طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

دورهٔ ۳ جلدی ۲۲۵۰ تومان

ranjbari

طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

جلد دوم ،

تهران ۱۳۷۱

ناشر : نویسنده
طلا در مس (در شعر و شاعری)، جلد دوم
رضا براهنی
تیراژ: ۴۰۰۰ دوره
حروفچینی: میثاق؛ تلفن: ۹۳۰۹۳۸
چاپ اول، ۱۳۷۱
لیتوگرافی: فردوسی؛ تلفن: ۶۶۵۲۹۲

فهرست مطالب جلد دوم

چهار رسالت، چهار مسئولیت	۶۳۵-۶۵۹
نیمای سمبولیست، دفتر «شعر من» و اجتماع	۶۶۱-۶۸۶
«ماخ اولا»ی نیما یوشیج	۶۸۷-۶۹۹
نیما و ماهیت شعر	۷۰۱-۷۲۹
حق با نیما بود نه با بهار	۷۳۱-۷۶۳
نیما و حقیقت شعر	۷۶۵-۷۷۸
مشکل آقای فرامرزی و مشکل نیما یوشیج	۷۷۹-۷۸۸
نیما یوشیج و تاریخ	۷۸۹-۸۲۱
توللی	
نماز میّت بر جسد رمانتیسم	۸۲۳-۸۶۱
احمد شاملو	
نمایندهٔ واقعی شعر امروز	۸۶۳-۸۹۳
قالب شعر شاملو	۸۹۵-۹۲۵
آینده	
بیگانهٔ روبرو	۹۲۷-۹۴۵
نادرپور	
تصویرگری بزرگ	۹۴۷-۹۶۱
مهدی اخوان ثالث	
سوم برادران سوشیانت	۹۶۳-۱۰۰۵
پاره‌ای ملاحظات پیرامون شعر اخوان	۱۰۰۷-۱۰۲۹

«پاییز در زندان» اخوان ثالث ۱۰۳۱-۱۰۴۱

فروغ فرخ‌زاد

پنج یادداشت پیرامون «تولدی دیگر» ۱۰۴۳-۱۰۶۰
مرگ آن شهید ۱۰۶۱-۱۰۶۵
گفت و گو دربارهٔ فروغ فرخ‌زاد ۱۰۶۷-۱۰۸۵
تأملاتی پیرامون شعر و نثر ۱۰۸۷-۱۱۱۲

سیاوش کسرائی

یک شاعر بی‌ریشه ۱۱۱۳-۱۱۲۲
آرش کمانگیر ۱۱۲۳-۱۱۲۸

فریدون مشیری

شاعری، کلی‌باف، تنبل و احساساتی ۱۱۲۹-۱۱۳۴

منوچهر آتشی

یک بینش طبیعی حماسی ۱۱۳۵-۱۱۶۸
منوچهر آتشی، دیدار در فلق ۱۱۶۹-۱۱۷۵

م. آزاد

قصیدهٔ بلند باد ۱۱۷۷-۱۱۹۲

یدالله رؤیائی

چند یادداشت پیرامون شعرهای دریائی ۱۱۹۳-۱۲۰۷

سیروس آتابای

در «وادی شاهپرکها» ۱۲۰۹-۱۲۱۳

م.ع. سپانلو

منظومهٔ خاک ۱۲۱۵-۱۲۲۲

مفتون امینی

کولاک ۱۲۲۳-۱۲۳۳
فرم ذهنی‌تر شعر

دربارهٔ چهار جزوهٔ شعر جنگ طرفه ۱۲۳۵-۱۲۴۴
دنیای شجاع جدید شعر فارسی ۱۲۴۵-۱۲۵۴

احمدرضا احمدی

مناجات یک جنین ۱۲۵۵-۱۲۷۷
سنت‌زدگی و وظیفهٔ منتقد ۱۲۷۹-۱۲۸۷
انفجار درخشان و باشکوه شعر معاصر ۱۲۸۹-۱۲۹۵
۲ـ مطبوعات و شب‌های شعرخوانی ۱۲۹۵-۱۲۹۹
۳ـ مسألهٔ شعر اجتماعی و شعار ۱۳۰۰-۱۳۰۱
۴ـ شاعران موج نو ۱۳۰۲-۱۳۰۵
دربارهٔ چهارکتاب ۱۳۰۷-۱۳۲۷
انتقاد ادبی یعنی چه؟ ۱۳۲۹-۱۳۳۲
حرف و سخن‌هایی با شاعری نه چندان مبتدی (فرهاد شیبانی) ۱۳۳۳-۱۳۴۱
شعر حقوقی ۱۳۴۳-۱۳۵۴
نگرشی انتقادی به ادبیات معاصر ایران ۱۳۵۵-۱۳۹۰

چهار رسالت، چهار مسؤولیت

بر بساطی که بساطی نیست
نیما

شکستن یك سنت ادبی کـه بس دیرپای بوده و طـی قرون و اعصار، در نتیجهٔ کثرت استعمال سخت فرسوده گشته است؛ و بنیاد سنتی دیگر که امید دیرپای بودن را در دلها بپرورانـد، از شاعـری انتظار می‌رود که:

اولاً ـ بداند در چه دوره‌ای از تاریخ بشر و در چه عصری از تاریخ قومی خود زندگی می‌کند و قوم او در یك دورهٔ پنجاه یا شصت ساله که زندگی یك شاعر می‌تواند باشد، از او چه می‌خواهد. شاعری که در نقطهٔ عطف تاریخ جهان و تاریخ قوم خود قرارگرفته، با شاعری که در شهری کوچك زندگی می‌کرد وتأثیرات جزر ومدهای دریاهای دور را بر روی قوم خود و بر روی ادراکات و احساسها و تخیل خود، نمی‌توانست حس کند، فرق می‌کند. شاعر باید بداند در چه لحظه

و دوره و عصری از تاریخ زندگی می‌کند . (این را می‌نامیم رسالت تاریخی و زمانی شاعر در برابر بشر و قوم و قبیله و ملت خود .) چنین رسالتی را در عصری که ما زندگی می‌کنیم ، باید شاعـر درك کند . در شعر گذشتهٔ ما این چنین رسالتی را همهٔ شعرا درك نکرده‌اند و کم هستند شاعرانی که چنین رسالتی را فهمیده باشند .

ثانیاً ـ بداند کـه چه چیزهـایی زندگـی محیط او را تشکیل می‌دهند . آیا ذهن او آیینه‌ای است برای جلوه‌های سراب یك کویر و یا آبگینه‌ای است در بـرابـر جنگلی سرکش و رنگین و دریایی رنگین‌تر و سرکش‌تر؟ و یا اینکه ذهن او جز از سنگ و کوه و دشت از چیزی دیگر برداشت نمی‌تواند کرد ؟ در واقع لازم است شاعـر بداند کـه بر روی چه سرزمینی ایستاده است و کرهٔ ارض در کـدام منطقه‌بااو رابطه پیدا می‌کند . (این را می‌نامیم رسالت جغرافیایی و مکانی شاعر در برابر سرزمین خود که پاره‌ای است از زمین .)

ثالثاً ـ به صمیمیت برداشت و ادراك خود از اجتماع و محیط زندگی و موقعیت طبقاتی متکی باشد و در این مورد جز روشن‌بینی و تعمق راهی در پیش نگیرد و بهیچ انحراف و تعصبی گردن ننهد و راه و رسم آزادگی پیشه‌کند و با خودکامگی و قلدری و حقه‌بازی مخالف باشد و نیز انسان را از نظر اجتماعـی و فلسفی در مکاتب و اصول محدود کننده‌ای مقید نکند . این را می‌نامیم رسالت اندیشهٔ اجتماعی شاعر .)

رابعاً ـ بداند در چه دوره‌ای از تاریخ ادبی قوم خود زندگـی می‌کند . او باید نمایندهٔ کامل و جامع جلوه‌های راستین ادبیات زمان

خود باشد ؛ هم در شکل و قالب و هم در محتوا و مضمون . و در این راه هر دگرگونی را که برای شکل شعر مقتضی بداند ، بنیان گذارد و به تکمیل آن همت گمارد ؛ و هر مضمونی را کـه برای خـودش ، بعنوان فرد و افراد دیگر ، بعنوان اجتماع ، لازم بداند بـی محابا در واژه‌ها بگنجاند . (این را می‌نامیم رسالت ادبی شاعر در برابر تاریخ ادبیات جهان و تاریخ ادبیات قوم خود .)

در تمـام این چهار رسالت، یك مسئله‌بسیار مهم است و آن این است که شاعر تا چه حد با زمان خـود معاصر است . منظور از این سخن، این است که شاعر باید با تمام جلوه‌های عصرخود از نظرشعری معاصر شود و شعر قوم خود را به حدی برساند که با زندگـی قـوم معاصر باشد . شعرای کهن اغلب به این چهار رسالت وقوف نداشتند و به همین دلیل ، گرچه از نظر سبك و شیوهٔ کار ، امکان داشت با شیوه و سبك مرسوم در یك عصر ، معاصر باشند ، از نظر زندگی و جلوه‌ها و علائم گونه‌گون آن اغلب نشان‌دهنده و نمایندهٔ عصر خود نبودند .

در شعر گذشتهٔ فارسی ، گـویی همه چیز این دنیا بـه اطـراف « رابطهٔ مرید و مراد » دور می‌زند . مرید شاعر است و مراد ، گاهی ممدوح ، گاهی معشوق و گاهی دیگر ، معبود . گاهی هوس بدست آوردن انعام و یك کیسه طلا و چند اسب و شتر ، و زمانی آرزوی وصال زن یا غلام پسری صاف صورت و خوش‌منظر ، و زمانی دیگر، آرزوی وصال آن معشوق ابدی و ازلـی ، شکستن دیوار ، برداشتن حجاب از چهرهٔ معبود و « من » را در « او » و یا «تو» ریختن و «خود» را در «بی‌خودی» دانستن و از طریـق جلوه‌های کثرت به ذات پاك

وحدت راه جستن، مسیرحرکت مرید به سوی مراد را روشن می‌کنند. دو عنصر راستین شعر ، یکی زندگی در طبیعت و ارائهٔ عـوالم آن زندگی ، نه به خاطر چیزی دیگر بلکه به خاطر خود همان زندگی ، و دومی زندگی در اجتماع و تصویرگری حالات آدمی در اجتماع و در محیط زیست ، در شعر گذشتهٔ ما ، اگر به کلی فراموش نشده باشند، چندان زیاد هم مورد توجه قرارنگرفته‌اند. اگر مثنوی‌ها و بعض غزلها وتشبیبها و تغزلها را از شعر فارسی مستثنی کنیم، می بینیم که تجربیات شاعر هرگز در چیزهایی که در محیط و مـوقعیت اجتماع مـی‌بیند ، منعکس نیست . طبیعت و اجتماع ، اغلب فـدای ممدوح و معشوق و معبود هستند . شاعر سرنوشت خود را با سرنوشت انسانهایی که در اطرافش زندگی مـی‌کنند ، یکـی نمی‌داند ، و به همین دلیل، از زندگی واقعی توده‌های مردم ایران در گـذشته و مناسبات افـراد با اجتماع ، و حیات اجتماعی آنها تا حدی بی‌خبریم و شاید نثرکهن ما بیشتر این قسمت از زندگی اجداد ما را نشان می‌دهد تا شعر ما که دهها برابر نثر حجم دارد .

فرخی در ظفرنامهٔ معروفی که برای سلطان محمود ساخته و با این بیت آغاز می‌شود :

فسانه گشت و کهـن شد حـدیث اسکـندر
سخن نو آر کـه نو را حـلاوتی است دگـر

سخن نو را با تمام قدرتی که این سخن دارد ، در پای «محمود» می‌ریزد و حلاوت این سخن که در آن طبیعت به خاطر فردپرستی و قهرمان‌پرستی فرخی ، تحقیر شده است ، کام درباریان را شیرین می کند:

نخست روز که دریـا ترا بدید بدید
که‌پیش قدر توچون‌ناقص است وچون‌ابتر

و در یکی از شاه‌بیتهای فردپرستی می‌گوید :

ز آب دریا گفتی همه به گـوش آمد
که شهریارا دریا تویی و مـن فرغر

آخر دریای به‌آن عظمت را که با امواجش زندگی را تکرار می‌کند و دارای انرژی و نیرو و حیاتی جاودانی است و در شب‌های آرام چون آیینه‌ای است در برابر مهتاب و ستاره، و در نیمروزان ، سینه در برابر خورشید پهن می‌کند و می‌درخشد وگاهی به‌قول نیما از خشم مشت برچهره می‌زند، ومی‌تواند با یك موج کوه‌سانش هزاران محمود و ایاز و غلام و ندیم و وزیر و چاکر و دلقك‌را در کام خود فرو برد و حتی چین بر جبین نیندازد ، چگونه می‌توان با محمودی که اکنون پوست و استخوانش را مور و مار خـورده ، مقایسه کرد وآن را فرغری دانست در برابر محمودی کـه حتی موجی از چنان دریایی نیست!

وبه‌همین‌دلیل گاهی این سخن «ابن‌یمین» در مورد شاعران کهن درست بوده است که:

غزل از روی‌هوس بود و قصاید ز طمع
نه طمع‌ماند کنون در دل‌تنگم نه هوس [1]

شاعر قدیم در موارد بسیاری شاعر اجتماعی نبود ، شاعـری

---

۱ ــ فرخی و عنصری مدح اغراق‌آمیز را به‌آن‌حد رسانده‌اند که بعضی‌از ابیات این شاعران را جز به‌حماقت به‌چیز دیگری نمی‌توان تعبیرکرد:←

خصوصی بود و درباری . و حتی اغلب بجای آنکه بر زبان مردم هم‌عصر خود تکیه‌کند از زبان ادبیات کمك می‌گرفت و به‌همین دلیل در شعر گذشته، تقلید روی تقلید می‌بینیم، چون اگر انسان نخواهد ویا نتواند دوران ومحیط خود را به‌خوبی ببیند، مجبور است برچیزی‌که درگذشته سروده شده است، تکیه‌کند و از همین‌رو، گرچه ممکن‌است گاهی قدرت لفظی اوج بگیرد و قوس صعودی بپیماید، ولی شکل و مضمون و محتوای شعر تنوع خود را از دست می‌دهند. به‌استثناء تنی چند که از نظر لفظ فوق‌العاده قوی هستند، اغلب شاعران گذشته ، براساس زبان کار نمی‌کردند ، بلکه براساس ادبیاتی که قبل از آنها

← فرخی می‌گوید: همای چون به کسی سایه بر فکند آن کس
جز آن بود که بزرگی و جاه یابد از آن
امیر اگر ز بر کشته سایه بر فکند
ز فر سایهٔ او کشته باز یابد جان

و نیز می‌گوید: به روز معرکه از تو حذر نداند کرد
کسی‌که او ز قضای خدای کرد حذر

و نیز می‌گوید: آنچه کردست ازکرم با بندگان امروز او
با رسولان کرد خواهد ذوالمنن‌روز شمار

و نیز می‌گوید: دگر توگویی در شأنش آیتست رواست
نیم من این را منکر که باشد آن منکر
به‌وقت آنکه سکندر، همی امارت کرد
نبد نبوت را بر نهاده قفل به در
به وقت شاه جهان گر پیمبری بودی
دویست آیت بودی به شأن شاه اندر ←

بوجود آمده بود، شعر می‌گفتند . این‌کار گر چه به‌حفظ سنن شعری کمك‌کرد ولی ازنظر کشف اقالیم جدید روح آدمی در طبیعت و در اجتماع او را سخت محدودساخت. زندگی در شعرکهن، خواه‌بصورت مثبت، وخواه‌بصورت منفی ایده‌آلیزه‌وذهنی‌شدوبصورت‌فورمولهای‌غیر عینی‌درآمد. شاعر لحظه‌هایی‌اززندگی‌خودرانمی‌سرود(غزلیات‌مولوی و حافظ و چند شاعر غزلسرای دیگر از این‌نظر مستثنی هستند)، بلکه فکری را به‌دست می‌آورد و در بارهٔ آن فکر، شعر می‌گفت. آن‌فکر، اندیشه‌ای نبودکه شاعر باآن زندگی کرده باشد. شاعر لحظه‌هایی از

← وعنصری می‌گوید: بسی‌کسی است‌که منکر بود به‌صانع خویش
همی دهد به بزرگی و فضل او اقرار

و نیز می‌گوید: چون حلقه رباینده به‌نیزه تو به‌نیزه
خال‌از رخ زنگی بربایی شب‌یلدا

و نیز می‌گوید: اگر پیغمبر اکنون زنده بودی
به نام و نصرت یزدان داور
به جای پرنیان بر نیزهٔ او
ردای خویش بر بستی پیامبر

و معزی می‌گوید: گرچه خدمتگر شاهیم واستاد سخن
ور چه مداح بزرگانم امیرالشعرا
هیچ ممدوح به‌آفاق‌نیابم به از او
که به سه شعردهد سیصد دینار مرا

و نیز می‌گوید: جز شکر تو و شکر برادرت نگویم
تا هست ز انعام تو و جود برادر
برآخورمن مرکب و درخانهٔ من‌فرش
در عیبهٔ من جامه و در کیسهٔ من زر ←

زندگی خود را در طبیعت و اجتماع تصویرگری نمی‌کـرد. اوج و انحطاط جامعه، حرکت توده‌های مردم و زندگی‌شان، قدرت‌های حکام

← و اثیرالدین اومانی درخصوص موقعیت شعر وشاعری در قرن هفتم هجری چنین گفته است:

یا رب این قاعدهٔ شعر به‌گیتی کـه نهاد
که چو جمع شعرا خیر دو گیتیش مباد
ای برادر به‌جهان بدتر از این کاری نیست
هان و هان تا نکنی تکیه بـر این بی بنیاد
در فلك نیز عطارد ز پی شومی شعر
یابد از سوزش دل هر دو مهی صد بیداد
گفتنش کندن جان است و نوشتن غم دل
محنت خواندنش آن به که نیاری در یاد
این چه صنعت بود آخر به‌نگویی که از آن
در همه عمر یکی لحظه نباشی دلشاد
خود ازآنکس چه‌بکاهدکه تو گوییش بخیل
یا برآنکس چه فزاید که تواش خوانی راد
کاغذی پر کنی از حشو و فرستی به‌کسی
پس برنجی کـه مـرا کاغذ زر نفرستاد
آن نه خود حجت شرعی نه خط دیوانست
پس از آن خط بتو چیزیش چرا باید داد
وین چه ژاژ است دگرباره که ابیات بدیع
گر بود هفت فـرستی به تقاضا هفتاد
پس بدین هم نشوی قانع و از پی تازی
بسوی خانهٔ ممدوح چـو تیری ز گشاد
همچو آیینه نهی در رخ او پیشانی
او ز تو شرم کند همچو عروس از داماد ←

و امرا و پادشاهان و تأثیرات این قبیل قـدرت‌ها بر روی اجتماعات بشری، به‌کلی درشعر کهن نادیده‌گرفته شده‌است. شعرا باوجود قریحه و استعداد و نبوغ خود، پشت به‌طبیعت و اجتماع می‌کردند و هرگز آن نقش منادی مـردم و مبشر بشر و مصلح روح انسان را نداشتند. شعرای گذشتهٔ ما زشتی زندگی توده‌ها و علل و موجبات این زشتی‌و فساد را درك نکردند و دربارهٔ آنها مسؤولیتی از خود نشان ندادند.

← و آن بمشنو که بگویند فلان شخص به شعر
از فلان شاه به خروار زر و سیم ستاد
کان پی مصلحت خویش همانا گفتند
که نبودند ز بند طمع و حرص آزاد
ورنه با جور طبیعی ز پـی راحت خلق
من بر آنم که کس از مادر ایام نزاد
ورکسی زاد به بخت منش از روی زمین
چرخ ببرید به یکباره مگـر نسل و نژاد
آنچه مقصود زشعر است چو درگیتی نیست
شاعران را همه زینکار خدا تـوبه دهاد

۲

از مشروطه و شاعرانش که بگذریم، می‌رسیم به «نیمایوشیج» که به‌چهار رسالت مذکور در صفحات قبل، وقوف کامل دارد. او زبان و بیان شاعرانه و تصویری و غیرمستقیم خود را با وقوف تمام، دراختیار تودهٔ مردم می‌گذارد. زبان وبیان او غیرمستقیم‌است، به‌دلیل اینکه ازنظر او شاعر بایدحالات فردی و اجتماعی و انسانی‌را درمیان سمبول‌ها، تشبیهات واستعارات مبتنی برجلوه‌های طبیعت‌ببیند. موقعی که می‌گوید:

هنگام که نیل چشم دریا
ازخشم به روی میزند مشت

دیگر این دریا، دریایی نیست که به‌اشاره و قلم فرخی در زیر پای محمود، فرغری گشته، چشمه‌ای خشك شده باشد؛ بلکه دریایی

است که اولاً بخاطر خود وجود دارد و ثانیاً گوئی نیما سوگواری انسان را در اجتماع، در دریای خشمگینی دیده است که مشت برروی خود می‌زند.

چهار رسالتی که در صفحات قبل از آن‌ها سخن گفتم، چهار مسؤولیت بوجود می‌آورند که بهتر است آنها را به‌ترتیب «مسؤولیت زمانی»، «مسؤولیت مکانی»، «مسؤولیت‌اجتماعی» و «مسؤولیت‌ادبی» نام نهیم. شاعری مثل نیمایوشیج به این چهار رسالت و مسؤولیت آگاهی کامل داشت و گاهی نه فقط در یك منظومه و یك شعر، بلکه حتی دریك سطر ساده هم مجموع این چهار مسؤولیت را باهم‌تلفیق می‌داد. و به‌همین دلیل شعر او، آیینهٔ زندگی‌ما شده، وسبك وشیوه‌اش پیروان هنرمند یافته است. موقعی که می‌گوید:

هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

محیط طبیعی زندگی خود را نشان می‌دهد و دربرابر محلی که در آنجا زندگی می‌کند احساس مسؤولیت می‌کند و در این محیط طبیعی، اوضاع اجتماعی را هم تصویر می‌کند. این سطر ازشعر شب، تصویری از محیطی است که نیما در آن زندگی می‌کند و موقعی که نیما درسطر بعد می‌گوید:

هم از این‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

از سطر قبل یك نتیجهٔ تصویری می‌گیرد و در قالب یك بینش همه ـ زمانی، رسالتی تاریخی نشان می‌دهد. در چنین شبی که هوا گرم ایستاده است، کسی نمی‌تواند راه را از چاه تشخیص دهد، نیما

با جهان‌بینی‌خاص خود، دربارهٔ محیط طبیعت خود و زندگی‌اجتماعی قضاوت می‌کند.

نیما گاهی به پیشگویی تاریخ آینده برمی‌خیزد و نشان می‌دهد که‌حتی به‌سرنوشت آیندهٔ قوم خود هم بی‌اعتنا نیست. نیما آرزوهای فردی خود را، آرزوهای خلق‌خود می‌داند و آنها را درآینده منعکس می‌کند:

باريد خواهد از دم اين ابر پر كشش
(كز آههای ماست)
باران روشنی ،
مانندهٔ تگرگ .
و قصه‌های جانشكن غم
خواهد شدن بدل
با قصه‌های خشم .
و می‌رسد زمانی كاندر سرای هول
آتش به‌پای گردد و درگيرد ؛
اين زخمدار معركه را ، دستی آهنين
با لرزه‌ای محبت برگيرد ؛
و كشت‌های سوخته آن روز
خواهد شدن چنان
بيدار گلستان ؛
و راه منزلی
كه كاروان نسل طلب راست آرزوی ؛
در جايگاه چشم كسان خواهد بود ؛
و آتشی كه گرمی از آن می‌جويد
سرمازده تنی ،
در دستگاه چشم نهان خواهد بود .

«ناقوس»

نیما اغلب در برابر تاریخ معاصر، احساس مسؤولیت می‌کند، زبان آرزو وامیدمردم می‌شود و با سمبولها وکنایه‌های‌خود تصویرگر چنین امید و آرزویی می‌گردد. تاریخ اجتماعی قوم و نسل معاصر را می‌داند ونیز به‌این مسأله واقف‌است‌که دگرگونی روزی‌حاصل‌خواهد شد. در «مرغ آمین» می‌گوید:

خلق می‌گویند :
« اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر »
مرغ می‌گوید :
« در دل او آرزوی محالش باد »

او آرزوهای مردم خـود را در برابر آرزوی جهانخوارگان دیرین می‌گذارد و از آرزوهای مردم خود دفاع می‌کند.

نیما نشان دادن طبیعت و اجتماع‌را به‌تمام شاعران بعد ازخود یاد داده است، ولی قبل‌از آنکه به‌چند شعر از اشعار دیگران اشاره کنم بهتر این می‌دانم که در بارهٔ مسؤولیت ادبی او نیز حرفی بزنم. نیما شکل و قالب شعر فارسی را تکمیل کرده، زبان شعر را به زبان معاصر خودش نزدیکتر کرده است ، به‌همین دلیل برای شاعر امروز تنگنای قافیه و وزن وجود ندارد ولی باید وزن عروضی را دانست و بعد فهمید که‌نیما چگونه در راه تکمیل وزن وطبیعی ساختن‌آن‌زحمت کشیده‌است. در مورد شکل‌شعرنیما می‌توان‌به‌مقالهٔ «مشکل‌نیمایوشیج» جلال‌آل‌احمد ومقالاتی‌که «مهدی اخوان ثالث» (م. امید)، شارح‌نیما، درشماره‌های ۱۳۴۲/۳ مجلهٔ «پیام نوین» نوشت، مراجعه‌کرد وتشریح

شکل ظاهری شعر نیما در اینجا جز تکرارحرفهای این دونویسنده و سایر نویسندگان که وزن اشعار نیما را توضیح داده‌اند ، چیزی دیگر نخواهد بود . فقط بهتر است قسمت‌هایی از رسالهٔ «حرفهای همسایه» خود نیما راکه نشان‌دهندهٔ وقوف کامل او به مسؤولیت ادبی اوست و بیشتر مربوط به‌شکل و محتوای شعر می‌شود دراینجا نقل بکنیم:

«ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است‌که مضمونی‌را بسط داده و به‌طور تـازه بیان‌کنیم . نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه وافزایش و کاهش‌مصراع‌ها یا وسائل دیگر، دست به‌فرم تازه زده باشیم. عمده ایـن است‌که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی که در دنیای‌باشعور آدمهاست، به‌شعر بدهیم ...»

«من سعی می‌کنم به‌شعر فارسی وزن و قافیه بـدهم. شعر بی وزن و قافیه شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این نظریه می‌آید ، اما به‌نظر من، شعر در یك‌مصراع یا یك بیت ناقص‌است ـ از حیث وزن ـ زیرا یك‌مصرع یا یك‌بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولیدکند. وزن‌که طنین و آهنگ یك مطلب‌معین است ـ در بین مطالب یك موضوع ـ فقط به‌توسط«آرمونی» به‌دست می‌آید؛ این‌است که باید مصراع ها و ابیات دسته‌جمعی و به طور مشترك وزن را تولیدکنند. من واضع این آرمونی [1] هستم...»

---

۱ ــ جیمز جویس، نویسندهٔ بزرگ ایرلندی در فصل پنجم کتاب معروف خود تحت عنوان: «تصویر هنرمند در جوانی» در بارهٔ وزن چنین می‌گوید :

وزن، نخستین ارتباط استتیك فرمی بین یك قسمت نسبت به‌قسمت دیگر در یك کلیت استتیك است؛ و یا ارتباط یك‌کلیت استتیك نسبت به یك قسمت و یا تمام قسمت‌های آن است، و یا عبارت است از ارتباط هر ــ

« به‌شما گفتم ـ اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند . و باز برای شما گفتم. برای این است‌که همسایه می‌گوید یك مصراع یایك‌بیت نمی‌تواند وزن‌را ایجادکند. وزن مطلوب‌که من می‌خواهم، بطور مشترك‌از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا می‌شود.

بنابراین، وزن نتیجهٔ روابط است‌که برحسب ذوق تکوین‌گرفته‌اند. وزن جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد و وزنی‌که او معتقد است،جدا از موزیك و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است‌که طبیعت مکالمه‌ایجاد می‌کند. به‌شما گفتم (مقدمهٔ شعر من) درخصوص وزن، شعرفارسی سه‌دوره را ممتاز می‌دارد : دورهٔ انتظام مـوزیکی، دورهٔ انتظام عروضی‌که متکی به‌دورهٔ اولی است و دورهٔ انتظام طبیعی،که‌همسایهٔ معقول پیشقدمی است درآن.

منظور، همسایه می‌خواهد وزن شعررا از موزیك جداکند. می‌گوید ـ و در مقدمهٔ مفصل خود ثابت می‌کند ـ کـه موزیك ، سوبژکتیو و اوزان شعری ما (که) بالتبع آن سوبژکتیو شده(اند) به‌کار وصف‌های ابژکتیو که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد. درعین‌حال اوزان قدیم، مثل‌اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند. همسایه می‌گوید هم من معطوف بر این است‌که زیبایی مطلوب‌را به‌اوزان شعری بدهم، قبل‌از شروع به‌وزن‌عوض کردن طرزکار و بعدازآن وزن پیدا کردن است. این کار را در اوزان عروضی و بعد در اوزان هجائی در نظر دارد.

اما اینکه پرسیدیدکدام وزن جـامد است، اصطلاح خـود اوست . وزن‌هایی‌که نمی‌توانند طولانی بشوند، جامدند و غیرمستعد؛ به عکس وزن‌های دمگر مستعد و متحرك ...

قسمتی از قسمت‌ها نسبت به‌آن کلیت استتیك که قسمت مزبور، جزیی از آن می‌باشد.

منظور نیما از وزن ، در اینجا یك چیز عمومی است.

فقط قافیه، باید بدانیدکه بعد از وزن در شعر پیداشده[1]. قافیهٔ قدیم مثل وزن قدیم است . قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به‌عبارت آخری طنین مطلب را مسجل می‌کند . این است که می گوید شعرهای ما قافیه ندارند ...»

«قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست، در دومطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین‌می‌دانم مثل‌من‌زشت‌خواهی دانست. قدما این‌را قافیه می‌دانسته‌اند. ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی‌است‌ـ برای‌ماکه با طبیعت کلام دست‌به‌هم می‌دهیم. هرجاکه مطلبی است درپایان آن، قافیه است...»

و از تمام این اصرارهایی که نیما می کند و نسخه‌هاوراهنمایی‌ـ هایی که می‌دهد به‌یك نتیجه می‌رسیم: و آن اینکه او می‌خواهد شکل ذهنی شعر، شکل ظاهری آن‌را ایجاد کند. طرز حرکت تصاویر و احساس‌ها و اشیا، مسیرحرکت شکل ظاهری را تعیین نماید وبه‌دنبال خود ببرد . شکل ذهنی شعر در شعرهای‌گذشتگان در یك‌بیت پایان

۱ ــ دراین مورد نیما اشتباه می کند. در اغلب زبانها، نخست، تکرارصدا‌ـ های متجانس، خواه‌مصوت و خواه غیرمصوت به‌فاصله‌های معین،موجب پیدایش نوعی قافیه‌گردیده، بعد این نوع قافیه از آنجاکه به‌فاصله‌های معین تکرار می‌شده، موجبات پیدایش وزن را فراهم کرده، بعد قافیه به‌شکلی که در شعر کهن فارسی دیده می‌شود تکمیل و به‌وزن اضافه گردیده است. در نتیجه این اشتباه پیش آمده است که وزن ، قبل از قافیه به‌وجود آمده است. درحالی که به‌حدس من عکس آن صحیح‌تر به‌نظر می‌رسد. در شعرهای ابتدایی قافیه در تکرار صداهای متجانس وجود داشته،بعدکه وزن ازداخل همین قافیه‌ها،به صورتی منظم‌استخراج گردیده و بکار بسته شده، قافیهٔ بهتروکامل‌تر نیز پدیدار شده است.

می‌پذیرفت وگرچه ابیات بعدی با آن بیت ازنظر شکل ظاهری یکی بودند، شکل ذهنی آنها ممکن بود به‌کلی عوض شود[1]. در حرکت مضامین گذشتگان، تداوم نیست. بیت بعدی یك شعر مکمل تأثیربیت نخستین نیست و یا زیاد بدان ارتباطی ندارد. فقط وزن و قافیه، شکلی ظاهری به مضامین مختلف می‌دهند. در حالی‌که همین که‌شکل ذهنی کامل شد و محتوا در تنگنای وزن و قافیهٔ تحمیلی محصور نشد ، آنگاه آن «آرمونی»که نیما از آن صحبت می کند، ایجاد می‌شود. «آرمونی» یعنی به هم چسبیدن قسمت های مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد و یافتن شکلی متشکل و متحد و یکسان. واین آرمونی از برخورد مناسب شکل ذهنی و شکل ظاهری شعر ایجاد می‌شود که بدان در فصل دوم این‌کتاب اشاره کرده‌ایم. مسؤولیت ادبی نیما در این است‌که می‌خواهد به‌محتوا ومضمون وصفی و روایی،آرمونی لازم را بدهد و این همان‌حرف « اوچی »است‌که قبلابدان برخوردیم:

«شاعر کسی است که می‌خواهد آسمان و زمین را در قفس قالب اندازد. »

۱ ــ نگاه‌کنید به‌جلد اول‌کتاب، بخش «نقد تحلیلی شعر».

۳

شاعران معاصر چه چیز را از نیما آموختند؟ اگر یك تحول ادبی، با مرگ ایجادکنندهٔ تحول، قدرت‌های خود را از دست بدهد و اثراتش به‌صفربرسد، دیگرتحول نامیده نخواهد شد. اما اگرتحولی ریشه دواند و برومند شود و میوه دهد، بدون شك عـاملی‌بزرگ در حیات ادبی شاعران پس‌از تحول بشمار خواهد آمد و سنتی دیگر در برابر سنت قبلی‌که فرسوده شده بود، پدیدار خواهد آمد. این سنت، روی اصول دیگری کار خواهدکرد که ممکن است مبتنی بر اصول سنت‌های ماسبق خود باشد و ممکن است نباشد. ولی گفتن این نکته ضروری است که هیچ تحولی بکلی نمی‌تواند سنت‌های ماسبق خود را نادیده بگیرد. رابرت فراست می‌گوید: «یك‌شعر فقط در میان اشعار

دیگر مفهوم شعری دارد.» این سخن را می‌توان بسط داد و گفت: یك تحول ادبی فقط درمیان سایرتحولات ادبی می‌تواند مفهوم تحول را حفظ کند وگرنه سنت پا در هوا کـه سنت نخواهد بود.

شاعران بعد از نیما ، چهار رسالت و چهار مسؤولیت مـذکور را به‌نسبت بینش و قدرت وضعف‌دیدشان پذیرفتند و آنهارا درسابقه و زمینهٔ کار خود قرار دادند. سه شاعر، «ا. بـامداد» ، «مهدی اخـوان ثالث» و « فروغ فرخ‌زاد » ، بیش از دیگران ، با آزادیهـای بیشتر، و شاعری دیگر «نادر نادرپور»، با ویژگی‌های تاحدی محافظه - کارانه وحتی کمی کلاسیك، خودرا در مسیر فضای جدید شعری کـه بوسیلهٔ نیما ایجاد شده و اشاعه یافته بـود ، قرار دادند . «بامداد» با برداشتی حماسی و تغزلی‌که درآن بیشترین سهم از آن حماسه بود ، «م. امید» با خصوصیتی حماسی و روایی، «فرخزاد» بـا خصوصیات تغزلی و در عین‌حال متفکرانه، و «نادرپور» با تغزل تـاحدی رمانتیك که‌گاهی درآن‌کوشش می‌شد تا محیط بشکل سمبولیك تصویر شود، بیش از سایر شاعران فضای شعر جدید را گسترش داده‌اند. در این چهار شاعر، مسؤولیت‌های چهارگانه تاحدی ذهنی و درونی‌شده ، در پشت‌سر اغلب برداشت‌های شعری قرارگرفته‌اند و به‌یك مفهوم، اشعار این چهار شاعر به دلیل وقوف آنها به‌مسؤولیت‌های چهارگانه، پروانهٔ قابل‌اطمینانی برای معاصر بودن دریافت کرده‌اند.

بایداجتماع و طبیعت وارد شعرمی‌شدند. و چنین‌هم شد. بدین ترتیب زندگی‌انسان در شهر و روستا در قالب‌های پیشنهادی‌نیما عرضه شد. بینش در بارهٔ اجتماع تا حد یك فلسفهٔ اجتماعـی در کار بعض

شاعران اوج گرفت و دید طبیعی برخی دیگـر آنچنان گسترش یافت که نوعی فلسفهٔ طبیعی شعری پدیدار آمد. اغلب شاعران پس‌از نیما، لزوم تحول در اجتماع را حتی به‌شکلی ملموس‌تر از خـود نیما نشان دادند؛ زشتی‌ها را بی‌رحمانه در تصاویر و سمبولها ریختند وخواستند که روزنی به سوی نـور و نقبی به سوی روز بزنند . وظیفهٔ اساسی اصیل‌ترین‌شاعران‌پس‌از نیما این‌بودکه‌اوضاع فعلی‌را بهترنشان دهند و نمایندهٔ روح خفقان‌آور محیط باشند و در برابر تاریخی دروغین که‌با آگهی و زور و تبلیغات و سیاست بافی به نیروی پول نوشته می‌شد و از هر طرف بوق و کرنایش به‌گوش می‌رسید، تاریخ راستین را در قوالب‌نیمایی نشان‌دهند. به‌همین دلیل، شعرمعاصر ایران، تاریخ‌معاصر این ملك است و اگر بسیاری از سمبولها و استعارات شکافته شود و تفسیرهایی برای آنها نگاشته شود، معلوم خواهد شد که شاعرراستین این روزگار نبض تاریخ معاصر را در دست دارد و قلبش باروح‌زمان می‌تپد.[1]

شعرای معاصر نه‌فقط تأثیرات حوادث مختلف را کـه اجتماع می‌پذیرفت به صورت شعر درآورده‌اند، بلکه اثرات جزر و مدهـای تحولات سایر نقاط دنیا را نیز برروح اجتماع و محیط ایران نادیده

۱ ــ دراین‌مورد خواننده باید «غرب‌زدگی»، «عظمت وضعف روشنفکران» و سایر مقالات اجتماعی‌آل‌احمدرا بخواند. این‌مقالات روشنگربسیاری از حوادث امروز ایران و موقعیت حیات معاصر ایران هستند. خواننده می‌تواند به‌شماره‌های سال چهل‌وپنج مجلهٔ «جهان‌نو» مراجعه کند و یا به «قصه‌نویسی در عصر شب» ازهمین قلم در کتاب قصه‌نویسی.

نگرفته‌اند. شاملو (ا. بامداد) در «مرثیه‌ای برای دیگران»، قسمت یکم از شعر «ارابه‌ها» می‌گوید:

ارابه‌هائی از آن سوی جهان آمده‌اند
بی‌غوغای آهن‌ها
که گوش زمان ما را انباشته است.

ارابه‌هائی از آن سوی زمان آمده‌اند
گرسنگان از جای برنخاستند
چرا که از بار ارابه‌ها عطر نان گرم برنمی‌خاست

برهنگان از جای برنخاستند
چرا که از بار ارابه‌ها خش‌خش جامه‌هایی برنمی‌خاست
زندانیان از جای برنخاستند
چرا که محمولهٔ ارابه‌ها نه دار بود نه‌آزادی

مردگان از جای برنخاستند
چرا که امیدی نمی‌رفت تا فرشتگانی رانندگان ارابه‌ها باشند.[1]

و «مهدی اخوان ثالث» (م. امید) نمایندهٔ نسلی می‌شودکـه در زمستان طبیعت ، زمستان اجتماع و محیط را می‌بیند و در زمهریر بد ـ گمانی‌ها گام برمی‌دارد؛ نسلی سر در گریبان‌که جواب سلام دادن را فراموش‌کرده است و دست محبت‌را به‌اکـراه می‌فشرد. و حتی نفس

۱ ــ غول غرب‌را در سال چهل و پنج، من به «پروکراست»، دزد اساطیر یونانی تشبیه کردم‌که آدم می‌دزدید و روی تختخوابش می‌خواباند و اگر قد آدم دزدیده شده بلندتر ازطول تختخواب بود، پاها ویا سر او را می‌برید. و یا آن‌قدر از سر و پا او را می‌کشید تا هم‌قد تختخواب شود .

خود آدمی هم، نه برای فرو بردن هوایی صاف و آزاد ، بل برای آن است که تا برآمد خیانتگرانه دیواری شود ودر برابر چشم بایستد و چشم را کور کند.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت ، سرها در گریبان‌ست.
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.
نگه جز پیش پا را دید نتواند ،
که ره تاریك و لغزان‌ست.
وگر دست محبت سوی کس یازی ،
به‌اکراه آورد دست از بغل بیرون ؛
که سرما سخت سوزان‌ست
نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریك.
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت.
نفس کاینست ، پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیك ؟

وظیفهٔ هنرمند و شاعر اصیل این نیست که امید بی‌اساس و بی‌پایه در دل مردم بپروراند. بلکه نخستین وظیفهٔ او اینست که تا حدود امکان،اوضاع اجتماعی و زشتی و وحشت و جنون حاکم بر محیط را نشان دهد و در این بینش ، شاعر هم بماند و بکوشد تا انسان را در موقعیتی‌که او هست،قرار دهد نه در موقعیتی خیالی که براساس پندار‌های موهوم ، در ذهن آدم ساخته می‌شود . با نشان دادن جلوه‌های وحشتناك زشتی‌های شبانگاهی ممکن است شب از بین برود و روز فرا رسد. «فروغ فرخزاد» در چند شعرش زشتی را بدون وحشت و هراس بازگو می‌کند و تصاویری که از محیط می‌دهد همگی‌ازحالاتی سرچشمه می‌گیرند که ما خود چندین‌بار در خیابانهای شهر شاهد آنها

بوده‌ایم. نمونهٔ کامل این نوع شعر «آیه‌های زمینی» است که آیینه‌ای است تا روح خشونت و وحشت بیرحمانه در آن منعکس شود:

دیگر کسی به‌عشق نیندیشید
دیگر کسی به‌فتح نیندیشید
و هیچکس
دیگر به‌هیچ چیز نیندیشید

در غارهای تنهایی
بیهودگی به‌دنیا آمد
خون بوی بنگ و افیون می‌داد
زنهای باردار
نوزادهای بی‌سر زاییدند
و گاهواره‌ها از شرم
به‌گورها پناه آوردند

. . . . . .
. . . . . .

در دیدگان آینه‌ها گویی
حرکات و رنگها و تصاویر
وارونه منعکس می‌گشت
و بر فراز سر دلقکان پست
و چهرهٔ وقیح فواحش
یك هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی می‌سوخت

مرداب‌های الکل
با آن بخارهای گس مسموم
انبوه بی‌تحرك روشنفکران را
به ژرفنای خویش کشاندند
و موشهای موذی

اوراق زرنگار کتب را
در گنجه‌های کهنه جویدند ...

و نادرپور گرچه اغلب از محیط غافل مانده است ودربسیاری موارد با آن مستقیماً روبرو نمی‌شود ولی‌موقعی‌که می‌کوشد تاخوب ببیند، می‌تواند حالات تصویرها و چهره‌ها را دریابد و زبان گویای آن حالات شود. سخن فقط از این نیست که شاعر باید شعرش را در خدمت اجتماع بگذارد، بلکه‌سخن از اینست‌که او دراجتماع زندگی می‌کند، خوب یا بد، این اجتماع متعلق به‌اوست و او فردی از افراد آنست و اگر تصویرگر روابط خود با اجتماع نباشد، قبل از هر چیز به خلاقیت شاعرانهٔ خود خیانت کرده است. در قطعهٔ « ستارهٔ دور » نادرپور چشم می‌گشاید و می‌بیند:

تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند
ما را ز چارچوب طلایی رها کنید
ما درجهان خویشتن آزاد بوده‌ایم

و در جاهای دیگر سعی‌می‌کند به‌شکلی نقبی به‌سوی نوربزند، مثلا در «امید یا خیال» :

آیا شود که روزی از آن روزهای گرم
از آفتاب پارهٔ سنگی جدا شود
وان سنگ چون جزیرهٔ آتش گرفته‌ای
سوی دیار دوزخی ما رها شود
ما را بدل به‌تودهٔ خاکستری کند
خاکستری که خفته در او برق انتقام؟

شعر معاصر ایران ، چندان شباهتی به شعر فرانسه ، انگلستان و

آمریکا و آلمان و روسیه ندارد. از لحاظهایی این شعر، شباهت به‌شعر اسپانیا دارد و اشعار اغلب شاعران اسپانیولی زبان . گرچه «نیما» را می‌توان «الیوت»ی دانست‌که با وقوف‌تمام وباپشتکار شعررا دگرگون ساخت و «بامداد» را «الوار» گونه‌ای بشمار آوردکه برای انسان و بخاطر انسان می‌جنگد و گرچه می‌توان « فروغ فرخزاد » را با «هیلدا دولتیل» شاعرهٔ ایماژیست انگلیسی زبان و یا بـا «ادیت‌سیتول» مقایسه کرد و می‌توان برای نادرپور در شعر قرن نوزده فرانسه بین «بودلر» و «ورلن» جایی تعیین کرد ولی از لحاظ روح خشونت خاصی کـه به‌دلیل وجود محیطی خفه و عرصه تنگ‌کن برشعر معاصر حکمفرما است، این‌شعر درغرب باشعر اسپانیا و آمریکای لاتین بیشترقابل‌مقایسه است. و این به‌دلیل روح‌خفقان و وحشتی است‌که برمحیط حکمفرما است و شعر معاصر در مسیر مخالف این خفقان راهی به‌سوی روز می‌زند .

آه ، ای صدای زندانی
آیا شکوه یأس تو هرگز
از هیچ سوی این شب منفور
نقبی به‌سوی نور نخواهد زد ؟

آه ، ای صدای زندانی
ای آخرین صدای صداها ...
(آیه‌های زمینی ، فروغ فرخزاد)

نیمای سمبولیست
دفتر «شعر من»
و اجتماع

۱

«نیما»ی «افسانه» مطلقاً یك رمانتیك بود ، متأثر از شعر اواسط قـرن نوزده فرانسه ؛ ولـی نیمای «شعرمن» از رمانتیسم به سمبولیسم می‌گراید و گویی از اواسط قرن نوزده فرانسه به اواخر قرن می‌آید ، و حضور «مالارمه» را درك می‌کند . «ققنوس» نیما که زندانی سوختنی جاوید است و خاکستر شدنی و تخم‌گذاشتنی ابدی تا دوباره سوختن آغاز شود ، بی‌شباهت به پرندهٔ «مالارمه» نیست که زندانی دریاچه‌ای منجمد است و گویی به عقیم شدنی ابدی محکوم گشته است و این دریاچهٔ منجمد ، آیا روح درون‌نگر سمبولیستهای فرانسه نیست که در آن ذهنیت ، شاعر را از تمام جلوه‌های عینی زندگی می‌برد و او را به سوی دریاچه‌های منجمد تجرید می‌کشاند؟ ولی بین نیمای سمبولیست این دوران و «مالارمه»ی، بنیان‌گذار سمبولیسم ، فرق‌های اساسی وجود

دارد و از آن جمله فرقها ، نخست اینکه مالارمه بیشتر از اشاره و پیشنهاد استفاده می کند و بدین وسیله از علائم و ایهامها ، تاروپود یك شیء خاص را می‌بافد ؛ و این دور از روح رئالیسم وصفی شاعرانه است . در حالی که نیما ، فقط از سمبول استفاده نمی کند ، بلکه هرجا که لازم دید وصفهایی نه ذهنی، بلکه عینی از اشیا به دست می دهد و به این ترتیب به سمبولیسم این دوران خود ، روح رئالیسم وصفی شاعرانه را می‌افزاید . ثانیاً شعر مالارمه در کلمات و پیدایش سطرها ، نوعی تشکل موسیقایی دارد و از خلال موسیقی کلمات و ترکیب کلمات نیز ، نوعی تأثیر جادویی عمیق که به آن در صفحات بعد بیشتر اشاره خواهم کرد ، پدیدار می‌شود ، در حالی که نیما آنقدر غرق در بهم ریختن قالب شعر فارسی و دادن وصفهای دقیق از طریق تشبیهات و استعارات است که چندان وسواسی برای انتخاب کلماتی که سرشار از ظرفیت موسیقی باشند ، به‌کار نمی‌برد و به همین دلیل آنچه باید از شعر این دوران او استنباط شود ، فقط مفهوم توصیف سمبولیك فردی و اجتماعی است در قالبی آزاد شده از حصار بیت مألوف و مأنوس شعر گذشتهٔ فارسی .

نیمای « شعر من » ، نه قدرتهای توصیفی خود را مثل شاعران عارف ایران فدای حرکتی مجرد و ذهنی به سوی معبود می کند و نه مثل «سمبولیست»های اواخر قرن نوزده فرانسه ، از اشارات و ایهامها ، برای ارائهٔ درونیهای بسیار ذهنی که دور از محیط عینی زندگی باشند ، استفاده می کند . نیما در توصیف‌های سمبولیك خود بین عینیت و ذهنیت ، پلی برقرار می کند و به هردو سهم مساوی

می‌دهد ، تا آنچه بیان شدنی است در لباس واژه ریخته شود :

وقت غروب کز بر کهسار ، آفتاب
با رنگهای زرد غمش هست در حجاب ،
تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب ،
وز دور آبها
همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط
زرد از خزان ،
کرده‌ست روی پارچه سنگی به سر سقوط .

۲

« نیمای » « افسانه » سخت ظریف بود،که البته خصوصیت شعر غنایی ، بویژه شعر غنایی رمانتیك همین است . زبان نیمای افسانـه ، ساده بود . غوامض چندان زیادی در کار نبود . وسایل و تدابیر اساسی شاعـری که به نظر من ، بیش از هر چیز ، تشبیه و استعاره و تمثیل و اسطوره است ، در «افسانه» چندان زیاد دیده نمی‌شد و تخیل، بیشتر بر اساس تشبیه و توالـی منطقی تشبیهات بود . در عـوض ، معشوق گرچه زمینی بود ولی هالهٔ ایده‌آلیسم رمانتیك، دورسرش مشتعل بود، در حالی کـه «شعرمن» ، خشونت است و معبر تصادم استعاره‌هـا و تمثیلها و تشبیهات در هاله‌ای از خشونت دید . بعدها ، موقعیکه این خشونت « ایماژیك » (تصویری) از صافی زبانی صیقل شده می گذرد ، ناگهـان در « مرغ آمین » تبدیل مـی‌شود به یك حمـاسهٔ دراماـتیك (دراماتیك ، از نظر استفاده از زبـان مکالمه) ، و در «ماخ‌اولا» تبدیل می‌شود به بدیهه‌سرایی خاصی که فقط قابل مقایسه با بهترین نمونه‌های

شعرهـای ایماژیستهای آمـریکا و انگلستان است . ایـن خشونت در «شعرمن» بسیارطبیعی است، زیرا اگرنیما فرم ابداعی خود را بالاخره در «شعرمن» یافته است ، هنوز از نظر استفاده از سادگی زبان و بیان (بجز در بعضی استثناها و « مرغ آمین ») به وقوف کامل نرسیده است و به راحتی می‌توان گفت که او هنوز در جستجوی زبان و بیانی بهتر و کامل‌تر است ؛ چرا کـه تکلف‌ها و تعقیدهای فراوانـی در شعرش دیده می‌شود که در چند سال بعد،نیمای «ماخ‌اولا» (جزدر بعضی موارد استثنایی) شعرش را از آنها می‌پیراید.

۳

سمبول سمبولیست‌های فرانسه ، به ویژه مالارمه ، بی‌شباهت به چیستان‌های فارسی نبود ، ولی از آنجا که در پیدایش و خلق سمبولها نیروی ذهنی و ضمیر ناخودآگاه شاعر تجلی بیشتری داشت معنای تقریبی این قبیل چیستان‌مانندها را فقط از طریق نوعی تفسیر ایهامی پیچیده ، می‌شد درك کرد ؛ به این معنی که به وسیلهٔ علامات و اشارات و کنایاتی ، بدون آن که اسم یك شیء گفته شود ، محیط آن شیء ساخته می‌شد و نام آن شیء باید به حدس و تخمین معلوم می‌شد و تردیدی نیست که خواننده در حدس خود گاهی صائب بود و گاهی در اشتباه ، و به همین دلیل تفسیر جنبهٔ ایهامی پیدا می‌کرد و ابهام سمبول از همین‌جاست . در ارائهٔ سمبول، همیشه یك روش غیرمستقیم به کار برده می‌شود و سمبول در پشت سر تمام استعارات و تشبیهات و حتی سمبول‌های دیگر ، یك وجود خیالی و نامرئی پیدا می‌کند ؛

و زبان بر اساس منطق تخیل شاعرانه و بر اساس منطق استعاره‌های بهم پیوسته پیشرفت می‌کند . شعر مالارمه و والری بیشتر از این نظر مشکل است . به دلیل اینکه تمام خصوصیات یك تارعنکبوت بوسیلهٔ استعاره‌ها داده می‌شود تا خود عنکبوت فهمیده شود ولی عنکبوت ، آن چنان در پشت تارهای ظریف پنهان شده است که تشخیص و تمیز آن از خود تارها دشوار است . کوشش برای ابداع اثری سمبولیك که در پشت سر آن ، نام واقعی یك سمبول و تمام جلوه‌های آن قرار گرفته باشد ، انگیره‌ای است تا تخیل بطور استعاری به کار افتد .

برای فهم سمبول‌سازی نیما لازم‌است که ماهیت سمبول را به طور کلی بررسی کنیم . تعاریفی از سمبول به اختصار در فصل «تصویر چیست» داده‌ام ولی در آن فصل ، به مفهومی که سمبولیستی چون مالارمه از این تصویر داشت ، اشاره نکرده بودم و می‌خواهم در اینجا قبل از بحث در بارهٔ تکنیك سمبول‌آفرینی و مفاهیم سمبولیك نیما ، اشاره‌ای به سمبول از دیدگاه سمبولیستها بکنم .

مالارمه ، اعتقاد داشت که : «بردن نام یك شیء ، سه‌چهارم لذت شعر را از بین می‌برد ، لذتی را که از کیف حدس زدن تدریجی آن شیء پیشنهاد و القا کردن آن شیء ـ که کاری است ایده‌آل ـ به انسان دست می‌دهد . »

البته این موضوع در ادبیات قرن نوزدهم اروپا و آمریکا تازگی نداشت . شعرای بزرگ اواسط قرن نوزدهم‌که اغلب تحت تأثیر

«ادگار آلن‌پو»[1] شاعر بزرگ آمریکایی بودند ، فکر اشاره و پیشنهاد و القارا ازاوگرفتند.آنجا که «در «اصول کمپوزیسیون»[2] از «بیکرانی القایی» ، سخن می‌گوید ، پیدایش شعر مالارمه را پیش‌بینی کرده است و آنجا که درشعر«زنگها» چهار زنگ مختلف را ازطریق صدای آنها القا می‌کند، هم فکر القا از طریق موسیقی کلمات را پیشنهادکرده است و هم فکر القا از طریق استعاره‌های بهم پیوسته را[3]. مالارمه نیز تحت تأثیرموسیقی‌بود ، به‌ویژه موسیقی واگنر ـ از این‌نظرکه موسیقی مفهومی را نمی‌تواند به دقت بگوید ، بلکه از طریق ترکیب و تلفیق صداها به القای حالات می‌پردازد . به همین دلیل مالارمه از توصیف مناظر طبیعی گریزان بود و اعتقاد داشت‌که « نه شیء ، بلکه تأثیری که شیء در آدم ایجاد می‌کند »[4] مهم است . شیء در شعر مالارمه کم است . شاید به این دلیل که به‌قول « برتون »[5] ، در کتاب « مقدمه‌ای بر شاعران فرانسه»[6] « او دنیای ماده را نمی‌شناخت و از این نظر شاعر خلاء است و شاعرغیبت از حضور اشیا . . . » . «مالارمه» ذهنی‌ترین شاعر روی زمین است و اصولاً شعرش به دلیل ذهنی بودن بیحد و حصرش، با دنیای خارج ، هیچ‌نوع ارتباطی برقرار نمی‌کند. موسیقی مالارمه هم‌ارتباط چندان زیادی با آن نوع موسیقی که در شعر « ورلن »[7]

۱ـ Edgar Allan Poe ۲ـ Principles of Composition

۳ـ مولوی و حافظ ، بیش از هر شاعر دیگر در دنیا از اشارات و علامات و استعاره‌های بهم پیوسته برای القا و پیشنهاد معبود استفاده کرده‌اند و می‌توان گفت از بزرگترین سمبولیستهای دنیا هستند .

۴ـ از نامه به «هانری‌کازالیس» (Henri Cazalis) ۵ـ Brereton

۶ـ An Introduction to French Poets ۷ـ Verlaine

« بودلر» یا «ادگار آلن پو» و « سوین‌برن»[1] دیده می‌شود، ندارد. موسیقی او شباهت زیادی به یك نوع جادوگری دارد و بیشتر در یك کلمه یا در توده‌ای از کلمات ، در یك عبارت و یا یك سطر دیده می‌شود . این موسیقی جادویی گاهی بوسیلهٔ صدای کلمات و گاهی از طریق ارائهٔ مفاهیم متناقض ، متشابه ، یکسان و غیر یکسان ، تصویر به خاطر خود تصویر و یا تصاویر دیگر به وجود می‌آید ؛ و از این رو خوانندهٔ شعر مالارمه باید چشمش را ببندد و خود را به دست این خصوصیت جادویی بسپارد و هرگز بدنبال منطقی خاص در شعر مالارمه نباشد ، چون شعر او از توده‌های مفاهیم ساخته نشده و کلمات، علامات مفاهیم و اشیا نیستند ، بلکه‌آنها به خاطر ساختن شعر به یکجا گرد آمده‌اند و تأثیر ـ خواه مطلقاً جادویی و خواه موسیقایی ـ از ترکیب کلمات است . این تأثیر در آن سوی مفاهیم تك‌تك کلمات و در میان مفاهیم مستعار آنها قرار گرفته است . در شعر مالارمه آدم با چیزهایی روبرو می‌شود که فقط در شعر می‌تواند وجود داشته باشد و به همین دلیل « کاتول مندس »[2] می‌گوید : « شعر مالارمه لابیرنتی است که با گلها روشن می‌شود . »

ولی مشکل این «لابیرنت» در «تعقید عمدی کلام» است که «سارتر»[3] بدان‌اشاره‌کرده و آن را خطا دانسته است . سارترگفته است:

۱ـ Swinburne شاعر انگلیسی نیمه دوم قرن نوزدهم .

۲ـ Catule Mendes

۳ـ رجوع کنید به کتاب « هنرمند و زمان او » ، مقالهٔ سارتر در بارهٔ «کلمات» ، ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی .

«من مالارمه را بزرگترین شاعر فرانسه می‌دانم و مدت‌ها وقت خود را صرف‌فهم‌اشعار او کرده‌ام ولی‌نظریه Hermetisme (تعقید عمدی‌کلام) او را نمی‌پسندم و آن را خطا می دانم.نیما از « تعقید عمدی کلام » می‌گریزد و به سوی اجتماع و زندگی محیط خود می‌آید.ازاین نظر نیما مدرن‌تر ازمالارمه‌است و با «الیوت» و«پائوند»[1] که معتقد به سرودن شعر در زبان معاصر و استفاده از واژه‌ها و حتی تصاویر و تعابیر و تمثیلهای محیط هستند و اساس‌کار را بر ایجاد ارتباط با مردم شعرخوان می‌گذارند ، اشتراکهای ذهنی پیدا می‌کند. نیما در مازندران عیناً مثل «الیوت» است در لندن . نیما از «داروك» و ققنوس و پرنده‌ها و اشیا و حیوانهای محیط خود استفاده می‌کند و الیوت از تاکسی ، موتور و بوق ماشین ، وهردو به این اشیا و حیوانها و پرنده‌ها کیفیت سمبولیك می‌دهند ؛ به این معنی کـه هر دو از اشیا شروع می‌کنند و آنهـا را وسیلهٔ سمبول‌سازی ذهنی می‌کنند ، در حالی که مالارمه از اشاره‌های ذهنی شروع می‌کند ، تا سمبول خاصی را برای خواننده عینی و حسی نماید و در اغلب موارد ، استعاره‌های گوناگـون ، چنان اشاره‌هـای ذهنی را آشفته کرده‌اند که شیء از میان توفان استعارات جان سالمی بدر نمی‌برد و در نتیجه مسخ و دگرگون شده بیرون می‌آید .

یك مثال ساده و روشن کمك خواهد کرد تا موضوع را بهتر مجسم کنیم . یك سمبول عاشقانه ممکن است زبان حالتی از عاطفهٔ عشق باشد ، مثل اشیایی که عشاق بین یکدیگر رد و بدل می‌کنند. این اشیا،حتی‌کلمات ، آن مفاهیم خاص سمبولیك را که برای عشاق دارند،

۱– Ezra Pound

برای دیگران نخواهند داشت ، مگـر اینکـه محیطی مخصوص عشاق ساخته شود تا دیگران نیز سمبولهای آنها را به عنوان سمبولهای عشقی عمومی قبول کنند . عمومیت یافتن یك مفهوم سمبولیك از اینجاست که سمبول را از حدود مفهوم محدودش به سوی عمومیت برانیم و آن را تا حدی قراردادی و رسمی و سنتی بکنیم . در شعر مالارمه ، شاعر تنها بین خود و شعرش، سمبول‌ها را ردو بدل می‌کند وکوششی برای انتقال شعر به شخصی دیگـر به عمل نمی‌آورد ؛ تمام قـدرت و همت شاعر صرف این می‌شود که برای خود و به خاطر خود وجـود داشته باشد و ازآنجا که مفهوم سمبول قدرت عمومیت یافتن ندارد، در داخل شعر خفه می‌شود و تعقید عمدی‌کلام از اینجاست‌که مالارمه دنیای‌خود را هرچه پیچیده‌تر و ذهنی‌تر می‌خواهد و چشم از دنیای مادی وجلوه‌های رنگین اشیا می‌پوشد و دچار نازایی و عقیمی می‌گردد و از هرچه عملی و قابل انتقال و عینی و هدفدار است ، دوری می‌گزیند .

برای رساندن سخن به شیوهٔ سمبول‌سازی نیما ، باید از کتاب «مهاجرت سمبول‌هـا»ی[1] «کنت‌گوبله دالویلا»[2] تعریفی را نقل کنم کـه ذکرش را در «نهضت سمبولیسم در ادبیات»[3] اثر «آتور سایمونز»[4] دیده‌ام.

«دالویلا» می‌گوید : «سمبول ، نوعی نمایندگی است که قصدش نسخهٔ ثانی شدن نیست . . . و در گذشته لوحی بود که یونانیان قدیم

۱– The Migration of Symbols ۲– Conte Goblet d' Alviella
۳– The Symbolist Movement in Literature
۴– Arthur Symons

به علامت مهمان‌نوازی بین خود و مهمانهایشان قسمت می‌کردند . »

باید نخست به قسمت اول این نقل قول اهمیت داد که شاید با نمونه‌هایی بتوان روشنش کرد. پرچم یك مملکت نسخهٔ ثانی آن مملکت نیست. بلکه، نماینده ونشانهٔ آن مملکت است؛ طوطی در داش‌آکل هدایت ، نسخهٔ ثانی داش‌آکل نیست ، نماینده و نشانهٔ اوست ؛ بلبل یا گل ، بهار نیستند ، نمایندگان بهارند ؛ گیسوی یار و چاه زنخدان ، نسخهٔ ثانی معبود نیستند نمایندگان او هستند ، یا بهتر است بگوییم جلوه‌هایی ازمعبود هستند؛ و بر اساس عرفان شرق، جهان معبود نیست، جلوه‌ای از رخ معبود است .

قسمت دوم این مسأله، تقسیم کردن لوح است، یعنی تعمیم دادن عاطفهٔ مهمان‌نوازی با قسمت کردن لوح بین میزبان و میهمان . بدین ترتیب یك عاطفه از طریق شیء که نسخهٔ ثانی آن عاطفه نیست ، عمومیت و حتی جامعیت می‌یابد و دیگران را نیز سهمی می‌رساند . یعنی سمبول از خصوصیت به طرف عمومیت می‌رود ، بدون آنکه رنگی از ابتذال به خود بگیرد . نمونهٔ بسیار بارز این حرکت سمبول به سوی جامعیت «مرغ آمین» نیماست که پس از بحث در بارهٔ شعرهای کوتاه « شعر من » جداگانه پیرامون آن بحث خواهم کرد .

۴

معرفی سمبول‌کاری است مربوط به‌تکنیك شاعرانه، ولی مفهوم و معنای سمبول مربوط است به‌محتوای شعر. نیما، بر خلاف«مالارمه» سمبولهای خود را، اغلب در آغاز یك قطعه شعر تمثیلی معرفی‌می‌کند و بعد،از طریق وصف‌های دقیق به سمبولها حیات عینی می‌بخشد و می‌کوشد معنای اجتماعی ویا حتی شخصی سمبولها نیز تاحدی‌روشن شود، تا شعر بی‌دلیل عمیق به‌نظر نیآید، بلکه عمق شعر مربوط به‌این باشد که مسألهٔ عمیقی درپیش بوده است و این مسأله به‌وسیلهٔ سمبول یا سمبولها ازتاریکی ذهنیت به‌سوی روشنی و درخشانی عینیت‌رسیده است. نیما هرگز از سمبولی که انتخاب کرده، معرفی نموده است ، غافل نیست وهمین غافل نبودن از مضمون سمبولیك‌است که به‌شعرش وحدت لازم را می‌بخشد. منتقدان کهن،و نیز از منتقدان جدید، آنهایی که بیشتر برروی نظریهٔ شکل تکیه می‌کنند، معتقد به سه اساس برای

یك شعر هستند که عبارتند از : ۱ – Integritas ۲ – Consonantia ۳ - Claritas که به‌ترتیب و تقریب، مفهومشان عبارت خواهد بود از یکپارچگی شعر، تناسب و تعادل آن، جلا وشفافیت جادویی آن . در شعرهای تمثیلی‌نیما، یکپارچگی همیشه‌هست، تناسب و تعادل‌وکمیت و کیفیت تأکید و تخفیف در قسمت‌های شعر - طوری که این مسأله بدیهی به‌نظر آید که شاعر حق داشته است چیزهایی را با درنظرگرفتن حالت و روح ویکپارچگی‌شعر انتخاب کند وچیزهایی‌را مطلقاً نادیده بگیرد - در شعرهای کتاب «شعر من» مطرح است. نیما، جلا وشفافیت جادویی شعر را گاهی چنان عمیق جلوه‌گر می‌کند که قسمت‌هایی از شعرش تبدیل می‌شود به‌نوعی شعائر و سنن قومی؛ طوری که گویی آرزوهای قبیله‌ای درشعر نیما تقطیر و تصفیه‌گردیده ، درکلمات متبلور شده است.

دراین دوره اگر نیما زبانی پخته‌تر و صیقل‌یافته می‌داشت،بدون تردید تعداد بیشتری از این شعرها درشمار بهترین آثار او درمی‌آمد. ولی باید بدانیم که نیما هنوز دوران‌کشف وجست وجو را می‌گذراند و با وجود این در همین‌دوران، او چندتا از بهترین‌شعرهای زندگیش را می‌گوید. نیما وسواسی راکه «مالارمه» روی موسیقی کلمات دارد، هرگز نداشته است ، ولی مالارمه کوچکترین شعور اجتماعی نشان نمی‌دهد و در واقع شاعر درخود فرو رفتهٔ خلوت‌گزیده‌ای است که گویی حاجتی به‌تماشا ندارد. در حالی‌که نیما ازخود درآمده‌ای‌است که در آفاق‌اشیا به‌سیر وسیاحت پرداخته است و گاهی چنان‌حساسیت شدیدی در برابر مسائل اجتماعی ، از طریق تشبیه و تمثیل و استعاره

و اسطوره نشان می‌دهدکه بدون آنکه برروح عمیق شعرش، لطمه‌ای وارد شود، خودرا بیش‌از اغلب معاصران خود،شاعری‌اجتماعی‌معرفی می‌کند.

گفتیم که نیما اغلب درسطرهای نخستین شعرهایش ، سمبولهای خود را معرفی می‌کند . نمونه‌هایی می‌دهم:

روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر ،
دائماً بنشسته مرغی ، پهن‌کرده بال و پر
که سرش می‌جنبد از بس فکرغم دارد به‌سر
(مرغ غم)

در ساحت دهلیز سرای من و تو
مردی‌ست نشسته از برش مشعل نور
هر روز وبه‌هر شب از برای من‌وتو
در بر بگشاده نقشه‌یی زین شب دور
(سایهٔ خود)

آی آدمها که برساحل نشسته شاد و خندانید !
یك نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یك نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید
(آی آدمها)

نیما، در این دوره به‌خاطرمسائل شخصی و فردی نومیدنیست، بلکه او نشان‌دهندهٔ نومیدی در محیطی‌است که از در و دیوارش،زوال و تباهی برمی‌خیزد؛ بلبلی است برویرانه‌ها نشسته‌که برای نشان دادن یأس قوم و قبیلهٔ خود دربرابر وحشت، درمیان استعاره‌ها نوحه‌سرایی می‌کند؛ شعر او تبلور تباهی نژادی است که خون حرکت وشدت‌عمل

و قدرت را از او گرفته ، به جایش آب فساد در رگهایش تزریق کرده‌اند؛ شعور به‌شرف و حیثیت انسانی و فریاد حاکی از عصیان‌در برابر قلدری و خودکامگی‌را از عروق او مکیده، به‌جایش جنجالهای سرسام‌آور و هایهوی هذیانی رجاله‌ها را دمیده‌اند.

شعر این دوران نیما ، مفسر نومیدی است و معبر خوابهایی که به‌ضرب هیاهو وارعاب درتحتانی‌ترین قسمت ضمیر ناخودآگاه مردم محیط رسوب کرده، هرگز فرصت تعبیرشدن نیافته‌اند؛ و یا اگر چنین فرصتی دست داده ، چنان دچار سرکوب شده‌اند که در ته چاههای ضمیر خود به‌سوی فراموشی ابدی رانده شده‌اند. شعر نیما مثل «هان ای‌دل عبرت‌بین‌از دیده نظرکن هان» فقط نشان دهندهٔ مسیر تاریخ‌در تمثیلی تاریخی نیست که از آن موازین‌اخلاقی استنتاج شود؛ بلکه‌شعر این دوران او - با تمثیل‌های فردی به سوی جامعیت رانده شده - مثل نورافکنی است که روشنایی خیره‌کننده‌اش بر روی دیوارهای آوار شده، برروی کاخ آرزوهای خراب گردیده، بر روی تیرهای به خطا رفته و دست‌های خشکیده و پاهای قلم‌شده و قلب‌های متلاشی شده و نحوست مستولی شده، بالا و پایین می‌رود و ویرانگی را به رخ چشم آدمی می‌کشد. یك‌نفر نیما، همهٔ یك‌نفرهای تنهای‌گرفتار در موج‌های تند و تیره و سهمگین است ، و ققنوس، همهٔ سوزندگان و خاکستر - شدگان و دوباره سر از خاك برکردگان، و مرغی‌که برسر دیوارنشسته است تمامی‌نومیدان‌این خراب‌آباد و جملگی ویرانه‌نشینان.

نیما ، این ویرانه‌را طوری نشان داده است که ما خود را در کوچه‌های آن متواری می‌بینیم. در جایی گفته‌ام که «من» نیما ، «من»

همهٔ ماست: اگر کشتگاه او خشك مانده، تمام کشتگاههای «من»های دیگر را خشك‌مانده خواهید یافت، و اگر تدبیرهای او سودی‌نداشته، مگر تدبیرهای ما سودی داشته‌اند؟ و اگر دشمن تنگنای خانهٔ او را یافته‌است، مگر از در وپنجره و پشت بام، در تنگنای خانه و حتی‌در سلسله اعصاب مغزما رخنه نکرده‌است؟ و وایی‌که نیما برخودمی‌زند، مگر بر ما و برای ما نمی‌زند؟ و اگر او نمی‌داند که قبای ژنده‌اش را به‌کجای‌این شب تیره بیاویزد، مگرمن و شما می‌دانیم؟ آیا نیما،شعور اجتماعی ما در شعری مسؤول ومتعهد، در برابر زوال تمدن وفرهنگ و ارزش‌های انسانی نیست؟ آیا محتوای سمبولهای نیما و آنچه در اطراف سمبولها ، به صورت وصف تنیده شده است ، محتوای روح اجتماع ما در استعاره‌های شعری پرعمق نیست ؟ آیا ما در آن سوی مفاهیم مستعار چهرهٔ خود را تشخیص نمی‌دهیم ؟

قبل از آن که به « مرغ آمین » بزرگترین شعر سمبولیك نیما برسیم ، به تصاویری که او برای عینی کردن سمبولهای خود به کار می‌برد ، نیز اشاره‌ای بکنم . هر سمبولی که در ذهن شاعر خلق می‌شود ، مثل خورشید منظومه‌ای است که در اطراف آن با تعادل و توازن کامل ستاره‌هایی از تصاویر ، به شدت و ضعف می‌درخشند و در نظام وکمال و زیبایی منظومه شرکت می‌کنند . هرسمبول مثل چوپانی است که گله‌ای از تصاویر مختلف را هدایت می‌کند و نیما برای‌اینکه سمبول خود را - که مثل جزیره‌ای است فرو رفته در دریای ذهن - از اعماق‌آب به‌سوی روشنایی عینیت برساند و به‌آن درخشش واقعی بدهد ، تخیل خود را پیوسته به کار می‌اندازد و گویی هرآن سمبول

شعرش را با استعاره‌ها وتشبیهات نوازش می‌دهد. از این قبیل تصویرها در کتاب «شعرمن» فراوان می‌توان یافت ، ولی من فقط به چند نمونه بسنده می‌کنم :

باشدآن روزی‌که وقتی از رهش چوپان پیری باز یابدکشته‌ات را
«ورسناور» که طلای زرد را ماند به هنگام گل خود ،
بگسلد از خنده‌هایش بر مزار تو گلوبند .

(بازگردان تن سرگشته)

قرمز به چشم ، شعلهٔ خردی
خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب

جائی که نه گیاه در آنجاست ، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش

(ققنوس)

با اشاره به این موضوع که هر سمبولی در شعر نیما بیشتر جنبهٔ حکایتی دارد و به همین دلیل در محیطی افسانه‌ای و اساطیری قابل تفسیر می‌شود و باید اغلب شعرهای سمبولیك نیما را مثل اسطوره‌های قومی در نظر گرفت تا مفاهیم جامعیت یافتهٔ آنها روشن شود ، نگاهی می‌کنم به «مرغ آمین» که شاید بهترین شعر نسبتاً بلند نیما است وشاید بزرگترین شعر سمبولیك او نیز باشد .

۵

مثلثی وجود دارد که به نظرمی‌رسد پیوسته برمناسبات ومناقشات بشری حاکم بوده است ؛ مثلثی که در محیط خانوادگی ، اجتماعی و حتی ماوراءِ طبیعی ، شکل خود را همیشه حفظ می‌کند ولی محتوای اضلاع خود را بر حسب موقعیتهای مختلف تغییر می‌دهد . این مثلث در خانواده یا از سه عامل « پدر ـ پسر ـ مادر » ساخته می‌شود و یا از سه عامل «مادر ـ دختر ـ پدر» . اگر درآغاز پسر یا دختر، قاعده مثلث هستند و پدر یا مادر ضلع عمود بر قاعده ، کوشش پسر و دختر متوجه رهایی‌یافتن‌ازسلطهٔ ضلع‌قائم یعنی‌ضلع پدر ومادر است‌و در واقع پسر می‌خواهدجای پدر را بگیرد و دختر می‌خواهد جای مادر را تصاحب کند.در اجتماع نیز، گاهی‌مردم، قاعدهٔ مثلثی‌هستندکه حکومت برآن به‌صورت ضلع قائمی فرودآمده‌است.ضلع سوم، شایدآزادی‌و رهایی وشایدانفجارنوعی‌انقلاب‌باشد.یعنی‌گاهی‌فرد وگاهی‌مردم، می‌خواهند

علیه‌آن ضلع قائم‌حاکم بر ضلع قاعده، قیام کنند و به‌آزادی و رهایی برسند . در دنیای ماوراءالطبیعه نیز این رابطهٔ سه‌گوش به روشنی دیده می‌شود : بشر ، قاعدهٔ مثلث است و ضلع قائم ، سرنوشت و یا جبر زمان و زندگی است و ضلع سوم باز ضلع آزادی و رهایی و نجات ، ضلع فرار از قید و بند و رسیدن به خویشتن و کشف خود واقعی است . کوشش بشر این است که ضلع قائم را از میان بردارد و یا خود جای آن را بگیرد . شعور بر سلطهٔ بیرحمانه ضلع قائم ، در خانواده ، اجتماع و یا در جهان هستی ، ریشهٔ اصلی عصیان علیه ضلع قائم است . بچه همینکه فهمید و شعور پیدا کرد ، فرد یا توده‌های افراد و مردم وقتی در اجتماع جهت پیدا کردند و به مرز وقوف و شعور رسیدند ، و انسان همینکه به سرنوشت خود وقوف یافت،دست به عصیان می‌زنند. «اودیپ» سوفوکل و«هملت» شکسپیر، نمونهٔ دوعصیان از طرف اضلاع قاعده قرارگرفته، علیه اضلاع قائم یعنی پدر یا جانشین پدر درخانواده هستند که نتایج خاص اجتماعی نیز ببار می‌آورند . هردو نمایشنامه ، تراژدی های‌خانوادگی هستند و در هردو ، پسر در برابر پدر یا جانشین پدر ایستاده است و می‌خواهد او را از میان بردارد ؛ خود آگاهانه به آزادی ، ولی ناخودآگاهانه به مادری بارور دست یابد ، چرا که ضلع قائم، ضلع قاعده را در افسردگی وعقیم ماندگی وبی‌نیرویی نگهداشته است و باید ازمیان برخیزد تا گرمی و شور و هیجان در رگها دمیده شود . انقلاب فرانسه و انقلاب روسیه ،نمونه‌های کامل عصیان اضلاع قاعده قرار گرفتهٔ اجتماعی ، علیه حکومتهای عمود بر اجتماع هستند . نمونه‌های عصیان ماورای‌طبیعی هم فراوان است .

در پشت سر هر عصیانی ، خواه خانوادگی و اجتماعی و خواه ماورای‌طبیعی ، این مثلث افراشته شده است و هر کودکی در خانواده ، هردسته مردمی در اجتماع و هر انسانی در جهان ، ناخودآگاهانه این مثلث را در ذهن خود به همه‌جا می‌برند و آزادی و رهایی درخشان ، موقعی در برابر یك طاغی و عاصی و انقلابی قرار می‌گیرد که او به موقعیت خود به عنوان آدمی محصور و مقید به صورت ضلع قاعده وقوف یافته باشد .

۶

مثلث نیما در مرغ‌آمین، مثلثی‌است اجتماعی مشتمل برسه‌عامل که دوتای آنها انسان و دیگری سمبولی است‌که هدف و آرزویش ، رهایی ضلعی است‌که قاعده قرارگرفته‌است. چندسطر از شعرنیما این مسأله را روشن خواهدکرد:

خلق می‌گویند :
ــ «اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر.»
مرغ می‌گوید:
«در دل او آرزوی او محالش باد. »

سه‌عامل، که سه‌بازیگر این مثلث هستند، عبارتند از : ۱ ـ خلق به‌عنوان قاعده ۲ ـ جهانخواره به عنوان عمود برقاعده ۳ ـ مرغ آمین به عنوان چهرهٔ درخشان آرزوهای انسان برای رهایی . مرغ آمین

سمبولی است‌که قسمتی ازمفهومش درهمان سطرهای اول‌شعر روشن می‌شود:

مرغ آمین دردآلودی‌ست کاواره بمانده
رفته تا آن‌سوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی‌آب و دانه .
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده .

او جانب مردم را گرفته است و با آمین گفتنش ، سمبول استجابت دعاها و مظهر کاستن بارگران خلق و سمبول تسکین و امید و رستگاری و آزادی و سپیده‌دم‌است. محرمی است‌که مردم‌همه، حال واحوال خودرا با او درمیان می‌گذارند و ازآنچه گذشته وآنچه‌هنوز نگذشته است سخن می‌رانند وتمام سرگذشت‌های خودرا باآن محرم هشیار، آن‌مظهر وقوف و معرفت درمیان می‌نهند. ومردم؟ «داستان از درد می‌رانند مردم»،و دعایشان این است که «باد رنج ناروای خلق را پایان» و نیما داخل یك پارانتز کوچك ، با یك سطر کوتاه، موقعیت تاریخی و اجتماعی‌نسل خود و شاید نسلهای قبل‌ازخود را بیان‌می‌کند: «و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید» و مرغ‌آمین که شاید استعاره‌ای برای خود نیما است ، دلسوزانه‌ترین حرف خود را در وسطهای شعر برزبان می‌راند.

«رستگاری روی خواهد کرد
و شب تیره بدل باصبح روشن گشت خواهد»
مرغ می‌گوید.

و این « صبح روشن » که برای آن نیز مرغ آمین می‌تواند

استعاره‌ای باشد، ضلع سوم مثلث است که اگر آن ضلع قائم از میان برخیزد. «نادرستی گر گذارد ... و اسیری را بود پایان»، خواهد افتاد برروی ضلع قاعده، وجوینده، یابندهٔ هدف خود خواهدشد ومخلوق بی‌سامان به‌سامان خواهند رسید.

ولی می‌خواهم قبل‌از آنکه به‌نتیجه‌ای که نیما در آخر شعرش رسیده، برسم، از تکنیك او در مرغ آمین بیشتر صحبت‌کنم. نیما از تمامی وسایل و تدابیر هنر شاعری و سایر هنرها (مثلاً نمایشنامه‌نویسی و موسیقی) برای ارائهٔ مفاهیم خود و رساندن ذهنیات و عینی کردن آنها استفاده می‌کند. در تراژدی‌های یونان قدیم گاهی دستهٔ همسرایان «Chorus» به‌دوگروه تقسیم‌می‌شد. دسته‌ای یك سنخ خاص فکری یا عاطفی‌را بیان می‌کرد و دستهٔ دیگر شیوهٔ تفکروهنجاری دیگر را؛ و در واقع جوابگوی حرفهای گروه نخستین بود. در شعر «مرغ آمین» از یك‌سو مرغ، و از سوی دیگر مردم صحبت می‌کنند و البته بیشتر از ضلع قائم و اعمال وستم‌های او و امیدواری‌های خود سخن می‌گویند.

مرغ می‌گوید:
ــ «جدا شد نادرستی.»
خلق می‌گویند:
ــ «باشد تا جدا گردد.»
مرغ می‌گوید:
ـ «رها شد بندش ازهربند، زنجیری‌که برپا بود.»
خلق می‌گویند:
ـ «باشد تا رها گردد.»

البته این نوع گفت‌وگو، شباهت فوق‌العاده به‌گفتگوهای‌ذهنی

درموسیقی نیز دارد: موقعی‌که دسته‌ای ازسازهای ارکستر، یك‌عبارت موسیقی را طوری بیان می‌کندکه گویی سؤالی را عنوان کرده است ودستهٔ‌دیگر طوری‌به‌بیان عبارت موسیقی‌می‌پردازدکه گویی‌جوابگوی سؤال دستهٔ نخستین است. و یا گاهی، مثلاً دریکی از آثار بتهوون، ارکستر با عظمت تمام شروع می‌کند و بعد یك‌ساز به سادگی جواب می‌دهد، تا این‌که پرسش وپاسخ آنقدر ادامه می‌یابد که دوطرف‌عملاً در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. نیما، همین کار را به‌وسیلهٔ کلمات‌و مفاهیم مستعارکلمات، و در بحر رمل آنچنان با موفقیت انجام می‌دهد که درگفت‌وگوهای شاعرانه در ایران بی‌سابقه است.

نیما ازتکنیك تعزیه‌سازی نیز استفاده کرده‌است، هم‌درگفتگوها و هم درتکرار «آمین‌ها»، و اصولاً تأثیر عاطفی و همگانی شعرکه از گفت‌وگوی اندوهگین دوعنصر اصلی شعر دربرابر عنصر سوم پدیدار می‌شود، بی‌شباهت به‌تعزیه‌هائی نیست‌که در آنها دسته‌ای نوحه‌ای را می‌خوانند و دستهٔ دیگر با نوحه‌ای جواب می‌دهند ومصرع، جمله یا کلمه‌ای تکرار می‌شود تا مضمون به مصیبت‌بارترین گسترش خود برسد.

***

مرغ آمین یك «سمفونی» است، یك «سمفونی سمبولیك»، از نقطهٔ نظر سوارکردن عناصر شعربرروی هم (مونتاژ) وتکنیك‌ومحتوا؛ و در جاهایی ازآن، عمل و حرکت زبان، آنچنان سرعتی دارند که به‌نظر می‌رسد، تصاویر و اندیشه‌ها واحساس‌ها باسرعت تمام به‌سوی اوج پیش می‌روند وبه آمین، آمین، آمین، می‌رسندوپس‌از این‌حرکت

خروشان و جوشان همه‌چیز به‌لهٔ تأثیر دراماتیک و گفتگویی شعر، ضد اوج شروع می‌شود تادوباره اوج دیگری، بلندتر وحادتر پدیدارشود؛ از تپه‌های تند تأثیر عاطفی به قلل مرتفع فکری برسد تا آن گسترش سفید و عظیم و درخشان امید به‌آینده طوری آغازشودکه‌گویی انسان بر روی مرتفع‌ترین کوه جهان ایستاده است و برف سفید تا افق‌های دور دست‌گسترده است:

و به‌واریز طنین هردم آمین‌گفتن مردم
(چون صدای رودی ازجاکنده، اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم.)
مرغ آمین‌گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خطهٔ آرام ، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان
وز برآن سرد دود اندودهٔ خاموش
هرچه ، با رنگ تجلی ، رنگ در پیکر می‌افزاید
می‌گریزد شب
صبح می‌آید.

«ماخ‌اولا»ی نیمایوشیج

غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند
نیما

۱

اگر مجموعهٔ «ماخ‌اولا» در حدود سالهای سی‌ویك و سی و دو چاپ می‌شد، شاید شعر کوتاه امروز، موفق‌تر و متشکل‌تر و محکم‌تر ازحالا بود. به‌دلیل اینکه، برخلاف اغلب اشعاری که در همان سالها و حتی چندسال بعد سروده شد، در اینها ، اصل بروصفی است حسی از طبیعت و انسان که در آن احساساتی شدن رمانتیك ، کوچکترین دخالتی ندارد.

ازسال سی و دو تاسی و پنج وشش، نوعی فساد سیاه وبدبینی «بودلر وار» و بیمارگونه بر شعر فارسی حاکم شده بود، و این البته ، به‌علت ظهور چند شاعر رمانتیك در عرصهٔ شاعری بودکه ازآن‌جمله باید توللی ، نادرپور و سایه را نام‌برد. در شعر این شعرا زبانی‌ظریف، درخدمت روانی بیمار درآمده‌بود وچهره‌ای‌که ازشاعر جلوه‌می‌کرد، قیافه‌ای تکیده و لاغر و مردنی بودکه‌با پاهای لرزان، دربهار وتابستان

و پاییز وزمستان، درزیر هرآسمان و بربسیط هرزمینی به‌دنبال معشوق زمینی شهوی وحشری، یا مخدری تسکین‌بخش، و یا مرگی سیاه می‌گشت؛ و شب و روز، این در و آن‌در می‌زد . استحاله در طبیعت، با سلامت نفس تمام، به‌آن معنی که مثلا در شعر صمیمی نیما می‌بینیم ، حرفی مفت بود و شاعر کسی بود که باید همین‌که مردم چشمشان به‌او می‌افتاد ، به حالش هایهای می‌گریستند . خوشبختانه نادرپور ، پوست عوض‌کرد ولی متأسفانه توللی و سایه و دیگران از نظر شعری چنین نکردند. اولی باعصایی وافوری راه افتاد وغزل وقصیده درمدح امرای‌قوم گفت؛ و دومی در اجتماعات«به‌آذینی»زیج نشست.و بقیه ؟

اما در کنار هیاهوی اینان برای هیچ ، نیما با شعر کوتاه خود راه سالمی در پیش‌گرفت و یادهایی از محیط مازندران را در فرمی کامل، به‌هم ارتباط و تداعی داد و اساس شعرکوتاه اصیل‌را گذاشت و آن‌هم بااین زبان بدوی و روستایی‌که ازبس صمیمی و ساده‌است، دربرخوردهای‌نخستین سخت بیگانه می‌نماید وذهن‌های تنبل‌را سخت کلافه می‌کند :

زیك و زیك ، زیك زایی
لحظه‌یی نیست که بگذاردم آسوده بجا

و یا :

دو دوك دوکا ! آقا توکا ! چه کارت بود با من ؟

و یا :

چوك و چوك !.. گم کرده راهش در شب تاریك

شب پرهٔ ساحل نزدیك
دمبدم می‌کوبدم بر پشت شیشه

این‌گونه حرف زدن ، خود حادثه‌ای است در زبان ؛ چرا که منابع اصیل زبان، یعنی صداهای طبیعی، با موفقیت برای القای‌حالات و عواطف و حرکات اشیا و حیوانها بکارگرفته شده،وآن‌هم طوری‌که کوچکترین قصد طنز و طیبتی درکار نیست. آیا موقعی‌که‌چوك‌وچوك شب‌پره برروی‌طناب بحررمل نیمایی‌گسترده می‌شود وعواطفی‌موزون با این‌شکل اصیل به‌خواننده منتقل می‌شود، اتفاقی نادر وبی‌سابقه در زبان رخ نداده است؟

۲

در «ماخ‌اولا»ی نیما اگر سراسر رسایی نباشد، سراپا صمیمیت هست . به‌دلیل اینکه نیما از چیزی حرف می‌زند که می‌فهمد و قصد غلنبه‌گویی و خیالبافی و دورپروازی ندارد. مطلب را دربرابرش دیده، در آن غرق شده، برگشته، وتجربه‌اش را به‌طرزی‌ساده وشکوهمندانه به‌ماداده است. «ماخ‌اولا»ی نیما حادثه‌ای است درصمیمیت تجربه‌های شاعرانه. تجربه‌های اصیل نیما، مثل دوچشم درخشان گربه‌ای‌است از بن تاریکی و حرفهایش ، بخصوص مطلع‌های شعرهایش ، انفجار درخشانی است از اعماق سکوت:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی

و یا :

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش
«کاک‌کی» که مانده گم

و یا :

خشك آمد كشتگاه من
در جوار كشت همسایه

نیما هرگز دور نمی‌رود. دریا ، جنگل ، پرندگان و حیوانات جنگل و آدمها ، و امیدها و آرزوهای آدم‌های همسایهٔ نیما ، مضامین شعر او هستند و نیما در همین چاردیواری «اتوپی» شاعرانهٔ بیکرانی می‌سازد؛ طوری‌که گویی دربارهٔ جزیی‌ترین چیزهای‌جنگل، می‌تواند تا ابد از این شعرهای ده دوازده خطی بگوید . نیما دوشادوش این مسؤولیت جغرافیایی، مسؤولیتی اجتماعی را حرکت می‌دهد؛ طوری که بدون آنکه شعار دهد، بدون آنکه از زبان مجاز و استعاره و تشبیه و سمبول دوری کند، هم در برابر تباهی،احساس حسرت و افسوس می‌کند و هم‌گاهی علیه تباهی طاغی می‌شود. نیما اغلب‌نشان‌دهنده‌ای است که در شعرش نیاز ملتی دیده می‌شود. توصیف نیما از جزئیات به‌قدری دقیق‌است‌که می‌توان‌گفت تاکنون‌شعر فارسی تااین‌حد عینیات ملموس‌را در خود جای نداده است:

بر بساطی‌که بساطی نیست
در درون‌کومهٔ تاریك من‌که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
ــ چون دل یاران‌که در هجران یاران ــ
قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران؟

۳

زبان نیما در شعرش، بدون آنکه خواننده یا بیننده توجه کند و بفهمد، ناگهان دارای یك خصوصیت مکالمه‌ای می‌شود. نیما آنقدر در این‌قبیل مکالمات غرق می‌شود و آنهارا قسمتی از طبیعت‌خود می‌کند که کوچکترین نشانهٔتصنع، تحمیق خواننده، یا به‌رخ کشیدن معلومات ادبی دیده نمی‌شود. همچنین است مسألهٔ قافیه که گاهی آن‌چنان با طبیعت کلام اخت می‌شود که خواننده درعین حال که ناخودآگاهانه از موسیقی‌شعر لذت می‌برد، هرگزهنگام لذت‌بردن ازشعر به‌یادقافیه‌هایی که درآن بکار رفته است نمی‌افتد. خصوصیت مکالمه‌ای را در قطعات «به روی در، به‌روی پنجره‌ها» و «خشك آمد کشتگاه من» ، «جاده خاموش است»، «شب‌پرهٔ ساحل نزدیك» و چند قطعهٔ دیگر، واستفاده از قافیه‌های متناسب با موسیقی و احساس و بافت واژه‌ای شعر را در اغلب قطعات «ماخ‌اولا» می‌بینید. این‌قبیل قافیه‌های طبیعی‌را در شعر

معاصر، با توفیقی بیش‌از همه در نیما و بعداز او در «امید» می‌بینید. ولی نیماازنظر وزنی، به‌ویژه ازنظر پایان‌بندی، بیش از «امید»انعطاف نشان داده است. «امید» از پایان‌بندی پیشنهادی نیما، مثل وحی منزل پیروی می‌کند، درحالی‌که نیما خودش برحسب مفاهیم شعری درآن تغییراتی می‌دهد. نیما به‌هیچ‌وجه قصد ندارد که با آوردن کلمه‌ای از ادبیات کهن فارسی ویا کلمات بسیار عامیانه و قرار دادن آنهادرکنار کلمات دیگر، اعجاب‌انگیر به‌نظر آید، بلکه می‌کوشد کلمه ، معنی دقیق خودرا بدهدودرکنار کلمات دیگر، اهلی و دست‌آموز و خانگی جلوه‌کند وبرای بیان مفهوم بکار رود، نه‌برای نشان دادن فرهنگ‌لغات و محفوظات شاعر. و از این نظر است که اغلب درشعرهای‌معاصران، می‌توان به‌راحتی دست‌برد، کلمه‌ای‌را برداشت وجایش کلمه‌ای‌دیگر گذاشت، جملاتی‌را به‌کلی حذف‌کرد، سطرهایی‌را نادیده‌گرفت. ولی درشعر نیما، چنین کاری تقریباً از محالات است.

۴

نیماهمیشه شاعراست و هرگز شعارنمی‌دهد. هرشعراوحادثه‌ای است برای ایجاد نوعی منطق شعری،واز تمام شعرهای ماخ‌اولا،منطق خاص خود نیما به‌دست می‌آیدکه خودحادثه‌ای است درمنطق شعری زبان فارسی. مثلا چرخیدن از قصیدهٔ «دماوند» بهار به‌سوی شعرکوتاه «می‌تراودمهتاب» نیما، یعنی نقطهٔ مقابل منطق حساب‌شدهٔدورهٔ انحطاط ادبی را دیدن. شعر دوران مشروطیت، شعر تعلیمی بوده است و شعر بهار، اوج انحطاط شعرکهن فارسی است. ولی شعرنیما، آغاز نوعی منطق اصیل شعری است که بـا زمان و مقتضیات دوران کاملا منطبق است. نیما خود، در «دونامه» گفته‌است: «هرزمانی حـاصل محصول خاصی است». ونیزگفته است که: «باید درست وحسابی چکیدهٔ زمان خود بود». و هر شعرنیما در واقع چکیدهٔ زمان خود اوست. وازاین نظر، نیما معاصرتر از تمام معاصران است. نیما، هرگز به ظرفیت‌های

زبان معاصر پشت نمی‌کند، درحالی که شعرای کهنه‌پرداز، زبان معاصر را لایق شعر نمی‌دانند و در واقع می‌کوشند به‌زبانی حرف بزنندکـه زندگی خود را قبلاً فدای زبان فارسی کرده، در تکوین و تکمیل آن دست از خود شسته و در واقع زبان فارسی را به شکل امروزین آن درآورده است.

۵

آنچه در اغلب قطعات «ماخ‌اولا» به چشم مـی‌خورد، در عین صمیمیت و بیواسطگی روح شعر، غیرشخصی بودن آن است. به این معنی که نیما دارای بینشی است در بارهٔ اجتماع و در بارهٔ طبیعت که فقط از احساسات شخصی او سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه بینشی فردی پیوسته به دنبال کشف و جست‌وجو است و گویی شعر نیما، سیاحتی است در آفاق اشیا، تا تمامی چهره‌ها و نمودها پس از گـذشتن از صافی بینش شاعرانهٔ او بهترین زاویهٔ جلوه‌های خود را در پیش چشم بگذارند. شعر نیما آنقدر غیرشخصی است که گویی دیگر شاعری در کار نیست، بلکه فقط شعر وجود دارد. صمیمیت نیما در این است که همیشه احساسات شخصی خود را تحت کنترل دارد و هـرگـز نمی‌خواهد از خلال شعرش فریاد بزند که: من شاعرم. نیما بیش از

هر شاعر دیگر فارسی زبان ، حتی بیش از حافظ توانسته است با مهارت تمام در پشت شعرش مخفی شود ؛ به همین دلیل من به «افسانهٔ» نیما به عنوان نقطهٔ عطفی بزرگ در شعر معاصر فارسی معتقد نیستم ، بلکه مجلهٔ موسیقی قبل از جنگ دوم جهانی را مبداءِ منطق جدید شعر و شاعری می‌دانم ؛ چرا که نیما پس از سالها بررسی و تحقیق ، « غیرشخصی بودن » را یاد گرفته و دست از رمانتیسم « افسانه » شسته است تا شعرهایش را طوری بگوید که گویی آنها قبل از خود شاعر وجود داشته‌اند .

ولی نیما هرقدر که از لحاظ احساسات شخصی چشم‌پوشی و فداکاری کرده باشد ، همانقدر از نظر تکنیك در زبان ، سلیقهٔ فردی نشان داده است . نیما ، ردپا و اثر انگشتش را بر روی یك یك تصویرها و ترکیب‌های شعرش گذاشته است و در ترکیب دادن کلمات و درکنار هم گذاشتن آنها ، شیوه‌ای مخصوص خود دارد که به اندازهٔ شیوهٔ رودکی ، در قرنها پیش ، عطرتازگی از آن برمی‌خیزد و قدرت‌گسترش و همگانی شدن دارد . اگر نیما از نظر محتوا ، از احساسات سطحی شخصی خود چشم پوشیده است ، در عوض از نظر تکنیک خصوصی سنگ تمام گذاشته است، طوری که طرز رفتار و برخوردش با محتوا ، با تکنیك هر شاعر شرقی و غربی فرق می کند .

۶

عده‌ای به نیما این اتهام را بسته‌اند که بر اساس معیارهای غربی ، شعر گفته است و به همین دلیل در شعر فارسی ، اینقدر بیگانه می‌نماید . این حرف به کلی اشتباه است ، چرا که با معیارهای غربیان و در محیط شعر غربی ، شعر نیما همانقدر تازه و در عین حال بیگانه می‌نماید که شعر شاعر چینی ، در فرانسه یا انگلستان . دیده‌ام تنی چند از شاعران و منقدان غربی را که پس از دیدن چند ترجمهٔ ناقص من از شعر نیما ، آنها را اصیل و در عین حال غریب یافته‌اند و همیشه احتیاج به توضیح داشته‌اند ؛ به همان اندازه که در مورد حافظ احتیاج به‌توضیح دارند . و نیز دیده‌ام ایرانیهای از فرنگ برگشته را که با انبانی از بودلر، ورلن و آپولینر ، در برابر شعری چون « ری‌را » هاج و واج مانده‌اند ، به دلیل این که شعر نیما ـ جز در سطح بسیار متعالی که تمامی‌شعرهاشبیه هم هستند ـ با شعر غرب همسایگی ندارد

و در محیط شعر شرق ، با منطقی زندگی و طبیعت را تلقی می کند که با هر منطق دیگری فرق می کند . و هم از این نظر است که شعر نیما ، برای ذهن‌های خام و تنبل و سودایی و احساساتی ساخته نشده است .

۷

هر مکتب تازه‌ای در قرن بیستم ، تنها در نتیجهٔ کـوششهای یك شاعـر و نویسنده به وجود نیامده است . همیشه چند تنی در کنار هم کار کرده‌اند و رنگ و شکل خاصی ، به بعضی خصوصیات ادبی داده ، مکتب ادبی ویژه‌ای به وجود آورده‌اند . پیدایش دادائیسم وسوررئالیسم در فرانسه ، ایماژیسم،و پشت سرش ، شعر جدید در انگلستان وآمریکا، و سایر مکاتب ادبـی در اسپانیا ، ایتالیا و روسیه ، مدیون کـوششهای گروهی ازشاعران و نویسندگان بوده است . ولی نیما در آغاز ، یك‌تنه و با فداکاری تمام و گوشه‌نشینی در کنج خانـه توانست اساس شعر جدید ایران را پی‌ریزی بکند . خودش در این مورد گفته است :

«کسی که دست به کار تازه می‌زند ، باید مقامی شبیه به مقام شهادت را بپذیرد . »

و واقعاً در این گـوشه‌گیری و اعتکاف بـرای ایجاد چیزی بهتر

(ایجاد شعری که شباهت زیادی به یك نوع دعای انسانهای اولیه دارد و به همین‌دلیل تمامی خصوصیات یك دعای قومی در آن پیدا می‌شود) نیما مقامی شبیه به مقام شهادت پیدا می کند و هالهٔنورانی تقدس‌قدیسان را در اطراف سر خود پیوسته به همه سو می‌برد ؛ طوری که‌گویی‌اگر لب به سخن بگشاید ، از امید و آرزوی بزرگی سخن خواهد راند که اندوه وتسکین و چشم به راهی قومی در آن نهفته است .

نیما و ماهیت شعر

در این مجلس[1]، که بیاد نیمای بزرگ برگزار شده، پیرامون چهار موضوع اساسی شعر به طور کلی و شعر نیما به طور اخص، حرف خواهیم زد. اگر نیما و شعرش نبود، شاید بحث پیرامون این قبیل مسائل سالها به تأخیر می‌افتاد. شعر نیما، این قبیل مسائل را، نه فقط برای بحث در بارهٔ شعر خود نیما پیش می‌کشد، بلکه به منتقد شعر کمك می‌کند که نگاهی به‌گذشتهٔ شعر فارسی نیز بیندازد و گذشته را با دید انتقادی استدلالی و تحلیلی امروزی ببیند و در واقع دستگاه دیالکتیك انتقاد و تجزیه و تحلیل را پیرامون شعر، از همه سو، به‌کار

۱ــ این سخنرانی درسال ۴۷درسالن دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در مجلسی که برای بزرگداشت نیما از سوی کانون نویسندگان ایران برگزار شده بود، ایراد شده است. سخنران دیگر این مجلس جلال آل‌احمد بود. احمد شاملو در این مجلس شعر خواند.

اندازد و به نتیجه‌ای که برازندهٔ شعر و شاعری متحول روزگار ماست، برسد .

به نظرم ، دیگر آن دوران که درباره شعر نیما می‌شد، احساسات به خرج داد ، گذشت ؛ دیگر آن دوران که فقط می‌شد گفت شعر خوبست یا بد ، گذشت ؛ دیگر آن دوران که شعر را می‌شد فقط گفت زیباست و به همین اکتفا کرد ، گذشت . من در اینجا حاضر نشده‌ام تا بگویم شعر نیما خوب یا بد بود ، زیبا یا زشت بود و نیامده‌ام که اینجا احساساتی بشوم ، آمده‌ام تا بکوشم دستگاه انتقاد را پیرامون شعر به کار اندازم و به اصطلاح خودمان صغرا کبرای علمی ذوقی بچینم ، آمده‌ام استدلال کنم ، نیامده‌ام هورا بکشم .

آنچه در اینجا می‌گویم با آنچه در گذشته گفته‌ام و نوشته‌ام ، ارتباط مستقیم دارد . و شاید حرفهایی که من اینجا می‌زنم نتیجهٔ سالها حرف زدن‌های پراکنده‌ام در مطبوعات باشد . اینجا در برابر شما ، وقت آن است که ما دقیق‌تر حرف بزنیم؛ از پراکندگی و پراکنده‌گویی بپراسیم . اینجا ما باید از اندیشهٔ شما مدد بگیریم و نیروی تفکر شما را مخاطب قرار دهیم . احساسات شما در بارهٔ نیما و شعر امروز ، سر جای خود هست ، این احساسات ، شما را به اینجا کشانده است ، نیازی به تحریک آن احساسات نیست. موقعیتی که ما به طور دسته‌جمعی و اجتماعی در آن گرفتار شده‌ایم و شاید به همین دلیل ، در اینجا گرد هم آمده‌ایم ، خود به خود ما را به سوی بر انگیختگی و احساس رانده است، بگذارید من از اندیشهٔ نقاد شما مدد بگیرم و آن را مخاطب حرفهای خود قرار دهم .

چهار موضوعی که از آنها صحبت خواهیم کرد عبارتند از :

۱ـ موضوع نثر و شعر

۲ـ موضوع تجزیه و ترکیب یا جمع و تفریق در شعر

۳ـ موضوع عناصر شعر در هرزمان و در زمان ما

۴ـ موضوع موقعیت شاعر

موضوع اول ـ موضوع نثر و شعر

شعر امروز عادات بصری و سمعی خوانندگان شعر را بهم زده است ، آنها را از اساس دگرگون کرده است . آنهایی که هنوز عادات سست بصری و سمعی خود را از دست نداده‌اند ، آنهایی که هنوز آنتن‌های سمعی خود را برنیافراشته‌اند و با عینك قالب تحجر، دنیای پیرامون خود را می‌نگرند ، به محض شنیدن و یا خواندن یك شعر ، می‌گویند این نثر است ، و یا به محض شنیدن و دیدن یك نظم ـ با محتوایی منثور ـ می‌گویند این شعر است ، من برای آنها این بحث پیرامون نثر و شعر را پیش می‌کشم ، چرا که فرق بین نثر و شعر ، در موزون ومقفی بودن این وناموزونی وغیرمقفی بودن آن دیگری نیست، فرق بین نثر و شعر ، فرق بین دو دید مختلف ادبی و حتی فرق بین دو جهان‌بینی است که یکی جهان‌بینی نثر و یا منثور است و دیگری جهان‌بینی شعری یا شاعرانه .

بطور کلی در ادبیات با زبان به سه‌طریق رفتار می‌شود. یکی رفتار گریز از مرکز، دومی رفتار رجعت به مرکز ، و سومی رفتار معلق بین گریز و رجعت . در رفتار گریز از مرکز ، قشر یا قشرهای خارجی زبان مطرح است ، طوری که زبان از قید و بند الگوهایی که ممکن

است از خارج بر آن تحمیل شود و آن را به سوی اعماق براند، خود را نجات می‌دهد و فقط الگوهای بسیار ساده ، مثل الگوهای دستوری و صرف و نحوی را می‌پذیرد و در سطح تبدیل می‌شود به منتقل کنندهٔ مفاهیمی که نویسنده می‌خواهد برسانـد ، و هیچ نقش دیگـری جز منتقل کنندهٔ مفاهیم پیدا نمی کند ، یعنی زبان تبدیل می‌شود به یك وسیلهٔ انتقال معانی . در چنین زبانی ، می‌توان از مترادفات مختلف استفاده کرد ، به دلیل اینکه استفاده از مترادفات ، مخل الگوی سادهٔ زبان و یا محل انتقال آزاد معانی نیست . وسیله و هدف در چنین زبانی دقیقاً تعیین شده است . وسیله زبان است و هدف، انتقال مفهوم . زبان انتقال ادبی ، زبان قسمت‌هایی از قصه‌های خیلـی خوب دنیا ، زبان اغلب نمایشنامه‌هـای قراردادی دنیا ، چنین زبانـی است . زبـان در چنین مرحله‌ای بر ریشه‌های خلاقه خود تکیه نمی کند . اشکال ابهامی ، تمثیلی، استعاری و یا صوتی خود را به رخ نمی کشد . اگر الگویی را قبول کند ، فقط به علت پذیرفتن مفهوم خاصی است که نویسنده بر طرح چنین زبانی تحمیل می کند . دنیای چنین زبانی دنیای مفاهیم است ، نه دنیای صداها و تصاویر و الگوهـای خاص صوتـی و یا استعاری و تمثیلی . بسیاری از قصه‌نویس‌های قـرن نـوزده انگلستان ، فرانسه و روسیه ازچنین زبانی‌استفاده کرده‌اند. یعنی‌امکان آن بود که داستایوسکی، مفاهیم صفحه‌ای از صفحات «برادران کارامازوف» را با عبارات‌دیگری، جز آن عباراتی که به کار برده شده ، بر روی کاغذ بیآورد و یا امکان داشت که مفاهیم «باباگوریو»ی‌بالزاك به زبانی دیگر نوشته شود ، به دلیل‌اینکه‌این‌الگوی‌خاص‌زبان‌نیست که دراین‌قبیل آثار اهمیت اساسی

دارد ، بلکه مفهومی است‌که‌ازخلال زبان ، از طریق معانـی کلمات به وسیلهٔ نویسنده ، به خواننده منتقل می‌شود . شکی نیست که امکان آن هست که بسیاری از مفاهیم انتقادی دنیا نیز به زبانی دیگر نوشته شود، و مثلاً مقاله «سنت و استعداد فردی» الیوت و یا قسمت‌هایی از کتاب «اشراق خلاقه در شعر و هنر» اثر «ژاك ماریتن» و یا بعضی از انتقادهای «هنری جیمز» را به شکل‌های دیگر درآورد . الگوی زبان ، اهمیت چندان اساسی نـدارد . بلکه زبان.خـود را دربست در اختیار مفهوم گذاشته است .

در رفتار رجعت به مرکز یا رفتار تا حدی درونی با زبان اهمیت بیشتر بر روی الگوهای خاص زبانی است که از خارج بر زبان تحمیل می‌شود . به این معنی که این فقط قشر ظاهری زبان نیست که اهمیت دارد . صدای یك کلمه و صدای چندین کلمه درکنارهم، صدای چندین سطر در زیر هم، تصویر یا تصاویرحسی و تخیلی در برابر هم،آمیخته شدن این تصاویر و صداها با هم و اجتماع مفاهیمی که فقط در میان آن ارکستر عظیم صداها و تصاویر تبدیل به چیزهای دیگری‌می‌شوند، اساس این نوع رفتار با زبان را تشکیل می‌دهند .درزبان‌شعر، شکـل از محتوا ، جدا نیست و به همین‌دلیل، هرگز نمی‌توان مدعی شدکه شعری مؤمنانه به یك زبان دیگر منتقل شده است و مـی‌توان صداهـای کامل یك شعر ، هارمونی صوتی یك اثر شاعرانه را به زبانی دیگردرآورد. و به‌همین دلیل باید شعر را اصلاً ترجمه نکنیم و یا اگر ترجمه کردیم، از اصوات، از امکانات خاص شکلی وبالاخره هرآنچه‌تا حدی مربوط به فرم شعر می‌شود ، چشم بپوشیم . و یا از یك شعر ، شعر دیگـری

بسازیم . با صداها و امکانات شکلی دیگر . الگوی زبانی یك شعر را نمی‌توان به شکل دیگری درآورد ، در این صورت مفاهیم نیز به‌شکل دیگری‌درخواهندآمد . دیگر این موضوع کـه آیا در شعر ، شکـل اهمیت دارد یا محتوا ، کهنه شده است . به دلیل اینکه این دوعامل را اصولاً به صورت جدا از هم نمی‌توان بررسی کرد . اینها نه فقط مثل لباس و تن ، بلکه مثل تن و جان هستند که به محض نابود شدن یکی ، دیگری نیز به کلی از بین می‌رود .

در شعر انتقال تصاویر و احساس‌ها ، در چارچوب الگوی‌زبانی خاص امکان‌پذیر می‌شود.این الگو بـر دستور زبان و صرف و نحو و ترکیب عادی کلمات و جملات، تحمیل می‌شود ، مفاهیم تراشیده‌تر، درخشان‌تر، عاطفی‌تر و حسی‌تر وتصویری‌تر و تخیلی‌تر می‌شوند وشعر به صورت یك چیز کامل ، که اگر کلمه‌ای از آنرا عوض کنید ، خیلی چیزهایش عوض می‌شود و ناقص جلوه می کند، مطرح می‌گردد. شعر، شکل تصاویر و عواطف و اندیشه‌ها در جامهٔ واژه‌هاست و ازترکیب شکل و محتوا با یکدیگر و استحاله متقابل آنها در یکدیگر است که شعر به‌وجود می‌آید. یك شعرهمیشه با هارمونی و یکپارچگی تصاویر و اصوات خود ، به سوی مرکز خلاقیت زبان حرکت می‌کند . شعر همیشه در حال بسته شدن است و نثر همیشه در حال باز شدن ؛ نثر ، می‌گسترد و مفهوم را می‌گستراند ؛ شعر بسته می‌شود و مفهوم را بـه سوی اعماق لفظ ، ایهام‌های چندین‌گانهٔ لفظ و تصاویر می‌کشاندو آنها را به کلمات خاص مهار می‌کند . نثر باز می‌کند . شعر می‌بندد . نثر همیشه به سوی آزادی می‌رود و شعر پیوسته به سوی فشردگی و انقیاد،

و به‌همین دلیل شاعر، بیش‌از هرقصه‌نویسی، یك هنرمند کلامی است. هم از این‌نظر است که ازشعر نمی‌توان کلمه‌ای را برداشت ومترادف آن‌راگذاشت، به دلیل اینکه ممکن‌است آن مترادف،ظرفیت‌های‌صوتی و ابهام‌انگیز آن‌کلمه را نداشته باشد، و نیز به‌همین دلیل است که در شعر، این زبان است که خواننده را به‌سوی خود می‌خواند و از طریق زبان است که‌مفاهیم عـاطفی و حسی و تصویـری به‌سوی خواننده حرکت می‌کنند. در حالیکه زبـان نثر، مثلا درقصه، همیشه خواننده را به‌سوی نوع زندگی و یا نوع شخصیتی که درقصه، پشت‌سر زبان قرار گرفته است ، دعوت می‌کند. خواننده اگر درقصه، فقط به‌دنبال زبان برود، شکست خواهد خورد، او باید به‌دنبال عمل باشد وبه‌دنبال زندگی‌خاصی‌که به وسیلهٔ زبان نشان داده می‌شود.

زبان شعر ، زبانی است دقیق و منتقدی در غرب به‌این مسأله اشاره کرده است‌که اگر تعریف نثر، کلمات درجـای مناسب باشد. تعریف شعر عبارت‌خواهد بود از مناسب‌ترین‌کلمات درجای مناسب، چراکه در شعر، تکنیك کلامی دقیق‌تری بکار برده می‌شود، و شاعر باید ازطریق کلمات دنیایی بیآفریند که در آن، امکان دخالت شخص ثانی، هرگز وجود نداشته باشد؛ یعنی شعر تشکل کلامی و ذهنی کامل ویکپارچه داشته باشد. به‌همین دلیل‌شما می‌توانید یك‌قصه را بخوانید وبرای دیگری، بزبانی دیگر آنرا تعریف‌کنیدکه او نیزبه‌هیجان بیاید. در حالیکه نمی‌توانید شعری را بخوانید و به‌دیگری محتوای آن را بگویید و انتظار داشته باشیدکه اونیز به‌اندازهٔ شما به‌هیجان بیاید. اگر بخواهید اونیز ازشعر لذت‌ببرد وتحت‌تأثیر قراربگیرد، باید خودشعر

را برای او بخوانید.

«والری»، نثر را به‌راه رفتن و شعر را به‌رقص تشبیه کرده‌است. او معتقد است که راه‌رفتن، هدف دارد، در حالیکه رقص، هدفی جز خود رقص ندارد؛ به‌همین دلیل نثر، هدف دارد و شعر بی‌هدف‌است. گرچه چنین تعریفی‌را دربست نمی‌توان قبول کرد، ولی در آن نکته‌ای نهفته است که باید روشن‌شود. آدم مصممی که راه می‌رود، می‌خواهد به‌جایی برسد. در ذهن‌او راه رفتن، وسیله‌ای بیش نیست. او تصویری خاص از هدف در ذهن خود دارد که بـا ارادهٔ تمام به‌سوی تحقق آن می‌شتابد. درعوض رقاص بر اساس یك ریتم خاص حرکت می‌کند و دوری می‌زند، پرشی‌می‌کند و دوباره به‌نقطهٔ قبلی برمی‌گردد؛ همانطور که شاعر، از این کلمه به‌آن‌کلمه حرکت می‌کند و بعداز این دو کلمه به‌سوی کلمات، تصاویر، صداها و حواس و عواطف دیگر؛ و پس از حرکت، دوباره، یا شاید برای چندمین‌بار، به‌ریتم همان‌کلمات اولیه برمی‌گردد؛ ردپای خود را می‌گیرد وعقب‌گرد می‌کند و درمجموعی ازصداها وتصویرهای پیشین‌غرق می‌شود. تشبیه‌کردن نثر به راه رفتن و شعر به‌رقص بی‌شباهت به‌همان حالت‌گریز از مرکز ورفتار رجعت به‌مرکزکه در آغاز این مقال آوردم، نیست. ولی « اودن » در یکی‌از مقالات خود، در برابر این حرف والری که‌شعر، هدف ندارد، سؤالی کرده است که من آنرا نقل می‌کنم و بعد سؤال دیگررا خـودم طرح خواهم کرد. «اودن» می‌گوید و من ترجمه آزاد گفته‌اش‌را می‌آورم که: اگر آن‌رقص برای روییدن و رویاندن گندم باشد، همانطور که قرنها پیش بوده است، آیابازهم شعر تشبیه‌شده به‌رقص، عاری ازهدف

خواهد بود و در ادامهٔ این‌گفته، پیش از رسیدن به‌آن سؤال فنی من ، یك ایرانی می‌تواند سؤال کند کـه اگر در شبانه‌ترین اعصار تاریخ، ذهن انسان‌ازطریق همان شعر، که اینجا دیگر نوعی رقص‌شبانه‌است، به‌دنبال تصوری ازروییدن آزادی‌باشد، آیا بازهم شعر، هدفی‌نخواهد داشت؟ پس‌شعرهم می‌تواند، همانطورکه‌رقص برای گندم هدف‌دارد، علاوه بررقص بودن، هدفی‌نیز داشته باشد؛ البته نه‌تحمیل‌شده‌از خارج برشعر، بلکه روییده و بالیده ازهمان اعماق‌کلمات شعروضمیر ناخود-آگاه و تکنیك خودآگاه شاعر.

سؤالی‌که من می‌خواهم از والری بکنم، این است‌که آیا قدم زدن مردی راکه در خیابان به‌شیوه‌ای بسیار مردانه حرکت می‌کند و فقط گردش می‌کند وهیچ هدفی هم ندارد، می‌توان به‌نثر که به زعم والری، حتماً باید هدفی داشته باشد، تشبیه‌کرد؟ شکی نیست‌که او قدم می‌زند و در عین‌حال از ریتم مردانه گام‌زدن‌استفاده می‌کند و به همین دلیل، هنجار خاص‌خود رادارد. آیا این هنجارخاص بی‌شباهت به یك رقص نیست ؟ البته رقص، از ریتمی فشرده‌تر برخـوردار است، ولی این نیز بدون شك دارای ریتمی است‌که باید آن‌را ریتم نثر نامید. و گاهی البته درنثر، هم هدف و هم ریتم و هم حرکت عادی قلم‌درکنار یکدیگر راه می‌روند: مثل نثر آل‌احمد که در آن هدف به‌جای خـود هست، ریتم به‌معنای واقعی وجود دارد و در عین‌حال حـرکت عادی نثر نیز وجود دارد. سبك نثر ازبرخورد متعادل ریتم و هدف وحرکت عادی‌زبان به‌وجود می‌آید. شکی نیست‌که آل‌احمد، می‌توانست‌بدون آن ریتم نیز محتوای ذهنی خود را روی کاغذ بریزد؛ ولی‌با آن ریتم،

با آن هدف و حرکت عادی قلم ، او خـود را از تحرکی برخوردار می‌کند که خواننده بیش از پیش به‌هدفی کـه نویسنده دارد، خود را نزدیکتر می‌بیند. پس نثر خوب ، نثر واقعاً خوب ، نمی‌توانـد کاملا عاری از خصوصیات رقص که والری فقط به‌شعر نسبت می‌دهد باشد؛ همانطورکه‌شعر خوب نمی‌تواندکاملا عاری از هدفی باشدکه‌والری آن‌را دربست دراختیار نثر می‌داند.

درنوع سوم، یعنی نوع نوشته‌ای که بین دو رفتار گریز ازمرکز و رفتار رجعت به‌مرکز معلق است، نویسنده گاهی از یك حالت‌سخت فشردهٔ عاطفی و تصویری استفاده می‌کند ودر نتیجه سبك متعالی‌شعری پیدا می‌کند؛ وگاهی از فشردگی عاطفی و تصویر سخت تخیلی و از شکل استعاری دوری می‌گزیند ؛ ریشه‌های آفرینشی کلام را نادیـده می‌گیرد و فقط به‌اجتماع مفاهیم خاص ازطریق‌نثر اکتفا می‌کند. گاهی ترکیب کلمات، تا حد ترکیب‌سازی دقیق فلسفی پیش می‌رود و گاهی ترکیب کلمات، تداعی کنندهٔ رنگ وصوت وصورت وتصویرمی‌شود و دنیایی که کاملا شاعرانه است، پیش کشیده می‌شود. فردوسی، گاهی از منطق نثر، یعنی ازحالت گریز از مرکز، و گاهی از منطق شعری ، یعنی حالت رجعت به مرکز استفاده می‌کند ؛ و حماسه‌اش، تـرکیبی متعادل و متوازن از شعر و نثر است، حتی اگر نثرش، شکلی ازاشکال نظم را بخود گرفته باشد. وخواجه عبدالله انصاری، گاهی از ترکیب فلسفی و عرفانی کلام و گاهی از تـرکیب شعری استعاری استفاده می‌کند؛ گاهی از کلمه، فقط مفهومش‌را درنظر دارد وگاهی هم مفهوم وهم صداها و آهنگهارا؛ به‌همین دلیل مناجاتش تلفیقی ازترکیبات‌نثر

و شعر است:

نخست‌مثالهایی خواهم زد ازشعرگذشته، از شعرحافظ ومولوی و بعد مثالی از نیما خواهم زد واین‌موضوع را خاتمه خواهم داد. در غزل حافظ، دوست دارم شمارا توجه بدهم بیشتر به‌بیت نخستین‌وبیت پنجم و بیت هفتم که درآنها تصویر و ایهام، شعررا به‌اوج‌رسانده‌اند. البته باید درنظر داشت که شعرگـذشته، شعر تشکل در ابیات است و در شعر نیما همانطورکه در گذشته، نشان داده‌ام،تشکل‌شعری،کل‌شعر را از یکپارچگی و هارمونی برخوردار می‌کند که به ندرت در شعر گذشته می‌توان پیداکرد.

در این سه‌بیت از غزل هفت بیتی به‌آسانی می‌توان فهمید که ظرفیت شعری موقعی لبالب می‌شود که تصویر و ایهام بطور فشرده ، در تشکیل الگویی که ازآن صحبت‌کردم، به‌تشکل شعری کمك کرده باشند:

گر تیغ بارد در کـوی آن ماه
گـردن نهادیم الحکم لله
من رند و عاشق آنگاه توبه
استغفـرالله استغفـرالله
آئین تقـوی مـا نیـز دانیم
لیکن چه چاره با بخت گمراه
ما شیخ و واعظ کمتر شناسیم
یا جام باده یا قصه کـوتـاه
مهر تو عکسی بر مـا نیفکند
آئینه رویا ! آه از دلت آه
الصبر مر و العمر فـان
یا لیت شعری حتام القاه

حافظ چه نالی گر وصل خواهی
خون بایدت خورد درگاه و بیگاه

به‌جای تیغ، کوی و ماه در بیت اول، به جای مهر، عکس و آئینه روی، در بیت پنجم، به جای خون‌خوردن گاه و بیگاه در بیت هفتم نمی‌توان کلمات دیگری گذاشت. مثلا مهر را از بیت پنجم بردارید و به جایش عشق بگذارید، مفهوم محدود می‌شود و عکس زائد به نظر می‌رسد، آئینه روی هم از مفهوم ساقط می‌شود؛ به‌دلیل اینکه مهر، تصویری است که چنین مفهوم را درخود جمع کرده وشکل ذهنی کامل بیت را امکان‌پذیر گردانده است.

ویا در چند بیت از یکی دیگر از غزلهای حافظ، شما به دقت می‌بینید که عوض کردن یکی از کلمات، حتی گذاشتن مترادف یك یا چند کلمه، به کلی معنای شعر و مفاهیم مستعار آنرا در هم خواهد ریخت:

سلام کردم و با من به‌روی خندان گفت
که ای خمارکش مفلس شراب زده
که این‌کندکه‌توکردی به‌ضعف همت ورای
ز کنج خانه شده خیمه بر خراب زده
وصال دولت بیدار ترسمت ندهند
که‌خفته‌ای تو درآغوش بخت خواب‌زده
بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم
هزار صف ز دعاهای مستجاب زده

شاید بتوان از مصرع‌های اول این چهار بیت، کلماتی را برداشت و به جایشان کلمات دیگری گذاشت ولی در مصرع های دوم این چهار بیت نمی‌توان تغییراتی داد؛ چه عبارت و جمله و تصویری

بهتر از «زکنج خانه شده خیمه بر خراب زده» و «هزار صف ز دعای مستجاب زده» می‌تواند این‌همه ایهام و این‌همه تخیل و زیبایی را بیان بکند دخالت در آنها، دخالت درمتن تشکل وساختمان زیبایی است. و یا موقعی که مولوی می‌گوید:

از خانه برون رفتم مستیم به پیش آمد
در هر نظرش مضمر صد گلشن و کاشانه
چون‌کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد ومژ می‌شد
وز حسرت آن مرده صد عاقل و فرزانه
گفتم زکجایی تو تسخرزد وگفت‌ای‌جان
نیمیم ز ترکستان نیمیم ز فرغانه
نیمیم ز آب و گل نیمیم ز جان و دل
نیمیم لب دریا باقی همه دردانه
گفتم‌که رفیقی کن با من که‌منت خویشم
گفتا که بنشناسم من خویش ز بیگانه
من بی سر و دستارم در خانهٔ خمارم
یك سینه سخن دارم آن شرح دهم یا نه؟

قرینه‌های لفظی این شعر را واقعاً نمی‌توان تغییر داد. این شعر از قرینه‌های لفظی الگوی خاص ابیاتش را کسب کرده است «مضمر در نظر»، «گلشن و کاشانه»، «کشتی بی لنگر»، «کژ و مژ»، «نیمیم ز ترکستان نیمیم زفرغانه»، «آب و گل»، «دریا و دردانه»، «خویش و بیگانه»، «بی‌سر و دستار» و «یك سینه سخن» یکجا جمع می‌شوند و به‌شعر یك الگوی خاص زبانی می‌دهند که بدون آن می‌توان گفت که شعر وجودنخواهد داشت. ابیات موازی این غزل مولوی، تشکل کامل خود را از ترکیب این قرینه‌های لفظی کسب کرده‌اند. ودر شعر نیما که دیگر نمی‌توان به‌بندهایی ازآن‌اشاره کرد و باید مثلاً تمام یك‌قطعه

خوانده شود، تشکل بیتی و یا مصراعی، تبدیل به تشکل‌همگانی‌شعر می‌شود و الگوی زبان، طوری است که صداها ، تصویرها، ایهام‌ها و اشیا با هم حرکت می‌کنند و شعر را به‌وجود می‌آورند. یکی از این قطعات را می‌خوانم:

خشك آمد كشتگاه من
در جوار كشت همسايه
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیك
سوگواران در میان سوگواران.»
قاصد روزان ابری ، داروگ ! کی می‌رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست
در درون‌کومهٔ تاریك من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به‌دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
- چون دل یاران که در هجران یاران -
قاصد روزان ابری ، داروگ ! کی می‌رسد باران ؟

هر تغییری در الگوی کلامی این‌شعر، آن‌را به‌سوی یك مفهوم دیگر و نوع خاصی از طرز تلقی شاعرانه‌که با طرز تلقی فعلی مباینت دارد خواهد راند. نیما شکل بیت را به شکل ویا تشکل یك قطعه بدل کرد و الگوی واقعی کلمات را در جان یك قطعه شعر به وجود آورد.

موضوع دوم ـ موضوع تجزیه و ترکیب یا جمع و تفریق در شعر

می‌دانیدکه محتوای شعر، بطورکلی از دوعنصر اساسی، یعنی احساس واندیشه، ساخته می‌شود. دریك دیدکلی شاعران‌گذشتهٔ ایران را می‌توان به‌سه دسته تقسیم کرد: شاعرانی که فقط حساسیت برای

احساس‌دارند، شاعرانی‌که فقط برای اندیشه،حساسیت نشان می‌دهند، و شاعرانی‌که در سطح‌های بسیار عالی و معتبر شاعری قرار دارند و محتوای شعرشان، زاییده یکپارچگی‌کامل بین‌احساس و اندیشه است. بهتر است این یکپارچگی را «هماهنگی محتوا» بنامیم و بگوییم که عده‌ای از شاعران ازکل‌محتوا، احساس‌را تفریق ویا تجزیه می‌کنند. عده‌ای ازکل محتوا، اندیشه را تفریق ویـا تجزیه می‌کنند. و عده‌ای دیگر محتوای شعر خودرا از جمع احساس واندیشه واز ترکیب این دو عامل به‌وجود می‌آورند.

به عنوان نمونه می‌توان گفت در منوچهری و فـرخی احساس می‌ماند و اندیشه‌ازشعررخت برمی بندد، درناصرخسرو اندیشه می‌ماند و احساس‌خیلی‌کم به چشم می‌خورد و انرژی اندیشه از روح عاصی و عصیانی ناصرخسرو زاییده می‌شود ، در فـردوسی نظم در اختیار روایت حوادث قرار می‌گیرد و فردوسی گاهی احساس شاعرانه بکار می‌برد و گاهی اندیشهٔ شاعـرانه، منتها در سطحی بسیار قشری یعنی فقط تعلیمی، ولی همیشه احساس واندیشه را ازیکدیگر جدا می‌کند. درنظامی،جهان بینی عاطفی در اختیارحوادث و روایت قرارمی‌گیرد، تخیل در بسیاری از سطوح، عاطفی کار می‌کند. این‌قبیل شاعران را می‌توان از نظر محتوا، تك «بعدی» نامید، در حالیکه شاعرانی هستند که دارای یك حساسیت دوگانهٔبسیار غنی هستند. دربارهٔ اندیشه،نقش عاطفی خود را نشان می‌دهند و در بارهٔ احساس، به‌تعمق و تفکر می‌نشینند و هنگامی‌که از خلوت پرشکوه خود بیرون می‌آیند ودر کلام ظاهر می‌شوند، یك جهان بینی عظیم فکری وعاطفی‌را برملا می‌کنند،

و از آنجاکه عرفان گذشتهٔ ایران، تلفیقی از احساس و اندیشه است ، این‌قبیل شعرهای دوبعدی ازنظر محتوا را در بزرگترین شاعران‌عارف ایران، یعنی مولوی و حافظ می‌بینیم. در شعر این دو شاعر، اغلب آن سوز و حال شخصی، آن اشتیاق شدید شور و هیجان عاطفی، اندیشه را در اوج، دربرابر ما می‌گذارد. اینان‌حکمتی خلاق‌وعرفانی آفریننده را تبدیل به‌طلای ناب کلام می‌کنند. به‌همین دلیل است که هیچکدام از شاعران گذشتهٔ ایران به‌پای این دوشاعر نمی‌رسند.

لیکن پس ازحافظ تا دوران نیما، شعر فارسی، بصورت تفریق احساس و اندیشه وتجزیهٔ عناصر دوگانهٔ محتوا، عرضه شد. صائب که من او را به دلیل تصویرسازی بسیار دقیقش، قابل تمجید می‌دانم ، بیشتر روی اندیشهٔ تفننی شعرش‌را عرضه کرد. قاآنی، که شاید ازنظر استفاده از کلام بسیار غنی باشد، احساس تفننی ازخود نشان‌داد. تفننی ناشی‌از نازك بینی و باریك اندیشی شاعران هندی. احساس دروغین تنی‌چند از شاعران قاجاریه، مقداری غیرشعررا به صورت لفاظی وارد شعر فارسی کرد وشاعران دوران مشروطیت، شروع به شعار دادن در قالب نظم کردند. نظمی‌متعلق به یك دوران هزارساله و آزادئی متعلق به‌جنبش‌های جدیداجتماعی در اطراف واکناف جهان وایران.شاعران مشروطیت در بارهٔ آزادی، دربارهٔ نبودن آزادی، دربارهٔ دموکراسی ونبودن دموکراسی دچار احساسات شده‌اند ولی بیشتر به صورت تعلیم اشکال جدید حکومت، احساس خود را در قالب نظم، ونه لزوماً شعر، ریختند. نتیجهٔ این‌گونه شعر، احساساتی شدن‌های عشقی بود ، احساساتی شدن بهار و تعلیمات آزادی به صورت نظم بود . شعر

مشروطیت، شعر تجزیهٔ احساس از اندیشه است و اندیشه، درسطحی‌ترین شکلش ارائه می‌شود . آزادی اندیشه ، به دنبال آزادی شکل می‌گردد و شکست بهار، از نظر شعری ، به‌خوبی نشان می‌دهد که بهار باید، شکلی دیگر پیدا می‌کرد و تصوری دیگر از شعر به دست می‌آورد.

