔ مدرنیته» پایهٔ تجربی ندارد، و به طور لفظی چیزی نیست جز قصه‌هایی که ما به منظور متقاعد کردن خودمان از حقیقت آنها به خود می‌گوییم. در این‌جا این مقدّم شمردن زبان او را از این مدعا باز می‌دارد که بگوید محوّر انحصاری امیال که در اقتصاد لیبیدویائی مندرج است، اصل اساسی است و این نکته را لیوتار به شالوده‌شکنی دریدائی و به‌ویژه به اصل گفتمانی فوکوئی نزدیک می‌سازد.

دیگر این‌که فرا روایت مدرنیته قدرت متقاعد کننده خود را از دست داده است. فلسفهٔ نظری یا اومانیستی قدرت متقاعد کننده خود را برای انسان‌ها از

دست داده است. توجیهات فرا تجربی و عام مدرنیته دیگر قدرت ندارند تا اشیاء را نگاه دارند. تنها چیزی که می‌تواند جانشین استوار آن شود توجیه قضایا از راه عمل است. آنچه موجّه است آئین سودیابی است و قدرت ابزاری و توجیهاتی که منحصر به چیزهای عملی است. اساساً توجیه پُست مدرن کثرت‌گرا، عملی و در خود ماندگار می‌باشد. ما به جای این که به جستجوهای بیهوده دست بزنیم، توجیهات خود را به سطحی از عمل فرو می‌آوریم تا در عمل ماندگار و پایا بشوند.[۵]

بر بنیاد چنین نظریه‌هائی به اصل بی‌یقینی می‌رسیم. هیچ نظریه‌ای آن‌چنان قرص و محکم نیست که بتوان بر آن تکیه‌گاهی ساخت و تاخت و تاز کرد و قدرت اقناعی آن را دست‌آویز سلطه بر دیگران قرار داد. پسا نوگرا، نه از امید دست شسته است و نه به چیزی امیدوار است، نه در ایستگاه یقین لنگر انداخته، نه به‌طور کل از ایقان دست شسته. مانند همان رند رباعی معروف که نه کافر است نه مسلمان، نه شکاک و نه باورمند، بلکه آزاده است و راه خود را می‌رود و کس را در جهان جرأت آن نیست چنین کند و چنین باشد.

اگر مجال گسترده‌ای در دست بود می‌توانستیم این پروژهٔ پست مدرن را تا طنزهای سقراطی و منی‌پوسی، عهد عتیق (کتاب جامعه)، شکاکیت سوفیست‌های یونان، رباعیات خیام، اندیشه‌های ابوالعلاءمعری ... پی می‌گرفتیم، اما چون چنین مجالی نیست بهتر آن است که یکی دو نمونه در این‌جا و در این زمینه ارائه کنیم، تا روشن شود اندیشه‌ها و عواطف آدمیان در دوره‌های بحرانی تا چه اندازه به سوی شکاکی‌گری، بی‌اطمینانی به افکار متناقض استهزاء انکارکننده و حتی به سوی «هیچ باوری» می‌رود.

زمانی که نظام به نسبت هماهنگ جامعه و قومی به‌هم می‌خورد یقین آدمی و استوار بودن اشیاء از در بیرون می‌رود و شکاکی‌گری و ناباوری، حتی تردید

دربارهٔ آرمان‌خواهی به درون می‌آید. کلام «جامعهٔ بن‌داوود» که در اورشلیم پادشاه بود نیز همین را می‌گوید:

باطل اباطیل. همه چیز باطل است ... آنچه بوده است همان است که خواهد بود و آنچه شده است همان است که خواهد شد و زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست. زیر آفتاب دیدم که مسابقت برای تیز روان و جنگ برای شجاعان و نان برای حکیمان و دولت برای فهیمان و نعمت برای عالمان نیست، زیرا که برای جمع ایشان وقتی و اتفاقی واقع می‌شود و چون که انسان وقت خود را نمی‌داند پس مثل ماهیانی که در تور سخت گرفتار و گنجشکانی در دام گرفته می‌شوند، همچون بنی آدم به وقت نامساعد هر گاه آن برایشان ناگهان بیفتد گرفتار می‌گردند.[۷]

از کتاب جامعهٔ بن‌داوود تا «مُرفی» سموئل بکت بیش از دو هزار سال فاصله است، اما مضامین نه فورم هر دو اثر گرد محوّر ناپایداری آنچه یقینی می‌نماید و می‌نمود می‌چرخد. در «مُرفی» عناصر تردید، درون‌نگری ژرف، آزمایش فورم، بازی کردن‌های دانستگی، نوآوری‌های کلامی، بی‌ایمانی، نومیدی مردم‌گریزانه آغشته به طنز و کنایه، نظریه‌پردازی فلسفی ... همه و همه در دل‌مشغولی با برخی از این معانی ارتباط دارند:

زیرا آفتاب چاره‌ای جز تابیدن نداشت ـ هیچ چیز تازه‌ای نبود. مُرفی انگار آزاد باشد ... بیرون از آفتاب می‌نشست. به احتمال شش ماهی می‌شد ... خورده و نوشیده و خوابیده و [جامه] پوشیده و کنده بود ... لخت روی صندلی گهواره‌ای‌اش نشست که جنسش چوب ساج بود و قرار نبود ترک بخورد، تاب بردارد، خراب بشود ... گوشه‌ای که در آن نشسته بود با پرده از آفتاب جدا می‌شد و خورشید بیچاره پیر برای دفعهٔ میلیاردم باز در بکارت قرار می‌گرفت.

این متن بسیار موجز و فشرده است. قطعه‌های کمیک آن نظریه‌های فلسفی را باز می‌تاباند و تلاش چندانی صورت نمی‌گیرد تا موقعیّت‌های حاد و

وضعیت دانستگی درون رمان به چیزهایی ربط پیدا کند که خواننده آنها را باز نمایش «حالات متعارف» بداند ... در سطح نخست، مرفی جوانی است با چشم‌هایی شبیه مرغ نوروزی ... دوست دخترش سیلیا، روسپی است که با فهرستی سرسری از اندازه‌های وزن، قد، و ویژگی‌های شناسنامه‌ای در آغاز فصل دوم توصیف می‌شود، و از همه شخصیت‌های بکت که وی آنها را عروسک خیمه شب بازی می‌داند ـ دوست داشتنی‌تر نمایش داده شده است. گرفتاری مُرفی این است که تک تک شخصیت‌های رمان باید دنبال او بگردند در حالی که او آرزو دارد که از خودش بگریزد.[۸]

این رمان در قیاس با رمان کلاسیک در بردارندهٔ ماجرا و اشخاص آشنا نیست. سوژه محوّر نیست. بکت به مسألهٔ دوگانگی دکارتی توجه دارد. دانستگی و بدن چه تعاملی با هم دارند؟ مانند سفیده و زردهٔ تخم‌مرغ، با هم وجود دارند اما کسی نمی‌داند چه پیوندی بین آنها برقرار است. جملهٔ اول رمان اشاره دارد به این‌که هیچ ارادهٔ مختاری در عالم وجود ندارد، و در جملهٔ دوم مُرفی را می‌بینیم که بیرون آفتاب نشسته است، یعنی او نیز مانند خورشید در عمل پیرو طبیعت خود است. این نوع نگاه به زندگانی طبعاً می‌باید در قالب جدیدی ریخته شود. حالت عجیب، ناپایدار، بیمارگون مُرفی را نمی‌توان با شکل رُمانی مانند «*بابا گوریوی*» بالزاک که خط سیر تقویمی دارد بیان کرد.

در این‌جا استنباطی که خوانندهٔ رُمان کلاسیک از رمان دارد، در مورد مُرفی صدق نمی‌کند. رمان «بکت» اندریافت و فورم تازه‌ای دارد و اساساً چیز دیگری‌ست. هم‌چنان که شعر شاملو ـ اگر برحسب معیار کلاسیک سنجیده شود ـ نثر شاعرانه‌ای به نظر می‌آید. قطعه‌های پست مدرنی بابا چاهی، عبدالرضائی و فلاح نیز بر بنیاد معیارهای پوئتیک نیمایی، نثر بریده بریده و تهی از مصداق و حتی بدون معنا به نظر می‌رسند. اما به راستی چنین نیست و این قطعه‌ها نیز هنر آفرینی است نه بازی‌های کودکانه یا تفنن، و اگر کسی آنها

را شعر نداند پیداست که معیار او در سنجش هنر شاعری قدیمی و محدود است.

نویسندهٔ کتاب *المعجم* به پیروی از نظر ارسطو نوشته است: «بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و اندیشه و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی و موزون، متکرر، متساوی حروف آخرین آن به یکدیگر مانند و در این حد گفتند سخن مرتب معنوی تا فرق باشد میان شعر و هذیان‌گوئی و کلام نامرتب بی‌معنی و گفتند موزون تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی ..».[۹]

این تعریف اشعار سنائی، مولوی، سعدی و حافظ را می‌رساند نه اشعار مدرن فارسی را. اساساً جدا کردن نظم و نثر به این صورت درست نیست. غزل «خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم» سعدی همه آن ویژگی‌ها را که شمس قیس رازی برمی‌شمارد داراست، ولی شعر به شمار نمی‌آید اما عبارت «به صحرا شدم، عشق باریده بود» بایزید بسطامی بسیاری از ویژگی‌های یاد شده را ندارد، اما شعر است. امروز برای روشنگری و تعریف هنر شعر و سخنوری از دو واژهٔ پوئتیک و رتوریک سخن می‌رود و دیگر وزن و قافیه و اندیشه و استدلال، وجه تمایز شعر و نثر و سخن اندیشیده و هذیان‌گوئی نیست. بنیاد پوئتیک بر خیال و هنرآفرینی است و اساس رتوریک بر اغرا و مشهورات و ترغیب و بیان باور. بنابراین هم‌چنان که هیدگر نشان داده است نمایشنامه‌های سوفکل، قطعه‌های فلسفی هراکلیتوس و سروده‌های هولدرلین به رغم تفاوت بیان، فورم و بیان‌های واقعی و مجازی، همه و همه هنرآفرینی و پوئتیک است. اما اندرزهای موزون سعدی در مثل شعر نیست و رتوریک است. در شعر نو فارسی نیز قطعهٔ «آن‌گاه پس از تندر» اخوان ثالث شعر است اما هیجان انگیزی سیاسی دهه‌های چهل و پنجاه که در قطعه‌های دفتر «آمریکا، آمریکا ...»ی سیاوش کسرائی بازتاب یافته شعر نیست و به راستی نثر موزون

دوره‌ای است که نه تازگی دارد نه فورم، چرا که این قطعه‌ها نمایش‌دهندهٔ کشف تازه در عرصهٔ زبان و رویدادها و اشیاء نیست و چیزی به ما نمی‌گوید که ندانیم و فقط خبری به ما می‌دهد تا ما را به انجام دادن کاری اغرا کند و برانگیزد. البته چنین قطعه‌هایی ممکن است تأثیرات اجتماعی بسیار نیرومندی داشته باشد. مانند اشعار انقلابی دورهٔ مشروطه‌خواهی، اما در این عرصه شعر ویژگی ذاتی خود یعنی خیال‌انگیزی‌اش را از دست وانهاده و به ابزار خبررسانی تبدیل شده است. مشکل دیگری که گریبان‌گیر تذکره‌نویسان و منتقدان ادبی ما بوده و هست، مشکل نوعیّت شعر است. به نظر می‌رسد که اینان و حتی خوانندگان شعر، منحصراً غزل های سعدی و حافظ و تغزلات رودکی و فرخی سیستانی یا تک بیت‌های کم و بیش نغز صائب و بیدل دهلوی را شعر می‌شناخته و می‌شناسند. در مثل در نظر اینان غزل «یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم» سعدی، شعر است اما «قصه موش و گربه برخوانا»ی عبید زاکانی شعر نیست و در ردهٔ کلام عادی و متل‌های عامیانه قرار می‌گیرد. این شعرشناسان فردوسی را ناظم و *شاهنامه* را کلام منظوم می‌دانستند و نمی‌توانستند «نوع» (ژانر) هنری *شاهنامه* را تشخیص دهند، در حال که این اثر از لحاظ نوع، درام حماسی است و در مرتبهٔ بزرگترین آثار دراماتیک همهٔ اعصار قرار دارد. در دورهٔ جدید نیز همین قسم بدفهمی‌ها به نمایش درآمد. شعر نیما و قصه‌های هدایت را نشناختند و در اشعار نیما، وحشت، عجائب و حمق دیدند و *بوف کور* هدایت را اثری سوررئالیستی یعنی بیمارگونه و منحط شمردند، به‌ویژه ناقدان حزبی که رئالیسم اجتماعی را آخرین دست‌آوردهای هنری مدرن می‌دانستند، ضمن قدح و طعن *بوف کور*، حاجی آقای هدایت را که اثر ضعیفی است، شاهکار او به شمار می‌آوردند. با جرأت می‌توان گفت مهمترین دست‌آوردهای هنری این نویسنده، *بوف کور*، *توپ مرواری*، *وغ وغ ساهاب* ... تا سال‌های بسیار پس از پدیدآمدن آنها ناشناخته باقی ماند. هم‌چنین

به محض پیدایش رمان و شعر پست مدرن در دههٔ هفتاد در ایران، بدون سبب‌یابی به‌وجود آمدن آنها و کند و کاو وضعیت ساخته شدن‌شان، آماج تیر طعن و قدح قرار گرفت. (نگارنده این سطور نیز در این بدفهمی و داوری شتاب‌زده شرکت داشت!) و انکار شد. با این‌همه به مدد کوشش نویسندگان، شاعران و مترجمانی مانند بابک احمدی، نوذری، علی بابا چاهی، رضا براهنی، عبدالرضائی کم‌کم جنبش پسانوگرائی شناخته و شناسانده و فضای تازه‌ای در ادب معاصر ایران گشوده شد.

نوع و نوعیت هنر را نظرگاه هنرمند و تحوّلات اجتماعی تعیین می‌کند و نمودی تصادفی و دل خواسته نیست. شاهنامه در زمانی به وجود می‌آید که آوازهٔ پهلوانی و ارثیهٔ حماسی باستانی هنوز در فضای ایرانشهر طنین انداز است. غزل‌های تراژیک حافظ در زمانی سروده می‌شود که یورش خونین مغول و تاتار ایران را به سرزمین سوخته مبدل کرده است. (خون چکید از شاخ گل ...) در اروپا پس از رویداد جنگ جهانی دوم و ایجاد اردوگاه‌های مرگ، اندیشمندی مانند فوکو با تصویر مدرن از انسان و هومانیسم مخالفت می‌کند و مُدام یادآور می‌شود که سوژهٔ دانا، شناسا و متمرکز اندیشه مدرن را باید ساختگی و مصنوعی دانست که به آرایه‌ای از نظام اجتماعی قدرت وابسته است، و طبیعی و جاودانی نیست. او می‌خواهد سامان حقیقتی را آشکار کند که خود منافع، بهره‌ها و خواست قدرت را در پرده می‌گذارد. هرگاه هویّت سوژه‌ای فقط با عاملی یکتا شناسانده می‌شود (مارکسیسم رسمی: عامل وابستگی طبقاتی و جایگاه انسان در مناسبات تولیدی و اجتماعی) نتیجهٔ پیشنهاده با همان نظم و ترتیب از پیش ساخته شده، سامان حقیقت خواهد بود. فوکو به راستی می‌خواهد بداند چگونه سوژه به بهای انکار هر صورت کاربُرد خردی که با شکل مسلّط خردباورانه ـ خرد ابزاری و حتی مدرنیته ـ نمی‌خواند، صورت عام و شکل ویژه می‌گیرد؟

برای شناخت و شناساندن اشعار دهۀ اخیر بابا چاهی، آشنایی دست‌کم مختصری دربارۀ بنیادهای جنبش پست مدرنیسم لازم است. اما همین آشنایی مختصر هم کار آسانی نیست و شناساندن آن فرصت بیشتری را می‌طلبد، با این همه آوردن توضیحاتی در این زمینه لازم به نظر می‌رسد، گر چه دربارۀ این جنبش کتاب‌های زیادی ترجمه و تألیف و منتشر شده است.

یکی از بنیادهای جنبش پست‌مدرن را می‌توان هم‌چون وضعیّت فرانوگرائی و پسانوگرائی نامید. در این زمینه کتاب *وضعیت پست مدرن* توضیحاتی روشنگر عرضه کرده که نفوذ زیادی بر اندیشه‌های پسانوگرایان داشته است. این وضعیت حاکی از ناباوری به فرا روایت‌هاست. لیوتار پروژۀ مدرنیته را گرفته شده از فرا روایت‌ها می‌داند. فرا روایت‌ها به‌طور مفروض متضمن باور به حقیقتی است فرا تجربی و عام و فراگیر و قانونیّت فرهنگ جدید غرب را توجیه و تأیید می‌کند. بلند پروازهای عامیت‌گرای تجدد مشخصاً توجیه خود را در توسّل ضمنی به قسمی از روایات کلان می‌یابد. روایت‌های کلان بسیارند. از این جمله‌اند دیالکتیک روح هگلی، تأویل معنای هیدگری، آزاد کردن سوژۀ عقلانی یا عمل کننده یا تولید ثروت. در مثل جستجوی شناخت مانند پروژۀ علم یا به وسیلۀ فرا روایت‌های سیاسی که از دورۀ روشنگری به ارث برده‌ایم توجیه می‌شود، یا به وسیلۀ فلسفه‌ای که از ایده‌آلیسم آلمانی به دست آمده است. در روایت سیاسی جستجوی دانش را نظرگاهی توجیه و تأیید می‌کند که باور دارد تاریخ چارچوبی است برای آزادی و رهایی انسان. فلسفۀ تاریخ پروسه تاریخی را به‌عنوان تحقق «خرد» در علوم معنی می‌کند، طوری که سرانجام اصل شناخت عام هم چون موردی توجیه‌کننده نمایش داده می‌شود.[۱۱]

شگردهایی که بابا چاهی در سرودن اشعار جدید خود به کار می‌برد، هم از نظر معنا و هم از نظر محتوی و فورم و طرز اجرا با آنچه براهنی و پگاه احمدی نوشته‌اند همسایگی دارد اما در کار او نحو زبان دست نخورده باقی

مانده است. پیداست که نویسنده برخلاف رضا براهنی به زبـان و ادب فارسـی اشراف دارد و بسیاری از متون و ادب کلاسیک را خوانده است و این خـوانش بر جمله‌بندی و تلمیحات مندرج در اشـعار او تـأثیر بـه‌سـزائی داشـته اسـت. تم‌هایی که در آثار عطار، مولوی، حافظ و سعدی پایهٔ گفتمـان‌هـای مَجـازی و واقعی این شاعران بوده است در شعر بابـا چـاهی بـه صـورت اسـتهزاءآمیز و شک‌آلوده‌ای دو مرتبه رخ می‌نماید و به صورت نوعی بازی پسـت مـدرنی در می‌آیند. در این‌جا دو نمونه از این تلمیحات باژگون شده را می‌آوریم:

به کوه قاف فکر نمی‌کردم که در *منطق الطّیر* عطّار پرنده‌ای نبودم/ قرار نبود سرم روی تن هدهد قرار بگیرد[۱۲]

این عبارت تقلید استهزائی (parody) گفتمان فریدالدّین عطّـار در رمـانس *منطق‌الطّیر* است. در آن‌جا هدهد در مقام سالک راهنمائی کننـده، مرغـان را بـه جست‌وجوی سیمرغ بر می‌انگیزد و به کوه قاف راهنمائی می‌کند. مرغـان پـس از سیر و سلوکی طولانی و رنج بار به مکان وعده داده شده می‌رسند. یعنی بـه مقام وحدت. در آب دریاچه می‌نگرند و سی‌مرغ می‌بینند. به خود می‌نگرنـد و سیمرغ یگانه‌ای را مشاهده می‌کنند. این مقام وحدت و کثرت است. بی‌گمان و البته نه بی‌گمان آنچه در رمانس عطار آمده است در خود این متن اعتبـار دارد. چرا که عارفان و عطّار باور دارند پیوندی هست بین بسیاری‌ها بـا آنچـه اصـل وحدت است. و این پیوند دوسویه است، که «هرکسـی کـو دور مانـد از اصـل خویش/ باز جوید روزگار وصل خـویش». پرنـدگان عطـار براسـاس سـلوکی عرفانی به جایگاه سیمرغ راه می‌برند اما چون نیک بنگـریم از نظرگـاه شـکّاک آنچه برای عطار و دیگران یقینی بود قصه‌ای بیش نیست. تازه حتی خود عطـار هم به یقین کامل نمی‌رسد و مرغان از سیمرغ می‌شنوند کـه سـلوک ایشـان تـا این‌جا در حوزهٔ اوصاف آن هستی یگانه بوده است. و آنها همگـی مـی‌بایسـت

سلوک تازه‌ای را آغاز کنند و در نتیجه عطار مانند بسیاری دیگر از عارفان به مقام حیرت می‌رسد. آشنایان در مقام حیرت‌اند!

بابا چاهی می‌گوید، نه به کوه قاف فکر می‌کرده است و نه در *منطق‌الطّیر* پرنده‌ای بوده است که قرار باشد سرش روی تن «هدهدی» قرار بگیرد. این طرز بیان زیرآب هر شناخت جازم و قطعی را می‌زند. هم چنان که نیچه گفته است: «شناخت علم فقط تمرینی است برای توانائی نه دانائی. اگر ما مدتی به شدّت به کار شناخت بپردازیم نتیجه آن نیست که می‌پنداریم، زیرا این نتایج در مقایسه با کار و بارهای ارزشمند از سویهٔ آگاهی، قطره‌ای سرگردان بیش نیست. ما عادت کرده‌ایم که همچون دخترکی زیبا به دنبال حقیقت راه بیفتیم، اما اگر این دخترک روزی مبدّل به عجوزه‌ای ترش‌رو بشود چه خواهیم کرد؟»[۱۳]

نمونه‌ای دیگر، اشارهٔ سراینده به رمانس هفت پیکر نظامی گنجوی است: بهرام گور ولی/ گور به گور/ با خودش می‌برد/ کلید حجرهٔ مرموزی را/ و صورت هفت پیکری که به دیوار حجره نصب ـ نگاشته شده‌اند.[۱۴]

نظامی گنجوی در روایت هفت پیکر قسمی نمادگرائی عرفانی را به کار می‌برد. بهرام گور در این‌جا نه به صورت تاریخی بلکه به صورت نمادی از انسان سالک در می‌آید که پس از گذراندن مراحل متفاوتی از جنگ و گریز و خوش باشی‌گری و سیاست کاری، خسته از کار و بار روزانه و شبانه به شکار گورخر می‌رود. گور از پیش او می‌گریزد و بهرام را به دنبال خود می‌کشاند تا سرانجام شاه ساسانی در سلوک رنج بار خود در پی گورخر با اسب خویش وارد مردابی ژرف می‌شود و اسب و اسب سوار هر دو در اعماق آن ناپدید می‌شوند. پس تعبیر استهزاء آمیز بابا چاهی درست است، که بهرام گور، گور به گور کلید حجرهٔ مرگ خویش را با خودش می‌برد.

افزون بر این سراینده *پیکاسو در آب* ... از ترانه‌های رادیوئی، قصه‌های عامیانه مانند نارنج و ترنج، روایت‌های عرفانی مانند ماجراهای ابراهیم ادهم و بایزید بسطامی و از اساطیر و نویسندگان اروپایی حرف و حدیث بسیار نقل می‌کند و بعد سویهٔ استهزائی آنها را نشان می‌دهد. در مثل می‌نویسد: کسی که در آغاز داستان بمیرد از تولستوی اجازه نگرفته[۱۵]. یا می‌نویسد:

شهرزاد که به این‌جا رسید گفت: ای ملک جوان [بخت] دستشوئی مرمری کجاست؟ ـ و ساقی که پشت لبش سبیلی چسبانده بود ـ به خنده برخاست و دور شراب از سر گرفت![۱۶]

بابا چاهی حتی به سراغ *بوف کور* هدایت هم می‌رود و با اشاره به دخترک اثیری رمان هدایت می‌نویسد:

به جای دو چشم سیاه ولی/ توی صورتش دو حفرهٔ تاریک بود/ رفتم گذاشتم کف دستش/ خیس و لزج.[۱۷]

ماجرای دخترک اثیری در خود *بوف کور* به اندازهٔ کافی گروتسک و مشمئزکننده هست، اما در شعر بابا چاهی زمانی که بازنمایش داده می‌شود فاجعه آمیزتر مجسم می‌گردد. یا دست‌کم همان منظره از همان سویه با رنگی تند باز نگریسته می‌شود.

شگرد دیگری که بابا چاهی در بازنمایش باشندگان و کار و بارها به کار می‌برد شیوه‌ای است که یادآور کتاب *کلیله و دمنه* و افسانه پریان است. او در هر دو کتاب اخیر خود به طور عجیب و غریبی حیوانات را وارد متن می‌کند. بازی، بازی شگرف جانوران و موجودات افسانه‌ای است. این کار در افسانه‌های ازوپ، برخی داستان‌های هندی، طوطی نامه‌ها و در ترانه‌های خنده آور ایرانی و هندی نمایش داده شده بود. بابا چاهی شهر بلخی می‌سازد سرشار از کار و بار جانوران و موجودات افسانه‌ای که به صورت کمیک یا گروتسک یا تقلیدهای استهزائی خواننده را ناظر رویدادهایی می‌سازد که سرانجام به

صورت هجو، هزل و بازی با هیچ و پوچ درمی‌آید. او می‌خواهد اره ماهی تیزتری بیاورند یا گربه‌های بازیگوشی را می‌بیند که دور و بر راوی یا مخاطب جمع می‌شوند.طالب است مانند رستم به صحرا انداخته شود، او را به دریا می‌اندازند (نگاه کنید به قصهٔ اکوان دیو، جلد چهارم *شاهنامه*)، شیطان شیر آب را تا ته باز می‌کند، پر سیمرغ به قیمتی گزاف فروخته می‌شود، اگر به کوه و کمر نزند و پلنگ را به شام دعوت نکند، چه کند؟ گاهی با بال‌های پروانه خفه می‌شود. شیر بز کوهی را پیاله پیاله می‌آورند. راوی مار بی‌خطر، عقرب جرّار را خریدار است. از مخاطب می‌خواهد به خروس سفید و اسب سیاه دست نزند. عنکبوت چیزی می‌بافد که بافته باشد. گربه و گنجشک در کفهٔ یک ترازو نشسته‌اند، کوسه به جای بوسه اگر گازش می‌گرفت شاید بهتر بود، مارمولکی که زبانش را بیرون نیاورد حرفی برای گفتن دارد.

احوال ما بدین درجه که رسید فهمیدیم که شاخ قوچ، عنکبوت مخملی، خرس خراطی شده، فردای یک نواخت را به امروز متنوّع تبدیل می‌کنند.[۱۸]

این شیوهٔ روایت البته قدیمی است و هم‌چنان که در ترانه استهزائی معروف «یکی بود یکی نبود» می‌بینیم آمده است: یکی بود یکی نبود، زیر گنبد کبود، خر خراطی می‌کرد، سگه عطّاری می‌کرد، خرس نمدمالی می‌کرد، بُزه بزّازی می‌کرد، میمونه رقاصی می‌کرد، کلاغه خبرچینی می‌کرد، فیل اومد آب بخوره افتاد و دندونش شکست. گفت آخ دلکم از درد دندون دلکم.

در دفترهای شعر *فقط از پریان دریایی*... و *پیکاسو در آب*... باشندگان زنده به ویژه مار، تمساح، ملخ، سگ، بز، اسب، کوسه، ماهی، قورباغه و باشندگان زندهٔ مناطق گرمسیری با اوصافی عجیب و غریب خود را در شعر نمایان می‌کنند. در مثل در دفتر نخست می‌خوانیم:

سگ قرمز/ بز سبز ـ و علفی که زیر دندان تو دیگر شیرین نیست.

و در همان‌جا آمده است: گل زیر پای فیل/ پروانه زیر شال شتربان/ و تو در ذهن ارّه ماهی خواب آلودی. جمله اخیر نشان می‌دهد که ساحل‌نشینان از باشندگان دریائی مانند ارّه ماهی، کوسه، نهنگ، همیشه در هراس بوده و هستند. در ادبیات فارسی و جهانی نظایر این تعبیرات بسیار امده است. در اساطیر و قصه‌های پریان گاهی حیوانات به مرتبه آدمی صعود می‌کنند و مانند انسان‌ها حرف می‌زنند و عمل می‌کنند. مانند قهرمان‌های آمده در کتاب *کلیله و دمنه* و *منطق‌الطّیر* عطّار و *مزرعهٔ حیوانات* جورج اورول، که این یکی انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه را به استهزاء گرفته است. گاهی در آثاری از همین دست انسان‌ها به مرتبهٔ حیوانی نزول می‌کنند. در مثل شخصی روباه مکّار می‌شود و شخص دیگری به صورت پلنگ در می‌آید و آن یکی چنانچه در *چنین گفت زرتشت* نیچه می‌بینیم شتر می‌شود، بار می‌برد و خار می‌خورد. و این کنایه‌ای است از بردباری و تحمل خفت‌آور آدمی در طول هزاران سال تمدن که نتوانسته است یا نگذاشته‌اند ارزش تازه‌ای بیافرینند. در شعر «اسمی برایش پیدا کنید»، باشندگان و اشخاصی را می‌بینیم که به صورت حیوانات درآمده‌اند یا جانشین آنها شده‌اند. عبارت‌هایی که در این حوزه برای توصیف کار آدمیان به کار رفته است، البته گسسته بسته است، اما در بیشتر جاها کنایه‌ای است به کردار خنده‌آور اشخاصی که سخنان و کردار جدّی دارند، اما در واقع کاری از پیش نمی‌برند و آب در هاون می‌کوبند:

در جلد سوسمار اگر فرو برود/ از خیر دُمش هم نمی‌گذرد
حشره‌ای متساوی‌الساقین را به جای خودش می‌گمارد به پست نگهبانی
حس لامسه‌اش را از خفاش کش می‌رود
و از گوزن/ وزن بویائی‌اش را
رقص گرگ‌ها را حدس می‌زند در شب قبل از خداحافظی‌اش
موش کوری حتی اگر دسته ساطوری به دُمش نبسته باشد

در پوست پلنگ هم که فرو برود
دلش برای زاغچه‌ای تنگ می‌شود که تازه پَر درآورده
صدایش که می‌زنند/ قناری!
برای کشتن مورچه‌ها کفش عاج‌دار می‌پوشد. (*فقط از پریان دریائی*، ۱۵)

اوصافی از این دست برای گیاهان و گلها و درختان در اشعار بابا چاهی فراوان است. به‌ویژه در این اشعار درخت انار و رنگ انار به صورت کنایه‌ای که چندان هم ناآشنا نیست در می‌آید.

درخت انار نمی‌گذاشت بترسی از جن‌هایی که خودت بودی.[۱۹]

من مانده‌ام که بماند برای تو دوشیزه‌ای که تنها پسرش را با شیر گرگ بزرگ کرده اما به‌شرطی که با نخل و کُنار کنار نیائی/ با خنده‌های انار هم نزنی زیر خنده.

از شگردهای دیگر بابا چاهی در تدوین گزاره‌ها به کار گرفتن اشیائی مانند کارد، چاقو، شیرآب، چراغ، طناب، سیم خاردار، مواد منفجره، غربال، کفش برقی، دستبند و به‌ویژه اشیائی که به‌طور امکانی ماهیت کُشندگی دارند. این اشیاء مانند مواد منفجره می‌توانند متن را از جا بکنند و هم اشخاص یا حیواناتی را که در متن ظاهر می‌شوند دگردیسه سازند. برخی از این گزاره‌ها به صورت مضحک قلمی کلامی در می‌آیند که آماج‌شان در هم شکستن عبارت‌های قالبی و «مشهورات» است و مانند مثل‌های خنده‌آور، جدّیت کار و بارها را استهزاء می‌کنند. ابزار خطرناکی مانند چاقو خود را وسط واقعه‌ها قرار می‌دهد یا به تعبیری چاقو وسط یک استعاره به خواب رفته است:

چاقوئی وسط اتفاق نیفتاده بود

در بیروت مردی را دیدم که با پاهای گچ گرفته/ که از تابوت بیرون نمی‌پرید

چشمانشان را جا می‌نهند از دست رفتگان/ با مدادی که عجین شده با انگشتانشان

با کاردی که در پهلوهایشان هنوز زنگ نزده

اسفنج، مایع ظرفشوئی را که به هم مالیدم باز هم اتفاقی نیفتاد

اتفاق نیفتاده/ کلید بی در/ در بی باز شکار بی‌آهو

این عبارت‌ها چه معنائی را می‌خواهد برساند؟ کارد با اتفاقی نیفتاده یا افتاده مرتبط است. معنای این ارتباط هم تهدیدآمیز است و هم خنده‌دار. در این‌جا می‌توان به جای ساعت شماطّه‌دار نخلی جن زده شد، فکر کردن به ریگ بیابان آغاز می‌شود، که حال مردم کویری را نشان بدهد که در این عبارت روشن‌تر به نمایش درآمده است:

کنج سایهٔ نخلی می‌نشست/ با ریگ‌های بیابان بازی می‌کرد

برخی از این عبارت‌ها به طور باژگونه معنای حاد سیاسی دارد:

ما پسران امروزی با چوب ذرت خمپاره درست می‌کنیم/ و ترمز می‌کنیم پیش پای دختران قطعه قطعه شده

می‌خواستی از من مجسمه‌ای بُرنزی درست کنی.

در سرلوحه و طراحی دفتر *پیکاسو*... آمده است: «اشیاء را همان‌طور که هستند می‌کشم نه آن‌طور که می‌بینمشان». این گفته پیکاسو نقاش کوبیسم است و چون در سرلوحه کتاب قرار گرفته است این‌طور به نظر می‌رسد که سراینده کاری را که پیکاسو خواست با قلم مو در عرصهٔ نقاشی به سامان برساند در عرصهٔ شعر به کمک کلمات انجام می‌دهد. اما چنان کاری اگر در نقاشی امکان وقوع داشته باشد در شعر به تقریب ناممکن است.

در این‌جا ما وارد زبان می‌شویم. در زبان سخن از اصوات، حروف، حرکات حروف، کلمه و ترکیب کلمه است. اشیائی که ما می‌شناسیم هر یک نامی دارند. در مثل به فضای وسیعی که تا افق دور دست گسترده است و در

آن آب و گیاهی نیست، بیابان می‌گوئیم. بیابان همین فضای وسیع است. اگر در معنای واقعی خود به کار رود. اما اگر در معنای مَجازی آن را به کار ببریم می‌تواند به معنای فاصلهٔ طولانی باشد، بین ما و محبوب ما و نیز بیابان خشک و شن‌زار می‌تواند جامعه‌ای باشد که در آن رکود مطلق حاکم است و اثری از جوشش و تب و تاب زندگانی نیست. همین که ما کلمه‌ای را به زبانی بیان کردیم، در دانستگی مخاطب هم زبان ما معنایی یا مصداقی را منتقل می‌کند. جدّی بودن یا خنده‌آور بودن کلمه و جمله بستگی به لحن کلام دارد و زمینه‌ای که کلمه در آن ظاهر می‌شود. البته باید هم‌چنان که فرگه نشان داده است بین مصداق و معنا تمایز قائل شد. ستارهٔ سهیل در مثل از نظر مصداق همان ستارهٔ شمال است، اما زمانی که در متنی ادبی نمایان می‌شود معنائی دیگر پیدا می‌کند، کما این‌که واژهٔ کارد یا چاقو در سخن بانوی خانه به خادمه مصداقی جز آن ندارد که خادمه با این ابزار پیاز پوست بکند، اما در مکالمه‌ای سیاسی یا حقوقی کلمهٔ کارد یا چاقو مصداقی دارد که نزد همه آشناست، و معنای آن دال بر آدمکشی و جنایت است. بنابراین اُبژکتیویتهٔ محض یعنی نشان دادن خاصیت ذاتی اشیاء بدون حمل سوژهٔ انسانی بر آن‌ها، ناممکن است. حتی زمانی که در علم فیزیک در توضیح نور می‌گوئیم نور ذره‌ای است یا موجی، در هر دو صورت استعاره به کار می‌بریم و در این‌جا فیزیکدان از زبان علمی دور شده است تا بتواند پدیده‌ای فیزیکی را نزدیک به دانستگی مخاطب عادی بیاورد. در غیر این صورت می‌بایست با فرمول‌های ریاضی و زبان اعداد و معادله‌ها بیان مقصود می‌کرد تا به اُبژکتیویته می‌رسید. اساساً زبان علم و منطق ریاضی است با اعداد وارقام بیان می‌شود تا رنگ هر گونه معنا و صفت انسانی را از آن بگیرد و دیگر تشبیهی و استعاری نباشد. بنابراین زمانی که بابا چاهی می‌نویسد:

در و دیوار سقف اتاقش را/ به شکل عجیبی رنگ کرد/ از شُرشُر باران تکمیل بود/ از چک‌چک باران/ حباب‌های آب را با نوک سوزن سوراخ می‌کرد.

یا: دنیا پُر است از خطوط موازی و کودکانی که روی زمین عکس مار می‌کشند.

جمله‌ها معنا یا مصداقی دارند که دانستگی شاعر و خواننده شعر در آن تصرف می‌کند. گرچه اصوات شُرشُر و چک و چک چیزی از ویژگی ذاتی چیزها را از خفا به ظهور می‌آورد و خط موازی و عکس ماری کشیده شده بر روی زمین نیز همین ویژگی را دارد. اما کلمه‌ها و عبارت‌ها به چیزهائی اشارت دارند که از مرز صوت یا خط هندسی برمی‌گذرد. در مثل می‌توان گفت کار کودکانی که روی زمین عکس مار می‌کشند به موازات هم، به حوزهٔ هندسه محض مرتبط نمی‌شود. آیا نه این است که شاعر بازی کودکان با کشیدن شکل مار را کنایه از وضعیتی بحرانی می‌داند؟ چرا کودکان «بی‌گناه» به جای این‌که تصویر گُل، سبزه و آب یا بوسهٔ مادر را رسم کنند، روی شن‌ها تصویر مار می‌کشند آن هم به موازات هم؟ پس کلمهٔ مار در این‌جا کنایه یا استعاره است. و همین قسم بیان را ما پوئتیک (شعر آفرینی) می‌گوئیم. اعم از این‌که وحشت‌آور باشد یا زیبا و دلاویز. در این مورد شاید حق با نیچه باشد که می‌گوید ساختن و بازی مفهوم‌ها از تأثیرات حسی آغاز می‌شود. تأثیرات حسی در مراکز عصبی انبوه می‌گردد و به صورت تصویر و سپس به صورت استعاره در می‌آید. استعاره تبدیل به مفهوم می‌شود و دانستگی انسان هوشمند که مغرور از قدرت دانستگی خویش است مانند عنکبوتی که با تارهای خویش بازی می‌کند با تار عنکبوتی مفهوم‌ها بازی می‌کند. به نظر او این بازی یک بازی متافیزیکی و استعاری است. گو این که آدمی آن را بسیار جدّی می‌گیرد و حقیقت و واقعیت می‌پندارد بنابراین آنچه انسان بر زبان می‌آورد و به نمایش می‌گذارد بازی تصاویر است. از خواب بیدار می‌شود و به خواب ژرف‌تری

فرو می‌رود. گنگ خواب دیده‌ای است و عالم تمام کرند، او نـاتوان ز گفـتن و خلق از شنیدنش. پس بازی زبانی به هیچ و پوچ می‌رسد:

هیچ‌های بزرگ پیدا شده

بشقاب‌های پُر از هیچ

کاردهای هیچ خوری

این هیچ‌ها به هیچ خداحافظی خیلی مربوط است[۲۰]

یا: وقتی هیچ هیچ را ترجیح می‌دهی به همه چیز.

اما حتّی اگر رسیدن به هیچی و پوچی درسـت و واقعـی باشـد، انسـان‌هـا نمی‌توانند افزودگی بی‌شمار هیچ‌هـا را تحمّـل کننـد، چـرا کـه از هـیچ، هـیچ نمی‌توان گفت و این‌جا دیگر درست مرز زبان اسـت. زبـان و کلمـه «چیـز»ی می‌گویند و زمانی که از این کار باز ماندند و توضیحی نداشتند می‌باید خاموش بمانند. حافظ در بیتی گفته است:

جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچ است

هزار بار مـن این نکتـــه کـردهام تحقیـق

شاعر مبالغه می‌کند. اگر هزار بار تحقیق کرده بود یه خاموشی مـی‌رسـید و دیگر نمی‌توانست بگوید:

زین قصه هفت گنبد افلاک پُر صداست

کوته‌نظر ببین که سخن مختصر گـرفـت

در قطعهٔ «همین هیچ‌ها»ی بابا چاهی کلمهٔ هیچ تکثیر می‌شود. شخص، گیج هیچ‌های خودش می‌شود. هیچ‌ها دور تا دورش را گرفته‌اند:

هیچ‌های پروانه‌ای/ پرسـتوئی. هـیچ هـای برفـی ـ کـه مدرسـه‌هـا تعطیـل نمی‌شوند،

او زمانی که نخستین بار دیگری را می‌بیند درمی‌یابد وی هیچ هـیچ اسـت. هیچ هیچ بهتر از هیچ است. این هیچ پا به فرار نمـی‌گـذارد، روی هـیچ شـرط

می‌بندد. آن‌قدر می‌بازد که حاصل بُرد او فقط هیچ است. در آخر سر همین هیچ‌ها با هم معاشقه می‌کنند.[۲۱]

از این جمله‌ها به هر حال معنایی درمی‌آید. جمله‌ها رویدادی را وصف می‌کنند. شخص دوّم شرط‌بندی می‌کند، می‌برد و می‌بازد. اما آنچه به دست می‌آورد هیچ است. این را می‌توان گفت فعل عبث و همین فعل عبث Absurd در برابر فعل ثمر بخش قرار می‌گیرد. در همین حوزه است که می‌شود از چیزی به هیچ چیز و از هیچ به چیز رسید. این کار حاکی از تعارض منطقی است و کلمه و زبان چنین بازی متعارضی را ممکن کرده است. (هایدگر گفته بود هیچ می‌هیچد).

ویتگنشتین در دورهٔ نخست فلسفه‌ورزی خود می‌گفت گزاره‌های این همانی، در مثل«هستی هست» کاملاً چرند است. زیرا گوینده عبارتی را در محمول به زبان می‌آورد که در موضوع گزاره آمده است. بنابراین گزاره‌های هیچ می‌هیچد یا هیچ هیچ است، نه فقط بی‌معنا که مهمل است. اما به نظر می‌رسد که چنین گزاره‌های مهملی دانستگی شنونده را به گزاره‌های متضاد آن برمی‌گرداند. یکی می‌گوید من به فلان موضوع یقین کامل دارم. دیگری گزاره‌ای شکّاکانه را در برابر آن قرار می‌دهد. و در واقع این گزاره را از بیخ و بن منکر می‌شود.

ویژگی دیگر اشعار بابا چاهی بازی با نام‌ها و افعال است. زمانی که گوینده‌ای مانند ایرج میرزا فعل آوریدن را به زبان می‌آورد نخست معنایی مانند آوردن که صورت درست‌تر همین فعل است به دانستگی ما می‌آید. اما در جزئی از این فعل آوریدن معنائی هزل‌آمیز وجود دارد. (در چهار حرف ر، ی، د، ن) چنان که می‌گوید: «تو را من آوریدستم بدین ریش». حافظ نیز همین کار را با واژهٔ «تیز» سامان داده است. (به بانگ چنگ مخور می که محتسب «تیز» است. این بازی با کلمات در کتاب *توپ مرواری* صادق هدایت هنرمندانه به

نمایش در آمده است. غالباً کار این بازی‌های زبانی به هزل و استهزاء می‌کشد و در این زمینه مُراد گویندگان این است که از ایهام نام و فعل کسی یا چیزی را که مطلوب نمی‌دانند بهره گیرند و به اصطلاح او را «هو» کنند. جمله زیر نیز همین مقصود را می‌رساند.

قشون ظفر نمون فراریدن عجیبی آغاز کرد[۲۳]

نویسنده در این‌جا به جای فعل فرار کردن، مصدر جعلی «فراریدن» را به کار می‌برد که اجزاء آخر آن معنای مستهجنی دارد. بابا چاهی نیز می‌نویسد فروشیدنی نیست. یا به جای این‌که بنویسد در فکر هستم یا در حال فرار کردنم، می‌نویسد: بفکرم، بفرارم. هم‌چنین او از صفت، سجع، ایهام، جناس، جناس آوائی بسیار بهره‌گیری می‌کند. اساساً سراینده در مجموع اساس کار را تناقض‌گوئی، متضادسازی، آشنازدائی و گروتسک قرار داده است، تا بگوید «واقعیت» آن چیزی نیست که بسیاری از مردم می‌پندارند. گزاره‌های هر دو کتاب، هم آدم‌ها و ابزار و هم حیوانات و گُل گفته‌ها در فضایی معلق و وهمی و آشوب‌زده به نمایش درمی‌آیند. نام‌ها و نشانی آدم‌ها و اشیاء باژگونه می‌شود. ویژگی دیگر اشعار بابا چاهی این است که به‌رغم عبارت‌های گسسته و بستهٔ متن، معنائی مدرن در پس گزاره‌ها می‌بینیم. این گزاره‌ها صورت پسانوگرائی دارد، اما گاهی جمله‌ها به صورت مستقل معنا دارند و حتی کامل هستند:

تازه راه افتاده بودم که روی جن سیاه آب داغ پاشیدم

دریا هم بالا و پائین می‌رود با تو در حاشیهٔ جنوبی متن

بر لیوان آبی که دم دستش بود وردی دمید/ دودی بلند شد از کلمات و به هوا رفت[۲۳]

این قسم گزاره‌ها اوراد ساحره‌های تراژیک مکبث شکسپیر را فرا یاد می‌آورد.[۲۴]

کلمه‌هایی که ساحره‌ها بر زبان می‌آورند هم وقایع آینده را پیش‌بینی و هم اشیاء و مواد را به چیزهای دیگری دگردیسه می‌کند. به باور باستانیان کلمه اساساً دارای خاصیتی جادوئی است، آدم‌ها را طلسم می‌کند، اشیاء و باشندگان زنده را کژ و مژ جلوه می‌دهد، کلبه‌ای گلین را به صورت قصری در می‌آورد، عجوزه‌ای را زنی زیبا می‌سازد. اما این‌گونه کلمات جادوئی که در ایدئولوژی‌ها نیز راه یافته در روایت‌های پست مدرن تمسخر و استهزاء می‌شود.

گزاره‌هائی نیز در هر دو متن آمده که یادآور گفته‌های دلقکان و مضحکه‌پردازان است. عبارت زیر یادآور طعنه‌ای است که «سنگ محک» دلقک نمایشنامه هر *طور که بخواهید*[۲۵] بیان می‌کند:

در جنگ تن به تن هر دو پا گذاشتیم به فرار
من از یک طرف
من دیگر من از طرف دیگر
و شانه به شانه به خانه رسیدیم دقیقاً [۲۶]

پایهٔ این قسم گزاره‌ها بر جدّی نبودن مفهوم‌های قدیمی و نخ‌نما شدن آنها گذاشته شده است. الفاظ و مفهوم‌های قدیمی هر دم به صورت تازه‌ای در می‌آید و گوش‌ها را می‌فرساید. حرف‌های مکرر خطیبان و سیاست‌مداران، شعارهای ظاهرپسند رهبران احزاب، اندرزهای گوش خراش‌ناصحان، خروارها حرف مفت که هر روزه به صورت جزوه، مقاله، شعر، داستان به بازار می‌آید و اصوات نادلپذیر سخنرانان رادیوئی و تلویزیون که در چهار گوشه کرهٔ خاکی ما طنین انداز است، همه و همه آلودگی صوتی ایجاد کرده‌اند. حرف، حرف، حرف... اغرا و تبلیغ آدمی را می‌کُشد و البته همین آدمی است که حرف می‌زند یا طالب آن است. به راستی:

جمجمه آدم وزوز این همه زنبور را چطور قورت می‌دهد؟

بنابراین می‌شود گفت:

به جیرجیرکی هم دل خوش نکن که بر عصب تو در تنهائی/ خط می‌کشد

در این عرصه گمان می‌رود همه چیز حتی حروف الفبا یخ زده است. الف یخ زده، ب یخ زده، پ ... پس شاعر به صراحت می‌گوید: با کلمات یخ زده بازی نمی‌کنیم.[۲۷]

اما فقط این نیست. جامعه‌های انسانی آن‌چنان که می‌گویند به صورت جزیره‌ای واحد درآمده است. از نظر فن سالاری و ابزاری که به کار می‌بریم شاید، اما آیا این خودکاری و ماشینی شدن همه را یگانه کرده یا در صف درآورده؟ آیا قدرت‌های خودکامه نمی‌خواهند به استناد «نظم نوین» جهانی، ملت‌ها و کشورها را در واحدی اقتصادی ـ اداری متحدالشکل بسازند؟ در برابر چنین یگانه‌سازی که با الفاظ آراسته و رنگین قالب‌بندی می‌شود، ادیبان و متفکران پست‌مدرن سر به شورش بر می‌دارند. ارزش‌های قدیمی و مدرن فروریخته و انتولوژی‌های کهن زیر فشار فلسفه و علم جدید ذوب شده است. با این همه در سراسر کرهٔ زمین قدرت‌های سیاسی و ایدئولوژیک با یکدیگر در ستیزه‌اند. قدرتمندان به ایدئولوژی‌های گوناگون هم خود را بر حق و هم حریف را خطاکار و خطااندیش می‌دانند. افکار و سخنانی از این دست به قدری مکرّر و نخ‌نما شده که آدمی را به خنده می‌اندازد. نمی‌توان به سخنان و کردار کسی اطمینان کرد:

به بغل دستی‌ات اعتماد کن
که چاهی عمیق را طبعاً برای تو کنده است

جهان دارد ماشینی می‌شود و حتی اندام باشندگان زنده ماشینی می‌شوند:

جهان مگر از یک انفجار عظیم ناشی نشده
تلاش من این که استخوان‌های ترا جمع و جور کنم
چشمانت را در حدقه جا بدهم
و اعضای دیگرت را در سر جای خودشان پیچ و مهره کنم.[۲۸]

گزاره‌ها و روایت‌های هر دو کتاب، خالی از دلالت‌های حسی، عاطفی و آرمان خواهی نیست. شاعر در این زمینه هنوز در حال و هوای مدرن است. گرچه جمله‌ها گاه از نظم و محوّر معمولی خود بیرون می‌زنند. روایت‌ها چند وجهی است و راویان چندگانه دارد: زنی است به خانهٔ شوهر رفته و به دست شوی خود قطعه قطعه شده، دختر جوانی خیال‌پرور است که به «دوستت دارم» هر مردی اعتماد کرده، غوّاص یا جاشوئی است که به دریا رفته و در آن‌جا در عوض یافتن مروارید یا رزق و روزی خوراک کوسه‌ها شده. مردی نومید در اندیشه خودکشی است، یا از کبریتی یخ‌زده در میانهٔ قطب شمال شعله‌ور است. گوئی همه بازی را باخته‌اند، زاغه‌نشینان در خواب هم با دلار آتش روشن می‌کنند. این قسم روایت‌ها کردار و سخنان شکست خوردگان، عاشقان، خوش بین‌ها و کسانی را که صادقانه کار می‌کنند و رنج می‌برند و خاموشند به‌طور گسسته بسته، استهزائی همراه با تلمیحات باژگون شده باز نمایش می‌دهد و حتی به نوعی «سفر پیدایش» اشارت دارد، اما لحن کلام در همه‌جا نیش زننده و کمیک است:

نظام هستی که تکوین یافت
گِل و خشتی نیمه مذاب بودم
در عذاب بودم که چرا گریخته‌ام از کارگاه کوزه‌گری
شیطان/ شیر آب را تا ته باز کرد
سرد شدم از جا پریدم/ دیدم که/ بلد نیستم از یادم رفته [است][۲۹]

از عناصر دیگری که در اشعار بابا چاهی به نمایش درآمده می‌توان از عناصر بینا متنی نام برد. در بسیاری جاها تم‌های عمده ادب کلاسیک فارسی، ادب اروپا، اساطیر، و ترانه‌های عامیانه نقل و بی‌درنگ نفی می‌شود. در مثل می‌نویسد: نه بهرام گور تاج از میان دو شیر ... و ما در این‌جا گمان می‌بریم که سراینده می‌خواهد روایت به پادشاهی رسیدن بهرام گور را به صورتی نقل کند،

اما در دنباله جمله آمده «از میان دو شیر ... بادکنکی بر می‌دارد» که شیر واقعی به استهزاء به شیر بادکنکی تبدیل شده است.

رابعه ربع سکه تو نبود

غلام همّت پاهای گردوئی خودش است

توفان را به پیاده شدن از کشتی نوح

بفکرد به هم کلاس سابق ترکه ـ خط اناری‌اش/ ژولیت کک مکی (اشاره به اثر شکسپیر)

یا: اسم سهراب را شنیده بودم در میدان فردوسی/ دریده که شد پهلویش[۳۰]

یا: صورت ازلی/ در بطری آب بغلی

یا: رسوای زمانه منم/ دیوانه منم/ تو فقط در همه جا هیچ‌های من «هیچ» همه کاره‌ای

یا: فکر می‌کنی که پیچک‌های حیاط/ ترا به مقامات معنوی برده‌اند

یا: در شکم لخت ترنجی فرو کنم این چاقو را که زلیخا ببوسدم

تعبیر خواب تو این که معدن چی مستی ترنج طلائی را

در گوشه یک پارک/ پیدا کرده است

من بندهٔ آن دَم ام که دُمم به دُم مرگ هیچ عزیزی گره نزنند.[۳۱]

ویژگی‌ها و ظرائف معنائی و لفظی دیگری نیز در اشعار بابا چاهی وجود دارد که همه نشان از گرایش‌های مدرن یا پست‌مدرن «پسانوگرائی»، می‌دهد که کاوش چند و چون آنها مجال دیگری می‌طلبد. اما به هر حال به‌عنوان جمع‌بندی و واکاوی ما در این زمینه می‌توان بر آنچه یاد شد این داوری را نیز افزود که اشعار بابا چاهی «معمولاً سطرهای آغازین و گاه شعر با جمله‌های گزاره‌ای و البته بیشتر هم با گزاره‌های خبری شکل می‌گیرد.»[۳۲]

نه کنار دیوار آتش روشن می‌کند/ نه سر و صورتش را با رنگی که روشن‌تر از سیاهی رنگی نیست.

آشفته می‌کنی استخوان‌هایم را [۳۳]

برخی از عبارت‌ها یا گزاره‌های بابا چاهی به گزاره‌های متن‌های کمیک فارسی معاصر، در مثل به گزاره‌های *وغ وغ ساهاب* و *توپ مرواری* صادق هدایت مُشابه است. در *توپ مرواری* آمده است:

فتق امور را رتق کردن

شعرهاشان مرثیه و آوازشان چس ناله است

این زندیق بندیق

هفت شلیته آهنی بپوشند.[۳۴]

بابا چاهی هم می‌نویسد:

دریا را در کوزه‌ای می‌چپاند

با هیچ آفتابه دیگری نمی‌روم سر سطر

شاخ گاوی را محکم گرفته‌ای به جای شاخ گُلی.[۳۵]

برخی قطعه‌ها کشش و جاذبهٔ لازم را ندارند. (گلایه افلاطون، دوازده سپتامبر در دفتر فقط از پریان، به گمانم، بازی با مرگ، ماهی مرده) و پیداست پدید آمدن آن‌ها کوششی بوده است نه جوششی. گاهی قطعه‌ای شعر سراسر از سطرهای گزاره‌ای تشکیل می‌شود. مانند قطعه «باطل نمی‌شود». این موضوع البته از بار تنوّعی و تکثّری که یکی از پارامترهای شعری این شیوه است می‌کاهد و مخاطب را خسته می‌کند و از سوئی دیگر از طراوت شعری می‌کاهد. گوئی زاویهٔ دید شعر و پنجره‌ای که این زاویهٔ دید می‌گشاید برای تولید قطعه‌ای شعر محدود است. نوعی دور زدن خود و دور خود چرخیدن ... حال آن‌که سراینده دست کم در اشعار مدرنش تنوّع کار دارد و با زوایا و نگاه‌ها و دریافت‌های هر آن تازه‌تری خود را می‌شناساند. (در مجموع می‌توان گفت) سراینده از صناعت زیبا شناختی و فنون ادبی، تلمیح و چاشنی مثل‌ها، گزیده گوئی‌ها، سخنان حکمت‌آمیز با زیرساخت طنز استفاده می‌کند.[۳۶]

پی‌نوشت

۱. آتشی منوچهر، *مجموعهٔ اشعار*، ۱/۱۷۹، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۶.

۲. بندری، موسی، مجلهٔ *ارمغان فرهنگی*، ۶۹، شماره ۹ و ۱۰ آبان و آذر ۱۳۸۸.

۳. بابا چاهی، علی، پیکاسو در *آب‌های خلیج فارس*، ۱۳۲، نشر ثالث، تهران ۱۳۸۸.