ممکن‌است بگویید اینها شاعران‌سیاسی بودند، ولی‌من‌می‌گویم نیما ازاینها سیاسی‌تربود. نیما اجتماعی‌تر، فرهنگی‌تروحتی انقلابی‌تر بود ونیما کسی بودکه توانست به شکلی دیگر، عوامل دوگانه محتوا، ابعاد حسی و عاطفی و فکری و ذهنی مفهوم را به‌یکجا جمع آورد و شعری عرضه کندکه هر سطرآن، هم موقعیت حسی و احساسی‌شاعر را نشان دهد و هم مفهوم‌فکری و ذهنی او را. نیما احساس‌را بااندیشه ترکیب کرد و شعر امروز، نه‌فقط از نظر شکل ، که همان تشکل همه جانبهٔ یك‌قطعه شعرباشد، بلکه ازنظر تشکلی که باید در محتوا باشد ، هنوز دنباله‌رو نیما است.

شعری‌که از نیما می‌آورم، عاری از جنبه‌های سیاسی نیست ، ولی این‌برداشت سیاسی با برداشت سیاسی‌عشقی یا بهار فرق‌می‌کند. عشقی و بهار، در شعرشان، در بارهٔ سیاست، احساساتی می‌شدند، نیما وضع سیاسی را نه فقط حس می‌کند ، بلکه آن را به یك موقعیت اجتماعی که هم فردی و هم گروهی است ، بدل می‌کند و آنرا هم به صورت عاطفی و هم به‌صورت فکری نشان می‌دهد:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است

بی‌خودی بر دیوار

صبح پیدا شده از آن طرف کوه ازاکو اما
وازنا پیدا نیست
گرنهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب
بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار

وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته‌ست ازین
میهمانخانهٔ مهمان‌کش روزش تاریك
که به‌جان هم نشناخته انداخته است :
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار

موضوع سوم ، موضوع عناصر شعری در هر زمان و در زمان ما

هرشعری ازسه عنصر اساسی ساخته می‌شود و یا هر شعری از گردآمدن‌این‌سه عنصر به وجود می‌آید.این‌سه عامل به یکدیگرمربوط هستند و هرگز نمی‌توان به دقت آنها را از یکدیگر جدا کرد و اگر گاهی انتقاد شعر، این عناصر را از یکدیگر جدا می‌کند و آنها را از طریق تجزیه در زیر ذره‌بین استدلالی خود نگاه می‌دارد ، فقط برای بحث در بارهٔ آنها و تعبیر و تفسیر آنهاست وگرنه برای لذت بردن از یك‌شعر، لزومی به تجزیهٔ آن به‌این‌سه‌عامل نیست. انتقاد ادبی،یعنی استدلال در بارهٔ جهت‌های مختلف لذت ادبی. انتقاد ادبی یعنی تفسیر منابع‌ذوق،والا برای لذت بردن از ذوق‌های‌ادبی، می‌توان به خودآثار ادبی، مراجعه کرد و انتقاد ادبی را نادیده گرفت.

در تجربه و تحلیل نهایی ، در هر شعر بزرگ سه عامل‌اساسی تشخیص‌داده می‌شود. شکل ظاهری شعر ، شکل ذهنی شعر، ومحتوا. اینکه عده‌ای صحبت از مضمون‌کرده‌اند، بی فایده است، مضمون تا حدی نامی برای محتواست. بحثی واقعی از خود شعر نیست.

شکل ظاهری، شامل وزن یا بی وزنی ، تساوی مصرعها و یا کوتاه و بلندی‌آنها، قافیه ها ـ درصورتیکه قافیه‌ای وجود داشته باشد ـ و صداها و حرکات ظاهری کلمات می‌شود. در واقع هدف تأثیر این شکل حس بینایی ماست، به دلیل اینکه شعر را بر روی‌کاغذ می بینیم، و حس‌شنوائی ماست، به دلیل اینکه اغلب شعر را می‌شنویم و یا بلند می‌خوانیم. برای شکل ظاهری شعر، می‌توان یك دیاگرام ساده درست کرد ومثلا اگر شعر موزون باشد، میتوان وزن ، پایان بندی‌ها ، تعداد ارکان، نحوهٔ تکرار قوافی وسایر مسائل مربوط به ظواهر شعر را بررسی‌کرد. هنگامی‌که شعری را می‌شنویم، یك منحنی صوتی در گوش ما پدیدار می‌شود و چشم ما به محض دیدن یك شعر، صورت ظاهری آن را ضبط می‌کند. بطورکلی شکل ظاهری آن چیزی است که با چشم وگوش درك می‌شود .

عنصردوم، که مهمتر وعمیق‌تر از شکل‌ظاهری‌است، با دایره‌ای گسترده‌تر و فراخ‌تر، قالب درونی و یا شکل ذهنی نام‌خواهد داشت. شکل ذهنی عبارت از محیطی است‌که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیا و احساسهارا باخود پیش‌می‌برد. درجایی تصاویر می‌رویند ومی‌بالند، ازهم‌جدا می‌شوند و یا درکنارهم‌حرکت می‌کنند و راه می‌سپرند و بالاخره در جایی نضج و اوج می‌پذیرند ، بهم

می‌پیوندند و ویژگیهای ذهنی خود را ایجـاد می‌کنند. خوانندهٔ شعر، در بررسی این شکل ، با احساس، اندیشه و تخیل شاعر سر وکار پیدا می‌کند و می‌خواهد بفهمد شاعر چگونه رفتاری با اشیا درپیش گرفته است. طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیا و احساسها، به‌شعر ، شکل ذهنی آنرا می‌بخشد و این‌چیزی‌است‌که‌باحس‌سامعه‌و باصره نمی‌توان شنید و دید، ولی با بصیرتی درونی می‌توان بدان پی برد،آن را یافت و تحت‌تأثیر ذهن شاعر قرارگرفت.منظور از این‌شکل ذهنی، محتوای شعرنیست، بلکه طـرز حرکت محتواست و ارتباطی است کـه اشیا با یکدیگر در شعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی، همان‌چیزیست‌که بیك شعر یا یکپارچگی می‌دهد و یـا آن را از وحدت و استحکام ساقط می‌کند؛ همان عاملی است‌که شعر را ساده یا دشوار ، شفاف یا مبهم ، عمیق یا سطحی می‌سازد. ازآنجاکه در این شکل، تأکیـد بیشتر روی حرکات تصاویر و ترکیب آنهاست، می‌توان این شکل‌را «شکل‌تکوین‌تصاویر» نیز نامید. اگر بخواهیم برای شکل‌ذهنی شعر « دیاگرامی» تهیه‌کنیم، این دیاگرام بمراتب پیچیده‌تر از دیاگرام شکل ظاهری خواهـد بود ، بدلیل اینکه شکل ذهنی، با حرکت استعاره‌های شعـر سروکار دارد و نشان دادن حرکت‌استعاره‌ها به سوی یکپارچگی، چندان آسان نیست. شکل ذهنی، شعر را به صورت یك حادثهٔ بزرگ روحی درمی‌آورد . شکل ذهنی، آن تصویر بزرگ و غیرقابل لمس ذهنی‌است‌که چندین تصویرکوچك دیگر در دایرهٔ پرابهام و ایهام آن‌جان‌می‌یابند،طوری‌که نمی‌توان‌کلمه‌ای‌راازشعربیرون‌کشیدو دور انداخت. شکل ذهنی،فرم تصویری شعر است وجهان بینی تصویری شاعر بوسیلهٔ آن دقیق‌تر دیده

می‌شود.[۱]

در شعرکهن ، تکوین تصویر در یك بیت صورت می‌گرفت . در هر بیت یك یا دو تصویر ارائه می‌شد و تکوین پیدا می‌کرد.گاهی این تصویر به‌یکی‌دو بیت دیگر نیز تجاوز می‌کرد. ولی معمولاًبه دلیل بیت پرستی قدما ، و به دلیل وجود قافیه‌ای محدودکننده،تصویر یك بیت، به بیت دیگر منتقل نمی‌شد و یا درصورت انتقال به بیت دیگردر آن تکوین‌خود را به اوج می‌رساندو پایان‌می‌پذیرفت. از این نظرشعر گذشتهٔ فارسی ، شعـر مینیاتوری است . شعـری است بـرای تزئین دیوارهای ذهن، نوعی‌کنده‌کاری‌زیبا وکوچك و مختصر درکلام‌است. این عشق به تذهیب‌کاری ذهنی، درحافظ ، مشخص‌ترین چهرهٔ خود را پیدا می‌کند وبعدها مکتب‌هندی شعررااکاملاً به صورت«شاه بیت‌سازی» در می‌آورد . شعرگذشتهٔ فارسی، شعـر قبل از نیما ، شعر آن بیت را تکرار بفرمایید است . در شعر امروز نمی توان یك سطر را خواند و سطر دیگر را نا دیده‌گرفت . یا باید سطـری را تکرار نکرد و یـا در صورتی‌که علاقه‌ای به تکرارسطر باشد، باید تمام شعررا از سرخواند، به دلیل‌اینکه‌اگر واحد شعرگذشته بیت باشد، واحد شعر جدید، خود یك شعر است. در شعر نیما و شعرای اصیل بعد از نیما ، یك‌تصویر

---

۱ ــ برخی ازمباحث این سخنرانی در سایر مقالات نیز آمده‌است . دراین سخنرانی نمی‌شد از ارائهٔ مجدد آن مباحث اجتناب‌کرد؛ و برای اینکه آن سخنرانی کامل چاپ شود و خطابه تمامیت خود را حفظ‌کند ، در ساخت آن دخالتی نکردم ، و مطلب را بهمان‌صورت که ایراد شده بود چاپ می‌کنم .

فی نفسه در شعر مطـرح نیست، بلکه تلفیق‌آن با تصـاویر دیگر و در سرتاسر یك شعر، مطرح است . این تلفیق و تکوین که پیدایش شکل ذهنی شعر را ممکن می‌سازد، شعر امروزرا از شعر کهن که شکل ذهنی خود را در یك بیت متجلی می‌ساخت، جدا می کند، شکل‌ذهنی شعر، سلسله اعصاب شعراست. آن شبکهٔ پیچیده و مرموز و دقیق است کـه تمام بدنهٔ شعررا درخود دارد. این سلسله اعصاب شعر مثل توری‌است که بر روی سنگهای مرجانی تصاویر پهن شده است و تصویر اساسی شعـر ، خواه به صورت یك اسطوره و خواه به صورت یك تمثیل و استعاره به مثابهٔ مغز است که سلسله اعصاب تصاویـر همیشه نسبت به حالات و حرکات آن خود را تنظیم می کنند .هرتصویری مثل چراغی است و همینکه در یك شعر بدان رسیدیم، خود بخود روشن‌می‌شود، و حضور چیزی روشن و روشنی بخش را اعلام می کند. اگـرسلسله اعصاب، مفصلهایی داشته‌باشند ــ که نمیدانم دارند یا نه ــ چراغ‌های صاعقهٔ آن سحاب (درحافظ) ــ آن مفصلها هستند. شعرکهن، جوخه به جوخه حرکت می کرد ، منزل به منزل و بیت به بیت، و هر تصویر درآخر هربیت ــ در قافیه، به سر منزل می‌رسید و با حفظ فاصلهٔ قافیه ، بیت دیگر شروع می‌شد. تصویر یك بیت با تصویر بیت دیگر چندان ارتباطی‌نداشت. شعرجدید، لشکر به لشکرحرکت می کند، لشکرهایی مجهز به‌هرگونه تصویر، و تصاویری همیشه دست در دست یکدیگر ، تا هماهنگی‌کامل و وحدت حرکت پیشرفت برآن لشکر حاکم‌گردد و یکپارچگی آنرا در برگیرد .

سالها پیش گفته‌ام کـه« آرمونی » یعنی بهم‌چسبیدن‌قسمت‌های

مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد ، و یافتن شکل متشکل و متحد و یکسان،و این‌آرمونی ازبرخورد متناسب شکل ذهنی وشکل‌ظاهـری ایجاد می‌شود.

عنصرسوم یعنی محتوا عبارت است از مفهوم و یا مفاهیمی که از تشکل همه جانبهٔ تصاویر نتیجه می‌شود. شکل ذهنی حرکت محتوا را نشان می‌دهد ، محتوا، مادهٔ درونی و مغـز و هستهٔ تصاویر است و همانطورکه قبلا اشاره کردیم از یکپارچگی احساس و اندیشه به وجود می‌آید. احساس و اندیشه، نتیجـه و یا محتوای تصاویر هستند. اگـر تصاویر،مادرانی باشند، مفاهیم مثل بچه‌هایی‌هستند در بغل‌این مادران. محتوا ازجمع معنای تصاویر به وجود می‌آید. محتوا، معنای‌استنتاج شده از شکل ذهنی است و باید با آن مثل جان و تن باشد، بایـد با آن در تمام سطرها و حرکتها ، در قالب آن‌شکل ظاهـری‌همسان و همخوان باشد . شعری که اکنون می‌آورم وزنی دارد بر اساس‌تقطیع آزاد مفاعیلن، با پایان بندی‌های‌ساده برای‌جدا ماندن‌سطرها ازیکدیگر و برای جلوگیری ازبحر طویل شدن و قافیه هایی هم درآخرهای بند دارد؛یعنی‌نوعی یکپارچگی برشکل ظاهری‌آن حاکم است. ولی‌باید توجه‌کرد به حرکت تصاویر، به‌آن سایه‌هاکه در شاخ «تلاجن» رنگ سیاهی می گیرند وشب و انتظارشبانه و دره‌هاکه چون مرده ماران‌خفته هستند و به‌آن دست نیلوفرکه به پای سروکوهی دام می بندد. اگر به اینها توجه نکنیم به روح انتظارکـه بر تمامیت شعرحاکـم است پی نخواهیم برد ؛ مفهوم درچارچوب تشکل همگانی ایـن تصاویر نهفته است .

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم

ترا من چشم در راهم
شباهنگام . درآندم‌که برجا دره‌هاچون مرده ماران خفتگانند
درآن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یا نه ، من از یادت نمی‌کاهم
ترا من چشم در راهم .

نیما، به‌شعر فارسی تشکلی همه جانبه داد، یعنی تشکل‌درمحتوا، تشکل در شکل ذهنی یك شعرکامل و تشکل در شکل ظاهری.از تشکل این سه تشکل، شعر امروز فارسی و یا شعر نیمایی به وجود آمد. و بهترین شعرهای امروز شعرهایی هستندکه تشکلی یکپارچه بر آنها حاکم باشد .

موضوع چهارم : موضوع موقعیت شاعر

از نظر من، شعرعبارت‌است‌ازانعکاس‌یافتن‌فردیتی اجتماعی از طریق واژه‌ها درعالم . می‌گویم « فردیتی اجتماعی » و توجه دارم از این نظر به عقیدهٔ آن فیلسوف قرن نوزده که‌گفته‌است :

« فرد همان موجود اجتماعی است . زندگی او ، حتی اگر چنین بنظرآیدکه بطور مستقیم متعلق به‌زندگی اجتماعی درحال حرکت با دیگران نیست، بازهم برون افکنی و تأیید زندگی اجتماعی است. زندگی فرد ، با زندگی نوع انسان، فرقی‌ندارد ، ولواینکه بناچار ، شکل زندگی فرد، خاص‌تر و زندگی نوع انسان عام‌تر باشد و یا زندگی نوع انسان‌خاص‌تر و زندگی فرد عام‌تر بنظرآید.»

و درجایی دیگر همین فیلسوف می‌گوید :

« این وقوف انسانها نیست که موجودیتشان را تعیین می‌کند ، بلکه برعکس این موجودیت‌اجتماعی‌است‌که خودآگاهی آنهارا تعیین می‌کند.»

از این نظر ، شاعر فردی اجتماعی و شعرش ، ارائه یك فردیت اجتماعی است. یعنی‌این فرد اجتماعی‌است ، ازدوبعد، یکی همان بعد فردی‌و دیگری‌بعداجتماعی.فرد مرکزدایره‌است و اجتماع ازهرسو براو محاط است و درحال ساختن شخصیت اوست. فرد مقداری خصایص موروثی و ذاتی وارد دنیای اجتماعی می‌کند. اجتماع نیز از طریق تاریخ اجتماعات گذشته و سنن ماسبق بر یك دوران ، خصایص و عادات وآدابی را وارد اجتماع معاصر شاعر می‌کند. یعنی چیزهایی بطور افقی به وسیلهٔ شاعر به محیطش داده می‌شود و چیزهایی را نیز محیط ازگذشتهٔ بشر بطور افقی وارد عصر شاعر می‌کند، برروی این موقعیت افقی فردی و اجتماعی ، شاعر موقعیت خاص عصر خود را به صورت عمودی می‌پذیرد ؛ یعنی آنچه در اطراف او اتفاق می‌افتد، برروی‌آن خط افقی چیزهایی‌که او بعنوان یك فرد وارد دنیاکرده ویا اجتماع ازگذشته به سوی او رانده است، موقعیت عمودی عصر بنا می‌گردد . شاعرموقعیت ایستاوپویا(استاتیك و دینامیك)، ساکن‌ومتحرك خود را بدست می‌آورد . او در کورهٔ اجتماع پخته می‌شود ، تبدیل می‌شود به یك موجود معاصر که تحرك خود را در دنیای دوران خود می‌ریزد و با ریختن تحرك خود در دنیای دوران خود ، در واقع خود را در ابعاد دیگر زمان، یعنی‌گذشته و حال نیز منعکس می‌کند، یعنی شاعر چیزی ازگذشتهٔ بشر را درچیزی از زمان حال وآینده منعکس

می‌کند و بهمین دلیل،شعر، انعکاس فردیتی اجتماعی از طریق واژه‌ها در عالم است. شاعر دینامیسم خود را ازموقعیت زمانی(تاریخی)، موقعیت مکانی (جغرافیائی) ، موقعیت اجتماعی وطبقاتی،و موقعیت ادبی عصر خود بدست می‌آورد وبعد واکنش آنرا براین‌موقعیت‌ها وموقعیت‌های چهارگانه در اعصار دیگر، منعکس می‌کند .

ازآنجاکه در اغلب شهرهای بزرگ ، کوشش می شود که تمام مردم، خواه به صورت گروهی وخواه به صورت زنجیری،تبدیل بشوندبه‌مصرف‌کنندگان صنایع عمده کشور های غربی،و در واقع کوشش می‌شود که‌انسان تبدیل‌شود به‌یك‌حیوان مطلقاً اقتصادی و آنهم اقتصادی متکی برمصرف؛ از آنجاکه‌کوشش می‌شود تمام مردم دنیا خود را با موقعیت فعلی توجیه‌کنند و تبدیل بشوند به‌انسانهای جرح و تعدیل‌شده و بریده شده به ابعاد اقتصادهای تحمیلی و غیرفرهنگی، شاعر که نمی‌تواند به این شکل ننگ‌آورش تبدیل به یك موجود اقتصادی نیمه حیوانی بشود، علیه چنین موقعیتی ، از طریق فردیت اجتماعی خود ،باتمام‌تحرك قیام می‌کند.و از دیگران می‌خواهدکه تبدیل به وسائل‌تفننی و ابزار تجملی یك‌اقتصاد و یا یك سیاست خررنگ‌کن به اصطلاح اجتماعی نشوند. شاعر می‌بیند که تاریکی و ظلمت همه جا را فرا گرفته است، اوعلیه تحمیلات گوناگون و تاریکیهای محیط قیام می‌کند و می‌کوشد در این شب تاریك، با صدای زندانی خود نقبی به سوی نور بزند . انعکاس فردیت اجتماعی شاعر در واژه‌ها ، خود بخود مسأله تعهدی اجتماعی ، تاریخی ، طبقاتی و سیاسی را پیش می‌کشد و از آنجاکه او بدنبال ارزش‌های خلاقهٔ انسانی‌است و

ایـن ارزش‌ها در تمام اعصار تاریخ ، مورد ستایش انسان بوده‌اند و یقیناً در آینده نیز خواهند بود، شاعر خود را درگذشته و آینده نیز منعکس می‌کند و اگر می‌گویم «عالم» بدلیل آنست که می‌کوشم به همه زمانی‌بودن وهمه مکانی بودن‌حقیقت‌های شاعرانه‌اشاره‌کرده باشم. و شاید توجه دارم از این نظر به عقیدهٔ ارسطو که‌گفت:

« شعر با حقایق جهانی سر و کار دارد »

علاوه براین موقعیت اجتماعی و تاریخی و ادبی و زمینی،شعر دربرابر یك نیروی عظیم توجیه‌کنندهٔ دیگرنیز قرار دارد و آن نیروی جرح و تعدیل‌کنندهٔ طبیعت‌است . شاعر، حداکثر هفتاد هشتاد سال عمر می‌کند و بعد درطبیعت غرق می‌شود؛ طبیعت اورا در شبکه‌های جبری خود زندانی می‌کند و در واقع او را با وضع خود توجیه می‌کند. شاعرسعی می‌کند از این موقعیت وحشتناك جبری‌نجات یابد، خود را به جاودانگی برساند. به این عمر هفتاد هشتاد سال قانع نمی‌شود، سعی می‌کند به طبیعت پوست و گوشت‌و استخوان ونسوج رو به پیری و رو به مرگ خود فائق‌آید وبه همین‌دلیل‌درقالب واژه‌ها، می‌خواهد فرهنگی بوجودآوردکه دربرابرجبرطبیعت، پایدار بماند. یعنی او از طریق واژه‌ها خود را در همهٔ زمانها و همهٔ مکانها و یا عالم انسانی و یا عالم فرهنگی منعکس می‌کند؛ علیه طبیعت ، همانطور که علیه ظلمت تاریخی و یا اجتماعی قیام‌کرده بود ، قیام می‌کند؛ فرهنگی می‌سازدکه از یك سو ضد طبیعت است و از سوی دیگر ضد تاریخ،بدلیل‌اینکه هم‌به‌گذشتهٔ طبیعت بر می‌گردد و هم‌به‌گذشتهٔ تاریخ؛ هم به‌آیندهٔ طبیعت دست درازی می‌کند و هم به‌آیندهٔ تاریخ . فالی

ازحافظ بگیریم برای نرون، ژوال سزار، هیتلر و یا هر دیکتاتوردیگر تا ببینیم چقدر موقعیت دیکتاتورهای گذشته و حال و آینده را روشن کـرده و وضع روحی و موقعیت اجتماعی جوامع دیکتاتورزده را دریافته و نشان داده است:

بر سر آنـم که گر ز دست برآیـد
دست به‌کاری زنم که غصه سر آیـد
خلوت دل نیست جای صحبت اضداد
دیو چو بیرون رود فرشته در آیـد
صحبت حـکام ظلمت شب یلـداست
نور ز خورشید خواه ، بو که برآید
بـر در ارباب بـی مروت دنیـا
چند نشینی که خواجه کی بدر آید

و موقعیت شاعر این روزگار را با شعری از شبانه های واقعی نیما ، تمام می‌کنم که شعر او سرتا سر حدیث شب است و عصیـان علیه بیداد شب که‌گفت :

هست شب . یك شب دم‌کرده و خاك
رنگ رخ باخته است.
باد ، نوباوهٔ ابر از بر کوه
سوی من تاخته است.

*

هست شب . همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

*

با تنش گرم ، بیابان دراز
ـ مرده را ماند درگورش تنگ ـ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته ،که می‌سوزد از هیبت تب .
هست شب . آری شب .

حق با نیما بود نه با بهار

« شما آب را به طرف بالا جریان دهید و یا به عبارت اخری ـ بر ضد جریان شنا کنید . زیـرا ناچیزترین شناوران نیز مـی‌توانند در استقامت جریان قطع مراحل نمایند. شما برای فردا بنویسید. اگر مقتضی باشد، نترسید، بوستان سعدی و دیوان حافظ را در «آب بیقدری و انتقاد» بشویید و خاطرجمع باشید که معاصرین سعدی و حافظ بـه قـدر شما سعدی و حافظ را شایستهٔ این احترام نمی‌دانستند .

معاصرین آنها ، آن ادبیات گرانبها را به پشیزی نمی‌خریدند... امروز می‌بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست . تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه می کند! عصر هفتم برعصر چهاردهم مسلط است ولی همان عصر کهن به شما خواهد گفت « هرکه آمد عمارت نو ساخت . . . »[1]

«شما در خیال مرمت‌کردن عمارت دیگران هستید! درصورتی که اگر در واقع هر که می‌آمد عمارت نو می‌ساخت، سعدی «منزل به دیگری» نمی‌توانست «پرداخت» و در خارج «هر که» دیگری را نمی‌یافت! . . .

در زمان خودتان اقلاً آنقدر استقلال و تجدد به خرج دهید که سعدیها در زمان خودشان به خرج دادند. در زیر قیود یك ماضی هفتصد ساله پخش نشوید. اثبات موجودیت نمائید. بودن هیچ چیز در دنیا مانع از بودن چیز دیگر نیست، منتها باید توالی و تناسب در میان باشد و شب در پی روز و ماه در پی آفتاب سیر کند.»[۲]

«یکعده از ادبای امروزی ما (؟) وضع کنونی ادبیات ایران را ـ که اغلب در نظر آنان عبارت از نوشته‌های خودشان است در فوق همه‌گونه تنقید می‌دانند. علت این نادانی گاهی جهالت صرف آن «ادیب»هاست که یا به‌کلی محروم از هرگونه ذوق ادبی می‌باشند تا تفاوت ها و نکات باریك‌را بتواند درك نمایند یا اصلاً با هیچ ادبیات صحیح و عالی خارجی آشنایی ندارند تا به طریق مقایسه بر عیوب خود و ادبیات خودشان مطلع گردند. یك عدهٔ دیگر وضع کنونی را پست‌تر و پاشیده‌تر از دوره‌های شعشعانی قدیم می‌دانند و این حقیقت را اعتراف دارند. ولی صاحبان این عقیده، اغلب ادیب‌های عملی و فعال، ادیب‌های دست‌اندرکار نیستند، یعنی شعر نمی‌گویند و شعر معاصرین خود را هم نمی‌پسندند و اولین و آخرین غایهٔ امل ادبی آنان منحصر به تجدید و احیای ازمنهٔ متقدمه است. فردوسیها وسعدیها و حافظها را متوالیا و مترادفاً در سینهٔ خود می‌پرورانند.

به زعم اینها، شعرشعر قدما، اسلوب اسلوب قدما و زبان وشیوه فقط زبان و شیوهٔ قدماست و بس. آخرین داد صنعت را ایشان داده‌اند و پس از آنان هرچه گفته، سروده و اندیشیده شود، هرگاه در قالب ابداعات و اختراعات آنان اصاغه‌نشده است، حائزهیچ قیمت و ارزشی نیست. این اشخاص یارای آنرا دارند که نجیب کج دواج خود را سوار شده، با رقصهای ناموزون آن چارپای آسیایی پاریس را سراسر در میان تمام تجلیات مدنیت وصنعت‌عصرحاضر بپیمایند و در مراجعت ادعا کنندکه در توی آنهمه آثار فکر و خیال و معرفت وهنر، شیرین‌تر از فریاد جرس، لذیذتر از طنین زنگولهٔ مرکب خودشان، آهنگ و نوایی موجود نبود . . . ما متصدی هستیم در این زمینه جریانی به وجود بیآوریم.

«ادبیات قدیمی ما، از منابع اولیهٔ خودش دور افتاده، در یك حوضه وسیعی تراکم یافته و همان رکود و سکون در تختخواب فراخ مستقر و متوقف شده است. یك سد سدید، که اختیار داریم آنرا یك سد محافظه‌کاری و یا یك نوع سدی بنامیم که به واسطه دوری و مهجوری ایران از علوم و فنون خارجه به عمل آمده است، این امواج متراکم ادبی را در آن حوض وسیع محبوس داشته است. وقتیکه ما می‌گوییم، «متصدی هستیم در این زمینه جریانی به وجود بیآوریم» طبعاً معلوم می‌گردد که مقصود و نقشه رخنه انداختن در بنیان این سد سدید استمرار و رکود است. این نقشه ظاهراً خیلی سهل و ساده است ولی می‌دانیم که اثرات و عواقبی را در بر خواهد داشت. آبهایی که در آن طرف سد انبار شده‌اند به قدری زورمند و قوی و بیابانهایی که

در این طرف امتداد می‌یابند به حدی با وحوش و هوام درنده و سموم مالامال می‌باشند که ما یقین داریم در اولین تیشه‌ای که بر شالوده سد خواهیم زد ، در میان گل و لجنی که در قعر حوض متراکم بود و فوراً به سر و روی ما پرتاب خواهد شد ، خودمان را دچار مهاجمات و حملات عقورانهٔ وحوش و هوام مذکوره خواهیم یافت . ولی حاضریم ! »[۳]

این حرفها را «تقی رفعت» نوشته است در نیم قرن پیش ، در برابر محمدتقی بهار ، بزرگترین ادیب آن زمان، و بعد او را به‌تصدیق خود بهار ، در مجلهٔ دانشکده تسلیم نظریات خود کرده است.و حالا آقای رعدی آذرخشی ، که در آن زمان پسر ده دوازده ساله‌ای بیش نبود، و وقتی پا به سن گذاشت به‌شیوهٔ قدما و به شیوهٔ بهار به سرودن شعر پرداخت ، ناگهان با نیم قرن فاصله ـ فاصله‌ای که در مورد آقای رعدی به‌خواب اصحاب کهف شباهت دارد ـ بیدارشده‌وبا عجلهٔ‌تمام خطابه‌ای در کنگرهٔ شعر فارسی ایراد کرده است و تلویحاً « تقی رفعت » را بی سواد خوانده است و تصریحاً با گفتن اینکه : « رفعت در زندگی معلومات کافی در زبان فارسی و ادبیات قدیم ایران نداشت» وی را رد کرده است .

البته تصور نرود که من از نثر بسیار هیجان‌انگیز و نسبتاً محکم تقی رفعت ، فقط برای این به‌اندازهٔ کافی نقل کردم تا معلوم شود که فارسی او به مراتب بهتر از فارسی بسیاری از متشاعران معاصر است . هرگز !به‌این‌دلیل ، بخشی از مقالات او را دادم تا معلوم شود پنجاه سال پیش از این ، یك نفر با استفاده از روح انقلابی حاکم بر دوران

خود به جنگ چه غولهایی رفته و پشت آنها را به زمین رسانده است. و علاوه بر این مقداری از پیش‌بینی‌های رفعت و امثال او ، آنچنان از نظر ادبی درست درآمده است که مخالفت امروزی با عقاید رفعت پشیزی ارزش ندارد . تاریخ شعر معاصر فارسی ثابت کرده است که حق با رفعت ،والبته بعد بیشترین حق ، با نیما بوده است و نه با بهار و نه با اشخاصی چون رعدی و امثالهم.و اگر من به نوشتن این مقاله همت کرده‌ام ، بیشتر نه به علت آن است که قصد دارم حرفهای‌رعدی آذرخشی را ردکنم ـ چرا که حرفهای او خودبخود ، در اغلب موارد در مورد شعر معاصر فارسی مردود است ـ بلکه به دلیل آن است که من نیز مثل بعضی از حضرات معاصران نمی‌توانم رسوایی و ننگ جعل سندهای ادبی ناشی از جهل یا تجاهل را بپذیرم و مثل بسیاری از دوستان معاصرم ، نمی‌توانم قبول کنم که به کسی که بی‌اطلاع ازتمام شؤون امروز شعر فارسی است اجازه داده شود که با تکیه بر سنوات خدمت خود در ممالك راقیه ـ فرانسه و انگلیس ، و روس و پروس ـ و با تکیه بر گشت و گذارهای عاطل و باطلش در کرانه‌های رودسن وراین و نشستن‌ها و برخاستن‌هایش فی‌المثل با پل‌والری ، کلودل ، ژان‌کوکتو ، فیلیپ سوپو ، ژول‌سوپرویه‌ل و برتون و غیره ـ بیاید و با عینکی کج و اندیشه‌ای تنگ و کج‌اندیش، به مقوله و مقام شعر معاصر پارسی بنگرد و در مجلات مرده و نیم‌مردهٔ یغما، راهنمای کتاب، وحید، ارمغان ، سخن ،سنگر بگیرد و به مقام رفیع شاعران و منتقدان واقعی توهین کندودرصدر نشیند و در نتیجه چه‌قدرها که نبیند!

بیگانگی کامل آقای رعدی نسبت به شعر معاصر فارسی و عنادش

در برابر تأثیرپذیری ازموقعیت‌های جدید ادبی، خواه در شرق و خواه در غرب ، بیفایده بودنش از نظر ادبی هنگام اقامت بیست‌وچندساله‌اش در فرنگ ، عدم آشنایی‌اش با اصول‌جدید تحقیق ادبی ، و خونسردی شایان توجهش ! در ارتباط دادن مسائل اجتماعی و انقلابی بـه مسائل و نهضت‌های ادبی ، نداشتن تخیلی ـ ولو درجه‌سه ـ برای آفـرینش هنری ، دودستی چسبیدنش بـه الگـوهای شکلـی کهن و طرفـداری مصرانه‌اش از آن الگوهـا به عنوان تنها اشکال اصیل ادبی ، و دهها علت دیگر،سبب شده است که ایشان اولاً از نظر ادبی ، بـه جـایـی نرسد،و ثانیاً با نوعی تعصب و کینه ، همهٔ آنهایی را که به جـایـی رسیده‌اند به زعم خود بکوبد و لجن‌مال کند . کوشش او درلجن‌مال کردن نیما در کنگرهٔ شعر سال گذشته ، نشان می‌داد که چه تنوری از حسادت در وجودش ، نسبت به عظمت نیما شعله‌ور است و این حسادت تا چه‌حد او را از راه راست منحرف کرده است، طوری‌که طرفداری شاعران نوپرداز از نیماو دنبال‌کردن کار او را ، به تلویح ، به‌تحریکات عمال خارجی نسبت داده است . و واقعاً معلوم نیست آقـای رعدی ، چرا خواسته است در یك کنگرهٔ شعر برای‌نیمای مرحوم‌پاپوش‌بدوزد! گویا ، برای آنکه ثابت کند که کهن‌سرایان حق دارند ، مجبورشده مبارزه را از راه دیگری شروع کند . این کار آقای رعدی ، درست به کار آن متشاعر قافیه‌باف مجلهٔ وحید یا ارمغان می‌مانـد کـه نظمی به‌هم بافته بود و همهٔ شاعران نوپرداز را به‌عنوان پخش‌کنندهٔ هرویین معرفی کرده بود ، تا ثابت کندکـه شاعر نوپرداز تیشه به ریشهٔ اجتماع می‌زند و فساد را در همه‌جا رواج می‌دهد ومثلاً دستگاه در راه مبارزه

با هرویین باید همهٔ شاعران نوپرداز را هم در بیمارستان معتادان بستری کند . و اصولاً مبارزهٔ کهن‌سرایان با نوپردازان هیچوقت از این حدود تجاوز نکرده است . کار آن بنده خدا نمدمال«خواندنیها»هم که مدت دوسال پاپیچ بنده و دوستانم بود و برای نادرپور هم پـرونـده‌سازی می‌کرد ، از همین مقوله بود.راستی که در این روزگار ، برای مبارزهٔ ادبی به چه وسایل مضحکی متوسل می‌شوند !

آقای دکتر رعدی و امثال او ، توصیهٔ تقی رفعت را نپذیرفته‌اند و حاضر نشده‌اند در خلاف جریان شنا کنند و در شنای خود در جهت جریان ، تبدیل به شناگران درجه سه شده‌اند و اگر می‌بینیم کـه در نقد شعر معاصر ، رعدی ، دست به یك تقسیم‌بندی بیجا زده است ، هم از این بابت است . چرا که به زعم ایشان اگر از راه شعر تصنعی به جایی نرسیدی ، آستین‌ها را بزن بالا و با شعر واقعی مخالفت‌کن تا به جایی برسی، وآقای رعدی در کنگرهٔ سال گذشته ، درست همین کار را کرده است . عصر مشروطیت را به سه دوره تقسیم کرده است دورهٔ اول از مرداد ۱۲۸۵ تا اسفند ۱۲۹۹ ، دورهٔ دوم از اسفند ۱۲۹۹ تا شهریور ۱۳۲۰ و دورهٔ سوم از شهریور ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۴۸ .

شاید این تقسیم بندی در یك دید عمومی تاریخی برای تاریخ بعد از مشروطیت ، چندان بیفایده نباشد ، حوادث بسیار دقیق و مهم تاریخی ، در این سه دوره به صورت کنش‌ها و واکنش‌ها و علل و معلول‌های تاریخی اتفاق افتاده است و مـی‌توان بـا کمی اغماض این تقسیم‌بندی اجتماعی را برایشان بخشید ، ولـی اگر قـرار باشد همین دوره‌ها را عیناً بر ادبیات معاصر منطبق کنیم ، بدون تردید دچار اشتباه

و البته به دلایلی که همه می‌دانند جای صحبت درباره این قبیل دلایل اینجا نیست. و من در بخش «قصه در عصر شب» در کتاب «قصه‌نویسی» و درمقالات مربوط به «مسؤولیت و تعهد» در «طلا در مس» و در مقالات دیگر به طور مبسوط در بارهٔ آن دلایل حرف زده‌ام و خواننده ـ و اگر آقای رعدی حوصلهٔ خواندن دقیق آثار معاصران را داشت ـ می‌توانند به آن نوشته‌ها مراجعه کنند.

ثالثاً به آنچه عملاً پس از مشروطیت اتفاق افتاده کوچکترین توجهی نشده است. اصلاً چه‌فرقی هست بین شعری که قبل‌از یك تحول اجتماعی و سیاسی نوشته شده است، با شعری که بعد از آن تحول گفته شده است؟ هنگام بررسی شعر معاصر، منتقد یا مورخ ادبی باید به این نکته اساسی توجه کند که چه پدیده‌هایی از حوادث اجتماعی در آثار ادبی نفوذ داشته‌اند، و چه پدیده‌هایی هنوز نفوذ نداشته‌اند و احتمال می‌رود که در آینده نوع خاصی از نفوذ را داشته باشند. مشروطیت، مردمی را که در اجتماع زندگی می‌کردند بی‌آنکه عملاً در ساختمان و ترکیب درونی و برونی اجتماع دخالت داشته باشند ـ از خلوت گمنامی بیرون کشید و آنها را در برابر کشش‌های اجتماعی تا حدودی آزاد گذاشت. مشروطیت مردمی غیر اجتماعی را اجتماعی کرد. آقای دکتر رعدی تأثیر این اجتماعی شدن مردم را در کدام یك از شاعران معاصر بهتر می‌دیده است؟ آنقدر در نوشتن مقاله عجله بخرج داده که حتی حاضر نشده است مقداری از آثار شعری و انتقادی معاصران را بخواند تا چشم بسته قضاوت نکند.

رابعاً هر تحول و یا مبداء تحول اجتماعی ـ اگر اصیل باشد و دروغین وعوضی نباشد، با خود نوعی ریتم و آهنگ به وجود می‌آورد و این ریتم و آهنگ، هم محتوای شعر را در بر می‌گیرد و هم قالبش را. فرق اساسی بین ریتم‌ها و آهنگهای یك دوره با دورهٔ دیگر در عصر مشروطیت چیست؟ چه چیز ریتم‌های دوران مشروطیت را از ریتم‌های گذشته جدا می‌کند؛ شاعری که ادعا می‌کند بیست وچندسالی ازعمر شریف خود را در اروپا ـ که سرزمین بررسی‌های منطقی ودیالکتیکی است ـ گذرانده‌است، آیا نمی‌توانست توجهی صمیمانه به علل و معلول‌های درونی ومیهنی بکند و از بررسی علل ومعلول‌ها، به ماهیت هنر شعر درعصر ما نیز پی ببرد؟

اصولاً آقای رعدی چرا نخواسته است انقلاب ادبی خاصی راکه به‌دنبال انقلاب مشروطیت پیدا شده، برای شنونده یا خوانندهٔ خطابه و یا مقالهٔ خود تعریف کند؟ و چرا ایشان حاضر نشده است نشان بدهد که به ریتم و تحرك خلاف‌جریان شعر دهخدا، در دوره‌های بعدی چه اتفاقی افتاد و چرا ایشان که خود را ستایشگر بی برو برگرد دهخدا نشان داده، به شعر معاصر خودش که در قالبی نو و در خلاف جریان حرکت می‌کند و از همین خلاف جهت جریان، نیرو و الهام اولیهٔ خود را می‌گیرد، کوچکترین اشاره‌ای نکرده‌است.

وخامساً آقای دکتر رعدی آذرخشی درصفحهٔ سوم متن پلی‌کپی شدهٔ خطابه خود بتأکید تمام یاد آور شده‌است که آنچه خواهد گفت بهیچ وجه جنبهٔ رسمی و دولتی ندارد و فقط حکایت از عقاید و دید شخصی او می‌کند و مسؤولیت آنهارا به عهده می‌گیرد.

البته این‌شهامت آقای رعدی شایان تحسین است؛ ولی بلافاصله این سؤال پیش می‌آید چه مانعی دارد که آقای رعدی آذرخشی حرفی بزند و عقیده‌ای ابراز کند که جنبهٔ رسمی و دولتی داشته باشد؟ اصولاً این‌عذرخواهی در صدر مقاله یعنی‌چه؟ آیا اگر دولت در بارهٔ ادبیات حرف بزند، احیاناً حرفش در جهت مخالف حرف آقای رعدی‌خواهد بود که او از ابتدا جهت خود را روشن می‌کند و از جنبهٔ رسمی و دولتی کنار می‌کشد؟

چرا باید آقای دکتر رعدی‌از گرفتن جهتی رسمی امتناع کند؟

۱ ــ روزنامهٔ تجدد، شمارهٔ ۱۲۵ ، پنجشنبه ۱۲ شعبان ۱۳۳۶ ، به نقل از بخشی از مقالهٔ یحیی آرین پور در شمارهٔ آبان ـ بهمن سال ۴۶جهان‌نو.

۲ ــ روزنامهٔ تجدد، شمارهٔ ۱۶۶ مورخ ۱۷ ربیع‌الاول ۱۳۳۸ ، به نقل‌از بخشی از مقالهٔ یحیی آرین‌پور درشمارهٔ آبان ـ بهمن سال ۴۶ جهان‌نو.

۳ ــ روزنامهٔ تجدد شمارهٔ ۱۶۸ مورخ یکم ربیع‌الثانی ۱۳۳۸ به نقل از بخشی‌از مقالهٔ یحیی آرین‌پور در شمارهٔ آبان ـ بهمن سال ۴۶جهان‌نو.

۳

انتظار فهم شعر نیما داشتن از بعض مخلوقات خدا ، مثل این است که‌از موش‌انتظار داشته باشیم که به محض شنیدن قطعه‌ای‌موسیقی از بتهون، موتسارت و یا واگنر، در جذبه‌ای بی‌پایان غرق شود ویا از گاو نر بخواهیم که شاخ زدن را رها کند وچشم در ستارگان آسمان بدوزد و به دنبال‌کشف راز کائنات باشد و یا از لاك پشت بخواهیم که به ماه و مریخ سفر کند و بار لاك خود را در خاك این کرات بر زمین نهد. فهم شعر نیما ، دقت ، دقتی پایان ناپذیر،می‌خواهد ، و خواننده برای آنکه از شعر نیما لذت ببرد باید در هالهٔ انسانیتی قرار گیرد که نیما عمری مدافع آن بود. و منتقد شعر نیما باید جسارت و تعصب ، حتی‌کوته بینی ناشی‌از همسن و سال نیما بودن را،رها کند وفروتنی یك محقق تشنه به شور و هیجان ادبی را اساس کار خود قرار دهد ؛ خاك میکدهٔ نیمائی را کحل بصر کند و مثل یك دانشجو ــ دانشجوی

عواطف و اندیشه‌های بشری ـ مدام بجوید و بکاود تا بالاخره بشیوه‌ای که خاص خود خواهد بود دست یابد . کوبیدن بی دلیل یك شاعر ، مسخره کردن مغرضانهٔ شاعری دیگر، کاری است سخت آسان. آنچه مهم است تحلیل دقیق و عمیق و منطقی از تمام مسائل مربوط به اجتماع، تاریخ ، شعر و هنر است، وعلت‌ها و معلول ها را در زیر آفتاب نگاه داشتن است و آنهم نه برای آنکه دلائل و علل و معلول‌ها در زیر آفتاب بپوسند و بگندند، بلکه برای اینکه مثل گلی بشکفند و مثل سیبی هر لحظه درشت‌تر و سرخ تر و نیرومندتر گردند. دلیل تاریخی، اجتماعی، سیاسی و ادبی ، باید مثل آفتاب روشن و صریح و نیرومند باشد و آنچنان از حقیقت آکنده باشد که همهٔ خلایق، درشعاع نورانی آن، دنیا و محیط و زندگی خود را بهتر درك کنند. وگرنه شما می‌توانید بیست غزل از دیوان شمس را به تصادف انتخاب کنید و مولوی را آنچنان چوب بزنید که تنین تن تنایش در گلوی تاریخ ادب خفه گردد ، ولی اگر شعور داشته باشید، اگر فروتن و انسان و هوشیار باشید، میتوانید رقص شمشیرسان عصای مولای شاعران جهان‌را در تك‌تك‌واژه‌هایش، به رأی‌العین، آری حتی به رأی‌العین، ببینید و نهیب هوشمندانه و فرزانه‌اش‌را از درون نقب‌های تاریك تاریخ مذکر ایران بشنوید و حتی در مصرعی بظاهر بی معنی از قبیل عف عف عف همی زند اشتر من زتف تفی ـ شاهد رقص ناخودآگاه کلماتی بشوید که از ضمیر مبارك مولانا برون تراویده‌اند وصفحه را به یمن هذیان خویش نورانی کرده‌اند .

مسئله این است که این فقط شاعر نیست که باید نابغه باشد،

خواننده، خوانندهٔ خوب نیز باید بنوبهٔ خود یك نابغه باشد. این روزها، حتی برای انسان ساده بودن هم نبوغ لازم است تا چه رسد به اینکه انسانی بخواهد به یمن نبوغی مضاعف، شعر شاعری را درك کند. اگر کسی نخواسته باشد مدت بیست سی‌سال در فرنگستان بچمد و بعد لاف وگزاف خرامیدن‌ها و چمیدنهای فرنگی خود را بزند، اگر کسی نخواسته باشد در مسیر هرباد ناچیزی به‌حرکت درآید و در استقامت بستر هر رود گذرایی بی آنکه حتی دست و پایی بر ضد جریان بزند به‌شنای آرام خود ادامه دهد و اگر کسی نخواسته باشد که به تصریح و تلویح ـ به جبران چمیدنها و خرامیدنهای خود درفرنگ ادبیات‌را قربانی مقاصدی سوای اصول و موازین انسانی بکند، باید گفت که واقعاً نابغه‌است، تا چه رسد به‌اینکه مردی‌مثل نیما پیدا شود ودر ییلاق و قشلاق خود از یوش به تهران و بالعکس، درمیان مردم محیط خود غرق شود . با فروتنی و تواضع تمام در میان آنها زندگی کند ، به دویست سیصد تومان صدقهٔ وزارت فرهنگ آن زمان قناعت کند، هر نوع جاه طلبی اجتماعی‌را ببوسد وکنار بگذارد و بنشیند و شاهد نوحهٔ مرغان برسر دیوارخراب آباد خود باشد، روح روستایی‌خود را بایك جهان‌بینی‌طبیعی در قالب تمثیل‌هایی‌چون شب‌پره و باران ومرغ آمین و دریا بریزد . چنین انسانی نبوغ مضاعف دارد و نمی توان از هر متشاعری انتظار داشت که بفهمد آن نابغهٔ دو جانبه، از کدام جهت و موقعیت ادبی و اجتماعی و تاریخی با جهان معاصر روبرو می‌شود، کجا را می کوبد و کجا را می‌سازد، کدام را می خواند وکدام را می‌نوازد و ازکجا تا به‌کجا را می‌پیماید .

کوششی شده است از طـرف گروهی از قدمای معاصر، منجمله آقای دکتر رعدی، که نیمای فرزانه و هوشیار را مردی بشناسانند که بدلیل پیداکردن عقده های روحی ـ قبل و یابعد ازجنگ‌دوم جهانی ـ ناگهان به‌گوشه‌ای پناه برد وتحت تأثیر همان عقده های روحی، شروع به سرودن شعر نوکرد ومتأسفانه تحت تأثیر همان عقده ها، شعر ایران را به سوی بیراهه‌ای کشاند که آن سرش ناپیداست.

قدمای‌معاصر، دربارهٔ عقده‌های روحی، به اندازهٔ روزنامه نگار سادهٔ فلان روزنامهٔ درجه سهٔ صبح معلومات ندارند، چراکه‌اولاً باگفتن اینکه فلانی دارای عقـدهٔ روحی است، تلویحاً خواسته‌اند ثابت کنند که خود از داشتن هرنوع عقدهٔ روحی معاف هستند و ازسلامتی کامل برخوردار هستند و اگر از احوالاتشان جویا باشید، جز نگرانی برای عقده‌های روحی شما ، نگرانی دیگری ندارند. اگر این تعبیر بی‌نظیر اینان‌از عقدهٔ روحی‌درست باشد، من می گویم که یك بیمار روانی، یك دیوانهٔ زنجیری ـ که به زعم آنان این بیمار کسی جز نیما نمی‌توانـد باشد ـ می‌ارزد به هزار تای این متشاعران سالم که با اشتهای وافـر ، گز اندرگـز فرنگ را گشته‌اند ، و بعـد برای خدمت به مام میهن ، به ایران برگشته‌اند . و اگر نیما در سن چهل یا پنجاه سالگی ـ قبل‌یا بعد از جنگ دوم ـ دچار عقـدهٔ روحی شده باشد و نتیجهٔ ایـن عقده روحی، پیدایش مکتب جدید شعر فارسی شده باشد، من‌به‌تمام مردان چهل پنجاه الی شصت ساله پیشنهاد می کنم که بشتابید و بجـای آنکه بازنشسته شوید، صاحب عقده های گوناگون بشوید ، چرا کـه فقط بدست شما مردان صاحب عقده و بیمار و دیوانه، این مملکت آباد

خواهد شد. من به‌این مردان پا به‌کهولت‌گذاشته خواهم‌گفت، همچون مادری که‌کودك خود را به قلب خود بچسباند و در لذت غرق شود ، با تمام شیفتگی از جنون و بیماری و عقده‌های خود مواظبت‌کنید و آنها را به جان و دل تربیت‌کنید، کـه آیندهٔ این ملك بدست شما پیـر ـ مردان ساخته خواهد شد.

ثانیاً اگر به زعم قدمای معاصر، منجمله‌آقای دکتررعدی، بعضی از ایرانیان، منجمله نیما، در دوران قبل ازجنگ و بعداز جنگ دچار عقده‌های روحی شده باشند، دلایل اجتماعـی پیدایش این عقده‌های روحی باید به وضوح روشن شود. یعنی بایدآقای دکتر رعدی ـ که از دید و جهتی غیررسمی به مسائل‌ادبی می‌نگرند ـ ثابت‌کنند که بدلائلی اجتماعی ـ در قبل و یا بعد از جنگ دوم ـ زمینه‌ای فراهـم شده است که‌آدمهای سالمی مثل نیما ، ناگهان دچـار عقدهٔ روحی بشوند و نه فقط خود به بیراهـه کشیده شوند، بلکه دیگران را هم بر سر پرتگاه زوال بکشانند .

ثالثاً باید قدمای معاصر، منجمله‌آقای‌دکتر رعدی ـ که این قبیل عقده‌های‌روحی‌را در وجود اشخاصی‌چون نیما کشف‌کرده‌اند، طریقهٔ گشودن این عقده و مداوای این جنون و بیماری را هم نشان دهند . آیا این عقده، باید به دندان گشوده شود یا به کارد و قیچی، ویا اینکه عقده آنچنان‌گره‌کوری است که باید به شمشیر و احیاناً به نارنجك و دینامیت‌و بمب ساعتی، تکه پاره و منفجرش‌کرد و گشایشی پدیدآورد. و یا اینکه آنقدر قصیده و مسمط و غزل سرود و بر روی هم تل انبار کـرد و در مجلات متوفیات بنام فارسی ـ وحید ، ارمغـان ، راهنمای

کتاب وغیره ، چاپ زد ، تا گره و عقدهٔ روحی نیمایی ، خود بخود تحت الشعاع کوهی از قصائد و مسمطات و غزلیات ویژه نامه‌های متوفیات ادبیات معاصر ایران قرار گیرد. شاید قدمای معاصر ، منجمله آقای دکتر رعدی، معجزه و سحر و جادو بلدند و بایك تلنگر ناچیز و با تلاوت یك «هبره کدبره» [1] می‌توانند عقدهٔ روحی نیما و نیماگرایان را بگشایند و چین و چروك این چهره‌های عبوس و متشنج نیمایی را به یك چشم زدن صاف کنند و دنیا و آخرت خود را هم از این‌طریق آباد کنند.

۱ ــ صدایی است که جادوگر کافه شکوفه نو، موقعی که بیك چشم بهم‌زدن از بناگوشش بلبل و ازبند تنبانش، کفتر صادر می‌کرد، بر زبان میآورد.

۴

آقای دکتر رعدی، در همان خطابهٔ سال گذشته پیرامون شعر معاصر می‌نویسد :

« من معتقدم که در بیش از شصت سالی که تاکنون از آغاز مشروطیت میگذرد هنوز کمتر کسی توانسته است آثار بدیعی مانند او (دهخدا) از حیث تازگی و پختگی اسلوب و شیوایی بیان و علومعنی بیافریند وگوی سبقت از او برباید. »

در چنین جمله‌ای سه چهار حقیقت بزرگ نادیده گرفته شده است . یك یك به این چند حقیقت اصولی می‌پردازم :

اگر کمتر کسی توانسته باشد گوی سبقت از دهخدا برباید آیا بهار و ایرج و پروین در همان حال و هوای شعر بشیوهٔ قدما (درنظم) و جمال زاده و هدایت و چوبك و آل احمد (در نثر) و مثلاً کسروی در تاریخ نویسی ، هنوز نتوانسته‌اند گوی سبقت از دهخدا بربایند؟

آیا ادبیات شصت سال گذشته ایران، از مشروطیت تا حال، هنوز به آن مرحله از تکامل نسبی نرسیده است که در نثر چیزی بهتر از چرند و پرند و در شعر چیزی بهتر از شعر دهخدا تحویل دهد؟ اگر چنین باشد چه نیازی هست که کنگره‌ای تشکیل شود و از استاد محترمی چون رعدی دعوت شود که پیرامون شعر معاصر فارسی سخنرانی کند؟ چرا کنگرهٔ شعر را به دهخدا تخصیص ندادید ، که اگر البته از دیدگاه دیگری به مسأله بنگرند، نه فقط یك، بلکه باید دهها کنگره برای بزرگداشت آن مرحوم ترتیب دهند ، چرا که بدون شك مقامش والاست و عزیز است و در این هیچ شبهه و تردیدی نیست که باید برای بررسی لغت‌نامه او و دوستانش ، سمینار ها تشکیل شود و شما تشکیل نمی‌دهید و از همه چیز فقط ظاهر و آب و تاب و شب‌شعر وشعر به‌اصطلاح معاصرش را می‌خواهید .

دیگر اینکه ادبیات، آیینهٔ اجتماعی است که از میان آن برخاسته است و اگر مشروطیت و ایده‌آلهای مشروطیت نتوانسته باشد جزحریم خود، اقلیمهای زمانی دیگر مثلاً پنجاه شصت سال بعد را روشن کند، و اگر فقط موجبات پیدایش دهخدا و چند تن دیگر را فراهم کرده باشد، چرا ادعا نمی کنید که در ذهن خود، خط بطلان بر آن ایده‌آلهای مشروطیت کشیده‌اید و دیگر اعتقادی به ادامه یافتن آن ایده‌آلها ندارید؟ چرا که اگر آن ایده‌آلها ادامه داشته باشد و نیرو گرفته باشد و قوام یافته باشد، باید ادبیات هم به‌تبع آن از قدرت تحرك و رسوخ بیشتر برخوردار شده باشد. از آنجا که ادبیات، آیینهٔ اجتماعی است که از میان آن برخاسته است ، باید معتقد باشید که در ادامهٔ مشروطیت، اتفاقاتی بر اجتماع و

بر ادبیات افتاده است که خود بخود ادبیات دوران مشروطیت تحت‌الشعاع قرار گرفته است و اگر مرغ آمین نیما را خوانده باشید، خواهید دانست که بزرگترین شاعر بعد از مشروطیت ایران، و البته بزرگترین شاعر پس از زمان حافظ در زبان فارسی نیماست. چرا که یك مرغ آمینش، هم‌الگوی تاریخی حاکم بردوران قبل از مشروطیت را نشان می‌دهد و هم‌الگوی حاکم بر اعصار مختلف تاریخ ، هرتاریخی را . پس ایدآلهای مشروطیت در ذهنها ادامه یافته‌است، ذهنهارا بیدار وهوشیار نگاه داشته است واین بیداری وهوشیاری علت اصلی جهت گرفتن نیما و شاعران بعداز او در طول سالهای گذشته گردیده است .

و دیگر اینکه آقای دکتر رعدی آذرخشی به دلیل عدم وقوف خود به روابط موجود بین فرد و اجتماع و تاریخ و اجتماع از سویی و روابط موجود بین خلاقیت هنری ، تجربهٔ فردی و اجتماعی و تخیل شاعرانه از سویی دیگر ، نتوانسته است بفهمد که جز چند قطعه شعر دهخدا و تکه‌هایی از آثار منثورش ، آنچه دهخدا نوشته است جنبهٔ خلاق به معنای هنری کلام ندارد . شکی نیست که آنچه او نوشته و سروده است، درحد خود بسیار جالب است ولی او در اغلب موارد فقط طرحهایی ارائه داده وگذشته است و این طرحها را نمی توان با فرم های بزرگ ادبی، از قبیل قصه و نمایشنامه و شعر، به‌معنای واقعی، هم‌سطح دانست، چرا که قصه و نمایشنامه ، شکلهای مختلف هنری هستند، مادهٔ اصلی آنها نوع نثری است که دهخدا در پیدایش آن سهیم بوده است، ولی دهخدا خود قصه و نمایشنامه ننوشته است و از نظر ادبی ، این طرحها و خرده برداشتها نیستند که می‌مانند. یك اثر ادبی

ثانیاً ایده‌آلهای مشروطیت، درمردم حس وشور اجتماعی پدید آورده است . مردمی که زبانشان در شهرها و در دهات و قصباتشان، با تمام الحان لهجه‌ها و موسیقی ترانه‌های مردمی و قصه‌های زیبای فلکلوریك،از گوشها و جانها پنهان مانده بود ، در طول این شصت سال گذشته ، حجابهای حایل‌را پاره کرده، خود را ـ لااقل ـ عمومی اعلام کرده است. این زبان با تمامی الحان ، لهجه‌ها و موسیقی ، ترانه‌ها و قصه‌هایش چه تأثیری در زبان شعری آقای دکتر رعدی و امثالهم داشته است ؟ و اگر بی‌تأثیر بوده است، به چه دلیل به‌آقای رعدی غیرمعاصر با تمام تحولات قرن حاضر اجازه داده می شود در کنگره‌ای شرکت کند که زبان‌آن ـ لااقل ـ زبان معاصر است . همه بطور مسلم می‌دانیم که زبان و قالب و مضمون شعرآقای دکتر رعدی و امثالهم متعلق به عهد بوق است ، چرا که آقای رعدی در اوج،یك فرخی یا یك منوچهری درجه ده است، آنهم درصورتیکه در عصر فرخی‌و منوچهری زندگی کرده باشد، مگرآنکه آقای رعدی وامثالهم معتقد باشندکه‌حاضرند در زمان سلطان محمود، شاعر درجه ده باشند، ولی حاضر نیستند در زمان حاضر ، شاعری نوپرداز ـ از هر درجه‌ای که‌می‌خواهند ـ باشند.

ثالثاً همه‌گفته‌اند و به‌گمانم‌آقای‌دکتررعدی‌نیزبر این‌عقیده باشد که شاعران هرملتی پیشتازان تفکر آن ملت هستند . یعنی شاعران هر قومی از نظر فکری و ادبی و هنری ، چند قدمی ـ لااقل ـ از خود آن قوم جلوتر می‌تازند.آقای رعدی و امثال ایشان نمی‌توانند از این قاعده مستثنی باشند. به چه دلیل آقای رعدی درسال ۱۳۲۱، سالی که

آقای رعدی خطاب به فرهنگستان ازآزادی ادبی سخن می‌گفت، نخواست و نتوانست پیشتاز قوم خود باشد و اکنون‌که درپایان مقالهٔ خود ـ اینهمه از انقلاب سخن می‌گوید، چرا نتوانست درسال۱۳۲۱، با آن روحیه پیمبرانه‌ای‌که در هرشاعری ـ حتی درجه دهش ـ سراغ می‌رود، از لزوم انقلاب اجتماعی سخن به میان‌آورد و حتی یکی از عناصر سادهٔ آنرا پیش بینی‌کند. خواهندگفت‌که در طول این مدت، زانو به زانوی حضرت پل‌کلودل ، در فرانسه‌آب خنک می‌خوردند. ولی :

رابعاً آقای دکتر رعدی ، به چه دلیل پس از این همه نشستن و برخاستن با آن همه شاعر ومنتقد و استاد فرانسوی هنوز مفهوم «شعر آزاد» را نمی فهمد و به اشتباه‌گمان می‌کندکه شعری که نیما گفته ، شعر آزاد بوده‌است و به اشتباه تصور می‌کندکه مکتب نیمایی«مکتب آزاد» است و مراجعه نمی‌کند به یك لغت ناچیز فرانسوی تا بداند که شعرآزاد به شعری‌که قالب آنرا نیما بر اساس شعرکهن فارسی ، تکمیل و هارمونیزه کرده است ، هیچ ربطی ندارد و چرا ایشان ، مطالعه‌ای ، نه سرسری ، بلکه دقیق و جامع و کامل در ماهیت «آوانگارد» های آن زمان فرانسه ، فوتوریست ها ، دادائیست ها و سوررئالیست ها نمی‌کند تا بداند که شعر نیما ـ که درآن نیز مطالعهٔ آقای رعدی ناقص است ـ کوچکترین ربطی به عناصر سازندهٔ فوتوریسم ، دادائیسم و سوررئالیسم ندارد و اصولا این سه مکتب ، سوای حرکتی است‌که نیما به برکت تفکر خود درگوشه نشینی پدید آورده است ؟

و خامساً چرا آقای دکتر رعدی دقتی نمی کند در شکل ذهنی شعر نیما و نیماگرایان اصیل،و چـرا به این نتیجه نمی رسدکـه شعر شمس‌کسایی و دیگران هنوز بیشتربه بحر طویل شباهت دارند وتازه این فقط شکل ظاهری نبودکه نیما در هم ریخت و دگرگونش‌کرد ، بلکه شکل ذهنی شعر بودکه نیما بکلی تغییرش داد و از هم‌گسیختگی تصویری ابیات شعر فارسی را طـرد کرد و هارمونی ، یکپارچگی و هماهنگی شاعرانه را جانشین تشتت فکری بین ابیات‌گوناگون کرد و بهمین دلیل وزن را به طول فکر، در یك مصرع،کوتاه یا بلندکـرد و قافیه را ، نه بزور ، بلکه درصورت لزوم ، وارد شعر کرد و همیشه و همیشه تناسب ساختمانی یك شعر را مهم ترین عنصر شاعرانه شمرد ، و هر شاعری ، حتی شاعرانی به بزرگی حافظ و شکسپیر هـم ـ شعر خرد وکلان و قوی و ضعیف دارند و هنگام بررسی شعر شاعران باید از روی حسن ظن به بهترین آثار آنان اشاره‌کرد ، نه به ضعیف‌ترین آنان ، و هم ازین‌رو شایسته آن بودکـه آقای رعدی ، علاوه‌بر«آی آدمها»که خوانده‌اند و آبروی خود را ، به علت قرائت و تفسیر غلط از آن برده‌اند ـ چند شعری از نیما ـ « مرغ‌آمین » ـ «ری‌را»وغیره، و چند شعری‌از اخوان وشاملو می‌خواندند وچرا بجای‌آنکه ازفروغ مثالی جدید و عالی بدهند به شعرناچیزی‌بسنده‌کرده‌اندکه از نظرخود فروغ، در شمار آثاری است در حد تمرین برای کارهای بزرگتـر و بهتر و ماندگار، در « تولدی دیگر »و شعرهای بعد ازآن ؟ و چرا آقای رعدی خواسته‌اند انقلاب شعری‌ای به این عظمت را کـه سبب پیدایش لهجه و لحن و اتمسفر جدیدی‌در شعرفارسی‌زبانان شده

است ، به تحریك عمـال خارجی در ایران نسبت بدهند و چـرا باید شخصی درکرسی یك‌کنگرهٔ رسمی دولتی و برای حمله به شاعران و منتقدان مخالف خود ، برای‌آنان روش و مسلك سیاسی خاصی تعبیـه کند وبدین‌وسیله به مقامات مسئول هشدار بدهدکه مواظب این‌شاعران نوپرداز پدرسوخته باشندکه پیغمبرشان تحت تأثیر عمال خارجی ـ با دویست تومان حقوق!ـ منحرف بود و بقیه هم با این زندگی بخور و نمیر ، همان بیراههٔ انحرافی را طی می‌کنند؟

اما من نیز ، مثل آقای دکتر رعدی کـه در پایان آن مقالـه و خطابه‌شان نصیحت گفته‌اند و کوك ساز امیدکرده‌اند ، می‌خواهم چند نکته را من باب تذکر به همه مخلوقات خدا،اعم از شاعر کهنه‌سرا و نوسرا و غیرشاعر و غیرنویسنده و غیرمنتقد بگویم‌که هم برای‌اشتهای خودم خوب است و هم شنوندگان و خوانندگان محترم برای شنیدن و خواندن این حرفها گوشهارا تیز کرده‌اند .

از آنجا که ادبیات، وسیله‌ای است عمومی‌برای‌ایجادرابطه‌باعموم مردم یك زبان ؛ و ریشه هایش را به صورت باطن از زندگی مردم و به صورت ظاهر اززبان آنان‌می گیرد،پس‌خود بخود پس ازپیدایش، به سوی متن زندگی ومتن زبان مردم بر می‌گردد. هدف ادبیات،نشان دادن زندگی در زبان است، به شکلی که صاحبان آن‌زبان با بیم‌ها و امیدها ، عاطفه ها و غریزه‌ها ، فرزانگی‌ها و بی خردیها ، پیروزیها

وشکست‌ها،عشق‌ها و یأس‌ها،قدرتها و ضعف‌ها ـ از فردی‌تا اجتماعی، تا تاریخی و تا متافیزیکی ، صریح‌ترین، آزادانه‌ترین ، رهاترین و رساترین جلوه‌های خود را داشته باشند؛طوریکه انسان زندگی‌را بهتر بفهمد،خود و و اجتماع ومحیط خود را بهتر بشناسد؛ و شعور فردی، اجتماعی ، سیاسی، تاریخی و متافیزیکی پیدا کند ؛ طوری کـه علیه بی‌شعوری و رذالت به مبارزه برخیزد. برای‌آنکه‌ادبیات بتواند نوشته شود و پس‌از نوشته‌شدن‌اثر بگذارد، احتیاج به یك محیط باز، خلاق، آزاد، هنری و انسان دوستانه دارد. در اجتماع بیمار نویسنده ادبیات تمام هـم خود را ، مصروف مبارزه با بیماری می‌کند و تا موقعی‌که بیماری‌از میان برداشته نشده‌است،نویسنده نمی‌تواند به زیبایی بپردازد، چراکه پرداختن به زیبایی از این نوع وسمه بر ابروی‌کورخواهدبود و جراحی‌کردن به قصد زیباکردن دماغ‌کسی خواهد بودکـه نیمی از صورتش را جذام خورده است.[1]

در چنین موقعیتی، ادبیات غیرمؤسسه‌ای، ادبیاتی‌که نه بوسیلهٔ گروههای دست نشانده، بلکه بوسیلهٔ افرادآزاد، با سلیقه‌ها و ملاك ها و ارزش‌های مختلف‌الاعتبار انسانی آفریده می‌شود، تنها آیین وروش ـ وحتی‌ازنظرعده‌ای‌از علمای مذهبی و فلسفی ـ تنهـا مسلك و فلسفهٔ راستی و درستی و مبارزه با دنائت و رذالت‌است. بدلیل اینکه‌ادبیات با تکیه برمواد سازندهٔ خود، یعنی زبان، یعنی قصه و استعاره و تمثیل

۱ ـ متأسفانه بخش بعدی مقاله در زمان چاپ‌آن در فردوسی (آبانماه۴۸) توسط وزارت اطلاعات آن زمان سانسور شد و جلوی چاپ دوبخش بعدی‌هم‌گرفته شد و دستنویس‌آن درهمان‌وزارتخانه‌گم وگور شد.(۶۵)

ووزن وآهنگ، قدرت سرایتی داردکه هیچ چیز نمی‌تواند از نفوذ و تأثیر آن جلوگیری‌کند . بهمین دلیل نابودی ادبیات ، نابودی و فساد قومی خواهد بودکه ادبیات به زبان او تعلق دارد .

جوهرقوم‌ایرانی درزبان فارسی ریخته شده‌است و زبان فارسی، بهترین جلوه‌هایش را در ادبیات داشته است؛و این جوهر، تنها عنصر زنده‌ای است‌که در فرازها و نشیب‌ها ، در اوج‌ها و حضیض‌ها،گاهی با قدرت تمام وگاهی در مرحله‌ای‌از فترت، زنده مانده است .خاصیت این جوهر ، به ویژه از قـرن چهارم تا حافظ ، در تحول‌پذیری آن بوده است و از حافظ به بعد این جوهر، فقط بطور جسته‌گریخته ، از مرحلهٔ فتـرت برون خـزیده ، رگـه های درخشان نشان داده است . مشروطیت زبان را از مرحلهٔ فترت نجات داده آن را دچـار تحرکی کرده‌است‌که نمونه های درخشان منثورآن را درکار هدایت وچوبك وآل احمد می‌بینید و نمونه های درخشان شعری‌اش را ، در شعر نیما و چند تن از پیروان اصیل‌اوکه تعدادشان از بیست نفر تجاوز نمی‌کند، و این بیست نفر، اشخاصی هستندکه سرشان از نظر شعری به تنشان می‌ارزد. زبان فارسی در نثر و شعر اینان دچار تحولی شده است که ضامن بقای‌کلام می‌تواند باشد و در قالب کلام، هزاران عامل انسانی می‌توانند پایدار بمانند. حتی اگـرگاهی شعـر این شاعران و نثر آن نویسندگان، شهادت‌نامه و پایان نامهٔ حیـات فردی آنان بشمار آمده باشد ، حتی اگر شعری، چون‌گلوله‌ای شده باشد و با حالت ارتجاعی بازگشته باشد و در دریچه‌های قلب خود شاعر فرو رفته باشد، باز هـم زبان فارسی، به وسیلهٔ اینان زنده و جاندار و پر تحرك نگاه داشته شده

است. از این دیدگاه ، همانطورکه این شاعران مدیون حافظ ومولوی و فردوسی هستند، گذشتگان نیـز- حافظ و مولوی و فردوسی مدیون اینان هستند، چراکه اگر دوران فترت ادامه می‌یافت و تبدیل به‌دوران زوال و اضمحلال می شد ، اکنون به جای آنکه شعرحافظ و مولوی و فردوسی ، دست بدست بگردد ، فقط بدرد موزه‌ها وکتابخانه ها می‌خورد و فقط محققانی گرد وغبار گرفته، بـا عینك ذره بینی و یاته- استکانی، از سر کنجکاوی ، در سردابهٔ کتابخانه‌ها به این اشعار مراجعه می کردند، چراکه سنت، به وسیلهٔ تحرك حفظ می‌شود و تحرك حاضر درشعر،که بدون شك مدیون همت نیماست ، ضامن حفظ سنن باستانی است.

آیندگان نیز باید مدیون‌شاعران اصیل امروز باشند،چراکه‌اگر اینها نباشند و شعر نگویند و زبان را در زیباتـرین شکل‌های شعری نگاه ندارند، شاعران‌آینده به دنبال زبانی خواهند بود که بدون شك جز فارسی خواهد بود، چراکه شاعران اصیل امروز پلـی هستند بین شاعران اصیل گذشته و شاعران اصیل‌آینده ، و اگرآنهاتمامی‌لحن‌ها، آهنگ ها و ظرفیت های زبان متعلق به مردم معاصر را در قالب شعـر به‌آیندگان منعکس‌نکنند ،آیندگان، بی‌زبان و بی‌شعر خواهنـد ماند؛ حتی حافظ و مولوی و فردوسی را هم نخواهند فهمید، چراکه زبان بوسیلهٔ زبان امروز، زنده نگاه داشته می‌شود و زبان آینده نیز بوسیلهٔ زبان‌گذشته. واگر تحرکی در سنت نباشد،آن‌سنت‌پوسیده‌خواهدشد، حتی‌اگر- مثلاً - بخواهندآن سنت را بوسیلهٔ مسلسل و تانك وخمپاره نگاه دارند. سنت فقط موقعی زنده است‌که با حفظ جوهر اصلی‌خود،

به مقتضای زمانها و مکانهای مختلف به اشکال‌گوناگون جلوه‌گر بشود ؛ مثل وزن شعر فارسی‌که هم در شعر حافظ و مولوی و سعـدی خود را نشان می‌دهد و هم درشعر نیما و اخوان و فروغ ؛ مثل لحن نثر فارسی‌که هم در تاریخ بیهقی و سفرنامهٔ ناصرخسرو به‌گوش می رسد و هم‌درشعرآهنگین شاملو و نثرآل احمد-زبان فارسی بوسیلهٔ شاعران اصیل نیمایی و حتی بعضی‌از شاعران غیرنیمایی در خطر نیست .اینها مدافعـان و سازندگان زبـان فارسی هستند . زبـان فارسی را وجـود سنت پرستان متشاعر وعتیقه‌سازان‌جاعل تهدید می کند؛وجوداشخاصی تهدید می کندکه بدون‌آنکه فارسی بدانند ،کتاب درسی برای مدارس و دانشگاهها تدوین می‌کنند. زبان فارسی را مؤسسه‌ای‌کردن، وخلع سلاح‌کردن ادبیات تهدید می‌کند. شعر نو و نثر جدید و نقد جدید ، حافظان اصلی زبان حافظ و ناصر خسرو هستند و بایـد این سه را - در هرشرایط و مقام و موقعیتی‌که باشیم- قدر بشناسیم.

نیما و حقیقت شعر

همه ساله روز مرگ نیما که فرا می رسد عده‌ای پیدا می‌شوند و مسألهٔ دانشگاهی کردن ادبیات جدید فارسی را مطرح می کنند. این مسأله از هرطرف که بدان نگریسته شود، هرگز مشکلی‌را حل نمی کند و بحث‌های مربوط به تدریس یا عـدم تدریس زبان و ادبیات جدیـد فارسی در دانشگاهها،پس از فرو کش کـردن هیجان‌های روزنامه‌ای ، رادیویی و تلویزیونی پیرامون نیمـا و شعر جدید ، به بوتهٔ فراموشی سپرده می‌شود. انگار نیما از اعماق‌گور ، و از زیر تل خاك و از قعر زمانی نه چندان دور، در ضمیر ناخودآگاه ما ، زنگـی بسیار خفیف را به صدا در می‌آورد و ما برای لحظه‌ای، ارتعاشات این زنگ‌را در برزخی از خواب و بیداری می‌شنویم و آنوقت‌چند روزی می گذرد، ارتعاش خفیف‌تر می گردد و در آخرین هذیان های قراردادی ومسائل جمعی، به‌کلی محو ونابود می‌شود .

در زمانی که آن ارتعاش هنوز به گوش می‌رسد ، روزنامه‌نگاری بیکار سراغ روستاییان هم‌نسل نیما را می‌گیرد و در بارهٔ نیما شوخی جمع می‌کند ؛ شاعری که مجبور است بدون داشتن حرفی ، مقالهٔ روزنامه‌ای بنویسد ، حکایتی صد بار باز گفته شده را تکرار می‌کند که نیما برای نخستین بار به معنای واقعی شعر وصفی گفت، و آن دیگری موضوع معاصر بودن نیما با عصر حاضر و معاصر نبودن بهار را ـ که باز حکایتی است تکراری ـ عنوان مقاله‌ای می‌کند؛ و یکی دیگر هم از وسط راه می رسد خود را وسط صفحهٔ روزنامه پهن می‌کند و رسماً اعلام می‌کند که شعر فارسی، بعداز نیما کوچکترین تکانی نخورد وکو آن صداقت و اخلاص و شکسته نفسی و درویشی نیمایی؟ و کو آن جانفشانی و حس شهادت و عزلت نشینی وگوشه گیری یوشی ؟ و هیجان این حرکات دسته جمعی و عوامی و عوام‌الناسی، به‌محض آنکه تب نوبه‌ای که این بیمار وسائل جمعی را گرفته بود و می‌لرزاند ، پایین آمد ، فروکش می‌کند، بی آنکه ذهن‌ها را سیراب کرده باشد و دوباره حضرات کار روزانهٔ خود را درپیش می‌گیرند ، آرواره‌ها به‌همان نشخوار نحیف خود ادامه می‌دهند ، قلم ها به‌همان نوشتنها و نوشتنها در بیهودگی و بی مصرفی ادامه می‌دهند، تل کاغذها وارد چاپخانه ها می‌شود و کاغذها به‌گناه حوادث میهنی و جهانی جدید آلوده می شود ـ بی‌آنکه تا دی‌ماه سال آینده از نیمای بدبخت خبری باشد؛ و جهان ، این جهان به راستی روسپی، به‌گردش رسوای خود، بر مدار لولای یکنواختش ادامه می‌دهد، طوریکه نه‌یك نیما، بلکه هزاران هزار نیما هم نمی‌توانند، بحساب چوبی‌لای‌چرخی

در چرخهای بی‌شمار این روسپی ابدی، این جهان یکنواخت،بشمار آیند. و این فقط ما بیچاره‌ها ، ما بدبخت‌ها ، ما موجودات عاطل‌و باطل هستیم که گمان می‌کنیم نیما ، با بیست ، سی کتاب صد و پنجاه صفحه‌ایش ، ما با چندکتاب چند صد صفحه‌ایمان ، توانسته‌ایم و می‌توانیم پشت این پیل‌گردون را به خاك برسانیم، غافل از اینکه‌این چرخ ـ که زمانی حافظ می‌خواست با شجاعت عشقش، اگر به‌مرادش نگشت برهمش بزند ـ هم‌اکنون خون نیما را برکاسهٔ سر خود نیما سر می‌کشد و نیمای بدبخت اکنون سر از جاهایی درآورده است که هرگز نمی‌خواست سر درآورد و مقاماتی ازنیما طرفداری می‌کنند که بخون نیما تشنه بوده‌اند. و در این میان می‌توان برسرگور نیما ایستاد و نه‌چون دعا، بل‌که چون نصیحتی این بیت حافظ را بر اوخواندکه:

گرت هوی است که با خضر همنشین باشی
نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش

و من «اسکندر» را بر می‌دارم و چرخ را می‌گذارم و آب حیوان را بر می دارم و به جایش حقیقت‌رامی‌گذارم ،و به‌نیماتوصیه‌می‌کنم که‌آن حقیقتی باشدکه این چرخ پست زمانهٔ ما به او دسترسی نداشته باشد و من رویهٔ این چرخ زمانه را ماشین دوارانگیز وسائل جمعی‌می‌دانم که راه افتاده است و «همه» را به «همه» بدل می‌کند و این «همه» را در انبان سیری‌ناپذیرخود خرد و مسخ و تفاله می‌کند و به صورتی یکسان ، همقد ، هم‌اندازه به صورت « سایه‌های هم‌اندازه » تحویل یك «همهٔ» دیگری می‌دهد، یك « همهٔ » مبهوت و حیران و مفلوك و بهت زده و چمباتمه زده در برابر یك وسیلهٔ « همه » یعنی رادیو ،

می‌شود در سکوت و از سکوت فرا می‌آید و سکوت از شانه هایش فرو می‌ریزد وسکوت با اوحرکت می‌کند وسکوت با او برمی‌گردد. شاعر، سکوت ناطق است، در زمانی که «همه» جیغ می‌زنند و جیغ را به حساب تفاهم می‌گذارند، شاعر، سکوت ناطق است. او ازتفاهم حرف نمی‌زند، چیزی را به‌کسی منتقل نمی‌کند، او بدنبال انتقال مفهوم نیست، بدنبال ایجاد رابطه نیست. او هستی سکوت‌را با به‌صدا درآوردن‌آن ثابت می‌کند. یك بیت شعر، فاصله‌ای است در سکوت. موقعی‌که حافظ می‌گوید :

پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر
به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز

مارا به سکوت پیوند می دهد، این سوی و آن سوی این بیت را سکوت محاصره کرده است، بالا و پایین بیت را سکوت محاصره کرده‌است، وسط‌کلمات، حروف و هجاها، حتی وسط معانی کلمات را سکوت انباشته است. یك شعر،یك بیت شعر، انباری پر از مواد منفجرهٔ سکوت است. ولی‌فاصلهٔ بیت‌ها هم همینطور است، یعنی بیت بعدی غزل‌حافظ از فاصلهٔ سکوت، ناگهان منفجر می‌شود: بیت می‌پرد وسط هستی، وسط حقیقت هستی، به صورت یك هستی، به صورت یك وجود، به‌صورت یك حضورکامل، مثل یك شعلهٔ درحال اهتزاز، مثل دوام مداوم اهتزازآن شعله :

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست
توخود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

شعر، سکوت بی‌حجاب است و شاعر کسی است‌که بی‌حجاب راه می‌رود ؛ خوشاکسی‌که در این راه بی‌حجاب رود.

شاعر کسی است که از آن چهره ، از چهرهٔ حقیقت پرده برمی‌افکند و شعر ، حقیقت بی‌حجاب است، موقعی‌که‌آن تو برخیزد، آن من از بین برود، حقیقت‌کشف شده است و حقیقت در سکوت است، در دم نزدن از تو و از من و توست.

شاعر از سکوت برمی‌خیزد ، در سکوت رها می‌شود وبه‌سوی سکوت برمی‌گردد . شاعر متعهد سکوت است ، موقعی‌که می‌گویند شاعر متعهد است به این معنی نیست‌که شاعر مردم را به راه راست هدایت می‌کند، این رسالت‌ارزانی سیاستمداران باد. شاعر، نه به عمد و نه به سهو، بلکه بالذات متعهد سکوت است. به‌این معناکه او شعر خود را طوری می‌گوید‌که رد پای سکوت برآن نقش می‌بندد . ما بدبخت‌ها از سکوت می‌ترسیم ، بهمین دلیل اگر دور و برمان را سکوت فرا بگیرد ، از سر ترس جیغ می‌کشیم و یا به‌صدای‌کسی‌که جیغ می‌کشد، گوش می‌دهیم پنجره‌را باز می‌کنیم و به جیغ‌های بیرون‌گوش می‌دهیم تا امنیت وآسایش خود را ازطریق جیغ‌دیگران و جیغ متقابل خودمان تأمین‌کنیم؛ در حالیکه شاعر به سکوت گوش می‌دهد ، مجذوب سکوت می‌شود و سکوت نزدیك‌تر می‌آید، مثل دریائی در اعماق شب، و اورا فرا می‌گیرد ، می‌پوشاند ، می بلعد و دوباره رهایش می‌کند و شاعر پشت سرش را فراموش نمی‌کند، هرجاکه می‌رود باآن دریای پشت‌سر و دریای روبرو حرکت می‌کند. شاعرکسی است‌که سکوت و حقیقت سکوت ، و حقیقت مخفی ماندهٔ نباید مخفی بماند در سکوت را،اعلام می‌کند .

در زمانی که تاریخ معاصر جهان ، تاریخ جیغهای متراکم و

پی‌درپی‌است وبشریت یك حنجرهٔ جیغ‌کشندهٔ مداوم‌است وبشردوستی یعنی جیغ‌کشیدن بخاطر بشریت ، وشاعر در عرف وسائل جمعی ، کسی‌است که مقداری درد فردی و اجتماعی دارد وآنهارا بیان می‌کند، و می‌خواهد به‌اصطلاح القای‌مفهوم در قالبی زیبا بکند و در واقع می‌خواهد رابطه‌ای بر اساس « اسطورهٔ جیغ » ایجادکند، می‌توان از شاعر واقعی تعبیری دیگر داد وگفت‌که شاعر واقعی کسی است‌که خود را به سکوت هه‌کند ، خود را به سکوت ببخشد، خود را به سکوت ایثارکند . چنین شاعری با چنان هبه و ایثار و بخششی ، در واقع در برابر تاریخ معاصر جهان قد علم می‌کند. همه می‌گویند جیغ بکش! او جیغ نمی‌کشد ، بلکه سکوت می‌کند در شعر ، طوریکه شعر، بدل به‌آیه‌های‌سکوت می‌شود و از این آیه‌های سکوت در شعر نیما فراوان می‌توان یافت . ایـن آیه‌های سکوت ، آنطورکـه « دکتر زرین‌کوب » ادعاکرد، ربطی به ناخودآگاه بشر ویا به ناخودآگاه خود نیمانداردکلیاتی‌که دکتر زرین‌کوب در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه‌گفت دربـارهٔ نیما نبود ، بلکه دربارهٔ تمام شاعران جدید جهان صادق است، یعنـی حرفهـای زرین‌کوب دربارهٔ «ازراپائوند» و « ییتس » و « الیوت » و « کاوافی » و« سفـریس » و « مایاکوفسکی » و«لورکا» و«آلبرتـی» ودهها شاعر دیگر هم صادق است؛ یعنی این حرفها ، حقایقی مسلم است‌که احتیاجی به اشاره به آنها برای روشن کردن شعر نیمـا نیست . ایـن حقایق مسلم «نیمـا» را تبدیل به « همهٔ » شاعران جـدید می‌کند و من کلاً با «همه»ای اعلام‌کردن یك شاعر مخالف هستم. نیمـا را درسایهٔ « همه »ی‌شاعران جدید دیدن، یعنی عدم ادراك نیما؛ و به‌راستی دکتـر

زرین‌کوب نشان دادکه فاقد حس تجدد است، چرا کـه همانطور که دربارهٔ حافظ ، مقداری‌حقایق نسبتاً مسلم جمع‌آوری‌کرده است ـ البته بدون‌اشاره به حقیقت شعر حافظ ـ دربارهٔ شاعران جدید نیز، مقداری حقایق مسلم جمع‌کرده‌است، بدون داشتن حس تجدد شعری . یعنی مشکل‌اشخاص محترمی‌چون دکتر زرین‌کوب در این‌نیست‌که نیما را نمی‌فهمند وحافظ را می‌فهمند و نیما را بدلیل‌فهمیدن حافظ نمی‌فهمند، بلکه مشکل دراین است‌که اینان شعر را نمی فهمند، و فهـم حافظ و نیما، فرع برفهم آن هستی واقعی شعر است. یعنی‌کسی‌که شعربفهمد، نیما و حافظ را خود بخود خواهد فهمید و دیگر دست از جمع‌آوری کلیات خواهدکشید، چراکه حرفهایی‌که دکترزرین‌کوب دربارهٔ نیما گفت، به« الیوت » مربوط‌تر است تا نیما، به «آندره برتون» مربوط‌تر است تا نیما،حتی‌مثلاً درهمین‌ایران خودمان به‌شاملو و فروغ مربوط‌تر است تا نیما، حتی به‌کسی‌که مثلاً در بیست و دو سالگی اولین‌کتاب شعرش را چاپ می‌کند و ادعایی‌هم ندارد ، مربوط تر است تا نیما .

حرفهای دکتر زرین‌کوب به همان اندازه در بارهٔ نیما کلی و غیردقیق و عاری از حس واقعی تجدد بود که حرفهایش در بارهٔ شعر حافظ .

چراکه جمع‌آوری حقایق پیرامون شعر یك شاعر تا حـدودی امری‌است جدا از بحث پیرامون شعرآن‌شاعر، یعنی همگان می‌توانند آن حقایق را گردآورند ولی همگان نمی‌توانند پیرامون هستی واقعی شعر،خواه نیمایی‌وخواه‌سنتی،حرف بزنند. برای‌آنکه دکترزرین‌کوب حس تجدد پیدا کند، و یا اگر داردآن را نشان دهد ، بهترآنست‌که

واردگود شود و شعررا از روبرو ببیند، به‌این معنی که یکی ازشعرهای جدید را ـ خواه از نیما و خواه از دیگران ـ در برابر خویش بگذارد و دقیقاً آنرا تجزیه و تحلیل کند، آنوقت معلوم خواهد شدکه بحث از تأثیر ناخودآگاه به این صورت بی فایده است ، بحث از تأثیر سمبولیت‌های فرانسه به‌این صورت بیهوده است ، بحث دربارهٔ ابداع ونوآوری هم بی‌ارزش است، چرا که منتقد باید ببیند شاعر با حقیقت چکارکرده است ، او باید ببیندکه شاعر با سکوت چه نسبتی پیداکرده است .

شعری که در روبرو باشد تمامی تمرکز ، فرهنگ ، هوش و ذکاوت و درد وعاطفه ومعنویت مارا بخود جلب می‌کند. اینجاست که چند مرده حلاج بودن‌انسان روشن می‌شود، چرا که منتقد نیز مجبور است با حقیقت وسکوت حقیقت در شعر، نسبت خاصی برقرار بکند و هیچکدام ازحقایق مسلم جهان، یا مجموعهٔ کل آن حقایق نمی‌توانند در این روش خاص روبرو شدن با شعر و شاعر ، منتقد را یاری کنند . منتقد باید بدنبال آن نسبت باشد وشاعری برتر از شاعری دیگر است که نسبتی‌قوی‌تر، محکم‌تر وعمیق‌تر و متوازن تر با حقیقت وسکوت هستی برقرارکرده باشد. دیگر دراین مرحله ، مسألهٔ قالب و محتوا مطرح‌نیست، بلکه نسبت سکوت باکلام‌مطرح‌است و معاشقه ومغازلهٔ سکوت با کلام چیزی است که مکاتب روانشناسی و زبانشناسی ، و مکاتب مختلف اجتماعی ، نمی‌توانند دربارهٔ آن تصمیم بگیرند . باید فیلسوف کلام و هستی و حقیقت و شعر بود تا فهمید هستی شعر از چه مقوله‌ای است .

این را هم بگویم که من رویهم مخالف تدریس شعر جدید در دانشگاه هستم، چرا که وقتی شما بلد نیستید حافظ را درس بدهید، طبیعی است که بلد نباشید که شعر نیما را هم تدریس بکنید. با روش‌های تدریس فعلی ادبیات در دانشگاهها که اساسش یا لغت‌ومعنی است یا جمع‌آوری‌حقایق مسلم وفرسودن حافظهٔ دانشجویان،هرگزنمی‌توان حتی قدمی در راه شناسایی شعر برداشت . اول باید شعر کهن فارسی را با دید جدید بررسی کرد و بعداً پرداخت به حقانیت ادبی امروز ایران؛ یعنی اگر شما با دید جدید به تجزیه وتحلیل شعرحافظ بپردازید شعر نیما و شعر بعد از او، خود به‌خود مطرح خواهد شد ، در حالیکه تدریس نیما به صورت جداگانه و یا باز کردن گروهی به اسم گروه « ادبیات جدید ایران»، تمامی‌شاعران‌ونویسندگان‌جدید را اسیر یك رسمیت مضحك خواهدکرد که نتیجهٔ آن برای ادب غیررسمی فارسی به راستی خسران‌بار خواهد بود .

مشکل بزرگ تدریس شعر و ادبیات در دانشگاه این نیست که ازاین‌تدریس ، نیما و شعر بعد از او حذف شده است ، بلکه مشکل بزرگ در این است که‌استادیار سی‌و پنج سالهٔ‌گروه فارسی نمی‌فهمد که شاعر سی‌وپنج سالهٔ جدید در خارج از آن‌گروه چه می‌گوید؛ دانشیار چهل ساله‌اش نمی‌فهمدکه شاعر چهل سالهٔ خارج از آن گروه چه می‌خواهد و استاد چهل‌وپنج‌ساله‌اش نمی‌داندکه شاعر چهل‌وپنج‌سالهٔ خارج ازگروه ، با چه نسبتی با هستی خویش و حقیقت هستی جهان روبرو می‌شود. یعنی اگر قرار بر این باشدکه‌گروههای فارسی دانشگاهها اصلاح شوند باید این‌گروهها علیه‌خودکودتا کنند، عده‌ای

به این نتیجه برسند که ادبیات کهن، یعنی ادبیات منسوخ و مطرود ؛ و تنها کاری که با آن می‌توان کرد این است که مثل سیاحی که بهت‌زده از خیابانهای شهری نا شناخته و غریب می‌گذرد ، از لای صفحات آن بهت‌زده عبور کرد و بعد کتاب را بست و کنار گذاشت.

برای نجات ازاین‌وضع، در رگهای بی‌رمق گروههای فارسی خون جدیدی تزریق کنید ؛ اشخاصی را وارد این گروهها بکنید که به ماهیت شعر، به روح هستی در شعر و شاعری، وبه ارزش واقعی کلام وقوف کامل داشته باشند . اشخاصی را بیاورید که شعر را از روبرو ببینند و از روبرو تجزیه و تحلیل بکنند ، فلسفهٔ جدید شعر ، و فلسفهٔ شعر جدید را به دانشجویان یاد بدهید ـ البته پس از آنکه خود یاد گرفتید ـ گروههای ادبیات فارسی را تبدیل به مرکز تفکر ادبی وهنری بکنید ، نگذارید ابتکار عمل به دست وسایل جمعی بیفتد ، چرا که آنها فقط می‌توانند یك موجود زنده را بدل به یك شیء بیجان ، یك ـ چیز بی‌مصرف بکنند و این شما هستید که باید از هستی یك موجود زنده دفاع بکنید. و خدا را شکر که این موجود زنده که همان ادبیات فارسی باشد ـ هنوز به راستی زنده است و امید که زنده‌تر هم‌باشد، و بماند.

ـ و البته توصیهٔ من به نیما از قول حافظ هنوز پابرجاست که پدر! حقیقتی در ظلمات باش، مخفی بمان، آفتابی مشو:

گرت هوی است که باخضر همنشین باشی
نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش

که شیادان بی‌حق و حقیقت در کمین‌حق و حقیقت‌تونشسته‌اند. پدر!

را از خارج ازگروه خود و از خارج از دانشگاه وارد این گروه کنند ، آن هم نه‌برای‌تدریس نیما وهدایت، بلکه‌برای تدریس حافظ ومولانا، و یا تدریس کیفیات شعر و شاعری . کمبودهای واقعی فقط در این صورت از میان برخواهد خاست ؛ و بعلاوه بیشتر این کمبودها در مدرسان است نه در دانشجویان؛ چرا که دانشجویان ، شعر نیما و بعد ازاورا،به‌دلیل‌جاذبه‌ای که‌دراین نوع خاص ازشعرنهفته است،می‌خوانند و یاد می‌گیرند و به مراتب هم بهتر از استادان خود شعرمعاصران خود را می‌فهمند و چه احتیاجی هست که‌کسانی که شعر نیما را نمی‌فهمند، و یا آنرا دوست ندارند، به‌کسانیکه شعر نیما را می‌فهمند و دوستش دارند، درس شعر نیما بدهند؟

حقیقت این است که باید استادان‌گروههای فارسی را تحت‌تعلیم شعر قرار داد نه دانشجویان را ، چرا که اغلب استادان هنوز فکر می‌کنند شعر یك چیز موزون و مقفی است و نثر یك چیز غیرموزون و غیرمقفی ؛ و چون به پیرامون خویش ، به آن هستی واقعی خویش، و به تاریخ معاصر جهان ، نه اهمیتی می‌دهند و نه بدان می‌اندیشند ، هرگز نمی‌توانند دانشجویان خود را به ماهیت هستی خویش، وشکلی که این هستی به صورت هنری پیدا می‌کند و یا باید پیدا کند، شاعر گردانند. بدین ترتیب مشکل جدی‌تر آن است که با تأسیس یك‌گروه ادبیات جدید نیست که در خطر است ، بلکه ادبیات کهن است . گروههای فعلی ادبیات فارسی ازتدریس شعر ونثر گذشتهٔ فارسی عاجز هستند و به دلیل این عجز، ادبیات کهن، هرروز در نظر دانشجویان کهن‌تر جلوه می‌کند و ممکن است پس از چند سال، دانشجویان عملاً

خود را از چشم پسرت حتی پنهان کن! [۱]

مشکل آقای فرامرزی و مشکل نیمایوشیج

۱

مشکل آقای فرامرزی در این نیست که نمی‌فهمد نیما چه می‌گوید؛ مشکل آقای فرامرزی در این نیست که سعهٔ صدر نشان نمی‌دهد تا بفهمد که چه می‌گوید؛ مشکل آقای فرامرزی در این است که حق‌دارد نفهمد نیما چه می‌گوید؛ و ما به راستی موقعی دچارحیرت خواهیم شد که ببینیم آقای فرامرزی که ممکن است دهها مسألهٔ امروز ایرانی و جهانی را نفهمد ، ناگهان هوش و ذکاوت و درایت هنری به خرج داده، فهمیده باشد که نیما چه می‌گوید و چه نمی‌گوید، که نیما چه می‌فهمد و چه نمی‌فهمد.

و مشکل آقای نیما یوشیج هم در این نیست که آقای فرامزی نمی‌فهمد او چه می‌گوید؛ مشکل آقای نیمایوشیج در این نیست که آقای فرامرزی در حقش سعهٔ صدر نشان نمی‌دهد؛ مشکل نیمایوشیج در این است که حق‌دارد به‌وسیلهٔ آقای فرامرزی فهمیده نشود، واگر نیما خود

۱ــ این مقاله به مناسبت بزرگداشت نیما در کتابخانهٔ مرکزی نوشته شد و در اواخر همان دههٔ چهل در مجلهٔ فردوسی چاپ شد .اشاره به دکتر زرین‌کوب به مناسبت سخنرانی او در آن جلسهٔ بزرگداشت است.(۶۵)

زنده بود به‌راستی نمی‌فهمید که آقای فرامرزی چه مـی‌گوید و چـه نمی‌گوید . فرامرزی حق دارد که نفهمد نیما چه مـی‌گوید و نیما هم حق دارد کـه به‌وسیلهٔ آقای فرامرزی فهمیده نشود و حتی نفهمد کـه فرامرزی چه می‌گوید.

و تصور نکنید که این یك سوءتفاهم است که بین این‌دو به‌وجود آمده است. هرگز! حتی سوءتفاهم، از نظر فلسفی مبتنی بر نـوعـی تفاهم است. حتی سوءتفاهم، پلی از تفاهـم است. آنچه بین نیمـا و فرامرزی وجود دارد، از همان ابتدا، عدم تفاهم ، عدم رابطه، و تقریباً عدم همه چیز بین طرفین متخاصم است، یعنی بین این‌دو شکافی ازعدم وجود دارد؛ و اگر این شکاف آکنده از عدم نبود ـ و مثلاً من به‌آقای فرامرزی بدگمان می‌شدم و احساس می‌کردم که این از سر رندی‌است، که او خود را به آن راه زده است و در واقع همه‌چیز را می‌فهمد و نفهمیده می‌انگارد ـ دست به‌کار مـی‌شدم و بیتی از حافظ نثار قـدوم مبارك آقای فرامرزی می‌کردم که :

بیـا که رونق ایـن کارخانه کـم نشود
به زهد همچو تویی یا بفسق همچو منی

و کلاً این قال و مقال نیمایی را نادیده می‌گرفتم ؛ ولی ، ولی ، تیغ سزاست هرکه را دردسخن نمی‌کند. ، آقای فرامرزی‌حق دارد تحت تأثیر شعرنیما قرارنگیرد و حق داردکه تیغ ـ تیغی‌کند و زنگ زده و متعلق به عهد دقیانوس ـ بر سر نیما بکشد، چرا کـه آقای فرامرزی حق داردکه نفهمدکه نیما چه می‌گوید، ولی آقای فرامرزی حق دارد بفهمدکه مهدی حمیدی شیرازی چه می‌گوید، چرا که این‌دو ـ مادحان

و ممدوحان متقابل یکدیگر ـ مثل عشاق جان در قالب یکدیگر ، بـه یکدیگر آویخته‌اند ، و بر سر گور نیما با نیما ، و البته مـردهٔ نیما ، درآویخته‌اندکه ما نمی‌فهمیم این مرد چه می‌گوید ، ولی می‌فهمیم که کـه به یکدیگر چه می‌گوییم ! و زنده باد مـا کـه حرف یکدیگر را می فهمیم و مرگ بر توی مرده، که نمی‌فهمی ما چه می‌گوییم و خدا مرگ دوباره‌ات بدهاد کـه ما نمی فهمیم تـو چه می‌گویی! و عجب اینکه هر قدر اینان نیما را محکم‌تر می زنند، موقعیت نیمـا، همانقدر محکم تر می‌شود ؛ اینان مرگ دوباره برای نیمـا می خواهند و نیما زندگی دوباره می‌یابد؛ و عجب اینکه ایشان شب و روز، با این کیسه بوکس هیولایی‌کـه نیما باشد ، تمرین می‌کنند، ولـی چون جثه‌شان کوچکتر است، ایـن‌کیسه بوکس در بازگشت مشت‌گره در گره این مشت بازان را باز می‌کند و چنان بر زمینشان می‌کوبدکـه اگر حتی مسیر چرخ هم عوض شود، بازهم نمی‌توانند قد راست‌کنند ، چراکه یك شاگردکوچك نیما ده تای حمیدی را یکجا ضربه فنی کرده وتازه این گوشمالیها از راه بنده‌پروری بوده ـ و یك نویسندهٔ ناچیز جدید ده تای این قصیده بافان را در سبد آشغال زمانه افکنده است. و تـازه شما حق داریدنفهمیدکه نیما چه می‌فهمد و نیما حق دارد نفهمدکه شما چـه می فهمید ، چـرا کـه شما عنصری ثانی هستید و تالی فرخی و منوچهری دیگر، و نیما، تنهاست؛ و نیما، همان نیمای اولین‌وآخرین است، که تالی و ثانی و بدل هیچ آدم دیگری نیست، و شمـا تشییع جنازه ها دارید از مسجد سپهسالار و قبرتان در کنـار سعدی و حافظ است با قبه و بارگاه و متولی و باغ و فواره وآب پاش و باغبـان ؛

و نیما تنهاست و بدرستی هم هنوز تشییع نشده است؛ و قبرش واقعاً معلوم نیست که در کجاست؛ و شما عالم و علامه و استاد هستید ونیما نیست؛ وشما هر روز ، در بارهٔ همه چیز می‌نویسید، ازگرانی ماست و دوغ تا شعروشاعر کوچك‌وبزرگ، ونیما نمی‌نویسد و اصلاً نمی‌تواند بفهمدکه شما چرا می‌نویسید؛ و شما هیچکدام تریاکی نیستید، ونیما بود؛ و شما ابدیت شعر فارسی را لمس کرده‌اید، و نیما نکرده است؛ و شما همه زنده‌اید و نیما زنده نیست؛ و با وجود این سه نسل شعر و شاعری ایران،نیما ، نیما ، نیما می‌گویند و شما منکرید، و شما همه در روز روشن نثر می‌نویسید، شعر می‌گویید، کاخ رفیع شعر فارسی را زنده نگه می‌دارید؛ و نیما مرد شب بود و شعرش، همه شبانه‌است و به‌کاخ رفیع هم چندان ربطی ندارد، و شما حق داریدکه نمی‌فهمید که نیما چه می‌گوید؛ و چه لزومی هست اصلاً نیما بفهمد که شما چه می‌گویید .

وگمان مبریدکه هم‌اکنون راه افتاده‌ام و از سه نسل ازفرزانگان این ملك استشهاد جمع می‌کنم تا همه بگویندکه از زمانی‌که حافظ چهره در نقاب خاك‌کشید تا زمانی‌که نیما لب به سخن گشود،از خیل شاعران طاق و جفت فارسی زبان بندرت کسی پیدا شد که با هستی انسان‌از روبرو، روبروشود، واین هستی موجودیت‌انسانی را بالاخره به صورتی، به‌سوی کلام، کلامی‌که آهنگی از نوعی دیگر ، لطفی از نوعی دیگر و روحیه‌ای‌از نوعی دیگر داشته باشد، حرکت دهد؛گمان مبرید قصد دارم ثابت‌کنم‌که در « مرغ آمین » نیما جامعیتی تاریخی هست‌که در آن نه‌فقط حرکات قومی ما، بلکه حرکات‌قومی‌اقوام دیگر،

یکی از درخشانترین جلوه‌گاههایش را پیدا می‌کند؛ و تصور نرودکه قصد دارم ثابت‌کنم که اصولاً صفت « سهل و ممتنع » برای شعرهای کوتاه نیما برازنده‌تر است تا مثلا برای‌بوستان‌سعدی‌که نثر دری‌است، در جامهٔ نظم‌دری، ولی هیچگاه شعردری نیست؛ و باز وقت‌آن‌راندارم تا ثابت‌کنم‌که نیما یگانه رجل‌ادبی‌این چند سال‌اخیر است‌که توانست سنت را طوری بشکندکه سنت، بی‌آنکه نا بود شود، دچاردگرگونی گردد و از رکود، رکودی‌که ممکن بود منجر به نابودی شعر فارسی بشود، رهایی یابد وطوری شکوفان شودکه هرگلبرش رنگ ومعنایی ازهستی انسان با خود داشته باشد. من می‌خواهم فقط یك چیز را ثابت کنم و آن این‌که آقای فرامرزی حق داردکه نفهمد نیما چه می‌گوید و نیما هم حق دارد نفهمد فرامرزی چه می‌گوید .

دلائلی‌که من در اختیار آقای فرامرزی می‌بینم تا به وسیلهٔ آنها نفهمدکه نیما چه می‌گوید به قرار ذیل است :

۲

آقای فرامرزی حرفه‌اش روزنامه نویسی‌است، و روزنامه نویسی گرچه حرفهٔ بسیار شریفی است، ولی ربطی به شعر و ادبیات ندارد . یك روزنامه‌نویس، برای روزی گذرا می‌نویسد و به همین دلیل دنبال مخاطبی گذرا می‌گردد و بزرگترین خصیصهٔ زبانش در تأثیر آنی و بی‌واسطهٔ این زبان نهفته‌است؛یعنی آقای فرامرزی امروز دربارهٔ گدایان می‌نویسد ، فردا در بارهٔ اعراب ، پس فردا در بارهٔ شاعران جدید و

مثلاً ماه دیگر پیرامون الاغهای قبرس، و روز بیست و پنجم اسفند ماه هزار وسیصد وشصت‌وچهار پیرامون ادای دین به‌ناظم محترم،حمیدی شیرازی، که ممکن است خدای نکرده، احیاناً، در روز بیست وچهارم اسفند ماه هزار وسیصد وشصت وچهار، با مراسم تمام رسمی، شعر فارسی‌را به ماتم مرگ خویش،مزین کرده باشد. یعنی چنین روزنامه‌نویسی، نان را به نرخ مطلب روز می‌خورد، همیشه حادثه‌های فجیع را کهنه می‌کند و به دنبال حادثه‌های فجیع تر روز بعد می‌گردد؛ و آقای فرامرزی که حرفه‌اش روزنامه‌نویسی است استثنایی برقاعدهٔ کلی این‌نوع روزنامه‌نویسی‌نیست و اصولا حرفهٔ روزنامه‌نویسی ، نه بالقوه و نه بالفعل، نه‌اسماً و نه رسماً ،کوچکترین ربطی به شعر جدید وقدیم ندارد ؛ حتی اگر روزنامه‌نویسی ، مثل‌آقای فرامرزی ،گهگاه از شعر شاعری، یا گفتهٔ نثرنویس ادبی استفاده کرده باشد و یا گهگاه خود نیز، بر سبیل تفنن، فکری بسیارکلی و سطحی را در قالب نظم قرن هشتم هجری، با سلسله مراتب کل ردیف و قافیه‌اش ارائه داده باشد . یعنی آقای فرامرزی که حرفه‌اش شعر و شاعری نیست حق دارد نفهمد که قالب شعر چیست، زبان شعر چیست؛ و موقعی که چند قرن تاریخ از بالا سر خلق‌الله رد شد ،آقای فرامرزی حق دارد نفهمدکه اگر شعر و زبان و قالب شعر این بندگان خداسر آمدبایدفاتحهٔ آنان را خواند، این تصور من‌از روزنامه‌نویس ،توهین به حرفهٔ روزنامه‌نویسی نیست،

۱ ــ پیشگویی در شمار استعدادهای ناچیز من نیست ، ولی مرگ مرحوم حمیدی مقارن تاریخ فوق بوده است . مقاله در اواخر دههٔ چهل در فردوسی چاپ شده است.(سال ۶۵)

بلکه تجلیل ازحق یك روزنامه‌نویس است، چرا که روزنامه‌نویس، حق روز را،روزانه ادا می‌کند، والبته به زبان روزانه؛ و آقای فرامرزی حق یك روزنامه نویس را، روزانه، به زبان روزانه، خوب‌ادا می‌کند؛ وچون ما ندیده‌ایم که‌آقای فرامرزی دربارهٔ حافظ و زبان حافظ، مثلاً، تاکنون عقیده‌ای‌جدی، و نه روزانه وبه زبان روزانه، ارائه‌کرده باشد، پس‌آقای فرامرزی حق دارد نفهمدکه شعر حافظ چگونه شعری است و یا شعرفارسی باید، مثلاً بعد ازحافظ،دچار چه تحولی می‌شد، ونشد، تا همین دوران معاصرخود آقای فرامرزی، و به دست مردی‌که اگر زنده بود، حالا تقریباً همسن وسال خود آقای فرامرزی می‌شد، وحالا که مرده، خدای‌آقای فرامرزی و من و شما رحمتش‌کناد .

۳

اگر زبان روزنامه ، زبان‌گذرای روزانه باشد، که هست ـ چرا که شما دقیقاً می‌دانید که زبان روزنامه زبان‌گذرای روزانه است ـ و اگر زبان شعر ، زبان روزنامه و زبان گذرای روزنامه نباشد ـ که شما همه می‌دانید که نیست ، آقای فرامرزی که یك روزنامه‌نویس روزانه‌نویس است حق دارد نفهمد که زبان «آی آدم ها»ی نیما ، مثلاً ، که زبان روزانه و روزنامه نیست ، ولی زبان زمانه و زبان حال مردمان زمانهٔ ما هست، چیست. می‌بینید که آقای فرامرزی عملاً حق دارد نفهمد که شعر نیما و زبان شعر نیما چیست، همانطور که حق داشت نفهمیده باشد که شعر حافظ و زبان شعر حافظ چیست .

۴

و اما گرچه آقای فرامرزی یك روزنامه‌نویس است ، لکن هر روزنامه‌نویسی آقای فرامرزی نیست؛ همانطور که مثلاً جلال آل احمد هم گاهی روزنامه‌نویس بود ، ولی آقای فرامرزی نبود ؛ و همین بیخ گوش آقای فرامرزی، دکتر حاج سید جوادی روزنامه نویس هست ، ولی آقای فرامرزی نیست؛ چرا که آقای فرامرزی بودن شرائطی دارد و جلال آل احمد بودن شرائطی دیگر و دکتر سید جوادی بودن هم شرایطی دیگر. و بگمانم هرچه فرق این شرائط باشد؛ یك چیز روشن است و آن اینکه آل احمد می‌توانست بریك موضوع روزانه ، جهان‌بینی تاریخی خود را حاکم کند، و آقای فرامرزی نمی‌تواند؛ و دکتر حاج سید جوادی گاهی می کوشد که یك جهان بینی تاریخی را بر مسأله‌ای روزانه حاکم کند و اتفاقاً هم موفق می‌شود ، درحالیکه آقای فرامرزی نمی کوشد و موفق هم نمی شود . و نیما حس تاریخی و

جهان بینی تاریخی دربارهٔ تاریخو هنر وشعر و شاعری داشت وطبیعی است که آقای فرامرزی حق داشته باشد که نفهمد نیما چه می‌گوید ، و جلال آل احمد و دکتر حاج سید جوادی، با وجود اینکه مثل آقای فرامرزی، گاهی روزنامه‌نویس هم هستند، حق داشته باشند بفهمند که نیما چه می‌گوید.

دلایلی که من در اختیار آقای نیمایوشیج می‌بینم تا به وسیلهٔ آنها نفهمد که آقای فرامرزی چه می‌گوید، به طور خلاصه به قرار ذیل است:

۱ - داشتن حس مسؤولیت در برابر شعـر فارسی . ۲ - داشتن حس مسؤولیت در برابر تاریخ - ۳ - داشتن قدرت آفرینش شعری - ۴ - داشتن حس مسؤولیت انسانی - ۵ - آفریدن تصویری از انسان زمانهٔ ما که درکنار تصویر انسان در اعصار گذشته، چهرهٔ دردمندش به راستی گریه‌آور باشد .

و چنین مردی حق دارد نفهمد که آقای فرامرزی چه می‌گوید؛ چنین مردی حق دارد که به وسیلهٔ آقای فرامرزی فهمیده نشود. این شکاف آکنده از عدم را هیچ نیرویی پر نمی‌کند . و چه بهتر که این شکاف هرگز پر نگردد، و چه بهتر که این دو خط موازی هرگز به یکدیگر نرسند .

نیمایوشیج و تاریخ

تقدیم به آینده در « آخرین نبرد »

دوستان عزیز کانون:[1]

جلسه‌ای که امروز برای بزرگداشت نیمای عزیز برگزار کرده‌ایم، باید در این بیست و یکمین سال خاموشی او ، برای ما دلگرم کننده باشد، چرا که ما به چشم خود می بینیم که حاضر نیستیم اجاقی را که یکی از اصیل‌ترین چهره‌های ادبی کشور ما قریب ۶۰ سال پیش از این روشن کرد، تاریك و سرد و افسرده ببینیم . فراموشمان نشود که وقتی در روزهای آغازین کانون نویسندگان ایـران ، در همان نخستین دههٔ خاموشی نیمایوشیج ، بزرگداشت اورا مستمسك قرار دادیم تا صلای آزادی در زمهریر شوم خفقان شاهی سردهیم، و به‌قول نیما چراغی در سرای کوران برافروزیم، هنوز پیشگویی‌های پیامبرانهٔ نیمایوشیج تحقق

۱ ــ این خطابه درکانون نویسندگان ایران در روز سه شنبه هفتم دیمـاه ۵۹ ، بمناسبت بیست و یکمین سال خاموشی نیما ایراد شده است.

تاریخی خودرا نیافته بود، هنوز مصرعهای پایانی « مرغ آمین » معنای تاریخی خود را در واقعیت متجلی نکرده بود، وکلمات شعر دلکش « ناقوس»، بیشتر به رویایی ناکجاآبادی شباهت داشت :

بارید خواهد از دم این ابر پرکشش
(کز آههای ماست)
باران روشنی
مانندهٔ تگرگ
و قصه‌های جانشکن غم
خواهد شدن بدل
با قصه‌های خشم.
و می‌رسد زمانی کاندر سرای هول
آتش به پای‌گردد و درگیرد؛
وین زخمدار معرکه را ، دستی‌آهنین
با لرزه‌ای محبت برگیرد؛
زو کشت های سوخته خواهد شدن چنان
بیدارگلستان.
و راه منزلی‌که نسل طلب راست‌آرزو ،
در جایگاه چشم کسان خواهد بود.
وآتشی‌که‌گرمی ازآن می‌جوید
سرما زده تنی ،
در دستگاه گرم جهان خواهد بود.
. . . . .
. . . . .
دینگ دانگ . . . یکسره
از میمنه
تا میسره

آن بافته‌گسیخت
وهریمن پلید
افسون برآب ریخت.
برچیده‌گشت،
آمد نگون ،
شالودهٔ فسانهٔ دیرین.
الفاظ ناموافق
معنی نامساعد آیین
عیبی (که بودشان
در چشم ها هنر) ،
سودی (که کردشان
همخانهٔ ضرر)
منسوخ شد
منکوب ماند
مردود رفت
بادی‌که بود ازآن
مرده چراغ خلق ؛
راهی ، کز آن برفت
غارت به باغ خلق
. . . . .
ناقوس با نواش در انداخته طنین
از گوشه‌جای جیب سحر، صبح تازه را
می‌آورد خبر .
واو مژدهٔ جهان دگر را
تصویر می‌کند .
با هر نوای خود
جوید به ره (چو جوید با تو)

وین نکتهٔ نهفته گوید با تو :)
« درکارگاه خود به سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته از آهن
تعمیر می‌کند!» [۱]

شاید نیما که ناقوس را در سال ۲۳ سرود توجه به حرکات تاریخی خلق‌های ستمدیدهٔ ایران در یکی دو سال بعد داشت، شایداو پیشگوی مبارزات قهرمانانهٔ کارگران نفت در سال های پیش از سقوط دکتر محمد مصدق بود . شاید او پیامبر سی تیر بود، شاید مفسربیست و نهم بهمن تبریز ، بیست و دوی بهمن تهران ، و دیگر تاریخ های نزدیك به مقاطع زمانی عصرما بود. شاید از آن بالاتر نیما مفسر ادامهٔ حرکات تاریخی توده‌های ما در طول قرون است، و در واقع شعرش حرکتی است در مرافقت با موج بلند تاریخ . یعنی ساده تر، شعرش رفیق نزدیك تاریخ است که دوشادوش آن حرکت می‌کند ، و تأویل شاعرانهٔ آن را تعهد می‌کند. درنامه‌ای که درتاریخ۱۴ اردیبهشت۱۳۰۴، یعنی درهمان سال تاجگذاری رضا شاه، به «عالیهٔ نجیب وعزیز»، یعنی همسرش،نوشت،گفت :

«بالعکس دیشب‌را خوب خوابیده‌ام. ولی‌خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارم . دوباره حاضرم. من هرگز این راحت را به‌آنچه درظاهر ناراحتی به نظر می‌آید ترجیح نخواهم داد ... حال، من یك بستهٔ اسرار مرموزم. مثل یك بنای‌کهنه‌ام که دستبردهای روزگار مرا سیاه‌کرده است. یك دوران عجیب خیالی در من مشاهده می شود. سرم به شدت می‌چرخد.»

۱ ــ نمونه‌هایی از شعر نیمایوشیج ، به همت سیروس طاهباز، امیرکبیر ، سال ۵۷، ص ۸۴ تا ۹۱ .

و بعد در همان نامهٔ به‌ظاهر عاشقانه ادامه داد:

« چقدر قشنگ است تبسم‌های تو ! چقدر گرم است صدای تو وقتی که میان دهانت می‌غلتد! » [۱]

و نامه را با یکی دو کلمهٔ محبت‌آمیز دیگر پایان داد.

هیچ چیز نبایداز چشم تیزبین منتقد تاریخی فرار کند. نیماخواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارد . و دوباره حاضر است.جملاتی تا این حد فلسفی در نامهٔ خصوصی این روستایی عاشق چه می‌کند؟ انگار نویسندهٔ نامه درست از اعماق یك تراژدی شکسپیر بپا خاسته است و سخن می‌گوید، و یا شاید بهتر است بگوییم، خواب و بیداری‌اش‌را تبدیل به تفسیر و تأویل تاریخ، وحتی بهتر از آن،تبدیل به یك‌توازی تاریخی می‌کند. از اعماق یك خواب‌عمیق‌خوب، از رؤیای‌مشروطیتی که‌آنهمه به پایش خون ریخته شد، ناگهان بی‌خوابی تاریخی‌ما، به نام سلطنت پهلوی سر بر می‌کشد . آنگاه شاعر شروع می‌کند به تبدیل شدن به «یك بستهٔ اسرار مرموز ». این سخن خود اوست، نه سخن‌ما. و سرش به «شدت می چرخد.» این خواب و بیداری نیما ، و یا بهتر همان خواب و بی‌خوابی او، بی درنگ یك ثنویت تاریخی را پیش می‌کشد: انقلاب و ضد انقلاب، آزادی و خفقان . ستار و باقر در یك سو، عین‌الدوله ومحمدعلی میرزا در سوی دیگر. پسیان و شیخ‌محمد خیابانی و میرزاکوچك درسویی، و وثوق‌الدوله ، قوام‌السلطنه ورضا خان درسوی دیگر . مصدق سی تیر در یك سو ، وکودتای بیست و هشت مرداد در سویی دیگر . حرکات تاریخی درخشان خلق‌های ما

۱ ــ نامه‌های نیما به همسرش ،آگاه،۲۵۳۷ ، ص۸/۹ .

در بیست و دوم بهمن در سویی، وخدعه‌های امپریالیسم و ضد انقلاب وسرمایه داری‌وابسته برای‌کوبیدن انقلاب، درسویی دیگر. دیالکتیك تاریخ حتی‌خواب‌ها، حتی نامه‌های عاشقانه ، حتی مهر و بی‌مهری و کم‌مهری دو دلداده را در خود فرو می‌برد. نیما این نکته را فهمیده بودکه این اجتماع است که‌آگاهی فرد را می‌سازد ، و نه برعکس. و در سال آغـاز سلطنت رضا شاه ، نیماسرش به شدت می چـرخد.یك دوران عجیب خیالی در او مشاهده می‌شود، و آنگاه خـود را «بستهٔ اسرار مرموز » می‌خواند. این ترکیب و تعبیر « بستهٔ اسرار مرموز » را به عنوان سرفصلی کـه نیما برای شعرش می‌توانست انتخاب کند ، دست‌کم برای شعـر هایی کـه در اوج خفقان رضا شاهی ، در زمان همکاری‌اش با مجلهٔ موسیقی چاپ‌کرد بپذیریم. وقتی‌که پس ازسقوط رضاخان، بوی‌دموکراسی به‌مشام نیما بخورد، درسال۱۳۲۵ به‌کنگرهٔ نویسندگان خواهدگفت :

« مایهٔ اصلی اشعار من رنج من است. به عقیدهٔ من‌گویندهٔ واقعی‌باید آن مایـه را داشته باشد . من بـرای رنج خود و دیگران شعر می‌گویم . خودم و کلمات و وزن و قافیه در همه وقت برای من ابزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض‌کردن‌آنها بوده‌ام تا با رنج من و دیگران بهترسازگار باشد .»

و با صراحتی افتخارآمیز خواهد افزود :

«من مخالف بسیار دارم- می‌دانم،چون‌من به طور روزمره دریافته‌ام، مردم‌هم باید روزمره دریابند.این‌کیفیت تدریجی‌ونتیجهٔ‌کار است. مخصوصاً بعضی از اشعار مخصوص‌تر به‌خود من برای‌کسانی‌کـه حواس جمع در عالم‌شاعری‌ندارند مهم است. اما انواع شعرهای من زیادند. چنانکه‌دیوانی

به زبان مادری خود به اسم «روجا» دارم. می‌توانم بگویم من به رودخانه شبیه هستم‌که از هـرکجـای آن لازم باشد ، بدون سرو صدا می‌توان‌آب برداشت[۱] »

این درست است‌که مایهٔ اصلی اشعار او رنج اوست ـ ومن‌دو نفر دیگرهم می‌شناسم در شعرمعاصر فارسی‌که به راستی رنجشان مایهٔ اصلی شعرشان است، و منظورم، به صراحت، بگویم، فروغ است و امید ـ لکن این مایهٔ اصلی « رنج خود و دیگران »، در آغاز سلطنت خفقان در دوران رضاشاه، نیما را تبدیل به « بستهٔ اسرارمرموز» می‌کند، که در شعرش ـ چنانکه خواهیم دید ـ منعکس می‌شود، و بعد همان مایه، بعد از سقوط رضا خان ، نیما را تبدیل به رودخانه‌ای می‌کند که « از هرکجای‌آن لازم باشد، بدون سر وصدا می‌توان آب برداشت.» در واقع نیما « بستهٔ اسرار مرموزی » است‌که به‌آب‌های رودخانه‌ای سپرده شده است. و آنان‌که مدام به نیمـا ایراد می‌گرفتند و هنوز هم می‌گیرند‌که چرا شعرش پیچیده است، به رازآن «بستهٔ اسرارمرموز»، سرسری نگاه می‌کنند؛ یا اینکه تضادهای نهفته درآن بسته را می‌دانند، ولی بدان معترضند . و صریحـاً اعتقاد دارند که شاعـر می توانست ساده‌تر، روان تر، وبلیغ تر بگوید، ومثلاً شبیه اواخرعمرملك‌الشعرای بهار باشد، یا شبیه وحید دستگردی، یا شبیه مهدی حمیدی. درحالیکه نمی‌دانند و یا می‌دانند، ولی نمی‌خواهند بگویند‌که اگر ضعف تألیفی درکار نیما باشد ـ‌که به هیچ‌صورت، بدان معنایی‌کـه اینان از ضعف

۱ـ نخستین‌کنگرهٔ نویسندگان‌ایران.چاپ (؟) ثبت۱۲۹ مورخ ۵۷/۷/۱۴.

تالیف‌استنباط می‌کنند، نیست‌ـضعف تألیفی‌است دیکته شدهٔ دیالکتیک تاریخ . ایـن ضعف تألیف درساخت شخصیت پیرمرد خنزر پنزری ، قصاب، رانندهٔ نعش‌کش و پدر وعموی شخصیت اصلی ، یعنی « من» بوف کور هدایت هـم دیده می‌شود . این پیرمردها دست به اعمالـی می‌زنند که رضاخان درمورد مردم‌ایران می‌زد. این‌ضعف تألیف‌خصیصهٔ ادبیات بزرگ است. نمی‌توان‌گفت: رضاخان، اصلاً نبایدگفت :رضا خان. بایدگفت: پیرمرد خنزرپنزری. بدین‌ترتیب «بوف‌کور» هم بسته‌ای است اسرارآمیز . شعرهای دوران مجلهٔ موسیقی از نیمـا ، در واقع نمایشگرکامل حضورآن « بستهٔ اسرارآمیز» است.

قفنوس ، مرغ خوشخوان ، آوازهٔ جهان ،
آواره مانده از وزش بادهای سرد ،
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد .
برگرد او، به‌هر سرشاخی ، پرندگان
او نالەهای‌گمشده ترکیب می‌کند ،
از رشته‌های‌پارهٔ صدها صدای دور ،
در ابرهای مثل خطی تیره روی‌کوه ،
دیوار یك بنای خیالی
می‌سازد.
ازآن زمان‌که زردی خورشید روی موج
کمرنگ مانده است و به ساحل‌گرفته اوج
بانگ شغال ، و مرد دهاتی
کرده‌ست روشن‌آتش پنهان خانه را.
قرمز به چشم ، شعلهٔ خردی
خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب

و ندر نقاط دور
خلقند در عبور .
او،آن نوای نادره، پنهان چنانکه هست ،
از آن مکان‌که جای‌گزیده‌ست، می‌پرد.
در بین چیزها که‌گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد .
یك شعله را به پیش
می نگرد .

جایی‌که نه‌گیاه در آنجاست، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش،
نه این زمین و زندگیش چیز دلکش است،
حس می‌کندکه‌آرزوی مرغها چو او
تیره‌ست همچو دود. اگر چند امیدشان
چون خرمنی زآتش
در چشم می‌نماید وصبح سفیدشان.
حس می‌کندکه زندگی او چنان
مرغان دیگر ار بسرآید
در خواب و خورد،
رنجی بودکزآن نتوانند نام برد.

آن مرغ نغزخوان
در آن مکان زآتش تجلیل یافته ،
اکنون به یك جهنم تبدیل یافته ،
بسته‌ست دم به دم نظر و می‌دهد تکان
چشمان تیزبین.

وز روی تپه
ناگاه، چون به جای پر و بال می‌زند،
بانگی برآرد از ته دل، سوزناك و تلخ،
که معنیش نداند هر مرغ رهگذر،
وآنگه ز رنج های درونیش مست،
خود را به روی هیبت آتش می‌افکند.

باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ!
خاکستر تنش را اندوخته است مرغ!
پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در. ۱

در این شعر، و سایرشعرهای این دوره ـ و به راستی چه فاصله‌ای پیموده‌است نیمای افسانه تا برسد به ققنوس! و حتی دربرخی دیگر از شعرهای دوران های بعدی، نیما با آن بسته اسرارآمیز سروکاردارد. نیما هرگز به دنبال تعقید لفظی، و یا Hermetisme، که از اختصاصات شاعران سمبولیست فرانسه از سویی، شعـر مکتب هندی خود ما از سویی دیگر، و از مشخصات شعری شاعران سر سپردهٔ لفظ به خاطـر خود لفظ، ولو لفظی از اعماق نظم و نثر قرون‌گذشته، نیست. این، دقت در بیان عینیت‌ها، واقعیت‌ها، ملموسات ومحسوسات است، ونیز دید نیما دربارهٔ آن «بستهٔ اسرارآمیز» است، کـه شعر نیما را پیچیـده جلوه می‌دهد. یك شعربه‌چندین معنا رنگ می‌دهد، تصویر آن معانی می‌شود، و یا منظومه‌ای از تصاویر معنی‌دار و دقیـق دقت اساس‌کار

۱ ـ نمونه هایی از شعر نیمایوشیج، به همت سیروس طاهباز، امیرکبیر، ۵۷، ص ۵۰ تا ۵۳.

شاعری نیماست. مشکل است که انسان هم دقیق باشد و هم روان. در واقع دقیق و روان بودن امری است نادر. و در شعـر باشکوه فارسی تنها یك تن را می توان پیدا کرد که دقیق است و بلیغ است و یك بیتش منظومه‌ای از چنـدین معناست، شعرش تفاسیر فـردی را به مـبارزه می‌طلبد، وهرگونه ملانقطی بازی را یکسره طرد می کند، و آن حافظ است. و حافظ شدن سخت دشوار است، حتی برای نیما.

ولی اهمیت نیما بیشتر در دقتی‌است که برای بیان معانی‌می کند، یعنی درشعری مثل «ققنوس»، هر کلمه بخشی ازمعماری کل شعر است؛ اضافه کردن کلمه‌ای از خارج، کم کردن کلمه‌ای از خود شعر، اگر نه محال، که سخت دشوار است. این معماری درونی شعری، که نیما از آن بـه «آرمونی» تعبیر می کند ـ و مـا به بررسی آن هم مختصراً خواهیـم پرداخت ـ در شعرهای کوتاه نیما بیشتر نمود می کند تا در شعرهای بلندش: درشعرهای بلند، نه از نوع مرغ آمین، که با تشکلات معماری شعر کوتاه ساخته شده‌است و برغم دراماتیك (نمایشی) بودنش سخت غیرقابل تجزیه است، می‌توان هرپاراگراف ویـا بند شعری را ممتاز به همان خصیصهٔ تشکل درونی ومعماری ذهنی‌دانست که‌شعرهای کوتاهش را.

وقتی که نیما درهمان سطرهای آخر «ققنوس» می گوید:

باد شدید می دمد و سوخته‌ست مرغ!
خاکستر تنش را اندوختـه‌ست مرغ!
پس جوجه‌هاش از دل خـاکسترش بدر.