۴. بابا چاهی، علی، *فقط از پریان دریائی زخم زبان نمی‌خورد*، ۱۲۰، ۱۲۱، انتشارات نوید ۱۳۸۸.

۵. بابا چاهی، علی، *فقط از پریان* ... همان، ۵۱.

۶. برتنس، هانس، ۲۴۷، آمریکا، ۲۰۰۲.

۷. عهد عتیق، کتاب جامعه، ۱۱ـ ۱۴: ۱۰ و ۱۰ ـ۱: ۱.

۸. *مدرنیسم*، چیلدز، پیتر، ترجمهٔ رضا رضائی، ۱۷ و ۱۸ نشر ماهی، تهران ۱۳۸۸.

۹. قیس رازی، شمس، تصحیح محمد قزوینی، ۱۹۶ انتشارات زوار، تهران ۱۳۶۰.

۱۰. احمدی، بابک، معمای *مدرنیته*، ۱۲۰، نشر مرکز تهران ۱۳۸۰.

۱۱. برتنس، همان، ۲۴۶.

۱۲. بابا چاهی، علی، *فقط از پریان* ... همان ۶۹.

۱۳. نیچه، فریدریش، *انسانی بسیار انسانی*، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، ۲۱۴، انتشارات جامی. تهران، ۱۳۸۴.

۱۴،۱۹،۱۸،۱۷،۱۶،۱۵. بابا چاهی، علی، *فقط از پریان* ... همان، ,۸۶،۱۱۰،۷۶،۵۴،۳۶

۲۱،۲۰. بابا چاهی، *پیکاسو* ... همان، ,۱۴،۲۲

۲۲. هدایت، صادق، *توپ مرواری*، ۲۰ به بعد بدون ذکر نام ناشر.

۲۳. بابا چاهی، علی، *پیکاسو* ... همان، ,۱۲۷،۱۳۱

۲۴. شکسپیر، ویلیام، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، پردهٔ اول، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ,۱۳۵۱

۲۵. شکسپیر، ویلیام، *هر طور که بخواهید*، ترجمه، ع. دست‌غیب (صحنهٔ چهارم، پردهٔ پنجم)، نوید شیراز ,۱۳۸۵

۲۶. بابا چاهی، علی، *پیکاسو* ... همان،,۳۴

۲۷، ۲۸، ۲۹. بابا چاهی، علی، *پیکاسو*، همان، ۱۰۸، ۱۱۲، ۹۷، ۴۵، ۱۲۵، ,۲۵

۳۰. بابا چاهی، علی، *فقط از پریان* ... همان، ۱۰۸، ۱۱۱، ۶۲، ۱۰۲,

۳۱. بابا چاهی، علی، *پیکاسو* ... همان، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۶، ۲۳، ۱۶۱,

۳۲. بندری، موسی، همان، ۶۹,

۳۳. بابا چاهی، علی، *پیکاسو* ... همان، ۱۶۱,

۳۴. هدایت، صادق، *توپ مرواری*، همان، ۴۶، ۱۹، ۲۲,

۳۵. بابا چاهی، علی، *پیکاسو* ... همان، ۱۵۰، ۱۳۴، ۱۵۵,

۳۶. بندری، موسی، همان ۶۹.

واگویه‌های ساحل نمناک*

ابوالقاسم ایرانی

ابوالقاسم ایرانی، کار شاعری خود را از دهۀ چهل آغاز کرده است، یعنی در دهه‌ای که شاملو، امید، رحمانی، فروغ، سپهری، آتشی... بهترین و پیشرفته‌ترین اشعار مدرن فارسی را به‌وجود آوردند. از میانه‌های دهۀ چهل به بعد، سروده‌های ایرانی گاه‌گاه در روزنامه‌ها و مجله‌های تهران و شهرستان‌ها به چاپ می‌رسید و او را شاعری نشان می‌داد که همگام با زمان پیش می‌رود؛ اما خود او به سبب گرفتاری‌های زندگانی روزانه یا به عللی دیگر مجموعه‌ای از سروده‌های خود را چاپ نکرد، از این‌رو اشعارش، از میدان توجه ناقدان دور ماند و در سایه قرار گرفت. با این همه، می‌توان گفت که ایرانی با امواج تازه‌ای که در شعرهای دهه‌های ۶۰ تا ۱۳۸۰ پدیدار شد، همراهی داشت (و دارد) و در همه این سال‌ها، از دگرگونی‌های ادبی موآّج و پر فراز و نشیبی که شعر نو ما پیموده است، غفلت نورزید و نورزیده است. ایرانی را می‌توان همدوش شاعرانی مانند شمس لنگرودی، بابا چاهی، کسرا عنقایی، علیشاه مولوی ... دانست که در زمان میانۀ بین شعرهای مدرن و پسامدرن پدیدار شده‌اند و نمایندگان موج تازه شعر پس از شاملو هستند.

---

* *دفتر شعر*، بوشهر، ۱۳۸۳، *کیهان فرهنگی*، شماره ۲۷۶ و ۲۷۷، مهر و آبان ۱۳۸۸.

فورم کار ایرانی، همان فورم کار شاملو است. صورت ظاهر آن به قطعه‌ای نثر مانند است که عمودی بنویسند، با مکث‌ها، سطرهای کوتاه و بلند، گاهی حذف فعل با قرینه یا بدون قرینه، بی‌وزن عروضی یا نیمایی و با موسیقی درونی واژه‌ها، جمله‌ها و کل قطعه و تأکید بر واژه‌هایی ویژه و توجه دادن خواننده به نحوهٔ خواندن شعر، همراه با لحنی ویژه که خود جمله‌ها یا کلمه‌ها القا می‌کنند. به این قطعه کوتاه توجه کنید:

این آهو هم
باید اسمی داشته باشد
این دشت
این کوچه
این شهر
این گیسوان تو حتی
تا این خورشید بداند
که بر کجا
می‌تابد...

می‌بینیم که از نظر شکل ظاهری نیز، همانند اشعار آزاد (سپید) شاملو است. نگاه شاعر نیز همان نگاه مدرن است و با بیان‌های مَجازی نوکلاسیک‌هایی مانند تولّلی، نادرپور و ابتهاج (سایه) خویشاوندی ندارد. در شعر نوکلاسیک‌ها هنور آثار ترکیب‌ها، تعبیرها و استعاره‌های سعدی، نظامی گنجوی، مولوی و حافظ دیده می‌شود. در مثل در قطعهٔ »کارون» توللی حتی ابیاتی از «بابا طاهر» گنجانده شده و به انسجام متن لطمه‌ای نزده است و این موضوع نشان می‌دهد که توللی به ویژه هنوز در جهان شاعران پیشاـ مدرن زیست می‌کند. سایه در آغاز غزل و چهار پاره سرا بود، سپس به جناح چپ سیاسی ایران پیوست و کوشید در همان قالب‌های قدیمی به بیان اندیشه‌های سیاسی بپردازد؛ در مثل

در قالب نوعی مستزاد که این‌طور آغاز می‌شود «دیگر این پنجره بگشای ...» از جامعه بسته ایران آن روز حرف می‌زند و در قیاس با آن، جامعه دیگری را ـ که همانا روسیه شوروی باشد ـ به پیش‌نما می‌آورد که به گمان او سرزمین نیک‌بختی و روشنی است.

دیرگاهی است که در خانهٔ همسایه من خوانده خروس/ وین شب سرد و عبوس/ می‌فشارد به دلم پای درنگ![1]

چنان‌که می‌بینیم این «شعر»ـ حتی در آن زمان، در دهه ۳۰ـ نیز مدرن نبود. تبلیغات سیاسی بود که او، کسرایی و حتی امید و شاملو (در آغاز کار) به دام آن افتادند و به جای گزاره‌های شعری، گزاره‌های خبری نوشتند. «سایه» مدت‌ها بعد که از شعر سیاسی سرودن طرفی نبسته بود به قالب غزل برگشت. کسرایی همچنان استعداد شاعرانه خود را قربانی سیاست کرد و متوقف شد؛ اما شاملو و امید به زودی از تنگنای ایدئولوژی در بسته مارکسیسم رسمی دور شدند و مجموعه‌هایی مانند *آیدا در آینه* و *آخر شاهنامه* به وجود آوردند که هنوز هم تر و تازه و خواندنی است. اما نادرپور که در آغاز در تنگنای چهارپاره سرایی و تأمّلات نشئه‌آور ملال بودلری توللی افتاده بود، به رغم داشتن روحیهٔ تغزلی فردی،چهارچوب چهارپاره سرایی را شکست. چرا که دریافت اندیشه توللی و فورم کار او محدودکننده است. درونمایهٔ عمده سروده‌هایش، مرگ است و عشق ناکام، نومیدی و اضطراب وجودی و تمایلات شهوانی خود آزاری و دیگر آزاری:

کاش با آن بوسه تیری سینه سوز
می‌زدود از یاد هستی نام من[2]

یا:

جز مرگ که یکتا در زندان حیات است
باقی همه دیواره دروازه نما بود![3]

یا:

مرگ استاده که هان این تو و این تابوت:

هودج کام تو بر دوش که بربندم[۴]

نادرپور در آغاز در مجموعهٔ *چشم‌ها و دست‌ها* به تأثیر توللی و نیز بیش‌تر به تأثیر اشعار «بودلر»، «ورلن» و دیگر رومانتیک‌های فرانسه حالات روان نژندی، روان‌پریشی و ملال درونی به ستوه آورنده‌ای را نمایش می‌داد؛ اما به زودی تا حدودی خود را از این تنگنا نجات داد و تغزل شادمانه و وصف زیست همراه با زیبایی و سرودخوانی را به عرصهٔ شعر آورد:

تو آن پرنده رنگین آسمان بودی — که از دیار غریب آمدی به لانهٔ من

چو موج باد که در پردهٔ حریر افتد — طنین بال تو پیچید در ترانهٔ من[۵]

در این‌جا، طنین آهنگین واژه‌ها در گوش خواننده و شنونده این سرود، زنگ می‌زند و در کار ترکیب آهنگ و تصویر، نادرپور مهارت بسیار نشان می‌دهد. به راستی کلام او، دارای موسیقی دل‌نشین و سحرانگیزی است، با این همه، این شعر و بسیاری دیگر از اشعار نادرپور، شخصی باقی ماند و از محدوده تغزل فراتر نرفت. اما شاملو...

شاملو در زمینه شعر سپید نوشتن از دیگران موفق‌تر بود. او هرگز مقام پیشگامی شعر مدرن فارسی را از کف نداد و همچنین در انواع شعر ـ حتی در سروده‌های فولکلوریک ـ طبع‌آزمایی کرد، اما در شعر او ـ که ستایشگر آزادی و عشق است ـ ایده‌های ثابتی وجود دارد که امروز از نظرگاه جنبش پسامدرن قدیمی می‌نماید. حدیث شعر او همچنان که خود گفته است ماجرای «وهنی است که بر انسان می‌رود و رفته است.» شاملو به ورطهٔ تردید نیز می‌افتد و گاهی میانه ایقان و شک، دست و پا می‌زند اما به زودی از این ورطه بیرون می‌جهد و آن یقین گمشده را باز می‌جوید. بنابراین، هنوز ایدئولوژیک است،

خوبی، زیبایی، دادگری و انسان بودن را در سویی می‌گذارد و بدی، زشتی، بیدادگری و حیوان بودن را در سویی دیگر و به بازی تضادها ادامه می‌دهد. البته، چنین شعری که بسیار نو و پیشرفته نیز هست، در نهایت دست‌کم در اشعار پیروان او به بن‌بست می‌رسد چرا که «بازی آنته تیک» هگلی و مارکسی را نمی‌توان برای همیشه ادامه داد.

شاعران جوان‌تر در دهه ۵۰ گامی به جلو برداشتند. شمس لنگرودی، باباچاهی، چایچی، کسرا عنقایی ... حصار ایدئولوژیک شعر مُدرن فارسی را شکستند و اشعار پیشرفته‌تر (البته نه کامل‌تری) به‌وجود آوردند. شعر دهه‌های ۳۰ و ۴۰ به رغم درخشش بسیار خود، محتواگرا بود و غالباً فورم را دست‌کم می‌گرفت یا فورم را فقط شکل‌بندی (فرماسیون) ظاهری شعر می‌دید، در مثل در آغاز قالب چهارپاره را ـ به رغم هر قسم محتوایی که داشت ـ قالبی نو پدید می‌شمرد، چنان‌که بسیاری از اشعار نخستین توللی، نادرپور، رحمانی و فروغ فرخ‌زاد نیز، در همین قالب سروده شده است. محتوای اصلی اشعار در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ اعتراض بود، اعتراضی به وضع موجود، و قیاس‌هایی بین جامعهٔ ما در آن روزها با جامعه‌های مدرن یا با جامعه‌های انقلابی. این سو تاریکی و خودکامگی بود و آن سو یا در آینده روشنی و آزادی. زشتی‌ها و پلشتی‌ها در سویی بود و خوبی‌ها و نیکی‌ها در سویی دیگر. به هر حال، این شعر فریاد اعتراضی بود بر ضد آن چه محدود می‌کرد، زشت می‌ساخت و به انحطاط دامن می‌زد. ارجاع شعر به بیرون از متن بود. آماج حمله یا دیو درون بود یا با دیو بیرون، دیو خودکامگی، دیو محصور کننده و منزوی کننده. همچنین این شعر از سوی دیگر، اسطوره‌ای می‌ساخت از پهلوانی‌ها، نجات‌بخش‌ها ...گاهی این پهلوانان باستانی بودند: پرومته‌ئوس، رستم، کاوهٔ آهنگر و گاهی معاصر: تختی، مصدق، روزبه و مبارزان مسلح سال‌های چهل به بعد. نمونه آن، کتاب

ابراهیم در آتش است و نیز شعری که سراینده آن، شاملو، در سوگ آل احمد ساخته است:

پیش از آن‌که خشم صاعقه خاکسترش کند
تسمه از گردهٔ گاو توفان کشیده بود

اما کم‌کم مدار کار به گونه‌ای دیگر چرخید و قطعیت‌های سیاسی، فلسفی و هنری کمرنگ شد. مثال زنده و طُرفه این کمرنگ شدن کار و بارهای «مسلم»، کار شاملو بود در پس گرفتن اهدائیه شعری که به خسرو روزبه تقدیم شده بود. در پایان دهه ۴۰ روشن شد که «روزبه» بر حسب دستور مدیران شاخهٔ نظامی حزب توده (به ویژه مهندس کیانوری) نقشه ترور و کشتن محمد مسعود مدیر روزنامهٔ *مرد امروز* را طرح و اجرا کرده است. قهرمان به ضد قهرمان بدل شد و شاعر او را انکار کرد. از سوی دیگر، بسیاری از انقلاب‌هایی که وعده واقعیت دادن آرمانشهر و بهشت زمینی داشتند پس از پیروز شدن، روی حاکمانی مانند تزارها و موسولینی‌ها را سفید کردند و نشان دادند سلطه‌گری و قدرت به هر حال می‌تواند حتی در سیمای انقلابی، دگر بار بر مسند حاکمیت بنشیند و استالین نامی می‌تواند به «تزار سرخ» بدل شود. در زمینهٔ کار علوم نیز، اصل ناحتمیت «هایزنبرگ» در فیزیک مدرن، و اصل‌های مکمل بودگی و جهش «نیلز بوهر»، موقتی بودن هر دادهٔ تجربی را اثبات کرد. هنر مدرن نیز نشان داد که رخداده‌ها، همزمان پیش می‌روند و گاه باز می‌گردند (بنگرید به رمان *در جستجوی زمان گمشدهٔ* مارسل پروست) و جریان جاری زیست و اندیشه و خیال خطی سر راست را دنبال نمی‌کند. در زمینه گذر زمان، «فیلم با موضوع‌ها و شگردهای ویژهٔ خودش، تصاویر ثابت را به تصاویر گذرا تبدیل کرد. توانائی دوربین فیلم‌برداری نیز در حرکت سریع در فضا و مکان، به چپ و راست رفتن، زوم کردن ... سرمشق کار رمان‌نویسان و شاعران مدرن شد. در مثل نویسندهٔ *وداع با برلین* خودش را به صورت دوربینی

توصیف می‌کند، به‌طور کامل منفعل که فکر نمی‌کند بلکه فقط ثبت می‌کند.» (*مدرنیسم*، ترجمهٔ رضا رضائی، ۱۷۱، تهران ۱۳۸۳) در شعر مدرن نیز، تأثیرات تصویرسازی رخنه کرد و ترجمه اشعار مدرن در مثل ترجمه اشعار سورئالیست‌ها، اوکتاویوپاز و الیوت... در کار شاعران ما مؤثر افتاد. شاعران مدرن دههٔ ۵۰ به بعد در ایران به تدریج از شاعران انقلابی: مایاکوفسکی، نرودا و الوار دور شدند و روایت تازه‌ای از رویدادها و حالات انسانی به دست دادند که نه نظم و یقین، بلکه اغتشاش و سرگشتگی را نشان می‌داد. به راستی آن چیزهایی که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ آن همه یقینی و سفت و سخت می‌نمود، اکنون دود می‌شد و به هوا می‌رفت.

ابوالقاسم ایرانی، بوشهری است و شهر ساحلی و دریا و مردم ساحل‌نشین را به خوبی می‌شناسد. او آنچه را که دربارهٔ دریا، قایق، جاشوان، ناخدا، کشتی شکستگی ... می‌گوید به تن خویش آزموده است. دریا نزد او همچنان که نزد آتشی و باباچاهی بود، سوژهٔ ثابت و ماندگاری نیست که تفسیری واحد داشته باشد. دریا، حرکت همیشگی و پُر نوسان نوعی زندگانی است. آب دریا، این «نور جاری» در انباشتگی و تلاطم عظیم خود، گاه هیولایی خروشان و جوشان است که تهدیدکنان پیش می‌آید و گاه بستر آرام ماهیانی است که در پرتو خورشید به سطح می‌آیند و بازی می‌کنند. این توده پُر حجم و مواج، گاه از سر خشم کشتی و دریانوردانی را به کام خویش می‌کشد که دلیرانه بر سطح آن بر کشتی نشسته‌اند و قصد گذر از آن را دارند؛ زمانی هم این دریانوردان به ساحل می‌آیند، خسته و اندوهناک در قهوه‌خانه ساحلی جامی می‌زنند، بعد کورمال کورمال به سوی خانه می‌روند تا می‌رسند به بادبانی و بادی که در کنار خرسنگی است و از آن جا می‌وزد، و بعد تصویر کشتی را می‌بینیم:

و کشتی شکسته‌ای که بی‌اعتنا به طوفان
سال‌هاست

به گل نشسته.

واژه‌های اشعار ایرانی و فضای شعر او، غالباً به قسمی با دریا و ساحل پیوند دارد. مرغان مهاجر، صخره، کف جوش رود، قایق، ناخدا، مه، ابر، باران، توفان و شن ...

مه‌ای گرفته/ و چراغ دریایی/ مردد است/ که چگونه بتابد.

در این عرصه، قایق پُر مه، در غرقاب‌ها، گم می‌شود و انسان‌هایی را می‌بینیم که «به خودکامگی آب، با سنگریزه‌هایی پیاپی، دایره‌هایی متقاطع دارند و به ساعت‌های شنی پناه می‌برند.» جایی که در آن «ستارگان با ارابه‌ها به ماه می‌روند، و مردان با قایق‌های‌شان به دریا و آدم‌ها در گردشی ناخواسته پیر می‌شوند.» و نیز جایی که «شاعر مانند بُز کوهی می‌ایستد بر فراز صخره و دریا.»

بر زمینه دریا، جاشوان، ناخداها، مسافران خسته و شاعر و آهو پدیدار می‌شوند تا با گزارش حسب حال خود، اندوه جهان را باز گویند:

همه دریاها/ سینه به کفجوش رودها می‌دهند/ و محو می‌شود زمین/ در زیر قشری سترون/ تا شاعر و آهو/ جهانی مبهوت را با حنجره‌های بی‌قرار هم/ شروه بخوانند.

آنچه در این اشعار می‌آید روایتی است از رویدادها و توفانی نامنتظره که همه کس و همه چیز را در هم پیچیده است و به سخن دیگر، خاکستری است از آتشی که روزی روزگاری فروزان بود. آنچه هم اکنون مانده چیزهای در هم شکسته‌ای است که توفان و آذرخش بر جای گذاشته‌اند.

البته، اشعار ایرانی از قسم اشعار پست مدرن نیست تا از تصاویر، فضا، شگردهای شاعرانی مانند آتشی بگذرد و به کلمات و بیان‌هایی که به خود ارجاع دارند، برسد. سراینده در همان حال و هوای اشعار مدرن به‌سر می‌برد اما اسب، کشتی، دریا، و دریانوردی که در شعر او پدیدار می‌شوند، به صورت

نماد در نمی‌آیند و حالت جامد و ثابتی پیدا نمی‌کنند. در اشعار مدرن ما و در اشعار نخستین آتشی اعتراض و اعتراض سیاسی چیرگی داشت که گاه به تصریح و زمانی به تلویح پدیدار می‌شد اما در شعر ایرانی آنچه به پیش‌نما می‌آید دیالوگ و گفتمانی با گذشته است که هنوز نیز ادامه دارد، پیشتر تفسیر است تا توجیه. آنچه در زیر متن شعر می‌آید منظرهٔ دردآلود، رنجبار و حسرت‌آلودی است. در تصاویری گذرا که در آن گذشته، حال و آینده وعده دیدار دارند. آدم‌ها به واسطه رویدادی نامنتظره احساس خستگی و ناتوانی می‌کنند و گاهی نمی‌توانند کلماتی رسا برای آنچه بر سرشان آمده پیدا کنند. اینان از وضعیت خود کم و بیش آگاهند اما از آن‌جا که زیر نظر و مراقبتند، در حال تعلیق به سر می‌برند. در این‌جا، سراینده با بهره‌گیری از فنون سینمائی تصویر سازی می‌کند؛ و این تصویری است از مراقبت ساواک دورهٔ ستمشاهی که همه را زیر نظر داشتند:

چشمی که می‌بیندم/ از سوراخ کلید/ کتاب‌هایم را می‌بیند/ و تفنگ و دوربینم را بر دیوار می‌بیند/ تنگ و لیوان آب/ روی میز/ دفترهای کنار تختخوابم را می‌بیند/ و تا چراغ را خاموش کنم/ چشمی کنجکاو/ از روزن کلید/ آن سوی پشت در اتاقم را می‌بیند.

بیشتر اشعاری که در دهه‌های ۳۰ تا ۶۰ نوشته و چاپ می‌شد، شعر وصف کار و بارها و حسب‌حال بود اما اشعار مدرن پیشرفتهٔ نیما، شاملو، فروغ، رحمانی و سروده‌های شاعران دو دهه اخیر، بیشتر شعر وضعیت است. در مثل این قطعه سیاوش کسرایی به رغم همه تازگی و زیبایی‌اش توصیف است:

رنگ چه‌ای، ای دریچه‌های پُر از مهر
رنگ چه‌ای، ای دو چشم روشن زیبا؟
رنگ چه‌ای، ای چکیده‌های زمرد،
رنگ چه‌ای، ای شراب سبز فریبا؟[۶]

یا این بیت توللی:

چشمه‌ها جوشید و بستان‌ها شکفت

اشک شادی ریخت از چشمان من

حتی بسیاری از اشعار سیاسی دهه‌های ۵۰ تا ۷۰، توصیف‌هایی است دربارهٔ تاریکی محیط شاعر و ستم‌هایی که از سوی نیروهای زیانکار درونی و برونی بر ستمدیدگان و اندیشمندان زورآور می‌شود. اگر چه شعر توصیفی نیز در نوع خودش، خیال‌بندی و شعرآفرینی است اما به راستی نمی‌تواند فضایی بسازد که در آن اجزاء و عناصر همبسته شعر بتوانند امکان و ظرفیت‌های لازم را برای کنش جادویی زبان و به‌وجود آوردن وضعیتی فراگیر فراهم آورند اما در شعر وضعیت، شاعر می‌تواند چند نظام دلالت را در هم فشرده کند و واژگان شعر را در چنان موقعیتی قرار دهد که زیر تماس و فشار پُر شدت حروف و واژه‌های همسایه خود، به غنی‌ترین صورت نمایان شود.[۷]

ایرانی برای به‌وجودآوردن شعر وضعیت نه فقط از دریا، کشتی، ساحل و هوای شرجی ... بلکه از قطار، راه‌آهن، مسافر، ایستگاه، دختر کولی، اسب، رمه، مارملینا، دختر چوپان، گاو شیرده، آغل، دشت، آهو، بزهایی که به چرای علف‌های پر شبنم می‌روند، دهکده، خروس، وزش آتش باد، تنوره تابستان، بوی تن آشنای از سفر دورآمده، بادام بُن، دامنه‌های کوه، پیچ و خم کوچه، توفان بی‌هنگام، مرغابی مهاجر... نیز بهره می‌برد. فضا، بیشتر فضای روستایی و ساحلی است اما عناصر شعر و ترکیب آنها، خواننده را از مرز این فضا عبور می‌دهند و به فضای امروزینه می‌رسانند. ساختار و فضاسازی این اشعار چنان است که محدودهٔ کوچک روستایی را پیش می‌برد و گسترش می‌دهد، به طوری که خواننده شعر می‌تواند در خیال و دانستگی خود فضای بزرگتری بسازد. البته، در مجموعهٔ اشعار ایرانی قطعه‌هایی نیز هست که نمایان کننده فضای شهری است، چنان که در قطعه‌ای می‌نویسد:

«عبدالله گل»/ چه پسر ماهی‌ست/ که گاهی به ملاقاتم/ به پشت میله‌ها می‌آید.

نکته در خور توجه این اشعار، ایده‌ای حکایت کننده همبستگی و وابستگی اشیاء، اوبژه‌ها، و اشخاص با یکدیگر و با فضای شعر است. در مثل در قطعه شعر «این آهو هم باید اسمی داشته باشد»، آهو، دشت، کوچه، شهر، گیسوان محبوب رابطه تنگاتنگی با خورشید پیدا می‌کنند، یعنی خورشید زمانی زنده است و حضور می‌یابد که بر این‌ها بتابد (زرتشت نیچه پیشتر از این به خورشید گفته بود: «ای ستاره بزرگ! سود و معنای تو چه می‌بود اگر کسان و چیزهایی وجود نمی‌داشتند که تو بر ایشان بتابی!»

همین معنا را در قطعهٔ «کسی باید ...» نیز می‌بینیم:

کسی باید باشد/ که به ابر بگوید زیباست تا ببارد/ کسی باید به درخت بگوید/ کسی باید به ماه.../ تا بتابد/ کسی باید خسته/ با بسته‌ای نان/ از کار بیاید/ و به زن بگوید/ زیباست/ تا سینه‌ها/ شیر شبانه کودکان را بنوشانند/ کسی باید باشد/ ابری، درختی، ماهی، زنی .../ تا مردی/ خستگی فردا را/ فراموش کند.

چند قطعه از این مجموعه به قصد طنزنویسی ساخته شده است: «سلام آقای اقاقی» و «عبدالله گل» ولی این قطعه‌ها خوب از آب درنیامده است. قطعه «از دست‌های کشیده‌اش» (در سوگ باقر آتشی) هم چندان چنگی به دل نمی‌زند و در خواننده تأثیر لازم را به وجود نمی‌آورد، افزون بر این برخی از تصاویر آن زیاد ابستره (انتزاعی) است:

شعری شکسته/ در پیچ و خم/ دهلیزی آبی...

وضعیتی که سراینده مجسم می‌کند روی‌هم رفته وضعیتی تراژیک است و در آن ساعت‌های شنی، از لحظه‌های مردن می‌گویند، قطارها راه رفته را به عقب بر می‌گردند، در این‌جا، دروازه‌های الکل با عود و بُخور می‌پیچد، سیلاب

سنگ بر سنگ می‌خورد، چشمی کنجکاو از روزن کلید آدمی را می‌پاید ... و ظریف‌ترین نمودار وصف اندوهی که همه را در بر گرفته است در قطعه «اسبت را ...» می‌آید که در آن تابستان فرا رسیده، درخت‌های زردآلو و گیلاس میوه داده‌اند، فصل آوازهای عاشقانه، کوچه باغی است و زنی در انتظار مردی است سوار بر اسب، اما سوار نیامده و زن با حسرت می‌گوید:

در کنار بادام بُن‌ها
زمین کوچکی برای خفتن ما بود
که بزها
با سایهٔ مو تقسیم کردند ...

سراینده، گزارش خود را با لحنی سرد و از دور به پایان می‌رساند اما همین لحن سرد و بی‌طرفانه، شدّت توصیف لحظه‌های جدایی و انتظار را دو چندان می‌کند ....

پی‌نوشت

۱. شبگیر، ابتهاج (سایه)، ۱۳
۲. *نافه*، فریدون توللی، ۴۹، تهران، ۱۳۴۱
۳ و ۴. *نافه*، همان، ۲۰۲ و ۱۳۳
۵. *مجموعهٔ اشعار*، نادر نادرپور، ۳۵۹، تهران، ۱۳۸۱
۶. *آوا*، سیاوش کسرائی، تهران، ۱۳۳۶
۷. *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مُخبر، ۱۴۱ و ۱۴۲

اشعار علیشاه مولوی

اشعار نو فارسی دهۀ چهل به سبب پیشرفتگی و درخشش شگرفش تا مدت‌ها مُدل و سرمشق شاعرانی بود که پس از نیما، توللی، شاملو و اخوان (م. امید) به عرصۀ شعرسرائی گام می‌نهادند. در دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ کم نبودند شاعرانی که به سبک نیما، شاملو، اخوان و سپهری می‌نوشتند و فورم، معنا و حتی لحن بیان یکی از این شاعران را بازنمایش می‌دادند. البته در پایان دهۀ ۳۰ گروه «خروس جنگی»، هوشنگ ایرانی و سپهری کوشیدند از حوزۀ تسلّط شعر نیمائی بگریزند و حتی کار را به این‌جا رساندند که بگویند نیما در زمان خود نوآور بوده است اما اکنون خود دیگر از لحاظ نوآوری شاعرانه از قافله عقب‌مانده. پس می‌بایست از حوزۀ شعر نیمائی بیرون رفت و به سوی آفاق تازه شتافت. با این همه کار شاعرانی مانند هوشنگ ایرانی ـ که در نوآوری افراط کردند ـ به جائی نرسید و شعر نیمائی همچنان سرمشق کار بود.

شعر نو دهه‌های ۵۰ و ۶۰ بسیار سیاسی شد و شعار سیاسی به جای شعور سیاسی نشست و کسانی مانند کسرائی، سلطان‌پور، م. آزرم و اسماعیل خوئی شعر را بَدل به حربۀ سیاسی کردند گرچه هنوز در مایه و قالب اشعار نیمائی و شاملوئی شعر می‌سرودند. در این دوره حتی شعر غنائی نادرپور رنگ سیاسی به خود گرفت. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شاعران جوانی پدید آمدند و تلاش کردند فورم‌ها و مضامین شعر آزاد را گامی به پیش ببرند و از سیطرۀ اشعار

دهۀ ۴۰ بیرون آورند. شمس لنگرودی، کسرا عنقائی، شهاب مُقربین، علیشاه مولوی و ... این نکته را زودتر دریافتند و سبک تازه‌ای در شعر نو فارسی به وجود آوردند.

در دهۀ ۶۰ که انجمن‌های ادبی بسیاری فعالیت داشتند، این قسم اشعار کم‌کم رواج یافت و به صفحه‌های شعر مجله‌های *آدینه* و *دنیای سخن* راه یافت. خود من در سال ۷۲ در انجمنی ادبی شاهد شعر خوانی علیشاه مولوی، شمس لنگرودی، عمران صلاحی، علی باباچاهی، کسرا عنقائی، مرسدۀ لسانی و دیگران بودم و به‌رغم این‌که هنوز اشعار دهۀ ۴۰ را مُدل حقیقی شعر نو سرائی می‌دانستم، نمی‌توانستم از تأثیر زیاد این اشعار نوآمدتر برکنار بمانم. آری، جنبش مدرنیته در عرصۀ شعر فارسی گامی به پیش برداشته بود.

در اشعار دهۀ ۴۰، به‌رغم درخشش زیاد آن، مضامین ثابتی حکمرانی می‌کرد که کم‌کم تازگی خود را از دست می‌داد. نیما ساختار اجتماعی فئودالی را به باد حمله می‌گرفت و در اندیشۀ بیدار کردن روستائیان و کارگران بود (کارشب پا) و فرارسیدن آیندۀ درخشان را نوید می‌داد و می‌گفت:

«همیشه به من مژده می‌دهند. گوش من از صدای آینده پُر است.»

شاملو آزادی و عشق را در آماج شعر خویش داشت و از «وهنی که بر انسان می‌رود» سخن می‌گفت. او حتی تا آخرین روزهای شاعری خود از فکر مبارزه با خودکامگی دور نشد و از عشق به انسان (انسان مبارز و پیکارجو) دست بر نداشت (*ابراهیم در آتش*، *مدایح بی‌صله*). اخوان (امید) هم‌چنان دوران باستانی و آئین‌های اهورائی را یادآوری می‌کرد و اشتیاق ژرف به گذشته و به پهلوانان باستانی را در دل خود زنده نگاه می‌داشت. سپهری، البته جز در اشعار آخرین دفتر شعر خود، به باغ سبز آرامش بودائی می‌اندیشید. دیگران از جمله کسرائی، نادرپور، سایه (ابتهاج) نیز یا اشعار سیاسی می‌سرودند یا به شعر کلاسیک بازگشته و می‌خواستند در غزل و تغزل، نوآوری

کنند و در هر حال در این دوره از لحاظ فورم و معنا چیز تازه‌ای عرضه نداشتند.

بحران‌های سیاسی و اجتماعی آغاز قرن بیستم، کشف فیزیک کوانتم، رواج ایده‌های نیچه‌ای و فرویدی، انقلاب‌ها و ضد انقلاب‌های کشورهای آسیائی، آفریقائی و آمریکای لاتین ... همه قطعیّت‌های فلسفی و هنری و علمی را به محک نقد زد. هنر مدرن و پسا ـ مُدرن، رُمان‌های جویس، فاکنر و وولف، اشعار ییتز، از راپاوند و الیوت (سرزمین ویران)، کوبیسم و نقاشی‌های ابستره، تفکّر پل دُمان، دریدا، فوکو ... عقلانیّت هگلی را به چالش کشید. امواج نیرومند این جنبش ـ گرچه با اندکی تأخیر ـ سرانجام به محافل روشنفکری ما نیز راه یافت.

سال‌ها پیش در انجمنی ادبی با علیشاه مولوی آشنا شدم. او در این نشست شعر می‌خواند یا بهتر بگویم اشعار خود را به نمایش می‌گذاشت (این را در حاشیه بگویم که علیشاه شعر را خوب قرائت یا به زبان امروز خوب اجرا می‌کند) عجیب بود! به رغم پیشداوری و مخالفتی که بر حَسَب عادت با این قسم اشعار داشتم، زمانی که او اشعارش را می‌خواند، سخت زیر تأثیر این اشعار قرار می‌گرفتم و آن‌ها را می‌پسندیدم. قدرت شعر بر عادت دیرینهٔ سفت و سخت شده چیره می‌شد و مرا با خود می‌بُرد و دوست می‌داشتم که او بیشتر شعر بسراید و بخواند.

باری اکنون شماری از اشعار چاپ شدهٔ علیشاه مولوی در برابر من است و تاکنون هر یک از آن‌ها را چند بار خوانده‌ام. این اشعار البته زبان و بیان ویژه‌ای دارد، کاملاً به گفتار روزانهٔ مردم ما نزدیک و همسایه است، پُر از مطایبه، بازی‌های زبانی هنجارشکنی و گاهی صحنه‌سازی است. ویژگی دیگر این اشعار نغز بودن و ایجاز و فشردگی کلام آن‌هاست و می‌توانم بگویم این عناصر در مجموع شکل‌بندی خاص شعر این شاعر را به عهده دارد. گویا

سراینده می‌داند که مردم امروز به علّت غوطه‌وری در دریای موّاج تمدن مُدرن، وقت و حوصلهٔ شنیدن یا خواندن قصاید یکصد بیتی یا منظومه‌های چند هزار بیتی را ندارند. عصر ما عصر خستگی و ادب خستگان است. مردم امروز از آنچه قرن‌هاست مکرر شده است و می‌شود دیگر به ستوه آمده‌اند و گرچه مانند قند هم شیرین باشد نمی‌خواهند که مکرر گذرد و باشد. یکی از سویه‌های این به ستوه‌آمدگی رابطهٔ بازنمایش دادن استهزائی با پیش‌دهش‌ها و رسم‌های کلامی یا عملی موجود است، چنان‌که می‌گوئیم اگر فردوسی بزرگ امروز می‌خواست *شاهنامه* بسراید اثر او دیگر نمی‌توانست صورت حماسی داشته باشد و صحنه‌های اثر او چیزی از قبیل قطعهٔ «خوان هشتم» مهدی اخوان (م. امید) از آب در می‌آمد یا اگر سمفونی ششم بتهوون امروزه ساخته می‌شد، نمایشگر یک آشفتگی تمام عیار بود اما به ضرورت، مصنّف آن را با محتوائی بذله‌گویانه و استهزائی (ironic) می‌ساخت تا ما را آگاه کند که و چه هستیم و در کجائیم؟

مولوی شمّ تیزی در دریافت معانی پنهانی زیست روزانه و صحنه‌های روبرو و تجربه شده امروزین دارد، مانند آنچه هر روزه در خیابان‌ها، پارک‌ها، بیمارستان‌ها و اداره‌ها و خانه‌ها می‌گذرد. باشندگانی مانند قمری، کبوتر، گربه، کلاغ و گُل‌هائی مانند گلایول، سنبل، شقایق و اشیاء، ماه و پنجره و باران در شعر او حضوری زنده دارند و با لحنی گاه جدّی و گاه مطایبه‌آمیز بیان می‌شوند. این اشعار مانند اشعار امروز با ایجاد فورم تازه بر بنیاد جذب و دفع تجربهٔ «خستگی» و پیش بردن آن، ادب حقیقی زیست امروزینه را می‌سازد:

بغض کرده نشسته‌اند/ دُردانه‌های سرگردان/ سوگوار/ شکسته/ خسته/ خُب، شاعرشان را از دست داده‌اند.

یا:

در تاریکیِ پنهان/ ارواح آزرده از آدم‌ها فرار می‌کنند.

اشعار مولوی و اشعار دهه‌های ۷۰ و ۸۰ با محرکّ متضاد مضاعفی مشخص می‌شود، بدین معنا که شکل‌های به تمامی به کار گرفته شدهٔ رئالیسم کلاسیک و مُدرنیسم را جذب می‌کند و از آن‌ها فراتر می‌رود، هم در لفظ و هم در معنا و عناصر هر دو را در ترکیبی تازه می‌گنجاند. در مثل عنصری مانند ماه را در نظر آورید. ماه در شعر کلاسیک زیباست و چهرهٔ یار به آن مانند می‌شود و نیز در شعر «لورکا» و ترانه‌های کولی‌های اسپانیا نشانهٔ باروری و علامت جنسیّت زنانه است. سراینده در قطعهٔ «ملافه‌های خیس» رفتار متفاوت دیگری با ماه دارد، امّا عناصر قدیمی را نیز در شعر حفظ می‌کند و نخست می‌نویسد:

ماه کال کثیف/ از پشت پنجره‌ام گم‌شو/ پلشت پیر/ از سطرهای شعر جوانم/ بیرون برو!

اما بعد روشن می‌شود این ماه، معصوم و مهربان است و قرار ثابت دور دیدار شاعر و محبوب بوده است. در این‌جا وجود موازی تنوعّها و بسیاری‌هایی تجربه‌شده در طرحی با همبستگی متقابل از جهانی که اکنون پاره پاره و مانند آئینه‌ای شکسته است، بازنمایش داده می‌شود. ما دیگر با دیوارهای استوار باورهای کهن و «هستی‌شناسی»های سفت و سخت گذشته رویاروی نیستیم بلکه با هستی درهم شکسته و ویران شده‌ای درگیر می‌شویم که به صورت جرقه‌های حضور ـ یا از پیش بودگی ـ ذره‌های گسستهٔ هستی، دورنمائی را به ما می‌نماید که بسیار سست و نامطمئن است:

باور نمی‌کنم هنوز هم سپید مانده باشی
مثل تمام دروغ‌های آسمانی.

این مُشکل در قطعهٔ «یک پرده پانتومیم در حضور ماه مهربان» بهتر خود را نشان می‌دهد. گربه‌ها لابه‌لای زباله‌ها، موش‌ها را زاورا (آشفته حال) می‌کنند، شاعر می‌خواهد با ضرب و زور، همهٔ حواس خود را متوجّه ماه مهربان سازد،

در چهاردهمین شب که ماه همهٔ صحنه را روشن می‌کند، آدم پلیدی که چاقو می‌زند، روی صحنه می‌آید، یکی طناب می‌کشد و دیگری شلیک می‌کند:

و این‌طور است که در چهاردهمین شب از حلول ماه مهربان
در آب و آئینه و آسمان
پرده از زشت‌ترین صورت زمین
و قفل از گویاترین زبان من می‌افتد
ببخشید، نمی‌توانم به شما اعتماد کنم
مگر مرده یا خوابیده باشید!

شاعر نگران رویدادها و حرف‌هائی است که در کوچه و خیابان می‌گذرد، انبوه مردمی که در جائی ویژه گرد آمده‌اند، به واسطهٔ تهاجمی ناگهانی پراکنده می‌شوند، به‌هم تنه می‌زنند و یکدیگر را در تنگنا قرار می‌دهند، آنچه پیش می‌آید تکراری و دست و پاگیر است و بر شدّت پراکندگی و بی‌اطمینانی می‌افزاید. حوادث در دو سطح پیش می‌رود: در سطح خیال و در سطح واقعیت، بر فراز این دو سطح، گذشته‌ای آرمانی قرار دارد اما سپس ناگهان وضعیّت دگرگون می‌شود و این وقایع دگر می‌شود و به نیروئی زیانکار بدل می‌گردد و ناهمگونی پدید می‌آورد:

جر می‌زند/ رانندهٔ خطِ راه‌آهن/ بهشت زهرا.

چطور می‌خورند مردم/ حق/ دیگری را در این گره کوری که افتاده در کار آنها/ آن که «روزی روزگاری آمریکا» را فحش می‌دادیم با هم روبروی دانشگاه.

البته فرازهائی از این دست خیلی صریح است و صبغهٔ شاعرانه ندارد و برخلاف آن زمانی که شاعر از گردش‌های نیمه شب یا از رؤیاهای خود حرف می‌زند، کلامش ژرف‌تر می‌شود و نیروی خیال را به کار می‌اندازد و سخن شاعرانگی پیدا می‌کند:

ساعت/ دیر است به خانه برگردیم
از همان کوچهٔ درخت‌پوش/ جوی گذر
حالا، حتماً/ بچه گربه‌های بهاری/ بزرگ شده‌اند
و سهم ما از سیب‌های رسیدهٔ آن خانهٔ قدیمی
بر شاخه‌های روی شانهٔ دیوار/ مانده است
کاش باز هم نام کوچه را عوض نکرده باشند.

شاعر در جهانی به‌سر می‌بَرد که آیندهٔ نامعلومی بر روان آدمیان چیره شده است. زمان حال متزلزل و نامطمئن است و گذشته نیز چندان آش دهن‌سوزی نبوده است. او ناظر رویدادهائی است تشویش‌برانگیز ... در این هنگامه حتی عشق قرارگاهی اطمینان‌بخش نیست نه اینکه محبوب دیر به وعده‌گاه بیاید یا اصلاً نیاید. او هم در جهانی نوسانی، معلّق و نامطمئن زیست می‌کند. می‌توان احتمال داد که خود او و ساعتش در انبوه جمعیت فراری و دریای وحشتی که ایجاد شده است ناپدید شده باشد و حتی آن آهوی یکه و تنهای باغ‌وحش با آن چشم‌های سیاه و اندام زیبایش ... که خیره به آدمی می‌نگرد و بیگناهی و لطف را در لحظه‌ای از زمان در وجود خود متبلّور می‌کند، از دست رفته است:

او دیگر چیناب چشمه‌های دور دست را
در چشم‌های جفتش نخواهد دید.

در چنین دنیائی تنهائی و سرگردانی حاکم است و در آن چنان گرد و غباری گسترده شده است که چشم چشم را نمی‌بیند و دست به دوستی به سوی دست دیگری دراز نمی‌شود. به تعبیر یکی دیگر از شاعران معاصر: «این-جا دست‌ها در دست یکدیگر نیستند. دست‌ها روی دست‌هاست.» آدم‌ها گاهی در این عرصه دوست دارند آگاهی تازه داشته باشند و وظیفه‌های تازه، نه وظیفه‌ها و کردارهای عادی بلکه وظیفه‌های والا و نادر چرا که کارهای هر روزه دیگر خشنود کننده نیست و روان آدمی را غنا نمی‌بخشد امّا چون چنین

کارهای والائی در کار نیست، آدمی از خود ناخشنود است و احساس بیهودگی و پوچی می‌کند. در چنین دنیائی که به گفتهٔ ایگلتون در میدان بودن به منزلهٔ شرکت در بازی بی‌معنائی است و در کنار گود بودن باعث سرگشتگی و «عذاب وجدان»، چه می‌توان کرد؟

جنبش پست‌مُدرن به مدد برکشیدن ردیفی از کاریکاتورها یا «پیکره‌های پوشالی» مانند کلیّت، فراگیری، سوژه و اوبژه، پایگان و این همانی ... که هم فراوان است و هم با ضرب سرانگشتی فرو می‌ریزد، زیر آب ریشه‌ای بودن خود را می‌زند و به این ترتیب خودِ شالودهٔ استواری و عمل سیاسی را از بُن در می‌آورد و در نهایت امکان هرگونه دگرگونی واقعی یا تحوّل با معنای اجتماعی را مُنکر می‌شود. اما همین واقعیت بینش جدیدی از تاریخ و دگرگونی‌های اجتماعی به ما می‌دهد. یعنی در جامعهٔ مُدرن گسستی ساختاری پدید آمده است. جنبش جدید و جامعهٔ مصرفی مرکّب است از صورتی ناهمگون از نام‌ها، سبک‌ها، مشکل‌ها، شعرها و معماری‌ها و فیلم‌ها و کردارهائی که خبر از بحران و آشوب می‌دهد. آنچه تا دیروز چنان سفت و سخت و استوار می‌نمود، امروز دود شده و به هوا رفته است. یک سر قضیه به بیهودگی و پوچی می‌رسد و سر دیگران به بیداری و آگاهی از پایان گرفتن دوره‌ای تاریخی و آغازشدن دوره‌ای دیگر. دوره‌ای که با شناخت دقیق آن ـ که بسیار دشوار نیز هست ـ می‌توان تصمیم‌های تازه‌ای گرفت و راه‌های جدیدی بر انسان‌های این عصر گشود.

نظریهٔ دوم متعلق به جناح چپ پست‌مدرنیسم است. از شک و بی‌یقینی آغاز می‌کند، شالودهٔ بنای قدیمی را فرو می‌ریزد، کلی‌ها و تعمیم‌های گذشته را کنار می‌گذارد امّا دست روی دست نمی‌گذارد و غرق در دریای تردید و بی‌یقینی نمی‌شود بلکه از این عوامل به ساحت تازه‌ای می‌رسد و از طریق نفی به اثبات دست می‌یابد. البته متفکری از این دست، همان اثبات حاصل شده را

نیز آخرین لنگرگاه حرکت بر امواج دریای طوفانی امروز نمی‌بیند و با شالوده‌شکنی آن به سوی ساحت جدیدی به حرکت در می‌آید. این نظریهٔ جناح چپ جنبش پُست‌مدرنیسم است و شعر مولوی هم به همین جناح تعلّق دارد و این اشعار به غم توصیف بیزاری، خستگی، بی‌اطمینانی و گسستِ رشته روابط اجتماعی امروز، عمیقاً اجتماعی است. بیزاری، بی‌اطمینانی و حتی عشق سراینده، عناصری ساده و شخصی نیست بلکه با ادراک‌های اجتماعی آمیخته شده است. مولوی بیشتر به شاملو نزدیک است تا به فروغ فرخ‌زاد. در این عرصه، مولوی شیوهٔ کار شاملو را ادامه می‌دهد بی‌آن‌که ساختار، لحن، آهنگ یا آرمان‌های مُدرنیستی شاملو (از جمله عشق به آزادی و انسان آینده) را تقلید یا تکرار کند. آنچه مولوی می‌گوید یک تجربهٔ زیست شده است. مولوی برخلاف بعضی از نوپردازان امروزی، که تفکّر پاستورال (شبانی) خود را بر دوش دانستگی‌شان به شهر آورده‌اند و مفهوم‌های مُدرن را در چهارچوب مفهوم‌های شبانی خود ترجمه و معنا می‌کنند، شاعری است عمیقاً شهری و امروزی، این شاعر از خوبی، مهربانی و عشق یا بیزاری و پراکندگی و تضاد حرف می‌زند و این تعابیر او در دائرهٔ کردارها و زیست‌های شهر جدید تفسیر و معناشدنی است. البته او به شدت با آدم‌های سردرگم یا تجاهل کننده رویاروی می‌شود و پیداست از این همه رکود، پراکندگی و دشمنی، به حدّ افراط خشمگین و نفور است. این خشم و بیزاری البته در سخنش منعکس می‌شود و به آن لحنی و آهنگی خشن می‌دهد (مانند این عبارت: ماه کال کثیف پیر، لعنت فرستادم به ...) امّا این لحن خشن عارضی است و به سخن او تحمیل شده است. او نگران تندرستی و ایمنی بلدرچین‌ها، قمری‌ها، کودکان، گربه‌ها و گل‌هاست و بیش از آن نگران خوبی و مهربانی آدمها. اما وضع صحنه‌هائی را که تجربه کرده است همه از خطر، سنگدلی، تهاجم و ناایمنی حکایت دارد. بیهوده نیست که در شعر او تفنگ به دستها از کنار بغض مردم می‌گذرند و پروانه از سیم‌خاردار

عبور می‌کند و خود شاعر پشت مدار بستهٔ مرزی خاکستری، زیر اقتدار تابلوئی آشنا، ایستاده است، جائی‌که زن‌ها آرزوهای‌شان را در نیمهٔ تاریک ماه پنهان می‌کنند. بی‌سببی نیست که در اشعار او حرف‌هائی از این‌گونه به میان می‌آید:

فحش می‌دهی چرا؟

آرام باش، تو، عصبانی هستی.

امّا در واقع سراینده در ژرفا بسیار آرام، مهربان و مطایبه‌گوست. حساسیّت شدیدی برای درک و بیان زیبائی و خوبی دارد. روشن است که او با تجربه‌هائی که دارد تسلیم رؤیاها و تصورّات انتزاعی نمی‌شود و واقعیّت‌ها را ـ هر چند در تصاویری شکسته و گاهی در جمله‌هائی ناتمام به نمایش می‌گذارد. در قطعه «هفت اپیزود برای بلدرچین‌های بالغ» خطری که انسان‌ها را در کلان شهر تهدید می‌کند به تصویر می‌کشد. زندگانی در کلان‌شهر امروز را البته به وسیلهٔ تعابیر و قالب‌های اشعار کهن بیان نمی‌توان کرد. این قطعه شعر، گذر سیل جمعیت را در معابر نشان می‌دهد. در گوشه‌ای عده‌ای تلفن می‌زنند، کودکانی در این‌جا و آن‌جا، تنها یا همراه خویشان خود می‌آیند و می‌روند، در گوشه‌ای دیگر منازعه‌ای سخت در جریان است، عده‌ای به معرکه در می‌آیند و عده‌ای می‌گریزند. در این عرصه راوی نمی‌تواند منفرد باشد و گزارش سر راستی از وقایعی که به سرعت روی می‌دهد یا در یکدیگر تداخل دارد، ارائه دهد، بنابراین راوی چندگانه و روایت‌ها مغشوش می‌شود. با این همه اشعار مولوی بیشتر مدرن است تا پسامدرن. هنر او این است که عواطف لطیف را در برابر خشونت‌ها و وقایع ناگوار قرار می‌دهد و از مجموعه‌ای متضاد کمپوزسیونی پُر از تأثیرات حسّی و اندیشگانی می‌سازد که به‌ویژه زندگانی شهری جدید را به نمایش می‌گذارد. به این دلائل، مولوی را می‌توان یکی از شاعران موفق دو دههٔ اخیر دانست که از فضای شبانی به‌کلی فاصله گرفته و به فضای زندگانی امروز، به فضای زندگانی در کلان‌شهر رسیده است.

برف بر داودی‌های سفید

سیروس نوذری

دفتر شعر *برف بر داودی‌های سفید* در واقع به قسمی ادامهٔ اشعار دفتر *آه تا ماه* سیروس نوذری است. با این تفاوت که در مجموعهٔ «*آه* ...» شاعر بیشتر تماشاگر طبیعت است در حالی که در مجموعهٔ «برف ...» او می‌خواهد به پیوندی نزدیک و رمزآلود با «اشیاء» برسد، در بخش نخست این مجموعه، سراینده با «جان اشیاء» درگیر است و در بخش دوم آن «با جان خاکستر»، با شکل مرگ. رسیدن به جان اشیاء به روش فنومنولوژیک تا حدودی تازگی دارد و در این زمینه هوشنگ ایرانی، سپهری، بیژن جلالی ... نیز پیش از نوذری کوشش‌هائی کرده بودند. شاعر به میز، گُلدان، شمع، سرو و چراغ توجه می‌کند تا آن‌ها را آن‌طور که هستند به سخن گفتن وا دارد. این نه شاعر بلکه گُل مریم است که می‌گوید:

تمام شب / مریمی هستم/ در تُنگ آب[1]

می‌دانیم که در عالم خیال هنرمند، همه چیزها از سنگ و چشمه گرفته تا خورشید و ستارگان جان دارند و با خود و با انسان و با دیگر اشیاء راز و نیاز می‌کنند چنان‌که مولوی می‌گوید: کوه پیام می‌دهد، برگ نیایش می‌کند، خاک، قارون را مانند ماری درخود می‌کشد... این‌ها همه زنده‌اند و سخن می‌گویند البته با بینش‌وران و مَحرمان، امّا علم مردم‌شناسی و تاریخ می‌گوید نظریهٔ «جان

داشتنِ اشیاء» از باورهای اقوام بدوی است و همچنین پژوهشگران هنر باور دارند که زنده نشان دادن اشیاء، بیان مَجازی است و مُراد از آن شدّت بخشیدن بیان عواطف است. کودکان نیز اشیاء را زنده می‌دانند، (سوارکاری پسرکان بر اسب چوبی) اما در واقع زنده‌پنداری اشیاء خیالی بیش نیست. در اسطوره‌ها البته نیز اشیاء و پرندگان و گیاهان و جانوران شخصیت می‌یابند و به کارهای شگفت‌انگیزی دست می‌زنند. آن دنیای، زیبای زنده البته امروز فراموش شده اما گویا وضعیت‌ها و ویژگی‌های آن در عرصهٔ خیال هنرمندان باقی مانده است. خورشید از نظرگاه علم جسمی است سیال، گدازان و گردنده که در گردش خود تابع قانون حرکت اجسام است ولی در دیدهٔ هنرمند، شخص حسودی است که اگر ماه مهرپرور شاعر در قبا رود از رشک جامه چاک می‌دهد (حافظ، غزل شماره ۲۱۵) این چنین نظری در دورهٔ رومانتی‌سیسم بازار گرمی یافت و در جدال با نظریه علمی قرن‌های هفدهم و هیجدهم به مخالفت برخاست و جهان را نظامی انسانی و زنده دانست و به این‌جا رسید که جهان ماشین نیست. بلکه باشنده‌ای است رمزآمیز و کمتر عقلانی. چنین تصوّری به راستی همچنان‌که وایت‌هد گفته است واکنشی بود بر ضد ایده‌های علم یا بهتر بگوئیم واکنشی بود بر ضد نظریه‌ای که جهان و اشیاء را مکانیستی (افزارواره) می‌داند. نظریه‌ای که هستی را مقیّد و تحمل‌ناپذیر می‌سازد و روح و جان اشیاء را می‌گیرد و به تخیّل بشری بهائی نمی‌دهد. وردزورث احساس می‌کرد جهان دستگاهی زنده است. ما نیز همراه درختان، کوه‌ها، پروانه‌ها در دامن آن به‌سر می‌بریم و با آنها رابطهٔ درونی داریم و همراه آنها می‌بالیم. بودلر در شعر «هماهنگی‌ها»، طبیعت را معبدی می‌دید که گاهی از ستون‌ها زنده‌اش آهنگ‌های آمیخته‌ای به گوش می‌رسد.[۲]

سراینده مجموعهٔ *برف بر داودی‌های سفید* نیز باور دارد که اشیاء زنده‌اند اعم از اشیائی که در طبیعتند (پاره سنگ) یا آن‌هائی که دست‌ساز انسانند (میز). هیچ چیز نیست که در جهان حضور داشته باشد و زندگانی نداشته باشد. همهٔ آنچه وجود دارد، زنده است. شاعر برای نشان دادن اشیاء تلاش می‌کند، همه آنچه وجود دارد، زنده است. شاعر برای نشان دادن اشیاء تلاش می‌کند، آنها نیز در این تلاش سهیم‌اند:

فانوس‌ها دیده‌اند
هر آنچه
می‌بینیم.[۳]

به نظر من این قسم گزاره‌ها، نوعی پروژکسیون (یعنی حالات انسانی دادن به اشیاء) است. فانوسی را می‌بینیم، به آن توجّه می‌کنیم و آنچه در دانستگی یا تخیّل خود داریم به آن نسبت می‌دهیم. در جز این صورت از کجا بدانیم که فانوس می‌داند که فانوس است و دیده‌ای مانند دیدهٔ ما دارد. ما در جهانیم و اشیاء نیز در جهانند. اما فقط انسان است که می‌اندیشد و حرف می‌زند. همپرسی داشتن با دیگران، انتقال دادن اندیشه، تشویش، شور و شیدائی، مرگ آگاهی خاص انسان است. چکش، میز، فانوس و چراغ ... قسمی بودن یا هستن دارند، بهتر گوئیم موجودند امّا به گفتهٔ هیدگر اگزیستانس ندارند ولی از نظرگاه نمادگرائی هر چیزی می‌تواند نماد چیزی دیگر یا حالتی باشد و رمز یا حقیقتی را بیان کند: «صلیب در مثل، نماد چیزی است که از جُستن و پرسیدن و سر هم کردن کلمه‌ها فراتر می‌رود و سراپایه روح تبدیل می‌شود. فارغ از تن و شبح‌گون»[۴]

از سوی دیگر، رویکرد ما به اشیاء رویکردی کاربُردی است. چیزهائی از قبیل چکش که در زندگانی روزانه با آن سر وکار داریم به تعبیر هیدگر بودنی دارد از نوع در ـ دست بودن (دم دستی). بودن چیزها همچون بودن ما در ـ

آن‌جا ـ بودن (در ـ جهان ـ بودن) است اما زمانی که به آنها رو می‌کنیم از ـ پیش ـ بودگی (حضور) می‌یابند اما هستی «اگزیستانس» ندارند، فقط انسان هستی خاص دارد، در شنیدن خبر ناخوش اندوهناک می‌شود و با شنیدن خبر خوش به طرب درمی‌آید و اوج می‌گیرد. زمانی که می‌گوئیم سنگ ـ اگر رویکرد کاربُردی نداشته باشیم ـ به چیزی بزرگ‌تر از آن اشارت داریم، در مثل «می» در اشعار عرفانی حافظ، الکل» نیست، معجون گشاینده رمز و راز و معمای جهان است: «عارف از پرتو می راز نهانی دانست.»

با این همه سراینده باور دارد که در نظام اسطوره‌ای، اشیاء جان دارند و می‌گوید این طرز نگاه هنوز در ما وجود دارد. احساس می‌کنم آنچه بیرون از دانستگی ما هست، جان دارد و می‌توان آن را نشان داد:

برای تو داودی می‌آرد/ برای میز/ و ظرف سیب.[۵]

سراینده برای دوست خود، گل داودی می‌آورد اما این گل فقط برای او نیست بلکه برای میز و ظرف سیب نیز هست. یعنی این میز و ظرف سیب به همان اندازه زیبا و عزیزند که «او». درست است که به هر حال وجه انسانی وارد شعر می‌شود اما این وجه از طریق اشیاء اعمال می‌شود که به همان اندازه اهمیت دارند که «دوست» شاعر. به راستی شاعر توجه ما را از دوست برمی‌گرداند به اشیائی که حضور دارند و کسی آنها را نمی‌بیند و به ما می‌گوید نگاه کنید چه ترکیب زیبائی فراهم آمده است از «دوست»، «میز» و «ظرف سیب» و این‌همه با گل داودی به کمال می‌رسند. شاید این یک پردهٔ نقاشی بی‌جان است که در حضور دوست جاندار می‌شود. در این‌جا اشیاء ارزش می‌یابند اما نه در قیاس با دانستگی و مقصود ما. در اشعار دیگران، جز در شعر هایکو، اشیاء در خدمت انسانند. و حالات او را نشان می‌دهند در مثل از نظر صائب تبریزی (اصفهانی) برگی بر آب کشتی صد مور می‌شود و مراد او از این تمثیل آن است که انسان‌ها استغنا داشته باشند و در هر چه دارند با یکدیگر

سهیم شوند اما «ایسا» هایکوساز نامبردار ژاپنی به اشیاء به قسمی دیگر نگاه می‌کند:

حشرات بر یکی شاخه شناور
در بستر رود پائین می‌روند
همچنان آواز خوان.[۶]

در این شعر، انسان در مرکز و مقصود شعر نیست. حشره در این‌جا ممتاز می‌شود و «ایسا» رفتار و زندگانی آن را می‌بیند که آوازه‌خوان بر شاخه‌ای بر آب راه می‌سپارد و این اندیشه‌ای است که ما را متوجه هستی دیگره‌ها، هستی فارغ از سود و زیان انسانی می‌کند.

در این زمینه سخن مخالف و موافق می‌تواند بسیار به درازا کشد اما شاید نظر شعر هایکوساز نظری تصویرپردازانه (ایماژیستی) باشد، موجی در دریا پدیدار می‌شود، این موج پیچ‌وتاب خاصی دارد، آبی از کوه فرو می‌ریزد، می‌غُرد و می‌خروشد، برقی در افق می‌زند و شب هنگام همه جا را روشن می‌کند بنابراین زمانی که به اوبژه‌ای فارغ از سود و زیان می‌نگریم، ویژگی‌های خاصی در آن می‌بینیم مانند روانی آب، صدای غرش آبشاری بزرگ، بلندی کوه و روشنی خیرکنندهٔ آذرخش. امّا به هر حال در مثل گل نرگسی که «وردزورث» نشان می‌دهد در نهایت خاصهٔ انسانی می‌یابد چنان‌که در مورد شعر «نرگس‌ها»ی وردزورث نوشته‌اند مراد او در توصیف این گُل، بیان شادی بوده است.

اما نوذری باور دارد که کوشش دارد خود گل نرگس را نشان بدهد. نرگس فی نفسه نه نرگسی دیده شده از منظرهٔ بشری یا گل یاس زردی نشسته در گلدان:

بی‌برگ/ میان گلدان/ شاخه‌های یاس زرد[۷]

در این شعر کار و بار سراینده وصف نمی‌شود. شعر وصف سیب، فانوس، میز ... است مستقل از دانستگی بشری، یا می‌گوید:

فردا در این اتاق / لیوان آبی هست/ با شاخهٔ گلی پژمرده[۸]

سراینده نه فقط این شاخه گُل امروز بلکه فردای آن را نیز می‌بیند. گوئی فردای نیامدهٔ آن از امروز او بسی مهم‌تر است. دربارهٔ «لولا»ی در نیز می‌گوید:

لولای خسته ناله می‌کند/ دری که می‌بندیم/ دری که می‌گشائیم.[۹]

ما این در را بارها می‌بندیم و باز می‌کنیم اما هرگز به ناله (غیژ غیژ) آن التفات نمی‌کنیم و غالباً صدای آن را چندش‌آور می‌یابیم اما نمی‌دانیم که این خود لولاست که ناله می‌کند و اوست که رنج می‌بَرد. گرچه ابزار بیان سراینده انسانی است ولی آنچه می‌گوید گویا برای انسان نیست، برای «لولا»ی دری است که درد می‌کشد.

در نظر کلی می‌توان این قسم شعر را قسمی نقاشی و تصویرسازی دانست. نظر، نظر شاعران هایکوساز است و خط تصویری چینی و ژاپونی نیز به آنها کمک کرده است که تصویری در برابر ما قرار دهند یعنی آنها به جای آوردن تشبیه، استعاره (بیان مَجازی)، خود اشیاء را به صورتی که هستند نمایش می‌دهند. یعنی «شعر و نقاشی ذن، همانندند، هر دو چیز یگانه‌ای را بیان می‌کنند. فضای تهی نقاشی ذن بودائی، که با چند حرکت قلم‌مو جان می‌گیرد، همان فضا و محیط ساکت و آرام شعر است. این سکوت، سکوت جان است که انسان در آن به شعر نمی‌اندیشد بلکه در واقع احساسی را که آن شعر برمی‌انگیزد حسّ می‌کند.» قطعه شعری که می‌آوریم دارای چنین کیفیتی است:

جامه‌دان، سفر می‌کرد/ و این/ نشان او بود.[۱۰]

این را می‌شود به وسیلهٔ نقاشی نیز نشان داد و این ایماژیسم است. سراینده با توجه به روش فنومنولوژیک روش‌های رایج نگریستن به اشیاء را کنار گذاشته و به خود چیزها نزدیک شده است. او تصویری از شیئی به دست

می‌دهد و خودکنار می‌رود تا آن را بهتر ببینیم و گاهی شیئی را از منظرهٔ خود می‌بیند:

خاموش کنم چراغ را/ آنچه نمی‌بینم زیباتر است.[۱۱]

اما همهٔ اشعار کتاب نوذری در این مرتبه نیست و گاه تصویر عرضه شده به صورت عکس فوری درآمده است و به آن چیزی که در عکس آمده نمی‌توان به‌عنوان عنصری زنده نگریست. آنچه در این‌جا حسّ می‌کنیم، چیز دندان‌گیری نیست. اکنون که به تعبیر صائب «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار [و چیزهای دیگر] گفت»، شاعر باید دقتّ داشته باشد، ویژگی‌های ژرف اشیاء را نشان بدهد و تصویر عرضه شده روشن باشد. در مثل این تصویر گویا نیست:

هم در این ریز ـ بار بهار
بارنگین کمان داروها[۱۲]

سراینده می‌گوید بهار است. باران نم نم می‌بارد و با رنگین‌کمان همراه است. اما من بیمارم و رنگین‌کمان‌های من، شیشه داروهای رنگ به رنگی هستند که در کنار دارم. این بیان ابهام دارد، استعارهٔ رنگین‌کمان داروها نمی‌تواند فضای مورد نظر سراینده را بسازد. شعر خوب آغاز می‌شود اما در سطر بعد، اُفت می‌کند. از این گذشته آنچه سراینده می‌گوید بسیار خصوصی است و به صورت صحنه یا تصویری عمومی و مشترک درنیامده است و همین‌طور است قطعهٔ زیر:

بقچه را گشود
و در بوی سال‌ها گُم شد[۱۳]

سراینده در بخش دوّم کتاب خود از مرگ و خاموشی حرف می‌زند. مرگ یا بهتر بگوئیم مُردن در این اشعار کانون مرکزی شعر و دلمشغولی شاعر به آن

است. حتی در قطعه‌هائی که در آن سخن از مردن به میان نیامده باز ما را به همین مُشکل برمی‌گرداند:

از سرانجام سرو/ پرسشی بی‌ثمر/ میان بادها[۱۴]

در این‌جا «باد» حامل مرگ است. سراینده به این مشکل بیش از اندازه توجّه دارد. در واقع درگذشت دوست شاعرش (شاپور بنیاد)، سبب شده که مُدام به این مشکل بازگردد:

همیشه نهان/ پشت ابری/ که نیست[۱۵]

آیا سراینده مرگ‌اندیش است یا مرگ‌آگاه؟ کسی که مُدام به مرگ می‌اندیشد (مانند توللی) و از آن شعر می‌سازد، به زودی ما را دلمرده و خسته می‌کند چرا که وضعیّت هستی بشری ایجاب می‌کند که از مرگ و مردن تغافل داشته باشد. فرض کنید حافظ مُدام به مرگ می‌اندیشید و جز مرگ همه کار و بارهای بشری را دیواره دروازه‌نما می‌دید و مرگ تنها در دروازهٔ زندگانی، آن طور که توللی دیده است، آن‌گاه او چگونه می‌توانست بیتی از این دست بسراید:

می‌خواه و گُل افشان کن از دهر چه می‌جوئی

این گفت سحر گه گُل، بلبل تو چه می‌گوئی؟ (حافظ خانلری)

اما همین حافظ هم به مرگ آگاهی داشته است، می‌دانسته است که آدمی آخر و عاقبت گِل کوزه‌گران خواهد شد و همچون خیام می‌گفته اکنون که وضعیّت این‌گونه است و ما افتاده در بستر مرگیم باید در فکر سبو بود که پُر از باده کنیم. پادزهر وحشت مرگ، سرمستی و شوریدگی است. گمان می‌کنم که سرایندهٔ *برف بر داودی‌های سفید* بیشتر با مشکل زمان درگیر باشد و از آن‌جا که مرگ دوست، وی را به گذر زمان توجّه داده است با حسرت از ایام خوش گذشته یادآوری می‌کند و البته این یادآوری بسیار تلخ است:

یک سال بر این سنگ گذشت

یک روز
بر این داودی[۱۶]

این نیز گفتنی است که انسان فقط می‌تواند با حالت مُردن تماس بگیرد و این تماس در آخرین نقطهٔ زمانی بین هستی و نیستی گسسته می‌شود و به گفتهٔ نغز شکسپیر در *هملت*: مابقی همه خاموشی است. ما تا آستانهٔ مرگ پیش می‌رویم ولی فکرت بشر در همین آستان متوقف می‌شود و این واقعیّت به روشنی در اسطورهٔ گیل گمش آمده است که:

روزهای زندگانی را به شماره می‌دهند اما ایام مرگ را نمی‌شمارند.

مردن را از منظره‌های گوناگون نشان می‌توان داد، از منظرهٔ حماسی آن‌جا که پهلوان برای حفظ نام، از سر جان می‌گذرد یا از نظرگاه عرفانی که مرگ، سالک را به دوست می‌رساند و وصل، زندگانی جاودان به عارف می‌دهد یا از منظرهٔ قانون که جنایتکار را به دار می‌آویزند ... وصف آن نیز گونه‌گون است. گرترود در نمایشنامهٔ *هملت* زمانی که افیلیا را به خاک می‌سپارند، گلی روی گور دختر ناکام می‌پراکند:

گُل زیبا نثار دختر زیبا. خداحافظ![۱۷]

در شعر م. امید، رستم در زمان مردن رخش، گریه می‌کند. فروغ که مرگ خود را از پیش خبر می‌دهد می‌گوید بهتر است برای روزنامه‌ها آگهی تسلیتی بفرستیم. سراینده *برف بر داودی‌ها* ... از عامل فاصله‌گذاری و نشان دادن غیبت دوست برای وصف کردن «شخص درگذشته» بهره می‌گیرد. فاصله‌گذاری گاهی زمانی است:

هفت ساعت نیست
که رفته است
این هفت سال![۱۸]

سراینده در فورم کار خود، فورم هایکوئی را که فضائی مینیاتوری و محدود دارد، پایهٔ کار قرار داده. او در بیشتر جاها از تقابل اشیاء، افعال، حالات، زمان و مکان‌ها برای وصف یا تجسّم پیام خود بهره‌گیری می‌کند، در مثل در قطعهٔ زیر:

روی بر سنگ نهاد وُ
سر برنداشت
سنگ پشت پیر[۱۹]

روی و پُشت، سر نهاد و سر برنداشت، سنگ (لحد) و سنگ پشت (موجود زنده) در تقابل با هم قرار می‌گیرند و منظره‌ای می‌سازند. سراینده مردن را با چند کلمه نشان می‌دهد و می‌گذرد امّا گاهی این تقابل مستقیم است و منظره را مخدودش می‌کند:

ساعتش این‌جاست
دست‌هاش
زیر خاک[۲۰]

لحن کلام در این قسم شعرها چنان‌که باید محزون و گاه سرد است و برحسب اتفاق همین حُزن ساده و لحن سرد، اندوه مرگ دوست سراینده را بیشتر تجسّم می‌دهد:

چه بی‌شتاب
بر آب
پری که مانده از آن پرواز[۲۱]

راستش این است که من در مجموع، بخش نخست دفتر *برف بر داودی‌ها*... را بیشتر می‌پسندم. ظرافت کاری‌های شعری سراینده در آن بخش نیز بیشتر است. ما انسان‌ها دوست نداریم از مردن و مرگ حرف و حدیثی بشنویم مگر این‌که هنرمند چنین واقعیّت تلخی را به قسمی نامستقیم و همراه

با گونه‌ای آگاهی ژرف از زندگانی و تأئید آن مجسّم کند. شاعر بزرگ البته مرگ، این واقعیت بیمناک و شورانگیز را نمایش می‌دهد امّا آن را به متضاد آن بدل می‌کند چنان‌که حافظ سرمستانه به اوهام مرگ‌اندیشان و مخالفان زندگانی خنده می‌زند، آنها را دست می‌اندازد و عناصر دیگری را وارد اشعارش می‌کند. کار او جمع اضداد است و فراتر از آنها، به جائی می‌رسد که «بتهوون» چند قرن پس از او، بدان رسید. «شادی از راه رنج» باری در زندگانی تلخی و رنج و حرمان بسیاری هست امّا سرمستانگی، شادی و شور و شیدائی آن نیز اندک نیست.

پی‌نوشت

۱. *برف بر داودی‌های سفید*، سیروس نوذری، ۲۴، شیراز ۱۳۸۶

۲. *ملال پاریس*، شارل بودلر، ترجمهٔ اسلامی ندوشن، ۳۱ به بعد، تهران ۱۳۴۱، بنیاد شعر نو در فرانسه، حسن هنرمندی، ۱۱۴، تهران ۱۳۵۰

۳. *برف بر داودی‌های* سفید، همان ۲۶

۴. *خانم دالوی*، ویرجینیا وولف، ترجمهٔ خجسته کیهان، ۴۳، تهران، ۱۳۸۶

۵. *برف بر داودی‌های سفید*، همان، ۳۵

۶. *هایکو*، ترجمه شاملو و پاشائی، ۳۰۷، تهران ۱۳۶۱

۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ و ۱۱. *برف بر داودی‌ها*، همان، ۳۱، ۳۲، ۱۹، ۳۸، ۱۱

۱۲ تا ۱۶. *برف بر داودی‌ها*، ۱۴، ۱۶، ۸۴، ۸۹، ۹۲

۱۷. *هملت*، ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ مسعود فرزاد، ۲۲۶، تهران، ۱۳۴۲

۱۸ تا ۲۱. *برف بر داودی‌ها*، ۹۳، ۶۵، ۱۰۶، ۹۸

حنا بر دست، رو به بهار «از شاخه‌هایم بپرس»

فریدهٔ برازجانی*

دفتر شعر *از شاخه‌هایم بپرس* در بر دارندهٔ ۹۹ قطعه سرودهٔ کوتاه است که ادراک‌ها، عواطف و نگرش‌های «زنی تنها در آستانه فصلی سرد» را به نمایش می‌گذارد. برخی از این قطعه‌ها بسیار کوتاه و به اشعار معروف به «هایکو» همانندند و تصویری لحظه‌ای یا امپرسیونیستی از واقع یا حالتی را به دست می‌دهند و برخی دیگر که گاه به ۲۰ سطر می‌رسند، واقعه یا حالتی را به تفصیل به نمایش می‌گذارند. از آن‌جا که سراینده این اشعار، زن است طبیعی است که درونمایه و طرز بیان آنها زنانه باشد و معانی و ادراک‌های امروزینه ـ حتی معانی و ادراک ملتهب و توفنده ـ را با نرمی و لطافت بیان کند. سراینده در حوزهٔ خیال خود معانی سیاسی و عاشقانه را به هم پیوند می‌دهد، از سرزمین سوخته، سراب، تاراج، بغض فرو خفته و گل‌های پژمرده سخن می‌گوید؛ حتی گاه به مرز «نیست‌انگاری» می‌رسد. در این قسم اشعار، «هیچ بزرگ» سر راه انسان ایستاده است و او را تهدید می‌کند. درست است که در این قطعه‌ها حسّ دینی و آرمان رستگاری نیز وجود دارد اما دریای توفنده رویدادهای امروزینه چنان امواج بلندی را برانگیخته که هیچ گوشه جهان

---

* سروده فریده برازجانی، انتشارات داستان‌سرا، چاپ اول، زمستان ۱۳۸۵.

انسانی را دست نخورده و مصون از خطر نگذاشته است. در اشعار دهه‌های ۴۰ تا ۶۰، شعر نو فارسی میان بود و نبود، آرامش و طوفان، امید و نومیدی دست و پا می‌زد اما بیشتر زمان‌ها به ساحل رستگاری چشم می‌دوخت. ضربهٔ شکننده فرود آمده بود اما شاعر با تحمّل ضربه‌ها، قد راست می‌کرد و با بنیادگذاران «این کژ آئین قرن بیگانه» و وهنی که بر انسان می‌رفت به نبرد بر می‌خاست اما در دو دههٔ اخیر، احساس تنها ماندگی و بیگانگی و از خود بیگانگی تشدید شد و فرد حس می‌کرد و حس می‌کند «گیج و گنگ/ میان شاخه‌های ناگاه /پرتاب شده است.»[1]

عواملی که این احساس را به‌وجود آورده زیاد است و یکی از این عوامل، از دست رفتن آئین‌های کهن و مألوف است. جهان امروز بین نظم کهن و نظم نو دست و پا می‌زند. پیش از دو جنگ بزرگ جهانی، ایده پیشرفت و خردمندانگی، دست بالا داشت اما رویدادهای دو جنگ جهانی و وقایعی که پس از آن آمد، دو ایده یاد شده را به چالش کشید و آوای نومیدی و نیست‌انگاری برخاسته از نتایج روانی و اقتصادی دنیای جدید را تقویت کرد و این همه در مثل در شعر معروف «سرزمین ویران» تی. اس. الیوت نمود بارزی یافت.

آیا این قسم اشعار بیان‌کنندهٔ نوعی «توهّم‌زدایی» است؟ نمایشگر از خواب خوش بیدارشدگی است؟ توهّم بیدار شدن از توهّم است؟ هر چه باشد تردیدی نیست که وضعیّت جدیدی را بیان می‌کند و از این‌رو بیان نو و متفاوتی را می‌طلبد. از شعر نو فارسی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ آواهای تازه به گوش می‌رسد. در این آواها، موسیقی کلمه، استعاره، گرایش به زبان گفتار و جستجوی هویت تازه ... جای نمایانی دارد، اغتشاش هویت و جستجوی هویّت از دست رفته در شعر فروغ فرخزاد، نخست بار به میان آمد و از این‌رو فروغ از طرز بیان نیما، اخوان و شاملو فاصله گرفت. در همین زمان سپهری نیز

از راه دیگری به همین ادراک رسید و بر حسب گرایش عرفانی خود، به تنهایی، روان‌پریشی و از خود بیگانگی راه یافت:

«در ابعاد این عصر خاموشی من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم.»

البته اشعار دفتر *از شاخه‌هایم بپرس* در زمینهٔ تنهایی و جداماندگی از دیگران به این مرز پُر شدّت و حدّت نمی‌رسد و از نومیدی افراطی و رسیدن به هیچ و پوچی که فروغ به آنها رسیده بود نیز چندان خبری نیست اما با این همه مانند همهٔ اشعار مدرن به کاوش در «سرزمین ویران امروز» می‌پردازد. از اشعار امروزینه بر می‌آید که عقلانیت جدید راه به جایی نبرده و درمان‌بخش سرگردانی‌های انسان نبوده است:

«چنگ می‌زنی در کمرکش هیچ بزرگ/ که بلعیده است/ بودنت را.»[۲]

به هر حال در هر شعر اعم از اشعار نومیدانه یا امیدوارانه، معنی‌گرا یا احساس‌گرا، راهی تازه برای دیدن «واقعیت»ها ابداع می‌شود. حتی شاعران خوش‌بین و امیدوار امروز نیز چاره‌ای ندارند که گاهی با دیدگان خسته به زاویهٔ جدید «بینش» وهمناک امروز بنگرند. شاعر و خوانندهٔ شعر امروز گاهی به این ادراک می‌رسند که «پیام» دیر رسیده و عاملی آنها را از رسیدن به مرز تعادل و آرامش درون باز داشته است. در دفتر *از شاخه‌هایم بپرس* گر چه این عامل به روشنی به روی صحنه نمی‌آید اما نتیجه کار سرایندهٔ آن محسوس و ملموس است:

«شهروند بلاتکلیفی/ گریه می‌کند/ شعرهایش/ پروازها را/ و دلهره‌ها بی‌حساب/ واریز می‌شوند/ به دفترش/ همسایه/ سکوت می‌کند!»[۳]

ابهامی که در این قسم اشعار دیده می‌شود یا با عواملی برونی که سراینده را تهدید می‌کنند بستگی دارد یا به موفق نشدن او به تجسّم به نسبت رضایت‌بخش رویدادها. مراد من از ابهام همانا چند معنا داشتن شعر نیست.

برخی از اشعار به‌ویژه اشعار عرفانی چند معنا دارد یا بهتر بگوییم شاعر طوری حرف می‌زند که خواننده می‌تواند شعر را با روایتی چندگانه بخواند. اما ابهام مورد نظر من ابهامی است که از تجسّم ناکامل حالت یا صحنه ایجاد می‌شود. افزوده بر این ابهامی از این دست، خواننده را از ادراک سایه روشن‌های حماسی، تغزلی یا دراماتیک شعر محروم می‌کند.

شعر ۸۴ کتاب این موضوع را نشان می‌دهد. به گفتهٔ سراینده، ابری سمج در گوشهٔ چشمان این مرد بیتوته کرده است و گاه بیقرار تا گونه‌هایش می‌لغزد (تصویری از گریهٔ مرد). او عصایی به دست دارد و دلتنگ شروه (شعر محزون) و جنوب سوخته است. بعد گفته می‌شود که:

«کسی چه می‌داند/ راز گمشدهٔ شانه‌های دور/ و او که/ سر به دامان عزیز/ تا گذشته گریخت» و بعد سطرها می‌آید: «نگاه کن! قبیلهٔ باران را/ در بدرقهٔ سکوت.»[۴]

از کل قطعه برمی‌آید که قهرمان شعر، پیرمردی است که به دلایلی در زادگاه خود شأن و اهمیتی داشته و اکنون به واسطهٔ واقعه‌ای دردناک گریه می‌کند اما این گریه در زادگاه او ـ که سرزمین بی‌آب و گیاهی است ـ به ریزش بارانی نمی‌انجامد. اگر معنائی که از آن سخن گفتم در شعر موجود و گمان من صائب باشد، باید تصدیق کرد که چنان واقعه‌ای به خوبی دراماتیزه نشده است، چرا که در شعر ادراک یا معنا یا احساس باید چنان ملموس و مشخص باشد که خواننده شعر را به شدّت متوجه و درگیر خود کند. اشاره‌ها، ترکیب‌ها و استعاره‌های شعر باید همهٔ توجه خواننده را به خود بکشد، او را از حالت رخوت عادی بیرون آورد و با فضاهای جدید آشنا سازد. در مثل در زمینه تنهاشدگی یا نیست‌انگاری که معانی انتزاعی هستند تنها کافی نیست بگوییم:

«یک هیچ بزرگ در هم می‌پیچیدم.»[۵]

شاعر در این زمینه می‌بایست نه فقط برای تجربه‌های مرکزی ادراک خود نمادها یا تصاویر تازه بیابد یا نمادهای آشنا و قدیمی را بازسازی کند، بلکه

باید آنها را در زمینه‌های جدیدی قرار بدهد که بی‌درنگ خواننده را با صحنه‌ای هراسناک یا شادکننده رویاروی سازد. در مثل الیوت در «سرزمین ویران» و «انسان‌های توخالی» واژگان شن و کاکتوس را به کار می‌برد تا عقیم بودن روحی زمان ما را نشان بدهد. با این همه تصویر صخره (خرسنگ) نیز در شعر او در مقام پابرجایی و یقین و «ایمان» پیش کشیده می‌شود. حتی در «سرزمین ویران» اشخاص داستانی می‌شنوند:

«به زیر سایه این خرسنگ سرخ فام پناه‌گیر!»

صخره (خرسنگ) در ادبیات مسیحی و در *انجیل* به «پطروس قدیس» نیز اشارت دارد. پطروس سنگ استواری است که کلیسا بر [شانه] او بنیاد گذاشته شده است. با این همه حتی در اشعار به روشنی مسیحایی الیوت، نمادها و ارجاع‌ها به صورتی که شاعر خود می‌خواهد و نه به صورت قراردادی سنتی عرضه می‌شوند. شاعر می‌داند که خوانندهٔ امروزین، کارها و کرامت قدیسان را قسمی نابهنجاری روانی می‌شناسد، پس از واژگان و نمادهای رسمی مسیحی دور می‌شود. در مثل در نمایشنامه *قتل در کلیسا* شاعر ناچار است با مشکل ارائه «شهادت» با جهانی رویاروی شود که کل کردار ایثارگرانه را به قسمی نابهنجاری روحی فرو کاسته است. پس الیوت نمادها و ارجاع‌ها را به شیوه ویژهٔ خود امروزی می‌کند.

در مثل در همین نمایشنامه یکی از وسوسه‌گرانی که به نزد توماس قدیس آمده به صراحت پیشگوئی می‌کند که در آینده ضریح این قدیس حرمتی نخواهد داشت و اشیای نفیس آن به تاراج خواهد رفت و بدتر از همه این‌که کرامات قدیس متوفی متوقف می‌شود و باورمندان، مرقد توماس را ترک خواهند گفت و آدمیان بسیار خواهند کوشید که خود او را نیز به دست فراموشی بسپارند. این قسم کاربُرد تعابیر و روایت‌های مسیحی به صورتی آشفته کننده و امروزینه البته در «سرزمین ویران» به اوج می‌رسد که در آن

کاربُرد اسطوره‌های پیش از مسیحیت (پاگانی، بغانی؟) حتی از کاربُرد روایت‌ها و ارجاع‌های مسیحی نیز بیشتر است.

در دفتر *از شاخه‌هایم بپرس* در جاهایی چنین ارجاعاتی را می‌بینیم که به همان صورت قدیمی و با همان دلالت‌ها عرضه شده است:

«سرخ‌ترین شعر هستی: هابیل
تلخ‌ترین مویه: حوا»[۶]

گاه نیز واژگان و تعابیری در شعر می‌آید که از فرهنگ‌های دیگر آمده و در دانستگی ما فارسی زبان‌ها بازتاب چندانی پیدا نمی‌کند: شام به آخر نرسیده [خطاب به حواری] (ص ۸۰)، حوا و قضیهٔ سیب (ص ۷۹)، اندوه تعمید شدهٔ یوسف (ص ۷۸) ... یا تعابیر موسیقی فرنگی: و سوناتی بی‌نام خانوادگی (ص ۴۰)، مجنون ریتم‌های بی‌ملودی، ملودرام قلب، (ص ۱۰۸) و از این قبیل واژگان و تعبیرها، اما زمانی که سراینده به رسم‌ها و طرز تعبیرهای ایرانی و بومی برمی‌گردد و آنها را در شعر به کار می‌برد، نتیجه رضایت‌بخش است و از این قبیل است. اشاره به حنا بستن، هفت‌سین، کِل زدن، لیلی، زلیخا، یوسف، مجنون، بوی کافور، ترنج ... ببینید این تعبیر چقدر آشناست:

«رو به بهار
حنا بر دست کِل می‌زنم
و بر موهای نقره‌ای
نرگس می‌آویزم»[۷]

در جاهای دیگر این دفتر شعر نیز تعابیر بومی را می‌بینیم که در زمینه دانستگی سراینده و زندگانی متغیر امروز به نمایش گذاشته شده و نمونه‌های خوبی است از عواطف و تفکرات زنانه: دخیل بستن به دو چشم بی‌سرمه، (ص ۸۶)، گنجه بدون شکوفه و عطر زعفران (ص ۸۶)، تقسیم کردن پیاله وسوسه زلیخا با آینه (ص ۸۸)، رد آهو در هجای بازیگوش دشت (ص ۹۵)، شماره کردن

چروک‌های چهره به وسیلهٔ لیلی (ص ۱۱۵)، «بانو» شدن در میان شاخه‌های سترون قصه‌ها، (ص ۳۲)، دلی که شبیه لحاف چهل تکه است (ص ۸) ...

شعر زنانه فارسی از شمس کسمایی تا امروز پیشرفت نمایانی داشته است. در این شعر، تعابیر فرهنگ مردانه کم‌کم کنار گذاشته شده و تعابیر زنانه، زبان شاعره‌های ما را شکل داده است. این شعر تجربی نیز هست، چرا که برای هر انسانی به تقریب، جهان پیرامونش نه به رنگ خاکستری است و نه آشوبی نابهنجار و پُر سر و صدا. جهان در سطح تجربه آگاهانه بیشتر در بردارندهٔ ردیف سازمان داده شده ابژه‌های درخور تمایز و کم و بیش فرا روند منظم رویدادهای ملموس است. هر فردی خود را در مکان متعیّن می‌سازد، با ارجاع به اشیاء و در زمان قرار می‌دهد با ارجاع به رویدادها و به این ترتیب باز نمایشی پیش می‌نهد از شکلی که جهان دارد و نحوه‌ای که فرد خود را با آن سازگار می‌سازد. این بازنمایش جهان مرکب است از آنچه فرد می‌داند و باور دارد و همین واقعیت شیوهٔ فکری او را شکل می‌دهد. از سوی دیگر شنونده نیز در برابر گوینده واکنش نشان می‌دهد، به سخن او گوش می‌دهد، یا از آن روی بر می‌گرداند یا در برابر آن سکوت می‌کند و در هر حال فعّال است. شنیدن، باری قسمی عمل است، حتی پذیراترین و ساده‌ترین قسم شنیدن مانند شنیدن موسیقی آرام، درام سبک یا لطیفه‌گویی پس از صرف خوراک، متضمن قسمی واکنش و انجام دادن کاری است. تعابیر و واژگان گوینده نیز در شنوندگان متفاوت تأثیر متفاوت دارد و اعمال اشخاص نیز همین‌طور. گاو بازی (نمایشی خونین) برای ما کاری سنگدلانه و حتی بیهوده است، اما برای اسپانیایی‌ها نمایشگر عملی جسورانه و آزمون رویارویی با خطر مرگ و احساس آخرین مرزهای هستی است. گفته‌های سعدی دربارهٔ زنان (زن بد در سرای مرد نکو و...) از نظرگاه زنانه وهن‌آور است، اما بسیاری از مردان را خوش می‌آید. آزمون تفصیلی رابطهٔ گوینده و شنونده تصاویری، تصاویری

متفاوت ارائه می‌دهد از واکنش و فعالیت گونه‌گون شنوندگان متفاوت و ماهیت و نتیجه رویاروی شدن آدم‌ها در زمینه ارتباط اندیشه‌ها، باورها و عواطف، در مثل زمانی که مرد در سن چهل سالگی (به تعبیر قدیمی به سن کمال) می‌رسد به گمان رایج، پخته‌تر و آزموده‌تر می‌شود اما زن چهل ساله در این فرا روند زوالی می‌بیند: چین و چروک چهرهٔ او آزارش می‌دهد. احساس می‌کند گرد پیری به گیسویش نشسته است. این واقعیت را سراینده دفتر *از شاخه‌هایم بپرس* به خوبی نشان می‌دهد:

«ثبت کنید/ به نام خودم/ دلهره‌هایم را/ من/ پریشانی زمینم/ و بر پیشانی‌ام/ سطور هفتاد قصه/ می‌دانم/ شبی که خواب نبودم/ ماه/ در موهایم/ قدم زده است.»[۸]

و نیز سخن می‌گوید از برف بی‌امان بر موها، سرزمین بدون لیلی، پنج دری‌های مأنوس به آه، قاب گرفتن بکارت آینه میان دو شمعدان، روی کاغذ لغزیدن انگشتان حامله، ستاره دوختن بر پیراهن، جشن گرفتن حنابندان کلمه ... تعابیری از این دست اشعار زنانه را از اشعار مردانه متمایز می‌سازد. طبعاً این دگرگونی در تعابیر، نمایشگر دگرگونی‌هایی است که در روابط اجتماعی به وجود آمده است. در چند دهه پیش شاعرانی مانند پروین اعتصامی غالباً در دایرهٔ تعابیر و سنت ادبی، در مثل مانند ناصر خسرو سخن می‌گفتند. قصیده‌های پروین کاملاً مردانه است و قراردادهای قدیمی را پیروی می‌کند. او فقط در برخی از مقطعات خود از مسائل خانگی و ابزار خانه، ظرف آشپزخانه، سوزن و نخ و ... حرف می‌زند، در حالی‌که زنان شاعر امروز افزوده بر ارائه مسائل خانگی، روان‌شناسی خود را با ایما و اشاره یا به صراحت بیان می‌کنند. فریده برازجانی در این زمینه‌ها تند نمی‌رود، اعتدال را نگاه می‌دارد و به هر حال بیشتر عواطف مادرانه را بازتاب می‌دهد. مانند قطعه زیر که از بهترین اشعار سراینده است و برای دخترش سروده:

«یک باغ سیب و صد و

چند شاخه گل
نازک و تُرد
ماه پیشانی
این‌جا کنار زلال‌ترین
چشمه‌های آب
تنها گلم
بهار شده است.»[۹]

این قسم سروده‌های فرحناک البته در برابر اشعاری قرار می‌گیرد که از شب و بیابان، هراس در جمجمه سخن می‌گوید و از شیهه‌های بی‌گاه که کنار جهان پرسه می‌زند و کافور منتشر می‌کند.

یا به جایی می‌رسد که بگوید: «شعرهایم بوی کافور می‌دهند/.../ جهان به عطر کافور نزدیک است.»[۱۰]

تصاویر خشنی از این دست از ادراک جدید خبر می‌دهد اما انتزاعی است نه تجسمی، در حالی‌که اشعار دیگر او که دربارهٔ پیرامون نزدیک و کودکان و دوستانش حرف می‌زند، زنده‌تر و مؤثرتر است، مانند این قطعه تصویری و کوتاه:

وقتی تک می‌زند
شکوفه
بر پنجره بی‌آسمان
گل‌های سبز پیراهن سیاهم
عاشق می‌شوند.»[۱۱]

پی‌نوشت

۱ تا ۱۱. *از شاخه‌هایم بپرس*، همان، ۲۱، ۳۱، ۱۶، ۱۰۲، ۱۲، ۳۳، ۹، ۱۴، ۴۹، ۷

شاید دیگر پیش نیاید

سیمین رهنمائی*

شعرهای این دفتر، در فورم و قالب شعر آزاد به‌ویژه در چارچوب شکل‌بندی اشعار شاملو ساخته شده‌اند. درونمایه‌های اصلی اشعار، ناپایداری لحظه‌هاست. شاعر خودش را در جاده‌ای می‌بیند که بسیار طولانی است و ایستگاه پایانی ندارد. دیگر درونمایه اشعار این دفتر با پیوستگی با موضوع اصلی، حسرت گذشته‌هاست که از درونمایه‌های مهم اشعار کلاسیک و مُدرن فارسی است. شاعر در راهی که حرکت می‌کند، در لحظاتی به گذشته برمی‌گردد و احساس می‌کند که شاید راهی را که پیموده و می‌پیماید راه مستقیمی نبوده و احتمالاً می‌توانسته از راه دیگری حرکت کند و در این‌جا احساس فریب‌خوردگی می‌کند. او احساس می‌کند یک جای کار لنگ است. اشتباهی صورت گرفته یا فریبی در کار بوده است.

در برخی اشعار، ما دنیایی را می‌بینیم که جای زیستن نیست. حوادث وحشتناکی در کمین رهرو است و انسان‌ها و اشیاء به صورتی تصنعی خود را نمایش می‌دهند. در این زمینه اشعار این دفتر، نگاه برتولت برشت و درام‌های

---

* *شاید دیگر پیش نیاید*، سیمین رهنمائی، انتشارات داستانسرا، ۱۳۸۶

او را تداعی می‌کند. در این دفتر شعر از عشق و آرمان زیاد سخن به میان می‌آید اما این عشق و آرمان ساده نیست؛ دردناک و رنج‌آور است. شخص دوست داشته شده، فقط حضوری معنوی دارد و نه جسمانی؛ مانند عشق‌های عرفانی ـ گرچه از جنس دیگری است ـ، همان حسرت‌ها و همان آرزوهای انجام نشده در آن موج می‌زند.

«گیاهی شبیه عطری/ از شبی که نیامدی/ و مرغ‌های عشق آنقدر خواندند/ تا از نفس افتادند.» در این سطور می‌بینیم رد پای عشق‌های ناکامیاب و بی‌پایان عرفانی را که به قسمی دیگر در مثل در این شعر حافظ «صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست» منعکس شده است؛ آن‌جا که صحبت از یاران از دست رفته می‌شود، باز هم این درونمایه را می‌بینیم. یکی از بهترین اشعار این دفتر که تغزل و تراژدی را به هم آمیخته، شعر شمارهٔ ۳۱ است.

«صبح‌ها صدای کوه/ در گلوی گنجشک‌ها می‌ماند/ و ما رژهٔ سربازان را/ در میدان نگاه‌مان/ دنبال می‌کنیم/ تعدادی پا برای پوتین‌ها/ و قدری اشتها/ در میدان مین می‌شکفد/ گل‌ها خسته از نگاه/ /گردن خم کرده‌اند/ ما شب را برای منوّرها/ پهن می‌کنیم.»

شعر بسیار خوب شکل گرفته و بدون داشتن کلمه‌ای زائد، پیوستگی خود را تا آخر حفظ می‌کند، در حالی‌که هر دو جنبهٔ نرمی و سختی را با هم جمع کرده است و در کنار استعاره‌هایی مانند صدای کوه در گلوی گنجشک‌ها، کلمه پوتین و مین‌ها و منورّها که واژگان نظامی و خشونت‌آمیز است قرار می‌گیرد.

آنچه بیش از هر چیز در کتاب دیده می‌شود، یاد یار رفته، یاد محبوب است که وسیله‌ای به دست شاعر می‌دهد تا موقعیت‌های امروزی و گذشته را در چهرهٔ دفتر شعر خود مجسّم کند. با حضور معنوی چنین شخصی است که شاعر می‌تواند تراژدی زمان گذشته را باز سازد.

«تمام شب زیر باران ایستاده بود تنها/ تا قطره قطره سوزن دوزی کند/ هزار و یک شب را/ بر دامن ابرها/ چند شهرزاد/ در سر سوزنت جای می‌گیرد/ چند!؟» (شعر ۴۶)

شاعر با کلمات اندک و استعاره‌های آشنا، منظره‌ای فاجعه‌آمیز را مجسّم می‌کند. گویندهٔ سخن، یک زن است. این زن سراسر شب زیر باران تنها ایستاده است. پیداست در انتظار کسی است و تمام شب می‌گذرد و آن شخص نمی‌آید، اما زن ایستاده است تا هزار و یک شب را بر دامن ابرها سوزن‌دوزی کند. توجّه کنیم که سوزن دوزی واژه‌ای زنانه است.

شهرزاد در هزار و یک شب، قصه می گوید تا مرگ خود را عقب بیندازد. این داستان‌گوئی است که شهرزاد را نجات می‌دهد. زن تنهای شعر در لحظه‌ای بین مرگ و زندگی، هزار و یک شب را بر دامن ابرها سوزن‌دوزی می‌کند. (توجه کنیم به تناسب بین ابر و باران) در بخش آخر، شعر فضا را معلّق می‌گذارد؛ فضای تیره‌ای بین امیدواری و نومیدی؛ فضایی ناایمن و معلّق، از این رو سراینده می‌پرسد چند شهرزاد؟ یعنی یک شهرزاد کافی نیست تا مرگ او را واپس بزند و موقعیت انسانی و موقعیت شاد زیستن را فراهم کند؟

شعر در فضایی ناپایدار و معلّق به پایان می‌رسد و این هم یکی دیگر از ویژگی‌های این دفتر شعر است؛ ناپایداری و تعلیق. «رؤیای زنی.../ که همواره رفته بود/ پیش از آن‌که/ دنیایی بوده باشد.» (شعر ۶) «زنی که همواره پارو زده است/ اما در یک زورق کاغذی/ و در وحشت نیش زنبوری که جا مانده است، در توری خواب اجدادی.» (شعر ۱۰) لحن بیان، درام است. شعر دراماتیک عموماً وضعیّت را نشان می‌دهد. وضعیتی که در شعر حاکم است، دنیای وحشتناکی است که راوی در آن زندگی می‌کند؛ دنیایی که انسان هر لحظه در خطر است، با این‌که می‌خواهد ترس را از دل جهان بروبد، (شعر ۳۷) اما

پیداست که کوشش او بی‌سرانجام است و به‌طور دقیقی این ترس و وحشت جزو عناصر اصلی شعر است: «آن‌گاه چشمانت را باز مکن و هی پارو بزن» (شعر ۱۰) و این سطر نمایش کوششی است نومیدانه و بی‌سرانجام.

شعرهای ۴۶ و ۴۷ هم سبک کار شاعر را بیان می‌کند و هم خوب نوشته شده‌اند و بدون کلمه‌ای زائد، منسجم و یکدست پیش می‌روند: «گلوی تابستان را می‌فشارد/ خونی که بر زبان توت سرخ افشان است/ نمی از ظهر بر گیسوان باد و شرمسار لرزانی بیدها/ سایه‌بانی از دست‌ها.» (شعر ۴۷)

گوینده شاعری است که در این اشعار به خوبی خود را نمایان می‌سازد؛ شاعری که ابرهایش را به چشمان خواننده می‌آورد. (شعر ۳۳) اما کار او در جاهایی فاقد انسجام و یکدستی شعر است. در مثل در شعر شماره ۳۰ زمینه طنز است اما خنده‌ای به لب نمی‌آورد. در این‌جا هر عبارتی راه خودش را می‌رود؛ البته عبارت «از شبی که نیامدی/ و مرغهای عشق آنقدر خواندند/ تا از نفس افتادند» خوب است ولی جمله «هر کس دستش رسید و توانست خرید» از تعابیری است که چیزی را معلوم نمی‌کند. یا در شعر ۱۰ دو سطر اول زائد است. «شب روی رودخانه‌ات بیفتد» (ات) که به ضمیر دوم شخص مفرد برمی‌گردد، شیوایی جمله را به خطر می‌اندازد.

یا در مثل در شعر ۱۱ «چشمان بسته/ صدای خشاب/ و حیرانی دیوارها/ مرورمان می‌کند»، شاعر می‌بایست می‌گفت «از ما می‌گذرد» به جای «مرورمان می‌کند.» شعر زمینه‌ای لیریک دارد و در آن از کلمه‌های نرم و غنایی استفاده شده است. کلمه «خشاب» در آن‌جا نمی‌افتد؛ پایان شعر هم قوی نیست و سطر اول را تأکید نمی‌کند: «از درختچه‌های انگشتانمان عشق نفس کشید و رفت.»

شعر ۱۲ بسیار قوی شروع می‌شود. «مرا به بهار دعوت می‌کنی که در کمر تابستان شکسته است» خیلی زیبا و رساست. ما را به خواندن شعر دعوت

می‌کند، اما شعر با همین قدرت ادامه پیدا نمی‌کند: «آسمان را نشان می‌دهی و عبور باد.» می‌توانست این‌طور باشد: «نشان می‌دهی آسمان را و عبور باد را.»

در ادامه همین شعر: «راستی رنگ آبی یادت هست؟» اگر این‌طور نوشته شود: «راستی رنگ آبی را به یاد می‌آوری؟» شعر عوض می‌شود و به سوی صلابت سطر اول جهت‌گیری می‌کند.

بیشتر شعرها چنانچه آمد، در فضای خفه و تراژیک جریان دارد. زنی تنهاست و گذشته دردناکی را از سر گذرانده است. در این تنهایی با وحشتی که از در و دیوار می‌بارد زنده است، مقاومت می‌کند و می‌خواهد به کمک شعر، خود و دیگران را نجات دهد. شاعر تنها به خود فکر نمی‌کند، به فاجعه‌ای می‌اندیشد که همگان را در برگرفته است؛ به دنیایی که در آن از مهربانی اثری نیست. راوی می‌خواسته دنیایی پُر از عطوفت و مهربانی بسازد؛ «رؤیایی از خوابی ندیده» اما اکنون با دیواری ستبر و سنگی روبه روست. تراژدی این نیست که حادثه اتفاق افتاده و تمام شده است، حادثه هنوز ادامه دارد. ما راوی را می‌بینیم که در رودخانه‌ای خروشان با یک زورق کاغذی حرکت می‌کند. در چنین دنیایی که بین چشمه‌ها و آتشفشان‌ها، گل‌ها و ویرانه‌ها در نوسان است، شاعر در عمق وجود خویش به فکر ستاره‌هاست و می‌خواهد به طرف آنها حرکت کند. از خارها به طرف ستاره‌ها می‌رود: کسی چه می‌داند، شاید «قاصدک‌های کوچک خوشبختی در فاصلهٔ دو ستاره خفته‌اند.» (شعر ۱۸)

شاعر از عمق رنج فریاد می‌زند و با گردش زمان و نیروهای زیانکار با زبان لطیف خودش مبارزه می‌کند. لطافت را در برابر خشونت می‌گذارد و آن را همراه زیبایی به چشم ما می‌آورد: «می‌آیی رو به رویم می‌نشینی/ ساعت را می‌چینی/ ستاره صبح‌ها را می‌چینی/ با آفتاب تو قد می‌کشم/ از حصارها و پرچین‌ها می‌گذرم/ آفتاب گردانم. (شعر ۴۸)

لطافت و ظرافتی که در کلام سراینده به روشنی جرقه می‌زند، درست مانند ستاره‌ای است که در شبی تاریک بدرخشد و ما را نور باران کند. طُرفه آن‌که زمانی هم که ستاره غروب می‌کند، رد روشنایی‌اش همچنان در دل شب ادامه می‌یابد.**

پی‌نوشت

**. روزنامهٔ *اعتماد ملی*، دوشنبه ۲۵ شهریور ماه ۱۳۸۷، شمارهٔ ۷۴۱

دنیا خانهٔ شاعر است*

(نیمای نوآور)

نیما یوشیج (علی اسفندیاری) شاعر نوآور زمان ما راهی را پیمود و همـوار کرد که در حوزهٔ چند سدهٔ اخیر ادب فارسی ممتاز اسـت. البتـه او در پیمـودن این راه تنها نبود و شاعرانی مانند شمس کسمائی، لاهوتی، دولت‌آبادی، عشقی، رشید یاسمی و بهار (ملک‌الشعراء) پیش از او و در زمان او بودند که در تجـدد شعر فارسی کوشیدند اما «نیما» پی‌گیرتر از آنها به اصل و سرچشمه رسید و از آن‌جا آب برداشت. به دیگر سخن او چشم‌هایش را در زلال تازگی‌ها شست و با دیدهٔ تازه‌ای به جهان و انسان نگریست. در ایـن زمـان در منظـر او، اشـیاء و انسان‌ها سیمایی دیگر پیدا کردند، دشت و کوه و گُل و رودخانـه... بـه قسـمی دیگر جلوه‌گر شدند و رنگ و زنگ دیگری به پـیش‌نمـا آمـد کـه گـوش‌هـا و چشم‌هـای عـادت‌زده را شـگفت‌زده و حتـی خشـمگین سـاخت. نیمـا دیگـر نمی‌سرود گل بهاری خندان شد یا شعلهٔ شمع به رقص درآمد و میهمان زلیخـا در حیرت روی یوسف دستش را برید بلکه می‌سرود:

بانگ بلند دلکش ناقوس

در خلوت سحر

---

* مجلهٔ *چیستا*، سال ۱۳ شمارهٔ نخست (پی در پی ۱۲۱)، مهرماه ۱۳۷۴

بشکافته است خرمن خاکستر هوا.[۱]

یا:

اما ملول می‌چکد آبی

با گوشه‌ای ملولش نجوا

دوک اوفتاده، پیره‌زن افسرده، در اجاق

بگرفته است آتش، سردی.[۲]

این تعبیرات نابیوسیده در میان جمعی که با تعبیرات و اوزان و قالب‌های کهن خُو گرفته بودند نه تجدّد بلکه بلاهت و دیوانگی‌واره بودن را نمایان می‌ساخت. شاعر در «لانهٔ مورچگان آب ریخته بود»، و اکنون مورچگان ادیب و فاضل از این «خروس بی‌محل» به خشم آمده بودند که با چه جرأتی نغمهٔ تازه ـ و البته به نظر ایشان نامفهوم ـ سرداده است و می‌خواهد «قواعد همیشگی ادب» را به‌هم بریزد. امّا کار نیما نه بلاهت بود نه ضدیتی با شعر. دیوانگی شاید. شاعر اگر دیوانه نباشد طبعاً آب در لانهٔ مورچگان نمی‌ریزد، و در پی بازی آزادانهٔ خیال نمی‌دود. مانند نظم‌پردازان «ره چنان می‌رود که رهروان رفته‌اند» و عاقبت به خیر می‌شود!

اما شاعر، دربند شهرت و اعتبار مصلحتی نیست. به قلب واقعیت می‌زند و تیر پرتابی به آن سوی رود است. او همیشه چیز تازه‌ای می‌گوید و کشف تازه‌ای به بازار می‌آورد. این کشف هم در حوزهٔ زبان است و هم در حوزهٔ واقعیّت، و گمان نمی‌رود که شاعر بتواند از سکوی پرش خود یعنی واقعیت دور شود و باز همچنان شاعر بماند. این «شاعر عام‌پسند» است که قدرت پرواز به حوزه‌های ناشناخته را ندارد و همیشه در خانهٔ عادت و هر روزینه می‌نشیند. امّا کسی که فکر نو می‌آورد، طبیعی است که با مخالفت «عادت زدگان» رویاروی شود، و نزد آنان حتی سیمایی عجیب و نامقبول بیابد. درونمایهٔ اشعار نیما به‌طور عجیبی ساده و بومی است اما او این درونمایه‌ها را با شیوه‌ای ویژه

و نابیوسیده می‌ورزد و می‌پرورد و به شعر بدل می‌سازد. این کار البته به نظر ساده می‌آید در حالی‌که بسیار مشکل است چرا که ساختن موضوعی تازه از چیزهای عادی و ساده وابستهٔ داشتن نبوغ است. نیما این استعداد و نبوغ را داشت که آب راههٔ شعر را عوض کند و امواج خروشان آب‌های شعر را به دشت‌های تشنه بیاورد. او برخلاف بیشتر معاصران خود مطالبی را که اندیشیده بود در قالب‌های کهنه نمی‌ریخت بلکه در جاده‌ای گام نخورده راه می‌پیمود و قالب، وزن و موضوع را در یک لحظه در اندیشه‌اش می‌گرفت و می‌ساخت. ابداع این شاعر در سه زمینه شکل گرفته است:

الف) نیما طرح و الگوی وزن شعر پارسی را دگرگون می‌کند و بر بنیاد عروض کهن طرح تازه‌ای می‌ریزد که در آن شاعر بر وزن مسلط است نه وزن و قافیه مسلّط بر او.

ب) تعبیرها و تشبیه‌های ادبی را که به ویژه در دورهٔ قاجاریه به صورت قالبی و بی‌مزه‌ای درآمده بود کنار می‌گذارد و اشیاء و انسان‌ها را در نور تازه‌ای می‌بیند.

ج) نظرگاه اجتماعی به شعر می‌دهد و شعر فارسی را که در زمان او غالباً جنبهٔ فردگرایی به خود گرفته بود به قطب اجتماعی می‌برد. او در مثل در قطعهٔ «کار شب‌پا» به وصف زندگانی برنجکاران شمال ایران می‌پردازد و فقر آنها را با توجه به مناسبات نادرست اجتماعی مجسّم می‌کند. یا در جایی دیگر حرکت لاک‌پشتی را در کنار روخانه بیان می‌دارد و در قطعهٔ «ناقوس»، شب مسلّط بر زمان خود را وصف می‌کند و ناقوس آزادی را به صدا در می‌آورد و از آینده سخن می‌گوید.

نیما در گام نخست شاعر طبیعت است. شاعری که به قسمی عجیب مانند چوپان‌ها، شالیکاران، روستائیان مازندران به طبیعت می‌نگرد. او کسی نیست که بر حسب قواعد و هنجارها، وصف یا قضاوت کند. از هنجارهای فرسوده دور

می‌شود و کشف‌های خود را می‌نویسد و همین موضوع سبب می‌شود که او را دست نیافتنی، غیرعادی و وحشی به‌شمار آورند. نیما در این زمینه، انسانی بدوی است و با حیرت در و دیوار و جنگل و کوه و شهر را می‌نگرد. او درونمایه‌های روستایی را می‌نویسد. همان‌طور که خود می‌گوید:

من از این دو نان شهرستان‌نیم
خاطر پُر درد کوهستانیم
من خوشم با زندگی کوهیان
چون که عادت دارم از طفلی به آن.[۳]

در اشعار اولیه او، این ایستار بدوی سر به رومانتی‌سیسم می‌زند. ما خوانندگان امروزی این اشعار نیما، این کار او را تا حدودی حاصل غرقه‌شدن در طبیعت و احساسات طبیعی به اسلوب رومانتیک می‌یابیم و البته درونمایه این اشعار هم چنین نظر کردن نوستالژیک به زندگانی دیرین روستایی است که هنوز در روستاها و کوهپایه‌های کشور ما موجود است و تا پنجاه سال پیش نیز هنوز شهریان ما به آن انس داشتند، یا از آن دور نبودند. از این‌رو برای آنها گرچه تازگی داشت چندان غیرمعمول هم نبود. او خود می‌نویسد:

رودخانه در شب تاریک چه حالی دارد؟ گل‌های زرد کوچکی که روی ساحل باز می‌شوند مثل این‌که می‌خواهند از پستان روخانه شیر بخورند شبیه به چه چیز هستند؟ برای تو یک کلاه از گل درست می‌کنم که هرچه پروانه هست در آن کلاه جمع بشود. برای تو پیراهنی بدست می‌آورم که در مهتاب، مهتابی رنگ و در آفتاب به رنگ آفتاب باشد.[۴]

این ایستار ساده به طبیعت و انسان در اشعار مدرن او نیز محفوظ مانده است جز این‌که در این اشعار وصف طبیعت و اشخاص جزئی می‌شود از منظرهٔ جامعه‌ای که در آن ستمدیده و رنجبر در آتش فقر می‌سوزند و کودک شالیکار در اطاق سردش یخ‌زده است:

چه شب موذی و سنگین! آری
همچنان است که او می‌گوید،
مانده آتش خاموش
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ،
هر دو تا دست به‌هم خوابیده
برده‌شان خواب ابد لیک از هوش.[۵]

این اوصاف زندگانی روستایی، در آن زمان اوصاف زندگانی اکثریت مردم ما بود و این هنر نیماست که توانست تجربه‌های سادهٔ انسانی را بازسنجی کند. فضای روستایی برای برآوردن مقاصد او از فضای دیگری واقعی‌تر و با ارزش‌تر بود، همان‌طور که فضای زندگانی شهری برای شاعران ممتاز چند دههٔ بعد: شاملو و فروغ ارزشمندتر و مناسب‌تر از آب درآمد.