حرکات دقیق طبیعت را با کلمات دقیق زبان بیان می کند: باد

شدید است؛ مرغ سوخته است؛ مرغ‌خاکستر تنش را اندوخته‌است: و حالا جوجه‌های مرغ از دل خاکسترش بدر هستند . استحالهٔ مرغ به‌خاکستر، خاکستر به‌جوجه‌ها،نه در هزاران کلمهٔ احساساتی‌وگریزان از مرکز مغناطیسی تصویر اصلی شعر، یعنی اسطورهٔ استحالهٔ ققنوس ، بل در نوزده کلمهٔ دقیق ، پرمحتوا و پرمعنا صورت می‌گیرد . نیما حتی یك فعل را از مصرع آخر حذف می‌کند ، چرا که بی‌کمك آن هم معنا کامل است، درواقع شعرنیما، شعرحذف است، حذف کلیهٔ آن چیزهایی که به‌معماری شعرممکن است لطمه بزند. اکثریت‌قریب به‌اتفاق شاعران کلاسیك فارسی ، معاصران سنت پرست نیما و حتی بسیاری از بزرگانی که به‌دنبال نیما ، و یا زیر سایهٔ نام و اسلوب و شیوه‌های پیشنهادی او به‌شاعری ، حتی به شگردهای کار خود، دست یافته‌اند، ازاین‌ویژگی دقت بیان گهگاه غافل‌مانده‌اند ؛ و این‌یك‌حقیقت است که بسیاری از معاصران ما از آن پرداخت دقیق که در شعر نیما و شعرهای دوران آخر حیات فروغ فرخزاد دیده می‌شود ، غافل مانده‌اند. این اعتراض هرگز به‌معنای آن نیست که معاصران‌را دعوت کنیم که همگی تبدیل به «بسته‌های اسرار مرموز» بشوند،و نیز دعوتی نیست از خانم‌ها و آقایان ، که تبدیل به‌رودخانه بشوند. تقلیل دادن تعداد کلمات ، بالا بردن قدرت و حتی تعداد معانی به‌هم پیوسته وتو در تو ، کنترل داشتن براعصاب خلقت ادبی در زمان خلق یك اثر ، احتراز از کوشش برای سبك‌دار شدن ، ویا به‌قول امید « تسبك » که خود امید هم گهگاه دچار آن شده است ، پیشنهادهایی نیستند که فقط من ناچیز ، شاعران معاصر را به‌سوی آنها دعوت کنم، نیما خود نیز

نخستین دعوتگر به‌سوی این خصلت مهم شعری نبوده است . ایجاز ، اساس هنر شاعری است، چراکه اگر ایجاز ، به‌ظاهر فقطیك عنوان مجرد و مجزا جلوه‌کند، باید دانست که درباطن این‌طورنیست. در پشت سر ایجاز ، به‌عنوان یك صناعت ادبی ، استعاره و اسطوره نهفته است. دعوت به‌ایجاز، دعوت از توصیف ساده به‌توصیف‌تخیلی است ، از توصیف پرتشبیه ، به‌سوی توصیف پر استعاره است ـ چرا که استعاره حداقل دو کلمه یعنی مشبه یا مشبه‌به وادات تشبیه را از اطراف خود حذف می‌کند ـ دعوت به‌سوی توریه و مجاز است واز استعاره و توریه و مجاز ، به‌سوی منظومه یا منظومه‌هایی از اینها ، منظومه‌های مستعار ، یعنی اسطوره‌هاست . چرا که نیما بنیانگذار اسطوره‌سازی جدید در شعرفارسی است . «ققنوس» ، «پریان» ، «مرغ مجسمه» ، «اندوهناك شب» ، «سایهٔ خود» و چند شعر دیگر از همان حول وحوش سال‌های بیست، و حتی بسیاری از شعرهای بلند،«پادشاه فتح» ، «مرغ آمین» ، «ناقوس» ، و دهها شعر دیگر از او، هم‌کوتاه‌و هم بلند ، ساخت اساطیری دارند، نه به‌معنایی که مثلاً در « قصهٔ شهر سنگستان» از امید می‌بینیم که در واقع بازسازی اسطوره‌های کهن با معانی جدید است ، بلکه به‌معنای ساختن ساختی اساطیری است ، از نوع «کتیبه» از همان امید . یعنی شاعر در وضع (situation) و محل (locus)خیالی خاصی قرار گیرد که در آن کل توازی‌های تاریخی (historical parallels) را، یك جا ، در قالب اسطوره‌ای که خود آفرینندهٔ آن است ، می‌ریزد. آفریدن این‌نوع ساخت هندسی وریاضی با ارقامی از نوع استعاره‌ها و نمادها کاری است بسیار دشوار، ونه‌تنها

ساخت ، بلکه ایجاز هم از نوع ریاضی است. همانگونه که عدد یك در وجود دو ، اعداد یك و دو در وجود عدد سه و اعداد یك و دو و سه در وجود عدد چهار شرکت می‌کنند ، استعارهٔ اول ، در وجود استعارهٔ دوم، استعارهٔ اول و دوم در وجود استعارهٔ سوم و هر سه استعارهٔ اول ، در وجود استعارهٔ چهارم شرکت می‌کنند . و ایجاز ریاضی در شعر یعنی این‌که : وقتی می‌گوییم چهار ، دیگر لازم‌نیست بگوییم یك ، دو ، سه ، بعد چهار. از چهار آن سه‌عدد قبلی را حذف می‌کنیم، به‌دلیل اینکه درچهار سه‌عدد قبلی شرکت‌دارند. این‌تکوین، تبدیل و استحاله ، که اساس حذف ـ بیان ، حذف ، حذف ـ بیان ، حذف ، حذف ، حذف ـ بیان را تشکیل می‌دهند ، صناعت ایجاز را به‌سوی اسطوره می‌برند، یعنی یك معماری نمادی فی‌نفسه‌کامل باقی می‌ماند که عصارهٔ ساخت‌هاست، یا ساختی‌است بزرگ و عمقی، که دهها ساخت کوچك وصوری براساس همان ریاضیات حذف وبیان‌در آن گنجانیده شده است.

اگر «ققنوس» ، «مرغ آمین» ویا «پادشاه فتح» نبودند ، شاید بازهم «قصهٔ شهر سنگستان» امید بود، چرا که «مانلی» به‌عنوان الگو وجود دارد. ولی نوشتن «کتیبه» ، بدون درنظر داشتن الگویی چون «مرغ آمین» ، اگر محال نباشد، سخت دشوار است. آن «بستهٔاسرار مرموز» به معنای همان اسطوره است ، اسطوره بسته‌ای است که در در آن نه یك سر، بلکه چندین سر ، وهمگی مرموز ، نهفته است. در عین‌حال این‌اسطوره به‌معنای سنت هم هست. ساخت اسطوره‌ای مرغ آمین به‌ساخت اسطوره‌ای کتیبه منتقل می‌شود. سبك‌ها روی‌هم منتقل

می‌شوند. در این معنا، سنت، هرگز به‌معنای تقلید از گذشتگان‌نیست، بلکه به‌معنای داشتن نگرش‌های همسو ، همسان و همسایه است. یا در ادامهٔ هویت اسطوره‌ای قرارگرفتن است . ادامهٔ فرهنگ یعنی تکرار ساختی آن فرهنگ در ساخت‌های دیگر. رودکی ساختی است که در فردوسی تکرارمی‌شود. فردوسی ساختی است‌که درسعدی وحافظ تکرار می‌شود. بوف‌کور ساختی است‌که در مرغ آمین نیما تکرار می‌شود. مرغ آمین ساختی است‌که در کتیبه تکرار می‌شود. چیزی که در آن ساخت‌ها قرار می‌دهیم اجزای‌آن ساخت‌ها هستند ، و این ربطی به‌فرمالیسم ندارد، ساخت یك اثر، مشتی است که از ترکیب انگشتان ، کف و پشت دست، یعنی کل محتوای یك مشت، ساخته شده است. چگونه مشت جدا از انگشتان ، کف و پشت دست می‌توان داشت؟ باوجود این به‌مشت می‌توان ازپایین ، ازبالا، ازروبرو، ویا از زاویه‌های دیگر نگاه‌کرد، و این‌دید خاص شاعر است. درجایی که«امید»نومیداست‌وبه‌جبر به‌معنای مابعدالطبیعی آن اعتقاد دارد، نیما معتقد به‌اختیار تاریخی توده‌هاست. امید مشت را در زیر مشت دیگر ، یعنی مشت جباران می‌بیند: «نادری پیدا نخواهد شد امید ، کاشکی اسکندری پیدا شود.» نیما مشت‌توده‌ها را بالا سرجباران نگاه‌می‌دارد. «شط جلیل» اخوان در پایان شعر کتیبه به «شط علیل» تبدیل می‌شود . ولی در پایان «مرغ آمین» ، دربسیط خطهٔ آرام ، می‌خواند خروس‌از دور / می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان / ... می‌گریزد شب / صبح می‌آید.» یعنی ساخت متوازی با تاریخ شعر نیما به حرکت تاریخ نزدیك‌تر است تا ساخت متوازی با تاریخ‌شعر امید. گرچه هردوشاعر

تاریخ را در برابر خود با حرکت‌آهسته، و یا به‌همان‌تعبیرسینمائی‌اش slow motion، نظاره‌می کنند،لکن‌نیما هرگز از سیلان عظیم آن‌بسوی فلاح و رستگاری که روی خواهد کـرد ، غافل نمی‌ماند . درد امید آماسی ازجبر مابعدالطبیعی در روان‌اوست . فرخ‌زادنیز نومیدنیست، چراکه دست‌هایش راکه در باغچه کاشته، سبز می‌خواهد، و«پرستوها در گودی‌انگشتان جوهری»اش «تخم خواهند گذاشت» ، وازپری‌یی سخن می‌گویدکه با یك بوسه می‌میرد و با بوسهٔ دیگـر زنده خواهد شد، ونطفهٔ امیدواری زنانه درهمان اسطوره‌سازی نیما است؛ جوجه‌ها از دل‌خاکستر سر برخواهندآورد، واین سربرآوردن جوجه‌ها ، شعر را به‌مرافقت و موافقت با تاریخ دعوت می‌کند. و با تاریخ حرکات جدید مردمان ما سنخیت نزدیکتری دارد.

درك این طرز تصور از شعر بسیار دشوار است. ولازم است‌که تاریخ ورق بخورد تا مردم بفهمند که شاعر چه می‌گـوید. نیما خود درشعری‌که به‌سال ۱۳۲۹ گفته است، به‌معاندان جوابی نجیبانه‌می‌دهد. مفهوم این جواب را چهار سال پیشتر ، به‌صورت نثر، خطاب به‌اولین کنگرهٔ نویسندگان ایران بیان کرده بود : «چون من به طور روزمره دریافته‌ام. مردم هم باید روزمره دریابند. این‌کیفیت تدریجی و نتیجه کار است.»همه‌با رباعی بسیار معروف او:

از شعرم خلقی به هـــم انگیخته‌ام
خوب و بدشان به‌هم درآمیخته‌ام
خود گوشه گرفته‌ام تماشا را کاب
در خوابگه مورچگان ریخته‌ام .

آشنایی داریم. ولی دوست دارم شعری را بخوانم که فاقد این صنعت مفاخرهٔ کلاسیك است، لکن جامعیتی دارد که از نیما انتظار می‌توان داشت . علاوه براین ، نیما با همان دید تاریخی ـ یعنی همان اسطوره‌سازی در موازات تاریخ ، در این شعر، که‌به‌رغم زیبابودنش از چندان شهرتی درمیان اشعار نیما برخوردار نیست، با جهان روبرو می‌شود . نام شعر «صبحدمان» است، وواقعاً شعر عمیقی است:

تا صبحدمان در این شب گرم
افروخته‌ام چراغ زیراك
می‌خواهم برکشم بجاتر
دیواری در سرای کوران

بر ساخته‌ام نهاده کوری
انگشت که عیب‌هاست با آن
دارد به عتاب کور دیگر
پرسش که چراست این ، چرا آن؟

وین گونه به‌خشت می‌نهم خشت
در خانهٔ کوردیدگانی
تا از تف آفتاب فردا
بنشانمشان به سایبانی

افروخته‌ام چراغ از این‌رو
تا صبحدمان در این شب گرم
می‌خواهم برکشم بجاتر
دیواری در سرای‌کوران [۱]

۱ ــ همان کتاب نمونه‌ها ... ص۱۰۵ تا ۱۰۶.

شاید نیما به‌شعر خود به مثابهٔ دیواری می‌نگرد که در سرای کوران بنا می‌کند و چراغی که برافروخته است در سرای کوران‌قابل شناسایی خود کوران نیست، و در نتیجه فقط اعتراض و ایراد کوران شنیده می‌شود. لکن نیما ، به‌نظر من اشاره به‌مسائل مهم‌تری دارد. از روی اشاراتی که نیما به‌زندگی خود دارد و دوستانش آنها را با ما درمیان گذاشته‌اند ، به‌نتایجی در بارهٔ دید او از زندگی یك شاعر در اجتماع می‌رسیم که بی‌ارتباط به مفهوم این شعر نیست: نیما به‌کلی‌از تبلیغ گریزان بود . شاعری نبود که بکوشد خود را به یك مؤسسه تبدیل کند و یا وقت خود را به‌سامان‌دادن روابط عمومی‌خودبگذراند. نیما سخت مشغول ساختن آن بنا بود. عملا از آن «ساخته» سخن می‌گوید . وشاید منظورش از آن ساخته، دقیقاً همان «شناخت»شعرش باشد . ولی شعر در این معنا مفهومی وسیع‌تر دارد . به رغم کوری کوران،شاعر متعهداست چراغی برافروزد و تا صبحدمان آن «ساخته» را بسازد. بگذار دیگران ندانند که تو چه می‌گویی و چه می‌کنی . سفارش تاریخی شاعر در معروف شدن ، در تیراژهای فراوان ، در تبدیل کردن شعر به‌بنگاه معاملات ملکی و یا منم‌منم‌گویی‌های سخیفانه نیست. نیما آفرینندهٔ ساخت‌های اعتراض به‌سخافت وجلافت وبازاری و تجاری شدن است. سفارش تاریخی شاعر او را درمقامی بسیاررفیع قرار می‌دهد که شاید از این دیدگاه در شعر معاصر ایران تنها یك‌نفر، یعنی فروغ فرخزاد ، با او قابل مقایسه است . این دیوار باید ساخته شود. این دیوار در سرای‌کوران باید ساخته شود. کوران نمی‌توانند حالا بفهمند که جریان از چه قرار است. اعتراض، البته که باید بکنند؛

عتاب ، البته که باید باشد ؛ دشنام ، البته که باید داده شود ؛ شایعه ـ پراکنی بعداز پرخوری‌های شبانه ، ریشخندها ، خود گنده‌بینی‌ها ، فحش‌ها و فضیحت‌ها،حتی دکان بازکردن برای پیروان خیالی این یا آن سبك ، و در همه حال کورماندن ، البته که باید باشد . اگر این قبیل جلافت‌ها ، شمایل‌گردانی‌ها و بازاریابی‌ها نبود ، که اصلاً این شعر سروده نمی‌شد . نیما ساخت رابطهٔ موجود بین خود و ادبای به‌اصطلاح گردن‌کلفت و شهیر دوران خود را فقط یك لایه از یك مجموعهٔ روابط چندین لایه‌ای ، بین شاعر ، متفکر ، و فرزانه با کل تاریخ ، توده‌ها ، و کل روابط انسانی می‌داند . براساس این روابط است که نیما اسطورهٔ اعتراض خود را خلق‌می‌کند. وتازه چه‌انسانیتی به‌خرج می‌دهد ! باید خشت روی خشت بگذارد ، از آغاز شب تا صبحدمان ؛ به‌این منظور چراغ افروخته است که دیواری در برابر تف‌آفتاب فردا درست‌کند و آنرا سایبان سر خود همان کوران‌بکند. بدین ترتیب نیما به‌ما هشدار می‌دهد که جهل توده‌ها شما را از کوره بدر نکند . اعتراض وعتاب آنان ، پیروی آنان از کوران دیگر، که ممکن است حتی به‌قیمت جان شما تمام بشود ، نباید شما را مجبور به‌خالی‌کردن میدان بکند ، هنر در این است که انسان به‌توده‌ها در زمانی خدمت کند که آنان قدر خدمت را نمی‌توانند بگذارند. جالب این است که مرگ نیما ، شعر او را زنده‌تر می‌کند. و این در مورد فرخزاد نیز صادق است. مرگ او ، شعرش‌را عزیزتر کرد . دشوار است که قدر یك شاعر درجه یك در زمان خود او شناخته شود . اگر مردم می‌فهمیدند که شاعر واقعی چه می‌گوید، دیگر چه‌نیازی بود که

در بارهٔ فلسفهٔ سفارش تاریخی ، اجتماعی وادبی هنرمند داد سخن‌داده شود؟ فردوسی ، مولوی و حافظ ، نه حافظ قبور بودند ، نه صاحب ضریح ، و نه ملك‌الشعراء؛ وکسی که از قبل شعر دیگران از زر زد، به‌زباله دان تاریخ افتاد ، و زود باشد که دیگران هم بیفتند . خدمت به‌خلق ، در مفهوم خودفروشی به خلق نیست ، بلکه ساختن آن دیوار است تا این خلق از تف آفتاب فردا در امان بمانند . البته نیما شعر خود را هم به‌عنوان خشتی از آن دیوار به شمار می‌آورد . خشت بر خشت نهادنش در خانهٔ کوردیدگان ، دقیقاً در همان معنای ساختن شعری چندین‌تعبیری‌است که یك تعبیرش هم در بارهٔ خود همان شعر باشد. یعنی هر شعر خوب ، شعری دربارهٔ خود همان شعر هم هست. نیما در یك نوشتهٔ دیگر ، باز به‌مسألهٔ زحمتی‌که برای‌شعرش می‌کشد، اشاره دارد ، منتها یك تصویر اصلی را جانشین تصویر اصلی شعر «صبحدمان» ، یعنی «دیوار» می‌کند؛ و این‌بار ، در دو نامه‌از « پل » حرف می‌زند:

« هر چند که فشار زندگی آسان مرا به‌راه انداخت . رمیده خیلی دیر رام شد . هر سنگ با چه کند وکو و بر آورد دقیق از جا کنده شد و پل به‌روی آب با چه روز و شب‌های پرزحمت طرح‌بست تا دیگران آسان بگذرند و دیوانه‌ها به‌آب زده‌بگویند: پل‌لازم نیست! اما در پیش‌پای‌کسی که می‌گوید لازم است، هرکار بعدی در عالم هنر ار یك‌کار قبلی آب می‌خورد.»[1]

۱ ــ دونامه ، ص ۲۵.

و آن «پل» چیست؟ دیگرانی پیش ازمن ، من در زمان خود ، و باز دیگرانی بعداز من ، حرف‌هایی دربارهٔ آن پل زده‌ایم، این بار هم به‌تفصیل به آن «بستهٔاسرار مرموز» پرداخته شد. لکن‌من‌می‌خواهم چند مسأله در مورد نیما را هم به‌سرعت طرح‌کنم وبراساس نوشته‌های خود نیما ، نقدهایی‌که دیگران نوشته‌اند و من خود نوشته‌ام ، نشان دهم که نیما هم بالفعل و هم بالقوه قدرت پیشگویی شکل‌های مختلف شعری این مرز و بوم را داشت . نه‌تنها خود او به‌این مسأله اشاره‌می‌کند ، بلکه در همان خشت اول، ازنظر ساخت شعری، آینده را درنظر دارد . دیگرانی که از پشت سر او می‌رسند ، راه او را به‌ترتیب خاصی ادامه می‌دهند که به نظر من بسیار جالب است. قصد من پیگیری در شیوه‌های مختلف شعر بعداز نیما نیست. این‌کار را هم من درکتاب‌هایم کرده‌ام و هم دیگران. یکی دو نکته‌ای که در پایان این‌گفتار می‌آورم برای من تازگی دارد. برای شما نیز شاید تازگی داشته باشد . مقدمات را از خود نیما می‌آورم ، این مقدمات مربوط می‌شود به‌وزن و آرمونی، و شاید معروف‌ترین حرف‌های نیما باشد . منابع‌همان حرف‌های همسایه ، دو نامه وخطابهٔ نخستین کنگرهٔ‌نویسندگان ایران است :

«من سعی می‌کنم به‌شعر فارسی وزن و قافیه بدهم، شعربی‌وزن و قافیه ، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به‌نظر می‌آید ، اما به‌نظر من شعر دریك‌مصراع یا یك‌بیت ناقص است: ــ ازحیث وزن ــ زیرا یك‌مصراع یا یك بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولیدکند. وزن که طنین و آهنگ یك مطلب معین است ــ در بین مطالب یك

موضوع ـ فقط به‌توسط «آرمونی» بدست می‌آید، این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به‌طور مشترك وزن تولید کنند . من واضع این آرمونی هستم ...(تأکیدها همه از ماست) .

«به‌شما گفتم ـ اوزان قدیمی ما اوزان سنگ شده‌اند . و باز برای شما گفتم. برای این‌است‌که همسایه می‌گوید یك مصراع یایك بیت نمی‌تواند وزن را ایجاد کند. وزن مطلوب که من می‌خواهم ، به‌طور مشترك از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا می‌شود. بنابراین وزن نتیجهٔ روابط است‌که برحسب ذوق تکوین گرفته‌اند ، وزن،جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد ، وزنی که او معتقد است ، جدا از موزیك و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته با آن فرم اجباری است‌که‌طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند. به شما گفتم... درخصوص وزن، شعر فارسی سه دوره را ممتاز دارد: دورهٔ انتظام موزیکی، دورهٔ انتظام عروضی که‌متکی‌به‌دورهٔ اولی‌است‌ودورهٔ‌انتظام‌طبیعی، که‌همسایهٔ معقول پیشقدمی است درآن.

«منظور ، همسایه می‌خواهد وزن شعر را از موزیك جدا کند. می‌گوید ـ و درمقدمهٔ مفصل‌خود ثابت‌می‌کند ـ که‌موزیك‌سوبژکتیو و اوزان شعری ، (که بالتبع آن سوبژکتیو شده‌اند) به‌کار وصف‌های ابژکتیو که امروز در ادبیات‌هست نمی‌خورد ... این کار را در اوزان عروضی و بعد در اوزان هجائی در نظر دارد . اما این که پرسیدید کدام وزن جامد است، اصطلاح خود اوست. وزن‌هائی که نمی‌توانند طولانی بشوند، جامدند و غیرمستعد ، به عکس وزن‌های دیگر مستعد و متحرك.»

«در اشعار آزاد من وزن وقافیه به‌حساب دیگر گرفته می‌شوند. کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها درآنها بنا برهوس و فانتزی نیست . من برای بی‌نظمی‌هم به‌نظمی اعتقاد دارم . هر کلمهٔ من از روی قاعدهٔ‌دقیق به‌کلمهٔ دیگر می‌چسبد . و شعر آزاد سرودن برای من دشوارتراز غیر آن است.»

و باز در دو نامه می‌نویسد :

« در دفتر عروض من یك مصراع یا دومصراع هرقدرکه منظوم باشد ، حاکی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به‌اشتراك همندکه وزن مطلوب‌را به‌وجود می‌آورند. من روابط مادی و عینی را در نظر گرفته‌ام ... این قسمی از اقسام شعر است. پایهٔ این اوزان بحور عروضی است. منتها من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشد، بلکه طبق حالات وعواطف‌متفاوت‌خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»

و نیز می‌گوید :

«چطور هرجزئی جلوهٔ خود را داراست؟ از ترکیبی که درمیان اجزاء دارد ، شناخته می‌شود».

به‌طور کلی همهٔ ماکه شکل ظاهری شعر نیما را شناخته ، به‌کار برده‌ایم ، یا به‌کار بردن آنرا برای دیگران توضیح داده‌ایم ـ و بدون شك بهترین توضیح شکل ظاهری شعر نیما همان مقالهٔ «نوعی وزن‌در شعر فارسی» از مهدی اخوان ثالث است. به‌چند نکته پی برده‌ایم.

۱) شعری که با یك رکن شروع شد ، به‌محض اینکه در یك مصراع وزن خاص خود را پیدا کرد ، تا پایان در وزن آن مصرع و

زحافات آن گفته خواهد شد.

۲) کلیهٔ مصرع‌ها باید با همان رکن شروع شود.

۳) در اوزان ساده و یا به قول نیما «مستعد و متحرك» باید هر مصرع استقلال عروضی داشته باشد، یعنی پایان‌بندی مصرع‌ها، که روی‌هم از زحافات یك‌وزن ساخته می‌شود، به‌منظور استقلال شکلی بخشیدن ازنظر عروضی به‌آن مصرعها، درپایان آنهامی‌آید. واستقلال به‌این معناست که شعر متکی بر اوزان ساده، از نوع تکرار فاعلاتن، فعلاتن، مستفعلن، فعولن، مفتعلن و یا مفاعیلن وغیره، تبدیل به بحر طویل‌نشود. خواننده درپایان مصرع بایستد، دوباره از آغاز مصرع بعدی حرکت کند و دوباره بایستد، تا برسد به‌پایان شعر. پایان بندی نوعی نقطه‌گذاری عملی درگوش هوش است.

۴) طول مصرع به‌اندازهٔ طول مطلبی است که در آن مصرع گفته می‌شود. تساوی‌طولی مصرع‌ها قهری نیست. اگر دومصرع باهم مساوی باشند، به علت مطلب است. اساس برروی عدم تساوی طولی مصرع‌هاست. مصرع در اوزان ساده بلندتر از حد معمول عروض کلاسیك می‌تواند باشد و در اوزان مرکب و ساده می‌تواند کوتاهتر از حد معمول عروض کلاسیك هم باشد. بدین ترتیب یك رکن مثل فاعلاتن و زحافات آن، مثل فَ، فا، فع، فعِ، فاع، فاعِ، فعل، فاعل، فاعلا وغیره، نقش اساسی در ایجاد هارمونی پیدا می‌کنند. مصرع‌ها به‌وسیلهٔ وزن عمومی‌شعر به‌یکدیگر تنیده می‌شوند، درعین‌حال استقلال مصرع‌ها حفظ می‌شود. «شب»، «مانلی»، «دل فولادم» و دهها‌شعردیگر ازخود نیما بهترین مثال‌این‌طرز تصور ازعروض نیمایی در رمل‌مخبون

می‌توانند باشند.

۵) نیما اعتقاد دارد که در وزن‌های جامد، یعنی بحرهای‌مختلف‌الارکان مثل مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات، یا مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات، یا در متفرعات بحر معروف رباعی که مردم آنها رادروزن لاحول ولاقوة الابالله می‌شناسند، بلندی مصرع‌ها، بلندی قراردادی‌شعر فارسی است، ولی می‌توان با استفاده از زحافات این‌بحور، مصرع‌ها را کوتاهتر گرفت. شعرهای نیما در این وزن‌ها، ازین قراردادتجاوز نمی‌کنند. ولی‌چون نیما فکر بلندی و کوتاهی مصرع‌هارا پیش کشیده است، شاعران دیگر، بعداز نیما، در بعضی موارد، طول‌اوزان‌مختلف‌الارکان را هم طولانی‌تر از بلندی قراردادی شعر فارسی گرفته‌اند. در واقع نیما در این‌جا پیش‌بینی بالقوهٔ یکی از اشکال آیندهٔ شعررا کرده است. اخوان این ظرفیت بالقوه را هم بخشی از آن رودی به‌شمار می‌آورد که نیما خود را بدان تشبیه کرده است. اخوان دانش‌عروضی خود را به‌کار می‌اندازد، از رودخانه سطلی آب برمی‌دارد، از آن‌برای تفسیر خود از عروض استفاده می‌کند، منتها تا حدی استادانه، و نه شاعرانه و استادانه با هم:

ای صوفیان سرخوش میخانهٔ الست
ای لولیان مست به‌ایام کرده پشت به خیام کرده رو
ای عاشقان او
راهم دهید آی پناهم دهید آی
این جا منم
منم

کز خویشتن نفورم و با دوست دشمنم ... [۱]

اساس وزن برروی مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات است، ولی مصرع دوم، یعنی، ای لولیان مست به‌ایام کرده پشت به‌خیام کرده رو، هم طولانی‌تر از مصرع‌های قراردادی شعر فارسی در این وزن است، و هم طولانی‌تر ازمصرع‌های نیمایی در اوزان مختلف‌الارکان، ووزن سالم هم هست وبراساس مفعول فاعلات‌مفاعیل‌فاعلات‌مفاعیل‌فاعلات، قابل تقطیع .

چندسالی پس از مرگ نیما ، عده‌ای از شاعران نیمایی، بی‌آنکه به این پیشنهاد امید چندان توجهی کرده باشند ، به‌علت طبیعت کارشان ، از این پیشنهاد هم تجاوز کردند. این شاعران شروع کردند به‌طولانی کردن مصرع‌های اوزان مرکب، در جهتی که به‌شعر انعطاف بیشتر بدهد. مثلا فروغ‌فرخزاد . در اوزان شعرهای آخر عمرش‌وزن را فقط به‌عنوان یك‌لولا به‌کار برد. در یك سطر و در یك‌شعر ، نه‌یك رکن ، که چند رکن را ، که طبق قراردادهای عروضی و نیمایی باهم مانعةالجمع هستند، به‌یك‌جا جمع کرد . و از مجموع این ترکیب‌ها ، نوعی موسیقی به وجود آمد که در برابر عروض نیمایی متکی بر هارمونی رکن، باید آنرا «هارمونی گفتار» نامید. شعر فروغ به‌گفتن نزدیك‌تر است تا بلند خواندن . فروغ به‌عنوان بنیانگذار شعر مؤنث فارسی، به‌دنبال آهنگی دیگر برای بیان حالات وبینش زنان از محیط

۱ ــ نگاه‌کنید به بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج ، از مهدی اخوان ثالث، انتشارات توکا ، سال ۵۷، تهران، از ص ۶۱ تا ۲۰۷. ودر این‌مورد بخصوص به‌صفحات ۸ــ۱۳۷.

خود بود. می‌گوید:

چرا نگاه نکردم
مانند آن زمان که مردی ازکنار درختان خیس گذر می‌کرد.

که سطر اولی را براساس مفاعلن فعلاتن تقطیع می‌کنیم . ولی وقتی که می‌رسیم به‌سطر بعدی، چندین اشکال پیدا می‌شود: «مانند آن زمان که» ، براساس ــ مفعول فاعلات ــ ، «مردی از ك» ، براساس فاعلات ، «نار در خ» ، مفتعلن ــ «تان خیس» ، فاعلات ، «گذر می‌کرد» ، مفاعیلان ، تقطیع می‌شوند ، و طبیعی است که در عروض و اوزان نیمایی چیزی به‌صورت مفعول فاعلات فاعلات مفتعلن فاعلات نداریم . اخوان نیز به‌پیش‌بینی چنین وزنی در مقالهٔ «نوعی وزن در شعر فارسی» نپرداخته است. ولی این شعر نیز دارای وزن‌است، منتها وزنی است که وقتی می‌خواهیم تقطیعش کنیم، فرار می‌شود، و وقتی که نمی‌خواهیم برداشت صناعی از وزن بکنیم ، فوت و فن ادبی را کنار می‌گذاریم و می‌خواهیم فقط شعررا بخوانیم ، با آهنگش‌بسراغ ما می‌آید. این نوع موسیقی‌سازی ازامور سهل و ممتنع‌شعر فرخزاد است . موسیقی شعر گفتاری و نه خواندنی‌به‌صدای بلند، از این جا سرچشمه می‌گیرد.[۱]

یك نکتهٔ جزیی دیگر اینکه از تفسیری که اخوان از هماهنگی

۱ ــ پیرامون این نکته نگاه کنید به مقالهٔ «تأملاتی پیرامون شعر و نثر» از رضا براهنی در تگین، شمارهٔ تیرماه ۵۸ . متن سانسور شدهٔ این مقاله در سال ۵۲ هم یکبار به‌چاپ رسیده بود.این مقاله را درکتاب‌حاضر می‌بینید

در شعر نیماو در مقالهٔ «هماهنگی و ترکیب» از همان کتاب بدعت‌ها وبدایع نیمایوشیج کرده چیزی مستفاد می‌شود که‌بیشتر ازاختصاصات هرگونه شعر است: باید بین مطلبی که گفته می‌شود و وزنی کـه برای گفتن این مطلب به‌کار می‌رود، هماهنگی وجود داشته باشد. درواقع وزن از درون مطلب جوشیده، بیرون آمده باشد. البته اخوان تنهااز وزن و قافیه صحبت نمی‌کند، بلکه می‌گوید:

«... وقتی که پای بیان و ارائه بمیان می‌آید و القاء احساسات و افکار و ارتباط با دیگران، کار از سادگـی محض و بسیطی مطلق در می‌گذرد و بی‌توجهی به‌عناصر و اجزاء تشکیل‌دهندهٔ یك‌واحد بیانی،موجب پریشانی در کار است...

«یك قطعه شعر خوب، با همهٔ سادگی، آنچنان ترکیبی است، و اجزاء آن باهم‌آن‌چنان‌پیوستگی و هماهنگی کامل دارند:که‌اگر ناتندرستی و نقصی در هر یك از اجزا وجود داشته باشد، یك مجموعهٔ واحد را از توفیق و کمال دور نگه می‌دارد و بالنتیجه از تحلیل وتأثیر وثبت والقاء که هدف اصلی‌است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود.»[1]

این حرف‌ها بسیار جالب و خوب‌است، ولی اگر قرار بر ایـن است‌که از تحلیل و تأثیر و ثبت و القا ، «بی بهرگی نصیب نشود» عناصر واجزاء تشکیل‌دهندهٔ یك واحدبیانی‌چه‌چیزها هستند وپیوستگی و هماهنگی بین‌کدام اجزا باید برقرار باشد؟ اخوان بلافاصله بحث وزن وقافیه، شمس قیس، رشید وطواط، مهدی حمیدی وچندین‌شاعر

۱ ــ از همان کتاب بدعت‌ها و بدایع ... ص ۲۱۰، هنگام خواندن سخنرانی در کانون این اقوال را از اخوان نخواندم تا ازتفصیل‌کلام پرهیز کرده باشم.

کلاسیك را پیش می‌کشد، و با وجود اینکه از نیما دوسه قول دقیق دربارهٔ پیوستگی و ترکیب می‌آورد، لکن بیشترین قسمت بحثش در بارهٔ این است‌که آیا وزن و قافیه‌را مثل نسخه‌ای‌که بعضی از دستور-نویسان وزن و قافیه پیچیده‌اند، باید پیش از گفتن شعر انتخاب کرد، یا هنگام گفتن شعر خودبه‌خود همه‌چیز جور می‌شود! اخوان تصمیم می‌گیرد که: «این امر تجربی است‌که در شعرهای مطبوع [تأکید از اخوان است] نخست کلیات معنای یك شعر همراه با وزنش به خاطر خطور و خلجان می‌کند وکیفیت ترکیب کلی یك شعر است‌که خاطر را به‌خود مشغول می‌دارد و شاعـر را متغنی می‌سازد. قبلا از ارسطو نقلی کرده‌ایم‌که می‌گفت طبیعت معنی‌وموضوع است‌که ما را به‌سوی وزنی مناسب رهبری می‌کند.»[1]

«اما آنان‌که قصه‌ای دارند یا غصه‌ای، آنان‌که رازی دارند یـا گدازی، هیچ‌گاه چنین نمی‌اندیشندکه قبل از ادای معنی، درفکر وزن و قافیه باشند. معنا همراه با غنا و زمزمهٔ جادوئی خود و با هماهنگی و پیوند کامل، پرده به پرده ساز سرود خـوان قریحه‌شان را به آواز می‌آورد و ایشان فقط سراینده و راوی و ناقلند نـه چیز دیگر، فقط خودرا پرده‌گشائی میان مبنای الهام که زندگی و عالم معناست، ومیان زمانه و تاریخ ... شعر آدمی محصول شعور نبوت آدمـی است در قلمرو زیبائی و حس و تأمل و تا زندگی باشد و جهان باشد این‌نبوت نیز هست ... و شعـر و سخن نیما نیز چنین صفتی دارد،سازی همنوا با اسرار زندگی او و سرود پویای زمانهٔ اوست.هر تکه از هر منظومهٔ

۱ ــ همان کتاب، ص ۳۷ - ۲۳۶.

او دارای زندگی و زایندگی تازه‌ای است و پیوسته و همآواز و هماهنگ باتکه‌های دیگر آن مجتمع و ترکیب کلی و همه‌پاره‌هایش مثل ساعتی کامل و کوك است که در آن تعبیه‌ها و دنده‌ها و گردنده‌ها و کشنده‌های کوچك و بزرگ با هماهنگی یك‌سخن می‌گویند.»[1]

کلیهٔ این حرف‌های زیبا را می‌توان قبول کرد. شاعر «سراینده و راوی و ناقل» است، «شعر آدمی محصول شعور نبوت آدمی‌است» و هر تکه از شعرهای نیما «پیوسته و همآواز و هماهنگ بـا تکه‌های دیگر آن مجتمع و ترکیب کلی است». و الی آخـر. می‌توان گفت حرف اول‌را الیوت هم زده است: شاعر یك کاتالیزور است. یونگ هم گفته‌است که شعر خوب از طریق شاعر سروده می‌شود و نه بوسیلهٔ او، یعنی هر شعر خوب وجود دارد، منتها یکی می‌آیـد و آنرا بیان می‌کند. استاد ازل می‌گوید بگو، و حافظ هم می‌گوید. و هماهنگی و ترکیب هم، درست. نبوت‌آدمی هم احتیاج به‌توضیح‌ندارد وبسیار هم زیباست. ولی اجزای‌آن هماهنگی و ترکیب، نـامشان چیست؟ اخوان از این مقوله فقط هماهنگی ارسطویی‌را می‌داند، مطلب، وزن و قافیه و شکل و ساختش‌را پیدا می‌کند. ولی ترکیب چه‌چیز با چه چیز، هماهنگی کدام جزء با کدام جزء را، نمی‌گوید. و این‌یکی‌از مهم‌ترین مسائل کار نیما و شعر جدید است. آرمونی یعنی چی؟

نیما بیش از ده شعر در رمل مخبون دارد بـا پایان‌بندی‌ها در زحافات همین وزن. ولی مطلب، یکی «مانلی» است، دیگری «شب»، سومی «دل فولادم»، وچهارمی «خونریزی»، پنجمی «می‌تراودمهتاب»،

۱ ــ همان‌کتاب، ص۴۲ ـ ۱۴۱.

و الی ماشاءالله. اگر وزن برای‌هر بیست شعری‌که دراین وزن‌سروده شده‌اند، مناسب است، باید چنین نتیجه گرفت کـه مطالب آنها هم یکی است. در حالیکه چنین نیست. مطلب هر شعر جداست. و اگر نیما پنجاه سال دیگر هم عمر می‌کرد و بیست شعر دیگر هم در این وزن می‌گفت، مطلب هر شعر باز هم جدا می‌بود. پس این چیست‌که هر شعر را تبدیل به‌حادثه‌ای واحد می‌کند، برغم‌تشابه‌صوری و وزنی بین آنها، و هر کدام از این حوادث را در هماهنگی نگاه می‌دارد، و اجازه نمی‌دهدکه یك شعر با شعر دیگر اشتباه شود. اخوان خواهد گفت، ترکیب اجزا، ولی کدام اجزا را نخواهد گفت. اگر«شعر آدمی محصول شعور نبوت آدم است»، نقد شعرهم شناسایی‌ساخت شعور نبوت آدمی است. چیزی‌که «شاعر را متغنی می‌سازد» نه وزن و قافیه، نه مطلب، اندیشه و عاطفه و غیره، بلکه ترکیبی ازسه‌عنصر اصلی است: شکل ظاهری، یا ساخت صوری شعر، وزن و قـافیه، آهنگ، موسیقی ــ که عروض و غیرعروضش با هم فرقی ندارنـد، شکل درونی و ذهنی و یا ساخت عمقی که عبارت از نحوهٔ ترکیب و تشکل و حـرکت هماهنگ استعاره‌ها، نمادها، مثال‌ها، تشبیهات، مجازها، توریه‌ها، اسطوره‌ها؛ و معنا و محتوای کل این صناعـات ذاتی شعر در یك شعر. آرمونی در شعر به‌معنای هماهنگی کامل‌است بین شکل ظاهری یا ساخت قشری، شکل ذهنی یـا ساخت عمقی، و معانی یك شعر. هماهنگی این اجزای‌اصلی، یك‌شعر را از بقیه اشعار جدا می‌کند. شعور نبوت آدمی، مستمر نیست. هرگاه کـه صاعقه بزند، حادثه به‌وجود می‌آید. این حادثه آن لحظهٔ نبوت است که‌شاعر

را غرق در هماهنگی می‌کند ، و او شعری می‌گوید جدا از شعرهای دیگران و شعرهای دیگرش . اجزای هماهنگی عبارتند از سه‌ضلع آن مثلث که در آن وزن و قافیه ، به‌طور کلی ، و موسیقی از هر نوع ، می‌گنجند ، تصاویر از هرنوع می‌گنجند، و معانی هم می‌گنجند،شعر وقتی کامل است که بین این اجزا هماهنگی وجود داشته باشد.[۱]

این بحث را به‌پایان می‌برم ، با یك اشاره به‌مسأله‌ای دیگر ، با یك ابراز تأسف و دعوت از شما برای یك‌امر خیر.

پیوسته این احساس غبن بامن بوده است که هرگز درزمان‌حیات نیما بخت یارم نبود تا بااو حضوراً محشور شوم. حشر ونشر من در یکی از مقاطع اصلی و کاری زندگیم با جلال آل‌احمد، که از یاران مهربان و صمیمی نیما بود ، از نیما در ذهنم تصویری فراهم کرد که بیشتر شبیه جلال بود تا نیما، و چون دیگرانی که نیمارا می‌شناختند ، مثل دوستی که حالا از او سخن می‌گویم ، از سخنان طنزآلود نیما با من حرف می‌زدند ، همیشه احساس می‌کردم تصویری که جلال ازنیما ترسیم می‌کرد ، تصویری بود جدی‌تر و عبوس‌تر از آنکه نیما به‌راستی بود. شاید این خصیصه‌ای بود در دوست روانشادم جلال ، که طنز دیگران را هم به‌جد برگزار کند.

و اما همیشه من یك دوست دیگر هم درکنارم داشته‌ام که‌گرچه نامی بوده است نه به بزرگی نیما ونه به‌شهرت جلال ، امابه‌هرمعنایی که در او نگاه‌کنیم ، سخت به نیما نزدیك بود. و هنوز هم هست .

۱ ــ در این مورد نگاه کنید به مقالهٔ «شکل ذهنی در شعر »،در جلد اول همین کتاب .

دیروز من از او دیدن‌کردم تا از او دعوت‌کنم که در جلسهٔ ما شرکت کند، و به‌رغم جنونی که ده سالی است او با آن دست و پنجه نرم می‌کند ، و به‌رغم سکته‌ای مغزی که اخیراً متحمل شده است، طوری که دیگر سخن‌گفتن فراموشش‌شده است، درجمع ما بیاید، وبه‌عنوان یاد و یادگاری از نیما ، با ما حاضر باشد. ولی این دوست عزیز من، این نخستین شاگرد صدیق‌نیما، یعنی اسماعیل شاهرودی ، همان‌آیندهٔ ما ، آنچنان بیمار است و با بیماری‌اش آنچنان منزوی ، تنها و دور-افتاده از سیلان و حال و احوال جهان و تحرك جلسات و کلمات ما، که‌پس‌از همان لحظهٔ اول دیدار با او، دیگر دعوت‌را فراموش‌کردم، و چون فهمیدم‌که پزشکان جوابش کرده‌اند، و او که در زمان سخن گفتنش ، بهترین‌خوانندهٔ شعرهای‌نیما بود، دیگر صدایی نامفهوم‌بیش نیست ، و تنها چیز زنده و به‌راستی زنده‌اش ، چشم‌هایش هستند ، نگران عبور عمری برلب بام ، می‌خواهم از شما دعوت‌کنم که ازاو دیدن‌کنید، به‌خانه‌اش بروید ، بنشینید ، تماشایش‌کنید واز اوبخواهید که برای شما لبخند بزند ، چراکه این چیزی بود که دیروز من از او خواستم : و او سخاوتمندانه لبخند زد ، لبخندی که در این برزخ بین زندگی و مرگ ، مثل شعری بود هم دردآلود و هم سخت دلنشین، و من ، به‌لبخند آن مرد زیباتر شده در چند قدمی ابدیت بود ، که این ملاحظات ناچیز دربارهٔ شعر نیما، یعنی استاد اول او، و همهٔما، درشعر را،تقدیم شاهرودی کردم.[۱]

تهران ــ ۵۹/۱۰/۷

۱ ــ این‌خطا به در زمانی ایراد شد که شاهرودی هنوز زنده و در میان ما بود. او پاییز سال ۶۰ از میان ما رفت .

تو للی

نماز میت بر جسد رمانتیسم

گرفتار خویشم من، آوخ که نیست
یکی کاوه تا بفشرد نای من
فروکوبد آن پتك روئینه‌سای
به پیچیده پیوند پی‌های من
«تو للی»

۱

جوانتر که بودیم ـ پانزده، شانزده و هفده ساله ـ شعر تو للی می‌خواندیم و یا شعر تو للی‌وار. دوره، دورهٔ جوش‌صورت ما بود وما شهرستانی جماعت که تآتر هرگز نداشتیم و اگر قدم در آستانهٔ سینما می‌گذاشتیم، پدرمان پوستمان را می‌کند و تو محله، همسایه‌ها هزاراسم رومان می‌گذاشتند، وهنوز جاهای بد شهررا نمی‌شناختیم و حتی از آوردن اسم جاهای بد، ازشرم مثل چغندر سرخ می‌شدیم و به دستور

مدرسه سرمان‌را نمره چهار می‌زدیم وگاهی حتی تفننی سرمان را تیغ می‌انداختیم و در مدرسه سرمان عین کدو تنبل کـره‌مال برق می‌زد ؛ موقعی که هنوز والیبال و فوتبال درشمار بازی‌های اشرافی بود وماکه دستمان به‌دهنمان نمی‌رسید، دستمان ازاین بازی‌هاهم کوتاه بود، شعر توللی می‌خواندیم و یا شعر توللی‌وار.

از مدرسه که بیرون آمدیم ـ مثل قشونی از کوتوله‌های کور وکچل ـ توپ‌های‌ماهوتی‌را به‌زحمت‌ازجیب‌هامان بیرون‌می کشیدیم؛ گاهی بازی می کردیم، و گاهی توپ را محکم برسر و روی یکدیگر می کوبیدیم. زمستان‌های سخت ـ زمستان‌های آن شهر بلا کش من ، آن‌شهر ویران من و آن‌شهر تمام حافظهٔ من ـ تندتر راه می‌رفتیم.روی برف می‌افتادیم و بلند می‌شدیم ، می‌سریدیم و کله‌معلق می‌غلطیدیم و در حالیکه از ابروهامان یخ وبرف آویزان بود، از درمدرسه می‌رفتیم تو . دماغمان را روی آستین کتمان پاك می کـردیم و از در کلاس می‌رفتیم تو. و همین که می‌نشستیم وکمی گـرم می‌شدیم و معلم ـ هر معلمی ـ سروکله‌اش پیدا می‌شد، ما زیرلب شعر توللی می‌خواندیم و یا شعر توللی‌وار.

برف که آب می‌شد و آفتاب که می‌آمد و دیـوارهای کاهگلی خشك می‌شد وناودان‌ها جاری می‌شد و در رودخانه آبکی پیدا می‌شد و مجلهٔ «سخن» زودتر به‌دستمان می‌رسید، ماکه از همه چیز محـروم بودیم وبر سر قاب‌بازی و گردوبازی یکدیگر را کتك می‌زدیم و بـا قساوت یکدیگررا خونین ومالین‌میکردیم، درخلوت، شعر توللی می‌ـ خواندیم ویا شعر توللی‌وار.

موقعی که پدر کتکمان می‌زد، موقعی کـه مادر گریه می‌کرد ، موقعی که از حساب وهندسه تجدیدی می‌آوردیم، موقعی که سنگی بر قوزك پایمان می‌زدند وبعدها موقعی که از کنار دیوارهای کاهگلی، با چشم مسیر حرکت اندام زنی‌را درزیر چادر، تعقیب میکردیم؛ موقعی که دوره، دورهٔ جوش‌صورت، جلق و جاهلیت بود؛ دوره، دورهٔ اوج حماقت وحضیض عقل و درایت بـود وهنوز نمی‌دانستیم پس و پیش مسائل جنسی چیست؛ موقعی که کوچکترین دست نوازشی بر سر و روی ماکشیده نمی‌شد، ما به‌معشوقه‌های توللی عشق می‌ورزیدیم، بـا آنها خلوت‌می‌کردیم، ازکنار دیوارهای کاهگلی خشك، باهمان‌سرهای کدوتنبلی کره‌مال، پر می‌گشودیم و زلف‌های مجعد بلند روغن‌مالی پیدا میکردیم که حتی گوشهایمان‌را هم می‌پوشاند؛ ودر زمانی که‌هنوز رنگ شراب ندیده بودیم، با معشوقه‌ای که به‌شعرما ـ چرا که توللی دیگر ازمیان برخاسته بود و ما خود شخص شخیص تـوللی بودیم ـ سراپاگوش بود، جانانه شراب می‌زدیم، با معشوقه‌ای که سری با ما و دلی با آقای توللی داشت. ما عاشق بدبختی خوشگل وشیك‌واشرافی توللی بودیم ودر آن‌زمان برای‌ما این بدبختی، چه‌خوشبختی بزرگ و خیال‌انگیز و اندوهگینی بود!

پدر می‌گفت: پسر چرا این‌قدر سیاه شدی؟ و مادر بزرگ، که دست‌های سفید و بلندی داشت وسخت لاغر بود وبه‌همین دلیل‌سخت بلندقد به‌نظر می‌آمد، می‌گفت: صدایش هم دو رگه شده! و مادرکه‌ـ بعدها فهمیدیم صورتش چقدر شبیه تصویری است کـه پیکاسو از «گرترود استاین» کشیده است و من و بـرادرم همیشه بـر این تشابه

می‌خندیدیم ـ همین که یکی از برادر خواهرها می‌مرد، سه‌چهارساعت غیبش می‌زد، تااز زیرپلکان یا ازپشت‌در آشپزخانه نعش‌غش کرده‌اش را بیرون می‌کشیدیم ، می‌گفت : چرا جیغ می‌کشی ؟ چـرا عصبانی هستی ؟ و ما غافل ازحقیقت ـ هرحقیقتی ـ شعر توللی می‌خواندیم و یا توللی‌وار.

تابستان‌ها، گاو وگوسفند و الاغ و گاری اسبی از کوچه‌های کثیف رد می‌شد، بوی پهن تازه فضا را می‌گرفت وبعـد گنجشک‌ها دنبال دانه می‌گشتند و مگس‌ها ازهمه‌جا می‌آمدند و جمع می‌شدند و زنی، بچه‌های قدونیم‌قد لخت و پاپتی خودرا دنبال خود می‌انداخت و برای دیدن پدرشان به‌زندان می‌برد. ما مجله یـا کتاب را دستمان می‌گرفتیم و موقعیکه باد، گرد وخاك را بـر سر و صورت و چشممان می‌پاشید، بر روی پهن و پشکل قدم می‌گذاشتیم ، سایه‌ای می‌جستیم ، حقیقت کثیف واقعی را به خاك می‌سپردیم و به « مریم سپیدی » می ـ اندیشیدیم کـه در سیاهی شب ایستاده ، منتظر مهتاب است تا لحظه‌ای بعد، خود را به‌نورآن‌که چون «پرندی به‌جویباری» بود، شستشودهد.

ما از روی پهن و پشکل، ازکنار دیوارهای کج‌وکوله، از آن سوی شب‌ظلمانی کوچه‌های تو در تو، واز آن‌سوی‌گرسنگی وانتظار درصف طولانی نانوایی‌ها، و از آن‌سوی بی‌لباسی و پابرهنگی وظلم وبیداد، ما احمق‌ها، ما الاغ‌های شانزده، هفده‌ساله، به معشوقهٔ توللی‌ـ واری می‌اندیشیدیم که در زیر ماه سه تار می‌زد وگیسوانش‌را برروی «سه‌تارش آشفته بود» و صورتش در زیر نور ماه «منظره‌ای جاودانه» داشت و چشمانش درانسان «مستی تریاك نیمروز»را بوجود می‌آورد،

آن‌هم برای آدم‌هایی چون ما که رنگ تریاك را به عمر خـود ندیده بودیم، تاچه‌رسد به‌مستی نیمروز آن‌که‌تشبیه شود به‌چشم‌علیامخدره‌ای شیرازی یا تهرانی که آنرا هم هنوز زیارت نکرده بودیم و پس از آنکه زیارت‌کردیم ، دیدیم چشمش هیچ ربطی به‌مستی تریاك نیمروز ندارد.

ما شعر توللی می‌خواندیم و یا شعر توللی‌وار، وقلبمان درقفس کوچکی به‌نام مرگ ـ مرگی توللی‌وار ـ زندانی بود وعطر معشوقه‌های توللی و توللی‌وار فضای بازارهای نموری را که در کارخانه‌های مرطوب آن کار می‌کردیم، پرکرده بود،وموقعی‌کـه از برابر زن‌های چادری بدبخت محتاج‌به‌نان شب‌رد می‌شدیم، ژست عکسهای‌رمانتیك توللی و توللی‌وارها را می‌گرفتیم : هالهٔ اندوهی براطراف چهرهٔ‌خود می‌نشاندیم ودوچشممان‌را طوری خمار میکردیم کـه گویی لحظه‌ای بعد، هردو چشم پراز اشك درد و رنج هستی‌سوز عشق خواهد شد، و نفسمان همیشه در حال آماده‌باش بود تا ما «آهی جانکاه» سردهیم ، و مرتب دست برسری میکشیدیم‌که مو نداشت ـ دست بر موهای توللی و توللی‌وارها میکشیدیم ـ بیچاره دخترها و زن‌های شهرستانی از این اداهای ما چیزی نمی‌فهمیدند و تعجب میکردندکه ما جوان‌ها، به‌جای آنکه مثل بچهٔ‌آدم سلام بدهیم، سطل آبشان را بگیریـم و پرکنیم و به‌منزلشان برسانیم، نان شبشان‌را بخریم وبه‌دستشان بدهیم، چرامرتب چشم خمار میکنیم، آه میکشیم، ابرو تکان می‌دهیم، چین برجبین می‌ـ اندازیم، خود را به‌زردی و نزاری می‌زنیم و رسماً عـاشق شده‌ایم و اینك تقاضای ترحم می‌کنیم ؟

ما که دیرتر از ساعت هشت به‌منزل نمی‌رفتیم، مثل تـوللی و توللی‌وارها گمان می‌کردیم ، از سر مستی ، نصف شب به‌خانه بـاز گشته‌ایم ؛ مست و لایعقل بر بستر افتاده‌ایم و یـا هنوز به‌فکر دلارایی هستیم که از «افسون شفق» ، «راز شبانگاه» را می‌جوید و « اشکی دو سه» ! در «چشم فسونبار»ش می‌درخشد ! ودر دهلیز ترن، چنان‌آوازی خوانده است که هنوز درگوش‌ما طنین‌انداز است!

تحت تأثیر تبلیغات رمانتیك ، ما جوان‌های نفهم آن دوره کـه معصوم‌ترین آدمهای تاریخ بودیم، الکی احساس گناه می‌کـردیم و معلوم نبود به‌چه‌دلیل‌می‌خواستیم یابمیریم و یابه‌معشوقهٔ توللی برسیم: غرایز توسری خوردهٔ ما فقط در وجود معشوقهٔ توللی و توللی‌وارها، دنبال تسکین و تسلی می‌گشتند؛ در حالیکه چنین معشوقه‌هایی را ، ما نه درعمر خود دیده‌بودیم و نه بعدها ـ موقعی‌که پایتخت ظالم، مارا در خود بلعید وخورد و مسخمان‌کرد و به‌شکلی بی‌شکل در آورد ـ توانستیم پیداکنیم . این معشوقه‌ها وجود نداشتند واگر وجود داشتند دیگر ما به شکل توللی‌وار وجود نداشتیم و دیگر برای آن معشوقه‌ها ارزشی‌راکه هنوز توللی‌برآنها قائل است،قائل نبودیم؛ ماآن معشوقه‌های‌رمانتیك‌را بعدها، هزاری یك‌قران‌هم نمی‌خریدیم واکنون‌نیز جز به‌دیدهٔ حقارت به‌آنها نمی‌نگریم.

شعر توللی و توللی‌وارها را می‌خواندیم و گاهی هم گریه می‌کردیم، گریه‌ای که از هرسطر شعر توللی‌هـا سرك می‌کشید و نشان می‌داد که‌شاعر چقدر سرتخ ، نازك‌نارنجی و قلابی است وچقدرکاغذی و احساساتی است و چقدر برانسان شرقی و بر زبان گستردهٔ فارسی

متکی نیست. بعدها کمی‌کسروی خواندیم‌که خوب بود، هدایت را خواندیم‌که دریچهٔ درخشانی بود به‌سوی کثافت زندگی محیطمان. و بعدها موقعی‌که از یك‌سوی خیابان ریش لنین را ازپشت ویترین پایین کشیدند و در سوی دیگر بردیوارها دماغ لینکلن‌را کوبیدندوارمنی‌ها از دستگاههای روسی‌به‌ادارات آمریکایی نقل‌مکان کردند،ماشهرستانی‌ها ـ باکمال تعجب و موقعی‌که نباید می‌شنیدیم ـ ندای «آی آدمها» نیما را از اعماق دریا و از کرانه‌های فقیر دریای مازندران شنیدیم ، ندایی‌که توللی و توللی‌وارها و متولیان امامـزادهٔ رمانتیسم و ضریح جوش‌صورت نشنیدند. مشیری نشنید، سایه نشنید، کسرایی‌کم شنید، نادرپور اول نشنید و بعد شنید، فروغ شنید وبه‌موقع وچه خوب شنید و شکفت وبعد، افسوس‌که‌پژمرد. وقبل‌از فروغ چه به‌موقع‌وچه‌خوب وحتی خوبتر ، شاملو و اخوان شنیده بودند و آینده شنیده بود و بـا شاملو شنیده بود.

خواهیدپرسیدکه با این‌وضع چرادربارهٔ‌توللی نقد می‌نویسی؟ ودر جواب می‌گویم: بگذارید نماز میت جسد رمانتیسم را با آسایش خاطر و تمرکز ذهن‌کامل بخوانم. و بگذارید برآن دوسه‌سال دوران جوش‌صورت‌خودکه برروی پهن«مریم‌سپید» آقای‌توللی‌رامی‌رقصاندم ادای دینی بکنم. من مدافع گنجشگهای معصومی هستم که از پهن ، پهن پهناور این ملك درندشت ، دانه چیده ، بـارور شده ، برای خود غولی‌شده‌اند، نه‌مدافع مریم‌های سپید روسپی‌وار، مریم‌های خیالی و توخالی توللی‌وارهاکه همگی ارزانی همان فئودال‌های رمانتیك‌وهمان بورژواهای مخبط باد!

۲

اگر انتقاد هر منتقد شعری، دو مخاطب داشته باشد که یکی خود شاعر است و دیگری خوانندهٔ شعرش، این انتقاد من از یك‌طرف می‌لنگد، چرا که دیگر دراین‌جا شاعر نمی‌تواند مخاطب من قرار بگیرد، زیرا او چنان غلطیده و نابود شده است کـه امکان زنده کـردنش نه به‌دست من، که‌حتی به‌دست خدای یکتا هم، وجود ندارد؛ تـوللی از دیدگاه شعری چنان پوسیده و فاسدشده است که امکان اصلاح‌شدنش و به‌راه آمدنش دیگر وجود ندارد. و گرچه زمانی عده‌ای زنـده‌اش می‌شمردند و عزت‌چپانش می‌کردند وگرچه دخترمدرسه‌ها ـ که‌اکنون به‌شنیدن اسم «آلن‌دلون» آه می‌کشند و چشم خمار میکنند، زمانـی چشم مخمور خودرا بر ضریح امامـزادهٔ توللی و توللی‌وارها دخیل بسته‌بودند ـ توللی، اکنون به عنوان مخاطب نقد شعری مـن وجود ندارد؛ چرا که او، به‌جای آنکه نماینده و نشان‌دهندهٔ محیط زندگی‌من

و امثال‌من و تمام مردم ایـن خطه باشد، از بالا سر ایـن اجتماع‌خیز برداشته و پریده، وموقع پریدن دماغش‌را چنان‌گرفته و دامنش‌را آن چنان جمع‌کرده است‌که نه‌گردی براین یکی‌نشسته ونه عفونتی‌نصیب آن‌دیگری گردیده است.

ولی راستی او این جهش وپرش‌را به‌سوی کدام هدف مقدس فردی، عرفانی، شعری و یا ماوراء طبیعی انجام داده است؟ موقعی که اجتماع به‌وسیلهٔ‌کسی نادیده گرفته شد، من می‌خواهم ببینم او درمقابل چه‌چیز اجتماع‌را فدا کرده و نوسانات آن‌را نادیـده انگاشته است ؟ توللی، در مقابل چیزی با ارزش وانسانی، جهان پرتحـرك معاصر را نادیده نگرفته است . او پریده است وکله‌معلق فـرو افتاده و در سوك نامرادی‌ها و ناکامی‌های جنسی غرق گردیده است؛ و از آن‌جاکه تمام فکر و ذکرش، عبارت است از ناکامی‌های جنسی و حتی از این راه هم بهره‌ای عاید این شوالیهٔ غم‌زدهٔ شیرازی و این مدیحه‌پرداز روز ـ مزد نشده‌است، او نمی‌تواند مخاطب نقد من باشد . مخاطب نقد من دراین مورد، خوانندهٔ شعر اوست‌که می‌خواهم صدسال آزگار، حتی اگر بی‌شعرنیز بماند، شعر توللی‌را نخواند ؛ ماکه چندسالی خواندیم، چه‌طرفی بستیم‌که اینك خوانندهٔ امروز او بخواند و طرفی ببندد!

۳

موقعیکه مردی قریب نیم قرن زندگی کرده است و مـوقعیکه چنین در افواه افتاده و در اقطار با بوق وکرنا چنین قلمداد شده‌است که او ده دوازده‌ساله شروع به‌شعرگفتن کرده است و این‌خود نشانهٔ عظمت بیکران و ابدی شخصیت شاعـری اوست ! موقعیکه مردی ، همزمان با نیمای ققنوس، شعر چاپ‌کرده وپشت سراو، کوتاه زمانی نماز گذاشته و سینه زده وبعد ناگهان خود را مراد و مقتدای جـوانان مستعد! شناخته است، من می‌خواهم ببینم این نیم‌قرن را چگونه دیده است و نقش او موقعیکه هرحرکتی ممکن بود برکتی به بار آورد و عده‌ای برسر همان حرکت و به‌امید همان برکت دست از جان خود شستند ، چگونه بوده است؟ من این حق را به‌خود می‌دهم کـه از او بپرسم : درچه لحظه‌ای از تاریخ، در چه موقعیت جغرافیایی، در میان چه مردمی و برای کدام تحول اجتماعی و ادبی سینه می‌زنی ؟ ایـن

سئوال‌ها را در زمانی که استعمار عینی، استثمار فرهنگی را نیزهمراه خودکرده است، باید از تمام شاعران و نویسندگان و قلمزنان آسیا و آفریقا و آمریکای لاتین کرد واگر آنها در هر کلمه ازکلمات نوشته ـ هایشان، از خونی که ریخته شده، مشتی کـه در مقابل مسلسل خـرد گردیده ، اسکلتی که در گوشهٔ تاریك زندان پوسیده و آرد شده ، و حرکت‌هایی که عقیم مانده‌اند ونباید عقیم می‌ماندند ، صحبت نکنند، باید محکومشان کرد. توللی به‌جای آنکه بتواند دست کسی را بگیرد، پای هرآنکسی را که دستی بلندکرده ، محکم گـرفته وعقب کشیده است، و با اشاعهٔ شعر تخدیر و خواب و خرافات عاشقانه، بیداری و بیدارباش اجتماعی ایران را عقب انداخته است . خواب و تخدیر ، مرگ قلابی و عوامفریبی ، غم وماتم ، ناکامی‌های جنسی ، مضامینی هستندکه با زبانی به‌ظاهر رسا و پرآهنگ، ولی درباطن قلابی‌وعقب‌ـ مانده و انعطاف‌ناپذیر، در قالب شعری که‌ممکن است فقط آن‌جوانك خنگ شیرازی را خرسند کند، گاهی جوانان ایرانی را از توجه‌به‌هر نوع واقعیت قابل‌لمس باز داشته‌اند. اگر ژورنالیسم کذایی سالهای سی تاچهل ویاقلمزنان به‌اصطلاح‌منتقد آن‌روزگار، احساس‌مسئولیتی، ولو ظاهری، می‌کردند ، ممکن بود خطر این مضامین برای همیشه از بین برود. متأسفانه وجود روزنامه‌نگارهای ذوق‌زدهٔ احساساتی‌ومنتقدان بی‌سواد نفهم سبب‌شد که غبغب شعرتوللی هرروز چاق‌تر وبادکرده‌تر از روز قبل گردد، درازتر شود و برسد به‌نافش وازآن نیز بگذردواز نظر دید شعری مفلوج و خانه‌نشین و بازنشسته‌اش نماید، طوری کـه اوج شعر توللی این باشد که در غزلی ناگهان بخواهد از مسند افلاس

خود به‌طرف زنی شوهردار خیز بردارد؛ ویا از زیر میز، پاهایش را ـ دور از چشم شوهر مادرمردهٔ آن زن ـ محکم برروی پاهای او فشار دهد (کدخدامنشی عاشقانه را می‌بینید؟) ، و یا از زنی شیرازی که تازه از حمام درآمده و برای نخستین‌بار توللی اورا دیده، دریوزگی عشق و تقاضای کام کند که شاید ابلهانه‌ترین مضمون رمـانتیك همین باشد ؛ چنین آدمی‌راکه به‌نظر می‌رسد، در خود فسادفئودالیسم منحط‌وفسیل‌ـ شده و اشرافیت گندیدهٔشب‌نشینی‌های توأم با افیون‌کشیدن را متمرکز کرده ، نباید بخشید و نباید به‌عنوان مظهر زوال نادیده گرفت و اگر حتی ازنظر شعری مرده باشد که آقای توللی مرده است، نباید ازاین ضرب‌المثل فارسی‌پیروی‌کردکه: مرده را نباید چوب‌زد: اتفاقاًمرده‌ای چون توللی را باید چـوب زد و حتی محکم‌تر هم زد تا برروی پـل ویرانهٔ زمان و معبر تار و مار شدهٔ تاریخ، درس عبرتی باشد برای‌همهٔ آنهایی که می‌روند و همهٔ آنهایی که می‌آیند. مرده‌ای چون توللی را نه‌فقط باید چوب‌زد ، بلکه حتی دوباره کشت و پوستش را کاه کرد و بر سر در تاریخ ادبیات آویخت تا مردم روزگار بدانند که اگـر نقد ادبی در این‌ملك ـ خواه سازنده و خواه ویران‌کننده ـ نبوده‌است، دلیل عظمت اشخاصی که شعرشان روی انتقاد ندیده نخواهد بـود . رمانتیکها از سال سی تا چهل نوعی سانسور به‌وجود آورده بودند که شعراصیل فارسی را سالها عقب انداخته بود. البته همین رمانتیکها هم اکنون نیز مذبوحانه می‌کوشند دستگاههای رادیو و تلویزیون‌را قبضه کنند و شعر خود را از طریق گویندگانی که بی‌دلیل صدای خود را در اختیار کش و قوس‌های احساساتی گذاشته‌اند تبلیغ کنند . همین

رمانتیکها ، طبق معمول سنواتی ، هم‌اکنون چنان پشت‌پا به اصول و مبانی اخلاق صنفی و ادبی زده‌اند و سازشکار از آب درآمده‌اند که با دکاندار مشاعره برسر یك میز به‌حل و فصل مسائل شعری می‌نشینند و بی‌خبر از این سخن ناصرخسرو که:

«در تنوری خفته با عقل شریف
به که باجهل‌خسیس اندر خیام»

بربازی مبتذل و خررنگ‌کن «جیم بده ، دال بده» صحه می ـ گذارند و رسماً ابتذال را شایع می‌کنند. اگر قرار براین باشد که شعر اصیل فارسی در اذهان مردم اثر کند، باید شعرخوانان تحت آموزش دقیق شعر خوانی قرار گیرند ؛ نحوهٔ قرائت اشعار ، گـاهی آن‌چنان سوزناك است که‌هرگز نمی‌توان‌به شعر گوش‌کرد . اغلب اشخاصی که شعر می‌خوانندگمان می‌کنند که شعر یعنی‌احساساتی شدن‌بی‌خود، و به‌همین دلیل موقع خواندن شعر، چه احساسات مبتذلی راکه‌برنازك ـ اندام واژه‌های فارسی تحمیل نمی‌کنند ! آنهایی که شعر می‌خوانند باید صدای کلمات، طریقهٔ ادای حروف ، وزن شعر و قدرت واژه‌ها را یاد بگیرند تا مردم از این افسون تبلیغات رمانتیك نجات پیدا کنند و از بی‌حالی خلاصی یابند . دراین مورد بخصوص من یادداشت‌هایم را در آینده چاپ خواهم کرد و در این‌جا به‌همین اشارهٔ کوچك‌اکتفا می‌کنم .

۴

می‌خواهم این نکته‌را نیز بگویم که‌من حالت رمانتیك‌را بطور دربست محکوم نمی‌کنم، چراکه‌حالت رمانتیك ، ازمکتب رمانتیسم، گسترده‌تر و وسیع‌تر است. تازه من حتی مکتب رمانتیسم اصیل راهم در عصر خود محکوم نمی‌کنم ، زیرا نوعی نیاز معنوی و فـردی و اجتماعی در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم دست به دست هم دادند و مکتب رمانتیسم‌را به‌وجود آوردند. اساس این نهضت‌ادبی بر تخیل فردی و خلاقیت براساس تخیل بود ودر واقع عکس‌العملی بود به‌حق و درست ، در برابر مکتب کلاسیك که با زبانی کلیشه‌ای می‌خواست اخلاقی محدود را تعلیم‌دهد. نهضت رمانتیسم، عصیان‌علیه بینشی قراردادی دربارهٔ طبیعتی تفننی و تزئینی بود که مکتب کلاسیك از آن جانبداری‌می‌کرد. به‌همین‌دلیل رمانتیسم نوعی‌بازگشت به سوی

بدویت طبیعت بود، طبیعتی که ازنظر« روسو »، رسول رمانتیسم ، در وجود خود نیکی بی‌پایان را قرار داده بود، طبیعتی که به‌وسیلهٔ انسان کثیف و آلوده شده بود وباید پاکی ونیکی ابتدایی خودرا درنهضت رمانتیسم باز می‌یافت. علت‌علاقهٔ آتشین شاعران مکتب رمانتیسم به‌ـ فاصله‌های دور ـ هم‌از نظرزمانی وهم ازنظر مکانی، به‌خواب ورؤیا و عشق ـ عشقی کشنده وقهار اما صمیم ـ ازهمین‌جاست.

البته همهٔ این‌صفات، در همهٔ شعرای آن دوره به یکسان قابل قبول نیستند. حرف سست و احساساتی در قالب شعری گریه‌آور ، ربطی به‌رمانتیسم اصیل اواخر قرن‌هیجدهم واوایل قرن نوزدهم‌ندارد. مکتب رمانتیسم، درکنار ، و بلافاصله بعداز انقلاب کبیر فرانسه که خود انقلابی علیه اشرافیت کلاسیك است، پیدا می‌شود ولی این انقلاب دربطن خود تمام صفات‌بورژوازی راکه بعدها در قرن‌نوزدهم تبدیل به‌کاپیتالیسم می‌شود پرورانده است وبه‌همین دلیل نهضت ادبی همزمان با چنان نهضت اجتماعی، بامکاتب ادبی قرن نوزده بسیارفرق دارد، همانطورکه انقلابات اجتماعی قرن نوزده وبیست با انقلابات اجتماعی قرن هیجده فرق دارند. پس شعر جدید در تمام دنیا زاییدهٔ محیط و فضای روانی و اجتماعی خاصی است‌که با محیط و فضای اواخرقرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم فرق می‌کند واگرکسی‌مقدار زیادی از خصوصیات مکتب رمانتیسم زوال پذیرفته درطول یك قرن وئیم را ، بادیدی بیمارگونه ، با تخیلی ضعیف و با زبان‌بسیارمحدودو تا حدی اشرافی تقلیدکند، از نظر تاریخی شعرش پا درهوا و به‌همین دلیل محکوم به‌زوال خواهد بود. براثر گذشت زمان نهضت رمانتیسم

که در دوران خود اصیل می‌نمود، به‌صورت چیزی قلابی در آمد : یعنی عده‌ای از شاعران اواسط قرن نوزده به‌تقلید چیزی پرداختند که اصالت خودرا در زمان‌خود نشان داده بود و در دورانی دیگر نمی‌ـ توانست اصالت داشته باشد. درحدود هفتادسال‌آخرقرن نوزدهم ، انگلستان ، حتی عاری از شاعرانی است‌که مجموعاً نصف اصالت و اهمیت یکی ازشاعران بزرگ مکتب رمانتیسم اوایل قرن نوزدهم را ندارند. به‌دلیل آنکه آنها درقوس نزولی یك‌مکتب زندگی می‌کنندو از نظر عاطفی وفکری، جیره‌خوار شاعران اصیل رمانتیك هستند و البته هرمکتبی پس‌ازآنکه به‌اوج‌خود رسید، مجبور است قوس‌نزولی خودرا طی‌کند، منتها اگر زمان ومکان باروری ایجاب کنند ، بدون تردید،مکتبی‌دیگر، بدست شاعرانی تازه نفس، جای مکتب مرده را خواهدگرفت،وگرنه هرقدر هم که شاعر وجود داشته باشد، باز شعر به‌معنای‌واقعی وجودنخواهد داشت. ومگر ازاین‌نظر، شعر بعدازحافظ تا دوران مشروطیت، سرمشق خوبی نیست‌که ما نمی‌خواهیم از آن عبرت بگیریم ؟

در اواخر قرن نوزدهم ، مکتب سمبولیسم ، تخیل دور پرواز رمانتیسم‌را به‌سوی‌قشرهای درونی وقوف بشری راند ودر ذهنی‌کردن شعر پیشقدم شد؛ توصیف‌که اساس تخیل رمانتیسم بود، جای خود را به‌اشارات و کنایات ذهنی داد . همزمان با سمبولیسم و در دههٔ آخر قرن‌نوزده، فروید، تحتانی‌ترین قشر ذهنیت بشری، یعنی ضمیر ناخودـ آگاه را کشف‌کرد. چندسالی‌قبل از او «نیچه» و «کی‌یرکه‌گور»، فلسفهٔ بشریت را چنان دگرگون ساخته و نوسازی‌اش‌کرده بودند که فلاسفهٔ

کلاسیك، اهمیت سابق‌خودرا هرگز نمی‌توانستند درقرن‌بیستم‌به‌دست آورند. مطالعات «برگسون» درزمان، کنکاش‌های «جویس» رمان‌نویس درزبان، تأثیر انقلاب مارکس در جهان، کوشش سوررئالیست‌ها در فرانسه و ایماژیست‌ها در انگلستان، بازگشت «پروست» به‌سوی‌حافظه، از یك‌سوی، و از سویی دیگر، گسترش استعمار و همه‌جانبه شدن آن ومثله شدن تمامیت دوسه قارهٔ بزرگ عالم برای رفاه حال‌کمتر از یك دهم مردم جهان، تغییر جهت استعمار در طول سال‌ها برای ایجاد استثمار ذهنی و فرهنگی‌درکشورهای عقب‌افتاده، کشتارهای دوجنگ مهیب و پیدایش نیهیلیسمی حاکم برجوامع مترقی، پیدایش دیکتاتور کبیری چون هیتلر و تمرکز تمام درنده‌خویی های حکومتی در وجود او، پیدایش تبلیغات جدید حکومتی براساس روش‌های‌هیتلری وتقلید «مینی‌دیکتاتور»ها از پیغمبرکبیرشان هیتلر، ایجاد جنگ‌های‌منطقه‌ای و پرشدن تمامی‌صفحات‌روزنامه‌ها باعکس‌های آزردگان وتحقیر-شدگان وکشته‌شدگان و مردگان، بوق وکرنای‌آزادی‌بخش! کشور-های گنده‌شدهٔ دنیا در سرتاسر جهان، قیافهٔ لنین درکنار تزار روس، لنگ‌گاندی درکنار عصای «چمبرلن»،پوست سوختهٔ «لومومبا» درکنار غبغب چرب و چیلی «چومبه» و هزاران فکر و احساس، حرکت و سکون،و قیافه و جلوه، چهرهٔ قرن بیستم‌را به‌وجود آورده‌اند. با این شرایط، حتی بزرگ‌ترین شاعر اوایل قرن نوزدهم در عصر حاضر پا درهوا خواهد بود تا چه‌رسد به‌کسی‌که ازصفات مبتذل ویابه‌ابتذال گراییدهٔ آن شاعر استفاده می‌کند، تمامیت عصر حاضر را نادیده می‌گیرد ومی‌گوید:

او، آن امید جان من،آن سایهٔ خیال
می‌سوخت در شرارهٔ گرم‌خیال‌خویش
می‌خواند در جبین درخشان ماهتاب
افسانهٔ غم مـن و شرح ملال خویش

و یا خطاب به‌شوالیه‌ای چون خودش می‌گوید:

تشنه، ای بس‌که به آغوش گنه رفتی و باز
آمـدی تشنه‌تـر از روز نخستین به‌کنار
همسرت ناله برآوردکه: «ای‌اف به‌توشوی!»
دلبرت، چهره برافروخت که: «ای‌تف به‌تو یار!»

ویا در نقش یك «دون‌ژوان» پیرکه‌گاهی یکدفعه تبدیل‌به«نرون» هم‌می‌شود - ومعلوم نیست چرا؟ - می‌گوید:

به! بربناگوش دل‌انگیزت چه‌زیباست
آن سایه روشن‌های رقص گوشواری
خواهم که گستاخانه بوسم‌نرد شویت
جامی بده، تا وارهم از شرمساری
در کاسهٔ ناف تو، می شیرین‌تر افتد
دیوانه‌ام، عیبم مکن زین می‌گساری
از زیر میزم پا فشردی بر سر پای
زان‌رو کنم در راه عشقت پا فشاری
دانی که گوش آموز آواز تو هستم
گرپرزنان، خیزی به‌دوشم چون‌قناری

این عاشق دلخستهٔ پنجاه ساله که زندگـی‌اش در پرحادثه‌ترین پنجاه سال تاریخ گذشته است، گاهی مثل یك جـوان حرمان کشیدهٔ

به‌حسرت نشسته و از همه چیز محروم اواخر قرن هیجدهم ، زمانی مثل یك «دون‌ژوان» غرق در گناه ابلیس‌صفت و فاسد اواسط قرن نوزده ، و زمانی دیگر مثل یك پیرمرد خوشگذران دوران نرون که می از ناف زنان بنوشد و ازسر مستی زنان اطرافیان خود را غلغلك‌بدهد، حرف می‌زند ، به دلیل این که چشمش را بر هرچه در اطراف خود می‌بیند ، بسته ، زیج‌نشین هوس‌های بچگانه و خودخواهی‌های ابلهانه گردیده است.

گفتم که من حالت رمانتیك را محکوم نمی‌کنم، فقط تأثیر - پذیری از یك مکتب مرده و بدل شدن به‌مرده‌ای مرده‌تر از آن مکتب را محکوم می‌کنم . حالت رمانتیك از ازل با بشر بوده است و تا ابد با او خواهد ماند . حافظ و مولوی، گاهی دستخوش حالات رمانتیك می‌شوند؛ «نیما»ی اجتماعی گاهی حالت رمانتیك دارد و بودا وعیسی و موسی نیز بارها دچار حالات رمانتیك شده‌اند . و هستند شاعرانی که بدون پیروی از مکتب رمانتیسم - مرده یا زنده‌اش - خود به‌خود به‌سوی رقت‌صاف و پاك حالت رمانتیك رانده‌شده‌اند . حالت‌رمانتیك در موقعیت‌های غنایی و تغزلی شدیدتر احساس می‌شود،به دلیل اینکه شاعر از پشت نقابی که تصویر معشوقی تلطیف یافته از آن پیداست ، جهان اشیا را می‌بیند وچنین بینشی با رمانتیسم فکسنی شاعران‌گریان وسوزناك فرق‌دارد. موقعی که نیما می‌گوید:

«تو را من چشم در راهم شباهنگام»

و فرخ‌زاد می‌گوید:

«کسی به‌فکر گلها نیست کسی به‌فکر ماهی‌ها نیست»

و شاملو می‌گوید:

«ازمهتابی به‌کوچهٔ تاریك‌خم‌می‌شوم‌و به‌جای‌همهٔ نومیدان‌می‌گریم»

نوعی جهت رمانتیك می‌گیرند که ارتباطی به مکتب رمانتیسم ندارد. این جهت‌رمانتیك‌ممکن است دربعضی شعرهای‌مکتب‌رمانتیسم نیز وجود داشته‌باشد،زیرا همانطور که‌گفتیم‌این‌حالت یکی‌ازخصایص ابدی شعر است ونیز امکان دارد حتی در غیررمانتیك‌ترین شعرها نیز راه‌یابد، همان‌طوریکه سیریل‌کانالی[1] در شعر یکی ازمدرن‌ترین‌شاعران جهان، یعنی « الیوت »، خصائص رمانتیك پیدا کرده وآنهارا نشان‌داده است، درحالیکه منسوب‌کردن «الیوت» به مکتب رمانتیسم ، همانقدر احمقانه است‌که مثلاً واقع‌بین‌شناختن تولّلی و امثال او.

تولّلی و تولّلی‌وارها ، سرنا را ازسر گشادش می‌زنند و دربارهٔ رمانتیسم‌کاسهٔ گرم تر از آش هستند. اگر در مکتب رمانتیسم ، عشقی احساساتی و شورانگیز وجود داشت ، اینان عشق را ول کرده فقط احساساتی شدن‌را نگاه‌داشته‌اند ویادربارهٔعشق فقط احساساتی‌شده‌اند. اگر در مکتب رمانتیسم اشتیاق به‌وصل با معشوق وجود داشت،تولّلی و تولّلی‌وارها، در بارهٔ وصل چنان مبالغه‌آمیز حرف زده‌اند که گاهی شاعر را در حال مکیدن خون معشوق بدبخت می‌بینیم و زمانی دیگر، شاعر خونخوار را می‌بینیم که با حالتی سادیستیك می‌خواهد مردمك

---

۱ ـ Cyril Connolly،یکی از منتقدان به‌نام معاصر در انگلستان.

چشم طرف‌را مثل نخودچی و شاهدانه، زیر دندانهایش بیندازد و خرد کند و قورت دهد؛ چرا که عقل اغلب توللی‌وارها رسا نیست وآنها در بارهٔ یك ناراحتی کوچك، چنان از خود بی‌خود و غمگین‌و احساساتی ، ویا برعکس شقی و قسی‌القلب و خونخوار می‌شوند که آدم احساس‌می‌کند شاعر قصد دارد به‌هروسیله شده غرایز وهوس‌های اغراق شده‌اش را به‌رخ مردم بکشد. اگر هنر ـ همان‌طورکه منتقدی گفته است ـ در این باشدکه هنررا بپوشانیم ، توللی و توللی‌وارها ، قدرت‌پوشاندن هنر خودراندارند و چون پیوسته ملعون ومطرودبودن، غمگین و بدبخت بودن، عاشق ومعشوق بودن، شهوانی وشهوت‌پرست بودن، هنرمند و هنرشناس بودن خود را به‌رخ می‌کشند ، خواننده احساس می‌کندکه این‌مبلغین نفرت و شهوت، دروغ می‌گویند ونباید حتی یکی از این نسبت‌هایی راکه این‌ها به خود می‌دهند قبول کرد ، چراکه این‌ها دربارهٔ بدبختی ، عشق ، غم ، هوس و شهوت شعرنمی‌گویند، بلکه شایعه‌سازی می‌کنند . نگاهی کوتاه به‌عنوان اشعار توللی و توللی‌وارها ، خود دریچه‌ای به سوی این تظاهر شاعرانه خواهد گشود . عنوان‌هایی مثل «پشیمانی» ، «عشق رمیده» ، «دور» ، «آرزوی گمشده» ، «ویرانهٔ امید» ، «هوسناك» ، «پیشواز مرگ» ، «دخمهٔ راز»، «دیو درون» ، «زبان نگاه» ، «لبریز گناه» ، «ملعون» ، «رنج مدام» ، «رسوا» ، «پلید» ، «تابوت» ، «افسونگرك» ، «لابهٔ ابلیس»، «شراب‌شعر چشمان تو» ، «زهر شیرین» ، «خورشید وجام» ، «چرا ازمرگ می ـ ترسید؟» ، «شکوفه‌ای برای شراب» ، «از خدا صدا نمی‌رسد» ، « جام اگر بشکست» ، «اشك خدا» ، «بیمار» ، «ناشناس» ، «هوس‌ها » ، «در

هرچه هست ونیست» ، «ملال تلخ» ، «گمراه» ، «رقص اموات» ، «نیاز» ، «شمع و سایه»، «آخر دلست این» ، «وفا» ، «دام‌بلا»، «ناله»، «ناله‌ای بر هجران» ، «قصهٔ درد» ، «اشك ندامت» ، «خندهٔ غم‌آلود» ، «بیدل» ،«حسرت» ، «یارگمشده» ، «چراغ گمان» ، «بیمار» ، « دیار درد» ، «کویر پندار» ، «تا شب افسوس» و دهها اسم دیگر از این‌قبیل در دیوان‌های این شاعران دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ تظاهر به‌غمگین بودن وعاشق بودن و دردمند بودن و شهوانی بودن است. چون‌تظاهر هست، دیگر هنر نیست . چراکه هنر در صمیمی بودن و در پوشاندن وعقب‌راندن تظاهراست نه درشایعه‌سازی در بارهٔ مقداری مضامین به‌اصطلاح شاعرانه.

بزرگترین عیب مکتب رمانتیسم بیمارگونهٔ ایران این است که شاعران این مکتب تخیل را با خیال‌بافی اشتباه می‌کنند و به‌همین‌دلیل از سرزمین تجربه وهرآنچه لمس کردنی ، عینی و واقعی است، خود را به‌عمد تبعید می‌کنند و چون ازطریق عشق و شهوت ومرگی قلابی بهتر می‌توانند برای جوان‌های پانزده، شانزده هفده‌ساله ژست‌شاعرانه بگیرند، دائماً از این موضوعات در یك محیط غیرقابل‌لمس شعری حرف می‌زنند، و از آنجاکه ذهن اینان انباشته از همان موضوعات بویناك است وبه‌علت همین انباشتگی وشهوت‌بارگی، تنبل وتعارفاتی و یبس بار آمده‌اند،دیگر نمی‌توانند در راه کشف قلمروهای مختلف تجربه، قدمی بردارند، چراکه برای هرنوع ماجراجویی در روح، در زبان و در قلمرو تجربه ، هوشیاری و بیداری و ورزیدگی لازم است و اگرکسی نسوج مغز خودرا مدتی به‌کندی و تنبلی وکاهلی عادت

داده باشد، در صورتیکه بازیافتن چستی وچالاکـی‌اش بکلی محال و غیرممکن نباشد، لااقل سخت وطاقت‌فرساست وشاید سالها طول‌بکشد تا مغز، آمادگی‌کامل برای جذب تجربه‌های جدید پیدا کند و آنها را به‌صورت شعر تحویل دهد.

از این‌رو اگر شاعری پس‌از بیست‌سال ضجه و مویهٔ رمانتیك، ناگهان دم از مسؤولیت دربرابر تجربیات خشن وظالم اجتماعی بزند، باید در صمیمیت او تردید کرد. چراکه‌ممکن‌است او جزیك‌ابن‌الوقت بیچاره کسی دیگر نباشد و یاممکن است از مسؤولیت به‌عنوان‌کلاهی شرعی برای پوشاندن ته‌کشیدن خود استفاده‌کند. زیرا او مدت بیست سال فقط‌گریه‌کرده است و اکنون چگونه می‌تواند در برابر تجربیاتی که درگذشته، پیوسته درحال‌فرار ازآنها بوده‌است از خود مسؤولیت نشان دهد؟ این‌کار ممکن‌نیست مگر اینکه مغز اورا در گوشه‌ای ازدنیا شست‌وشو داده باشند و ازسر تا پاشنه‌اش را بامسهلی شسته ورفته‌باشند و زبانش‌را از تلخی بیمارگونهٔ آن مضامین سیاه و عبارات و تصاویر قلابی‌پاك‌کرده‌باشند وبعدبهش‌گفته باشند:« Mon Enfant Terrible » بارك‌الله بدو بروجلو بگومن هم مسؤول هستم». مسؤولیت‌چیزساده‌ای نیست‌که شاعری شب بخوابد و صبح بیدار شود و چشم‌هایش‌را بهم بمالد و دهن‌دره‌ای بکند و بگوید: «ما هم مسؤول هستیم» . مسؤولیت مستقیماً با تجربه ، حافظه و تخیل ارتباط دارد و از آنجاکـه توللی و توللی‌وارها به‌تجربهٔ زندگی اجتماعی پشت‌کرده‌اند حافظهٔ چشم‌پوش آنها نتوانسته است از حوادث اجتماعی توشه برگیرد. در نتیجه این قبیل شاعران ملول به‌دنبال نوعی رابطهٔ ساده و تا حدی مبتذل «من‌وتو»

می‌گردند،رابطه‌ای‌که درمورد اینان، از « الگولاگینا » (Algolagnia) یعنی‌سادیسم و ماسوخیسم توأمان، درسطحی‌ترین‌شکلش،توشه‌گرفته‌است علت اینکه شاعران ملول ومضطرب رمانتیك همیشه از دست معشوق رنج می‌برند ولی به‌محض به‌دست آوردن معشوق می‌خواهند خونش را بمکند و برروی شکمش پایکوبی بکنند، این است‌که آنها جز از طریق آن رابطهٔ سطحی و بیمار نمی‌توانند با دیگران و با محیط خود ارتباطی برقرارکنند وچون سرسوزنی جلوتر ازدماغ خودرا نمی‌بینند تخیلشان ضعیف است و تجربه‌شان محدود . و یا در مقابل تجربه‌های زندگی خود شدت و حدتی‌عاطفی ازخود نشان نمی‌دهند.

دربارهٔ رابطهٔ حافظه و تخیل یادداشتی راکه قبلاً دراین‌کتاب آورده‌ام، باز نقل کنم تا کمبود خیالبافی‌های رمانتیك در مقابل تخیل واقعی بهتر روشن شود:

«قدرت تخیل، یعنی شور و هیجانی کامل که به‌کار می‌افتد تـا احساسها واشیا و تجربیات مختلف ومتعلق به‌زمان‌هاومکان‌های‌مختلف را در یك لحظهٔ خاص درکنارهم جمع کند و یا برروی یکدیگرمنطبق نماید و درلحظه‌ای،زمانی بیکران و در مکانی محدود، سرزمینی‌پهناور را ارائه دهد. قدرت تخیل فقط آن قدرت سرکش گـریز از مرکز و پراکنده‌کننده نیست، بلکه قدرتی است جهت تلفیق حالات مخالف‌و برداشت‌های گونه‌گونه از ادراك انسان از طبیعت . تخیل ، مستقیماً از حافظه توشه‌می‌گیرد، گاهی تداوم زمانی حافظه‌راحفظ می‌کند وزمانی، همه‌چیز را درهم می‌ریزد تا قسمت‌هایی از حافظه را بکند و به وسیلهٔ تصاویر آنها را کنار هم قرار دهد و یك حلقهٔ فکری و عاطفی ایجاد

نماید.»

شعری که براساس این برداشت از تخیل گفته شده باشد ،قابل‌ـ ترجمه به‌نثر نیست و اگر باشد در شکل منثور خودنیز، مفاهیم شعری خود را حفظ می‌کند، یعنی درنثر به صورت شعر باقی می‌ماند؛ چرا که این حرف «بودلر» کاملا درست‌است که «باید شاعر بود، حتی در نثر» و شعر واقعی اگر قالب ظاهری خود را از دست بدهد ، قـدرت مفاهیم شعری خود را هرگزازدست نمی‌دهد، درحالیکه شعررمانتیکها اگر به صورت نثر درآید ، مبتذل‌ترین حرفی خواهد بود که تاکنون فقط در نامه‌های عاشقانه نوشته شده‌است ، همهٔ رمانتیکها می‌گویند :

۱

«ای معشوق اشرافی تپل‌مپلی شهوت‌انگیز جام بردست که‌روی مهتابی نشسته‌ای و دورترین معشوق روی زمین هستی ، مـرا عذاب می‌دهی، چون به‌تو هرگز دسترسی نمی‌توانم پیدا کنم. من‌دارم می‌ـ میرم زیرا به‌تو دسترسی ندارم.

۲

ای معشوق‌تپل‌مپلی شهوت‌انگیز جام بردست تورا درعالم‌خیال گیر آورده‌ام. کاری ازدست من ساخته‌نیست فقط می‌خواهم‌خون‌تورا بخورم. عذابت بدهم، حتی بخورمت.»[1]

۱ ـ Femme Fatale یا La belle dame sans merci .نوع ایرانی‌اش‌معشوق‌ایده‌ال شاعران «ملول و مضطرب» رمانتیك است.

به‌همین دلیل روحیهٔ رمـانتیك روحیه‌ای است تنبل، ضعیف و متظاهر به‌شهوتران بودن، و توللی نمونهٔ کامل چنین روحیه‌ای است.

توللی، در مقدمه‌ای که بر «رها» در سال ۳۳ نـوشته به‌صراحت تمام‌گفته است که دیگر امکان شعر گفتن در شیوهٔ کهن ، باهمان زبان و بیان قراردادی وفرسودهٔ شاعران‌گذشته و در همان شکل و قالب سابق وجود ندارد. این مقاله که برای مبارزه با کهنه پرستان و متولیان ادب کهن نوشته شده ـ و خیلی‌هم با شور و احساس‌های انقلابی نـوشته شده است ـ نشان می‌دهد که توللی قصد داشت که دیگـر اسیر همان تمایلات کهنه‌پرستانه که مورد حملهٔ خود او بودند ، نگردد بلکه راه و رسم دیگری در پیش‌گیرد و زبان و بیان دیگری را مرسوم سازد و با زمان خود معاصر گردد. قسمت‌هایی از مقدمهٔ «رها» را نقل می‌کنم تا بعد مسیر حرکت توللی را از افکار دوران «رها»ی سال ۳۳تا پویه‌ی ۴۵ تعقیب کنم:

« ۱ ـ شاعر کهن‌سرای امروز مثلاً بدین تصمیم که این هفته نیز چکامهٔ جدیدی! در انجمن ادبی قرائت کند معمارروار در پـی تحصیل مواد ، بـازار پیچ در پیچ محفوظات را به‌پای خیال در می‌نوردد تـا سرانجام ارابهٔ گرانبارطبع‌را که ازمصالح هنری پیشینیان انباشته‌است درپای جرزهای دیرین‌سال قوافی، تهی کرده، دست به‌کارساختن‌ابیاتی بی‌ارج و قدرگردد.

۲ ـ تف سربالا (شعر به‌سبك کهن) جز برریش وی نخواهدافتاد و دیر یا زود غربال تندبیز زمان که هرچیز دیگری جز ابتکارات‌عظیم را از چشمه‌های لرزان خود عبور داده برخاك‌سیاه خواهد بیخت،بوی

نشان خواهد داد که موزهٔ روزگار این‌گونه آثار بی‌مقدار رابه‌غرفه‌های جاویدان خویش نخواهد نهاد.

۳ ـ اینان (کهنه‌پرستان) با سماجت عجیبی اوزان و قوافی و مضامین گذشتگان را اکثراً بـا وضعی درهم و ناخوشایند به‌خورجین تقلید ریخته، به‌قول خود به‌استقبال آنان می‌روند.

۴ ـ شاعر کهن‌سرای امروز: این اجسادبی‌روح (کلمات فرسوده) را از دهلیزهای سرد قرون عبور داده و بی‌جان و خاموش بـه دخمهٔ تاریك غزل می‌کشاند و آن‌وقت متوقع است که با این مرده‌کشی ادبی شنونده‌را مولوی‌وار به‌جوش آورده و یا خواجه‌سانش از بادهٔ عشق و محبت سیراب نماید.

۵ ـ منظور این است که در ساختن و پرداختن اشعار جـدید به‌جای استفاده از فراش باد صباکه اینك همچون نامه‌رسانی فـرتوت مستحق بازنشستگی است! ویا تکرار تهوع‌انگیز نظایر این مضمون که با همه بی‌نوائی ازبرکت یاقوت سرشك توانگر شده واز دولت اکسیر عشق چهری زرین یافته‌ایم، به‌سراغ مضامین و استعارات جدیدشتافته از آوردن تشبیهاتی از قبیل قد سرو، لب لعل، زلف‌سنبل، نارپستان، موی میان و طاق ابروکه در اثر نسخه برداری فراوان گویندگان کوتاه‌طبع، ازاوج شامخ ابتکار، به‌لجنزار سیاه ابتذال افتاده است خودداری کنیم.

۶ ـ نگارنده با آوردن ترکیبات روزگستر، شب‌نورد، خود-فریب، پنهان‌گریز، خون‌جوش[1] ونظایر این‌ها تا حدودی دامن گفتار

۱ ـ دلبستگی به‌این‌قبیل کلمات عاری ازحقیقت است که شاعران رمانتیك را به‌فرار ازمحیط دعوت می‌کند.

را ازچنگ سخت‌گیر جملات وعباراتی که معمولاً در اثر مضیقهٔ ادبی فوق جانشین این‌ترکیبات می‌گردند، بیرون کشیده است!

۷ ـ دستهٔ سوم الفاظی ازقبیل افسانه، افسونگر نیمروز، نیمرنگ و دلاویز می‌باشند.

۸ ـ روشن‌تر اینکه در اغلب اشعار قدیم قطار مضامین و الفاظ از خود اراده‌ای نداشته طفیلی و دنباله‌رو لکوموتیو قـوافی می‌باشند حال آنکه‌درشعر جدید اگرنه به‌طورکمال، دست‌کم تاحدی این‌نقیصه مرتفع گردیده است...»

و اکنون دو سه قطعه از اشعاری را که طرف حملهٔ این سخنان توللی است درج می‌کنم تامعلوم شود شاعر ذوق‌زدهٔ احساساتی ازچه چیز دفاع می‌کند و به چه چیز حمله می‌کند و تا چه حد در برداشت شعری‌اش صمیمیت به‌خرج داده است:

هان! بر چه و بر مصطبه‌خوان طرب‌انداز
نظمی ده و بزمی نه و شوری عجب‌انداز
تا دست درازی نکنم بر لب و ساقت
بوسی به من بلهوس بـی ادب انداز
می، خوشترم ازمستی تریاك اصیل است
از محفل مـا ، قصهٔ اصل و نسب انداز
کارون توام ، بـا من دلخسته بپیوند
با موج خوشم در بر شط‌العرب انداز
می ریز به‌جامم ، که نیم زاهد سالوس
کالوده زبان ، گویمت آب عنب انداز
براین دل تازی زده ، تامهر وآبان است
مهری‌کن‌و، سنگ‌رمضان در رجب انداز

باد صبحم چو در آن زلف سیه جاکنمت
سر به‌صحرا نهم از شادی و رسوا کنمت
ای بنا گوش سمن‌بویه، برآنم‌که چودوش
بوسه فرسود لب مست تمنا کنمت
جام عشقی مگر ، ای ناف دلاویز نگار
که پر از نوش می ناب گوارا کنمت
گلبنا ! تاکه در افشانمت از خندهٔ شوق
غلغلك سوز سر انگشت هوس‌را کنمت

این شعرها ازنظر آقای توللی در مقدمهٔ رها بسیار مبتذل هستند و درآنها «اوزان و مضامین و قوافی گذشتگان به‌خورجین تقلیدریخته شده‌اند» ، در آنها«قطار مضامین و الفاظ از خود اراده‌ای‌نداشته‌طفیلی و دنباله‌رو لکوموتیو قوافی هستند» ، سراینده این‌غزل‌ها «شاعر کهن‌سرای امروز ... این اجساد بی‌روح (کلمات فرسوده)را از دهلیزسرد قرون عبور داده ، بی‌جان و خاموش به‌دخمهٔ تاریك غزل کشانده‌است وآن‌وقت متوقع است که با این مرده‌کشی ادبی، شنونده را مولوی‌وار به‌جوش آورد و یا خواجه‌سانش از بـادهٔ محبت سیراب سازد» . گویندهٔ این اشعار ، از نظر آقای توللی ، هیچ‌گـونه استعدادی برای شعرگفتن ندارد و بی‌خودی زور می‌زند. و عجب این‌جاست که‌همین اشعار و پنجاه غزل و قصیدهٔ بدتر از ایـن‌ها را جز شخص شخیص توللی، شخص دیگری نسروده است و انتقاد هفده سال پیش توللی ، در مورد شعر امروز خـود او ، بیش از شعر هر شاعر دیگر و نظم هر ناظم دیگری صادق است و توللی ماشهٔ تفنگ را به سوی خـود چکانده‌است وجز خود هدفی دیگررا به‌خون و خاك نغلطانده است و

به قول‌خودش این «تف‌سربالا» جزبه‌ریش‌خود، برریش شخصی‌دیگر نیفتاده است.

۶ ـ درکتاب«رها»ی توللی ، شعری‌هست به‌نام «فردای‌انقلاب» که‌درسال ۱۳۲۴ سروده شده‌است، یعنی‌همزمان‌با انتشار «التفاصیل» ، دیوان اشعار اجتماعی توللی‌که بیشتر جنبهٔ مزاح و خنده دارد تا جنبهٔ جدی، وای‌کاش توللی، انعطافی راکه ازنظرزبان برقطعات«التفاصیل» حاکم کرده است، بعدها برقطعات جدی خـود نیز حاکم می‌کرد و به‌جای انتخاب کلماتی‌که فقط ازنظر خودش «خوش‌آهنگ و رسا»! هستند، واژه‌هایی‌را انتخاب می‌کردکه با زبان زندگی‌امروزهمسایگی دارند و از واقعیت و حقیقتی برخوردار هستندکه کلماتی مثل «افسانه و دلاویز و افسونگر»، کلمات محبوب توللی و توللی‌وارها، نیستند.

باری، درشعر «فردای انقلاب» ازمجموعهٔ «رها» ، توللی،پرچم رهبری دهقانان وکارگران‌را به‌عهده می‌گیرد، و در صفوف مقدم آنها بانیروهایی‌که ازنظر خودش اهریمنی هستند درمی‌افتد. شیوهٔ جنگش با نیروهای‌اهریمنی، شیوه‌ایست‌که هالیود درفیلم‌های‌جنگی وجنگهای داخلی ازآن استفاده می‌کند.

آقای‌توللی درجلو وقاطبهٔ پرولتاریا پشت‌سر ایشان، بدون‌اینکه ازچیزی وحشت داشته‌باشند، می‌دوند تا بساط اهـریمنی را برچینند . آقای توللی از آنجاکه در صف مقدم همه‌قرار گرفته است، درهمان حملهٔ نخستین ، در خون خـود فرو می‌غلطد ؛ کارگـران و دهقانان ، «منقلب‌تر و کین‌خواه‌تر» می‌شوند تا اینکه بالاخره انقلاب‌را به‌سامان می‌رسانند. از این‌شعر دونتیجه می گیریم‌که یکی را آقای‌توللی‌گرفته،

گفته است :

فـــردای انقلاب
بر صحن کارزار
نیمای ۱ من مرا
می‌جوید اشکبار
من مرده‌ام ولی
شادم که صد چواو
شادند و کامکار

نتیجهٔ دوم را من می‌گیرم: دلم می‌خواهد دست آن طفل معصوم «رها»ی آقای توللی را که به‌شیوهٔ فرزندان انقلابیون در فیلم‌های کارگردانان «متروگلدوین‌مایر»، در صحن کارزار به‌دنبال مرده یا زندهٔ پدرمی‌گردد بگیرم و اورا به‌سوی «پویه» رها کنم. دلم‌می‌خواهد به آن بچه‌بگویم: «گریه نکن جانم ، بابات فقط یك شوخی ساده کرده ، هم به‌تو دروغ گفته و هم به‌ما ، اشکهاتو پاك کن ، با من بیا ، تـا باباتو بهت نشون بدم . ببین جانم پدرت بیست و دوسال پس از شهادتش در آن صحن کارزار ، اینك شنگ و شاد ، با خودش کنار آمده ، خیال‌های بیهوده را از سرش بیرون کرده ، آن انقلاب رمانتیك را ول کرده ، و چون می‌داند که:

هرکسی‌کو دورماند از اصل‌خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

دیگر بکلی از آن کارهای بچگانه دست‌شسته، به‌سوی شیوهٔ آبا

۱ ـ نام دختر گوینده نیماست (این‌حاشیه از آقای توللی‌است نه از من).

و اجدادی برگشته و برمخدهٔ نرم فئودال تکیه‌داده، کنیزکی بر کنارش نشانده است و می‌گوید :

بستی زن و ، آن دود نوازنده به‌من دم
تا بوسه‌زنم برلبت از دود و دمی خوش

آره جونم اشکهاتو پاك کن که خدا را خـوش نمی آید گریه بکنی. برو پیش‌بابات ببین چه‌شعر خوبی واسهٔ این دور و زمانه‌ساخته:

جمشید زمانم من و ، جامم لب نوشت
افسانه پرستان ، همه با جام جمی خوش
خواهم که تبی گردم و درجان تو ریزم
تا شور وجودم شکند در عدمی خوش
برخیز و دمی، پیش‌من داشده بخـــرام
ای شعرخرامان دل، از ناز و چمی‌خوش
صد چامه نگارد دل شوریده گـــر افتد
ازساق تو، در دست‌خیالش قلمی خوش

۷ ـ آنچه توللی را به‌نام شاعر نوپرداز معروف کـرده است ، «رها» است و پشت سرش «نافه» . در صفحات گـذشته به بعضی از خصوصیات اشعار ایـن دو کتاب ، اشاره کردم و بیمارگونگی دیـد شاعرانهٔ توللی و توللی‌وارها را توضیح‌دادم. اکنون درپایان این‌بحث ویژگی‌های شعر توللی‌را به‌طور خلاصه می‌نویسم و این نکته‌را نیز می‌افزایم که بسیاری ازاین ویژگی‌ها، درمورد سایر شاعـران رمانتیك ایران نیز صادق است.

الف ـ ازنظر قالب،توللی رمانتیك، نیمای واقع‌بین را نفهمیده

است، و به‌همین دلیل به‌استثنای یکی دومورد نـاچیز، در اغلب موارد از قالب چهارپاره استفاده می‌کند که خود قالبی است محدودکننده و متحجرتر از قالب مثنوی وغزل، ودر نتیجه شاعرهنوز بطول‌مصرع‌ها و قافیه‌های عذاب‌دهنده زنجیر شده است. توللی ازآنجاکه در خـود جرأت و قدرت شکستن اوزان عروضی را نمی‌دید، به‌جای آنکـه پیشنهادهای نیما را بپذیرد ودر راه‌توسعه وتکمیل آنها زحمتی‌به‌خود بدهد، از نظر قالب دربرزخی از قالب نیمایی وقالب شعرکهن فارسی زندگی می‌کند. او قالب شعر نیما را تا حدود افسانه می‌فهمد و قبول دارد ولی محافظه‌کاری اشرافی‌اش به‌او اجازه نمی‌دهد که قدمی فراتر نهد ودر تجربیات نیما غرق‌شود وبعد در صورتیکه آن تجربیات را نفهمید، بیاید از سرلجبازی چنین یادداشت بچگانه‌ای را که حاکی از عدم شعور برقالب شعر امروز است، چاپ‌کند. می‌نویسد :

«راستش اینکه نیما خود دیرگاهی بود تا قالب پرداخت افسانه را از دست فروگذاشته درعوض با سرودن اشعاری‌که مصارع! کوتاه و بلند آن لبریز مبهمات بود چنین می‌پنداشت‌که باعرضه کـردن این «کلاف‌گره‌پیچ» رسالت‌خود را درباب تحول شعر به‌پایان برده است! حال‌آنکه در سروده‌های اخیر وی، اگر چه هنوز ایقاعات عروض را نقشی به‌کم‌وبیش برعهده مانده‌بود ولی نحوهٔ ختم وبرش هرمصراع، چنان نبود‌که قاعده و آئینی برآن توان‌نوشت وچه بساکه تیغهٔ‌استاد... به‌جای بریدن بندگاه طبیعی بحور و زحافات، درست در جایی فـرود می‌آمدکه مقبول ذوق‌سلیم نمی‌توانست بود.»

اولاً باید از توللی سئوال‌کردکه «ذوق‌سلیم» یعنی چه؟ اگرذوق

سلیم، ذوقی است‌که شما دارید و بدان‌وسیله هرچه را مألوف‌ومأنوس ومفهوم است، می‌پسندید و هرآنچه راکه در حجره‌های تنگ مغزتان نمی‌گنجد، ازخود دورمی‌کنید، پس مرگ برآن ذوق‌سلیم! ولی اگر منظورتان از ذوق‌سلیم، ذوقی است‌که به‌دنبال‌کشف ظرفیت‌های جدید زیبایی درکلام وشعر وهنر وطبیعت است، پس‌بهتر آنکه شما از ذوق سلیم دیگر سخنی به‌میان نیاورید.

ثانیاً چرا توللی ـ حتی در این سن و سال که هست ـ به خود زحمت آموختن چیزهایی راکه به‌راحتی می‌تواند بیاموزد نمی‌دهد؟ این تنبلی وکاهلی آخر چه مفهومی دارد؟ کافی است‌که به شماره‌های چهارپنج سال پیش مجلهٔ پیام‌نوین مراجعه‌کند و بداندکه تقطیع‌نیمایی را «اخوان» چگونه توضیح داده است. گر چه خیلی‌ها این مسائل را خود دریافته ونیازی به‌خواندن مقالات امید ندیده‌اند ولی آقای توللی که به تنهایی قادر به‌درک‌این قبیل مسائل نیست، بهتراست به‌نوشته‌هـای کسانی مراجعه‌کندکه دربارهٔ‌آنها تحقیق علمی کرده‌اند وباصرف وقت وزحمت زیاد آنهارا برای دیگران توضیح داده‌اند.

در قالب چهارپاره، مثل شعر قدیم، اَزطول مصرع‌های مساوی‌و قافیه‌ها استفاده می‌شود. آخرشاعر امروز که به‌دنبال‌آزادی ازتنگنای این نوع قوالب ظاهری‌است به‌چه دلیل باید خود را دربست دراختیار زنجیرهای قوافی قرار دهد و مفهوم را فـدای چهار تا قافیهٔ نامفهوم گرداند؟

ب ـ تصویری‌که توللی از شاعر دارد، تصویر بسیار مضحکی است. برطبق این تصویر، شاعر همیشه آدمی است‌که آه می‌کشد و

ناله می کند، همیشه دست در موهای خود برده و عکس معشوقه‌ای را که زیبا و ظالم و شهوانی و سیمین‌بر و نازك‌تن و قدبلند و سیه مو و هزاران چیز دیگر است همیشه در مغزش گشوده است ؛ وشاعر همیشه به‌خاطر او و به خاطر خودش در رنج و عذاب ابدی به‌سر می‌برد ، تصویری که توللی از شاعر موقع آفریدن شعر دارد ، به‌یك شکل در چندین‌شعر بیان شده است که من‌فقط چهارپاره‌ای را به‌عنوان نمونه‌در این‌جا می آورم:

شاعری در برشمعی، سرشوریده به‌دست
می‌زند خط به‌سر بیتی ومی‌خواندباز
چشم‌افسونگری ازموج غم‌آلود خیال
می‌درخشد به‌خمیرش،چویکی‌چشمه‌ناز

توللی کوچکترین اطلاعی از نحوهٔ خلاقیت شاعرانه و سلسله مراتب آفرینش یك اثر هنری ندارد و هنوز گمان می کند که شاعر کسی است که مضامین و استعارات و تراکیب ! و تشابیه زیبا به‌کار می‌برد. شاید به‌همین دلیل است که درشعر توللی به‌استثنای‌یکی‌دومورد ناچیز آرمونئی که شعر نیمایی برآن تکیه‌کرده است، دیده نمی‌شود. درشعر توللی، هرگز نمی‌توان یك‌پارچگی ذهنی حاکم برآثاربزرگ هنری و ادبی‌را مشاهده‌کرد. شعر توللی را بایکبار خواندن می‌توان فهمید و دیوانهای رها و نافه و پویه را می‌توان برای همیشه فراموش کرد. پشت‌سر کلمات و استعارات توللی انسانی متفکر ـ انسانی که عمیقاً از حوادث متأثر شده باشد، انسانی که نه فقط در مورد مسائل مربوط به‌محیط خود، بلکه مسائل مربوط به‌سیر تحولی بشر از آغاز پیدایش تاکنون جهان‌بینی شاعرانه داشته باشد ـ نمی‌بینیم . در شعر

توللی همیشه به‌نوعی کوته‌بینی که ناشی از بی‌فرهنگی است پی‌می‌بریم وبه‌جای آنکه به جنون مورد ادعای شاعر در حق خودش دست یافته باشیم به نوعی نقص دماغی و کند ذهنی و سفاهت وقوف می‌یابیم . توللی در بعضی‌اشعارش ـ خواه موقعی که‌زنش‌را مخاطب قرارمی‌دهد و خواه خواننده و گاهی معشوقه‌اش را ـ جا به جا خود را هنرمند می‌خواند ، گاهی خود را سعدی دوران می‌داند و زمانی خود را ملعون زمان می‌نامد. این نوع تظاهرات عهدبوقی، برازندهٔ هیچ‌شاعر جدید ، به‌ویژه توللی که زمانی‌داعیهٔ رقابت با نیما را داشت‌نمی‌تواند باشد. ببینید چقدر مضحك است که انسان ، سخنانی از این قبیل بر زبان براند :

فریدون‌توئی؟! وه‌چه نغز است وگرم
به کار هنر، طبع جادوی تو !
خوشا بخت آن خسته، کز تاب عشق
نهد شرمگین ، سر به زانوی تو
فریدون منم آری ... آن بسته نای
که خم گشته بر دار هستی سرش
هنر ، پرتو افشان چو زرینه تیر
فرو مانده ، در نیلگون پیکرش

ج ـ شعر توللی ، واقعیت ندارد، یعنی انسان نه‌فقط پشت سر کلمات قیافهٔشاعری اندیشمندرا نمی‌بیند، بلکه در پشت‌سر آنها،هرگز به‌واقعیتی از زندگی و یا طبیعت که ملموس و حقیقی باشد، دست‌نمی‌یابد. اغلب صفاتی که توللی به‌کار می‌برد فقط به صورت صفت درشعر انجام‌وظیفه می کنند،درحالیکه صفات یك‌شعر باید همیشه جنبهٔاستعاری

وتصویری پیدا کنند و سهمی از آفرینش شعررا به‌دوش بکشند. مقداری از صفاتی راکه خالی از هـرنوع واقعیت و عینیت هستند و در شعر «رمیده» کتاب «رها» آمده‌اند در این جانقل می کنم: «کهن، یکه و تنها، رمیده ، غمگین ، گمشده ، گـرفته و سنگین‌نفس، آرام ، سهمناك ، ژرف ، تیره‌رنگ ، دور ، سیاه ، ویران، دوردست، شبگرد، مشوش‌یا خروشان، تندخیز ، خمیده»، وبازهم«رمیده».

اگر این‌صفات ازعینیتی که‌لازمهٔ‌هرنوع‌توصیف‌است‌برخوردار می‌شدند، از حجم خردکنندهٔ رمانتیسم کاسته می‌شد و اگر قیدها نیز واقعیت پیدا می کردند و اگـر معلوم می‌شد، «عشق رمیده» چیست و به‌جای گفتن اینکه عشق‌هم «رمیده» می‌توانـد باشد، چیزی کـه به نام «عشق رمیده» برای آقای توللی وجود دارد، نشان داده می‌شد، و اگر دهها «اگر» دیگر وجود نداشت وبر هر کلمهٔ شعر که‌دست می گذاشتی، مویهٔ‌رمانتیك به‌گوش نمی‌خورد، به‌جای آقای توللی، یك‌شاعربزرگ واقعی می‌داشتیم،ومن متأسفم که نداریم.

د ـ چیزی که من نتوانستم بفهمم این است که چگونه مردتیره‌بین و وحشت‌زده و تلخ وکینه‌توز کتاب «نافه» که دائماً به‌دنبال مرگ است، ناگهان در«پویه» تبدیل‌می‌شود به آدم‌شهوت‌ران چست‌وچالاکی که می‌خواهد هرلحظه به‌طرف معشوقه‌هایش خیز بردارد وکام بستاند؟ چگونه مردبدبین «نافه» تبدیل به‌مرد پرجوش و خروش «پویه»می‌شود تا جایی که هرروز حتی سه‌چهار غزل می گوید؟ آیا جز این است که آقای‌توللی، خطمشی اجتماعی خاصی‌ـحتی در مسائل‌بسیارخصوصی مربوط به‌خود ـ نیز ندارد وبیم آن‌می‌رود که تبدیل به‌عروسك‌کوکی

بی‌ارزشی شده باشد که هروقت کوکش کردند، شعر بگوید و اگـر دستی به‌سر و رویش نکشیدند، عاطل وباطل درگوشه‌ای بماند وبیش ازپیش بپوسد و نابود شود؟ در زمینهٔ شعر ممکن است از کج‌سلیقگی عده‌ای ناراحت بشویم، ولی با پیوند دادن این کج‌سلیقگی به‌یکی از کج‌سلیقگی‌های مکاتب ادبی وهنری آنرا قابل تحمل بدانیم؛ ولی آیا روشنفکر واقعی امروز، که زمانی توللی داعیهٔ حمایت از اورا در سر می‌پروراند، می‌تواندبه‌این سادگی تحمیق شود و توللی را به‌دلیل‌شانه خالی کردن از هر نوع مسؤولیتی ـ خواه اجتماعی و تاریخی و خواه مکانی و ادبی ـ ببخشد؟ آیا روشنفکر واقعی این روزگار، اگر روزی به‌سرنوشت توللی‌دچارشد، می‌تواند انتظار داشته‌باشد که پاك ووارسته و آزاده‌اش بخوانند؟

احمد شاملو

نمایندهٔ واقعی شعر امروز

۱

۱ ـ بعد از نیما، شاملو بهترین نمایندهٔ شعر امروز فارسی است و نیز پس‌ازنیما ، شاملو بزرگترین تأثیر را روی نحوهٔ تفکر شاعرانه گذاشته است.

با پشتکاری تمام‌که تنها در یك فدایی راستین شعرمی‌توان‌سراغ کرد، شاملو توانسته است درجهان‌واژه‌ها ـ به‌ویژه درقالبی‌که تاحدی خود مبتکر و به‌اوج رسانندهٔ آن بوده است ـ دو روح گهگاه متضاد شعری (حماسی و تغزلی) را با موفقیت درهم آمیزد واز لحاظ‌کمیت وکیفیت شاعری آن‌چنان پیش بتازدکه تمام شاعران همسن وسال‌خود را به‌یکباره تحت‌الشعاع قرار دهد. نوسانات گوناگون اجتماع ما را در زبان و بیانی تصویری و شعری می‌توان در شعر پرشکوه اوسراغ کرد .

۲ ـ شعر شاملو ، بی‌آنکه ویژگی‌های پاك شعری خود را از دست‌دهد، نشانهٔ قیام انسان در برابر ظلمت و تیرگی است و شاملو ، بی‌آنکه بامی برسر و گلیمی زیرپای داشته باشد ، در تمام عمرش که جز سیاههٔ دربدری‌ها ، بی‌سامانی‌ها ، سرگردانی‌ها و کوچ کردن‌های کولی‌وار از خانه‌ای به‌خانهٔ دیگر نیست، توانسته‌است جهان واژه‌هارا منزل دائمی خود سازد، بدان‌گونه‌که هیچکدام ازکلمات زبان شعرش ازحصهٔ شعری‌خود بی‌بهره نماند و در آیینه‌های صاف وپاك ذهن‌شاملو موجودیت خودرا ضبط وثبت نماید، آن‌چنانکه : «انسانی در قلمرو شگفت‌زدهٔ نگاه او ـ » «در قلمرو شگفت‌زدهٔ دستان پرستنده»اش ، «به‌معبد ستایش‌های خویش فرود آید.»

۳ ـ شعر شاملو، بیوگرافی اجتماع ماست در جهان شعر و نیز بیوگرافی خود اوست، با تمام فراز ونشیب‌ها ، با تمام دوستی‌ها و دشمنی‌ها، امیدها و یأس‌ها، عشق‌ها وقهرها، آغازها و پایان‌ها وآغاز-های مجددش. شاملو شعرخودرا در اختیار انسان‌گذارده است،انسانی که فقط در تمامیت قالب انسانی خود می‌گنجد و از هرنوع مرام یا دسته‌بندی تهدیدکننده گریزان است و به همین دلیل شاملو واقع‌بین‌تر از «مایاکوفسکی»است، زیرا مایاکوفسکی، گهگاه شعر خودرا وسیلهٔ تبلیغ مرامی خاص می‌کرد ولی شاملو ، مبلغ انسان است، با تمام خصائصش درجهان شعر.

۴ ـ هیچکدام از شاعران همسن‌وسال شاملو ، چون او به‌صافی وپاکی زبان این‌همه اهمیت نداده‌است وهیچکدام این‌همه متجددانه‌و مجدانه از برکت و نعمت واژه‌ها ـ در قالبی که به سوی آزادی و

محتوایی که به‌سوی آزادگی و وارستگی رفته است ـ بهره‌مند نشده است و هرقدرکه دیوانهای شعر اورا ورق بزنیم، درهرصفحه،احساسی نو، تصویری تازه، انسانی نیرومند و خلاق‌می‌بینیم، با بیانی که می‌کوشد همه‌چیز را دربرگیرد؛ هم‌زمانی که وزنی خاص وجود دارد ، مثل :

یاران ناشناخته‌ام
چون اختران سوخته
چندان به‌خاك تیره فرو ریختند سرد
که گفتی
دیگر
زمین
همیشه
شبی بی‌ستاره
ماند .

و هم زمانی که بی‌وزنی هست و کلمات در برابر مضمون ، منتهای ظرفیت آهنگ طبیعی خودرا بدون قید و بند می‌یابند. مثل:

عشق ما دهکده‌ئی است که هرگز به‌خواب نمی‌رود
نه به شبان و
نه به روز
و جنبش و شور و حیات
یك دم درآن فرو نمی‌نشیند

---

۱ ـ این مقاله چند سال پیش نوشته شده، درچاپ نخستین طلا در مس آمده است. مقالهٔ بعدی دربارهٔ شعرشاملو این اعتقاد مرا تعدیل می‌کند.

هنگام آن است که دندان‌های ترا
در بوسه‌ئی طولانی
چون شیری گرم
بنوشم .

و هم زمانی که دیگر برای بهتر خواندن شعر، نیازی به تقطیع هم نیست، زیرا سرعت و حرکت و رقص کلمات، شعررا از هرنوع تقطیع برروی کاغذ بی‌نیاز می کند، مثل:

پس آدم ــ ابوالبشر ــ به‌پیرامن خویش نظاره کرد ● و برزمین عریان نظاره کرد ● و به آفتاب که روی در می‌پوشید نظاره‌کرد ● و در این هنگام بادهای سرد برخاك برهنه می‌خلید ● و روح تاریکی بر قالب خاك منتشر بود ● و هر چیز بودنی دستمایهٔ وهمی دیگرگونه بود ● و آدم ــ ابوالبشر ــ به‌جفت خویش درنگریست ● و او در چشم‌های‌جفت خویش نظرکرد که در آن ترس و سایه بود ● و در خاموشی در او نظر کرد ● و تاریکی در جهان او نشست ●
و این نخستین‌بار بود ، برزمین و در همهٔ آسمان‌که‌گفتنی ناگفته ماند●

۵ ــ شاعر اصیل ، در خارج از چارچوب زمان و مکان خود نمی‌تواند وجود داشته باشد و اگر به زمان و مکان خود وفادار بماند و نمایندهٔ صمیمی نسل خود و انسان‌هایی که در کنارش زندگی می کنند باشد، بدون تردید به زمان‌ها ومکان‌های دیگر نیز متعلق‌خواهد بود واز همین طریق است که‌شاعر اصیل فرصت جاودانگی پیدا می کند وشاعر بدل، تنها به‌شهرتی که درنتیجهٔ کلی‌بافی خود و فهم کلی‌مردمی غیر-شاعر و شعرنشناس به‌دست‌آورده است، اکتفا می کند ، ولی‌زمان که

جاودانه درگذر است، پرویزنی است که از آن فقط ذرات پاك واصیل می‌گذرند و تنها انگلها و آشغالها می‌مانند تـا دستی نامرئی آنها را به‌گوشه‌ای ریزد و به‌فراموشی بسپرد. وشاملو ازآنگونه شاعرانی‌است که نسبت به‌شاعران همسن وسالش، ذرات بیشتری از مخلوقاتش اذن دخول از پرویزن زمان می‌یابند .

۲

۱ ـ درسال ۱۳۲۶، شاملو کتابی چاپ کرد تحت‌عنوان «آهنگ‌های گم‌شده» که خوشبختانه به‌زودی فراموش شد. این کتاب، شاید بدترین مجموعه شعری است که تاکنون چاپ شده است. اشعار این کتاب، کارهای جوان سوزناك و رمانتیکی است که به همه چیز این‌دنیا رنگی از آه و ناله وغم وتأثر قلابی می‌دهد و رد می‌شود. قطعات این کتاب، به‌استثنای یك یا دوتا، جملگی بی‌لطف‌اند، طوری کـه تصور نمی‌رود نویسندهٔ این قطعات پس‌از چندسال تغییر ماهیت‌دهد و شاعر متجدد وکامل‌و بالغی ازآب‌درآید. دراین‌قبیل قطعات تأثیرات‌لامارتین و ویکتورهوگو و حتی تأثیـر دشتی و حجازی و هدایت هم دیـده می‌شود. از نیما چندان خبری نیست و اگر هست بسیار ناچیز است. از قطعات این کتاب‌چنین برمی‌آیدکه شاملوهنوز درآن‌زمان نمی‌فهمید شعر یعنی چه؟ وهنوز زبان احساس‌را در دست نداشت و از هرگونه

بینش و جهان‌بینی بکلی خالی بود. پس از این کتاب گم‌شده، منظومه‌ای درآمد و بعد «قطعنامه» چاپ شد که شامل چهار شعر بود و بعد «آهن‌ها و احساس‌ها» منتشر شد که مجموعهٔ هشتاد وسه‌قطعه شعر بود. ولی، شاملو بعدها «هوای تازه» را چاپ کرد و منتخبی از سه کتاب قبلی را ضمیمهٔ اشعار جدیدتر کرد.

۲ ـ «هوای تازه» در زندگی شعری شاملو نقطهٔ عطفی است. در این کتاب، شاملو تأثیر نیما را می‌پذیرد و خودرا درمسیر شعرجدید فارسی قرار می‌دهد و در همین کتاب است که تأثیر خام «الوار» و تأثیر نسبتاً پختهٔ «لورکا» و «مایاکوفسکی» در شعر او مشاهده می‌شود. ولی تأثیر نیما ازهمه بیشتراست و دربسیاری از اشعاری که شاملو در قالب نیمایی در «هوای‌تازه» چاپ کرده است، دیده می‌شود. نخست به ـ تأثیرات شاعران خارجی اشاره می‌کنم.

در شعر «سفر» که این‌طور شروع می‌شود:

در قرمز غروب رسیدند
از کوره راه شرق دو دختر کنار من

ودر شعر «احساس» که بهتراست شش‌سطر آنرا درپایین بیاورم،

سه دختر از جلو خـــان سرائی کهنه ، سیبی سرخ پیش پایم
[افکندند

رخانم زرد شد ، اما نگفتم هیچ
فقط آشفته شد یکدم ، صدای پای سنگینم به روی فـــرش
[سخت سنگ.
دو دختر از دریچه، لاله عباسی گیسوهـــایشان را در قدم‌های
[من افکندند

لبم لرزید ، اما گفتنی‌ها برزبانم ماند
فقط از زخم دندانی که برلب‌ها فشردم ، ماند بر پیراهن
[من لکه‌ئی نارنگ...

نه ازنظر شکل ظاهری، بلکه ازنظر لحن‌وبیان و مضمون، ودر سطرهایی از اشعار بی‌وزن و دربعض‌اشعار فولکوریك شاملو تأثیر کلی نفس «گارسیا لورکا»، شاعر اسپانیولی، دیده می‌شود.

تأثیر «الوار» دربخش‌های ششم و هفتم «هوای‌تازه» دیده می‌شود. گاهی این اشعار به‌ترجمه‌هایی می‌ماندکه «شاملو» خود از «پل الوار» کرده‌است. مثلاً:

روزی ما دوباره کبوترهایمان‌را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دست زیبائی‌را خواهد گرفت .

*

روزی که کمترین سرود بوسه است
و هر انسان
برای هر انسان
برادریست .

و یا:

به‌تو سلام می‌کنم کنار تو می‌نشینم
و در خلوت تو شهر بزرگ من بنا می‌شود ...

و تأثیر «ابـری در شلوار» و سایـر اشعار «مایاکوفسکی» در «حرف آخر» که به‌مناسبت سالگرد خودکشی مایاکوفسکی سروده‌شده است به‌خوبی دیده می‌شود. ولی همانطور که گفتیم این نیما بودکه

شاملو را از نظر شعری راه انداخت و نیز به‌او فرصت داد که زبان و بیان خاص خود را بیابد. تأثیرنیما در آغاز همه‌جانبه است و بعدها به‌تدریج کمتر می‌شود و آخر سر به‌صفر می‌رسد.

در قطعهٔ «رانده» که این‌طور شروع می‌شود :

دست بردار از این هیکل غم
که ز ویرانی خویشست آباد
دست بردار که تاریکم و سرد
چون فرومرده چراغ از دم باد...

و «در گل کو» که این‌گونه سطرهایی در آن می‌یابیم :

پنجه می‌ساید بر شیشهٔ در
شاخ یك پیچك خشك
از هراسی که زجایش نرباید توفان ...

و در «مرغ‌باران» که این‌گونه شروع می‌شود:

در تلاش شب که ابر تیره می‌بارد
روی دریای هراس‌انگیز
وز فراز برج بارانداز خلوت مرغ باران می‌کشد فریاد
[خشم‌آمیز ...

و در آن سطرهایی از این قبیل یافت می‌شود:

اندر آن سرمای تاریکی
که چراغ مرد قایقچی به پشت پنجره افسرده می‌ماند
و سیاهی می‌مکد هر نور را در بطن هر فانوس ...

شاملو خود را به راحتی ، آزادانه و مشتاقانه تحت تأثیر نیما

می‌گذارد ولی هرگز از کشف در زبان وبیان و درخود و طبیعت دست نمی‌کشد تااینکه درقطعهٔ «بودن» که در آخر دفترسوم «هوای‌تازه» آمده است، نیمه استقلالی به دست می‌آورد:

گر بدینسان زیست باید پست
من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوائی نیاویزم
بر بلند کاج خشك کوچهٔ بن‌بست

و بالاخره در «سرگذشت» که یکی از زیباترین شعرهای شاملو است، ازنظر لفظی و فکری و احساسی به‌آن حالت از استقلال می‌رسد که شاعر کاملاً مستقلی بشمار آید.

۳ ـ تحت تأثیر نیما و چند شاعر غربی، شاملو قدرت توصیف جالبی پیدا می‌کندکه بهتر است آنرا «قدرت توصیف جزء به جزء» بنامیم، به‌دلیل اینکه می‌کوشد، آنچه راکه ازیك شیء در طبیعت‌محیط خود دیده است، بطور دقیق و فشرده، به‌صورت تصاویر درآورد و حالات روحی خود را دربرابر اشیا نشان دهد. این قدرت توصیف، تحت تأثیر نیما ، در ابتدا متوجه تصویرگری جنگل و بیابان و ساحل و قایق و قایقچی است‌ولی‌بعدهامتوجه‌شهرمی‌شودو شاملوگاهی‌با دقتی بی‌نظیر و خشن و بی‌رحمانه، همه‌چیزرا دربرابر ما می‌گذارد:

دیوارها ــ مشخص و محکم ــ که با سکوت
با بی‌حیائی همه خطهاش
با هرچه‌اش ز کنگره بر سر
با قبح گنگ زاویه‌هایش سیاه و تند ،
در گوشهای چشم

گویای بی‌گناهی خویشت ...
دیوارهای از خزه پوشیده ، کاندر آن
چون انعکاس چیزی زآئینه‌های دق
تصویر واقعیت تحقیر می‌شود

«دیوارها» (هوای تازه)

شاملو درچنین شعرهایی، گرچه‌گاهی‌تحت تأثیر اشعار نیماست، ولی بیشتر تحت تأثیر افکار شعری اوست و به ویژه این فکر کـه شعر امروز، شعری وصفی است .

۴ ـ فورم بعضی از اشعار منثور شاملو در «هوای تازه» بسیار سست است،تا آنجاکه می‌توان گفت اصلاً فورم تازه‌ای درکار نیست ، بلکه نثر،نثرسست و ضعیف و بی‌قدرتی است که نیروی احساسی اصیل ظرفیت کلمات را لبالب نمی‌کند[1]. و البته ایـن نقص از آنجا پدیدار می‌شود که شاملو بسیاری از این‌قبیل اشعار «هوای تازه» را تحت‌تأثیر شعرای غرب سروده‌است واز آنجاکه مطلب و مضمون، از آن خود او نبوده است، محتوا ، فرم‌خاصی به‌خود نگرفته. مثلاًبه‌این‌سطرهااز قطعهٔ «نگاه‌کن» نگاه کنید:

تو خوبی
و من بدی نبودم
تراشناختم ترا یافتم ترا دریافتم وهمه حرفهایم‌شعرشد سبک‌شد
عقده‌هایم شعر شد همهٔ سنگینی‌ها شعر شد
بدی‌ها شعر شد سنگ شعرشد علف شعر شد دشمنی شعر شد
همهٔ شعرها خوبی شد

۱ ـ دراین مورد در مقالهٔ دوم توضیح بیشتری داده شده است.

ولی شاملو ازاین بی‌شکلی گریزان‌است، نثرش‌را هرچه‌موجزتر و دقیق‌تر و تصویری‌تر می‌کند وبدان شکل خاصی می‌دهد که کامل شدهٔ آن‌را دربسیاری از قطعات دوکتاب بعدی می‌توان دید. این قبیل قطعات فورم یافته در «هوای تازه» کم‌هم نیستند:

طرف ما شب نیست
صدا با سکوت آشتی نمی‌کند
کلمات انتظار می‌کشند
من با تو تنها نیستم ، هیچکس با هیچکس تنها نیست
شب از ستاره‌ها تنهاتر است ...