نیما در اشعار اولیّه هنوز از بار سنگین تعبیرات کهن آزاد نشده است. اما از سال ۱۳۱۶ به بعد هم در طرح وزن و هم در قالب و تعبیر راه جدیدی می‌گشاید. از جمله نوآوری‌های نیما چه در اشعار اولیه و چه در اشعار بعدی ـ نزدیک ماندن او به زبان محاوره است و این کارش در بوجود آوردن فضای شاعرانه‌ای که خاص خود اوست مؤثر افتاده است. دشواری کار او در این زمینه آن است که محاوره غیردقیق‌تر و ناآراسته‌ترین گفتار بشری است، آنی و بازسنجیده نشده است و واژگان آن غالباً محدود است (اشعار فایز را در نظر آورید) شعر دشوارترین صورت گفتار آدمی است و از حدّ حرف و گفته می‌گذرد و به ساحت سخن و تفکر (که یونانی‌ها logos می‌نامیدند) درمی‌آید. شاعر تجربهٔ بشری را با کلمات بیان می‌کند. کلمات نماد مفاهیم هستند و هم چنین افزوده بر بیان مفهوم‌ها از احساس‌ها نیز دلالت و حکایت دارند. رابطه‌ای دیالک‌تیک بین زبان و واقعیت تجربه هست و به این دلیل شاعر در مقام تحصیل ماهیّت ابزار کارش که همانا زبان است ـ گزاره‌ای منسجم از تجربهٔ

ویژه‌ای می‌سازد که خواننده را به واقعیت و زوایای نامکشوف آن بر می‌گرداند. نیما در همان زمان که بیانی محاوره‌ای، بومی و ساده دارد، واقعیت لحظه‌ای را به رنگ واقعیت عام در می‌آورد و ضعف و نقص شاعر توصیفی را با خود یدک نمی‌کشد چرا که او قادر به ساختن گزاره‌ای خردمندانه از تجربه‌ای ساده است. پس در این معنا اگر شاعری منحصراً به وصف قطعه سنگی در دامن کوه بپردازد، ممکن است کارش عالی باشد اما به‌طور مسلّم بزرگ نخواهد بود. نیما در بسیاری از اشعارش موضوعی ساده، چیزی معمولی، رویدادی هر روزینه را گزارش می‌دهد اما این گزارش در محدودهٔ «توصیف» محض باقی نمی‌ماند و ابعاد تازه‌ای پیدا می‌کند. در مثل همان سنگی که از آن سخن گفتیم، زمانی که به دست بیان نیمایی می‌افتد، به شیوه‌ای وصف می‌شود که چیزی بزرگتر از خود را مُمثّل می‌سازد و از این‌رو شعر او دربارهٔ چیزی است عظیم‌تر از سنگ زیرا با سرنوشت انسان‌های پیرامون وی بستگی می‌یابد. اگر شعر «قایق» را بخوانیم زود درمی‌یابیم که شاعر آن را از منظره‌ای در کنار بحر خزر الهام گرفته است. قایق شاعر به خشکی نشسته است و او از دیگران طلب کمک می‌کند. این رویداد هر روز می‌تواند در ساحل دریا رخ دهد و هر صاحب قایقی می‌تواند در این صورت از دیگران یاری بطلبد. اما رویدادی که نیما از آن سخن می‌دارد، بی‌درنگ رنگ اجتماعی ـ تاریخی به خود می‌گیرد، شاعر مردم را به وحدت اجتماعی دعوت می‌کند:

من قایقم نشسته به خشکی
مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست
یکدست بیصداست
این دست من کمک زدست شما می‌کند طلب.[۶]

نیما در آماده ساختن استعداد و توان خود به این شیوه برای درک انواع معیّن و مشخص واقعی رویدادها و حالات، هنر بزرگی به‌وجود آورده است. او

ما را منحصراً نشان نمی‌دهد بلکه آنچه را که ما باید باشیم مجسّم می‌سازد. محاورهٔ روستایی، افسون زبان گفت‌وگو، و توصیف سادهٔ مناظر و اشخاص ساده صرفاً نمی‌تواند نتیجه‌ای ثمربخش و واقعی بدست دهد بلکه این نظرگاه شاعر است که آنها را به بازی آزادانهٔ خیال در می‌آورد و بهترین ادراک و فهم تجربهٔ پیشتازان ادبی عصر را در سخنی موزون و مَجاز و استعاره‌ای نادر می‌گنجاند.

این شاعر، آرمان‌ها و توصیف‌های دروغین از طبیعت و شخصیت بشری بدست نمی‌دهد آن‌گونه که نظم‌پردازان و همراهان «رسم روز» بدست می‌دهند تا خواننده را به تصوّر خود ناچار سازند برحسب آن ظواهر دربارهٔ تجربه انسانی قضاوت کند و او را غافلگیر سازند و در نتیجه خرد او را از کار بیندازند، بلکه در گزینش موضوع‌ها یا رویدادها، ملاک اخلاقی و تکاملی را در نظر می‌گیرد، بدین معنی که او وصّاف محض مناظر نیست و بار گران انتقاد خردمندانه از آنها را به دوش می‌گیرد. در دیدن مناظره به تفکر می‌پردازد و در هر حال خود را مسؤول اوضاع و احوال خود و جامعهٔ خویش می‌داند. در نامه‌ای می‌نویسد: هر وقت دلتنگی زیاد در خود حس می‌کنم، خود را به نوعی مشغول می‌دارم و به مردمی که به زندگانی ما می‌خندند نزدیک می‌شوم. در حوالی «آستانه» پیش مرد زارعی می‌روم. این شخص در وسط باغی از مرکبات منزل دارد. برای خودش از نی و گِل، کومه‌ای ساخته است. به زبان دهاتی می‌خواند.

به من قول داده است شعرهای «طالبا» را بخواند، من بنویسم. (*دنیا خانه من است*، ۳۹) اهمیت نیما در این است که نشان داد شعر فقط حسب حال آدمی شوریده‌حال که محصور در دنیای ویژهٔ خود باشد نیست. شعر ابعاد زیادی دارد و می‌تواند دربارهٔ ستمی که بر مردمان می‌رود سخن گوید و نیز می‌تواند از خاکستر سرد اجاقی مانده در دشت بگوید و در هر حال این همه باید به زبان

شعر بیان شود، که زبانی است چکیده و نغز و سرشار از اشارت، استعاره با وصف و تمثیل تازه. غمی که در قطعه شعر «چشم در راه» فشرده و تقطیر شده است، اندوه انسان منزوی و شوریده حال نیست بلکه اندوه تاریخی و دیرینه‌ای است که صورتی عام یافته است:

این شعر به دلیل آن‌که به طور صحیحی بدست مردم نرسیده است، از روی نسخهٔ دستنویس نیما که نزد آقای سیروس نیروست با تقطیع و توضیحاتی که ایشان در این زمینه از آن عرضه کرده است نقل می‌شود و توجه خوانندگان را به ویژه به این صورت درست شعر و تقطیع دقیقی که آقای نیرو از آن بدست داده‌اند معطوف می‌دارم:

چشم در راه
«تو را من چشم در راهم»
شباهنگام،
که می‌گیرند در شاخِ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی.
و زآن دل‌خستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم.
در آن هنگام
که برجا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند
که بندد دستِ نیلوفر به پای سروکوهی دام
گرم یاد آوری یا نه
من از یادت نمی‌کاهم
تو را من چشم در راهم

خوشبختانه امروز دست عده‌ای کم‌مایه و جنجال‌برانگیز از دامن شعر معاصر کوتاه شده و نسخه‌های درست‌تری از مجموعه اشعار «نیما» به چاپ

رسیده است به‌طوری که می‌توان بایسته‌ها را به دوستاران شعر امروز عرضه داشت.

این سروده همراه ترانهٔ «مرغ سحر» ملک‌الشعرا بهار، «عقاب» دکتر پرویز ناتل خانلری، «آن‌گاه پس از تندر» م. امید، «مرگ ناصری» احمد شاملو، «تولدی دیگر» فروغ فرخ‌زاد ... از شاهکاری شاعرانه صد سالهٔ اخیر بشمار می‌آید.

«چشم در راه» در بحر هَزَج سروده شده و تقطیع آن چنین است:

مفاعیلن مفاعیلن.

مفاعیلن،

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل.

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل

مفاعیلن مفاعیلن.

■

مفاعیلان،

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل.

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن.(یک هجای کوتاه آخر مُجاز است)

مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلن.»[۷]

نخستین چیزی که در این شعر به چشم می‌خورد پیکرهٔ کلی و زندهٔ آن است. همهٔ اجزا و مصاریع قطعه به‌هم پیوسته است و تکرار مصراع «ترا من جشم در راهم» در مطلع و سطر چهارم و مقطع شعر بر شدّت عاطفه و احساس آمده در آن می‌افزاید. حال و هوای درونی شعر بومی و روستایی (Pastoral) است. در بند نخست شعر انسان منتظری را می‌بینیم که در گوشهٔ

دورنمایی طبیعی ایستاده است و نزدیک شدن غروب را نظاره می‌کند، آن‌جا که سایه‌ها در شاخهٔ درخت کوهی، «درخت ارژن» رنگ سیاهی به خود می‌گیرند و این تیرگی بر اندوه دلخستگان و منتظران کسی که باید فرا رسد، می‌افزاید. در بخش دوم، دیگر شب فرا رسیده است و تصویر فرارسیدن شب با بهره‌گیری از عناصر طبیعی «دره‌هایی مانند مرده‌ماران خفته» و «دام بستن به پای سرو کوهی به دست نیلوفر» تشدید می‌شود. آهنگ شعر و وزن آن به تناسب حال شاعر در «بحر»ی ویژه (بحر هزج) و با حفظ ارکان همان «بحر» کوتاه و بلند می‌شود. تعابیر شاعر تازه است و از گنجینهٔ کشف‌های ادب کهن اخذ نشده. شاعر منظره‌ای به نمایش می‌گذارد و خود کناری می‌رود تا شعر در دانستگی خوانندگان جاری شود و این را می‌توان یکی از موفق‌ترین اسلوب‌های شاعری دانست که می‌خواهد بیش از آنچه فضا و ظرفیّت شعر اقتضا دارد نگوید و ننویسد.

قطعهٔ «اجاق سرد» نیز با این قطعه خویشاوند است:

مانده از شب‌هایی دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد،
اندرو خاکستر سردی

در هر دو شعر سخن از «غبار اندوه اندیشه‌های ملال‌انگیز» شاعر در میان است. احساس دورافتادگی و اندوه آرام مشخص صدای شاعرانهٔ نیما در هر دو قطعه تأکید می‌شود. توجه شاعر به زمان و مکان و دوام خاطره، مکانی به‌وجود می‌آورد برای مشخص ساختن جدایی شاعر از جمع و حسرت و اندوه ژرف او، به ویژه در قطعهٔ «اجاق سرد» فضایی تهی دیده می‌شود که بسیار هراسناک است. از همهٔ ماجراها و یادها در مسیر خامش جنگل فقط «سنگچینی از اجاقی کوچک» باقی‌مانده که در آن فقط «خاکستر سردی» دیده می‌شود. با این همه

در تصویرهای هراس‌آوری از این دست، این فضای تهی در مقام فاصله و فرصتی خود را نمایان می‌سازد که مشخصهٔ وضع کنونی است. بین گذشته‌ای پرشور و آینده‌ای بسیار امید دهنده (گرچه بسیار دور) و به این ترتیب می‌بینیم که در شعر نیما برخلاف گرایش رومانتیک‌هایی مانند بودلر، «آینده از دست نرفته است» همیشه به او مژده می‌دهند و گوش او از صدای آینده پُر است، همان‌طور که در قطعه «آقاتوکا» سروده است:

نیاسوده دمی برجا، خروشان است دریا،

و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندد.

شاعر به اهدافی اشارت دارد که هنوز به دست نیامده است. امّا همین هدف است که شاعر و دریا را یگانه می‌کند و به تلاطم می‌آورد و «ژرفای نـاپیمودنی هنر» را آشکار می‌سازد.

پی‌نوشت

۱ و ۲ و ۳. *مجموعهٔ اشعار نیما*، ۳۳۸ و ۴۷۴، ۲۶

۴. *دنیا خانهٔ من است*، ۳۰

۵ و ۶. *مجموعهٔ اشعار*، ۴۱۶، ۵۰۰، تهران، ۱۳۸۰

۷. هم‌چنین بنگرید به *خوانش شعر نیما*، سیروس نیرو

حکایت پنهان ماه*

علی‌اکبر گودرزی طائمه

قطعه شعرهای مجموعهٔ *حکایت پنهان ماه* مانند همهٔ شعرهای غنایی، «تک‌گفتاری» است و حاوی ۵۷ شعر که نامی ندارد اما از لحاظ درونمایه و آهنگ و شکل با یکدیگر مُشابه‌اند و نیز پیوستگی معنایی دارند. قالب این اشعار آزاد است. نه وزن عروضی دارد نه وزن نیمایی. اما دارای ریتم درونی است.

«باختین» هنرشناس روس معتقد بود که شعر اساساً «تک‌آوائی» است، یعنی شاعر با خود حرف می‌زند و با دانستگی دیگران، گفت‌وگو نمی‌کند و آوای ایشان را در شعر نمی‌آورد، و در برابر منطق گفت‌وگو و چند آوایی مقاومت می‌ورزد. امّا باختین در دورهٔ بعدی کار خود، نظرش را تا حدودی تعدیل کرد و دریافت در برخی از اشعار به‌ویژه منظومه‌ها، آوای دیگران منعکس شده و شاعر در اشعارش به همزیستی چند آوا و چند گفتار، رضایت داده است.

به هر حال «مونولوژیسم» شاعر غنایی به این معنا نیست که او با اشخاص دیگر و آرزو و رنج و شادی ایشان هیچ پیوندی ندارد و منحصراً با خود حرف

---

* *حکایت پنهان ماه*، علی‌اکبر گودرزی طائمه، تهران، ۱۳۷۳، *چیستا*، شماره اول، سال سیزدهم، شماره پی در پی ۱۲۱، مهرماه ۱۳۷۴.

می‌زند. البته شاعر غنایی نیز در جامعه زیست می‌کند و مانند دیگران از نیک و بد اوضاع، شادمان یا اندوهگین می‌شود، به همین دلیل زمانی که تصویری از صحرا، باغ، دریا، جنگل یا معشوق یا جهان درونی عاشق یا مرد و زن و کودکی را به دست می‌دهد، همان عوالم را در دیگران زنده می‌کند و آنها را در رنج یا شادی خود شریک می‌سازد، اما به هر حال شاعر غنایی بیش از آنچه متوجه جهان بیرون باشد متوجه جهان درون است و بر «ایدهٔ» شاعرانه متمرکز می‌شود. از این رو شعر غنایی اساساً رومانتیک است. شاعران تصویرگرا و نمادگرا و غزلسرایان نیز از همان اصل شناخته شده «رومانتی‌سیسم» پیروی می‌کنند که مبتنی بر بیان حالات درونی است. یعنی در این زمینه شاعر، اشیاء و اشخاص را به رنگ تصوّرات خود درمی‌آورد. او در این وضعیت واقعیت جهان برون را نیز منعکس می‌کند اما به صورتی ظریف و آرمانی.

سعدی می‌گوید:

خیال در همه عالم برفت و باز آمد

که از حضور تو خوشتر نیافت جایی را

می‌بینیم که در این شعر، خیال سراینده در همهٔ جهان به جستجو می‌پردازد ولی سرانجام هیچ جایی را خوشتر از خانهٔ اصلی خود ـ حضور معشوق ـ نمی‌یابد. پس در این خانه مسکن می‌گیرد. یا حافظ در این بیت:

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل

شاه ترکان فارغ است از حال ما کو رستمی؟

همه خصائل و ویژگی‌های رستم، جهان پهلوان، را کنار می‌گذارد و منحصراً جنبهٔ «نجات‌بخشی» او را به نظر می‌آورد. خود را به‌طور کنایی «بیژن» می‌شناساند، نه بیژنی که در چاه واقعی فرو افتاده بلکه بیژنی که در «چاه صبر» گرفتار آمده. استعارهٔ «چاه صبر» به ویژه رویکرد شاعر را نشان می‌دهد. شاعر

دور از «حضور معشوق» در ژرفای سیاهچال هجران غوطه‌ور است و معشوق و رهاننده‌ای را به جدّ تمنا می‌کند.

حکایت پنهان ماه حدیث گمکردگی دستها و صداهاست، نخستین بیابان و واپسین غروب، قصهٔ شهر کوچک، حضور در قلب آرامترین انسان، گذر از تاریکی، شکسته بالی، پیر شدن در آرزوی همدلی، سفر به انتهای شب... همه این‌ها، ترانه‌ای است که در مهتاب می‌گذرد:

دستهایم را گم کرده‌ام/ صدایم را نمی‌شنوم/ خیابان/ عبور باد است/ و چشمی که در آن پرچمی کهنه می‌لرزد.

در این عرصهٔ تاریک ـ که در آن انسان‌ها بی‌اعتنا از کنار یکدیگر می‌گذرند، و هر روز قایق‌های کودکی بر آن سفر می‌کند، و زمزمه‌ها رو به پایانند ـ همهٔ آواها در دوردست محو می‌شود و از صدا می‌افتد:

کولی قبیله‌ای می‌خواند،

بر بال خاطره‌ای که در مهتاب می‌گذرد

شاعر در شهر است اما دل و جانش با روستاست. فضای اشعار *حکایت پنهان ماه* روستایی Pastoral است. واژگان شاعر همه به این سمت و سو اشارت دارند: گردباد بیابانی، برکه، گذشت کودکی بر یال اسب، شمشاد، اسب، سپیدار، گندمزار، دریا، کوه، تپه، نقش واژگون پرستو، کولی تنها، سرزمین خاموش ... قطعهٔ دوّم کتاب که ایجاز و تصاویری طُرفه دارد، پایگاه شاعر را به خوبی نشان می‌دهد:

صبح که می‌آید

نمی‌دانم رنگ کدام دریا مرا خواهد برد؟

وقتی که نیمروز دلگیر و تنها

بر دریای خاکستر و خاطره می‌رانم

در آسمان،

اسبی با دستهای بریده می‌گذرد
و رنگ غروب دریایم خونین است
از دریای سیاه فاصله می‌آید،
تا باز از این غربت بی‌رؤیا، چگونه بگذرم.

گذر از لحظهٔ ترسناک کنونی و رسیدن به دیگری، رسیدن به ایام دل‌انگیز کودکی، در حالی‌که شاعر زخمی از عشق و خاطره‌ای در سینه دارد... بُن مایهٔ اصلی کتاب است اما این سلوک بسیار دشوار است. به جهان برونی و حتی به دیگران زیاد مطمئن نمی‌توان بود. پل‌های رابطه ویران شده است و در دست مخاطب و حتی دوست خنجر است:

نشان هیچ اقلیمی با تو نیست/ بر دستانت خنجری‌ست/ که دریا را می‌شکافد/ و زمین را در منظر لحظه‌هایم/ به آتش می‌کشد.

این کسی که نشان هیچ اقلیمی در او نیست و با خنجری در دست دریا را می‌شکافد، آن دیگری یا «دیگرهٔ» ناشناخته‌ای نیست که شاعر را از هویّت او هیچ آگاهی در دست نباشد، در جایی که «افسانهٔ تاریک مهتاب» می‌گذرد. فضا پُر از مِه و غبار است و نمی‌توان لحظه‌ای رنگ دریا را دید، غروب بارانی است و مردی در هیاهوی مردی ناشناس به باد می‌رود، اما با این همه «اشاره‌ها»، به جهان بیرون است. جهان بیرون پُر از تزاحم است، اما چاره‌ای که در شعر به پیش‌نما می‌آید، از درآویزی با «مردی ناشناس» خبر نمی‌دهد یا اگر خبر می‌دهد، نمایشگر «جدالی پنهانی» است. اصوات برونی در عرصهٔ دانستگی شخص طنین‌افکن است. همه چیز محو، لرزان و گریزان است. حتی حضور خاطره و دوست آزار رسان است. شفافیّت آگاهی از دست شده است. آوای سرانیده فراز رویدادها و اصوات دیگران به نغمه در می‌آید. اساساً وحدّت قطعه‌ها در همین تک‌گفتاری شکل می‌گیرد و آهنگ سخن حکایتگر شماری از

چهرک‌ها و اصوات متفاوت نیست. به همین دلیل در یکی از فرازهای حساس مجموعهٔ شعر می‌خوانیم:

خانه‌ام کجاست؟

کجا ایستاده بودم،

که حادثه با دست‌های تهی باز می‌گشت؟

امّا «حادثه» هیچ‌گاه با دست تهی باز نمی‌گردد. حادثه چه شخصی چه غیر شخصی آثاری در دانستگی فردی و جمعی به جای می‌گذارد و اگر منطق سراینده «تک‌گفتاری» نباشد، گفت‌وگوی درونی با دیگران را به پیش‌نما می‌آورد که می‌تواند گفت‌وگویی باشد با آوای یک یا چند تن دیگر و گسترش این منطق گفت‌وگو ناظر به همان حادثه یا حوادثی است که سراینده را از جهان درون به جهان بیرون می‌برد و روابطی را کشف می‌کند که مجموعهٔ آگاهی‌ها و آواها را در کلیتی تاریخی ـ اجتماعی تجسم می‌دهد.

شیوهٔ بیان سراینده «روایتی» ساده است. نوعی حسب‌حال است و در برخی از قطعه‌های کتاب، پیوند و ترکیب عاطفی و انشایی عناصر موجود در شعر استواری لازم را ندارد. این عناصر چه شیئی باشند یا تصویری از اشخاص و اشیاء، مجموعهٔ غامض ارگانیک به‌وجود نمی‌آورند، بلکه نشان دهندهٔ تأثرات پراکنده‌ای از عناصر پراکنده‌اند.

اکنون زمستانی که می‌آید/ لبریز از یاد قصه‌هائی‌ست/ که خواب از چشم‌هایم/ برده است، (خواب از چشم‌هایم می‌بَرد باید باشد به دلیل قید زمانی اکنون.)

رابطهٔ زمستان ـ با قصه‌های به یاد آمده ـ روشن نیست، از سوی دیگر معمولاً قصه شخص را به خواب می‌فرستد مگر این‌که قصه بسیار طرفه یا وحشتناک بوده باشد اما قرینه‌ای در این زمینه در کلام موجود نیست. ممکن است «زمستانی» ویژه منظور شاعر بوده باشد اما از آن‌جا که چون و چند آن به

واسطهٔ «ایجاز مُخّل»، تصویر نشده، مراد او در پرده ابهام مانده است. همین ابهام را در قطعهٔ دیگر مجموعه می‌بینیم:

جدا از حلقهٔ کوچ/ پرنده پیربال می‌زند/ با چشمی در برکه‌ها/ اکنون نشسته بر شاخه‌ای/ در غوغای پریشان بارانی/ که از بال‌هایش فرو می‌چکد./ او می‌داند/ آسمان وقتی آبی می‌شود/ که پرواز کند.

عناصر موجود در شعر تأثیر حسی دارند ولی در مجموع دور از «ترکیب معانی» هستند. حلقهٔ کوچ یعنی چه؟ کوچیدن حرکت قافله‌ای است در مثل از منزلی به منزلی دیگر. با چشمی در برکه‌ها ـ این‌طور القاء می‌کند که پرندهٔ پیر با چشم در برکه‌ها نشسته است، حال آن‌که مراد سراینده این است که پرنده در حالی که بر برکه‌ها نظر دوخته بر شاخه‌ای نشسته است.

در جملهٔ «آسمان وقتی ...» نیز ابهام وجود دارد. آبی‌شدن آسمانی مشروط به پرواز کردن پرنده پیر شده. ممکن است پرنده پیر بمیرد و نتواند پرواز کند. آیا دیگر آسمان آبی نمی‌شود؟ پس چنان اطلاقی جایز نیست.

قطعه‌های ساده یا تصویری دلنشین و مؤثر البته در کتاب اندک نیست. این اشعار غالباً روان و اشاره‌ای هستند، حُزن آرامی در آن‌ها موج می‌زند. بیان‌گر چه ابهام‌هایی دارد، فارسی و فضای اشعار بومی است و بسیاری از ابیات آن را می‌توان به یاد سپرد و با خود زمزمه کرد، زیرا که «حکایت پنهان ماه» است و گریه‌های شبانه و ماجرای زندگانی «پرنده‌ای که آشیانه‌اش در مهتاب می‌سوزد.»

نه پنجره، نه ای کاش*

عباس باقری

برای شعر دینی نوشتن یا هنرهای دینی دیگر به وجود آوردن، راه و روش‌های گوناگونی وجود دارد. اما به هر حال آنچه ساخته می‌شود باید احساس و شوری برانگیزد، ما را به عالم معنا ببرد، فضا و حال و هوای قدسی را در ما زنده کند. کتاب‌های مقدس ـ که از منابع اصلی هنرهای دینی هستند ـ تاریخ مقدسی را بیان می‌کنند، یعنی الهامی وحیانی و فراسویی را که در طول زمان بزرگ، در آغاز زمان روی داده است و به این سبب سرمشق‌هایی هستند برای ایمان‌داران، هنرمندان و پیروان آئین‌ها در زمینهٔ کردار و گفتار و در همه حال در مقام الگو (سرنمون) عمل می‌کنند. قدرت هنر دینی با سرشت ذخیرهٔ پایان ناپذیر هدف یا آرمان آن پیوند دارد. کار پیکره‌ساز، نقاش، شاعر و موسیقیدان باید تا حد ممکن بیانگر آرمان معنوی دینی باشد. باری نیروی تصوّر و تخیل هنرمند دینی، تابع سر نمون‌های سنتی است و این نیرو در مفهومی درونی یعنی کوشش به دستیابی به گوهرهٔ معنوی الگوهایی پایدار و بازسازی، یا آفرینش تصویر بر حسب آن میدان می‌گیرد و جلوه‌گری می‌کند.[1]

---

* *نه پنجره، نه ای کاش*، تهران، ۱۳۸۶.

در این‌جا هنرمند می‌کوشد باورمندان را متوجّه آفریدگار و غایت‌مندی عالم سازد. غفلت آدمی را بزداید و توجه به کانون عالم را در انسان احیاء کند و آدمی را به مبدأ هستی نزدیک سازد نه دلمشغول دنیا و امیال و غرائز کور.[۲] عالم را در این زمینه باید واحدی زنده و قدسی دید:

به نزد آن که جانش در تجلی است همه عالم کتاب حق تعالی است

البته وضعیت‌هایی که آدمی در آن زیست می‌کند یکسان نیست. انسان غارنشین با انسان شهرنشین امروز تفاوت دارد. آدمی در سن‌های متفاوت و در مناطق گوناگون متفاوت زیست می‌کند و می‌اندیشد. این وضعیت‌ها بی‌شمار است. اما در این زمینه نکته‌ای کانونی و پایدار است چرا که در هر هنر دینی آنچه به بیان می‌آید، بی‌درنگ اظهار یا نمایشی قدسی است نه وهمی و ناپایدار. هنر دینی رابطه انسان را با آن چه مقدس است افشا می‌کند. رابطه‌ای که هر چند گونه‌گون، متغیر و ایمایی است اما همواره آدمی را در قلب واقعیت دینی قرار می‌دهد و او را منقلب می‌کند، همچنان که عشق. (عارفان می‌گویند عشق، مس وجود آدمی را به زر خالص بدل می‌سازد.)

اگر ما به درون تمدن‌های گوناگون که در زمان‌های گوناگون بالیده‌اند و می‌بالند ـ برویم درمی‌یابیم که چنان هنری در ژرفای آنها وجود داشته و خود را به صوّر گونه‌گون جلوه‌گر ساخته است. البته ادراک راز این قسم هنرها دشوار است اما با همدلی و تلاش به آن دست می‌توان یافت. یکی از ویژگی‌های هنر دینی و عرفانی، «نماد پردازی» است. نماد (سمبول) اشارتی دارد به کلیّت هستی. قراردادی نیست. تجربهٔ مشترک آدمیان در حوزه «قدسی» است. این تجربه‌ها از رویدادها و حالاتی حکایت دارد که بر زبان نمی‌توان آورد. فقط اشارتی به آن می‌توان کرد «تلقین درس اهل نظر یک اشارت است.» در مثل در سنت مسیحی بهشت به سبب آتشی که در پیرامون آن است، یا فرشتگانی شعله‌ور در آستانهٔ دروازه‌اش نگهبانی می‌دهند، دسترس‌پذیر نیست.

پروردگار انسان را از بهشت بیرون رانده، از بهشتی که پیرامونش را آتش فرا گرفته تا انسان دیگر نتواند به آن دست یابد. از نظر قدیس توماس «این بهشت محصور در شعلهٔ آتش از ما بسی دور است. بنابراین، آرزومندان رسیدن به بهشت در آغاز باید از میان آتشی که بر گردش حلقه زده بگذرند. به سخن دیگر، تنها کسانی که خود را به کمک آتش پالوده ساخته‌اند، می‌توانند وارد بهشت شوند.»[۳]

نمادهای دیگری نیز هست، مانند: نمادهای آب، پیر مرد دانا (خضر)، زن افسونگر، مار، آتش، زمین، در مقام مادر، آسمان، اهریمن (نیروی زیانکار) ... که در ادبیات جهانی نمونه‌های زیادی دارد و مردم‌شناسان و پژوهشگران هنر به طور گسترده و عمیقی آنها را به بحث گذاشته‌اند. اشعاری مانند غزل های حافظ و مولوی و منظومه‌هایی مانند: *منطق الطیر* عطار، *هفت پیکر* نظامی گنجوی، *کمدی الهی* دانته ... آثار ادبی دینی ممتازی هستند که می‌خواهند از واقعیت محسوس به چیزهای دیده نشدنی و نامحسوس برسند. شاعران بزرگ و عارفانی مانند عطار و دانته رازآموزی می‌کنند و با نمادپردازی خود مرگ و رستاخیز را نمایش می‌دهند. این هنرمندان اما در همان زمان، انسان و محیط اجتماعی و وضعیّتی را که او دارد و از سر می‌گذارند مجسّم می‌کنند. به زبان فنی بگوئیم از واقعیت زیستی و اجتماعی به حرکت در می‌آیند تا به نامحسوس برسند. اگر از انتزاع و نماد آغاز کنند، هر اندازه هم که استعاره بسازند، یا تشبیه بیاورند، به شعر جاندار و حقیقی نمی‌رسند و کارشان در هر مرتبه‌ای که باشد سخنوری بلاغت (rhetoric) است نه هنر آفرینی. در مثل در همین مجموعه «نه پنجره نه ای کاش» عباس باقری ـ که حاوی اشعار موفقی نیز هست ـ آمده:

چرا نمی‌آیی/ ای ناشناخته‌ای که/ تعبیر خواب‌های قیلوله را می‌دانی/ و از دروازه‌های دشنه و گیاه گذر می‌کنی/ چرا نمی‌آیی/ ای شبنم معطری/ که اقیانوس‌ها در تو وضو می‌سازند.[۴]

چیزی که پیش از هر چیز دیگر در این سطرها به پیش‌نما می‌آید، مبالغه و بیان مَجازی انتزاعی است و پیداست که سراینده نه از تجربه ـ بلکه از اطلاعات خود ـ کمک گرفته است و از کلیاتی آغاز می‌کند که نه عام است، نه تجربی. عبارت‌هائی مانند: «ای مبدأ تمام تصورات»، «خواباندن برهوت»، «واژه منوّر»، «وضو ساختن اقیانوس‌ها» ... گرچه بار معنایی دینی دارند، بر خلاف تعابیر شاعرانهٔ مولوی در مثل ـ فاقد معنایی مثبت هستند. روشن‌تر بگویم، نمادهای ساختگی‌اند و انگیزهٔ پیدایش آنها، هیجان‌انگیزی بوده. سراینده در این قسم نوشته‌ها وضع جهان انسانی را بدتر از آنچه هست نمایش می‌دهد تا جا برای نمادهای رایج آن چنانی باز کند. در این زمینه دو نمونه از کتاب می‌آورم:

این‌جا که ایستاده‌ام/ هر سایه/ شکلی از انهدام زمین است.[۵]

هزار سال گذشت/ نه ماه/ زخم زمین را به چاره‌جویی شد/ نه صبح/ قفل دخیل از ضریح شب وا کرد.[۶]

در هر دو مورد، حتی اگر سراینده واقعیتی را گفته باشد، آنچه به قلم آورده، شعار است، نه شعر. بیان سراینده هم در بحث را می‌بندد هم در خیال را. آنچه می‌گوید سخن شورانگیزی از موقعیت انسانی خاص یا نمادپردازی از جامعه و مردم ویژه و معینی نیست. تصاویر خیال‌انگیز (ایماژهایی) نیست که می‌تواند معانی رمزی ژرفی را انتقال دهد و نمی‌تواند پژواک و بازتاب عمیقی که اثری هنری در ما بر می‌انگیزد به‌وجود آورد. در این‌جا می‌توان کار بزرگ دانته را در نظر آورد. او در *کمدی الهی* به طور دقیق از همین کرهٔ زمین و همین زیست انسانی آغاز می‌کند، از «دوزخ» به حساب و کتاب خودش:

در نیمه راه زندگانی خویشتن را در جنگلی تاریک یافتم

زیرا راه راست را گم کرده بودم

چه دشوار است وصف این جنگل وحشی و سخت و انبوه.[۷]

در این کار، دانته اعم از این‌که راست بگوید یا ناراست (تشبیه زندگانی به جنگل تاریک)، از همان نخستین واژه ما را به دل تجربه‌ای وجودی می‌بَرد. اهمیت آن فقط از درون‌مایه‌ای نیست که پیش می‌کشد، ساختار و بافت درونمایه و شگرد خاصی که شاعر برای پروراندن آن پیش می‌کشد نیز اهمیت حیاتی دارد. در آثار شبه هنری، هنری موجود نیست. چیزها و ایده‌ها برای کاربُرد و استفاده عملی ساخته می‌شوند و در این زمینه دنیا ـ یعنی اشیاء و کار و بار آدم‌ها در کرهٔ زمین ـ به منظور بر آوردن مقاصد خاصی به کار گرفته می‌شود. هنر، البته مقاصدی نیز دارد اما این مقاصد از نوع مقاصد تبلیغی نیست. «در برابر ایدهٔ پسند افتادن بی‌سود و خنثای هنر (نظریه کانت)، فرهنگی اصیل به شدت با ایده خودخواهانه و جادویی یعنی با ایده «پسند افتادن» ضدیت می‌ورزد. در مثل مکزیکی‌ها جویای تماس با نیروهای فراسوئی (Manas) هستند یعنی نیروهای نهفته در هر فورم و شکل، نیروهایی آزاد شده از تأمّل بر اشکال، به منظور تأمّل بر خود فورم‌ها و اشکال و در این‌جا صوّر باستانی حیوانی در مقام علامت قبیله، همپرسی و ارتباط را تسریع می‌کند.

چه دشوار است این کار زمانی که همه چیز ما را به خواب رفتن تشویق می‌کند، گرچه ممکن است، ما با دیده‌ای آگاه و خیره برای بیدار شدن‌مان به پیرامون خود بنگریم و با این همه هنوز در خواب به اطرافمان نگاه کنیم، با دیدگانی که دیگر عملکرد خود را نمی‌شناسد و نظر خیره‌اش به درون برگشته است. بدین‌گونه است که ایدهٔ عجیب فعالیّت سود ناطلبانه (پسند نیفتادن) سر بر می‌زند، در حالی‌که دیگر عملی در کار نیست و بقیه چیزها به شدّت برای نزدیک شدن به ترغیب آرامش به کار می‌افتد. هر پیکرهٔ واقعی سایه‌ای دارد که المثنای آن است و هنر باید لغزنده و ترد و شکننده باشد، درست در همان

لحظه‌ای که پیکر ساز به این باور می‌رسد قسمی سایه را آزاد کرده است که وجودش، آرامش سازندهٔ پیکره را ویران خواهد کرد.»[۸]

نمایش روی صحنه (مانند دیگر هنرها) همچون همه فرهنگ‌های جادویی که به وسیله خطوط تصویری و مرموز متناسب بیان می‌شود، نیز سایه‌های خود را دارد و سایه‌های آن توانمندی‌هایش را به لرزه در آورده است. از همان آغاز می‌توان گفت: سایه‌های آن، توانمندی‌ها (محدودیت‌ها) را بر نمی‌تابند.

به سخن ساده‌تر، هنر و شعر، زبان، بیان خود را دارد. معنا به آن صورت که در نثر یا در خبر و تبلیغات می‌بینیم در شعر جایی ندارد. چیدمان واژه‌ها در شعر به گونه‌ای است که گردابی از معانی و احساس‌ها به وجود می‌آورد. البته ممکن است در قطعه شعری معنایی کانونی وجود داشته باشد اما این معنا از معانی و بدیل‌های دیگر آن جدا نیست. مُشابه منظومهٔ خورشیدی است که سیاره‌هایی چند به دور و همراه خورشید خود می‌چرخند و نور افشانی می‌کنند. به گفتهٔ رنُه شار: «شاعر باید در رهگذر خود ردهایی بر جا بگذارد نه حجّت‌هایی. فقط ردهاست که ما را به رؤیا فرو می‌برد.»[۹]

از سویی دیگر، سوسور با تفکیک زبان ـ در مقام نظامی ساختارمند از کلام ـ در مقام پاره‌ای از گفتار ـ به این نتیجه رسید که زبان نظامی است بدون نشانه‌های مثبت. به نظر او زبان فقط از «آن چه همان نیست» تشکیل می‌شود. نشانه‌ها و علامت‌ها و ظرفیّت دلالت‌شان را مدیون جهان نیستند بلکه مدیون تفاوت (این نه همانی)های خود با یکدیگر در شبکه نشانه‌ها، یا نظام دلالت هستند. نزد یاکوبسن دو گونه از تصویرهای خیال: استعاره و مَجاز به راه‌های متفاوتی با زبان بازی می‌کنند. مَجاز و استعاره با هم تفاوت دارند. فیلم مَجازی است، درام استعاری. در مَجاز سویه‌های اجتماعی و باز نمایشی سبک نمایان می‌شود و در استعاره از راه پژواک نمادین، شعر یا رمان ساخته می‌شود.[۱۰]

محدودیت‌های این نظریه آشکار است اما هنر همچنان که از روش بازنمایش واقعیت‌ها دورتر می‌شود، استعاری‌تر می‌شود. به هر حال، هدف هنر مدرن نه دلالت‌های صریح بلکه دلالت‌های ضمنی است. در رمان ویرجینیا وولف، «دالووی» بارها پرنده نامیده می‌شود اما او مجاورت و شباهت نیرومندی با آن ندارد.

اما به هر حال بهره‌گیری از زبان استعاره در شعر یا رمان می‌بایست با دیگر عناصر صُوری و معنایی اثر، هماهنگی داشته باشد. به عبارت دیگر، وفور استعاره یا کاربرد زبان همچون استعاره در نوشته‌ای، آن را شعر نمی‌سازد. در مثل در کتاب *نه پنجره* ... آمده است:

کهکشان ناشناخته‌ای/ که از تجلی‌ات آغاز می‌شود/ جهان را بر پای داشته است/ جذر و مدّ رودخانه‌های مشتعل/ آذرخشی/ که کاینات را فرو می‌پیچد/ پنجره‌هایی/ که حقیقت رازآلود از آن به ملکوت/ می‌نگرد.[۱۱]

در این سطرها، کار به مبالغه کشیده شده است. وفور استعاره شعر را خفه می‌کند. سراینده جذابیت سخن را فراموش کرده است. درست است که برخی از واژه‌های شعر بار معنایی دینی را به دوش می‌برند، اما این معانی درون خواننده را منقلب نمی‌کند. بنابراین، گمان نباید برد که مُدرن‌سازی شعر را در قالب و زبان در مثل شاملویی می‌توان در بستر اجتماعی دورهٔ صفویه پیش برد. گفته‌اند که «مدرنیسم هنری ایران با غفلت از وضعیت جامعه سنتی ـ دینی ما شکل گرفت. درست است که شکل زندگانی اجتماعی ایرانیان عوض شده بود اما نوع تفکر و جهان‌نگری آنها تغییر نکرده بود. [به واسطهٔ ناسازگاری سنت‌گرایان و تجددخواهان]، نه هنرمند دینی به بهره‌گیری از قوالب و بیان نو تمایلی داشت، نه هنرمند مدرن مجاز بود حتی تمایلات دینی داشته باشد ... شاعر مدرن به دلیل حس لجبازی بچگانه‌ای به جای انعکاس دادن مضامین دینی رایج میان اکثریت مطلق مردم کشورش به مضمون‌سازی با واژگان،

پدیده‌ها، رویدادها، چهره‌ها و اسطوره‌های دین‌های دیگر روی آورد ... این گسل به افزایش فاصله بین مردم و شعر نو انجامید.»[۱۲] البته، این بیان، کل واقعیت را بیان نمی‌کند چرا که در مثل در اشعار فروغ، اخوان و سپهری احساس عمیق دینی وجود دارد و طالبان شعر نیز از آنها استقبال کرده و می‌کنند. البته، اگر مراد نویسنده این باشد که احکام دینی و سیاست‌پسند روز را به عرصهٔ شعر بیاوریم تا عامه مردم استقبال کنند چگونه می‌شود گفت با «شعرآفرینی» سر و کار داریم؟ و نیز، آیا بیان آن احکام و مراسم در قالب مدرن، کلام را شعر و شعر را مدرن می‌سازد؟ و آیا به دلیل این‌که اکثریت مردم چیزهای جدید را نمی‌پسندند یا در نمی‌یابند باید دست از نوآوری برداشت؟ مردم عموماً شعر دوستند، نه شعر شناس، نسبت آنها به هنر و شعر نسبت احساسی است. هنر، فلسفه و علم از مراتب بالا، از کارشناسان و دانشوران به مراتب پائین می‌رسد. انتخاب پارلمانی نیست که در آن استاد دانشگاه و خمیرگیر رأی مساوی داشته باشند. زمانی که نیما و چند تنی دیگر در چندین دهه پیش شعر کلاسیک را شالوده شکنی کردند و صوّر تازه هنری به وجود آوردند ـ جز چند تنی معدود ـ کسی از آن استقبال نکرد. «هیچ سری برای شنیدن این نغمه از آن دخمه بیرون نیامد» اما به تدریج به واسطه دگرگونی شرایط و تلاش هنر شناسان در معرفی شعر نو، اشعار نیما، شاملو، اخوان، آتشی ... خریدارانی یافت. البته، وضع شعر و هنر نو در کشورهای دیگر نیز، همین طور است. بیشتر آلمانی‌ها حتی نام هولدرلین و نوالیس را نشنیده‌اند. اکثریت مردم فرانسه نمی‌دانند «رُنه شار» نام برگ چه درختی است. تازه اگر آلمانی یا فرانسوی اشعار ریلکه یا الوار و حتی اشعار گوته و هوگو را بخواند و بشنود، از درک ظرایف آنها ناتوان است. مردم ما نیز اشعار فردوسی، مولوی، نظامی گنجوی، سعدی و حافظ را می‌شنوند و اگر بتوانند می‌خوانند، اما

نکته‌ها، بدیع و معانی بیان آنها را در نمی‌یابند و نمی‌توانند ظرایف آن را توضیح دهند و این البته، گناه آنها نیست وضعیت آنهاست.

به هر حال، هنر دینی هم در مرتبه نخست باید هنر باشد. آهنگری نیست که آهن مذاب را به هر شکلی می‌خواهیم درآوریم. نبوغ و الزام درونی است. فشاری بر هنرمند عارض می‌شود که اگر بر کوه بگذارند شکاف بر می‌دارد. بر حسب قاعده و قانون شعر نمی‌توان نوشت. اندر آن هفتادو دو دیوانگی است. «شاعر به وسیله در هم آشفتن طولانی، فراوان و منطقی همهٔ حواس، خود را بینا می‌تواند ساخت. او انواع عشق‌ها، رنج‌ها و دیوانگی خود را می‌جوید، هرگونه رمزی را در خود می‌آزماید تا عصاره‌اش را نگاه دارد. شکنجه‌ای بیان ناپذیر که با تمام ایمان و نیروی فوق انسانی بدان نیاز دارد. این زبان، زبان روح است برای روح. همه چیز را در خود خلاصه خواهد کرد. عطرها، صداها، رنگ‌ها، اندیشه را به اندیشه خواهد پیوست و گسست. شاعر بخشی از مجهول را تعریف خواهد کرد که در زمان او، در روح جهانی بیدار شده است.»[۱۳]

بنابراین، ایدئولوژی نیست که در جایی نظام منجمدی باشد بر پایهٔ شناخت جهان در موقعیتی خاص و در جایی دیگر به دلیل پویایی و روز آمدی این یا آن باور بتواند دیگر ایدئولوژی نباشد و از صافی تأویل‌ها و تفسیرهای شاعرانه عبور کند و با گذر مفهوم‌های دینی از راه فردیت خلاقانه به جهان‌نگری سیّال، شفاف و صمیمی و به نوعی عرفان در فضای مُدرن برسد. البته، شاعری مانند سپهری به این فضا رسیده است چرا که در اساس ایدئولوژی نمی‌شناسد اما مشکل بتوان نوشته زیر را شعر یا دستکم بیانی حماسی در موقعیت طوفانی دههٔ ۱۳۵۰ دانست:

پیش از تو/ هیچ اقیانوسی را نمی‌شناختم/ که عمود بر زمین به ایستد/ پیش از تو هیچ خدایی را ندیده بودم/ که پای افزاری وصله‌دار به پا کند/ و مشکی کهنه بر دوش کشد و بردگان را برادر باشد/ آه ای خدای نیمه شب‌های کوفه.[۱۴]

این نوشته صرف‌نظر از این‌که سخنوری و هیجان‌انگیزی است نه شعر، از لحاظ دینی هم خالی از اشکال نیست.

هنر و هنر شعر اعم از دینی یا غیر دینی فراسوی ایدئولوژی است. «محرم این هوش جز بی‌هوش نیست» این تجربه فراتر رفتن از محسوس و به اقیانوس عظیم روح پیوستن است اما تا بیان نشود خاموش است. باید در وسیله‌ای محسوس: رنگ، آهنگ، کلمه، تصویر جای گیرد و این معمایی است که می‌بایست خود هنرمند حل آن را به عهده گیرد.

در فلسفهٔ کلاسیک از سوژه یا عاملی شناسنده آغاز می‌کردند اما از نیچه به بعد کار شناخت به مایهٔ دیگری برده شد. بعضی از شعرشناسان گفته‌اند که: «شاعر انسانی است پرتاب شده به عرصه هستی یا عارفی است سر به سجده نهاده در معبد اشیاء.» این‌ها تعابیری است برگرفته شده از تفکر هیدگری و واژگان سمبولیک و در واقع تعابیری است رمزی. حتی خود هیدگر نیز، به‌رغم تلاش در گریز از متافیزیک باختری، در محدوده‌های آن مانده است. انتقاد نیچه و پس از او انتقاد پُست‌مدرنیست‌هایی مانند لویناس بر فلسفه کلاسیک این است که این فلسفه و حتی تفکرات هوسرل «بیش از اندازه گرفتار ذات باوری است.» هوسرل نیز همه چیز را قربانی دریافت خودش از ذات‌ها و ماهیت‌ها کرده است و به جای این‌که به کل تجربه انسانی توجه کند، به دانستگی از چشم‌انداز ترانسندانس (بیرون رفتن از دایره تجربهٔ حسی یا شناخت پیش از تجربه آپریوری)، تکیه کرده است. چنین نگرشی نمی‌تواند کل تجربهٔ انسانی را در برگیرد. لویناس بودن‌شناسی هایدگری را نیز نقد می‌کند. «هایدگر» مفهوم، بیرون رفتن از تجربه حسی را تأویل کرده است. اما آنچه در

این‌جا باید طرح شود، «نیاز انسانی» است. بنابراین، در حرکت ترانسندانس ما به سمت و سوی گریز و رهایی از قید توانمندی و محدودیت‌های بشری پیش می‌رویم. لویناس در رساله «گریز» (۱۹۳۵)، همبستگی بین خود تجربی و جسمیت یافته را با «خود بیرون رونده از تجربه» مقایسه می‌کند و می‌گوید که ما باید همواره بین «خود»ی که به سوی چیزها توجه (التفات) دارد از سویی و «خود» تجربی ... دقت کنیم و در درون این قسم برخورد و کنش و واکنش به «نیاز» (تمنا)ی انسانی عنایت داشته باشیم.

توجه به نیازهای عاطفی و مادی بشر آغاز کار است. هایدگر از «هستومندها» (دارندگان اگزیستانس) به جانب «بودن» (هستی) سیر می‌کرد. لویناس صرفاً بر هستی ملموس و مشخص انسانی تأکید دارد و برخلاف نظر هایدگر، تجربه‌های روزانه انسانی را همچون تجربه‌هایی که کل هستی بشری را در بر می‌گیرد در نظر می‌آورد، نه چیزی مانند چیزهای عادی و روزمرگی مبتذل. او می‌گوید در پرتو این قسم بیرون روندگی از تجربه، ما می‌توانیم از تنگنای «خود» خویش رها شویم و زنجیره «این همانی» (هو هویت، Identité) را بگسلانیم و به بیرون یعنی ساحتی دیگر (غیریت، غیر خود ـ بودگی، دگر) برویم و از «دیگر»ی استقبال کنیم و این یعنی به سوی امکان‌های متنوّع دیگر رفتن. «لویناس» نظریهٔ بیرون رفتن از تجربه هایدگر را می‌پذیرد اما از نظر گاه خودش آن را تفسیر می‌کند. هایدگر باور داشت «بیرون رفتن از تجربهٔ انسانی» یعنی گام برداشتن بیرون از چیزی، فراتر رفتن، بر «چیز» وارد شدن ... اما لویناس می‌گوید که «بودن» را نباید در چهارچوب هستی و حضور ـ نه حضور ناب بلکه باید در پرتو احساس‌ها، عواطف، تلخکامی‌ها، شادکامی‌ها و مجموعه تجربه‌های بشری واکاوی کرد. «حالات درونی به ما چنین امکانی می‌دهد تا از «خود خویش»مان بگریزیم.» گرچه «گریز» از خود به هر حال به معنای زدودن «خود» و «همان بودگی» نیست بلکه مکمّل آن است، ما با «دیگر»ی معنا پیدا

می‌کنیم. «ما همواره در تماس با دیگری از طریق چهرهٔ اوست که با او ارتباط می‌یابیم و چهرهٔ اوست که ما را به سخن می‌آورد. چهرهٔ شخصی دیگر چیزی نیست که ما ادراک می کنیم بلکه تجلّی و ظهور است که بر ما مکشوف می‌شود.»[۱۵]

این مطالب سخن عارفان است. زندگانی عارف نیز ـ و به بهترین وجه ـ دو قطبی است. در سویی جان جهان است و در سویی دیگر، تمنای من! البته این منحصر به رابطهٔ شاعر عارف با «حوزه قدسی» نیست دربردارندهٔ انسانی دیگر نیز می‌شود. زمینهٔ رابطه، عشق است با همان تقارن‌ها و الزام‌هایش. یار زیبای زمینی سیمای زیبای «جان جهان» را بازتاب می‌دهد:

در روی خود تفرّج حسن خدای کن
کائینهٔ خدای نما می‌فرستمت

اما در هر دو صورت این عشق با «تشویش» همراه است. دل صنوبری شاعر همچون بید، لرزان است. آیا یار با او سر مهر دارد یا ندارد؟ حتی در وصل نیز آسوده نیست و شاید هجران بهتر است چرا که در وصل خطر زوال و دوری وجود دارد و در هجر، امید وصال، از ایماژهای مهم شعر عرفانی (و عاشقانه)، ایماژ «آئینه» در کلام، کار نمایانی دارد. این بازی مدام آیینه‌هایی که از رنگ می‌گذرند و به اشاره می‌رسند و از فریاد به سلوک، بدون گسست، عارف را در طول جاده‌ای ناهموار و سخت می‌اندازد که درک آن برای اندیشه و عقل دشوار است. راهرو در طریق عشق در حالتی نامطمئن و ناگفتنی تشویش‌آمیزی غوطه‌ور می‌شود. اما با این همه آثار کسانی مانند سهروردی (فیلسوف اشراق)، روزبهان، سعدی و حافظ به رغم بیان رنج‌های هولناکی که جان را می‌گدازد، فرح‌بخش است. شاید به این دلیل که این عاشقان از دوزخ رنج گذشته و به فردوس شادی رسیده‌اند: «با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام.»

عباس باقری سراینده‌ای است دینی ـ عرفانی و متأثر از سبک و بیان سپهری. اما به هر حال، میدان جهان نگرشی‌اش از سپهری محدودتر است.

تصویرهایی که در اشعار او بیش از هر تصویر دیگری به دیده می‌آید تصویرهای تاریکی، درد و رنج، قساوت، سنگ، سنگ باران، پرندهٔ مجروح، کویر، ویرانه، کشتارگاه، تانک، زره‌پوش، میخ تابوت و از این قبیل است:

باد، گزمهٔ درخت
سنگ
گزمهٔ پرندگان تیره‌بخت
خواب خوش مبادت
ای زمین بی‌پرنده و درخت.[۱۶]

این قسم نگاه کردن به کرهٔ خاکی ما به‌ویژه در دفتر دوم کتاب *سنگ و سرمه* ابعاد هولناکی می‌یابد. مطالب آمده در این دفتر از این قسم است: وقت اقامه تزویر، بازگشت تاجران سنگ، شهرهای هندسی سنگ، بوسیدن بال‌های کبوتر از سوی سنگ، سنگ شدن نغمه در گلوی پرنده، گام نهادن تانک‌ها بر شنبلیله‌ها و بابونه‌ها، قصاب بر پله‌های سنگ قربانگاه، دریا و مرگ ماهیان گرسنه، تعطیل بودن بازار آسمان، سنگبار شدن شاعر، چکیدن مرد جذامی کنار سنگ، فصل پرنده‌کشان ... جای دیگر می‌نویسد:

چه روزهای غم‌آلودی
پدرانم را تحقیر می‌کنند
مادرانم را «بریده گیس» می‌نامند
از استخوان‌های نیاکانم
کافور می‌سازند.[۱۷]

ساده‌تر بگویم سراینده مانند اخوان که اخبار هولناکی دربارهٔ زندگانی جهان امروز به دست می‌داد (هان، کجاست پایتخت این کژ آئین قرن دیوانه؟) غالباً جز سنگ و سنگباران، تنگنا و غربت، نومیدی، شرّ و نامرادی نمی‌بیند. انسان در خاک و خاکستر در میان دو اقلیم دشنه و دشنام زیست می‌کند.

انصاف را تصاویر وحشتناکی است:

درخت‌های شعله‌ور

از کتف زخم روئیدند

و مشت باد پُر از گورهای پنهان شد.[۱۸]

اعم از این‌که ما دنیا را به این رنگ و نشان ببینیم و بشناسیم یا نه، لابد باید بپرسیم در این دوزخ وعده داده نشده چه می‌کنیم و چه باید بکنیم؟ مانویان که دنیای ما را این‌طور می‌دیدند، برای درمان درد، این نسخه را می‌پیچیدند؛ ترک مطلق جهان، «مردن پیش از موت»، قطع حیات برای خلاصی و رستگاری. ولی من به سهم خود دنیا یعنی این کره و ساکنانش را این قدر تاریک و شرّ نمی‌بینم. خواهی نخواهی زیبایی گل، لبخنده کودک،نیکی و نیکوکاری، عشق و زیبایی نیز هست. جنگ و شقاوت و خونریزی را نه فقط مردم امروز به جهان آورده‌اند. بر حسب روایات دینی ما قابیل این رسم را به دنیا آورد.

به گفتهٔ سعدی «بنیاد ظلم در آغاز اندک بود، هرکس آمد اندکی بر آن مزید کرد تا بدین غایت رسید.»