و از همه بالاتر و بهتر :

برای زیستن دوقلب لازم است
قلبی‌که دوست بدارد ، قلبی‌که دوستش بدارند
قلبی‌که هدیه کند ، قلبی که بپذیرد
قلبی که بگوید ، قلبی‌که جواب بگوید
قلبی برای من ، قلبی برای انسانی که من می‌خواهم ــ تا انسان [را درکنار خود حس کنم.

به‌همین ترتیب شاملو از نثر ساده‌که کمتر خصوصیت شعری و روح تصویری دارد به‌سوی نثر پرآهنگ و شکل یافته‌ای می‌رود که درآن همه‌چیز هم ازنظر صدا و آهنگ کلمات و هم از نظر مفهوم و احساس، صاحب یك‌هارمونی شعری می‌شود .

۵ ـ شاملو در «هوای تازه» چهار کار تازه می‌کند . یکی اینکه اگر «نیما» ازطبیعتی غیرشهری و بیشتر از جنگل ودریا سخن‌می‌گفت

و تصاویر و سمبول‌های خود را در دریا و درخت و سنگ و کـوه و روستا و شب‌پره و داروك وسنگ‌پشت می‌دید، شاملو به‌دنبال آفریدن نوعی شعر شهری است. البته اوهم از کوهستان و جنگل و دریا دور نیست ولی او شاعررا به‌شهر می‌آورد ومی‌خواهد او آنچه‌راکه درشهر هست ببیند وبدین ترتیب گامی‌برمی‌دارد به‌سوی مدرن ساختن شعری که به وسیلهٔ نیما ایجاد شده بود. او شعررا به زندگی امـروز نزدیکتر می‌کند و زندگی امروز شهری‌را تصویرگری می‌کند:

امروز
شاعر
باید لباس خوب بپوشد
کفش تمیز واکس زده باید به‌پا کند
آنگاه در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر
موضوع و وزن و قافیه‌اش را
[یکی یکی
با دقتی که خاص خود اوست]
از بین عابرین خیابان جدا کند.

ثانیاً شاملو بیش‌از نیما و با نیرو و قدرت بیشتری در بـرابـر طرفداران‌تقلید ازشیوه وقالب گذشتگان‌ایستادگی می‌کندوبه‌طرفداران مکتب « کلاسی‌سیسم » سخت حمله می‌برد و این حمله بردن بیشتر به‌خاطر آن‌است که زندگی امروزین می‌خواهد و شاعری که امـروز زندگی می‌کند، نباید درشکل و قالب فرسودهٔ دیروز زندگی را ببیند. یعنی شاعر نباید مسؤولیت‌ادبی خود را دربرابر تاریخ ادبیات‌فراموش کند ونیز مسؤولیت‌های اجتماعی و تاریخی خود را:

موضوع شعر شاعر پیشین
از زندگی نبود
در آسمان خشك خیالش او
جز با شراب و یار نمی‌کرد گفتگو
او در خیال بود و شب و روز
در دام گیس مضحك معشوقه پای‌بند
حال آنکه دیگران
دستی به‌جام باده و دستی به زلف یار
مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند !

و آن کار سوم‌که شاملو می‌کند و بسیار هم مهم‌است، این‌است که شاعر باید عملاً درجریان امور اجتماعی دخـالت کند . پیشگام و پیشرو و راهبر باشد وشعر خود را حربهٔ خلق نماید چراکه دیگرشاعر «یاسمین و سنبل گلخانهٔ فلان» امیر وپادشاه نیست بلکه خود شاخه‌ای است از جنگلی بزرگ ؛ شاخه‌ای کـه به‌سوی نور فریاد می‌کشد و این شاعر :

او شعر می‌نویسد
یعنی
او دست می‌نهد به‌جراحات شهر پیر
یعنی
او قصه می‌کند به‌شب ، از صبح دلپذیر

مسألهٔ چهارم در «هوای تازه» اینکه شاملوبیش‌از هرشاعر دیگر هم‌سن و سال خود از زبان امروز وکلماتی‌که حتی‌کاملاً عامیانه هستند و درشعر اوحالت شاعرانهٔ خود را باز می‌یابند، استفاده می‌کند.شاملو شاعری است‌که ازنظرکلام تکیه بر ادبیات نمی‌زند ، بلکه واژه‌هـای

خود را بی‌واسطه از زبان مردم اجتماع خود انتخاب می‌کند و به‌همین دلیل او در به کاربردن زبان امروز از همه غنی‌تر و نیرومندتر است و از این‌نظر «شعری که زندگیست» ، در شعر امروز، حادثه‌ای است.ولی من می‌خواهم دوسه مثال آخرم را در این مورد از «حرف آخر» او بیاورم که درآخر کتاب «هوای تازه»اش‌چاپ شده‌است:

بر پیشتختهٔ چرب دکهٔ گوشت فروشی
کنار ساطور تیز و بزرگ فراموشی
بشت بطری‌های خمار و خالی
زیر لنگه کفش کهنهٔ پرمیخ بی‌اعتنائی
زن بی‌بعد مهتابی رنگی خفته است:برستون‌های‌هزاران هزاری
[موهای آشفتهٔ خویش
عشق بدفرجام من است

و یا :

من دست‌های گرانم را به سندان جمجمه‌ام کوفتم
و به‌سان خدائی در زنجیر نالیدم
و ضجه‌های من
چون توفان ملخ
مزرع همه شادی‌هایم را خشکاند
و معذالك ــ آدمك‌های اوراق فروشی ! ــ و معذالك
من به دربان پرشپش بقعهٔ امامزاده کلاسیسیسم
گوسفند مسمطی نذر نکردم !

و یا خشمگین‌تر و امروزی‌تر، و عاصی‌تر و حماسی‌تر :

فریاد این نوزاد زنازادهٔ شعر مصلوبتان خواهد کرد :

ــ «پااندازان ... شعرهای پیر !
« طرف همهٔ شما منم . من ــ نه یك ... باز متفنن ! ــ
« و من
نه باز می‌گردم
نه می‌میرم
« وداع‌کنید با نام بی‌نامی‌تان
« چرا که من
نه فریدونم
نه ولادیمیرم !»

۳

۱ ـ «باغ آینه» را حتی اگر ده‌بار خوانده باشی، باید چند بار دیگرهم بخوانی و من این‌کار راکرده‌ام وگمان می‌کنم کتابی است که برای لذت بردن از زبان شعر شاملو و حتی از زبان فارسی باید آن‌را هرچند ماه یکبار خواند.

«باغ آینه» پرگویی و حتی گنده‌گویی «هوای تازه» را ندارد. ایجاز و دقت برهمه جای‌آن حاکم است. تأثیر شاعران دیگر بر روی شاعر «باغ‌آینه» بسیار اندك است. شاملو به‌اقتصاد خاصی‌که شعرای بزرگ ازنظر زبان وکلمات بدان می‌رسند ، وقوف یافته است وشکل کارش، هم در اشعاری‌که در آنها وزنی وجود دارد وهم دراشعاری‌که بی‌وزنی برآنها حاکم است اما لحن‌کلام آهنگین است، اغلب کامل و یکدست و یکپارچه است و زبان، شسته‌رفته‌تر ، سالم‌تر، دقیق‌تر و عمیق‌تر شده . شاملو از نقطه‌نظر اجتماعی به‌آن وضع رسیده است‌که

به‌جای حمله، عصبانیت، خشم و غرور و نخوت، به‌قضاوت اجتماع و حتی سرنوشت می‌نشیند و البته پس از دربه‌دری‌های دوران «هوای تازه» و پرگویی‌های ممتد آن‌دوران در زندان ویا پس‌از زندان، اینك شاعری‌را می‌بینیم که می‌خواهد قاضی نسل خود باشد و سهم امید و نومیدی، سرافرازی و سرافکندگی و خوشی و بدبختی آنرا بادوکفهٔ سیمین ترازوی واژه‌ها بسنجد وخود را دربرابر سرنوشت قرار دهدو ببیند چه چیز دارد وچه چیز ندارد و آیا چیزهایی که دارد، اعتبار و ارزش انسانی دارند یا فاقد هرگونه اهمیت هستند و آن چیزهایی را که وجود ندارند ، می‌توان بدست آورد؟ ولی «باغ آینه» فقط این‌ها نیست؛ بیش‌از این‌ها و پیش‌از این‌ها چیزهای دیگری‌هم هست.

در بعض قطعات «باغ‌آینه» سخن از شك‌است ویقین، و گویی شاملومی‌خواهد به‌یك‌نوع انتخاب اگزیستانسیالیستی برسد. تأثیرشعرا رادر باغ‌آینه کم‌می‌بینیم‌ولی‌تأثیر نویسندگان مکتب«اگزیستانسیالیسم» را نمی‌توان نادیده گرفت. آیاکوچهٔ شاملو شباهت کامل به‌کوچهٔقصر «کافکا» ندارد؟

دهلیزی لاینقطع
در میان دو دیوار ،
و خلوتی
که به‌سنگینی
چون پیری عصاکش
از دهلیز سکوت می‌گذرد
و آنگاه
آفتاب ،

و سایه‌یی منکسر .
نگران و منکسر .
خانه‌ها
خانه خانه‌ها
و فریادی از فراز ،
ــ شهر شطرنجی !
شهر شطرنجی !

ودر «واخواست» ، هنگامی که از «چهار جانب سر راه گریز بسته است»،محاکمهٔ کافکا به‌یادمی‌افتد، موقعی که مجرمی هست‌بی‌آنکه جرمی باشد وگویی این‌جرم، جز خود تولد و وجود یافتن چیزدیگری نیست و صدای کافکا را دراین چند خط می‌شنویم که:

قاضی تقدیر
با من
ستمی کرده است
به‌داوری ، میان ما را که خواهد گرفت؟

و در «مرثیه» ، نومیدی حاکم بر شعر از یك تفکر و جست و جوی فلسفی درسرنوشت مسیح نتیجه می‌شود، باوجود این موقعی که شاملو می‌گوید:

در انتهای آسمان خالی دیواری عظیم فرو ریخته است
و فریاد سرگردان تو
دیگر به‌سوی تو باز نخواهد گشت ...

آیا این فریاد سرگردان‌کسی نیست‌که کوشیده است پوچی را

لمس کند؟

۲ ـ «باغ آینه» ، نتیجهٔ گفته‌های اجتماعی و شعری و ادبی شاعر است در دوران «هوای تازه» و پس از آن دوران. و معلوم است که نتیجهٔ کار باید از خود کار کوتاهتر، فشرده‌تر و چکیده‌تر باشد . اینك هرچه در این خانهٔ تار هست با او سر کین و عناد دارد و او نمی‌تواند چراغی خرد بر برزن انتظار مادری آویزد و گر چه کلید این طلسم کهنه در دست اوست ، او را آیینه‌ای نیست تا کلید را در دست خود ببیند . اینك او مرغی است که در شب به سوی ظلمت وایی می‌زند و می‌ماند و یا از سیاهی جنگل به‌سوی نور فریاد می‌کشد، ولی زمین ، جاودانه مثل شبی بی‌ستاره مانده است، چرا که یاران ناشناختهٔ او به‌خاك و خون غلتیده‌اند و شاعر بی‌آنکه گناهی داشته باشد، در زندان افتاده است و در غمخانهٔ خود بی‌آنکه نقشه‌ای داشته باشد گـام برمی‌دارد و دست برپیشانی می‌کشد و از درون شب، گـوش با زنگ غریو وحشت ـ انگیزی است و حتی ستارهٔ پرشتاب در گذرگاهی مأیـوس بر مداری جاودانه‌می‌گردد و نیز ارابه‌هایی که از آن‌سوی زمان آمده‌اند، امیدی با خود نیاورده‌اند و دو شبح ، تا مرز خستگی رقصیده‌اند و شاعر به اصرار می‌خواهد بودن خودرا برای خودش ثابت کند و می‌گوید:

خسته
شکسته و دلبسته
من هستم
من هستم
من هستم

و همین وضع در بسیاری از قطعات «باغ آینه» ادامه دارد.

ولی گر چه در سالهایی که «باغ آینه» سروده می‌شد ، دیگر بر بساطی، بساطی نمانده بود و نومیدی ، زبان شاعران را تسخیر کرده بود و گرچه شاعر به‌نوعی نومیدی فلسفی گراییده بود و گرچه پس از کشتارها، زمان تدفین و سوگواری فرا رسیده بود و گرچه:

پدران از گورستان بازگشتند
و زنان ، گرسنه بر بوریاها خفته بودند
کبوتری از برج کهنه به‌آسمان ناپیدا پر کشید
و مردی ، جنازهٔ مرده‌ئی تازه‌زاد را بر درگاه تاریك نهاد

و گرچه:

خنده‌ها ، چون قصیل خشکیده ، خش‌خش مرگ‌آور دارند
سربازان مست در کوچه‌های بن‌بست عربده می‌کشند
و قحبه‌ئی ازقعر شب باصدای بیمارش آوازی ماتمی می‌خواند.»

لیکن شاملو باز به‌عشق رو می‌کند و گرچه نمی‌تواند به جانب شهر بازگردد ولی می‌گوید:

مرا لحظه‌ئی تنها مگذار
مرا از زره نوازشت روئین‌تن کن:
من به ظلمت گردن نمی‌نهم

و به‌همین دلیل در شعری دیگر می‌گوید:

ای تمامی دروازه‌های جهان !
مرا به بازیافتن فریاد گمشدهٔ خویش
مددی کنید !

در شعر شاملو، امید ونومیدی مثل عشق است و:

عشق
خاطره‌ئی است به‌انتظار حدوث و تجدد نشسته

و شاملو همیشه همه‌چیز را درحد حدوث و تجدد نگاه می‌دارد و نومیدی خودرا گاهی باآن‌چنان نیرو و قدرتی بیان می‌کندکه‌گویی حتی نومیدی هم بسخره گرفته شده است . و بعد امید به سراغ او می‌آید و در دفتر «لحظه‌ها و همیشه» از کتاب «آیدا در آینه» او در گذرگاه نسیم و باران وسایه ، سرودی دیگرگونه‌آغاز می‌کند وبرگ و موج و عشق ومرگ‌را به‌صورت سرودی درمی‌آورد و در «وصل» فریاد می‌کشد:

هرگز شب را باور نکردم
چرا که در فراسوی دهلیزش
به‌امید دریچه ئی دل بسته بودم

۲ ــ «لحظه‌ها و همیشه» باید به ضمیمهٔ «باغ آینه» چاپ می‌شد، نه «آیدا در آینه» ، زیرا قطعاتی در این دفتر پیدا می‌شوند که از نظر فرم کار و روح امید و نومیدی حاکم براغلب قطعات با « باغ آینه » بیشتر مناسبت دارند تا با «آیدا در آینه» . «آیدا در آینه» چیزمجزایی است و درآن مسیر فکری خاصی تعقیب می‌شود ، درحالیکه «لحظه‌ها و همیشه» بیشتر با حالاتی سر وکار داردکه درلحظات خاصی به شاعر دست داده است و مسیر فکری خاصی در تمام قطعات آن تعقیب نمی‌شود.

شاملو تورات را خوب خوانده است و تأثیر آن در کلامش دیده می‌شود و آهنگی‌که او به‌شعر منثورش می‌دهد، از آهنگ کلام تورات متأثر است. این نثر درقطعات «میلاد» و«انگیزه‌های خاموشی» بیشترمشهود است. شاملو در مثنوی‌هایش ازمثنوی مولوی متأثراست، گرچه آنها حال و حالت محیط را نشان می‌دهند. «پابلو نرودا» درچند شعر او ردپایی گذاشته است، به‌ویژه درشعر «برسنگفرش» از مجموعهٔ «باغ آینه» که در آن چند سطر زیر عیناً از یکی از شعرهای «نرودا» برداشته شده. شاملو حتی از نظر تقطیع هم دخالتی در شعر « نرودا » نکرده و عیناً آنرا ترجمه نموده است:

از پشت شیشه‌ها به‌خیابان نظر کنید !
خون را به‌سنگفرش ببینید !
خون را به سنگفرش
ببینید !
خون را
به سنگفرش ...

و ای‌کاش شاملو دراین‌قبیل موارد، منابع خود را خود به‌دست می‌داد. [۱]

۱ ــ منبع شاملو را من به‌دست می‌دهم، به‌اسپانیولی و انگلیسی از شعر «در توضیح چند چیز» :

Venid a ver la sang por las calles,
Venid a ver
La sangre por las calles

←

« تا شکوفهٔ سرخ پیراهن» که‌در سال ۱۳۲۹ سروده شده است، شعری است اجتماعی و انسانی با قسمت‌هائی در باره شعر . تأثیر «مایاکوفسکی» و «الوار» در این شعر که بیش‌از حد بلند است، دیده می‌شود. هشت‌صفحه از این‌شعر، از ردیف کردن اشیا و حیوان‌ها و آدم‌ها به‌دنبال «دوست داشتن» به‌وجود آمده‌است و حتماً شاملوخودش هم حالا نمی‌تواند با این طرز کار موافق باشد، زیرا که‌شکل ذهنی شعر قوی ومحکم‌نیست و اطناب کلام سخت به‌تأثیر آن لطمه واردمی کند. البته در سال ۱۳۲۹ این شعر می‌توانست در شمار اشعار بسیار مدرن بیاید ولی حالا، درسال ۱۳۴۳ زندگی می کنیم و به نقص‌های این شعر به‌خوبی واقفیم.

→

Venid a ver la sangre
Por las calles !

Come see the blood in the streets

Comd see
The blood in the streets
Come see the blood
In the streets !

از این‌قبیل برداشت‌ها از شعر دیگران درشعر شاملو فراوان است.

۴

مخاطب شاعر اصیل در آن اوجها ، جز خود شاعر، یاشاعری دیگر نیست و در این‌جا شاعر، من‌غیرمستقیم می کوشد تا با مخاطب قرار دادن شاعری دیگر و سپردن قالب و محتوا و شکل ذهنی شعر خود به‌او، بینش‌های شعری و طبیعی و اجتماعی خودرا تداوم بخشدو بدین‌وسیله در وجود شاعری دیگر، زندگی‌آغازد و ادامه یابد و نیز سبك و شیوه و ویژگی‌های ذهنی خود راکه متعلق به‌زمانی خاص‌است در سلسله مراتب تداوم شعری و سنت‌های ادبی قرار دهد و بدین‌وسیله آنها را به‌آیندگان بسپارد.

مخاطب شعری شاملو ، به‌ویژه در «هوای تازه» ، «باغ آینه» و «لحظه‌ها و همیشه» ازکتاب «آیدا در آینه» شاعر است و یا کسی که از ذهنی شاعرانه بهره‌مند است و شاملو مثل سلف خود نیما که رشتهٔ تداوم شعری را به‌او و « امید » و « فروغ فرخزاد » و دیگران سپرد ،

می‌خواهد سبك و ویژگی خود را به‌شاعری دیگر بسپرد و دراین‌قبیل موارد،حتی زمانی که او شعر عاشقانه می‌سراید، مخاطبش شاعراست و فقط دربعضی از قطعات «آیدا در آینه» شاملو به خطابی‌صرفاًعاشقانه گردن می‌نهد و به‌همین دلیل شعرش ساده‌تر وقالب آن‌کمی ابتدایی‌تر و نازل‌تر می‌گردد و بالاخره با مقایسه با سایر اشعار عاشقانهٔ شاملو ، از لحاظهایی کاملاً روشن می‌لنگد . خطابی صرفاً عـاشقانه شاعر را مجبور می‌کندکه بمقداری از حرف‌هایش را طوری بزندکه در خور فهم معشوقه باشد. در واقع معشوقه ، به صورت هدف غایـی شعر در می‌آید، در حالیکه شاملو در سایر آثارش ، حتی اشعار عاشقانه‌اش ، اشیا و احساس‌ها ، آدم‌ها و معشوقه‌هایش را وسیله قرار داده بود تا حرف‌هایش را در قالبی محکم‌تر و متعالی‌تر با شاعری دیگـر بزند و بدین‌ترتیب شعری در سطحی عالی‌تر خلق‌کند. او عشق فردی خودرا در اشعار قبلی به‌صورت عشقی عمومی درمی‌آورد، قلبش باز شده‌بود و گسترش پیدا می‌کرد تا عشقش را برای همگان به‌ارمغان آورد ولی در بعضی از قطعات «آیدا در آینه» این‌کار را نمی‌کند. هدف دراین قطعات فهماندن عشق است به معشوق . در ایـن میان ، تمامی‌اشیا و احساس‌ها ، خود را در آینهٔ آیدا زینت می‌دهند ، به‌جای آنکه‌مستقلاً وجود داشته باشند و زندگی شعری خودرا دنبال‌کنند، شاملو که «در باغ آینه» گفته بود :

چراغی به‌دستم ، چراغی در برابرم :
من به‌جنگ سیاهی می‌روم .

گهواره‌های خستگی

از کشاکش رفت‌و آمدها
بازایستاده‌اند ،
و خورشیدی از اعماق
کهکشانهای خاکستر شده را
روشن می‌کند .

اینك از رفتن به‌جنگ سیاهی روگردان می‌شود. با یار یگانه‌و با ما بیگانه می‌شود و در قسمت دهم قطعهٔ « آیدا در آینه» می‌گوید :

برویم ای یار ، ای یگانهٔ من !
دست مرا بگیر !
سخن من نه از درد ایشان بود :
خود از دردی بود !
که ایشانند !

گرچه شاملو با «آیدا در آینه» شباب خود را باز می‌یابد ولی عشق فردی بیگانه با خلق‌الله را ، جانشین عشقی می‌کندکه توان‌تعمیم و گسترش داشت و در واقع دچار نوعی حالت فرار می‌شود کـه از ویژگیهای شاعران «رمانتیك» است. (وشاملو رمانتیك نیست.)

آدم‌ها و بویناکی دنیاهاشان
یکسر
دوزخی است در کتابی
که من آن را
لغت به لغت
ازبر کرده‌ام
تا راز بلند انزوا را
دریابم —

راز عمیق چاه را
از ابتذال عطش .

ولی همین بوینا کی بوینا کان است کـه شاملو را نمایندهٔ عصر خودکرده است و شاملو ، نه‌فقط کتاب دوزخ آنها را لغت به لغت از بر کرده، بلکه‌آن کتاب‌را لغت به‌لغت نوشته‌است واکنون پشت کردن به‌همین بوینا کان که بدون شك ، شاملو خود یکی از آنهاست ، یك نوع گریز از خود است و گریز از واقعیت‌های انکارناپذیر محیطی که در آن زندگی می‌کنیم و شاملو خود نیز در آن زندگی می‌کند . تعبیری این‌گونه منفی از یأس ، گویی روی بـرتافتن از هرگونه امید به‌بهبود انسان‌هایی است که اینك «بوینا کی‌شان» شاملو را فراری داده است. آیاشاملو موقتاً دچار این حالت‌شده‌است؟ آیا شاملو بازخواهد گشت ؟ آیا شاملو از خلوت گزینی‌های صرفاً عاشقانه دوباره به سوی خلوت گزینی با خود و اشیا و انسانهای محیط ما برخواهد گشت؟ و آیا شاملو باردیگر به‌کمك بوینا کان خواهد شتافت؟

ولی همان‌طور کـه گفتم در شاملو ، امید،مثل عشق، به‌انتظار حدوث و تجدد نشسته است و او گاهی چنان شکوهمندانه یأس را از خود دور می‌کند و این کار در چنان هاله‌ای از سمبول‌های مذهبی و اساطیری و شعر واقعی انجام می‌گیرد که انسان احساس قدرت‌وغرور می‌کند :

آنك منم پا بر صلیب باژگون نهاده
با قامتی به بلندی فریاد .
آنك منم
میخ صلیب از کف دستان به‌دندان برکنده .

و قسمت پنجم‌شعر «وصل» آن‌چنان شورانگیز وپراحساس‌گفته شده است‌که آدم به‌یاد این بیت مولوی می‌افتد:

منم‌آن مست دهل‌زن‌که شدم مست به‌میدان
دهل خویش چو پرچم به سر نیزه ببستم

و شاملو می‌گوید :

شکوهی در جانم تنوره می‌کشد
گوئی از پاك‌ترین هوای کوهستانی
لبالب
قدحی در کشیده‌ام .
در فرصت میان ستارها
شلنگ‌انداز
رقص می‌کنم ، ــ
دیوانه
به تماشای من بیا !

قالب شعر شاملو

۱

اگر بین سالهای سی‌وپنج و چهل، مهدی اخوان ثالث (م.امید) دوشادوش تأثیرپذیری از نیما، شعر خود را غرق در زبان شعر مکتب خراسانی کرد و کوششی پیگیر برای‌احیای زبان شعرقرن چهارم وپنجم به‌عمل آورد، شاملوی سی وپنج وشش تا چهل وپنج، از نظر زبان و آهنگها و برداشت‌های ریتمیك غیرعروضی و حتی ازنظر نحوهٔ سخن گفتن،به سوی نثر دورانی آمد که امید زبـان شعرش را از آن گرفته بود. شاملو در نثر و آهنگهای نثر غرق شد ، تـا شعرش را تشخصی یگانه و منفرد و جدا از زبان و قالب و بیان دیگـران ببخشد و شاملو چنان به‌این تشخص اهمیت داد که کمتر در قالب‌های ظاهـری دیگر شعر گفت؛ وحتی موقعیکه کمیت محتوا لنگید، تشخص قالب، شق و رق ایستاد و به‌هیچ‌نوع دگرگونی ، جز در حدود نثر تن در نداد . در

حالیکه هر شعری قالب منفرد و جدا ومشخص خود را دارد واگر تمام شعرها را بسپاریم به قالبی که درنظر دیگران ، به‌نام ما ثبت شده‌است، نوعی فرمالیسم خواهیم داشت که فرمالیسم ظاهری و سطحی است و نه آن فرم ذهنی که گاهی در شعر بعضی‌ها می‌بینیم. اگر قالب نه‌برای ارائهٔ محتوا ، اگر زبان نه برای ارائهٔ مطلب، اگر عرض نه‌برای‌ارائهٔ جوهر ـ بلکه‌فی‌نفسه به‌خاطر خود به‌کار برده شوندـفرمالیسم‌خواهیم داشت. فرم شعر شاملو پیشرفت‌کرده ولی‌گهگاه محتوا مثل ماری‌که پوست خود را گذاشته و رفته‌باشد ، ازشعر شاملو رخت بربسته‌است. فرم، هنرمند است، محتوا انسان ، و شاعر هردو. هنرمند فقط‌به‌خاطر فرم وجود ندارد، بلکه نیروهای ترکیب‌کننده وشکل‌دهندهٔ هنرمندباید به‌انسان در هنر، شکل هنری بدهند. از انعکاس انسان درهنرمند است که محتوا در قالب، قابلیت ارائه‌شدن پیدا می‌کند.

۲

شاملو، شعری راکه در قـالب بی‌وزن گفته «شعر سپید» نامیده است، و این اشتباه محض است. درحدود دوسال پیش سعی‌کردم در آن سلسله صحبت دربارهٔ شعرنو، در رادیو[1] این مسأله را روشن کنم و اکنون براساس آن صحبت‌ها این موضوع را ازنظر فـرنگان و در غرب بررسی می‌کنم :

شعرسپید ـدرصورتیکه‌کلمهٔ «Blank» زبان‌انگلیسی و «Blanc» فرانسه را به‌معنی سپید بگیریم ـ شعری است با سابقهٔ چندصد ساله‌در غرب‌که پیدایش آن به‌ادبیات جدید غرب هیچگونه ارتباطی ندارد . این قالب شعری، در ادبیات انگلیسی برحسب ماهیت‌کلام و محتوا و وظیفهٔ شعری ، دوحالت اصلی گرفته‌است: اولی شعر سپیددراماتیك

---

۱ ـ سال چهل و چهار درحدود ده جلسه. و بعد توبه‌کردم .

و دومی شعر سپید حماسی. این‌قالب شعری گـرچه توسط «ساری» «Surrey» شاعر قرن نوزدهم انگلستان، معرفی شده ، ولی در طـول ادبیات انگلیسی، اوج نوع نخستین آنرا در نمایشنامه‌های شکسپیر و اوج نوع دوم آنرا در «بهشت گمشدهٔ» « میلتن » می‌بینیم . این شعر اغلب ده‌هجایی‌است که هجای اولی بی‌تکیه است و هجای دوم باتکیه است. در این‌نوع شعر قافیه یا وجود ندارد ویا اگرباشد، تصادفی‌است نه قراردادی و عمدی. علامات این نوع شعر عبارت است از:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ولی پیداکردن شعر سپیدی‌که درتمام سطرهای آن این‌الگوی وزنی، به‌طور کامل و دقیق به‌کار رفته‌باشد، بسیار دشوار است، زیـرا در این صورت یك قطعه شعر سپید چهل‌سطری تبدیل خواهد شد به ـ دویست هجای تکیه‌دار که یك‌درمیان داخل دویست هجای بی‌تکیه قرار داده شده باشد . و این البته نفس یکنواختی در شعر است . بـرای جبران این یکنواختی ، به‌ویژه موقعی‌که قافیه هم وجود ندارد،بعضی از شعرا داخل شعر سپید و الگوی وزنی مذکور[1]، از الگوهای‌وزنی دیگر نیز استفاده می‌کنند و بدین ترتیب تغییرات و رنگارنگی‌خاصی از نظر وزن براساس اهمیت‌کلام به‌شعر می‌دهند: مثلاً گاهی‌دوهجای تکیه‌دار[2] را به دنبال هم می‌آورند و گاهی هجای اولـی را با تکیه و هجای دومی را بدون تکیه[3]می‌آورند و یا از الگوهای دیگر استفاده می‌کنند .

---

۱ – Iambic Pentameter
۲ – Spondee
۳ – Trochee

نحوهٔ استفادهٔ شکسپیر از این‌قالب ، بسیارجالب است.شکسپیر در آغاز کار نمایشنامه‌نویسی خود بیشتر از « couplet » که دو سطر شعر موزون و مقفی است و بیشتر نوعی مثنوی است، استفاده کـرده است ولی‌بعدها برمقدار شعر سپید افزوده و از مقدار ابیات مثنوی‌وار کاسته است و در نمایشنامه‌های آخر زندگی ادبی‌اش گرایش بیشتری به‌سوی نثر پیدا کرده‌است. ولی در شعر سپیدی‌که شکسپیر به‌کاربرده، انعطافی هست که با تمام حالات عاطفی اشخاص نمایشنامه‌ها سازگار است. شکسپیر گاهی مصرع‌ها را از نظر تعداد هجاها بلند و کوتـاه می‌گیرد و گاهی در یك مصراع ده هجایی، شش تکیه می‌گذارد ولی در یك مصراع دوازده هجایی ، فقط سه تکیه، و گاهـی تعداد هجاها به‌ده نمی‌رسد. به‌همین دلیل از بعضی لحاظهای ظاهری،این‌نوع شعر، با قالبی که نیما در ایران به‌وجود آورده است، یکسان است ، نه بـا چیزی‌که شاملو به‌صورت بی‌وزن به‌کار می‌برد. پس شعری که شاملو می‌گوید ، هرچه‌باشد، شعر سپید نیست، چراکه این نوع شعر درغرب چیزی است جز آنکه شاملو درك کرده است و در ایران تا زمان نیما نداشتیم و اکنون داریم. البته منظور من این نیست‌که نیما ازنظرقالب شعر، توجهی به شعر شکسپیر و یا شعر سپید انگلیسی و غـربی داشته است ـ چراکه‌او در برابر یك‌جبر تاریخی و ادبی ، دست به‌دگرگون کردن قالب شعر زده است و تحولی‌که به‌وجود آورده بسیار وسیع و عمیق بوده ـ بلکه منظور من این است‌که عنوان شعر سپید که مطلقاً یك عنوان غربی است با غالب شعر نیما مناسب‌تر است تا قالب شعر شاملو .

قالب شعر نیماهم به‌طور دقیق ، قالب شعر سپید فرنگی‌نیست. زیرا اولاً در شعر سپید غرب به ندرت می‌توان شعری پیدا کرد که در یك سطر آن بیست هجا به‌کار رفته باشد و در سطر دیگرش فقط چهار هجا در حالیکه نیما براساس طول مفاهیم خود ، مصرع‌های شعرش‌را گاهی خیلی کوتاه وگاهی خیلی بلندمی‌گیرد.ثانیاً در شعر سپیدغرب، بیشتر از همان یك الگوی وزنی که ذکرش گذشت ، استفاده می‌شود، در حالیکه ابداعات وزنی‌نیما را تاحدی می‌توان درمورد اغلب‌اوزان گذشتهٔ فارسی با موفقیت به‌کار بست. ثالثاً اوزان شعر فارسی تا حدی مثل نت‌های موسیقی هستندکه‌جدا از زبان‌نیز بصورت افاعیل‌عروضی وجود دارند، درحالیکه وزن در زبانهای اروپایی باوزن شعر فارسی ، اغلب فـرق می‌کند ، ومثلا درشعر انگلیسی، بیشتر ، بستگی به‌ماهیت ضربها و تکیه‌ها داردکه قسمتی از طبیعت زبان در نثر یا هنگام گفتگو نیزهست. البته من این‌جاسعی‌کردم فقط وجوه اشتراك بین دوقالب‌شعر راکه یکی غربی و دیگری ایرانی‌است، نشان بدهم. وجوه افتراق‌بین اوزان شعرفارسی وشعر غرب‌را باید در طبیعت زبانها جست‌وجو کرد و نشان داد،که فعلا خارج‌از بحث ماست.

۳

شعر آزاد[۱]، شعری است‌که وزن قراردادی عروضی ندارد و یا براساس هیچکدام از وزن‌های شعری تقطیع نمی‌گردد.«ازراپائوند» [۲] هنگام اعلام هدفهای «تصویرگرایان»[۳] در سال ۱۹۱۳ یکی از هدفهای مکتب جدید شعر مردم انگلیسی زبان را چنین بیان کرد: «شعر گفتن با ترتیب و توالی عبارت آهنگین ، نه‌باترتیب وتوالی اوزان قراردادی». این گفته نشان می‌دهدکه شعرای‌جدید جهان،به‌ویژه شاعران غرب،ازپنجاه شصت‌سال پیش به‌این‌ور کوشیده‌اند تا فکر دور ریختن اوزان قرار- دادی شعررا که در اواخر قرن نوزده، نطفه بسته بود، بارور سازندولی هرگز این‌فکر را نداشته‌اندکه موسیقی را بکلی از شعر طـرد کنند .

---

۱ - Free Verse در انگلیسی و Vers Libre در فرانسه .

۲ - Ezra Pound

۳ - The Imagists

عده‌ای از منتقدان، شعر آزاد را شعری دانسته‌اند که شامل حال تمام اشعار بی‌وزن جهان می‌شود وعده‌ای سطح شعر آزاد را چنان پست‌و بی‌مقدار شمرده‌اند که معتقد بوده‌اند که این نوع شعر، چیزی‌جزنوعی نثر تکه‌تکه شده و زیرهم نوشته شده نیست، ولی بطورکلی بایدگفت که هردو جبهه راه افراط پیموده‌اند، به‌دلیل آنکه شعر آزاد، شعری است که قافیهٔ معهود و وزن قراردادی ندارد و یا وزن آن از اول تا آخر بطور دقیق قابل تقطیع در یکی از اوزان شعری نیست. یعنی موسیقی و آهنگ هست،بدون آنکه قراردادی شده باشد. این موسیقی و آهنگ قابل تشخیص از نثر است، ولی ازهر نوع تعهد در برابر اوزان مألوف ومأنوس گریزان است. الیوت گفته است که وزن شعر باید طوری باشدکه همین که بدان وقوف یافتیم، خودرا عقب بکشد و داخل شعر پنهان‌شود وهمین که دچار سستی و خواب شدیم، باز به‌پا-خیزد، شنیده شود و بیدارمان کند[1]. ونیز اوگفته است: «هیچ‌شعری برای شاعری که می‌خواهد شعر موفقی بسازد، آزاد نیست.» پس شعرآزاد،برای شاعر جدید نوعی آزادی است ولی هرگز وسیله‌ای برای تنبلی و گشادبازی و دوری از یکپارچگی قالب نیست. شعر آزاد تا حدی با «والت‌ویتمن»[2] که «برگهای‌علف»[3] را سروده، آغاز شده، در فرانسهٔ اواخر قرن نوزده طرفداران زیادی یافته و بعد در قرن بیستم برای‌خود صاحب سابقه و سنتی شده‌است. ولی این‌شکل‌شعر، تنها شکلی‌نیست

۱ - اینها عین حرفهای الیوت نیست. آنچه به تقریب از حرفهای او یادم مانده در اینجا ذکر کردم.

۲ - Walt Whitman

۳ - Leaves of Grass

که توسط شاعران قرن‌بیستم به‌کار برده شده باشد. در قرن‌بیستم، وزن قراردادی و بی‌وزنی آهنگین درکنار هم بکار برده شده است، گرچه سهم بی‌وزنی آهنگین بیشتر بوده‌است. بطورکلی شاعران جدیدغرب، به‌ویژه شاعران انگلیسی زبان برای رسیدن به‌سه هدف از شعر آزاد استفاده کرده‌اند.

۱ ـ واردکردن اوزان یونانی قدیم، اوزان شعر چینی و ژاپنی و برخی اوزان شرقی دیگر.

۲ ـ استفاده از اوزان وآهنگهای تورات و انجیل برای بیان موقعیت‌های اساطیری، مذهبی، اجتماعی و حتی برای اسطوره‌سازی-های جدید.

۳ ـ استفاده از زبان روزمره و رایج و حتی عامیانه و تنیدن‌یك موسیقی ساده در تار وپود این نوع زبان، بدون آنکه موسیقی شدت‌و حدت قراردادهای مألوف و معهود وزن را پیدا کند.

تردیدی نیست که شاملو متوجه این‌قبیل تحولات درغرب بوده ولی‌چون او درمقابل این‌تحولات به‌جای رفتن به‌دنبال ریشه‌ها ومبانی، دچار ذوق‌زدگی‌های شاعرانه شده، اشتباهاتی‌نیز ازنظر برداشت‌کرده است وچون سنن شعر غرب را نمی‌شناسد، شعر سپید را با شعر آزاد اشتباه‌کرده و حتی درجایی ـ نمی‌دانم به‌چه دلیل!ـ گفته است که‌شعر اصیل بعداز جنگ جهانی پیدا شده که این یعنی چشم پوشیدن از نه دهم شعر اصیل غرب و چشم پوشیدن از دانته، هولدرلین، بودلر، مالارمه، ورلن، لافورك و دهها اسم دیگر در شرق و غرب که بدون آثار آنها، شعر قرن‌بیستم، حتی نمی‌توانست یك‌جهان‌بینی کوچك‌در بینش شاعرانه ارائه دهد.

شاملو فکر آزادکردن یکسرهٔ شعر از قید و بند وزن‌را ازغرب گرفته است، ولی منبع لطف و زیبایی کلام غیرمنظوم و آهنگینش «نثر شعر گونه»ی‌قرن‌چهارم و پنجم‌است و آهنگهای محکم قسمتهایی از ترجمهٔ فارسی تورات و انجیل که ترجمهٔ بسیار پاك و شسته و رفته وپرآهنگ و با اسلوبی است، وکیفیت پیغمبرانه سخن‌گفتن شاملو از همین کتابهای مقدس سرچشمه می‌گیرد.

نثر قرن چهارم وپنجم و گاهی نثر قرن ششم ادبیات فارسی، نثری است که به‌منبع پرآهنگ زبان‌فارسی بسیار نزدیك است؛ نثری است‌که هنوز دچار تعقیدهای‌وحشتناك لفظی نشده وبارسنگین تکلف‌های زبانی را بردوش نمی‌کشد؛ نثری است‌که ازصراحت و صلابت کامل برخورداراست وگاهی صداهای کلمات طوری کنارهم‌حرکت می‌کنندکه دیگر نمی‌توان تحت‌تأثیرموسیقی غیرمنظوم و غیرعروضی

نثر قرار نگرفت. این‌صراحت و صلابت، از صداقت نویسندگانش نیز برخوردار است؛ نویسندگانی که قصدشان به‌رخ کشیدن عمق‌اندیشه و یا قدرتهای افراطی زبان نیست، بلکه می‌خواهند آنچه را که می‌اندیشند و احساس می‌کنند به‌سادگی بیان کنند و البته هریك از آنها از وسواس‌های لفظی و سلیقه‌های پاك و ناب خصوصی خود بهره‌مند است که به‌شکلی از اشکال از دیگری متمایز می‌شود. علاوه بر این، نثر هر دورانی به‌زبان مردم آن‌دوران نزدیکتر است تا شعرش، به‌ویژه دورانی که در آن شعر، از اشرافیتی درباری باید حصه‌ای می‌برد تا صله‌ای را نصیب شاعرش می‌کرد. مثالهایی از نثر این‌دوره می‌دهم تا معلوم شود که شاملو تاچه حد به این منبع کلام ناب فارسی توجه داشته است. این مثال‌ها را به‌شیوهٔ شاملو می‌نویسم :

شما همه قوادان
زبان در دهان یکدیگر کرده‌اید
و نمی‌خواهید تا این‌کار برآید
تا من در این رنج می‌باشم
و شما دزدی می‌کنید
من شما را جایی خواهم برد
که همگان در چاه افتید و هلاك شوید
تا من از شما و خیانات شما
برهم
و شما نیز از ما برهید.
دیگر بار
کس سوی من در این باب

پیغام نیارد[1]

و یا :

بارانکی
خرد خرد می‌بارید
چنانکه زمین ترگونه می‌کرد
و گروهی از گله‌داران
در میان رود ... فرود آمده بودند
و گاوان بدانجا داشته
هرچند گفتند :
از آنجا برخیزید
که محال بود برگذر سیل بودن ،
فرمان نمی‌بردند
تا باران قوی‌تر شده، کاهل‌وار
برخاستند
و خویشتن را
به‌پای آن دیوارها افکندند [2].

و یا :

این ... گفت و روی از ما بنهفت
و از آنجا که بود
برخاست
و به‌گوشه‌یی خلوتی
آراست
چون از سفر حجاز باز گشتم

---

۱ و ۲ - تاریخ بیهقی .

هم برآن خطه
دمساز گشتم
پرسیدم که آن دیوانهٔ هشیار
و مجنون شیرین گفتار
کجا شد ؟...
گفتند :
آن دیوانه
که تو می‌جویی
دیگر بار
به حجرهٔ عقل
نقل کرد
و از طریق دیوانگی
به‌شارع فرزانگی
باز
آمد [۱]

و یا :

پس در راه که می‌رفت
می‌خرامید
دست‌اندازان و عیاروار
می‌رفت با سیزده بند گران
گفتند :
این خرامیدن چیست !
گفت :
زیرا که به نحرگاه می‌روم

---

۱ ـ مقامات حمیدی .

و نعره می‌زد.[۱]

و یا :

چون غنچهٔ بام
بخندید
و عروس صبح
از تتق قیرگون
بیرون خرامید.[۲]

و یا :

چندانکه سیمرغ سحرگاهی
در افق مشرق
پروازی کرد
و بال نورگستر خویش را
بر اطراف بپوشانید.[۳]

در این مثال‌ها که داده‌ام گاهی سجع هم هست و بعضی قسمتها از موسیقی مضاعفی برخوردار شده‌اند. ولی بطور کلی می‌توان گفت که این نثرهای شعرگونه که‌گاهی بصورت شعرهای منثورنیز در می‌آیند (مثل این دوتای آخری) ، دارای آهنگی هستند که بی شباهت به‌آهنگ شعر شاملو نیست و گاهی حتی با آن کوچکترین فرقی ندارد. بطورکلی منظور من روشن‌کردن سه‌نکته است: یکی اینکه نثر

---

۱ ـ تذکرةالاولیاء .
۲ ـ ترجمهٔ تاریخ یمینی .
۳ ـ کلیله و دمنه .

قرنهای چهارم و پنجم و ششم ، حتی بـدون سجع هم از ظرفیتی موسیقایی برخوردار است ، ثانیاً اگر بتوانیم بر این ظرفیت ، طریقهٔ کتابت‌شاملو را اضافه کنیم ، موسیقی دارای منطقی خواهد شد کـه هنگام خواندن شعر باید رعایت‌کنیم ، و ثالثاً چندان نیازی به نقطه ـ گذاری نیست ، همان‌طور که شاملو از نقطه‌گذاری استفاده نمی‌کند ، مگر در شرایط بسیار استثنایی ، و از ما می‌خواهد که طریقهٔ کتابت او را هنگام خواندن شعر رعایت کنیم ، و در واقع نقطه‌گذاری را در فضا و در نفسمان و درگوشهایمان رعایت‌کنیم نه از طریق‌چشممان و برروی کاغذ . شاملو در این مورد به این نکتهٔ اساسی تـوجه کرده است‌که شعر چندان هم هنری بصری نیست بلکه هنری است سماعی که درآن مفاهیم به‌وسیلهٔ کلمات ، از طریق گوش در مغز جاری می‌شوند و جای خودرا پیدا می‌کنند. پس می‌بینیم کـه این نوع شعر ، زیاد هم تفننی درکتابت و یا آنطور کـه نادرپور فهمیده است ، قطعهٔ ادبی نیست ، بلکه قالبی است مثل قالب‌های شعری دیگـر ، و گر چه گاهی ظرفیت موسیقی آن کم می‌شود و محتوا بـا منطق نثر پیش می‌آید ولی اغلب آن موسیقی کم ولی محسوس هست و با سیلان و فوران کلمات کاملاًهماهنگ است و به‌این شکلی‌که شاملو می‌گوید، از نظر نفس قالب قابل تخطئه نیست. تنها ایرادی‌که می‌توان بـر آن گرفت این‌است که موسیقی این نوع شعر، در برابر تنوع مـوسیقی عروضی کمبودهایی دارد و انضباط لازم را از شاملو گـرفته است . شاملو از این‌نظر که در عرض این چند سال گذشته، فقط شعر بی‌وزن گفته و کمتر به‌سرودن شعرهای موزون پرداخته ـ و اگر درعرض‌این

پنج شش‌سال گذشته ، شعر موزون گفته ، به‌دلیل نداشتن تمرین کافی در وزن چندان موفق از آب درنیامده ـ یك فرمالیست است ، شاملو فقط یك فرم را می‌شناسد و به کار می‌برد و آن فرم شعر خودش است و من نام این عمل را نوعی فرمالیسم می‌گذارم. به‌ندرت اتفاق‌می‌افتد که شعر شاملو ، منفرداً شکلی داشته باشدکه با شکل شعرهای دیگرش اشتباه نشود. شاملو همه چیز را از دریچهٔ فرمی‌که به‌اسم خودش‌به‌ثبت رسانده می‌بیند و در هیچ فرم دیگری محتوای خودرا نمی‌تواند ببیند. در حالیکه هر محتوایی ، فرم خودش را می‌طلبد و شاملو فرم شعرش را در دست گـرفته ، به‌دنبال محتوا می‌گردد و گمان می‌کندتمـامی محتوای دنیا در همین فـرم می‌گنجد . و من نام این عمل را نوعی فرمالیسم می‌گذارم ، چراکه گاهی ، حتی موقعیکه محتوا تبدیل می‌شود به‌چیزی‌مکرر و مبتذل ومعمولی، باز فرم به‌همان‌شکل‌سابق‌حیثیت خود را حفظ می‌کند. از این‌نظر شاملو، نوعی فرمالیست است.

برای نشان دادن شباهت بین نثر قرون چهارم و پنجم و ششم و شعر شاملو ، مثالهایی ازکتاب‌های اخیر شاملو می‌دهم:

قصدم آزار شماست !
اگر این‌گونه به رندی
با شما
سخن از کامیاری خویش درمیان می‌گذارم ،
ــ مستی و راستی ــ
به‌جز آزار شما
هوائی
در سر

ندارم.[۱]

و یا :

بر موجکوب پست
که از نمك دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود
باز ایستادیم ؛
تکیده
زبان در کام کشیده ،
از خود رمیدگانی در خود خزیده
به‌خود تپیده ،
خسته
نفس پس نشسته
به‌کردار از راه ماندگان.[۲]

و یا :

آسمان کوتاه
به سنگینی
بر آواز روی در خاموشی رحم
فرو افتاد .
سوگواران ، به‌خاکپشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد.[۳]

---

۱ و ۲ - آیدا ، درخت و خنجر و خاطره .

۲ - ققنوس در باران .

فرق آن‌نثر با این شعر چیست؟ به‌نظر می‌رسد که فقط یك فرق هست و آن اینکه براین‌ها بیشترمنطق شعر حکم می‌کند و برآنهابیشتر منطق نثر، در این‌ها نوعی «ناب‌بودن و به‌خاطر خود بودن» هست ودر آنها «آلوده بودن و به‌خاطر یك‌اندیشه و یا احساس و یا حکایت‌دیگر بودن» هست ولی فرم تقریباً یکی است. شاملو به‌این نوع نثر، حالت شعری بیشتری‌داده‌است و یا به‌این‌قبیل «شعرگونه»ها در داخـل متون نثرگذشته، استقلال شعری داده است.

۵

منبع دیگری که شاملو برای شکل دادن به قالب شعرش از آن استفاده کرده، عهد عتیق و عهد جدید است . قسمت‌های زیادی از خطاب‌های شاملو به‌آیدا، مستقیماً مربوط به‌لحن «غزل غزلهای‌سلیمان» تورات است. اگر شاملو، دستی به‌سر و روی غزل غزلها بکشد ، آنها را بدل به‌شعرهای عاشقانهٔ خود خواهد ساخت[1]. اصولاً شاملو، گاهی در«سفر خروج»و«سفر پیدایش» است، گاهی در «مزامیر» و زمانی در «کتاب جامعه» . شعرهایی هستندکه شاملو آنها را به شکل آیه‌های تورات نوشته است ولی شعرهای دیگری هستند که‌گرچه برروی‌صفحه بصورت پراکنده نوشته شده‌اند، اما به‌راحتی می‌توان‌آنهارا بصورت آیه‌های تورات نوشت:

---

۱ ـ که البته این دست راکشید و غزل غزلها را چاپ کرد.

پس آهوارهٔی چالاك برخاك جنبید ● تا زمین خسته بسنگینی نفسی بکرد سخت سرد ● چشمه‌های روشن بر کوهساران جاری شد ● و سیاهی عطشان شب تسکین یافت ● و آن چیزها همه‌که از آن پیش مرگ را در گودنای خواب تجربه‌ئی می‌کردند تند و دمدمی زنده بودن را به‌احتیاط محکی زدند ● پس ناگهان همه با هم بر آغازیدند ● و آفتاب برآمد ● ومردگان ببوی حیات ازبی‌نیازی‌های‌خویشتن آواره‌شدند ●[1]

از اینها که بگذریم شاملو گاهی از صداها، قافیه‌هایی می‌سازد که بعضی اوقات داخل سطرها وبندهای یك شعر قرارمی‌گیرند وگاهی در آخر، مثلاً در شعر «نقش»[2] در آخر هر بند «آهی»ها تکرار می‌شوند و در شعر «شکاف»[3]، تکرار «میکند»ها انسجامی از نظر ظاهر به‌شعر می‌دهد. دربعضی شعرها، مثل قسمت زیر از شعر «مرثیه» در کتاب «آیدا، درخت و خنجر و خاطره»، یکدفعه، یك یا دو سطر موزون ولی‌متفاوت ازنظر وزنی‌درکنار سطرهای بی‌وزن ولی‌آهنگین قرار می‌گیرند. با وجود این هماهنگی ویکپارچگی ظاهری شعربه‌هم نمی‌خورد.

برادرهای همتصویر
برای یك آفتاب دیگر
پیش از طلوع روز بزرگش
گریستیم

سطراول بر اساس «مفاعیلن» سطرسوم براساس «مفعول‌فاعلات و الخ...» تقطیع می‌شوند وسطر دوم براساس هیچ وزنی تقطیع‌نمی‌

۱ و ۲ - ققنوس در باران.
۳ - آیدا، درخت و خنجر و خاطره.

گردد، باوجود این، لطمه‌ای به‌قالب شعر وارد نمی‌شود: اساس بر بی وزنی است و سطرهای موزون، ضرب افاعیل عروضی خود را به‌سود بی‌وزنی پنهان می‌کنند.

شاملو گاهی از یك حرکت ویا یك‌حرکت ویك‌حرف قافیه‌ای می‌سازد (مثلا فتحه و حرف «دال» در شعر «پائیز») که تکرارش به‌شعر از نظر موسیقی فرم می‌دهد و گاهی کلمات را به شکل‌های مختلف تکرار می‌کند و می‌دانیم که حرکت تکرار، خود نوعی فرم‌است که فقط از ویژگیهای شاملو نیست، بلکه اغلب شاعران معاصر با تکرار صداها، کلمات، عبارات یاجملات وحتی‌گاهی بندهای مختلف‌به‌اشعار خود انعطافی ازنظر فورم می‌دهند.

۶

گرچه شعرشاملو ازنظر قالب ظاهری، معلق بین نظم‌ونثر است، ولی گاهی روح ومنطق نثر آن‌چنان بر زبانش حاکم می‌شود که به‌هیچ عنوانی ، نمی‌توان بعضی از نوشته‌های اخیرش را شعر خواند . زبان شاملو ، در همان چارچوبهٔ شعر آزاد و یا نثر آهنگین ، گاهی محتوای پراستعارهٔ شعر را ترك می‌کند و به‌سوی منطق سست و بی تصویر نثر می‌گراید ولی فرم شعرش ، هنوز همان رنگهای فریبندهٔ پوست مار را دارد . در این‌قبیل موارد ، محتوا گاهی صورت فرار از حقیقت و توسل به‌رمانتیسم منحط را دارد و زمانی بصورت شعارهای سرمقاله‌ای درمی‌آید که از نظرشعری کوچکترین ارزشی‌برآنها نمی‌توان قائل شد . زبان این قطعات ، آنچنان صریح و مستقیم وغیر استعاری است که هیچ‌چیز نشان داده نمی‌شود و تخیل بقدری ضعیف و سست است که کوچکترین ایهام و ابهام و رمز و عمقی ، در شعر

دیده نمی‌شود. یکی دومثال از این قماش می‌دهم:

دوستش می‌دارم
چرا که می‌شناسمش
به‌دوستی و یگانگی.
ــ شهر
همه بیگانگی و عداوت است .ــ
هنگامی که دستان مهربانش را به‌دست می‌گیرم
تنهائی غم‌انگیزش را درمی‌یابم .[1]

و یا :

عصر عظمت‌های غول‌آسای عمارت‌ها
و دروغ .
عصر رمه‌های عظیم گرسنگی
و وحشتبارترین سکوت‌ها
هنگامی‌که گله‌های عظیم انسانی ، به‌دهان کوره‌ها می‌رفت[2]

گاهی شعر شاملو ، انگار درجواب حرف‌هایی است که در بارهٔ شعرش مطرح شده وشاملو مستقیماً به‌انتقادهایی که از شعرش‌شده پاسخ می‌دهد، طوری‌که گویی مقاله‌ای در دفاع از شعر خودش می ـ نویسد. شکل ظاهری همانست‌که قبلاًهم بود ولی چه‌لزومی هست که مطالب زیر در قالب همان فرم گفته شود ؟

دیری با من سخن به درشتی گفته‌اید
خود آیا تابتان هست‌که پاسخی در خور بشنوید ؟

۱ و ۲ . آیدا ، درخت و خنجره و خاطره .

***

رنج از بیچیدگی می‌برید !
از ابهام و
هر آنچه شعر را
از نظرگاه شما

به زعم شما
به معمائی مبدل می‌کند.[1]

این لحن انتقادی و تدافعی ادامه دارد تا شاملو معاندان را در قلمرو دریافتن شعرش ناتوان بنامد و بزرگوارانه، در سواد ومعلومات و فرهنگ خوانندگان شعرش شك کند و باتکیه بر استعداد خود ، دربارهٔ بی‌استعدادی خوانندگان شعار دهد.

گاهی شاملو، آغازهای بسیار زیبا دارد ولی گویا چون شاعر دیگر از تخیلی قوی‌که فشرده کار کند، برخوردار نیست، شعرش‌غرق در افکار سیاسی درجه سه‌ای می‌گرددکه هر روزنامه‌نگاری بخوبی‌از عهدهٔ گفتنش برمی‌آید. شاملو در این‌قبیل موارد، فقط تکیه بر نیروی الهام شاعرانه می‌زند و همینکه مطلع نیرومند پایان یـافت و آن منبع غیبی نور وحرکت وسرعت ازرفتار بازماند و ازشعر عقب‌نشینی‌کرد، دچار فقر قدرت تخیل و بینش شاعرانه می‌شود. مثالی می‌دهم . اول آن آغاز خوب :

زمین به‌هیأت دستان انسان درآمد
هنگامی‌که هر برهوت

۱ ـ آیدا ، درخت و خنجر و خاطره .

بستانی شد و باغی .
و هرزابه‌ها
هر یك
راهی برکه‌ئی شد
چرا که آدمی
طرح انگشتانش را
با طبیعت در میان نهاده بود .

و بعد ببینید بر سر این سخن پرشور وحال و تصویر چه بلایی می‌آید :

از کدامین فرقه‌اید ؟
بگوئید ،
شما که فریاد برمی‌دارید ! ـ
. . . . . .
که اگر چه میداندار هر میدانید ،
نه کسی را به‌صداقت یارید
نه کسی را به‌صراحت دشمن می‌دارید.[1]

گرچه در قسمت دوم این قطعه، قافیه‌ها انسجامی از نظـر کلام به‌زبان می‌دهند و گرچه‌قالب از همان استحکام‌قبلی برخوردار است‌ولی از نیروی تخیل و بینش شاعرانه در آن خبری نیست.

۱ ـ آیدا ، درخت و خنجر و خاطره .

۷

از نظر محتوا نیز شاملو از الگوی خـاصی پیروی می‌کند . این الگوی خاص، تا زمانیکه شاعر وقوف کامل به یکپارچگی ذهنی شعر داشت و ازعمق دیدی پر از تصویر و استعاره برخوردار بـود ، هیچگونه مانعی نمی‌توانست داشته باشد ولی حالا که به نظر می‌رسد ضعف و زبونی پیدا شده است آن الگو سخت سست و زننده به‌نظر می‌رسد.این الگو از رابطه‌ای درست شده است که در یك طرف آن شاملو خودش قرارگرفته ودر طرف دیگر آن، مکتب ومسلك‌وعقیدت خاص اجتماعی، یا زنی که تامرز قهرمان شدن ، پیش برده شده‌وتعالی یافته است. این الگو ازهمان زمان «آهنگهای گمشده» دیده می‌شود. شاملو در آن زمان، ازمکتب سیـاسی خاصی پیروی می‌کرد کـه پس از سالهای جنگ ، ناحق بودنش بلافاصله ثابت شده بود. بعد شاملو خود را سرگردان و درمانده یافت و نتوانست رابطه‌ای بـا دنیا برقرار

کند تا اینکه مکتب سیاسی دیگری ، جانشین مکتب قبلی شد و همین که در آن‌را هم تخته کردند، شاملو متوجه قهرمانان زن زندگیش گردید و شعر عاشقانه‌اش که تا حدی توجیه کنندهٔ آن ارتباط در موقعیت تغزلی است، در تجلیل این قهرمانان سروده شد. موقعی که شاملو طرف دیگر این رابطه را نمی‌بیند ، عیناً مثل بچه‌ای است که در شهر بزرگی گم شده است ، ولی همینکه آن شخص و یا مکتب سیاسی و اجتماعی معلوم گردید، شاملو اشخاص ومکاتب قبلی را تاحدی نادیده می‌گیرد . شاملو در صورت عدم امکان ایجاد ارتباط ، احساس بی‌پناهی می‌کند . «فرمالیسم‌محتوای» شعر شاملو در این است که‌او پناه‌دهنده‌ها راجانشین یکدیگر می‌سازد و جز ازطریق این‌الگوی صریح و روشن نمی‌تواند با دنیای خارج‌خود ارتباط برقرار کند. آیا ازنظر محتوا ، شاملو یك ابن‌الوقت نیست؟

عشق تو مرا تسلا می‌دهد
و نیز وحشتی
از آن‌که این‌رمه آن ارج نمی‌داشت‌که من ترا ناشناخته بمیرم[1]

می‌بینید که «تو» جانشین « رمه » شده است و البته قبلا « رمه » جانشین یك «تو»ی دیگر شده‌بود. این «الگو» طبیعت وسرشت شاملو است وگویا گریز وگزیری ازآن نیست. و آیا این قسمت از «شبانه» نهم در «آیدا، درخت و خنجر وخاطره» دربارهٔ خود او صادق‌نیست؟

آری ، مرگ
انتظاری خوف‌انگیز است ؛

۱ ـ قفنوس در باران

انتظاری
که بی‌رحمانه به‌طول می‌انجامد.
مسخی است دردناك
که مسیح را
شمشیر به‌کف می‌گذارد
در کوچه‌های شایعه ،
تا به دفاع از عصمت مادر خویش
برخیزد ،
و بودا را
با فریادهای شوق و شور هلهله‌ها
تا به‌لباس مقدس سربازی درآید ،
یا دیوژن را
با یقهٔ شکسته و کفش برقی ،
تا مجلس را به‌قدوم خویش مزین کند
در ضیافت شام اسکندر.[1]

در این‌صورت، در پایان این مقال باید امیدوار بود که «شاملو» یا هر روشنفکر ونویسندهٔ دیگری به‌روزگار ما «دیوژن» یا دیوژن‌های دیگری نباشند، با یقهٔ شکسته وکفش برقی، درضیافت شام اسکندر!

۱ ـ آیدا ، درخت و خنجر و خاطره .

آینده، بیگانهٔ رو به روبرو

سال ۱۳۳۹ ، سالی بود که در آن، دربدری بـرایم معنایی عینی داشت. سالی بود که من گریخته از شهرستان وپناه برده به اسلامبَول و بازگشته به‌شهرستان و بعد راهی تهران شده، دربیابان خیابانهای تهران، حیران و سرگردان یله شده بودم؛ سال آرزوهای بیشمار ، آرزوهای دربدر بیشمار بود. سال اتراق در مسافرخانهٔ تبریز و حرکت در سر ـ گردانی در شب و روز، و روز و شب بود؛ و نیمه‌های‌شب کامیونهای خیابان سپه درست برپردهٔ گوش ترمز می‌کـردند ؛ و ساعت ده کافـه فردوس، بوی قهوه ترك‌تلخ نویسنـدگی و شاعری می‌داد. سال‌ایستادن نبود، سال حرکت بود، سال پیاده‌روی ؛ چراکه ایستادن، حوصلهٔ آدم را سر می‌برد و آدم‌را به‌فکر مرگ می‌انداخت؛ ونشسنن خرج‌داشت و اصولاً هرنشستنی‌خرج داشت و به‌همین دلیل تنها هدف ، پیاده‌روی بودکه آن نیز خود عملی لغو و بی‌هدف بود ؛ و روزنامه‌ها و مجلات

آن‌چنان گران فروخته می‌شدند ـ و البته به‌دلیل بی‌پولی بی‌حدوحصر و یا بیشمار! من ـ که فقط می‌شد تماشایشان کرد و کتابها گران‌تر از آن بودند که حتی بشود تماشایشان کرد و تنها دوستان آن‌دوره عبارت بودند از «نادرپور» که تلفن خانه‌اش آن‌چنان مشغول بود، مدام، که تلفن وزارت دارایی، مثلاً، هرگز آن‌چنان مشغول نمی‌تواند باشد؛ و «زوریك میرزایانس» ارمنی، که منشی شرکتی بود که آسانسور وارد می‌کرد، و این شرکت روبروی «پارك‌هتل» بود و هر وقت که پیش میرزایانس می‌رفتی، او پرونده‌های مربوط به آسانسور را از روی میزش جابجا می‌کرد، لیوان بزرگ مردافکنی در می‌آورد و پرمی‌کرد و دستت می‌داد و می‌گفت صبح ساعت ده کیفی دارد، و دراینجا البته که شب ساعت ده در هیچ‌جای عالم این کیف‌را ندارد؛ و بعدمی‌گفت یك شعر بخوان، یك‌کتاب می‌دهم که ببری بخوانی. و این‌را به‌طنز و لطف و خنده می‌گفت و با صدایی دو رگه و دوآتشه می‌گفت، که شعررا برایش می‌خواندی و بعد دیوان‌های نویسندهٔ شاعران غرب را ازکشو بیرون می‌کشید و همه را دست تو می‌داد و توترجمهٔ شکسته‌بستهٔ میرزایانس را از یکی از شعرهایش می‌شنیدی و پیشنهادهایی می‌دادی ومی‌رفتی؛ و دوست سومی «دیویدیان» بود که گرچه چیزی نمی‌نوشت ولی همه‌چیز می‌خواند، به‌فارسی، به‌ارمنی و به انگلیسی، که انگلیسی را خوب حرف میزد، فارسی را به‌مراتب بهتر، و ارمنی را لابد عالی که من نمی‌فهمیدم و دوستان ارمنی‌اش می‌گفتند که عالی است و همو بود که دراین سالها و حتی در یکی دوسال بعد پول‌قهوه و آبجو وگاهی‌ساندویچ یاناهار و شام‌را می‌داد وشنوندهٔ بسیارخوبی

بود و همه‌را می‌شناخت و همه هم می‌شناختندش؛ وبرغم این‌لطف‌ها، سال ۱۳۳۹، سالی بود که‌به‌راستی تنهایی و دربدری در آن برایم‌معنایی عینی داشت.

و اما خاطرهٔ درخشانی دارم از آن روزها، و البته بیشتر از آن شب‌ها، که مثل یك‌رگهٔ الماس درمیان هزاران‌تن سنگ سیاه تاریکی، صاعقه‌آسا برق می‌زند و می‌درخشد و هنوز با وجود گذشت سالها برایم گرمایی داردکه هیچ دوست‌ندارم مثل بسیاری از یادها که‌طبیعی است که سرد بشوند، تبدیل به‌یاد سرد بیهوده‌ای‌بشود. سه‌چهار روزی بود که با «رؤیائی» آشنا شده بودم و یادم هست که شبی، ساعتی‌پس از غروب، گویا از جایی مثلاً در شاه‌آباد، وگویا از یکی از کتاب‌فروشیها بیرون آمده‌بودیم وراه افتاده‌بودیم که برویم نادری؛ به‌گمانم به‌دنبال پیداکردن ناشر برای کتابی از رؤیائی بودیم که بعدها رؤیائی توانست از طریق کیهان انتشارش‌دهد، و یا به‌گمانم به‌دنبال کتابی‌از کسی بودیم ویا شاید ازهمان کیهان بیرون آمده به‌شاه‌آباد رفته‌بودیم، نمی‌دانم، دقیقاً، برای چه کاری؛ و بعد راه افتاده بودیم تا برویم نادری؛ و دیگر این مقدارش حدس و گمان نیست و حتم ویقین است که‌می‌رفتیم به‌طرف نادری. و در آن‌روزها رؤیائی عجیب لاغر بود و حتی خیلی سیاه سوخته، و استخوانهای طرفین صورتش، از کنار گوشها و چشمهایش، به‌ذغال، دوتکه ذغال می‌ماندکه مثلاً برای‌حفظ آبرو، صیقلش داده باشند و یامثلاً واکسش زده‌باشند؛ وگره‌کراوات رؤیائی آنقدر کوچك بود، زیر غضروف برآمدهٔ گلو آن‌چنان پنهان بود که باید با ذره‌بین به سراغش‌می‌رفتی‌تا پیدایش می‌کردی؛ و این

گره بعدها بود که آماس کـرد ، پهن شد در چهار جهت اصلی ، مثل بعضی از شخصیت‌های نمایشنامه‌های « یونسکو » کـه از روی همان رختخوابی که خوابیده‌اند درازتر می‌شوند و از اتاق خواب ، پاهای دراز شده بیرون می‌خزند و بعد هر روز هم آنقدر درازتر از روز پیش می‌شوند که سر در اتاق خواب می‌ماند اما پـا از پنجره آویزان می‌شود؛ گره کراوات رؤیائی هم همین‌وضع‌را داشت ، در ژاندارمری یك کمی دراز شد، در «دانشگاه» یکی کمی پهن شد، وموقعیکه‌رؤیائی از «تلویزیون» سردر آورد، آن‌چنان پهن‌شد کـه به‌آسانی می‌توانست صفحهٔ تلویزیون‌را اشغال کند.

باری از شاه‌آباد بود که دوتایی می‌رفتیم‌به طرف نادری و حالا خیابان اسلامبول بودیم و گاهی آدم‌ها میان‌بر از بین مـا دوتا عبور می کردندو می‌رفتندوبعد گویا ، شعری می‌خواندیم ؛ یا چیزی دیگر می گفتیم از مقولهٔ شعر ، که هروقت کسی از بین ما دو ، میان‌بر عبور می‌کرد، مقداری از تصویرهای شعر و یاحرفهای آن‌چیز اینور و آنور می‌ماند و خوب شنیده نمی‌شد و انگار باد نصف مناجات یا اذانی را سانسور کرده با خود برده ، بعد به‌صورتی دیگر، در وزش مجددش ، باز آورده است ؛ ودر همین وضع بسیار استراتژیکـی و تاکتیکی و لژیستیکی اکروباتیك بودیم که یك نفر هم به‌ما ملحق شد که اول من نفهمیدم کیست؛ و «رؤیائی» همیشه ازاین‌قبیل اشخاص‌داشت که‌یکدفعه وسط خیابان بهش ملحق می‌شدند و چند قدمی با «رؤیائی» می آمدند و گاهی حتی بعضی‌ها مثل کارمندان دون‌پایه ، جلـوی رؤیائی تعظیم هم‌می‌کردند ومی‌رفتند؛ و رؤیائی در آن زمـان هنوز شکمش جلو

نیامده بود، گرچه رؤیائی درآن روزها عادت داشت که شکمش‌رایك قدری جلو بدهد و راه برود، منتها درآن سالها پوست را جلو می‌داد ومی‌رفت، الان پیه‌را جلو می‌دهد و میرود؛ و بگذریم ؛ که یکی به ما ملحق شد و ماند و من زیاد هم پاپیش نبودم که بفهمم کیست ؛ گرچه مثل این بود که درخواب راه‌میرود یاکسی ناگهان ازخواب‌بیدارش کرده گفته پاشو راه بیفت که کار داریم و باید مثلاً جناب آقای . . . مثلاً رؤیائی را ببینیم ، و او هم بلند شده ، راه افتاده ، بی‌آنکه هنوز خواب بکلی ازسرش پریده باشد؛ و مـوهایش سرخ و قهوه‌ای به‌نظر می‌آمد وگرچه زیاد قدبلند نبود ولی طوری راه‌می‌رفت که‌سخت‌قد‌بلند به‌نظرمی‌آمد و معلوم نبود کجارا نگاه‌می‌کند و می‌توانستی‌بپرسی این‌که نگاه نمی‌کند ، پس چطور راه‌می‌رود، چطور جلوی خودش‌را می‌بیند ؛ مثل یك ماشین بی‌سرنشین وبی‌راننده بود که برای خودهمین طور راه‌می‌رفت، البته‌حرف‌هم‌می‌زدو بلندهم می‌خندید، ولی‌هیچکدام از حرفها و خنده‌هایش سبب نمی‌شد که آدم احساس نکند این شخص راه میرود، بی‌آنکه نگاه کند ، حرف می‌زند بی‌آنکه بخواهـد بشنود راه میرود بی‌آنکه راننده داشته باشد. یادم نیست که در آن زمان عینك داشت یا نداشت، چراکه چشم‌هایش دیده‌نمی‌شد؛لابدمی‌بایست عینك داشته باشد که چشم‌هایش دیده نشودویالابدمی‌بایست‌عینك‌داشته باشد که چشم‌هایش جلوی دماغش را ـ چراکه او روی زمین‌که راه نمی‌رفت ـ ببیند . و طوری راست راه می‌رفت که انگار روی سرش خـونچهٔ عقد حمل میکند و سرش را سرراست و مستقیم و رو به رو نگهداشته است تا مبادا تزئینات منظم خونچه بهم بخورد ؛ وخیلی زود

می‌خندید و بلند می‌خندید؛ وگاهی به‌محض شنیدن حرف می‌خندید و تو می‌توانستی به‌جرم‌خندیدن محکومش کنی ؛ واز سفارت ترك،نسیم خنکی می‌وزید، نسیمی که یك حریم بیست‌قدمی درست‌می‌کرد واینور و آنور این حریم بیست‌قدمی باز داغ بود، آنچنان که نسیم برخاسته از سفارت ترك سخت صفا داشت ؛ و حالا ما ایستاده بودیم و رؤیائی داشت با کسی حرف میزد و با لهجهٔ اریب و پت وپهن دامغانی‌اش می‌گفت که «تو به‌من تلفن بکن» ؛ وبعدها ما همه می‌دانستیم که این «تو به‌من تلفن کن» از آن «تو به‌من تلفن کن»هایی است که ما همه از «نادرپور» یاد گرفته بودیم؛ گرچه بعضی ازما حتی در آن زمان تلفن هم‌نداشتیم تا به‌کسی بگوییم تو به‌من تلفن کن و اوهم به‌راستی‌تلفن بکند. و حالا آن بنده خداکه‌با رؤیائی‌حرف‌می‌زد ، رفته‌بود ورؤیائی داشت می‌گفت: «می‌بخشید دوستان» : و هنوز آن بیگانهٔ روبرو و من به‌یکدیگر معرفی نشده بودیم تا من درجمع «دوستان» درآمده باشم تا رؤیائی بیجا بهما نگفته باشد، «می‌بخشید دوستان» وحالا رسیده بودیم به‌مرکز عالم ، یعنی چهارراه اسلامبول و نادری.و در اینجا اگر حتی شاپور ذوالاکتاف هم زنده می‌شد نمی‌توانست کاری بکندکه‌آیندگان از یك‌طرف بیایند و روندگان از طرف دیگر بروند ، مردم از میان ماشین‌ها و دوچرخه‌ها و موتوری‌ها از میان مردم، و سواره‌ها از میان پیاده‌ها ، وپیاده‌ها ازمیان سواره‌ها طوری حرکت می‌کردند که‌صحرای محشر دقیقاً همین‌جا بود. ومردم ایران راکه خوب می‌شناسید: دهاتی چوب به‌دست تنها هدفش این بودکه به‌طرف دیگر و به‌دوست چوب به‌دست خود برسد و در مقابل کارمند محترم وزارتخانه در لباس کامل

قهوه‌ای یا سرمه‌ای ، باکراوات و پیرهن یقه آرویش حاضر نبود که تخفیف‌بدهد ودر آن خرتوخری حتی‌دستش را از توی‌جیب‌شلوارش درآورد. ده دوازده زن چادری می‌خواستند برسند به‌یك جوانك‌نیم‌تنه‌پوشی که اینور خیابان ایستاده بود و با زن بیچارهٔ فاحشه‌نمایی که روی سکوی سفارت نشسته بود، خوش و بش میکرد؛ هفت یا هشت جوان سینه چاك دست به‌دست هم داده بودند و آوازی مبتذل را بلند می‌خواندند و می‌خواستند بی آنکه دست از دست یکدیگر بکشند از میان ردیف ماشین‌ها عبور کنند؛ و یك آمریکایی با مترجم نیمه‌کچل و قدبلند و زن‌نمای عینکی‌اش از تحصیلات عالیه در آمریکا حرف میزد ویك مأمور راهنمایی با صدای گرفته ، خطاب به‌عابران فریاد می‌زد : «برگردید سر جاتان، برگردید!» ولی هیچ‌گوشی‌از گوشها بدهکاراین فرمان نبود ، چرا که همه درست عکس این فرمان عمل‌می‌کردند و در آنچنان‌جائی، تکلیف ما سه‌تن ، من و رؤیائی و آن دوست هنوز مشترك نشده، بسیط نامعلوم بود؛ رؤیائی ایستاده بودتا چراغ سبز شود، من تا وسطهای‌خیابان با سیل جمعیت رانده شده بودم ، ولی‌صف‌جوانان متشکل دست در دست آوازه‌خوان سرجای سابقم برگردانده بود و فقط نفر سوم ما بودکه بی‌آنکه به اتوبوس‌ها ، تاکسی‌ها و سواری‌ها وزنان چادری وغیرچادری توجه‌کند، معلوم نبود با چه‌سحروجادویی خودش را به‌یکی دو قدمی پیاده‌روی آن طرف خیابان رسانده بود و سینه به‌سینهٔ مأمور راهنمایی ایستاده‌بود ویکی‌ازاین «برگردسرجات»ها به‌غرور او اصابت‌کرده‌بوداو داشت با مأمور اجرای قانون یکی بدو می‌کرد. مأمور راهنمایی می‌گفت: «برگرد سر جات!» و رفیق مشترك

نشدهٔ ما می‌گفت: «آنور راحت‌تره» واین جمله‌را طوری می‌گفت که انگار یك‌حقیقت بزرگ جهانی را برزبان می‌راندویا جمله‌ای ازشعری راکه تازه به‌خاطرش خطورکرده ، خطاب به‌کسی می‌خواند ؛ و این مأمور اجرای قانون بودکه آخرسر ازخر شیطان پایین آمد واجازه‌داد که رفیق مشترك نشدهٔ ما یکی دو قدم آنورتر بـرود و روی پیاده‌روی نادری بایستد ومنتظر ما بشود وما دریك‌لحظهٔ بسیار تصادفی توانستیم خودرا به‌او برسانیم وبه‌راهمان ادامه دهیم.

وآنوقت خیابان نادری دراین ساعات شب تاریخی‌ترین‌لحظات خود را می‌گذراند . ناگهان از میان صفوف پراکندهٔ مردم یك‌نفر، در همان لباسی که تو هستی بیرون می‌آید و یك پنجهزاری می‌خواهد . یك شاعر معتاد که قبلا مثلاًغزل می‌گفته ، ناگهان ساعت‌فروش از آب درمی‌آید و اگر ساعتش را نخواهی بخری، دوتـا کمربند پهن عرضه می‌کند و اگر کمربند هم لازم نداشته باشی، ممکن است کیف، کفش، یا شلوارش را بفروشد. آنوقت گدای چلاق لغوه‌ای، ناگهان‌فیلسوف اجتماعی از آب درمی‌آید وچون تو ریشت‌را زده‌ای و او نزده‌است، می‌خواهد علیه‌توانقلاب کند. و مغازه‌ها عین کندوی زنبورعسل‌است؛ زن و مرد از هرطبقه همه جا را اشغال کرده‌اند. شش‌تا تاکسی با هم مسابقه می‌دهند، ده‌نفر باهم دعوا میکنند و لابد بیست و پنج جیب‌بر ، جیب بیست و پنج عابررا در همین حیص وبیص‌می‌زنند؛و زبان‌ها و لهجه‌های مختلف همه یکجا به‌گوش‌می‌رسند: ترکی و کردی واصفهانی وگیلکی ، در این غوغای عظیم بهم بافته شده‌اند و حسی از هذیان و مصیبت در آدم ایجاد میکنند؛ و تازه دراین گیرودار، شش‌جوان‌قرتی

می‌خواهند فاحشه‌ای فحاش را به‌خود تخصیص دهند و فاحشهٔ محترم در ماشینی راکه برایش توقف کرده باز می‌کند، کنار راننده می‌نشیند و دماغ سوخته می‌خرد شش‌تا، ومیرود؛ و در این گیرودار، اگرآدمی مثل رؤیائی مثلاً بخواهد دوستی از دوستان خود را به‌من معرفی کند، طبیعی است‌که موفق نشود؛ و آخر سر هم بـدون اینکه دوستش را معرفی‌بکند به‌من و او جداگانه‌می‌گوید‌که می‌خواهد برود سلمانی ـ و نمی‌دانم چرا رؤیائی درآن زمان دوست داشت که این همه سلمانی برود! و من و دوست مشترك نشده ، بی‌آنکه به‌یکـدیگر معرفی شده باشیم درکنار یکدیگر به‌راه خود ادامه می‌دهیم و مـن پیشنهاد می‌کنم که برویم آنور خیابان نادری و او بی‌آنکه حرفی بزند قبول میکند ؛ و تازه به‌آن‌طرف که‌می‌رسیم‌یادمان می‌افتدکه باید به یکدیگر معرفی بشویم ؛ او می‌گوید اسمش اسماعیل شاهرودی است و من می‌گویم اسمم رضابراهنی است، می‌گوید شعرمی‌گوید. می‌گویم شعرمی‌گویم و همین‌اندازه معرفی کافی است. ساعت نه است و از ساعت نه بعد از ظهر تا ساعت پنج صبح ، هشت‌ساعت تمام برای یکدیگر شعر می‌خوانیم، من از «آهوان باغ» که هنوز چاپش‌نکرده‌ام و اواز«آخرین نبرد»که‌ده‌سال پیش‌چاپ‌کرده است. از همه‌چیز حرف می‌زنیم، نیما، سیاست، مقاله ، روزنامه ، زن ، بچه، سکس، شوخی ، ماجرا، علت، بی‌علتی، ودر این‌میان بعضی از شعرها را نه یکبار ، نـه دوبار ، بلکه چندین‌بار می‌خوانیم ، طوری‌که بعضی از شعرها را عملاً حفظ می‌کنیم . می‌فهمم‌که اگر چه ده‌سالی‌از من بزرگتر است ، ولی به‌دلیل زودباوری‌هایش ، به‌دلیل خوش‌باوری‌هایش ، به‌دلیل یك ایمان ساده و

صمیمی‌اش، به‌دلیل دوست‌داشتن‌های ساده‌اش ، ده‌سالی بـاید از سن طبیعی‌اش کوچکتر باشد. خیلی طبیعی یادش می‌رودکه همین یك یادو ساعت پیش شعری برای من خواند . می‌گوید تـو تخم شراب منو شنیدی ؟ می‌گویم آره، می‌گوید پس بذار دوباره برات بخوانم ، در حالیکه یادش رفته که‌همین شعررا شش‌بار در طول شب برایم‌خوانده است. حسرت خوش‌قلبی اورا می‌خورم، و اینکه به‌نظرمی‌رسدچیزی ندارد جز شعرش؛ اگرچه قبلاً گفته است که پسری دارد و زنـی ، و دوستانی هم دارد ، معلوم است‌که زهری و سایه وکسرایی را خـوب می‌شناسد و از مقدمهٔ نیما بر «آخرین نبرد» که صحبت‌می‌کند انگار درست همین یك‌لحظه پیش به‌قول فوتبالیست‌ها گلـی‌را به‌ثمر رسانده است؛ و بعد ادای نیما را در می‌آورد ، به‌شکلی بسیار ناشیانه ؛ و من هم ادای یکی دوتا از آدم‌هایی راکه تازه شناخته‌ام در می‌آورم ؛ هنر تقلیدش را غلاف میکند و حق‌هم دارد ؛ و بعد بازمی‌رویم سراغ‌شعر ومن برایش آهونامه را می‌خوانم ، شش هفت شعر به‌هم پیوسته و در عین‌حال به‌هم ناپیوسته‌را؛ وتازه می‌فهمم که عاشق حیوان‌ها، وپرنده‌ها است . یك حس رمانتیك هم نسبت به انسان دارد. هم احساس می‌کند که انسان می‌تواند مبارزه کند و هم کلمهٔ انسان را طوری به‌کارمی‌برد که انگار پرنده‌ای کوچك را نوازش می‌کند و مواظب است که‌بالهای پرنده نشکند و یا پری از پرهایش جا به‌جا نشود؛ و از موقعی حرف می‌زندکه‌برای کارگران شعر خواند و از آنها امضا گرفت که شعرش‌را فهمیده‌اند؛ و موقعی‌که شعر می‌خواند انگار در برابرش گروهی‌عظیم از آدم‌ها ایستاده‌اند و سراپا گوش هستند. کلمات را کامل ادا می‌کند،

وکشیده ، و یك‌کمی روستایی‌وار ، ولی بسیار دقیق وهر تعـریف و تعارفی را به‌آسانی می‌پذیرد؛ می‌گویم شعرت خطابی است، می‌گوید «آره خطابی است» ، می‌گویم «خوب هم هست» ، می‌گوید « آره ، آره خوبه» ؛ اگر از شعری انتقاد بکنی ، با نگاه و کلمات عجیب و غریب، از تو عذر می‌خواهد ولی طوری از تو عذر می‌خواهد کـه انگار از آن شعر هم عذر خواسته است. این تنها دودوزه‌بازی است که‌در او سراغ دارم، این تنها دکان‌دونبشه‌ایست که باز می‌کند؛ دونبشی از عذرخواهی ، هم دربرابر یك موجود پرچانه‌ای چون من و هم در برابر موجود بی‌زبانی چون شعر. گاهی از کلمات فنی شعر هم اسم می‌برد. ولی فقط از کلماتی کـه تقریباً همه می‌فهمند: سمبول، وزن ، چارپاره ، عروض ، استعاره ، تکنیك . ولی دیگر به طور جدی سعی نمی‌کندکه فنی بشود. قسمت‌های خوب شعری راکه تو می‌خوانی، بو می‌کشد، یك حس غریزی برای فهم بد و خوب شعر داردکه بسیارهم قابل اطمینان است، طوری‌که سطرهایی را که بدون اطلاع او ، تـو برایشان زحمت کشیده‌ای ، دوست دارد دوباره بشنود ، و همین‌طور بعضی از شعرها را ، گاهی پیشنهادهایی هم می‌کندکه اگـر به دلایلی نپذیری ، درقیافهٔ اوکوچکترین ناراحتی نمی‌بینی. از این‌بابت سخت متواضع است. دیده‌ام‌که گاهی ازغرور خودش‌هم حرف زده است ، ولی در همان حال سخت متواضع هم بوده است؛ به‌گمانم بزرگترین غرورش، همان تواضعش باشد.

برایش شعر، از هر دوا و درمانی تسکین‌بخش‌تر است . شاهد دربدریهـای جنـون‌آمیزش بـوده‌ام . ولـی در همه حـال شعر را

به‌عنوان عالیترین‌مسکن درکنارش دیده‌ام، گرچه همیشه تمام حرکات‌و سکنات و کلمات منثور و منظومش حاکی از این بوده است که از نظر او نخست انسان مطرح است، ولی او خودرافدایی‌شعری‌می‌داند که خود می‌گوید ، وگرنه دلیلی نداردکه یك‌نفر هشت‌ساعت تمام در خیابان غرب سفارت انگلیس از این‌سر تا آن‌سر خیابان را باتو بیاید و مدام از انسان ، شعر ، عشق و مقوله‌هایی از این نوع سخن بگوید. این فقط در مقایسه با آدم‌هـای پست و دست از آستین ظلم و ظلمت بیرون آورده نیست که «آینده» یك انسان نیك است ، بلکه آینده در کنار نیك‌ترین انسانها، نیك‌ترین آنهاست ، شاعر روحش را در میان ارواح دیگر منتشر میکند و درعین‌حال کمال خودرا هم حفظ‌می‌کند. آینده از این‌قبیل شاعرهاست ، حالا دیگر بزرگترین شاعر روزگار ما نیست؛ باکی ندارد . چراکه به‌محض ورود به‌یك محیط کینه و آز و طمع، قدری از کینه ، قدری از آز، قدری از طمع، کاسته می‌شود ، بی‌آنکه خود بخواهد ریاضت بکشد و یا ریاضت خود را به دیگران تحمیل کند؛ نام آینده مترادف است با شعر، جنون، سادگی، دوستی، ناگهان‌خندیدن، آهسته گریستن و ازسرمستی وهذیان وسرسام، کلمات را عوضی، و عوضی‌ها را عوضی‌تر به‌کارگرفتن. ازاین نظر مرد زمانهٔ ماست.

تشتت و تفرقه و عنصر متلاشی و متلاشی‌کننده‌ای که بر زمانهٔ ما حاکم است، بر روح‌او نیز حاکم‌است. آینده خواسته‌است‌ناموس انسانیت خود را درعصری از تشتت و سوءِ ظن حفظ‌کند وگاهی هم موفق شده است؛ ولی او مرد زمانهٔ ماست ، به‌دلیل اینکه انگشتی از

پولاد در مغز او فـرو رفته و تشتت و سوءِ ظن را درآن رسوخ داده است. گاهی متلاشی، متشتت و درهم و برهم و مبهم ومجنون است، نماد مجسم و درخشان عصر پست و حقیر ما که انسان‌هایی چون اورا از هر سو در حصار گـرفته است : با صداهای شوم ، آدم‌های شوم ، مهربانیهای پاسخ داده شده به‌خیانت و محبت‌های کوبیده شده با بی‌وفایی ، که در حق مرد حساسی چون او از جنایت‌هم بدتر است. این زمانهٔ ما از او موجودی سوءِ ظنی و دائماً درحال تعقیب ساخته است. چیزهایی گهگاه به‌من گفته است‌که به درد عالیتریـن قصه‌های جنایی می‌خورد : سالهای پیش مرا شش‌نفر گرفتند و بردند وسط بیابـان و ازم قول‌گرفتندکه حرفی نزنم ، این حرف‌را که‌می‌زنم‌به‌کسی نگی ، ولی خوب باز همان چهار نفر آمدند سراغم ، همان چهار نفری کـه قبلاً هم آمده بودند. در ذهن او در آن روزهـای سودا و جنون چه می‌گذشت ، دقیقاً نمی‌دانیم. او خود نیز دقیقاً نمی‌داند . فقط می‌دانیم که جنون پیرش‌کرد و همین پیری ، به‌طرزی ساده اورا خردمندکرد. از هندکه برگشت دوسه باری دیدمش، و بعد شبی، عبدالله توکل‌گفت که همین چند روزپیش آینده را دیده منتها در بیمارستان و گویا قضیهٔ اعصاب بود و زندگی داخلی و هزاران مسئلهٔ دیگر از ایـن مقوله ، که من نتوانستم به‌سراغش بروم ؛ گرچه او یکی دو سالی پیش ازآن، درتصادف کوچکی که برای دخترم‌روکرده بود، به‌اتفاق‌توکل‌به‌کمك دخترم شتافته بود و حتی قبل از آنکه من خبر شوم . نخواسته بـودم بروم به‌دلیل اینکه آینده را به‌همان هیأت یك موسرخ با قدرت می‌خواستم ببینم ؛ و توکل می‌گفت کـه بیمارستان تکیده‌اش کرده ،

به‌گمانم از بیمارستان تازه بیرون آمده بودکـه یك روز صبح زود ، حوالی ساعت شش زنگ در بیدارم کـرد و از پنجرهٔ آشپزخانه که پایین‌را نگاه کردم ، شناختمش و در را باز کردم و آمد بالا. من قضیه رامی‌دانستم و او هم نمی‌خواست زیاد از قضیه صحبتی بکند ونشستیم با هم صبحانه خوردیم ، و بعدها آینده هرگاه که وقت می‌کرد صبح‌ها می‌آمد که با هم صبحانه بخوریم . منزل هردومان یوسف‌آباد بود و بعدها عادت کرد که با پسرش بیاید و پسرش با دخترم نقاشی می‌کردند و ما هم شعر می‌خواندیم . و در همان موقع بودکه فهمیدم شعرش‌هم با خودش تغییر کرده ، دیگر شعربلند نمی‌گوید ، شعر بی‌وزن‌هم دیگر نمی‌گوید: وسواس عجیب و غریبی برای کلمات پیدا کرده ، این را برمی‌دارد آن یکی را می‌گذارد و گاهی هم سطر شعری را که سالها پیش گفته ، کلاًعوض میکند. ولی روحیه همان بـود: این آدم حتی در متلاشی‌ترین دوره‌های زندگیش ، حضور یك انسان‌دوستی پرشور و سالم را فراموش نکرده بود . گاهی می‌گفت از دوزخ عبور کرده کرده است ، ولی معلوم بود که گهگاه دوزخـی تعقیبش میکند . سر همین سوء ظن و جنون و هذیان وتعقیب دوزخی وفرار آینده به‌سوی روشنایی بودکه هرچه پس‌انداز جمع وجور کرده بود از دست داد، ولی خود را از دست نداد . از این‌نظر آینده یك معجزه است. گاهی می‌تواند یك کمبود را با ارائهٔ صراحت دربارهٔ آن کمبود تبدیل به‌یك نقطهٔ قدرت بکند. اگر یکی ازگوشهایش سنگین باشد، می‌گوید: ببین اگر می‌خواهی شعرت را خوب بشنوم ، کافی است که جامان‌را عوض بکنیم تا گوش راست من به طرف تو باشد . ادا و اطوار هـم

سرش نمی‌شود ، پولش را با تو قسمت میکند و نانش را هم. از آن مردان شکمباره نیست که به‌حساب تو غذا بخورد و پـول خودش را پس‌انداز بکند تا دری به‌تخته بخورد ومثلاً صاحب خانه بشود. خانه‌هایی که من آینده را در داخل آنها دیده‌ام ازخانهٔ عاقبت فقط به‌اندازهٔ دوسه‌تا تابوت بزرگتر هستند . انگار این خانه‌ها اطراق‌گاههای پیش‌از خانهٔ عاقبت هستند. حالا چرا ؟ معلوم نیست. سیگار قاچاق فروختن‌در این زمانه آبرومندانه‌تـر از سی‌سال شعر گفتن است. و به‌همین دلیل است که هر دلقك و ابلهی که برای خود صاحب یك زندگی عفریتی مرفه شده ، از کنار امثال شاهرودی که رد می‌شود ، می‌گوید ، این‌هـا مخشان خراب است ، در حالیکه نمی‌فهمد که اگر این مجنونـان و سودایبان و پیرهن چاکان نباشند، بشریت از این حیثیت ناچیزی هم که دارد ، دست خواهد شست . گاهی به‌راستی چنین به‌نظر میرسد کـه جنون تنها راه نجات بشریت از دست این‌رجاله‌های حرامزاده است. و به‌راستی که امثال آینده و صداهایی چون صدای آینده بزرگترین غنیمت زمانهٔ ما هستند . جنون قلابی هم دیده‌ام ، جنون حساب شدهٔ قلابی که‌فقط ساده‌لوحان را فریب می‌دهدو صاحبش را شمع‌دل‌افروز محفل و سائل جمعی میکند . جنون قلابی ناشی از دیزی و شیره و لباس کثیف و چشم مخمور و حقوق ده‌هزار تومان . ولـی آینده از این جنون‌ها ندارد . لباس تمیز و مرتب، نگرانی برای شعر و پسرش آینده ، وبعد هزارجور سودا و جنون ، و این اواخـر عشق ، عشقی هذیانی که او را هم استوار می‌دارد و هم متزلزل می‌گرداند. شبی از شبها یادم هست، وقتیکه‌به‌معشوقش می‌نگریست، انگار به‌روحی‌لرزان

و فرار در آئینه‌ای پاك می‌نگرد و شادمانی ساده‌ای آنچنان در پناهش گرفته بود که در هالهٔ عطوفت آن انسان از هر چه کینه و دشمنانگی بود ، رها می‌شد، و از این شادمانیها در آینده بسیار سراغ دارم . از کوچکترین چیزهای زندگی لذت می‌برد. شبی از شبها یادم هست که پس‌از نیمه‌های شب، من و آینده و نادرپور به تور هم خوردیم ، مـن ادای آوازچینی درآوردم ، نادرپور ادای سازهای‌آواز چینی و آینده، نرسیده به مجسمهٔ فردوسی ، توی خیابان فردوسی، از خنده روده‌بر ، غش کرد و افتاد. این‌هارا می گویم تاظرفیتش را برای چیزهای کوچك و چیزهای بزرگ یکجا گفته باشم . و یك شب در منزل برادر ملکی که گروهی جمع بودیم، سایه و سیمین دانشور و وزیری و کاظمیه و پاکدامن‌ها و فوجی از «ملکی»ها ، و همه شعر خواندیم ، آینده شعر «وای بر من» «نیما» را خواند، منتها با حرفهای عوضی ، یعنی درعالم سودا و بیخودی و سرخوشی ، به‌جای آنکه مثلاً بگوید: به‌کجای‌این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را ، می‌گفت: کـه به‌جای شین تب شیره قیاویزم لبای بندهٔ خود را ، و آنقدر این صداهای عوضی ، که او از سر بیخودی و ناخودآگاهانه برزبـان می‌آورد ، شورانگیز بود که «سایه» برسر ذوق آمدکه صدای آینده‌را در همین‌حال ثبت‌وضبط بکنیم .

آینده پس از مبارزه با جنون ، نه آنرا تسلیم خود کرده ، نه تسلیم آن شده است. به‌نحوی شاعرانه باآن آشتی‌کرده ، کنار آمده است، غول درونش ، مثل فندقی کـه در جوف توپهای ماهـوتی در بچگی می‌گذاشتی، غل می‌خورد و صدا می‌دهد و آینده گاهی به‌آن،

مثل یك بچهٔ ساده گوش می‌دهد و گاهی از آن الهام می گیرد . این جنون، جنونی‌است شاعرانه که می‌خواهد با شورانگیزی کلمات‌به‌آن سوی افق‌ماده دست یابد. آیا این‌جنون ، شباهتی به‌جنون«هولدرلین» در تیمارستان آلمان ندارد ؟ آیا این جنون ، شبیه جنون ازراپائوند در تیمارستان آمریکا نیست ؟ اینها را نمی‌دانیم . «هولدرلین» مجسمه‌های کهن‌را بغل می‌کرد ومی‌بوسید و «ازراپائوند»، فقط به‌طورضمنی به‌جنون خود معترف بود، که اگر من مجنون باشم، تمام مردم آمریکا مجنون هستند . آینده به نحوی دیگر دست به‌دست غـول درون داده است ، به‌سادگی به‌آدم می‌گوید : من، موقعیکه حالم بد بود، خیلی نـاراحتی کشیدم. ولی بعد شعری می‌خواندکه تو احساس می‌کنی که خوب‌شده که این مرد مدتی به قول خودش حالش بد بوده و ناراحتی کشیده ؛ ولی آینده ، پیش‌از آنکه به‌راستی حالش بد باشد، سودایی بود، آن شعر منثور و یا نمایشنامهٔ سراپا مضحك ولـی عمیق «چند کیلو متر و نیمی از واقعیت» را بخوانید می فهمید چه می‌گـویم . به گمانم این اسم را من براین اثر گذاشتم که خودش نیز ، در حالیکه ازخنده غش‌کرده بود، پسندید، وبعد در «جهان‌نو»ی دوران‌خودم چاپ کردم. آینده ، درآن زمان «یونسکو» و «بکت» و «پوچیان» دیگررا نخوانده بود. ولی تنها از طریق یك‌سودای شخصی وخصوصی به‌سراغ‌پوچی رفته بود: بلندگو یك تصنیف قدیمی پخش‌می‌کند. تصنیف بیصداست، ولی صدای آهنگ آن شنیده می‌شود . این آهنگ را با تار میزنند ، وفقط اینجایش رامیزنند: «دل هوس سبزه وصحرا ندارد... ای‌حبیب من !...» و مرتب همین‌را تکرار می‌کنند . یکی با خودش می گوید :

«وبقیه‌اش را زده‌اند». من یاد حرفهای «دیدی» و «گوگو» در «چشم براه گودو» می‌افتم. به‌خاطر داشته‌باشید که آینده مدام یك‌شاعرمتعهد است، ولی این حس پوچی را به‌چه حسابی می‌توانید بگذارید؟ این را فقط به‌حساب شعروجنون شاعرانه بگذارید. آینده می‌خواهد به‌آن سوی افق ماده دست یابد و می‌کوشد به‌آن سوی امکانات فعلی زبان‌هم تجاوز بکند و به‌همین دلیل می‌کوشد معجزه را به‌مضحکه درآمیزد و شگفتی وحیرانی را درکنار خنده و طنز قرار دهد. این سودا با آینده همیشه بوده است، درد جنون‌آمیزش بدان عمق داده ، ازرسالتی درد-مندانه برخوردارش کرده است که گاهی‌عالی است. گاهی دایرهٔزنگی جنون وهزل و هذیان را یکجا از ذهن آشفتهٔ این‌مردمی‌شنوید. آینده نمی‌پوشاند،می‌گوید: من این‌هستم، وبه‌همین‌دلیل می‌گویم اوبه‌نحوی شاعرانه با جنون کنار آمده است . مثل این متعهدان قلابی نیست‌که هم ازتوبره می‌خورند و هم ازآخور. آینده سفارش‌جنون‌را پذیرفته، خود را متعهد آن کرده، سعی کرده برسرنوشت تعهد خـویش حتی چیره شود . این خود موفقیت نیست که اهمیت دارد، ایـن کوشش صمیمانه برای بیان بیخودی است‌که اهمیت دارد. آینده‌کوشیده‌است خودآگاهی را براین بیخودی بیفزاید، توفیق او درکمال اونیست، در کوشش اوست، موقعی‌که‌می‌گوید: یك‌شعر تازه گفتم ببین چطوره ، نباید انتظار داشته باشی‌که آناً بفهمی چه می‌گوید . فقط شعر شاعران ابله‌را به‌یك بار شنیدن می‌شود فهمید. شعر خوب، مشکل است، بـار اول که یك شعر جدید از آینده می‌شنوی باید بدانی کـه شعر ، فقط حالتی از ذوق و شیدایی را بیان می‌کند، و تازه این حالت فقط یکی‌از

دریچه‌هاست. دریچه‌های دیگری هم وجود دارندکه همه مشرف‌به‌باغ مهتابی جنون هستند. توضیحات او هم‌کمکت نمی‌کند، باید بدانی‌که این‌کلمات ازاعماق به‌سطح پرانده شده، وهریك ازکلمات می‌خواهد کیفیت اعماقی خود را حفظ‌کند. پس باید مواظب باشی والبته بایداز شیفتگی به‌ذات واقعی شعر هم برخوردار باشی تا بفهمی جریان ازچه قرار است، دیر یا زود به‌وجود رابطه‌هایی پی می‌بری والبته می‌فهمی که در اغلب جاها شاعر نوعی وزن نیمایی را هم حفظ کرده؛ آشتی سطوح خارجی شعر با سطوح درونی نشان می‌دهد که آینده کنترل شعرش را در دست دارد و به‌همین دلیل بود که گفتم آینده بـه نحوی شاعرانه با جنون آشتی کرده، با آن کنار آمده است . واز سال۳۹، که من شناختمش ، تا حالا، همیشه من شاهد بروز نمادهای درونی از ذهن آینده وفوران منضبطِ آنها درسطوح ظاهری بوده‌ام، منتهاگاهی، آشفتگی‌های دردمندانهٔ او، حتی‌سطوح‌ظاهری شعررا هم اشغال‌کرده، شعررا به‌نمادی از جنون و حیرانی بدل‌کرده‌اند، و تازه چه باك ! هر شاعر پاکی سرسپردهٔ جنونی شخصی است.

نادر نادرپور

تصویرگری بزرگ[1]

۱

۱ ـ یك تصویر شاعرانه، اولاً باید طوری فردی باشد که در آن

---

۱ ـ سال چهل‌وشش، سال جدال قلمی من با نادرپور و دوستانش سایه، کسرائی و مشیری بود. این جدال از رفتن من به کاخ جوانان و مخالفت حضوری من با تشکیل جلسات شعر در کاخ جوانان شروع شد. در جلسه‌ای که من حضور داشتم نادرپور، سایه و کسرائی و مشیری قرار بود حرف بزنند و شعر بخوانند. پس از مجادلهٔ حضوری با نادرپور، من و چندنفر دیگر مجبور به ترك جلسه شدیم و چون مسائلی در آن جلسه مطرح شده بود که لازم بود به قضاوت مردم گذاشته شود، در ماهنامهٔ خرداد سال چهل‌وشش فردوسی من مقاله‌ای تحت عنوان «مربع مرگ و سنگر پوشالی» نوشتم. نادرپور و دوستانش استشهادنامه‌مانندی در شمارهٔ بعد فردوسی چاپ ←

نوعی جهان‌بینی خاص از طرف شاعر به‌کار رفته باشد. ثانیاً ، از آنجا که از یك تجربهٔ خصوصی سرچشمه می‌گیرد، قدرت و ظرفیت تعمیم یافتن‌را داشته باشد. ثالثاً ، تصویر[1] نباید آنقدر کلی‌باشدکه تصورشود از زبان محاوره گرفته شده است و در آن شاعر هیچگونـه بینش فردی به‌کار نبرده‌است. رابعاً، درپشت سر تصویر باید نیرو واحساسی انسانی یا به‌طورکلی چهرهٔ انسانی‌پراحساس واندیشه به‌چشم بخورد. خامساً، تصویرباید دقیق و رسا وپر باشد؛ نه‌تصادفی، بی‌معنی، قشنگ و آراسته ولی توخالی.

این خصائص در تصاویر اشعار نخستین نادر نادرپور به ندرت دیده می‌شود و به‌همین دلیل در دو کتاب اول («چشم‌ها و دست‌ها» و «دختر جام») هنوز نادر نادرپور جهان مخصوص خود را نیافته است. به‌این نمونه‌ها که برگزیده‌ام نگاه کنید: «رشتهٔ نوری فتد به کلبهٔ‌دهقان‌ـ تابش غم‌ها ـ نور ضعیف چراغ خاطره ـ چـاه اختران ـ کـورهٔ خورشید ـ ماه آرزو ـ من کیستم ؟ پرندهٔ شب‌های بی‌امید ـ توچون بادهای سرد ـ تو چون عروس باد ـ کبوتر ماه ـ بـوته‌های عشق ـ

→

کردند وکوشیدند رفع ایراد بکنند و بعد من نامهٔ سرگشاده‌ای خطاب به‌نادرپور چاپ‌کردم که موجب‌شد جدال بین‌من‌ونمایندگان مربع‌مرگ، بدل به‌جدال قلمی تن‌به‌تن بین من و نادرپور شودکه در حدود یك‌ماه و حتی بیشتر طول‌کشید و بعد ما هردو ساکت شدیم و آشتی کردیم . خواننده اگر علاقمندباشدمی‌تواند به‌آن مقالات در فردوسی مراجعه‌کند.

۱ ـ خواننده دراین‌مورد باید به‌فصل «تصویرچیست؟» ، در بخش اول این کتاب مراجعه کند.

گور روزها ـ دختر وصل ـ خندهٔ شراب ـ لبخند مـی‌چکید ز لبهای جام‌ها». در این تصاویر و دهها‌تصویر دیگر از دوکتاب اولیهٔ نادرپور هیچگونه‌بینش خاصی در مورد جهان‌اشیا ارائه نمی‌شود. این‌تصاویر ادیبانه هستند، نه‌شاعرانه ، و ملال تاحدی رمانتیك نادرپور در اوایل کار دراین تصاویر ادیبانه ریخته می‌شود.

این ملال‌گاهی عـاشقانه و زمانی اجتماعی است. نادرپور در این تصاویرکلی ، احساساتی می‌شود، گـریه می‌کند و از قهر معشوق احساس ناراحتی‌می‌کند. و اینها همه‌کار دوران اولیهٔ جوانی است.

۲ ـ هرگز نباید یك اندیشهٔ فلسفی را به طور صریح وارد شعر کرد، بلکه باید احساس یك‌اندیشه راگرفت و ناخودآگاهانه آنرا در میان اشیا پروراند. اندیشهٔ مطلق، شعرنیست. مثلاً اگر کسی بگوید : «زندگی پوچ است» ، شعر نگفته است. او باید پـوچی زندگی را در محیطی‌که در آن زندگی میکند ، توسط اشیا نشان دهد ؛ طوری‌که ما پس از خواندن شعر با احساس پوچی او ابراز همدردی بکنیم و بگوییم این شاعر احساس پوچی کرده است. مثلاً موقعی‌که نادرپور می‌گوید :

زین محبسی که زندگی‌اش خوانند
هرگز مـرا تـوان رهائی نیست
دل بر امید مرگ چـه می‌بندم
دیگر مرا ز مرگ جدائی نیست.

و یا موقعی‌که می‌گوید:

اگـــر روزی کسی از من بپرسد
که‌دیگر قصدت‌ازاین‌زندگی‌چیست؟
بدوگویم‌که‌چون می‌ترسم‌ازمرگ
مرا راهی به‌غیراز زندگی نیست.

شعر نمی‌گوید ، بلکه یك عقیدهٔ ساده و کلی فلسفی را به نظم می‌کشد و به‌همین دلیل این‌قبیل قطعات‌هرگز شعر نمی‌توانند بود.

۳ ـ نادرپور در اشعار نخستین وگاهی در اشعار بعدی خود ، سخت احساساتی می‌شود، آشکارا می‌گرید ویا به‌طرزی صریح‌احساسی را به‌زبان‌می‌آورد. موقعی‌که احساسات سطحی ، نادرپور را به‌کوری می‌نشانند او دیگر نمی‌تواند از خود کنار بگیرد و موضوع ومضمون و اشیای‌شعر خودرا به‌خوبی حس کند و درنتیجه دچار فوران‌بی‌معنی احساس می‌شود . مثلا در قطعهٔ «ناگفته» از «دخترجام» ، و قطعهٔ «شعر انگور» از دفتری به‌همین اسم و قطعهٔ «چشم‌بخت» و در چندیـن قطعهٔ دیگر، این‌حالت به‌طرزی زننده به‌چشم می‌خورد:

بی‌تو ، بی‌تو، ای که در دل منی هنوز!
داستان عشق مـــا به مـــاجـــرا کشید
بی‌تو لحظه‌ها گذشت و روزها گـذشت
بی تو کار خنده‌هـــا به گـــریه‌ها کشید

«چشم بخت»

و یا :

چه می‌گوئید ؟
کجا شهد است این آبی که در هر دانهٔ شیرین انگور است ؟
کجا شهد است ؟ این اشك است ؟

اشك باغبان پیر رنجور است
که شب‌ها راه پیموده
تاکها را آب داده
پشت را چون چفته‌های مو دوتا کرده
دل هر دانه را از اشك چشمان نور بخشیده
تن هر خوشه را با خون دل شاداب پرورده .

قطعهٔ «شعر انگور»

این قبیل شعرهای نادرپور خام و ناپخته است واینها را راحت می‌توان سرود.

۴ ـ اگر موسیقی شعر کمکی به انتقال مفهوم نکند و آن را رساتر و پرمعنی‌تر نسازد ، حتماً بیخود به‌کار رفته است . یعنی اگـر کلمات، صداهای گوشنواز ولی‌بی‌معنی بسازند و شعر مفهومی‌نداشته باشد جز حرکت گوشنواز صداها ، تأثیر شعر سمعی خـواهد بود نه شعری. ولی در شعر نادرپور ، آهنگ‌کلمات ، گاهی با لطافت تمام و زمانی با نوعی صلابت وقدرت، به‌انتقال مفاهیم‌شعری‌کمك‌می‌کند. بافت‌کلام‌که سبك و خصوصیات کار هرشاعری را مشخص می‌کند، در شعر نادرپور دارای نوعی «بافت صدا»ست؛ واین بافت صدا دربعضی موارد چنان با بافت‌کلام درهم می‌آمیزد و در آن به نحوی دلکش و عمیق مستحیل می‌شود که‌نوعی «مفهوم‌موزیکال» درشعربه‌وجود می‌آید. این بزرگترین قدرت ذاتی نادرپور است و تا آنجا کـه من دیده‌ام پس از حافظ درکمتر شاعری این نوع موسیقی دربافت‌کلام گنجانده شده است .

حافظ می‌گوید:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را
که سر به‌کوه و بیابان تو داده‌ای مارا

آوردن ده «الف» و شش «ب» همراه صداهایی که به‌خوبی با این دوصدا می‌آمیزند و آهنگی یکپارچه ایجاد می‌کنند، بدون تردید به‌انتقال خوش و دلپسند مفهوم کمک‌می‌کند. این موسیقی در شعر، آن نوع موسیقی نیست که در دستگاه ابوعطا با آن آوازی خوانده شود، بلکه نوعی موسیقی شعری است که حتی مربوط به‌وزن نیز نیست، زیرا ممکن است بیتی در همین وزن سروده شود، اما بافت صدای آن از تلفیق صداهای دیگر به‌وجود آمده باشد و یا اصلاً بیت، بافت‌صدایی غنی نداشته باشد؛ و یا ممکن است در همین وزن فقط لطف صداهای گوشنواز گنجانده شود و از مضمون خبری نباشد که در این صورت تأثیر فقط سمعی خواهدبود، نه‌شعری.

نادرپور از همان آغاز کار، گوش بسیار حساسی برای کلمات داشته است. گویی او نه فقط به‌صدای کلمات، بلکه به‌رنگ و بو و لطافت و خشونت واژه‌ها وارد است و این قدرت‌ذاتی درنتیجهٔ گذشت زمان، کمالی عظیم یافته‌است.

به‌این قطعه از «یاد ونیز» که سیزده سال پیش ازاین سروده‌شده است توجه کنید:

بر برجهای زنگ ــ که از آهن است و سنگ ــ
بر زنگها که می‌شکند :
دنگ ، دنگ ، دنگ

بر خنده‌های ریز و درخشان موج‌ها
بر چتر آفتابی خورشید رنگ رنگ

در اینجا بافت صدا با بافت کلام به انتقال مفهوم کمک می‌کند. این ویژگی در شعر نادرپور، پس‌از چهارسال به‌کمال نسبی رسید :

زمین به ناخن باران‌ها
تن پرآبله می‌خارید
به آسمان نظر افکندم :
هنوز یکسره می‌بارید

و یا:

هنوز از نم پرهاشان
حریر نرم هوا تر بود
هزار قطره به‌خاک‌افتاد:
هزار چشم کبوتر بود !

از «پاییز» ، دفتر «شعر انگور»

و بعد درقطعهٔ «نقاب و نماز» که شاید بهترین شعر نادرپور است بافت صدا و بافت کلام چنان درهم رفته‌اند که آدم احساس می‌کند که دیگر فقط با صدا ، با تصاویر، وبا وزن وباکلمات سروکار ندارد، بلکه آنچه وجود دارد نوعی سیلان صاف و پاك و اندوهگین و آهنگین تخیل است، درجهانی که انسان با صمیمیت تمام دربرابر آینه می‌ایستد و خود را باز می‌یابد :

حصار هستی‌ام از هول نیستی پر بود
هوار حسرت ایام بر سرم می‌ریخت

و من چو برج خراب از هراس ریزش خویش
به زیر سایهٔ نسیان پناه می‌بردم

و یا :

دهان پنجره از مژدهٔ سحر پر بود
سپیده از رحم تنگ تیرگی میزاد
من از غروب به‌سوی سپیده می‌راندم
و با صدای خروسان، نماز می‌خواندم...

۵ ـ اگر کسی احساساتی شود و فقط از دریچهٔ احساسات سطحی خود افراد و اشیا را ببیند و وجود آنهارا خوب حس نکند، شعر موفقی نگفته است؛ اگر کسی به‌دلیل قهر معشوق ، گریه و زاری سردهد و پیوسته به‌طرزی آشکار ناله کند، گامی به‌سوی کشف خود در پهنهٔ بیکرانگی اشیا برنداشته است و به‌جای آنکه شعر بگوید ، دچار حالتی شاعرانه شده است. داشتن حالت شاعرانه با شعر سرودن فرق می‌کند. اگر کسی به‌جای آنکه با بینشی عمیق، اشیای طبیعت و افراد اجتماع را ببیند، از آنها تصاویر کلی درهاله‌ای ازملالی رمانتیك به‌دست رسد، شعر بلند و بزرگ نسروده است.

نادرپور درشعرهای نخستین خود بسیاری از این حالات را داشته است؛ ودر واقع دوران بلوغ خود راکه دوران احساسات تند و تیز خوب درك نشده است، تمدید کرده و حتی به بیست و هفت هشت سالگی نیز رسانده است. باید این موضوع را روشن کردکه اگر این دوره نبود، نادرپور نمی‌توانست چهارچوب چارپاره را که خود به‌اوج رسانده است، بشکند و آن‌چند شعر بزرگ دفتر «سرمهٔ‌خورشید»

را بسراید و اقبالی راستین ، نه‌تفننی، به سوی قالب آزادتر بکند ، کلی‌گویی و احساساتی شدن بیجا و شعر فلسفی درجه سه‌را به‌کناری نهد و با بینشی فردی به‌سوی تصویرگری گراید و تصاویر خود را طوری بیان کند که آنها توان تعمیم یافتن داشته باشند . اگر نادرپور ، مثل «توللی»، ملال رمانتیك سال‌های سی تا سی‌وپنج را حفظ میکرد ، بدون تردید ، شعر امروزش شباهت به‌اشعار «نافه»ی توللی می‌داشت. توللی نتوانست خودرا از دست آن ملال مصیبت‌بار و تصنعی رهایی دهد، ولی نادرپور به‌دلیل استعداد ذاتی و به‌دلیل قدرتی که بیش از قدرت توللی بود ، به شعر واقعی نزدیك شد ، خود را یافت و طوری در این خودیابی پیش رفت که سبك آزادتر، گسترده‌تر و غنی‌تر خود را ایجادکرد.

۶ ـ شعر آینده به‌اعتقاد من شعری خواهد بود که درآن فوران سرسری احساسات دربیانی قشنگ و رنگین و تهی وکاغذی جایی نخواهد داشت. شعر آینده به‌اعتقاد من، شعری خواهد بود که درآن، یا از بینشی حماسی برای کشف افراد و اشیا استفاده خواهد شد و یا بینشی تغزلی وجود خواهد داشت که درآن اشیا در آئینهٔ درون آدمی به پاخاسته ، به‌رقص درخواهند آمد. و به‌همین دلیل نادرپور «سرمهٔ خورشید» و بعداز «سرمهٔ خورشید» ، «امید» «آخر شاهنامه» و بعداز «آخرشاهنامه» ، «شاملو»ی «هوای تازه» و «باغ آینه» و «آیدا در آینه» ، و «فروغ فرخزاد» ، «تولدی دیگر» در آینده پیروان موفقی خواهند داشت.

۲

۱ ــ در دفتر « سرمهٔ خورشید » من قطعهٔ « سرمهٔ خورشید » را چندان نمی‌پسندم؛ به‌دلیل تصاویر و ترکیبات کلی از قبیل «گل‌خورشید»، «گلابدان بلور ماه» ، «گلاب نور» ، «برق ستارگان» و غیره ، و به‌دلیل تعمدی بودن نتیجهٔ شعر، و بیانی که به‌جای صمیمتی شاعرانه از صنعتی ادیبانه برخوردار است .

«آئینهٔ دق» ، یکی از شعرهای خـوب کتاب است که در آن وصف‌حال نادرپور ، جریانی صمیمی و روشن و اندوهگین دارد:

آنگه در این آئینه‌های کوچك دق
سیمای دردآلود خود را می‌شناسم:
سیمای من، سیمای آن شمع غریب است
کز اشك، باری می‌کشد برگردهٔ خویش
من نیز چون او در سراشیب زوالم
با کوله‌بار روزهای مردهٔ خویش

در زیر این بار
اندام خون‌آلود خود را می‌شناسم :
اندام من ، اندام شمعی وازگون است
کز جنگ با شب ، پای تا سر غرق خون است .

«میدان» و «نگاه»، از موفق‌ترین طرحهای جدید شعر فارسی هستند. درآنها نادرپور، لحظه‌هایی از زمان را فراچنگ آورده و در قالب واژه‌ها بدانها زندگی جاوید بخشیده است.

در قطعات «ستارهٔ دور» ، «امید یا خیال» و «پیوند» ، نادرپور چهارپاره را با قالب آزاد درهم آمیخته است.

این سه‌شعر در وزنی سروده شده‌اند که نادرپور بدان دلبستگی بیشتر دارد. نادرپور دراین سه شعر، نشان‌دهندهٔ عصیان علیه زبونی و تیرگی می‌شود. این سه‌شعر از بهترین اشعار نادرپور هستند ؛ منتها در «امید یا خیال» چهارسطر بند اول شعر که دوسطر اول آن درآخر بند دوم و دوسطر دیگر درآخر بندسوم آمده‌اند وصله‌های ناجوری‌هستند برای شعر، وفقط مضامین شعررا دچار محدودیتی تفسیری می‌کنند و این، آن چهار سطر اضافی :

از شوق این امید نهان زنده‌ام هنوز ،
امید یا خیال ؟ کدام است این ، کدام
بس روزوشب‌دراین‌امیدرسانیده‌ام‌به‌روز
بس‌روز از این خیال، بدل‌کرده‌ام بشام

ولی درهمین‌شعر، سطرها وتصاویر و ترکیبهای درخشانی‌هست که شعررا از بسیاری از اشعاری‌که در بارهٔ روزگار ما سروده شده ،

ممتازمی‌کند؛ بخصوص آن‌قسمت از شعر که مربوط به‌وضع‌نسل‌امروز می‌شود :

ما مرده‌ایم ، مردهٔ در خون تپیده‌ایم
ما کودکان زود به پیری رسیده‌ایم
ما سایه‌های کهنه و پوسیدهٔ شبیم
ما صبح کاذبیم (دروغین سپیده‌ایم)
ناپختگان کورهٔ آشوب و آتشیم
قربانیان حادثه‌های ندیده‌ایم

«گل‌ماه» یکی‌از زیباترین شعرهای‌تغزلی است که‌توسط‌نادرپور سروده شده و گویی رؤیایی‌است درمیان اشیا ، توأم باآهنگ‌پرلطف صداهای کلمات.

«این ترک نیست به‌رخسارهٔ ما »
آینه گفت
« چین پیریست ... »
تو گفتی
«که به سیمای شماست !»
بغض او پرشد و در چشم زلالش ترکید
از غم تست شیاری که به پیشانی ماست !»

۲ ـ دراشعار بعداز دفتر «سرمهٔ خورشید» ، نادرپور با حفظ رگه‌های رمانتیسم قبلی به سوی نوعی تصویرگری گراییده است که کاملاً مخصوص خودش است، درمیان این‌اشعار، «بعداز هزار سال» ، «مردی در انتظار خویش» ، «گهواره‌ای در تیرگی» ، «شیههٔ خاموش»، و «حادثه» ، از اشعار بسیارخوب نادرپور هستند. البته اوج این‌اشعار،

قطعهٔ «حماسه‌ای در غروب» نیست، زیرا این شعر، بیش از حد بلند است و تك‌تك بندهایش تفسیری است، اغلب تصاویر فقط قشنگ هستند و ازنیروی‌واقعی مفهومی درك‌شده برخوردار نیستند. اوج شعر نادرپور، قطعهٔ «نقاب و نماز» است. در اینجا صمیمیت اندوهگین نادرپور، در دنیایی از تصاویر بکر و رسا که همگی توان تعمیم‌یافتن دارند، به‌صورت شعری شکوهمند درآمده است. «گل ماه» اوج تغزل پراندوه نادرپور است، «ستارهٔ دور» اوج نعره‌های نادرپور است در برابر زبونی و ناتوانی. ولی «نقاب و نماز»، اوج اشعاری است که نادرپور، با خلوت‌گزینی با روح‌خویش گفته است و برای من، این خلوص مذهبی نادرپور، در دنیایی از تصاویر پرنیرو، پاك‌ترین‌شعری است که دارای نشانه‌های رسالتی اصیل و شرقی‌است.

۳ ـ عده‌ای گمان برده‌اندکه نادرپور کهنه‌سراست. به‌نظر من ابلهانه‌تر از این حرفی نتوان‌زد. عده‌ای‌گمان برده‌اندکه تکرار بزرگ‌ترین عیب نادرپور است. این نیز اشتباهی بیش نمی‌تواند بود؛ زیرا نادرپور پس از هر تکراری، پیروز درآمده است. اشعار عاشقانهٔ او نمونهٔ این سیر تحولی بسیار منطقی و پیشرفت و اوج است. نادرپور نه‌پیغمبر است ونه نابغه، تا هرچه گفته است در همان روزهای نخست به‌صورت یك‌اثر بدون عیب و شاهکار پذیرفته شود. «نادرپور» شاعری است خوب وانسانی است خوبتر، وچند قطعه از اشعارش با در نظر گرفتن اشعار عرضه شده درپانزده سال اخیر، ازبهترین شعرهای‌معاصر فارسی است.

۴ ـ به‌اعتقاد من، عیب نادرپور در اینست که جهان‌بینی‌اش،

اغلب فقط عاطفی است و از ظرفیت اندیشه‌ای نیرومند می‌لنگد. تصاویر نادرپور گاهی به‌مشتی کاه می‌ماند که انسان آن‌را به‌سوی هوا پرتاب‌کرده باشد و بادی فرا رسد و هرتکه‌کاه را به‌گوشه‌ای ببرد. در پشت‌سر تصاویر بعضی از شعرها، انسانی بزرگ و اندیشمند به چشم نمی‌خورد. شعر نادرپور درجایی بزرگ است که رسالتی فکری‌راهبر آن باشد. نادرپور، احساسی سرشار از غنای وافر دارد وآنچه‌تاکنون دربسیاری موارد، شعرش‌را دچار نقص‌کرده است نبودن نیروی‌اندیشهٔ بزرگ است. البته اینجا بازهم منظور، گفتن صریح یك‌اندیشه نیست؛ بلکه منظور نشان‌دادن‌احساس یك اندیشه‌درمیدان پهناور زندگی و اشیا و افراد است.

نادرپور باید رگه‌های رمانتیسم را درشعرش ازبین ببرد و«نقاب ونماز» راکه پایان دوره‌ای از زندگی شعری‌است‌آغاز رسالتی پرشکوه سازد. او از شباب احساسی پرشور برخوردار است؛ بهترین موزیسین کلمات فارسی در روزگارماست؛ تصویرگری است که‌به‌اشیای‌اطراف خویش، رنگینی عواطف خودرامی‌بخشد. تنها به‌یاری شباب‌اندیشه‌ای پرشور خواهد توانست شعر خودرا گسترده‌تر وغنی‌تر سازد.

مهدی اخوان ثالث

سوم برادران سوشیانت

۱

حقیقت این‌است که اتفاق می‌افتد گاهی که یك نفر ناگهان، در طول چندسال بسیار ناچیز، تبدیل به‌امامزاده‌ای ، پیر مغانی، منادیی یا رهبری بشود. متعصبان‌وجاهلان و کودك‌مآبان، گاهی اطراف مردی‌را آن‌چنان باصمیمیتی ـ خواه قلابی و خواه واقعی ـ می‌گیرند که‌امکان آنکه بتوان خدشه‌ای درساحت قدس و کبریایی آن مـرد پیدا کرد ، به‌کلی تبدیل به‌امری محال می‌شود. این‌قبیل افراد، به‌دور آن مـرد ، حصن حصینی از کلمات رنگین و زیبا و چشمگیر بـر می‌افرازند

و صفوف تعصب خودرا آن‌چنان منظم و فشرده‌می‌سازند که هرحمله‌کنندهٔ شکاکی به‌یك نگاه آنهابه‌کلی ازجا در رود وهرگز جرأت‌نکند، نه‌حمله، بلکه دست‌کم حتی، نگاهی از نزدیك به‌آن‌سوی آن صفوف فشرده بیندازد و ببیند در پشت این همه سرنیزهٔ پـوزخند متعصبان، بالاخره چه کسی، از انظار مخفی مانده، ولی برآفاق،ادعای‌حکومت می‌کند.

در عالم ادبیات و فرهنگ، که برآن هیچ ضابطه‌ای جزحقیقت نباید حاکم باشد، وکوشش همهٔ دارندگان و سازندگـان فرهنگ و ادبیات باید متوجه ساختن حقیقت و مجموعه‌هایی ازحقیقت بـاشد، شاید بتوان، گهگاه، اغماض‌ها وارفاق‌های ناچیزی کرد؛ ومثلاً گروهی از صفوف‌مقدم نیزه‌داران قلاع تعصب‌را به‌دلیل جهل ونادانی وکمبود ادراك و دریافتشان بخشید و بر گناهان جـریحه‌دارکننده‌شان قلم عفو کشید؛ به‌این امیدکه روزگاری نه‌چندان دور، نور بصیرت خلاقه بـر ناصیه‌شان هویدا شود؛ و اگر هم جنگل سرکشی ازخرد وبینش بشری از سینه‌شان سرنکشد، دست‌کم، درختی، یا دست‌کم نهالی ازنهالهای بالان و شکوفان از قلبشان بروید؛ و اگر این نهال دردی از دیگران را دوا نکرد، لااقل، سایه روشن تسلایی بـر چهرهٔ تاریك خودشان بیفکند.

ولی گناه کسی که در پشت این صفوف فشرده زیج نشسته‌است، به‌مراتب بیشتر است؛ چراکه‌او شعور دارد وبا شعورخود به‌جای‌آنکه بی‌شعوری را نابود کند، از بی‌شعوری به نفع خود استفاد، می‌کند؛ طوری که اگر از دور نگاهش کنی، گمان‌میکنی، قبای پیرمغانی، فقط

برقامت او دوخته شده‌است وهیچ تردیدی هم در عظمت و بزرگی او نمی‌توان داشت؛ چراکه او امر را بر دیگران مشتبه ساخته است و موقعیکه سر از جایی در می‌آورد، آن‌چنان پاك و بی‌شائبه و بزرگ به نظر می‌رسد و آن‌چنان نقش فروافتادگی و سخاوت و فروتنی و درویشی‌را به‌مهارت و وقار ایفا میکندکه گویی همانا پیرمغان، سر از شعر حافظ برداشته، دربرابرما ایستاده است و ما زیارت‌کنندگان این امامزادهٔ پاك و حرم مطهر، شب و روز بایـد دخیل ببندیم و خود را غلام و چاکر این موجود بخوانیم و خود را خـادم و رفتگر آستان قدسی او بدانیم.

همیشه می‌توان حرفهای درشت و دندان‌شکن زد؛ همیشه می‌توان درشت متواضع، درشت موقر، درشت مبادی‌آداب، درشت‌پاك و بی‌آلایش بود و یا چنین تظاهرکرد کـه پاك و بی‌آلایش هستیم؛ ولی حساب حقیقت ازاین درشت‌راندن‌ها، ازاین فروتنی‌هاوغرورها، ازپاکبازی‌ها و بی‌آلایش‌سازی‌ها جـداست. حساب حقیقت، حساب حقیقت است و آن‌را نه می‌توان به‌درویش مسکین تعارف کرد و نه می‌توان به‌گدای درویش‌مآب ارمغان داشت؛ حقیقت‌را فقط می‌توان به‌خود حقیقت و تشنگان واقعی‌حقیقت بخشید؛ سخاوتمندانه‌وپیگیرانه جست و پیداکرد وبدون شائبهٔ حتی سخاوتی، باآزادی تمام بخشید؛ و باورکنید حقیقت، مثل به‌هم کوبیدن دو لنگهٔ دروازهٔ آسمان صدا دارد وچرا صدا نداشته باشد؟

اینها را به‌طور کلی دربارهٔ وضع و مـوقعیت حقیقت و دروغ گفتم؛ ولی موقعی که به‌یادداشت‌های تنی‌چند از اصحاب اخوان نگاه

می‌کنیم وموقعی که ادعاهای عجیب و غریب خود اخوان را هم می ـ خوانیم ، باکمال تعجب می‌بینیم که طرفداران اخوان ، او را تبدیل به‌نوعی امامزاده و پیرمغان کرده‌اند ؛ و جالب اینجاست که امربه‌خود اخوان آن‌چنان مشتبه شده‌است که او به‌سادگی ، بدون آنکه خنده‌اش بگیرد و یا اگر گرفته‌باشد، خنده را به‌روی‌مبارك خودبیاورد، تعارف‌های اصحابش را ، به‌عنوان حقایق‌اصیل و اساسی قبول کرده، درطول این چند سال ناچیز در نقش امامی ، امامزاده‌ای یا پیر مغانی انجام وظیفه‌کرده است؛ طوری که در طول این چندسال، اخوان که‌چهل‌سال بیشتر از عمرش نمی‌گذرد ، در نقش مردی‌هفتادساله ظاهر شده است؛ هم درشعرش، هم در نثرش وهم در برابر اصحاب‌دور ویا نزدیکش؛ طوری که حتی صدایش‌را باجامهٔ عاریهٔ پیرمردانه‌اش‌تطبیق داده‌است: چراکه موقعی که اخوان حرف می‌زند ، آدم همیشه احساس می‌کند که مردی هفتادساله نصیحتش می‌کند ؛ که این مرد هفتاد ساله همیشه حق دارد، به‌دلیل‌اینکه صدایش ، حرکات وسکنات پیرمردانه‌اش نشان می‌دهندکه او تجربه دارد ، و تو از چنین تجربه‌ای به‌دلیل نداشتن آن صدا و آن نصیحت‌ها و آن منم‌گویی‌های پیرمردانه بهره‌مند نیستی ؛ او حق‌دارد و تو نداری؛ به‌دلیل اینکه او قیافهٔ حق به‌جانب درویش ـ مآبانه‌ای دارد که تو نداری ؛ او حق دارد به‌دلیل اینکه تمام آدم‌های به‌ظاهر حق‌به‌جانب واقعاً حق‌دارند وآنهایی که به ظاهر حق‌به‌جانب نیستند، هیچ‌حقی ندارند؛ وبه‌دلیل اینکه او با درویش‌مآبی حق‌بجانب می‌خواهدبه‌تمام‌مخالفان بگوید که: تیغ بیفکن که منم آفتاب؛ وبه‌راستی چه‌حق وحقیقت‌های راستینی که فدای این آدم‌های حق‌به‌جانب‌می‌شود

وکسی دم برنمی‌آورد.

و این یادداشت‌ها برای نشان دادن روا و نارواى ایـن چهرهٔ به‌ظاهر حق به‌جانب است؛ وکوششی است برای نشان دادن صحیح‌و سقیم‌مجموع مقولات مردی که در موخرهٔ کتابش «از این اوستا» پس از مدح و ثنای زرتشت سپیتمان و ایزدان و مزدك بامـدادان و بودا و مانی و مهاتما گاندی خودرا «شکسته دل خسته وهراسان ، یکی‌ازمردم توس خراسان ، ناشادی ملول از هست‌ونیست، سوم‌برادران‌سوشیانت: مهدی اخوان ثالث، بیمناك نیم نومیدی به میم امید مشهور ، چاووشی خوان قوافل حسرت و خشم و نفرین و نفرت ، راوی قصه‌های از یاد رفته و آرزوهای بر باد رفته » معرفی می کند و همین سوم بـرادران سوشیانت که البته کارش شاعری است و ما موقعی کـه به‌آن رسیدیم به‌جای خود تعریف و تمجیدی هم ازآن خواهیم کرد ، ناگهان ، سر بزنگاه تاریخ، بدون آنکه موقعیت‌های تاریخی، جغرافیایی، سیاست‌های جهانی و ملی و اوضاع طبقاتی اجتماع‌را درنظر بگیرد، نسخه‌ای هم درنثری بسیار درویش‌مآبـانه و سخت اطناب‌آمیز می‌پیچد، برای رفاه اجتماعی آینده ؛ و ناگهان همان مرد ملول از هست و نیست، از اقتصاد و جامعه‌شناسی و سیاست و حتی جغرافیاهم حرف می‌زند واز تمام‌آن‌چیزهایی که به‌زعم خود باید زندگی داشته‌باشد؛ وببینیدچگونه به‌هر نحوی‌شده، مرکز عالم‌را خراسان می‌داند، وبه‌شکلی ساده‌لوحانه معتقد می‌شودکه تمام مشکلات اجتماعی امروز حوزهٔ اوستا را، که‌جز خراسان، خراسان به‌زعم خود اخوان ، جای دیگری نیست، می‌توان به‌همین سادگی که اوگفته است حل کرد:

«من زرتشت و مزدك را آشتی دادم، اقتصاد و جامعه شناسی و بنیاد زیرین اجتماعی مزدکی، اخلاقیات و اعتقادات به‌دنیای زبرین‌و بنیادهای زیبای‌افسانگی و اساطیری برین (و اورمزد دادار آفریدگار، ایزدان و امشاسپندان وغیره) اینها هم زرتشتی، زهدیات، پرهیزکاریها وپاره‌ای اخلاقیات هم مانوی بودائی والسلام ونامه تمام. چنین‌زندیق شریف و بزرگ و هوشیاری‌که من می‌شناسم در این‌حدود و حوالی، دیگر حاجت به‌بیرون از حریم ایران و حوزهٔ اوستا ندارد / تا بر او تهمت روس و پروس ننهند. این زندیق محترم و شریف چنانکه پیشتر اشاره کـردیم نیازی به آن چندتن مذکور: مارکوس و آنجالیوس، لینالینوس و آستالینوس و حتی مائوس چینانیوس ندارد. شهدالله که چنین است لاغیر. پس زنده‌بادند : زرتشت، مـزدك، بودا، مانی، چون وقتی‌که درست بیندیشم :

غرض عشق است و اوصاف کمالش
اگـر وحشی سراید یـا وصالش

البته مقصود نه‌آن‌مزدك اباحی بی‌بند وبار است‌که عرب بی‌شرم دروغزن به‌وسیلهٔ مورخان و چاپلوسان خود به‌ما معرفی کرده‌است ونه آن زرتشت و مانی و بودا که به‌غلط و دروغ به‌ما شناسانده‌اند، بلکه مزدك هوشمند شریف بلندفکر مساوات طلب، فرمانگزار آن‌چهارایزد، مزدك آزاده و آزادیبخش و اتفاقاً بسیار اخلاقی و نجیب یعنی مزدك حقیقی و هم‌چنین زرتشت و مانی و بودا».

و البته‌این یعنی نداشتن جهان‌بینی اجتماعی واقتصادی، اطلاع نداشتن از ساختمان وتکوین طبقات اجتماعی و تحول وتطور جوامع

بشری و تاریخ، تاریخ گذشته والبته تاریخ معاصر ایران و جهان، البته ترسیدن و به‌معنای واقعی ترسیدن و از ترس زنده‌باد گفتن به‌زرتشت و مزدك و بودا ، چراکه اینها کبریت‌های بی‌خطر برای تاریخ‌معاصر هستند و آن یکی‌هاکه اخوان از ترس اسامی‌شان رامسخ کرده‌است، به اصطلاح خطرناك هستند و چقدر این ترس اخوان ، روحیهٔ پرعقدهٔ روستایی‌اش را در مواجهه با حقایق سنگین اجتماعی ووظایف دشوار روشنفکری برملا می‌کند. و چقدر واقعاً بچگانه و مضحك است که اخوان، از این جایگاه بی‌خطر، از سکون امن وامان زرتشت و مزدك و بودا، ناگهان می‌کوشد پیچیدگی های تو در تـوی مسائل مختلف اجتماعی انسانی‌عصر ما را نادیده‌بگیرد؛ بلندگوی به‌اصطلاح‌راستین، ولی در واقـع سخت تصنعی ایدئولوژی آینده جهان ما بشود و یك نوستالژی سادهٔ رمانتیك برای زرتشت و مزدك و یك خراسانی‌پرستی سخت عقب‌مانده و تنه زننده به‌نوعی نژادپرستی را به‌حساب ایدئو- لوژی جهانی بگذارد و از مسند پیرمغانی به‌شیوهٔ قدما بگوید : « به‌هر حال راه اندیشه و امل روشن است ، و اما اینکه اجرا وعمل چگونه باید باشد به‌عهدهٔ مردان کار و کارزار است ، اینك این اندیشه و امل تا بیاید روزگار و نوبت اجرا وعمل » یعنی من تکلیف مراتب ایدئو- لوژیك را روشن‌کردم و شما بکوشید تا به‌این ایدئولوژی، جامهٔ‌عمل بپوشید. کسی منکر عظمت زرتشت و مزدك نیست،ولی‌موقعی‌که‌مایع روشنگر آتشکده های زرتشتی ، اجاق کارخانه‌های غـرب را مشتعل می‌دارد، دیگر وضع فرق می‌کند ؛ و امکان ندارد با حالتی این چنین رمانتیك و احساساتی ، مشکل را حل‌کرد ، باید چیزی ازهمین قرن

و قرن پیش گرفت و تمام روابط اجتماعی ، کشمکش های طبقاتی و و هزاران نکتهٔ باریك‌تر از موی اجتماعی را حل‌کرد وآنگاه تکلیف اندیشه و امل را روشن‌کرد و فهمیدکه اندیشه و امل برای هرجایی ، نسبت به‌جای دیگر فرق‌می‌کند و نمی‌توان همان تاکتیك‌ها را در همه جای جهان به‌طوریکسان بکاربست و خرافات رمانتیك هم، به‌هیچ‌وجه اندیشه و امل و ایدئولوژی نمی‌تواند باشد.

و اینکه عده‌ای گفته‌اندکه اخوان با حرف‌زدن در بارهٔ مزدك و زرتشت‌کوشیده است مارکس‌را با نیچه تلفیق دهد، کاملاً اشتباه‌است؛ به دلیل اینکه نه مارکس ، مزدك است و نه نیچه زرتشت ؛ و تشابهات ناچیز بین برداشت‌ها از این قبیل قرینه‌ها نباید مـا و اخوان را فریب دهد، چراکه زرتشت را به جای نیچه ، و مزدك را به جای مـارکس گذاشتن، یعنی نادیده‌گرفتن دینامیسم تاریخی ، دینامیسم کشمکش‌های طبقاتی ، و تکوین و تحول روح‌بشر در طول قرون؛ و نادیده گرفتن حرکت انسان از خلال عرف‌ها و عادت‌ها و سنت‌ها ، خلق عادات و سنت‌ها و نابودکردن آنها؛ و فراموش‌کردن قواعداساسی‌تحقیق فلسفی و تاریخی ، یعنی استدلال دقیق دیالکتیکی ؛ و غـرق‌شدن در خرافات مضحك و بچگانهٔ ملی وحدود و ثغور برای شعور بشری تعیین‌کردن و در نتیجه مرزهای منطقه‌ای وملی درست‌کردن و در نتیجهٔ‌آن ترك وگیلك و شیرازی را مسخره کردن ؛ و قـومی را تنها به صرف اینکه عده‌ای از مورخانش دخالتی ناچیز در بعضی ازصفحات تاریخ ایران کرده‌اند ، «عرب بی‌شرم دروغزن» نامیدن ؛ و در زمانی که باید عرب و عجم و ترك و هندو ، آسیایی و آفریقایی وحتی آمریکای لاتینی ،

اتحادی همه‌جانبه برای برانداختن استعمار درست کنند ، از سکوی تعصب برای‌خراسان قدیم و ایران عهد بوق مرز تعیین کردن؛ وحوزهٔ قدیم اوستا را به‌مرزبانان آیندهٔ ایران نشان دادن که تـا تمام مرزهای جهان از بین برود، شما مرزهای حوزهٔ اوستا را تعیین کنید. که آخر چه بشود آقای سوم برادران سوشیانت؟ اگر تـو این‌قدر با سعهٔ صدر مرز «اوستا» را تعیین کنی و به‌مرزبانان آینده نشان دهـی ، ترك ، هم برخواهدخاست و از پکن تا پراك را متعلق به‌خود خواهد دانست ؛ و عرب از جابلقا تا جابلسا را از آن خود خـواهد شناخت و یونانی بدبخت توسری خورده ، از ظلمات مغرب تا تخت‌جمشید و از تخت جمشید تا ظلمات مشرق‌را به‌خود نسبت خواهد داد؛ چراکه‌اسکندری احمق در چند صدسال پیش از این به‌اشارهٔ فاحشه‌ای تخت جمشید را که ساخته و پرداخته دست‌های کبره‌بستهٔ ملتی بود آتش زده است. و آخر چرا تمام هند را هم از آن خود نمی‌دانی آقـای سوم برادران سوشیانت ، که زمانی سلطان محمود، فرهنگش را از دم تیغ گذراند و لبخند پیکره‌های بودا را زیرلگد فیل‌های مهاجم محو و نابود کرد؟ و مگر تو یا امثال تـو ، آقای سوم برادران سوشیانت نمی‌دانید کـه استعمار غربی با توجه به‌همین عقدهٔ مرزپرستی تو و امثال تو بود که مدعی شد سرزمینی که در عهد بوق متعلق به بنی‌اسرائیل بود ، اکنون باید ازآن قومی باشد فرارکرده از جنایت خانه‌ها وکوره‌های آدم‌پزی غربی ، سوخته و سپوختهٔ هیتلر و موسولینی ؟ و مگر تـو و امثال تو آقای سوم برادران سوشیانت نمی‌دانیدکه هرچه غرب بر سر این قوم به‌جان باخته در همان غرب‌آورد ، و هرچه بقایای این قوم، از جنایات

غرب وشکنجه‌های فرنگی‌تحمل‌کرده‌بود ، اکنون برسر قومی می‌آورد که تو به غلط و اشتباه و از روی تعصب ، او را دروغـزن و بی‌شرم می‌نامی ، قومی‌که هنوز پنجرهٔ منزل تو به آفتاب قبلهٔ او باز می‌شود ؟ و مگر تو آقای سوم برادران سوشیانت، نمی‌دانی که لقمه‌ای‌که تو در این حوزهٔ انتفاعی اوستایی خود می‌خوری ، ارتباط مستقیم دارد بـا پوستی‌که درکنگو می‌کنند و با بمبی‌که در ویتنام‌می‌اندازند وباتانکی که در صحرای سینا راه می‌اندازند ؟ و مگر تو آقـای سوم برادران سوشیانت ، آقای فرارکنندهٔ عقیدتی از موقعیت‌های معاصر (فعلاً بـا شعر کاری ندارم) و پناهندهٔ زرتشت ، نمی‌دانی‌که اگر مرزهایی که تو برای ایران و تا حدی برای خراسان و البته به‌اسم حـوزهٔ اوستا تعیین کرده‌ای ، مرزهایی هستندکه‌تمام مردم‌آسیا واروپا می‌توانند به‌دلائلی شبیه دلائل تو، مدعی آنها بشوند؟ و مگر تو نمی‌دانی که با این طرز تلقی تو ازتاریخ و جغرافیا، استالین و ابن‌سعود هم، اگرنه‌خراسانی، دست‌کم ایرانی و اوستایی از آب درمی‌آیند؛ و این سرکه‌شیرهٔ تلخی که تو داری در فاصلهٔ بین ولگا و دریای هند، از شمال و جنوب ، و سیحون و جیحون و بحرالمیت از شرق وغرب می‌سازی، اگر هم در گذشته بوده باشد، برای آینده جز توهم بچگانهٔ خرافاتیی‌بیش نمی‌تواند باشد؛ و اصولاً تا موقعی که این مرزها در فکر تو و امثال تـو وجود دارند ، مرزهای قومی ملی ، بـا تمام شقاوت و سرسختی‌شان وجود خواهند داشت و از این‌سوی مرز به‌آن سوی مرز ، دستی به‌سوی دستی دیگر دراز نخواهد شد ؟ ومگر تو نمی‌دانی آقـای سوم برادران سوشیانت، آقای‌خراسانی ملی ،که در ویتنام بودا رابه‌مسلسل

می‌بندند؛ درکنگو پوست‌سر لومومبا را می‌کنند؛ درآفریقای جنوبی، سیاه‌ها را حیوان می‌شمارند؛ در یونان با گلوله وسرب، اعتراف می‌گیرند و در کشور به‌اصطلاح دموکـراسی تف سفید روی چهرهٔ سیاه می‌افتد؟ و آخر توکجای‌کار هستی آقای سوم برادران سوشیانت! که ازکنار حرم حضرت‌رضا! به‌یاری اورمزد دادار وایزدان وامشاسپندان! مرزهای آیندهٔ ایران و خـراسان و اوستا را تعیین می‌کنی ؟ هان تو کجای کار هستی؟

۲

«اخوان» می‌خواهد که به‌یاری ایزدان و امشاسپندان،متصرفات ایرانی روسیه ، البته فقط ایالاتی راکه مربوط به‌خراسان می‌شود، پس بگیرد؛ البته کاری به‌قفقاز و آذربایجان شوروی و ارمنستان که‌زمانی متعلق به‌ایران بودند ندارد ؛ فقط می‌خواهد قسمت‌هایی را پس بگیرد که‌زمانی بخشی از خراسان‌شمرده می‌شدند؛ اگر بقیه‌ایالات سگ‌خور شوند ، اهمیتی‌نمی‌دهد. معتقد است‌که‌الان در روسیه،مردم‌تاجیکستان آنقدر زبان‌فارسی‌را از یاد برده‌اندکه باید بروند درمسکو یا لنین‌گراد پیش فلان و بهمان «شرق شناس جمهوری برادر بزرگ» فارسی یـاد بگیرند. ضمن اینکه امیدواریم ایزدان و امشاسپندان خیالـی و وهمی اخوان‌کمکش کنندکه ایالات خراسان را ازروسیه پس بگیرد،متذکر می‌شویم، از قول خانلری و صورتگر و نادرپور، که‌مردم تاجیکستان به‌همان اندازه فارسی را به‌زیبایی صحبت می‌کنند کـه اخوان و تمام

خراسانیها ؛ و «تورسون‌زاده» که اینجا بود وما هم به‌حرفهایش گوش دادیم، به‌خوبی نشان داد که به‌همان اندازهٔ اخوان ازنظر صحبت‌وشعر خواندن و مزاح‌پراندن ، قدرت و قابلیت تمام عیار فارسی دارد وهیچ مستشرق روسی نمی‌تواند به‌این تاجیك که به‌اندازهٔ یك‌ایرانی باسواد فارسی می‌داند، چیزی از فارسی یاد بدهد.

اخوان شعر اجتماعی را زاییدهٔ تعالیم زرتشت ومزدك می‌داند؛ البته نه‌زرتشت و مزدکی قابل لمس و عینی ، بلکه زرتشت و مزدکی آن‌چنان خیالی و آن‌چنان رمانتیك وآن‌چنان اخوانی که هرگزازآنها انتظار عینیت و عمل نمی‌توان داشت . در عین حال اخوان مزدك را پیروزترین مرد تاریخ عالم می‌شمارد و تاآنجا که من می‌دانم ، هیچ دلیلی براین پیروزی ، جز اینکه او نیشابوری است، ندارد . دربارهٔ زرتشت و مزدك همانطور حرف می‌زندکه یك کشیش‌راجع به قدیسان مذهبی خود: « آن وقت خواهید دید که جامعهٔ ما به‌سوی‌شرف طبیعی (سلام برمزدك‌بامدادان نیشابوری) وبه‌سوی «خانهٔ پدری» (درود بر زرتشت سپیتمان سیستانی) بازگردد». در ضمن از احمد سروش‌هم همیشه با دعا وتهنیت‌هایی از قبیل «علی‌نبینا وعلیه‌السلام» حرف‌می‌زند وگویا بین مزدك بامدادان و زرتشت سپیتمان وقدیسان‌مذهبی‌و مولانا «احمدالسروش» ،هیچ فرقی وجود ندارد.

اخوان، همین اخوانی که‌می‌خواهد به‌یاری‌ایزدان‌وامشاسپندان، متصرفات ایرانی ـ خراسانی روسیه را پس بگیرد ، آنقدر خرافاتی است که موقعی که ازمخاطب شاعرحرف‌می‌زندومی‌خواهد من ومنیت رابکوبد، متوسل‌به‌یکی‌ازقدیمی‌ترین‌داستانهای‌عارفانهٔ‌کهن‌می‌شود :

«قصهٔ آن مرید توانگرزادهٔ شیخ ابوسعید مشهور است که منیت داشت و پندارهای باطل از تصور و نفس و وجود خویش، شیخ او را گفت که طبق حلوا برسرگذارد و از این‌سر بازار بدان سر برود و برگردد تا نفس ومنیت اوکشته شود»؛ وبنده هم پیشنهادمی‌کنم که اخوان یك خروار گز اصفهان‌را برسر بگذارد و از این سر مغولستان تا آن سر لنین‌گراد را پیاده بپیماید تا نفس من و منیتش به‌کلی ازبین برود. و همین آدمی‌که می‌خواهد من و منیت خود و دیگران را بکوبد، هنگام صحبت از بدقولی خود به‌خبرنگاران ، آنها را خواهندگان و سائلان می‌نامد؛ طوری که گویی آنها به گدایی معلومات حضرت اخوان به‌حضورش باریافته‌اند. وهمین‌آدمی‌که می‌خواهد تمام‌مرزهارا به‌یاری مزدك بامدادان نیشابوری ، پیروزترین مرد تاریخ عالم،ازمیان بردارد، در جواب یکی از این خواهندگان وسائلان‌که سئوال‌کرده بود: «آیا شما توانایی‌دارید همهٔ آنچه‌راکه حس می‌کنید درقالب‌شعر بریزید»، داستانی از حمام رفتن ناصرالدین‌شاه در پاریس را نقل می‌کند . وگر چه با سعهٔ‌صدری به‌عاریه گرفته از بودا می‌خواهد تمام اختلاف‌های جهانی و قومی از میان برداشته شود ، ولی در مقدمه‌ای‌که برای‌کتاب دوستی می‌نویسد ، برای خوش‌آمد آن دوست ، از قومی‌به مسخره به‌عنوان «گیلك زبان انگلیسی بلغور فارسی هم می‌دانم» ، از قومی دیگر به‌هجو به‌عنوان «ترك زبان انگلیسی بلغور فارسی ده بیلیریم» یاد می‌کند و البته به‌این اکتفانکرده و درمؤخره‌کتابش «از این اوستا» در جواب یکی از آن سائلان‌که چرا شما گاهی کلمات عجیب وغریب در شعرتان به‌کار می‌برید می‌گوید و ثابت می‌کند:

«من نه تهرانی هستم نه‌ترك نه گیلك و تپورستانی نه‌فرنگی‌مآب ونه مجنون و آلیاژی از این چندتا و چندتاهای دیگر. بایستی ببخشید خانم‌ها و آقایان محترم، من خراسانی هستم، فارسی زبان مادری من است، قبالهٔ روحی من است. ما به «نان» از اول همان را می‌گوئیم که بعد هم می‌گوئیم ، اول‌نمی‌گوئیم «چورك» و به «ایشان» اول «اوشون» و « اشن » و نیز «بفرمائید» را از همان اول مثل بعدها می گوئیم نـه «فرمین» و«ببخشید» را «ببشقین» و همچنین وچنین»؛ و اگرالبته‌پیشنهاد اخوان را قبول‌کرده باشیم‌که خراسان‌مرکز جمیع ادیان عالم،جمیع ایدئولوژی‌های عالم و مرکز تمدن و فرهنگ بشری است، لااقل این یك موضوع‌را نمی‌توانیم قبول‌کنیم‌که در دنیا فارسی فقط زبان‌مادری و قبالهٔ روحی اخوان خراسانی باشد، چراکه آن‌وقت شیرازی چطور می‌شود؟ اصفهانی و یزدی و کرمانشاهی چطور می‌شوند؟ وزبـان چند میلیون تهرانی چه‌می‌شود؟ آخر اگر زبان مادری اینها فارسی نیست ، پس چیست ؟ و اگـر اخوان حق دارد از «حبر و محبروزی و کـرد نتوانـد» استفاده کند ، به چه دلیل نباید شیرازی «اوشون» و تهرانـی «فرمین» بکاربرند؟ آخر این پارتی‌بازی بین‌کلمات ایالات چه‌فایده‌ای دارد و اصلاً بالیدن به‌زبان مادرئی‌که به‌زعم اخوان ، جز درخراسان، در هیچ‌جا پیدایش نمی‌توان‌کرد، کدام مشکل ادبی ، فرهنگی‌وهنری ما را حل می‌کند؟ و مگر شیرازی و اصفهانی وگیلك و ترك وتهرانی در همان حدود و ثغور حوزهٔ اوستایی اخوان قرار ندارندکـه این‌قدر دچار بی‌مهری شده‌اند ؟ و مگر اینها تیز مثل عرب ، بزعم اخـوان ، دروغزن و بی‌شرم از آب درآمده‌اندکه این‌همه باید موردبی‌مهری‌قرار

بگیرند؟ و مگر اخوان چکاره است‌که برای‌اقوام مختلف تعیین‌تکلیف بکند و آنها را «بیلمز» بنامد؟ آنهم پس از آنکه‌در«ارغنون»ادعـای بندگی ترکی‌را کرده گفته است: امید بندهٔ ترکی غزلسراست که‌می‌گوید ـ نوشتم این غزل نغز با سواد دو دیده» و سالها زائر خانهٔ پیر مردی یوشی بوده است‌که لهجه‌اش طبری بود و عملاً بعضی جملات را از زبان مادری‌اش به‌فارسی دری خراسانی‌اخوانی ترجمه می‌کرد و اخوان و اخوان‌هارا تحت تأثیر قرار می‌داد ؟ و مگراخوان‌نخواسته است دربرابر قبر حافظ دست به‌سینه بایستد که الان اخلاف حافظ را که هنگام صحبت از «اوشون» به‌جای «ایشان» استفاده می‌کنند، هجو می‌کند ؟

آخر چطور می‌توان تمام‌مردم تهران و تبریز و اصفهان‌وشیراز وکرمان وکرمانشاه و ده‌هاشهر کوچك وبزرگ این مملکت‌را مجبور کرد که فقط به‌لهجهٔ خراسانی‌که زبان مادری ، وبیشتر گویا زبان‌پدری «امید» است، حرف بزنند؟ چطورمی‌توان به‌مردم‌تهران گفت:«بفرمای» شما مزخرف است و شما حق ندارید از این‌کلمه استفاده‌کنید چراکه آقای اخوان « خوش باشد » «تـوس» را به جای آن پیشنهاد و مقرر فرموده‌اند؟ و آخر این چه‌نوع طرز تفکر فرهنگی است کـه اخوان من‌غیرمستقیم پیشنهاد می‌کند که قصص سامی و عربی را کـه وارد ادبیات‌فارسی شده‌اند ، دور بریـزیم و فقط بچسبیم به‌همان اساطیر مندرج در شاهنامه ؟ آخر عوامل فرهنگی و ادبی و قصص واحادیث، ماش و عدس نیستند که‌کسی را مأمور بکنیم‌که آنهارا از یکدیگرجدا کند و آنچه‌راکه لازم دارد برگزیند و آنچه‌راکه لازم ندارد ، دور

بریزد؟ سعدی همان‌قدر در استفاده ازاحادیث و قصص عربی‌حق‌داشته است که فردوسی در استفاده از قصص و اساطیر ایرانی . اگر زمان و مکان هرکدام از آنهارا درنظر بگیریم ، به‌آنها حق می‌دهیم؛ وبه‌همین دلیل به‌اخوان‌که می‌خواهد ایزدان و امشاسپندان را در همین عصر ما به‌جنگ روس و انگلیس و آمریکا بفرستد ، حق نمی‌دهیم . اصلاً این کینه‌توزی احمقانه با قصص سامی چه‌معنایی دارد؟ مگر اخوان نمی‌داند که‌عده‌ای از مستشرقان بی‌سواد تفرقه‌انداز ، ذهن ایرانی‌را نسبت به فرهنگ عرب‌آلوده کرده‌اند، وفرهنگ ایران، بدون‌فرهنگ‌اسلامی که در پیدایش آن خودایرانیان نیز نقش‌اساسی داشته‌اند، بخش‌مهمی از محتوا و شکل و اصالت خود را از دست می‌دهد؟ بالاخره کسی که می‌خواهد منیت‌خودرا بکوبد وازبین ببرد،باید این‌نکته را فهمیده باشد که بدون دلیل قانع‌کننده نمی‌توان قصهٔ رستم و اسفندیار را از قصهٔ یوسف و زلیخا برتر شناخت؛ چرا که هریك از آنها در زمینهٔ فرهنگی خود از اصالتی برخوردار است‌که مخدوش کردن آن به‌این آسانی ممکن نیست و علاوه براین،ثروت فرهنگی ایران از این نظر قابل‌ملاحظه و مورد توجه است‌که قصه‌های اقوام مختلف، درایران درهم‌شده‌اند وفرهنگی که‌کاملاً شکل و ویژگی‌های ایرانی‌دارد بوجود آمده‌است. پنبه‌کردن رشته‌ها ازنظر فرهنگی، از محالات است وواقعاً اشتباه‌بزرگی‌است‌که‌آدم دراین‌قبیل‌موارد، غرور ملی وزبانی وفرهنگی وخزعبلاتی از این قبیل به‌خرج دهد.

۳

تحقیق درگذشتهٔ شعر فارسی ، فقط سبب شده است که اخوان فارسی را خوب یاد بگیرد . ولی قضاوت‌های اخوان پیرامون گذشتهٔ فارسی اغلب با تنگ‌نظری بوده است و اغلب قضاوتش در موردشعر جدید ایران ، جز بعضی از حرف‌هایش دربارهٔ نیما (وبه‌استثنای‌آن مقالهٔ محققانهٔ جالبش دربارهٔ وزن نیمایی) اغلب اشتباه‌آمیز وبزرگ‌منشانه وگنده‌گویانه بوده‌است. در تمام برداشت‌هایمان دربارهٔ اخوان، باید این‌نکته را هرگز فراموش نکنیم‌که او درکنه ضمیرش، یك ناظر خرافاتی دارد و این ناظر خرافاتی یا از روی تعصب قضاوت می‌کند و یا ازروی شایعه. تعصبش به‌طورکلی مربوط به‌خراسان می‌شود. و دراین مورد علل ومعلول‌ها را هرگز حلاجی نمی‌کند.

در موخرهٔ از این اوستا ، یکی دوبار به اشاره و چند بار به‌صراحت، خیام را به حافظ ترجیح می‌دهد؛ و البته نتیجه‌گیریش بر

اساس تعصب و شایعه است؛ چراکه اولاً خیام ، نیشابوری وخراسانی است، پس بزرگ است؛ ثانیاً شعر خیام جهانی‌را مسخر کرده است‌و شعر حافظ هنوز نتوانسته‌است جهانی را مسخر کند؛ پس شعر حافظ در سطحی است پایین‌تر از شعر خیام . آخر اخوان باید بداند که آن خیامی کـه جهانگیر شده ، شایعه‌ای بیش نیست و چندان ربطی هـم به‌خیامی‌که در خراسان خوابیده‌است، ندارد؛ چراکه آن‌خیام‌جهانگیر شده ، خیامی است متعلق به‌قرن نوزده با تمام تضادهای فکری حاکم برعصر ویکتوریا درانگلستان،وفیتزجرالد به‌ندرت خیام‌را دقیقاً ترجمه کرده است؛ چراکه اگر دقت کنید گاهی ازیك‌رباعی ، دو سه رباعی درآورده ، گاهی یك‌پاره از چهارپارهٔ رباعی‌را تبدیل به دوسه رباعی کرده است و اگر چنین چیزی به‌عنوان شعر شرقی و ایرانی درغرب گرفته، به‌دلیل آن بوده است که فیتزجرالد به همان اندازهٔ خیام ، خود شاعربوده است و«رباعیات خیام» فیتزجرالد ، شاهکاری است‌درزبان انگلیسی ؛ و ازنظر فکری متعلق به‌قرن نوزدهم . و البته‌این کاباره‌ها و باشگاههایی که به‌اسم‌خیام‌درست‌شده‌اند، فقط به‌اسم‌خیام ربطی دارند نه به شعر و زادگاه وعظمت خیام ؛ و اصولاً این قیافه‌ای که غـرب در کاباره‌هایش از خیام ساخته ، به راسپوتین بیشتر شباهت دارد تا به آن خیام والامقامی که اخوان می‌شناسد و بنده‌هـم می‌شناسم و احترامش می‌گذارم . غرب ، شرق‌را نفهمیده است والا باید اول حافظ را می ـ شناخت وبعد مولوی‌را و بعد دهها شاعر دیگر منجمله خیام را . ایـن حرف‌هایی که گوته دربارهٔ حافظ گفته است و هر شب و روز رادیـو به‌آنها افتخار می کند، بیشتر شبیه یك انشای کلاس ششم ابتدایی‌است

و فقط نشانهٔ دورخیز رمانتیك گوته برای فرار از دوران خود بـوده است؛ و اصلاً هنوز وقت آن نرسیده است کـه از تأثیر شعر ایران بر شعر غرب حرف بزنیم، چرا که اگر روزی شعرگذشتهٔ ایران بر شعر غرب اثر بگذارد ، تأثیرش کمتر از تأثیر فـرهنگ یونان و روم در دوران رنسانس نخواهد بود و بدون تردید ، غرب ، اگر به‌راستی از شعر شرق تأثیر بگیرد دچار رنسانس تازه‌ای خواهد شدکه آن سرش ناپیدا خواهد بود.

فعلاً باید گفت‌که اخوان در بارهٔ حافظ و خیام ، اشتباه می‌کند و دیگر این بدیهی است که حافظ به‌مراتب بزرگتر از خیام است . و البته از این‌قبیل اشتباهات، درمقالات و مقولات اخوان فراوان می‌توان پیدا کرد.

به شعرمعاصر که می‌رسد ، نخست بـه حیله‌ای مضحك ، کلك نادرپور را می‌کند؛ یعنی«مولانا احمدالسروش علی نبینا علیه‌السلام! » رامی‌بردبه‌جلسه‌ای‌که‌در آن نادرپور، شعر بت‌تراش خودرا می‌خواند؛ و احمدالسروش که سخت هم در آن‌لحظه کیفور و سرحال بوده اسم شعر نادرپور راکه «بت‌تراش» بوده با «خودتراش» اشتباه می کند و در ذهن اخوان، حضار می‌خندند و بدین ترتیب بزعم اخوان ، کلك‌یکی از رقبا کنده می‌شود. فروغ فرخزاد را «فروغ‌خانم ، نوه نتیجهٔ رستم فرخزاد، قهرمان اواخر شاهنامه» می‌شناسد و تلویحاً معتقد می‌شودکه اگر فرخزاد ، به‌عنوان شاعر مطرح‌است باید علت اساسی را در«آخر شاهنامه» و یا «اواخر شاهنامه» جست، چراکه فرخزاد باخواندن آخر شاهنامهٔ اخوان ناگهان شاعر شد و بعدشعرهای خوبش را گفت! پس

کلك فرخزاد را هم با این‌وضع کنده است . در مورد شاملو و آن دست‌بوسی‌های «اندیشه‌وهنر»، یك‌رندی مضحك و خررنگ‌کن به‌کار می‌برد که: خوب ، می‌خواستند شمارهٔ مخصوصی برای شاملو درست کنند و شمارهٔ مخصوص ، عیناً مثل «جشن عروسی» است ومن هم در آن جشن‌عروسی، باید بوسه بردست شاملو می‌زدم و در این عروسی شرکت می‌کردم؛ و البته دلیل دیگری هم دارد و آن اینکه درآن‌زمان سخت پکر بود، به‌دلیل اینکه «هنوز مزدك وزرتشت باهم آشتی‌نکرده بودند»؛ و حالاکه مزدك و زرتشت آشتی کرده‌اند ، می‌گوید بوسه‌ای راکه بردست شاملو زده بود، حاضر است به‌دست هرشاعر وغیرشاعر دیگرهم بزند و درواقع ثابت‌می‌کند که تعارفی بود و باد هوایی و ربطی به‌حقیقت نداشت . پس‌کلك شاملو هم کنده است. از بقیهٔ شاعران معاصر ، دیگر حرفی نمی‌زند، چرا که آنها حتی داخل آدم نیستند تا رند ما دستی برای ردکردنشان بلندکند. اینجا و آنجا به‌سه نفر هم بارك‌الله تحویل می‌دهد که هر سه خراسانی و اخوان پرست هستند: محمد قهرمان زاوکی، شفیعی‌کدکنی و نعمت آزرم‌خراسانی. و در تقدیم‌نامه اگرکسی از دوستان اخوان، شعری‌را قبول نکرده‌باشد تقدیم می‌کند به‌عمادجان خراسانی . وموقعی که می‌رسیم به‌وضع‌نیما، و وضع شعر معاصر، به‌معنای واقعی‌کلمه، وضع واقعاً عوض می‌شود: چراکه اخوان‌رند به‌کمك اصحابش ، شاهکاری می‌زندکه واقعاًحکایتی است. همین اخوانی که ادعای مزدك می‌کند ولی زیربال بزرگمهر عصر، درمجلهٔ بزرگمهر عصر، شعر چاپ می‌کند.

۴

درسال ۱۳۳۴، اخوان، در مقدمهٔ زمستان، می‌گوید: «من‌شاگرد همهٔ آن‌کسانی‌هستم که استادند»؛ و نیز می‌گوید: «جز هفت‌هشت‌قطعه باقی آنچه‌راکه دراین‌کتابست‌کاملاً نمی‌پسندم وباآنکه‌کوشیده‌ام‌زبان رسا وصادق احساس و زندگیم باشم، اعتراف می‌کنم‌که این‌کوشش همه‌جا مأجورومشکور نیست» و در همین‌جاست‌که می‌گوید : «می ـ کوشم ازراه‌میان‌بری، از خراسان به‌مازندران بروم. ازخراسان‌دیروز به‌مازندران امروز»؛ وهمهٔ این‌حرف وسخن‌ها نشان‌می‌دهدکه درهمان سال ۱۳۳۴، او هنوز درحال امتحان‌دادن درشعرکهن و نوست وهنوز مدتی وقت وتجربه و فرصت لازم است تا حتی پیش خودش، به‌نوعی ثبات شیوه، و تثبیت ادبی اطمینان داشته‌باشد. گرچه در زمستان دوسه قطعهٔ بسیارخوب هست، ولی خودکتاب نه‌ازنظر تاریخ ادبی، بلکه از نظر بررسی وضع اخوان اهمیت دارد. دیگر نمی‌توان تصور کردکه

زمستان اخوان‌هم مثلاً ـ درهمان حدود که عده‌ای برای تولدی‌دیگر فرخ‌زاد پیش‌بینی کردند و همین چندسال ثابت کرد که این پیش‌بینی تصور غلطی بیش نبوده‌است ـ حادثه مادثه‌ای بوده‌است. خوداخوان هم چنین تصوری از کتابش نداشت و تمام حرفهایش در مقدمه، و رفتارش باکلمات و ترکیب‌ها و مضامین درخودکتاب، نشان می‌داد که کسی با استعدادی نیرومند ازنظر کلامی، اقبالی، نه‌هنوز کاملاً جدی، به‌سوی شعر معاصر کرده است، ولی هنوز، به معنای واقعی، شاهکاری در شعرمعاصر نیافریده است، ولی موقعی که ده‌سال از پرهیجان‌ترین سال‌های شعرایران، یعنی فاصلهٔ بین‌سال ۳۴ و ۴۴ را پشت‌سربگذاریم و از زمستان به «ازاین اوستا» برسیم و سری به موخرهٔ اخوان دراین کتاب بزنیم، می‌بینیم که‌اخوان دربعضی جاهای این موخره‌گل‌کاشته، گل‌گفته است و اینك ماگل می‌شنویم، چراکه به‌غیراز نیما ، همه‌را به‌نحوی، دوستانه ویا خصمانه کوبیده وخونین و مالین کرده، خود را پیروز ازآب درآورده‌است. درص ۱۸۷ و۱۸۸ آن «ناشاد ملول‌ازهست ونیست» چنین می‌گوید:

«وقتی که من دربازار آشفته وگذرگاه لغزان وغبارآلود شعر امروزین فارسی چشم وگوش بازکردم یا به‌گفتهٔ حضرت اسلامخان کاظمیه و به قولی‌کاظم‌خان اسلامیه : از خراسان به مسافرخانهٔ تهران رسیدم و ازپشت البرز سرك‌کشیدم، گذشته از کاروانسالار یوشی (که حساب خودش و شعر وزبان وبیانش حساب دیگری‌است واینجامورد بحث ما نیست ومن به‌جای‌خود مکرر در بارهٔ آن پیر و پیشوا حرف زده‌ام واگر زنده‌باشم خواهم‌زد) شعر به اصطلاح نو درآن‌وقت فقط

چندتائی دوبیتی شسته رفته ازجناب «سخن‌مدار» داشت و تك وتوکی قطعات‌غزلگونه و دوبیتی‌جات درهمان‌حدود ومنتهی یك‌دوآب‌شسته‌تر از دیگر حضرات سخنیون درپاره‌ای احوال رمانتیك و تقلید اداهای فرنگی مآبانه وعشقیات معهود و احیاناً گهگاه جاافتاده ودر عالم خود زیبا، اسم نمی‌برم چون سه‌چهارنفر هستند و همه ایشان وکارهاشان‌را می‌شناسند و من برای هرسه‌چهار نفرشان اعم از تپوری سخن‌مدار و یزدی ندوشن و شیرازی و رشتی و غیره البته احترام قائلم و ایشان را درعوالم خود (نه عوالمی که من می‌پسندم چه درلفظ وچه در معنی) پیش‌کسوت و درخور قدردانی و ارج‌شناسی می‌دانم، سلمهم‌الله‌تعالی و وفقهم‌فی‌الدارین. بعضی‌صیقل‌کاری‌ها و پرداخت‌کردن‌های کم‌رنگ درحول وحوش جهش‌های بزرگ نیما هم‌بودتاکم‌کم برسیم به «پریا» و برخی آزمایش‌های دیگراحمدکه تازه پیدا شده‌بود و آزمایش‌های متغیر و درجهات مختلف داشت، دیگر همین و همین. وآن‌وقت بحث بود برسر اینکه فلان ترکیب از کیست یا:

آن‌عشق جگرخوار جگرسوز جگربند
وآن‌درد روانکاه‌روان دوز روان‌مند

چطور است واز این قبیل حرف‌ها: وبه‌طورکلی همه دارای زبانی دخترخانمی ومحدود. ودیگر چیزی‌که درخور توجه ـ چه در لفظ چه معنی‌وچه زبان‌وبیان ـ وحتی یك‌لحظه توجه و دقت باشدنبود البته یك‌مشت شعار قلابی وخام‌هم بودکه حسابش معلوم‌است و دیگر هیچ. گفت: دزد حاضر و بز حاضر.

من این ثغور وآفاق‌را تنگ وکوتاه وصفوف اول‌جبهه‌را خسته

وملول، کناره‌گیر، بلاتکلیف و مستأصل و ناتوان دیـدم ، دست‌دوم و سوم‌ها راکه هیچ. ازیك گذشتهٔ غنی و بی‌انتها و عجیب بریده، درحال بلاتکلیف و دخترخانمی و محدودو آینده‌نیزتاریك وغبارآلود. کم‌کم چشم‌ها متوجه فرنگ ومستفرنگ می‌شد وشده‌بود ودست‌هانیز از ته سفره‌های دور ونزدیك ناخنك می‌زد وخودشان‌خودشان‌را لومی‌دادند یا حافظه‌شان فراموش‌می‌کردکه قبلاً شخص‌شخیص خودشان فلان‌شعر را با فلان حال وهوا وفضاوتعبیر وتشبیه وغیره ازبیچاره بودلر، ورلن، رمبو، آراگون، الوار، پره‌ور، مایاکوفسکی، یسه‌نین ، الیات، اودن ، پاوند وکه وکه‌ها ترجمهٔ شکسته‌بسته کرده‌اند یـا بر ترجمه‌اش مقدمه نوشته‌اند. دیگر همه‌چیز قابل‌تحمل بود جز دروغ ودزدی و دزدی و نادرستی، آن‌هم درعالم شعر وشاعری. جز سخن‌مدار دیگران غـالباً گذشتهٔ زبان‌رانمی‌شناختند وجسته‌گریخته‌چیزك‌هایی بی‌فایده‌به‌گوششان خورده بود وباقی‌دیگر تظاهر وادعا بود آن‌هم خروار خروار. وقتی می‌خواستند ازگذشته حرف بزنند ـ (چون تظاهر به‌این معنی هم«مد» شده‌بود و مثل تظاهر به‌فرنگی‌دانی زنگوله و وزنه‌ای برکبادهٔ بزرگ شعر و شاعری حضرات) به‌خوبی از لب ولوچهٔ ایشان «نـاشیگری» و بکلی پرت‌بودن از مرحله و ادا واطوار وتظاهرمی‌جوشید ومی‌بارید. من بی‌آنکه خود بدانم‌ازمیان این دریای‌آشفته وشناگری‌های دروغین و تخته‌پاره‌های آنچنانی، مثل سلامت به کنار افتادم و برای خود در زوایای تنهائی و خلوت زمزمه‌ای بیگانه با هیاهو وآوازهای بازیگران صحنه یاکناره‌گیران خسته داشتم وداشتم وکار به‌کار کسی نـداشتم ، کارك‌هائی می‌کردم ومنتشر می‌شد این بـود و بـود و بـود تاوقتی از

تاریکی‌های خاموش آوائی شنیدم، گوش دادم، صدای خـودم بود ، آوای من رفته‌بود وصدا شده بود وحالا داشت برمی‌گشت. بدین‌گونه بی‌آنکه خود دانسته و دیده باشم، دریافتم که پیشنهادی کرده‌ام، واینك می‌دیدم و می‌دانستم که این پیشنهاد را مردم شنیده‌اند و صدایم را می‌شناسند ...»

پس اخوان می‌خواهد ثابت‌کندکه تا سال سی وچهار، چیزی وجود نداشته است جز نیما؛ همه از گـذشته بریده بودند ، در حـال بلاتکلیف بودند وآیندهٔ شعرهم غبارآلود بود. ولی‌دراین شکی‌نیست که‌اخوان زمستان سال سی‌وچهار، هنوز به‌معنای واقعی ، نه‌فقط‌مستقل نبود. بلکه رسماً متأثر ازهمان اشخاصی‌که اکنون می‌کوبدبود وحتی سخت ازبسیاری ازآنها درسطحی پایین‌تر بود، اما مثال:

از شاملو :

دیوارها ــ مشخص ومحکم ــ که با سکوت
با بی‌حیائی همه خط‌هاش
با هرچه‌اش زکنگره بر سر
با قبح گنگ زاویه‌هایش سیاه و تند
در گوش‌های چشم
گویای بی‌گناهی خویش است

(۱۳۲۸)

باز هم از شاملو :

گفتر چاهی شدم از برج ویران پرکشیدم
برزگر پیراهنی برچوب ، روی خرمنش آویخت

دشتبان ، بیرون کلبه ، سایبان چشم‌هایش کرد دستش را و با
[خود گفت :
« ــ هه ! چه‌خاصیت‌که آدم گفتر تنهای برج کهنه‌ئی باشد ؟ »

(۱۳۳۰)

باز هم از شاملو :

گر بدین‌سان زیست باید پست
من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به‌رسوائی نیآویزم
بر بلند کاج خشك کوچهٔ بن‌بست
گر بدینسان زیست باید پاك
من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان‌خود ، چون کوه
یادگاری جاودانه ، بر طراز بی‌بقای خاك

(۱۳۳۲)

صلابت این شعر آخر، احساس آن‌وسطی، وصف دقیق آن‌اولی را هرگز نمی‌توان درزمستان پیدا کرد؛ گرچه زمستان یکی‌دوشعرخوب دارد و به‌آنها درآینده [۱] اشاره خواهم‌کرد. ولـی قبلاً مثالی چند از دیگران هم‌که درآن زمان شعرشان‌گل کرده بود، بدهم و بعد بـرسم به‌شعر اخوان ، ومزایای عمومی‌اش را، تا آنجاکه از دستم برمی‌آید، بشمارم .

زبان اخوان درسال ۳۴، هرگز به‌نرمی زبان «آینده» درسال ۳۰ و ۳۱ و۳۲ و ۳۳ نیست. درآن‌زمان آینده، ازنرمشی‌که ایرج درفضای شعرفارسی پراکنده بود، بسیار محکم‌تر وشاعرانه‌تراز اخوان استفاده

۱ ــ نگاه‌کنید به «پاره‌ای ملاحظات پیرامون شعر اخوان» در پایان کتاب.

کرده‌بود و به‌آن تشخصی جدید بخشیده بودکه اکنون‌نیز دربعضی‌از شعرهای تازه‌اش، ازاین نرمش بخوبی استفاده می‌کند. ولـی من از سال ۳۳ از شعر «تخم شراب» مثال می‌دهم:

در مدرسه به‌خاطر ساری‌که از درخت
بی‌خود پریده بود،
آشی که گرم ماند
بسیار بوته گل که معلم ز چوب خویش
بر پای من نشاند

(۱۳۳۳)

و ازنظرچارپاره‌سازی، اخوان حتی شاگرد سادهٔ‌چارپاره‌سازان ماهر آن‌دوره نیست. از اخوان مثالی می‌دهم و بعد یکـی دومثال از دیگران:

یا شبی کشتی سرگـردانی
لنگر انـدازد درساحل او
ناخدا صبح چوهشیار شود
بار وبن برکند از منزل‌او

یا یکی مرغ گریزنده که تیر
خورده در جنگل و بگریخته‌چست
دیگر اینجاکه رسد ، زار و ضعیف
دست و پایش شود از رفتن سست

(۱۳۳۴)

از نادرپور :

به بام خانه‌ای در پیچ کـوچه

شباهنگ پریشان می‌سرائید
چراغی در اطاق خانه‌می‌سوخت
ولی کم‌کم به خاموشی گرائید

شبح ، نزدیک‌تر آمد ، به در زد
صدای‌در، طنین در خانه انداخت
به آهنگ صدا بیدار شد ماه
نگاهی خیره بر دیوار انداخت

(۱۳۲۶)

و اگر اخوان تصور می‌کند که دراین شعر چیزی دختر خانمی هست که نیست، خطاب به‌اخوان بایدگفت که این زبان درسال ۲۶، از زبان‌تو درسال ۳۴ ، یعنی همان زمان سرك‌کشیدنت از پشت البرز ، به‌مراتب فارسی‌تر، زیباتر و غنی‌تر است؛ و آنوقت چطور امکان دارد تو زمینهٔ شعر معاصر فارسی‌را بکلی نادیده بگیری و همین‌طور جلو چشمان خلایق ناگهان «بالانس ادبی» بزنی و تلویحاً بگوئی: اول‌نیما؛ بعد خودم؟ وآنوقت دوستانت بردارند بنویسند : «سخن بر سر شعر امید است. یعنی‌شعرامروز فارسی» ومنظورشان را این‌طور بیان‌کنند: «منظور این‌بود که نیما راهی‌را آغازکرد. اما کمال بخشیدن بدین راه ورسم و معرفی راستین علمی‌آن و نشان دادن نمونهٔ استوارش بدست اخوان انجام شد و از این نقطه نظر است که اهمیت کار امید آشکار می‌شود وهمین نکته‌است که او را بزرگترین شخصت ادبی نسل‌جوان و بااندکی شهامت اگربگوئیم ازبزرگترین شخصیت‌های ادبی‌چندقرن اخیر می‌سازد[۲].»

۱ و ۲ ـ مقالهٔ شفیعی‌کدکنی سال‌های ۴۲/۳ ، هیرمند .

و مگر آخر تو وتمام خراسانی‌ها نمی‌دانندکه در سال ۳۷، تو متأثر از شعر سال‌های ۲۶ و۲۷ و۲۸ و۲۹ و۳۰ نادرپوربودی و سطر-هائی از «زمستان» ، یادآور تقلیدهای‌ناشیانهٔ تو از زبان نادرپور هستند و این‌هم مثالش از تو در «مشعل خاموش» سال ۳۳ در «زمستان» ؟

ـــ «ای‌جوی خشك! رهگذرچشمهٔ قدیم !
وقتی‌مه، این پرندهٔ خوش‌رنگ آسمان،
گسترده است بر تو و بربستر تـو بال،
آیا تـو هیـچ لب به شکایت گشوده‌ای
از گردش زمانـه و نیرنگ آسمان ؟

و مگر نمی‌دانی که علاوه برزبان نادرپور آنزمان‌کـه در نوع خود از صلابتی برخوردار بود، زبان دیگری‌هم بودکه نـه فرخی و منوچهری و ناصرخسرو خـراسانی می‌شناخت و نـه حافظ و سعدی شیرازی؛ وازکنار زبان نادرپور، منتها ازلحن سودایی زبـان عامیانهٔ مردم تهران،سرکشیده بود ونسبت به‌همان سال سی وچهار واقعاً عالی بود؟ منظورم زبان نصرت رحمانی است. ببین‌سال چاپ زمستان، سال سردرگمی تو درمیان سبکها وشیوه‌های مختلف‌که خوشبختانه بالاخره به‌پیداشدن زبانی برای‌تو منتهی‌شد، چطور عامیانه‌ترین کلمات، تبدیل به جواهر خالص شده، شعریت کامل یافته‌اند.

رنگ چو فیروزه‌کرد وخیس‌عرق شد
چهرهٔ «کاشی» ز شرم آن تن تبدار
ریخت « بسر بینه» بوی پیکر گرمش
« آینه » گردید از بخار رخش، تار

« لنگ » گلی رنگ را گره به‌سرین زد
ساق چو مرمر درون حوضچه بگذاشت
عاج دو پستان او به لرزه درآمد
«مشربه» را از سر «سکوی» چو برداشت

قامت موزون در آب گرم نهان کرد
دست به نرمی کشید بر سر و سینه
«لنگ» بینداخت آنچه بود عیان‌کرد
چون بدر آمد ز پله‌های «خزینه»

آن تن چون یاس را ، یاس‌ترش کرد
زلف«حنا»بست، شست، بافت، دوتاکرد
این‌طرف‌انداخت،گاه‌آن‌طرف انداخت
عاقبت آن را به روی پشت رها کرد

«سوزنی‌نرمه» پهن بود چو برگشت
جامه به‌تن کرد و بست بقچهٔ حمام
بوی تنش در مشام کوچه تهی‌شد
رفت سوی خانه باز، آرام، آرام

(۱۳۳۴)

انصاف‌ده اخوان، فارسی، زبان مادری تست که دوست داری بگویی «خوش باشد» ، یا زبان مادری نصرت رحمانی که می‌گوید و شب و روزهم می‌گوید: «بفرما»؟وتو که از زبان رایج شعری آن‌زمان سودها جسته‌ای و تو که به‌ندرت شعری کوتاه به صلابت شعر «بودن» شاملو گفته‌ای و تو که هنوز درسال ۳۵ زمستان تازه به‌راه افتاده‌ای ودر «چاووشی»، که زبانت را به‌شکلی پیدا کرده‌ای، متأثر از ترجمه‌هایی

مثل «سفر» «بودلر» بوده‌ای ، آخر چرا باید قیافهٔ حق‌بجانب بگیری و همه را از دم تیغ بگذرانی که اله و یا بله بودند؟اگر دیگران متأثر از شعر عده‌ای در غرب بوده‌اند که تو هم متأثر از آنها و یا ترجمه‌های آنها بوده‌ای و نمی‌توانی بر آنها ایراد بگیری . به‌علاوه تو هم از جاهایی گرفته‌ای . می‌گوئی‌نه؟ دزد حاضر و بز حاضر. آیا قسمتی‌از مضمون کتیبه که یکی‌از زیباترین شعرهای‌روزگار ماست، دزدی‌نیست؟ دزد حاضر و بز حاضر . در صفحهٔ ۱۲ «کشف‌المحجوب» ، تألیف «هجویری غزنوی»، چنین خوانده‌ای وبنده‌هم خوانده‌ام که: ازابراهیم ادهم رح می‌آید کی گفت سنگی‌دیدم برراه افکنده وبرآن سنگ‌نبشته کی مرا بکردان وبخوان کفتا بکردانیدمش ودیدم که برآن نبشته بود کی انت لاتعمل بما تعلم فکیف تطلب مالاتعلم تو به علم خود عمل‌می نیاری محال باشد که نادانسته را طلب کنی والخ...» ودر کتیبه‌نوشته‌ای و ماهم خوانده ایم که :

«فتاده تخته سنگ آن‌سوی ، وز پیشینیان پیری
بر او رازی نوشته است، هر کس طاق هرکس جفت
. . . . . .
یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالارفت ، آنگه خواند :
ــ «کسی راز مرا داند
که از این‌رو به‌آن رویم بگرداند »

آیا برگرداندن سنگ ودیدن آن‌سوی سنگ، اساس مضمون کتیبه‌نیست (بافکرش کاری ندارم) که تو ازکشف‌المحجوب گرفته‌ای وکوچکترین اشاره‌ای‌هم به‌ریشهٔ مضمون نکرده‌ای؟ آیا برگرداندن

سنگ، اساس تکنیک کتیبهٔ تو نیست که از این قصهٔ ناچیز گرفته‌ای و آنرا به‌شکلی جدید، در فکری معاصر به‌اصطلاح فرنگیان «دراماتیزه» کرده‌ای؟ دزد حاضر و بز حاضر. باوجود این کتیبه یکی از بزرگترین شعرهای روزگار ماست.

۵

این مقدمهٔ مفصل تر از متن را چیدم، تا به‌اخوان، به طرفداران تعصب آلود اخوان و به عده‌ای از خوانندگان شعر اخوان، که هرگفته‌ای از او را شاهد مثال فکر و احساس خود می‌کنند، نشان داده باشم که مقدار زیادی از حرف‌های اخوان، درخارج از شعرش، در بارهٔ خود، اجتماع و انسان، بطور کلی سست و بی‌اساس وقسمت زیادی‌ازعقایدش دربارهٔ شعر گذشته و امروز محدود و غرض‌آلوده‌است؛ وبه همین‌دلیل برای بررسی شعر اخوان، می‌توانیم قسمت اعظم آن‌حرف‌های‌اخوان و یادوستانش دربارهٔ اورا، نادیده بگیریم و سعی کنیم شعر او را با تمام ابعادش بشناسیم. چراکه من قصدندارم باکوبیدن کج‌اندیشی‌های اخوان، شعر اخوان را نیزکه خود شخصاً دوست دارم وبه‌نظرم‌شعری است عزیز، وحتی‌گاهی سخت عظیم[1]، کوبیده باشم. با وجود آنکه

۱ ـ خواننده باید مقالهٔ «پاره‌ای ملاحظات پیرامون اخوان» را مکمل‌مقالهٔ حاضر بداند.

معتقد هستم ودر آینده اشاره خواهم کردکه بعضی از شعرهای اخوان واقعاً بد است؛ ولی، باید این‌جا بلافاصله بگویم که بعضی ازشعرهای اخوان، واقعاً زیباست وهرگز نمی‌توان درشکوه و عظمت و زیبایی آنها تردید داشت. و واقعاً بچگانه خواهد بود اگر یك موی کثیف اخوان، مثلاً بعضی ازشعرهای درجهٔ سه زمستان وآخر شاهنامه را ، حتی، با تمام آثار سیل‌آسای این به‌اصطلاح موج نوهای بلبل بدست اکل ازقفای‌عوضی پوستین‌بردوش، مقایسه کنیم. چراکه اخوان‌بالقوه و بالفعل، ذاتاً و کلاماً، شاعر است وآنها البته اگر بالقوه، یعنی اگر پیش خود وعمه وخاله وقوم‌وخویشان‌خودشاعر باشند، بالفعل،یعنی در زبان ودرکلام،که دیگر عمه وخالهٔ آنها نیست، شاعر نیستند! واز همه بالاتر،اخوان نَفَسی دارد، ذاتاً ، که آنرا در روح کلام می‌دمد و به همین‌دلیل کلامش، مشخص است و بدون شك سبك دارد؛ چرا که قالب عینی‌آن نفس، تشخص بیرونی آن‌نفس مشخص وبرون‌افکنی‌آن عامل درونی، یعنی سبك؛ و اخوان یك هنجار خاص خود دارد ، یك رفتار متعالی با شکل و محتوا داردکه بعضی اوقات، موقعی که در کنار بعضی از بهترین شعرهای دنیا ، شعرش را قرار بدهیم، می‌بینیم که‌این‌رفتارمتعالی‌شعرش‌راروسفید از آب درمی‌آورد . البته قصدم از متعالی، آن‌نیست که اوکلمات مطنطن را خوب به کار می‌برد و یا او دربرخورد با محتوا بزرگمنشی‌به خرج می‌دهد؛ بلکه منظورم‌اینست که او موقعی‌که شعر می‌گوید، ازهمان اولش بهشیوهٔ خاصی شعرمی‌گویدکه آدم جای‌پای یك آدم بدبخت راکه جز زبانش، هیچ مرده ریگ ومیراثی ندارد ومی‌داندکه این یك مرده ریگ را باید زنده و

پایدار نگه دارد و روح خود را در آن بدمد و آنرا تبدیل به مشعلی جاودانه مشتعل بکند و نگذارد به‌حریم‌آن تجاوز شود سر و کار دارد. به‌همین دلیل اگر اخوان، فریاد می‌زد: زنده‌باد شعر فارسی ، یا حتی زبان فارسی، من شخصاً بیشتر به‌او حق می‌دادم، تا موقعی که فریاد می‌زد: زنده‌بادند زرتشت ومزدك، به‌دلیل اینکه‌او برمفهوم زبان‌فارسی و رنگ وبو و اصالت‌های آن وقوف دارد و می‌داند از آنها چگونه استفاده کند، ولی به‌طریقهٔ استفاده از زرتشت و مزدك وقوف ندارد . سبك،شخصیت عینی‌آن نفس‌ذهنی‌است؛ واخوان با کوششی‌جانفرسا، کوشیده است این شخصیت عینی‌را در قالب زبان ازآن خود سازد . این‌شخصیت عینی، اگر نقص‌هایی داشته‌باشد، هرگز نقص‌هایش نابود-کنندهٔ مزایای عظیمش نیست وهمیشه باید باشناختن آن‌مزایای عظیم، به‌سوی شناخت آن نقص‌ها آمد وحتی اگر لازم بود آن نقص‌ها را شمرد واگر ارفاقی لازم بود، درحدود همان نقص‌ها کرد و اگرسخت-گیر بادیم، درحدود همان نقص‌های اخوان اوراکوبید.اما آن مزایای عظیم طوری‌هستندکه فقط باید تفسیرشان‌کرد وبایدگفت‌که ماهیت این مزایا چه چیز و یا به‌قول خود اخوان چه وچه وچها هستند والخ...

اخوان از مجموع عمری پلکیدن در ادبیات گذشته و امروز فارسی، فقط یك‌چیز یادگرفته است وآنهم زبان فارسی است. منظورم یادگرفتن بالقوه نیست، بلکه او بالفعل این زبان را می‌شناسد، علاوه براین، و البته ثانیاً، او براین زبان ، نفس خاص خود را دمیده‌است ؛ یعنی دراین زبان، صاحب سبك مشخصی شده است. ثالثاً ،اوکه ذاتاً شاعر است، هنگام شعرگفتن، نشان‌داده است که بالفعل نیز شاعراست،

یعنی اخوان به‌معنای واقعی کلمه، بی‌برو برگرد، یك شاعر است. من این حرف‌را به‌همان صراحت می‌گویم که آن‌حرف‌های قبلی‌راگفته‌ام. حرف دیگران هم دربارهٔ اخوان به‌من ربطی ندارد و آن بچه‌ای که معتقد است اخوان از اولش‌هم چیز مهمی نبوده‌است، باید اول‌بالقوه و بالفعل نشان داده‌باشد که مجموع نوشته‌هایش به‌اندازهٔ یك هزارم، یعنی یك‌موی کثیف‌اخوان، یعنی یکی‌از آن شعرهای درجه‌سه دربعضی از صفحات زمستان،ارزش دارد تا ماهم قبول کنیم که اخوان ازاولش هم چیزمهمی نبوده‌است. شعرمعاصر فارسی، جارویی‌راکه به‌اسم‌موج نو، به‌دمبش‌بسته شده‌بود، بایك‌باد ازخود دور کرده است ودیگراظهار لحیه‌های خارج ازگودهم، کوچکترین ارزشی ندارد.

به همان صراحت که به شاعر بودن‌اخوان اقرار کردم، می‌توانم اقرارکنم که اخوان در خارج از شعر ، متفکر نیست ؛ حرف هایش به خرافات شباهت‌دارد تاایدئولوژی.اخوان باغرق‌شدن‌در زبان‌فارسی، فقط پوست خودرا نجات داده‌است. یعنی تسلطی که برزبان فارسی پیداکرده، هنجاری که به‌تلقی خود از زبان درعمل، یعنی درلباس‌شعر داده، اورابه‌صورت یکی‌ازمشخص‌ترین چهره‌های‌شعرامروز درآورده است واز این‌رو، من‌اورا یکی‌از پنج‌تن پیش‌کسوت واقعی‌شعرمعاصر می‌شمارم. و آن‌پنج‌تن عبارتند از: نیما، شاملو، نادرپور، فرخزاد و البته اخوان، چراکه شعر این‌چندتن دراوج، ازشعر تمام‌پیش‌کسوت‌های دیگر دراوج، مشخص‌تر، زیباتر ، واگر سخت‌گیر باشیم، قابل قبول‌تر است؛ وگرچه شعربرخی ازآن پیش‌کسوت‌های‌دیگر، درنوع خود حال‌وهوای خاصی‌داردکه بدون‌تردید لذت‌بخش است، ولی‌شعر

این پنج‌تن، دراوج، از شعردیگران دراوج، قدرت رسوخ بیشتردارد، و اینها با شم‌شعری ونفوذ حسی وعاطفی خود، خود و اجتماعی راکه درآن زندگی می‌کنند، در میان پیش‌کسوت‌ها بهتراز همه می‌شناسند و می‌شناسانند؛ باوجود اینکه من محدودیت‌های خاصی دربسیاری از اینهادیده‌ام ونشان‌داده‌ام، ولی‌همیشه اینهارا سر وگردنی ازشاعران‌نسل خودشان، بلندتر، و چندقدمی جلوتر دیده‌ام.

دراین پنج‌نفر، رفتار تصادفی با زبان، البته پس از خودیابی کاملشان، کمتر دیده می‌شود؛ شعر اینها نشان می‌دهد که اینها تا حدود مقدورات خود و ظرفیت‌های زبان، به‌تدریج به‌زبانی‌خاص‌که در نوع خود و پیش تك‌تك آنها وبا مقایسه باشعر گذشته و شعر امروز، تا حدودی کامل است واز پشتوانهٔ تکامل تدریجی وبا شعور و غیرتصادفی برخوردار است، دست یافته‌اند. در اوایل‌کارشان، ازاین شاخه به‌آن شاخه پریده‌اند، ولی‌به‌زودی درك کرده‌اندکه نیمی ازیك شاعر مستقل را زبان مستقلش تشکیل می‌دهد وبه‌همین دلیل ازقدرت ذاتی واستعداد فطری و تجربه‌های خصوصی خود ودیگران استفاده‌کرده برای خود زبانی مشخص‌که تاحدی ادامهٔ منطقی زبان‌شعر گذشته و برون‌افکنی عینی وشعری عصرحاضر باشد، دست‌وپاکرده‌اند. ازمیان این‌پنج‌تن ، شعر فرخزاد، متکی برگذشتهٔ بسیارغنی زبان فارسی‌نیست وهمه‌چیزش ازعصر حاضراست. نیما ازنظامی وناصرخسرو، شاملواز نثرقرون‌پنجم وششم، نادرپور از سلاست بیان سعدی وحافظ وگاهی از تصویر - پردازی صائب، اخوان از زبان‌مکتب خراسانی درنظم ونثر، استفاده کرده‌اند و در عین حال کوشیده‌اند در زبان عصر خود، دست

به ماجراجویی بزنند وباآن دست‌وپنجه نـرم کنند و تسلطی برزبـان مشخص خودشان که رنگی از رنگهای گوناگون زبان فارسی است، پیدا کنند.

۶

یك شاعر از دربدری‌هایش دراجتماع، بیشتر چیز می‌آموزد تا ازکتاب‌ها. کتاب‌ها ممکن‌است به‌شاعریادبدهندکه چگونه جهان‌بینی منظم فکری دربارهٔ همه‌چیز داشته‌باشد، ولی تاموقعی‌که تجربه‌ای‌حسی و عاطفی،این جهان‌بینی فکری‌را همراهی‌نکند، شعر چیز خشك فلسفی بی‌مقداری ازآب درخواهد آمد. اخوان متفکر بزرگی نیست، نمی‌تواند به‌دیدخود از انسان و اجتماع، نظم‌فکری فلسفی بدهد و به‌همین دلیل آن‌حـرف وسخن دربارهٔ زرتشت ومزدك و بودا، ازحـدود یك نوستالژی سوزان رمانتیك تجاوز نمی‌کند. ولی موقعی که از حـدود جاذبهٔ آن نوستالژی رمانتیك پادرهوا خارج‌شویم وگام دردنیای‌حسی و عاطفه بگذاریم، بلافاصله می‌فهمیم‌که اخوان شم حسی اجتماعـی خاصی‌داردکه دربسیاری ازشاعران امروز نظیرآن دیده نمی‌شود. دید

او از اجتماع، سخت‌حسی و سخت‌عاطفی است وگاهی‌چاشنی‌فکری تاحدی عمیق این‌حس و احساس‌را دربر می‌گیرد؛ ودقیق‌تر که بشویم درمی‌یابیم‌که اخوان این‌شعور حسی وعاطفی اجتماعی‌را، نه ازطریق اندیشه‌ها و فلسفیدنها وگنده‌گویی‌ها، بلکه ازطریق تجربهٔ دست اول صمیمی بدست‌آورده است. اجتماع اخوان‌راکـوبیده و سخت هـم کوبیده است. اجتماع اخوان‌را عقب زده، هوش وهوشیاری او را سخت درهم‌کوبیده،اورا به‌سوی اعماق حسیت واحساس رانده است. اخوان، با همان قد وهیکل‌ناچیز و چشمان نافذ وباهوش، هی از دور خیز برداشته‌است تا مانعی‌را از میان بردارد، خـود را نجات بدهد، بکوبد وچیزی‌را ازبین ببرد وچیزی‌را از پیش ببرد، ولـی سرش عین سرگوسفندی‌که برای حمله به‌سوی دستی آموخته شده‌باشد ولی باهر حمله، دست اورا به‌آسانی، به‌جای سابق رانده باشد به‌مانعی قوی‌تراز خود برخورده برگشته‌است، وآنوقت‌او به‌سوی‌اعماق، اعماق‌عواطف خود برگشته، والبته‌گاهی سخت ترسیده است وهنوزهم سخت می‌ترسد وترس واقعاً گاهی، بیش‌از هر غریزه و احساس دیگری، وضع دیگری، وضع وموقع اشخاصی چون اورا نشان‌می‌دهد. چیزی‌که در این‌میان جای خوشوقتی‌است اینست‌که مشت‌های‌کوبیده شده بـر سر اخوان، خفقانهای مستولی برمحیط اخوان، هرگزاورا بکلی‌بلاتکلیف نکرده است ـ وگرچه او دیگر زیاده ازحد ترسیده‌است ولازم نبودکه مردم‌را به‌شهادت بگیردکه به‌خدا لباسش مناسب‌نبود و دربانها اجازه ندادند وارد شود ـ بلکه او نوعی شکست‌را پس‌از این‌همه سرخوردن ازحرکت‌های پی‌درپی قبول‌کرده است وشعرش، شعرشکست است؛

شکستی اجتماعی که اخوان در کتیبه، قصهٔ شهر سنگستان، حتی مرد و مرکب نه‌چندان طنزآمیز، واغلب شعرهای اجتماعی‌اش پذیرفته است؛ وتا حدی می‌توان گفت که «باز هیچ از هیچ» مرد و مرکب، مضمون بسیاری از آثار اجتماعی اوست. اخوان دربارهٔ اجتماع نه‌یك ایدئو ـ لوژی فکری وفلسفی، بلکه یك‌سیستم حسی، یك آنتن برافراشتهٔ بسیار حساس دارد. درنثر بلدنیست آنراچگونه بگوید، ولی موقعی که آنتن حس واحساس خودرا برمی‌افرازد، آنچه می‌گیرد، واقعاً اصالت دارد وهرگز فریبایی و خررنگ‌کنی شعرهای به‌ظاهر امیدوارکننده ولی‌در باطن پوك و توخالی را ندارد . تبلور شفاف تجربهٔ حسی دربارهٔ حرکت‌های اجتماعی، مضمون ومحتوای اصلی کار اخوان‌است واگر این شفافیت حسی اجتماعی‌را از شعر او بگیرند، دیگر از او چیزی نمی‌ماند. اخوان‌شیفتهٔ آزادی‌است ولی شیفتگی‌خودرا ازطریق‌تفسیری که به‌وسیلهٔ حس واحساس خود برخفقان نوشته است، نشان می‌دهد؛ مثل کسی که شیفتهٔ آب است و دمادم ازعطش خویش صحبت می‌کند، مثل کسی که در دل روز را می‌خواهد، ولی نمی‌تواند از روز صحبتی کند ودائم ازظلمت عمیق‌شب سخن می‌راند. درواقع‌اخوان، آفرینندهٔ واقعیتی خشن است، واقعیت خشنی‌که اطراف مارا ازهرسو گرفته‌است و قصد دارد مارا آنچنان مثله ومسخ کندکه دیگر چهره‌های یکدیگر را هرگز نتوانیم بشناسیم. اخوان‌مظهر ومثال واقعی یك‌مسخ‌اجتماعی است؛ نمونه‌ای ازسرهایی‌است که به‌محض بلند شدن توسری خورده به‌سوی اعماق خزیده اند؛ وازآنجاکه‌لاك اخوان کوچکتر از جثه‌اش بوده مقداری ازهیکلش بیرون مانده است و شعرش آن‌قسمت بیرون

مانده از لاك ظلمت درونی است.

هم از این نظر است که اخوان، شباهت عجیبی به روشنفکران توسری‌خوردهٔ روزگاران گذشته دارد. بااین‌فرق که روشنفکران‌توسری‌خوردهٔ آن‌روزگاران، مخاطب نداشتند وبه‌همین دلیل می‌توانستندبیان بکنند ولی نمی‌توانستند دست به‌انتقال کامل معانی بزنند وپلی بین‌خود و دیگران ایجادکنند؛ در حالیکه اخوان مخاطب دارد ، مخاطبش ما هستیم که‌شعرش‌را می‌خوانیم واین‌شعر ازخیلی‌لحاظ‌ها، حس‌همدردی مارا به‌سوی اخوان جلب می‌کند و درما مهر ومحبتی نسبت به‌شعر او برمی‌انگیزد. دنیایی که اخوان ترسیم می‌کند، نشانه‌هایی عظیم دارداز آنچه ما می‌توانستیم باشیم ونشده‌ایم. بعضی از شعرهایش، سراسر اندوه، سراسرترس، سراسر نوستالژی برای روشنایی‌است. این‌اندوه، این‌ترس و این نوستالژی برای روشنایی، نه‌فقط در سطرهای کوتاه ، بلکه درشعرهای بلندهم دیده می‌شود. این سطرهای کوتاه، لحظه‌های شگفت وپاك وپراحساسی‌را نشان می‌دهندکه خلوت اخوان آنهارا در هالهٔ مصیبت‌باری پوشانده‌است: «ابرهای همه عالم شب و روز / در دلم می‌گریند»؛«جای‌پاهای‌مراهم برف‌پوشانده‌است»؛«ای‌بهارهمچنان تا جاودان در راه! / همچنان تا جاودان برشهرها و روستاهای دگر بگذر»؛«دیگردل من شکسته وخسته‌ست / زیرا یکی از دریچه‌ها بسته است » ؛ « ازتهی سرشار / جویبار لحظه ها جاریست » ؛ «و شب شط جلیلی بود پرمهتاب » ؛ « سخن می گفت با تاریکی خلوت » ؛ « اما نمی دانی چه شبهایی سحر کردم / بی‌آنکه یکدم مهربان باشند باهم پلك‌های من / در خلوت خواب‌گوارایی» ؛

«اما/ انگاربخت آورده بودم‌من»؛«آینده؟هوم،حیف، هیهات. / وما گذشته، / افسوس»؛«خاستم ازجا/ سوی جو رفتم، چه‌می آمد /آب»؛ «نعش‌این‌شهیدعزیز، / روی‌دست ماماندەست»؛«شب‌می‌ترسیم و روز می‌ترسیم.» در تك‌تك این سطرها، ما یك‌دنیای حسی و عاطفی لبریز از انسانیت‌را می‌بینیم، نه‌انسانیت پوشالی بعضی شعاربافان معاصر، بلکه انسانیتی‌که ازسکوی‌حس واحساس، به‌سوی تفاهم متقابل‌حرکت می‌کند. او شکست را قبول نمی‌کند تا بدان برای همیشه گردن نهد، او آنرا می‌پذیرد تاشکست خود ومارا نشان‌دهد. او این‌کاررا ازطریق فرار ازمرکز احساسها وکانون حواس و تجربه‌هانمی‌کند،اوبه‌تجربه‌ای دست‌اول، از این‌دنیای غرق‌گردیده درمصیبت‌واندوه،صحبت‌می‌کند. اخوان دربعضی ازاین سطرها بغضی درگلو داردکه سخت گریه‌آور است. اخوان خود و مارا درحال‌خفه‌شدن بوسیلهٔ این بغض که‌ازخارج درگلوی ما گلوله شده‌است نشان می‌دهد.فیلسوفی گفته است: «این شعور انسانها نیست‌که سرنوشت وجود آنهارا تعیین می‌کند، بلکه این موجودیت اجتماعی است‌که سرنوشت شعور آنهارا تعیین می‌کند» ، و اخوان واقعاً چنین موجودی است. سرنوشت شعور او را وضع اجتماعی او تعیین‌کرده است و او حتی به ساده‌ترین و خصوصی‌ترین مسائل زندگی، رنگی ازوضع اجتماعی مصیبت‌بارمعاصررا داده‌است. شعر اخوان را می‌توان براساس دیالکتیك هگلی بهتر معرفی‌کرد. اگر اجتماع را «تزی» (برنهاده * ای) بشمار آوریم ، موقعیت فردی چون اخوان،تشکیل یك «آنتی‌تز» (برابر نهاده * ای) دربرابر آن‌تز تشکیل

می‌دهد. شعر اخوان، «سن‌تز»ی، ترکیبی (هم‌نهاده * ای)،ازآن دو موقعیت قبلی است، چراکه شعر اخوان، عرصهٔ تاخت وتاز بیدادها و ترسها و وحشت‌های اجتماعی بوده‌است وعلاوه براین اخوان، متعلق به‌طبقه‌ایست‌که در سراسر تاریخ طولانی این سرزمین ، پیوسته در اسارت وبردگی زیسته است. شعورطبقهٔ اخوان، عرصهٔ سیطرهٔوحشت بوده است و اخوان به‌عنوان یك نماینده، به‌عنوان مردی که واکنش حسی وعاطفی ازخود دربرابر وحشت نشان می‌دهد، شعرش را تبدیل به میعادگاه امید ونومیدی، روز وشب، وسپیدی وسیاهی کرده است. شعر اخوان، مفسر این بغض‌گلوله شده درگلو است و هر سطرش ، نشانه‌ای ازثقل وحجم این‌بغض، وگلوی درفشار واقع شده دارد. این بغض، یك‌بغض فکری، به‌معنای مطلق‌فکر، نیست وبه‌همین دلیل، شعر اخوان، به‌معنای واقعی درسطح پایین‌تر، شعر سیاسی، ودرسطح بالاتر، فلسفی نیست؛ بلکه شعر اجتماعی حسی خاصی است‌که فشار چکمهٔ پولادین بیداد را برسینهٔ خود حس می‌کند،وموقعی‌که شاعر در حال خردشدن ، ودرحال نابودشدن است، تبدیل به‌آخرین ناله‌های‌او علیه بیداد می‌گردد.[۱]

---

* . بقیهٔ حالات و اشعار اخوان‌را درمقالات بعدی‌کتاب مطالعه کنید.

۱ - اصطلاحها دربرابر تز و آنتی‌تز و سن‌تز از «محمدعلی فروغی» است، درکتاب سیرحکمت در اروپا. (جلد دوم) کتابهای جیبی.

پاره‌ای ملاحظات پیرامون شعر اخوان[1]

۱

مطالعهٔ دقیق زبان اخوان نشان می‌دهد که اخوان سه منبع اساسی برای زبان خود داشته است. مکتب خراسانی، شعر ایرج و زبان نیما. منظورم این نیست که او زبان و بیان دیگران را بکلی نادیده گرفته فقط به لحن و بیان این سه منبع اکتفا کرده است؛ بلکه منظورم اینست که اخوان بیشتر با استفاده از نحوهٔ ترکیب‌سازی زبانی در مکتب خراسانی، طریقهٔ استفاده ایرج‌وار از زبان عامیانه، به‌سوی زبان شعری و حتی قالب نیمایی آمده، بعد در گیرودار همین تأثیرها و شیوه‌های مختلف، از زمستان به طرف آخر شاهنامه رفته است، و اگر سه‌چهار قطعه از اشعار زمستان را برداریم و به آخر شاهنامه منتقل کنیم، مثل قطعات «زمستان»، «آواز کرک» (که تاحدی به‌تقلید از شب‌پره و آن شعر زیك و زیك

---

۱ - این مقاله مکمل مقاله‌ای است که در صفحات قبلی این کتاب در بارهٔ اخوان چاپ شده است.

زیك‌زایی نیما سروده شده)، «چاووشی» و «باغ‌من» ، دیـران زمستان تبدیل خواهد شد به‌عرصهٔ زورآزمایی سبکها و آدم‌های مختلف‌برای خرد کردن امید، که خوشبختانه «آخر شاهنامه» نشان می‌دهد که امید نه‌فقط خرد نشده، بلکه ازلابیرنت تودرتوی مکاتب مختلف، سالم‌عبور کرده، صاحب یك‌شیوهٔ مشخص ویك خرد هوشیار زبانی شده است. زمستان مجمع‌الجزایر تأثیرهای مختلف شعری‌است. ایرج ، شهریار، نیما، نادرپور، شاملو وحتی‌گاهی کسرائی در زمستان تأثیر گذاشته‌اند ولی اخوان از این‌میان، توشه‌های‌کافی ازایرج، نیما ومکتب‌خراسانی گرفته، به‌مرحله‌ای از خودیابی تا حدی کامل در آخـر شاهنامه دست یافته است. گرچه تأثیر نیما، درشعر اخوان، از همه بیشتر بوده است، ولی‌باکمی ارفاق می‌توان‌مدعی‌شد که اخوان‌درآخر شاهنامه‌به‌استقلال رسیده است.

توجه به‌ایرج‌را «در قضیهٔ درد زادن» کـه ازنظر محتوا ، شعر بدی‌است ولی ازنظرطنز درلحن وبیان وسئوال وجوابها جالب است، به‌خوبی می‌توان دید. بیت‌هایی‌از ایرج ،مثلاً از«حکایت دو موش» و اخوان‌را می‌توان سرهم بندکـرد بدون‌آنکه معلوم شود بیت‌ها مـال کدام‌یك ازاین دوشاعر است. اخوان به‌این قبیل شعرهای طنزآمیز و سادهٔ ایرج نظرداشته‌است؛ وتاحدی، اگر بخواهیم برای سادگی‌ایرج، رواجی پس‌از مرگش بیابیم، باید اول ازتأثیرآن برروی شعر اخوان صحبت‌کنیم واین متأسفانه بوسیلهٔ عده‌ای ازحضرات اخوانیون نادیده گرفته شده‌است. فحش‌هایی‌که در «قضیهٔ درد زادن» به‌کار رفته یادآور ایرج هستند و لحن کاملا از آن ایرج است، منتها با مقایسه با ایرج ،

طنز اخوان هیچ هم کـم نمی‌آورد و زبـانش نیز به‌همان قدرت و انعطاف است.

در زنك حـال وضع ظاهر شد
مردك از بهر درد حـاضر شد
گفت آنجـا نهند کارگران
خادمان سرای ، وان دگران
پنبه و چنبه ، سنبه و زنبیل
آب‌وصابون وقیف‌و زیر وزبیل
خود لباس عذاب بر تن کرد
رو به درگاه رب ذوالمن کرد
شد سوی‌تخت‌خود به‌بیم وامید
قصه کوته ، بر آن دراز کشید
همچنان منتظر کـه درد آید
درد زادن بـه پشت مرد آید
لیك دردی نبود و راحت بود
پس و پیشش دراستراحت بود

و از ایرج:

پیرهـا غالباً خـرف باشند
از ره راست منحرف باشند
نقل و بـادام دارم و گردو
من به تو می‌دهم بده تو به او
بچـهٔ حـرف نشنو ساده
بـه قبـول دروغ آمـاده
سخن کذب گر به صدق انگاشت
رفت و فوراً بنای ناله‌گذاشت

که به دادم رسید مردم من
بی‌جهت گول گربه خوردم من
دمم از بیخ‌کند و دستم خورد
شکمم پاره کرد گوشم برد
پنجه‌اش رفت در جگرگاهم
من چنین دوست را نمی‌خواهم

البته اخوان به‌این‌استفادهٔ عامیانه از زبان، درنثر نیز همیشه‌توجه داشته است واز این‌نظر قسمت‌هایی از موخرهٔ «از این اوستا» و مقدمهٔ زمستان واقعاً شاهکار است. گرچه گاهی اخوان نثری هم می‌نویسد که واقعاً پیچیده و معقد وحتی ازپیچیدگی و تعقید، مضحك است ؛ مثل موخرهٔ «شکار» که‌درآن‌اخوان زورمی‌زند، فلسفه‌ببافد وچون‌نمی‌تواند، فقط زبانش درپیچیدگی غرق‌می‌شود. گاهی‌نیز نثر اخوان‌دچارآنچنان تکلفی می‌شود که مترادف‌های پی‌درپی می‌بینی و لفاظی‌های بی‌جا و بی‌خیال والبته تفاضل، که نمونه‌اش‌را باید ازهمان موخرهٔ از این‌اوستا خودتان بگیرید.

ولی استفاده ازلحن و بیان عامیانه واصطلاحات ساده و تمثیل‌های عوامانه واصطلاحات روزمره باتکیه برهمان‌تجربه‌های ایرج‌وار، در راه شعرواقعی، وانعطاف‌بخشیدن به‌این زبان ورساندن آن به‌حدیك زبان شعری کامل درآخر شاهنامه صورت می‌گیرد وگاهی حتی‌به‌اوج هم‌می‌رسد تا در «از این اوستا» به‌اوج بهتری‌برسد. «نادریا اسکندر؟» که شامل فقط بیست، چهارپاره یعنی چهل بیت است، دارای چندین اصطلاح عامیانه است که شعریت کامل یافته درکنارکلمات مألوف و مأنوس‌شعری، خوش‌ورام نشسته‌اند: آبها ازآسیاب افتاده‌اند ، مرغکان

سرشان به‌زیر بالها ، مشت‌واشده ، کاسهٔ پست گدائی، آش دهن‌سوز، صدایم کوته‌است، بس به‌گوشم خوانده‌اند، من نهم دندان غفلت بر جگر، چشم‌هم اینجا دم ازکوری زند، شانه‌ئی بالا تکاند و بار خودرا بست وچند اصطلاح روزمرهٔ دیگر به‌این‌شعر نرمش ورامش خاصی می‌دهند وبا وجودآنکه مفهوم شعر عمیق است و ممکن بود به‌زبانی قدری ادبی‌تر، این مفهوم‌گفته شود، استفاده ازاین اصطلاحات‌آنچنان ماهرانه صورت‌گرفته است‌که برای استفاده نکردن از زبانی تاحدی ادبی، جای پشیمانی نیست. اخوان به این اصطلاحات تشخص شعری داده‌است. «نادر یا اسکندر»، به‌صورت‌چارپاره‌است ولی‌بعدهامی‌بینیم که‌درشعر «پیوندها وباغ» اخوان‌به‌لحن عامیانه، تشخصی‌تغزلی‌می‌دهد وآنرا درقالب نیمایی نیز به‌کار می‌گیرد و چه خوب:

لحظه‌ای خاموش ماند، آنگاه
بار دیگر سیب سرخی‌را که در کف داشت
به هوا انداخت
سیب چندی گشت و باز آمد.
سیب را بوئید.
گفت :
«گپ‌زدن از آبیاری‌ها و از پیوندها کافی‌ست.
خوب ،
تو چه می‌گویی ؟»
ـــ « آه
چه بگویم ؟ هیچ »

و مرد ومرکب، گرچه شعر چندان خوبی نیست ودرآن‌استفادهٔ

مبالغه‌آمیز از کلمات عامیانهٔ قرون‌گذشته بیشتر به‌چشم می‌خورد تا کلمات رایج امروز، بازهم لحن روح عامیانه و امروزی خودش‌را به‌خوبی ودر اوج حفظ می‌کند وامید بازی باکلمات‌را بیشتر ازطریق گفت‌وگو دراین شعر به نوع اوج می‌رساند:

مرد و مرکب هردو رم‌کردند ، ناگه یا شتاب از آن شتاب‌خویش
کم کردند ، رم‌کردند ،
کم
رم
کم .

همچو میخ استاده برجا خشك
بی‌تکان مرده به‌دست و پای ،
بی‌که هیچ از لب برآید نعره‌شان ،
در دل :
« وای ،
هی ، سیاهی ؟ تو که هستی ؟
[آی ! »
گفت راوی : سایه‌شان اما چه پاسخ می‌تواند داد ؟
« های ،
ها ، ای‌داد . »

در مورد تأثیر مکتب خراسانی هم بایدگفت‌که این تأثیر نیز از اواسط زمستان شروع‌می‌شود واخوان با غزل‌هایی‌که درشیوهٔ‌خراسانی که نه به‌عنوان چیزهایی‌کامل، بلکه به‌عنوان تمرین ارائه می‌دهد،معلوم می‌کندکه قصدش‌اینست‌که امکانات زبان این‌شیوه را برای شعرمعاصر بسنجد. او ازخلال این‌تجربه‌ها به‌سوی‌قالب نیمایی می‌آید وبرخلاف

تصور خودش و منتقدان حول وحوشش، درآغاز اصلاً و ابداً موفق نیست. تمرین، پشت‌سر تمرین است‌که می‌کند ومشت است پشت سر مشت‌که بر سندان می‌کوبد تا بالاخره نقبی به‌سوی زبانی رام بزند و می‌بینیم‌که اغلب ازتقلید تاحدی ناشیانهٔ نیما سردرمی‌آورد. در قطعهٔ فریادکه اصلاً شعرش نمی‌توان به‌حساب‌آورد، تقلید خام از نیما را به‌خوبی می‌بینیم:

خانه‌ام آتش گرفته است ، آتشی جانسوز .
هرطرف می‌سوزد این آتش
پرده‌ها و فرشها را ، تارشان با پود
من به هرسو می‌دوم گریان
در لهیب آتش پردود .
. . . . . .
وای برمن همچنان می‌سوزد این آتش
آنچه دارم یادگار و دفتر و دیوان
وآنچه دارد منظر و ایوان

و یا از قطعهٔ «قصه‌ای از شب»، که بازشعرش نمی‌توان به‌حساب آورد، به‌تقلید از نیما می‌گوید:

شب است .
شبی آرام و باران‌خورده و تاریك .
کنار شهر بینم ، خفته غمگین خانه‌ای مهجور
فغان‌های سگی ولگرد می‌آید به‌گوش از دور ،
به‌کرداری که گوئی می‌شود نزدیك .

و همین‌سطرها ما را به‌یاد «کردار وبکردار» منوچهری می‌-

اندازد، گرچه نیما نظارت کامل برصحنه دارد، وموقعیکه به«چاووشی» می‌رسیم می‌بینیم که با یك‌نیمای خراسانی سروکار داریم، و اخوان که فوت وفن کار نیمارا یادگرفته، می‌کوشد کلمات خراسانی را به قالب نیمایی پیوند بزند: کلمات وترکیباتی ازقبیل : بسان، کولبار زادره ، به‌سنگ اندر، حدیثی کش، دو دیگر، سه‌دیگر، بهل، پدرشان ، سودو ثمرشان (به‌سکون کامل‌وضروری حرف «ر») و هلا وغیره‌وچندین‌کلمه‌و ترکیب دیگر که ازکلمات و ترکیبات مکتب خراسانی هستند، ویا از حال‌وهوای آن‌مکتب و خطهٔ خراسان مایه‌گرفته‌اند. بعدها دربعضی از شعرهای «زمستان» و «آخر شاهنامه» و «ازاین اوستا» این قبیل کلمات به‌وفور و به‌آسانی به‌کار برده می‌شوند؛ گاهی خوب‌می‌نشینند وگاهی بد؛ ولی به‌طورکلی موقعی که اخوان نمی‌خواهد مکتب خراسانی را عملاً درشعرش به‌رخ‌بکشد، وازطبیعت کلام درهمان محدودهٔ خودش، دوری نمی‌کند، با زبانی‌زیبا، اصیل وکاملاً شاعرانه سر وکار داریم . «باغ‌من» ، و «زمستان» از «زمستان» ، «میراث» ، «پیغام» ، «برف» و چند شعردیگر از «آخر شاهنامه» وچندین شعر بسیار زیبا چون «سبز» و «نماز» از «این اوستا» ، نمونه‌هایی هستند که در آنها اخوان از ظرفیت‌های مکتب خراسانی به‌حداعتدال استفاده‌می‌کند وتاحدی می‌توان گفت‌که دیگر نیما، شاعران و مکتب خراسانی نیستند ، بلکه اخوان همین‌امروز ومعاصر با ماست‌که دارد شعر می‌گوید. گاهی‌البته دیگر، اخوان دراستفاده از اصطلاحات‌و ترکیبات‌خراسانی‌یاخراسانی‌مانند، پا را نه‌فقط از حد اعتدال بیرون می‌گذارد، بلکه آنچنان در استفاده ازاین کلمات اغراق می‌کندکه نتیجه چیزی جز تکلف نیست و

ونشانهٔ آنکه اخوان نیروی لغوی خودرا به‌رخ‌شعر و شعرخوان می‌کشد؛ طوری که‌گویی بعضی ازاین کلمات ازلغت‌نامهٔ اشعارناصرخسرو ویا فردوسی استخراج شده، به‌کارگرفته شده‌اند. به‌بعضی ازاین کلمات وترکیبات مکتب‌خراسانی یاخراسانی‌وارکه در «مرد ومرکب» آورده، نگاه‌کنید تا ببینید چه می‌گویم:

«آیند و روند، گوهر آجین‌کبود، دوکوته پاس ، خفتار، پهنهٔ ناورد، گرد، غضبان، خانه‌زادان، طرفه خرجین گهربفت سلیح، می ـ نجنبید، ثقبه‌زار، پاره انبان مزیحش، گامخواره، ماندگی نپذیر، سودهٔ پوده، پریشانبوم، مغموم دم، فیلك، سرند، چندمان ، خست، سدیگر ، ناگاهان، لفج ولب خایان، زردینه‌اندایان، پیش‌آیان ، لیزان، نیزشان، روشن‌آرایان» وچندین کلمه و ترکیب دیگر. آخر اگر قرار باشد، با این قبیل غرایب، شعرمعاصر گفته شود ، به چه دلیل کوشیده‌اند شعر معاصررا از قید مصراع‌بندی محدود و قافیه‌سازی عقب‌مانده وناشی از تحجر دورکنید؟ اگر قرار باشد بااین کلمات شعررا درچارچوب‌تعقید خفه بکنیم، چرا برنگردیم وهمان محدودیت‌های سابق‌را برای شعر نپذیریم؟ اگر استفادهٔ ازاین کلمات وترکیبات مجاز باشد و اگر قرار باشد تسلط براین قبیل کلمات و ترکیبات، از فوت و فن‌های شاعری شمرده‌شود، به‌چه‌دلیل همه بطرف قاآنی، یا حتی بطرف خاقانی بر نمی‌گردیم و زنجیر قیودکهن را دوباره بردست و پای شعر نیمایی نمی‌زنیم؟ آیا این همان زبانی است‌که اخوان درمقدمهٔ زمستان و در مؤخرهٔ «ازاین اوستا» ، ازآن چنین یادکرده‌است: «می‌خواهم چنین باشدکه بتوانم اعصاب و ژنهای سالم ودرست زبانی پاکیزه ومتداول

را ـ که‌همه تاروپود زنده واستوارش از روزگاران مردهٔ گذشته‌است ـ به‌خون و احساس و تپش امروز، پیوند بزنم»؟ حقیقت اینست که این پیوند، یك‌پیوند سرطانی است وممکن‌است در صورت تسامح بکلی خون واحساس وتپش امروز را غرق در آماس بیمارگونهٔ تکلف و تصنع کند وزبان عصرحاضر را به‌سوی بدقلقی و ناهنجاری و تعقید بی‌معنی ببرد. در مقابل این قبیل تعقیدهای اغراق‌آمیز و استفاده‌های افراطی ازمعلومات لغوی‌اخوان ،می‌توان آن سطر معروف شعرمیراث «حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می‌بست» ، نادیده گرفت ؛ به‌دلیل اینکه، در«میراث»،ازدورانی‌کهن و موقعیتی قدیمی صحبت‌می‌کند و این‌زبان باآن دوران وآن موقعیت تاحدودی سرسازگاری‌نشان می‌دهد. ولی این‌غرابت مرد ومرکب را هرگز نمی‌توان نادیده گرفت وباید عملاً وعلناً طردکرد.

۲

جز دربرخی ازشعرهای کوتاه ، روایت ، زمینهٔ تمامی آثاراخوان را تشکیل‌می‌دهد.گاهی براین روایت، گفت‌وگو نیز افزوده می‌شود، ولی شعر اخوان، جز دربعضی ازشعرهای‌کوتاهش، موقعی در اوج واقعی است‌که‌روایت، شکل سادهٔ خودرا ازدست‌داده، تبدیل به‌تمثیل ویا اسطوره‌ای شده‌باشد.«میراث» نمونهٔ بسیار زیبای یك روایت تمثیل شده وکتیبه، نمونهٔ کامل یك‌روایت بدل به‌اسطوره گردیده است. ولی حتی هنگام تمثیل‌سازی یا اسطوره‌سازی هم حاضر نمی‌شود روح روایت‌را درشعرش بکشد. سطرهای اول بسیاری از شعرهایش نشان دهندهٔ این روح روایت است:

۱ـ پوستینی کهنه دارم من ،
یادگاری ژنده‌پیر از روزگاران غبارآلود ،
سالخوردی جاودان مانند .

مانده میراث ازنیاکانم مرا این روزگارآلود
۲- این شکسته چنگ بی‌قانون
رام چنگ چنگی شوریده‌رنگ پیر
گاه گوئی خواب می‌بیند
۳- فتاده تخته‌سنگ آن‌سوی‌تر ، انگار کوهی بود
و ما این‌سو نشسته ، خسته انبوهی
۴- دوتا کفتر
نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهنسالی
که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر.
۵- ... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود .
گردها خوابید .
روز رفت و شب فراز آمد

این‌لحن ، لحن توضیح وتفسیر و شخصیت‌سازی وتمثیل‌سازی است، ولی شعری نیست که‌بر آن تصویرسازی حکومت بکند.شعرهای نیما، حتی آنهایی که از روایت‌گونه‌ای سرچشمه گـرفته‌اند ، همیشه تصویری هستند. در شعری چون «مرغ‌آمین» نیما علاوه بـر روایت و علاوه برسمبول‌های اساسی (جهانخواره و مرغ آمین ومردم) تصویر برهمه‌چیز حاکم‌است . ناقوس وپادشاه فتح، شعرهای بلند تصویـری هستند و شاید به‌علت همین تصویری بودن شعرنیماست کـه حتی در آثار بلندش اورا غرق در ابهام و ایهام می‌بینیم، در حالی‌که اخوان را به‌آسانی‌می‌فهمیم ویا خودرا به‌راحتی درشعرش کشف می‌کنیم.اخوان هرگز، شعری به‌عظمت مرغ‌آمین نگفته‌است واین شاید به‌دلیل‌آنست که نیما کمتر راوی است و بیشتر تصویرساز؛ و اخـوان بیشتر راوی است تا تصویـرساز،و اصلاً بعضی از جملات و سطرهای اخـوان ،

حرفهای سادهٔ قشنگ غیرتصویری هستندکه نه ازدنیای تخیل، بلکه از وسواسهای اخوان برای الفاظ و تا حدی لفاظی سرچشمه گرفته‌اند و ای‌کاش اخوان دراین قبیل موارد شم هنری قوی‌تـری نشان می‌داد؛ و نیز دربعضی ازشعرهای بلندکه در آنهـا سطرهایی کاملاً بی‌ربط و بی‌مفهوم پیدامی‌شود،وای‌کاش اخوان‌به‌شکل ذهنی شعر دراین‌قبیل‌موارد توجه بیشتری می‌کرد و درك می‌کردکه لازم‌نیست در یك‌شعر، شاعر ، تمام معلومات‌کلامی خودرا به رخ خواننده بکشد. گاهی اوقـات ، اخوان دربعضی از شعرهایش سطرهایی را فی‌سبیل‌الله دروسط‌شعرش می‌گذارد و می‌گذرد و این‌سطرها موجب ازهم‌گسیختگی شکل‌درونی شعرش می‌گردد .

البته باید این‌نکته‌را درنظر گرفت‌که اخوان شعر ناب نمی‌گوید بلکه شعری می‌گوید که در آن همیشه روایت نقش اساسی دارد. حتی دربعضی ازشعرهای‌کوتاهش، مثلاً «هنگام» و یا «نوحه» تمایل بسوی روایت و در نتیجه تمثیل‌سازی گسترده و یـا اسطوره‌سازی است. در شاعرانی‌که بعضی از شعرهایشان ناب است ویا به ناب‌بودن تنه می ـ زند، اگر سطری از سطرها ویا بخشی ازبخش‌های مختلف شعرشان ، کاملاً با روح‌یك‌قطعه سازگار نباشد، بی‌درنگ این ناسازگاری‌عاطفی به‌چشم می‌خورد. در روایت ویا اسطوره ، گاهی سطرهایی به عنوان زمینهٔ اعمال و حرکت شخصیت‌ها و یا سمبول‌ها گذاشته می‌شود کـه ممکن است ازشعریت کامل برخوردار نباشند، ولی بدون تردید برای تکامل شعر ضرورت دارند. شعری ازنادرپور ، از تشکل تصاویرایجاد می‌شود ، شعری از اخوان بیشتر از تشکل شخصیت‌های یك اسطوره

ویا نمایندگان یك تمثیل به‌وجود می‌آید، به‌همین‌دلیل اگر درشعری از نادرپور، تصویر ویا گروهی از تصاویر، عاری از مفهوم ویا ناسازگار با تصاویر دیگر باشند، خوانندهٔ بـا ذوق به‌آسانی می‌تـواند همخوان نبودن آنهارا تشخیص‌دهد و بداندکه شاعر باید ازخیر این‌چند سطریا بیت می‌گذشت. درحالیکه بعضی ازسطرهای اخوان‌که ازشعریت‌کامل برخوردار نیستند، به‌عنوان زمینه قابل‌تبرئه هستند؛ گرچه گاهی‌سطر-هایی نیز دربعضی ازشعرهایش پیدا می‌شود کـه واقعاً باید اخوان از آنها چشم می‌پوشید وشعرش‌را از آنها می‌پیراست.

درمیان روایت‌ها ویا روایت‌گونه‌ها، کتیبه به‌عنوان یك‌اسطورهٔ پوچی، بدون‌شك زیباترین شعراخوان است ولی ازآنجاکه من درنقد تحلیلی شعر، «کتیبه» را بررسی کرده‌ام، دیگر نیازی به‌بررسی آن در اینجا نمی‌بینم.[1] پس از کتیبه ، قصهٔ «شهر سنگستان» ، شایـد بهترین روایت یا روایت‌گونهٔ اخوان باشدکه‌در آن، اخوان با بازآفرینی‌یکی دو داستان فولکلوریك و درهم‌آمیختن آنها، و بازآفرینی چندتایی‌از اسطوره‌های ایـران کهن ، موقعیت امروز را ارائـه می‌دهد؛ مفردات اساطیری و فولکلوریك را طوری‌کنار هم قرار می‌دهد و درقالب‌آنها اشاراتی آنچنان مناسب و به‌جا به‌وضع اجتماعی و تـاریخی معاصر می‌کند ، که به تدریج خواننده متن لذت‌بخش روایت‌گـونه را کنار می‌نهد و در قالب شهریار شهر سنگستان و از دید او تمام آرزوهـای خود را برباد رفته می‌بیند. خواننده‌ازطریق حلول درشخصیت‌شهریار شهر سنگستان ، امیدرستگاری خود را از دست‌رفته می‌بیند وشکست

۱ ـ به‌شماره‌های زمستان سال چهل‌وشش فردوسی مراجعه شود.و نیز همین کتاب.

آن سردار سر درغارکرده را، شکست فردی و اجتماعی خود می‌یابد.

اخوان، در این‌شعر ، قصه‌را نرم‌نرمك شروع می‌کند وزمینه‌ای بسیار ساده و زیبا بدست می‌دهد و این «مفاعیلن» واقعاً چقدر دردست اخوان نرم و پرسیلان و با روح می‌شود؛ برای آنکه، تمام مفردات و تمثیل‌ها و اسطوره‌ها، با یکدستی تمام، خواه موقعی‌که کفترها با هـم صحبت می‌کنند و خواه موقعی‌که اخوان از قول‌آنها اشاره به‌وضع اجتماعی ، تاریخی و اقتصادی قوم خود می‌کند ، و خواه موقعی کـه شهریار شهر سنگستان به‌دنبال حـرف و سخن امیدوارکنندهٔ کفترهـا به‌دنبال غار می‌گردد و باخود صحبت می‌کند، این مفاعیلن، گاهی به‌نرمی، گاهی به‌درشتی وگاهی سخت مصیبت‌بارانه پیش‌می‌تازد ویکی از اندوهناك‌ترین تصویرهای اجتماعی از طریق شم وحس اجتماعی اخوان دربرابر ما گشوده می‌شود. هرابهامی و هـر ایهامی،به جا و مناسب، هرگفت وگویی، گرم ونرم و بی‌تکلف،و هر خطبه وخطابه‌ای شاعرانه وصمیمانه وسرجای‌خود وسخت به‌جا ومناسب بیان می‌شود و معماری مجدد اساطیر وقصه‌های عامیانه، زیباتر از این نمی‌تـوانست صورت بگیرد.

البته در مقابل «قصهٔ شهر سنگستان» ، «مرد ومرکب» را داریم که ابهامش تبدیل به‌تعقید شده‌است و زبان در تکلف مـزاحمی افتاده است‌که حتی سرعت‌عمل وزن هم نمی‌تواند نجاتش دهـد و به جای آنکه طنز، گیرایی واقعی طنز را داشته باشد ، در بعضی جـاها عملاً مضحك ازآب درمی‌آید. البته اخوان کـوشیده است، قهرمانی‌ضد-قهرمان، قهرمانی دن‌کیشوت‌وار، و قهرمانی مضحك به وجود آورد .

به‌جای آن، شعر، پرتکلف، وحتی از تکلف و تعقید، مضحك از آب در آمده است. البته من قبول می‌کنم که شعر، از سرعت وزنی، از دیالوگی تند ومحرك، و از ساختمان کلامی نسبتاً قوی برخوردار است، ولی طنز شعری چندان قوییی درکار نیست و ساختمان عمومی شعر، روشن نیست و تمثیل‌ها ، دقیقاً سرجای خود ننشسته‌اند. البته این‌را بگویم که اخوان، بعضی اوقات طنز شعری خیلی عمیقی در کارهای خود دارد وحتی دراین شعرهم، این‌طنز دربعضی از سطرها عملاً دیده‌می‌شود، ولی من از یك شعر بلند، انتظار بلندی دارم و آن تعالی و بلندی که در «قصهٔ شهر سنگستان » ، و «کتیبه» می‌بینم ، در این یکی نمی‌یابم ؛ در حالی که در آن‌دو نیز طنز ، جهان‌بینی طنزآلود عمیقی بر صحنه حاکم است.

بزرگترین عیب شاعران رمانتیك یا نئورمانتیك در اینست که همیشه جدی هستند؛ طنز در شعر آنها، البته درآن قبیل ازشعرهایی که آنها عملاً قدرت خود را در آنها نشان داده‌اند، نقشی ندارد. یعنی به‌نظر می‌رسد آنها زندگی را آنقدر جدی گرفته‌اند که کوچکترین‌جایی برای طنز نیست؛ آنها نمی‌دانند که از طریق‌طنز هم می‌توان زندگی‌را جدی گرفت وحتی گاهی می‌توان تضادهای گوناگون زندگی امروزرا از طریق نیشخند و ریشخند بهتر بیان کرد تا به‌وسیلهٔ یک‌جهان‌بینی کاملاً جدی. واصولاً مواردی هست که انسان دیگر نمی‌تواند مسأله و موقعیتی‌را جدی‌بگیرد، و اگر جدی بگیرد، قافیه‌را باخته است و باید حتماً به‌طنز متوسل شود.

طنز درشعر اخوان نقشی دارد؛ هم طنز خیلی جدی ، مثل طنز

تلخ کتیبه وقصهٔ شهر سنگستان، و «هنگام» و «نوحه» و هم طنز سادهٔ جالب پرنیرویی که البته من بیشتر درسطرهایی از شعرش دیدم که‌یکی دونمونه‌اش را اینجا نقل می‌کنم :

بر پشت بام خانه‌مان، روی گلیم تیره و تاری ،
با پیردختی زردگون گیسو که بسیاری ،
شکل و شباهت با زنم می‌برد، غرق عرصهٔ شطرنج بودم من.
«آنگاه پس از تندر»

تو چشنفتی به‌جز بانك خروس و خر
در این دهکور دورافتاده از معبر ؟
«صبوحی»

ــ « آری ، حکایتی‌ست .
شهری چنین‌که گفتی الحق‌که آیتی است
اما
من خواب دیده‌ام .
تو خواب دیده‌ای .
او خواب دیده است .
ما خواب دید ...»
ــ « بس است.»

اخوان، گاهی این‌طنز را به‌عنوان‌سلاحی برنده علیه‌تمام‌کسانی که به‌صفوف مخالف پیوستند و اینك‌پیروز شده‌اند، به‌کار می‌برد. هم پیروزی قلابی آنها را نشان می‌دهد وهم وضع اسفناك آرزوهای ملتی راکه اینك تبدیل به‌نعش شهیدی شده‌است:

امروز ،
ما شکسته ، ما خسته ،

ای شما به‌جای ما پیروز ،
این شکست و پیروزی به‌کامتان خوش باد .
هرچه می‌خندید ؛
هرچه می‌زنید ، می‌بندید
هرچه می‌برید ، می‌بازید !
خوش به‌کامتان اما ،
نعش این عزیز ما را هم به‌خاك بسپارید .

«نوحه»

اخوان موقعیت‌های اجتماعی‌را نشان می‌دهد. شعاربافی از این سو و آنسو وگوش‌دادن به‌شعارهای طرفین ، خواه‌شعارهای رادیوئی وخواه شعارهای روشنفکری احمقانه و بچگانه است؛ چراکه‌آزادی، پیشرفت و پیشروی، نعل وارونه‌ایست که دستگاههای حاکم می‌زنند ؛ آنها می‌گویند آزادی هست، روشنفکران می‌گویند : آزادی نیست . برعهدهٔ هنرمند است که موقعیت‌را نشان دهد، و اخوان نعش‌آرزوهای مارا به‌دست این دستگاه می‌سپارد تا خاکش کند. البته دستگاه این کار را می‌کند ولی اخوان این موقعیت را نشان‌می‌دهد. درعوض آنها را پیروزمی‌شمارد. زمانی تمام‌دستگاههای تبلیغاتی مجهزشدندو گفتند که عده‌ای بی‌شرف، خائن، بی‌وطن می‌خواستند ایران را بفروشند ، اخوان حرف این دستگاهها را می‌پذیرد و درهمان پذیرفتن نشان‌می‌دهدکه علیرغم حرف دستگاههای تبلیغاتی،تاچه‌حد او وهمسنگرهایش باشرف هستند و آنهایی‌که‌آنسوی این سنگر قرارگرفته‌اند، تاچه‌حد نعل وارونه می‌زنند:

آنکه در خونش طلا بود و شرف
شانه‌ای بالا تکاند و جام زد

چتر پولادین ناپیدا به دست
رو به‌ساحل‌های دیگر گام زد

در شگفت از این غبار بی سوار
خشمگین، ما بی‌شرف‌ها مانده‌ایم .
آبها از آسیا افتاده ، لیك
باز ما با موج و دریا مانده‌ایم .

گرچه درهمین شعر «نادر یا اسکندر» می‌گوید : نادری پیدا نخواهدشد، امید ـ کاشکی اسکندری پیدا شود، وواقعاً اشتباه می‌کند، به‌دلیل اینکه نادر و اسکندر سروته‌یك‌کرباس بودند و اخوان باید این قهرمان‌پرستی و ملی‌بازی‌را عملاً ول‌کند که دیگر واقعاً فکری منحط است؛ ولی...

دستگاهی‌که به‌جهانیان دروغ می‌گوید، بدون‌شك اخوان‌وامثال اورا بی‌شرف خواهد خواند و این‌کلمهٔ بی‌شرف، آنقدر از این‌سو و آنسو بوسیلهٔ دستگاههای تبلیغاتی بر سر و روی اخوان و امثال او کوبیده‌خواهد شد، که بی‌شرفها ترجیح خواهند داد، بی‌شرف‌بمانند، ولی هرگز متکی به‌پولهای خررنگ‌کن ومقام‌های چاق و مسندهای فریبا نباشند. بی‌شرفی اخوان و امثال او ، صدبرابر اولی‌تر از شرف این خانم‌ها وآقایان باشرف است؛ و اخوان همه‌چیزرا نشان می‌دهد، منتها با طنز.

۳

شکی نیست‌که اخوان بروزن شعر فارسی و وزن شعر نیمایی ، تسلطی کم‌نظیر دارد؛ ولی کیفیت روایتی شعرهایش مجبورش کرده

است که تمایل بیشتری به سوی وزنهای ساده از قبیل فاعلاتن، مفاعیلن ویامستفعلن پیدا کند. دراین قبیل وزنها ، گسترش بیشتر برای ارائهٔ حالات قابل انعطاف روایت وارائهٔ گفت‌وگو،که‌از لوازم هر روایتی است، وجود دارد. علاوه براین،با این‌قبیل وزنها می‌توان روایتی‌را که زمینهٔ یك منظومهٔ‌کوتاه یا بلند قرارگرفته است، از یکدستی کامل بهره‌مند کرد. تسلط اخوان براین قبیل وزنها ، بیشتر ازاواخرزمستان و اوایل«آخرشاهنامه» شروع می‌شود و در کتاب «از این اوستا» ، بویژه در شعرهایی چون «کتیبه»و«آنگاه‌پس‌از تندر» به‌اوج می‌رسد . علاوه براین اخوان در اغلب شعرهای کوتاه تغزلی‌اش نیز از وزنهای ساده استفاده می‌کند. رفتارش بااین قبیل وزنها، بسیار ماهرانه وبسیار طبیعی وجمع وجور است درحالیکه دربعضی از وزنهای مرکبش ، گاهی اتفاق می‌افتدکه با اضافه‌کردن کلمه‌ای غیرضروری وزن را پر کند که‌گاهی سخت هنجار زبانی اخوان را دچار ناشیگری خاصی که ازآن مبتدیان عروض نیمایی است، می‌سازد. نگاه‌کنید به‌کلمهٔ‌من در سطر سوم این‌سه سطر از غزل ۴ در «از این اوستا» تامسأله روشن شود :

امشب به‌یاد مخمل زلف نجیب تو
شب را چو گربه‌ای‌که بخوابد به‌دامنم
من ناز می‌کنم

«من» بی‌فایده است و آمده است تاجای«مف» وزن خالی‌نماند؛ و «من‌ناز می‌کنم» بامقایسه با «پرواز می‌کنم» آخرشعر چقدرمصنوعی به‌نظر می‌رسد،که‌خدا می‌داند وخود اخوان. بااین‌حال این قبیل حشو

و زوایدلفظی، در شعرهای کوتاه اخوان رویهم‌رفته خیلی کم است ، به‌ویژه در شعرهای ساده‌وزن‌وکوتاه‌که بعضی اوقات، حتی یك‌کلمهٔ زائد دیده نمی‌شود. نگاه‌کنید به‌شعرکوتاه«پرستار»تابببینید چه‌انسجامی به‌این شعر کوتاه داده شده است ؛ گر چه پایانبندی‌های شب یادآور پایان‌بندی‌های شعر شب نیماست :

شب از شب‌های پائیزی‌ست.
از آن همدرد وبامن مهربان شب‌های شك‌آور ،
ملول و خسته دل، گریان و طولانی .
شبی‌که در گمانم من که آیا بر شبم گرید، چنین همدرد،
و یا بر بامدادم گرید، از من نیز پنهانی.
من این می‌گویم و دنباله دارد شب .

خموش و مهربان با من
به‌کردار پرستاری سیه پوشیده، پیشاپیش ، دل برکنده از بیمار .
نشسته درکنارم ، اشك بارد شب.
من اینها گویم و دنباله دارد شب.

شاید راز شکست «شکار» درهمین‌باشد، چراکه شکار، واقعاً شعر بدی است و اغلب قافیه‌های آخر چهارپاره‌ها، نشان می‌دهدکه‌اخوان برای جمع وجورکردن آنها وپر کردن وزن مرکب چه کوششهای طاقت‌فرسایی‌کرده است و با این‌وجود نتوانسته است زهر تصنع و تکلف وعدم تحرك‌را از شعر بگیرد. شکار سیلان شعرهای بلند اخوان را ندارد وحتی دراین قبیل موارد است‌که تفوق نیما را درشکل نسبت به‌اخوان می‌بینیم. «ناقوس»نیزشعری‌است‌که‌در وزن مرکب سروده‌شده

است . ولی نیما، اولاً به‌وزن انعطاف کامل داده است و ثانیاً هـرگز نخواسته است بخاطر وزن، کلمات و ترکیبات اضافی وحتی تا حدی قراردادی و کلیشه‌ای به شعرش اضافه کند. گرچه اخـوان در وزنهای ساده تسلط کامل دارد، ولی با مقایسه با نیما بازکمبودهایی می‌آورد . مثلاًسیلانی در مرغ آمین هست که‌در هیچکدام از شعرهای بلندروایتی تمثیلی و یـا اساطیری اخوان نیست. ایـن از اوزان ساده. در اوزان مرکب است که‌نیمابرتری‌مسلم‌ومهارت کامل‌خودرا در مقایسه با اخوان نشان می‌دهد؛ گرچه بعضی از شعرهای کوتاه و بلند اخوان ، به‌راستی از زیباترین شعرهای معاصر هستند، «سبوی تشنه» و «سبز» و «نماز» و «هنگام» و«نوحه» از شعرهای کوتاهی هستند که اگر بخواهیم صدقطعه شعر کوتاه زیبا از معاصران انتخاب کنیم، باید اینهارا از اخوان یکجا درچنین جنگی نقل کنیم.

شعر اخوان، شعر تشکل‌تصاویر نیست، بلکه حتی تصاویربرای روشن کردن، برای پرواز کردن درزیبایی ، به‌عنوان‌وسائل انتقال‌مفهوم به‌کار گرفته شده‌اند؛ با وجود این می‌توان از شعر او دهها تصویر نقل کردکـه هرکدام اصالت و زیبایی و انسجام خـاص خـود را دارد . ولی او نه یك تصویر را به رخ می‌کشد تـا نشان بدهد که ببینید چه چیزی پیدا کرده‌ام و نه آنرا پس از پیدا کردن ، بیهوده دروسط شعر می‌کارد.

این‌را هم بگوییم که بعضی از شعرهای اخیر اخوان، مثلاًشعری که در شمارهٔ هفت مجلهٔ سخن چاپ کرد، نشان می‌دهدکه اخوان، آن توجه پرتمرکزی راکه درگـذشته نسبت به‌شعر نشان می‌داد، از دست

داده‌است ومن موقعی که این‌شعررا خواندم، از این‌همه پرنفسی‌اخوان و سستی شعر، واقعاً تعجب کردم و با این امید کـه اخوان ایـن قبیل نقص‌هارا درشعرخود از بین‌ببرد، می‌گویم که شعرش- از اصیل‌ترین ، ماندگارترین و برجسته‌ترین شعرهای روزگار ماست و حس واحساس اجتماعی او دراغلب اشعارش سرشار از اصالت است؛ حتی در ایـن رباعی که من برای حسن‌ختام ویا شاید قبح‌ختام، درپایان این‌مقال واین کتاب نقل می‌کنم که، اخوان نمایندهٔ حسی زندگـی دوزخی ما مردم این خطه است :

خشکید و کویر لوت شد دریامان
امروز بد و از آن بتر فردامان
زین تیره‌دل دیوصفت مشتی شمر
چون آخرت یـزید شد دنیامان

«پاییز در زندان»

اخوان ثالث

امید دارد غرق می‌شود . واقعاً دارد غرق می‌شود. در چه‌چیز آقا؟ در کلام، در کلام، در کلام توخالی غرق می‌شود. کسی که غره به کلام شد، آنهم کلام، فقط کلام، سرنوشتش اینست که غرق شود و امید واقعاً دارد غرق می‌شود. «پاییز در زندان» را که نگاه می‌کردم ، می‌دیدم واقعاً جز دریکی دوشعر، که حال، واقعاً حال امید است، چیز دیگری که عملاً، شعر، شعرمثل گل‌اندر گل، پاك وزیباوفشرده ومنسجم ولطیف و اثیری‌باشد، نیست. جز دریکی دو شعر و جز سطرهایی از چند شعر دیگر، بقیه فقط کلام است، کلام، منتها کلامی که به‌جای‌شعر، در آن پوشال چپانده‌اند، کلامی که در آن به‌جای تصویروتصور وخیال، خلاءِ درندشت ، خلاء وبرهوت بی‌حرفی چپانده‌اند. «امید» داردغرق می‌شود در کلام، کلام توخالی.

و «کلام» گفتم و «کلمه» نگفتم ـ چرا؟ چرا کلمه‌نگفتم‌و کلام گفتم وباید کلمه می‌گفتم‌و کلام نمی‌گفتم؟ به‌دلیل اینکه «امید» از کلمه به‌معنای لغوی‌آن ـ آنطور که درنثر و لغت‌نامه ومتون تاریخی ومنثور پیدا می‌شود ـ استفاده نمی‌کند. نظم «امید» از بار منثورلبالب‌نیست، باوجود آنکه نظمش شعر نیست، باز نظمش به‌روح نثر نزدیك نمی‌شود تا من کلامش‌را «کلمه» بنامم. کلماتش‌را کلام می‌نامم ، به‌دلیل اینکه کلماتش از حدود نثر و واژه‌های لغت‌نامه تجاوز میکنند و در آن‌سوی نثر، نوعی شاعرانگی پیدا میکنند، بدون اینکه به‌شعر ، شعر واقعی‌برسند. من این‌حالت نظم «امید» راکلام‌می‌نامم و کلمه‌نمی‌نامم. به‌دلیل اینکه این درنثراست که‌کلمه، فقط متعهد معنی می‌شود، درشعر، کلمه ازتعهد معنی تجاوز میکند، معنی‌را به‌شیوه‌ای خاص که زیبا هم هست، ارائه می‌دهد . چون «امید» ، شیوهٔ خاصی برای‌کلمات، کنار هم‌گذاشتن‌کلمات و این‌ور و آنورکردن‌کلمات دارد، چون «امید»در برخورد باکلمات، سبك دارد، من واژه‌هایش‌را کلمات نه، بلکه‌کلام می‌دانم. گرچه «امید» اغلب در «پائیز در زندان» به‌کلام، معنی کلام رانمی‌دهد. یعنی کلام‌را از معنای‌کلام خالی میکندوفقط شیوه،ویژگی، آن حالت ظاهری‌کلام را و سبك کلام را حفظ میکند و این ـ آن ویژگی‌است که ازپنج‌هزار نفرشاعربه‌اصطلاح‌موج‌نو، نقریباً هیچکس و از پنجاه شاعر نیمائی، فقط گروهی، به تعداد انگشتان دو دست ـ بدان توجه‌دارند . یعنی، زبان‌را تاحدودی به‌شیوهٔ خاص خود، بالحن خاص خود، که درعین حال به‌جامعیت یك‌زبان عمومی، در موقعیت‌ها وحالات مختلف تنه می‌زند، بکار می‌برند. این، آن‌چیزی است که فقط

اشخاصی درك‌می‌کنندکه زبان، تاریخ زبان، تاریخ زبانهای‌شعرفارسی، شعر ادوار مختلف زبان پارسی‌را نه فقط دیده باشند ، بلکه عملاً در دروجود خود، درحیات ذهنی شعری خود، و در تقلاهای پی‌درپی و طاقت‌فرسا ودر عین‌حال شکرآور ولذت‌بخش خود، آزموده باشند و بعد به‌حدودی ازیك سلیقه‌ای خودآگاه وناخودآگاه از بازپس دادن ویژگی‌های روحی در سطوح ظاهری کلام ـ که نوعی سبك است ـ رسیده باشند. گفتم سطوح ظاهری‌کلام ونگفتم ـ بطون دائمی کلام. چرا که از «امید» حرف میزنم که در «پائیز در زندان» ویژگی‌های روحی را درسطوح ظاهری‌کلام‌جاری‌می‌کند. البته گاهی‌هم دربطون کلام. مثلاً در «دست‌های خان‌امیر» ، که دیگر فقط دست‌ها نیستند که شعر را تشکیل می‌دهند، بلکه مرثیه روی لب‌های ذهن حرکت‌می‌کند و این سر شعر زیبای اندوهگین است ، سر مرثیه‌سرایی است ، سر اندوه ولذت توأمان‌است: اندوه محتوای‌شعر ولذت تغنی شاعرانه. سر حقیقت شاعری.

می‌خواستم بگویم. یا گفتم
این دست‌ها چگونه ...
و دیدم
ناگاه
چشمان او به‌سویی ، نزدیك هیچ‌سو.
گم‌کرده است راه نگاهش را
وزیادهای مدفون آواری
چون بهمن سیاه
بر بسته است، شاید، راهش‌را ؛

دیدم که ، ای شگفت
در چشم‌های او
غوغاکنان دوخرمن خون سوزد
گویی دو مشعل است به‌پهنای زندگی
کز پیه گرگ هار می‌افروزد
آنجا دو شرزه شیر به‌زنجیر بسته‌اند
که انحنای گردنشان گویی
می‌خارد .
لختی گذشت و دیدم
اینك دو گرگ خسته که هریك برای خود
این زوزه وار نالد و آن زارد .
لختی گذشت و دیدم
اینك دو ابر تیره که می‌بارد ...

و آنوقت ازاین زیبایی مطلق بیان تصویری وانطباق ریتم‌قالب برریتم محتوا و تحرك عطوفت‌بارکلام در خلال عطوفت پـر تحرك محتوا ، می‌توانیدآهسته بیایید به‌طرف هریك ازسایر شعرهای کتاب، و می ببینید که جز درموارد بسیار ناچیز،آنهـم دربعضی سطرها ـ کلام شاعرانه هست، ولی ازشعر خبری نیست. اغلب تصاویر سست‌و بی‌تحرك هستند، ونمی‌خواهند ونمی‌توانند چیزی‌را درخـارج یا در درون ذهن انسان نشان دهند.

مثلاً نگاه‌کنید به این چندسطر که از مرثیهٔ «امید» درمرگ‌فروغ گرفته‌ام:

چه دردآلود و وحشتناك
نمی‌گردد زبانم تا بگویم ماجرا چون بود

دریغ و درد
هنوز از مرگ نیما من دلم خون بود...

و یا به‌چندسطر از قطعه «مایا»:

بیا، مادر !
منال از این سکوت سرد و یأس‌آلود من دیگر
برایت همزبان تازه‌ای آورده‌ام : مایا ،
چو فرزندت غریب ، اندوهگین ، تنها
ببین ــ جز من غریبی را از این تنهاتر و اندوهگین‌تر
دیده‌ای ، مایا :
من او را دوست می‌دارم ؛
بسان همدلی همدرد

و خواهید دید که دراینها کلمات از حالت‌منثور، تجاوز میکنند، به‌کلام شاعرانه می‌رسند ، ولی چون کلام شاعرانه دراینها ، عاری از محتوا وتصویر شاعرانه هستند ، شعر به معنای واقعی نـداریم . یعنی «دردآلود ، وحشتناك ، دریغ و درد، دل‌خون ، سکوت سرد و یأس‌انگیز، غـریب، اندوهگین، تنها، همدل و همدرد »هیچ‌چیز را نشان نخواهد داد، مگر اینکه از نظر شعری ، دربرگیرندهٔ روحیهٔ تصویری موجود در دست‌های «خان امیر» باشند و اخوان به جای آنکـه تخیل خودرا به‌سوی عینیت تصویر براند، پشت سرهم،صفت‌سازی و مجرد-بافی‌میکند، وغرق می‌شود،وبه‌همین‌دلیل دارد در کلام، کلام شاعرانهٔ هنوز غرق‌نشده درشعرغرق می‌شود.

این تفنن اخوان با کلام شاعرانه را در غزل‌ها و قصیده‌هایی که چاپ‌کرده است، راحت‌تر می‌بینید. اخوان آنچنان به‌تسلط خـود بر

کلام، در شیوه‌ای خاص از کلام ـ سبك و حال خود اخوان ـ غره‌شده که در این غزل‌ها و قصیده‌ها، فقط کلام شاعرانه هست و ازخود شعر خبری نیست.روحیهٔشعری و شاعری دراین‌غزل‌ها و قصیده‌ها، آنچنان نازل و بی‌ارزش است که خواننده تعجب می‌کند که چطور گویندهٔ این قبیل مصنوعات کلامی توانسته است «دست‌های‌خان امیر» راهم بگوید ویا درشعر «آدمك» درآخر، بالاخره توانسته است به‌این سطرها کـه به‌نظرم درخشان آمد، دست یافته باشد؟

آه ،
از سراپایش عرق ریزد
بسکه هو گفته‌ست و حق کرده است.
حوله حاضر کن نچاید ، های
آدمك کلی عرق کرده است.

چرا باید در کنار این سطرهای‌رسا اندر رسا وگویااندرگویای اخوان، ناگهان سردرآورده باشیم از ابیاتی از قبیل:

من این‌زندان به‌جرم‌مردبودن می‌کشم،ای‌عشق
خطا نسلم اگر جز این خطای دیگری دارم
. . . . . ،
شنیدم «ربنا»های گروهی دزد ومسکین‌را
من اما با اهورایم دعای دیگری دارم
ز قانون عرب درمان مجو ، درباب اشاراتم
نجات قوم را در الشفای دیگـری دارم

اصولاً چه‌نیازی هست، شاعر امروز ثابت کندکـه از عهدهٔ تمام

کارهایی که شاعر دیروز کرده، یا می‌توانسته است بکند ، بـرمی‌آید ؟ اخوان در همه حال می‌خواهد ثابت کندکه فارسی را مثل گذشتگان ، مثل امروزیان و مثل آیندگان ـ اگر البته آیندگانی برای زبان‌فارسی باقی بماند ـ می‌شناسد. کسیکه شعر می‌گوید، کسیکه «دست‌های‌خان امیر» را به‌آن زیبایی، بر روی کاغذ می‌آورد، نباید قدرت خطر کردن در ابتذال‌را داشته باشد ـ و اخوان دارد با بقیهٔ اشعاری‌که در «پائیز درزندان»چاپ زده، عملاً در ابتذال غرق می‌شود، چراکه جز پاره‌ای از سطرهای بقیهٔ اشعار ! آنچه از این دیوان شعر باقی می‌ماند ، کلام شاعرانه است ونه شعر؛ وهر شاعری‌که تبحری ازنوع تبحر اخوان‌در کلام پیداکرده باشد، می‌تواند در ذهن عوام‌الناس، کلام شاعرانه را بجای شعر، قالب‌بزند وشاید همین عامل، سر تـوفیق اخوان در میان عوام‌الناس شعرخوان باشد.

پس چه‌اتفاقی افتاده‌که اخوان ، فقط از کلام شاعـرانه سر در آورده، وبه‌ندرت به‌شعر رسیده است؟ به‌نظرم‌عامل اصلی ، فرسودگی تخیل اخوانست. و یا اگربخواهیم رشوه‌ای به‌اخوان داده باشیم می‌ـ گوییم عقب‌کشیدن تخیل، دربرابر کلام شاعـرانه،یعنی توجه به‌فرم ، بیش‌از محتوا ، یعنی غرق شدن در نوعی فرمالیسم ، نوعی شکل ـ گرایی محض.

عامل اصلی روایت،وبطورکلی ، هرنوع قصه،عمل است. این عمل، احتیاج به‌عواملی دارد، درشعر روایتی و حکایتی، عمل تا حدی استعاری و عوامل تاحدی تمثیلی هستند،یعنی یك سمبول ، به عنوان نمایندهٔ گروهی از اشیا و حالات، عامل‌عملی‌می‌شود که‌استعاره‌برای

اعمال و افکار انسانی هستند.«کتیبه»، که‌قبلاً درباره‌اش بحث کرده‌ام[1] از این‌نظر یك‌روایت موفق است، یعنی همانطور که‌گفته‌ام، یك‌شاهکار است. اعمال در افکار تند وحاد وحادثه‌انگیز، منعکس شده‌اند وعوامل وعناصر تمثیلی ، زنجیر، سنگ، آدم‌ها، آن آدمی که زنجیرش‌سبکتر بود، همه نشان‌دهندهٔ روحیهٔ خاصی هستند، هم درون شعر وهم در خارج از شعر: طبیعت ، اجتماع، جهان‌هستی و غیره . چرا اخوان به‌این‌نکته توجه نداردکه از مجموع تمثیل‌هایی که‌در «پاییز درزندان» آمده جز یکی دوتا، بقیه‌کوچك‌ترین تأثیر درخواننده نمی‌گذارندودر او ایجاد هیچگونه تأثیر ناشی از لذت شاعرانه نمی‌کنند؟ همین عقب کشیدن تخیل ویا فرسودگی‌تخیل اثرش‌را در تکنیك اخوان‌نیز گذاشته است. در «کتیبه»، «قصهٔ شهر سنگستان» و «مرد و مرکب» ، علاوه بر روایت ، اعمال و عوامل اعمال، گفت وگوی شاعرانه، که تا حدی گفت وگوی نمایشنامه‌ای نیز می‌توانست‌باشد، وجود داشت. درشعر-های جدید، از آن‌گفت وگوها خبری نیست، واگرباشد، اغلب‌تحمیلی و تصنعی به‌نظر می‌آید. فرسودگی تخیل اخوان بر تکنیك شاعرانهٔ او اثر می‌گذارد و نتیجه‌اش شکست کتاب « پاییز در زندان » است ،

دیگر اینکه اخوان، شاعر عشق نیست . مگر اینکه در عشق هم روایت بسازد که تا حال نساخته است . وآن غزل‌گونه‌هائی که گفته فقط روحیهٔ عاشقانه را نشان می‌دهد ونه عشق، عشق واقعی را . یعنی

۱ ـ نگاه‌کنید به‌نقدتحلیلی‌شعر «فردوسی» شماره‌های‌سال ۴۶، وبخش«شعر» طلا در مس .