رسم شده است که در این قبیل مواقع، کاسه کوزه ها را سر یکی بشکنند. مانویان اهریمن بدکنش را گناهکار اصلی می‌دانستند، عده‌ای دیگر حواله به تقدیر می‌کردند، بعضی غرب صنعتی را باعث و بانی شرّ می‌شمردند (احمد کسروی، جلال آل احمد ...)، مقصر اصلی از نظر هایدگر «فن بنیادی» است و در نظر مارکسیسم ارتودوکس، طبقهٔ سرمایه‌دار، اما هم پیش از ظهور مانی و قبل از پیدایش غرب صنعتی یا فن بنیادی و پیش از پیدایش سرمایه‌داری ... کشت و کشتار و قتل و غارت کم نبوده است. چنگیز مغول از فرانسه نیامد، کشتار سه روزهٔ مردم دهلی در زمان قشون‌کشی نادر شاه به هند ـ که پسر خودش را هم کور کرد ـ بلای آسمانی نبود. تیمور گورگان هم از اهالی همین حوالی بود که در یک روز با فرمان کشتن مردم اصفهان و آوردن سر کشته شدگان،

منار ساخت. چرا راه دور برویم، آغا محمدخان قاجار بود که بیشتر مردان آرام کرمان را که به لطف علی‌خان زند یاری رسانده بودند، کور کرد. این سویهٔ تاریک زندگانی را باید دید و از این بدترها هم بوده است (می‌کشتند، غارت می‌کردند و فخرنامه پیروزی هم می‌نوشتند)، کمبوجیه خاک مصر را به توبره کشید شاهان ساسانی به مردم سرزمین خودشان هم رحم نیاوردند، امپراطوری رم برده‌داری را به اوج آن رساند، تفتیش عقاید مسیحی هزاران مرد و زن ـ از جمله دانشمند بزرگ «برونو» را بر تودهٔ هیزم مشتعل سوزاند. آیا این جباران تک و تنها چنان کردند: اگر چنگیز خان یک تن بود می‌توانست حتی از برابر دروازهٔ نیشابور بگذرد یا آغا محمدخان شهروندان کرمان را کور کند؟ به نظر من مجرّیان کشتار و شکنجه از اربابان خود بدترند. آشویتس را دانشمندان آلمانی ابداع کردند. ترومن فرمان بمباران اتمی داد اما آن‌که بمب را از آسمان روی هیروشیما انداخت یک خلبان آمریکایی بود. اما فقط همین کار و بارها نیست. دروغ، تملق و دزدی و فقر نیز هست. به روایت سراینده: دکان‌های ریا و تزویر، دوباره باز شده. سخنران‌ها از لولهنگ و آفتابه و ابریق، جت می‌سازند، قاپ‌زن‌ها و دزدها پیام‌آور شده‌اند، تند و تند چای و سؤال تعارف می‌کنند، اهل هوا، روی تابوت مرده‌ها چتر می‌زنند، شهر یکپارچه کوفه می‌شود:

دکان‌ها دوباره دهن باز کرده‌اند
و نان و نگاه و حنجره‌ها را
بر روی سینهٔ رف چیده‌اند
بشقاب‌ها و کاسه‌ها و آفتابه لگن‌ها
بر لوحهٔ تاقچه‌ها جان گرفته‌اند.[۱۹]

آنچه سراینده می‌بیند نه فضای سبز دلپذیر روستا و نغمه پرندگان و صفای روستائیان بلکه دنیای اصطکاک فلزها و صدای ترساننده انفجار و صاعقه‌های

شعله‌ور است و آنچه می‌شنود بوی بهار، و گل‌های سوخته است؛ حجم شب آکنده از مصیبت است، و افق، کبوتر در خون تپیده.

سیاه:

مضمون مرگ/ مفهوم سوگواری انسان بی‌چراغ/ در بارش تگرگ/ رنگ سیاه/ شب نامهٔ زمین/ روی ستون شعله‌ور آهن و عَصب/ وقتی صدای حادثه تاریک است/ و در گردباد/ بوی بهار سوخته می‌پیچد.[۲۰]

این درونمایه‌ها در شعرهای اخوان، نصرت رحمانی، فروغ و سپهری و ... هم آمده است و تازگی ندارد. مبالغی از آن هم مرثیه‌سرایی است بی‌آن‌که با تجربهٔ زیسته شده شاعر ممزوج شده باشد. در اساس سویهٔ روان‌شناختی ندارد و جغرافیای انسانی مکان رویدادها انتزاعی است. کلی است بی آن‌که عام باشد. می‌تواند در عراق باشد یا در بنگلادش، مکزیک یا فلسطین، در یوگسلاوی باشد یا تونس. سراینده زمانی که روی دور مصیبت گویی می‌افتد چنان سرعت می‌گیرد که مشکل بتوان به او رسید. فضای شعری او مانند فضای اشعار آغازین سپهری، پاستورال (شبانی) است و مانند او می‌گوید:

سبز: اتحاد سنبل با ابر/ وقتی چمن/ لبریز از فصاحت ادراک است/ و باران/ همواره طیف سنبله می‌سازد/ در دشت‌ها که مادران درختانند/ در کوه‌ها/ که بوی طبیعت را/ با ساق آهوان/ به هوا می‌پراکنند.[۲۱]

افزوده بر این باقری در برخی اشعارش، در حوزهٔ نظری اشعار سپهری افتاده است. سراینده است که از نازخند جهان سخن می‌گوید و نیلوفری‌ترین سرودش را «در جمهوری پرنده‌های غزل رنگ» می‌خواند و به سخن ساده‌تر اهل مدارای دینی می‌شود:

در تورات می‌زیم به انجیل دل می‌سپارم/ در دهان ماهی تکرار می‌شوم/ با یحیی غسل تعمید می‌کنم/ نت‌های آسمانی داود را/ به ییلاق آتش ابراهیم

می‌برم/ در پیش پای زبور خم می‌شوم/ از اوستا تـا آب‌هـای «زریـه»، «پازنـد» می‌خوانم/ تا در کرانه قرآن از کوه نور برآیم[۲۲]

این فراز تکرار عبارت‌های مشهور سپهری است و تازگی هم نـدارد. گوتـه در محیط متعصب فئودالی اروپا برای دور شدن از منازعه‌های سیاسـی و دینـی راهی پیش نهاد بر این پایه که خود و همفکرانش را گلچین کننده نامید، کسانی که به باورهای دیگران احترام می گزارند و از ادیان و اندیشه‌ها آن چیزهایی را که بهترین است بر می‌گزینند تا به حقیقت برسند. تازه این هم تازگی نداشـت. اساس فلسفه «وحدت وجود» همین است. نمونه شاخص ایـن نظریـه در آثـار محیی‌الدین بن عربی و در اشعار به راستی زیبا و حیرت‌انگیز او آمده اسـت. او در این راه است که خود را از عرصهٔ تعصب‌ها بیرون می‌آورد و از مجادله‌ها و مناظره‌های دینی و کلامی رها می‌سازد:

قلب من پذیرای هر صورتی است/ پس چراگاهِ آهوان، دیـر راهبـان، خانـه بتان/ کعبهٔ طائفان/ الواح تورات و کتاب قرآن است/ من به دین عشق می‌گـروم و به دنبال روندگان آنم، هر جا بروند/ پس عشق دین و ایمان منست.[۲۳]

آنچه ابن‌عربی در این زمینه‌ها نوشته و گفته بود البته نظریه‌ای نبود که همـه بپذیرند و حتی بعضی او را به شدت سرزنش و حتـی تکفیـر کردنـد از جملـه علاءالدوله سمنانی، ابن تیمیه، بیابانکی ... . سمنانی در حاشیهٔ نوشـته «سـبحان من اظهر الاشیاء ...» آن را بسیار ناروا نامیده و از ابن عربی خواسته است که از این گفته توبه کند.[۲۴] این ماجرا در چند قرن بعـد نیـز تکـرار شـد. صـدرالدین شیرازی متفکّر بزرگ این بار هدف حمله بود. میرزا محمد تنکابنی (از عالمـان قرن سیزدهم هجری) محمدتقی برغانی، حسین اشکوری گیلانی ... به صدرا و حکیم سبزواری تاختند: «در باب مذهب صدرا اختلاف کرده‌انـد. جمعـی او را کافر می‌دانند، در چند مورد برخلاف ظواهر حقـه شـرعیه سـخن رانـده. یکـی وحدت وجود که این بیت مولوی نیز، از همین اصل حکایت می‌کند:

چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد
موسئی با موسئی در جنگ شد[۲۵]

به هر حال آن سخنان، این پاسخ‌ها را پیش می‌آورد اما شاعر چرا وارد این مسائل کلامی و تئولوژیک شود آن نیز به طور مستقیم که به جای خیال انگیزی، خاستگاه منازعه‌های بی‌شمار خواهد شد؟

این را هم بگویم که اگر باقری شاعر نبود، مطالب را این قدر تفصیل نمی‌دادم. درست است که او گاهی به جای تجسّم تجربهٔ زیسته به شرح و توضیح حالات و رویدادها می‌پردازد یا استعاره زیاد می‌آورد یا قصد اغرا و ترغیب دارد ـ که سخنوری است ـ اما با این همه آن‌جا که در ایجاز می‌کوبد و تعادل و هماهنگی سخن را نگه می‌دارد، اشعار خوبی ارائه می‌کند. از نمونه‌های خوب سرایش‌های او می‌توان از قطعه شعر «شاید شقایق» نام برد که ما دو بند آن را نقل می‌کنیم:

ـ در می‌زنند پدر!
ـ اگر به دریوزگی باران آمده است
شاید شقایق دل‌واپسی است
که تشنگی‌هایش را می‌خواهد چاره کند
نگاه شعله‌ورم را به او ببخش.

*

اگر به دریوزگی آسمان آمده است
شاید کهکشان مسافری است
که راه شیری‌اش را گم کرده است
شبانه‌هایم را به او ببخش.[۲۶]

سخن تا آن‌جا پیش می‌رود که راهرو « اگر به جستجوی کلمه آمده است، شاید شاعری‌ست که ترانه‌هایش را می‌خواهد زلال کند.» و پدر باید

«دلتنگی‌های خود را به او ببخشد.» شعر جاندار و گرم و زیبایی است و حس و حال سراینده را خوب به خواننده منتقل می‌کند. اما این قطعه شعر هنوز در حال و هوای اشعار نو دهۀ چهل است یعنی هنوز مفهوم‌های کلی را نگه می‌دارد و فورم کار نیز تازه نیست و حتی گاهی در همان اشکال نخ نما و مکرر شده ادامه می‌یابد، در فرم‌های چهار پاره در مثل:

شب که مرغان بی‌سرود سحر
در دلم آشیانه می‌سازد[۲۷]

یا در فورم‌های چهارپاره‌ها و مستزادهای جدید:

و من سکوت کردم و دیدم
ضریح شب خالی است[۲۸]

از نظر معنا هم، شاعر هنوز بین روستا و شهر معلّق است. از کجاوه، واحه، سیاه چادر، لیلی، شاعر، قبیله ... می‌گوید در همان اوزان و اشکال شاعرانی مانند کسرائی، مشیری و نادرپور:

این کجاوه از کدام واحه می‌رسد/ از سیاه چادر کدام ایل/ از کدام سو؟[۲۹]

این همان مشکلی است که آتشی در دورۀ دوم شاعری خود به آن رسید، اسب سفید وحشی او که در صحاری و دشتستان جنوب خوب تاخت زده بود با آمدن شاعر به شهر می‌بایست در همان چراگاه‌ها و قلعه‌های متروک بماند اما شاعری که به شهر آمده بود دلش نمی‌آمد اسب را وابگذارد. پس او را با خود به شهر آورد. در قطعۀ «گلگون سوار» همان قهرمان شکست خورده روستایی «خنجرها، بوسه‌ها ...» گذارش در غروبگاهی به شهر می‌افتد. اکنون اسب و اسب سوار در میانه غوغا و رفت و آمد ماشین‌ها سر گردانند و بی‌اعتنا به راه و رسم زندگانی شهری می‌خواهند قهرمانی کنند. سوار از چراغ قرمز راهنمایی رانندگی می‌گذرد و اسب از بوق‌های مکرر ماشین‌ها و سوت پاسبان‌ها رم می‌کند. سوار مغرور بر رکاب پای می‌فشارد و دهانه اسب را به فک او

می‌کوبد، اسب بر دو پا می‌ایستد و شیهه می‌کشد و عابران به هراس می‌افتند. سرانجام اسب و سوار که خوب تاخت و تاز کرده‌اند راهشان را می‌کشند و می‌روند و بر جلگهٔ کبود دریا می‌رانند! این سوارکاری و اسب‌تازی بر خلاف آنچه در شعر «خنجرها،بوسه و ...» آمده بود و غم‌انگیز بود، اکنون به تصویری بس مضحک بدل شده است، خنده‌آورتر از تصویری که در آن کسی سوار قایق شود و پارو به دست گیرد و بر شن‌زار، قایق براند یا کسی که سوار اسب برای متوقف کردن لوکوموتیو خود را با طناب به قطار راه آهن ببندد. وضع کجاوه نشین شعر باقری هم از این بهتر نیست:

این کجاوه ز آن کیست؟
که این چنین شکسته می‌رود
زی حریم جنگل و فلز و دود؟[۳۰]

همین‌طور باقری در تضاد مهر و کین و شاعری و جنگ‌آوری دست و پا می‌زند. از سویی پرندگان نغمه‌خوان و لبخندهٔ کودکان را می‌خواهد و از سویی دیگر قهرمانی رزمی و دست و پنجه نرم کردن با دشمنان را. تانک و بمب را منفور می‌دارد اما نوع دیگر رزم را طالب است:

سنگ‌ها را دوست می‌دارم/ از آن رو که آرامش «یهودا» را/ به بازی می‌گیرند.[۳۱]

در این موارد همان روحیهٔ روستایی را در برخورد با ابزار جدید می‌بینیم سنگ‌اندازی خوب است و بمب‌اندازی بد. اما به هر حال این را شاعر باید بداند که از سنگ‌افکنی تا بمب‌افکنی فاصله چندانی نیست ...

باقری در «دفتر چهارم» کتاب خود به‌ویژه راه خود را پیدا می‌کند. به اشعار خطابی دو دههٔ اخیر می‌رسد و دیگر تا حدودی از تحریک و اغرا دست می‌شوید و شعر می‌نویسد و خود کنار می‌رود:

اما خدا وکیلی/ تو فکر می‌کنی/ با همین نان و پنیر و بغض برآشفته/ آیا نمی‌شود از خواب روزمره دنیا گذشت و به روشنایی دریا رسید؟[۳۲]

اگر نشود از خواب روزمره این دنیا گذشت و به دریا رسید، می‌شود شاعر ما از خواب رایج اندیشه‌های از پیش ساخته بگذرد و به روشنایی اشعار بسیار قوام یافته‌تر و هماهنگ‌تری برسد. این را یقین دارم.**

پی‌نوشت

۱ و ۲. *مجلهٔ عصر آدینه*، ۱۸ و ۱۷، سال اول شماره دوم، تابستان ۱۳۸۶.

۳. *اسطوره، رؤیا*، راز، میرچاالیاده، ترجمه: رؤیا منجم، ۶۷، تهران، ۱۳۷۴.

۴ و ۵ و ۶. *نه پنجره‌ای نه ای کاش*، ۳۴، ۳۲، ۱۶۶، تهران، ۱۳۸۶.

۷. *دوزخ*، دانته، ترجمه: هنری فرانسیس کاری، ۲۰، لندن، ۱۹۹۸.

۸. *نمایش و المثنای آن*، آرتونن آرتو، ترجمه: مارس کارولین ریچاردز، ۱۲، نیویورک، ۱۹۵۸.

۹. خاکستر ناتمام. رُنه شار، ترجمهٔ حسین معصومی همدانی، ۱۵۰، تهران ۱۳۸۶.

۱۰. *مدرنیسم*، پیتر چایلدز، ترجمهٔ رضا رضایی، ۸۸، تهران، ۱۳۸۳.

۱۱. *نه پنجره* ... همان، ۴۶.

۱۲ و ۱۴. *مجله الفبا*، شمارهٔ۲۶ سال چهارم، ۳۴ و ۳۵، تهران مهر و آبان، ۱۳۸۷.

۱۳. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، دکتر حسن هنرمندی، ۳۵۰، تهران،۱۳۵۰.

۱۵. *کتاب ماه فلسفه*، سال دوم، لویناس، ۶۵ به بعد. تهران ۱۳۸۷.

۱۶ تا ۲۲. *نه پنجره* ...، همان، ۸۳، ۲۴۲، ۲۱۴، ۲۰۵، ۱۳۵، ۱۳۴، ۲۱۸.

۲۳ و ۲۴. *محیی‌الدین بن عربی*، دکتر محسن جهانگیری، ۳۷۹، تهران ۱۳۶۷.

۲۵. *کتاب ماه فلسفه*، همان، ۳۵.

۲۶ تا ۳۲. *نه پنجره نه ای کاش*، همان، ۳۰۱، ۱۷۳، ۱۶۶، ۱۴۶، ۲۶۵، ۳۵۱.

**. *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۸۲ و ۲۸۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۹.

هراس*

دفتر شعر حسن هنرمندی

دیگرانش کشته‌اند و سال‌هاست
پیکر بی‌جان او بر دوش من
دیده تا بر هم نهم بینم به چشم
مرده‌ای خفته است در آغوش من

هرکجا پا می‌گذارم روز و شب
با من او را در نهان بس گفت و گوست
کس نمی‌داند که با من کیست، کیست
لیکن من دانم که با من اوست، اوست

(*هراس*، ۱۳۳۷)

حسن هنرمندی در میانهٔ دههٔ ۳۰ به جمع شاعران نیمائی پیوست و در سال ۱۳۳۷ دفتر شعر *هراس* را که در بردارندهٔ هفتاد و یک قطعه شعر و پیشگفتار تحلیلی دکتر محسن هشترودی است، چاپ و منتشر کرد (چاپ دوم *هراس*،

---

* *هراس*/ دفتر شعر حسن هنرمندی، تهران، ۱۳۴۸ (اشعار نقل شده همه از همین چاپ گرفته شده است.)

دفتر نخست و دوم صد و یک قطعه شعر، تهران ۱۳۴۸) هنرمندی به نسل دوم شاعران نوپرداز که پس از شهریور ۱۳۲۰ به روی صحنه آمدند، تعلّق دارد و هم‌دوره است با سیاوش کسرائی، نصرت رحمانی و م. امید و فروغ فرخزاد. در کتاب نمونه‌های شعر نو «چاپ فرانکلین، ۱۳۴۱، هنرمندی همراه شانزده شاعر دیگر، به‌عنوان شاعرنوپرداز شناخته می‌شود. نشر «بامداد» نیز در سال ۱۳۵۰، برگزیدهٔ اشعار او را به قطع جیبی انتشار می‌دهد آثار دیگر او در زمینهٔ سرایش شعر نو و نثرنویسی عبارت است از:

دفتر *شعرهای آسان*، ۱۳۵۰، دفتر *اندیشه‌های خام*، ۱۳۵۰، *نامه‌های شتابزده به پسر پنداری‌ام*، *خودکشی، چگونه ممکن است ایرانی نبود* (ژورنال دو تهران، هفتم بهمن ۱۳۴۷).

افزوده بر اشعار و نوشته‌های منثوری که نام بُردیم، هنرمندی مترجم و متخصص ادبیات تطبیقی پُرکاری نیز بود. در این‌جا به‌عنوان نمونه برخی از این آثار را نام می‌بریم.

سکه‌سازان، آندره ژید (چاپ دوم، ۱۳۴۹)، *مائده‌های زمینی* (۱۳۴۷) *آهنگ روستائی*، آندره ژید، *آلیس در سرزمین عجائب*، لویس کارول (چاپ دوم، ۱۳۵۰، *همسران هنرمندان*، آلفونس دوده (۱۳۳۴)، *محاکمه*، کافکا (۱۳۵۰) *شام طولانی کریسمس*، ثورنتون و ایلدر (۱۳۳۱)، *بنیاد شعر نو در فرانسه* (۱۳۵۰)، *آندره ژید و ادبیات فارسی* (۱۳۴۹)، *سفری در رکاب اندیشه* (۸ــ۱۳۴۷)، *از رومانتی‌سیسم تا سوررئالیسم* (۱۳۳۶) ...

هنرمندی، برای آموختن و ادبیات فرانسه در سال ۱۳۳۰ به پاریس رفت و دو سال در این شهر ماند و درجهٔ لیسانس گرفت و در سال ۱۳۳۲ به ایران بازگشت. او در سال ۱۳۴۲ برای گرفتن درجه تحصیلی ادبیات تطبیقی به فرانسه رفت و پنج سال در دانشگاه پاریس درس خواند و درجهٔ دکترا گرفت. در فواصل کار و آموختن از سال ۱۳۳۲ با باشگاه و مجله *مهرگان* همکاری

داشت، یک سال سردبیر ماهنامهٔ *سخن* بود (۱۳۳۳)، در دانشگاه تهران تدریس کرد، مقالاتی در مجله‌های *سخن*، *فردوسی* و *خوشه* نوشت، در رادیو تهران در برنامهٔ «صدای شاعر» به معرفی شاعران موفق نوپرداز پرداخت. سال‌ها تدریس و خواندن و نوشتن و فعالیّت مستمر همراه با ناروائی‌هائی که بر او می‌رفت او را واداشت برای گریز از محیطی خشن و غم‌آلود و هم‌چنین شاید برای بازیافت سال‌های گمشدهٔ جوانی‌اش به پاریس بازگردد امّا به‌زودی دریافت سال‌های دهه‌های ۶۰ و ۷۰ فرانسه، سال‌های گفتمان‌های فلسفی سارتر، کامو، آندره مالرو، سال‌های جنبش و شور ادب مدرن به پایان رسیده و ایرانی‌های مهاجر نیز دیگر چیزی در جنته ندارند که رو کنند، مردمی که به کار گِل گماشته شده بودند و غم قوْت روزانه ایشان را از سیر در ملکوت گفت و گوهای فرهنگی بازداشته بود و همّ و غم‌شان صرف جدال‌های بی‌هودهٔ سیاست روز می‌شد، از این‌رو به گوشهٔ انزوا پناه برد و گرچه گاهی شعری می‌سرود یا مطلبی می‌نوشت امّا زود از کار خسته می‌شد و احساس می‌کرد کار از کار گذشته و سرمای جانسوز غربت، ریشه امیدهایش را سوخته است. پس در روز هفتم سپتامبر ۲۰۰۲ (۱۳۸۰ خورشیدی) در خانه‌ای در محله سیزدهم پاریس چشم از جهان شست. مرگ او را به سوی خود فرا خواند. او در یادداشتی که از خود باقی گذاشت نوشت: «کسی مسؤول مرگ من نیست. در وضعیّت روحی زجرآوری به‌سر می‌برم و زندگی برایم دشوار شده است. کنیاک را خودم خریدم و با قرص‌های اگزومیل فراوان خوردم.» دو روز بعد ایرانیان مقیم پاریس و فرانسویان علاقه‌مند به فرهنگ و شعر ایران، پیکره بی‌جانش را تا گورستان Thiais بدرقه کردند.[۱]

حسن هنرمندی از شاعران نوپرداز دهه‌های ۳۰ تا ۵۰ بود. در دوره‌ای که شعر نو فارسی به توفیق چشمگیری دست یافت و انواع و اقسام دبستان‌های

شعری خودی و اروپائی را آزمود. از آزمون‌های شعر دورهٔ مشروطه، شعر دورهٔ رضا شاهی، دوره‌های پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ و پس از شکست جنبش ملی (بیست و هشتم مردادماه ۱۳۳۲)، آزمون‌های نیما، هوشنگ ایرانی و نوکلاسیک‌ها (خانلری، اسلامی ندوشن، حمیدی شیرازی، شهریار) شاخه‌های فراوانی روئید. یکی از این شاخه تغزل بودلری بود. در آغاز نمایندهٔ شاخص این‌گونه شعرسرائی فریدون توللی بود و سپس نادر نادرپور، هوشنگ ابتهاج، فرخزاد، نصرت رحمانی ... به او و راه و روش او پیوستند و در مایه‌های ملال، تشویش، مرگ‌اندیشی ... شعرها سرودند و البته در این کار از الهام گرفتن از سویه‌های غم‌آلود و اضطراب‌آور غزل و تغزل فارسی نیز بازنماندند. تعابیر این شاعران از این دو منبع، سرچشمه می‌گرفت و در اشعارشان رنگ سیاه بر همهٔ رنگ‌ها، سایه می‌انداخت و به تعبیری، آغشته با مایهٔ «سرود مرگ» بود. شعر توللی‌وار پیکانی به سوی نور و آسمان، سلاحی برای پیش‌بردن جامعه و مارش پیروزی نبود «طلسم سیاه» بود. نادرپور می‌گفت:

ای شعرای طلسم سیاهی که سرنوشت
عمر مرا به رشتهٔ جادوئی تو بست[۲]

و توللی می‌نوشت:

معشوق من اندر پی این رنج گرانبار
مرگ است و به من بسته کنون چشم تب‌افروز[۳]

سروده‌های هنرمندی هم در همین مایه‌ها بود:

شب‌ها چو گرگ در پس دیوار روزها
آرام خفته‌اند و دهان بازکرده‌اند
بر مرگ من که زمزمهٔ صبح روشنم
آهنگ‌های شوم کهن ساز کرده‌اند.[۴]

شعر نادرپور در فروردین ماه سال ۱۳۳۴، شعر توللی در اسفندماه سال ۱۳۳۲ و شعر هنرمندی در آذرماه سال ۱۳۳۴سروده و به چاپ رسیده است یعنی دو سه ماه یا سالی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و این فراگشت مقارنه‌ای پیدا می‌کند با فراگشت درگیری‌های انقلاب فرانسه و تبدیل شدن آن به «حمام خون» (بنگرید به اشعار وردزورث) و شکست کمون پاریس (بنگرید به اشعار شارل بودلر). گرچه جنبش ملی ما و شکست نابیوسیده آن با انقلاب فرانسه و خیزش کنون پاریس مقایسه‌پذیر نیست (چه در وسعت و چه در حدّت و شدّت آنها) امّا به هر حال شکست، شکست است و طبعاً پس از فراروند شکست، نومیدی، دلمردگی و انزوا ... به پیش‌نما می‌آید و البته شاعر و نویسنده حسّاس و سودائی‌مزاج را بیشتر به شور و هیجان افراطی برمی‌انگیزد. انقلاب و شکست و رویدادهای اجتماعی تنها محرّک‌های هنر، فلسفه و ادبیات نیست، عوامل دیگر از جمله ذوق، طبع و کنش فرد نیز در این فراگشت سهیم است. انقلاب فرانسه یا کمون پاریس به مردان سودائی مزاجی مانند رودزورث و بودلر ... مجالی داد تا هم آشفتگی روانی و هم بحران‌ها و دلهره‌های زمان خود را به نمایش درآورند. این شاعران با همان سرعت و حدّتی که به انقلاب پیوستند و دربارهٔ آن هیجان‌انگیزی کردند، پس از فرارسیدن بحران و شکست باز پس نشستند و به «اندوه‌خانهٔ درون» پناه بردند. بودلر افزوده بر آفرینش اشعار دل‌انگیز و زیبا، هدف‌های دیگری نیز دارد... از جمله میل و خواهشی است در این زمینه که طبقهٔ بورژوای از خود راضی ـ این مردمی که مانند همان ژنرالی بودند که مادر مهربانش به‌عنوان ناپدری به وی می‌دهد، او را تکان دهد و وحشت و نفرتش را برانگیزد. او بخش عمدهٔ زندگانی دورهٔ بلوغ خود را صرف انتقام گرفتن از ناپدریش می‌کند، حسادت‌های ایام جوانی را بدین‌سان می‌زداید. او و نوپردازان دیگر نسبت به ادبیات رویکردی منفی و مخرّب دارند که ناشی از زیاد بودن نیروی زندگانی و پذیرش زندگانی به صورتی وسیع‌تر و

ژرف‌تر از شکل عادی آن نیست بلکه زائیده درون‌گرائی تلخ و تند و احساس نقصان و کاستی است. ویژگی دیگر منش این ادیبان نوآور سخت‌گیری نسبت به خود و دیگران است. همیشه در کرانهٔ دو حد افراط و تفریطند. «مانند پرنده‌ای زیبا و بی‌نام که در خاکستر اندیشه فرو رفته. اگر رهائی بیابد برای این است که خود را در جهش خود، قربانی خورشید کند. رؤیای او ـ که آرزومند واقعیت‌یافتن دنیائی تازه است ـ چیزی جز بازتاب ضربان‌های خون تب‌آلودش نیست.»[۵]

با این نوآوران و به‌ویژه با بودلر و بایرون، شاعر ملعون و اهریمنی به دنیا می‌آید. در عصر بحران و فن بنیادی، شاعر دیگر «مرغ باغ ملکوت نیست»، عاصی و لعنت شده است. او کار ویران کردن درون و بیرون را به عهده می‌گیرد. مانند رمبو کتاب «سیاه و لعنت زدهٔ»، «فصلی در جهنم» را می‌نویسد. می‌خواهد هر معنا و مفهومی که تمدن بشری تاکنون داشته نفی کند و چیزی تازه بیافریند یا این تمدن را به دست خود نابود کند. از آن‌جا که چنین کاری ممکن نیست و زیست در جامعه با این‌گونه رویّه‌ها و اهداف از دسترس هنرمند دور است پس برای زهر دلشوره‌های جانفرسا، پادزهری باید یافت و آن پناه بردن به بنگ و افیون یا خشنودساختن سرشت جنسی و شهوت است امّا این پادزهرها نیز چاره ساز نیست چرا که مسکنی است که به عوض تسکین دادن درد بر شدّت آن می‌افزاید تا هنرمند به جائی می‌رسد که درمی‌یابد:

در شگفتم که با شکست مدام — چیست این کوشش و تکاپویم
یا نمی‌یابم آنچه می‌خواهم — یا نمی‌خواهم آنچه می‌جویم

وه کزین رنج‌های ناپیدا — غنچهٔ شوق در دلم پژمرد
جان ز بی همدمی به تنگ آمد — ناله‌ام در سکوت شبها مُرد

خلاصه این که هنرمند در این عرصه در شادی غمناک و در مردن و اندوه شادمان است.

کارهای ادبی حسن هنرمندی شعر سرودن، ترجمهٔ شعر، تدریس ادبیات تطبیقی و به‌ویژه پژوهش در آثار آندره ژید بود و تأثیراتی که این نویسنده از ادبیات فارسی دریافت داشته است و در این کار هنرمندی بسیار کوشید و نشان داد ژید و بعضی دیگر از نویسندگان و شاعران فرانسه مانند آپولی‌نر. پل والری و آراگون ... از ادب پارسی بهرهٔ بسیار گرفته‌اند. والری شعری دارد به نام «انارها» (Les Grenades) که حکایت کننده زیست درونی و تأمّلات شاعرانهٔ او در عرصهٔ زندگانی است. او انار را با مغز انسانی و در مرتبهٔ نخست با مغز خود مقایسه می‌کند و هر دانه‌ای از آن را نشانهٔ اندیشه‌ای می‌شمارد:

ای انارهای سخت و نیمه باز
که به فراوانی دانه‌های خود گردن نهاده‌اید
به دیدار شما، گوئی به پیشانی‌های والائی می‌نگرم
که به سبب کشف خود، درخشان شده باشند

نقادان این قطعه شعر را یادآور پرده نقاشی طبیعت بی‌جان در مثل متأثر از پردهٔ «سزان» یا «ماتیس» دانسته‌اند. (ماتیس خود در کارش از مینیاتورهای ایرانی تأثیر پذیرفته) امّا به‌راستی شباهت بین شعر والری و اوصاف شاعرانهٔ منوچهری دامغانی هویداست. هم‌چنین آراگون پس از پانصد سال از داستان عشق مجنون و لیلی سرودهٔ جامی، اخگر خاموش چنین عشقی را برمی‌افروزد، خود را مجنون و همسرش الزا دو تریبوله را لیلی می‌نامد و کتاب *دیوانهٔ الزا* را می‌نویسد و بی‌درنگ به بیشتر زبان‌ها ترجمه می‌شود زیرا شاعری از معشوقه‌ای سخن می‌گوید که همه او را می‌شناسند و نیز در دانستگی شاعر از یاد میهن او فرانسه جدائی ندارد.[۶]

در حالی‌که هنرمندی پیشینهٔ ادب عاشقانه و معاصر فرانسه را در ادب فارسی جستجو می‌کند و می‌یابد، ما نیز می‌توانیم سرچشمهٔ الهام شاعرانی مانند او، توللی و نادرپور را در جنبش رومانتیک و سوررئالیسم فرانسه جستجو کنیم. شاعر ملعون، شعر سیاه و مرگ‌اندیش، راز آمیزبودن هستی انسانی و ملال و بیزاری از خویشتن یعنی ویژگی‌های شعر بودلر، رمبو و ورلن ... از تم‌هائی است که توللی، نادرپور، هنرمندی و شرف‌الدین خراسانی ... از ادب فرانسه گرفته‌اند. اساساً شعر مشروطه و شعر نیمائی زمانی پدید آمد که ادیبان ما با ادبیات جدید باخترزمین آشنا شده‌اند. نیما یوشیج در آغاز کار و در سرودن منظومهٔ «افسانه» زیر تأثیر منظومهٔ «شب‌ها»ی آلفرد دو موسه بود، لاهوتی از وزن و شعرهای روسی پیروی می‌کرد بَعدها توللی به تأثیر اشعار بودلر شعر گفت. نظریهٔ توللی درباره شعر، به‌طوری‌که در اشعار و نوشته‌های او منعکس شده، نظریه‌ای رومانتیک است و در همان زمان او گوشه چشمی به طرز سرودن شاعرانی مانند نظامی گنجوی، سعدی و حافظ دارد و بسیار می‌کوشد از جادهٔ اعتدال خارج نشود و چنان‌که درباره شعر خود و اشعار نوجویان اعتدالی می‌نویسد: «دربارهٔ ترکیب‌های جدید شعری که البته ابداع سنجیدهٔ آن نمودار حسن ذوق و نازک‌اندیشی شاعر نوپرداز خواهد بود، عقیده این گروه هم‌چنان بر اعتدال است...». «ارزش دیگر کار نوپردازان اصیل در این است که اینان با اعتقاد به این‌که فهم سروده‌های هر شاعر قدیم و جدید در درجهٔ نخست وابسته به سخن‌دانی اوست، رعایت قواعد زبان فارسی را نیز بر خود فرض می‌شمارند.»[۷] پس از پیدایش شعر توللی و تغزل های نادرپور و حَسن هنرمندی، اشعار نیمائی تا چندی در کسوف قرار گرفت چرا که آن‌گونه اشعار برای شعرخوانان دهۀ بیست تا دهۀ سی مأنوس‌تر و آسان‌یاب‌تر بود. این تغزّلات با اشعار غنائی کهن فارسی پیوند زیادی داشت و به‌ویژه در زمینهٔ مضمون‌سازی پیش می‌رفت. عشق گنه‌کار، یادآوری‌های حسرت‌آلود،

مرگ‌اندیشی، دیو درون و تضادهای درونی اشعار تولّلی، نادرپور، نصرت رحمانی و حسن هنرمندی را سرشار کرده بود. هنرمندی در این زمینه می‌گوید: «من در شعر به دنبال آشتی با خیال مرگ هستم زیرا به نظر من بزرگترین دغدغهٔ زندگی انسانی اندیشمند این است که وضع خود را بی‌تقلب و ریا در لحظهٔ مرگ بداند یعنی در آن لحظه که نمی‌دانیم چه وقت فرا می‌رسد، بتوانیم به این پرسش جواب بدهیم که آیا زندگی به آن می‌ارزید که ما تا آن دروازه، آن را کش داده باشیم؟ آیا در آن لحظه‌ای که سرانجام خواهیم داشت، برای ابد با هستی خواهیم درآمیخت یعنی لحظهٔ بیگانگی جاودانی یا وصل می‌توانیم به جرأت بگوئیم که ما لیاقت زندگی کردن را داشته‌ایم و یا اگر ما را دوباره به هستی بازگرداندند همان راهی را می‌رفتیم که تا آن زمان یعنی تا دم مرگ رفته‌ایم؟ عشق شدید من به زندگی که مرا بسیار با نشاط و فعّال جلوه می‌دهد، از همین‌جا مایه می‌گیرد که من به جای آن‌که از خود پرسیده باشم آیا باید زنده باشم، سالهاست از خود می‌پرسم آیا واقعاً باید بمیرم یا نه؟ و بی‌درنگ پس از این پرسش از خود پرسیده‌ام چگونه باید مُرد؟ پاسخ من برای خودم این بوده است که من سرانجام باید با مرگ نیز هم چنان‌که با همه جلوه‌های هستی، عشق بورزم و خود را هر چه وارسته‌تر از دلبستگی‌های زمینی به او بسپارم. از این‌جا بسیاری از قول و قرارهای اجتماعی برایم بی‌ارزش و حتی تقلب‌آمیز جلوه می‌کند و هم تقلب‌ها و ریاکاری‌ها به نظرم غیر لازم می‌آید چرا که به هر حال مرگ بی‌واهمه نیرنگ‌ها را فاش و رسوا خواهد کرد. من گمان می‌کنم یکی از علل خوش‌بختی و حتی تعریف آن، «آشتی با خیال مرگ» است و از نظر اجتماعی بزرگترین پوزه‌بندی است برای جلوگیری از درنده‌خوئی بشر زیرا همین که وجودی و وجود هر کسی همیشه بداند که رفتنی است و آنچه با نیرنگ به چنگ آورده بردنی نیست، ناگریز در روش خود تجدیدنظر خواهد کرد. من این‌طور فکر می‌کنم و حتی باور دارم

در همهٔ مراکز آموزشی درسی در مثل درس «مرگ‌شناسی» برپا شود و مدام این زمزمه تکرار گردد که مرگ واقعاً وجود دارد. نه فقط مرگ دیگران بلکه مرگ خود ما که ابلهانه یا رندانه خودمان را گل سر سبد کیهان قلم داد می‌کنیم و گمان می‌بریم با نبودن ما دنیا به هم خواهد خورد در حالی‌که:

آمد شدن تو اندر این عالم چیست
آمد مگسی پدید و ناپیدا شد![۸]

این دغدغه مرگ‌اندیشی به این ترتیب سراسر ادبیات تغزلی بعد از شهریور ماه ۱۳۲۰ ما را اشباع کرد. توللی و دیگران همین‌که از سیاست سرخوردند به ورطهٔ دود و دَم افتادند یا در پناهگاه آغوش عشق گنه‌کار پناه جستند. شعر حسن هنرمندی نیز در همین سو می‌پوئید:

من هم شبی به شهر تو ره جستم ای هوس
من هم لبی به جام تو تر کَردم ای گناه
زان لب هزار ناله فرو خفته در سکوت
ز آن شب هزار قصه فرو مُرده در نگاه

می‌ترسم از سیاهی شبهای پُرملال
می‌ترسم از سپیدی روزان بی‌امید
می‌ترسم از سیاه
می‌ترسم از سپید

چنان‌که می‌بینیم شاعر هم از مرگ و دود و دَم و عشق گنه‌کار می‌ترسد و هم برای تسکین آلام خود به آنها پناه می‌برد و در این‌جا دقیقاً آوای دلهره‌آور بودلر و رمبو و «مرگ‌اندیشی» و «مرگ آگاهی» و مرگ آشنائی‌های هایدگری را بازتاب می‌دهد.

به تقریب دو دهه شعر بودلری نوپردازان ما جامعه شعرخوان را به‌خود مشغول داشته بود و شاعرانی مانند «تولّلی» و «نصرت رحمانی» و «حسن هنرمندی» با مرگ و عشق گنه‌کار مانند گربه دست‌آموزی بازی می‌کردند شاید یکی از علل رواج این قسم شعر، زمینهٔ احساسات و عواطفی است که در ایران دورهٔ رضاشاهی و مدتی بعد از آن به فراوانی وجود داشت و رونق آنها هم بدون سبب نبوده است و شاید امروز هم به طرز دیگری وجود داشته باشد ـ شکست‌های پی در پی، یورش اقوام بیگانه به این سرزمین در چند سده، پراکندگی قبائل ساکن در این سرزمین هم دست به‌هم داد و ما را نوعاً آدم‌هائی احساساتی، خیال‌پرور و حسّاسی بار آورده است. البته اشعار و داستان‌های صوفیانه و آثار عرفانی ما نیز آتش این وجود ملتهب را شعله‌ورتر ساخته است. بلندپروازی‌های ما از سوئی و رنجها و شکست‌های ما از سوئی دیگر دست بدست هم داده، ما را به دنیای امن و در همان زمان خطرناک «خیال» کشانده است به همین دلیل همین‌که کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ روی داد بی‌درنگ در شعر معاصر فارسی بیزاری، اضطراب، مرگ‌اندیشی به پیش‌نما آمد و تغزّل‌سرایان ما کوشیدند سمبولیزم بودلر را با مایه‌های تغزّلی شعر فارسی پیوند زنند. من در زمان انتشار چاپ دوّم کتاب *هراس*، مقاله انتقادی مفصلی درباره آن نوشتم که در مجلهٔ *فردوسی* به چاپ رسید و سبب شد که هنرمندی که تازه با هم آشنا شده بودیم سخت برنجد و خشمگین شود. جائی در آن مقاله نوشته بودم که این همه سخن گفتن از عشق و آن نیز چنین عشق‌های هوس‌آلودی ـ چه معنائی دارد و اگر علامت بیماری روانی نباشد علامت چیست؟ و به استهزاء افزوده بودم که جناب شاعر هنوز گرسنگی نکشیده «ای که عاشقی، از یادت برود. به سخن دیگر در آن مقاله خواسته بودم که شاعر را به موقعیت طبقاتی و جهان فَقر و اقتصاد توجه بدهم و سرانجام این را بگویم که چنان تغزل هائی ثمرهٔ زندگانی اشرافی یا اشراف مأبانی است که شاعران ما

در آن غوطه‌ور بودند. برای آگاهی از این نکته کافی است که به اضافه‌های وصفی، تشبیهی و استعاری توللی و نادرپور توجه کنیم تا دریابیم سرچشمهٔ این همه نور و بلور و دنگ و فنگ کجاست؟

پیکر سیمینه، صبح دلکش پائیز، پیچیدن بوی گلی در ایوان، جام لب، شاخه نیلوفر شاداب، صبح افسانه‌فام، زرینه استخر، مرمرین پیکر، دوش نقره‌فام، جامهٔ خواب رکابی، شاخه‌های عاج سرانگشت، پرنیان روشن، تاج شگرف و گوهربار ... (بنگرید به «نافه» سرودهٔ توللی)، نیلوفر صبح، لاجورد آسمان، شعله شراب، عطر گریزان، ماهی درخشان لعلگون، شهد روشن مهتاب، چهارچوب طلائی شعر، شعلهٔ نارنجی شفق، پولک و نُقل ستاره، پیراهن سپید عروس، روزهای ساخته شده از نور و بلور، شکوفهٔ گیلاس‌های سرخ، دختر جام، لعلگون پرتو صبحگاه، عطر صبحگاهی نارنج، دانهٔ شیرین انگور، عطر بهار تازهٔ گیسو ... (بنگرید به مجموعه اشعار نادرپور). اوصافی از این دست در اشعار هنرمندی و در سروده‌های آغازین نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد نیز هست امّا به هر حال و به‌رغم تغزلی بودن اشعار هنرمندی و فروغ ... دست رومانتی‌سیسم این دو به کاخ زرین و دنیایی ساخته شدهٔ از نور و بلور توللی و نادرپور نمی‌رسد گرچه همهٔ این شاعران (البته فروغ و رحمانی در آغاز کار) در عصیان‌گری و احساس گناه، اضطراب هستی و مرگ آگاهی سهیمند. هنرمندی می‌سراید:

جز سیاه و سپید روز و شبان　　در کتاب زمانه رنگی نیست
همچو امید و بیم من هرگز　　این دو را لحظه‌ای درنگی نیست

شعر هنرمندی البته در قیاس با شعر توللی ساده‌تر و صریح‌تر است. کلام رنگین و مرصّع توللی که گاه به تصنع سر می‌زند، در خواندن دوباره و سه‌باره ملال‌آور می‌نماید و خواننده احساس می‌کند که دیگر تاب این همه تصنّع و تکلّف و آتش بازی تشبیه‌ها و استعاره‌ها را ندارد، با این همه به این نتیجه

می‌رسد که در خواندن اشعار این تغزل‌سرایان با قسمی اعتراف‌نویسی سر و کار یافته است. توللی و این تغزل سرایان مدام از مرگ، عشق‌آلوده، من مضطرب و دردمند ... سخن می‌گویند، درد ایشان را مرهمی نیست. حتی به کشورهائی همچون فرانسه هم که می‌روند «سرمای زمهریر غربت» آنها را می‌سوزاند به‌طوری که گاه در دود و غبار گم می‌شوند یا شیرگاز را باز می‌کنند و این جهان پُر غم و غصه را وداع می‌گویند. هوشنگ گلشیری این پدیده را «جوانمرگی در ادبیات معاصر نامیده «در شب‌های شعر گوته، ۱۳۵۶). به گفتهٔ نعمت آزرم: «از چند استثنا که بگذریم، سدهٔ اخیر تاریخ ادبی ما، گواه است که بیشتر نویسندگان و شاعران ما مرز تقریبی خلاقیت‌شان از مرز چهل سالگی بر نمی‌گذرد. آیا نه این است که فشارها و نابسامانی‌های گوناگون اجتماعی در این جوانمرگی‌های ادبی نقش عمده دارد؟[۹]

طرح مشکل به این صورت ناچار به این‌جا می‌رسد که گفته شود آری، همین‌طور است و تاریخ اجتماعی هنر نیز نشان می‌دهد که ملازمه‌ای هست بین فشارها و بحران‌های جامعه و اشعار و رمان‌های و نمایشنامه‌های غم‌انگیز پر از رنج و نومیدی. اما فراموش نکنیم که به تعبیر سارتر، «شعر خوب در شکست ساخته می‌شود.» جامعه مُرفه و تهی از تضاد و دغدغه به هنر نیازی ندارد، و از سوئی دیگر در همین دورهٔ اخیر (دورهٔ جوانمرگی ادبی)، شاملو را در مثل داریم که حتی تا پایان زندگانی طولانی خود، اشعار پیکارجویانهٔ بسیاری می‌نویسد و تسلیم القائات محیط اجتماعی نمی‌شود

در کدو کاسهٔ جمجمه‌ام/ چاشت سر پزشک را نواله‌ای هست/ به غریوی تلخ/ نواله را به کامش زهر افعی خواهم کرد.[۱۰]

بنابراین مشکل، ابعاد دیگری نیز دارد. مرگ‌اندیشی و استقبال از درد و رنج و بیان این موضوع که «برق زندگانی در چشم من شاعر، مُرده است»، ممکن است ناشی از حساسیّت شدید باشد. هنرمندی می‌گوید «زندگانی

برای مردم حسّاس و اندیشمند کابوسی است غیر لازم که می‌تواند به رنگ بهشتی بدل شود. از آن سو مرگ، این دادگر بزرگ، در کمین است. اگر مرگ نمی‌بود هر جنایتی مُجاز بود زیرا جنایتکار که لابد به منظوری مرتکب جنایت می‌شود، از آن تا ابد بهره‌برداری می‌توانست کرد... به همین دلیل من و یکی دو تن از شاعران سال‌های ۳۲ تا ۴۰ را شاعران مرگ لقب داده بودند. این نام‌گذاری دست کم دربارهٔ من درست نیست زیرا هیچ لحظه‌ای از زندگانی من، از تلاش و میل به حرکت خالی نبوده. من از این‌گونه زیستن همواره بیزار بوده‌ام و اکنون هم هستم. اما مرگ‌طلبی در اشعار من ـ اگر درست بیان شده باشد ـ نوعی طلب زندگی بهتر است. به همین دلیل در یکی از قطعه اشعار پس از چاپ نخست کتاب *هراس* ناچار شدم این نکته را توضیح بدهم:

گرچه با مرگ هرچه می‌میرد　　من نمی‌دانم این تمنا چیست
گوئیا در گمان بیمارم　　از پس از مرگ باز خواهم زیست[۱۱]

خوب، می‌شود این‌طور گفت که عارفان نیز به این دلیل از مردن نمی‌ترسیده یا از آن استقبال می‌کردند که پس از مرگ به زندگانی جاودانی رسیده‌اند:

آزمودم مرگم از این زندگی است　　چون رهم زین زندگی پایندگی است

ولی هایدگر مطلب دیگری می‌گوید. مرگ آگاهی یکی از وضعیت‌های اگزیستانس (وجودی) ما انسان‌هاست. «انسان باشنده‌ای است برای مردن.» ژان وال با او مخالفت می‌کند: «امّا وضعیت انسان باری چنین نیست که از مرگ غافل باشد نه باشنده‌ای برای مردن و افتاده در ساحت مرگ.»[۱۲] بیش از هزار سال پیش فردوسی به همین دریافت رسیده بود که ما فرزندان مرگیم: «ز مادر همه مرگ را زاده‌ایم» و این واقعیتی است. اما در همان زمان درام‌نویس بزرگ ما بیشتر به زندگانی و کردار پهلوانی می‌اندیشید و در سرودن *شاهنامه*‌کاری

کرد کارستان. او مرگ آگاه بود ولی مرگ‌اندیش نبود، در جز این صورت چگونه می‌توانست در مدت قریب سی‌سال «*شاهنامهِ*» را از خود به یادگار بگذارد، نامه‌ای که از باد و باران قرون نیابد گزند و افزوده بر این برای زهر بی اعتباری و گذران بودن جهان پادزهری درمان‌بخش داشت:

که روزی فراز است و روزی نشیب گهی شاد دارد گهی با نهیب
همان به که با جام گیتی فروز همی بگذرانیم روزی به روز[۱۳]

و پژواک همین گفتهٔ نغز است که چند قرن پس از او از اشعار حافظ نیز شنیده می‌شود: «هر وقت خوش که دست دهد مغتنم شمار» آری هنرمند و اندیشمند نیز به چنین زندگی ناسازگار معترض‌اند و آن را بیابان دوری می‌دانند که «گم شد در آن لشکر سلم و تورا!» امّا در همان زمان می‌دانند که همین لحظه‌های کوتاه بی‌اعتبار چنان ارزشمند است که می‌بایست همه به آرزو بخواهیم درنگ کند و حتی تا جاودان بماند.

امّا همه این‌ها از نظرگاه شاعری که «کمان‌انداز» مرگ را در کمین خود می‌بیند، چه وزنی می‌تواند داشته باشد؟ او شب و روز با زندگانی یا به تعبیر خودش با «این چنین زندگانی» یعنی با خود زورآزمائی می‌کند، خود را می‌جود، می‌خورد، شکنجه‌های دل‌خراش بر خود روا می‌دارد مانند بودلر و رمبو، فصلی طولانی را در دوزخ می‌گذراند. به گفتهٔ هانری فردریک آمیل H.F. Amiel نویسنده سوئیسی «غریزه نهان و نیرومند مرگ در هر یک از ما هست» و این مار هفت سر درونی طبعاً سیمای زیستن و عشق را تباه می‌کند[۱۴] و شاعر حساس را به این‌جا می‌رساند که «مرگ» را یکتا در دروازه زندگانی ببیند و دیگرها را «دیوارهٔ دروازه‌نما» رمبو نیز چنان در چنبرهٔ این «مار هفت سر درونی» افتاد که دیگر هرگونه امیدی را به باز یافتن کلید پاکی و بی‌گناهی از دست رفتهٔ خود را از دست داد، خود را در چاهی تاریک انداخت که

دانستگی انسان، در قعر آن، با «نظیر السمت» تماس می‌یابد به‌طوری که کاری ندارد جز این‌که این سخن «کریشنا» (Krichna، سیاه، تناسخ ویشنو خدای هندی) را تکرار کند: «همهٔ جهان را بر این «من» بنیاد می‌نهم و تا قیامت کنار می‌مانم.»[۱۵]

از این اندیشه‌ها و کردارها برمی‌آید که در زندگانی و در هنر، مرگ آگاهی و تصویر زشت آن با ماست و این یکی از درونمایه‌های مهمّ شعر، داستان، موسیقی و نقاشی و حتی فلسفه بوده است. آئین بودا و فلسفهٔ شوپنهاور فصل بزرگی از این کتاب را گشوده‌اند و از ساحت «هیچی»، «مرگ» و «نیستی»، تصاویر وحشتناکی به دست داده‌اند. پس طرح خود مشکل، چه از سوی فیلسوف، چه از سوی شاعر و نویسنده انتقادپذیر نیست. آنچه در این‌جا آماج انتقاد است نحوهٔ تجسّم و تصویرگری این مشکل است. هدایت، توللی، حسن هنرمندی، سهراب سپهری... از معاصران ما به مرگ بسیار می‌اندیشند. سپهری می‌گوید «ریهٔ خوش‌بختی پر از اکسیژن مرگ است.» و هدایت در *بوف کور* مرگ را با ابعاد هراس‌انگیزی نشان می‌دهد. حسن هنرمندی در این زمینه با توللی هم سخن و هم شیوه است. با همان قالب چهار پاره و همان لحن و واژگان حرف می‌زند، درونمایهٔ مرگ و مرگ‌اندیشی را بر خلاف ریلکه یا پل سلان در چهارچوب بزرگتری نمی‌گذارد و در واقع همهٔ کتاب *هراس* تک گفتار طولانی دربارهٔ رنج و اندوه زندگانی و ترس و لرزه‌ها و دلشوره‌های آدمی است. در قیاس با اشعار توللی، شعر او ساده تر و بی‌پیرایه‌تر است. توللی اصرار عجیبی درآوردن ترکیب‌های مرصّع و مصنوع دارد و چنین کاری را نمودار «حسن ذوق و نازک‌اندیشی» شاعر می‌داند. برخی از این تعابیر البته ابداع‌های سنجیده است و در دفتر شعر نخست او «رها» تازگی و طراوت دارد:

می‌درخشد شفق از نیلی غمگین سپهر

همچـو نیلوفر نوخاسته بر ساحل رود

امّا در «رها» و به‌ویژه در «نافه» ابیاتی آمده است که به‌رغم «نازک‌اندیشـی» در نوشتن آنها، تکراری، خسته‌کننده و در زمینه وصـف صـحنه‌هـای جسـم و جـنس، بسـیار دل‌آزار اسـت. نـادرپور، دکتـر هشـترودی، دکتـر شـرف‌الـدین خراسانی، اسلامی ندوشن و حسن هنرمندی و بسیاری دیگر در دهه‌های سـی و چهل چهار پاره‌های توللی‌وار بسیار سرودند ـ که گرچه در مواردی دلپذیر و زود آشنا بود ـ از ابـداع در فـورم نشـانی نداشـت. حسـن هنرمنـدی در *دفتـر شعرهای آسان* (۱۳۵۰) اشعار منثوری عرضه کرد که مُشـابه گزینـه‌گـوئی‌هـای آندره ژید در *مائده‌های زمینی* بود، سروده‌های کوتاه، ماننـد نثـر امّـا همـراه بـا تفسیر رویدادهای زندگانی و حرف و حدیث‌هائی شبه فلسفی و البته این کـار او را نیز ابداع فورم نمی‌توان شمرد. خود او دربارهٔ قالب اشعارش می‌گوید:

قالب اشعار من همواره نسبت معکوس داشته است با شیوهٔ زندگانی من، به این معنی که هر وقت زندگانی آرام و بی‌توفـانی داشـته‌ام، شـعرهایم در قـالبی متنوع و پُرموج از کار درآمده و برخلاف آن هر وقت زندگی آشفته و نامنظمی داشته‌ام، حتی از نظـر روحـی، شـعرهایم انگـار بـه قصـد انتقـام، بـه صـورت دوبیتی‌های منظم، شکل گرفته و چون بیشتر اشعارم صورت مـنظم پیـدا کـرده است خوب می‌توان حدس زد که عطش نظم‌طلبی محرکّ [ایجـاد] آنهـا بـوده یعنی من در آشفته‌ترین دورهٔ زندگانی خود: خواه از نظر ظاهر زندگی و خـواه از نظر روحی به سر می‌برده‌اند.[۱۶]

این گزاره نشان می‌دهد کـه هنرمنـدی در دو سـطح زیسـته و شـعر گفتـه و همین‌طور هم هست، برخی از اشعار او تجربه‌ای شگرف را نشان مـی‌دهـد، در مثل در شعری که در آن مرگ خود را پیشگوئی کرده امّا برخـی شـعرهایش یا تجربه‌های کوتاه دلشوره‌ها، دلبستگی‌ها و کامجوئی‌هـا را نشـان مـی‌دهـد و

در آغوش عشق گنهکار پناهگاهی می‌جوید و یا از زمانی سخن می‌گوید که «در دود و غبار گم شده است.» ویلیام جیمز و آلدوس هاکسلی ـ البته به منظور آزمون‌های روان‌شناختی ـ مواد مخدّر را به کار بردند و می‌خواستند ببینند زمانی که دانستگی از حال عادی خارج شد و به سخن دیگر دریچه‌های حواس گشوده گشت، ادراک آدمی تا چه اندازه می‌تواند به ژرفای حوزهٔ نامحسوس پی ببرد. بیوشیمستی سوئیسی نیز همین‌گونه آزمون را از سرگذراند. او در آزمایشگاه دو محلول را با هم ترکیب کرد و چون در ترکیب اندازهٔ آنها به اشتباه افتاد ناگاه دید از لولهٔ آزمایش بخاری سفید رنگ بیرون آمد و فضای آزمایشگاه را پُر کرد. آزمایشگر از خود بی‌خود شد، دریچه‌های حواسش گشوده گشت، دیوارها ناپدید شدند و جهان را دید گرد سرش مانند چرخ‌فلک رنگینی می‌چرخد. از برخی از متن‌ها صوفیان برمی‌آید که بعضی از آنها با برخی از مواد مخدّر از جمله می افیون و حشیش سر و کار داشته‌اند. شمس تبریزی به پیروان خود هشدار می‌دهد که سراغ سبزک (حشیش) نروند چرا که حال و مقام عرفانی و راز و رمزآمیز به این وسیله به دست نمی‌آید و آنچه مصرف‌کننده احساس می‌کند القاء ابلیس است. حافظ می‌گوید:

از آن افیون که ساقی درمی‌افکند　　حریفان را نه سر ماند و نه دستار

شاعر اشاره می‌کند به آمیختن شراب با ماده‌ای مخدّر برای بیشتر مست‌شدن و می‌گوید به سبب مادهٔ مخدری که ساقی در شراب ریخت، یاران هم پیاله عقل و هوش خود را از دست دادند و برای آن‌ها نه سری ماند و نه سر بندی.[۱۷]

بودلر عصیانگر و شکسته در زیر بام آلام زندگانی در قطعه شعر «زهر» (Le poison) ادعا می‌کند باده می‌تواند چرکین‌ترین دخمه‌ها را به صورت تالار

مجلّلی درآورد و در رنگ زرین بخار سرخش، دروازه‌های افسانه پدیدار سازد و هم‌چنین:

تریاک هرچه را بی‌انتهاست عظیم می‌سازد و نامحدود را گسترش می‌دهد، زمان را ژرف می‌سازد، شهوت را می‌شکافد و روح را بیش از توانش از لذّات تیره و غم‌آلود می‌انبارد.[۱۸]

حسن هنرمندی، اخوان، نصرت رحمانی ... از شاعران ایرانی معاصر ما، که آزمون‌هائی از این قسم داشته‌اند و بیان این آزمون‌ها، متأسفانه در مرز «توصیف محض» باقی مانده‌اند و در ساحت گسترده‌تری قرار نگرفته. هنرمندی می‌گوید:

گرم پیچید و تند بالا رفت — تا نهانگاه روزن بینی
می‌شنیدم به گوش من می‌گفت — باز آن دورتر، چه می‌بینی؟
خیره در ابرو دود جادوئی — رنگ‌های نهفته می‌دیدم
آنچه چشمم گشوده ماند و ندید — با دو چشمان خفته می‌دیدم
پیش چشم جهان پهناور — سر به سر سبز بود و رؤیا بود
من نبودم به جز دو چشم و دو گوش — و آنچه این‌جا نبود آن‌جا بود
عالمی دلپذیر بود و لطیف — و آنچه دیدم ز وصف بیرون بود
و آن‌که این در به روی من واکرد — عطر زلفت نبود افیون بود

اهل رمز و راز هم از زمان‌های بسیار کهن برای رهائی از درد و رنج‌های تنائی یا عاطفی به مخدّرهائی که از گیاهان داروئی به دست می‌آمد پناه می‌بردند. از برخی از این مخدّرها یا «می افیون‌ها» در مراسم آئینی ـ در مثل در جشنواره‌های باگوس و دیونی‌سوس یا میترا (ایزدمهر) ... بهره‌گیری می‌کردند تا شرکت‌کنندگان در جشن از حال عادی خارج شوند و عوالم رمزی و باطنی را ادراک کنند امّا بهره‌گیری ادبی، هنری و علمی این مُسکن‌ها و مخدّرها در دوره‌های جدید به‌عنوان درونمایه شعر، به پیش‌نما آمد. در فرانسه نخست

بودلر و بعد ورلن و رمبو برای ادراک «مناظر فوق محسوس»؛ «زهر» این مواد را آزمودند. در زندگانی عادی فقط بیماران هستند که می‌کوشند زمان کارکردن تعادل خود را نگاه دارند امّا هنرمندان به‌وسیلهٔ بهره‌گیری از داروهای مخدّر، در جستجوی آنند که از حساسیّت شدید خود بکاهند یا به حوزه‌های کشف نشده برسند. بر حسب گفتهٔ رمبو: «شاعر به‌وسیله در هم آشفتن طولانی و فراوان و منطقی همهٔ حواس، خود را بینا می‌تواند ساخت. با انواع عشق‌ها و رنج‌ها و دیوانگی خود را می‌جوید، هر گونه زهیری را در خود می‌آزماید تا عصاره‌اش را در خود نگاه دارد.»[۱۹]

البته در زمینهٔ جلوگیری از حساسیّت شدید یا درد، یا بازکردن دریچه ادراک به عالم ادراک‌ناپذیر، بهره‌گیری از مواد مخدّر چیزی است و به‌وجود آوردن اثر هنری چیزی دیگر. هر هنرمندی دیوانه ـ یا فردی غیر عادی ـ است امّا هر دیوانه‌ای هنرمند نیست. هنرمند اگر بتواند فورم و معنای تازه‌ای بیاورد، کارش اعتبار دارد نه زمانی که به این وسیله یا آن وسیله دست می‌یازد. همان بودلر در شعر «زهر» پس از بیان نحوهٔ عملکرد تریاک ـ در این مرز باقی نمی‌ماند و پای موضوع بزرگتری را به میان می‌آورد:

امّا همهٔ این‌ها ارزش زهری را که از چشمان تو، چشمان سبز تو روان است، ندارد چشمان تو دریاچه‌ای است که روح من در آنها می‌لرزد و خود را واژگونه می‌بیند.[۲۰]

می‌بینیم که شاعر نخست تأثیر مست‌کنندهٔ مواد مخدّر را بیان می‌کند تا خوانندهٔ شعر را در وضعیت غیرعادی قرار دهد و سپس ساحت تازه‌ای را می‌گشاید، ساحت دیدن چشم سبز معشوق در نتیجه خواننده را به آن‌جا می‌رساند که جهانی بسیار مرموزتر، درخشان‌تر و جذاب‌تر از عوامل دود و دَم وجود دارد که همانا نظارهٔ زیبائی چشمان دلفریب معشوق است.

هنرمندی چند قطعه شعر بودلر، ورلن و رمبو را نیز به اشعار منظومی به زبان فارسی درآورده که در آنها به موسیقی کلمه، نغمهٔ آوائی، جناس و اصوات هماهنگ حروف و واژه بسیار توّجه شده است و یکی از بهترین آنها قطعهٔ«پری‌زاد» است که اصل شعر از پل والری است:

نادیده و نشناخته ماندم همهٔ عمر
دانی که چه‌ام؟ عطر دلاویزترم من
گه مردم و گه زنده شدم در نَفَس صبح
بر بال نسیم سحری در سفرم من

پی‌نوشت

۱. مجلهٔ *فردوسی* (به نقل از روزنامهٔ *عصر مردم* (هنگام) پنج‌شنبهٔ ۱۹ تیرماه ۱۳۸۲
۲. *مجموعهٔ اشعار* (شعر انگور)، نادر نادرپور، ۲۰۷، تهران ۱۳۸۱
۳. *نافه*، فریدون توللی، ۱۵۱، تهران، ۱۳۴۱
۴. *هراس*. حسن هنرمندی، تهران ۱۳۴۸
۵. *سیری در ادبیات غرب*، ج. بی. پریستلی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ۲۳۸، تهران ۱۳۵۶
۶. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، حسن هنرمندی، ۴۰۳ و ۴۰۴، تهران، ۱۳۵۰
۷. *نافه*، همان، ۱۴
۸. روزنامهٔ *عصر مردم*، مصاحبه با حسن هنرمندی، همان، صفحه ۲
۹. همان، صفحهٔ پنجم.
۱۰. *مجموعه آثار*، احمد شاملو، ج ۱ و ۲، مدایح بی‌صله، ۸۷۹، تهران، ۱۳۸۰
۱۱. روزنامهٔ *عصر مردم*، همان، صفحه ۲
۱۲. *مابعدالطبیعه*، ژان‌وال، ترجمهٔ دکتر یحیی مهدوی، ۶۸، تهران، ۱۳۷۵
۱۳. *شاهنامه*، به نقل از *زندگی و مرگ پهلوانان*، دکتر اسلامی ندوشن، ۱۱۰، تهران، ۱۳۴۸

۱۴. عصر *آدمکش‌ها*، هنری میلر، ترجمهٔ عبدالله توکل، ۹۲، تهران، ۱۳۷۱

۱۵. عصر *آدمکش‌ها*، همان، ۹۰ به بعد

۱۶. روزنامهٔ *عصر مردم*، همان، صفحه ۲

۱۷. *شرح غزل های حافظ*، دکتر حسین علی هروی، ۲/۱۰۳۲، تهران ۱۳۷۸

۱۸ و ۱۹. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، همان، ۱۸۹، ۳۸۹

۲۰. *بنیاد شعر نو در فرانسه*، همان، ۱۸۹

ترانه‌های عاشقانه*

شمس لنگرودی

شمس شاعری است که در اواخر دهۀ چهل و آغاز دهۀ پنجاه، اشعارش در مطبوعات دیده می‌شود، ولی کارهای جدیدش در اواخر دهه شصت تا هشتاد است. اوج فعالیت او در دهه هشتاد است. شاعری تغزلی است. فورم کارش هم با فورم کار شاملو و عاشقانه‌های او یکی است. جز این‌که در شعر شاملو معشوق صورت ایده‌آلی پیدا می‌کند و با مفاهیم اُمانیستی آغشته می‌شود ولی در شعر شمس این کار یا نمی‌شود یا کم رنگ‌تر است. شاملو در دهۀ سی بعد از *هوای تازه* که مقداری مشق شعر سفید یا شعر آزاد می‌کند و این قطعه‌ها را سپس در بخش سوم *هوای تازه* می‌گنجاند روش دیگری به کار می‌بَرد. خودش می‌گوید: «به حال خاصی فرو می‌رفته و ضربه‌های الهام پی در پی فرود می‌آمده و این ضربه‌ها را بی‌درنگ و بدون قصد قبلی می‌نوشته.» در این‌جا تأثیر سوررئالیسم و آندره برتون را می‌بینیم. قطعات ادبی که از طریق ترجمۀ اشعار اروپایی در زبان فارسی پیدا شده بود، می‌گفتند قطعۀ ادبی که در «آهنگ‌های فراموش شده» نمونه‌های زیادی از آن وجود دارد و متخصص آن هم نظام‌وفا بود که استاد ادبیات نیما هم بود، با تأثیرپذیری از نثر کلاسیک

---

* روزنامۀ *عصر مردم*، شماره ۴۲۸ (نویسا، ۳۵) پنجشنبه ۱۹ اسفندماه ۱۳۸۹

فارسی فورمی به وجود آورد که اکنون به آن فورم شاملویی می‌گویند، اشعار آخر *هوای تازه* اصلاً انضباط ندارد، همین‌طور پشت سر هم جملات و کلمات می‌آیند، شاعر معشوق خیالی (رُکسانا) هم درست کرده است که با او سخن می‌گوید، نوعی بحر طویل مدرن است. البته گاه‌گاهی در آن استعاره‌های مدرن و امروزی وجود دارد، ولی روی هم رفته به نظر من چندان جذّاب نیست، هم تکرار دارد و هم طول و تفصیل دارد. در همین دوره شاملو از طریق فریدون رهنما با موسیقی اروپایی و اشعار مُدرن فرانسه آشنا می‌شود. خودش هم گفته است که من بیش از آن‌که مدیون نیما باشم، مدیون فریدون رهنما هستم. نیما حمله‌های شدیدی به شاملو کرده است که شعرهایش شبیه اسب‌های درشکه است که یکی از آنها پایش باد لقوه گرفته است، یکی جلو می‌رود و دیگری عقب. شاملو هم نوشته است که به حضور نیما می‌رفتم و مانند بچه مکتبی جلوی او می‌نشستم حتی اجازه پرسش هم یه من نمی‌داد. وقتی *آیدا در آینه* و *آیدا و درخت* را می‌خوانید مانند این است که ترجمهٔ آزادی از شعر پل الوار را می‌خوانید. شاملو توانست در *باغ آینه* اندکی و در *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* بیشتر، هم شعرهایش را ایرانی کند و هم انضباط دهد در حالی‌که بخش سوم *هوای تازه* انضباط ندارد، و نوعی انشاءنویسی است. ولی در دو کتاب یاد شده سطرها فشرده‌تر و حساب شده‌تر است، کوتاه و بلند شدن سطور حساب و کتاب دارد و معمولاً ماجرایی را بیان می‌کند که بین او و معشوق می‌گذرد، معشوقی که حالا دیگر چهره مشخصی دارد و اسمش آیداست. به دلیل این‌که نوشتن این نوع شعرها در ظاهر آسان است عده زیادی در همین قالب شعر گفته و می‌گویند. سطری شروع می‌شود و بعد بسط پیدا می‌کند، نوعی غزل است که وزن ندارد. وقتی *آیدا و درخت و خنجر و خاطره* را می‌خوانید، حس عاشقی و عشق را به شدت حس می‌کنید. شاعر می‌گوید آغوشت اندک جای برای زیستن و اندک جایی برای مردن، این همان نثر مسجع و قدیمی فارسی

است. گاهی عبارات چکیده و نغز است. «ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن توست». شمس و دیگران هم همین فورم را گرفته‌اند و ادامه داده‌اند که نوع فورم قطعه ادبی است که انضباط پیدا کرده است. البته شعر باید همان‌طور که نیما گفته است، پایان‌بندی داشته باشد، مطلب هر جا که تمام شد تمام شود و ضمناً تونیک شعر خیلی مهم است. وقتی «ری را» را می‌خوانید، احساس دلشوره می‌کنید. «ری را» پرنده‌ای است که روی بند آب می‌نشیند نیما می‌گوید بند آب، شعر وزن عروضی و وزن نیمائی دارد، پایان‌بندی هم دارد، یعنی تونیک شعر هم حفظ می‌شود. چون این شعرهای آزاد وزن عروضی ندارند قطعه‌ای منثور به نظر می‌آیند، در حالی‌که منطق نثر بر آن حاکم نیست. تا حدودی مشابه نثرهای شاعرانه ادب کهن فارسی هستند. البته در صورتی‌که آن قطعه‌های نثر را به صورت پلکانی بنویسیم و برخی از توضیح‌ها و اوصاف و قیود و عنوان‌های آنها را حذف کنیم. در کتاب *مرزبان نامه* آمده است:

آتش برق

در

پنبه سحاب افتاده بود.[1]

یا:

شراب را که پنداشتی که رنگ آن

به گلگونهٔ عارض گلرخان بسته‌اند.[2]

در این دو نمونه و نمونه‌های دیگر (در *مقامات حمیدی*، *تذکرة الاولیا*، *جهانگشای جوینی*، *گلستان سعدی و تفسیر میبدی*)، مراعات‌النظیر، تشبیه، استعاره، تمثیل و کنایه زیاد است و به ویژه برخی از تشبیهات و استعاره‌های آن‌ها نوآئین و تازه است مانند همانند کردن «صحبت حریفان» به «شیشهٔ شراب» به اعتبار ناپایداری هر دو یا تشبیه «شراب» به «گلگونه عارض گلرخان» به اعتبار رنگ و تشبیه «نُقل» به «بوسه» به اعتبار شیرینی. این قطعه‌ها

آهنگین است یعنی وزن درونی دارد، گاهی جمله‌های آن مُسجّع است. در نثرهای مُسجّع، تناسب قرینه‌ها و مساوی بودن لخت‌ها (نوعی قافیه‌سازی در نثر)، به جمله‌ها وزن می‌دهد. (سجع در لغت به معنای آواز بال پرندگان، کبوتر، فاخته، قمری و...) است و نویسنده سجع می‌کوشد واژه‌های هم‌وزن و هم‌قافیه در پایان جمله‌های قرینه بیاورد:

عقل گفت: من سکندر آگاهم

اما عشق گفت: من قلندر درگاهم.[۳]

یکی از منابع شکل‌گیری شعر سپید (یا شعر آزاد) شاملو، نثر کهن فارسی بوده است:

ایشان را

تا درون خود بازنگریستند

جز باد

هیچ

به کف اندر نبود.

در این‌جا «را» به معنای «تا» به معنای همین‌که، بازنگریستن به معنای «نگاه کردن»، حرف اضافه مضاف «به کف اندر» و حتی ترکیب مجازی «باد در کف بودن»، همه رنگ قدیمی دارند و ترکیب نحوی کلام فقط با این کلمه‌هاست که زیبا، آهنگین و استوار می‌شود.[۴] قطعه‌های شعر شاملو، موسیقی و وزن دارد و به شدت زیر تأثیر موسیقی اروپایی است. گوش این شاعر از دوره نوجوانی با اتودهای شوپن و موسیقی باختری آشنا می‌شود و همین آشنایی او را به نوشتن گزاره‌هائی مانند «به نو کردن ماه بر بام شدم»، «بر شیشه‌های پنجره آشوب شبنم است» یا «ابری رسید پیمان پیمان» برمی‌انگیزد. در نظر گرفتن این نکته‌های «بدیعی» و طرز کتابت و ایجاد موسیقی درونی یا کناری به مدد سجع، همخوانی حروف و کلمه‌ها و چینش ویژه و تقطیر شدهٔ سطرها، نوشته‌های

شاملو را از نثر مرسل به مقام شعر می‌کشد و خود قطعه‌ها را صورت موزون می‌دهد. قطعه‌های شعر شاملو انضباط و عبارت‌های آن به هم چسبیدگی دارد. هر سطر مدیون سطر پیش و داین سطر بعد از خود است. این انضباط را شاملو از نیما گرفته است. معمولاً در این نوع شعرها ماجرایی اتفاق افتاده است و شاعر ماجرا را بیان می‌کند. اشعار شمس لنگرودی از نظر فورم غالباً به صورت قطعه‌های شعر شاملویی کتابت می‌شود به‌عنوان مثال شعر شمارهٔ ۱۷ مجموعهٔ «رسم کردن دست‌های تو»، ده سطر است، در دو بند، در بند اول صحبت از معشوق است یا شخصی که شاعر دوست دارد، ما نمی‌دانیم چه کسی است یا چه مشخصاتی دارد، نشانه جغرافیایی ندارد فقط حضور دارد. به خود قطعه شعر بنگرید:

مثل شانه به سر
برابر من می‌نشیند
کودکانه به دنبالش می‌دوم
آب می‌شود
دویدنم اما
پایانی ندارد
می‌دوم
سراسر عمر می‌دوم
و سایش بال‌هایش، همیشه پشت سرم.[۵]
با من است.

فورم شعر همان فورم نثر انضباط یافته است. چینش سطرها هم عمومیت دارد و شاعران سبک شعر آزاد به همین شیوه می‌نویسند. شمس در نوشتن شعر، در کتاب‌های *رسم کردن دست‌های تو* (۱۳۸۹)، *پنجاه و سه ترانه عاشقانه* (۱۳۸۳)، *باغبان جهنم* (۱۳۸۴)، ترانه‌های محزونی ارائه کرده است.

فضای هر دو کتاب *رسم کردن دست‌های تو* و *پنجاه و سه ترانه عاشقانه* فضایی واحد دارد و قطعاتش هم شبیه به هم است. او در کتاب دیگرش *باغبان جهنم*، وارد دنیائی خشونت‌آمیز شده است. فورم کار و شروع و ورودیه اشعارش فورم کار شاملوست. قطعه را که می‌خوانید متوجه می‌شوید که یک کمپوزسیون و مطلبی را عنوان می‌کند، در هر دو مجموعه آنچه عیان است توجه به فردی معین است و شاعر فاصله‌اش را از آن مطلوب یا نزدیکی خود را به او بیان می‌کند. به همین دلیل نوعی غزل جدید است. قطعهٔ ۱۷ دو بند است. در بند اول محبوب ظاهر می‌شود و در بند دوم بیان وضع خود شاعر است. حضور معشوق و محبوب و بعد توصیف و تجسم حالات او. شاملو به آینه نگاه می‌کند و می‌گوید یارم می‌تواند روزی شبیه آینه شود که رخسارهٔ رفیقان را در او بازشناسم؟ این محبوب در اشعار شمس نیز به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شود. می‌گوید: «جایی که او ظاهر می‌شود مثل شانه به سر جلوی من می‌نشیند»، چرا گفته شانه به سر؟ می‌دانید که هدهد یا شانه به سر تاجی دارد، شاعر موهای محبوب را این‌گونه دیده است. تعجبی ندارد که معشوق به پروانه یا پرنده تشبیه شده باشد. البته در این‌جا توضیحی می‌خواهد چون وقتی می‌گوید در برابر من می‌نشیند بعد بلافاصله می‌گوید کودکانه به دنبالش می‌دوم. ارتباط در این‌جا اندکی بریده شده است. اگر می‌گفت در برابر من می‌نشیند و بعد مرا ترک می‌کند، کودکانه دنبالش می‌دویدم، درست درمی‌آمد. سپس می‌گوید آب می‌شود. دویدنم پایانی ندارد. می‌شود به تعبیر گذشتگان گفت که معشوق برقی می‌زند و بعد پنهان می‌شود. بند دوم می‌گوید می‌دوم، سراسر دنیا می‌دوم و سایش بالهایش همیشه پشت سرم با من است. به نظر من خوب تمام نشده است. چرا پشت سرم؟ مثل شانه به سر می‌نشیند و شاعر به دنبالش می‌دود و به جایی نمی‌رسد، قضیه تمام است. پشت سر منطقی ندارد. می‌خواهد بگوید همیشه احساس می‌کنم چیزی را جاگذاشته‌ام؟ «همیشه

پشت سرم» در این‌جا زاید است. چون دویدنم پایان ندارد و در آن‌جا موهایش را وصف کرد، سایش بال‌هایش را هم فرض کنید آرمان و ایده‌آل آزادی بگیریم، نه شخص معینی. شمس در هر دو مجموعه، از کلمات نرم استفاده می‌کند مثل ستاره، آب، رودخانه، پرنده، پروانه، باد... برای وصف حالات خود گاهی نزدیک و گاهی دور می‌شود. البته بین شانه به سر و آب شدن باید ارتباطی باشد و اگر بود بهتر بود. چون آب شدن یعنی ناپدید شدن، اگر بین این پرنده که در بند دوم هم با سایش بال‌هایش حفظ شده است، به عملی غیر عادی دست می‌زد، شعر بهتر از آب بیرون می‌آمد. در این شعر ویژگی دندان‌گیر جنسی وجود ندارد. یکی از مشخصه‌های شعر شمس هم این است که وقتی مسأله عشق و عاشقی می‌رسد کلماتش کمتر رنگ سکس دارد. خیلی ایما و اشاره به کار می‌برد در حالی‌که در اشعار فروغ کلمات کاملاً رنگ جنسیت دارند، او مرا بُرد به باغ گل سرخ... گاهی هم خیلی بی‌پرواست. حالا به قطعهٔ ۱۹ توجه کنید. این هم دو بند است. دو مرتبه حضور و غیاب محبوب است که نشانهٔ مشخصی ندارد و حتی می‌توان فرد موردنظر را آزادی یا هر چیز مطلوبی تفسیر کرد. "از تمامی رودهایی که به چشم دیده‌ام رودخانه تویی"، یعنی آنها در برابر تو رودخانه نیستند. "از سراسر جاده‌هایی که عبور کرده‌ام جاده تویی". که البته اگر این اشاره به شخص باشد تعبیر خوبی برای او نیست. چون زمینه کاملاً محجوبانه و آمیخته با لطافت است. عبور کردن از جاده، دلالت خشنی دارد. باید شخص نباشد یا آرمان و ایده‌آلی باشد. بعد می‌گوید: «چرا که هیچ رودخانه‌ای از دور غرقم نکرد، چرا که هیچ جاده ندیده‌ام، نرفته در افقش گم شوم. از تمامی بال‌هایی که به دوش برده‌ام، پر و بالم تویی، پیشاپیشم می‌روی و من پی بال‌ها می‌دوم». باید چیزی شبیه آزادی یا ایده‌آل باشد. تا این‌جا که هنجارشکنی به دیده نمی‌آید، شعر بر سطح روی چرخهٔ نرم تغزل جدید حرکت می‌کند. حالا قطعهٔ ۲۶ را نگاه می‌کنیم: «این

دست‌ها که به پای تو شعر می‌نویسند»، با کلمه دست و پا بازی می‌کند. این دست‌ها، دست‌های خود نویسنده و شاعر است که به پای تو شعر می‌نویسند یعنی از جانب تو شعر می‌نویسند. اما به پای تو می‌نویسند یعنی به کمک پای تو شعر می‌نویسند. «این دانه‌های نمک که پشت هزاران هزار دانه نمک پنهان مانده‌اند تا روزی به خانهٔ تو بیایند»، دانه نمک به خانهٔ کسی آمدن شگون دارد. «این بندها که عمر درازی صبر کرده‌اند تا در بند کفش‌های سر راهی نیفتند، این صابونی که بی‌مضایقه کف می‌کند و از شادی می‌ترکد، این شیر، این سبوس، این گندم، این پنیر همه می‌دانستند کجا و چرا پنهانند؟ اکنون، همه در کنار من ایستاده‌اند و سرخوشانه ته آشپزخانه برای تو جوش می‌زنند». نمک و سبوس و شیر و... همه پنهان شدند و کنار او ایستاده‌اند، خودش هم حتماً دانهٔ نمک است تا به خانه محبوب بیاید. همه مطلب تازه‌ای است برای وصف مطلوب. به هر حال تعبیراتی که در این‌جا هست تنها تعبیرهای لطیف نیست. گاهی به میدان خشونت و مبارزه و ستیزه وارد می‌شود.

واژگان و تعابیر شاعر، همه در این‌جا به آن لطیفی نیست. در جایی می‌گوید: «تاول‌ها به پیکر من ریخته‌اند...» برخی عبارات خیلی ساده و واژگان و مثل‌های عامیانه است که خوب هم استفاده کرده است. ای زندگی چقدر سر به سرم می‌گذاری؟ در این‌جا دیگر از شاملو فاصله می‌گیرد: «حیف نیست بهار از سر اتفاق بغلتد در دستم؟»

«این شعرها که بوی سکوت می‌دهند، از غیبت لب‌های توست» این‌جا به شاملو نزدیک می‌شود. در شعرها امپرسیون‌های نرم جنسی و عاطفی مکرر می‌شود. آسمان دیوانه شده است، پائین آمده، شهر را بغل گرفته و نام تو را می‌خواند. فضای روستایی هم در برخی قطعات دیده می‌شود. «نمی‌گذارند، پنج گاو نعره‌زن زیر پنجره‌اند، نام تو را بشنوم» (مراد از گاوهای نعره‌زن پنج

قاره است؟). این ماجرا نمی‌تواند در شعر باشد. این شعر کاملاً روستایی است و تغزلی است که زمینهٔ روستایی دارد. یک هم‌جنسی بین معانی و کلمه باید وجود داشته باشد. وقتی می‌گویید گل فریاد زد آن گل باید مصداقی داشته باشد تا فریاد را تداعی کند، مانند گل شیپوری که شبیه بوق است. نمی‌توان گفت که پنج گاو زیر پنجره من نعره می‌کشند و بگوییم این پنج قاره است. اگر ارتباط‌های تشبیهی، استعاری یا کنایی نباشد، نمی‌توان تشخیص داد و ارتباط را برقرار کرد. رؤیایی می‌گوید چه تابناک بود طعام ما... در شعر «دلتنگی‌ها» صحبت از طعام و نمک و کویر است. من ارتباط را نفهمیدم. طعام یعنی خوراک شام یا ناهار، مگر می‌شود تابناک باشد؟ چه معنی دارد؟ شیشه را می‌توان گفت تابناک. بعد که فکر کردم فهمیدم منظورش نمک طعام است و در آن زمینه درست است. تکه‌های نمک طعام در کویر نزدیک دامغان (زادگاه شاعر) زیر پرتو خورشید برق می‌زند البته کمی تعقید لفظی هم دارد.

اگر در متنی که در وصف دریا یا شهر است بگوید چه تابناک بود طعام ما چون زمینه ندارد نمی‌توان این صفت را به آن شیئی داد. جان راسکین شعری را از شاعری نقل می‌کند که در آن شاعر می‌گوید: بوتهٔ زعفرانی سست و لرزان، (ولخرج) با جام زرینش... راسکین دو ایراد می‌گیرد که بوتهٔ زعفرانی اصلاً سست نیست و بسیار هم محکم است، شاعر در این‌جا اشتباه کرده است. دوم این‌که golden cup یا همان جام زرین رنگی دارد که با رنگ زعفرانی فرق می‌کند. مطالعهٔ انتقادی دربارهٔ ارتباط‌های درون شعر بیشتر در این زمینه است. این‌که خواننده چه چیزی از شعر می‌فهمد یا چه تفسیری دارد، مورد توجه شاعر نیست. پل والری می‌گوید که شعر نُت موسیقی است، خوانندهٔ شعر هر طور بخواهد آن را اجرا می‌کند. شعر تغزلی برای جنگ نیست. کسی مانند حافظ و سعدی خود را در برابر معشوق هیچ می‌دانند:

من بی‌مایه که باشم که خریدار تو باشم/ حیف باشد که تو یار من و من یار تو باشم

اما شاعری هم مانند پل الوار به‌طور مساوی با معشوقش که زن دومش باشد حرف می‌زند. مانند خطاب‌هایی که شاملو به آیدا می‌کند که تو پرستار هستی، تو مادر هستی، ای نجات‌بخش، دیرگاهی من گریستم که تو باز آیی و از این حرف‌ها. شعر تغزلی این است. به شاعر تغزلی نمی‌توان ایراد گرفت که چرا در شعرش از تانک و توپ و مسلسل حرفی نیست. استعاره‌ها در صورتی پذیرفته می‌شوند که بین روابط، معانی و کلمات ارتباطی وجود داشته باشد. جرجانی می‌گوید استعاره مثل چراغ است که شما در شب تاریک در راه می‌گذارید و افراد به هدایت این چراغ از یک معنی به معنی دیگر می‌روند.[۶] سعدی می‌گوید:

تا نه تاریک بود سایهٔ انبوه درخت

این را حتماً امتحان کرده‌اید که غروب‌ها در باغ‌های ایرانی به علت انبوهی درختان، باغ زودتر تاریک می‌شود تا نه تاریک بود سایهٔ انبوه درخت/ زیر هر برگ چراغی بنهد از گلنار.[۷]

برای این‌که باغ روشن باشد چراغی از گلنار گذاشته‌اند. گلنار هم جنس، نزدیک و مجاور است به چراغ. حال اگر گفته بود زیر هر برگ خیاری بنهد! همچون مار در این‌جا مناسبتی نبود... کلمات از نظر معنی یا لفظ، مجاورند یا متناظر یا دورند. بین لب و خنده مجاورت وجود دارد. و نیز بین گلنار و چراغ و بین پیک و پرنده... شمس می‌نویسد:

«چه می‌شد اگر پرنده بودم و تک‌تک برگ‌ها را با منقارم می‌شمردم.»

اگر می‌گفت:

چه می‌شد اگر تک‌تک برگ‌ها را با منقارم می‌شمردم.

وصف ناقص بود اگر چه پرنده در کلمهٔ منقار مستتر است. رودکی می‌گفت «وصف تمام گفت، تمام گفت» یعنی کلام به تمام معنا بلیغ. بسیاری از اشعار «شمس» همین‌طور است. دلنشین و جذّاب نیز هست. البته این رسائی سخن بیشتر ویژگی اشعار کلاسیک فارسی و ویژه اشعار سبک خراسانی است. رودکی هم خراسانی است که می‌گوید:

«وصف تمام گفت ز من بایدت شنید.» رودکی و شاعران دیگر کلاسیک ما «ابهام» را بد می‌شمردند و وصف فصیح و بلیغ و ساده می‌خواستند. سخن باید چو شکر پوست کنده!

در گزاره "اگر پرنده بودم" شعریت شعر زیادتر شده است و عبارت با منقار شمردن برگ‌ها آسان‌تر دریافت می‌شود و سطر آغازین شعر را پا بر جا می‌کند. شعر این‌طور ادامه می‌یابد:

«به یاد می‌آوردم گلی را در پر پاهایم خواب رفته است.» بعضی پرنده‌ها در وسط پا پرهایی دارند، البته نمی‌توان منظور شاعر را از نوع پرنده حدس زد ولی قو چنین است. پاهایش پر دارد. در این‌جا و در این گزاره، روابط روشن است. شاعر در شعر دیگری وارد سیاست می‌شود و در جاهایی اشاره می‌کند که محبوب و دیگران رفتند و او در این‌جا تنهاست و رنج می‌برد. صحبت از گور و تاریکی و جنگ است. *باغبان جهنم* دوزخی را که انسان در جهان پیرامونی در آن به سر می‌برد به تصویر می‌کشد:

«بر ما ببخشایید صلاح‌الدین
باور کنید گمان می‌کردیم نای جنگ‌های صلیبی پایان یافته است
که به خاکتان سپردیم و شما هم که بازی بمب را نمی‌شناسید
عروسکی میکروبی تبسم شیمیایی و شمشیر را هم تنها در موزه‌ها می‌توان یافت.»

اشاره شاعر به حوادث جنگ است. در این‌جا هم گاه همان لطافت دو مجموعه یاد شده را حفظ کرده اما به هر حال این لطافت با خشونت مجاور شده است...

«آه ای نفرین پا برهنه که بر بمب‌ها راه می‌روی»

در اشعار شمس نوعی دلتنگی عمیق نسبت به دوران گذشته، نسبت به دوره کودکی وجود دارد و در کتاب *باغبان جهنم* کلمات هم در قیاس با کلمه‌های دو مجموعه یاد شده عوض شده‌اند...

«استخوانم را آرد کن

آزادی خواهند قاتلان»

برخی جاها نیز فورم هایکو دیده می‌شود حتی در اشعاری هم که بلندتر است... مانند قطعهٔ ۴۱:

خواب‌های گوارا شیرینند

به شرط این‌که بیدار شده باشی...

شاعر تصویری آنی و بی‌درنگ از خاطره‌ای می‌دهد.

قطعه ۴۲ هم حالت تغزلی دارد و دو سطر آخر آن به نظر من باید عوض شود اگر این دو سطر به این صورت نبود، شعر بهتر می‌شد:

سراسر کوه را برف پوشانده است/ یعنی زمستان است، در دنباله این سطر حس زمستان را باید تشدید کند. باید عبارتی بعد از این به‌کار ببرد که خواننده را متوجه کوه و برف بکند. می‌خواهند بروند در کوه اسکی‌بازی؟ می‌خواهند برف بیاورند؟ بی‌درنگ می‌گوید پرندگان بی دانه‌اند، اگر می‌گفت انسانی گرسنه است حس دلسوزی را در ما ایجاد نمی‌کرد. چون پرنده ضعیف است. پنجره را باز کن/ منتظر باش/ پرنده‌ای است که به خانه ما پناه آورده است، به نظر من تمام است. اگر این طوری می‌نوشت که: منتظر باش، پناه آورده است/ پرنده‌ای به خانه ما، بهتر بود. عبارت را باید کمی مقدّم و مؤخّر می‌کرد. پشت

سر سطر پنجم هم می‌گوید تا سور امشبمان مهیا گردد. می‌خواهد بگوید ما چقدر خشن هستیم. ولی خواننده همچنان دنبال ظرافت می‌گردد به دنبال پناه دادن به پرنده. مراد شاعر این بوده که پرنده پناهنده شده را می‌خوریم و طنزی پرداخته. اما چون شعرهایش با اتیکت و جدّی است آن طنز خاص به وضوح معلوم نیست. در این‌جا طنز به طور ناگهانی ظاهر شده است.

«جلاد درون خویشیم، روز می‌شماریم منجی پیدا شود.» کاملاً سیاسی است ولی باید دانست نجات بخش مفهومی دینی است.

معصومیت مظهر ناتوانی است. آهوها پشت مسلسل نشسته به پرندگان شلیک می‌کنند. رفتگران فرشتگان پیر شده را جمع می‌کنند، یه مرغ فروشی‌های گذر می‌فروشند. اینان که جای ترانه‌خوانی خبرچینی می‌کنند. در این عبارت‌ها، کلمات عوض شده‌اند و خشونت را ملموس می‌کند. ولی الفاظ به هر حال در زمینه‌ای تغزلی ظاهر می‌شوند.

در کتاب *باغبان جهنم* به تناسب درونمایه شعر، در بیشتر قطعه‌ها واژگان و لحن عوض می‌شود. در این‌جا سخن از آدمکشی، بی‌اعتنائی مردم به بیدادگری و آثار جنگ است. واژه‌هائی مانند بمب، مسلسل، هواپیما (سگ‌های کوچک بالدار)، دخمه، پرچ، میخ، بانک، مگس، سگ پاسبان، پارس کردن، مار و مگس، آدمخوران، رستوران، بوی سوختن، کشتن، ویرانی کشتزار در این‌جا زیاد به کار می‌رود چرا که شاعر از «شعرهای مطنطن لیمویی خسته شده است». لحن سخن در همه‌جا محزون است اما گاه پرخاشگرانه نیز می‌شود و زمانی حتی به نثر می‌گراید:

آزادانه زنان را کشته‌اند

کودکان دبستانی را کشته‌اند.[۸]

این شعرهای سیاسی ـ اجتماعی با برخی از اشعار شاملو در این زمینه همانندی دارد جز این‌که فاقد رجزخوانی شاملوست و افزوده بر این فقط

بیدادگران را هدف حمله قرار نمی‌دهد بلکه اشخاص بی‌اعتنا به کشت و کشتار و تجاوز نیز آماج انتقادند:

[بچه‌های عزیز!] به بمب‌افکن‌ها، تانک‌ها نگاه کنید
هیچ بچهٔ آمریکایی شانس شما را ندارد
آنها همه این چیزها را
فقط بر پرده سینما می‌بینند!
شما/ از قبایل آدمخواران نیستید
به نمایشگاه و رستوران‌های تمیز می‌روید
لبخند می‌زنید
و یکدیگر را می‌خورید.[۹]

واژگان شعر در مواردی نرم می‌شود که خشونت گزاره‌های جنگ یا آدمکشی را می‌گیرد. در گزارهٔ «بر من ببخشایید شاعران، پروانه‌ها خبرچین کارخانه شمع سازی شده‌اند.» به نظر من می‌بایستی لحن عوض می‌شد. چشم بره در شب قربانی لفظی نیافت اشک‌های شور تشنه‌ترینتان می‌کند، از گورهایتان به درآیید چه زود در گور کوچکتان به خواب رفته‌اید. داغ‌های سرد سوزاننده‌تر بود.

شعر دهه پنجاه، حالت تخاطب بیشتر دارد و مسائل روزانه را در شعر بیشتر به‌کار می‌آورد. این شاعران به اشیاء بیشتر توجه دارند. دید سمبولیک ندارند. از آنچه در کوچه و خیابان اتفاق می‌افتد سخن می‌گویند و کلمات شعرشان هم ساده‌تر است. تجربهٔ زیستی است: بس است بعد از دورهٔ شاملو زبان مطنطن و پرمعنا دیگر بس است. بیایید بت‌شکنی کنیم. تانک‌ها، مسلسل‌ها، واژه‌ها را گرد آوریم، شلیک! اما این بوده زاده اسیری انگار و گلوله‌ها از نور و ابر و پنبه عبور می‌کنند. پاهای بُریدهٔ شاملو را می‌دیدیم که در پی کامیون راه افتاد یا این عبارت‌ها که شبیه بیان نصرت رحمانی است «مرگ با پر و بال فلزی رسید، این ماشین سرد را به کوچه پهلویی هدایت کنید و

راننده مرگ با سر و روی خاک‌آلود گفت مأموریم و معذور» یک ناهم‌خوانی بین لحن و کلام و زمینه شعر و الفاظ شلیک و مسلسل و بمب می‌بینم ولی در عین حال تأثیرات حسی جدید که دور از ایده‌آلیزه کردن قضایا هست و تعابیری که خیلی صمیمانه‌تر و خودمانی‌تر است در شعر دیده می‌شود. به گفته یکی از دوستان‌داران شعر شمس، شعر این شاعر سروده می‌شود نه ساخته! [شمس نزدیک به سی‌و پنج سال پیش می‌گوید: «در سایه چاقو/ سنجاقک/ خواب رفته است/ با رؤیای دو باز جوان/ در پرهایش.] فیض شریفی نوشته است «عشق شمس شخصی است اما با سوز و گدازهای معمولی هم‌پوش نمی‌شود. بی‌حضور معشوق، او دچار فضای خالی و تنهایی می‌شود این عشق سرشار و زندگی‌بخش گام به گام در اشعار او زبانه می‌کشد و وقتی معشوق پیدایش نمی‌شود به نومیدی و یأس می‌گراید. ذهنیت اسطوره‌ای این شعر را در شعر سنتی کمتر می‌بینیم. در هم آمیزی اسطوره و تلمیح به سیالیّت زبان یاری رسانده است و آن را شطح‌گونه و نوستالوژیک می‌کند.» دیگری نوشته است «شعر این شاعر شعری است که جادو و راز می‌آفریند: رؤیایم را به من بدهید/ کاغذم/ مدادم/ جوانی انگشت‌هایم/ و به من بگویید/ نامم را از چه جهت می‌نویسند/ زندان شما/ حروف الفبا را/ از یادم برده است.[۱۰]

این شکل حیرت از تماشای جهان را سپهری نیز تجربه کرده بود و این شکل شخصی‌نویسی را احمدرضا احمدی به آن بسیار بها داده است. شعر عاشقانه شمس در میان دو مدل عاشقانه ـ حدیث نفس نویسی‌های پر سوز و گداز و خطابه‌های ستایش‌آمیز دربارهٔ معشوق ـ سرمشق و سر فصل تازه خود را مطرح می‌کند. اول این‌که شخصی می‌نویسد، لحظه‌هایی که شاعر در آنها، خود عاشقانه و بی‌قرار زیسته است و دوم این‌که شمس به‌طوری ژرف متکی به تصویرسازی در خلق شعر عاشقانه است. شعر او مملوء از تصاویری

امپرسیونیستی است که جوهری عاشقانه دارند و معشوق از دل این تصاویر متولد می‌شود.[۱۱]

روی هم رفته اشعار عاشقانه شمس ساده و خالی از بغرنجی‌های فلسفی و ایدئولوژیکی است شعر آغازین مجموعه *پنجاه و سه ترانه عاشقانه* نمونه‌ایست از درون‌مایه و شکل اشعار دیگر او:

بی‌تابانه در انتظار توام
غریقی خاموش
در کولاک زمستان

فانوس‌های دور سوسو می‌زنند
بی‌آن‌که مرا ببینند
آوازهای دور به گوش می‌رسند
بی‌آن‌که مرا بشنوند

من نه غزالی زخم خورده‌ام
نه ماهی تُنگی گم کرده راه
نهنگی توفان زادم
که ساحل بر من تنگ است
آن‌جا که تو خفته‌ای
شن‌زاری داغ
که قلب من است

چنان‌که می‌بینیم این شعر سه بند است. در بند نخست شاعر وضعیت و حالت خود را بیان می‌کند. در بند دوم شاعر در راهی که می‌رود فانوس‌هایی را می‌بیند یا آوازهایی را می‌شنود و در بند سوم به جای این‌که اظهار عجز و

ناتوانی کند رجز می‌خواند و شعر سخن از خفتن محبوب دارد و شن‌زاری داغ که قلب شاعر است. عناصری که در این شعر دیده می‌شود بی‌تابی عاشق، فرا رسیدن معشوق است که در کولاک زمستان خود را غریقی خاموش می‌بیند سپس خود را در بیابانی تک و تنها می‌یابد که فانوس‌های سوسو زن او را نمی‌یابد و کسی آواز او را نمی‌شنود. در حالی‌که در دور دست آوازهایی به پا خاسته است.

در همان حال شاید به نیروهای عشق خود را نیرومند می‌یابد نه غزالی زخم خورده است، نه ماهی از تُنگ بیرون افتاده، نهنگی توفان زاد است که از اقیانوس به ساحل افتاده و ساحل گنجایی نگاه داشتن او را ندارد. پس محبوب یا مطلوب کجاست که اثری از او مشهود نیست؟ شن‌زار داغ قلب سراینده. به دلیل این‌که نشانه‌ای مشخص از محبوب یا مطلوب به دست نداده شاید بتوان مطلوب را در این‌جا آزادی (نیز) تفسیر کرد. به هر حال در بیشتر اشعار شمس لنگرودی دست‌کم جا برای تعبیر و تفسیر دومی هم وجود دارد. به سخن دیگر [معشوق شعر شمس] ستم‌گری این مفهوم انتزاعی دور از دست را شکست نمی‌دهد. در برخی از اشعار شاعر به صورت نظاره‌گری خاموش اما نگران نسبت به زندگی و وضع موجود ظاهر می‌شود.

چرا همگان را نبخشم/ چرا از خاطر نبرم زخم‌ها را/ من که فراموش خواهم کرد/ نشانی خانه‌ام/ چهره کودکم/ و تلفظ نامم را/ از دهانت/ و شعله که بر باد خواهد رفت (*باغ جهنم*، شماره ۱۴).

پی‌نوشت

۱. *مرزبان نامه*، ۲۰، فن نثر، دکتر حسین خطیبی، ۵۳۶، تهران

۲. *مرزبان نامه*، ۲۷، فن نثر، همان، ۵۲۹

۳. *فن نثر*، همان، ۵۱۷ به بعد و ۵۱۹

۴. *تأملی در شعر شاملو*، تقی پورنامداریان، ۳۰۳ تا ۳۰۷

۵. *رسم کردن دست‌های تو*، ۳۹، تهران ۱۳۸۹

۶. *اسرار البلاغه*، عبدالقاهر جرجانی، ترجمهٔ دکتر جلیل تجلیل، ۱۲ و ۲۰۷، تهران ۱۳۶۱

۷. *کلیات سعدی*، فروغی، ۷۱۹، تهران ۱۳۶۳

۸ و ۹. *باغبان جهنم*، ۶۹، ۵۴، تهران ۱۳۸۴

۱۰. *باغبان جهنم*، همان، شعر شمارهٔ ۱۲

۱۱. روزنامهٔ *شرق*، شماره ۱۱۱۲، یک‌شنبه ۲۳ آبان ۱۳۸۹.

از رنگ کودکی

سیدرضا علوی

سیدرضا علوی بیش از چهل سالی است که شعر می‌گوید و به سبب این‌که آنها را کمتر چاپ می‌کند، شهرت روزنامه‌ای ندارد از این‌رو گروهی اندک از شاعران و اهل فن، او و شعرش را می‌شناسند و حتی عده‌ای از دوستداران شعر از حضور او در عرصهٔ شعر معاصر بی‌خبرند. علوی تاکنون سه مجموعه شعر تدوین و چاپ کرده و در منظرهٔ شعر دوستان قرار داده است: *یک رباعی تا صبح* (۱۳۸۳)، *تازه هوائی برای چاشت* (۱۳۸۵)، *از رنگ کودکی* (۱۳۸۶)، که می‌بایست ناقدان دربارهٔ سره و ناسره، فراز و نشیب، سایه و روشن کلامی آن‌ها داوری کنند و تا آن‌جا که من می‌دانم منوچهر آتشی، بهاءالدین خرمشاهی و مفتون امینی به کوتاهی در این زمینه مطالبی نوشته‌اند امّا این مطالب گرچه نغز و بجاست به هیچ وجه کافی نیست و نبوده است.

علوی از نظر من شاعری است رومانتیک یا اگر بهتر می‌خواهید سراینده است عرفان‌مآب که از درون ایده‌ها و عاطفه‌ها و شورهای ناب به جهان و انسان می‌نگرد، از این‌رو به رنگ‌ها، اشیاء، پرندگان، آسمان و زمین، درخت، کوه، شهر و مردم ... دلبستگی شدیدی نشان می‌دهد و غالباً امپرسیون‌ها یا تأثیرات حسّی آنها را که در جان خود آزموده است، به عرصهٔ کلام می‌آورد. از این نظرگاه شاعر به جهان می‌نگرد و با آن به راز و نیاز می‌پردازد و جهان نیز

به این نگرش حسّانی شاعر پاسخ مثبت می‌دهد و در منظرهٔ او در وجهی از وجوه خود پدیدار و درخشان می‌شود و اشیاء در نظر او شخصیّت پیدا می‌کنند:

شاعر ... و کلمات را به صف می‌کند/ زیرساخت‌ها را از اساطیر می‌آورد ... / نور را از ماه می‌گیرد/ صدا را از باد/ موسیقی را از جویبار/ تا همه چیز را به روز وُ/ شاعرانه کند.[۱]

ممکن است گفته شود که این‌گونه نظر کردن به جهان و آدمی یعنی در واقع این‌گونه به کار انداختن نیروی تخیّل بنیاد کار هر گونه شعر است و از این رو شاعران همه عرفان‌مآب و رومانتیکند. این داوری از نظری درست است و شعر، رقص و موسیقی ... همه به رمز و راز و جادو ارتباط دارند و کوتاه سخن اینکه سر و کار شاعر با طبیعت جاندار، با سحر و جادو و با بیان مجازی و استعاره است. در مثل قطعه شعر «عقاب» آلفرد تنی‌سون (A. Tennyson) را در نظر آورید:

او با پنجه‌های خمیده به خرسنگ پرتگاه چسبیده است

نزدیک خورشید در زمین‌هائی تنها.

شاعر در این‌جا آگاهی‌های پرنده شناختی را ـ که در فرهنگنامه‌های می‌بینیم ـ به ما نمی‌دهد. این آگاهی‌ها برای مقاصد علمی سودمند هستند و گوئی نشانی از پَر و بال و شکل و شمایل پرندهٔ شکاری را به ما می‌دهند نه «جان» او را. در شعر «تنی سون» نه ظاهر بلکه تنهائی شاهوار، قدرت، شکوهمندی وحشی عقاب و پیرامون او را می‌بینیم که این پرنده را باشنده‌ای زنده و خطرآفرین نشان می‌دهد نه فقط گونه‌ای باشندهٔ زنده که خشک‌شده‌اش را در موزه‌ها قرار داده‌اند. بنابراین آنچه آگاهی‌هائی را که قصه‌نویس، شاعر یا درام‌نویس به ما می‌دهد ممتاز می‌کند آن است که این آگاهی‌ها ما را به احساس و دریافت زندگانی می‌رساند و از این به بعد با خواند شعر و قصه با

هوشیاری کاملتر و عظیم‌تری زیست می‌کنیم و تجربه دیگران را بهتر دریافت می‌کنیم و تجربهٔ خود را نیز ژرف‌تر می‌شناسیم.

با این همه تفاوتی هست بین تجربهٔ درونی شاعر عارف و رومانتیک و تجربهٔ درونی شاعر واقع‌گرا و رئالیست که آن یکی از درون حسّاسیت آغاز می‌کند و به تعبیر مولوی به «جان آگاه» می‌رسد و این یکی از حال برون‌نگری به دیدار جهان می‌رود و با همان ابزار شعر به مناسبت‌های جهان واقعیّت پی می‌برد و حتی قصد دگرگون کردن آنها را دارد. به دیگر سخن در تجربهٔ شاعرانهٔ عارف، پذیرش و پیوستگی و به جهان درون پناه بردن برجسته می‌شود و در تجربهٔ شاعر واقع‌گرا فاصله‌گذاری و دگرگونی تضادآمیز واقعیت‌ها و آدمیان به پیش‌نما می‌آید. «برتولت برشت» این نکته را چنین توضیح می‌دهد: «من در اشعار خود حالات شخصی‌ام را بیان می‌کنم امّا در درام‌هایم دگرگونی‌های ژرف جهان انسانی نمایش می‌دهم.» در عرصهٔ ادب معاصر می‌توان سهراب سپهری را نماینده نظرگاه رومانتیک رمزی و نیما یوشیج را نمایش‌دهندهٔ شعر حماسی ـ رئالیستی دانست. البته خود نیما نیز به‌ویژه در اشعار نخستین خود و در «منظومهٔ افسانه»، شاعری است رومانتیک چرا که در این اثر تحوّل فردی انسانی را به عاشق و بعد به شاعر ناظر می‌شویم، در این دوره شاعری است رومانتیک چرا که او در منظومهٔ «افسانه» از عشق ناکامیاب عهد شباب و شوریدگی‌های خود سخن می‌گوید. فردی که در سیر تحوّل خود به سوی حوزه‌ای تخیّلی نوع دیگری از تجربه‌های عاشقانه ـ یعنی تجربهٔ جدیدی از عشق را به نمایش می‌گذارد. سرایندهٔ دفتر «از رنگ کودکی» نیز با نظری ملایم، عارفانه و مشتاق به آدمی و جهان او می‌نگرد. او گاهی بر سطح اشیاء می‌لغزد و گاهی به ژرفای آنها نفوذ می‌کند. سیر عمدهٔ او به دنیای درون و ایام کودکی است و احوال و تأثرات این دوره را به شعر می‌آورد. البته از کودکی و حالات آن سخن گفتن کار آسانی نیست چرا که تجربه‌های دورهٔ

جوانی، میانه‌سالی و سالخوردگی آنها را دگرگون می‌سازد و بر آنها حجاب می‌کشد. باید هنرمند بود تا رنگ‌ها، زنگ‌ها، تصویرها، عطرهای چیزهائی را که در این دوره از زندگانی آزموده‌ایم بتوان به‌طور زنده به نمایش آورد. درست مانند توصیف و تصویر خواب و خیالی رنگین و پُر رمز و راز، خوابی که هنرمند دیده است و می‌خواهد سیر و جاذبهٔ آن حالات را از خواب تا بیداری توصیف کند و این ممکن نمی‌شود مگر این‌که هنرمند هنوز لرزه‌ها، هراس‌ها، تلخی‌ها، دلپذیری‌ها و شیرینی‌های خواب را در ژرفای جان و بر نوک زبان داشته باشد. علوی در این قسم اشعار خود برحسب قاعدهٔ کار قصه می‌گوید، رنگ و طعم خوراکی‌ها و میوه‌ها، ترس‌ها و دلشوره‌های کودکی دبستانی، مهربانی و قهر و غضب پدر، مادر، پدربزرگ، مادربزرگ، معلم و همسایگان، رنگ‌های ماه، خورشید، ستارگان، باغ، دشت، رود، کوه و آسمان ... را به تصویر می‌کشد، از مضامین مثل‌ها و تعبیرات داستانی و گفت‌وگوهای عامیانه سود می‌جوید، گاهی سویهٔ تاریک و تیرهٔ رویدادها و زمانی سویهٔ شاد و طربناک آن‌ها را بیان می‌کند، از سفرهای خود سخن می‌گوید، سری به سیاست می‌زند و سیاستمداران را گوشمالی می‌دهد. علوی طنزپرداز خوبی نیز هست و با طیبْت و سبکروحی ویژه‌ای تعابیر و مثل‌ها را از هم می‌شکافد و بازی‌های کلامی آنها را در بافت سخن خود می‌گنجاند. راستش این است که این اشعار تغزلی و گاه محزون، حاصلی آرام کننده و شفابخش دارد. طبع شاعری او این امکان را به وی داده است، جانی در چیزها و رویدادها بدمد که به‌طور شگرفی آشنا و خودمانی از آب درآمده‌اند. در مثل آن‌جا که از زادگاه، خانه، پدر، مادر و دوستان خود سخن می‌گوید، نما و چهرهٔ واقعی آن‌ها در هاله‌ای از رؤیا و خیال کم‌کم نمایان می‌شود، پیداست شاعر بر انبوه آزمون‌های دورهٔ کودکی‌اش خیره و متمرکز شده و در ژرفای خاطره‌های خود به کاوش پرداخته تا توانسته

است شیرینی‌ها و تلخی‌های دوران کودکی را که جز با سیری واپس گردنده به ژرفای زمان بدست نمی‌آید، زنده و مجسّم سازد:

در کودکی اشتیاق ماهی‌ها به باران
و سرسپردگی آفتابگردان‌ها را
به خورشید دیده بودم
اما ندیده بودم
بهار با پای خودش
پله‌های آبی را چگونه پائین می‌آید
گیلاس‌ها در لباس دلخواه سبز
که هم زیباست و هم با سفید همخوان
هنوز بر درخت کالند ... .[۲]

سراینده برای نشان دادن آنچه در کودکی و نوجوانی دیده و آنچه امروز در پنجاه و چند سالگی می‌آزماید، شگردهای ویژه‌ای به‌کار می‌بَرد، از جمله ادراک‌های خواس را به‌هم می‌آمیزد، صدا را شیرین و رنگین می‌یابد، رگه‌های گوگردی را که بر پوست شب افتاده است مشاهده می‌کند، می‌بیند که بامداد قرمز نارنجی از دل فیروزه‌ای آبی برمی‌آید، از مخاطب می‌خواهد وی نام سرخش را با قاصد بفرستد، جائی در توصیف «خیار» می‌نویسد:

پسرک سبزه/ به بادبادک نارنجی/ زرد می‌خندد.[۳]

رنگ چیزها در اشعار علوی، نقش کانونی دارد: سفیدی برف و نارنجی خرمالو در گفت‌وگویند، بچه‌ها عاشق رنگ‌های سبز و آبی و حتی عاشق رنگ خونسرد سفید هستند، این‌جا، زیر ماه کسی است که سراینده را به خواب‌های کودکی‌اش می‌برد و زمانی که سراینده شعرهایش را می‌خواند، سر و کله‌اش پیدا می‌شود چرا که شاعر با همین لهجه حسّ کهربائی او را بیدار کرده است، کلاغ قبائی از مخمل سیاه دارد ولی همان خبرچین چشم سفیدی است که بود!