اخوان شاعر عاشق‌نیست و یا به مسئلهٔ عشق، به‌عنوان یك شاعر عاشق نمی‌نگرد. شاعری‌که به عنوان عاشق به شعر می‌نگرد، عشق را تبدیل به‌یکی از مضامین دائمی شعرش می کند. ممکن‌است‌این‌مضمون‌دائمی همیشه حالت انفجاری عاشقانه نداشته باشد ، ولی روزی اگر شاعر در زندگیش به‌سوی عشق گرایش عملی پیداکرد، این مضمون دائمی ، ناگهان ذهن شاعررا به‌سوی تمرکز عاشقانه دعوت می کند واز او یك شاعر عاشق درشعر می‌سازد. اخوان گهگاه در بارهٔ عشق هم مثل سایر مضامین، از قبیل طنز، شعرگفته است ولی فقط دربارهٔ عشق، شعرگفته، نه‌اینکه به‌عنوان عاشق شعر بگوید، مثل شاملو که به‌عنوان عاشق شعر گفته است. اخوان دربارهٔ عشق، چیزهایی می گوید ، درویش‌مآب‌هم که هست ، می‌خواهد درعین غرور، فروتن‌نیز باشد وحالات عارفانهٔ خاصی هم گهگاه پیدا می کند، ودر مجموع از دور که بنگری احساس می‌کنی‌که عاشقانه شعر می‌گوید. درحالیکه فقط در بارهٔ عشق شعر می‌گوید، عشق، نه به‌عنوان یك مضمون دائمی در شعرش مطرح‌است و نه به عنوان انفجار و بروز آن مضمون دائمی، بطور ناگهانی در دوره‌ای ازدوره‌های شاعری‌اش. ولی اخوان دربارهٔ عشق لاف‌می‌زند. این‌نیز نوعی تصنع است، به‌دلیل اینکه عشق، بیش‌از هرچیز دیگر ، نیاز به‌تصویر عاشقانه، پیدا کردن ریتم‌ها و الحان عاشقانه و بالاخره احتیاج به‌نوعی فکر تجلیل ازمعشوق دارد . اخوان ازاین‌طرزبرخورد شاعرانه،یعنی‌عاشقانه، برخوردار نیست ، و موقعیکه یادی از معشوق می‌خواهد بکند، آنچنان در وسطها به بدبختی‌های خود فکر می‌کند- و البته بسیار هم فنی ـ که‌مخاطب یا معشوق ، عملاً از صحنه ناپدید

می‌شود و اخوان می‌ماند و اخوان، بامقداری وسواس‌های لفظی و وسوسه‌های تغزلی، و البته مقداری اجتماعیات سطحی که بیشتر برای جلب ترحم خواننده با معشوق سرهم بندی شده‌است. درعشق، تصویر فشرده‌تر است.تخیل، فشرده‌تر کار میکند و ذهن اخوان یك ذهن غیر-فشرده است و این خاصیت هرذهن روایت‌ساز است. ذهن اخوان یك ذهن دائماً تصویرساز و استعاره‌آفرین نیست، و اخوان استعاره به‌دور استعاره نمی‌چرخاند و تمامی‌این‌استعاره‌هارابامفهوم‌واقعی نمی‌آکند. اخوان شعر را از طریق تصاویر به‌سوی هارمونی شاعرانه‌ای که از خارج به‌درون بسته شود، نمی‌راند (یکپارچگی تصویری برایش‌مطرح نیست)، او به شعرش یکپارچگی ناشی از مضمون می‌خواهد بدهد و عشق، اگر از تصویر جدا شود و از شعر خارج شود، مضمون است، در داخل تصویر. عشق باید شعر باشد. ذهن اخوان، همیشه در حال باز شدن وگسترش پیداکردن به‌سوی بیرونست،یعنی‌اخوان درتصویر، فکر نمی‌کند، درتصویر احساس نمی‌کند. اخوان، درمضمون، عاطفی می‌شود و به‌همین‌دلیل شعرش، از یکپارچگی تصویر، و تصاویر بی-نظیر برخوردار نیست. و اخوان، به‌معنای راستین کلمه «جدید»، یك شاعر جدید نیست. شاعر جدید اساساً تصویرآفرین است. و اخوان اساساًتصویرآفرین نیست. اخوان حال دارد، هم حال درزبان و هم حال در مضمون، و این‌دوحال، باحال وحوصلهٔ مردم اجتماع‌ما موافق است. ولی «نگرش جدید»، شعرجدید یك‌حال اساسی دارد وآن‌حال تصویری است و اخوان پس‌از سرودن آن قصیده وارها ومرثیه وارها (در شیوهٔ جدید) که در ادامهٔ ادبیات ما، با ما معاصر به‌نظر می‌آیند،

باید یك‌تکان واقعی بخورد، و این‌تکان، باید تکان در تصویر باشد. اخوان، نباید در وجود خود، پیوسته به‌دنبال مرده‌ریگ‌روز قبل خود باشد، باید به‌دنبال فردای شعر فارسی باشدکه فردایی است از تصاویر ناخودآگاه‌بهم پیوسته‌وهمآهنگ. مرده‌ریگ‌روزپیش وپیشین‌خصوصی خود را ازنظر شعری به‌رخ‌کشیدن علامت خستگی و فرسودگی‌است. تخیل اخوان، وقت‌آنست‌که بکار بیفتد.

ودیگر اینکه زبان اخوان تکیه برمنابع وحالات گذشتهٔ شعر فارسی می‌کند. ولی زبان فارسی آینده‌ای هم دارد. باید اخوان بفهمد که تأثیر زبانش، روی شاعران جوان معاصر، حتی شاعران خراسانی خیلی‌کم بوده، و اخیراً ازبین رفته‌است. چیزی به‌نام مکتب شعر نوی خراسانی‌که مثلاً از اخوان سرچشمه گرفته باشد، وجود ندارد. تأثیر اخوان، ازنظر زبان ما به‌این زودی ازبین رفته‌است.چرا؟ این تأثیر، چرا به‌این زودی روبه‌نابودی نهاده؟ ـ به‌دلیل اینکه این زبان، زبانی است متکی‌برگذشته، و به‌همین‌دلیل محدود، چراکه هرزبانی ازگذشته، حتی زبان زیبای حافظ، برای شرایط حاضرما محدود است، وبالاخره هرقدرهم‌که زیبا باشد، زبان‌گذشته است ومتعلق به‌حالات وآنات‌قوم ما در زمانی از دورانهای زمانی. اگر فقط تکیه برزبان گذشته کنیم، اگر با شعرخود، عملاًازنظر زبانی، زبان‌آیندهٔ شعرفارسی‌را پیش‌بینی نکنیم، فقط درخود خواهیم‌ماند. اگر حتی بی‌نظیر باشیم، به‌صورت یك‌واحهٔ زیبای بی‌نظیر خواهیم ماند. زبان اخوان پیش‌بینی‌کنندهٔزبان آیندهٔ شعر فارسی نیست. اخوان ازگذشته گرفته، زمان‌حال‌را به‌شکلی نشان داده‌است ولی این‌زبان، به‌سوی آینده خیز برنمی‌دارد، صاحب زبان، درگذشته غرق بوده، اینك خود آن‌زبان، درخود غرق‌می‌شود واین درخود غرق‌شدن نباید پایان اخوان باشد.

فروغ فرخزاد

پنج یادداشت پیرامون «تولدی دیگر»

سفر حجمی در خط زمان

۱

خانم فروغ فرخزاد، درسه کتاب قبلی (اسیر، دیوار وعصیان)، بیشتر هوس‌های زنانه‌را به‌نظم می کشید ولی با «تولدی‌دیگر» به‌سوی ایجاد تصاویر زنانه از زندگی خصوصی و اوضاع محیط خودگراییده است. و این تصاویر که در بسیاری موارد بکروعمیق ودر منتهای‌پاکی و صافی هستند، او را به‌عنوان شاعره‌ای بی‌نظیر درشعر فارسی‌معرفی می کنند.

«تولدی دیگر» که درنیمه‌راه عمر شاعر منتشرشده، تولدنخستین است، نه‌دیگر. جوهر شعری درکتاب‌های‌قبلی بسیارکم بود وفرخزاد به‌عنوان شاعر با «تولدی دیگر» متولد می‌شود.

فرخزاد در کتاب جدیدش ، برخلاف سه‌کتاب قبلی ، کمتر احساساتی می‌شود واغلب خود واشیا و اشخاص محیطش را حس می‌کند. شعر، احساساتی شدن دربارهٔاشیا و اشخاص نیست، بلکه‌حس کردن موجودیت افراد و اشیاست. او با صمیمیت یك کاشف در میان اشیا حرکت میکند وپلی‌است بین‌ما و اشیای‌محیط خود.

مخاطب شعری فروغ فرخزاد، مثل «نیما» و «شاملو» ، نخست شاعر است وپس‌از شاعر، آنهایی‌که ذهنی شاعرانه دارند.

فرخزاد هرگز مقدمه نمی‌چیند و به ندرت نتیجه می‌گیرد . او شعرش‌را از وسط شروع می‌کند وگویی در وسطهای همان‌حالت نیز آنرا تمام می‌کند.

تصاویر او به‌طرزی ابلهانه مبالغه‌آمیز نیستند ؛ نه زیاده از حد شفاف هستند تا معمولی به‌نظر آیند ونه زیاده از اندازه مبهم، تا درك نشده‌بنمایند. تصاویر و یاتجربیات عاطفی هستندکه‌می‌توانند به‌صورت تجربیات عمومی درآیند ویاتجربیاتی هستند با خصوصیات عمومی‌که موقتاً به‌او تعلق یافته‌اند.

تصویر گرهی است از اندیشه واحساس و تخیل در محیطی از اشیا ؛ اشیایی‌که متعلق به‌زمانها ومکانهای مختلف هستند اما به‌وسیلهٔ کلمات درجایی، مثل خوشهٔ پروین اجتماع کرده‌اند. پرکردن یك شعر از تصاویر تعمدی خودآگاه ، کار غلطی است. اگر پشت سر تصاویر انسانی‌صمیمی به‌چشم نخورد،آنها ارزشی نخواهند داشت.یك‌تصویر هم ارزش انسانی دارد و هم ارزش طبیعی. در تصاویر، تخیل شاعر نیرومندتر وفشرده‌ترکار می‌کند. شعرهای‌فرخزاد، دربسیاری ازموارد،

از ممتازترین خصوصیات تصاویر شعری برخوردار هستند.

اگر سبك ، نحوهٔ انعکاس ذهنیات شاعر باشد، به وسیلهٔ کلمات برروی‌کاغذ، فرخزاد نه‌شبیه نیماست و نه‌شبیه شاملو ودیگر معاصران و یا شاعران‌گذشته. فرخزاد، جز دربعضی موارد بسیار نادر ، در یك سطر، دریك‌بند و در یك‌شعر، سبك مخصوص خودرا دارد و به‌همین دلیل شاعری‌است اصیل .

فرخزاد، رمانتیسم سه‌کتاب نخستین‌را درکتاب جدید رهاکرده است (جز چند استثنای نادر)، وبه‌سوی لیریسمی غنی‌وپرمایه‌گراییده است .

۲

شعر فروغ فرخزاد، در «تولدی دیگر» بیش‌از هر شعر معاصر دیگر، تجربی است وخصوصی؛ به‌این معناکه فردی تجربیات‌وتأثرات خود را از زندگی و محیط طبیعت در دامن تصاویر شعری می‌ریزد . این تجربیات یا متعلق به‌گذشته‌ای نسبتاً دور (دوران کودکی) هستند و فرخزاد با درهم‌آمیختن وتلفیق آن‌خاطرات شعرش‌را می‌سازد؛ و یا مربوط به‌دوران حرکت ازکودکی به‌سوی بلوغ هستند که فرخزاد ، تصاویری روشن ازآن دوران می‌دهد؛ و یا اینکه مربوط به زمان حال هستند، وضع کنونی خودشاعر، وضع مردم‌اطرافش وجهان‌محیطش. گاهی هرسه حالت در شعر فرخزاد درهم می‌آمیزند و بینش عمومی فرخزاد را به‌طرزی جامع‌نسبت به‌زندگی واجتماع و سرنوشت‌وعشق نشان می‌دهند. نمونهٔ بسیار خوب این‌نوع‌شعر ، قطعهٔ «تولدی‌دیگر» در در کتاب است و بهتر است قبل‌از هرچیز، کوششی برای تحلیل این

شعر بکنیم.

«ماکس پیکارد»،فیلسوف آلمانی،در کتاب «جهان سکوت» ، در فصل «شعر و سکوت» می‌گوید :

ـ شعر از سکوت درمی‌آید و در آرزوی سکوت می‌ماند.شعر چون خود بشر، از سکوتی به‌سکوت دیگـری سفر می‌کند. شعر مثل پروازی است، مثل چرخشی است بر فراز سکوت.

همانطور که کف خانه‌ای باموزاییک پوشیده شده، کف‌سکوت را شعر پوشانده است. شعر بزرگ، موزاییکی است کـه سکوت را پوشانده است.

این بدان مفهوم نیست که در شعر، سکوت مهم‌تر از زبانست:

«رفیع‌ترین وعالی‌ترین چیز آن‌چیز غیرقابل بیان نیست؛طوری که‌گویی شاعر عمیق‌تر از آنست کـه شعرش نشان می‌دهد . ولی آثار او نمایندهٔ بهترین چیزهایی است که در وجود شاعر هستند . . . اما شاعر فقط آن چیزی‌که درون او می‌ماند و غیرقابل بیان‌است،نیست.» (هگل) [1]

شاعر بزرگ فضای مضمون خودرا کاملاً باکلمات‌پرنمی‌کند. او فضایی را در شعرش باز می‌گذارد تا شاعری دیگر و بزرگتر بتواند سخن بگوید. او اجازه می‌دهدکه شاعری دیگر در مضمونش شرکت کند. او موضوع‌را از آن خودمی‌سازد ولی آنرابطورکامل برای‌خود نگاه نمی‌دارد. به‌همین‌دلیل چنین‌شعری سخت وثابت نیست، بلکه‌یك

۱ ـ پیش از این به‌کتاب ماکس‌پیکارد اشاره شده است.

خصوصیت پروازکن و متحرك داردکه در هر لحظه ممکن است به ـ شاعری دیگر، به‌شاعری بزرگتر،تعلق یابد.

بعضی‌از اشعار فرخ‌زاد دارای چنین خصوصیتی‌هستند. گویی، شعری دیگر وبهتر و بزرگتر در فاصلهٔ کلمات، در همان سفیدی‌هـای سکوت داخل صداهای واژه نهفته است. گوئی فرخ‌زاد، کلمات خود را مثل‌گوهرهایی برجامهٔ سکوت می‌نشاند . انسانی که گام برمی‌دارد در فاصلهٔ بین دوگام حرکت‌می‌کند وفاصلهٔ دوگام برروی زمین خالی است، ولی بدون دوگام، انسانی نیست تا گام بردارد:

همهٔ هستی من آیهٔ تاریکیست
که ترا در خود تکرارکنان
به سحرگاه شگفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد
من در این آیه ترا آه کشیدم ، آه
من در این آیه‌ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم

«ماکس پیکارد» در فصل «شعر وسکوت» کتاب خود، هنگامی که به‌وضع شعر امروز اروپا اشاره می‌کند، می‌گوید:

« امروز شعر، با سکوت قطع‌رابطه‌کرده‌است. شعر ، امروز ازکلمه، از تمام‌کلمات،سرچشمه می‌گیرد واغلب چیزی‌که باکلمه قابل انتقال‌باشد، وجود ندارد ، در عوض،کلمه خود ، در جستجوی چیزی است تا آنرا به شکلی بیان‌کند. ولی‌شاعر راستین، ازتصاحب اشیا شروع می‌کند وبدنبال کلماتی برای بیان اشیا می‌گردد، نه‌بالعکس.»

فرخ‌زاد از کلمـه شروع نمی‌کند ، از شیء شروع مـی‌کند و

می‌کوشد تا اشیا را به‌وسیلهٔ کلمات خود بیان کند و در چند خط بالا، شعر او حرکتی است از تیرگی به‌سوی روشنی و در آن معشوق به‌درخت و آب و آتش پیوند می‌خورد.

و پس از این چندخط، فرخزاد آن قسمت از تجربیات زندگی خودرا که با حالت الهامی چندخط اول شعر، سرسازگاری نشان می‌دهد به‌شعر پیوند می‌زند؛ زندگی امروز را می‌بیند و آدم‌ها و اشیا را؛ و گرچه آنهارا با کلمات ساده بیان می‌کند (و کلمات گویی مثل گنجشک‌های کوچکی هستند که روی چمن با صدایی خفیف دنبال دانه می‌گردند) ولی جهان‌بینی خاصی درهمان سادگی عرضه می‌شود؛ (این جهان‌بینی بی‌شباهت به‌این فکر نیست که هر مخلوقی، حتی مخلوق کوچکی چون گنجشک به‌دنبال دانه‌ایست که از زمین به‌دست می‌آورد تا نمیرد). در پشت‌سر گنجشکهای سادهٔ کلمات فرخزاد، بینشی که حتی می‌تواند جهانی باشد، به چشم می‌خورد. گاهی سادگی شعر فروغ فرخزاد از این سرچشمه می‌گیرد که بین تجربیات روزمرهٔ زندگی ما و چیزی که او به‌صورت شعر درمی‌آورد، فاصله‌ای وجود ندارد:

زندگی شاید
یک خیابان دراز است که هرروز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانیست که مردی با آن خود را ازشاخه می‌آویزد
زندگی شاید طفلیست که از مدرسه برمی‌گردد ....

و با همین «شاید»هاست که فرخزاد بینشی خاص و زنانه دربارهٔ زندگی ارائه می‌دهد. روح «تولدی دیگر» عاشقانه است ولی درهمین

عاشقانگی و در محیط تلفیق تجربیات صمیمی چندین دورهٔ مختلف زندگی باهم، معصومیت تنهایی زنانه‌ای نیز به‌چشم می‌خورد، معصومیتی که از سادگی مطلق برخوردار است و از هرنوع خشونت و کمبود ظرافت گریزان:

دراطاقی که به‌اندازهٔ یك تنهائیست
دل من
که به‌اندازهٔ یك عشقست
به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود می‌نگرد

و با همین نگریستن به «بهانه‌های سادهٔ خوشبختی»، فروغ فرخزاد گام درباغ خاطره‌ها می‌گذارد:

سهم من گردش حزن‌آلودی در باغ خاطره‌هاست

و ازطریق این گردش حزن‌آلود درباغ خاطره‌ها، فروغ فرخزاد، کودکی، دوران بلوغ، و بطورکلی تمام خاطرات زندگی خودرا باز می‌یابد و حتی به‌شکلی نوستالژی بازگشت به‌سوی دوران کودکی و دوران بلوغ را به‌صورت امید و آرزویی به‌آینده منعکس می‌کند:

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم
و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم
تخم خواهند گذاشت

و بدین‌گونه بازگشت به‌دوران کودکی، به‌صورت امیدی برای «تولدی دیگر» و سبزشدن جلوه‌گرمی‌شود و گویی در همین چندخط

فرخ‌زاد متوجه تولدی دیگر از پس مـرگ است. در چند سطر بعد، گردش درباغ خاطره‌ها، فرخ‌زاد را به صورت دخترکی درمی‌آورد ـ باگوشواره‌هایی از گیلاس ـ دخترکی که بر ناخن هایش گل کوکب چسبانده‌است وبه‌سوی کوچه‌ای می‌رود که پسرهای تازه بالـغ انتظارش را می‌کشند. فرخ‌زاد حتی افکار و احساس‌های این پسرهای تازه‌بالـغ را دربارهٔ تبسم‌های‌معصوم دخترك می‌داند وبعد بطور ناخودآگاه،دنبالهٔ همان بینش «شایدی» خود را دربارهٔ زندگی ازسر می‌گیرد وبه‌قاطعیت اشخاصی که از بینشی جهانی برخوردار هستند، در بارهٔ آنهایی کـه زندگی می‌کنند ومی‌میرند و آنهایی که می‌میرند ولی زنده می‌مانند ، قضاوت می‌کند:

سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشك زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یك آینه برمی‌گردد.

دریادداشت‌های روزانهٔ «لئوناردو داوینچی» می‌خوانیم که‌روزی او در اطاق‌کوچك خود آنقدر برمثانهٔ گوسفندی دمید که مثانه‌حجمی به‌اندازهٔ حجم اطاق‌یافت و دیگران مجبور شدند اطاق را ترك‌کنند . مفسران‌یادداشت‌های لئوناردو داوینچی، این‌عمل‌رابه‌تجلی نبوغ‌نوابغ تشبیه می‌کنند؛ بدین معنی که شخصیت آنها ، آنقـدر نیرووعظمت و قدرت پیدا می‌کند که آنها حجم بیشتری را اشغال می‌کنند ویا عملی انجام می‌دهند که در جریان تاریخ، حجم بیشتری به‌نام آنها ثبت شود و به‌تعبیر فروغ فرخ‌زادخط خشك زمان را با حجمی آبستن می‌کنند

و این حجم از «تصویری‌آگاه» است،یعنی‌حجمی‌است‌که موقعیت خود را خوب‌می‌داند؛ درواقع حجمی‌است‌که خط خشك‌زمان را آبستن کرده است ، نه‌حجمی‌که برجادهٔ زمان ردپایی نگذاشته است:

و بدینسانست
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند

۳

شعر ازکلیات شروع نمی‌شود، بلکه با جزئیات سروکار دارد ، ولی ممکن است پس‌از ارائهٔ جزئیات، موضوعی عمومی و یا حقیقتی جهانی‌را عرضه‌کند. حرف‌زدن از مرگ وزیبایی وعشقی‌کلی، وکلی‌ـ بافی دربارهٔ مجردات وحتی دربارهٔ اجتماع وسرنوشت، بشروطبیعت، کار شاعر نیست.[1] شاعر به جزئیات مرگ، عشق، زیبایی و سرنوشت بشر می‌پردازد؛ بدین معنی که مثلاً از مرگ‌کلی، مرگی شخصی ، از عشقی کلی، عشقی‌فردی ، از زیبایی عمومی، نوعی زیبایی فـردی و خصوصی ، و از سرنوشتی عمومی ، سرنوشتی خصوصی را در میان خصوصیاتی که کاملاً رنگ فردی یافته‌اند، بیان می‌کند؛ گرچه هرقدر این خصوصیات ، قدرت تعمیم بیشتری داشته باشند، همانقدر بهتر و

۱ ـ مراجعه شود به بخش اول این کتاب،فصل «فردیت ، کلیت و حقیقت جهانی در شعر»

نیرومندتر خواهند بود. فرخزاد در سه‌دیوان قبلی خود دربارهٔ عشق ، مرگ و سرنوشت بشر وخدا ، کلی‌بافی می‌کرد ولی در اغلب اشعار «تولدی دیگر»، به‌آنها رنگ کاملاً خصوصی می‌دهـد و در واقع از تجربه‌هایی خصوصی صحبت می‌کندکه با رنگ‌ها و حالات فردی ، در چارچوب عمومی همان تجربه‌ها می‌گنجند. حتی او با افکار فلسفی هم، با سلاح حواس واحساسات روبرو می‌شود. به‌عنوان مثال ببینید او چگونه تجربهٔ خودرا درمورد مسأله‌ای چون آبستن شدن، دقیق‌بیان می‌کند و تجربهٔ خود را به‌سوی دیگران می‌راند و بدین ترتیب آنرا عمومی می‌گرداند.

مرا پناه دهید ای زنان سادهٔ کامل
که از ورای پوست ، سرانگشتهای نازکتان
مسیر جنبش کیف‌آور جنینی را
دنبال می‌کند
و در شکاف گریبانتان همیشه هوا
به بوی شیر تازه می‌آمیزد

و یاببینید تجربه دربارهٔ حس مرگ‌راچگونه به‌صورت‌شخصی وفردی با علامت‌ها وسمبولهایی وحشتناك که می‌توانند در دایرهٔ تجربهٔ ما نیز قرار بگیرند، بیان می‌کند :

تمام روز، تمام روز
رها شده ، رها شده ، چون لاشه‌ای بر آب
به سوی سهمناك‌ترین صخره پیش می‌رفتم
به سوی ژرف‌ترین غارهای دریائی
و گوشتخوارترین ماهیان

ومهره های نازك پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

و از همه بالاتر چگونه احساس خودرا پیرامون وصـــل ـ که با آن دربسیاری از اشعارش سروکار پیدا می‌کند ـ در میان اشیایی که به‌شعر او تعلق یافته‌اند و حالاتشان را در حیطهٔ بینش و تجربهٔ او قرار داده‌اند ـ بیان می‌کند،و چگونه بطرزی صمیمانه و حتی بسیار زیبـا ، با استفاده از سمبول‌ها، استعارات وصفات فردی مربوط به وصل، بـا ریتم وآهنگی مطلوب، تجربهٔ وصل‌را بازگویی می‌کند :

گل سرخ
گل سرخ
گل سرخ
او مرا برد به باغ گل سرخ
و به گیسوهای مضطربم در تاریکی گل سرخی زد

۴

هرشاعری، جزئیات موردنظرخود را برای بیان مطلب ومضمون و یا حالت اشیاء خودش‌می‌یابد، ازیك محیط، شاعری،چیز یا چیزهایی را برمی‌گزیند که دیگری ممکن است آنها را بکلـی نادیـده بگیرد و یا ممکن است شاعری، حالاتی‌ازچیزهایی‌را درك کندکه‌شاعری‌دیگر بدانها توجه نکرده باشد. فرخزاد از این نظر اشیای‌خاصی را انتخاب می‌کندکـه علیرغم بی‌ارزشی ظاهری‌شان، پشت‌سرشان ظرفیت مغنا و و مفهومی بزرگ و عمومی نهفته باشد. فرخزاد پس ازآنکه بعضی از

اشیا را از گمنامی در میان سایر اشیا نجات می‌دهد، آنها را صاحب ظرفیت و قدرتی عاطفی و احساسی می‌کند:

می‌توان چون صفر در تفریق و جمع و ضرب
حاصلی پیوسته یکسان داشت
می‌توان چشم ترا در پیلهٔ قهرش
دکمهٔ بی‌رنگ کفش کهنه‌ای پنداشت
می‌توان چون آب در گودال خود خشکید

گاهی فرخزاد درشعرش، شیء یا حالتی بسیار زیبا را پهلوی چیز یا حالتی مبتذل می‌گذارد ویا دوچیز کاملاً متضاد ازنظر مفهوم را به‌هم می‌چسباند ـ همان‌کاری که بیشتر «الیوت»[1] کرده‌است ـ ونتیجهٔ عاطفی ویا روحی عمیقی می‌گیرد.

می‌توان زیبائی یك لحظه را با شرم
مثل یك عکس سیاه مضحك فوری
در ته صندوق مخفی کرد

«عروسك کوکی»

معشوق من
با آن تن برهنهٔ بی‌شرم
بر ساقهای نیرومندش
چون مرگ ایستاد

«معشوق من»

وگاهی فرخزاد با صفاتی دقیق ـ بویژه صفاتی که به‌وسیلهٔ شعر

Juxtaposition

او ، پروانهٔ شعری می‌یابند ـ حالات‌موردنظر خودرا به‌خوبی توصیف می‌کند و دراین توصیف‌گاهی حالات‌را در هاله‌ای از اندوه فرو می‌برد. مثلاً در این قطعه از یکی از اشعارش ، گویی فرخزاد بی‌خانمان گشته است و دنبال خانه‌ای می‌گردد وخانهٔ آرزویش‌را دربرابر چشم ما می‌نهد :

ـ من به‌یك خانه می‌اندیشم
با نفس‌های پیچك‌هایش ، رخوتناك
با چراغانش ، روشن چون نی‌نی چشم
با شبانش متفکر ، تنبل ، بی‌تشویش
و به نوزادی با لبخندی نامحدود
مثل یك دایرهٔ پی در پی برآب
و تنی پرخون ، چون خوشه‌ای از انگور

«در غروبی ابدی»

و پس‌ازآن،ناگهان در مکالمه‌ای ذهنی،گویی درجواب‌توصیف خانهٔ آرزو، به‌توصیفی بی‌رحمانه ازخانهٔ حقیقی می‌پردازد:

ـ من به‌آوار می‌اندیشم
و به تاراج وزش‌های سیاه
و به نوری مشکوك
که شبانگاهان در پنجره می‌کاود
و به گوری کوچك ، کوچك چون پیکر یك نوزاد .

«در غروبی ابدی»

وگاهی‌این توصیف، سخت متهورانه‌جلوه‌گر می‌شود وحقیقتی

روشن از محیط، انسان‌را در اعماق وحشت فرو می‌برد:

پیوسته در مراسم اعدام
وقتی طناب دار
چشمان پرتشنج محکومی را
از کاسه با فشار به‌بیرون ریخت
آنها به‌خود فرو می‌رفتند
و از تصور شهوتناکی
اعصاب پیر و خسته‌شان تیر می‌کشید [۱]

«آیه‌های زمینی»

۵

انسان از جاده‌ای عریض وارد شهر می‌شود. ازچندین میدان و چهارراه و سه‌راه‌می‌گذرد. چندین خیابان و کوچه وپس کوچه‌را پشت سر می‌گذارد. هزاران خانه‌را می‌بیند و بالاخره در برابر دری توقف می‌کند. باکلیدی در را باز می‌کند و وارد مکان کوچکی می‌شود که خانهٔ او ومتعلق به‌اوست وچه آزادی‌هایی که او در این خانه می‌تواند ازآنها بهره‌مند شود.

تکنیک کلی شعر، همان جادهٔ عریض است. شاعر از آن جاده شروع می‌کند، خودرا درشهر تکنیک عمومی شعر می‌یابد ، پیچ‌وخم-

۱ ــ مراجعه کنید به‌مقالهٔ «جغرافیای زوال» دربارهٔ «آیه‌های زمینی» ، در جلد اول این کتاب.

های راه‌را پشت‌سر می‌گذارد تا بالاخره کلید تکنیک خود را به‌دست می‌گیرد وفورمی‌راکه از یکدستی و قدرت و صلابت برخوردار باشد و در عین‌حال، هرنوع آزادی را در اختیار شاعر بگذارد ، تصاحب می‌کند.

ازنظر فورم، اگر شاعر پس از آزمایش‌های مختلف و مکرر، خودرا نیابد وپس‌از آزمودن تکنیک دیگران وتجربیات مشترک پیدا کردن باسایر شاعران، خودرا به‌تکنیک و فورمی‌شخصی‌محدود نکند، و به‌یک‌معنی اگر شاعر هرلحظهٔ آن‌جادهٔ عریض‌را کم‌عرض‌تر نکند ، هرگز سبک مشخص و شناخته و روشن خودرا نخواهد یافت . شاعر آنقدر اوج می‌گیردکه بالاخره تکنیک‌کارش، به صورت لبهٔ تیغی در می‌آید، مشخص، برنده، درخشان‌که انسان‌را ناگهان متوجه تیزی و یکسانی وبرندگی می‌کند. تکنیک شاعر درنتیجهٔ تمرین و ممارست و آزمایش به‌صورت چیزی درمی‌آید از مو باریک‌تر ودر این‌ظرافت از گل نازک‌تر او همانند بندبازیست‌که با مهارت، حرکاتی‌را در هوا و بر فراز طنابی باریک انجام می‌دهد؛ حرکاتی‌که بربسیط خاک‌عریض انجام آنها امکان‌پذیر نیست.

شاعر، مضمون و محتوای خودرا بالا می‌کشد ومی‌رساند به‌آن ریسمان ازمو باریک‌تر وبه آن لبهٔ برندهٔ تیغ؛ و همانطوری که فقط صدیقان و درستکاران می‌توانند از پل صراط عبور کنند، آنهایی که صمیمانه‌درجستجوی فورم وتکنیکی شخصی‌وفردی رفته‌اند، می‌توانند برروی آن لبهٔ تیغ به‌راحتی به‌رقص‌درآیند ومنتهای ظرافت وشهامت و قدرت را دراین رقص خود نشان دهند.

برای یافتن تکنیکی شخصی باید ازخود دور و به زبان نزدیك شد. باید تکنیك‌های مختلف را سنجید. باید خود را به‌جای شاعران دیگر گذاشت و از آنها متأثرشد ودر فورم کار آنها شعرگفت وبعدباید درزبان آزمایش کرد؛ از زبانی عمومی کـه همان جادهٔ عریض بیرون شهر است، شروع کرد ودر داخل‌شهرزبان ، زبان خاص شاعرانهٔ خود را بازیافت. کسانیکه نتوانند ازخود جدا شونـد، نمی‌توانند تکنیك قوی پیدا کنند. منظور از این «جداشدن ازخود» ، آن نیست که انسان همه‌چیز خودرا نادیده انگارد، بلکه باداشتن همه‌چیز، دربرابر زبان و عمومیت وجامعیت آن، نوعی از خودگذشتگی به‌خرج دهد، در زبان قوم آنقدر غرق شود که همین که به‌سوی خـود برگشت، زبانی خاص خود یافته‌باشد. منظور از «جداشدن ازخود» یعنی مجذوب‌خود نشدن و خودرا ازفاصله‌ای دیدن وخودرا درزبان ودرکلمه دیدن،که رابطه‌ای عمومی ایجاد می کند بین‌شاعر و انسانهای دیگر.

شاعری که جهان‌بینی‌ای خاص خود دارد، همین که به‌این‌حالت از تکنیك رسید، محتوای مفت ومسلم دراختیارش قرار می‌گیرد. چرا که باتکنیکی قوی به‌هر مضمونی که روکند، ازآن چیزی بدیع و بی‌نظیر خواهد ساخت. سبك ، یعنی رقص تکنیکی خصوصی در برابر محتوایی عمومی. محتوا از ازل تا به ابد وجود داشته است و وجود دارد ولی تکنیك برمبنای قریحه‌ای ذاتی، چیزی‌است تاحدی‌اکتسابی . می گویم برمبنای قریحه‌ای‌ذاتی، به‌دلیل آنکه‌انسان‌باقدرت و استعدادی که‌دارد به‌سوی‌قدرتمندی بیشترمی‌رود ومستعدترمی گردد. اگرقریحه‌ای نباشد، چیزی کسب نمی‌شود. با وجود این به‌قول «ماکسیم گورکی» :

«استعداد. یعنی کار». کسیکه کارنکند، استعدادش معلوم نخواهد شد؛ یعنی پرنوشتن وپرگفتن وهمیشه درحال آزمایش‌بودن وازهمان گفته‌ها و نوشته‌ها، منتخب دادن.

فرخ‌زاد با تکنیکی قوی، سبك خودرا یافته است و در این‌کار، **استعداد خود را نشان داده‌است. از «مهدی حمیدی» تا «احمد شاملو» گرچه ازنظر زمانی، هیچگونه فاصله‌ای نیست، ولـی از نظر شعری ، حداقل نیم‌قرنی‌فاصله هست، فرخ‌زاد این‌فاصلهٔ نیم‌قرن‌را درمدت‌کمتر از ده‌سال پیمود ودر این فاصله بـا «توللی» و «مشیری» عقب‌افتاده و عقب‌مانده و «نادرپور» درحال‌رشد، اشتراك‌های ذهنی پیدا کرد و بعدبا «شاملو» هویت مشابه یافت ـ منتهی درشکلی زنانه، وتنه‌ای ازنظرفورم به «سپهری» عارف‌مسلك «آوار آفتاب» زد وآنگاه دقتی در جلوه‌های ذهنی نیما وشعرش کرد و باشعر شاعرانی همنشین شد کـه تأثیر کامل نیمارا پذیرفته‌اند «امید»؛ وآنوقت به‌سوی زبانی‌صمیمی قدم‌برداشت، وزن را به‌طبیعت‌کلام نزدیك‌ترکرد ونوعی وزن طبیعی زنانه‌ای ایجاد کردکه از عروض فارسی فقط اساس‌کار را مـی‌گیرد و بعد بلافـاصله متوجه روح متغیر و رنگین‌وآزاد و سیال زبان می‌شود.(در شعرفروغ) وزن عروضی تبدیل به‌آهنگی شده‌است که اغلب ازتقطیع دقیق‌براساس اوزان فارسی می‌گریزد و به‌سوی نوعی سیلان و روانـی می‌گراید . فروغ فرخ‌زاد تکنیك جدید خودرا آنقدر عمیق در ذهـن خوانندگان جای داده است که اگر امروز، شعری ازاو حتی بدون امضای‌او چاپ شود، منتقد شعرمعاصر می‌تواند بی‌درنگ نام اورا برزبان براند.سبك از نظر منتقد، آن عاملی‌است که به‌وسیلهٔ آن شعر شاعری صاحب‌سبك**

را بتوان تشخیص‌داد و شعر فروغ فرخزاد را می‌تـوان از استعاراتی که او به‌کار می‌برد، ازنحوهٔ برخوردکلمات وقرارگرفتن آنها درکنار هم، از نحوهٔ حرکت تصاویر و اشیا و خصوصیات افعال، به آسانی تشخیص داد.

فروغ فرخزاد، از محتوای شاعران‌مختلف استفاده می‌کند، از نیما سطرهایی می‌گیرد واز شاملو و «رؤیا» وچندتن دیگر ترکیباتی،و اخیراً از «احمدرضا احمدی» سطرهایی . ولی این سطرها و ترکیب‌ها را از فراز آن طناب ازمو باریکتر حرکت می‌دهد . قافلهٔ ایـن قبیل «گرفتن‌ها» ازدیگران، در خط‌الرأس لبهٔ تیغ‌سبك وتکنیك او حرکت می‌کند وخصوصیات‌شعری اورا می‌یابد وهرگز به‌اصالت او لطمه‌ای وارد نمی‌کند .

مرگ آن شهید

وقتی شاعری جوان می‌میرد، دربارهٔ او درهمان چندروز بعداز مرگش ، چگونه داوری بکنیم؟ در فاجعه‌ای مهیب، یك قهرمان پیشتاز از عرصه‌گستردهٔ معنویت‌بشری رخت‌بربسته، به‌جای وجودش‌گودالی هولناك درکنار ما ایجاد شده است. این‌گودال هولناك‌را چگونـه تلقی بکنیم ؟ پیشنهاد می‌کنم که فروغ‌را یك «شهید»[1] بنامیم . جز این ، در این چند روز بعداز مرگش‌کاری نمی‌توان‌کرد چراکه پیش‌ازمرگش، ما همه حرف‌هامان را ـ خواه مغرضانه و خواه‌بی‌طرفانه، خواه‌مداحانه و خواه بزرگوارانه ـ زده‌ایم و سال‌ها بعداز مرگش ، دیگران نیز در بارهٔ او سخن خواهندگفت و سخنان آنهاکه در میان رموز و غوامض نقد ادبی، هیأتی‌فنی‌تر ازسخنان ما خواهد داشت، دور ازاین‌احساس

۱ ـ این‌مقاله در مجلهٔ فردوسی شمارهٔ مخصوص فروغ فرخزاد وچند روز پس از مرگ فرخزاد چاپ شده‌است.

تند و عمیق و مقدس که اینك ما در برابر ایـن فاجعه بزرگ داریم ، خواهد بود.

او را شهید بنامیم ، زیـرا همانقدر که زندگی آدم‌ها یکی بـا دیگری فرق می کند، مرگ آنها نیز مثل زندگیشان مفهومی جداگانه دارد. مثلاً مرگ نیما، مصیبت نبود، طبیعت بود؛ تصادف وتقدیرنبود، جبر حرکت یکسان و یکدست زمان بود؛ ولی مـرگ فروغ ، نه‌فقط مصیبت‌بود، بلکه واکنشی علیه‌طبیعت‌بود؛ نه‌فقط تصادف‌وتقدیر، بلکه توقف‌ناگهانی چرخ‌زمان بود؛ مرگ‌نیما مرگی طبیعی‌بود، چرا کـه نیما پیرشد ومرد؛ ولی‌مرگ‌فروغ، مرگی غیرطبیعی‌بود، مرگ‌فروغ، مرگی جوان بود.

ما مردان این‌نسل،هرقدرهم که ازنظر بینش و اندیشه وبرداشت وخلاقیت وسایر چیزها، با یکدیگر تفاوت‌هایی داشته بـاشیم، باز هم به‌فاصله‌هایی کم یا بیش باهم قابل مقایسه‌هستیم. ولی فرخزاد، به‌دلیل موقعیت خاصی که داشت با هیچکس قابل مقایسه نیست، زیرا که اگر شاعران مرد هریك سهمی ازظرفیت مردانگی خودرا نشان‌داده نقشی بردوش داشته‌اند، فرخزاد به‌تنهایی زبان گویای زن صامت ایرانی در طول قرنها است. فرخزاد انفجار عقدهٔ دردناك و به‌تنگ آمدهٔ سکوت زن ایرانی‌است.

به‌همین‌دلیل اگر مامردان قلم‌به‌دست این‌نسل، به‌اشخاص داستان دردناك ونابسامانی می‌مانیم که حدیثش ازحادثه‌های سرگردانی ما سر-چشمه‌می گیرد، فرخزاد به‌دلیل کیفیت جسمانی‌خود، قهرمان تنهای‌یك «تراژدی» مصیبت‌بار است، چراکه او درطول چندهزارسال تنهاست و

به‌تنهایی بار سرنوشت‌را به‌دوش می کشد ودر تنهایی، درسفر «حجم» خود، روی «خط زمان» ، «خود» را می گذارد و می گذرد. زن ایرانی که قرنها ازنظر خلاقیت شاعرانه عقیم‌بود، در فرخزاد آبستن می‌شود وخود را باتمام شدت و روشنی خود درآیینه‌های‌زمان منعکس‌می‌کند. از این‌نظر، موقعیت‌او، بی‌سلف، بی‌نظیر و متأسفانه فعلاً یاشاید برای همیشه بی‌خلف است.

فرخزاد ، گرچه مثل «اوفیلیا»، به‌سوی سهمناك‌ترین غارهـای دریایی وگوشتخوارترین ماهیان ، حرکت یکدست دیوانگان غریق را داشته است، ولی چنان‌نیرویی درعواطف صمیمی وساده و عمیق خود داردکه نسل‌های بعد هرگز از تأثیرش‌گریز وگزیری نخواهند داشت. مگر خود نگفته است؟

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم
سبزخواهم شد
می‌دانم،می‌دانم،می‌دانم

شعر فرخزاد ، سرنوشت او بود، همانطورکه مرگ، سرنوشت «هملت».است. شعر دایره‌ای خالی است‌که شاعر با وجود خود آنـرا پر می کند و فرخزاد آنچنان فضای شعرش را از « خویشتن » خـود آکنده است که شعرش با اسمش بـرای همیشه مترادف است و مثل اینست‌که دیگر شاعر نیست و فقط شعر وجود دارد . ولی او راه‌خود را سپرده، رفته‌است و آنهم درسنی‌که می‌توانست همه‌چیز را در اوج جان دهد وبرای ما این حسرت وافسوس وحتی‌مصیبت‌آکنده ازدریغ مانده است که شعر فارسی دچار محرومیتی ابـدی از شعرهای بعدی

کسی شده است که ممکن بود با عمری طبیعی تا چهل سال دیگر هم شعر بگوید.

ولی او حقیقت را لمس کرده است . او کوه پشت کوه را زیر پال نهاده است ، تا سیمرغ را ببیند ؛ و او این سیمرغ را در آیینه‌ای که خود نگریسته ، در پنجره‌ای که بهار را با وهم‌های سبزش به سوی او رانده ، و در باغچهٔ کوچك خانهٔ خـود دیده است. او سیمرغ را برروی شاخهٔ درختی لمس کرده است واغلب سیمرغ را به‌شکل‌خود یافته است.

در فرخ‌زاد «پیش‌رفتن» نبود، بلکه «فرو رفتن» بود . شاید هر آفرینندهٔ اصیل همین‌طور باشد. مضامین شعر فرخ‌زاد، همان مضامین ثلاثهٔ جاودانی هستند: عشق، زیبایی ومـرگ. این مضامین از دوران مادرسالاری انسان ابتدایی تاکنون،به مقتضای زمان ومکان،شکل‌هـای مختلف‌گرفته‌اند. ولی دراصل ومعنا ومفهوم مثل سابق مانده‌اند، ایـن سه‌مضمون‌به‌دور چهرهٔزن می‌چرخند: زیبایی صفت‌اوست، عشق‌خمیرهٔ او،ومرگ خود یا معشوقش، سرنوشت‌او. فرخ‌زاد، براین سه مضمون جاودانی شعر، جامهٔ زمان خودرا می‌پوشاند وهمیشه دراین سه‌مضمون فروترمی‌رود.خواه درسه‌دیوان‌اول‌خود که‌ترین‌های‌سودمندشاعرانه‌اش بودند و خواه در «تولدی دیگر» واشعار بعداز آن،که آثـار درخشان زندگی او را تشکیل می‌دهند.

بزرگترین حسرت از این‌نظر است که در بین شاعرگان معاصر، کسی که حتی به‌اندازهٔ ده دوازده‌سال پیش فرخ‌زاد استعداد و قدرت و همت نشان بدهد، وجود ندارد. این‌نکته نیز به‌راستی ناراحت‌کننده

است که چقدرتهران ، بدون فرخ‌زاد خالی و ماتم‌زده و بی‌روح به‌نظر می‌رسد .

و قلب باغچه درزیر آفتاب ورم کرده است
و ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می‌شود .

گفت‌وگو دربارهٔ فروغ فرخزاد

فتوحی ـ می‌دانید که تاکنون حرف‌های بسیاری دربارهٔ فروغ فرخزاد و شعرش زده شده ـ یك‌مقدار ازاین حرف‌ها و نوشته‌ها جنبهٔ خصوصی داشته ومقداری‌هم شعر فروغ‌را شناسانده ولی‌برای‌شناسایی بیشتر اولین سئوالم‌را به‌این‌ترتیب مطرح می‌کنم:

سئوال اول ـ به‌نظر شما، موقعیت اجتماعی فروغ از چه قرار است؟ آیا او درطبقهٔ خاصی از اجتماع می‌گنجد یانه؟ اگر نمی‌گنجد، به‌چه‌دلیل و اگر می‌گنجد، درکدام طبقه اورا می‌توانیم جای دهیم؟

براهنی ـ فروغ متعلق به‌یك‌خانوادهٔ‌بورژوا و محیط بورژوایی بود، بورژوای متوسطی که هنوز به‌معنای واقعی حجم و ثقل اجتماعی ویا سرمایه‌ای پیدا نکرده‌است. فروغ متعلق به فرهنگ خاص چنین

---

۱ ـ گفتگو در ۳۰ دیماه۴۷ درمجلهٔ «نگین» چاپ شده‌است، آقای احمد فتوحی این گفتگورا به‌عمل آورده است. (سال ۶۵)

طبقه‌ای بود. درچنین فرهنگ متوسط، درچارچوبهٔ بنیادها و ارزش‌ها و بی‌ارزشی‌های آن، نوعی حسابگری هست؛ درعین‌حال در آن، نوعی بیماری، نوعی سکوت‌پرستی ، نوعی شکمبارگی و پرگویی هست ، نوعی ولع وطمع هست که باید از راههای محافظه‌کارانه اقناع شود. چنین فرهنگی، فرهنگ واقعی‌را به‌عنوان وسیلهٔ خود می‌خواهد ، هنر واقعی‌را به‌عنوان وسیلهٔ اقناع ولع وطمع خود می‌خواهد- چنین فرهنگی، فرهنگ‌را برای ارزش‌های بنیادی نوعی تمدن، یعنی تمدن بورژوایی متوسط می‌خواهد. چنین فرهنگی، هنررا برای تفنن وبرای خوشگذرانی می‌خواهد، چنین فرهنگی، هنرمند را به‌صورت دلقك، به‌صورت نوعی صف‌پرکن، به‌صورت یك‌وسیلهٔ عیش وعشرت می‌خواهد. در عین حال ، همیشه می‌کوشد به‌هدف‌های خود از طریق محافظه‌کاری‌برسد، خودش‌را به‌خطر نمی‌اندازد، به‌هر پستی و رذالتی که ازاو سربزند، سرپوش می‌گذارد ، پوست و پوستین و گلیم خود را نجات می‌دهد، ازبدنامی، رسوایی ، وحشت می‌کند، به‌دلیل آنکه تصور می‌کندکه رسوایی ، ثبات وثقل‌موجودیت اورا ازاساس‌متزلزل خواهدکرد. صاحب چنین فرهنگی، به‌قول عوام دست چپ وراستش را می‌شناسد، همیشه به‌دقت، با ملاحظه‌کاری واحتیاط‌حرکت می‌کند. فروغ فرخزاد در ابتدا متعلق به چنین طبقه‌ای بود، ولی او در طول زندگی شاعری خود، دوبار علیه ارزش‌های بنیادی این‌طبقه قیام‌کرد ، بارنخستین موقعی‌که قیام‌کرد، علیرغم شدت و حدت قیامش، به‌سوی نوعی ویرانی پیش‌رفت. به‌همین‌دلیل قیام نخستین او ، قیامی تا حدی ویران‌کننده بود. «اسیر» و «دیوار»و «عصیان» نشان دهندهٔ آن خصلت

ویران‌کننده هستند. برای‌آن طبقه متوسط‌که دائماً دروحشت‌ازبدنامی و رسوایی بسر می‌برد وهمانطور که گفتم می‌کوشد به رذالت‌ها و پستی‌های بنیادی خود سرپوش بگذارد ، حرف‌زدن آشکارا و تبلیغ جنسیت زنانه، قابل تحمل نمی‌تواند باشد . برای این طبقه، زن در شمار محرمات‌است. گرچه خود آنها ازطریق همین زن زاد و ولد می‌کنندومنزل‌های خودرا پراز بچه‌های قد ونیم‌قد می‌کنند و در واقع محیط خانوادگی خاصی به وجود می‌آورند ، ولی شنیدن مصرعی چون :

« گنه کردم گناهی پر ز لذت »

جرم محسوب می‌شود تا چه رسد به‌گفتنش. فروغ علیه طبقهٔ خانوادگی خویش با اعتراف به‌اینکه‌ازلذت خاصی بهره‌مند شده‌است و لذت‌های دیگری‌نیز درکنارآن‌هست‌که از آنها بهره‌مند خواهد شد، قیام می‌کند. البته‌شناخت این لذت به‌طبقهٔ او نیز متعلق بوده است، ولی اعتراف بدان، آنهم درملاء عام، هرگز. ویاموقعی‌که فروغ‌تحت تأثیر خیام و چند تن‌از شکاکیون، در چیزهایی شك می‌کند و تا حدی می‌کوشد چیزهای دیگری‌را به‌جای آنها بنشاند، دست به‌قیام علیه قرارداد‌های طبقاتی خود می‌زند. بورژوازی، مذهب را به‌عنوان وسیله‌ای برای حفظ مقداری از ارزش‌های سطحی اجتماعی به کار می‌برد. از طریق مذهب ، اعمال برون‌افکنی‌شدهٔ فردی‌را به‌بد وخوب، به‌نام و ننگ، تقسیم‌بندی می‌کند. در رأس‌تمام اعمال نیك‌خدایی آمبورژوازه را قرار می‌دهد و در رأس تمام اعمال بد شیطان را . فروغ شیطان را

درعصیان انتخاب می‌کند، به‌دلیل آنکه طبقه‌اش‌خدایی‌آمبورژوازه را پذیرفته‌بود وبه‌همین دلیل درجهت‌مخالف ارزشهای طبقاتی خودش گام می‌زند وهم ازاین جهت‌است که مطرود طبقه ونمایندهٔ طبقه‌خود، یعنی خانواده‌اش،واقع می‌شود.

ولی فروغ، با مبارزهٔ بالقوه و بالفعل علیه طبقهٔ خود، از طریق پذیرفتن گناه وشیطان بجایی نمی‌رسد، به‌دلیل آنکه پس‌ازگریختن از لجن محرمات بورژوازی، در لجن دیگری کـه همان لجن بی‌فکری جنسیت‌است فرو می‌غلطد و به‌همین دلیل، گاهی ازوقاحت، پررویی، کثافت و دم‌زدن مدام از هم‌آغوشی، سردرمی‌آورد. در ایـن دوره از زندگیش، حتی نزدیك‌است ازبین برود؛ چراکه‌پذیرفتن جنسیت‌آزاد، بخودی‌خود، دوراز سابقه و زمینهٔ عظیم اجتماعی، قیام مثبت‌وسازنده و درخشانی‌نیست و شایدبه‌همین‌دلیل است که‌دراین دوره از زندگیش، سطحی ، احساساتی و الکی عاصی و انقلابی است، گرچه بدون‌شك از طریق تبلیغ عصیـان ، ضربه‌ای کاری بـر پیکر ارزشهای بنیادی بورژوازی فرودآورده است. اگـر بخواهیم به ایـن‌دوره از زندگی فرخزاد، از دیدگاه دیالکتیك هگلی‌بنگریم باید بگوییم شعر این‌دورهٔ او ترکیب و یا «سن‌تزی» است از تز «خانواده» و آنتی‌تز «بی‌ارزشی ارزشهای آن‌خانواده» ولی قیام‌این‌دورهٔ فروغ، برای‌درآغوش‌کشیدن کامل یك‌بشریت همه‌جانبه نیست. نوعی لوندی و جلافت فرنگی‌مآبانه است وبه‌همین دلیل است که جنسیت این دورهٔ فروغ، بوی فرنگی و غربزدگی می‌دهد.

سئوال‌دوم : گفتید که فروغ فرخـزاد ، یك دوران سازنده نیز

در مقابل این دوران ویـران‌کننده داشته است . در این مورد توضیح بدهید.

جواب ـ فروغ فرخزاد ، از طـریق شعور شاعـری خود ، آن «سن‌تز» ویران‌کننده ، آن ترکیب جلافت‌را به‌عنوان یك‌تز دیگر بکار می‌گیرد ومی‌کوشد با وقوف تمام، بسوی بشریتی بیاید که می‌باید در انتظار چراغ مهربانان روزگار باشد و می‌باید به‌دنبال دریچه‌ای باشد و از آن ازدحام کوچهٔ خـوشبخت را بنگرد. فرخزاد، در مقابـل آن ترکیب قبلی، که خود یك تز دیگری است، نوعی وقوف شاعرانه بر موقعیت انسان و بیشتر البته انسان رنج کشیدهٔ دردمند امروز را می ـ گذارد، انسانی‌که متعلق به «مرز پرگهر» و «آیـه‌های زمینی» است ، انسانی‌که درآن رسولان،تبدیل به‌شاعران افیونی‌شده‌اند وتکیه‌برعصای افلاس زده‌اند. این انسان آنتی‌تز آن تز است و شعر دوران « تولدی دیگر» فرخزاد، سن‌تز ویا ترکیب‌دیگری است که درآن جرثومه‌های سازندگی، بیش‌از جرثومه‌های ویرانی است. فرخزاد حق داشته‌است که ازاین‌ترکیب جدید، به‌عنوان تولدی‌دیگر یادکند وچون هرتولدی یادآور مرگی‌است، بایدگفت بااین تولد فرخزاد آن‌دوران نخستین را تاحدی از بین می‌برد وعلیه ارزش‌های‌متوسط طبقاتی‌خود،هوشمندانه قیام می‌کند وارزشهای متعالی بشریت‌را جانشین آن ارزشهای متوسط می‌کند.

سئوال‌سوم ـ با توجه به اینکه فروغ ازگروه شاعران نوپـرداز است، بحث در بارهٔ او خواهی‌نخواهی از بحث در بارهٔ شاعران‌این گروه ، و به‌ویژه سرحلقهٔ آنها یعنی نیما یوشیج جدا نیست، با منطقی

که فروغ را به محک زدید موقعیت نیما یوشیج را چگونه توجیه می‌کنید؟

جواب ـ نیما یک‌خرد روستایی داشت، از نوع خردی که فردوسی و ناصرخسرو داشتند. نیما نوعی خرد باستانی داشت. یک‌خردباستانی تاحدی ابتدایی. ساده بگویم، نیما یک کدخدای بافرهنگ بود. ازهمه بالاتر، ذهن سالمی داشت. می‌دانید در فرخزاد، هم در زندگی و هم در شعرش، یک‌حالت هیستریک، یک حالت هجوم و حملهٔ ناگهانی و غیرقابل‌کنترل، یک تهاجم غریزی و در عین‌حال رمانتیک وجود داشت، در حالی که نیما سالم بود، یعنی ذهن روشن و پر سیلان و سالمی داشت، آن خردباستانی را براین ذهن سالم اضافه کنید، آنچه خواهیدداشت یکی از درخشان‌ترین چهره‌های تاریخ ادبیات‌ایرانست. حسادت‌های ناچیز، بغض‌ها و کینه‌های خصوصی، بچگی‌ها وناشی‌گری‌های‌علنی، چهرهٔ فرخزاد راکمی‌مخدوش می‌کند. درمقابل اینها، نیما بزرگواری‌داشت، بیست سی‌سال به‌حقوق ناچیزیک‌دستگاه بسنده کردن، درکنج خانهٔ محقری خزیدن وتجربه پشت سر تجربه کردن، نوشتن و خط زدن و دور ریختن و دوباره تجربه‌های کهنه و یا جدید را ازسرگرفتن، باهرسطر جانفشانی طاقت‌فرسای‌هنری خودرا به‌محک امتحان زدن، تصوری دقیق و روشن و درخشان از یک تحول بزرگ ادبی داشتن، حسادت‌ها، حماقت‌ها، جبن و وحشت اطرافیان‌را نادیده گرفتن، و تصویری از زمانهٔ خود در زبان شب‌پره و داروک وقفنوس ومرغ‌آمین وپرنده‌های سرجنبان برسردیوارها دادن، دقت‌کردن وهمه چیزرا به‌دقت وبا زبانی و بیانی دقیق ارائه دادن، در برابر دیوارسر-

سخت منطق‌های شعری گذشته، ایستادگی کردن وبناکردن یک منطق جدید شعری وجهان‌بینی اجتماعی شعری، ذهنی سالم، روحی بردبار، قلبی بزرگ و باگذشت داشتن و خود را بجای تمام یک نفرهای غرق شده در موج‌های وحشی دریای اجتماع معاصر دیدن و به‌دنبال جاپایی برای یک ارزش انسانی بودن و در شبان ویل تاریخ، قبای ژندهٔ خود را ازاین گل‌میخ خیالی به‌آن‌گل‌میخ خیالی‌آویزان‌کردن، ذهنی‌سالم، خردی استوار و دیدی گسترده و وسیع می‌خواهد که درهرقرن، بیش از شمارهٔ انگشتان دو دست نمی‌توان سراغ‌کرد و شما چندنفررامی‌توانید در این صدسال اخیر ایران درنظرآورید که به‌اندازهٔ نیما، ارزش داشته باشند؟ بگذارید من به شما اطمینان دهم‌که ازنظرهنری، هیچکس باندازهٔ نیما ارزش‌ندارد وازنظر انسانی، او درکنار چندتنی است‌که همچون بسیاری ازبزرگان واقعی اجتماعی‌ما، حتی قبرستان، زیارتگاه ومحل و مدفنشان ناپدید است.

ببینید در فرخزاد یک «من» وجود دارد که حاکم برهمه چیز است، این من، یک‌من تغزلی است‌که‌گاهی سراز اجتماع‌درمی‌آورد، گاهی سراز فلسفه، گاهی سراز نگاه جانیان‌کوچکی درمی‌آورد که ایستاده‌اند و فواره‌های ناچیز میدانها را می‌نگرند ویا از دیدن‌صورت یک‌محکوم، احساس‌شهوت رخوتناکی برایشان دست‌می‌دهد.فرخزاد، فلسفه وجودی هنرمند را به‌سفر حجمی‌آبستن در خط‌زمان تشبیه می‌کند ومی‌گوید: و بدینسانست / که‌کسی می‌میرد / و کسی می‌ماند. بطورکلی، سکوی پرتاب فرخزاد آن من تغزلی است و گرچه‌اوگاهی فلسفی،گاهی اجتماعی‌وگاهی متفلسف ازآب‌درمی‌آید، ولی‌او همیشه

بسوی آن من تغزلی که به‌اندازهٔ وسعت یك‌پنجره ، یك دریچه، یك چراغ و حداکثر یك باغچهٔ شهری، ظرفیت دارد، رجعت می کند . به‌یك معنی، شعر فرخزاد ، شعری‌است تغزلی و هر تغزلی در جهان با مضامین ثلاثهٔ مرگ ، عشق و زیبائی معشوق (زن یا مرد) سر و کار داشته‌است. ولی شعر نیما، حتی موقعی که او از «من» صحبت می‌کند، از من ویا هر «من» خصوصی تجاوز کرده ، درما و جهان‌گسترش‌یافته است. ارسطو گفته‌است و هنوز هم گفته‌اش ارزش کامل دارد که : «شعر با حقایق جهانی سروکار دارد» و شعرنیما، پس از آنکه اشیا و تصاویرآن ، به‌مفاهیم و معانی تفسیرشوند، تبدیل به حقایق جهانی می‌شوند، حقایقی ایستا، دائمی، همه زمانی و همه مکانی که موقتاً جامهٔ واژه‌ها و تصویرهای نیما را بخود پوشیده‌اند . به یك معنی ، شعر فرخزاد، خصوصی است وشعرنیما عمومی؛ شعر نیما حماسی است ، شعر فرخزاد ، تغزلی، شعر فرخزاد باقلب انسان سر و کار دارد و شعر نیما با اندیشهٔ انسان، وگاهی باقلب و اندیشه‌اش بطور توأمان.

سئوال چهارم - ازنظر ساختمان شعری این دو را چگونه می ـ بینید .

جواب ـ فروغ، به‌شکل شعر وقوف کامل نداشت؟ اگر برای شعر، سه‌عامل اساسی که من سالها پیش پیشنهاد کرده‌ام درنظر بگیریم که عبارت باشند از: شکل ظاهری، شکل ذهنی و محتوا ؛ واگرچنین تصورکنیم که شعر خوب از بهم‌پیوستن و درهم‌آمیختن این سه‌عامل، که یکی به‌ظواهر حسی کلام ، دومی به‌حرکت ذهنی و تکوین خیالی تصاویر و سومی به‌مایه‌های اصلی احساس و اندیشه ، مربوط است ،

تشکیل شده‌باشد ، باید بگوییم که شکل ظاهری در شعرهای اواخرعمر فرخزاد، بحداقل کاهش داده شده‌بود، شکل‌ذهنی انسجام چندان‌کاملی نداشت وفقط محتوای عاطفی و فکری بود که از طریق شکل ذهنی ، برون‌افکنی می‌شد. و از آنجاکه جوانها ، بیشتر به‌محتوا توجه دارند تا شکل و یا سازش وتطابق شکل با محتوا، شعر فرخزاد ناگهان ازیك تأثیرگذاشتن آنی وموقت برخوردار شد. وچون در شعر فروغ آن من تغزلی‌دعوت کننده، به‌آسانی به‌چشم‌می‌خورد، جوانها درسبك وشیوهٔ او شروع کردند به‌شعر گفتن، ولی پس‌از مرگ فرخزاد، این تأثیر رو به‌کاهش نهاد ومی‌توان‌گفت که تقریباً از بین‌رفته است.

درحالی که نیما به ساختمان شعر توجه کامل داشت. از شکل ظاهری شعرش، که همه می‌دانیم بزرگترین تحول‌را در شعر فارسی پدید آورد، که بگذریم،باید بگوییم که نیما، همیشه از طریق تصاویر، ساختمان‌کاملی در یك‌شعر، به‌صورت یك‌شکل‌بسیارمنسجم ذهنی‌ایجاد می کند که خوداز آن به «آرمونی» یادکرده‌است. درشعر کهن فارسی، یك‌بیت از چنین یکپارچگی و یا «آرمونی» برخوردار بود؛ و یا یك رباعی چنین وحدتی داشت . ولی یك قصیده یا یك غزل ، فقط یك ـ پارچگی ظاهری داشت . وعده‌ای از منتقدان حافظ ، بی‌جهت در یك غزل او بدنبال‌وحدت و «آرمونی» گشته‌اند، بدلیل اینکه درغزل‌حافظ هم‌چنین وحدتی‌وجود ندارد. درحالی که شعرنیما فرم کامل دارد،یعنی آرمونی بر اجزای‌متشکلهٔ یك شعر حاکم است و شما نمی‌توانید از شعرهای کوتاه نیما، سطرهایی را جا بجا بکنید ، و اگرچنین کاری را بکنید، شعر واقعاً لطمه می خورد وناقص به‌نظر می‌آید . شکل

ذهنی شعرهای کوتاه وحتی بعضی از شعرهـای بلند مثل «مرغ آمین»، مثل یك گوی سربی غلطان است که بحرکت خـود در سراشیبی زمان ادامه می‌دهد و هیچ‌نقصی در آن نمی‌توان پیدا کرد.

سئوال‌پنجم ـ مگر در شعرهای فرخزاد، چنین شکل و آرمونی دیده نمی‌شود؟

جواب ـ چرا، گاهی دیده می‌شود، ولی نه‌همیشه . در بعضی از شعرهای کوتاه ، یا کوتاه‌ترین شعرها ، آرمونی واقعاً هست ، ولی ، شعرهای نسبتاً بلندتر ، مثلاً «فصل سرد» و «وهـم سبز» ، در «غـروبی ابدی» و حتی دربعضی از شعرهای کوتاه ، فرخزاد وقوفی عمیق بـر شکل ذهنی نشان نمی‌دهد. شاید اگر فرخزاد نیز به‌اندازهٔ نیما عمرمی‌کرد، می‌توانست به‌چنین وضعی در شعر دست پیدا کند. متأسفانه بـا وجود اصالتی که در محتوای کارش، تقریباً همیشه، به‌چشم می‌خورد ، آرمونی منسجم هنری ، درغالب آثارش نیست. به‌علاوه ایـن مربوط به‌یك موضوع دیگر است که تاحدی مربوط می‌شود به‌ابزار و وسایل تخیل، یعنی تشبیه، استعاره، سمبول ، کنایه و اسطوره وغیره. فرخزاد بیشتر از تشبیه و بعداز آن بیشتراز استعاره استفاده می‌کند. نیمااغلب به‌سمبول متوسل می‌شود وگاهی اسطوره‌هایی ازاشیای‌روستایی می‌سازد. مثلاً شب‌پره، شعرکوتاهی است که یك اسطوره است، ققنوس یك‌شعر سمبولیستی است، مرغ‌آمین،اسطوره‌ایست که براساس‌الگوی مثلث‌های تاریخی و اجتماعی آفریده شده است. سمبول و اسطوره ، ابهام‌انگیزتر هستند تا تشبیه و استعاره ، و ابهام شعر نیما بدلیل‌کثرت استفاده از سمبول و اسطوره است . شعر فرخزاد ، واضح‌تر و به یك

معنی ، ساده‌تر است بدلیل اینکه تدابیر تخیلی آن ، چیزهای ساده‌تری هستند.

سئوال‌ششم ـ پس به‌چه دلیل، اغلب مردم شعر فرخزاد را بیشتر می‌خوانند تا شعر نیما را؟

جواب ـ علتش اینست که اولاً مردم عـادی بیشتر فرخزاد را از طریق «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» می‌شناسند و چـون شعور شعری مردم، هنوز حتی به‌درجه‌ای ازکمال نسبی نرسیده است، گمان‌می‌کنند که شعر ، یعنی احساساتی‌شدن در بارهٔ مرگ، معشوق، خدا، شوهرو یا فرزند . مردم، فرخزاد را از طریق تولدی دیگـر نمی‌شناسند ، آنها می‌گویند فرخزاد بزرگ بود، چون گفته‌است:

«گنه کردم ، گناهی پر ز لذت»

علت دوم اینست که ذهن مردم ایران تغزلی است، اصولاً مردم ایران به‌غزل و غزلواره اهمیت بیشتری می‌دهند تا به‌انواع دیگرشعر. علاوه براین، مردم به‌نوع خاصی از حماسه اعتقاد دارند وگمان می‌کنند، حماسه یعنی داستانها و اساطیر و تواریخ در بحـر متقارب . در حالی‌که این تعریف از حماسه باید بکلی عوض شود . حماسه ، یعنی نفس حماسی داشتن، نفسی برای شوری حماسی وهیجانـی انبساطی بپا کردن. به‌همین دلیل درشعر مولوی، همانقدر نیروی حماسی وجود دارد که در شعر فردوسی، وشاید در شعرمولوی (البته دیوان شمس) ، انبساطی حماسی به مراتب قوی‌تر از هیجانهای حماسی فردوسی‌باشد. موقعی که مولوی می‌گوید :

منم آن مست دهل‌زن که شدم مست به‌میدان
دهل خویش چو پـــرچم به سر نیزه ببستم

ویا موقعی که می‌گوید:

دست فشانم چو شجر چرخ‌زنان همچو قمر
چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ شما

و یا موقعی که می‌گوید:

گل‌گل‌گل شکفت ومن بلبل بی‌نوا شدم
غل‌غل‌غل همی زنم در چمنش ز وق‌وقی

آیا ما احساس انبساطی حماسی نمی‌کنیم ؟ و آیا این احساس غنی با احساس حماسی خاصی که از داستان رستم و سهراب، بیژن و منیژه و یا رستم و اسفندیار بما دست می‌دهد ، قابل مقایسه نیست ؟ مردم به‌این کیفیت حماسی توجه ندارند. وموقعی که نیما می‌گوید:

و به‌واریز طنین هردم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی از جا کنده اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم)
مرغ آمین گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خطهٔ آرام ، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان
وز بر آن سرد دودانده‌ودهٔ خاموش
هرچه ، با رنگ تجلی، رنگ درپیکر می‌افزاید
می‌گریزد شب
صبح می‌آید .

ویا موقعی که در «شهرشب» می‌گوید:

در چنین وحشت‌نما پاییز ،
کارغوان از بیم هرگز گل نیآوردن
در فراق رفتهٔ امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهار خندهٔ امید را زامید ؛
وندر او گل می‌دواند .

با لحن حماسی جدیدی آشنا می‌شویم که مردم غـزل‌دوست و تغزل‌پـرست با آن هنوز اخت نشده‌اند . به‌همین‌دلیل دوست دارنـد به‌تغزل خصوصی فرخزاد که در دید اول صمیمانه‌تر از شعر نیما به‌نظر می‌رسد، گوش کنند:

در اتاقی‌که به‌اندازهٔ یك تنهائیست
دل من
که به‌اندازهٔ یك عشقست
به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود می‌نگرد
به زوال زیبای گل‌ها در گلدان
به نهالی‌که تو در باغچهٔ خانه‌مان کاشته‌ای
و به آواز قناری‌ها
که به‌اندازهٔ یك‌پنجره می‌خوانند.

سئوال هفتم ــ در این‌جا باید به‌این مسئله اشاره کنم کـه فروغ ارزشش با توجه به تئوری فکر زن ایرانی تا چه‌اندازه بود ؟ جـواب فرخزاد ازیك‌نظر دیگر نیز برای خوانندهٔ شعر جالب است. زن‌ایرانی که قرنها ازنظر خلاقیت شاعرانه عقیم بود، در فرخزاد بـارور شد و خود را باشدت و روشنی تمام درآئینه‌های زمان منعکس کرد. زن‌بودن

یك شاعر، اوایل ذهن ایرانی‌را تکان داد ، ولی بعد پافشاری فرخزاد ، استعداد ذاتی خودش برای مرکز محافل هنری شدن، استفاده از تمام تریبونهای تبلیغاتی ، او را به‌مردمی‌که نمی‌خواستند قبولش کنند ، قبولاند.

جواب ـ می‌دانید فرخزاد،خوب تبلیغ شد، حتی مرگش تبلیغ بزرگی بود برای شعرش، ولی مرگ نباید مارا به مسائل دیگر کور کند. قبل‌از مرگ و بعداز مرگش، من همیشه به‌ابعاد دقیق شعراو چشم داشته‌ام و در دوسه مقاله کوشیده‌ام این ابعاد را معرفی کنم. او بدون شك شاعر خوبی بود، از آن بالاتر بعضی از شعرهایش واقعاً درخشان بود. از آن بالاتر اگر شعر دایره‌ای خالی باشدکه شاعر با وجود خود آنرا پر می‌کند، شعر خود را می‌گذارد وخود می‌گذرد، فرخزاد واقعاً شعر خودرا ازوجودخویش آکنده، آنرا پشت‌سرگذاشته، خودسپری شده است .

سئوال هشتم ـ آیا فرخزاد، به‌معنای واقعی ، شاعر مسئولی‌بود، یا خیر؟ آیا به نظرشما فرخزاد تا چه‌حد دانشها و ارزشهای زمان ما را درمغزش متجلی ساخت و واقعیات زمان مارا بازگو کرد ؟

جواب ـ می‌دانید او مسؤول خود بود،سالها مسؤول خود بود، بعد بتدریج چشمش به‌سوی رذالت‌های اجتماعی باز شد، آنقدر باز شدکه شاهکاری مثل «آیه‌های زمینی» بوجود آمد. شاعر مسؤول‌کسی نیست‌که شعار می‌دهد، از آزادی‌های خیالی و وهمی حرف می‌زند . شاعر مسؤول کسی است که تجربه‌های بدست آمده از رابطهٔ فرد بااجتماع را ترسیم کند. امیدهای بی‌اساس در ذهن مردم پروراندن،کار

سیاستمداران حقه‌باز است نه‌شاعر. شاعر موقعیت‌های دردناك را نشان می‌دهد و می‌گذرد و فرخزاد،علیرغم محدودیت‌های خودش، ازچنین وقوفی برتعهدشاعرانه برخورداربود. فرخزاد در پایان عمرش، فهمیده بودکه جلافت، لفاظی، فرمالیسم تو خالی ، گنده‌گویی روشنفکرانه ، سخن‌پراکنی‌ها و نصیحت‌گویی‌های سیاستمدارانه ، بی‌فایده است . می‌دانست‌که دست‌هایی درکار هستند و این محیط را آلوده می‌کنند ، به‌سوی رذالت وپستی وبی‌شعوری هدایتش می‌کنند. یادم می‌آید شبی به‌سپهری گفت: «تو چطور می‌توانی این‌همه رذالت را ببینی و در شعرت ازصفای‌آب حرف بزنی؟» اجتماع،روابط عاشقانه و پاك،صفای آب و زیبایی آن بستر گل‌سرخ‌ها را آلوده می‌کند. فرخزاد ازهمان پنجره، این اجتماع را می‌دید، پنجره کوچك است. ولی‌هرکسی بقدر قدرت خود می‌تواند ببیند و قدرت او بیش‌از ظرفیت آن پنجره نبود، ولی هرچه بود، بخار متعفنی‌که از محیط او برمی‌خاست، صفای آن پنجره و دریچه‌را مخدوش‌می‌کرد، و او در اواخر عمرش، می‌کوشید مخدوش شدن پاکی‌هارا نشان دهد. او مثل نیما نبود، آن خرد مردانه و باستانی نیما را نداشت . از نیما کوچکتر بود، ولی به‌نوبهٔ خود ، شاعرهٔ بزرگی بودکه از تجربهٔ خود، ولوخیلی‌محدود،حرف‌می‌زد. فرخزاد فرصت آنرا پیدا نکردکه ذهن خودرا بیشتر به‌سوی فرهنگ و ادراك دقیق اجتماع و تاریخ براند. در نیما ، ادراك دقیق تاریخی ، اجتماعی و فرهنگی بود و شاید به‌همین دلیل ، شعرش به هیچوجه جنبهٔ خصوصی ندارد . علاوه براین فرخزاد ، وقوف ادبی نیما را نداشت . و به همین دلیل نیروی سازندگی و آفرینندگی نیما را هم

نداشت . شعر فرخزاد ، شعرحدیث نفس خصوصی است، درحالی‌که شعرنیما ، شعر حدیث محیط مـاست. سه چهارتا از شعرهـای نیما ، اشعاری هستند که در آنها شخصیت‌ها و سمبولها ، با زبـان تصویر و اشاره با هم حرف می‌زنند، شعر از مـونتاژ گفت‌وگوی آنها ایجاد می‌شود. در فرخزاد این قبیل فوت وفن‌های هنری به‌چشم نمی‌خورد. او ، همیشه جوان است،شباب دائمی باشعر فرخزاد در حرکت است. شاید اگر فرخزاد نمی‌مرد و پیر می‌شد، شعرش نیز ایـن شباب را از دست می‌داد وبه‌سوی پیری‌حرکت می‌کرد. باوجود این، شکی‌نیست که حیف‌شد مرد. می‌دانیدتقدیر هرپیرمردی یا پیرزنی ، مرگ است، به‌همین دلیل مرگ نیما، مردی‌که‌عمر خودرا کرده، درماچندان اثری نمی‌کند. می‌گوییم طبیعت همیشه درکمین پیران نشسته است ، ولـی تقدیر چنین نبودکه زنی سی‌و دو سه‌ساله از بین برود. هرپیری‌بزودی خواهد مرد، ولی هرجـوانی باید اول پیر شود و بعد بمیرد. فرخزاد پیرنشد ومرد وبه‌همین‌دلیل اگرمرگ‌نیما ، طبیعت بود، مرگ‌فرخزاد، یك‌مصیبت بود. چراکه او می‌توانست‌تا سی‌چهل‌سال دیگرشعربگوید؛ بگوید وتمام‌عیب‌های خودرا ازبین‌ببرد و سهمی‌بزرگتر ازآنکه‌دارد، در شعر ایران داشته باشد.

سئوال نهم ـ فرخزاد را با مقایسه با سایر شاعران معاصر چگونه می‌بینید؟

جواب ـ نظر من اینست‌که پس از نیما ، می‌توان شعر چندنفر را عملاً به‌رسمیت شناخت. این چندنفر تاحدودی در نظرمن از ثبات شخصی و تثبیت نسبی برخوردار هستند. ازنظر من، اولین اینها شاملو

است. شناختن زبان ودر آن به‌سبك وشیوه وهنجار خاصی‌دست‌یافتن، و دنیای شخصی، اجتماعی، احساسی و فکری خودرا در قالب زبانی مشخص نشان‌دادن ، فقط نصیب شاعران واقعاً شاعر می‌شود . شاملو درهمان کیفیت‌کجدار و مریزش ازنظر وزن وآهنگ شعر، ودرقالبی که شکل‌ظاهری درآن عملاًبحداقل وجودی خود رسیده، توانسته‌است دنیای شعری عمیقی ارائه دهد. اگر شعر امروز، لحن اجتماعی‌خاصی دارد، به‌دلیل‌آن‌است‌که نیما و پشت‌سرش شاملو و بعداز آن اخوان و چند تن دیگر، شاعرانی اجتماعی هستند، به‌این معنی‌کـه شعرشان در اجتماع زندگی می‌کند و باآن نفس می‌کشد . منابع تأثیربر شاملو ، هرچه باشند ، او توانسته است از خلال این تأثیرهای غربی و شرقـی بگذرد، و عملاً بخود دست یابد. پس از او کسی‌که از ثبات شخصی و تثبیت نسبی برخوردار است، نادرپور است. نادرپور ، زبـان نرم و رام و زیبا وسلیس حافظ و سعدی‌را می‌شناسد، گرچـه از نظر کلامی خود را بخطر نمی‌اندازد واغلب ازواژه‌های تثبیت شده درشعراستفاده می‌کند، ولی‌بدون‌شك تصویرساز برجسته‌ایست که‌اغلب تصویرهایش، استعاری یا تمثیلی هستند و بدون شك شعر نادرپور به‌دلیل سلامتش ، یکی‌از منابع بسیار خوب تبلیغاتی برای شعر معاصر بوده است.اقبال مردم به‌شعر نادرپور، سبب شده است‌که مردم بیشتر به‌سوی شعر نـو کشیده شوند و نادرپور بدون شك، خودش هم یکی از تریبونهـای تبلیغاتی شعر نو بوده است. اخوان، پس‌از این‌دو و البته درکنار آنها و درکنار نفر چهارم‌که همان فرخزاد بـاشد، از ثبات نسبی برخوردار است. زبان او شاید مشخص‌ترین زبان شعر معاصر است و «کتیبه»اش

که نیمی از مضمون آن متعلق بـه کشف‌المحجوب هجویری است ، در کنار چندقطعه از شعرهای بلند و کوتاهش، از اصیل‌ترین وزیباترین شعرهای معاصر است. اخوان برخلاف شاملو و نادرپور ، بـه متون انتقادی وفرهنگی وهنری غربی دسترسی نداشته است و اگر چـوب اشتباهات‌مربوط به‌جهان‌بینی اجتماعی خودرامی‌خورد وازنظرتاریخی وبررسی‌های قومی دچار اشتباه وخبط فکـری می‌شود، شاید به علت نداشتن اطلاع‌کافی از جهان بیرون و حدود و ثغور ایران‌است.ولی او اگر درنثر جهان‌بینی‌منظم‌فکری ندارد، شعرش مالامال‌ازحس اجتماعی وعطوفت و مهربانی انسانی است. فرخزاد از نیما ، شاملو، و اخوان تا حدودی متأثر بود، گرچه بعدها، بخصوص در تولدی دیگر، و بعد از آن، به نوعی شعر دست‌یافت‌که اینك به‌اسم او می‌شناسیم . شعری مهربان، صمیمی، تاحدی زیبا، عاشقانه و نشسته در هاله‌ای از اندیشهٔ اندوهگین زنانه. نسلی که بعداز اینها می‌آید، نسل وقـوف‌های بیشتر به‌ماهیت شکل و محتوای شاعری است، نسلی است که مدام تجربه می‌کند، می‌نویسد و چاپ می‌کند، می‌نویسد و دور می‌ریزد و یـا در کتاب و مجله و روزنامه چاپ‌می‌کند. نسلی است‌که بدون شك‌بدنبال عمقی عمیق‌تر از عمق این چهارتن است و شکی نیست که از تجربهٔ نیما و آن چهار تن، که‌به‌اطراف هر یك از آنها یکی دوسلف وخلف، وجود دارند، استفاده‌ها کرده‌است،ومی‌کند، ولی به‌گمان من، نگرشی سالم‌تر، جدی‌تر، بی‌وسواس‌تر و شاید حتی پرشور و حـال‌تر نسبت به‌زندگی و زبان دارد و می‌توان‌گفت که به‌یك معنی به‌زبان و زندگی امروز نزدیکتر شده‌است. درعین‌حال‌که می‌کوشد وبایدهم بکوشد که

ازشعر ونثرکهن فارسی منتهای استفاده‌را بکند. صحبت از این نسل‌را موکول به‌فرصتی دیگر بکنیم بهتر است.

ـ تشکر می‌کنم.

تأملاتی پیرامون شعر و نثر

داغ تو دارد دل‌من جای دگر نمی‌شود

۱ ـ ازبس این‌روزها شعر بد خواندم، خفه شدم. اینان کی‌اند که این‌همه بیهوده و یاوه می‌گویند ؟ یاوگی از ذهـن آدم سلب‌دقت می‌کند. انگار جماعتی تعهد کرده‌اند که‌سکوت کنند و جماعتی‌دیگر مکلف شده‌اند که یاوه بگویند و معلوم نیست بالاخره چه کسی شمشیر را خواهد کشید؟ نگاه که می‌کنم، خیل شعرهای نیم‌وجبی و شاعـران این‌شعرها ایستاده‌اند. آیا به‌راستی این‌همان «مرداب» فـرخزاد است که پیش روی ماست؟ وقتی که می‌گوید:

چه می‌تواند باشد مرداب
چه می‌تواند باشد جز جای تخم‌ریزی حشرات فساد
افکار سردخانه‌را جنازه‌های بادکرده رقم می‌زند.

دههٔ چهل ادبی تمام شد و این دههٔ پنجاه بدجوری به مرداب می‌ماند. مثل اینکه در این‌سکوت معلق ازفضا و زمان ومکان ، آدم‌باید رسماً بلند شود وسرش‌را به‌دیوار بکوبد و بگوید : «آقاجان، تمام این ارزش‌ها بی‌ارزش است وتمام بی‌ارزشی‌ها ارزش، پس خواهش می‌کنم ما را برای همیشه مرخص بفرمایید!» هرچه بـرروی کاغذ می‌بینم بد است؛ هرچه می‌شنوم، وبه‌نام شعر، بد است؛ انگار کاغذ، حروف، حروف‌چین ، صحاف، همه‌وهمه،به‌هرچه نامش ارزش است، خیانت کرده‌اند. ای‌کاش به‌دوران پیش‌از «گوتمبرك» برمی‌گشتیم، چرا کـه اولاً کاغذ گران نمی‌شد؛ ثانیاً روزنامه‌نویس‌پیدا نمی‌شد وطبعاً روزنامه پیدا نمی‌شد؛ ثالثاً مردم روزنامه‌خوان پیدا نمی‌شد؛ رابعاً این‌همه‌هیاهو برای هیچ پیدا نمی‌شد، که شعر اله شد و بله شد، فلانی، فلان‌است و بهمانی، بهمان؛ و خامساً بی‌ارزشی بجای ارزش پیدا نمی‌شد. ای‌کاش ما در دوران غارنشینان بودیم وهنر تصویر این همه پیشرفت نکـرده بود، که آدم بشود الاغی که روزنامه می‌خواند و تلویزیـون می‌بیند ، همین و همین. درقدیم می‌گفتند، دهنش بوی شیر می‌دهد، حالاوضع یك‌قدری فرق کرده ، دهن‌همه بوی روزنامه وتلویزیـون می‌دهد . هر کسی از مردم ، روزنامه‌ای است چرخان و تلویزیونی است گردان . دگمه رافشار دهید، هرچه استاد ازل‌گفته ، این بی‌ریشه می‌گوید : باز هم یاد دو کلمه حرف ازفرخ‌زاد افتادم، البته فروغ، یادتان که نمی‌رود؟ که گفت:

نامرد ، در سیاهی
فقدان مردیش را پنهان کرده‌است

و سوسك ... آه
وقتی‌که سوسك سخن می‌گوید .

باری فروغ‌فرخ‌زاد زمانی‌می‌گفت، درگذشته‌شاعر زیاد داشتیم، ولی شعرخوب‌کم داشتیم. این گفته در مورد دوران معاصر هم صادق است، با این‌فرق‌که شاعران خوب، با همان شعرهـای‌کمشان، انگار همه دررفته‌اند. لابد ازوحشت قسط وسفته وچك بلامحل ، عاقبت‌همه مثل اینکه چون عاقبت یـزید شده (به‌قول اخوان) ؛ یکی بـاید قسط خانه‌اش را بپردازد ، آن دیگری ماهیانهٔ مدرسهٔ بچه‌اش‌را ، آن‌سومی سفته‌های ماشینش‌را. گویا شاعران محترم مصاحبت رباخوار وصاحب معاملات ملکی و چانه‌زدن با دلال ارز را به‌مصاحبت با شاعران‌محترم دیگر ترجیح می‌دهند و خوب،بیله دیگ ، بیله چغندر. و این طبیعی است: از نقب‌های دوزخ است که همه عبور می‌کنیم، و این تصاویر وصداها وضجه‌ها وناله‌هاکه خواب وبیدارمان‌را تسخیرکرده‌اند، همه وهمه، از ماست که برماست:

ایمان بیاوریم
ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد
ایمان بیاوریم به ویرانه‌های باغ‌های تخیل
به داس‌های واژگون شده‌ی بیکار
و دارهای زندانی.
نگاه‌کن که چه برفی می‌بارد.

ـ نه ! نمی‌شود، بجان آقا، به‌سر مبارك قسم‌که نمی‌شود، نمی‌شود ایمان آورد. بی‌غیرتی است آقا، بی‌غیرتی ،که‌انسان به‌آغازفصل

سرد ایمان بیاورد !ــ هرقدرکه شما نخواهید، یك‌نفر ، همین چندسال پیش، اینها را گفته ، رفته‌است. می‌خواهید ایمان بیاورید . می‌خواهید ایمان نیاورید. می‌گویند بی‌غیرتی است که آدم ایمان بیاورد . من بـا شما صد درصد موافق هستم. موافق نبودم، قلمم را می‌شکستم و ایـن وجیزه را نمی‌نوشتم.

گر نگهدار من آنست که من می‌دانم
شیشه را در بغل سنگ نگـه می‌دارد

۲ ـ انگار مثل آن معرکه‌گیران چیره‌دست بازارچه‌ها و چار-سوق‌های قدیمی باید دست درهم کوفت و عصا چرخاند و مار رقصاند و جفر و جادو جنبل کرد و حنجره درانـد و به‌چهارده‌معصوم قسم داد تا در دههٔ حاضرهم چهارپنج نفر مثل دههٔ‌گذشته قـدم جلو بگذارند و این چراغ آخر روزگار را روشن کنند. باشد که از صاحب ذوالفقار، صاحب ذوالجناح و از ضامن آهو عوض بگیرند، چـرا که دیگر از دست خلق‌معمولی خدا ساخته نخواهدبود که به‌ایـن چهارنفر عوض بدهند. نیماگفته‌بود: «کاری که‌من‌می کنم، مثل شهادت‌است.» باید به‌این چهار نفر هم‌گفت: کاری که شما در این دهه می‌تـوانید بکنید عین شهادت است. چهار تا شعر خوب بگویید ، پنج‌تا قطعهٔ خوب بنویسید ، ده‌تا نمایش خوب مرقوم بفرمایید، چهارتا نقد در راه خدا رقم بزنید، باور کنید که دیگر ازما گذشته که به‌شما عوض بدهیم، عـوض شما را در آن دنیا خواهند داد، ما فعلاً مشغول هستیم ، قرض‌هامان را می‌دهیم ،

سقطهٔ عقب افتاده داریم، تلفنمان‌را قطع کرده‌اند، تلویزیون‌هم پشمك دارد و تصویر را خوب نشان نمی‌دهد، انفارکتوس دوم راکرده‌ایم و می‌دانید که به‌ندرت اتفاق می‌افتد که کسی از انفارکتوس سوم جان‌سالم بدر ببرد. خوب، مشکلات‌مارا که می‌دانید، اهل‌وعیال، آبرو وحیثیت وهزاران چیز ازین نوع،که شما پس‌از انفارکتوس دوم خواهید فهمید چه دردسرهایی دارد ! آخ که این پشمك تلویزیون چه مصیبتی است! مردك طوری پشمك می‌گوید که انگار پشمك می‌خورد و پس از چند لحظه از روی صحنهٔ تلویـزیون ، انگار از روی سفـره‌ای رنگین ، راحت‌الحلقوم وباقلوا هم خواهد خورد. باری می‌دانید که‌ماگرفتاریم، پس شما قدم جلو بگذارید، چهارپنج‌نفر بیشتر لازم نیست، این دهه‌را هم به‌پای دههٔ قبل برسانید، تورا به‌آن بازوان قلم‌شدهٔ حضرت‌عباس، آبروی قلم نسل خودرا حفظ کنید !

چون بدیدنش‌کـه او خفته دراز
بهر دزدی عصا کـردنـد ساز
ساحران قصد عصا کردند زود
کز پیش باید شدن وانگه ربود
اندکی چون بیشتر کـردند ساز
اندر آمد آن عصا در اهتزاز

۳ ـ وبه‌راستی که دههٔ درخشانی بود این دههٔ گذشته ! چرا که در آن عصا،دراهتزاز بود. می‌گویید نه ! می‌شمارم:

الف : قلم جلال‌بود وتقریباً آنچه به‌راستی بنام‌نامی جلال‌بود، همه‌مال دههٔ چهل‌بود. واصلاً دههٔ‌گذشته، دههٔ جلال بود.

ب : قلم چوبك بود، قلم چوبك در آن دهه انگار قلم جـوانی پرشور بود ، تقریباً بهترین کتابهایش مربوط به همان دهه بود.

ج : بهترین شعرهای شاملو، اخوان و نادرپور، وتمام شعرهای خوب فروغ فرخزاد همه متعلق بهدههٔ سابق‌بود.

د : زبان نقد شعر و نثر ایران کلاً در دههٔ سابق بوجود آمد .

ه : نمایشنامه کلاً مربوط بهدههٔ سابق‌بود، که ازسکوی‌مخالفت شروع کرد و آخرسر دوتکه شد : نمایش دولتی و نمایش ملی و یـا ملتی. «لال‌بازی» ساعدی درست در اول دههٔ‌گذشته در تلویزیون نشان داده شد، «گاو» هم همانطور. بتدریج تمام نیروهای نمایشی در دهـهٔ گذشته به‌یکجا جمع شد، و حالا؟ حتی تصورش را نمی‌توان کرد که «چوب بدست‌های ورزیل» ، را به‌همان طریقی که نویسنده‌اش تصور کرده به‌روی صحنه آورند . علتش روشن است. دولت باید به نمایش کمك می‌کرد، چون نمایشنامه‌نویس آسمان‌جل وکارگردان آسمان‌جل و بازیگران آسمان‌جل‌تر نمی‌توانستند توی خیابـان نمایش را نشان دهند. صحنه لازم بود، تأمین زندگی ضرورت داشت. دولت باید فقط باین فکر می‌بود و بس، ولی درعوض دولت سه‌چهارهـووی‌گردن - کلفت سر این تئاتر ملتزم خانگی آورد. تئاتر تلویزیونی و«تئاتر شهر» تلویزیونی. نتیجه همان شدکه تصورش میرفت. امـروز، به قول یك روزنامه‌نویس ، «مراد برقی» ، مبتذل‌ترین تئاتر ممکن در دنیا، شش میلیون نفر خواهان دارد. روزی کـه می‌خواهند «مراد برقی»را نشان بدهند، یك‌ساعت قبل تمام خیابانها بند می‌آید، پلیس ، چراغ قرمز ، خلاف ، ایست ، خبردار ، چـون می‌خواهند مراد برقی ما را نشان

بدهند. مراد برقی، جانمی مرادبرقی، مالمی مراد برقی، روحمی مراد برقی. وبعد می‌گویند، آقاجون شش‌میلیون نفر طرفدار دارد، شماهم چیزی درباره‌اش بنویسید. و خوب، ما هم داریم می‌نویسیم ، مبتذل‌تر از اینش دیگر پیدا نمی‌شد. پس‌مردم چی آقا؟ شما مگر طرفدار مردم جای دیگر هستید؟ نه‌آقا، ما هم طرفدار همین مردم هستیم ، منتها فکر می‌کنیم که ذوق این مردم سلامتش را از دست داده ، قبلاً کـه تئاتر درست وحسابی نداشت، حالا تصور می‌کند چیزی که بنام مراد برقی می‌بینند، همان تئاتر است وچون مشغول‌کننده است ـ چراکه مردم‌یعنی موجوداتی که فقط استعداد دارند و آنهم استعداد مشغول شـــدن ـ اگر این مردم دست به تفکر و تأمل بزنند دیگر مردم نیستند ، مـردم موجوداتی هستندکه به‌تماشای مرادبرقی می‌روند ! آنوقت می‌گویند : وظیفهٔ تلویزیونست‌که مردم‌را راضی کند، ما می‌گوییم اول در مـردم کنجکاوی برای تفکر دربارهٔ رضایت ایجاد کنید، آنوقت سعی کنید راضیشان بکنید، خواهید دیدکه این مرادبرقی شما نیست‌که می‌تواند رضایت‌نامه ازین مردم بگیرد. مراد این مردم در جایی دیگر است،در تفکر واقعی است، در هنر واقعی است ، نمی‌توان اول ذوق مـردم را خراب کرد و بعدگفت : آقا این مردم مگر ذوق دارنـد؟ مگر چیزی می‌فهمند ؟ نه‌آقا ! ابزار کار همین مردم است. تئاتر همین مردم است، بیمارستانش تئاتر است، طبیبش تئاتر است، خیابانهایش تئاتر است، روزنامه‌هایش تئاتراست، تئاتر شهر یعنی این شهری‌که هر برش، هر مجموع، هر کل و هر جزء تشکیل‌دهندهٔ آن کلش، تئاتر است،ومردم بازیگران اصلی این تئاترهستند. این مردم‌را به‌مردم نشان بدهید، اگر

غیرت وهمت و لیاقتش را دارید ، آنوقت خواهید دهید کـه رضایت یعنی چه ؟ اگـر معنای کلمهٔ رضایت یادتان نرفت ، من این قلمم را می‌شکنم .

ساحران هم سحر موسی داشتند
دار را دلـدار می پنداشتند

وبعد،این‌هم‌هست که از یك‌طرف‌شما پررو هستید وازطرف‌دیگر ما. ممکن‌است بگویید، نگاه‌کنید آقا سینمای فارسی پیشرفت کرده، کیمیایی ، کیمیاوی، مهرجویی، وفلان وبهمان داریم. ولی یادتان‌نرود که بخش اعظم این‌سینما هنوز تئاتـر است، همان تئاتر پیش از مراد برقی. سازندهٔ « رگبار » در اصل یك نمایشنامه‌نویس است، « گـاو » مهرجویی‌باین دلیل زایید که پیش‌ازپیدایش مرادبرقی‌ها، «گوهرمراد» پشتش بود. سینما هنری دیگر است، این درست . ولی در اصل سینما هم نمایش است، منتها یك فرق اساسی هست ، تئاتـر واقعیت دارد ، تصویر جانشین آدم نشده، یعنی‌موقعی‌که نمایشنامه دارد اجرا می‌شود می‌توان بلند شد و رفت روی صحنه و دست زد به‌آدم‌ها و دیدکه این آدمها پوست و گوشت و استخوان هستند و تصویر نیستند. تئاتر بـا این تصویر بوجود می‌آید، حتی اگر از تلویزیون نشان داده شود. و اتفاقاً هرچه در تلویزیون باسم نمایش نشان داده می‌شود ، میعادگاهی از تئاتر و سینماست . اما ، اما ، تئاتر هنری است مستقل و انسانی ، به‌دلیل اینکه انسانیتش بیشتر است، عینیت انسانیتش بیشتر است ! به‌علاوه تئاتررا میتوان پر از شعر، موسیقی ، یعنی زبان آواز و ترانه و آدم از هرنوعش کرد. وکدام هنر است که‌از این امتیازها برخوردار

باشد؟ هیچکدام ، و حالا در شرایط حاضر،کدام نمایش است‌که ازاین امتیازها برخورداراباشد؟ هیچکدام، همهٔ کارگردانان مترجم‌کارگردانان دیگر هستند . هنوز کسی بنام کارگردان ایرانی نداریم ، تئاتر مـا در پست‌ترین‌قشرهای غربزدگی ما قرار دارد. ازخود تفکرتئاتری‌نداریم، دههٔ قبل می‌رفتیم‌که داشته باشیم، هووهارا طلاق بدهید و بازهم‌تئاتر خواهیم داشت. «ساعدی» کجاست؟ «رادی» کجاست ؟ حتی «فرسی» کجاست؟ حتی فرسی درمقابل این مقلدان اصیل است. «بیضایی» چرا دیگر کار جدی تئاتری نمی‌کند؟ و ایـن آخر یعنی چه که در ایـن مملکت یك گروه آزاد تئاتری وجود نداشته باشد ؟ تلویزیون نبایـد تئاتر را ببلعد . گرچه تلویزیون ، اسمش ملی است، ولی خوب، مـا همه می‌دانیم‌که تلویزیون ، دستگاهی است دولتی ، و آیا تئاترهم‌قرار است فقط از نوع دولتی‌اش وجود داشته باشد؟ چرا؟ باید بیاموزیم‌که تئاتر غیردولتی هم داشته باشیم، چراکه هر تئاتر غیردولتی،لزوماًضد-دولتی‌نیست. و این سیاست درستی‌نیست‌که هرکه‌را غیردولتی است ، ضددولتی بدانید، و این ازتئاتر.

و : در دههٔ قبل فکر در هوا بود، اساس تـرجمهٔ کارهای ملتزم در دههٔ گذشته ریخته شد : سارتر و سه‌زر و فانـون و برشت . اینان نزدیکترین رفیقان نویسندگان ایران هستند . این رفاقت از ترجمه‌هـا سربرکشید و به‌تفسیرها و حتی به‌جدلهای فکری بدل شد و برای‌خود اکنون، میراثی نو از التزام ادبی،است. ولی التزام ادبی التزامی که متوجه روبنا باشد بدرد نمی‌خورد. شکل را بخاطر شکل عوض‌کردن بی‌فایده است. چراکه شکل، علت نیست، بلکه معلول است. علت‌در

زیربناست، پس التزام امریست متوجه زیربنا و طبیعی است که چنین التزامی وقتی که تغییر زیربنارا خواست، تغییرشکل، بدنبالش ، مثل فرونشستن عطش پس‌از سیراب‌شدن از آب، خواهد آمد.

استقبال از سارتر و سه‌زر و فانون وبرشت باین دلیل نبود که آنها ازمردم‌درشکل خاصی حرف‌می‌زدند. اتفاقاً در مقایسه بااشخاصی که آثارشان ، بصورتی افراطی از دگرگونی شکلی حاکی است ، آثار سه‌تن اول ، چندان‌هم حادثهٔ شکلی ندارد. البته از این سه‌تن هم «فانون» فقط فیلسوف و مقاله‌نویس است ونه آفرینندهٔ هنری، و بدین ترتیب ربطی به‌شکل و دگرگونی شکلی ندارد. و «برشت» ، به‌تبع تغییر زیربنای اجتماعی، پس‌از دوهزار و چهارصدسال، توانست‌بنیاد ارسطویی نمایشنامه‌را بکلی متزلزل‌کند و نمایش حماسی ـ انتقادی‌را بوجود آورد . شعور اجتماعی وشعور از هرنوعش بزرگترین‌شاخص کار «برشت» است. و «سارتر» ، این فیلسوف بزرگ کوچه و بازار، این بزرگترین مخالف رسمیت در همه جا ، باین دلیل برای ایرانی جاذبه داشت که ژستش ، و تاکتیك ژستش‌می‌توانست مفید باشد . باری فکر در هوا بود . و انگار تمام عقربه‌ها به سوی التزام می ـ چرخید .

باری دههٔ گذشته ، معرف فکرتازه در اغلب زمینه‌ها بود . چرا تیراژکتاب تکان خورد؟ بدلیل اینکه نویسندهٔ متفکر ازیك‌طرف عطش فکری را فرو می‌نشاند و از طرف دیگر، عطش‌های دیگر ایجادمی‌کند. اینهمه ترجمه و نوشته‌را چه‌کسانی‌خریده‌اند؟ بودجهٔ دانشگاهها برای خریدکتاب بسیار ناچیزاست. مدارس مملکت اصلاً کتاب‌نمی‌خرند.

مدارس‌عالی مردم‌را می‌چاپند، بدون اینکه کتابخانهٔ‌خوبی داشته‌باشند. کتابهارا مردم خریده‌اند و از میان مردم ، دانشجویان ، وبا چه پولی؟ با همان صد، صدوپنجاه تومان خرجی که از خانواده‌ها می‌گیرند ویا با بریدن ازپول غذا ولباس، با چپیدن‌دریك اتاق سرد به‌اتفاق سه‌چهار نفر و بدین‌ترتیب بریدن ازکرایه خانه . همین دانشجوست که جیب ناشررا پرکرده. و البته گروه عظیمی ازکارمندان ادارات هم هستند. اینان وضعشان بهتر است. ولی فکر در دانشجو است که اثرمی‌گذارد و اوست که بایدپیغام‌را بردارد ونشر دهد.هرخوانندهٔ متفکر، یك‌ناشر فهمیده است . چه‌کسی اینهمه ترجمه دربارهٔ روس وآلمان و آمریکارو آسیارا خوانده؟ دانشجو. چه‌کسی در تمام جلسات سخنرانی بوده و یادداشت کرده؟ دانشجو. وچه‌کسی به‌راستی تأمین ندارد؟ دانشجو . وقتی که فلان استاد بی‌سواد عطش دانشجو را رفع‌نمی‌کند، «سارتر» که هست، «برشت» که هست، «فانون» که هست، «جلال» که هست ، مساله اینست که جامعه خود آن‌قدرت را پیدا می‌کند که به‌سوی‌حقیقت نقب بزند. دانشجو نقب این‌حقیقت است. دیگر اورا یك انگیزهٔ‌ساده باسواد شدن به‌آن صورت رسمی و بچگانه که می‌خواستند دانشجو باسواد شود، به‌سوی تفکر نمی‌کشاند. روبروی او، باتمام ماجراهای خوب وبدش، تفکررا می‌طلبد. اوکارگر تفکر است و از همین‌هاست که باید بخواهیم در این‌دهه آن‌چهار پنج‌نفر دههٔ‌گذشته را به‌ما تحویل بدهند، چراکه آن چهارپنج‌تن دههٔ‌گذشته ، در انتزاع و تجرد زندگی نمی‌کردند. و درعمل تفکر، به صورتی عینی غرق بودند. می‌دیدند و می‌اندیشیدند ونشان می‌دادند. آن جنگ‌های پی‌درپی وجملگی ناکام‌دههٔ

گذشته پر است از آثار اینان، و همهٔ مطبوعات ادبی و نیمه ادبی دههٔ گذشته‌را، مستقیم وغیرمستقیم، نویسندگان و شاعرانی چرخانده‌اندکه تعدادشان از انگشتان دودست تجاوزنمی‌کند.

از همین تفکر دستگاههای دولتی‌هم سود برده‌اند. زبان رادیوو تلویزیون‌امروز، دیگر آن‌زبان دهدوازده سال پیش نیست. اصطلاحات قصه و شعر ونقد دههٔ پیش، وساختمان نقد هنری و نقد اجتماعی دههٔ گذشته، زبان رادیو وتلویزیون‌رادگرگون‌کرده. زبان رادیو وتلویزیون جیره‌خوار زبان ادب ملتزم معاصر است، منتها درسطحی بسیارقشری، ودرکیفیتی بسیار آبکی. نقدهائی‌که گهگاه از رادیو و تلویزیون می‌می‌شنویم، روایتی‌که از حوادث زندگی نویسندگان غربی‌داده‌میشود، حتی تفسیرهائی‌که از مسائل روز می‌شود ، ساختمان خاصی دارد که از هرلحاظ یادآور زبان نقد و انتقاد ادب ملتزم دههٔ پیش است. زبان ادب معاصر حتی برزبان منبرهم اثرکرده،می‌دانید ، فکر نقب میزند و نقیب‌قافله،جهان‌بینی دههٔ گذشته است .

ز : یك‌مسألهٔ دیگرهم‌که در دههٔ گذشته مطرح بود، طرح جهان درزبان فارسی بود، روابط ما با دنیا چیست؟ ماکجاهستیم و دنیاکجا است؟ نویسندهٔ جامعه در چه‌اوضاع و شرایطی زندگی می‌کند؟ هدف این جامعه چیست؟ روابط جامعه‌ونویسنده برچه اساسی است؟نویسنده درکجا «نه» می‌گوید و درکجا «آری»؟ کجا را می‌کوبد و کجا را می‌نوازد؟ جهان به‌کجا می‌رود؟ من‌فکر می‌کنم ما باید در این دهه‌هم حق داشته باشیم‌که قاضی جهان بشویم. دلیل این کار روشن است . سرنوشت نویسنده‌ای‌که من‌باشم از سرنوشت نویسنده‌ای‌که خارج‌از

این مرزهاست، جدا نیست. نه‌تنها ازاین‌نظر باید به‌عرب وترك وهندو و چینی توجه‌کرد، بلکه باید به‌خود غرب هم پرداخت، یعنی هم به‌غربی‌که غربی‌است وهم به‌آن شرقی‌که در غرب‌است. از این نظر امروز در ادب‌جهان وضع خاصی پیش آمده‌که نمایندهٔ این وضع ، موقعیت «سولژنیتسین» است.«آکادمیسین» روسی‌هم در اینجاعقیده‌اش را، که البته براساس دید دولت شوروی نوشته شده، در « اطلاعات » به‌چاپ رسانده، و این‌خود نشان می‌دهد که هم خود شرقی غربی که شوروی باشد می‌خواهد عقیدهٔ ما را دربارهٔ نویسندهٔ خودش بداند ویا عقیده‌اش‌را بما تحمیل‌کند، وهم درما این ظرفیت‌را کشف کرده که اگر موافقت یا مخالفت‌کنیم ، ممکن است از ما خوشش بیاید، یا به‌تریج قبایش بربخورد. علاوه برخوش‌آمد و بدآمد دولت شوروی، ما هم‌به‌عنوان نویسندهٔملتی‌که ده‌برابر ملت روس‌سابقه وسنت‌فرهنگی دارد، حق داریم نه‌تنهادربارهٔ «سولژنیتسین» و رابطهٔ او با جامعهٔ‌کشور شوراها ، بلکه دربارهٔ هر نویسندهٔ دیگری‌که درجهان وضع‌اورا دارد، مطلب بنویسیم.

ط : وحالا «فروغ فرخزاد».می‌گویند«فرخزاد» به‌افسانه پیوسته است. چقدر این حرف مسخره است! هیچکس به افسانه نمی‌پیوندد . افسانه راکسانی بوجود می‌آورندکه راه و چاه حقیقت‌را بلد نیستند. انسان امروز بهمان اندازهٔ انسان ابتدایی اسطوره‌ساز است . به دلیل اینکه، اگرنه در وحشت ازهمان منابع‌ترس ابتدایی، دچاروحشت‌های دیگری است‌که اورا به‌سوی شایعه، افسانه و اسطوره هدایت میکند . در زمان حیاتش «فروغ» پیچیده درهاله‌های رنگین شایعه بود، وچون

در آن‌موقع، شایعات حقایق‌را پوشانده بود، پس‌از مرگش،قهرمـان‌پرستان، آنهایی که در خواب با نوابغ عشق می‌ورزنـد، و رؤیابینان نیمروز، گفتند فروغ به‌افسانه‌ها پیوست. ولی کدام افسانه؟ افسانه هم آن‌روی سکهٔ شایعه است. وقتی شایعه سکهٔ رایج‌بـود، افسانه نیز آن روی سکه است. ورایج هم هست. ولی باید گفت اگر درزمان‌زندگی یك‌شاعر خوب،شاعری‌که کنجکاوی مارا نسبت بخودش جلب‌می‌کند، افسانه‌ای وجود داشته باشد ـ چراکه او مارا به‌سوی آیندهٔ‌شعرهایش رهنمون می‌شود وخیال ما را به سوی زمان آینده تحریـك می‌کند ـ دیگر پس‌از مرگ، افسانه‌ای درکار نیست. افسانه سرآمد و شاعر به‌حقیقت پیوست، حقیقت شعرهایش‌که پیش روی ماست.

و نیز این یك حقیقت است‌که ما بطورکلی نه‌فقط از زنـدگی خصوصی شاعران‌کهن خود، بلکه حتی از زندگی خصوصی شاعران معاصرهم بی‌خبرهستیم. جامعه ماراآنچنان محافظه‌کارکرده‌که به‌ندرت حوادث زندگی خصوصی خود را به‌اطلاع مردم می‌رسانیم و یا حتی زندگی خصوصی خودرا پیش خود مرور می‌کنیم و یـا می‌نویسیم و نگه می‌داریم تا اگر نه مردمان روزگارما، دستکم مردمان آینده،بدانند که درچه وضعی زیسته‌ایم، یعنی ضبط و کنترل عقایـد ، حتی در کنه ضمیرما رسوخ کرده، انگار بخشی از ذات ما را تشکیل داده است . گفته‌ها و نوشته‌های کسانی‌که با «فرخزاد» سر وکار داشته‌اند ، آنقدر ناچیز، کم، بی‌منطق،وحتی بی‌رنگ وروی و بی‌جلوه است‌که‌هرگز نمی‌توان یك یا چند نتیجهٔ دقیق از انبوه متراکم و دائماً در تـراکم بیشتر این یادداشت‌ها گرفت وشعر «فرخزاد» را برحقیقت یك‌زندگی

درحال رشد متکی‌کرد و بعد به‌راستی به آن پرداخت. بهمین دلیل‌نقد من از شعر «فرخزاد» پیوسته متکی بر شعر او بوده است و متکی بـر کلیاتی از موقعیت طبقاتی او. جز چندنامه، جز چندمدعی عاشق، جز چند گرینده برسر قبر «فروغ»، وپس از مرگش،جز رجاله بـازی و استفاده از نام «فروغ» ، چیز دیگری ازآن شایعات وافسانه‌ها دردست ما باقی نمی‌ماند. پس‌بهتراست به‌یك‌حقیقت توجـه‌کنیم و آن حقیقت، شعر فرخزاد است.

در مورد «تولدی دیگر»، که بدون تردید بهتریـن کتاب شعر «فرخزاد» است درگذشته حرف زده‌ام، و حالا کتاب «ایمان بیاوریـم به‌آغاز فصل سرد» پیش روی ماست. تمام‌شعرها پیش‌از این‌درمجلات درآمده وگهگاه بررسی‌هایی‌هم ازاین شعرها شده،وطبق معمول‌بدست کسانی که جزنقدآبکی چیزی نمی‌توانند بنویسند. می‌کوشیم مروری دقیق در شعر «فروغ‌فرخزاد» بکنیم و آن‌چیزهایی راکه پیش از ایـن نگفته‌ایم، بگوییم:

۱ ـ می‌دانیم‌که فرخزاد از سال چهل‌ویك و دوسه ببعد ، دیگر آن‌شاعر نبودکه در «اسیر» و «عصیان» بود. خستگی و سرخـوردگی شدید از «رمانتیسم» قالبی شعرهای خود و شعرهـای همقطارانش در دههٔ پیش از چهل، سرخوردگی‌جامعهٔ ما از «رمانتیسم» فرار به‌آغوش خیالهای واهی، آغوش مادر، معشوق، افیون و دهها پناهگاه دیگر،که در واقع محصول سرخوردگی اجتماعی و جانشین روبرو شدن‌واقعی با جامعه‌بود، فروغ را به تجدیدنظر در تمام نوامیس پیشین شعر خود واداشت. طوریکه‌به‌تدریج با مطالعه در ذات شعر، بامطالعهٔ‌شاعرانی

که هم‌سن‌او، معاصر او، و جوانتر ازنسل «رمانتیك» دههٔ سی بودند ، با مطالعه در ریشه‌های اصلی شعر «نیما» ، «شاملو» وبرخی ازشعرهای آینده ـ مثل «تخم‌شراب» ـ «فروغ» در راهی‌افتادکه راه مشترك چند شاعر دیگرهم بود. این شاعران می‌خواستند که زبـان شعر ، توسع بیشتری داشته‌باشد، و«پارتی‌بازی» کلامی ازمیان برخیزد؛ می‌خواستند وزنها دگرگون‌شود و وزن طبیعت واقعی کلام‌را دربر بگیرد. باوجود تجربه‌های ممتد با شکل،بیشتر این شاعران معتقد بودند که شکل بـر مضمون و درونیهای شعر برتری ندارد ، بلکه ادامهٔ محتواست ؛ معتقد بودندکه باید با زندگی جامعه روبرو شد و از روبرو باآن به‌کشمکش پرداخت؛ معتقد بودندکه لفاظی ، به‌رخ‌کشیدن تشبیهات ، استعارات‌و مجازها و کنایات، و به‌رخ کشیدن وزن باید متوقف شود و اینها به ـ صورت ذات شعر ، طوری درشعر پنهان بماندکه فقط خود شعر باشد و دیگر هیچ.

درنظر داشته باشیدکه فروغ فرخزاد به‌این نتایج نرسید. علل‌و معلولهاو اسباب و نتایج این‌طرز برخورد با شعر و شاعـری در فضای حاکم برجامعه بود. «فروغ» نیز یکی از استنشاق کنندگـان ، یکی از گیرندگان هوای این فضاست. «فروغ» گیرندهٔ خوب این‌فضا و هوا، علتها ومعلولها،و اسباب و نتایج جمعی است. گیرنده‌ای صمیمی،دقیق و صاف و خدشه‌ناپذیر . با درنظرگرفتن آن‌فضا وهوا وتغییرات ناشی ازآن، ببینیم «فروغ» به‌چه‌صورت این‌فضا و هوا راگرفته، درشعرخود کشت‌داده، آنرا بارور کرده است.

شاعر درغربت است ، ولی بدنبال‌وصل باکل جهان، کل‌زمان،

کل مکان است. می‌خواهد سهم زمانهٔ خودرا از این قاطع‌الطریق‌زمان بگیرد. در غربت‌است، بدلیل‌اینکه تصویری مطلوب ازآنچه می‌تواند وجود داشته‌باشد دارد، ولی خود آن‌چیز مطلوب را نـدارد. پس، از فصل، به‌سوی وصل حرکت می‌کند.

کوششهایی هست کـه فروغ به‌جهانی بزرگتر دست یابد، لیکن همیشه‌کوشش او نقش برآب می‌شود. مثلاً در شعر «تنها صداست که می‌ماند»، نخست این‌کوشش‌را نشان می‌دهد وبعدشکست این‌کوشش را باقدرت تمام تصویرمی‌کند. نخست آن کوشش:

نهایت تمامی نیروها پیوستن است ، پیوستن
به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور
طبیعی است
که آسیاب‌های بادی می‌پوسند
چرا توقف‌کنم ؟
من خوشه‌های نارس گندم را
به زیر پستان می‌گیرم
و شیر می‌دهم

و بعد درپایان همین‌شعر می‌گوید:

دلم گرفته است
به‌ایوان می‌روم و انگشتانم را
برپوست کشیدهٔ شب می‌کشم
چراغ‌های رابطه تاریکند
کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد

کسی مرا به‌میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد
پرواز را به‌خاطر بسپار
پرنده مردنی‌ست

(صفحات ۴ ــ ۹۳)

همهٔ آن نیروهای رو به‌پیوستن، به‌چراغهای تاریك رابطه‌منتهی می‌شوند. کسی‌که می‌خواست به‌اصل روشن خورشید بپیوندد، می‌بیند درجهانی تاریك زندگی‌می‌کند و به‌آفتاب معرفی نخواهد شد. پرنده حواهد مرد ، پرواز را بخاطر بسپار.

این تاریك‌بودن چراغهای رابطه ، ازنظر شکلی نیز، بخشی از وضع خاص شعر «فروغ» را تشکیل می‌دهد. بین‌بندهای مختلف، که هرکدام از فضای عاطفی و فلسفی خاصی برخوردار است ، چراغهای رابطه تاریکند. شعر فروغ ، شعری متشکل و یا «اورگانیك» نیست . یعنی شعر فروغ ادامه می‌یابد . بجای اینکه عناصر شعر بدور خود بچرخند ویك کمال متشکل، یك فرم کامل شعری‌را متجلی کنند؛ یعنی نه‌تنها رابطهٔ بین یك‌بند شعر با بنددیگر همان‌شعر،فقط عاطفی‌وفلسفی است، بلکه شعر فروغ آنچنان با روح ادامه یافتن گفته شده که بندی از یك‌شعر ، گاهی همسان و هم‌خون با بندهای شعر دیگر است. یعنی فروغ از یك‌شعر به‌یك شعردیگر ادامه می‌یابد، بجای اینکه هرشعرش فی‌حدذاته یك‌حادثهٔ شعری باشد. البته یکدست بودن زبان‌شعرفرخزاد درکتاب مورد بحث ما خود مسأله‌ای است که ادامه یافتن یك‌شعر در روال شعر دیگر را بیشتر به‌رخ‌می‌کشد، لکن این‌یکدستی، گرچه‌خود جالب است و امتیازی‌هم به‌شمار می‌رود، اما شکل ، و حدوث شکلی فردفرد شعرها را هم دچار خدشه میکند. انگار یك‌نفر مدام فکرمی‌کند

و فکرهای بسیار جالب‌هم‌می‌کند ولی تنها فضای تفکررا برکارش‌حاکم می‌گرداند و به‌کمال شکلی‌آن تفکر،تشکل تصاویر، اجتماع و ترقص هماهنگ آن‌تصاویر اهمیتی نمی‌دهد. یعنی شعرفروغ، شعرمحتواست به‌معنای دقیق‌کلمه، لکن این‌محتوا، متشکل،به‌معنای دقیق‌کلمه نیست؛ این یك کمبود است.

۲ ــ اصل در شعر «نیمایی» پیش‌از دههٔ چهل براین بود که اولاً مصرعهای یك‌شعرهمه با یك‌وزن شروع شود؛ ثانیاً ، درصورت‌امکان، پایان‌بندیها مساوی باشد، ولی اگر نبود، مهم نبود، مهم نیست؛ ثالثاً، از آغاز مصرع تا پایان‌بندی ، خدشه‌ای در ارکان وزن دیده نشود و وزن تمام مصرعها یا سطرهای یك‌شعر یکی باشد، با فرقهای ناچیز در پایان‌بندی؛ رابعاً ، باوجود اتحاد وزنی مصرعها، یا اتحاد دررکن‌وزن، بلند و کوتاه‌بودن مصراعها بلامانع باشد و طول مصرع وابسته به‌طول عاطفه و تفکر موجود در یك‌مصرع باشد؛ خامساً ، طولانی کردن یك مصرع به‌بیش‌از حدود معمولی مصرعهای کهن، فقط مربوط به‌اوزان ساده باشد (فعولن فعولن ، مستفعلن مستفعلن ، فاعلاتن فاعلاتن و غیره...)نه‌اوزان‌مرکب (مفاعلن فعلاتن، مفعول فاعلات مفاعیل،مفعول مفاعلن مفاعیل ، و غیره...)

ولی عده‌ای از شاعران امروز در همان زمان‌که «فروغ» داشت شعرهای «تولدی دیگر» را می‌گفت،کناربرخی ازبدعتهای « نیما » ، بدعتهای دیگری‌معرفی‌کردند، این‌بدعتها عبارت‌بودند از: ۱ــ می‌توان طول شعرهای ساخته‌شده براساس ارکان مرکب را هم ادامه داد و از مصرعهای قراردادی شعرهای کهن تجاوزکرد. ۲ــ می‌توان به کل

وزن توجه کرد و نه اجزای آن، یعنی کل یك‌بند باید موزون باشد ، حتی اگر مصرعی ازهمان بند بایك وزن شروع شود ومصرعی دیگر با وزنی دیگر. ۳ـ می‌توان وزنها را مخلوط کرد ، منتها ملغمهٔ این وزنها، باید موزون باشد. ۴ـ می‌توان وزن یك‌مصرع‌را مخدوش کرد به‌سود نوآوری‌درزبان، به‌سود عاطفه و تفکر، وبه‌سود هماهنگی‌شکل زبان با محتوای آن.

شعرهای پایان (تولدی دیگر) فروغ و شعرهای «ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد»، از این‌چهار خصیصهٔ حاکم‌برشعر بسیاری‌ازشاعران جدی‌که دردههٔ چهل به‌شهرت شاعری ـ نه شهرتهای‌کاذب ـ رسیدند ، بسیار بهره برده‌است. می‌گوید:

چرا نگاه نکردم ؟
مانند آن‌زمان که مردی ازکنار درختان خیس‌گذر می‌کرد...
(ص ۳۲ ایمان...)

سطر اول را بر اساس «مفاعلن فعلاتن» تقطیع‌می‌کنیم ، ولی موقعیکه می‌رسیم به‌سطربعدی، چنداشکال پیدا می‌شود: «مانند آنزمان که» براساس «مفعول فاعلات»، «مردی از ك» براساس «فاعلات»، «نار درخ» براساس «مفتعلن» ، « تان خیس » براساس «فاعلات» و « گذر میکرد»، براساس «مفاعیلان»، یعنی اگر این رکن‌هارا بهم پیوندبدهیم چیزی بوجود می‌آید که از نظر وزنی ظاهراً مخدوش است، مفعول فاعلات فاعلات مفتعلن فاعلات مفاعیلان. ولی باید به‌چند نکته توجه کرد :

در شعر فارسی، مفعول فاعلات سالم است، فاعلات فاعلات

سالم است، مفتعلن فاعلات مفاعیلان سالم‌است، ولی مجموع اینها در یکجا ظاهراً مخدوش. این درصورتی‌است‌که انتزاعی فکر کنیم‌وبخود این سطر توجهی نکنیم، یعنی فروغ دریك سطر سه‌وزن‌را کنار هم می‌گذارد ، ولی ما اینهارا جدا جدا نمی‌خوانیم تا احساس کنیم که وزن دچار خدشه شده . همینکه می‌رسیم به‌فاعلات اول، وارد یك‌ریشهٔ وزنی جدید می‌شویم که بوسیلهٔ فاعلات دوم کامل می‌شود ، با در نظر گرفتن این سابقه‌که مفعول فاعلات خود سالم بوده است، همینکه مفتعلن را تلفظ‌می‌کنیم، فاعلات ما را باسلامت تمام به‌سوی مفاعیلان هدایت میکند. در نتیجه یك‌سطر فقط وزن ندارد، بلکه چیزی بالاتراز وزن دارد و آن هارمونی وزنی است. نوشتن «نت» چنین‌وزنی بسیار دشوار است و حتی بی‌اشتباه هم نمی‌تواند باشد. ولی‌کوششی بودکه من کردم و دیگران می‌توانند تکمیلش کنند،منتها باید به‌این نکته توجه کردکه شعر فروغ همیشه هم تقطیع‌پذیرنیست، و اصل‌ترکیب وزنها، همیشه درتمامی‌مصرعها صادق نیست. در دوسطربالا می‌بینیدکه سطر دوم طولانی‌تراز هرمصرع شعر کهن در اوزان مرکب است . ملغمهٔ وزنها، موزون است ، وبعلاوه وزن، به‌حرکتهای نثر نزدیك شده ، بی آنکه شعر، حرکات موزون خودرا از دست بدهد، علاوه براین، مجموع دوسطر، کل یك‌بند کامل‌را می‌سازد. حالا می‌توانید یك‌بند دیگررا بردارید و به‌هارمونی موجود در سطرها و هارمونی موجود در کل بند دست پیدا کنید:

چرا نگاه نکردم؟
انگار مادرم گریسته بود آن‌شب

آن‌شب که من به‌درد رسیدم و نطفه شکل گرفت
آن‌شب که من عروس خوشه‌های اقاقی شدم
آن‌شب که اصفهان پراز طنین کاشی آبی بود .
وآن‌کسی‌که نیمهٔ من بود، به‌درون نطفهٔ من بازگشته بود
و من در آینه می‌دیدمش
که مثل آینه پاکیزه بود و روشن بود
و ناگهان صدایم کرد
و من عروس خوشه‌های اقاقی شدم

(ص ۲۰ ایمان ...)

طبیعی است که «نت» این بند با «نت» قبلی فرق خواهد کرد، ولی در هرصورت نمی‌توان‌گفت که این شعرها بی‌وزن است. می ـ توان‌گفت که هارمونی این شعرها ـ البته از نظر صوری، ونه از نظر تصویری ـ نوعی هارمونی مرکب است . اوزان شکستهٔ درهم بسته ، ولی هماهنگ. و این برخورد باوزن درشعرهای «رؤیائی» ، «آزاد» ، «آتشی» دیده می‌شود ومن دربرخی شعرهای ناچیزم در دههٔ گذشته ، علی‌الخصوص در «مصیبتی‌زیر آفتاب» و «گل برگسترهٔ ماه»،به‌این نوع هارمونی توجه داشته‌ام، که جای بحثش اینجا نیست.

۳ ـ فروغ در شعر « ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد » مـرثیهٔ بشریت امروز را سروده است. آینده تاریك است، فصل سردشروع می‌شود، رویش «آن دو دست جوان»با یك «شاید» تعلیق به‌محال‌شده، ولی آیا واقعاً چنین‌است؟ آیا می‌توان به‌این تعلیق به‌محال تن در داد؟ این‌نکته‌را بپذیریم که فروغ، شاعری‌است برخاسته‌ازقلب طبقهٔ متوسط، و معلق بین این‌فکر که آیا با ارزشهای نخبگان، بر ارزشهای نخبگان

ناله و زاری کنیم؟ و این‌فکر،که‌به‌جمع طبقات پایین‌تر بپیوندیم وشاید در وجود آنها بدنبال فصلی گـرم باشیم؟ طبقهٔ متوسط، و روشنفکر ، می‌تواند به‌سرنوشت طبقات پایین بی‌اعتنا باشد، بخورد و بیاشامد و واسط معاملهٔ استثمار بین بورژوازی و طبقات پایین باشد (بورژوازی درحال تکامل)؛می‌تواند علاوه برمحاسن! فوق، طبقات پایین را هـم به‌بی‌اعتنایی تشویق کند تا استثمار در وخیم‌ترین شکلش بـروز کند (فاشیسم درحال تکامل) ؛ ویا می‌تواند هرچه راکه یاد گرفته، علیه تمام ارزشهای طبقهٔ متوسط بکار ببـرد، طبقهٔ متوسطرا با ارزشهای کمال مطلوب طبقات پایین آشناکند، طبقات پایین ومتوسط را علیه‌واسطگی طبقهٔ متوسط و استثمار بورژوازی بسیج‌کند وبدین‌وسیله‌باجریان تاریخ به‌همگامی برخیزد.

«فروغ» در شعر «دلم بـرای باغچه می‌سوزد» ارزشهای طبقهٔ متوسط را بیان میکند:

پدر می‌گوید :
« از من گذشته است
من بار خود را بردم
و کار خود را کردم »
و در اتاقش ، از صبح تا غروب
یا شاهنامه می‌خواند
یا ناسخ‌التواریخ
پدر به‌مادر می‌گوید :
« لعنت به‌هرچه ماهی و هرچه مرغ
وقتی که من بمیرم دیگر
چه فرق می‌کند که باغچه باشد

یا باغچه نباشد
برای من حقوق تقاعدکافیست.»

مادر تمام زندگیش
سجاده‌ایست گسترده
در آستان وحشت دوزخ
مادر همیشه در ته چیزی
دنبال جای پای معصیتی می‌گردد
و فکر می‌کند که باغچه را کفر یك گناه
آلوده کرده است
مادر تمام روز دعا می‌خواند
مادر گناهکار طبیعی است
و فوت می‌کند به تمام گل‌ها
و فوت می‌کند به‌تمام ماهی‌ها
و فوت می‌کند به خودش
مادر در انتظار ظهور است
و بخششی که نازل خواهد شد.
. . . . . .
برادرم به فلسفه معتاد است
برادرم شفای باغچه را
در انهدام باغچه می‌داند.
او مست می‌کند
و مشت می‌زند به‌در و دیوار
و سعی می‌کند که بگوید
بسیار دردمند و خسته و مأیوس است
او ناامیدیش را هم
مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندك و خودکارش
همراه خود به کوچه و بازار می‌برد

آنقدر کوچك است که هرشب
در ازدحام میکده گم می‌شود.

و خواهرم ...
. . . . . .
او خانه‌اش در آن‌سوی شهر است
او در میان خانهٔ مصنوعیش
با ماهیان قرمز مصنوعیش
و در پناه عشق همسر مصنوعیش
و زیر شاخه‌های درختان سیب مصنوعی
آوازهای مصنوعی می‌خواند
و بچه‌های طبیعی می‌سازد
او
هروقت که به‌دیدن ما می‌آید
و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود
حمام اذکلن می‌گیرد
او
هروقت که به‌دیدن ما می‌آید
آبستن است.

(ص ۴۱ تا ۵۲)

فروغ به‌تدریج و با یك رئالیسم پیشگویانه باغچه را تبدیل به‌جامعهٔ شهری‌می‌کند، جامعه‌ای‌که اکثر افراد آنرا طبقهٔ متوسط ازنوع همان پدر ومادر و خواهر وبرادر تشکیل می‌دهند؛و بعد می‌گوید: «و فکر میکنم که باغچه را می‌شود به‌بیمارستان برد.» وانگار می‌خواهد بیماران شهرنشین را به‌بیمارستان ببرد، ولی‌تمام تصاویرفقط اضمحلال و زوال و تباهی را نوید می‌دهد، انگار تمام ارزشهای بشری ، همین

ارزشهای خانوادهٔ متوسط است. تنهـا در شعر «کسیکه مثل هیچکس نیست»، فروغ با رئالیسم طنزآمیز و پیشگویانهٔ خـود، امید موقعیت جدید را می‌دهد. در این‌شعر، فروغ به‌آفتابی از نوع دیگرمی‌پیوندد و این‌طور به‌نظر می‌رسدکه به‌رغم طنز ویرانگرش، بدنبال فصلی‌گرم است .

ولی مطالعهٔ شعر فروغ نشان می‌دهدکه او هرگز نتوانست ازین تعلیق و نوسان بین دوتعلق خـاطر، یکی تعلق به‌بالا و دیگـری تعلق به‌پایین، بروسواسهای طبقه‌ای که از میان آن برخاسته بود فائق آید و تکلیف خود را باخود یکسره‌کند.ارزشهای او، بیشتر ارزشهای‌طبقات بالاست. ولی هرقدر به‌پایان شعرهایش نزدیك می‌شویم او را در حال تأمل دربارهٔ سرنوشت طبقات پایین می‌بینیم . و شاید اگـر می‌ماند ، گرایش خود را بدل به پیوستن کامل می‌کرد و افسوس کـه نماند و نپیوست ، وتنهابه‌خاك پیوست. وشعرفارسی هنوز داغدار اوست.

بی‌همگان بسر شود ، بی‌تو بسر نمی‌شود
داغ تو دارد دل من، جای دگر نمی‌شود
(نگین – تیر ۵۸) ۲۰–۱۱–۵۲

سیاوش کسرائی

یك شاعر بی‌ریشه

مضمون چهارده‌ساله‌ای وجود دارد برای «کسرائی» که از هر جای شعرش سرك می‌کشد و خودی می‌نماید.

و این مضمون چهارده‌ساله عبارت‌است از ایـده‌آل و خیالی ، ساخته و پرداخته از تمثیل‌هائی چون کبوترهای عزیمت‌کرده، پرستو-های کوچ‌کرده و باز نگشته، دماوندی‌های از جاکنده شده، شب‌های به‌روز نیامده ، ظلمت‌های‌به‌روشنی نیانجامیده ، درخت‌های خشك‌شده و مزارع بدل‌گشته به نمکزار ، برادرهای دشمن گردیده و شاعـرهای به پستی گراییده و چشم‌های شسته به بخور افیون ، فـاتحان شکست خورده ، فاتحان قلابی و حقیقت‌های مجعول بـرمسند نشسته؛ و تمام اینها با سماجتی وحشتناك در تمام قطعات کتاب‌هـای کسرائی به رخ کشیده شده. این‌مضمون فکر و ذکر شاعراست و در برابر آن نوعی امیدواری نیز هست‌که ازپس هرشب ظلمانی، روشنایی روزی‌هست،

و بزکم نمیر، که بهار می‌آید، ومردم بره‌صفت بدانیدکه آن‌سوی‌سکه بزودی روخواهدکرد! و ما درنیمکرهٔ روشن این ارض‌ظلمانی‌زندگی خواهیم کرد!