بازی با رنگ‌ها، حس‌آمیزی، وصف تغزلی منظره یا شخص، نگریستن به سویه‌های نادیدهٔ اشیاء، سبکروحی در رویاروئی با دیده شده‌ها و آزموده‌ها ... شعر علوی را گاه به تغزل ناب (که گاهی نیز کمی محزون است) می‌رساند:

زیباست / یا با خود رنگی از زیبائی دارد/ بانوی روبرو/ در پرنیان نازک سرخابی/ سرخ است/ آن‌جا که با کرشمه/ در شقایق خم می‌شود/ و آبی است/ که بی‌مضایقه/ از چشمه آب بر می‌دارد/ بی‌شک/ بانوئی که جهان به او می‌نگرد/ و کوه تقلید صدای او/ زیباست.[۴]

این قسم سروده‌ها خواننده را به یاد لحظه‌های تغزلی شاملو و فروغ می‌اندازد (در مثل آن‌جا که در شعر شاملو آمده: آی عشق/ چهرهٔ آبی‌آت پیدا نیست) و در این‌جا ـ در شعر «بانوی جهان» ـ زنی وصف می‌شود که به صورت سرنمون (کهن الگو) درآمده، همان باشنده‌ای که احتمالاً در اساطیر، تجلّی «بزرگ بانوی هستی» است. آیا این بانو تمثیل یا صورت نمادینی نیست که در ژرفای ناخودآگاهی عمومی انسان (تعبیر یونگ) پنهان شده یا پنهان بوده و امروز به مدد شعر، قصه، نقاشی یا رُمان از پنهانی به آشکار آمده است. در این عرصه گوئی دریچهٔ جان انسان به جهان دیگری گشوده می‌شود و آزمون هنری وی از واقعیّتی جز این واقعیت روزانه خبر می‌دهد. باغی است سبز در آن سوی جهانی بی‌جان و افسرده کننده که ما برای خود ساخته‌ایم. آن‌جا که به گفتهٔ فروغ:

سخن از زندگی نقره‌ای آوازی‌ست
که سحرگاهان فوارهٔ کوچک می‌خواند.

این‌ها اشاره است و حتی نام ویژه «بانوی جهان» اشاره‌ای است که نیازمند رمزگشائی است. به نظر رولان بارت «شاید ساحتی است که فرد باید خود را در آن غوطه‌ور سازد، غرق در همهٔ پریشان خیالی‌های آن، و هم باشنده‌ای است عزیز، متراکم و خوشبو که باید آن را چون گل از هم بگشائیم ... نشانهٔ

پُرحجمی است که پیوسته از بافت معنائی سرشاری باردار است که هیچ فرسایشی نمی‌تواند آن را سائیده یا کوچک کند.[۵]

البته بیشتر اشعار غنائی «از رنگ کودکی» به چیزها و رویدادهای کوچک و ساده می‌پردازد. سراینده یا در مقام کودک سخن می‌گوید یا به دورهٔ کودکی بازمی‌گردد. در خیال نارنج‌های شستهٔ زمستانی را می‌بیند، چقدر تماشائی‌اند! هم‌کلاسی‌هایش را نیز صدا می‌کند. گوئی «عشق باریده است»، تا شعر به زادبوم و کودکی به خانه (باغ همیشگی)اش، بازگردد.

مایهٔ دیگری که همراه با اشتیاق پُرشور به دورهٔ کودکی در دفتر «از رنگ کودکی» به پیش‌نما می‌آید بازیگوشی و شادی حُزن‌آلود کسی است که خیلی به پرنده، آسمان، چشمه، رود، باغ، خویشان و دوستان توّجه دارد و البته باید توّجه داشته باشد. این قسم شگرد شاعرانه که امروز به دلائلی بازار گرمی یافته است پاسخی است به خشونت جهانی که بیش از اندازه افزار واره و افسرده‌کننده شده است. بازیگوشی کلامی، ریشخند، طنز، جدیّت‌ها و سخت‌گیری‌های اجتماعی را آماج حمله قرار می‌دهد و آنها را به استهزاء می‌گیرد. در این‌جا قصه‌گوئی و شعرسرائی دربردارندهٔ نظری قاطع دربارهٔ باورها، آینده، اشخاص و رویدادها نیست و به تعبیر حافظ قسمی استهزاء یا «رندی» است که فرحناک کردن آدمی را در آماج خود دارد مانند روایت‌های «تریسترام شندی» لارنس استرن که برخلاف روش زندگی‌نامه‌ها و رُمان‌های معاصر او، شرح زندگانی‌اش را از زمان پیش از زاده‌شدن خودش بیان می‌کند و می‌خواهد جهش تفکر و انگیزهٔ انسانی را به سوی بازی نمایش دهد. بُن‌مایهٔ این رُمان تصویر انسانی است بازیگوش و سرزنده و افزون بر این از نظرگاه استرن، «انسان باشنده‌ای احساساتی است و در پی شورها و انگیزه‌های حسّانی خویش است.»

سرایندهٔ *از رنگ کودکی* برخی اشیاء، پرنده‌ها و آدم‌ها را در قالب شوخی و بازیگوشی می‌بیند:

به رنگ‌ها که رو بدهی خودشان را پهْن می‌کنند روی بوم
بلند بشو هم نیستند.[۶]
«همینگوی» آخرین باری که این‌جا بود
آن قدر پیر شده بود که ماهیخوارها به جایش به ماهی‌گیری می‌رفتند.[۷]
چه بهتر اردی‌بهشت [بیاید] و با قلم باران شعر بلند علف را بنویسد[۸]
گیلاس، شلیل و سیب گلاب (سه یار دبستانی)
تا آخر خرداد وقت دارند خودشان را برسانند[۹]
هیچ‌کس حریف خودشیفتگی ماه نمی‌شود
که فکر می‌کند هنوز زیباترین عروس دنیاست.(۱۰)

می‌بینیم که در این مثال‌ها منطق زبان رسمی کنار گذاشته شده و شاعر از افعال، صفات، تعابیر و جناس‌های زبان به صورتی طنزآلود یا استهزائی بهره گرفته است. گیلاس و آن دو میوهٔ دیگر یاران دبستانی‌اند که باید تا آخر خرداد خود را به بازار برسانند یعنی از حالت کال به‌در آیند و رسیده شوند. برخی از جمله‌ها سراینده در بردارندهٔ اوصاف یا جناس‌هائی است که معانی آنها زود به دست نمی‌آید و باید بر بنیاد قرینه‌های موجود در آن جمله‌ها، آن را رمزگشائی کنیم چرا که ریشه در پیش ـ دهش‌ها و ترانه‌های عامیانه و تعابیر زبانی دارند. به‌عنوان نمونه قطعهٔ «قصه» را که از نمونه‌های موفق سراینده در زمینهٔ بازیگوشی و جناس‌های زبان است در نظر آورید.

در این‌جا سراینده از زمانی سخن می‌گوید که در شکم مادر بوده و می‌خواسته شاعر باشد. حرفی زده بوده که باید پایش بایستد. هزار سال فکر می‌کند تا این‌که خدا کلمه را می‌آفریند:

بعد شیطان کلمه را اغوا کرد

کلمات کوتوله دنیا را برداشته بود
که هیچ سیلابی نمی‌توانست نسل‌شان را از زمین بردارد
صبح‌ها که بیدار می‌شدند به چَرا می‌رفتند
از هوا می‌خوردند
در علف می‌خوابیدند
و در آفتاب گرگم به هوا راه می‌انداختند
عصرها هم دست از پا درازتر به خانه برمی‌گشتند[۱۱]

این «کلمه‌های کوتوله» بعد جای‌شان تنگ می‌شود و به مدرسه می‌روند و در زنگ تفریح روزنامه‌نگار و شاعر جماعت را خرس وسط بازی خود می‌کنند و در صورت امکان کار به دست آنها می‌دهند.

می‌بینید که کلمه‌های گول شیطان خورده چه الم شنگه‌هائی به راه می‌اندازند. اشارهٔ سراینده به نیروی جادوئی کلمات است که در این‌جا دست به شیطنت می‌زنند و اشخاص و باورهای سفت و سخت و سیماهای عبوس را «مَنتر» می‌کنند. فصل آخر رمان «تریسترام شندی» را در نظر آوردید که با این گفت‌وگو پایان می‌گیرد

مادرم گفت: خاک عالم! داستان چیست؟

یوریک گفت: آسمان و ریسمان ـ و یکی از بهترین‌هائی است که به عمرم از این نوع شنیده‌ام.[۱۲]

اما گمان نبریم که «آسمان و ریسمان» این قصه‌ها و اشعار مطالب بی‌معنائی است که به دلخواه کنار هم چیده شده و چیزهای نامتجانسی را نشان می‌دهد. این موضوعات نوع خاصی از کمدی است که ساختن آن از ساختن تراژدی نیز دشوارتر است. فقط کلمه‌های ترشرو، جدّی، کلمه‌هائی از نوع اشعار ناصرخسرو که گاه بسیار تهدیدآمیزند ... نشان‌دهندهٔ واقعیت‌های زندگانی

بشری نیستند. مطایبه‌های سنائی، مولوی، سعدی، حافظ و عبید زاکانی نیز واقعیّت زندگانی آدمی را بیان می‌کنند امّا این واقعیت از نوع دیگری است:

خودم سر به سر خودم می‌گذارم
تا آویزان شوم از دبّ اکبر
فقط این مانده است رختخوابم را
پرتاب کنم به خواب ستاره‌ها.[۱۳]

این‌گونه مایه‌های اندیشه‌ورزی ـ تخیلی چیزهائی است بیش از مبالغه. در این زمینه‌گوئی ما دو نوع واقعیت داریم. واقعیت عادی در مثل زمانی که می‌گوئیم «از شاخهٔ درخت آویزان می‌شویم» و واقعیّت هنری که جهان را نه آن‌چنان که هست بلکه آن‌چنان که هنر آفرین می‌بیند، به تماشا و نمایش درمی‌آوریم، همچون شعر «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» حافظ یا عبارت «شلنگ‌انداز میان ستارگان رقص می‌کنم. دیوانه به تماشای من بیا!» نوشتهٔ شاملو. حتی از این فراتر رفته و می‌گویند واقعیّت‌های عریان برونی وجود ندارد. این‌ها حتی تردید دارند کسی بتواند شمارهٔ تلفن خود را بدهد بی‌آن‌که چیزی از خود همراه آن کرده باشد.[۱۴]

سراینده در زمینهٔ طنز و استهزاء و بازی با کلمات خود را در دنیای کودکان محصور نمی‌کند و در برخی قطعه‌ها به سراغ معلمی سخت‌گیر، دوستی پولدوست و مُمسک، برخی رویدادهای سیاسی مانند کودتای مرداده ماه ۱۳۳۲، سیاست یکه‌تازی آمریکا و خودکامگان کشورهای پیرامونی می‌رود و با سلاح استهزا با آنها می‌ستیزد. در جائی معلمی مفلوک و بی‌دست و پا به نام آقای هیدجی که از عهدهٔ ادارهٔ کلاس برنمی‌آید و خنده و موسیقی را گناه می‌داند بی‌جهت بچه‌های کلاس را به چوب می‌بندد. میلیونر معروف اوناسیس هم از نظر سراینده کسی است که با همه ثروت، برای یک سنتْ دستمزد کارگر چانه

می‌زند امّا صدها میلیون دلار مهریهٔ «ژاکلین» می‌کند. در قطعهٔ دیگر چهار پسرند که هر کدام هوائی به سر دارند. یکی از آنها حتی دل خوردن مال دیگران را ندارد و بزرگ که می‌شود «بازاری» از آب درمی‌آید. کلاغ بیچاره هم از نظر سراینده «عضو دائمی سازمان جاسوسی است» (به مناسبت این‌که او را خبرچین نامیده‌اند) و هم او «به کوری چشم بوش/ گوش خانم رایس و آقای کیسینجر ـ را که این روزها پا از پا نمی‌تواند بردارد/ می‌گیرد/ کلاغ‌پر/ می‌بَرد تا چشمه آریزونا و تشنه برمی‌گرداند و نیز می‌گوید لولهنگ دموکراسی آمریکا، امروزه خیلی آب بر می‌دارد!

در این قسم مطایبه‌ها، بیان مستقیم است و سخن بوی مضمون‌سازی ـ نه مضمون‌آفرینی ـ می‌دهد و لطافت و ظرافت عبارت‌هائی را که پیش‌تر آوردیم ندارد. البته روش‌هائی از این دست برای استهزاء سیاست و سیاست یکه‌تاز در آثار ناباکوف، رومن گاری، هینریش بول و در ایران در آثار شاملو، رحمانی، فروغ و پست‌مدرن‌ها نیز هست. تاباکوف در رُمان *بند سینیستر* آدمی به نام «کروگ» را در حال توهّم نشان می‌دهد «کروگ در روسی معنای دایره دارد). این شخص چاله‌ای لبالب از آب باران را از پنجرهٔ بیمارستان می‌بیند، جائی‌که همسرش در حال مُردن است. چاله‌ای که شکل یاخته‌ای در آستانه دو نیمه شدن است، به صورت مایه‌ای فرعی در سراسر رُمان پدیدار می‌شود: قطرهٔ جوهر در فصل چهارم، لکهٔ جوهر در فصل پنجم، شیر ریخته در فصل یازدهم ... در این تصویرها هم دنیای نرم‌دلی و روشنائی و زیبائی نشان داده می‌شود و هم دنیای سنگدلی و درنده خوئی. اما به نظر ادموند ویلسن، ناپاکوف این قسم مضامین را خوب از آب در نمی‌آورد. این موضوع‌ها با سیاست و تحولات اجتماعی سر و کار دارد ولی چون نویسنده به این مسائل علاقه‌ای ندارد، آنها را نیز درست درک نمی‌کند، چرا که خودکامه‌ای مانند «وزغ» به سادگی آدم پست و نفرت‌انگیزی است که شخصیّت موقر و والاتباری را مثل «کروگ»

می‌آزارد. نویسنده نمی‌داند «وزغ» چرا و چگونه می‌تواند بر دیگران چیره شود یا انقلاب او چه مفهومی دارد؟ به این دلیل تصویری که از ماجرا به دست می‌دهد کمابیش متقاعدکننده نیست. هنرمندی ممکن است سیاست را جدّی نگیرد ولی اگر این مسائل را موضوع [شعر یا داستان] قرار داد باید بداند دعوا بر سر چیست... در کنار آلمان نازی و روسیهٔ استالینی واقعی، ماجرای استاد دانشگاه شوریده بخت ناباکف حال و هوای مضحکه‌ای ناخوش آیند دارد. آنچه برای نویسنده باقی می‌ماند به طنز آوردن رویدادهائی چنان وحشتناکند که اساساً به طنز نمی‌آیند، چون برای به طنزآوردن هر چیز باید آن را بدتر از آنچه هست نمایش داد.[۱۵]

بر بنیاد این داوری و نقد می‌توان به این نتیجه رسید که «استاد هیدجی» که آدمی دست و پا چلفتی و حتی رقت‌انگیزی است نمی‌تواند مایهٔ خوبی برای طنز و استهزاء باشد چرا که شوخی و طنز و استهزاء زمانی گُل می‌کند که به گفتهٔ «برگسن» احساس همدردی و رقّت موجود نباشد، اگر ما در خیابان ببینیم مردی عصا قورت داده و متکبّر پا بر پوست موز نهاده و زمین می‌خورد، می‌خندیم چون که در این‌جا آن شخص به‌طور طبیعی از مرتبه‌ای که برای خود قائل است نزول کرده و به شیئی تبدیل و اسباب خنده شده است امّا اگر ببینیم دختر بچه‌ای همان وضع را پیدا کرد، بی‌درنگ به سوی او می‌دویم و به یاری‌اش می‌شتابیم چرا که احساس همدردی و رقت در این‌جا اجازهٔ خنده و استهزاء به ما نمی‌دهد. آنچه سراینده دربارهٔ همشاگردی خسیس خود (بازاری بعدی) و کیسینجر پیر مفلوج و گوش خانم رایس و فضله‌ای که کلاغ بر کاخ سفید انداخته است نیز آورده است به مایهٔ طنز راه نمی‌برد و در چارچوب طنز جامعه‌شناختی نیز قرار نمی‌گیرد. بدون تعارف شوخی بی‌مزه‌ای است و همین‌طور است عبارت‌هائی از این دست:

گاو به گاوی‌اش/ تره‌اش را خُرد نکنی/ با موسیقی گاب/ لی‌لی بـه لالایـش نگذاری/ به صرف شاخی که خدا از خر گرفت و به او داد/ شیر بده نیست کـه نیست.[۱۶]

در دفتر *از رنگ کودکی* گزارش سـفر سـرانیده بـه سـوئد، ژاپـون و ... بـه صورت نامه آمده است که گرچه نکته‌های طُرفه‌ای در بر دارد، در اساس شـعر نیست. در مثل دربارهٔ شخصی به نام آقای اریکسون «از اقلیت‌های نورمانـدی)، مالک سوئیت که مالکی با انصاف و نجیب‌زاده است می‌نویسد:

صبح به صبح از تنها گاو و رزاشان می‌دوشد و به زور،

به خورد سوئدی‌های اقلیت و ایکینگ می‌دهـد، پـول هـم بـالایش مطالبـه نمی‌کند.[۱۷]

خوب، این عبارت‌ها که شوخی نیست. چندان مهـم و جـدّی هـم نیسـت، بـه ژرفای معنا هم که نمی‌رود (بگذریم از این‌که گاو و رزا یعنی گاو نر نمی‌تواند شـیر بدهد!) پس چرا در دفتر شعر آمده است؟

برخی طنزهای نویسنده تلخ است و خواننده را دچار احساس همدردی ژرفـی نسبت به شخصی می‌کند که موضوع طنز قرار گرفتـه. سـراینده از مـادر بـزرگ‌اش سخن می‌گوید و از «جواهر» پیشکارخانه، مادر بزرگ آدمی است بسیار سخت‌گیـر و «جواهر» ـ دده سیاه خانه ـ ساده و ساده‌دل است.

جواهر در حال شستن مفرش است که کلاغی صابون را به یغما می‌برد

طفلک! هر چی کشتیار خانم بزرگ شد

که صابون را کلاغه دزدید، به کتش نرفت.[۱۸]

آخر سر خانم بزرگ، جواهر را بی هیچ داشـت و چاشـت از خانـه بیـرون می‌کند. قطعه بیست و هفتم کتاب نیز وصف حال اوست: شوهرش زیر دیـوار شکسته زنده به گور می‌شود، پسرش هرگز به دنیا نمی‌آیـد و دختـرش سـر زا

می‌رود. نوه‌اش می‌بایست «سپیده» نامیده شود ولی این فرصت هرگز نصیب جواهر نمی‌شود

سپیده‌ای که از وسط مِه تَر آمده بود

و هرگز نتوانست از پس آفتاب برآید.[۱۹]

این است که او به این نتیجه می‌رسد که به خانهٔ پشتی‌اش (خانهٔ اجاره‌ای‌اش) نمی‌ارزد. به این ترتیب با «جواهر» به صوفیان می‌رسیم که می‌گفتند دنیا «سرای دو در»، «رباط ویران» و «عروس هزار داماد» و «عجوزهٔ عروس‌نما» ست و به قرون وسطی‌ها که باور داشتند دنیا «درهٔ اشک‌ها» ست. البته این عبارت «هوراس والپول» که بر پیشانی کتاب آمده است، در این زمینه حاکی از «خالی بودن عریضه» نیست!

سیدرضا علوی با شاعران دو دهه اخیر، شاعرانی مانند عبدالرضائی، فلاح، پگاه احمدی و نیز با شاعران دهه‌های پیش مانند سپهری، فروغ، عمران صلاحی ... همسایگی‌هائی دارد امّا نگاه او نسبت به اشیاء و رویدادها ـ گرچه رنگ عرفانی دارد ـ بیشتر به موج‌های اشعار دهه‌های ۷۰ و ۸۰، به عبدالرضائی، فلاح، علیشاه مولوی، حافظ موسوی، هرمز علی‌پور مانند است و در همان زمان زبان و بیان ویژهٔ خود را دارد. اشعار دهه‌های ۷۰ و ۸۰ تا حدودی مطلق‌گرائی را کنار گذاشته و هر نوع «فرجام‌شناسی» را در معرض تردید قرار داده است. در جهان امروز وضعیّت‌های بی‌شماری به‌وجود آمده، جهان ما پُر از دلشوره‌ها، بدفهمی‌ها، حیرت‌ها، اوج و فرودهاست. شعر و قصهٔ جدید در سویه‌ای از سویه‌های خود می‌کوشد فراروند باژگون‌سازی‌ها را به نمایش درآورد، چیزها و رویدادهائی را که با حرکت و چرخشی سرکش و مقاومت‌ناپذیر، منظرهٔ ما را به طوری همه جانبه در برمی‌گیرد و آشوب، بی‌اطمینانی و ناپایداری زندگانی امروز را رقم می‌زند تا آن‌جا که به گفتهٔ علوی:

شعر کبریتی است که جخ
زیر پای خودش را روشن نمی‌کند.[۲۰]

امّا در جای دیگر سرایندهٔ کتاب باریدن عشق را می‌بیند و امیدوار است شعر به زادبوم خود ـ سرزمین امید و زیبائی ـ بازگردد. حُزنی که در اشعار او هست ـ همان حُزن خاوری ـ گرچه دل را به درد می‌آورد و بر دیده اشک می‌نشاند، باز از القاء شادمانی تهی نیست و کسانی که در این دفتر برای یافتن معانی نغز و شعر دست به سفر زده‌اند، بی‌گمان بعد از این سیر و سلوک دست خالی به زادبوم خود باز نمی‌آیند. به هر حال به تعبیر خود او:

آسمانی که می‌بارد (بی‌گمان) چیزی برای گفتن دارد.[۲۱]

پی‌نوشت

۱ تا ۴. *از رنگ کودکی*، ۱۲۰، ۲۰، ۶۱، ۱۱۸، تهران، ۱۳۸۶

۲. *پروست و من*، ترجمهٔ احمد اخوت، ۷۲ و ۷۳، تهران، ۱۳۸۳

سخن می‌گوئی کلمه‌ها در من آزاد می‌شوند*
مجموعهٔ اشعار مینا دست‌غیب

مینا دست‌غیب سال‌هاست شعر می‌گوید و هشت دفتر شعر سروده و به چاپ رسانده است. او لیسانسیهٔ زبان انگلیسی است و سال‌ها در دبیرستان‌ها تدریس کرده و همچنین کتاب زیاد خوانده است. نخستین کسی که مرتبهٔ شاعری او را دریافت منوچهر آتشی بود که در مجلهٔ *تماشا* نقدهائی دربارهٔ دفترهای او: *غمناکان صبح*، *داس‌های عصر* نوشت و از جمله گفت که: «نگاه این سراینده نگاهی است اندوهناک و در مراحل بعدی کاونده و جوینده. حاصل نگاه نخست صداقتی است که در بیشتر اشعار او احساس می‌کنیم. نگاهی که گویی اشیاء و عناصر طبیعت و جلوه‌های عادی زندگانی را از ورای خاطره‌ای می‌بیند، خاطره‌ای دوردست که انگار همه چیز را دور و محو (از آیینه‌ای غبار گرفته) باز می‌خواند اما این‌ها بیان خاطره نیست بلکه خود زندگانی است». به تازگی پس از انتشار مجموعه شعر *سخن می‌گوئی، کلمه‌ها در من آزاد می‌شوند* آقای فیض شریفی نیز در روزنامهٔ *نیم‌نگاه* مقالهٔ انتقادی ارزنده‌ای در این زمینه به چاپ رساند که بسیار در خور توجه است و همچنین صدرا ذوالریاستین، در همان روزنامه مطالبی گویا و شاعرانه دربارهٔ اشعار این

---

* *سخن می‌گوئی، کلمه‌ها در من آزاد می‌شوند*، مجموعهٔ هشت دفتر شعر، مینا دست‌غیب، شیراز ۱۳۸۶

کتاب و سراینده آن نوشت. اکنون نوبت من است که این کتاب را در بوتهٔ نقد بگذارم و دربارهٔ آن داوری کنم اما...

مجموعه *سخن می‌گوئی* اشعاری است در قالب آزاد، غالباً بدون وزن عروضی و نیمایی و به شیوهٔ همان فورمی که شاملو با بهره‌گیری از نثر مصنوع و مسجّع فارسی کلاسیک و الهام‌گیری از قطعه اشعار اروپایی که صورت کمپورسیون (تصنیف هماهنگ، پیوسته و با انسجام) دارد، در ادب معاصر ساخت و رواج داد و امروز پس از قالب و وزن «نیمایی» رایج‌ترین فورم شعرنو سرایی است. منوچهر آتشی که در شناخت شعر شامه‌ای نیرومند داشت به خوبی تشخیص داد که نگاه سراینده *سخن می‌گویی*، نگاهی مغموم، کاونده و جوینده است و اشیاء و رویدادهای زندگانی را از ورای خاطره می‌بیند اما آتشی نمی‌دانست این خاطره‌ها از کجا آغاز شده و چگونه شکل گرفته‌اند، شاید لازم هم نبود بداند، خوانندهٔ شعر دودی را از دور می‌بیند و آن را دال بر وجود آتشی می‌داند. او از حال آتش و حال کسی که از آتش گذشته است چه می‌داند. به تعبیر شاعر:

خنده می‌بینی ولی از گریهٔ دل غافلی

خانهٔ ما از درون ابر است و بیرون آفتاب

این‌که من بهتر از آتشی می‌دانم خاطره‌های سراینده از چه قماشی است دال بر این نیست که از شاعر مشهور بوشهری شعر شناس ترم بلکه دال بر این است که خاطرهٔ مینا خاطرهٔ خود من نیز هست. ما هر دو از آتشی که فضای کتاب *سخن می‌گویی* را مشتعل کرده است گذشته‌ایم، با چند خواهر و برادر دیگر، آسیب‌های سیلابی را از سر گذرانده‌ایم که یادآوری آن امروز نیز برای من که سرد و گرم روزگار بسیار چشیده‌ام، بسیار دردناک است. خواننده می‌تواند ایراد بگیرد که اشعار دفتر شعر *سخن می‌گوئی* خیلی محزون، حسرت‌آمیز و حتی وهمناک و تیره است اما اگر بداند سراینده دختر کوچکی بود و یک روز در نهایت بهت مرگ پدر و خواهر را شاهد شد و همچون قایق

کوچکی در اقیانوس متلاطم زندگانی افتاد و سوانح بعدی زندگانی‌اش هر دم به حس تراژیک و غم‌آفرین او افزود، آن گاه شاید حق به جانب سراینده بدهد که آتش درون خود را در کلمات بریزد. این‌ها کلمات ظریفی نیستند بلکه «داغ لاله«اند که نقش خود را بر لوح جان زده‌اند:

من نیستم
که می‌خوانم
تنها زانو می‌زنم
کنار این محراب
و کشتزار ویران را می‌گریم.[1]

شکل کار این‌گونه موارد را روان‌شناسی سراینده تعیین می‌کند نه نمونه‌های پیشین اشعار نو که در پنجاه سال اخیر بسیار گسترش یافته است. مُرادم این است که بعضی از شاعران بدون داشتن زمینهٔ عاطفی و تجربی، برخی از شکل‌ها (فورم‌ها)ی موفق نیما، سپهری، شاملو یا اخوان را الگو قرار می‌دهند و احساس‌ها یا نظرگاه‌های خود را در آن می‌ریزند. پیداست که نتیجه کار در این‌جا چندان رضایت بخش نمی‌تواند باشد چرا که آنچه شکل کار را تعیین می‌کند نه نمونه‌های پیشین بلکه عاطفهٔ سرشار و اندیشهٔ نو سراینده است و این همان تفاوتی است که بین «دماوند» ملک‌الشعراء بهار و «اندوهناک شب» نیما وجود دارد. قصیدهٔ بهار مضمون تازه‌ای را در فورم کهن ریخته است اما ایده و شکل شعر نیما هر دو تازه و ابداعی است. اگر بخواهیم در این زمینه مثالی بیاوریم احتمالاً شکل و محتوای *هملت* شکسپیر مثال و نمونهٔ مناسبی خواهد بود. هملت پس از گذشت چند صحنه، با شبح پدرش رویاروی می‌شود. همچنان‌که وضعیّت درام روشن‌تر می‌شود تماشاگر خودآگاه یا ناخودآگاه منتظر نمایان شدن شبح می‌ماند. صحنهٔ دیدار پدر و پسر در شب است، زمانی که در انتظار پدیدار شدن «شبح»، بیم و هراس تشدید می‌شود.

شیپور پاس شب غوغا برانگیز است و آوای آن از بیرون به درون منتقل می‌شود. درام‌نویس در این‌جا از هنر مقابلهٔ شبح و هملت جوان سود می‌جوید. گفتار هملت تلخ، گزنده، گرفته و خشن است. لحن گفتار از واقعیتی عادی بر می‌گذرد و رنگ وحشتی می‌گیرد، وحشتی والا و عظیم بدان‌سان که گوئی تماشاگر را در تماشای اقیانوسی به خروش آمده به دام می‌اندازد. در این صحنه کلمه‌های مقطع و بم و گرفته با آوای مجدد ناقوس در هم می‌آمیزد و انتظار تماشاگر را به اوج می‌رساند. این صحنه رابطهٔ شکل کار و روان‌شناسی را نشان می‌دهد، به طوری که می‌توانند این دو، آن را به کمک یکدیگر تعریف کنند. این روان‌شناسی، روان‌شناسی خواننده و تماشاگر نیز هست. آنچه در برابر و درون هملت جوان می‌گذرد و در برابر و درون تماشاگر نیز جریان می‌یابد. رضایت خاطری که تماشاگر از تماشای صحنه می‌یابد رضایت خاطری تراژیک است و بغرنجی‌ساز و کار عاطفهٔ بشری را نشان می‌دهد

با توجه به این نکته اکنون می‌توان شکل کار اشعار *سخن می‌گوئی...* را به سنجش گذاشت. اشعار نخستین سراینده غالباً ساده، مقطع و آشکار (صریح) است و گاهی در سطح جریان دارد. اندوه، خفگی و تشویش سراینده به آشکار بیان می‌شود و گاهی نیز خالی از ابهام نیست:

تا آخرین چکامه
اینک شمارش هر سنگر
باید باران
جرقه زند
یا باز
زین شهر رخت بربندم[۲]

در واقع به نوشته آتشی «سراینده در دفترهای نخست شعر خود، سفرش را از سطح آغاز می‌کند و در این حال بیرون اشیاء را می‌بیند و گاه اشیاء را در

غیاب خود، محتوا بیشتر دلشوره است و تشویش و سردرگمی و جستارگری و بینش ژرف شاعرانه. به همین دلیل استعاره‌ها و اشاره‌ها را به دوردست نمی‌برند». در مثل در کتاب *ماه در کاریز* می‌خوانیم:

وقتی به باغ‌های تاریخ می‌نگرم
می‌گویم باید کسی در آفتاب بخواند.[۳]

تعابیر و استعاره‌های این قطعه‌ها غالباً آبستره (انتزاعی) است. در مثل «باغ‌های تاریخ» معنایی القایی و برانگیزاننده‌ای ندارد. روشن نیست آن کسی که باید در آفتاب بخواند چگونه آدمی است یا این تعبیر قدیمی در قطعهٔ «تک شاخه»:

مژدهٔ آفتاب و قامت کوه بازگشت غرور و عشق و شکوه

که صرف‌نظر از همه دشواری‌های بدیعی و فنی شعر، مصراع نخست در مثل باید این‌طور نوشته می‌شد:

مژدهٔ آفتاب و طلعت کوه

اما چنین دشواری‌ها و نقص‌ها و کمبودهایی در اشعار نخستین هر شاعری طبیعی است. آنچه مهم است سیر و سلوک شاعرانهٔ سراینده است که طبعاً از بدوی و ساده آغاز می‌کند و رو به کمال می‌رود. شاعر راستین کسی است که مرحلهٔ توقف ندارد. همیشه در سفر است و به طور کامل از نتیجهٔ سرایش خود خشنود نمی‌شود، به دیگر سخن روی تاج افتخار نمی‌خوابد و می‌داند با کوشش مُدام است که قطره قطره جمع و دریا می‌شود.

کلمه، لحن و به‌طور کلی زبان در شعر به‌طور ویژه‌ای به‌کار می‌رود و کاربُرد شعری آن با کاربُرد عادی‌اش تفاوت دارد و می‌یابد. ساختار صرفی و نحوی زبان در عرصهٔ شعر، ساختار خاصی است و شاعر این ساختار را طوری به‌کار می‌اندازد که خواننده یا شنونده را در برابر کار یا حالت یا دورنمایی غیر منتظره قرار می‌دهد. در واقع شاعر با کوه، درخت، دره، چشمه، ساختمان‌های شهر و اشیاء... رابطهٔ وجودی پیدا می‌کند. برای او همهٔ اشیاء هستی دارند و به

زبانی ویژه و گاه مرموز سخن می‌گویند. در مثل سعدی و حافظ در شعرهای خود از «سرو» زیاد سخن می‌گویند. واژه «سرو» در اشعار و زادگاه آنها جای خاصی دارد به‌طوری که حتی می‌تواند صورت و رفتار دلدار آنها را به خود بگیرد. از سوی دیگر این کلمه از این مرز برمی‌گذرد و پیوسته و در هماهنگی با واژه‌های دیگر، معانی حسی، فکری یا تصویری ویژه‌ای القا می‌کند، در مثل سرسبزی و طراوت و چمان بودن را، باغ و بوستان را، بهار را و حس زنده بودن را.

در مجموعهٔ *سخن می‌گوئی*... تعابیر: گل اشک، کوچ پرنده‌ها، درخت خشک، ماه برهنه، شیشه‌های کدر، علف‌های هرزه، مقبرهٔ سرد سالیان، روز کهنه، گل‌های زرد، دشت افسون، خنده خشک امواج، واحهٔ بیمار، فصل سوگ، کشتزار ویران،راهرو تنگ، آماس پلک‌ها، تابستان خفه... همه و همه از فضایی سخن می گوید که در آن به سختی نفس می‌توان کشید. سیلی خروشان آمده و همه چیز را برده است و اثری اگر از آن هست آثار ویرانی است که مُهر و نقش خود را بر احساس و آگاهی شاعر زده است. دانستگی رنجبار و خستهٔ او به کاذب بودن همه نویدها و وعده‌ها پی برده و عناصر دور و برش را سخت بی‌اعتبار دیده است. در این هنگامهٔ پُر آشوب که همه چیز در برابر سراینده فرو می‌ریزد- دلخوشی به ظواهر وعده‌ها و رویدادها کارایی ندارد. این راه بردن به ژرفای فاجعه و تراژدی برای سراینده از آغاز زیست از کودکی پیش آمده است:

دستان کوچک من
و پت و پت آخرین مشعل
زنگار بسته بود انگار شب[۴]

سراینده در جهانی ساده، آرام و بهاری زیست نمی‌کند. فضای بیشتر اشعار او گرفته و غبارآلود است. دیدار او با درخت خشک است و باغ ویران و شبی که از امتداد علف‌های هرزه می‌گذرد و آستان سرد باغ، این همه این‌طور خلاصه می‌شود:

اما میان مقبرهٔ سرد سالیان
ساعات پُر طراوت مدفون بود
فریاد من... دالان وحشتی شد بی‌هیچ انتظار[۵]

رشتهٔ این لحظه‌های حُزن‌آلود و بیمناک حتی تا آخرین قطعه شعرهای مجموعهٔ *سخن می‌گویی*... کشیده می‌شود. در راه پر خطر و رنج‌آوری که سراینده می‌پیماید هر چیزی به عاملی آزاررسان بدل می‌گردد. عبور سراینده و همجنسانش در فصل سوگواری و بر شط جنون است. منظره، منظرهٔ گلی است که در مرداب می‌روید. مدار زندگانی مدار بسته‌ای است که در قطعه‌ای از این دست متبلّور شده است:

آن سو
حسرت پُر
خش خش جاده
زیر پای مار
باز نمی‌شود
این دایره
به‌چرخ دلقک
بر لبه چاه[۶]!

مشکل این نیست که چنین نظرگاه تراژیکی را رویدادهای اجتماعی یا سوانح زندگانی سراینده به‌وجود آورده و فضای تاریکی ساخته است که چشم چشم را نمی‌بیند یا فضای گرگ و میشی درست کرده که در مثل نویسندهٔ *بوف کور* نیز در آن نفس کشیده یا چنین اشعاری «تفسیر پذیرند و جوهر جاری تخیّل و اندیشه و عاطفه را مانند خون از رگ سطرها و بیت‌ها عبور داده‌اند و با نظرگاه متعهد و اجتماعی خود و با شکست عادت، زبانی تازه و شاداب آفریده‌اند». مشکل مرتبط است با نوع تجربه و در واقع مرتبط است با نوع

شعر. زبان این اشعار ممکن است تازه باشد اما شاداب نمی‌تواند بود. خود تعهد اجتماعی و شعر متعهد هم که امروزه به صورت شعار و کلیشه درآمده بدین گونه نیست که شعارهای سیاسی را برداریم و وارد شعر کنیم. البته انکار نمی‌توان کرد که در دوره‌هایی ویژه اشعار سیاسی نیز سروده شده و می‌شود ولی این‌گونه اشعار غالباً گذراست و در برابر سیل جوشان زمان دوام نمی‌آورد مگر این‌که شاعری توانا و باتجربه مانند «پاپلو نرودا» آنها را سروده باشد و به هر حال همین سروده‌ها نیز به‌طور نامستقیم و در جامهٔ استعاره‌ها و تمثیل‌های رنگین آرایش می‌یابد و توانایی تفسیرپذیری زیاد دارد. در مجموعهٔ *سخن می‌گویی*... تجربه‌های برآمده از نتایج رویدادهای سیاسی چند دههٔ اخیر به صورت اشاره‌ها یا قطعه‌هایی خوش ساخت به پیش‌نما آمده است اما همه آنها به صورت رمز و اشاره و تمثیل است نه به صورت بیان صریح و به‌ویژه در این قطعه‌ها دشواری زیست و کار و سوانح زندگانی زنان به شکل رمزآمیزی خود را نشان می‌دهد و بالاتر از این سروده‌هایی از این دست به قلب گذشته نیز نقب می‌زند و سلسله‌ای پیوسته از مصائب زنان گذشته‌های دور و نزدیک و حال را به بیان می‌آورد:

ترانه‌خوان کیستی/ قاصدک؟!/ رؤیای دیروز را/ پیوند می‌زنی/ و بر قلب شب/ زخمه‌می‌زنی/ با پنجهٔ چوبینت.[۷]

در همین زمینه سراینده گاه به واقعیتی مشخص‌تر اشاره می‌کند:

سنگ می‌بارد
چراغ کوچک
سرش را می‌دزدد.[۸]

یا صریح‌تر:

خواهان مرگ تاریخند
خواهان مرگ هر چه بوی وطن می‌دهد[۹]

خود سراینده در این زمینه می‌گوید: «انسان تا حدودی وابسته رؤیاست اما زمانی می‌رسد که رؤیاها کمرنگ می‌شوند یا می‌میرند. سه سال تدریس در محیطی کارگری در جنوب تهران سبب تحوّل در افکار و خواست‌هایم شد اما آنچه شما یأس فلسفی می‌نامید من یأس اجتماعی ـفلسفی می‌دانم که گریبانگیر انسان امروز است». بر این گزاره می‌توان افزود که نومیدی فلسفی یا اجتماعی و تأثیر رویدادهای اجتماعی و سیاسی در همهٔ آثار هنری اعم از کهن یا نو دیده می‌شود و اختصاص به انسان امروز ندارد. گو این‌که در عصر جدید، نومیدی فلسفی مانند همهٔ قضایای دیگر بغرنج‌تر و شدیدتر شده است چنان‌که «پاپلو نرودا» در دیدار با رامشگران و شاعران هند مشاهده کرده است: «آن‌ها با جامه‌های بلند سفید در بر، روی چمن چمباتمه می‌نشستند، نوعی دایره زنگی می‌نواختند و هر یک با صدای زیر و شکسته‌ای ترانه‌ای را که به شکل و میزان هزاران سال پیش ساخته بودند می‌خواندند. البته این آوازها آواز عشق و طلب شادی نبود بلکه آواز اعتراض، آواز بر ضد گرسنگی بود که در زندان سروده شده بود... در زمانی که آوازهای نو در گلوها خاموش می‌شود، میلیون‌ها تن در کنار پیاده‌روها و در حوالی شهر کلکته و بمبئی شب‌ها را پشت سر هم به روز می‌آورند، می‌خوابند، زاده می‌شوند و می‌میرند. نه خانه دارند نه نان و نه دارو[۱۰]... شاعر در برابر این واقعه چه می‌کند و چه می‌تواند بکند؟ او جز آن‌که متحول شود و با نظر دیگری، نظری همدردانه به جمع خانه به‌دوشان بنگرد و خود را در کنار آنها ببیند، چاره‌ای ندارد و باز به گفتهٔ «نرودا» آیا هیچ شاعری می‌تواند پس از گذشتن از آزمون‌های آتش و یخ همان که هست بماند؟

مجموعهٔ *سخن می‌گویی* چنان‌که گفتیم مجموعه شعری محزون است. به ندرت از شادی و امید سخن می‌گوید. در این‌جا سبزه‌ها اندوه سراینده را معنی می‌کنند، دردی نفسگیر دریچه‌ها را گرفته، پله‌ها رو به جانب سرداب دارند، در

راهرو بوی لاشه شب شنیده می‌شود، کودکی به لالایی مرگ دل سپرده است، زنی را می‌بیند که از گیسوان مرده‌ها تاریخ می‌سازد، گذر دردمندان از کوچه‌های زمستان است. دردها و رنج‌ها گر چه عمومی نیز هست به‌ویژه زنانه است و به ادب فمینیستی تعلق دارد و جز این نمی‌تواند بود چرا که سراینده زنی است دشواری‌ها و مصائب زندگی را تا مغز جان آزموده است. در این زمینه طبعاً نام دو شاعر کاملاً متمایز به یاد می‌آید: پروین اعتصامی و فروغ فرخزاد. پروین به رغم استعداد نیرومند شاعری خود را در شولای کهن پوشیده و غالباً در قصاید خود سخن از فرزانگی و اخلاق به میان می‌آورد اما فروغ قالب‌ها را می‌شکند و احساسات خود و همجنسان خود را به صراحت باز می‌گوید. اوج عاطفه و تخیل پروین جایی است که در دل اشیاء و باشندگان زنده رسوخ می‌کند و آنها را به بازنگری وا می‌دارد. او درون آنها را می‌کاود و ویژگی‌های ژرف آنها را ترسیم می‌کند. قطعهٔ «برگ ریزان» او نمونه خوبی در این زمینه است. خزان آمده است و جوانی گیتی به یغما رفته، نرگس، سرخ گل، نسرین را باد خزانی به تاراج برده است، پای قمری و پر بلبل شکسته. برگ کوچکی در این هنگامه می‌کوشد از یغمای خزان بگریزد پس خود را میان شاخه‌ها پنهان می‌کند تا دست خزان به او نرسد. شاعر با شخصیت دادن به برگ کوچک در حال زوال در واقع احساس خود را دربارهٔ زندگانی و مرگ بیان می‌کند. فروغ نیز در دورهٔ بعد البته با زبان و لحنی نوتر همه هستی خود را آیه تاریکی می‌بیند که معشوق را با خود تکرارکنان به سحرگاه رستن‌ها و شکفتن‌های همیشگی می‌برد و همچنین از باغ گل سرخی سخن می‌گوید که عاشق و معشوق هر دو به آن‌جا رفته‌اند. گر چه قیاس شاعران با یکدیگر چندان وجهی ندارد (مگر آن‌که به مدد این کار نوع شعر شاعران مقایسه شده و غوامض کار آن‌ها روشن شود)، با این همه می‌توان شعر پروین، فروغ و سراینده *سخن می‌گویی*... را از جهاتی مقایسه و بازسنجی کرد. اشعار این

شاعران و سرودهای زنان شاعر دیگر ادب فمینیستی معاصر ما را می‌سازد. در جناح چپ (چپ نه به معنای سیاسی) این ادب، پروین اعتصامی و سرایندهٔ *سخن می‌گویی*.. قرار دارند که به مشکلات اجتماعی زنان می‌اندیشند و در جناح راست این ادب «فروغ فرخزاد» ایستاده که در برخی از اشعار خود مسأله جسم و جنس زنانه را به عرصه شعر آورده است. ناقدی بدون توجه به این واقعیت نوشته است که اشعار سرایندهٔ *سخن می‌گویی*... که بعد از تجربه‌های فروغ نوشته شده است در عمل هیچ واکنشی نسبت به تجربه‌های او نشان نمی‌دهد، از درگیری با مسائل فردی (و خصوصی) پرهیز دارد و تجربه‌های گفتاری و نگاه ملموس و مشخص فروغ را نادیده می‌گیرد. سراینده به درستی در پاسخ این انتقاد می‌تواند بگوید در لحظهٔ سرودن شعر به هیچ چیز جز شعر نمی‌اندیشد و بعد به آن می‌نگرد، توجهی ندارد که چه سبک و سیاقی یا چه فورم و بیانی دارد و باید پشت واژه‌ها دریچه‌ای را که بر روح خود و جهان گشوده است باز یابد.

در این زمینه علی بابا چاهی شاعر معاصر نیز می‌نویسد: «در میان دفترهای شعر شاعر شیرازی مینا دست‌غیب به ترنمی عاشقانه می‌رسیم کمی تعجب می‌کنیم گویا به رسم ایام ماضی زنی از پشت پرده با مرد یا مردانی غریبه حرف می‌زند یا اینکه پروین اعتصامی را در حال سرودن شعری به فرض عاشقانه غافلگیر کرده باشیم: تا عشق راهی نیست/ تو حرف می‌زنی/ من گوش می‌دهم/ بیرون کلاغ‌ها بیداد می‌کنند/ دیروز آن آبگیر را دیدم.../ امروز/ من حرف می‌زنم و می‌دانم تا عشق راهی نیست. (*داس‌های عصر*، ۲۲)

فیض شریفی ناقد شعر در پاسخ این مطلب می‌نویسد: «این سخن از جهتی درست و از جهتی نادرست است. اگر مراد نویسنده نقد گستره‌های زنانه کامجویی، تمایلات جنسی باشد سراینده مجموعهٔ *سخن می‌گویی* هم به‌طور ذاتی و هم به طور تخیلی با چنین احساس‌هائی فاصله دارد. اگر مقصود آن است که شاعر از آوردن درونمایه‌های عاشقانه خودداری می‌کند این سخن را

نمی‌توان پذیرفت. درست است که شاعری می‌گوید به خرد بیش از سرشت اهمیت می‌دهد اما این گفته نیز یک پایش لنگ می‌زند زیرا عقل و خرد جز در ساختار شعر راهی ندارد (یعنی در ساخت فورم دخالت می‌کند) و شعر با سرشت و حس طبیعی همراه است. نهایت این‌که شاعر با درایت و هوشیاری ویژه‌ای افسار سرشت را در دست گرفته و در اصل و اصول شعرش با شعر پروین همراه نیست.

بهار و ارغوان‌ها/ دور تا دور چمن/ صبح و داغ جدایی/ یادت با من.[۱۱]

این نوع معشوق فراگیر است و منی به‌طور ذاتی محدود ندارد. شعر پروین برانگیزاننده و پرآشوبنده نیست. روان است، خوش آهنگ است... اما مانند شعر فروغ جوان‌پسند نیست ولی شعر سراینده مجموعه *سخن می‌گویی* برامده از راه میان‌بر است. این راه را خود برنگزیده که حرکت اجتماعی ـ سیاسی یا بحران‌های دوره جوانی مانند مرگ پدر، خواهر و شوهر بر روحیه شاداب او مهار زده و او را تنها و سرگردان در واحه‌ای بی‌انتها رها کرده است. ببینید بار و ضریب شیدایی شاعر چقدر دل را می‌لرزاند.

آن جایی/ قدم‌ها را/ می‌شماری/ شهاب را/ حرفی بر لبم می‌گذاری/ و می‌گذاری‌ام/ در تنهایی/ در تبم. شعری دیگر نیز او را نمایان‌تر نشان می‌دهد و می‌خواهد شولای شب را بدرد و به سوی روشن فردا گام بردارد:

ترانهٔ زن/ در جست و جوی فرداهاست/ و شب شولای درازش را بی‌هیچ تردیدی/ می‌بافد.[۱۲] شاعر عاشق طبیعت است. او عاشق همسر و فرزندان خود است و عشق او رنگ نمی‌بازد.[۱۳]

البته این داوری‌ها در جای خود درست است اما به ژرفای مشکل راه نمی‌برد. باید توجه داشت که نه فقط شاعر بلکه هر آدمیزادی به قسمی ویژه حرف می‌زند و خود را نشان می‌دهد و هرگز نمی‌توان انتظار داشت که در مثل شخصی نازک‌اندیش مانند شخصی خشونت‌پیشه یا آدمی پهلوان و جنگ‌آور همچون

درویشی افتاده سخن براند یا عمل کند. با این همه گاهی نیز کارها باژگونه می‌شود و آدمیزاد آشنایی‌زدایی می‌کند. نازک‌اندیش، سخت دل می‌شود و سنگین دل اشک به دیده می‌آورد، پهلوان دم از صلح می‌زند و درویش کوس جنگ می‌نوازد. آدمیزاد پیش‌بینی‌ناپذیر است و در شرایط گوناگون به صوّر گوناگون عمل می‌کند. به این ترتیب درمی‌یابیم که داوری دربارهٔ شخصیت و کار انسان‌ها به سادگی ممکن نخواهد بود و «هزار نکته در این کار و بار دلداری است». اما برای ادراک عشق که به گفته حافظ «نه در حوصلهٔ دانش ماست» راهی دراز در پیش است. احتمالاً همسایگی مفهوم عشق با مفهوم‌های مهر، دوستی، محبت، علاقه و دوست داشتن سبب شده است که اغتشاشی در دانستگی برای دریافت درست قضایایی از این دست به‌وجود آید. عشق مفهومی خاص است که به خطا در بسیاری اوقات در معنایی عام به کار می‌رود. به گزاره‌های زیر توجه کنیم:

مجنون عاشق لیلی بود. میهن دوست عاشق سرزمین خویش است. سقراط عاشق دانایی بود. این مرد نسبت به همسرش عشق دارد. شاعران رومانتیک عاشق طبیعت‌اند... در برخی از این قسم گزاره‌ها در کاربرد واژهٔ عشق بی‌دقتی به کار رفته است. در مثل درست این است که بگوییم سقراط دوستدار دانایی بود یا اشکانیان روی سکه‌های خویش به زبان یونانی خود را یونانی دوست (فیل هلنوس) می‌نامیدند... چنان‌که در این زمینه‌ها می‌بینیم نمی‌توان گفت سقراط عاشق دانایی بود یا اشکانیان عاشق یونان بودند. (فیلو یعنی دوستدار، طالب بی‌قرار) در یک کلمه عشق همانا شهوت تلطیف شده است و در اصل همین سرشت است که مایهٔ نگاهداری نسل آدمی و دیگر باشندگان زنده است و چنان‌که «نیچه» گفته است آوردن فرزند نیز نتیجه ضمنی خشنودی سرشت جنسی است. البته حتی کل زیست منحصر به این سرشت نمی‌شود و زندگانی (جامع زیست و زندگی) انگیزه‌های اصلی دیگری را نیز در بردارد. اما به هر حال زمانی که دربارهٔ سرشت‌ها پژوهش می‌کنیم نباید با واژگان‌هایی سخن گوییم که موضوع را تاریک و تیره می‌سازند. سرشت‌ها اساساً هر

یک در حد خود فریبنده‌اند و حالت نیرویی دارند اما سرشت جنسی به‌ویژه نیروی بیشتری دارد و در صورت منع به عوضی گفتن و شنیدن، فراموشی، خواب و رؤیا دیدن، کردار بی‌سبب، روان نژندی و روان‌پریشی می‌انجامد و در همهٔ سطوح بر شخصیت آدمیزاد اثر می‌گذارد. از این‌رو اشاره‌های گفتاری آمده در شعر فروغ را می‌توان بازتاب مستقیم شور جنسی دانست و در این زمینه از عشق سخن گفت اما در اشعار پروین آنچه دربارهٔ باشندگانی مانند گربه یا کبوتر یا گل‌آمده است باید به «مهر» و «دوست داشتن» تعبیر کرد. همچنین آنچه دربارهٔ طبیعت، همسر و فرزند و شعر در مجموعهٔ *سخن می‌گویی* به بیان می‌آید مهر و دوستی است. به احتمال بسیار می‌توان گفت مصائب روزگار این دو زن شاعر را طوری سوخته و در کورهٔ گدازان خود گداخته که برای آنها مجالی برای بیان عشق باقی نمانده است. در این زمینه اگر امیال سرشتی نیز در کار بوده آن‌چنان زیر منگنهٔ دردها و شکنجه‌های ایام افتاده و در بوتهٔ آتش رنج گداخته که جز خاکستری از آن باقی نمانده است. این‌جا حتی اشاره‌ها چنان دوردست و لطیف و کنائی است که هیچ میلی را بیدار نمی‌سازد و هیچ شوری ـجز شور معنوی‌ـ را بر نمی‌انگیزد.

بارانی از رفتار عشق/ در رؤیای سرخ گل/ و عشقهٔ تنهایی/ در گذرگاه رود/ مرا بیاغاز/ با آیین گلباد/ دویدن پیراهن سبز تاک/ رگ‌ها را بیارای/ با بوسه شعر/ و سفر را زمزمه کن/ در گوش افتادگان خاک.[۱۴]

به این ترتیب مقایسه سه شاعر یاد شده در زمینهٔ مفهوم عشق، قیاس مع‌الفارق است و تأثیر حسی و عاطفی و شوری که هر یک از آن در دل آدمی برمی‌انگیزد تفاوت دارد و به‌ویژه آنچه در اشعار مجموعهٔ «سخن می‌گویی» آمده است فضایی بسته و هراسناک را نشان می‌دهد که شاعر در آن از میان انبوهٔ آتش و تودهٔ یخ می‌گذرد و چنان سوخته یا یخ زده است که تا ژرفای دوزخ درد یا یخبندان هراس پیش تاخته اما خواننده در کمال شگفتی می‌بیند که شاعری این چنین سوخته و شکنجه دیده در اشعارش گاهی رنج را به

شادی، خار را به گل، واحهٔ تنهایی را به انجمن دوستی و بیابان تفته را به مرغزاری شاداب بدل می‌کند. جهان ما چنان که حافظ نیز گفته است دنیای اضداد است. چمنی است که در آن گل بی‌خار را کسی نمی‌تواند بچیند. زندگانی آن‌طور که شوپنهاور می‌دید «دوزخ، ورطهٔ رنج و شرّ نیست» اما فردوس آرامش و آسودگی مطلق نیز نیست. این گفته البته راهی به دهی می‌برد که در گیاهان حس نیست بنابراین رنج هم نیست... اما در جانداران هر چه درجهٔ آگاهی بیشتر شود میزان رنج و اندوهش بیشتر است اگر مایه و مادهٔ دوزخی که دانته وصف کرده است از این جهان نیست پس از کجاست؟ با این همه دانته دوزخ بهتری را توصیف کرده است.[۱۵]

رنج مستمر آدمیزاد حتی در شعر مسعود سعد سلمان که شاعری بود با طبعی شاد اما از بد روزگار به زندان ستمگران افتاد و نوزده سال رنج زندان کشید نیز نمایان می‌شود. البته پادزهر این درد و رنج را نیز در شعر خود نهفته است:

گردون به درد و رنج مرا گشته بود اگر

پیوند عمر من نشدی نظم جان فزای

به راستی نوع شعر و هنر است که محتوا و شکل آن را تعیین می‌کند. نوع شعر سرایندهٔ مجموعهٔ *سخن می‌گویی* تراژیک است و مجموعهٔ یاد شده رنج نامهٔ عمری سوز وگداز اوست:

نامم را فراموش کرده‌ای/ رباط ویران/ حریق را به یاد نمی‌آورد.[۱۶]

به این ترتیب به نظر می‌رسد که در این رباط دو در (تعبیر حافظ) یا «ویران آباد» (به تعبیر تی. اس. الیوت) آنچه می‌گذرد کوچ، حسرت، اندوه، رنج و خشکسالی است و روشنی امیدی نیز اگر جرقه زند در ظلمت شب دیرپای خاموش می‌شود. حتی «دیواری از عشق، آفتاب را زندانی می کند[۱۷]» چنین درونمایه‌هایی در اشعار پروین و فروغ نیز هست اما مهربانی و لطافت و مهرورزی زنانه آنها می‌کوشد به مدد امیدواری، نقبی در این ظلمت متراکم بزند

و به روشنایی برسد، همچنان‌که آن شاعر عارف از ساقی، شرابی روحانی می‌خواست تا از این حجاب جسمانی ظلمانی دمی بیاساید. سرایندهٔ مجموعهٔ *سخن می‌گویی* نیز با اندیشه و زبان امروزین به قسمی اندیشه عرفانی را به پیش‌نما می‌آورد و در گل و گیاه، در چشمه و رود، در دشت و صحرا و حتی در ورطه‌های هولناک زیست، جوشش نیروی حیاتی و شادابی و سرمستانگی زنده بودن را کشف می‌کند:

گل اشک/ واژگون/ به دره می‌نگرد/ قطار/ از قله می‌گذرد/ صحرا گوش به زنگ/ ساعت چهارده ضربه می‌زند/ ماه/ با خوشه‌ای انگور به وعده‌گاه می‌آید/ و آسمان خنک را/ می‌نوشد.

پی‌نوشت

۱ تا ۹. *سخن می‌گوئی*، همان، ۴۹۹، ۳۳، ۴۳، ۱۱۱، ۶۵، ۵۶۲، ۴۳۲، ۵۶۰، ۶۱۴

۱۰. *خاطرات پابلونرودا*، ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، ۱۲۰، تهران، ۱۳۵۹

۱۱. *سخن می‌گوئی*، همان، ۵۷۴

۱۲. همان، ۵۶۶

۱۳.روزنامهٔ *نیم‌نگاه* صفحهٔ نهم، شماره ۲۹۵۲، سه‌شنبه ۱۱ دی ماه ۱۳۸۶

۱۴. *سخن می‌گوئی*، همان، ۴۱۲

۱۵. *تاریخ فلسفه*، ویل‌دورانت، ترجمهٔ عباس زریاب‌خوئی، ۲۹۲ و ۲۹۳، تهران ۱۳۷۹

۱۶. *سخن می‌گوئی*، همان، ۳۹۵

۱۷. همان، ۲۲۲.

رؤیاهای مرجانی*

احمد فریدمند

دفتر شعر *رؤیاهای مرجانی* احمد فریدمند (الف. روز) بازتاب و تصویر به نسبت بغرنجی از خاطره‌ای است شیرین در همان زمان رنجبار. نام دفتر شعر، دریا و زندگانی ساحل‌نشینان را فریاد می‌آورد چرا که «مرجان گوهری است سرخ که در دریا می‌روید. به معنای مروارید ریز نیز آمده. [و نوشته‌اند] مرجان «بُسّد» است که تازیان لؤلؤ می‌نامند» فرخی سیستانی سروده است:

تا مُورد سبز باشد چون زمرد تا لاله سرخ باشد چون مرجان

این «گیاه دریائی» (corail)، قسمی جانور مرجانی است (کلمهٔ مخفف عربی از marganita سُریانی) که بدن آن بر اصل تقارن شعاعی ساخته شده یعنی اندامش نسبت به یک محوّر قرینه است. غالباً در دریا زیست می‌کند و بدن آن مانند کیسه‌ای دو جداره است. حفرهٔ داخلی بدن مرجان به وسیلهٔ سوراخی به بیرون راه دارد.[1]

---

* فریدمند (الف. روز) در بوشهر زاده شده و پس از گذراندن دوره‌های کودکی، نوجوانی در زادگاه خود به شیراز آمده و اکنون ساکن شیراز است. او شعرسرائی را از دههٔ ۵۰ آغاز کرد و در مطبوعات و دفترهای شعر به چاپ رساند: *عاشقانه و درد*، تهران، ۱۳۵۵، *از عشق چراغی بیفروز*، شیراز، ۱۳۷۲، *پرندهٔ روشن*، ۱۳۷۴، *رگ ارغوان*، بندر عباس، ۱۳۷۸، *به این شکل*، تهران، ۱۳۸۰، منظومهٔ *اودیسهٔ کاغذ*، تهران ۱۳۸۲، *منظومهٔ افسانهٔ هو*، شیراز ۱۳۸۴، منظومهٔ *رؤیاهای مرجانی*، تهران، ۱۳۸۹، *صرف عشق و نحو مرگ*، شیراز، ۱۳۸۹.

سرایندهٔ *رؤیاهای مرجانی* زادهٔ بوشهر است و از این‌رو بارها و بارها مرجان، صدف، مروارید، آبی دریا، ماهی، کوسه... را دیده است و نه فقط دیده است بلکه رنگ‌ها، طعم، رطوبت طراوت آنچه از دریا و در دریا (خلیج فارس) است، به جان آزموده و این عناصر را در خواب و بیداری، در رؤیا و در احساس‌های بویائی و چشائی‌اش ذخیره کرده است. دوری از دریا و بوشهر و اقامت در شیراز طبعاً یادهای ساحلی را دانستگی شاعر انبوه‌تر، متراکم‌تر و خیال‌انگیزتر ساخته. او به یاد می‌آورد که در کودکی در کلاس درس بوی خوش ضمع عربی می‌پیچیده و او و کودکان دیگر را سرمست می‌ساخته به طوری که آن‌ها خواب و خیال‌های خود را «هی» می‌زدند تا به طبیعت باغستان و گزچه‌های کنار رود برود، درست مانند زمانی که کودکان بازیگوش بر اسبی چوبی سوار می‌شوند و تاخت و تاز می‌کنند یا در برگ‌های پهن و شاخه‌های گوشت‌دار انجیر معابد (لیل) می‌غلطند و از خود بی‌خود، روی روزها و هفته‌ها لیز می‌خورند. بین آن کودکان و در ساحل، «الف. روز» می‌بالد، نیروی خیالش قوّت می‌گیرد و شاعر می‌شود تا آنچه را که در کودکی و در بزرگسالی در غربت و در زادگاه خود دیده و احساس کرده به صورت منظومه‌ای به شکل و رنگ رؤیای مرجانی برای دیگران روایت کند:

شب‌ها/ خطوط منحنی موج‌ها/ می‌کوبند/ بر کشتی کوچک اندیشه‌هام/ و فانوس‌های دو چشمم، در معبد سنگ/ به انتظار عابدی دلتنگ می‌سوزند.[۲]

یادآوری‌ها گاهی غنائی و نرم و به اصطلاح حسّانی است و البته نامنتظره نیست و حکایت دارد از دانستگی نرم و بسیار حساس سراینده. روابط بیان مجازی (تشبیه‌ها و استعاره‌ها) زود دریافت می‌شود، همانندهایش در دفتر دیگر شاعران نوپرداز نیز هست. این قسم بیان، آشنائی‌زدائی نمی‌کند و گر چه برخی از آنها جذّاب و تجسّمی است، به دهه‌های چهل و پنجاه تعلّق دارد، مانند این دو سطر:

این نیمه شب که موج، سر در پی موج

گم می‌شوند در غبار کف.[۳]

اما بسیاری از تعبیرها و برداشت‌های سراینده از اشیاء و رویدادها به دو دهۀ اخیر تعلّق دارد یعنی در این قسم تعبیرها او به جنبش شاعرانۀ «پسانوگرائی» پیوسته است. او در کنار واژگان غنائی موج، رقص آبی موج، برق زدن ماه بر تن، ظرفی از نور ماه، از کف سیمانی چادرها، ریل‌های برچیده، سیم ریشه‌های رها شدۀ برق و تلفن، لنج‌ها، نیم شبکه‌ها، ملخ، بمبک، الاغ‌های عربانه‌کش، پیسو (دلفین)... سخن به میان می‌آورد چرا که باور دارد همۀ اشیاء با او «حرف می‌زنند» تخیّل سراینده روی خطی واحد پیش نمی‌رود و در منظومۀ کوتاهی که نوشته روایتی غنائی را با روایتی استهزائی، نیست‌انگارانه و پریشیده در هم می‌آمیزد. تخیل و آگاهی او هم بومی و روستائی است و هم شهری و مرتبط با اندیشه‌ها و ماجراهای جهان مدرن. در این منظومه، زیر لایه‌ای می‌بینیم که از فقر، تنگناها و رنج عشق فردی ساحل‌زاد حکایت دارد و همراه با آن از باورهای شخصی که بین شک و یقین و مزاح و جدّ در نوسان است.

او زمانی به آراکیا «جزیرۀ خارک» و بندر بوشهر و شن‌های ساحلی و ماهی، بمبک، مرجان و قایق و کشتی و صیادان مروارید می‌اندیشد و زمانی به آنا کارنینا، دزد مونا، روالد آموند سن نروژی یا به «کلاکت هشتم نفس‌زدن‌ها» و در میانۀ اشعاری که به شیوۀ شعر آزاد نوشته قطعه‌هائی منثور می‌آورد:

پدرم از صحراهای محدود خودش باز می‌گشت و مادرم چون کبک از صخره‌ای به صخرۀ دیگر، آواز هی‌ی‌ی... می‌خواند.[۴]

سراینده در این ترکیب عجیب اشیاء، رویدادها و رؤیاها و خیالات... آنچه در واقع پیش می‌نهد نوعی «مرقّع کاری» (Collage) به دست می‌دهد که از نظرگاه وی «به کار بردن واژگانی است برای توصیف معشوق- مکانی به شیوه‌ای که مفهومی اونتولوژیک «هستی شناختی» را می‌رساند. دانستگی آدمی در این‌جا وسیلۀ «دلالت‌کننده»ای سرشار می‌شود که به ناگهان جاگیر گردوی

مغز او می‌شود. در مثل در زبان فارسی کلمهٔ «باغ» مکانی است پُر از انبوه درختان و گل‌ها در حالی که سراینده اگر این واژه را بشنود، کلمهٔ «نخلستان» در دانستگی‌اش شکل می‌گیرد و بعد به معنای رایج آن برگردان می‌شود. بدین معنا که گاه دست‌کم در شعر، دانستگی قطبی بودنی پیدا می‌کند که بیشتر تخلیه به لفظ و شکل نوستالژیک می‌شود تا به معنای قراردادی.» گفت‌وگو دربارهٔ درستی این نظریه یا نادرستی آن به درازا می‌کشد. گمان می‌کنم سراینده می‌خواهد کار خود را براساس تفسیر تأویلی یا قسمی از آن توضیح بدهد امّا توضیح او در این زمینه رسا نیست. شاعرانی هستند که دوست دارند، نوشته‌های خود را بر پایهٔ نظریه‌ای ویژه تبیین و تفسیر کنند. در مثل ویلیام باتلر ییتز (W. B. Yeats) شاعر عارف و رومانتیک برای فرهنگ دینی بیزانطه اهمیّت و درخشش ویژه‌ای قائل بود. نزد او بیزانطه یا روم شرقی نماد هنر و کانون مسیحیت اصیل است. شاعر ایرلند، سرزمین بحران‌های سیاسی را رها می‌کند تا به شهر هنر برود. بیزانطه از نظرگاه او نماد اوج هنرمندی، بلوغ شاعری و سفر متافیزیکی روح است. تصاویر دیواره‌های کلیسای بیزانطه از نقوش و نغمه‌های معنوی خبر می‌دهند:

ای فرزانگانی که بر آتش سپنتای خداوند ایستاده‌اید/ به مانند تصویرهائی بر کاشی زرین دیوار از آن آتش سپنتا بیائید/ چرخان در چرخه‌ای/ و استادان آوازخوانی روحم باشید.

قطعه شعر دیگر او «لیدا و قو» نیز، رمزآمیز و دینی است. ایزد ایزدان با دیدن «لیدا» دختر شاه اسپارتا شیفته‌اش شد و به صورت قوئی درآمد و لیدا را باردار کرد. این رویداد و رویداد بارور شدن مریم از روح قدسی... آغاز چرخه‌ای تاریخی است. از ییتز خواسته بودند برای نجات دادن ایرلند از ستیزه‌ها و بحران‌ها شعری بسراید و مردم را به فرا رسیدن روز پیروزی و رستگاری نوید دهد. شاعر اسطورهٔ «لیدا» را مایهٔ کار خود کرد امّا هر چه

بیش‌تر می‌نوشت از سیاست دور و دورتر می‌شد تا جائی که قطعه شعر او تبدیل به توصیف و تجسّم رویداد رابطهٔ پرنده و بانو شد، یعنی وصف پیدایش رویدادی قدسی، «پرنده و بانو» گونه‌ای یکتائی خدا و انسان و آغاز کنندهٔ تمدنی نو ست.[۵]

برخی از اشعار دیلن‌تامس ـ در مقام نمونه‌ای دیگر از شعر و شاعری نه با ایده‌ها بلکه با کلمات آغاز می‌شود. او می‌گوید در کودکی عجیب شیفتهٔ اصوات کلمات «داستان‌های منظوم کودکان» (مانند دویدم و دویدم سر کوهی رسیدم...)، بوده امّا توجّه چندانی به معنای آن‌ها نداشته است: «کلمات داستان «سوار بر اسب چوبی»، دانستگی مرا اشغال می‌کرد بی‌آن‌که بدانم «اسب چوبی» چیست و به جائی که می‌رود چه می‌تواند باشد. گمان می‌بردم زبان نه به دنیای واقعی بلکه به زایش و پیدایشی ارجاع دارد که از طریق اصوات‌اش آدمی را با واقعیت‌های جدیدی محرم می‌کند که کودکی می‌تواند آن را از آن خود کند و این کلمه‌ها نزد من آهنگ‌های ناقوس‌ها می‌نمود، اصوات ابزار موسیقی، سر و صدای باد، دریا، باران، غیژ غیژ چرخ گاری، فرود آمدن سم اسب‌ها بر معابر قلوه سنگ پوش، برخورد انگشت‌های درختان با شیشه‌های پنجره... حال من در شنیدن این اصوات مانند کسی بود کرِ مادرزاد که به‌طور معجزه‌آسائی شنوائی خود را باز یافته است.» تامس زمانی که تصمیم می‌گیرد نویسنده شود، بدین‌گونه به کلمه‌ها می‌گراید: «نخستین چیزی که باید احساس کرد و دانست اصوات و گوهرهٔ چیزهاست. رفتاری که می‌بایست با کلمات پیش گیرم این بود که چه سودی از کاربُرد آنها به دست می‌آورم، به وسیلهٔ آنها چه خواهم گفت.» تأکید او بر واقعیت کلمه‌ها ادامه می‌یابد تا زمانی که او از ظرفیت جادوئی آنها برای ارجاع به کیفیت‌ها و احساس‌های زندگانی آگاه می‌شود.[۶]

فریدمند از رؤیاهائی مرجانی دربارهٔ جزیرهٔ خارک، جزیره ـ بانو،... حرف می‌زند و آن را به اهالی این جزیره که تا بیست سالگی (هزار و سیصد و پنجاه

و چند خورشیدی) با آنها زندگانی مشترک داشته تقدیم می‌کند امّا او نمی‌خواهد وضعیت جغرافیائی و ظاهری این جزیره را وصف کند بلکه انگیزهٔ نیرومند سراینده در سرودن منظومه، موقعیّت نوستالژیک مردم جزیره در دانستگی راوی زندگانی آنهاست.

روایت منظومه یکدست نیست. گاهی حسب حال راوی یا شاعر است و زمانی راوی به دیگران، به پدر، مادر، دوست، هم‌زادبوم یا به خودش خطاب و عتاب می‌کند:

ـ ارتباط من با تو مختّل شده شاعر! کودکان افعال در مصدر خود به لجاجت پا سفت کرده‌اند.[۷]

تعابیر راوی چنان‌که گفتیم گاه در محدودهٔ زبان شعر عمومی است:

روی گونهٔ خواهر همراهم/ چند قطره ژاله.[۸]

و گاهی عامیانه می‌شود:

آقا... تو هم برو پی کارت خود را اصلاح کن.[۹]

و زمانی به استهزاء و هزل می‌گراید:

با کج دُمی که انگار/ از پالان خر زده بیرون.[۱۰]

و البته گاه «پسانوگرایانه» نیز هست:

زمین/ پرتاب و سایهٔ سنگی بوده که ناگهان/ روی دست ما/ به هر جهت اتفاق افتاده.[۱۱]

افزوده بر ماجرای ناکامیاب عاشقانه که به اشکال شکسته بسته یا نامستقیم یا استهزائی بیان می‌شود، ماجرائی که به صورت علاقه به «آراکیا» ممثل شده، دلهره و اضطراب ناشی از زیست در شهر بزرگ و دنیای متجدّد در منظومه *رؤیاهای مرجانی* به بیان می‌آید، پرده از رویدادهای ناگوار، بیگانه شدن انسان از خود و جامعه، فریب‌ها و دروغ‌هائی که فضا را انباشته... برداشته می‌شود:

نترس!/ این صداها: بوق کشتی‌ها، غلتیدن زیر دریائی‌ها/ سقوط سپیده‌هاست/ که دوایری به آب می‌اندازند.[۱۲]

داوری راوی دربارهٔ زندگانی مردم گذشته و امروز، دربارهٔ انسان، دربارهٔ محبوب و دربارهٔ رویدادها دوگانه است. گوئی او باوری به احکام قطعی ندارد. در مثل آیا انسان «اشرف مخلوقات» است؟ فرهیخته و آمادهٔ پیشرفت؟ یا فرومایه، غول ملبّس، دشمن خود؟ و بعد به این‌جا می‌رسد که:

به راستی/ انسان/ رودی شکوهمند، غرّان و سربلند/ امّا گِل‌آلود است.[۱۳]

منظومهٔ «رؤیاهای مرجانی» در بُن مایه‌اش نوعی سیر و سلوک در زمان گذشته و تجدید خاطره‌هاست. سراینده بر خطّ زمان به گذشته باز می‌گردد و در دریای موّاج یادهای دورهٔ کودکی، نوجوانی و جوانی در جستجوی سرزمینی دوست‌داشتنی غوطه‌ور می‌شود و در این جستجو و گشت و گذار «جزیره»ای پیدا می‌کند که امروز آن را «خارک» می‌نامند امّا سراینده دوست دارد نام کهن این جزیره را وارد متن کند: جزیره آراکیا!

چنین به نظر می‌رسد که انگیزه نوشتن شعر، توضیح وضعیّت اقلیمی «خارگ» یا شیوهٔ زیست و تولید مردم این جزیره نیست بلکه سراینده در این کار از وضعیّت روانی ـ عاطفی خود الهام گرفته است. منظومه حکایتگر بازگشت عاشقانهٔ او به گذشتهٔ دوری است که هم اکنون یاد آن هم دل‌انگیز است و هم حسرتناک. او از روزهائی حرف می‌زند که همراه دیگر کودکان به رغم فقر و درماندگی می‌خندیدند و شلوغ می‌کردند و در همان زمان پرنده‌ای به رنگ کبوتر، یا مرغ عشق یا «فنچ» از سرشان پر می‌کشید و آرام آرام با گرمای دربرگیرندهٔ صندل می‌آمیخت. خاکستر می‌شد از شدّت و دوباره جان می‌گرفت. روزهائی که بازار مشغله در گمرک با هیاهوی ماهی فروشان و بزّازان آمیخته می‌شد و روز در غریو هزاران مرغ دریائی آغاز می‌گشت.

همین‌طور که روایت پیش می‌رود، جزیره بـه صـورت زن درمـی‌آیـد، بـه شـکل دلبندی دلپذیر و دست نیافتنی! اشیاء، افزار و وضعیت‌ها و رویدادهائی که در منظومـه نمایان می‌شوند غالباً حکایت از اقلیمی دریائی دارند. در این‌جا در مثل سخن از انجیر ساحلی (لیل)، ماسه، ملوان، اسکله، خرسنگ مرجانی، کشتی به میـان مـی‌آیـد امّـا در هاله‌ای از احساس نوستالژیک، دگرگون شده. از نظر واکاوی انتقادی، بیشترین بخـش روایت، معنائی هرمنوتیک (تأویلی) دارد و حتی نظریهٔ خود سـراینده دربـارهٔ جزیـره، «تأویلی» است. نظریهٔ هرمنوتیک که در قرن بیستم با نوشته‌های هایدگر جـان تـازه‌ای گرفت، قسمی نظریهٔ رمزآمیز است و وجه نظری آن هستی شناختی است. هرمنوتیـک (Hermeneutics) قسمی تفسیر است. این واژه به هرمس شه بـار بـزرگ کـه اسـتاد بزرگ دانش‌های رمزی و جادوئی شناخته می‌شده است پیوند دارد. چنین تفسیری بـر آن است هر فکر یا کلامی را به معنای نخست و ذاتی آن برگرداند، مفهوم‌ها را تأویـل می‌کند. عارفان و اهل رمز و راز عموماً قضایا را تأویل می‌کردند، در مثل هیدگر همـهٔ نظام‌های فلسفی از سقراط تا زمان خودش را نظام‌های متافیزیکی مـی‌دانسـت و بـاور داشت فیلسوفان از افلاطون به بعد به جای پـرداختن بـه بـودن (وجـود) بـه باشـنده (موجـود) پرداختـه‌انـد و از «بـودن» (وجـود) پرسشـی نکـرده‌انـد. او حتـی اشـعار آزادیخواهانه هولدرلین را تأویل می‌کرد و می‌گفت این شاعر در زمان «تنگنـا» نگـران ناپدید شدن خدایان است و در آثار او همه جـا خـدایان ناپدیـد شـده، جاودانگـان و قدسی‌ها... جستجو می‌شود. هیدگر شعر را قسمی توسّل به پیشگوئی می‌دانـد، شـاعر «قدسی» را نام‌گذاری می‌کند و از بودن (وجود) سخن می‌گوید. شاعر ردپای خـدایان ناپدید شده را به درون شب گیهان می‌آورد.[۱۴]

برای روشن ساختن بیشتر نقد تأویلی می‌توان از ادب فارسـی نمونـه آورد. حافظ در زمان درگیری با شاه شجاع مظفری از شیراز به اصفهان و بعد به یـزد هجرت کرد. این سفر دو سالی طول کشید امّا در همین مدّت شاعر شـیراز بـه زادگاه خود عشق می‌ورزید، اشعار «غریبانه»ای سرود و از درد غربت زاری‌هـا

کرد. در یزد، در نماز شام غریبانه به شدّت گریست. به یاد یار آن چنان نالید تا از جهان ره و رسم سفر براندازد و در غزل دیگری گفت:

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بر بندم و تا ملک سلیمان بروم

معنای سادهٔ این بیت آرزوی حافظ را به بازگشت به زادگاه‌اش بیان می‌دارد. زندان سکندر همچنان‌که در *تاریخ جدید یزد* آمده، شهر یزد است. اسکندر به این جایگاه می‌رسد و می‌بیند زمینی است ریگزار و دارای هوای خشک و معتدل. پس به سفارش ارسطو در این مکان حصاری ساخت و بند خانهٔ اسیران کرد... ملک سلیمان هم سرزمین فارس (تخت جمشید) است.[۱۵]

به‌رغم این واقعیّت تاریخی، محمد دارابی در *لطیفهٔ غیبیه*، بیت یاد شده را تفسیر تأویلی می‌کند، و می‌نویسد مُراد از «زندان سکندر» جسم مادی و مُراد از «ملک سلیمان» عالم روح است! و هم‌چنین بدرالدین حیدرآبادی در *بدرالشروح* در تفسیر مصراع «قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع» می‌نویسد «مُراد از شاه شجاع، روح» است. از این‌گونه تفسیرهای شبه تأویلی و دلخواسته در خوانش‌های جدید دیوان حافظ در مثل در کتاب *هستی شناسی حافظ* داریوش آشوری و در کتاب *تماشاگه راز* فراوان آمده است که طبعاً ما را از شناختن و شناساندن غزلسرای شیراز دور می‌کند. اساساً ادبیات ــ و حتی زبان ـ خود تفسیر زندگانی است و در نتیجه نظرگاهی را بازتاب می‌دهد نه واقعیتی را. اگوست کنت مرحلهٔ «جان پنداری»، مرحلهٔ باور به نیروهای فراسوئی را مرحلهٔ آغازین اندیشه می‌داند و می‌گوید برای انسان بدوی، خورشید خدای زندگانی بخش و نزد یونانی‌ها ارابهٔ اسبی یکی از ایزدان بود ولی زمانی که آپولون و ارابه و اسب‌هایش همچنان‌که فرشتگان و افلاک به قلم «علم» حذف شد، این دوره نیز پایان یافت.[۱۶]

ولی اگوست کنت که دورهٔ جدید را دورهٔ علم مثبت می‌داند، شیوهٔ کار زبان و ادبیات را در نظر نمی‌گیرد، وقتی ما انسان‌ها چیزی را می‌بینیم کمی از

اوصاف آن را درمی‌یابیم و پس از این دریافت، غالباً بدون مقدمه به این نتیجه می‌جهیم که این چیز، به قسم آشنای اشیاء ـ که دارای این اوصاف است ـ تعلق دارد. در مثل رنگ‌هائی شبیه رنگ پوست گربه‌ای می‌بینیم که حرکاتش شبیه به گربه است و نتیجه می‌گیریم که بچه گربه‌ای مشاهده می‌کنیم حال آن‌که این قیاس ممکن است نادرست و آن باشندهٔ کوچک ممکن است اسکانک (Skunk نوعی جانور گوشتخوار و دارای پوست گرانبها) باشد.[۱۷]

هملت در عالم خود، دانمارک و حتی دنیا را «زندان» می‌داند، زندانی تیره و غم‌انگیز با بیغوله‌های هراسناک. در قرون وسطی باور داشتند که دنیا «کشتزار سرای دیگر»، «کاروانسرای دودر» و «درهٔ اشک‌ها»ست. دیلن تامس می‌گفت «وحدت ماده به‌وسیلهٔ وحدت زندگانی» روحی، توازن می‌یابد. کل طبیعت در «برادری بزرگ» متصل می‌شود به‌طوری که تمایز آنها و حتی ستیزهٔ باشندگان مفرد صرفاً سویهٔ گذرای هویت ذاتی هر یک از آنها با یکدیگر است.» این قسم نظریه‌ها، نوعی تخیّل اسطوره‌ساز است. ارنست کاسیرر می‌گوید:

دانستگی بَدَوی از تمایزهای تفکر علمی هیچ نمی‌داند... نظرگاه آن نسبت به زندگانی نه تحلیلی بلکه ترکیبی است. دانستگی بدوی دربارهٔ زندگانی به این‌جا می‌رسد که زندگانی به طبقه‌ها و زیر طبقه‌ها بخش نمی‌شود. مردم ابتدائی احساس می‌کنند زندگانی کلیّتی پیوسته و از هم ناگسستنی است که هیچ‌گونه تمایز متمایز کننده و فاصل ندارد. هیچ تفاوت قاطع بین عرصه‌های متنوع زندگانی موجود نیست.[۱۸]

نظریه «تامس» در این‌باره که زندگانی و مرگ صرفاً مراحلی در فراگشت گیهانی است، در اشعار آغازین این شاعر بازتاب می‌یابد. «مرگ بر ما تسلّطی نخواهد داشت» این نظر عرفانی او با آموزه‌های سنتی مسیحی هماهنگی دارد و شیوه فاصله گرفتن او از آنها در جهت گرایش بدوی‌تر سامان می‌یابد چنان‌که سن‌پل‌حواری در *رساله به رومیان* می‌نویسد:

ما با این‌که از گناه مُردیم، چگونه در آن زیست کنیم؟ یا نمی‌دانید که جمیع ما که در مسیح عیسی، تعمید یافتیم در موت او تعمید یافتیم. پس چون کـه در موت او تعمید یافتیم با او دفن شدیم تا آن‌که به همـین قسـمی کـه مسـیح بـه جلال پدر از مردگان برخاست ما نیز در تازگی حیات رفتار نمائیم. زیرا اگر بر مثال موت او متحد گشتیم هر آینه در قیامت وی نیز چنین خواهیم شد.[۱۹]

دیلن تامس از این منطق و حتی از همان سمبولیسـم آب بهـره‌گیـری مـی‌کنـد زمانی که دربارهٔ مرگ سخن می‌گوید: «گرچه آنها در آب دریا غرق گشتند، دوبـاره برخواهند خاست.» با این همه او از این چهارچوب باور مسیحی فراتر می‌رود و به عرفان عامتری می‌رسد. او در رؤیت مردگان آنها را می‌بیند که نـه فقـط در خـدائی واحد بلکه در عناصر طبیعت برخواهند خاست. جاودانگی انسانیت به ایـن ترتیـب نتیجهٔ روحی وحدت ماده است چرا کـه در گیهـان تـامس ـ «از مرغـزار جـائی کـه ضیافت نذر بره‌های قربانی بر پا می‌شود، از هر برگ گیاهی بره‌ای خواهـد روئیـد.» (این نظریه در قطعه شعر «بذر سرزمین شیلوه» از آثار چاپ شده پس از مرگ شاعر که در مایهٔ اشعار بلیک سروده شده آمده است).[۲۰]

منظومهٔ *رؤیاهای مرجانی* تفسیر تأویلی تجربه‌های دورهٔ کودکی و نوجوانی فریدمند نیز هست. بیان و لحن درونمایه و واژگان شعر در بیشتر موارد تغزّلـی است و طبعاً در این‌جا شعر بیشتر به سمت و سوی رومانتی‌سیسم می‌رود:

پس/ دریا کدام سمت بود/ وقتی سواره تا کمرگاه عشـق رانـدم/ غریبـه در پشت شمشادها/ ستارهٔ بختم شد/ از هر کجای آب که بال گشودم زیر نور مـاه آوار شدم به دامن چین‌دار.[۲۱]

البته چنین شعری در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نیز می‌توانست نوشته شـده باشـد. تعابیری مانند سمت دریا، پشت پرچین شمشادها، ستارهٔ بخت (کـه ایـن یکـی دیگر خیلی قدیمی است)، آوار شـدن... نـزد آشـنایان اشـعار شـاملو، فـروغ و

سپهری... تازگی ندارد، در نتیجه این تعبیرها آشنائی‌زدائی نمی‌کنند گر چه البته از گوهرهٔ شعر برخوردارند و همین‌طور است عبارت:

می‌خواهم دستت را بگیرم و لذّت راه رفتن/ به تو بیاموزم/ امشب طعم جوانت را/ به برگ‌های خشک من بریز![۲۲]

شگفتی ندارد زمانی که شاعر به عالم تغزّل می‌رسد، با دنیای «جسم و جنس» سر و کار پیدا می‌کند، چنین عالمی در ادبیات کلاسیک (و در شعر نیما) با تعابیری پوشیده و کنایه‌آمیز بارها تصویر شده اما جز در مواردی استثنائی (*خسرو و شیرین* نظامی گنجوی، *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی، *هزار و یک شب*...) از ایما و اشاره فراتر رفته است. حافظ می‌گوید:

لبش می‌بوسم و در می‌کشم می به آب زندگانی برده‌ام پی

یعنی «می و بوسه شیرین‌اش ـ که چاشنی آن است ـ مانند آب حیات عمر جاودان می‌دهند».[۲۳] شعر بر پایه معیارهای ادب کلاسیک عیب و ایرادی ندارد، چرا که در شعر تغزلی کهن غالباً برحسب هنجارهای اخلاقی صحنه‌های بوس و کنار را با ایما و اشاره به تصویر می‌کشیدند، از وصف لب، دهان، بُناگوش، چشم و ابرو، بر و بازو... فروتر نمی‌آمدند که امروز خیلی با اتیکت، رسمی و موقر به نظر می‌رسد. در همین بیت «آب زندگی» واژگان کلیدی است. بر حسب برخی از روایت‌ها «آب خضر یا آب حیوان، نام چشمه‌ای است در ناحیه تاریک در شمال که ظلمات نامیده شده. آشامیدن این آب زندگانی جاودان می‌بخشد.»[۲۴] اگر تفسیر نمادین دربارهٔ بیت ارائه کنیم، آبی که در ظلمت پنهان است و خضر توانست از آن بنوشد و اسکندر نتوانست، می‌تواند اشاره به کنش و واکنش‌های جسم و جنس داشته باشد، در صورتی که در توضیح و تفسیر بیت، «واو» آمده بین بوسم و در می‌کشم... را «واو معیّت» ندانیم و بگوئیم «در کشیدن می» به «بوسیدن لب یار» عطف می‌کند و پیوسته به آنست نه در کشیدن می در زمان بوسیدن لب بلکه آشامیدن آب بزاق دهان

معشوق که چون می مست‌کننده است امّا بیت طوری نوشته شده است که جا برای تفسیرها و تعبیرهای عرفانی باز می‌گذارد. سرایندهٔ منظومه در بخش «ماه‌زدگی» با همین قضیه روبه‌روست. فضائی که در این بخش ساخته شده تأویل‌های به نسبت امروزی مستقیمی از حالت کنش و واکنش‌های جسم به دست می‌دهد: آباژور، خلسه‌ای مهتابی دارد، لحظه‌های نزدیکی سنگین است، دو تیهوی گریز پا زیر پلک راوی و دو طاووس نر در مژه‌های بلند محبوب است، صدای رسیدن سیب شنیده می‌شود، مرغ عشق از شاخه‌های شیرین درخت توت همسایه پرواز می‌کند، راوی دانش خود را از دست می‌دهد و صحرانوردی جوان، از شکست آن دو تن ـ که به پیروزی می‌رسد، در کشاکش عضله خبر می‌برد... بیان در این‌جا، نه صریح بلکه کنایه‌ای و پوشیده است. برحسب هنجارهای جنبش پسانوگرائی می‌توان گفت سراینده از واکاوی قضایا طفره می‌رود. او در تعبیر «کشاکش عضله» وارد موضوع می‌شود ولی به‌زودی از آن بیرون می‌رود و قضیه را معلّق می‌گذارد و سه نقطه‌ای که در آخر جمله آمده این معنا را نشان می‌دهد. چند سطر بعد بار دیگر، وارد موضوع می‌شود و از معشوق می‌خواهد «طعم جوانش را در رگ‌های خشک وی بریزد» و آن «طعم جوان» را به کار مایه‌ای سرشار تعبیر می‌کند. در این‌جا باز ماجرا معوّق می‌ماند و راوی معشوق را رها می‌کند و به سراغ «جزیره» می‌رود، سخن از حقیقت‌های تلخ می‌گوید و نیز می‌پرسد آیا روزگار قوم و تبار من فقط وارونه در دقایق باطل افتاده بوده است؟ البته می‌توان «دقایق» را با اندک مسامحه‌ای «دـ دقایق» خواند که به این صورت درمی‌آید «در قایق‌های باطل». باری در این تغزل تاریخجهٔ جزیره و حسب حال قوم و تبار با هم آمیخته شده است یعنی جزیره و تاریخچه آن، بهانه‌ای است برای راوی تا آنچه در گذشته در «جزیره» روی داده و دامنه‌اش تا امروز کشیده شده به روی صحنه بیاید:

با بلوط کهنسال سخن گفتم/ در اندیشه‌ای که تازه می‌شکفت/ با مهر گیاه خاطره از آذرخش و سیل.[۲۵]

این قسم تغزل با «ماه ـ زدگی» مناسبت دارد. در مناطق گرمسیری به‌ویژه عربستان شب‌هائی که ماه درخشان یا در بدر کامل است، تابش آن به گونه‌ای است که گرمسیری‌های به جان آمده از حرارت خورشید روز را از حال عادی خارج می‌کند، آنها را شیدا و از خود بی‌خود می‌سازد، آنها در این حال دوست دارند افسانه و شعر و سخن عاشقانه بشنوند. این بیت ملمّع حافظ به خوبی این معنا را می‌رساند:

به یمن همّت حافظ امید هست که باز

اَریَ اُسامِرً لیلای لَیلَه القمر

بعنی به برکت همّت حافظ دوباره ببینیم که با لیلای خود در شب مهتاب شب‌نشینی داشته باشیم.[۲۶]

افزوده بر این قسم تعبیرها، اشاره‌ها و نام اشخاص تاریخی و افسانه‌ای که در متن شعر آمده گاهی نامناسب است: باربی، آموندسن نروژی، دزد مونا، آنا کارنینا، مُثل (باید گفت ایده)، ژوکوند، گالیله... این نام‌ها و القاب با دانستگی عام سرزمین ما پیوندی ندارد. می‌نویسد «آنا کارنینا می‌خواهد روی ریل خود بمیرد» به گمانم این قسم تعبیرها فاضل‌نمائی است. سراینده می‌توانست تعبیرهای آشنای خود ما را به کار برد. اما آن‌جا که می‌نویسد از «آتلانتیس» پیامی نرسیده ... به سبب شهرت این افسانهٔ کهن، کار عیب و ایرادی ندارد. در روایت‌های کهن آتلانتیس جزیره یا قاره‌ای بوده که به واسطه پیشرفت فوق‌العاده تکنولوژی و مواد انفجاری برای جنگی عمومی و درگیری طرفین نبرد با سلاح‌های بسیار پیشرفته زیر آب اقیانوس رفته و از صحنهٔ روزگار محو شده. گاهی راوی پس از به کار بردن تعابیر قدیمی یا رومانتیک به سوی دنیای مدرن می‌آید و جهان آشفته و بی‌در و پیکری را که راه‌ها همه به گرداب

می‌رسند، تصویر می‌کند، دنیای آدم‌های مجازی و رویدادهای مجازی، دنیائی که در آن خوشبختی «بامداد کمیابی‌ست که تنها به عشق نان و پنیر تو از خواب بیدار می‌شوم»، در این‌جا تصاویر آدم‌ها گاهی در کهنه بوم نیاکانی محبوس شده است و نگهبان‌های شب فقط گاهی از «کادر» خارج می‌شوند. دنیائی که قلب فلزی دارد، مردمان خسته در اعماق سقوط می‌کنند، آوازهای زنانه رود فلزی است و آخرین شب قطبی از انتظار عرق کرده است.

این تعابیر سویهٔ دیگر نظریه‌ای است که می‌گوید زندگانی بر کرهٔ زمین دلچسب است و جوامع انسانی رو به پیشرفت دارد. ابزار رفاه بیشتر فراهم شده و گردونهٔ کارها به هر حال می‌چرخد ولی سرایندهٔ منظومه *رؤیاهای مرجانی* باور چندانی به این سیر رو به پیشرفت ندارد و مانند «تی. اس. الیوت» انسان امروزی را پوک، از دست رفته و میان تهی یا دست کم مضطرب می‌بیند:

کسی با عضله‌های معاشقه/ به بیرون سقوط می‌کند/ آراکیا/ این‌ها از/ خون تو می‌گذرند یا من؟[۲۷]

در منظومه هم وصف کار و بار سیاست، فقر و شوربختی و در نهایت «نیست انگاری» آمده و هم حسب‌حال شیرین دوستی، عشق و خاطره. روایت سراینده گاهی نیز استهزائی می‌شود:

گاهی وطن، آن‌قدر همراه ماست/ که در جیب بغل/ دهلیز سمت چپ/ کنار کیف پولمان جای می‌گیرد.[۲۸]

روی هم رفته زمانی که راوی منظومه به دنیای جدید گام می‌نهد و به زمان کنونی می‌رسد خیلی خشن و سنگدلانه سخن می‌گوید در حالی‌که در حال و هوای خاطره‌های دورهٔ کودکی تعابیر بسیار لطیف و زیبائی دربارهٔ جزیره‌ـ زن به کار می‌برد. شاید بتوان در این زمینه «فریدمند» را در شمار شاعرانی به‌شمار آورد که بین دو قطب یقین و بی‌یقینی، امید و نومیدی... در نوسان است امّا من

در اشعار او امید بـه پیـروزی و بزرگداشـت عشـق و لطافـت را در قیـاس بـا تشویش، دلهره و نیهیلیسم او پر رنگ‌تر می‌بینم.

پی‌نوشت

۱. *برهان قاطع*، محمد حسین‌بن خلف تبریزی، دکتر محمد معین، ۴/۹۸۱، ۴/۹۸۲، تهران، *لغت فرس*، ۳۹۰،

۲ تا ۴. منظومهٔ *رؤیاهای مرجانی*، ۱۴، ۵۴، ۳۲،

۵. *تاریخ ادبیات انگلیس*، ج نهم، دکتر امرالله ابجدیان، ۹/۳۴۳، شیراز، ۱۳۸۷،

۶. *دیلن تامس*، نوشتهٔ J. Korg، ۲۶، آمریکا، ۱۹۷۲،

۷ تا ۱۳. منظومهٔ *رؤیاهای مرجانی*، همان، ۵۸، ۲۹، ۳۷، ۵۰، ۴۱، ۵۳، ۴۰،

۱۴. *فرهنگنامهٔ فلسفه*، پل ادواردز، ج سوم، ۴۵۹ به بعد، نیویورک ۱۹۶۷،

۱۵. *شرح غزل های حافظ*، دکتر حسین‌علی هروی، ۳/۱۴۸۰، تهران، ۱۳۷۸، تاریخ جدید یزد، ۲۵، جامع مفیدی، ۷۳۲،

۱۶. *فیزیک و فلسفه*، جی. اچ. جینز، ترجمهٔ علی‌قلی بیانی، ۱۸، تهران، ۱۳۶۱،

۱۷. همان، ۵۵،

۱۸. *رساله دربارهٔ انسان*، ارنست کاسیرر، ۱۰۸، چاپ Anchor

۱۹. کتاب مقدس، عهد جدید، *رساله پولس به رومیان*، ۵ـ۱: ۶، صفحه ۲۴۹،

۲۰. *دیلن تامس*، همان، ۳۰

۲۱ و ۲۲. *منظومهٔ رؤیاهای مرجانی*، همان، ۵۲، ۲۷،

۲۳ و ۲۴ و ۲۶. *شرح غزل های حافظ*، همان، ۳/۱۷۵۸، ۳/۱۸۳۳،

۲۵ و ۲۷ و ۲۸. *منظومه*... همان، ۲۸، ۲۱، ۱۸.

نیلوفر آبی

رضا رضانژاد

اشعار رضا رضانژاد را پیش از این در نشست‌های ادبی و در خانهٔ شادروان، احمد حجتی شنیده بودم و در شوق درک این اشعار با دوستان سهیم بودم. این اشعار کوتاه و با معنا بود و در خود معنائی تازه پنهان داشت که با تأمّل اندک یا بسیار به احساس و ادراک‌شان می‌شد رسید امّا راستش این است که چون رضانژاد دعوی شاعری به صورت مرسوم را ـ که این روزها بسیار آزاردهنده نیز شده است ـ نداشت ما آنها را زیاد جدّی نمی‌گرفتیم تا این‌که شعر کوتاه و مشهور «شبانه شمع می‌آید» را از خود او شنیدیم. این شعر که بعد در مطبوعات نیز چاپ شد و حال و هوائی تازه داشت و نشان می‌داد که سرایندهٔ آن گرچه به شاعر بودن تظاهر نمی‌کند به راستی شاعر است و دربارهٔ چیزها و رویدادها احساس و اندیشهٔ تازه‌ای دارد. اکنون سرایندهٔ شیرازی ما گزیدهٔ اشعار کوتاه خود را به نام *نیلوفر آبی* گردآوری کرده است و انتشارات نوید شیراز آن را به چاپ رسانده. (۱۳۸۵)

دفتر شعر *نیلوفر آبی* مانند خود رضانژاد بی‌ادعا و ساده است. خواننده زود با آن اُنس می‌گیرد و از خواندن اشعار آن خسته نمی‌شود بلکه شور و حالی پیدا می‌کند و درمی‌یابد که سرایندهٔ آن همچنان‌که عمری در برابر آتش تنور

نانوائی سوخته است (رضانژاد کارگر نانوائی بوده)، در عرصهٔ زندگانی نیز از سوختن و ساختن (به هر دو معنا) بی‌نصیب نمانده. طُرفه این‌جاست که رضانژاد و هم چنین احمد حجتی، هیچ‌کدام آموزش‌های مدرسه‌ای منظمی نداشته‌اند و در مدرسهٔ زندگانی آموزش دیده و به مقام شاعری رسیده‌اند. شاید این دو شاعر به پیروی از حافظ به این‌جا رسیده‌اند که «علم عشق در دفتر [و در مدرسه] نباشد» می‌خواهم البته چیزی بیش از این بگویم، چرا که بسیاری از شاعران و قصه‌نویسان آموزش‌های مدرسه‌ای منظمی ندیده‌اند ولی در این میان عده‌ای اندک به تراز آدمیانی رسیده‌اند که اهل «فرهنگ» هم شده‌اند یعنی به عرصهٔ اندیشه‌ورزی و ذوق حال رسیده‌اند، نیک و بد، زشت و زیبا ... را شناخته‌اند و دریافته‌اند ارزش و ذوقی در عالم معرفت و ادب هست که در عرصهٔ مادیات و مرتبهٔ زیست محض نیست. حجتی و رضانژاد هر دو خود آموخته و خود ساخته‌اند و این چیزی است که بر ارزش کار هر دو می‌افزاید.

نیلوفر آبی دفتر شعرهای کوتاه است. برخی از آن موزون و برخی دیگر از وزن آزاد است و غالباً شبیه اشعار هایکو (اشعار کوتاه و تصویری ژاپنی و چینی است). «هایکو» قسمی شعر چینی و ژاپنی است که از سه مصراع پنج و هفت هجائی درست شده و در مجموع هفده هجا را در بردارد و به طور معمول اندیشه یا احساسی را در شکل بصری (چون خط این دو کشور تصویری است). و به صورت ایماژ، نشان می‌دهد. گوئی کلمه‌ها با کنار همه چیده شدن منظره یا عکسی را در برابر ما قرار می‌دهند. هایکوساز، چشمه، بادبزن، کوزه، کوه و گلی را ترسیم می‌کند ولی این کار توصیف و ترسیمی ساده نیست. با دیدن یا خواندن آن، ما مضمون و معنائی را در پس پشت کلمه‌ها اکتشاف می‌کنیم و می‌بینیم که شاعر با آنچه وصف می‌کند ـ با گُل، چشمه، رود و نیلوفر ... یگانه شده است. بعضی باور دارند که شعر کوتاه‌سرائی

در ایران به واسطهٔ نفوذ فرهنگ ژاپن و چین رواج یافته و رباعی‌ها، دوبیتی‌ها و خسروانی‌های فارسی میانه و دری بازنمایش اشعار هایکوست. گو که چنین باشد امّا خود این قسم کوتاه‌سرائی در حدّ خود چیز بدیعی است و از این گذشته سرایندگان ناشناس دوره‌های باستانی ما نیز می‌توانسته‌اند به مدد ذوق خود به شعر کوتاه‌سرائی رسیده باشند. برخی از این اشعار، اشعار شبانی (پاستورال) است و می‌تواند اثر شبان یا کوه‌نشین یا کشاورزی ساده‌دل و با ذوق بوده باشد. در آثار منثور فارسی مانند *اسرار التوحید*، *مرزبان‌نامه*، *جهانگشای جوینی*، *فیه‌مافیه* مولوی و *گلستان* سعدی نیز از این تصویر سازی‌ها نیز هست و شعر به شمار می‌آید البته به شرط آن که آن جمله‌ها را از کل حکایت یا گزارش نویسندگان یاد شده جدا کنیم و هم‌چنین آنها را به صورت امروزی بنویسیم. به‌عنوان نمونه جمله‌ای را از کتابی قدیمی نقل می‌کنیم و طرز نوشتن شعر مُدرن به آن می‌دهیم:

(جمله در وصف «صدیق» پسر خواندهٔ عماری شاعر است):

اگر در آینه نگریستی

او را از خویشتن بوسه آرزو کردی.[۱]

و نیز این تصویرسازی سعدی را که موزون است بنگرید:

آفتاب از کوه سر بر می‌زند

ماهروی انگشت بر در می‌زند

رضانژاد نیز با تصویرسازی خود توصیفی به دست می‌دهد و می‌گذرد اما خواننده به زودی در می‌یابد در پس پشت تصویر معنائی هست که از توصیف صرْف فراتر می‌رود:

تا نشوی آبی

دریا ترا

باور نمی‌کند.[۲]

به همین سادگی و با معنائی! شعر خودش را نشان می‌دهد و می‌گذرد. خواننده می‌ایستد و تأمل می‌کند و در می‌یابد او را در برابر مشکلی جدّی نهاده‌اند. کلمه‌ها حجاب احساس و معنا نیستند بلکه همچون گُل و بوی گل در هم پیچیده‌اند و حاشیه‌ای دارند، حاشیهٔ بزرگ سکوت. شعر از درک آنی و بی‌واسطهٔ چیز یا رویدادی برخاسته است. آن معنائی که در شهر هست، معنائی رایج نیست مانند زلف سیاه معشوقهٔ عارف که از سطح تجربهٔ نمادی فراتر می‌رود و در این سطح به معنای بسیاری (کثرت) هستی می‌رسد. گوئی خود چشمه، گُل، دریاست که به تصویر آمده است و تصویر (ایماژ) در شعر همهٔ شاعران هست ولی در شعر تصویری بنیاد کار است. به الهام از شعر ژاپنی و چینی، ازراپاوند، هولم و دیگران در دهه ۱۹۱۰ شعر تصویری (ایماژیسم) را بنیاد گذاشتند که در آن شاعر همهٔ پندارها و افکار از پیش داده شده را کنار می‌گذاشت و صرْف احساس نامستقیم و بی‌درنگ خود را نمایش می‌داد. مانند این شعر کوتاه از راپاوند:

به سپیدی سوسن‌های دره/ صبحدم/ کنار من دراز کشید.

شاعر و تصویرساز مایهٔ کار خود را از احساس می‌گیرد. تجربهٔ او از روزی بهاری تا حدودی از عواطف معینی سامان می‌یابد. و تا حدودی از اندیشه‌های معینی که خود اندیشیده است امّا بیشتر آنها خوشه‌ای از تأثیرات حسی‌اند. این تجربه مشتمل است از دیدن آسمان آبی و ابرهای سفید، برگ‌های جوانه‌زده، نرگس‌ها، شنیدن نغمه سینه سرخ یا چکاوک در بامداد پگاه، بوئیدن خاک مرطوب و سنبل‌های شکوفا شده و تماس نسیم تازه بر چهره محبوب تصویرسازی را می‌توان بازنمایش چیزی از راه زبان تجربهٔ حسّی دانست. شعر البته از راه وزن و موسیقی خود ـ زمانی که با صدای بلند خوانده شود ـ احساس ما را برمی‌انگیزد امّا از راه تصویر یا نمیاش تخیّل تجربهٔ حسی ما به طور نامستقیم احساس ما را بیدار می‌کند. کلمهٔ «تصویر» به احتمال غالباً

تصویری ذهنی معنا می‌دهد، چیزی که با دیدهٔ جان دیده شده است و تصویر بصری در شعر از انواع دیگر تصویر رایج‌تر است. می‌توان تصویر بصری چشمه را دید، شنید و حتی چشید. در این شعر و تصویر بصری و شنیداری هست:

در قلب این مرداب
نیلوفری آبی است
در برگ آن غوکی
آواز می‌خواند.[۳]

این تصویر سادهٔ مرداب، نیلوفر آبی، غوک‌آوازخوان چه می‌خواهد بگوید؟ البته صرْف تصویر نیست و نباید باشد. به احتمال در شعر تقابلی هست بین برگ لطیف نیلوفر و آواز غوک که آواز دلنشینی نیست و حتی می‌تواند مشمئزکننده باشد. خود مرداب نیز که گل نیلوفر را پرورده می‌تواند حسّ بویائی را بیازارد و نشانهٔ رکود و سکون نیز هست. از سوی دیگر گل لطیف نیلوفر از دل مرداب عفن برآمده است مانند گل صحرائی زیبائی از دل بیابانی خشک، در این صورت اشارت شاعر سویهٔ اجتماعی دارد، مثل این است که بگوید در جامعه‌ای هنرناشناس، شاعری خوش‌آوا پدید آمده. این نکته را می‌توان به اشعار تصویری و کوتاه دفتر *نیلوفر آبی* گسترش داد و نمونهٔ شاخص آن این شعر است:

شبانه شمع می‌آید
برای کودکان شعر من تاریخ می‌خواند
نمی‌دانم ... در اوراقش چه می‌بیند
که دائم اشک می‌ریزد.[۴]

تاریخ یعنی رویدادها و کردارها و اندیشه‌ها از نظری همواره رو به پیش، به آینده، به کمال یافتگی دارد و برای این کمال یابندگی باید بهائی پرداخت.

جنگ‌ها، خون‌ریزی‌ها، آسیب دیدن گروهی از مردم و خوشکامی بعضی دیگر را نادیده باید گرفت ولی برای اشخاص حسّاس ـ حتی اگر وسط معرکه نباشند ـ این بها، بهای سنگینی است. در اوراق تاریخ خون‌ریزی‌ها و سنگدلی‌هائی ثبت شده که شاعر حسّاس را به هراس می‌افکند و دل او را به درد می‌آورد و اشک‌ریزی شمع نشانه‌ای از این واقعیّت است.

سراینده در بنیاد یا حسب‌حال خود را می‌نویسد یا چیزهائی مانند لاله عباسی، درخت، برف، شبنم، شقایق، کلنگ، چراغ، قایق و حتی کُندهٔ هیزم را نشانهٔ معنائی می‌کند یا نکته‌های اخلاقی، عاطفی و اجتماعی را در قالب تصویر نشان می‌دهد. از هر یک از این عناصر سازندهٔ شعر نمونه‌ای می‌آوریم:

بس که دروغ تو/ آمد سر قرار/ مویم سپید شد. (حسب *حال شاعر*، صفحه ۹۰)

از رنگ و بوی تو/ دهان حیرت گل باز است[۵]

این تصویر خواننده را به یاد بیت زیبای سعدی می‌اندازد:

از خنده گل چنان به قفا اوفتاده باز/ کو را خبر ز مشغلهٔ عندلیب نیست[۶]

در تصویر جنگل:

جنگل ایستاده سبز/ به تماشای رود و مه/ بی‌اعتنا به مرز[۷]

در تصویر تالاب:

تالاب بازنشسته/ دارد به لب/ نیلوفر آبی[۸]

در تصویر شبنم:

به دانشگاه گُل/ شبنم/ شبانه درس می‌خواند[۹]

در وصف دنیای کج‌مدار:

هیچ‌گاه/ دار دنیا/ بی سروسامان نیست[۱۰]

این نمونه‌ها گستره و زمینهٔ کار سرآینده را خوب نشان‌دهندهٔ معنائی هستند. تصاویر نشان‌دهندهٔ معنائی هستند. تصاویر نشان می‌دهند که از تجربه

حسّانی یا از اندیشه‌ورزی شاعر آمده‌اند. البته در کتاب تصاویری نیز هست که رنگ و لعاب قدیمی دارند و حکایت‌کنندهٔ مفهوم‌های کهن و گاه قالبی‌اند مانند طریق خاکساری، رشتهٔ کلام، سیم و زر داشتن نسترن، به درد آمدن قلب رقیب، داغ شقایق، آئینه و اطوار متفاوت آن ... در این‌جا به تعبیر سراینده گویا «واژه‌های نو، زندانی بیت کهن» هستند گرچه خود این واژه‌ها نیز چندان نشانی از نو بودن ندارد مانند آن‌جا که می‌گوید:

زمین باد می‌خورد/ بهار/ در راه است[۱۱]

در کتاب بازی با کلمات و کنار هم‌چیدن کلمه‌های نامتجانس و متجانس و بیرون کشیدن معنا از در هم‌آمیزی کلمه و حالات اندک نیست ولی سراینده در برخی از این بازیگری با کلمات نمی‌تواند تأثیر مطلوبی در خواننده ایجاد کند. در مثل در این قطعه:

شعرم اگر/ کُوژ و کژ است/ همتای کوژپشت نتردام است[۱۲]

قطعه ناهمواری دارد. افزوده بر این «کوژپشت نتردام»، نزد خواننده و شنوندهٔ عامی مفهوم نیست. او چه می‌داند قهرمان رُمان ویکتور هوگو چه آدمی بوده و چه اوصافی داشته که همتای شعر سراینده از آب درآمده است. به نظر من این قطعه شوخی بی‌مزده است. و نیز می‌نویسد:

از خواندنم/ قلب رقیب هم/ آمد به درد[۱۳]

تعبیر سراینده هم قدیمی است و هم از نظر لفظی و معنائی چیز دندان‌گیری نمی‌گوید و می‌بایست در چاپ کتاب، کنار گذاشته می‌شد. رضانژاد در جاهائی بیشتر توفیق می‌یابد که یا دربارهٔ پرندگان، چشمه، گل‌ها و چیزهای کوچک سخن می‌گوید یا در جاهائی که حالات و تجربه‌های خود را به تصویر می‌کشد و یکی از نمونه‌های درخشان وجه دوم در این قطعه بازتاب یافته است:

ـ که پشت کرده به دیوار شب
ـ چراغ لبخند تو
در قاب شعر من.[۱۴]

پی‌نوشت

۱. *تاریخ الوزراء*، نجم‌الدین ابوالرجاء قمی، تصحیح دانش‌پژوه، تهران ۱۳۶۳.
۲ و ۳ و ۴ و ۵. *نیلوفر آبی*، رضا رضانژاد، ۳۱، ۵۴، ۹، ۹۰، شیراز ۱۳۸۵
۶. *کلیات سعدی*، فروغی، ۴۵۳، تهران، ۱۳۶۳
۷ تا ۱۴. *نیلوفر آبی*، همان، ۶۰، ۵۹، ۳۲، ۷۲، ۷۰، ۶۱، ۱۴.