به‌صحت و سقم این امید ونومیدی کاری ندارم، ولی بساید از کسرائی بپرسم: آیا تحمیل‌کردن این حرفها بر گردهٔ شعر ـ و آنهم همیشه ـ کار درستی است؟ زیرا این مضمون گاهی چنان دست و بال کسرائی را بسته است‌که این سخن از «هنگام هنگامه‌ها»یش رسماًدر بارهٔ شعر خودش صادق‌است‌که «... تگرگ جوانهٔ کلمات‌را پیش‌از شکفتن درهوا می‌زند ...» وکسرائی با وجود آنکه گاهی استعدادی درخشان برای توصیف سطح واقعیت زندگی نشان می‌دهد، ولی قامتش‌را کاملاً راست نمی‌کند وشعرش را درقالب دید اجتماعی خاصی محدودمی‌کندکه نه اجتماع را به‌تمامی درآن محدود می‌توان‌کرد ونه شعررا ، چراکه هردو چنان سیال وگریزنده هستندکه از دیوارهای هر سرحدی می‌گذرند ودر آن‌سوها رسوخ پیدا می‌کنند.

چهره‌های مختلف این‌مضمون محدود مکرر را قبلاً نشان‌بدهم، چراکه‌بدون فهم‌آن، شاعررا کلی‌باف‌تر از آنچه هست پیش‌روی‌خود مجسم خواهیم کرد:

۱ ــ چه فایده
عبور ماه و آفتاب را
برای اختر بداختری
که زیست می‌کند ورای آفتاب و ماه

«غربت»

۲ ــ در کنار او
بی‌نوازش‌های دست مهربار او
من زمین باطلی هستم
خاك پرت افتادهٔ سر در گلی هستم
سر به‌سر خاموش
ساحلی هستم

«زمین باطل»

۳ ــ دریغ
ستارگان کبوتران بی پیام و بی‌برند
هنوز ازکنار این دریچه من درانتظار
به‌آسمان نگاه می‌کنم

«کبوتران قاصد»

۴ ــ لانه‌ام در باغ صیاد است
بشنوید ای تندرایان تن آسوده
سینه‌ام در هر دمی آماجگاه تیر بیداد است.

«گل و بلبل»

این چهار مثال را ازکتاب « با دماوند... » انتخاب کرده‌ام، ولی به‌راحتی می‌توان دهها مثال از «آوا» و «خون سیاوش» داد و نیز از «آرش کمانگیر»که خود همین مضمون است، با دیدی کلی‌تر ، گسترده در سطرهای بیشتر، که حرفش‌را در مقالهٔ بعدی آورده‌ام ودر اینجا فقط اشاره‌کنم‌که هم «آرش کمانگیر» وهم شعرهای کتاب‌های دیگر کسرائی از عدم فشردگی زبان، تصویر، و بویژه استعاره، رنج می‌برند و شعر کسرائی بطورکلی اغلب سست است؛ و البته علتش این‌است که تخیل کسرائی منتهای‌فشردگی خود را در زبان منعکس نمی‌کند، وکلی‌بافی او از همین جاست.

اتفاق افتاده‌است که دربین شعرا، یك مضمون بیش از هر مضمون دیگر تخیل شاعری‌را بخود مشغول کند. این مضمون، گاهی دملی‌است درشت در وسط سینه که قلب را سخت می‌آزارد و شعر نیشتری است تا آن عقدهٔ بی‌رحم شیطانی سربگشاید و ماهیت خـود را نشان دهد. ولی آیا در مورد کسرائی نیز همین‌طور است؟ این مضمون «کسرائی» خیلی از خـود او دور است و کلی بافی «کسرائی» از اینجا نـاشی می‌شود که «کسرائی» به‌تجربه دربارهٔ مضمون مورد نظر خـود حرف نمی‌زند، این مضمون در ضمیر ناخودآگاه او رسوب نکـرده است، بلکه گویی کسرائی، آنچه را که از دور شنیده است، درشعرش به‌مردم تحویل می‌دهد، نه‌آنچه راکه از نزدیك تجربه کرده است؛ طوریکه گویی کسرائی وضع مردم «اعماق»، مردم واقعی‌را، از زبان کلفت‌و نوکری شنیده است و البته اشکی‌هم نثار آن شنیده‌ها کـرده است، ولی آیا خود او یکی‌از آن مردم «اعماق» هست یا نیست؟ فرقی که‌بین «شاملو» و کسرائی‌هست، این است که شاملو ازچیزهایی حرف‌می‌زند که با آنها آشنایی دست‌اول دارد و کسرائی از همان چیزها حـرف می‌زند، منتها بدون وقوف دست اول. نتیجه‌اش دوچیز است: اول اینکه تجربهٔ دست دوم شاعررا به‌سوی کلی‌بافی می‌برد؛ و ثانیاً تخیل که براساس جز به‌جز کار می‌کند و برای خودش کلیت و جـامعیتی براساس تجربه‌های دست‌اول بنا می‌کند، رو به‌سستی وضعف می‌نهد و زبان در چهارچوبهٔ محدود و نحیف و نازك‌نارنجی کلام به اصطلاح فاخر اشرافی می‌مانـد. (مقایسه بین شاملو و کسرائی را فقط از نظر روشن‌شدن مطلب دادم، نه‌از این‌نظر که این دوشاعر باهم قابل مقایسه

هستند.)

از اینها که بگذریم باید به‌پنج موضوع اساسی درشعر کسرائی اشاره کنیم:

الف ـ گاهی ذوق کسرائی، بازاری و تجمل‌پسند وزیورطلب است. کسرائی باید یك کمی خودرا جمع‌وجور کند تا از ابتذال دور بماند. مثلاً گفتن‌چنین بندی از شعری به‌نام «طرح» در حدهیچ شاعر جدی نیست:

برق نگاه آینه از کیف او رمید
ماتیك تند او
گل کرد ناگهان
در باغ دستهایش و پر ریخت بر لبش

وگاهی سستی عجیبی برشعر کسرائی حکمفرما است که توأم با آن کلی‌بافی، دیگر غیرقابل تحمل می‌شود، بویژه که دیگر از روح شعر واقعی خبری نیست.

من به‌جان کندن
با مشقت، بی‌صدا، ترسان
هرشب از دیوار مردم می‌روم بالا
می‌خزم بربام‌های پست
می‌دوم در سایهٔ دیوار
می‌گریزم درپناه شیروانی‌ها ...

«دزد»

ب ـ شعر کسرائی به‌عنوان شعر واقعی، شعر تك‌سطری وتك‌بیتی است؛ اصولاً اغلب شاعرانی که همان ظرفیت رمانتیك ـ خواه

عاشقانه و خواه اجتماعی ـ را دارند، شاعران تك‌بیتی و تك‌سطری هستند. در این تك‌بیتی‌ها، همانطورکه در تك‌بیتی‌های شاعران مکتب هندی می‌بینیم ، تصویری بوجـود می‌آید ، تکامـل پیدا میکند و تمام می‌شود. چند مثال می‌دهم با ذکراین نکته‌که این قبیل مثالها چندان‌هم کم نیستند :

۱ ــ در شام سرخ پوش
پائیز برگ سوخته می‌ریخت در هوا

«در آستانه»

۲ ــ قلمستان تنهاست
با کلاغان حریصی که بر انگشتانش
میوهٔ پائیزند

«حاصل»

۳ ــ پرندهٔ نور
در کدام مشت بسته زندانیست ؟
و فلز آفتاب
در خون چه‌کسان زنگ می‌خورد ؟

«هنگام هنگامه‌ها»

ج ـ بعضی ازشعرهای کسرائی تحت‌تأثیر نیما ودیگران‌است. هنوز موقعیکه کسرائی از « فعلاتن فعلاتن ... » و یا «مفعول فاعلات مفاعیل...» استفاده می‌کند ازتأثیر نیما خودرا نرهانده‌است؛ درحالیکه این وزنهای مألوف و مأنوس ومتناسب باروح زبان فارسی، در دست شاعران معاصر دیگر قابل انعطاف‌تر از زمانی شده‌اند که نیما از آنها استفاده می‌کرد. مثالهایی می‌دهم:

۱ ــ بدرنگی ، کمکی کن عابر !
کز هراسش برهانی شاید
چشم او گرچه فرورفته به‌خواب
پای تا سر همه چشمی است‌که ره می‌پاید

« بیدار خواب»

۲ ــ هرچه برحاصل اندیشهٔ نوکاشته‌ام می‌نگرم
هرچه در خاطر خود می‌پویم
«قلمستان تنهاست»
باز افسوس‌کنان می‌گویم

«حاصل»

۳ ــ رم می‌کند ز جا
ور می‌جهد به‌پا
در خش‌خشی‌که باد در آن بیشه می‌کند
تصویرهای آینه آشفته می‌شوند
بعد از کمی درنگ
اندیشه می‌کند

«خر در چمن»

د ـ وصف در شعرکسرائی گاهی دقیق است و این البته چیزی است تاحدی تازه. این قبیل وصف‌ها تحت تأثیر داستانهای رئالیستی هستند ویا تحت‌تأثیر شعری دوراز نهضت‌های پیچیده شعری‌قرن‌بیستم. کسرائی اهل دادائیسم ، سوررئالیسم ، فرویدیسم ، اگزیستانسیالیسم وغیره نیست . و اصولاً با فرهنگ ـ خواه غربی و خواه شرقی‌ـسر و کاری‌ندارد؛ و صریحاً می‌توان‌گفت‌که فرهنگ در هیچیك ازشعرهای او منعکس‌نیست؛ وکسرائی اصولاً اهل جدالهای عمیق‌درونی‌نیست،

طوریکه کاملاً آدم بی‌عیب‌ونقصی به‌نظر می‌آید. آنقدر خوشبین است که بدبینی و حس جلوه‌های عمیق و درون‌بینانهٔ زندگی برایش مطرح نمی‌تواند بود. از سوی دیگر کسرائی کوچکترین بویی از عرفان کهن فارسی نبرده است. گاهی شعار دادن چنان چشم اوراکورمی‌کند که خبری ازشعر واقعی نمی‌توان سراغ کرد؛ آن حالت تمکین و آن حالت تشنگی برای تسکین‌راکه شایدبزرگترین خصایص عرفان شرق باشند، در او نمی‌توان یافت. کسرائی از هرسو کـه بنگرید بی‌ریشه است و به‌همین دلیل شعرش دربسیاری موارد سست و سطحی وبی‌پایه است.

با وجود این، قدرت توصیف دقیق، البته در سطح - یعنی فقط توصیف خصوصیت فیزیکی و جسمانی‌اشخاص و اشیا - گاهی در کسرائی هست‌که به‌نظر چندان هم بد نیست و با درنظر گرفتن اینکه کسرائی شاعری است عاری از قـدرت جهان‌بینی عمیق، وشخصی است بدون ذهنیت پرتحرك، نمونه‌هایی از آن توصیف دقیق را اینجا می‌دهم:

۱ ــ روی یابوهای مردان نمدپوش خموش
از میان ابروهاشان انبوه و سیاه
با بخاری‌که ز گرد سر یابوها برمی‌خیزد
تندی گردنه را می‌یابند.
و زنان
کودکان را همچو گوژی اندر پشت
بسته در چادر شب
به‌کف خوابی سنگین و غمین می‌سپرند

«در راه»

۲ ــ از بلندی‌ها بهتر پیداست
قامت در غضب افتادهٔ طوفان در دشت

«در راه»

این‌قبیل توصیف‌ها اغلب‌یادآورقصه‌های رئالیستی‌شوروی‌است.

هـ - از اینها که بگذریم، باید بگوییم که بعضی از شعر های کسرائی کامل است و بی‌نقص؛ و زبان، گاهی صاف است و خشن و روشن. این‌قبیل قطعات است‌که شاید کسرائی‌را به‌سوی آینده‌ای‌بهتر می‌برند. کمال، مثل همیشه‌درمورد شاعرانی‌که از قدرت تخیلی‌چندان قدرتمندی برخوردار نیستند (و کسرائی از این گونه شاعران است) در شعرهای کوتاه دیده می‌شود. این‌کمال‌گونه در «غزل‌برای‌درخت» به‌خوبی به‌چشم می‌خورد ولی در این شعر زبان از خوشگلی و زینتی غیرواقعی برخوردار است؛ و درآن باز هم، موضوع فرار از واقعیت شاعران‌رمانتیك دیده‌می‌شود. شعری‌که برای حسن‌ختام‌انتخاب کرده‌ام گرچه از تأثیر حتمی«نیما» برخوردار است ولی ازواقع‌گرایی‌ویژه‌ای حکایت میکندکه شاید آیندهٔ کسرائی درآن باشد:

سمج اندیشهٔ موذی فعلی است
کز سر من گوئی
سر پرواز ندارد هرگز
و من کم‌طاقت
هرچه می‌گویم و می‌رانمش از راه دگر می‌آید.
در چنین خشك هوا
کز تف داغ دمش
هر خیال خامی پخته نماید به‌نظر،
با چه سنجم آخر فکرم را

یا که آخر به‌چه تدبیری من
تن رها دارم از آزارش ؟

«مگس»

آرش کمانگیر

۱

قصهٔ «آرش کمانگیر» ، قصه‌ای است حماسی، و از نظـر اصول حماسه‌سرایی ، قصه‌ای است بسیار منطقی، ولی تردیدی نیست که این قصه فقط یك افسانه است وهرگز عملاً به‌این شکل اتفاق نیفتاده‌است. این قصه، انعکاس آرزوهای ملتی است در وجود قهرمانی‌ملی. تااینجا تردیدی نیست که قصه، حماسی‌است، ولی ارائهٔ قصه توسط«کسرائی» دارای ویژگی‌های حماسی نیست.

نوشتن حماسه ، زبان و بیانی حماسی می‌خواهد و نوعی نیرو وکشش حماسی که همه چیزرا باقدرت به‌یکدیگر پیوند دهد . بـرای نوشتن حماسه، نفسی حماسی لازم‌است، حماسی بودن قصه‌کافی نیست و شاید حتی مهم‌هم نیست. باید آدمی که روح و نفسی حماسی دارد، حماسه بنویسد ، نه شاعری که در بارهٔ اجتماع ، احساساتی ورمانتیك می‌شود .

مثلاً موقعیکه کسرائی پس از رجز خوانی آرش ـ کـه بیشتر شباهت به‌شعارهای ایدئولوژیك دارد تا رجـزهای اصیل ـ می‌خواهد قصهٔ حماسی آرش‌را به‌اوج برساند، عملاً از روبروشدن با اوج رو ـ گردان می‌شود وفقط به گفتن حالتی رمانتیك اکتفا میکند:

آرش ، اما همچنان خاموش ،
از شکاف دامن البرز بالا رفت .
وز پی او ،
پرده‌های اشك پی در پی فرود آمد.

۲

حماسه می‌تـواند خصوصیات دراماتیك پیدا کند ، مخصوصاً حماسه‌ای که با افسانه‌های اساطیری و ابتدایی مثل «آرش کمانگیر» سروکار دارد. چه‌مانعی داردکه گفتگوهای حماسی در منظومهٔ حماسی گنجانده شود، مثل گفتگوهایی‌که در شعر «مرغ‌آمین» نیما بکار رفته است؟ (گرچه این گفتگوها بیشتر جنبهٔ اجتماعی دارند.)یکی دو تکه گفتگوکه در «منظومهٔ آرش کمانگیر» کسرائی آمده‌اند بطرزی بسیار ناشیانه به بقیهٔ شعر وصله شده‌اند ، درحالیکه گفتگو باید طبیعت گفتار را از دست ندهد.

ضمناً خصوصیات ظاهری و روحی پیرمرد قصه‌گو چندان‌معلوم نیست و «آرش» کسرائی،قهرمانی‌است‌که به‌شکلی رمانتیك‌واجتماعی رجز می‌خواند ، بجای‌آنکه ذاتاً یك قهرمان رجزخوان باشد.

مجو ئیدم نسب ،ـ
فرزند رنج و کار
گریزان چون شهاب از شب ،
چو صبح آمادهٔ دیدار.

۳

شعر اجتماعی ، بویژه حماسی اجتماعی،چیزی نیست‌که در آن انسان با قلمبه‌گویی شعار دهد ویا فکری‌را که کاملاً خصوصیات نثری دارد، به‌صورت شعردرآورد. اغلب قسمتهای «آرش کمانگیر» کسرائی شباهت به‌یك انشای منظوم دارد. سمبولها فوق‌العاده کلی است و اگر وزن را ازشعر بگیریم، چیزیکه ازمحتوای مطلب می‌ماند، یك‌سرمقالهٔ بسیار ساده دربارهٔ قصهٔ آرش اسـت بـا نتیجـه‌ای اجتماعی.

حماسه در مرحلهٔ اول باید سر و کار داشته باشد بـا سرنوشت عمومی انسان؛ بعد باید با سرنوشت قوم وقبیله ونژاد و اجتماع خاص سر و کار پیداکند و سرنوشتی فردی‌رابه‌عنوان قهرمان دربرابرمصیبتی خارق‌العاده قرار دهد. «کسرائی» ، سرنوشت عمومی انسان را بکلی نادیده می گیرد ؛ سرنوشت قوم و قبیله و نـژاد و اجتماع‌را بـا شعار برگزار میکند؛ و سرنوشت قهرمانش را در برابر مصیبتی بزرگ بـا بینشی‌کلی بررسی میکند. مثلاً ببینید آرش چگونه دربرابر بزرگترین مسألهٔ حیاتی انسان، کلی‌بافی میکند وچگونه دربارهٔ موضوعی‌بزرگ، مثل شاگرد مدرسه‌ها داوری میکند:

«پیش می‌آیم.
دل و جان‌را به‌زیورهای انسانی می‌آرایم.
به‌نیروئی که دارد زندگی در چشم و در لبخند،
نقاب از چهرهٔ ترس‌آفرین مرگ خواهم کند.

۴

کسرائی در اغلب اشعار کوتاهش و نیز در «آرش کمانگیر» همیشه امیدوار است به‌سپیده دم، به‌آینده، به‌روز و روشنایی، بی‌آنکه ماهیت شب و تاریکی و گذشته وحال‌را روشن کند. در حالیکه به قول «شلی» شاعر انگلیسی: «زمان‌حال مثل دانه‌ای است که در آن وجود درخت آینده پنهان است.» نخست باید آن دانه را دید و درك کرد و فهمید که طبیعت آن‌دانه چیست؟ آیا دانه نخلی خواهدشد ویاحنظلی، سیبی خواهد شد و یا بادام تلخی؟آینده‌ای که کسرائی از آن‌صحبت میکند، آیندهٔ موهومی است و از آنجاکه او نمی‌تواند شب حاضر را درك کند، چگونه می‌تواند پیشگوی آینده‌ای نیامده وموهوم باشد؟

نیما گفته است که باید خودرا به‌جای شاعری که ازش صحبت می‌کنیم، بگذاریم تا بفهمیم او چه می‌خواهد بگوید. به‌گمانم کسرائی می‌کوشد شاعری اجتماعی باشد ومی‌خواهد در چارچوبهٔ ایدئولوژی خاصی، جهان‌بینی اجتماعی خود را عرضه کند. گرچه من بااین نوع محدود کردن شعر در قالب ایدئولوژیهای اجتماعی مخالف هستم ولی می‌خواهم دربارهٔ کسرائی در موقعیتی که او هست داوری کنم

نه درموقعیتی که من خود هستم ویا انتظار دارم کسرائی باشد.

به‌همین دلیل شکست وموفقیت کسرائی درهدفی که من از او ممکن است انتظار داشته باشم، ازنظر من زیاد مهم نیست. آنچه‌برای من مهم‌است، این‌است که کسرائی در هدفی که خود برای‌خودانتخاب کرده است، شکست می‌خورد، زیرا بجای آنکه فلسفه‌ای تاریخی، اجتماعی یا حیاتی‌را ارائه دهد، دربارهٔ تاریخ و اجتماع وحیات بشر، شعار می‌دهد و شاعر خوب اصلاً لازم نیست که شعار بدهد.

۵

یکی دیگر از عیب‌های بزرگ «آرش کمانگیر»،نبودن تداوم در آغاز سطرهای شعر ازنظر وزنی است. گاهی، سطرهایی از شعر کسرائی با «فاعلاتن» شروع می‌شود وگاهی با «مفاعیلن». بعضی از سطرهایی‌که برای رجز آرش تخصیص داده شده، یا سطرهایی‌که برای توصیف وضع قهرمانها و حالات آنها سروده شده‌است، از نظروزنی دچار دوگانگی است و این برای کسی‌که می‌خواهد حماسه‌سرایی کند، عیب بزرگی است.

کسرائی از «اعماق» اجتماع بی‌رنخاسته است و به همین دلیل حرفهایش دربارهٔ زندگی مردم «اعماق» سخت تصنعی و قلابی به‌نظر می‌رسد. بینش اجتماعی خاصی که کسرائی می‌خواهد عرضه کند ودر عرضه‌کردنش شکست می‌خورد ـ ازطرف شاعر درك شده وحس‌شده نیست. زبان وبیان کسرائی اشرافی است و بر ادبیات اشرافی گذشتهٔ

شعرفارسی تکیه دارد. این زبان وبیان از زبان مردم عادی این روزگار که باید پیام اجتماعی شاعرانی چون کسرائی‌را بفهمند (ویا کسرائی می‌خواهدکه آنها بفهمند) دور است؛ وبه‌همین دلیل ، غـم و شادی ، نومیدی و امیدواری و شب وروز و تاریکی و روشنایی شعر کسرائی سخت غیرقابل لمس وقلابی است. کسرائی شاعری صمیمی نیست.

با وجود این نمی‌توان سطرهـای درخشان شعر کسرائی را در شعرهای کوتاهش ونیز در منظومهٔ آرش کمانگیر نادیده‌گرفت. او در بعض حالات وصفی تاحدی غنی‌است، گرچه این‌حالات وصفی هم با زبانی اشرافی بیان شده‌است. مثلاً:

آسمان الماس اخترهای خود را داده بود از دست
بی‌نفس می‌شد سیاهی در دهان صبح ؛
باد پر می‌ریخت روی دشت باز دامن البرز .

و یا این سطر از منظومهٔ «آرش کمانگیر» که تا حدی زیباست:

جنگلی هستی تو ، ای انسان !

کلمات زبان فارسی در شعر کسرائی به غـربال ذهن اشرافی کسرائی بیخته شده‌اند و موقعیکه این قبیل کلمات برای بیان حالاتـی غیراشرافی بکار می‌روند سخت ناجور به‌نظر می‌رسند. کسرائی ، از آنجاکه محیطی راکه درباره‌اش شعرمی‌گوید ، درك نمی‌کند، بلافاصله متوجه‌آینده‌ای می‌شودکه هم برای خودش وهم برای‌خوانندهٔشعرش، جزو موهومات است. شاعر امروز نخست باید دربرابر محیط امروز احساس مسؤولیت بکند وپس‌از آنکه محیط خود را بخوبی فهمید ، به‌پیشگویی آینده برخیزد .

فریدون مشیری

شاعری ، کلی‌باف ، تنبل و احساساتی

۱

قلم منتقد این روزگار باید دربرابر ذوق‌هـای پلید و منحرف ، پست و پست‌کننده، مبتذل و مبتذل‌پسند ، سهل‌گیر و سهل‌آموز، سمت بگیرد و بکوشدکه اذهان مردم‌را ازکجروی‌های سلیقه بپیراید؛ سلاح توسعه‌طلب کجروان را ازآنها بگیرد و آنها را نخست در سنگرهای تدافعی قرار دهد و بعد قلعه‌هایشان را تسخیرکند و سرجایشان بنشاند. وظیفهٔ منتقد در این موقعیت ویرانگری است؛ ویران کردن ذوق پست ومیل به‌سلیقه‌های کج و عقب‌مانده و ریشه‌کن کردن تمام عواملی‌که سطح توقع هنری مردم‌را پایین می‌آورند و به‌آنها می‌آموزند که از هرچه مشکل است، وحشت‌کنند؛ تنها به‌دلیل آنکه برای‌فهم‌مشکلات، همت وپشتکار و بینش ودقت لازم است .

۲

شعر مشیری از این‌نظر هدف این قلم است؛ بدلیل اینکه اولاً شعرش‌را جوان‌ترها (دختران وپسران دانش‌آموز وحتی‌گاهی‌دانشجو) بیشتر می‌خوانند؛ وچنین شعری‌را چنین اشخاصی یانباید بخوانند ویا اگر خواندند درهمان نخستین برخورد بفهمندکه باشاعری‌کلی‌باف ، سهل‌گیر و رمانتیك و احساساتی سر وکار دارند که عاری از هر نوع بینش شعری ، اجتماعی و جهانی است. این جوانها و جوانترها باید چیزی بخوانند باب‌دندان همت‌وشعور وفهم‌ونیروی‌کشف ودریافتشان، و باید در زمینهٔ شعر قدرت روبرو شدن با شعر اصیل این روزگار را ــ هرقدر هم‌که این‌شعر دربرخوردهای نخستین دشوار به‌نظر آید ــ در خود بپرورانند.

ثانیاً با خواندن شعرمشیری، ذوقی عقب‌مانده (یعنی‌ذوق‌مشیری) اشاعه پیدامی‌کند. جوانها و جوانترها گمان می‌کنندکه این‌شعر،شعری است اصیل؛ و تصور می‌کنند که سرودن سه‌چهار چهارپاره در بارهٔ معشوق،پدر، ماه ومی و ابر، یعنی‌منتهای قدرت شاعری؛ وبدین‌ترتیب به‌خود زحمت خلق اثر اصیل هنری‌را نمی‌دهند. درنتیجه نه‌فقط سطح شعور شاعرانه‌دراجتماع به‌ابتذال وپستی می‌گراید، بلکه آفرینش‌امری می‌شود عادی وپوشالی وبی‌دردسر که هر ازراه‌رسیده‌ای به آسانی می‌تواند بدان دست بزند.

۳

سطح سواد مردم ایران پایین است وگاهی اصلاً سوادی وجود ندارد و سطح فهم مردم‌نیز به‌نسبت تعداد باسوادها و بی‌سوادهاست. به همین‌دلیل‌اگرمردم به شعری روی‌آوردند و احیاناً آنرا پسندیدند و حتی‌گاهی سینه به‌سینه نقلش کردند، دلیل اصالت و بزرگی آن شعر نخواهد بود. شاعرکسی نیست‌که شعرش را تا سطح فهم عوام پایین بیاورد؛ بلکه او نهایت ارفاقی‌که درحق مردم می‌تواند بکند، این‌است که ذوق‌مردم‌را تاسطح قدرت‌های شعری‌خود تربیت‌کند وسطح‌آنرا همیشه بالاببرد.تنها بدین‌ترتیب ذوق عمومی، جهش و تکامل و تکوین پیدا خواهدکرد.

شعر مشیری ذهن شعرخوانان‌را به‌تنبلی وکاهلی‌دعوت می‌کند و درهمان برخورد نخستین، ذوق پایین شاعر را لو می‌دهد و دیگر لازم نیست برای فهم استعاره، سمبول، تشبیه یا اسطوره‌ای به‌خود زحمت بدهیم. کلی‌بافی، سهل‌انگاری، احساس‌های دروغین و گریه‌های خنده‌انگیز دربرابر آدم رژه می‌روند وناگهان خوانندهٔ تیزبین می‌بیندکه از خواندن شعرهیچگونه لذتی نبرده است وهیچ چیز اورا به‌سوی‌کشف وشهود در طبیعت و یا تغییر و دگرگونی در زبان دعوت نمی‌کند : مثال‌هایی می‌دهم از چهار قطعه شعرمشیری از کتاب «ابر و کوچه» . این چهارقسمت، مطلع‌های چهار شعر مختلف این‌کتاب است:

سراپا درد افتادم به بستر
تب تلخی به جانم آتش افروخت

دلم، درسینه طبل‌مرگ میکوفت
تنم،ازسوزتب‌چون‌کوره می‌سوخت

«قطعهٔ بابا لالانکن»

خلوتی بود و در پناه سکوت
یکدگر را نگاه می‌کـردیم .
بـه تمنای اولین بـوسه ،
هر دو شرم از گناه می‌کردیم
مست از بـادهٔ سکوت و نگاه
فرصتی را تباه می‌کردیـم .
حرف‌ها برزبان و لب خاموش

«قطعهٔ گناه»

طبیبان را ز بالینم برانید !
مرا از دست اینان وارهانید !
به‌گوشم،جای‌این‌آیات‌افسوس ،
سرود زنـدگانی را بخوانید

«قطعهٔ صفیر»

ای ستاره‌ها ، که از جهان دور ،
چشم‌تان به‌چشم بی‌فروغ ماست !
نامی از زمین و از بشر شنیده‌اید ؟
در میان آبی زلال آسمان
موج دود و خون و آتشی ندیده‌اید ؟

«قطعهٔ از خدا صدا نمی‌رسد»

در هیچکدام از این چهار مطلع ، استعاره، تشبیه و تمثیلی کـه زندگی امروز را تصویر کرده باشد وجود نـدارد وشعر به‌جای آنکه بوسیلهٔ تصویر دادن، حسی وغیرمستقیم شده‌باشد،عاری ازهرنوع‌بینش

تخیلی است؛ نه از نیروی جوشان خلاقیت در آن خبری هست و نه از وضع وحال زمانه. شعر متعلق به‌شاعری است متفنن که شعر می ـ گوید تا مردم بدانندکه شاعر است وبالاخره خـوب، این وجه‌امتیازی هست، نیست ؟

۴

در مورد مشیری بایدگوینده شعررا از شعرش‌جداکرد؛ به‌دلیل اینکه‌مشیری‌آدمی است‌صمیمی ومهربان؛ ولی‌شعرش‌سخت‌احساساتی و سطحی وآبکی‌است. درشعر مشیری، نیروی‌تخیل «شاعرانه!» است ولی بمعنای خیلی عوامانه و مبتذل‌کلمه؛ همانطوری‌کـه می‌گوییم فلان منظره ، فیلم یا رفتار انسانی شاعـرانه است ، ولی می‌دانیم کـه هیچیك ازآنها شعرنیست. دراین‌قبیل موارد،کلمهٔ «شاعرانه»را به‌معنای «رمانتیك» و به‌معنای تغزلی غیرشعری بکار برده‌ایم، وچون آن‌منظره، فیلم یا رفتار، احساسمان را فقط در سطح غلغلك داده‌اند بدان‌ها لقب شاعرانه داده‌ایم وگرنه هیچگونه ظرفیت شعری در آنها نمی‌یابیم. از این‌رو، شعر مشیری، شعر نیست، بلکه شاعرانه است، به‌همان تعبیرکه نگاه یك زن شاعرانه است، یا سخاوت یك جوانمرد شاعرانه است ، ولی هیچیك از آنها شعر نیست : یا مثلاً رفتار صمیمی مشیری و خلق وخویش شاعرانه است ولی شعر نیست واصلاً لازم‌هم نیست‌که باشد.

۵

البته در میان تمام «شاعـرانه»های مشیری، سطری اینجا ، بیتی

آنجا، تشبیهی اینجا و استعاره‌ای آنجا،پیدا می‌شود که شاید چندان‌بد نباشد ، ولـی اینها مثل چهار پنج کلمهٔ عاقلانه در میان صدها کلمهٔ سخیفانه، چیزی از سستی فکر و اشعار نمی‌کاهد. در میان تمام قطعات کتاب «ابر و کوچه» به ندرت شعری دیده می‌شود کـه در آن نیروی شگفت‌انگیز تخیل و خلاقیت بـا قدرت و استحکام تکنیکی عمیق و انعطاف‌پذیر دست به‌دست هم داده باشند و چیزی کامل و یکپارچه و عمیق وحاکی ازکشف و مکاشفه درمیدان طبیعت وزبان انسان بوجود آورده باشند . شاعرانه‌های مشیری ، فقط درآن اوج‌های اوج ممکن است به‌صورت تك‌سطری و تك بیتی، نام شعر به خود بگیرند . در بقیهٔ موارد، این شاعرانه‌ها، شعرهـای حمام وسلمانی هستند ـ از بس عوامانه و سطحی وگذرا هستند ـ وهرچه باشند ، شعر ادبیات معاصر ایران نیستند.

منوچهر آتشی

یك بینش طبیعی حماسی

۱

سالهای سی‌وهشت و سی ونه بود و هردوسال ، سال اسب‌های نجیب بود؛ گرچه زمانه سخت‌نانجیب بود. سال اسب‌های نجیب‌بود و از در و دیوار برسرم اسب می‌بارید. گرچـه از بچگی صدای سم کوفتن اسب شنیده بودم ـ هم درخیابان‌های شهرکه تبدیل شده بودند به‌معابر کوچکی برای اسب‌های بزرگ مجار؛ و هم در خانهٔ پدر که اسب‌هایش‌همیشه محقر بودند و دربرابر اسب‌های مجار و روس‌بیشتر به‌کره‌خرهای افیونی شباهت داشتند ـ ولی این سال‌های سی وهشت و سی‌ونه بودکه سال‌های اسب بود؛ و این بیست‌سال بعد بـود که از در و دیوار بر روی‌کاغذ اسب می‌بارید؛ و اسب‌هـای وحشی داشتند موقعیت فرهنگی خودرا باز می‌یافتند وداشتند سراز تشخص و تمکن استعاره و تشبیه ومجاز وتمثیل درمی‌آوردند.

نخست اسب‌های لـورکا بودند در نارنجستانها و در چهار نعل

کوبیدنها تا «کوردوبا» که مفهوم نبود چگونه جایی، شهری ویاقلعه‌ای بود و چرا اسب‌ها همیشه به‌سوی «کوردوبا» می‌تاختند. واز نظر من آنها البته درزبان انگلیسی می‌تاختند؛ و در زبان ترکی البته بهتر می‌تاختند : در زبان حماسی‌ای که «توران» شاعر جوان ترك، درقهوه‌خانهٔ پشت مسجد میدان بایزید اسلامبول برایم می‌خواند ؛ با صدایی می‌خواند که مردانه و بم وهیجان‌انگیز و حماسی بود و البته صدای پای اسبها را بافشار بیشتری می‌خواند وسم را درکلمه به‌رخم می‌کشید و اسبها را بهتر وتندتر وچهارنعل‌تر می‌تازاند.

سه یا چهار ماه ، چهار یا پنج ماه ـ درست یادم نیست ـ زیر آن درخت همه‌جا گستر قهوه‌خانه ، «لورکا» خواندیم و من‌بار اول صدای سم‌کوبی‌شبانهٔ اسبهای مجار و روس و صدای پاکوبی گرسنهٔ اسبهای یاوه‌تر از کره خرهای افیونی پدرم را در اسبهای لورکا که به سوی کوردوبا ، یا به‌سوی قلعه‌ای دیگر، با اسمی موزون‌تر می‌تاختند ، باز شنیدم. بعد لورکا را ول کردیم ، شاید او مارا ول کرد ، بطرف«ریلکه» روی آوردیم و غنای عارفانه و ظریف وعمیق ریلکه پس‌از آن‌دوران وحشی رنگهای تند وسبع و اسبهای چهارنعل لورکا، دلچسب‌وشیرین و دوست‌داشتنی بود وبه‌آبی خنك می‌مانست که پس‌از چهارنعل‌تاختن برپشت اسبها، درگودی کف‌دست از چشمه‌ای زلال نوشیده باشی ، و ما این آب‌زلال‌را نوشیدیم.

تابستان همان سال‌بود و در تبریز بود که به‌اتفاق دوستی که‌سالها است از او خبری ندارم ، به‌دیدن منصور قندریز رفتیم ونشستیم و در تابلوها ، اسب‌های دهات اطراف تبریز را تماشاکردیم و در همان‌جا

هم اسب‌های مجار و روس را یافتیم و هم اسب‌های افیونی پدرم را، وهم نشانی از اسبهای چهارنعل‌تازان لورکا تا کوردوبا را . و هم نشانی از رنگهای وحشی اسبهای گوگن را یافتیم در مزرعی سرخ که کفل‌های کهر اسبها، آنرا درزمینه‌ای سنگین، چون آهن وسرب نگه داشته بود. و این تجربهٔ دوم بود از اسبهای فرهنگی، منتها این‌بار در رنگ و خط ، که تجربهٔ اولی لورکا بود ودر کلام بود واصولاً همیشه اولی لورکا بود.

و تابستان همان‌سال بود و در تبریز بود وگرد و خاك بیمارگونهٔ خیابانها در فضا بود و مردم به‌آدم «آقای دکتر» می‌گفتند و آدم گمان می‌کرد، مردی که جلوتر از او می‌رود آقای دکتر است؛ وآدم‌احساس می‌کرد که دارند به‌ریشش می‌خندند بـا این آقای دکتر گفتنشان . و تابستان همان‌سال، یعنی سال سی و نه بود که باید تنها نسخهٔ خطی‌این کتاب حافظه به‌آب شسته می‌شد که شسته‌نشد، وآسمان پاك‌تروصاف‌تر می‌شد که نشد؛ و روح‌ازغبار سنگین یادهای سربی خلاص می‌شد که نشد؛ و از هزار هراس دیگر، آدمی، این آدمی سنگ‌شدهٔ مسخ‌شده، رها می‌شد که نشد. باید چیزی عوض می‌شد که نشد. دیـوارها همان بودند و سرها در گریبان‌ها ، همان. فریادهای وحشی همان بـودند ـ فریادهای هرز هدررفته ـ وخنجرهای زنگ‌زدهٔ پوسیده،همان . تاریخ همان بود و همان بود و همان ، وجغرافیای هذیان که حدود و ثغورش در جنون و جنایت یله شده‌بود، همان. همه همان...

و همه همان ومردم همان بودند که بودند : گرد و خـاك بیمار خیابانها را در ریه‌ها فرو می‌بردند و به‌آدم، از توی گرد وخاك، آقای

دکتر می‌گفتند؛ و ازپشت‌سر که می‌گفتند، آدم احساس می‌کرد، مردی که جلوتر از او می‌رود، آقای دکتر است و چه افتخار بزرگی بود ، آقای دکتر بودن دراین معرکهٔ گرد وخاك وباد و تاریکی و ظلمت و وحشت محض.

و روزی از همان روزهای تابستان،موقعی که به‌تدریج من نـام خودرا فراموش می‌کردم وبه «آقای دکتر» بودن معتاد می‌شدم، مردی از پشت‌سر فریاد زد: «آقای‌دکتر!» از آن‌روزهای عصبانی‌کنندهٔ اوایل شهریور بود و وسط روز بود و اذان ظهربود و برزخ معلق روح بود که آقایی از پشت‌سر فریاد زد: «آقای دکتر!» . روزنامه‌فروش عینکی و چاق وسرخ بودکه از دکهٔ چوبی خود به‌روی جـوی کثیف ، لیز کبود ومتعفن،فریاد زد: «آقای دکتر!» و این آقا ، روزنامه فروش‌خوبی بود و کتابهای خوب خوب می‌فروخت وچون دیده بودکه از او سالها سراغ شعرگرفته بودم و بازهم خواهم‌گرفت و محکوم به‌داشتن چنین کتابهایی خواهم بود، گفت: «این‌کتاب یکی دوماهـی است رسیده . تازه است. خوشتان می‌آید»، گرفتم وبازکردم و درهمان برزخ معلق، در همان گرد وخاك و تصنیف پس از اذان ظهر رادیو از قهوه‌خانـهٔ مجاور،کتاب را بازکردم. چنین آمد :

خورشید بارها به‌گذرگاه گرم خویش
از اوج قله برکفل او غروب کرد
مهتاب بارها به‌سراشیب جلگه‌ها
برگردن سطبرش پیچید شال زرد
کهسار بارها به‌سحرگاه پر نسیم
بیدار شد ز هلهلهٔ سم او ز خواب

اسب سفید وحشی اینك گسسته یال
بر آخور ایستاده غضبناك
سم می‌زند به‌خاك
گنجشك‌های گرسنه از پیش پای او
پرواز می‌کنند
یاد عنان گسیختگی‌هایش
درقلعه های سوخته ره باز می‌کنند
اسب سفید سرکش
بر راکب نشسته گشوده است یال خشم
جویای عـزم گمشدهٔ اوست
می‌پرسدش ز ولولهٔ صحنه‌های گرم
می‌سوزدش به‌طعنهٔ خورشیدهای شرم

و ازخلال‌این‌سطرها ، یاد اسب‌های مجار و روس، یاد اسبهای لاغرتر ازکره‌خرهای افیونی پدر، یاد اسبهای چهارنعل‌تازان لورکا تا کوردوبا ، یاد اسبهای تابلوهای«منصور قندریز» تداعی می‌شد. شکی نبودکه تازه بود و حرف آن روزنامه‌فروش را در بارهٔ شعر آتشی ، همیشه به‌یاد داشته‌باشیم‌که اسبهای آتشی تازه بودند و محیط و فضای شعری‌اش تازه بودند وهمین تازگی ، کلید اصلی محتوای شعری بود که دو مرز یاد را بهم می‌دوخت وبوشهررا به‌تبریز می‌آورد. سم‌های اسبهای او درکنار سم‌های اسبهایی‌که ازگرسنگی محکم به‌در ودیوار خانه خورده بودند، تداعی‌می‌شد. بوشهر به تبریزدوخته می‌شد وآنهم بوسیلهٔ شاعری‌که‌اسمش را تا آن روز نشنیده بودم. منی‌که با احتیاط به‌سوی اسامی جدیدتر کشیده می‌شدم ودر آغـاز وحشت داشتم از اینکه در آن گرد وخاك ، برگردم وکتاب آتشی را در دست بگیرم ،

کتاب‌را گرفتم وبردم خانه و خواندم وبه نتیجه‌ای رسیدم که روزنامه‌ فروش رسیده بود، که تازه است.

البته پس‌از چندماه ، مخصوصاً پس‌از آنکه در سلطنت‌آبـاد ، افتادم به قدم‌آهسته رفتن، کتاب آتشی هم فـراموش شد و همان‌طور فراموش ماند تااینکه خدمت تمام شد. درهمان فاصله به‌معرفی‌نادرپور که رؤیا را نیز معرفی‌کرد با «آتشی» آشنایی حاصل شد، چند سالی گذشت‌و این‌سو و آن سو با«آتشی» صحبت‌هایی به‌تنهایی ویا در کنار دیگـران شد، سطح و عمقش، تا آنجاکه مقدور بود، معلوم شد. والان که‌کتاب دوم شعر آتشی چاپ شده وخیلی هم دیر چاپ شده است، فرصتی است تاآن کتاب اول‌تازه را درکنار کتاب دوم، مطالعه‌کنیم. نمی‌دانم آن روزنامه‌فروش تبریزی دربارهٔ این‌کتاب نیز همان حرف «تازه‌است» را خواهد زد یا خیر. ولی شکی نیست‌که کتاب اول تازه بود و روزنامه فروش‌راست‌گفته بود. وکتاب دوم، اگر البته‌تازه‌باشد، چندان هم تازه نیست ؛ و این را باید آن روزنامه‌فروش به خریداران کتاب آتشی، اگر نه از قول‌خود، لااقل از قول من بگوید؛ شاید هم گفته باشد.

۲

شعر آتشی، شعری است‌که درآن محتوا اصالت دارد. این‌در همان برخورد نخستین باکتاب آتشی آشکارا معلوم می‌شود. و بعداین اصالت محتوا درکتاب دوم نیز با شدت بیشتری به‌چشم می‌خـورد ، گرچه‌گاهی تکرار عناصر محتوا درچندین‌جا، و تاحدی دریک‌روال،

شعر آتشی‌را تاحدی خسته کننده‌می‌کند، ولی شکی نیست‌که ما نمی‌توانیم آغاز، تکوین و اوج این‌عناصر وحتی گاهی زوال‌گونهٔ آنهارا در شعراو نادیده بگیریم .

تازگی و اصالت مضمون و محتوا ، در شعر منوچهر آتشی ، از اینجا ناشی می‌شود که او به‌تجربهٔ حواس خود وفادار است، یعنی آنچه محیط او، آن محیط وحشی وحیوانی وتاحدی غریزی، آن‌محیط دریا و اسب وشن و واحه وبندر، ومردمان آن‌محیط‌سرشار ازخشونت غریزه به‌او دیکته میکنند، او در تخیل خـود ازآنها صحبت می‌کند . دنیای‌آتشی، یك دنیای حیوانی است‌که درآن بزرگترین‌صنعت‌بدیعی مجاز است، که حیوانها باید ازطریق تخیل مجازی شاعر، به‌چیزهایی که‌انسان وقوف دارد، وقوف پیدا کنند؛ طوریکه می‌توان گفت کـه آتشی شاعری است‌که می‌کوشد ـ و آن اوایل البته بیشتر می‌کوشید ـ تا به‌حیوانها شعوری غیراز شعور خیلی سادهٔ حیوانی تزریق کند . از این نظر آتشی ، گرچه گـاهی ـ و شاید هم اغلب اوقات ـ میکوشد محیطی اجتماعی برای حیوانها بوجود آورد و یا از آنها بـه عنوان سمبولهای اجتماعی استفاده‌کند، ولی بطورکلی، آتشی بدلیل استفادهٔ خیلی صمیمانه، ولی تکراری، ازمحیط خودکه بیشترگیاهی و حیوانی است ، و بدلیل تأکید برروی حیوانی‌کردن دنیای شاعرانهٔ خود ، در طبیعت جنوبی وحشی ، بین حیوان وانسان معلق می‌ماند. آتشی‌چشم برزمینی دوخته است‌که برروی‌آن اسبهای عاصی چهارنعل می‌تازند؛ وآنچه می‌روید سیراب‌کنندهٔ حیوانها و در عین حـال بر طرف‌کنندهٔ تشنگی تخیل‌غریزی‌آتشی است. البته مفاهیم‌تمثیلی‌بعدمی‌آیند و گاهی خوب می‌آیند و گاهی خوب نمی‌آیند. ولی اغلب درسطح می‌آیند و

به‌عمق چندان کاری ندارند .

خصوصیت وحشی شعر آتشی از همین جا ناشی می‌شود . او از دینامیك‌ترین اجزای‌طبیعی استفاده‌می‌کند، وبا استفاده از این‌اجزای طبیعی، همیشه غیرشهری می‌ماند و گرچه گاهی حتی از تمثیل نیز که به‌نظر من، فی‌نفسه یك‌وسیلهٔ ذهنی فرهنگی است، استفاده میکند؛ ولی این استفاده ازتمثیل آنچنان نیرومند نیست کـه آتشی را دارای یك جهان‌بینی عمیق اجتماعی، تاریخی و یا فرهنگی گـرداند. جهان‌بینی آتشی یك جهان‌بینی طبیعی تجربی‌است. شهر اورا سرگردان می کند. سرگشتگی شهررا او نمی‌تواند درك کند، گرچه می‌تواند حس کند . وچون درهمان حدود حسیت ساده باقی می‌ماند، نمی‌تواندربارهٔشهر، بینش خاص تجربی ، فرهنگی و یا تاریخی داشته بـاشد. آتشی متعلق به‌سبعیت موجود در نهاد اشیای‌اصیل است. او به چهار رکـن اساسی بدوی عشق می‌ورزد. ازآب، نه‌آب شهری، از خاك، نه‌از خاك‌شهری، از حیوان، نه‌از حیوان زیاده ازحد اهلی، از سنگهای سوخته وشن ـ های تفته حرف می‌زند و البته نیازی نمی‌بیند که دربارهٔ اینها یك‌جهان‌ـ بینی ذهنی داشته باشد. او از طبیعت الگومی‌گیرد،از طبیعتی که تاحدی کویری است یا کنار کویری است، از طبیعت‌که خشونتش ، نیروی تحرك آن است .

موقعیکه «وحشی» می گویم ، منظورم «وحشی» زنانه و یا حتی مردانهٔ شهری نیست . در «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» فرخ‌زاد عنصر وحشی وجود دارد ولی این عنصر وحشی از یك رمانتیسم بسیار رقیق در چارچوب خواهش‌های جنسی سرچشمه می گیرد؛ ووحشی بودنش

از اینجاست‌که قبل از فروغ در شعر ایران، هیچ‌زنی ، همخوابگی با مردی‌را به شعر، یا شعروار درنیاورده بود.گرچه این‌قبیل تجربه‌ها در شعر، تازه و غیرمنتظره و گستاخـانه بود ولـی گمان نمی کنم فـروغ از طریق این‌قبیل وحشی‌گری‌های شاعرانه به «تولدی دیگـر» رسیده باشد. فروغ موقعی خود را یافت که تجربهٔ شاعرانه را در سطحی از واقعیت که قابل لمس بودکشف کرد و آنوقت احساس شاعرانه‌اش، ابعاد این تجربهٔ شاعرانه را با صمیمیت تمام به سوی نوعی جهان‌بینی فلسفی و تغزلی گسترش داد.

یا مثلاً در شعر رحمانی، این‌قبیل وحشی گریهابه‌چشم می‌خورد ولی اغلب این وحشی گریها ، تاحدی «جیمزباند»ی است و گاهی‌تفنن ناراحت‌کننده‌ای برخشونت‌شعر یا شعرواری‌که رحمانی سروده‌است، حاکم‌است. خشونتی که فقط سطح اشیا را لمس‌می کند و هرگز در دینامیسم منفجرکنندهٔ آنها فرو نمی‌رود.

ولی‌آتشی اگر از اسب‌صحبت می کند، اسب را پیش‌از حرف زدن از آن ـ به‌علت موقعیت محیط طبیعی خود ـ به حافظهٔ شاعرانهٔ خود سپرده است تا بعد تخیل روی آن کارکند. و ببینید با چه تسلطی از محیط خود و اشیای‌آن حرف می‌زند:

با این شکسته
ـ گفتم
از اقیانوس خواهم گذشت
و آن‌سوی سواحل نامکشوف
با جلگه‌های دست‌نخورده
با پشته‌های سیراب

و دره‌های وحشی پربرکت
خواهم آمیخت
و بذر بی‌بدیل خورجینم را
در وسعت مشاع بکارت
خواهم ریخت
از این شکسته سکان پرتجربه
ــ این اشتر صبور صحرای آب
گفتم
چون پا نهم به خشکی موعود
برشانه‌های سوخته‌ام
گیسوی بید مجنون خواهد ریخت
و مرغ‌های جنگلی بی‌نام
صیت رسالتم را
ــ تا اقصای بر تازه ،
پرواز ،
خواهند داد

تردیدی نیست که آتشی نیز از اشیایی کـه در این‌شعر یـا در شعرهای دیگرش آورده، گاهی به‌عنوان تمثیل استفاده می‌کند ولی‌این تمثیل اهمیتش به‌مراتب‌کمتر از آن نیروی دینامیك طبیعی است کـه آتشی را به‌سوی این اشیا می‌کشاند و او را به سخنگوی این اشیا بدل‌می‌کند. پشته‌های سیراب» ، «دره‌های وحشی پربرکت»،«بذربی‌ـ بدیل» ، «خورجین» ، «وسعت مشاع بکارت» ، «اشتر صبور صحرای آب » و «اقصای بر تازه» ، چیزهایی نیستند که شاعر شهری بتوانـد به راحتی بدانها پی ببرد . به همین دلیل اگر شاعر شهری بخواهد از آنها استفاده‌کند بیشتر به‌صورت تمثیل و یا استعارهٔ تمثیلی خواهدبود

و در این‌صورت ممکن‌است این‌کار به دوشکل صورت بگیرد:نخست اینکه شاعر شهری ممکن است ناخودآگاهانه از « دره‌های وحشی پر برکت»، صحبت بکند و در واقع ازتنگنای این کوچه‌ها و خیابانهای تاریك وعصبانی‌کننده و جویهای گندیده وکبود به‌تنگ آمده باشد و ناخودآگاهانه خواسته باشد به سوی‌چیزی بهتر، پاك‌تر، و سبز و زیبا وطبیعی فرار کند . این تمثیل،گرچه بدون شك درشعر بکارگرفته می‌شود ، معهذا بیشتر جنبهٔ روانی دارد و تمایلات ناخودآگاه خود شاعر را بیشتر نشان می‌دهد ، تا مثلاً موقعیت آن تمثیل را درشعر . در چنین شعر تمثیلی، شعر وسیله است تا خواننده یا منتقد بوسیلهٔ آن شاعر را روانکاوی کند. ثانیاً ممکن است شاعر شهری تمثیل‌را بصورت‌بسیار ذهنی بکار بگیرد ؛ یعنی گرچه شیء‌خاصی را به‌خوبی تجربه نکرده است، با درنظرگرفتن موقعیت شعری خاص ویا کیفیت القائی سایـر استعارات و تمثیل‌ها، از یك شیء‌به عنوان تمثیل، بـرای نشان دادن موقعیتی خاص که تاحدی دور از وضع روانی شاعر است ، استفاده کند. در چنین موقعیتی نمی‌توان بدنبال کشف ابعاد دقیق آن شیء، سراغ تمثیل را گرفت، بدلیل اینکه‌شاعر از آن شیء، بصورت‌تجربی سخن نگفته است ، بلکه‌آنرا بجای چیزی‌گذاشته است‌که موقعیت‌شعر ایجاب می‌کرد گذاشته شود.

شاعر شهری با تمثیل‌هایی‌که از دینامیسم طبیعت وحشی‌گرفته باشد، چنین رفتاری می‌کند . در حالیکه شاعر وحشی و بدوی وطبیعی از اشیای‌اصلی‌طبیعت، استفادهٔ تجربی می‌کند؛ ویا اگر به‌عنوان‌سمبول از آنها استفاده‌کرد ، آنهارا سمبول‌های همان طبیعت قرار می‌دهد؛ و

یا اگر به‌سوی تجرید فکر سمبول از ایماژ سمبول، گرایش پیدا کرده باشد، این گرایش اورا نه به‌سوی نوعی ذهنیت مطلق و یا نوعی برج عاج‌نشینی می‌کشاند ، و نه حتی بـرای او یك جهان‌بینی بسیار عمیق فرهنگی واجتماعی و تاریخی می‌سازد؛ بلکه اورا در همان‌حدودبینش طبیعی نگاه می‌دارد به‌اضافهٔ مقداری تزئینات فکری و ذهنی که اصولاً از خصوصیات این نوع خلاقیت شعری است.

حیف است آتشی با نیروی گسرده‌ای که برای عینی کردن‌افکار دارد عاری ازجهان‌بینی گستردهٔ اجتماعی و فرهنگی مانده باشد.

آتشی، شاعر اشیای‌بدوی وابتدایی است، به‌همین دلیل وحشی است ودر کنار همین وحشی‌بودن، حماسی نیزهست؛ هم روحاً، به‌علت گرایش‌به دینامیسم نهفته در اشیای‌وحشی، وهم‌عملاً به علت عدم توفیق در سرودن شعر عاشقانه . آتشی در شعرش، بـا اسب می‌تواند عشق بورزد ولی با زن نمی‌تواند ؛ زبانش می گیرد و به اصطلاح به تته‌پته می‌افتد؛ و از این رو در آتشی نمی‌تـوان سراغ غنای شعر تغزلی را گرفت.همین که می کوشد به‌سوی نوعی تغزل‌گرایش پیداکند، ناگهان سر از شعر دیگران در می‌آورد ؛ و یا سر ازتمثیل‌ها و استعاره‌هـای قراردادی ؛ ویا سراز سخنانی که ازبس گفته شده مبتذل جلوه میکند . آتشی روحاً غیرتغزلی است. خشونت ذاتی او به او اجازه نمی‌دهد که در دایرهٔ تغزل با اطمینان قدم گذارد. یا نمی‌تواند از سطح خـود پایین بیاید و در تغزل غرق گردد ، ویا اگر پایین آمـد ، زیادی پایین می‌آید وخراب میکند.

از اینهاکه بگذریم ازآنجاکه فرهنگ، یعنی‌فکر، وعاری بودن

ازفکر یعنی بی‌فرهنگی، آتشی جز درهمان محدودهٔ وحشی وح
در بقیهٔ ویژگی‌های شعری ازنظر محتوی بی‌فکـر می‌ماند و به
بی‌فرهنگ ازآب درمی‌آید. البته نمی‌توان این نکته را نادیده
که نفس خلاقیت شعر، یعنی‌ایجاد فرهنگ ؛ و آتشی وهرشاعر
دیگر به‌ایجاد فرهنگ وگسترش آن کمك می‌کنند ، ولی شاعر
فرهنگ دارد، (مثل نیما) برداشتهایش‌را از جهان‌هستی، درچنان
از تفکر مستقیم و اشراقی می‌پوشاندکه جهان‌بینی‌اش از حدود
فقط طبیعت، فقط اجتماع ، فقط تـاریخ تجاوز می‌کند و اندی
نیروی برابری با بزرگترین‌افکار جهانی‌را پیدا می‌کند. آتشی‌خ
و عصیان دینامیك دارد؛ از تخیل آفریننده‌ای برخوردار است‌ـ
تخیلی است نه چندان قوی ـ از نیروی حماسی ذاتی سهم برده
ولی‌تمام‌اینهادر محدوده‌ای‌غریزی محبوس‌می‌ماند وآتشی‌از اند
که به‌تمام اینها سیلانی همه‌جاگستر و صلابتی چـون صلابت
خارا بدهد و او را از آن محدودهٔ روستائی یـا تا حدی «شهرس
بودن بیرون بکشد، و درکنار بزرگان جایی برایش تعیین کند، م
مانده است. غریزه و استعداد خلاقیت به هیچ‌وجه کافی نیست.
اینکه فقط غریزی ماندن و به‌مستعد بودن اکتفاکردن، انسان را م
می‌کند؛ مجبورش می‌کندکه‌گفته‌های خود را همیشه تکرارکند.
استعداد طبیعی آدمی ، از پشتوانهٔ فرهنگی غنی برخوردار باشد.
باید آن حس‌غریزی‌خلاقیت، همیشه به سراغ اندیشه ، بویژه تنو
عمق‌اندیشه برود. آن حس‌غریزی همچون پوزه‌ای است وبایدصا
آن، فرهنگ‌را ازهمه‌جای این‌دنیا بوبکشد ومشام خودرا معطرگ

و حس غریزی خود را به‌سوی تمدن و فرهنگ اندیشه‌ها براند . و موقعی که فرهنگ می‌گویم، فقط فرهنگ گذشتهٔ ایران نیست،منظورم فرهنگ همه‌جای جهان‌است. درخلاقیت شاعرانه، محیط انسان‌سکوی پرتاب خوبی است، به‌دلیل آنکه تجربی است؛ ولی هرگز نمی‌توان‌در هنر،به «ایرانی ، جنس ایرانی بخر» معتقد بود ودر محیط بسته‌ای ، محدود ماند و از این محدوده بیرون نپرید که مبادا به‌انسان برچسب غرب‌زده ، شرق‌زده ، شمال یا جنوب‌زده بزنند. فرهنگ ، پپسی کولا نیست که بگوییم نمی‌خوریم وبه همین مثلاً کوکاکولا اکتفا می‌کنیم . فرهنگ، سیلان اندیشه است ونباید در برابر آن، در مغز،دیوار چینی درست‌کرد و ازگسترش آن جلوگیری کرد. نسوج مغز ما ، همچون شیارهای شخم‌زدهٔ بی‌بذر است که سالها خشك مانده است. ما احتیاج به بذر اندیشه داریم؛ و آبی که این بذر را بجایی برساند. تنهاغریزی بودن ، خشکیدن است. باید آنتن‌های هوش و هوشیاری و اشراق را به سراغ صداهایی‌فرستادکه به ما نمی‌رسند ؛ نباید ازهجوم صداهای تازه‌ای که درآغاز نامفهوم به نظر می‌آیند وبعد به تدریج ابعاد قابل‌فهم خود را باز می‌یابند، وحشت‌کرد. باید چشم و گوش باز کرد و از دگرگون شدن ـ حتی یکسره دگرگون شدن ـ نهراسید .

۳

آتشی، من‌باب مقدمه درآهنگ دیگر، ازقول رؤیائی‌گفته است که «شعر ... تعریف است» ولی نگفته‌است که تعریف یعنی چه ؟ و نگفته است که اگر برای شعر، تعریف «تعریف» را قائل شده باشیم ،

شعر خوداصولاً چه‌چیزرا باید تعریف‌کند؟ آیا منظور آتشی‌ازتعریف معرفی‌اشیای طبیعی است؟ اگر چنین‌باشد باید بدانیم معرفت بر اشیا مقدم برمعرفی اشیا است وهرگز امکان ندارد یك شیء یا گروهی از اشیا را معرفی بکنیم مگرآنکه قبلاً به ماهیت آنها معرفت پیدا کرده باشیم . آیا منظور آتشی از تعریف، نوعی توصیف زندگی است ؟ گرچه تعریف ، هرگز به‌معنای توصیف نیست، ولی اگر آتشی خواسته باشد معنایی مجازی در مفهوم توصیف به کلمهٔ «تعریف» بدهد ، آیا منظورش‌شکل خیلی واقع‌گرایانهٔ توصیف مثلاً بوستان سعدی،قصه‌ای ازچوبك ویا آل‌احمد است؛ یا وصف‌های پرنیرو ودینامیك شاعرانی چون منوچهری و فرخی ؟ آیا قصد از تعریف ـ اگر مجازاً در معنای توصیف بکار رفته باشد ـ وصفهای مبالغه‌آمیز مثنوی‌های نظامی است، یا توصیفهای بیمارگونهٔ توللی‌وار ورمانتیسم کثیف و انحطاطی بعضی از شاعران‌معاصر ؟ آیا تعریف درمعنای تصویردادن ازلحظاتی اززمان گذراست (امپرسیونیسم) ؟ ویا درمفهوم نوعی تلقین و تداعی و القای ذهنی اشیا وتوصیفهای غیرمستقیم (سمبولیسم) ؟

در مقالهٔ نیمای‌سمبولیست به‌اشاره گفته‌ام که اساس شعررمانتیك بر وصف است؛ و اساس شعر سمبولیك برتلقین و تداعی و پیشنهاد . به‌همین دلیل، در رمانتیسم به مفهوم مکتبی کلمه، عینیت بیشتری هست تا درسمبولیسم که به دنبال ذهنی‌کردن اشیا در قلمرو تفکر و احساس است. اگرآتشی می‌خواهد توصیفی رئالیستی از اشیا وحالات‌انسانی بدست دهد، پس این خیالبافی‌های بی اساس در کتابش چه سرنوشتی خواهند داشت؟ اگر رمانتیك است پس این‌گریز گهگاه بسیار شدیداز

عینیت‌وصفی‌اشیا وخلوت‌گزینی درتمثیل‌های ذهنی‌گراچرا؟ وبالاخره اگر اینها شعر است و شعرهایی در انواع مکاتب ادبی ایرانی و غیر ایرانی است، پس،ازتعریف شعر، فقط به «تعریف» اکتفا کردن چرا؟ آتشی در جایی یك رمانتیك، در جایی یك رئالیست، در جایی یك سمبولیست و حتی در بعضی جاها یك سوررئالیست است ، در واقع آتشی یك «رمانرئوسمبوسوررئالیست» است. علتش‌این‌است‌که آتشی پراکنده است؛ جمع و جور نیست؛ از این‌شاخ به‌آن‌شاخ پر است... و این بی‌انضباطی شعری از آنجا ناشی می‌شود که آتشی از بینش ادبی خاصی‌که متکی برتفکر و تأمل دقیق و تجربی در ماهیت وشکل شعرباشد، بطورکامل، برخوردار نیست ودر واقع جهان‌بینی‌ادبی‌اش، از پشتوانهٔ یك فرهنگ جامع ادبی که به تمام گفته‌ها و سروده‌ها و حرف‌ها و رفتارهای ادبی انسان ، جهت و شکل و ویژگی می‌دهد بهره‌مند نیست.

اگر موقعیکه اشخاصی چون قزوینی، شروع کردند به حاشیه ـ نویسی‌کتاب‌های فارسی، آدم یا آدم‌هایی پیدا می‌شدند و درهمان سی چهل‌سال‌پیش شروع می‌کردند به‌نقد علمی و عینی وتحلیلی‌آثار ادبی براساس موازین نسبتاً درست، بدون شك، شاعرانی چون آتشی ، که مستعد بزرگ شدن،ومستعد داشتن‌جهان‌بینی ادبی‌ای سرشارازفرهنگ هستند، از محدودهٔ شعرفعلی خود پارا فراتر می‌گذاشتند وبه‌یك‌جهان‌ـ بینی همه جانبهٔ هنری دسترسی پیدا می‌کردند . در گذشته گفته‌ام که کتابهای عروض وبدیع و قافیه، به شاعر، جهان‌بینی‌ادبی یاد نمی‌دهند. از این‌قبیل کتابها فراوان داریم ولی تعداد مقالاتی‌که پیرامون‌خلاقیت

شعر نوشته شده باشد ازپنجاه تا حتی تجاوز نمی‌کند، وآتشی وامثال اوکه به‌تنهایی دسترسی به‌منابع انتقادی ندارند ، معلوماتشان منحصر به‌مقداری تجربه درشعر، ومقداری نظریهٔ شعری است‌که درآن پنجاه‌تا مقاله پیرامون خلاقیت شعری می‌توان پیداکرد؛ و البته‌آن‌پنجاه‌تا مقاله هم‌هنوز نتوانسته‌اند سنتی گسترده و عمیق برای مباحثات شعری ایجاد کنند. گرچه مباحثات شعری رونق فراوان داشته‌است، ولی‌هنوزاغلب دست‌به‌قلمان این روزگار سنت‌سازی در فکر را نیاموخته‌اند و این نکتهٔ اساسی فرهنگی‌راکه باید فکر بعدی براساس فکرقبلی و در میان سایرافکاربوجودآید،نپذیرفته‌اند. درنتیجه هراندیشه‌ای، بدل‌به‌جزیره‌ای مطرود شده است. وظیفهٔ منتقدان باید نجات این جزیره‌های مطرود اندیشه‌ها و پیونددادن آنها به‌سایر منابع اندیشه‌باشد وگرنه هر فکری درعزلت خود خواهد پوسید.

منظورم از سنت‌سازی در اندیشه البته سنت‌پرستی نیست . و البته درگذشته بحدکافی با سنت‌زدگی مخالفت‌کرده‌ام تا نشان دهم‌که تاچه‌حد از سنت‌پرستی دروغین بیزارم. ولی هراندیشه‌ای که بوجود آمد باید در دوبعدگسترش پیدا بکند: یکی درعمق ودیگری در طول. بدین ترتیب هر اندیشهٔ فرهنگی هم از عمق برخوردار خواهد بود و هم درطول زمان، گستردگی و تنوع بیشتری پیدا خواهد کرد . اگر سنت‌سازی به‌این شکل پدیدار شود، هرفکر تازه‌ای، به‌نوبهٔ خود ، با فکرقبلی،ارتباطی‌درطول و درعمق پیدا خواهدکردوگسترش‌اندیشه‌ها، هم درطول تاریخ میسر خواهدبود وهم درعمق عصری خاص. درعین حال، هرفکرتازه‌ای،سنتی‌راکه قبلاً بوجودآمده‌است تاحدودمقدورات

و ظرفیتهای خود دچار تحول خواهدکرد و فرهنگی اصیل-براساس سنت «انقلاب در انقلاب اندیشه‌ها»-پیدا خواهد شد. تنها درچنین وضعی، آتشی و امثال او خواهند توانست سدبی‌فرهنگی را بشکنند واز محدوده‌های غریزی و فطری خود بیرون بیایند و شعر خود را از جهان‌بینی وسیع وعمیقی برخوردار سازند. محدودیت آتشی تا حدی جبری است نه‌اختیاری. محدودیت او، محدودیت زمان اوست، ولی شعررا نمی‌توان فقط در چهارچوبهٔ یك محدودهٔ زمانی سنجید؛ شعر بزرگ هردوره‌ای باید با شعر بزرگ دوره‌های دیگر، بدون در نظر گرفتن محدودیتهای جبری، از نظر شعری برابری‌کند و متأسفانه شعر آتشی، به‌ندرت به‌آن سطح تعالی هنری‌که خاص هراثر هنری بزرگ است دست می‌یابد.

۴

اهمیت «آهنگ دیگر»، نخستین‌کتاب آتشی درکمال تك‌تك قطعات‌کتاب‌نیست، بلکه دراصالت وتازگی‌اتمسفری است که‌محتوای بعضی از اشعار ایجاد می‌کند. درکنار این اصالت و تازگی محتوا، «آهنگ دیگر» بازار مکارهٔ تأثیرهای مختلف از شاعران قبل از آتشی است. البته تأثیر نیما بیش‌از دیگران است و گاهی با اصالت محتوای شعرآتشی همدوشی می‌کند ولی نمی‌توان تأثیر توللی، نادرپور وشاملو وچندتن دیگررا نادیده گرفت در قسمت نخستین این مقاله به اصالت محتوای شعر آتشی‌اشاره کرده‌ام ودر اینجا بهتراست به‌شعردوم‌کتاب «خنجرها، بوسه‌ها، پیمانها» اشاره‌کنم که شعری است‌کاملاً تازه و از

بدویت اصیل روحیهٔ آتشی نشانه‌های روشن‌دارد. ازهمان سه‌سطراول بند اول،که این‌طور شروع می‌شود :

اسب سفید وحشی
بر آخور ایستاده گران سر
اندیشناك سینهٔ مفلوك دشتهاست

اصالت بدوی وپاکی به‌چشم می‌خوردکه‌قدرت دوام پیداکردن دارد؛ و با روحی حماسی‌دوام پیدا میکند تا می‌رسد به‌پایانی حماسی بامفهومی تاحدی تمثیلی، ولی مفهوم تمثیلی‌ای که در سطحی است نه چندان در اوج. این‌شعر، بهترین شعر آهنگ دیگر است. پس از این شعر، اصالت محتوای آتشی‌را باید تکه‌تکه از داخل شعرهای دیگر جمع‌کرد: به‌صورت اشیای‌تازه معرفی شده، کلمات تازه به زبان راه یافته، تشبیه، استعاره‌و بطورکلی تصویر ویاگروهی از تصاویر تازه‌در شعر پیدا شده. ازاین قبیل نمونه‌ها، چندتایی می‌دهم.

۱- هر باد می‌درد ز تنش پاره‌ای، چوگرگ
۲- چون گردباد، اسب سیاهم را
هی می‌کنم به‌سینهٔ گندم‌زار
۳- شب، شیر «گوسفند سپیدش» را
دیگر به دیگ کوه نمی‌دوشد
۴- نعل‌ها در ریزش زرینشان گوئی
در طلسم بی‌شتابی مانده‌اند
۵- آسمان بی‌نسیم پرغبارم را، که شبهایش
خالی از فانوس‌های بندر ماه است
ای پرنده‌های سنگستان کوه دور
پرکنید از بال‌کوبی‌های پرجنجال.

۶- ای سواران خم‌شده بر بال مرکب‌ها
۷- چشم من ! ای حیله‌گر شکارچی پیر !
باك مکن ! پیش‌رو ! کمند بینداز !

تأثیر نیمارا در سرتاسر کتاب می‌بینیم ؛ خواه بصورت اشتراك در اتمسفر شعر با آتشی و خواه بصورت تأثیر پذیرفتن مستقیم آتشی ازنیما، نمونه می‌دهم:

۱- پرواز شادمانهٔ مرغان شادبال
پایان تشنگی را فریاد می‌کند
برزیگر زمستان
صحرای لخت سوخته‌اش را
آباد می‌کند .
۲- واینك خوشا به‌حال دلم ! ــ اینك
از دور طرح دهکده‌ها پیداست
۳- شاید !...
امامرا زین حکایات
گوش خالیست
چاره ــ آنسان که پیری به‌من گفت،
بی‌خیالیست !...
۴- صبر این دیوان شب را ــ این‌همه مظلم !
هر چراغی خود به راهی گمشده است
هر چراغی با فریب پرتو فانوس دیگر می‌سپارد راه
در چنین تزویر کار دل سیاه
هر چراغی را چراغ دیگری باید گرفت

تأثیر توللی :

۱- مهر ندیده است وهمچو مار غنوده است

خواب دروغینش دام رهگذران است
۲- تنم چو پرسش بی‌پاسخی است برلب عمر
برگ خروشم و با چشم و دل، به‌لب لالم

تأثیر نادرپور :

۱- جوشد چو نقره ، چشمهٔ نرم ستاره‌ها
۲- ای اشك شعر در نگهم بنشین
شب را پراز ستارهٔ رنگین کن

تأثیر شاملو :

۱- هه :... چه افشاندم نفس‌هارا عبث
گرچه جوی هر نفس خشکید زیر پای من
در سکوت گور از ره ماندگان
۲- چه‌می‌شد اگر درجامهٔ ارغوانی متلاطم از فراز پرستشگاه
خدایان باطل، چون مشعلی‌کاونده، نفس‌زنان‌برمن فرودمی‌آمدی
تا همهٔ دامنه‌های بی‌عابررا به‌سوی دشت‌های روشن برانگیزم.

تأثیر اخوان را هم می‌توان در بعضی شعرهای آتشی دید، ولی ما دیگر ازآنها می‌گذریم و می‌گوییم که «خاکستر» ، شعر تغزلی بدی نیست، گرچه از کلی‌بافی رمانتیکها بی‌نصیب‌نمانده‌است؛ «مرغ آتش»، «سیرحسرت»، «شکست»، «کینه‌ها» ، «قصهٔ مرغ‌سبز» ، «لب‌بشکفت»، «سوگند چشم» ، «چراغ» ، «مناجات» ، «کرانه ومن» ، «گذرگاه» ، «ای چراغ قصه‌های من» ، دوقطعهٔ «احساس» ، «رحیل» ، «جام من» ، «درد شهر»، به‌استثنای‌یکی دوتصویر، «نعل بیگانه» ، «بیدار»، «کوچه-

های شعر» وبالاخره «پند»، همه شعرهای بدی هستند که در آنها ازشکل ذهنی و درونی شعر خبری نیست ونیروی تخیل، عاری از فشردگی‌و دینامیسمی شکل‌دهنده است . دربقیهٔ شعرهای آهنگ دیگر، آغاز ـ های خوب به پراکنده‌گویی‌های میانه و فرجام‌های مبتذل می‌انجامد و « آهنگ دیگر » ، با لحنی عالی ، با یك شعر خوب، دوسه شروع خوب ، ده دوازده تصویر خوب،بصورت یك کتاب درجه سه باقی می‌ماند، گرچه از نظر ایجاد نوعی اتمسفر شاعرانه و ازنظر مبداء و آغاز کارآتشی باید مورد مطالعه قرارمی‌گرفت. اصلاً «آهنگ‌دیگر» کلید مضامین گسترش‌یافتهٔ «آواز خاك» است و تردیدی نیست که‌آتشی گرچه مضامین تازه‌ای‌برمضامین قبلی نیفزوده است وکارش ادامهٔ همان محتوای آهنگ‌دیگر است، ولی بدون شك دربعضی شعرهای «آواز خاك» ، به‌فرم منسجم ذهنی و عینی دست یافته ، از پراکنده‌گویی‌های «آهنگ دیگر» تا جایی که جهان‌بینی محدود ادبی‌اش اجازه می‌داد احتراز جسته ، و بالاخره به اقتصادو انتخاب کلام که از ویژگی‌های پیشرفت است پی‌برده است و البته در حدود مقدورات خود کوشیده است به‌سوی زبان مشخص شعری حرکت‌کند وبدون شك این زبان مشخص‌را دربعضی‌ازشعرها بدست‌آورده‌است؛گرچه این‌زبان‌مشخص تاآن‌حد غنی وقوی نیست که بگوییم آتشی مکتب و یا حتی سبك مشخصی‌را بنیان گذاشته است.

۵

آتشی شاعر محتواست نه شکل؛ و به همین دلیل شاعر تصاویر

است، نه‌شاعر تشکل تصاویر در قالب؛ به‌این معناکه آتشی بوسیلهٔ تصاویر زندگی‌را نشان می‌دهد ولی‌اغلب مجموع چندتصویر آفرینندهٔ زندگی نیست و پدیده‌های مختلف زندگی را به‌یکجا جمع نمی‌کند. آتشی بوسیلهٔ شعرش‌زندگی‌را تکه‌تکه می‌کند ، بجای آنکه تکه‌تکه‌ها را دریك آتمسفر ذهنی واحد به‌یکدیگر ارتباط دهد، و شکل ذهنی یکپارچه‌ای را در ذهن خواننده ایجاد کند. آتشی ازنظر خلاقیت ، شاعر گریز از مرکز است، بجای آنکه آفریننده‌ای باشد که همیشه به سوی مرکز خلاقیت رجعت کند و از مرکزیتی ذهنی، که به‌تمامی عناصر شعر جهت واحد می‌بخشد ، برخوردارگردد . هیچ لازم نیست که شاعر هنگام خلق‌شعر، هرچه به‌ذهنش رسید، بالاخره به شکلی ، به‌شعری‌که درحال آفریدن آن است، مربوط کند. انضباط هنری در شعر،از انتخاب بعضی چیزها وطردکردن بعضی چیزهای دیگرحاصل می‌شود. حالا اگر شاعری دریك شعر بخصوص، بدون در نظر گرفتن مقتضا و حال و هوای آن شعر، هرچه از نظر تخیل به‌مغزش خطور کرد، به روی‌کاغذ بیاورد، نه‌فقط کار بی‌معنی کرده است، بلکه از آن تمرکز و تشکل هنری‌که لازمهٔ هرنوع هنر پایدار است؛ دوری گزیده است. هنر شکل‌یافته، در فاصله‌ای متناسب بین‌گریز ازمرکز و رجعت به مرکز قرارگرفته‌است. نباید آنقدر از مرکز تشکل دورشد که دیگر از مرکز خبری نباشد و نبایدآنقدر درمرکز تمرکز شعری ماند که‌همه چیز در تمرکز خلاصه شود. آتشی اغلب آنقدر از مرکز تمرکز دور می‌شود که دیگر نمی‌توان به سوی مرکز خلاقیت برش گرداند ؛ و «رؤیائی» باوجود اشتراکهایی‌که از نظر زبانی با آتشی پیدا می‌کند ،

در اغلب شعرهایش آنقدر در مرکز می‌ماند و همه چیز را بدور خود می‌تند که درهمان مرکز می‌سوزد و خاکستر می‌شود. رؤیائی‌درخود می‌ماند، آتشی از خود می‌گریزد؛ درحالی‌که تشکل ملموس شعری‌از نظر ذهنی درفاصله‌ای متناسب بین‌گریختن وماندن نهفته است.

البته این حرف من بدان معنی نیست کـه آتشی هرگز از نظر قالب به‌تشکل کامل‌ذهنی دست نمی‌یابد ؛ و رؤیائی جـز تشکل ذهنی چیز دیگری ازنظر شعری ارائه نمی‌دهد . بحث در بارهٔ شعر رؤیائی را درگذشته آورده‌ام و در بـارهٔ قطعاتی از «دلتنگی‌ها»یش ، در آینده حرف و سخنی خواهم داشت ، ولی برای نشان دادن تشکل و یا عدم تشکل‌ذهنی در شعر آتشی ، نخست شعری از خود آتشی می‌آورم‌که ازنظر من، درآن شکل ذهنی بطور کامل‌وجود دارد وبعد سعی‌خواهم کرد، با یکی‌دو مثال ، نبودن آن‌تشکل ذهنی‌را نشان دهم:

معلوم نیست
باد ازکدام سو می‌آید.
خورشید را غبار دهشت پوشانده است
و ابرها ــ به‌ابر نمی‌مانند
مثل هزار گلهٔ حیران
ــ بی‌آبخوار و مرتع ، بی‌چوپان
مثل هزار اسب یله
با زین وبرگ‌کج شده در میدان ، یال‌افشان
مثل هزار بردهٔ محکوم، عریان، درکوچه‌های زنجیر، سرگردان.

گهگاه ،
از اوج‌های نزدیکی
ــ با قطره های تلخ و گل‌آلودش ، می‌افتد باران .

معلوم نیست
باد از کدام سو می‌آید ، اما ،
پیداست‌ازهیاهوی‌اشباح نخل‌ها
که اضطراب حادثه‌ای قریه را
در دام سبز جلگه به‌بازی گرفته‌است.

در این محیط وحشت ، اعلام دهشت ، به‌کمك تصاویری کـه در ارائهٔ وحشت و دهشت، سهمی انکارناپذیردارند، صورت می‌گیرد. تصاویر ، جلوه‌ای از آن وحشت هستند وآتشی پس‌ازآنکه سه سطر اول را می‌گوید، درچند سطر بعدی، از سه‌تشبیه استفاده می‌کند وبعد در داخل‌آن تشبیهات، ازتصاویر دیگر، ووحشت را بوسیلهٔ اشیایی‌که خود جلوه‌ای از آن دهشت هستند ، ارائه می‌دهد . تصاویر از ذهنیت به‌عینیت و از عینیت به‌ذهنیت، محیطی می‌سازند که درآن ما هیچ فکر دیگری، هیچ احساس دیگری، جز نگرانی، جز انتظار یك‌حادثه ، جز وحشت و دهشت نداشته باشیم. درعین‌حال ایجاد حس انتظار و حس وحشت در یك محیط غیرهنری صورت نگرفته است. ما به‌این دنیای آکنده ازدهشت و وحشت ازطریق یك‌تشکل ذهنی هنری پی می‌بریم، نه از طریق پراکندگی‌های مستتردر زندگی. با وجود این،چنین‌شعری از واقعیتهای زندگی بدور نیست ؛ و در سطحی از نوعی منطق هنری و واقعیت تصاویر ، با زندگی واقعی ارتباط پیدا می‌کند. ابرها، هزار گلهٔ حیران ، هزار اسب یله، زین‌وبرگ کج‌شده، هزار بردهٔ محکوم، چیزهایی نیستندکه ما نتوانیم برای‌خود دربیرون از شعر مجسم بکنیم. ولی تردیدی نیست که وظیفهٔ آنها در شعر ، وظیفه‌ای نیست کـه در زندگی عادی ویا در طبیعت به‌عهدهٔ آنهاگذارده شده است. درزندگی

آنها فقط خودشان را نشان می‌دهند، ولی درشعر، آنها نمـایندهٔ جهتی هستند که شاعر، هنگام شعرگفتن، ازنظر ذهنی وهنری به‌آنهاداده‌است. دراین شعر ما جهان‌بینی شاعررا منعکس در اشیای‌محیط می‌بینیم؛ بـا وجود این اشیای‌محیط را بخاطر فرمی که شاعر ممکن است خواسته باشد به‌شعرش بدهد، مسخ‌شده نمی‌بینیم. درحالی‌که درشعر رؤیائی ، اشیا، چپکی، وارونه وعوضی رخ می‌کنند . بدلیل اینکه رؤیائی قصد دارد فرم بدهد، درحالی‌که آتشی قصد دارد زندگـی را در فرم نشان بدهد. و موقعی‌که سعی می‌کند فرم ارائه کند ، می‌بینیم دیگرخـودش نیست، بدلیل اینکه او شاعر فرم نیست ، شاعر محتواست در فـرم و البته فرمی‌که باید هم تشکل ذهنی و درونی داشته باشد و هم تشکل عینی و برونی، و البته گاهی شعر آتشی از آن تشکل ذهنی و درونی بطور کامل برخوردار نیست: این بی‌شکلی ذهنی در « نقش‌هـایی بر سفال»،بلندترین شعر «آواز خاك» ، بیشتر دیده می‌شود، و آتشی واقعاً در ارائهٔ این‌شعر مواجه با شکست شده است. هرقدر که از شعرهای ده الی بیست و بیست وپنج سطری درشعر آتشی دور می‌شویم، همان قدر به بی‌شکلی ذهنی نزدیکتر می‌شویم.شعربلند، شعری نیست که در آن آسمان‌به‌ریسمان پیوند زده شود، بلکه آن‌نیز تشکل ذهنی خودرا می‌خواهد . « نقش‌هائی برسفال» به اندازهٔ سرزمین ویـران « الیوت » طولانی است، ولی درشعر الیوت تك تك سطرها و بخش‌های شعر ، به‌اندازهٔ حروف یك‌کلمه با یکدیگر ارتباط دارند، درحالی‌که درشعر بلند آتشی هیچگونه تشکل ذهنی وجـود ندارد و اصلاً معلوم نیست آتشی به‌چه دلیل این شعررا چاپ کرده است.

برای نشان دادن عدم تشکل ذهنی دربعضی از شعرهای « آواز خاك»آتشی اشاره می‌کنم به‌شعر «بی‌بهارسبز چشم تو»،شعری‌که درآن نشانه‌هایی از صمیمیت تغزلی خاصی دیده می‌شود وباید این صمیمیت تغزلی ادامه پیدا می‌کرد ودرهمه‌جای‌شعر به‌چشم می‌خورد ودرتشکل تمام ارائه می‌شد،که ارائه نمی‌شود. شعر چنین شروع می‌شود:

امروز
ــ فرسوده ــ بازگشتم از کار ،
اما
لب‌های پنجره
به پرسش نگاهم
پاسخ نگفت
و چهرهٔ بدیع تو
از پشت میله‌های فلزی
نشکفت .

وآن وقت چنین‌آغازخوبی، در وسط های‌شعر، غرق‌درخشونتی غیرتغزلی وحتی حیوانی می‌شودکه واقعاً قابل‌تحمل نیست:

امروز ...
و قوچ‌های وحشی دستانم
در مرتع تنت نچریدند .
امروز
ــ با یاد مهربانی دست تو ، خواستم
با گربهٔ خیال تو بازی کنم
چنگال زد به‌گونه‌ام از خشم
و جا بك

از دستم
لغزید ،
رفت !

و یا در شعری که با این تصویر زیبا شروع می‌شود:

از انتهای باغ
مانند حجمی از نور
ــ از نور سبز و آبی ــ برخاست .
و عمق‌های دور درختان را
با نور کهربائی آراست .

ناگهان سطرهایی پیدا می‌شود از این قبیل :

من انتظار او را
خورشیدها به‌گور افق برده‌ام ،
و آرزوی گمشدگی را
در جاده و سراب برآورده‌ام

که نه به‌متن عمومی شعر ارتباط دارند و نه اصلاً می‌توانند شعر محسوب شوند، و بعد یکی دوسطر شاملووار «درکسوت پری‌ها ، بـا جامهٔ بلند غبارآسا» و «ای بخت دیر آمده ــ ای‌روح سبز باغ» درشعر دیده می‌شوند که به روح عمومی‌شعر لطمه وارد می‌کنند و درنتیجه ، شعری راکه به‌نظر می‌رسید یکی‌از بهترین شعرهای آتشی خواهدشد، بدل به‌یك سفال شکستهٔ ناقص می‌کنند.

ولی «آوازخاك» پراست از تصاویر زیبا؛ وتخیل نیرومندآتشی را درهمین تصاویر زیباکه از جهان‌بینی طبیعت‌پـرست آتشی بهره‌ها گرفته‌اند ، می‌توان پیدا کرد ، و من چند مثال از دهها تصویر بسیار

زیبای آتشی‌را می‌دهم، گرچه این قبیل تصویرها را علامت کمال آتشی نمی‌دانم.

۱- برطبل واژگون عزا می‌کوبند
و شیون مداومی از خاك
ــ در نیمروز تعزیه
به‌آسمان سوخته تبخیر می‌شود
۲- «بوی گل می‌آید ،
هوم !...
بوی گل می‌آید ، شاید گلدانی
از هجوم من
ــ در پنجره‌ای ،
ایمن مانده است !
بانی این هوس نامیمون ،
کیست؟!
شهررا ویران خواهم کرد !»
۳- از انحنای دور کویر
دو گردباد عربده‌جو سینه می‌کشند
وز تنگنای زاویهٔ مبداء
ناو سیاه خورشید
با بار سرب و باروت
می‌آید ...
۴- قصر بزرگ خورشید
در ملتقای آب و افق
آتش گرفته است

۶

از زبان آتشی بگوییم که زبانی غنی است؛ واین غنای لفظی ، در هاله‌ای از خشونت حماسی نشسته است، والبته تردیدی نیست کـه امکان نداشت محیط اصیل آتشی با زبانی بی‌اصالت گفته شود . از مثالهایی که در این مقاله داده‌ام پیداست که با شاعری سروکار داریم که از کلمات زبان وحشت نمی‌کند ، فقط به‌کلمات ادبی اکتفا نمی‌کند ، بلکه زبان‌زندهٔ محیط خودش‌را، به‌راحتی تبدیل به‌شعر می‌کند. آتشی گاهی بعضی از ریتم‌های محیطش‌را با مهارت‌تمام‌تقلیدمی‌کند که‌نمونه درخشانش‌را در این سطر یافتم. «هی، های ! هو ! شبانعلی عاشق» که شاید تقلیدی از صدای حرکت تیراندازی برپشت اسب باشد؛ یااینکه به‌نظر من چنین‌آمد. آتشی زبان‌آوازخاك را نه فقط سرشار ازکلمات حماسی‌زبان و شعر فارسی کرده، بلکه ازبکاربردن‌کلماتی که مخصوص لهجه‌های جنوب است پروا نکرده است وگر چه من در بعضی جـاها تصنعی در این‌کارش دیدم ولی این تصنع را بخاطرکوششی که آتشی برای غنی‌کردن زبان فارسی می‌کند، باید نادیده گـرفت . این قبیل کلمات، طبیعت خود را در نتیجهٔ گذشت زمان ، درشعر پیدا می‌کنند، همانطورکه دربعضی جاها پیداکرده‌اند و بخوبی نشسته‌اند.

سه‌چیز در کتاب «آواز خاك» ناراحت‌کننده است، یکی فقدان یکپارچگی و تشکل ذهنی دراغلب شعرها که‌به‌آن دراین مقاله اشاره کرده‌ام؛ دوم وجود سطرها و بندهایی که گاهی عجیب مبتذل هستند و دوسه نمونه از آنها را می‌دهم:

۱- باد در دام باغ می‌نالید
رود شولای دشت را می‌دوخت
قریه سر زیر بال شب می‌بـرد
قلعهٔ ماه در افق می‌سوخت

۲- در های‌هوی میکدهٔ خوابهای تو
شاید
اکنون ، کبوتران سپید پیاله‌ها
از چاه شیشه‌ها
پرواز می‌کنند .

۳- تو ظریفی
مثل گلدوزی یك دختر عاشق
ــ که دل‌انگیزترین گلها را
روی روبالشی عاشق خود می‌دوزد .

مسألهٔ سوم تأثیری است که‌آتشی هنوز از شاعران دیگروشیوهٔ گفتارشان می‌پذیرد . آتشی در سه‌چهار جای کتاب ، این تأثیر را از شاملو و سپهری پذیرفته است و بعد به‌طرف شعرای همسن و سال‌خود آمده است.

تأثیر شاملو :

۱- آنان‌که مرگ‌را سپر درد می‌کنند
آنان‌که مرگ را
درمان زخم چرکی یأس
آنان‌که مرگ را رویائی ...
. . . . . .
آنان‌که مرگ را سپری

آنان‌که مرگ را خوابی گردند ...

۲- چه یاوه بود ماندن !
می‌خواندم
چه یاوه بود ماندن
در روسپی سرای دیاری که زندگی
ــ با های‌هوی و کبکبه‌اش
مزد حقیر عمری افلاس و بردگی بود
و روح استوارم
مثل غرور شیری در زنجیر
می‌فرسود !

تأثیر سپهری :

روح آبست که در ظلمت سیراب علف
بازتابی دارد .

تأثیر رؤیائی :

۱- آن‌سوی این تنازع مشکوک
. . . . . .
با شاخها تجسم تهدید
. . . . . .
آن‌سوی این تلاطم شکاک

۲- و در ملال تنبلی آبسالی جاوید

۳ ـ زبان و تصویر پردازی شعر «تطهیر» تحت تأثیر رؤیائی و اقمار اوست و من چندسطری از آن‌را می‌آورم:

پاسی گذشته از شب

از نیمه‌شب ،
که باد
از لای پایه‌های فلزی اسکله
از آبهای پچ پچ
از ماهیان بیدار
ــ در آبهای خواب ،
بیدار شد

۴- ای آب‌های «غیر منتظره»
ای آب‌های «ندامت»

تأثیر آزاد که ناچیز است، ولی باید لااقل به‌اشاره از آن حرفی زد:

ای روشنای بیشهٔ تاریك خواب
یك شب مرا صدا کن در باغ‌های باد
یك شب مرا صدا کن از آب
. . . . . .
ای خوابناك بیشهٔ تاریك خواب !

ای روح آب !
یك شب مرا صدا کن از بیشه‌های باد ،
یك شب مرا صدا کن از قعر باغ خواب .

والبته به سبك نادرپور که هنگام بحث ازشعر کسرائی، به تأثیر-هائی که خودش روی کسرائی گذاشته بود ، اشاره کرد، من نیز به همسایگی‌هائی که آتشی با من پیدا کرده است اشاره میکنم . این همسایگی را آتشی در تمامت شعر « تو چرا پنجره را » و یکی دو سه شعر دیگر پیدا کرده است،که یکی دوسه نمونه می‌دهم:

۱ـ تو چرا پنجره را بستی ؟
تو چرا آینه را
ــ دام لغزنده‌ترین ثانیه‌ها ،
بر رف ننهادی ؟
. . . . . .
دست‌های تو کلید صبح است
که سوی مشرق می‌چرخد
و سپیدی را
از پس نردهٔ سایه روشن
به‌سوی پنجره‌ها می‌خواند
. . . . . .
۲ـ آن سرابست که تصویر درختان بلند
آب و آبادی و باغ
در بلور خود می‌رویاند
۳ـ با تو بودن خوبست
تو چراغی ، من شب
که به‌نور تو کتاب تن تو
و کتاب دل خود راکه خطوط تن تست
خوش خوشك می‌خوانم

و با مضمون اساسی شعر آتشی، یعنی «اسب»،که شروع کرده بودم ، مقالهٔ آتشی‌را با سه خطی از خود او که در پایان کتابش آمده است، تمام می‌کنم که او خودنیز درکتاب اولش بـا اسب شروع و در کتاب دومش با اسب تمام کرده است.

یك شیههٔ کشیده مرا
زآن سوی نخلهای توارث
آواز می‌دهد .

منوچهر آتشی

دیدار در فلق

لکهٔ ابتذالی وجود دارد درشعر منوچهر آتشی که هرروز بیش ازپیش گسترش پیدا می‌کند و اگر کسی قدم اولیه را برنـدارد و به او هشدار ندهد، ممکن است آتشی بـزودی درشمار شاعـران درجه سه درآید،چراکه از «آواز خاك» تا «دیدار در فلق» ، خوانندهٔ شعر به‌این نتیجه می‌رسد که تخیل آتشی،جز در موارد نسبتاً کمیاب ، قدرت اولیه را ازدست داده‌است، تکنیك‌دربعضی مراحل بحال‌نزع افتاده، اندیشه سر از کلی‌بافی درآورده، و خلاصه آتشی آن انرژی هیجان‌انگیز و اعجاب‌آور شعری‌را تاحدودی از دست داده است، بدون اینکه حال وهوا و لحن شعرش روی تثبیت ببیند ، سبکش درعمق و در شفافیت ثبات واقعی یابد و شهامت قابل توجهش درتصویرسازی طبیعی تامرز یك‌بینش تصویری ازطبیعت، اوج‌یابد.

آتشی جز درموارد ناچیز، آن جنون محتشم حماسی‌را ازدست داده است . براین جنون محتشم حماسی در گـذشته ـ مثلاً در همان «آواز خاك»،نوعی تلقی تصادفی از تصویرسازی حاکم بود، طوری‌که انگار شاعر بادهان کف کرده تصاویر نیرومند شعری‌را بیرون‌می‌ریخت و این تصاویر، گرچه نه‌در شکل‌ذهنی بسیارمنسجم ، دستکم درهاله‌ای از استحکام با یکدیگـر خلوت میکردند و از نـوعی تشخص شکلی برخوردار می‌شدند . از آن جنون محتشم در «دیدار در فلق» بقایایـی هست، ولی این بقایا در مقابل آن لکهٔ ابتذال‌که گاهی حتی رنگ سوزناك رمانتیکی هم دارد ، بسیار نادر است . مثالی می‌دهـم از آن جنون محتشم حماسی،از همان بقایای جنون در «دیدار در فلق» تا بعد مثالهایی بدهم ازگستردگی آن لکهٔ ابتذال :

نیزار سبز ساحل رود
در خواب بود
شب بال بازکرده بر بادیه
تصویر ماه بدر ، مبهوت
مانند شیر دیده گوزنی
در آب بود
شب ، بال باز می‌کرد از دشت
آب فلق روانه در بوته‌زار عشق
آهو چمان به گلگشت

شب بال باز می‌کرد
ما بار باز کردیم
نیزار رود را ــ با های‌هو
از وحشت گراز کردیم

و قوچ‌های وحشی
ــ از آبخور رمیده
با بانگ بوی ما به مراتع
باز آمدند

ما
صیادهای چابك «چاکوتاه»
هرساله ، سالروز نخستین آواز کومه را
به شکار نی می‌آئیم
اینك اجاق‌هامان ، که دشت را
در گرگ و میش صبح مشبك کرده .

آتشی ، شاعری روستایی است بر کنار بادیه ازیك سو و دریا از سوی دیگر، «تصویر ماه بدر ، مبهوت / مانند شیر دیده گوزنی / در آب» و دشت مشبك شده در گرگ ومیش صبح بوسیلهٔ اجاق‌ها اوج تصویرسازی حقایقی هستند کـه بنیادشان بر واقعیت ملموس از زندگی خود شاعر گذاشته شده. درآنها اعجاب‌انگیزی تمـام هست ، چرا که شاعر تصویری از درون حسیت خـواننده در اعماق ذهنیتش رها می‌کند و حس زیبا شناسی خـواننده ـ آن زیبا شناسی متکی بـر واقعیت ـ بایك غنای دید آشنایی پیدا می‌کند و در عین‌حال ، قـدرت قضاوت از خواننده گرفته نشده است، یعنی به‌ناگهان آتشی نخواسته است مقداری نتیجه‌گیری فکری وفلسفی واجتماعی هم‌بکند، همانطور که دربسیاری از قطعات «دیدار در فلق» کرده است.

«پاد ش‌ها»، یکی‌دیگر از شعرهایی است که درآن‌جنون‌محتشم حماسی ، در اختیار تغزل است، تغزلی حماسی ـ و بدون‌شك آتشی

می‌توانست ازاین‌نوع شعرها بیشتر بیافریند ، بجای اینکه بگذارد این لکهٔ خاکستری ابتذال، درگسترش خود از حماسه،اجتماعیات درجه سه بسازد و از تغزل ، رمانتیسمی سوزناك . اتفاقاً هرگاه آتشی ازآن دید حماسی دور می‌شود و تغزل خودرا به‌سطح‌بسیار نازلی‌ازرمانتیسم بازاری پایین می‌آورد، لفظ نیز آن حالت هلهله و همهمهٔ حماسی خود را از دست می‌دهد ، و شعر بدل به‌احساساتی شدن‌های نوبالغان تازه وارد عالم شعر شده، می‌گردد.مثالهایی می‌دهم:

دیگر
نام ترا تمام درختان
گاه بهار زمزمه خواهند کرد
و مرغهای خوشخوان
صبح بهار ، نام ترا
به جوجه‌های کوچك خود یاد خواهند داد
از «غزل کوهی»

ولی دیگر دل ، آن دل نیست
ولی دیگر دل ، آن نان تنور گرم و خوشبو
نیست
که روی چاشتبند باز یارانش توان پیچید
که پشت باز یاران را تواند قوتی بخشید .
(شروه ص ـ ۹۶)

تو هم رفتی !
کنار قریه‌های آشنا ، بیگانه بگذشتی ؟
واز چاه بهاراز دلوهای سبز آب سرد
نوشیدی ؟

و دخترهای بازیگوش
جنونت را به‌سنگ های‌هو بستند ؟
و در احساس مرموزی
نشد پای گریزت ، یك نفس سنگین ؟

این قبیل قطعات را هرگز نمی‌توان بحساب شعرگذاشت. شعر ردیف‌کردن تعدادی عمل یا حالت بی‌رمق و بی‌خون نیست، آنهم در قالب کلماتی‌که بسیار ناشیانه کنارهم چیده شده‌اند. آتشی ، گویا ، تصور می‌کندکه اگر کلماتی از قریه و ده و کویر و بادیه واسامی‌اشیا و حالات طبیعی و اشخاص محلی‌را بی‌خود و بی‌جهت وارد شعرش کند، شعرش یك اصالت جغرافیایی پیدا می‌کند. در حالیکه باید بداند که فقط دیدی نافذ وکاری، و زبانی منسجم و محکم، و تخیلی جامع و دربرگیرنده ، می‌توانددرکنار اصالتهایی که مقدم برهرنوع اصالت جغرافیایی هستند ، اصالتی ازنوع جغرافیایی را هم تأمین کنند. شعر چاهی است که شاعر درخود، درطبیعت ودر زبان می‌زند وباید در هر رگه و لایه وقشر آن، هم خود شاعر وجود داشته باشد ، هم طبیعت و هم زبان خاص‌شاعر. تخیل شعری، چیزی‌نیست‌که همه چیزرا یك‌یك از جلو چشم آدم بگذراند، این‌کار نثر است و آتشی گاهی عملاًنظم درجه سه می‌سراید، مثلاً درهمین دوسه نمونهٔ بالا . تخیل شعری ، دایره‌ای بوجود می‌آورد که در آن محاط از محیط ، متن از حاشیه و درون از برون شناخته نشود و محتوا آنچنان درشکل وشکل آنچنان درمحتوا غرق شود که کسی نتواند این دو را ازیکدیگرجداکند.در حالیکه دراغلب شعرهای «دیدار در فلق»، می‌توان‌هرمصرع را به‌نثر، به‌نظمی از نوعی دیگر نوشت ، بدون آنکه خدشه‌ای به‌آن عمل و یا

حالت خاص که آتشی دنبالش هست، وارد شود. این‌همه ناشی‌ازعدم وقوف آتشی به‌هنر شاعری ، نیست، چرا کـه او دربعضی از قطعات گذشته ودر آن قطعات ناب و نادر در «دیدار در فلق» نشان داده است که هنر شاعری‌را بالفعل می‌داند؛ولی در آتشی یك روحیهٔ سهل‌گیر و آسان‌پسند هست که برای شاعر درجه‌یك ، نفس ابتذال می‌تواند باشد. اگر آتشی می‌توانست این روحیهٔ سهل‌گیر و آسان‌پسند را در خـود بکشد، به‌آسانی ازشعرهای‌بلندی‌چون «گر من مسیح‌بودم» ، «بادوستم، آن نی‌زن قدیمی» و «چند وچونی با فایز» وشعرهایی‌ازقبیل«شروه»ی دوم ـ که‌به‌ساعدی تقدیم‌شده ـ «کاغذ» واز «سخنی، فتوائی» وچندین شعر دیگر چشم می‌پوشید . عیب‌بزرگ آتشی در این است که‌سخت بی‌حوصله شده و شعر را تمام‌کرده یا تمام‌ناکرده ، رها می‌کند وآتشی گاهی یك روحیهٔ امل دارد که در برابر بینایی و خلاقیت شعر ، دیوار محکمی می‌سازد و نمی‌گذارد که شاعرآزادانه در اعماق‌تخیل‌خویش غرق شود. فقط یك روحیهٔ امل می‌تواند بگوید «درد مـن از مسیح سنگین‌تر است» ، فقط یك‌شاعر درجه سه می‌تواند بگوید : « باد گرم نفس من ساقهٔ بازوی ترامی‌آزرد». وفقط یك شاعر احساساتی‌سوزناك می‌تواند جملهٔ بی‌اعتباری چون «شب شکوفه‌کرد» را که خواننده را به‌یاد نویسندگان احساساتی‌می‌اندازد ، سه‌بار دریك مصرع برای‌ایجاد تأثیر در خواننده تکرارکند. در آتشی روح حماسه نباید بمیرد. نباید آتشی بگذارد که آن لکهٔ ابتذال بیش از این به سوی سایـر امکانات شعریش هجوم ببرد و تمام روحیه‌های زنده‌اش را تسخیرکند.

در ضمن آتشی می‌خواهد با شعرش بین‌روستا و شهر، بین‌بادیه

و آبادی، بین بوشهر و تهران، یك رابطهٔ تصویری عاطفی ایجاد کند. بیشتر با این مضمون که :تهران دارد مرا از پـا درمی‌آورد، بوشهر ! کجائی بدادم برس! آتشی کاملاً حق دارد که این نوستالژی را داشته باشد و آنرا عزیز هم بشمارد ، ولی آتشی نباید مصیبت‌های فردی و برخود مسلط نبودنهای فـردی را به حساب تباهی‌های مسلط بـر خود بگذارد. هرکسی که از روستا و شهرستان وارد تهران می‌شود، ممکن است در شرایطی دچار نوعی «مگالومانی» یا «خودگنده‌بینی» بشود، بدلیل اینکه در شهرستان یا در ده برای خود آدمی بوده ـ و در شهر بزرگ ، آدمی به‌آن بزرگی نمی‌تواند باشد . موقعیکه روستایی یـا شهرستانی ، پاسخی از خلق‌الله تهرانی در مقابل ایـن ولـع نـاشی از مگالومانی نمی‌شنود، یا راهش‌را میکشد ومی‌رود تا در ده وشهرستان آقا بالاسر نداشته باشد، یا درشهر بـزرگ می‌ماند و اخمو و عنق و پرتوقع بار می‌آید . آتشی، میان رفتن‌وماندن مردد مانده است، بدلیل اینکه تهرانی جماعت، هم تا حدودی تحویلش گرفته‌اند وهم ازخود رانده‌اند وهم در برابرش دهن‌کجی کرده‌اند. تصویری که گاهی از این بابت آتشی ازطریق شعرش درمـن ایجاد میکند ، تصویر غریبی است: گاهی آتشی‌را به‌صورت دهاتی عصبانی و عبوس و قـد بلندی مجسم میکنم که روی اسبی بلند، کجکی نشسته است وازسر چهارراه اسلامبول بطرف میدان سپه حرکت میکند، تنها بدلیل اینکه هم میدان سپه نسبت به‌چهارراه اسلامبول ، جنوبی است،وهم بـوشهر . آتشی اگر خود را به‌فرهنگی غنی مجهز کند، می‌تواند هم آن مگالومانی‌را رهاکند ، هم بینشی دربارهٔ رابطه روستا و شهـر و شهرستان و تهران پیدا کند، وهم به‌سوی تشکل بیشتر شعری که‌لازمهٔ هر شعرعالی است حرکت‌کند و آن لکهٔ ابتذال را هم ازدامن شعر خود بشوید.

م . آزاد

قصیدهٔ بلند باد

۱

آقای « سیروس طاهباز » در مشهور کردن « آزاد » از روش سیاستمداران استفاده کرده است تا از روش مدیران مجلات ادبی: در مجلهٔ «آرش » اسم آقای « آزاد » در همه‌جا هست؛ در مجلاتی که «طاهباز» با آنها همکاری کرده است، اسم «آزاد» در زیر وزبر اسامی اشخاصی چون «نیما» ، «بامداد» ، «امید»، و «فروغ‌فرخزاد» گنجانیده شده است ؛ و در تمامی آگهی‌های تبلیغاتی که به پیشنهاد و سعی و کوشش «طاهباز» اینور و آنور چاپ شده است، اسم «آزاد» مثل‌یك شعار سرسخت و مکرر و سمج سیاسی ، جلو چشم بندگان خدا ، به‌انواع حروف درشت و ریز ـ و همیشه به نیکنامی ـ رژه می‌رود . طوریکه در دو هزار صفحه از تمامی شماره‌های «آرش» ، در مجلهٔ «فردوسی» (در زمانیکه «طاهباز » در « فردوسی » کار میکرد) ، در دو مجلهٔ «بازار رشت» و «پرچم خاورمیانه»،خوزستان ، که الهام بخش

عقاید شعری آنها آقای «طاهباز» بوده است، نه‌تنها یك حرف ساده بر علیه «آزاد» دیده نمی‌شود، بلکه از انتقاد واقع‌بینانه و بی‌طرفانه هم خبری نیست، طوریکه گویی «آزاد» در طول زندگی شعری و نقد و انتقادی خود ، از هر نوع عیب و اشتباه و نقصی مبرا بوده است . اتحادیهٔ «طاهباز ـ آزاد» به سود آقای «طاهباز» تمام نشده است، چرا که آقای «طاهباز» کوششی صحیح در راه معرفی نیما و پخش آثار او، و معرفی آثار شاعران مهمی چون «اخوان» و «فروغ» می‌کند، ودر پرتو این کوششها ادبیات ما پیشرفت می‌کند ، ولی ، قضاوت‌های غیرمنصفانه و یك جانبه، و صرفاً از روی دوستی،به‌کوششهای آقای «طاهباز» لطمه می‌زند ، و حقیقت این‌است که‌راه انتخابی آقای‌طاهباز جز این باید باشد. خدمت آقای طاهباز بدلیل ارائهٔ آثار «نیما» و «فروغ» و «اخوان» بسیار با ارزش است، ولی هم‌سطح‌شناختن آزاد بااین‌شعرا نه به‌نفع شعر معاصراست ونه حتی به نفع خود آزاد.

۲

«آزاد» در برابر اشخاص مختلف ، دو ژست مختلف گرفته است: دربرابر آنهایی که دیدی عادلانه و عاقلانه دربارهٔ کارش‌داشته‌اند و یامخالف قهرمان‌پروری سیاستمدارانهٔ‌آزاد توسط دوستانش بوده‌اند، آزاد ژست یك شهید را بخود گرفته است ؛ به‌این معنی که : بگذار اینها حرفشان را بزنند ، من ورای این حرفها هستم. دربرابرکسانیکه چوب زیر بغل «آرش» را گرفته‌اند و یا تحت تأثیر تبلیغ و تلقینات

سیاستمدارانه قضاوت کرده‌اند ، «آزاد» نقش یك متفکر درخود فرو رفتهٔ مرموز را بخود گرفته است : یعنی ، بیایید راهنمایی‌تان بکنم . در نخستین‌حالت، آزاد مطلقاً پشت به‌رئالیسم کرده ، درشکل ثانی‌یك خودبین خودپسند بوده است ؛ و هردو حالت به ضرر خودش،شعرش وشهرتش تمام شده است؛ چرا که امروز مورخ ادبی و منتقد شعر، و خوانندهٔ آثار هنری،کسی را می‌خواهندکه حرفش را با عینیت عمل منطبق کند و دیدی منطبق با حقیقت‌بینی داشته باشد . والا کسیکه «هگل» و « سن‌ژون‌پرس » نخوانده ، ازکمال «هگلی» و «دریایی» «سن‌ژون‌پرس» حرف بزند، از غرب حرف بزند، بی‌آنکه غرب را بفهمد ، از شرق وهند مادر سخن بگوید ، بی‌آنکه تصویر دقیق و عینی از آنها داشته باشد ، وکتابی را که دارای ارزشی نسبی است ، حادثه‌ای جهانی به‌شمار آورد، چندان اعتباری نخواهد داشت . ولی آزاد اعتبار دارد ، به دلائلی که دراین مختصر خواهد آمد.

۳

به یك معنی آزاد غرب‌زده است ، به‌این معنی که بدون آنکه مبانی فرهنگی و ادبی غرب‌را بفهمد ، بدون‌آنکه مهمترین‌آثار فکری و ادبی غرب را خوانده باشد ، بدون آنکه موازین هنر جدید و نقش نویسنده را در برابر این هیولای بزرگی که نامش تمدن مدرن غرب است، درك‌کند ، بدون اینکه وسایل و ابزار فهم غرب را در دست داشته باشد ویا با دیدی شرقی در جلوه‌های غربی غرق شده باشد ، ناگهان ازشعرا ، هنرمندان و منتقدان و نویسندگان غرب طوری‌حرف

می‌زند که از میخانهٔ «سلمان» یا «گل رضائیه» . مثلاً آزاد ، داستان ـ نویس های جنوب ایران را قرینه می‌داند در برابر داستان‌نویس های جنوب امریکا . چرا ؟ معلوم نیست. (درحالیکه‌یك نگاه سطحی و کلی- کافی است تا بداندکه جنوب بعد از فالکنر و یکی دوتن دیگر عقیم مانده است و قصه‌نویسی امریکا بیست سال است که دست نویسندگان یهود و سیاهان است و نه لزوماً سیاه جنوبی . بعلاوه(جنوب امریکا به جنوب ایران چه‌ربطی‌دارد؟)ویا اینکه فرخ‌زاد از«پره‌ور» و «الوار» متأثر شده است . در حالیکه این‌دو شاعر فرانسوی را نه آزاد خوانده است و نه «فرخ‌زاد» . و یا اینکه هگل و کمال هگلی از اینور به‌آنور شده است که معلوم است کمال‌هگلی‌رادرجایی‌فقط دیده‌است. و یااینکه مثلاً رؤیائی از«سن‌ژون‌پرس» کوچکترین سهم را دارد ، ومعلوم نیست چرا ؟ اینها به‌کنار، آزاد با هر کسیکه مخالف‌باشد ویا حرف هرشاعر و نویسنده‌ای را کـه نفهمد ویا نتواند حـرفهای شاعری دیگر را در چارچوب معتقدات ادبی خود بگنجاند ، بلافاصله برچسب غرب‌زده به‌او می‌زند و این تنها به دلیل آنست‌که بجای آنکه درست وحسابی غرب‌را بفهمد ومثلاً دمار از روزگار آدم غرب‌زده درآورد ، خودش در برابرغرب هاج و واج مانده، دچار عقدهٔ حقارت شده‌است. وآزاد به این معنی غرب زده است که به‌هر تعبیر بدترین وحتی مبتذل‌تریـن غرب‌زدگان این روزگار است.

۴

نقد آزاد ، یا لوچ است ویاکور ، و به ندرت بینا است. به‌این

معنی که آزاد بعضی اثـرها و صاحبان آنها را دوتا می‌بیند و بـر آنها ارزشی مضاعف قائل می‌شود. و یـك عده را اصلاً نمی‌بیند. آزاد در بارهٔ «آه ... بیابان» سپانلو ، لوچ بود و در بارهٔ «آهنگ دیگر»آتشی کور. دربارهٔ تمیمی همیشه لوچ بود، و در بارهٔ نیستانی همیشه کور. دربارهٔ «حقوقی» لوچ‌مضاعف بود ، دربارهٔ «بادیه‌نشین» کورمضاعف. آزاد ، حتی در بارهٔ فرخ‌زاد و امید هم لوچ بـود ، گرچه گهگاه ـ البته به‌ندرت ـ بینش‌نسبتاً دقیقی درباره شعر وشاعری داشته‌است.

نقد آزاد ، نقدی است رمانتیك و احساساتی،و درجایی گفته‌ام که آزاد مثال تاحدی خوبی است برای تعبیری کـه الیوت از منتقد ناقص دارد. و این به دو دلیل است، یکی اینکه اصولاً نثر آزاد برای توضیح و تفسیر چیزی نمی‌تواند بکار برود . نثر انتقاد باید صحیح و شسته رفته ، صریح‌وصاف و مستقیم باشد؛ چـون خود مطلب ، یعنی شعر، بحد کافی از بی‌واسطگی، از عدم صراحت، از ابهام وازصنایع بدیعی مبهم‌کننده مثل استعاره و مجاز و تمثیل برخوردار است. آزاد ناگهان در وسط یك جمله و یا یك‌فکر توقف می‌کند وشروع می‌کند به شرح دادن چیزی‌دیگر که به فکر نخستین کوچکترین ربطی ندارد. مخاطب آزاد در نقد و انتقاد، دوستان نزدیکش هستند وگاهی‌موضوع مورد بحث ، مسأله‌ای خصوصی است‌که فقط بین چندتن از دوستان مطرح بوده است. در نتیجه‌فهم چنین مطلبی ازعهدهٔ دیگران خـارج است. نثر آزاد ، بریده بریده ، خصوصی ، معقد و غیرانتقادی است. نثر من ومن، اشاره وکنایه وگریزنده ازصراحت است. دراوایل اغلب غلنبه‌هم بودکه بعدهاکمی صاف‌تر شد، ولی هنوز معقد است، و هم

از این نظر، بی‌اثر.

دلیل دوم اینکه آزاد بجای آنکه در بارهٔ شعرا و شعرشان نقد بنویسد، راجع به آنها شعر می‌گوید؛ و با همین وسیله از زیر بار تعبیری در چارچوب منطق شعری در می‌رود. مثلاً در یادداشتی دربارهٔ نیما می‌گوید:

«فریاد فرزند کوهستان از گذرگاه «ماخ‌اولا» گذشت. رود جاری‌شد. صدا را شنیدند. وازهرجای‌رودخانه آب برداشتند. گذشتند و شدند. به راه‌آمدند وگفتند. وشماکه می‌توانید، از هرجای‌رودخانه آب برمی‌دارید، و این نه‌سپاس است ونه ستایش. رود جاریست و دهنده. برکت، فیض بی‌پایان طبیعت است. نیازی به دعا نیست، از رودخانه آب بردارید؟»[1]

و این یعنی شعر منثور درجه سه دربارهٔ همه چیز، که هیچگونه فایده‌ای ازنظر نقد ادبی ندارد. و دربارهٔ «امید» می‌گوید:

«زمستانسرای شعر، نومیدی بود «امید» نام، به نومیدی خزان زمستان سپرد: باریدنی بود سخت غمبار و درهم باز. نومید بود اما ناامید نبود؛ محرم بود وغمین. تاداستانی زد پر آب چشم ... والخ»[2] که هیچ‌گرهی از شعر وشاعری نمی‌گشاید. ویا در بارهٔ یك خط شعر دوستی از دوستان، چنان ذوق‌زده می‌شودکه می‌گوید: «وهمین طرح یك خطی پاك وگسترده را که نمی‌توانی بدهی به این‌همه مجموعه و پروندهٔ شعر معاصر»[3]، که در این صورت حق داریم تمام دفترهای

۱ ــ ستایش و دیدار و خطاب، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱، آرش دوران‌طاهباز.
۲ ــ ستایش و دیدار و خطاب، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱، آرش‌دوران طاهباز.
۳ ــ دیداری از سرزمین پاك تمیمی، شمارهٔ پنج، آرش دوران‌طاهباز.

شاعران معاصر را به آب بشوییم و «قصیدهٔ بلند باد» را به باد بسپاریم وهمین یك‌سطر «خط اندام‌ها رها از خواب» فرخ تمیمی، دوست‌عزیز آقای آزاد را نگه‌داریم. از این قبیل ذوق‌زدگی‌ها و احساساتی شدنها در نقد وانتقادآزاد نمونه‌های فراوان هست ولی من به همین چندنمونه بسنده‌کردم تا بروم سر شعرآزادکه جدا از مقولاتی‌که اشاره کردم، از اعتباری نسبی برخوردار است و می‌ارزدکه‌بررسی‌ای-ولو کوتاه- ازآن داشته باشیم‌که من درآخر«طلا درمس»[1] هم این‌بررسی را وعده کرده بودم.

۵

از «دیار شب شروع می‌کنم‌که مجموعه‌ای بود از ده‌قطعه شعر، منتشر شده درسال ۱۳۳۴، با تأثیر ناچیزی از نیما، نفسی ضعیف از شاملو و تأثیر بیشتری از فریدون توللی، بویژه در چهارپاره‌ها. این ده شعر با معیارهای واقعی‌شعر، بی‌ارزش هستند. و با معیار همان‌سالهای ۳۳ و ۳۴ و ۳۵ که توللی و مشیری، شعر رمانتیك زن‌پسند تحویل خلق‌الله می‌دادند وبدجوری‌میدان‌دار شعر وشاعری بودند، امکان‌نداشت که صدای نارسایش بجایی برسد. (وبیشتر بخاطر اینکه شعرش ازنظر لفظ ومعنی و دید شاعرانه، عجیب تقلیدی و ناشیانه بود.)ولی درهمان «دیار شب» سطرهایی وجود داردکه به‌نظر من تا حدی خوب هستند. مثل دوخط زیرکه تأثیر نیما درآنها به چشم می‌خورد:

۱ ــ منظور چاپ نخستین کتاب حاضر است.

این پنجره بگشای ! که مرغ شب
می‌خواند
شادمانه
دریا را

و نیز این دوسطر :

یك جهان خشم‌کنان آمده است ؟
صد جهان خشم‌کنان آمده‌ام

و نیز تصویری خوب از طبیعتی نابود شده :

جنگل خشك کاج‌های کهن
خفته بر دشت‌های خاکستر

چهارپاره‌های این کتاب اغلب زشت هستند و همگی تحت‌تأثیر فریدون توللی ، نه‌فقط از نظر دید، بلکه از نظر نوعی ترکیب‌سازی معقد، مثل «این زنگی شب فرسود» و «جلگه‌های سیاه شب‌ترکیب » و ترکیب‌های دیگری از این دست در اشعار بعدی: که خوشبختانه‌در «قصیدهٔ بلند باد» نه اثری از توللی می‌بینیم و نه نشانه‌ای از این قبیل ترکیب‌های نابهنجار.

۶

کتاب دوم «آزاد» در همین سال جاری[1] منتشر شده‌است. یازده سال از زمان انتشار «دیار شب» می‌گذرد ولی « قصیدهٔ بلند بـاد »

۱ ـ منظور سال ۴۵ ، یعنی سالی است‌که این مقاله نوشته شده و در جهان نو ، چاپ شده است.

شامل تمام شعرهای «آزاد» نیست. وعده شده است‌که دو کتاب دیگر تحت عنوان‌های «آئینه‌ها تهی است» و «فصل خفتن» ، منتشر شود و گرچه شعرهای این دو کتاب چاپ نشده را می‌توان ـ البته بـا کمی زحمت ـ از مجلات مختلف جمع‌آوری کرد ، ولی بهتر است بحث دربارهٔ اشعار خارج ازکتاب «قصیدهٔ بلندباد» را به‌زمانی موکول‌کنیم که آنهارا به صورت کتابهای مدون دردست داشته باشیم.[1]

۷

کلماتی‌که آزاد درکتاب اخیرش از آنها استفاده کرده است، بسیار محدود است . طوریکه آزاد از نظر دسترسی به واژه ، یکی از محدودترین شاعران معاصر است . آزاد می‌کـوشد یك «کامینز »[2] بدیهه‌سرا باشد ، درحالیکه به دلیل داشتن خصوصیات رمانتیك ، یك «ورلن» کوچولو از آب درمی‌آید؛ و با وجود آنکـه کلمات زیبا را برای مفاهیم خود انتخاب می‌کند، افسوس ـ که گاهی بخاطرآنکه‌فرم را به‌هم بزند و ابتکاری در شکل به خرج بدهد ـ ناگهان ، هم از بی‌شکلی سر درمی‌آورد و هم لطف موسیقی کلام را از دست می‌دهد . در شعر اول‌کتاب‌که به دلیل تعمد درخود به خودنویسی ، فرم ازبین

۱ ـ «آئینه‌ها تهی است» در دست است ومن هنوز فرصت نقد نوشتن‌برآن را نداشته‌ام . خواننده می‌تواند بـه مقالات «نقد تحلیلی شعر» در جلد اول طلا در مس مراجعه‌کند. در آنجا یکی از زیباترین شعرهـای «آزاد» را تجزیه و تحلیل کرده‌ام.
۲ ـ Cummings، شاعر آمریکایی .

می‌رود و شعر واقعاً خسته‌کننده می‌شود، به‌سطرهایی از قبیل سطرهای زیر برمی‌خوریم که در آنها تناسب وزنی و حتی فرم متناسب‌موسیقی کلمه‌ها، فدای کوشش برای‌ابداع فرمی غیرازفرم‌های دیگر شده‌است:

آری
باید دستی بود
باید باغی شد
بادست
دیواره‌های سخت غرابت را بشکن، ای نیلوفر!
با من باش، با من

اگر قرار باشد این قطعه را بدون وزن بخوانیم کـه وزن سطر ماقبل آخر، با ابرام «مفعول فاعلات ... و الخ» نخواهـد گذاشت. و اگر باوزن بخوانیم کـه به جز سطر ماقبل آخـر، بقیهٔ سطرها از تناسب و هماهنگی وزنی برخوردار نیستند. ایـن‌را البته فقط از نظر شکل ظاهری شعر می‌گویم. از نظر شکل ذهنی، ایـن شعر آزاد، کوچکترین یکپارچگی‌نداردوهرکلمه‌اش بدنبال حس و حالت عاطفی یا فکری خاصی است. به همین دلیل در نخستین برخورد باشعرآزاد باید گفت‌که بسیاری از شعرهای نسبتاً بلند او ازشکل ظاهری‌یکدست و محکم و یکپارچـه برخوردار نیستند. البته استثناهایـی هستند مثل «بنشین برلب جوی»، ولی استثنا که قاعده نیست.

با وجود این شعرهای بلند آزاد، خالی ازتصاویـر عینی بسیار دقیق‌نیستند وگاهی آزاد توانسته‌است باچند کلمهٔ ساده، فکر یااحساس عمیقی‌را نشان دهد. مثلاً:

(فاتحان غرور،)
در شب

با خار می‌نوشتند بر دیوار
از قطعهٔ «شکفتن نیلوفر»

و یا:

گلدوزی ستاره‌ها را
بر دریا
و سوزن سپیدهٔ شبنم‌هارا برانگشت
«چهره‌ها ـ چهار «۱»»

۸

توفیق آزادرا ازنظر فرم، در شعرهای خیلی‌کوتاه ـ هایکووار ـ و در شعرهای نسبتاً کوتاه ده پانزده خطی می‌بینیم. ایـن توفیق دلیلی دارد و آن اینکه باکلمات محدود، در فضایی محدود، می‌توان فرم‌را سامان داد، ولی با همان‌کلمات، در فضایی‌گسترده،امکان ایجاد فرمی یکپارچه،نه فقط مشکل، بلکه شایدمحال است. گویی آزاد درشعرهای بلندش، فقط به‌بعضی از کلمات زبان، اجازهٔ ورود به قلمرو شاعری داده است. درحالیکه، شیءتازه و مفهوم تازه، واژهٔ تازه می‌خواهد و در این‌مورد از هیچ تجربه‌ای نباید وحشت داشت. شعرهای کوتاه آزاد، او را به عنوان تصویرساز وهنرمند دقیق و ماهر نشان می‌دهند؛ او را شاعری معرفی می‌کنند که با داشتن خصوصیات یك شاعر غنایی تا حدی رمانتیك، به‌راحتی احساس‌ها و اندیشه‌هایش را در فرم دقیق یك یا چند تصویر می‌ریزد. دراین قبیل شعرها، آزاد ازنظر زبان یك

«اریستوکرات» با سلیقه است که می‌خواهد دیوارهای شعرش را با بهترین کلمات تزیین کند.

آسمان را ماند ، دیدارش :
طرح بارانی مژگانش
آرام ، فرو می‌بارد
روی مهتابی خاکستر رخسارش

و یا :

پرنده‌ها به تماشای بادها رفتند
شکوفه‌ها به تماشای بادهای سپید
زمین عریان ماندست و باغ‌های گمان
و یاد مهر تو، ای مهربان‌تر از خورشید

البته از این‌قبیل تصاویر پاك و روشن و درخشان در شعرهای نیمه‌کوتاه نیز دیده می‌شود، و اصولاً اگر آزاد ناگهان در وسطها یا در اواخر اشعارش ، به‌اصطلاح عامیانه ، شیرین نکارد و زه نزند و یکدفعه فرم را ول‌نکند و یا مثلاً یك یا چند کلمهٔ نامتناسب نیاورد ، شعرش همیشه از بینش تغزلی درخشانی برخوردار است . مثلاً در «ترانهٔ خاموش» ، آزاد، بند آخررا طوری ول میکند که تأثیر دو بند نخستین بکلی از بین می‌رود، و در قطعهٔ «صدای تورا می‌شنوم» ، که درآن «هیاهوی آن چشم‌های سیاه» به «دوشهر همهمه‌گر» تشبیه می‌گردد و واقعاً تصویر زیبایی داده می‌شود ، صفحهٔ دوم شعر بکلی زائد است . قدرت ایجاد ارتباط بین اشیای‌مختلف بوسیلهٔ کلمات در آزاد بسیار محدود است، طوریکه ازچندسطر فراتر نمی‌رود وگاهی‌ارتباط بین سطرها و تصویرها آنقدر بی‌مورد است‌که با هیچ منطق شعری ، رابطه‌ای بین‌کلمات مختلف‌شعر برقرار نمی‌شود. تخیل‌آزاد ازقدرت

تمرکز و نیروی تلفیق طویل‌المدت برخوردار نیست و به‌همین دلیل، شعرهای بلند آزاد ، فقط دارای سطرهای درخشان هستند . می‌توان گفت تخیل آزادکمی تنبل است و در برابر مطلب ، بطور کامل از خودش مسؤولیت نشان نمی‌دهد. گویی آزاد می‌خواهد به هر ترتیبی شده ، مسأله‌ای را بگوید و خودرا از شر آن خلاص کند.

۹

گاهی‌آزاد به نوعی اشراق طبیعی دست می‌یابد و ناگهان ، به نحوی بی‌واسطه ، آن‌چنان خوش‌وخرم با اشیا ارتباط برقرار می‌کند که گویی از همه‌چیز بریده ، به شیء پیوسته است . ادراك او از آن لحظه ، کیف‌آور و انبساط‌بخش و پرکشف وشهود است و جذبه‌اش خواننده را باخود به‌سوی سازگاری‌آدمی با جلوه‌های روحانی طبیعی می‌کشاند :

تاریك روشنست
و رود شعله‌ور
از شهر باستانی تنهائی
جاریست

و یا :

ماه از دورترین پنجره‌ها می‌تابد
تو برآن باغ تهی خم شده‌بودی و به‌من می‌گفتی :
« آه

کسی می‌گذرد ؟ »

گرچه آزاد روحی شرقی‌دارد ولی دراین‌نوع استحاله درطبیعت متأثر ازشاعران غرب‌نیز هست، همین‌سؤال سطرآخر ، عجیب‌یادآور الیوت است ونیز سطر اول قسمت دوم از قطعهٔ چهارم «چهره‌ها» عین جمله‌ای است‌که الیوت در «سفر مغان» آورده است :

(بی‌گمان‌تولدی‌وجودداشت There was a birth certainly)

و نیز توجه‌آزاد به‌سنگ وگفتن «ما سنگ سنگهائیم ـ ما سنگ‌سنگ سنگیم» نیز بطرزی تاحدی خام و ناشیانه ، نشانهٔ تأثیرپذیری از نحوهٔ سمبول‌سازی الیوت است ، و در بخش «چشم‌اندازها» اشعاری هستند که الهام‌بخش آنها شعر الیوت بوده است، بویژه درآمد این‌بخش که سطرهایی از «سرود عاشقانهٔ جی آلفرد پروفراك» درآن دیده می‌شود، مثل «میان‌کوچهٔ تنها» و «میان گفت‌وگوهای ملال‌آور» که آزاد حتماً در شمارهٔ چهار آرش، شمارهٔ مخصوص آمریکا، ترجمهٔ این شعرها را دیده است. متأسفانه آزاد نتوانسته است فرم بسیار دقیق، عینی، کنایه‌ـ آمیز وطنزآلود اشعار الیوت را درك‌کند و گرنه می‌کوشید شعرش را ازنظر فرم دارای انسجام وعینیتی بکند که اکنون نیازمند آنها است.

۱۰

آزاد تأثیر نیما را پذیرفته، ولی تاحدی آنرا پشت‌سر گذاشته است. تردیدی نیست‌که همنشین شاملو شده،توشه‌هایی‌گرفته، برخاسته است وهنوز گاهی شعرش متأثر از شاملواست. شعر آزاد گاهی‌باشعر

فرخ‌زاد اشتباه می‌شود وشکی نیست‌که آزاد متأثر از فرخ‌زاد بوده است. مثلاً قطعهٔ زیر، یادآور «وهم‌سبز» خانم فرخ‌زاد است :

و آب‌های زمین
درون بستر شط
به سوی باغ خلیج
که در هیاهوی سبز بهار پنهان است؛
همیشه می‌رانند .

مثل اینکه آزاد ازنظر بینش شعری وحتی شکل ظاهری هنوز از این تأثیر برخوردار است. چونکه«سرود سه‌رود»که اخیراً در آرش چاپ‌شد، این تأثیرپذیری را بخوبی نشان می‌دهد.

یکی دوشعر «آزاد» متأثر از سپهری است . دراین شعرها بیان او آن‌چنان به بیان سپهری نزدیك می‌شودکه گاهی تشخیص اینکه‌شعر راکدام‌یك از این دوشاعر گفته‌است، مشکل می‌شود:

شب تاریك ، پشت‌بام‌های سرخ، تنها بود نیلوفر
شب تاریك ، پشت کوه نیل اندام
دشت ماهتابی بود .

و به نظرمن توجه نیلوفر را آزاد ازسپهری‌که «آوار آفتاب» و وکتابهای قبلی‌اش پراز این‌قبیل سمبول‌های عرفان شرق است، گرفته است. آزاد در چندین شعرش از سایر شاعران معاصر نیز متأثر است که دیگر ازبحث دربارهٔ آنها می‌گذریم.

۱۱

مسألهٔ مسؤولیت این روزها ، بدجوری دچار سوءِ تعبیر شده

است و عده‌ای آنقدر پست وحقیرند که حاضرند تنها بدلیل فرار ازهر نوع تعهدی، هرگونه مسؤولیتی‌را مسخره کنند. شاعر در برابر محیط طبیعی، محیط اجتماعی، محیط و اتمسفر تاریخی و محیط ادبی از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد. اصولاً او چیزی نمی‌تواند باشد ، جز اینها. ولی مسؤولیت، نسخهٔ ساده‌ای نیست که هرکسی بتواند بپیچد . انسان اگر قتل ببیند، ازقتل حرف خواهد زد و خوشبختانه آزاد در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی ، بغض اندوهگینی‌دارد که ـ هرقدر هم کم ـ باز خود غنیمتی است. ولی آزاد در نثرش بیشتر از مسؤولیت حرف می‌زند تا آنکه آنرا به‌شکلی درشعرش بکار ببندد. همانطور که آزاد، با معیارهایی با شعر روبرو می‌شود که دربرابر آنها شعرخودش می‌لنگد و کسری می‌آورد؛ که انشاءالله این‌لنگی و کسری رفع شود و و آن مسؤولیت قاطع‌تر و سریع‌تر و روشن‌تر شود و بیان آزاد، که بزرگترین عیب آن پراکندگی و عدم انسجام و یکپارچه نبودن فرم در شعرهای بلند است، ازمیان برخیزد.

یدالله رؤیائی

چند یادداشت پیرامون شعرهای دریائی

سرود آخرین من ! سرود آخرین من !
که سرود مردی دریـائی خواهد بود
سن‌ژون پرس

برای بحث دربارهٔ کتاب «یدالله رؤیائی» موسوم به«شعرهـای دریائی»، نخست نمونه‌ای می‌دهم از کتاب «Amers» ، یا چراغ‌های دریائی سن‌ژون‌پرس ، در دومتن فرانسه و انگلیسی؛ فرانسه‌اش ازخود «پرس» و انگلیسی‌اش از «ولس‌فائولی» ، محقق ، مترجم ومنتقد شعر و ادبیات فرانسه درآمریکا. بعد ترجمهٔ سادهٔ متن آنرا به فارسی‌خواهم سپرد و بعد شعری از شعرهای دریائی رؤیائی را درج خواهم کرد که

به‌ادعای خود شاعر ، صددرصد[1] مال خود او هستند :

«Guide moi, plaisir, sur les chemins de toute mer; au frémissement de toute brise où s' alerte l' instant . comme l'oiseau vêtu de son vêtement d'ailes..... Je vais un chemin d'ailes, où la tristesse elle - même n'est plus qu'ailes ...» [2]

متن انگلیسی :

«Guide me, Pleasure, on the ways ot every sea, in the flurrying of every breeze, where the instant is alertep, like a bird clnthed in the clothing of wings ... I go, I go a way of wings where sadness itself is no more than wing ...» [3]

ترجمهٔ تحت‌اللفظی :

«ای لذت ! برجاده‌های هردریائی مرا رهبری‌کن ؛ در لـرزش

---

۱ - رؤیائی در مجلهٔ نگین، دورهٔ دوم، شماره اول، در مصاحبه باخبرنگار مجله گفته‌بود «حتی اگر پورسانتاژ بخواهید می‌گویم صد درصد اینها مال خود من‌هستند.» ومن مثل بالارا دادم تا نشان بدهم کـه چندان هم صددرصد نیست. گرچه رؤیائی به‌تلویح درآخرکتابش اشاره به‌گرفتن چند تصویر از سن‌ژون‌پرس کرده است، ولی این چیزی که بالا هست، نه وام است ونه گرفتن چند تصویر؛ ترجمهٔ حرفهای سن‌ژون‌پرس است و باید رؤیائی هم بعضی از شعرهای دریـائی را در همین حدود تلقی می‌کرد .

۲ - صفحهٔ ۲۴ چراغ‌های دریائی چاپ :
Harper Torchbooks , The Bollingen Library

۳ - صفحه ۲۵ همان کتاب

هرنسیم ، هنگامی‌که لحظه به حالت آماده‌باش درآمـده است ، مثل پرنده‌ای با لباسی از بال ... برجاده‌هایی ازبال ، جایی که اندوه خود جزبالی بیش‌نیست، پرواز می‌گیرم ، پرواز می‌گیرم ...

قسمتی از یك دریایی «یدالله رؤیائی» :

ای اشتیاق رفتن ، ای لذت ؛
من را پرنده‌ای کن و با خود ببر
در لرزش نسیم ، که در آن ،
هرلحظه را توقف کوتاهی است .
من را پرنده‌ای کن
تا با لباسی از پر ،
پرواز گیرم
و اندوه را ،
ــ که جز پری آهسته ، نیست ...

از دوسه اشتباه ترجمه‌ای که‌بگذریم می‌بینیم که متن، صددرصد متعلق به سن‌ژون‌پرس است و سهم رؤیائی فقط ایـن بوده است کـه محتوا ، بینش ذهنی و شکل درونـی سن‌ژون‌پرس را در وزن نیمائی بگنجاند. اگر اقتباس، نوعی ترجمهٔ مغلوط باشد که در دیار ما هست، کار رؤیائی در بعضی از شعرهای دریائی ، نوعی ترجمه و اقتباس از کتاب «Amers» سن‌ژون‌پرس است . رؤیائی گـاهی با تفاوت دو سه کلمه، یکی دوتصویر و ترکیب و عبارت و جمله، ناظم محتوای شعر شاعر فرانسوی است.

بردارید دریایی‌های ۷ ، ۸ ، ۱۲ ، ۱۴ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۳۴ را که بسیاری از تصویرها و تعبیرهـایشان از سن‌ژون‌پرس است ؛ و نیز

جمله‌ها و استعارات و تشبیهات دیگری از سایر دریائی‌ها را که محرز است، صددرصد متعلق به سن‌ژون‌پرس هستند و از رؤیائی بپرسید که آیا وقتی می‌گوئی : «سن‌ژون‌پرس ... سفر دریائی دارد از نقطهٔ نظر خودش و با زبان خودش که من دوست ندارم ...[1] » واقعاً راست می‌گوئی ؟ من اگر جای رؤیائی بودم، اعتراف می‌کردم که در ساختن و پرداختن، در ترکیب کلمات، تصاویر و اندیشه‌ها، درجهان‌بینی دریائی و بالاخره هر آنچه مربوط به محتوای شعرهای دریائی می‌شود ، مطلقاً تحت‌تأثیر سن‌ژون‌پرس بوده‌ام و در مقدمه به جای این یادداشت: «من به دریا نیندیشیده‌ام ، فکرهای مرا دریا اندیشیده است .» ، می‌نوشتم : «من به دریانیندیشیده‌ام ، دریا هم به من نیندیشیده است. سن‌ژون‌پرس به دریا اندیشیده ، آن‌را آزموده است و ، ازآنجاکه من چندان‌تجربه و اندیشه‌ای دربارهٔ دریا نداشته‌ام و دریا را حس نکرده‌ام ، قطعاتی از منظومهٔ «سن‌ژون‌پرس» را گاهی درهم ریخته وگاهی بطور جداگانه ، به صورت ترجمهٔ منظوم فارسی‌درآورده‌ام . البته آن‌وسطها فکرهایی را که متعلق به خودم بود با تصویرها و اندیشه های سن‌ژون‌پرس درآمیخته‌ام . چند شعر هم از تجربیات خودم سرچشمه گرفته‌اند که صمیمی‌تر هستند. وکارم این بوده است که بیشتر به‌محتوای‌شعردیگری فرم خودم را بدهم.»

مثل قسمت‌هایی از دریائی‌های ۳ ، ۴ ، و دریائی ۲۸ و چندتا ازدریائی‌های‌آخرکتاب که‌علیرغم نفوذ عمیق‌سن‌ژون‌پرس ، ابتکارهایی از نظر دید دریائی درآنها دیده می‌شود. چند شعر هم هست که فقط

۱ ـ نگین ، دورهٔ دوم ، شمارهٔ اول ، مصاحبهٔ رؤیائی باخبرنگار مجله .

برای ارائهٔ‌نوعی فرم درشعر چاپ شده‌اند و در آنها فرم ازپس وپیش کردن کلمات، برای پس وپیش کردن اندیشه‌های‌خاصی بکار نمی‌رود. در آنها عواطف کمترین سهم را دارند و انگیزهٔ پس وپیش کردن فقط خود عمل پس وپیش کردن است. مثلاً دراین شعر:

شب آفتاب نمی‌خواهد
و آفتاب نمی‌خواهد از ستارهٔ صبح
نشان همهمه برگیرد .

ستاره منتظر آفتاب می‌ماند .
و آفتاب می‌ماند
که هرستاره پر از انتظار
و شب ،
پر از ستارهٔ هر انتظار
و انتظار پر از خواب آفتاب شود .

ستاره همهمه از آفتاب می‌خواهد
و آفتاب نمی‌خواهد.[1]

این شعر از سوار کردن شب و ستاره وآفتاب بر یکدیگر ـ بدون اینکه در این سوارکردن ، حس و احساس و عاطفه و اندیشه‌ای به‌کار رفته باشد ـ درست شده است. در این شعر، نه‌شب حسی‌است، نه ستاره و نه آفتاب، و هیچکدام تجربی هم نیستند و محتوائی نیز در کارنیست. شاعر به اشیائی به‌نام‌های «شب، ستاره وآفتاب»، نیندیشیده است، بلکه به‌کلمات شب، ستاره و آفتاب فکر کرده است؛ و چون

۱ ـ من سردی مالارمه‌را در این شعر حس می‌کنم.

اشیا ، حس واحساس نشده‌اند کلمات رنگ عاطفی به‌خودنگرفته‌اند و در نتیجه کلمات به دوقطعه چوب خشك می‌مانند که به هم مالیده می‌شوند و تأثیر هیچ است. شاید تأثیر این شعر ، فقط سمعی باشد که آن‌هم چندان قوی نیست ، به دلیل آنکه رؤیائی اصولاً موزیسین قوی‌ای نیست و در اینجا بیشتر ، مایهٔ وزن شعر فارسی‌است که ظرفیت موسیقی را تعیین می‌کند، نه ابداعی ازطرف خود شاعر.

۲

دومقاله [۲] تاکنون دربارهٔ کتاب «شعرهای دریائی» رؤیائی نوشته شده‌است. یکی از «آزاد» که به‌جای آنکه موشکافانه باشد بزرگوارانه است؛ و باوجود آنکه یکی دونکتهٔ نسبتاً دقیق درآن دیده می‌شود ، بیشتر براساس جهل است و تجاهل؛ و این سطر از آن انتقاد نشانهٔ آن جهل و تجاهل که : «شعر او ... از «مانلی» بهره‌هایی را نشان می‌دهد و از «سن‌ژون‌پرس» کمترین بهره‌ها را گرفته است.» واگر یك دوره مانلی را خوانده باشی و یك دور شعرهای دریائی را ، می‌بینی که کوچکترین ارتباطی بین‌این‌دو دیده نمی‌شود واگر باز «سن‌ژون‌پرس» را خوانده باشی که معلوم است آزاد اصلاً نخوانده است ، خواهی دید که شعر رؤیائی از شعر سن‌ژون‌پرس بزرگترین بهره‌ها را گرفته است که اشاره‌های کوتاه اوایل این مقاله واشاره‌هایی که بعداً خواهد

۱ــ نظرمن راجع به این‌قبیل بحثها و «رؤیائی»، بعدها تعدیل شد. نگاه‌کنید به جلد سوم‌کتاب حاضر. (سال ۶۹)

۲ ـ هردو مقاله دربازار ، ویژهٔ هنر وادبیات،چاپ شده است.

آمد، برای روشن‌شدن مطلب‌کافی است. با وجود این، اشارات آزاد، پیرامون وزن شعر رؤیائی درست‌است ویکی دونکتهٔ دیگرنیزهست که آزاد اشاره‌کرده است و دربارهٔ هر شعر سنجیده وکامل صادق است. درگذشته ، دربارهٔ عیوب انتقاد آزاد به تفصیل صحبت کرده‌ام ودیگر فرصتی برای تکرار آنها نیست. [۱]

مقالهٔ دوم را «محمدعلی سپانلو» نوشته است و تا آنجا که من دستگیرم می‌شود، به عنوان تعارف متقابل‌وجواب‌سلام دربرابر تعارف و سلام رؤیائی، که مقاله‌ای نوشته بود پیرامون «خاك» سپانلو در مجلهٔ انتقادکتاب نیل. مقالهٔ رؤیائی بدبود، چراکه‌به‌زبانی مغلق‌تروپیچیده‌تر از زبان «خاك» ، کوشیده بود خاك را مداحانه معرفی بکند ، که البته نتوانسته بود. ولی مقالهٔ سپانلو :

مقالهٔ سپانلونشأت یافته‌ازارتباطات دوستانه درحلقه‌های‌مشترکی است که هم رؤیائی و هم سپانلودرآنها عضویت دارند.بطورکلی‌ایراد اساسی این حلقه‌های مشترك در این است که منتقد اثر ادبی ، هرچه را که‌خودی ومشترك است می‌ستاید و هرچه‌را که‌خودی ومشترك‌نیست، نمی‌ستاید. منتقد شعر باید، در شرایط حاضر، نخست بیطرفی خود را ثابت کند، وچنین‌کاری،گاهی با تأیید محاسن رقیب ودشمن، وشمردن معایب دوستان حلقهٔ مشترك عملی‌است. مقالهٔ سپانلو سراسرتأیید است.

خود رؤیائی هم دربارهٔ «شعرهای دریائی» حرف زده‌است.ولی بجای آنکه مسائلی‌را پیرامون شعر خود روشن‌کند، فقط آب‌را گل‌آلودکرده‌است. درحالیکه هرحرف وسخنی دربارهٔ شعر، بایدروشنگر

۱ ـ مراجعه‌کنید به‌فصل «قصیدهٔ بلند آزاد» .

شعرباشد نه رهبری کردن‌خوانندهٔ شعر به‌کویر ابهام. موقعی که شاعری دربارهٔ شعرش حرف می‌زند، اولین توقع ما از او اینست کـه منابع مطالعهٔ خود را بطور دقیق و صادقانه در اختیار ما بگذارد، تا بررسی و تجزیه و تحلیل شعرش آسان‌تر شود. رؤیائی چنین کاری نمی‌کند. همینکه ازپل تأثیر وتقلیدگذشت، می‌خواهد پل‌را خراب‌کند ویا پل‌را نادیده جلوه دهد ویا تصویر غلط وکج‌ومعوجی ازآن به‌ما بدهد تافکر کنیم‌که ازخاك پل، گردی برسبلت حضرتش ننشسته است.

طرح کتاب شعرهای دریائی تقلیدی از طرح کتاب «Amers» سن‌ژون‌پرس است. «دریائی‌ها» یا «چراغ‌های دریائی» پرس، مثل‌سایر شعرهایش از نوعی نوستالژی بازگشت به دوران کـودکـی بوجود آمده است. همان‌طوری‌که در یکی‌از شعرهایش می‌گوید: «کودکی، عشق من Enfance mon amour » ، به‌سوی همان عشق و کشش‌ها و انگیزه‌ها و یادهای آن عشق روی می‌نهدوبه‌همین دلیل شعرش‌همیشه به‌سوی سایه‌روشن‌های تجربه درحال‌حرکت است؛ و ازهمین‌روست که شعرش اشتهای عمیقی را برای زندگی نشان می‌دهـد و دست رد درشتی است برسینهٔ نومیدی. شعر سن‌ژون‌پرس، کشف جهـان است بوسیلهٔ شعر؛ و برای این‌کشف او ازتمام منابع زبان استفاده می‌کند. او «دارای تخیلی حماسی است وگوئی می‌خواهد ، همه‌چیزرا بفهمد و احساس‌کند و تمام فرهنگ وتمدن بشررا بادیدی حماسی وباابینشی بـدوی در طبیعت منعکس سازد. در سن‌ژون‌پرس هیچ چیز ضعیف و نژند ولاغر و مردنی، یا بیمار ومرده نیست. روحی غیور ونیرومند و

پرنور، طبیعت‌را بطرزی زنده دربرابر آدمی نگاه می‌دارد.[۱]»

تبعید سن‌ژون‌پـرس ، از همین نوستالژی بـازگشت به دوران کودکی بوجود می‌آید؛ ولی تبعید او، تبعید از حضور بشریت‌نیست. او کناره می‌گیرد تا بهتر ببیند و جهان اشیا را با تمام افق‌ها و ابعاد و زوایایش ارائه دهد. «انتونی هارتلی[۲]» درمقدمه‌ای که بر «شعر قـرن بیستم فرانسه»[۳] نوشته است می‌گوید: «در این شعرها (شعرهای سن - ژون‌پرس) ، کشمکش جـاودانی بین اصول نظم و بی‌نظمی به چشم می‌خورد . در یك‌سو ، به‌هم ریختن تمدن‌های قدیمی دیده می‌شود و در جهت دیگر ایجاد قـوانین ، عادات و تشریفات.» همین ویـژگی آن‌چنان بربینش سن‌ژون‌پرس حاکم است‌که او کلیتی از زمین، دریا ، تمدن‌ها و فرهنگها بدست می‌دهد ولی مبداء حرکتش همان نوستالژی بازگشت به دوران‌کودکی وبطورکلی‌دوران‌کودکی بشریت است . سن‌ژون‌پرس مسؤول نوستالژی خویش است.

ولی از سوی دیگر شعر سن‌ژون‌پرس ، وسیلهٔ تسخیر جهانست و نجات‌دادن زندگی فردی از حـدود متعارف ، و پیش راندن آن به سوی ابدیت،و به‌همین دلیل «ولس‌فاولی» می‌گوید: «هنر سن‌ژون - پرس، یکی از متعالی‌ترین درس‌ها در مفهوم شعر و نقش شاعر هم در زمان حاضر وهم در تمام اعصار است. شعر او، همیشه یك‌عمل تفاهم

---

۱ - رجوع کنید به بخش اول این کتاب ، فصل : « نوعی روح حماسی در مولوی» .

۲ - Anthony Hartley .

۳ - چاپ پنگوین ، متن دو زبانی.

است که معادل ضبط ارتباط خصوصی و اساسی بین نظم‌ها ، پدیده‌ها و اشیاست...[۱]»

پس سن‌ژون‌پرس ، مرجع تقلید یدالله رؤیائی،هم با تجربه سر وکار دارد و هم با شیء ؛ ومی‌خواهد تجربهٔ خودرا از زندگی و شیٔ به زبان‌بسپارد. گفتیم‌طرح کتاب‌رؤیائی تقلیدی از Amers پرس‌است. در بارهٔ طرح کتاب پرس ، کنث کاچ[۲] ، منتقد و شاعـر آمریکایی ، عقیده‌ای دارد که بطور کامل در بارهٔ کتاب رؤیائی نیز صادق خواهد بود. می‌گوید:

«چراغهای دریائی»، شعری حماسی‌است که درآن درهرصفحه، همان اتفاق می‌افتد که در صفحات دیگر افتاده است ؛ ولی ازآنجاکه آنچه اتفاق می‌افتد ، تولد مجدد زیبایی و زندگی است و از آنجاکه اتفاق هرصفحه ، بطریقی دیگردرصفحات دیگر تکرار می‌شود ، شعر پیوسته با شکوه و هیجان‌انگیز است، مثل بیست وپنج منظرهٔ دریا از بیست وپنج محل مختلف.»[۳]

در شعر رؤیائی‌هم دریا تکرار می‌شود. تمـام کتاب رؤیائی را می‌توان به‌صورت فصلی،ضمیمهٔ چراغهای دریائی کرد، گرچه وقوف فرهنگی و بدوی و قدرت تکنیك ونیروی تخیل فـردی سن‌ژون‌پرس به‌آن قدرت در شعرهای دریائی دیده نمی‌شود، باوجود ایـن اغلب

---

۱ ـ شاعران اواسط قرن در فرانسه (Midcentury French poets) .

۲- Kenneth Koch

۳ ـ مندرج در Evergreen Review ، جلد دوم ، شمارهٔ هفت ، زمستان ۱۹۵۹.

سطرها ، تصویرها و برداشتهای رؤیائی با سطرها، برداشتها و تصویر-های سن‌ژون‌پرس اشتباه می‌شوند.

از آنجاکه رؤیائی محتوای خاص عمیق و تجربی از آن خـود ندارد، تکیه برتکنیك می‌کند ودر این شکی نیست که تکنیکش قوی است ولی اگر بجای‌آنکه دراغلب قسمتهای شعرهای دریائی، محتوا را از سن‌ژون‌پرس به‌عاریه بگیرد، مستقیماً به‌سوی زندگی محیط‌خود می‌آمد، دراین‌صورت شعرش ازاصالت بیشتری برخوردار بود. بدون درنظرگرفتن تأثیر سن‌ژون‌پرس، خصوصیات شعر رؤیائی را بـا ذکر چندنمونه خلاصه می‌کنم.

۱ ـ درشعر رؤیائی، شاعر، حسی و عاطفی نیست وبه‌همین‌دلیل پشت‌سر شعر، انسانی با احساس که زندگی‌را بطرزی شدیدحس کرده باشد، نمی‌بینیم .

۲ ـ درشعر رؤیائی ، تکنیك از مونتاژ تصاویر دریائی در وزن وموسیقی انعطاف‌پذیر و صداهای محکم و اغلب رسا و ذوقی زبانی برای‌انتخاب واژه‌ها پدیدار می‌شود. کلمات اضافی، کلماتی که دربیان و ارائهٔ مفهوم کمکی نکنند، کمتر به‌چشم می‌خورد.

در هیأت شبانه پری‌های آب
با جامهٔ دریده ، گریبان چاك
در موج‌های مشحون :
از دست‌ها ،
صداها
عشاق را عبادت می‌کردند
و عشق بود که می‌رفت.

و سالیا که موجی عاشق بود
با دست‌ها
صداها
می‌رفت
موجی شریف بود که می‌رفت
چیزی عزیز و عالی بود
با گیسوان سرشار هزار برگ
اندام او شکسته ،
شکن ،
شکن ،
جشن ستاره‌ها را
در آسمان
ــ که هلهله‌ان تابان داشت ــ
گمراه می‌کرد .

۳ ــ «استراوینسکی» گفته است که کسی که صمیمانه‌غیرصمیمی است‌ازکسی که بی‌خود صمیمی است، بهتر است. به‌نظرمن، «مشیری» بی‌خود صمیمی است ولی رؤیائی که در شعرش صمیمانه غیرصمیمی است، خیلی بهتر از اوست.

۴ ــ تکنیك مطلق ، تصنع می‌آورد ولی تصنع قوی به مراتب بهتر از هنرضعیف و به‌مراتب نیرومندتر ازهنر درجه سه است. تکنیك رؤیائی در همان تصنعی بودنش، اغلب درجه یك است.

۵ ــ زبان رؤیائی ، زبان مشخصی است ومی‌توان آنرا ازمیان زبانهای مختلف شاعــران معاصر ، به‌راحتی تشخیص داد . او در یك فرصت کوتاه از لغات بیشتری استفاده می‌کند. دراین زبان ، گــاهی کلمات اداری و رسمی، درکنارکلمات عامیانه و غیرادبی وگاهی‌حتی

ادبی‌می‌نشینند. گاهی کلمات‌عربی، درکنارکلمات فارسی‌جلوهٔ‌مأنوسی دارند. زبان‌رؤیائی، باوجود آنکه سر وکارش با بزرگترین عامل زندهٔ حیاتی یعنی دریا است، هرگز نه‌دچار قلمبه‌گویی می‌شود ونه دربرابر عظمت، مبتلا به‌احساسات گریه‌آور رمانتیك می‌گردد.

دریا !
ای بی‌گناهی متلاطم
در آب‌های فاجعه
در آب‌های بیم ،
آب هزاز گیسو ،
آب هزار پلك ،
آب هزار حادثه در تنگه‌های دور
آب اطاق های دربسته
در خلوت پرنده‌های محجر
دهلیزهای درهم
که جنحه و جنایت را
در عمق‌ها
پنهان کنند
آب رها و بی‌قانون
در سرزمین تکرار
سرشار ،
از حق و اختیار .

« دریائی ۳۰ »

۶ ــ رؤیائی از نظر فن شاعری یك رمــانتیك است، نه از نظر محتوا . اگر این رمانتیسم در فن‌شاعری را به‌شکل مبالغه شده مطالعه کنیم به‌شعر ناب نمی‌رسیم بلکه به «تکنیك ناب» می‌رسیم. ولــی هیچ

شاعری تنها به‌عنوان یك تکنیسین بزرگ، شاعر بزرگی نیست. به‌دلیل آنکه جهان‌بینی دربارهٔ زندگی باید به‌جهان‌بینی دربارهٔ فرم خط‌مشی و رسالت بدهد.[1] تکنیك ناب، همیشه درحسرت محتوا می‌ماند؛ مثل زن زیبا و جوانی که در برجی بلند زندانی شده‌باشد. نمونه‌ای از این نوع شعر رؤیائی در آغاز مقال داده‌ام و اینك نمونه دیگر که فقط با ماشین‌های IBM باید معنی‌اش را درك کرد.

دستی میان آینه و من ،
لغزید
شعر ، از میان آینه ، دستی شد
اینك میان خلوت و تاریکی ،
تفسیر دست‌ها را برجاده می‌نویسم
و جاده از سخاوت پر می‌شود
آن سوی من ،
که خلوت آئینه است و تاریکی ،
پر می‌شود برهنگی جاده از عبور
تفسیر دست ، عابر آئینه می‌شود .

۷ ـ در دریائی‌های کوتاه‌تر ، فرم قوی‌تر است تا دریائی های بلندتر. ولی در دریائی‌های بلندتر، تکنیك نیرومندتر است ولغات غنی‌تر و دورپروازی شعر ازنظر زبان بیشتر. شعر رؤیائی نوعی ماجراجویی در زبان‌است، نه در روح. شعر او از روابط کلمات در فضای موسیقی زبان بوجود می‌آید، نه ازحلول درماهیت اشیا.

۱ ـ به‌گمانم رؤیائی اکنون به‌این نتیجه رسیده است، بدلیل آنکه در کتاب «دلتنگی»هایش ، تجربه و جهان‌بینی دربارهٔ محتوا نیز دیده می‌شود .

۸ ـ رؤیائی ، یونسی است که دریارا ازپشت جدار شکم نهنگی به‌نام سن‌ژون‌پرس دیده‌است وفقط در بعضی شعرها، جدار شکم سن ـ ژون‌پرس را دریده در دریا غرق شده است و فقط در این قبیل موارد « شیء‌دریا»، مهمتراز «کلمهٔ دریا» شده‌است و خصوصیات « دریای شیء» در حضور «دریای کلمه» جمع شده است.

۹ ـ شعر، شکارچی درجلد پلنگ است. جایی است که‌شکارچی در پلنگ غرق می‌شود و پلنگ در شکارچی . رؤیائی پلنگ خود را به‌ندرت پیدا می‌کند.[1]

۱۰ ـ « و فصلی دیگر ، دریا
برروی کتاب‌های سنگی بزرگ خود ، گشوده است
« سن‌ژون‌پرس »

۱ ـ مطالعهٔ «دلتنگی‌ها» تجربه‌ای است تا استحالهٔ رؤیائی در میدان تجربه‌ها معلوم شود .

سیروس آتابای

در «وادی شاهپرکها»

با شب و شب
زیر ستارگان کم‌گو
رؤیای هرگزی

در «وادی شاهپرکها» ، مجموعهٔ اشعار سیروس آتابای، نوعی فروتنی خردمندانه دیده می‌شود و نوعی توکل وتسلیم و آرامش ؛ و شاید گونه‌ای Shantih Shantih Shantih ، یا «صلحی که بالاتر از ادراك» است. اغلب قطعات کتاب به‌ضرب‌المثل‌های قومی خردمند می‌مانند که نبوغی نژادی روی آنها کار کرده باشد و یا پیرمردی پیغامبر ،

پس‌از سالها گشت وگذار و چشیدن هرنوع درد و ناراحتی، اینك بر تخته‌سنگ چشمهٔ واحه‌ای‌در کویر تکیه‌کرده، پشت‌سررا نگریسته‌باشد وآیات کوتاه و درعین‌حال خردمندانهٔ خود را به زبانی‌ساده ولی عمیق برزبان‌رانده باشد؛ هم‌زیبایی‌را ببیند وهم دربطن‌آن، قدرت وخشونت و استحکام زندگی و حقیقت را:

وقتی شاخه‌ها را باز کردم
ترا زیر آبشار دیدم
و چشمم حیات اصلی ترا درك کرد
تصویرت در خاطره‌ام آسیب نادیده
به‌جا ماند

« اکنون »

و یا :

ما در گذر شقایق خانه داشتیم
و سیر سیرك
ساعت شنی شب‌های ما بود

« گذر شقایق »

«آتابای»آن‌چنان همه‌چیزرا به‌ایجاز وکوتاهی بیان می‌کندکه بعضی اوقات شعرش جنبهٔ Aphorismos (کلمات قصار) به‌خود می‌گیرد. ولی این‌کلمات قصار هیچگاه جنبهٔ ناراحت‌کننده وبزرگمنشانه ندارند ؛ بلکه درآنها فروتنی و صمیمیت تا منتهای درجه به‌چشم می‌خورد و روح شعری، کلمات را سرشار از لطف و ظرافت کرده‌است.

بادبان‌ها را به‌نام سوسن‌ها سلام گو

سوسن‌هائی که آسیب نادیده
در مرز تاریخ شکوفانند

« به‌نام سوسن‌ها »

و یا :

هیزم را باید از جنگلهای دوردست گرد آورم

« هیمه »

همیشه به یاد «چو» باش !
«چو» تنها دژ ماست ــ
دژ انسانیت

« همیشه به‌یاد «چو» باش »

آتابای موقعی که چیزی‌را می‌نگرد آنرا دقیق‌می‌نگرد وهیچگاه دربارهٔ یك شیء حرف نمی‌زند ، بلکه خود شیء‌را بطور دقیق بیان می‌کند ؛ هرگز دربارهٔ اشیا احساساتی نمی‌شود و هـرگز راه پرپیچ و خمی‌را برای رسیدن‌به‌یك شیء‌انتخاب‌نمی‌کند. خیلی راحت‌ومستقیم اشیای‌مقابل خودرا می‌بیند و به‌همان راحتی و بی‌واسطگی هم آنهارا بیان می‌کند :

صدای زلال فلزی تبر برمی‌خیزد

« هیزم‌شکن »

اکنون صف ستارگان نزدیك می‌شود
سم سرد را حس کن ...

« حیران »

و لحافم
چهارگوشهٔ عرش بود

« لنگ‌دراز »

تك درختی شکوفان
برای ما چادر سپیدش را گسترد .

« اقامت »

«آتابای» طبیعتاً شاعری کوتاه‌گوست ولی در کوتاهی اشعارش بلندی معنی همیشه به‌چشم‌می‌خورد. پشت‌سر کلمات، آدمی بافرهنگ دیده می‌شود که کلمات را دقیقاً انتخاب میکند و برای حالت، اندیشه و یا احساس معینی به‌کار می‌برد.

او هرگز به‌زور شعر نمی‌گوید وچیزی‌را به‌تکلف بیان نمیکند. شعر، گویی ازچاهی عمیق، خود به‌خود و بدون‌زحمت، می‌جوشد و سرازیر می‌شود و اغلب آن‌چنان طبیعی است کـه‌گویی قبل از آنکه گفته شود، وجود داشته است .

خرد جزیره‌ایست
در رنگهای «جیوتو»
اینجا که من «امثال سلیمان»
ابروانت را از بر دارم
از میان گوشواره‌ات
سفینه را می‌بینم‌که ناپدید شده است
و می‌مانم

« جزیره»

من‌درگذشته سه‌بار آرزو کرده بودم‌که آلمانی بدانم. بارنخست موقعی‌بود که با «نیچه»ی فیلسوف آشنا شدم و«چنین گفت زرتشت» او را به‌انگلیسی خواندم. بار دوم موقعی‌که چندسال پیش با اشعار «ریلکه» آشنا شدم و «سرودهایی برای اورفئوس» و «کتاب ساعات» و سایـر

اشعار این شاعر بزرگ را بوسیلهٔ کتابی دوزبانی (آلمانی-انگلیسی) ولی به‌انگلیسی مطالعه کردم. بار سوم موقعی بودکه به مطالعهٔ اشعار «هولدرلین» شروع کردم. باز متن دوزبانی بود ومن مجبور بودم فقط ازطریق متن‌انگلیسی، اشعار هولدرلین را ـ که‌می‌گویند دراصل‌روح وعمق‌دیگری‌دارد ـ بخوانم . این‌بار چهارم است‌که من‌آرزو می‌کنم ایکاش آلمانی می‌دانستم. زیرا می‌دانم‌که ترجمهٔ یك‌شعر ـ هرقدر هم که درست و مؤمنانه صورت‌گرفته باشد، باز متن‌اصلی‌حتماً چیزهایی داردکه من باخواندن متن ترجمه از آنها غافل مانده‌ام‌ولی مثل اینکه چاره‌ای نیست جز اینکه به‌همین متن قناعت‌کنم؛ زیرا «هیزم را بایداز جنگلهای دوردست گرد آورم.»

م . ع . سپانلو

منظومهٔ خاك

۱

درمنظومهٔ خاك «محمدعلی سپانلو»، مضمونی داریم‌تحت‌عنوان خاك، زمین، تاریخ ویا هرچه که به‌اینها مربوط باشد؛ و بعد وسیله‌ای داریم به‌نام‌کلمات برای بیان‌مطلب و مضمون در شکل شعر. کوشش باید براین باشدکه وسایل ما هرچه بیشتر مارا به‌مطلب نزدیکتر کند ؛ ونیز کوشش ما باید مبتنی براستفاده از وسیله، فقط بصورت وسیلهٔبیان مطلب باشد ، نه وسیله‌ای برای نشان دادن وسیله در راهی دور از بیان مطلب، که بکلی بیراهه‌رفتن است.

در منظومهٔ خاك‌که من منظومه‌اش نمی‌دانم ، (مندرجات کتاب

را قطعات مسلسلی می‌دانم که براساس فاعلاتن‌سروده شده‌اند وتاحدی فقط سرشت و ماهیت مطلب این قطعات‌را به‌هم مربوط میکند ؛ ومن لاینفك بودن قطعات یك‌منظومه را شرط اصلی وجود منظومه می‌دانم، واین در «خاك» مراعات نشده است . منظومهٔ خاك‌را می‌توان ، مثلاً ، به یك پنجم مقدار فعلی آن تقلیل داد ، بـدون آنکه احساس کمبودی شود) وسیله خودرا در مطلب مستحیل نمی‌کند تا مطلب و مضمون در چشم‌ما گسترش شعری کامل پیدا کنند. به یك‌معنی ، بیان سپانلو ، بـا وجود غنای پرگزند و مخاطره‌آمیز الفاظ و با وجود یك نوع گـریز غریب به سوی واحه‌ها و کویرهای غربت‌زدهٔ تخیل آدمی ، به طرزی عجیب ضعیف می‌نماید و تنها دلیلش اینست که سپانلو اغلب تکیه بـر کلمات و صورت ظاهری و فریبندگی خـاص کلمات مهجور دارد و بجای آنکه از مطلب ومضمون آغازکند (کـه همیشه مبداء مبارکی است) وشکل خودرا درهمان مضمون بجوید و پیدا کند ، از کلمات مهجور و نامأنوس و غریب شروع می‌کند و دنبال مطلبی برای عرضهٔ این‌قبیل کلمات می‌گردد. درواقع سپانلو می‌خواهد کلمات را به‌رخ ما بکشد، نه مطلبش‌را :

«ارث ما، این مرده ریگ پرتجمل ، حال تکلیفی است بر این شاکران نعمت منعم و حتماً یك فریضه ازبرای جملهٔ اعقاب مـا آن طفل که عکس قدیم من زبالای بخاری دیده بودش همچنانیکه مـواد شیشهٔ الوان براو می‌تافت بی‌مقصود و تنها می‌مکید از بطری پستانکی سربین و البته روا هم هست: ارث‌گرگ راکفتار بایستی که وارث‌بوده باشد.»

و یا :

«من (که می‌دانی تو) هرگز زنگی و از خون‌زنگی نیستم، (اما تعجب می کنی) یکبارشد ازگوشت خام تنم یك‌لقمه خـوردم. با تمام آنکه می‌دانم که‌هرگز پشه (آنهم پشه برشیرینی مسموم‌بقالان) نبودم، لیك طفلی (بلکه یك پادو) مرا که سوسك پروانه‌واری می‌شدم ـ مثل گیاه طبی‌گنگی و یا جای سپستان در لفاف روزنامه‌های زرد و کهنهٔ حبل‌المتین پیچید.

۲

گاهی شاعری تحت‌تأثیرهای متضاد قرار می گیرد. مثلاً در هیچ جای دنیا انسان نمی‌توانست پیش‌بینی بکندکه اسم «سن‌ژون‌پرس» در کنار اسم«هوشنگ‌بادیه‌نشین» قرار بگیرد. نفس کلمات «سن‌ژون‌پرس» بر اغلب سطرهای منظومهٔ خاك سپانلو جاریست . صحبت سپانلو از چهار فصل وچهارعنصر ، از دریا وکویر و واحه و خورشیدهای‌طالع و شهزادگان در جامهٔ پست مبدل، و کاتبان و پادشاهان و زائـران و ولگردان وکشتی‌ها و جنگل‌ها ـ ودهها کلمهٔ دیگرکه ذهن انسان را با تاریخ و زمین باتمامیتش ومکانهای دورافتاده وغریب مربوط می کند ـ بالحن‌عمومی کلام سن‌ژون‌پرس مربوط است ولی بین «سن‌ژون‌پرس» و سپانلوهیچگونه تفاهمی برقرار نیست. سپانلو تحت‌تأثیرنفس کلمات اوست، نه نفس بزرگ و حماسی او.

و این «هوشنگ بادیه‌نشین» که زندگی‌اش بی‌شباهت به‌زندگی

«ژنه»ی فرانسوی نیست و می‌بینید که شش‌ماه هرروز ساعت شش بعد ازظهر درکافه‌ای نشسته‌است و بعدناگهان ـ مثل غواصی که در آب فرو رود و از جایی‌دیگر سر درآورد ـ غیبش می‌زند و بعد می‌فهمی که از کرمان ، مشهد یا تبریـز سر درآورده است ، روی لحن کلام سپانلو تأثیر داشته است. گرچه «بادیه‌نشین» ظرفیت سپانلورا ندارد وجز سه چهار شعر خوب نگفته است، ولی می‌توان «چهرهٔ طبیعت» او را که شعری است‌درسیزده صفحه ودر سال ۱۳۳۵ سروده وچاپ شده است، خیلی راحت به «خاك» سپانلو پیوند زد. قسمت اول « چهرهٔ طبیعت » «بادیه‌نشین» را در اینجا می‌آورم :

مرغ جنگل آشیانش خواب
خواب ، کوهستانش را مهتاب
درخت نور را در ماسه‌های تیرهٔ دریای شب می‌کاشت
راه، ازاین‌کوسه‌مارخفته نامعلوم‌تاهررود ، تاهردره، تاهرکوه...

۳

تعداد هجاهای یك کلمه را شاید بتوان براساس تپش‌هـای قلب آدمی شمارش کرد ودر واقع به هجاها ازنظر تعدادشان ، خصوصیتی عاطفی بخشید، چراکه در هریك ازکلمات زبان، چیزی هست که بر اساس ضربان قلب قابل شمارش است. یا می‌توان تیك‌تاك ساعتی را با هجاهای یك یا چندکلمه موازنه‌کرد. به‌همین دلیل چیزی‌حسی‌وعاطفی که براساس‌عدد قابل شمارش باشد، درکلمه وجود دارد وآن‌هجاهای آن‌کلمه است. تعداد هجاهای یك کلمه هرقدر براساس شدت وضعف

ضربان قلب انسان، جنبهٔ عاطفی واحساسی داشته‌باشد، همانقدر، طول یك سطر شعرجنبهٔ فیزیکی دارد. به‌این معنی که انسان می‌تواند تمامی طول نفس خودرا به‌مقتضای مفهوم ومعنای شعرش، درطول سطر یـا مصرع شعرش بگستراند. ولی اگر طول مصرع ، بطرزی خودسرانه، بی‌آنکه با مفهوم و معنای شعر سروکار داشته باشد، تاحدود مثلاً پنج برابر طول نفس ممتد یك آدم سالم دراز شود، تصنع بر طبیعت کلام چیره‌گشته است وچون آدم نمی‌تواند پنج‌برابر نفس ممتد خودش، در یك‌لحظهٔ گسترش‌یـافته ، نفس بکشد، مجبور است در وسط مصرع ، پس‌از هرچندکلمه که طول یك‌مصرع طبیعی را دارند بـایستد ، نفس تازه‌کند و بعد باز هن‌وهن‌کنان راه بیفتد. آنهم با علم به اینکه شاعر می‌توانست این سطر بسیار بلند راکه گـاهی از چهل و پنج فاعلاتن پیوسته ومسلسل تشکیل شده‌است، به راحتی تقطیع کـرده به صورت سطرهای مستقل درآورد. سپانلوگـاهی بایك «واو» ، یك «از» و «در» و «یا» می‌توانست از طولانی بودن بی‌خود سطرها جلوگیری کـرده آنها را به‌صورت مصرعهای کوتاه درآورد.

« ما چنان شهزادگان ، در جامهٔ پست مبدل ، در همه بازارهای ناشناس خواب می‌گشتیم ..؛ ای بازارهای ناشناس ، اینك منم سیاح بیگانه ، که خالی در فراسوی تموج های اعصار شما ، در چارسوق پرگذر استاده‌ام ..! شما ای مردم فرزانه ، ای کوزه‌گران کور و بیگانه ، قلمزن‌ها و صورت‌سازها ، من ـ خسته از تبعید ـ پشت دستتان خم مـی‌شوم بر پرده‌هاتان ، و بـه روی کوزه‌های نازك‌آرای سفالین‌تان ، و پنداری نفس‌هـایم شکنج مویتان را می‌نوازد . لیك می‌بینم مرا اینسان مرید و آشنا ،

هرگز نمی‌بینید ، واندر حیطهٔ ادراک‌خود جاری نمی‌سازید...»

در حالیکه سپانلو می‌توانست این مصرع بسیار بلند را به شکل زیر به‌صورت مصرعهای کوتاه درآورد . خواهید دید که شعر لطمه‌ای نمی‌بیند :

ما چنان شهزادگان ، در جامهٔ پست مبدل ، در همه بازارهای
ناشناس خواب می‌گشتیم
آه ، ای بازارهای ناشناس ، اینك منم سیاح بیگانه
در فراسوی تموج‌های اعصار شما ، در چارسوق پرگذر
استاده‌ام
و شما ای مردم فرزانه ، ای کوزه‌گران کور و بیگانه ،
قلمزن‌ها و صورت‌سازها
خسته از تبعید ـ پشت دستتان خم می‌شوم برپرده‌هاتان ،
و به‌روی کوزه‌های نازك آرای سفالین‌تان ،
و نفس‌هایم شکنج مویتان‌را می‌نوازد .
لیك می‌بینم مرا اینسان مرید و آشنا ، هرگز نمی‌بینید
و مرا در حیطهٔ ادراك خود جاری نمی‌سازید .

به‌نظر من می‌توان این قطعه را به راحتی خواند و آن سطر را به زحمت می‌توان اداکرد. تغییراتی که‌دراین‌قطعه داده‌شده، فوق‌العاده ناچیز است و دوسه‌کلمه‌ای که از شعر حذف‌شده‌اند، کلماتی هستند که خودسپانلوهم می‌توانست آنهارا نادیده بگیرد. درحالیکه قطعهٔ سپانلو نوعی بحر طویل است.

۴

ولی سپانلو در خاك می‌کوشد دید خاصی در بارهٔ طبیعت و

حتی تاریخ داشته باشد واین کوشش گرچه زیاد موفق نیست ، خود امیدی است. بیان سپانلو نیز بدنبال استقلالی فردی است که باز امید دیگریست برای شعر او. گرچه «خاك» تعهدیست که متعهد از عهدهٔ آن برنیامده است ولی برای‌سپانلو تجربه وتمرین شاعرانهٔ تلخی نمی‌تواند باشد. تکنیك وبیان وزبان، فقط درصورتی که‌مورداستفاده قرارگیرند، محکمتر وغنی‌تر وگسترده‌ترمی‌شوند. سپانلو، روزی درشعرش‌استفاده ازکلمات قلمبه ومهجور را اگربکلی‌کنار هم نگذارد، بحداقل‌خواهد رساند، زیرا موقعی سطرهای درخشان درشعرش می‌بینیم که از مقدار تتابع اضافات، از تعدادکلمات قلمبه وعربی کاسته می‌شود و سپانلو با حفظ خصوصیات فردی خودش به سوی سادگی می‌رود . این قبیل سطرهای درخشان در «خاك» چندان هم کم نیست و چرا چندتایی از آنها را برای حسن ختام و به عنوان آرزوی توفیق بیشتر نیاوریم؟

خاری از باران به‌چشمم ماند
در شب دودین بارانی
وآن زمان در باغ‌های صبح
پنجره‌ای زرد روشن شد.

« ص ۲۵ »

قامت دوشیزه‌ای بر سطح استخر قدیمی ، روی آب‌سبز
[چین می‌خورد
سال‌ها آرام می‌رفتند
چه کسی در گوشه‌های برگپوش خشك ، بی‌گریندهٔ‌ای
[می‌مرد؟..،

« ص ۴۲ »

بیرق من ، ای بهار ، ای ظهر تابستان ،

ای دمیده در شباب من فراز فجرهای سرخ !
آن زمان‌که در مسیر آذرخش سربگونه، درفلق‌ها، درخم
[قوس و قزح‌ها اسب می‌راندم

« ص ۴۷ »

روزگاری هرکه در سرمای رود صبحدم ظاهر شود از خواب
از من سرگشته خاطر یاد خواهد بود
هر زمان که موج تازه باز می‌گردد به‌سوی بندر انسان
بهر من میلاد خواهد بود .

« ص ۷۹ »

مفتون امینی

کولاك

۱

بزرگترین فرقی که شاعران به‌اصطلاح «کلاسیك» امروزایران، باشاعران طرفدار «نیمایوشیج» دارند، اینست که آنها اغلب‌ذهنی ادبی دارند و یا زبان و بیان و شکل‌کارشان بکلی از ادبیات سرچشمه می‌گیرد؛ و اینان ـ یعنی شاعرانی که به حق لقب « معاصر » می‌توانند گرفت ـ با زبانی سروکار دارندکه بازندگی‌معاصر، هم‌عصر وهموزن است؛ و منظور از زبان معاصر، زبانی است که‌هم‌اکنون ایرانی‌امروز بدان تکلم میکند؛ زبانی که ظرفیت شاعرانهٔ لبالب دارد و می‌تواند در دست شاعری با قدرت کمال یابد و تلطیف‌گردد و به‌صورت طلای‌ناب

شعر درآید. دستهٔ اول ، شاعرانی هستند که اساس کار خودرا بر تقلید گذاشته‌اند؛ به‌دلیل آنکه ذهن کاهل و متحجر و تنبلشان اجازه نمی‌دهد که آنها در آفاق تخیل به سیر بپردازند؛ زندگـی معاصر را در میدان وسیع زبان معاصر ببینند؛ تصویرگر روح امیدوار یانومید انسان معاصر باشند و شعرشان را سند جلوه‌های روح سرگردان نسل معاصر سازند. و ازهمین رو در قالبهای کهن برای هزارمین‌بار به‌استقبال شاعران پانصد سال‌پیش می‌شتابند ، طوری که گویی از سر این ملك ، آب گندیـدهٔ پانصدسال تاریخ نگذشته است، و با زورگویی درلباس تضمین، می‌خواهند عذر بی‌ارزش کاهلی خودرا تضمین کنند؛ وبا اقتفا می‌خواهند، چهرهٔ خودرا برای هزارمین‌بار از قاب قافیه‌های مفلوك بیآویزند؛ ودر آئینهٔ کهنگی به انعکاس رقص یکنواخت و کسل‌کنندهٔ خـود ادامه می‌دهند .

شاعران گروه دوم ، زندگی امروز را شدیـدتر و زنده‌تر حس کرده‌اند و به‌همین دلیل بدنبال کشف ظرفیت‌های شعری زبان امروز ، در دنیای امروز هستند . اینان ناخودآگاهانه معتقد شده‌اند که شعر از زبان شروع می‌شود ، نه از ادبیات. شاعر ، انسانی است که با زبـان زنده سر و کار دارد و تنها زبان زنده‌ای که برای شاعر زنـده مطرح می‌تواند باشد، زبان امروز است نه ادبیات دیروز . شاعر دیروز ، در میدان زبان دیروز ، شعر دیروز را بوجود آورده است وشاعر امروز، در میدان زبان امروز ، باید شعر امروز را بوجود آورد. محیط امروز از اشیایی ساخته شده است که به اندازهٔ «گل و آهوی» سال‌های پیش ظرفیت شعری دارند و شاعر امروز باید این ظرفیت را در اشیای محیط

کشف کند. اگر زندگی امروز زشت است ، باید زشتی در شعر شاعر رخ کند وگر نه شعر، ازنظر تـاریخ ادبیات و یحتمل به عنوان سندی اجتماعی ، هیچگونه اعتباری نخواهد داشت. اگر به‌زبان‌امروز وفادار باشیم، تردیدی نیست که به‌زبان فارسی شعر حـافظ و مولوی وفادار مانده‌ایم .شاعران‌طرفدار ابداعات نیمایوشیج به سنتی معتقدند که مثل رودی خروشان دربستر زمان جاری است. شاعران مقلد ، خصوصیات ابداعی شاعران کهن را در زمینهٔ ادبیات به‌رخ دیگران می کشند وبرای حفظ سنت ، جز تقلید راهی نمی‌بینند ، راهی کـه بیراهه بودن آن‌را کوشش درست «یدالله مفتون امینی» بخوبی نشان می‌دهد . مفتون از دایرهٔ محدود تقلید کلاسیك، به بیکرانی خلاقیت شعر راستین معاصر بیراهه می‌زند و دربعضی موارد چنان موفق است که شعرش ، بـرای بسیاری از شاعران معاصر رشك‌انگیز می‌تواند بود.

۲

در دفتر اول «به یاد خاك» و دفتر دوم «به یاد آتش» از دیـوان «کولاك» ، مفتون بیشتر شاعری است که در قالب‌های کهن محبوس‌شده است و باخصوصیاتی کارمی‌کند که برای شاعران‌به‌اصطلاح«کلاسیك» شمرده شد. به‌استثنای تك‌بیتی‌های بعضی‌غزلها و بیت‌هایی از «ارك» و قطعات خیلی کوچك ، و بیت‌هایی‌از مثنوی «درد دلی با ساربان» (عدم تکرار قوافی در آخر تمام ابیات، قالب مثنوی‌را کمی آزادتر ازسایر قالب‌های کهن ساخته است) مثل این چند بیت :

اول شب بود و برمی‌خاست مـــاه
کاروان و ساروان آن سوی راه
بازگشتم سوی‌شهر ازکـــوچه باغ
خیره در دریایی از رنگین چراغ
گرشب این رنگین چراغانش نبود
هیچ سرگرمی به زندانش نبود
ساربان آسوده از ایـن رنگهاست
رنگهایی کآخر آن ننگهاست ...

و به‌استثنای‌چند بیت از قطعاتی‌که در آنها احساس صمیمی در بارهٔ شهرها و قصبات موطن‌شاعر به‌چشم می‌خورد وبه‌استثنای«قهرمان و بهمن و آتش» ـ که درقالب نوست و معلوم نیست‌چرا در دفتراول چاپ‌شده ـ بقیهٔ اشعار دو دفتر اول «کولاك» عاری از نشانه‌های روشن قدرت‌خلاقه‌ای خصوصی هستند وشاعر درجست‌وجوی زبانی‌شخصی‌ـ که امروزین هم باشد ـ نیست و اغلب اشیایی که برای شعرهـایش انتخاب می‌کند همان اشیای‌اشعارکهن هستند و زبان هم ، همان زبـان کهن‌است و بیان‌نیز همین‌طور. نمونه‌ای می‌دهم :

من آن پرندهٔ حسرت کشم که کنج قفس
به پر شکستگیم آب و دانـــه می‌گرید
حدیث حسرت مـــا در میان بـزم رقیب
ز شمع پرس که اندر میانـــه می‌گرید
امید گمشدهٔ من که ره بـــه هیچ نبرد
چـــو باد خسته به هر آستانه می‌گرید
خدای‌را غم دل‌بیش از این مگو مفتون
قلم بدست من ازاین این فسانه می‌گرید

« ص ۸۰ »

«پرندهٔ حسرت‌کش ، کنج قفس ، پرشکستگی ، آب و دانه ، حدیث حسرت ، بزم رقیب ، شمع و ...» عبارات و ترکیباتی هستند که یکدفعه آدم را معاصر « سلمان ساوجی » ، « اوحدی مراغه‌ای» و «اثیرالدین اخسیکتی» میکنند و رنگ وبوی زندگی امروزرا ندارند. ولی ازصفحهٔ ۸۰ تاصفحهٔ ۱۸۰ که صد صفحه است، مفتون صدهاسال را پشت‌سر نهاده ، تقلید ازشعرای‌کهن‌را بوسیده، کنارگذاشته وناگهان معاصر نیما و شاملو وفرخ‌زاد شده‌است. دوسه نمونه کافی است که ما شاهد این دگرگونی باشیم :

راست ، همچون غول از بطری رها گشته
اسب وحشی روی پاهای بلند و سرخ خود استاد
یال خود را شست در جوی سپید باد
ابلق گستاخ چشم خویش را چرخاند
چون خسوف بدر در آیینهٔ یك برگهٔ پرچین

« توسن،۱۸۲ »

و یا :

متهم بود به قتل شش مرد
هم به تغییر مسیر رود
و در آن زندان
داشت با ساعت دیواری شوخی می‌کرد .

و یا :

هنگام بازگشت به خانه
یك تیشهٔ بلند خریدم
با چند پیت بنزین
با چند قرص ضدتهوع .

اینها نشان می‌دهند که مفتون شاعری آگاه است و به‌تاریخ زبان و زبان شعر وقوف دارد ولی تردیدی نیست که این آگاهی و وقوف را پس‌از سال‌ها تمرین و ممارست و بررسی و جست و جو بـدست آورده است.

۴

قسمت اول دفتر «به‌یاد باد» که عنوان « . . . تا اشراق » به‌خود گرفته است، شامل قطعاتی است که مفتون را در حال حرکت به‌سوی شعرنو نشان می‌دهد. قدرت تخیل ـ قدرتی که انواع مختلف یادها و تجربیات یادها را درهم می‌آمیزد تا طرحی نو بنیادکند ـ نقش چندان مهمی در این‌قبیل اشعار ندارد. بلکه گویی حافظه، بر اساس نوعـی توالی منطقی، یادها را برروی طناب‌زمان می‌گستراند؛ وگویی مفتون در این‌قبیل اشعار فقط به تجدید یادها وباز آفرینی آنها به‌کمك کلمات همت‌گماشته است و قدرت تلفیق تخیل راکه بوسیلهٔ آن ازچندتجربه و شی،و احساس به زمانها ومکانها و حالات مختلف، می‌توان‌طرحی انباشته از تصاویر شعری ایجادکرد، فراموش کرده است. مثلاً قسمت دوم «سروداطلسی‌ها» نوعی یادآوری اشیاست، به‌ترتیبی که شاعر آنها را دیده و شناخته است؛ بدون آنکه خودش درموجودیت آنهادخالت کند. در این‌قبیل قطعات که تأثیر برخی از شاعران معاصر هم در آنها دیده می‌شود، سهم ذهنی شعرکم است وگویی مفتون از آن چیزی که روانشناسی جدید، آن‌را «ضمیرناخودآگاه»نام‌گذاشته‌است برخوردار

نیست، در این قبیل اشعار، عینیت اشیا فقط با بینشی کلی و ظاهری و سطحی دیده شده و سهم ابهام وتاریکی ذهنی‌که به شعر خصوصیت استعاری و سمبولیك می‌دهد، بسیار کم است. مثلاً قطعهٔ «آبی» شعری است بد وکلی و درآن خیالبافی، جای تخیل‌را گرفته.لیکن در«بهار، شکوه، اندوه»مفتون هوای عمومی شعرمعاصررا استنشاق‌کرده است، و در آن سطرهایی مثل:

اینك
یك خانهٔ شکستهٔ خالیست
با قفل‌های سرد
با پرده‌های زرد
با شاخه‌های خشك
آنجا خزان کرایه‌نشین همیشگی است.

« ص ۱۶۷ »

نشان می‌دهند که مفتون بسوی زبان امروزحرکت می‌کند ودیگر دربارهٔ زندگی مثل «شاعران ادیب» به قضاوت نمی‌نشیند. «بوشهر»، شعریست که در آن وصف طبیعت و زندگی، دقیق‌تر می‌شود، بدون آنکه شعر رنگ تصویری خودرا ازدست بدهد ولی معلوم نیست‌چرا مفتون ناگهان درآخر شعر، نقش یك‌شاعرمیهنی‌را بازی میکند ورنگ تبلیغاتی به شعرش می‌دهد:

سینه‌خیز از روی شن‌ها می‌کشد تن را
تا بگیرد گرم درآغوش خود فردای شورانگیز میهن را
فخر براین بندر پر مهر
فخر بر بوشهر!

۴

قسمت دوم «به یاد باد» وضع امروز مفتون را نشان می‌دهد ، گرچه قطعاتی مثل «باد را ...» ، «صعود» ، «اتفاقی درحصار» را باید از این‌قسمت به قسمت اول این دفتر نقل کرد، بدلیل آنکه در ردیف قطعات ناقص و کلی همان قسمت اول هستند.

مفتون با «اشراق» راه خودرا یافته است و «اشراق» ، حلول صمیمی و پاك و اندوهگین و پرشوریست درموجودیت اشیاء تخیل، بی‌آنکه به‌تعقید تنه بزند، سخت فشرده کار می‌کند. کلمات ، صمیمیت نهفته دراحساس شاعررا با استعارات تازه وبکر بیان‌می‌کنند . یادهای مهربان وصمیمی، آشنا وناشناس شرقی، درمحیطی پاك وروشن وزنده درهم‌می‌آمیزند؛ در محیطی ازگل‌ها و پله‌های‌گلپوش، وگام‌برداشتنی، نرم وآرام ، چون نگاه مادری برپلك طفل خفته‌اش ، و اگر زخمی باشد، زخمی ازگل‌ها در باغی زیر و رو؛ و اگر عشقی ، برای نوید جنگلی شگرف؛ و اگر درود و بدرودی باشد، اگر خنده‌ای وگریه‌ای باشد با تبسم‌هایی به رنگ ماهتاب‌وآفتاب. این شعر، شعری‌استعاری است بی‌آنکه شاعر استعاره‌هارا به‌رخ آدم بکشد ویا انسان را دچار سرگیجه‌کند. این‌شعر موزون است، بی‌آنکه وزن از محتوی و لطف ونرمش آن فاصله بگیرد وبی‌آنکه لحظه‌ای از همراهی وهمکاری با شکل‌ذهنی شعر فرو بماند. خواننده ناگهان خودرا در میان استعاراتی می‌یابدکه از جولان وسیلان روحی شرقی‌که هم عاشق باشد و هم عارف ، برخوردارند.

ستارگان ، نظاره‌گر به حوض شیر در افق
خمار لاجورد شب ، رسوب کرده روی کوه باختر
نسیم ، تیشهٔ بلند مرمرین به‌کف
به هر دقیقه می‌شکست
هزار کاسهٔ گلاب سرد
و عطر مهربان یاس‌ها
سکوت بامداد را درون قاب نقره جابه‌جاکنان

***

به نرمی نگاه اشتیاق مادری
که قطره قطره روی پلك طفل خفته می‌چکد
قدم گذاشت در فضای باغ اطلسی
و برفراز پلکانی از شکوفه‌ها
مرا درود گفت با تبسمی
که رنگ ماهتاب داشت
و دست برد سوی دشنه‌ای بنفش

***

گل هزار زخم بر تنم
تمام باغ زیرورو
و بوی نطفه‌ای به جای عطر اطلسی
شبیه بوی شیر نارگیل
نوید جنگلی شگرف

***

و اوکه اشك می‌فشاند روی دستمال آبی بزرگ
مرا وداع گفت با تبسمی
که رنگ آفتاب داشت

«توسن» شعری است سرشار ازتصاویربکر ، باروحی حماسی‌و

فکری اجتماعی، با این‌نتیجه که هرنعره وفریادی تأثیر خود را بالاخره خواهد داشت. «... تامزرعه» نشان می‌دهد که مفتون به‌راحتی می‌تواند دید سمبولیك پیدا کند و این‌قول«ازراپائوند»راکه «هرشیئی، سمبول است» ازعهده برآید. در «نهنگ وموج» باز تخیل، ازدیدی‌سمبولیك بهره‌مند است. «نهنگ» سمبول تمام نیروهای خودی است؛ و موج، سمبول تمام نیروهایی که بجای آنکه برخود تکیه کنند، فقط به پشت‌گرمی بادی ازخارج، خارج‌از دریای زندگی محیط و اجتماع امروز و سرنوشت قوم و قبیله‌ای خاص به‌پا می‌خیزند،و تردیدی نیست که قهرمان چنین‌دریایی نهنگ‌است که‌برپای‌خود ایستاده‌است.«حکومت» شعری است‌خوب وتلخ که در آن قدرت توصیف براساس تصویرگری دقیق‌است. دراین شعر، طنزتلخی نیز دیده می‌شود که روشن‌تر آن، در بعضی قطعات‌دیگر، بخصوص در زمینه‌های اجتماعی در قطعهٔ «سکه‌ها و دشنه‌ها» به‌چشم می‌خورد. منتها در «سکه‌ها و دشنه‌ها» طنز براساس خوش‌بینی است. این‌طنز در «باغچه سوزان» و «سانحه»نیز هست، منتها سانحه شعری‌است که در آن بایك‌جمله که از دهان نمایندهٔ طبقه‌ای درمی‌آید، سرشت آن‌طبقه بخوبی هویدا می‌گردد (تأثیر«عدل»و«پاچه‌خیزك»از قصه‌های چوبك).«انسان و بازپرس»، شعری است براساس مکالمه که در آن‌گفت وگو گاهی دچار تعقید می‌شود، شاید این به‌دلیل وزنی است که برای‌این‌شعر انتخاب شده‌است. این‌وزن ازبحرمضارع وبطورکلی بحرمضارع، ظرفیت چندانی برای شعر مکالمه‌ای ندارند؛ چراکه مکالمه باید ازطبیعت زبان دورنشود وشاعر دراین وزن از بحر مضارع مجبور شده‌است، شعررا باکلمات اضافی‌پر کند، کلماتی که

به‌انتقال مفهوم کمکی نمی‌کنند.

«پیام» یکی دیگر از زیباترین شعرهای مفتون‌است. زبان‌مفتون در این شعر نیز مثل «اشراق»، استعاری است و هجوم استعارات هماهنگ، دروزنی که این هماهنگی و یکپارچگی را یاری می‌کند، با بینشی که ازعمق واصالت برخوردار است، مفتون را به عنوان شاعری که خود را یافته است نشان می‌دهد، حتی صدای کلمات به زیبایی استعارات ونقش آنها درشعر کمك می‌کند. در این‌شعر شکوهی‌حماسی هست که تکیه بر عظمت زمین دارد و زمین می‌خواهد که آسمان و عظمت وجلالش، به‌قدرت خاك پاك اعتراف کنند.

عیب‌های مفتون، بکلی ازبین خواهندرفت، چراکه در بعضی‌از شعرهایش اثری از آنها نمی‌بینیم. راه مفتون راه پیام و اشراق است؛ و خاك باروری که او بر روی‌آن گام می‌زند، می‌تواند الهام‌بخش پیام واشراقی باشد که بابیانی استعاری، زبان روح آدمی است. مفتون، دید اجتماعی‌عمیقی‌دارد که در چندقطعه از اشعار طنزآلود و جدی‌اش‌دیده می‌شود و شخصاً شاعری‌است مجهز به‌فروتنی که درحد خودکافی‌است تا هر متکبر بادکرده را خلع‌سلاح کند و علاوه براین او نهنگ است وحاکم آبهای اقلیم‌خود؛ نه موج، تا نیازی به تأیید و تصویب بادبزن «سخن»وران معاصر داشته باشد و باز،علاوه براین: «خلوت گزیده را به‌تماشا چه حاجتست» ؟

فرم ذهنی‌تر شعر

دربارهٔ چهار جزوه شعر جنگ طرفه

۱

من هیچوقت به‌هیچ شکلی و در هیچ‌جایی دربارهٔ جزوه‌شعری که هرماه چاپ می‌شود حرفی ننوشته‌ام[۱]، و هرحرفی که از طرف من گفته یا نوشته شده باشد یا به دست دلالان ادبی برای دشمن تراشی صورت گرفته، یا جهت مسخ‌حرف وسخنی که ازچندسال پیش‌درشعر فارسی شروع به طرح کرده‌ام. اینك حرف من به اختصار دربارهٔ این جزوه‌ها، به‌همان صراحت حرفهای قبل‌از اینم در بارهٔ سایر جزوه‌ها و کتاب‌ها و شعرها و شاعرها.

۲

گاهی‌اتفاق می‌افتدکه فرم‌شعر، صراحت و تظاهر سمعی‌وبصری

---

۱ ــ این‌مقاله درزمانی‌که جزوهٔ شعر منتشر می‌شد نوشته شده است.

نداشته باشد، آنگونه صراحت و تظاهری که مثلاً در غزل و قصیده و رباعی و یا حتی شعرموزون و غیرمقفی (مثلاً قالب ظاهری‌شعرنیمایی) می‌بینیم. کسانیکه از دور دستی بر آتش دارند و به ظواهر امور توجه میکنند خواهند گفت چنین شعری اصلا فرم ندارد، درحالیکه فرمی که آنها ازآن سخن می‌گویند مثل پوست هلوست که اگر کنده شود (و البته با مهارت وکاردانی کنده شود) لطمه‌ای به‌گردی خودهلو نخواهد زد وگردی‌هلو فرم هلوست.

مثلاً در شعرهای بی‌وزن شاملو فرم‌ظاهری بحداقل می‌رسد ولی باوجود این فرم هست، بدلیل اینکه شاعر می‌خواهد ازجایی به جایی برود وهمان طریقهٔ رفتن وحرکتش ـ اگر از ابتکار و اصالتی بهره‌مند باشد ـ خود حاکی ازوجود فرم‌است؛ منتها فرمی ، ذهنی‌تر وعمقی‌تر، که شاید «قالب‌درونی» یا «شکل‌ذهنی» که من دوسه سال پیش پیشنهاد کردم عنوان بدی برای این‌قسمت فرم نباشد.

در اغلب شعرهای جزوه‌های شعر، ما آن فرم ظاهری‌را نمی ـ بینیم، و این شاید عیبی نباشد،چراکه شعر مثل انسان نیست تا بگوییم باید جوهرش مقدم بروجودش و یابرعکس وجودش مقدم برجوهرش باشد. درشعر جوهر و وجود باهم حرکت میکنند و بوجود می‌آیند و رسوخ‌می‌یابند. بدین‌ترتیب من درشعربرخی ازشاعران جزوه‌های‌شعر، گاهی آن‌شکل ذهنی‌را می‌بینم، مثلاً گاهی در شعر احمدی شاعر مثل میخی پلاستیکی است که هرقدرهم ظریف ونرم باشد، باز میخ است‌و در دیوار طبیعت درحال فرورفتن، و در شعر بیژن الهی من خشونت روح حماسی میخی خشن‌را می‌بینم که هم در دیواری بتنی‌فرو می‌رود

و هم کج وکوله می‌شود ولی بالاخره فرو می‌رود. بدین‌ترتیب درشعر چندتن از شاعران جزوهٔشعر نوعی شکل‌ذهنی وجود دارد. درجاییکه شکل‌ذهنی با بینشی شاعرانه ، توأمان دیده نشود دیگر ما نه شاعر داریم ونه‌شعر. مثلاً در دوسه شعری از «پیام» که در جزوه‌آمده، اثری از وقوف به‌شکل ذهنی نمی‌بینیم و نویسندهٔ آنها نه‌قدرت آن‌را دارد که‌آتمسفر شعررا حفظ‌کند ونه می‌تواند لحن وموسیقی‌را در یك‌شعر پایدار نگه دارد . گاهی می‌پرد تا یك «احمدی» از آب درآید کـه متأسفانه نمی‌تواند؛وگاهی عرق‌می‌ریزد تا وزنی را درست وسرراست ازآب درآورد که خراب می‌کند وپا درگل می‌ماند و به‌همین دلیل در آن چندقطعه شعر ازاین شاعر ، جستم وجستم تا چیز به‌درد بخوری پیدا کنم که زیاد موفق نشدم وفقط این‌سه سطررا پیداکردم:

تمام هستی
ـ چوبی بر دهان پرنده‌ای ـ
می‌گریخت

۳

اگر اصالت بینش و اصالت استفاده ازکلام ، یعنی‌وسیلهٔ ارائهٔ جهان‌بینی،را پایگاههای اساسی پیدایش یك شاعر بدانیم دلیلی نیست که چشم به‌آیندهٔ «احمدرضا احمدی» و «بیژن الهی» ندوزیم و بویژه نام اولی‌را سرآغاز فصل «خودبخودنویسی» شعر معاصر ندانیم. البته در شعر این شاعران از طنز بی‌نظیر سوررئالیسم فرانسه چندان خبری

نیست وشعر این شاعران را تنها ازنظر بی‌قیدی در فرم شعر واستفادهٔ آنها از محتوا با نحوهٔ دید شاعران «بی‌تنیك» و تعدادی ازشاعرانی که به نام «شاعران بلك مائونتن» و یا «شاعران کوه سیاه» مقایسه کرد. این شاعران که به‌جای «الیوت»، «ازراپائوند» و پس از او «چارلزاولسون» را نمایندهٔ اصیل شعرانگلیسی ـ آمریکایی می‌دانستند، گرچه ازدیدگاههای سیاسی و روانشناختی به‌نحله‌های فکری مختلف تعلق داشتند، به وسعت شکل و محتوا شدیداً پای‌بند بودند. ولـی شباهت بین شاعران جزوهٔ شعر، و این شاعران خارجی، صوری است.

مسأله در اینست کـه دربعضی از شاعران جزوهٔ شعر ، کوشش اصیلی برای‌تغییردادن منطق شعری دیده‌می‌شود، منطق شعری حتی‌اگر براساس بی‌منطقی کامل‌گذاشته شده‌باشد بازهم نوعی منطق است. مثلاً منطق سطرهای‌زیر درشعر «احمدرضا احمدی» با منطق هر نوع شعر دیگری که در فارسی‌داریم فرق‌می‌کند و این‌خود درمعرفی بینشی‌جدید ازنظر شعری مهم‌است، گرچه نقائصی دارد کـه هنگام بحث از شعر احمدی، به‌آنها اشاره خواهم کرد.

از خواب بیرون دویدم
پنجره باز بود
آفتاب تازه کنار درخت رز نشسته بود
پنجرهٔ روبرو را نگریستم
مادرم نبود
آفتاب گفت
به بازار رفته است

ظهر ناهار سبزی داشتیم با قرص نور
«روزنامهٔ شیشه‌ای» (از قطعهٔ آموزگار)

دوچیز دراین قطعه شعرکوچك از نظر من ارزش دارد ، یکی اینکه باکلمات‌ساده چیزی تازه بوجود آمده، و دیگر اینکه گـرچـه بی‌منطقی پایهٔ آنست ولی شاعر با وقوف تمام درمحیط طبیعت اساس شعرش‌را بربی‌منطقی گذاشته است. فرق این شعر مثلاً بـا شعر منثور «شاملو» دراینست که شعر «شاملو» اغلب سرشار از منطقی واقعاً منطقی است توأم باوقوف، ولی این‌شعر ازمنطقی سرچشمه می‌گیرد براساس بی‌منطقی ولی بازهم توأم با وقوف.

تردیدی نیست که‌کوشش‌های منثور قبلی در شعـر فارسی مثلاً کارهای «شاملو» ، «سپهری» ودیگران از بعضی لحاظها سابقه‌ای برای شعر احمدی می‌توانند به‌شمار آیند ولی روحاً آنچه «احمدی» می ـ نویسد با آنچه تاکنون نوشته شده فرقهای بسیاری دارد. در احمدرضا احمدی معصومیت یك شاعر چینی (منتها بچه‌سال) نهفته است . او در آتمسفری کودکانه ، درخت و پرنده و بادو واژه‌ها و روزهـای هفته را به‌سادگی وصمیمیت من و من میکند. او عیناً مثل بچه‌ایست که درباغی از اشیا شعرش بی‌خیال پرسه می‌زند . او مثل بچهٔ مستعدی است که حتی‌نمی‌داند استعداد یعنی‌چه؟ او بی‌شباهت به‌یك دختر پنج‌شش‌ساله نیست که کلمه‌ای از دفتر مشق، واژه‌ای از روزهای هفته ، عـددی از اعداد، کلمه‌ای ازتاریخ، کلیاتی از زبان پرنده‌ها و درخت‌ها وبرگهارا به‌همان سادگی‌که آنهابه‌ذهنش‌خطورمیکنند، بر زبان می‌راند و در ایـن مورد هیچ مقصرنیست. او درهاله‌ای ازمعصومیتی‌ورای دنیای متعارف

احساس و اندیشه زندگی می‌کند. او از تخیل معصوم بچه‌ای پرسه‌زن و حتی گاهی خودسر برخوردار است مثلاً:

من همیشه با سه واژه زندگی کرده‌ام
راه‌ها رفته‌ایم
بازی‌ها کرده‌ایم
درخت
پرنده
آسمان

جزوهٔ اول شعر « من همیشه»

و یا :

درخت از میان آری و نه بیرون آمد و روبروی صبح نشست.

جزوهٔ دوم ، شعر «ثانیه، دقیقه، ساعت درآسایشگاه کلمات»

و یا :

این از وظایف پائیز برگ بود
نه من
نه تو .

جزوهٔ سوم و چهارم « سرود »

احمدرضا احمدی روحاً شاعری تغزلی است نه بدلیل عاشقانه بودن شعرش، بلکه بدلیل‌رقت و لطافت و سادگی و بداهت‌واحساسی بودن شعرش.

۴

« بیژن‌الهی» که بی‌شك تحت‌تأثیر «احمدی» است بااو تفاوت‌

هایی دارد، مثلاً ازنظر خشونت بیانش وحتی لحن تاحدی‌حماسی‌اش و اشتیاقش برای درآویختن بـا اشیا و کلماتی‌که چموشی به هیأت و هیکلشان می‌برازد. او سوررئالیست‌تر ازاحمدی است وطنزش‌قوی‌تر است وفرهنگ لغاتش غنی‌تر و برد تخیلش درهمان آفاق‌سوررئالیستی بیشتر و بهتر، و تصاویرش گاهی سخت عینی‌تر و ملموس‌تر. گـرچه شعرش کششی دارد و ازآتمسفر یکپارچهٔ ذهنی درحال تفکربرخوردار است ولی او بیشتر شاعر سطرهای درخشانست ومن چندتایی از ایـن سطرهای درخشان‌را برگزیده‌ام:

آزادی
که از حروف جدا جدا آفریده شده است

و یا :

تردید یك ستاره
در شبی که با برف مست می‌کند .

و یا :

کبوتران در آخرین بندر گرسنگیت
— ای مرد ! —
آبستن شدند
چرا که بی‌شك وصیت‌نامهٔ تو پر از دانه بود .

و یا :

تا سیمای تو حادثه‌یی باشد در میان تاریکی

و یا :

من اینك شب را به شعر می‌افزایم
که بدون چراغ‌ها
جمله‌یی بی‌نقطه است

و یا :

چراغ ، تگرگ می‌شد و شقیقه‌هایت
نیم‌شب را اعلام می‌کرد !

و یا :

چگونه می‌توانستم تو را فاش کنم که حتی برهنگیت را
از تن درآورده بودی ؟

و یا :

الف ــ لام ــ میم ، سلام بر تبرهایی که
حروف آزادی را
جدا جدا کرده‌اند

و آخرینش :

من پاهایم را به شرق دراز کرده‌ام تا آبله‌هایم طلوع کند .

ولی درشعر «بیژن الهی» گاهی هیجان بیش‌ازحد سوررئالیسم ، شعر را از بداهت وپاکی می‌اندازد وزبان را بسوی پستی و پلیدی و تعقید بی‌مصرف می‌کشاند، بویژه وقوف بیش از حد به‌ایجاد چیزی غیرمعمول شاعررا دستپاچه میکند.

۵

چندتنی در جزوه‌های شعر هستندکه بسیار مبتدی‌اند و اصولاً دنباله‌رو و مقلد؛وچندتن دیگر مثل رؤیائی ، اوجی، سپانلو، و سپهری هستندکه اشعارشان درجاهای دیگر بیشتر چاپ شده‌است تا درجزوه‌های شعر وکارشان ویژگی‌هایی سوای سلیقهٔ مألوف‌ومأنوس در جنگ شعرطرفه دارد. از اینهاکه بگذریم در چندتنی که پیوسته درجزوهٔشعر، آثارشان را چاپ میکنند، علائم‌اصالت دیده می‌شود. مثلاً دریکی دو قطعه از فریدون‌معزی مقدم، درقطعاتی از شاهرخ صفائی وجوادمجابی وبهرام اردبیلی اختلاف ذوقی با احمدرضا احمدی و بیژن‌الهی دیده می‌شود. این‌چندسطر از فریدون معزی مقدم نیز بدنیست:

نباید در تنهائی اعتراف کرد
اگر تو بیائی و گر نیائی
غم سرخ
غم سیاه
غم همه رنگ‌های آدمی
مرا خواهد کشت

۶

ولی «نباید درتنهائی اعتراف کرد» که اگر زبان فارسی به‌سرعتی بسوی‌انقلاب‌برود که‌این چندجوان‌آنرامی‌برند بدون‌تردیدپراکندگی، جای فشردگی‌را خواهد گرفت. ازحالا علائم عدم مسؤولیت به چشم می‌خورد و حقیقت اینست‌که شعر علاوه برآنکه باید به‌ذهنیات خود

شاعر فرم بدهد باید زبان‌را درفرمی کامل مهار کند و در مقابـل زبان وظیفه‌ای از خود نشان‌دهد. تردیدی نیست که مقداری از زیبایی زبان فارسی و قدرت وصلابت‌آن در جزوه‌های شعر، فدای ایجاد فرم‌های جدید شده‌است. این‌گونه شعرگفتن تا ابد نمی‌تواند ادامه داشته‌باشد، چراکه‌اگر به‌همین‌سرعت‌زبان انعطاف پیداکند انعطافی درجهت‌سستی و بی‌بندوباری وهرج‌ومرج خواهدبود. به‌همین‌دلیل گرچه ممکن‌است زبان معمولی جزوهٔ شعر به‌گسترش زبان فارسی برای دربر گـرفتن مفاهیم جدیدتر و محتوایی نوترکمك کند ولی احتمال دارد که ترمز این‌زبان ناگهان در این سرازیری ببرد وسرعت زیاد ، زبـان را بسوی نابودی ببرد.

امید من اینست که وقوف به‌ویژگی‌های‌گوناگون زبان فارسی وظرفیت موسیقی آن ، به‌برخی از شاعران مستعد جزوه‌های شعر، این فرصت‌را بدهدکه آنها بیشتر با فرم دست‌وپنجه نرم کنند تا شعرهایی کامل ویکپارچه و یکدست بوجود آورند. در موقعیتی‌که آنها هستند جز ایجادکنندگان فضایی‌جدید برای ایجاد شعری‌بهتر توسط شاعران بعدی نخواهند بود واین‌خود درعرصهٔ فراخ ادبیات نوعی مقام‌شهادت است .

آیا اینهامی‌خواهند بصورت شهیدان‌کله‌شق وسط میدان‌بمانند تا شیری ازراه برسد و تکه‌پاره‌شان کند و ببلعدشان وبعد دست و رو بشوید وفاتحانه رخ‌کند؟ ویا می‌خواهند کاری بکنندکه زبان و لحن و نفسشان قدرت رسوخ ونفوذ پیداکند و ببالد و بگسترد و همه‌جاگیر شود؟ سؤالی است‌که آیندهٔ شعر فارسی جوابگوی آن خواهد بود.

دنیای شجاع جدید شعر فارسی

نمی‌دانم «دنیای شجاع جدید[1]» آلدوس‌هاکسلی را خوانده‌اید یانه ؟ قصه‌ای‌است خیالی‌برای پیش‌بینی آینده‌ای احتمالی‌که درمحیط اجتماعی آن ، انسان قدرت وقوف بشری خود را از دست داده تـن به‌یك دیکتاتوری منظم و یکنواخت ، ولی عاری از جنبش و جهش‌و ابتکار و خلاقیت فکـری و هنـری داده است. درچنین محیطی انسان موقعیت خود را نمی‌شناسد وآنقدر تحت شرایط خاصی که آکنده‌از تبلیـغ و تلقین و تحدید و جبر است، بار می‌آیدکه دیگر عملی خلاف روال و روش کار «امنای قوم دنیای شجاع جدید» انجام نمی‌دهد. در این دنیا برای آنکه انسان به اوج ماشینی شدن خـود برسد ، منتهای کوشش‌ها ، قبل و بعداز قدم به‌عرصهٔ گیتی گذاشتن به‌عمل می‌آید تا

1 — Brave New World

انسان برای کاری که در نظام امور اجتماعی ماشینی ، برایش در نظر گرفته شده، ساخته شود وهرکاری جزکار خودش، هر طرز تفکری،جز طرز تفکرخودش،مورد تحقیر قرار گیرد و این‌تحقیر موجبات‌ایجاد غروری‌کورکورانه و احمقانه‌را نیز فراهم‌آورد و بالاخره انسان به‌هر حال ازهمه‌چیز راضی باشد.

در این دنیا ، تولدی به‌معنای امروزی آن وجـود ندارد ، بلکه انسان می‌تواند دربیرون از رحم‌مادر دست به‌متولدکـردن بچه بزند . سلول‌های نروماده درخارج از رحم باهم می‌آمیزند و بعد از آنکـه بصورت نطفه درآمدند به بطری‌هایی کـه تقریباً به عنوان رحم‌هـای مصنوعی از آنها استفاده می‌شود، منتقل می‌گردند. در این بطری‌های سربسته، یعنی رحم‌های مصنوعی، نطفه را دوقسمت‌می‌کنند، دستهٔ اول آنهایی‌که به‌رویش و رشدطبیعی جنینی خود ادامه می‌دهند وبصورت اشرف مخلوقات دنیای شجاع جدید از بطری‌ها جدا می‌گردند و در نتیجه متولد می‌شوند و دستهٔ دوم آنهایی که‌پس‌از مدت‌کوتاهی تحت تأثیر سیستم بوکانوفسکی[1] قرار می‌گیرند. سیستم بوکانوفسکی از این قرار است :

ـ پس‌از آنکه گروههایی از نطفه‌ها را داخل بطری‌ها یا رحم‌های مصنوعی قرار دادندبه‌مدت سی‌وشش‌ساعت آنهارا درهمان‌محیط نگاه می‌دارند ولی‌بعد آنهارا از رحم‌خارج ساخته ، جلوی‌رشدطبیعی آنهارا می‌گیرند . هرگاه‌جلوی‌رشد طبیعی نطفه‌ای را بگیرند آن نطفه ازخود واکنشی نشان می‌دهد وبجای آنکه بتوانـد به نحوی از انحا

1 ـ Bokanovsky

رشدکنددست به‌تکثیر می‌زند و بدین‌ترتیب ازیك نطفه دونطفه و از دو نطفه چهارنطفه واز چهارنطفه هشت‌نطفه به‌دست می‌آید.

طبق گفتهٔ یکی از اشخاص داستان هاکسلی ، تجربه نشان داده است که هرقدر جلو رشد طبیعی نطفه‌را بگیرنـد نطفه دست به تکثیر تصاعدی خواهدزد و بدین‌ترتیب از یك‌نطفه ، ۹۶نطفه بدست خواهد آمد که داخل رحم‌های مصنوعی قرار داده خواهند شد. این ۹۶ نطفه پس‌از طی دوران‌جنینی، تبدیل خواهند شد به ۹۶ انسان، البته نه‌انسان بلکه حیوان‌های انسان‌نما که از هرحیث به یکدیگـر شباهت خواهند داشت ، حرکات ونحوهٔ تفکر ومیزان هوش و استعداد و قدرت فهم و شعور آنها یکی خواهد بود و دولت خواهد توانست که بایك‌گروه ۹۶ نفری‌که همگی زاییدهٔ یك‌نطفه هستند یکـی‌از معادن الماس را ، مثلاً، پراز کارگر سازد ، بدون آنکه کوچکترین حرکت مخالفی علیه کارفرما، دولت و یامقام دیگری ازکسی‌سربزند، وبه‌علاوه این‌بچه‌های بی‌شعورکه همه به‌یك‌رنگ و قد وچهره و فکر وخیال هستند، بدنبال پیشدستی‌ازیکدیگرنخواهندبود. قدمهای کوچك ومساوی‌وحیرانیشان، آنها را بسوی سرنوشت‌های مشابه خواهند برد، چراکه بـا کنترل و تحدید و تبلیغ وتلقین،شعور آنهارا قبل وبعداز تولد از آنها گرفته و استعدادهایشان را درمیان نود وشش‌نفر تقسیم کرده‌اند. گرچه این کار به‌ضرر تنوع ، زیبایی، هوش و ذکاوت و خلاقیت بشر تمام شده‌است ولی سه‌شعار بزرگ اجتماعی امنای قـوم «دنیای شجاع جدید» حفظ شده‌است. این‌سه‌شعار عبارتند از : اجتماع، ایجاد هویت مشابه‌وثبات‌ـ یعنی دراین اجتماع برای ایجاد ثبات باید همه شبیه‌هم باشند و هدف

فکرشان فقط حفظ همسانی افراد اجتماع باید باشد و کسی نباید با جهشی فکری بدنبال تنوع گونه‌ای باشد.

شاعران جوان ایران، در آستانهٔ دنیای شجاع جدیدی ایستاده‌اند و بی‌آنکه وقوف داشته‌باشند طوری ساخته شده‌اند که شبیه هم باشندو به‌اصطلاح نودوشش‌قلو بار آمده‌اند و فعلاً جریان امور طوری است که برای آنکه کنارهم، بصورت یکسان ومتساوی وهم‌شکل وهم‌قدرت، بایستند، مجبورند ازهرنوع جهش و تنوع‌فکری صوری وباطنی‌چشم بپوشند. در دنیای شجاع جدید اینها، جلوی رشد چند نفر را گرفته و قدرت‌های رشد آنهارا بین گروههای نود وشش‌نفری تقسیم کرده‌اند و درنتیجه، جوانان شاعری داریم که مثل گروهان‌های کودکانهٔ هیتلر که تفنگ ازقدشان‌بلندتر بود، همه بایك‌اونیفورم به‌سوی جبهه‌های‌شاعرانه حرکت میکنند، ولی قلم شعر فعلاً از آنها بلندتر است وسنگین‌تر از آنست که آنها بتوانند به‌راحتی و انعطاف ازآن استفاده کنند. درمیان جوانهای شاعر، به‌ندرت اتفاق می‌افتد که یکی جلوتراز دیگری باشد، اغلب دریك شکل ـ خواه موزون و خواه غیرموزون ـ همان حرفها را می‌زنند که اتمسفر شعر معاصر به‌آنها تلقین و تبلیغ می‌کند، تنوع، هم در شکل وهم در محتوا، به‌نحوی تأسف‌انگیز از شعر شاعران جوانسال رخت بربسته است، چراکه دیواری دربرابر رشد دید این جوانها کشیده‌اند و ازآنها وقوف و قدرت خلاقیت وشکوه کلام و ذکاوت و معرفت اشراقی را گرفته‌اند و به جایش به اینها گفته‌اند: «گروهی بسازید که هرقدرناقص و بی‌شکوه وتار وتنگ‌نظر وبی‌جلوه باشد، بازهم یکدستی ویکسانی و همسانی ویکنواختی برآن‌حکمفرما

باشد! کنارهم بایستید حتی اگر گروهی ازمورچه‌ها باشید!»

در این تشکل مورچه‌ای، جهان در مغز مورچه‌ها، فقط به‌شکل مورچه خودرا منعکس می‌کند. در مغزهای این شاعران چندان اثری‌از چین‌خوردگی‌های مغزی که حاکی‌از جدال‌های عمیق روحی و ذهنی باشد و به‌آنها قیافه‌های متنوع فردی و جهان‌بینی‌رنگین شعری بدهد، دیده نمی‌شود ودرجایی که تشابه تااین‌حدمبتذل‌باشد، چرا شکوه‌تنوع ازمیان برنخیزد؟

ازطرف دیگر متولیان انجمن‌های ادبی دربرابرهررباعی وغزل وقصیدهٔ تقلیدی ومبتذل ومسخره، سر احسنت‌احسنت می‌جنبانند وبدین ترتیب درجلسات شبانه وهفتگی وماهانهٔ خود، ابتذال را آشکاراتبلیغ می‌کنند وبی‌شعوری‌را عملاً می‌ستایند. ازاین انجمن‌ها گروههای نودو شش‌نفری رباعی‌سرا و غزلسرا وقصیده‌سرا مثل گروههای زنبورهای هم‌شکل بیرون می‌پرند، زنهای بزك کردهٔ تلویزیون، با صداهای سوزناك چنان قیافهٔ‌مسخ‌شده‌ای از شعر به‌دویست‌هزار تماشاچی تحویل می‌دهند که آدم فکر می‌کند این دکلاماتورهای وطنی که حتی شیوهٔ عشوه‌گری‌را هم بلد نیستند، فقط به‌درد همان انجمن‌های ادبی می‌خورند، و نیز باید گفت که هنوز دستگاههای رادیو و تلویزیون نتوانسته‌اند خودرا با شعر اصیل معاصر و چهره‌های متنوع آن توجیه کنند و بجای آنکه به‌اصالت راستین شعر توجه داشته باشند، به ذوق مردم که‌بوسیلهٔ عناصری به‌سوی تنبلی وکاهلی رانده شده، توجه‌می‌کنند. رادیو، بزرگترین مرکز اشاعهٔ فرهنگ، هنوز با شعرمعاصر، به‌معنای واقعی، معاصر نیست. شعر تفنن نیست، وسیلهٔ تخدیر نیست و حتی

سوز وحال و از این‌قبیل اباطیل نیست. شعر یك هنر کامل است و هر مرجعی که خواست دربارهٔ آن حرف بزند، باید درسطح هنر بـا آن روبروگردد. شعر بزرگترین‌وسیلهٔ هوشیاری‌و بیداری است ، ازوقوف زاییده می‌شود و به وقوف‌دادن می‌انجامد وفقط دراین سطح بایدآنرا حلاجی‌کرد و به مردم قبولاند و نبایدگذاشت‌که تفنن درساحت‌مقدس آن راه یابد.

من درمیان خودمان، بویژه درزمینهٔ شعر منثور ، ظهورآن‌دنیای شجاع جدید و شاعران نود وشش‌قلو را آشکار تر می‌بینم . بـالاخره این‌را می‌دانیم‌که شاید زمان غزل و قصیده و رباعی و دوبیتی و مثنوی سرآمده باشد واین‌را هم می‌دانیم‌که موقعی انسان در قالب‌های اوزان نیمایی شعرمی‌گوید، اگرحتی قالب‌رابداند وشعرگفتن نتواند، مشتش بلافاصله باز می‌شود. ولی در زمینهٔ شعری‌که به نثرنوشته می‌شود، این خطر همیشه هست که ما نتوانیم اصل را از بدل تشخیص بـدهیم ، بخصوص‌که فرم ظاهری درکار نیست وفرم، ذهنی‌تر وپیچیده‌تر است. البته شعر بی‌وزن، شعر است درصورتیکه جوهر شعری بر آن حاکم باشد،ولی موقعیکه هیچگونه فردیتی‌برکلمات،برنحوهٔ تفکروبرداشت زبان، حاکم نباشد چیزی خواهیم‌داشت عاری ازهرگونه جوهر شعری که این‌جا نمونه‌ای از آنرا می‌دهم:

من دیواری هستم که شباهنگام باران برآن بارید
ای سوار دلاور !
سایهٔ شب همه جاست
تمامی شب را من به انتظار نشستم
ترنم شیرهای باران را از پنجره بنوازید

در جماد بودن ما تفصیل آیات کریم را نباید دید
شب این‌بار از سحر شروع خواهد شد
کدام کس ، کدام کس
با رنگ بی‌رنگ ، با رنگ بی‌رنگ
کدامین کس در پایه‌های قصری بی‌مسکون شعر می‌نویسد ؟
من مردی را می‌شناسم
شب تنهاست
من از بادهای توفنده
و ابرهای عبوس
کبوتران سرما زده
و قناری‌های ارزان نخواهم پرسید که بهارتان چگونه بود
برای هر قطرهٔ آب ، به دریا و هرزاب باید لالائی خواند
کاشیکاری‌های کدر حاشیه ، روزی خواستند
تا خورشید توریستی از مغرب باشد
و در عصر ، عصارهٔ یك روز
در ویرانه‌های سبز ، سکوت را تصرف می‌کنم
به هنگامی که تردید ، فقط یك شك ساده نیست
بگاه عزیمت ! ای همسایهٔ گرانمایهٔ من
به تماشای قبرستان باید صداقتی داشت .

این قطعه با قطعهٔ زیر چه‌فرقی دارد ؟

از کومهٔ گمنام خفته در رنگ‌ها
آوای بی‌طنین نور پرواز می‌کند
قوی سنگین یخ
پاشورهٔ دریای سکون را به ماهی بی‌رنگ می‌سپارد
و طلسم بود برکشتزار یقین دانهٔ تردید می‌پاچد
گونهای سوختهٔ دانایی در کوچکترین ذرهٔ الیاف ریسمان
[چرا می‌گسترند

زیلوی فرصت در راه آگاهی ذره جمع می‌شود
غبار تغییر ، بال مدت را کوتاه می‌کند
و نکبت بوته ، شاهین فردا را به‌زیر می‌کشد
تا کدام تازیانهٔ کوتاه فرصت را پاسخ گوید ؟

این دوقطعه با یکدیگر ازنظر سبك، برداشت زبان، دید، مفهوم یا بی‌مفهومی ومعنا وبی‌معنایی و سطربندی هیچگونه فرقی ندارند،در حالیکه اولی‌را از سطرهای (بیشتر سطرهای‌اول) شعرهای نوزده شاعر من ساخته‌ام که به ترتیب سطرهایشان عبارتند از اخوت ، اردبیلی ، اللهیاری، تقوی، رعیتی، شهدادی، عطاءاللهی، غروب، نفیسی،هنرمند، امینی، پدر، رضائی، غریفی، نوفل (دوبار)، خلیلی، نجات، گمارونی- پور و دوست ؛ و قطعهٔ دوم شعری است که توسط یکی ازآن نوزده نفرگفته شده است . می‌بینید که بین سطرهای شعرهای آن نوزده نفر کوچکترین فرق ازنظر زبان و برداشت شعری نیست و درضمن‌ممکن بود سطرهای قطعهٔ دوم راهم تك‌تك آن‌چندنفر ویا همهٔ آنها بسازند. می‌بینید نوزده‌نفر شاعر مساوی هستند با یکی از آن نوزده‌نفر ویایکی از آنها همان نوزده‌تاست و پیدایش شاعران «اپسیلون» از همین‌جا است. اگر «احمدرضا احمدی» ویا یکی دونفر دیگر از شاعران‌مستعد جوان‌را تکه‌تکه کنند وبریزند جلو این اپسیلون‌های دنیای‌شجاع‌جدید؛ هریك‌سهم مساوی بسیار ناچیزی خواهند برد که‌ازنظر شعری کوچك- ترین ارزشی نخواهد داشت.غرض‌من این نیست که« اتحاد منثور » شاعران جوان جزوهٔ شعر بی‌فایده است، بلکه برعکس معتقدم که این کار لازم‌تراز همیشه است، منتها باید آن نود وشش‌قلو بازی را از بین برد و از آنهایی که شاعر به‌نظر می‌آیند، شاعر ساخت و بقیه را بکلی

دور ریخت. باید آن سه چهار نفررا که مدتی پیش خود کار کرده ، کوشیده‌اند بجایی برسند، حفظ و حمایت کرد و روی بقیه یك خط قرمز کشید و از محیط شعر و شاعری مرخص‌شان کرد ، من این یك سطر احمدرضا احمدی‌را با دهها سطر آن نوزده‌نفر که متأسفانه مجبور شدم اسمشان را ازمیان مثلاًپنجاه اسم همسان و همدست ببرم، عوض نمی‌کنم :

در آن لحظه ، درمیان جاده‌های ابریشم
تصادفاً صبح شد

به مشکلات کار این‌قبیل شاعران ، اشاره‌هایی کردم ولی این‌را هم می‌گویم که درمیان آنها اشخاصی‌هستند که در بعضی سطرها، یك نیروی درخشان تخیلی نشان‌می‌دهند که سرشار ازجوانی و تازگی‌است. برای آنکه زبان وبیان این‌قبیل اشخاص مشخص‌تر شود ولغات لازم برای ارائهٔ مفاهیم فراهم‌آید ، برای آنکه این شاعران بتوانند صاحب جهان‌بینی وسبك وشکل درشعر بشوند لازم است حالاکه اغلب شعر- هایشان‌را بی‌وزن‌می‌گویند مطالعه‌ای دربهترین آثار بی‌تکلف‌نثرفارسی، مثلاً تاریخ بیهقی ، «قصص‌الانبیا » وحتی «مقامات ژنده‌پیل» بکنند و ببینند که چگونه نثر سادهٔ قرن‌پنجم و ششم ازآهنگی برخوردار است که نوشته‌های اینان ازآن بی‌بهره است وچگونه می‌توان آن‌آهنگ را به زبان امروز فارسی منتقل کرد ، همان‌طوریکه «جلال آل‌احمد» و «احمد شاملو» این‌کار راکرده‌اند و می‌کنند. و آخرین حرف‌من دربارهٔ این‌قبیل شاعران اینکه، می‌توان تصاویر و استعارات را در آتمسفری ناخودآگاهانه بصورت شعر درآورد ولی زبان، ازآنجاکه وسیله‌ای

عمومی وهمگانی است، همیشه از استفادهٔ تصادفی گریز دارد و برای آنکه منتهای تجلی خودرا برای بیان ذهنیات نشان دهد، دنبال شکل و قالبی می‌گردد کـه از تعهد هنرمندانه وشاعـرانه و منطق درست‌شعری برخوردار شده باشد.

احمدرضا احمدی

مناجات یك جنین

۱

نمی‌دانم این‌جنین‌های توی الکل‌را دیده‌اید یا نه ؟ تـوی شیشهٔ بزرگ ، داخل الکلی که بر آن سکوت مطلق‌حکم‌می‌راند، این‌جنین‌ها گاهی شبیه مجسمه‌های چاق بوداهستند وپیشانی‌های بلند مخلوط‌شده باسر دارند، باصورت‌های‌پف‌کردهٔ ارغوانی‌که الکل هاله‌ای ازلبخند ژوکوند برآنها نشانده است. این‌جنین‌ها بی‌شباهت به«چارلزلافتون» نیمه‌برهنه نیستندکه پس‌از نطقی‌غرا درسنای‌روم، برسکوی‌سناخوابش برده باشد و پف‌لب‌هایش در دوطرف بی‌شباهت به دو شیپور همزاد درشکه‌های پائین شهرتهران نباشد. وگاهی‌حتی این جنین‌ها بی‌شباهت

به‌یك شیپور خیلی درشت نیستند که اگر سرشان‌را بگیری ومحکم‌فشار دهی از تـه،بغبغوی خبردارکنندهٔ شیپور درشکه ، کمی پـایین‌تر از بازارچهٔ سیدنصرالدین خیابان‌خیام شنیده خواهدشد ؛ وگاهی البته این جنین‌ها بی‌شباهت به برهٔ تغلی پوست‌کندهٔ سرخ‌شدهٔ آماده برای لای تلی ازپلو نیستند که با معصومیت تمام منتظرند تـا به یك چشم زدن ، به‌دست گرسنگان شیك واشرافی پاره‌پاره شوند و مسیر هضم رابع را درپیش‌گیرند .

و سکوت، سکوتی الکلی،براین جنین حکومت‌می‌کند، وگرچه جنین است وناقص‌است، تمدن بشری جنین ایجاب کرده‌است که‌نوعی بطری شکم‌گنده برای این‌قبیل جنین‌ها ساخته‌شود، و در تمام جاهـای تمیز، داروخانه‌ها ، آزمایشگاه‌ها ، سالن انتظار بیمارستان‌ها ، دفتر کار پزشکان، این‌بطری‌های محتوی الکل‌وجنین گذاشته شود، وتمدن‌بشری ایجاب میکند که‌جنین‌ها متبادرکنندهٔ قیافه وهیکل «کوپید» پسرونوس باشند وحتی‌گاهی‌بجای عروسك خریداری‌شوند. تمدن بشری ایجاب میکندکه این جنین‌ها ازپشت شیشه‌های مغازه‌ها، باآن چشم‌های هنوز به‌تمامی‌نرسته ، دنیای آدمهایی‌راکه ازشکل جنینی خلاص‌شده،بزرگ شده، لباس پوشیده، شکل‌کامل یافته، قدم درخیابان‌گـذاشته‌اند ، تماشا کنند وبکوشند درگوشهای ناقصشان‌که‌هنوز ازوضع گوش‌ماهی‌تجاوز نکرده‌است، ردپای‌گمنام عابرهارا دنبال‌کنند، تا شاید به‌مفهوم حرکت پاها، حرکتی که آنها شخصاً نتوانستند درك‌کنند ، دست یابند.جنین‌ها طوری درپشت ویترین‌ها قرارگرفته‌اندکه اگر به‌آنها دست بزنی-مثل عروسکی‌که داخل شکمش ساعتی‌کار گذاشته باشند ـ ناگهان به صدا

درخواهند آمد وسرودی‌ناقص‌را زمزمه خواهندکرد:«تیك‌تاك تیك‌تاك، انتظار ، سکوت، پرسه ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك، انتظار، هیاهو، خستگی‌ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك، درخت، پرنده، آسمان ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك، آتشی، زرد، آبی‌ـتیك‌تاك، تیك‌تاك، مرگ بردیو ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك‌ـهمیشه، همه‌جا و زیستن‌را ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك، دریاهـا ، مذاهب ، صداهـا ، تیك‌تاك، تیك‌تاك، ثانیه، دقیقه وساعت ـ تیك‌تاك،تیك‌تاك، شهیداکنون باید برود ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك، من با گـل‌پونه دریك‌روز متولد شدم ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك، دستان شاهزادگان‌را با بوسه‌های هراسان می‌بستم‌ـ تیك‌تاك، تیك‌تاك‌ـپنجره بازشد، چهرهٔ خودش‌بود ـ تیك‌تاك،تیك‌تاك، دنگ» .

و بعدصدا به‌سکوت می‌گراید وتو دربهت فرو می‌روی که‌یعنی چه؟ ولی کنجکاوی تو، مجبورت می‌کند که دوباره به‌جنین دست بزنی، و دوباره ساعت داخل‌شکم شروع به‌کار می‌کند ومی‌فهمی که پس‌از هر تیك‌تاك می‌کوشد باجمله‌ای ، یاکلمه‌ای باتو رابطه برقرارکند: «شهری فریاد می‌زند: / آری . کبوتری تنها / به‌کنار بـرج کهنه می‌رسد / می‌گوید: نه ـ درفصل قتل‌بودیم ـ داماد پیرشد ـ من گیاه ندارم / تا ازتو بااو / گفتگوکنم.ـ شاخه‌های ابریشم‌را ازچهره‌ات برمی‌دارم‌ـ آیا اصفهان هنوز بوی‌کاشی دارد؟ـ کلماتی‌را دیده‌ام / که‌دوچشم‌کم می‌بیند» ولی رابطه‌اش ناقص‌است، به‌تو نمی‌رسد، مثل پلی‌است که از یك‌طرف شروع شده ولی هنوز به‌طرف دیگر نـرسیده است و معمار به‌خیال اینکه پل‌تمام شده است، برروی‌قسمت ساخته‌شده ایستاده به ـ دیگران که دراین‌سوی ساحل اجتماع کرده‌اند، می‌گوید: «چـرا نمی

آیید، ده یاالله، زودتر، بایك‌پرش می‌توانید بر روی پل قرار بگیرید.»
ولی مردم می‌دانندکه نمی‌توان به‌این معمارکه تصوری ناقص وخیالی ازساختمان پل دارد، اطمینان کرد؛ نمی‌توان جهش پنجاه متری کرد و وخودرا به‌اورساند. این‌رابطه چیزی کم‌دارد. این‌جنین حرف‌می‌زند، ولی بریده‌می‌گوید، ناقص‌می‌گوید، تکه‌تکه حرف‌می‌زند و نمی‌تواند به‌طور کامل رابطه برقرارکند وهروقت ساعت داخـل شکمش ساکت می‌شود، شنونده راحت می‌شود واگر دوباره سروقت او برود از سر کنجکاوی است وبرای این‌است که‌گمان‌می‌کند، ممکن‌است این گنگ خواب‌دیده، ناگهان بامعجزه‌ای مسیحایی زبان بازکند و رابطهٔ ناقص خودرا تکمیل کند، پل ناقص‌را تمام‌کند ودر جـرگهٔ حواریون واقعی حقیقت درآید.

این تصویری است که‌گاهی من ازشعر احمدرضا احمدی ـ البته اگربتوانم به‌یك مفهوم، شعربودن نوشته‌های احمدرضا احمدی را در این‌یادداشت‌ها ثابت کنم ـ دارم. تصویری ازیك‌جنین پشت‌ویترین‌های تمیزشهر. واگر شعراورا مناجات ناقص یك جنین در ساعتی پیش‌از طلوع صبح‌صادق بنامم اشتباه‌نکرده‌ام؛ زیرا مناجات این گنگ خواب دیده‌را نسیم آن‌ساعت پیش‌از طلوع صبح‌صادق درهوا پخش می‌کند، هرکسی چیزی‌می‌شنود وشاید مناجات‌بودن صدا را هم درك می‌کندولی نمی‌تواند بامناجات‌دهنده رابطه‌ای برقرارکند وبه مفهوم قدسی وسحرـ خیز وپاك تمام واژه‌ها یکجا دست یـابد، چراکه مناجات‌دهنده ، یـا صدایش را باحرکت دمدمی نسیم تنظیم نکرده‌است و یا نسیم دمدمی دارد صدایش‌را سانسورشده‌ومسخ‌شده پخش‌می‌کند، ویا شاید مناجات‌ـ

دهنده، منادی صبحی کاذب‌است، نه‌صبحی صادق، چراکه نمی‌توان‌از صبح صادق، فقط‌به‌شیربریدهٔ ابرهای به‌ناچیزی روشن‌شده اکتفا کرد. درهرصورت، هرقدر هم مناجات، مناجات‌ناقص یك‌جنین هنوز تکامل نیافته‌باشد ، نباید کلماتش درگوشهای کر افتد، چرا که اگـر حتی او گنگ باشد ولال‌باشد، بالاخره خوابی‌راکه دیده‌است بـا ایما واشاره می‌خواهد بفهماند، و خواب این‌گنگ خواب‌دیده،مناجات این‌جنین خواب‌نما شده‌باید تفسیرشود،هم‌برای خودش ، تاشاید ازخواب‌جنینی بدرآید وبیدار شود، وهم برای‌امثال او تا ازخواب جنینی بدرآیند و بیدارشوند، وهم برای‌خوانندگان‌این‌قبیل جنین‌ها، تاازخواب‌خرگوشی و خواب بی‌اعتنایی‌های تعمدی بدرآیند وبیدار شوند وبدانند که‌حتی گنگهای خواب‌دیده‌را هم نباید نادیده‌گرفت.

۲

شعر احمدی ـ اگر البته بتوانم به‌یك‌مفهوم شعر بودنش‌را ثابت کنم ـ به‌سنگی می‌ماندکه بچه‌ای معصوم وناقلا، با بی‌هدفی به‌طـرف شیشهٔ پنجره‌ای پرتاب کرده‌است وناگهان نه یك شیشه، بلکه پنج شش شیشه‌شکسته وسنگ‌حتی به‌چلچراغ سالن مجلل‌خانه نیز اصابت کرده، چلچراغ‌را بایك انفجار ناگهانی شکسته و خردکرده است، وبچه در کمال‌اعجاب اول‌نگاه‌کرده، بعد ازوحشت پا به‌فرارگذاشته است‌وخانهٔ کور وتاریك، ازگوشهٔ فضای‌خالی آویزان مانده است.

شعر احمدی ـ اگرالبته بتوانم به‌یك‌مفهوم شعربودنش را ثابت

کنم ـ مثل سوت‌صمیمانهٔ پسری هفت هشت‌ساله از زیر پنجرهٔ خانهٔ دختری پنج‌شش‌ساله است؛ سوتی است که دخترك معصوم‌را دریك‌آن به‌بالکن خانه می‌رساند. ولـی اغلب بجای آنکه دخترك خنده‌رو از بالکن بطرف پسرك هفت‌هشت‌ساله‌آویزان شود،پدری زمخت‌ودرشت‌استخوان وپاچه‌ورمالیده با سبیل‌های برافراشته ظاهر می‌شود و به‌پسرك صمیمی نهیب می‌زند: «برو نره‌خر، خجالت نمی‌کشی با دختر مـردم چکار داری!» شعر احمدی صمیمیتی است که تـو ذوقش زده‌اند؛ مثل آدمی است که با هدایایی برای زن‌وبچه‌اش، از هواپیمایی درفرودگاه پیاده شده و به‌جای زن‌وبچه‌اش، پنج شش‌تا مأمور اجـرای کوچك و بزرگ ازاو استقبال کرده‌اند. شعر احمدی برخورد صمیمیت با سوء تفاهم است، مثل بوسه برلب‌معشوق در حرمی مقدس است ومن احمدی‌را همیشه به‌عنوان علی‌بابای کوچکی می‌بینم برروی‌کف دست دیو، دیوی عبوس و آدمکی خوش‌نیت وخوش‌برخورد واز خنده‌غش کرده؛ و همیشه فکر میکنم موقعی که احمدی در شعرش راه می‌رود ، دیو بزرگی دست درگردنش انداخته درخیابانهای تهران‌گردشش می‌دهد. و شاید این به‌دلیل بچگانه بودن بیش‌از حد شعر احمدی است و نمی‌دانم حالاکه‌هر کسی، قصه‌ای برای بچه‌ها می‌نویسد، چرا احمدی با این طبع بچگانه‌اش نمی‌نشیند قصه‌ای برای بچه‌ها بنویسد؟

شعراحمدی ـ اگر البته بتوانم به‌یك‌مفهوم شعربودنش‌را ثابت کنم ـ مثل آوازی است که بچه‌ای وحشت‌زده درکوچه‌ای تاریك سر داده است. کلمات آواز او گاهی مفاهیمی شاد دارند ولـی از لحن آواز می‌توان فهمید که بچه‌ای وحشت‌زده آنرا می‌خواند و حتی می‌-

توان فهمید که با چشمانش تاریکی‌را می‌پایدکه مبادا ازسر پیچی یا از زیرسایه‌ای، دیوی، هلاکویی،چنگیزی سردرآورد وبا شمشیردونیمش کند. از آواز وحشت‌زدهٔ این‌بچه می‌شنویم که می‌گوید:

«قانون‌را با رنگ سیاه می‌نویسند / هیچ رنگی این بردگی را نپذیرفته است»؛ و می‌گوید: «قانون را به هر زبانی که بنویسند بـرای مردمان غریبه‌است»؛ ومی‌گوید: «این صدای تنهائی جمعیت است» . و می‌گوید: «ما جنازه‌های خویش‌را به‌پائیز می‌بردیم»؛ ومی‌گوید: «شب همانقدر پهناور بود،که درخت از شدت‌سرما ازمن لباس بخواهد»؛ و ومی‌گوید: «تو باکبوتر ولبخند به گـزمه‌ها می‌گفتی: / باغ است / تیرتان به‌خطامی‌رود / میوه‌ها می‌میرند»؛واین‌بچه، چقدر زندگی‌فقیرانهٔ عشق‌را بایکی دوسمبول کوچك، از وسط‌کوچه آواز می‌دهد:

قلب تو هوا را گرم کرد
در هوای گرم
عشق ما تعارف پنیر بود و
قناعت به‌نگاه درچاه آب

و چه‌زیبا، گذشت زمان ونبودن فرصت برای دلداری زیبائی‌را ترسیم می‌کند :

من ز عکس انسان تیرباران شده شنیدم
که آنقدر وقت نیست تا گل‌را دلداری دهم

و چه‌خوب و بچگانه، یك دستور سربازخانه‌ای‌را تبدیل به یك مفهوم زیبا می‌کند:

یك ثانیه فرصت است
که بدویم و در انتهای میدان
دست‌های تابستانیمان را
به چهرهٔ خورشید بزنیم
فقط یك ثانیه فرصت است.

و چه زیبا این‌بچه باآن آواز وحشت‌زده‌اش از وسط کوچه‌ای که برهر پیچش می‌ترسد دیوی، هیولایی، هلاکویی، چنگیزی کمین کرده باشد، به‌وحشت شهادت می‌دهد:

من تیرباران را ندیده‌ام
من در باران تنها جسدها را دیده‌ام

و ماکه ازصائب قبول می‌کنیم که بگوید:

داغ ناسور مرا گر بر دل صحرا نهند
از خجالت لاله‌ها برکوه پا بالا نهند
از لب پیمانه‌ها خیزد نوای العطش
پنبهٔ مغز مرا گر بـر سر مینا نهند
. . . . . .
کشتی آنان‌که دارد از تـوکل بادبان
بیشتر درغیرموسم روی در دریا نهند
پرتورویش‌چنین‌گرمجلس‌افروزی‌کند
زودباشد شمع‌ها سرها به‌جای پا نهند

به‌چه دلیل نباید قبول‌کنیم‌که تپش قلب یك‌دوست هوا را گرم کند و درهوای گرم، چیزی برای استقبال ازدوست نباشد، جز اینکه تعارف‌کند‌که میهمان پنیر عاشق‌باشد ودعوتش‌کنند‌کـه به‌علت نبودن آب، به‌علت خشکسالی‌های تحمیلی براین زمین، معشوق یا دوست

فقط به‌نگاهی درآب‌چاه قناعت‌کند؟ چراکه احمدی در دورانی‌زندگی میکند‌کـه دیگر نمی‌توان به‌خال هندوی معشوق، سمرقند و بخارا را بخشید، و معشوق اگـر سعهٔ صدر دارد، باید موقعیت او را بفهمد و به تعارف پنیر ونگاهی درآب چاه قناعت کند.

۳

شعراحمدی، اگر البته به‌یك‌مفهوم توانسته باشم شعر بودنش را ثابت‌کنم، مثل قصه‌ای‌است‌که بچه‌پس‌از شنیدن‌از مادرش بخواهد با زبان بی‌زبانی قصه را برای مادرش تعـریف کند؛ صدای بچگانهٔ احمدی موقع قصه‌گفتن وحتی‌لوس‌شدن برای مادرش‌از خلال بعضی شعرها شنیده می‌شود:

روی روزنامه دیشب صدای حروف باهم می‌دویدند:
پرنده،
درختان،
شب،
عشق غمناك زن
زرد، سرخ، سیاه، بنفش: رنگهای پرنده تصویـرها بودند
پرنده خنده می‌کرد.
. . . . . .
. . . . . .
زن در صبح با شیشه‌های الکل در زمین رسوب کرد
و تا امروز از زمین بیرون نیامده است

و یا :

شکوفه‌ها برای گل‌های قالی قصهٔ خدا را می‌گفتند

و یا :

من یك زن بابا داشتم خیلی گنده

و یا :

تصویر در میان سوت و دود کارخانه‌ها سرگردان شد
و مردان خرافات
ــ از گذر سرگردانی
به ناباوری خرافات
ایمان آوردند
و در سه پردهٔ مخملین
آتشی
زرد
آبی
خود را مدفون کردند .

این قصه‌ها، بی‌شباهت به‌زمزمهٔ یك کودك خیال‌پرداز، در یك اطاق تنها نیست.درعین‌حال شباهت عجیبی به‌پروندهٔ یك دیوانه دارد که مبتلا به «اسکیزوفرنی» شدید است وهمیشه در دنیای جمع اضداد، در دنیای از هم‌گسیختگی‌های غیرمنطقی، در دنیای سمبولهای دقیقاً مفهوم نیافته‌ودر دنیای شیفتگی به‌کلمات ناآشنا ، اعمال بی‌دلیل و بی هدف زندگی می‌کند. ولی احمدی می‌کوشد برای دنیای دیوانهٔ مبتلا به «اسکیزوفرنی»،نوعی منطق و شعور حاکم کند، می‌خواهد از این

بوران‌وتوفان حرکت بی‌هدف واژه‌ها،تصویرها واشیای‌ازهم‌گسیخته، راهی بطرف نوعی‌نظم پیداکند، می‌خواهد از سرگیجهٔ دوارانگیز این پروندهٔ دیوانه خودرا نجات‌دهد وبه‌سوی تنظیم دقیق مشاعر خود قدم بردارد.

۴

آشفتگی ، نخستین خصیصهٔ شعر احمدی است وعلت نخستین این آشفتگی، آشفتگی ذهنی خود احمدی است. ذهن احمدی، حتی در زندگی عادی سریع وآشفته کار می‌کند. احمدی حتی در زندگی عادیش، حوصلهٔ پرداخت ندارد. می‌گوید و می‌گذرد و بعد دنبال یك چیز دیگر می‌گردد، پیدا می‌کند وباز می‌گوید وباز می‌گذرد . با هوش است و قدرت ابتکار و ابداع دارد ، در زندگی عادی ازطنز سور ــ رئالیستی سریع وچابکی برخوردار است که چیزی است ناخودآگاه، خود بخود، بدون طرح ونقشهٔ قبلی. این طنز تعمدپذیر نیست. طنزی است شیك که تصادفاً شیك از آب درآمده‌است؛ مثل عکس‌فوری‌است که تصادفاً زیبا درآمده است. احمدی این جوش و خروش پر طنز را دارد؛ شوخ و بانمك و مبتکر است، ولی متأسفانه تصاویر شعری ، نباید با شوخی‌های شیك اشتباه شوند . احمدی یك تصویر می‌دهد و می‌برد و در داخل کلمات آشفته غرق می‌شود، تا تصویر دیگری را به‌همان هیأت تصادفی قبلی بدهد.

عین پرنده‌ایست که دروسط آسمان پرواز می‌کند، گاهی‌به‌چشم

می‌خورد و ازخود تصویر می‌دهد، ولی اغلب درمتن و حاشیهٔ ابرهای سفید ، ناپیداست؛ قسمتی از ابرهاست واگر بعد دوباره مجسم شود ، ناگهان، وبه‌تصادف به‌چشم‌می‌خورد؛ به‌سوی‌ما نمی‌آید، درهمان متن سفید وآبی آسمان غرق می‌شود.

احمدی مثل بچه‌ایست که دستهایش‌را می‌شوید، نه به‌دلیل آنکه دستهایش کثیف است، بلکه به‌دلیل آنکه، آب خوبست و آب روی دستهای‌یك‌بچه واقعاً خوب است. واگر اجازه بدهند این‌بچه تاموقعی که‌بچه‌است و ریش درنیاورده وبالغ‌نشده، دستهایش را باآب‌خواهد شست. واحمدی مثل بچه‌ایست که حرف جدی ، خیلی جدی سرش نمی‌شود. وسط حرفهای جدی آدم بزرگ، بچه یادش می‌رود که قضیه ازچه قرار است وناگهان برمی‌گردد وحرفهای جدی آدمهای جدی‌را قطع میکند، از عروسکش ، از مادرش، از مادر بزرگش ، از تصاویر مغشوشی که از آدمها و اشیا دارد ، حرف می‌زند. آدم جدی باید گوشهای این بچهٔ سربه‌هوا را بگیرد ، ازدوطرف، و مغزش را محکم تکان بدهد، تا او بخود بیاید وقدم دردنیای آدمهای دیگر بگذارد.

گفتم که احمدی حوصلهٔ پرداخت ندارد و بیشتر منظورم این است که مغز احمدی ورزش لازم‌را برای ایجاد فرم نکرده‌است . فرم یك جلوهٔ فرهنگی‌است ومغز احمدی، هنوز فرهنگی نیست. فرهنگ، یعنی تشکل ارزشهای محتوا در برابر ارزشهای فرم، فرهنگ یعنی سازگاری محتوا با قالب، وفرهنگ همیشه ازجبر فرمول انطباق‌قالب ومحتوا پیروی کرده‌است و فرم،خواه ذهنی وخواه عینی، بایدوجود داشته باشد تا سان و رژهٔ محتوای زندگی دقیقاً دیده شود . از آنجا که

باید هردو عامل به‌یك‌جا جمع شوند تا یك جلوهٔ فرهنگی تکامل‌یابد، و ازآنجاکه احمدی ازیك طرف می‌لنگد و نمی‌تواند برآشفتگی‌ذهن خود تشکلی همه‌جانبه حاکم گرداند، احمدی فاقد فرهنگ است ، و کسی که فاقد فرهنگ باشد، حتی اگر ذاتاً هم شاعرباشد ـ که‌احمدی هست ـ نیمه‌شاعری بیش‌نیست و من از این نظر احمدی را نیمه‌شاعر می‌دانم و نیمه غیرشاعر، و مجموعاً بی‌فرهنگ، و شعرش را شعری می‌دانم که مثل آبی از سرسنگی خواهدگذشت ودرسنگ‌تأثیر چندانی نخواهد گذاشت، بلکه آب دروجود دیگران هضم خواهد شد، به‌آنها رنگینی و حتی شاید شکفتگی خواهد داد ولی خود چیزی پایدار نخواهد بود. به‌دلیل اینکه شاعر، علاوه برشعور ذاتی برموقعیت خود در میان اشیا واجتماع، باید شعوری ذاتی واکتسابی برانواع جلوه‌های فرهنگی نیز داشته‌باشد ؛ وگرنه نمی‌ماند، ازبین می‌رود، همان طوری که رؤیائی آشفته، به‌هنگام بیداری، به‌هنگام طلوع شعوری‌به‌نام سپیده‌دم ، چون بخار ازمغز برمی‌خیزد و نابود می‌شود، همان‌طور که آب ازروی سنگ می‌گذرد و سنگ می‌ماند وآب نابود می‌شود.

البته من تصدیق میکنم که دنیای احمدی ، دنیای زیبایی های قراردادی با ابعاد قراردادی نیست، تصدیق میکنم که اشیای‌احمدی، به‌هیئتی قراردادی به‌چشم نمی‌خورند و احمدی درمورد شکل اشیا و برداشت درکلام، عیناً مثل آدمی‌است که روی دستهایش راه می‌رود و از پایین که نگاه می‌کند ابعاد آدمها و اشیا را باژگونه می‌بیند، تصدیق می‌کنم که جهان‌بینی غیرعادی و غیرطبیعی احمدی، باید به‌دنبال فرمی غیرعادی وغیرطبیعی نیزبگردد، ولی این‌راهم تصدیق می‌کنم که‌احمدی

هنوز آن فرم غیرعادی و غیرطبیعی را پیدا نکرده است و اگـر آن‌را یافته بود، من آن نیمهٔ دوم غیر شاعر اورا هم شاعر می‌خواندم. احمدی از دو نیمکرهٔ مجزا ساخته شده است که یکی روشن و دیگری تاریك است و کمال برایش میسر نیست مگر آنکه دو نیمکره به هم جـوش بخورند ویکدیگررا کمال بخشند؛ احمدی مثل نوزادی‌است که‌جفتش هنوز نیامده است وبا این وضع که پیش می‌رود، گویا تـا قیامت هم نخواهدآمد. باوجود این حضرات منتظرند تا آن جفت بیاید و مادر روزگارهم دارد آن زیر پدرش درمی‌آید.

احمدی یك نَفَس است ، نفسی تازه است ولی فقط نفس است و پشت‌سر نفس، حنجره‌ای، دهانی ، لب‌هایی و دنـدانهایی نیست . نفسی است که دیگران تنفسش خواهند کرد، به‌دلیل اینکه احمدی این نفس‌را فقط ول داده است، به‌این نفس جهت نداده است، خود را در این نفس ازبین برده‌است. این‌نفس‌را موقعی که می‌گوید : «عصر که نامت را درآیینه گفتم، نوروز شد» ، می‌شنویم ولی بعدازآن چه‌چیز-هایی می‌شنویم ؟ پس‌از شنیدن این‌جمله و جملاتی از این قبیل، دماغ ما دنبال چه‌عطرهای تازه می‌گردد؟ هیچ چیز! جمله مثل اسانسی فرار است، مثل عطری است که برای چندلحظه ، حداکثر ، یك‌روز می ـ ماند، بعد درمیان بوهای دیگر ازبین می‌رود. به‌دلیل اینکه ما قـدرت کثیف کردن عطرهارا داریم، مگر آنکه این‌عطر،شکل‌وحجمی‌ماندگار یافته باشد، مثل شعر حافظ باشدکه پس‌از خواندن، چیزی از آن کم نمی‌شود؛ مثل بعضی قالیهاست که هرقدر پا بخورد ، بجای آنکه کهنه شود تازه می‌شود،روشن‌تر و رنگین‌تر می‌شود؛ به‌دلیل اینکه شعرحافظ

حجم دارد، سنگین است و از اوج زیبایی برخـوردار است؛ عطری است حجم و عینیت یافته، و خاصیت فرار خود را از دست داده بدل به‌یك دریـای‌روشن‌درخشان شده است . شعر حـافظ عطری است در روبرو، پنجره‌ای است که هرکسی به روی دریای‌روشن‌عطر می‌گشاید و تا موقعی که پنجره باز است، مـوج عطر در روبرو است . احمدی نمی‌ماند، به‌دلیل اینکه به‌حد کافی حجم ندارد، تا درمیان‌رنگهاوعطرها وبوهای شلوغ زندگی از بین نرود. تمام درهـا و پنجره‌ها و منفذها را ببندید تا عطر احمدی ازبین نرود. عطر ازبین می‌رود، به‌دلیل آنکه ذاتاً فرار است؛ ازکوچکترین سوراخ‌های دیوارها راهی به‌بیرون می‌یابد و درمی‌رود ؛ هوایی است که نمی‌توان درقفسش کرد.

۵

این گفتهٔ احمدی درست است که «با همهٔ گفته‌هـا باز می‌توان سخن گفت»، ولی شعر فقط سخن‌گفتن نیست، بلکه سخن‌گفتن است، به‌شکلی خاص، و سخن گفتن تنها ، فقط نیمی از شعر است، آن نیمهٔ دیگر، آن‌شکل خاص است وآن شکل خاص، تازه بعداز سخن گفتن تنها شروع‌می‌شود. سخن‌گفتن، نوعی بیان است، مثل تمام انواع‌بیان، وبیان موقعی هدف پیدا می‌کندکه درخود محدود نماند، ازخودتجاوز کند و در دیگری رسوخ کند. یعنی بیان، تا موقعی که به محتوای بیان شده، قدرت انتقال نداده است، کامل نیست. من چیزی‌را بیان نمی‌کنم تابیان‌کرده باشم، بیان می‌کنم تا به بیاناتم، قدرت انتقال داده بـاشم .

انسان ذاتاً دنبال مخاطب می‌گردد؛ این در سرشت و سرنوشت اوست که ازخود تجاوز کند، فقط باخود مشغول نباشد ودر نقطه‌ای از این جهان به‌دنبال مخاطبی بگردد. مخاطب‌شعر در آسمان‌نیست،درعرش اعلی ننشسته است، از آن‌سوی‌ابرها به ما اشاره نمی‌کند. این‌مخاطب برروی همین زمین مادی ماست، او برروی همین زمین قدم می‌گذارد و برروی دوپا حرکت می‌کند. باید او را دریافت. چراکه اونیز مثل کسی‌که دنبال مخاطب می‌گردد، تنهاست. اگر برای خودباشد، دیگر نیست؛ به‌دلیل اینکه‌جهان، عرصهٔ ملاقات‌ها وعرصهٔ‌ایجاد رابطه‌هاست، وکسی‌که نتواند به‌دنبال‌آن مخاطب تنهابرود، خود روزی تنهاخواهد ماند وچیزی‌ترحم‌انگیزتر، وحشتناك‌تر وبیزارکننده‌تر ازتنهایی‌نیست. احمدی تنهاست، به‌دلیل اینکه با خود بازی می‌کند، مثل بچه‌ای که سنگی کوچك‌را در کوچه‌ای، لگدزنان به‌جلو می‌راند، مثل بچه‌ای که به‌سوی تاریکی موج می‌کشد تاشاید گربه‌ای ازتاریکی سر درآورد. تنهاست، به‌دلیل اینکه به‌دنبال مخاطب، مخاطبی واقعی نمی‌گردد، از بیان بی‌هدف وساده پیش خود تجاوز نمی‌کند وبه سوی معرفتی فرمی که اساس انتقال مفاهیم است، گام برنمی‌دارد. فرم، یعنی رابطه بین دوانسان. واحمدی فرم ندارد ویا اگر داشته‌باشد با ضابطه‌های بسیار ناخودآگاه وذهنی،فرم دارد واین فرم به درد انتقال مفاهیم نمی‌خورد. احمدی محتوای خالص‌است وبه‌همین دلیل ناقص است. شاعر، یعنی انسان به‌اضافهٔ هنرمند. انسان، محتوای شعر است واحمدی بیان‌کنندهٔ محتوا، وبه‌همین دلیل به‌یك معنی، شاعر هست، ولی هنرمند نیست، واز این نقطهٔ‌نظر،انسانی‌است عادی، به‌دلیل‌آنکه هرانسانی ذاتاً شاعر

است‌ولی‌شاعر بالفعل‌کسی است که‌محتوا رادرفرم ارائه‌دهد. احمدی شاعراست درخود، نه در دیگران، واین حیف است، حیف.

۶

درزمانی‌که «احمدی» بایدمثل یك‌بچهٔ معقول و مؤدب‌می‌نشست ومی‌خواند و در زبان و در شکل هجایی و روشهای تصویرپردازی شاعرانه وجریان و سیلان روح عمومی‌فرهنگ ادبیات تجربه می‌کرد، زمانی‌که‌باید برای بازشدن زبانش، با وسایل و تدابیر مختلف زبان ـ که اساس خلق شعری‌است ـ تمرین می‌کرد وبا مشکلات آن پنجه در پنجه می‌افکند، درزمانی‌که باید ذهن خودرا از این تجربه‌ها، و روشها و تمرین‌ها می‌انباشت، دوستان ذوق زده‌اش، از روی نادانی، و با شتابزدگی‌تمام، دست‌اوراگرفتند وبه‌روی‌صفحات مجلات،روزنامه‌ها، جزوه‌ها، جنگ‌ها و کتابها کشاندند. و آنگاه یکی فریاد زد: هین استعداد! ودیگری هشدار داد: هان نابغه! وآن سومی نعره برآورد: آنك سبك! ودیگری فریاد زد: اینك مکتب! واکنون زمانی رسیده است‌که تنی چند ازشتابزدگان فریاد می‌زنند: اینك‌موج، آنك‌دریا، دریاها. ومن می‌خواهم به‌سادگی به‌اینان‌گفته باشم! آنك‌هیچ، اینك پوچ. چراکه‌راجع به‌هیچ روش وشیوهٔ‌ادبی، تنها ازروی این‌که‌عده‌ای از روی نادانی به‌دنبال آن‌روش و شیوه افتاده‌اند، نباید قضاوت‌کرد. هرنوع داوری باید متوجه ذات و اصالت محتوا وشکل یك‌اثر هنری انطباق این دوعامل، ونیروی نفوذ معنوی اصیل آن اثر در اذهان با

فرهنگ باشد واگر کسی این‌رسالت‌را به‌انجام نرسانده باشد و رسوخ جبلی دربرداشت‌های کلی آفرینندگان فرهنگ نکرده باشد ، یا باید او را ، درصورت‌امکان، به سوی برداشتی از این رسالت هدایت‌کرد ویا باید اورا مثل تمام اشخاص بی‌ارزش نادیده‌گرفت. و چون احمدی بی‌ارزش نیست ومن شخصاً اورا برخلاف عده‌ای از اطرافیانش،آدمی فروتن می‌شناسم، تذکار چند نکته‌را برای‌آیندهٔ‌کار او ضروری‌می‌دانم:

۱ـ بسیاری از اشخاصی‌که در کنار او بوده‌اند وبعضی‌ها که هنوزهم هستند، تصوری روشن از فرم ندارند . درنتیجه احمدی که زاییدهٔ محیطی‌است خاص، بسیاری از خصائص آن‌محیط راکه برآن عدم مسؤولیت دربارهٔ فرم شعری حکومت می‌کند، به‌ارث برده است. تقریباً تمام قطعات احمدی بی‌شکل است. فرم کمک‌می‌کندکه محتوا کمی‌کندتر حرکت‌کند و درنتیجه محتوا بیشتر دربرابرچشم درونی انسان بماند و از توجه بیشتر خواننده برخوردار شود. در نتیجه شعر احمدی‌که از نظر محتوا ، در این شکل خام بی‌فرمش، نوعی قطعهٔ شاعرانهٔ مدرن است، به‌سرعت از برابر خواننده رد می‌شود. خواننده به‌سطری‌دراین‌جا، به‌تصویری درآن‌جا، به‌اندیشه‌ای‌دروسط واحساسی درپایان وقوف می‌یابد وبعدکتاب را می‌بندد ومی‌گوید: اینك هیچ . برای آنکه احمدی لطمه نبیند، بایدکوششی پی‌گیر وبیشتر برای ایجاد یك‌تشکل همه‌جانبه دریك شعر خاص بکند. یعنی باید قطعات کتابش طوری باشدکه یك‌شعر، به‌نوبهٔ خود، هم‌کامل و یکپارچه و مستقل از شعرهای دیگر باشد، وهم مثل حلقهٔ زنجیر بدانها پیوستگی‌داشته‌باشد. می‌توان سی‌خط از هرکدام از قطعات «وقت خوب مصائب»را به ده،

پانزده، بیست و یا پنجاه خط از شعرهای هرکدام ازکتاب‌های قبلی پیوند زد وشعری مثل شعرهای هرسه‌کتاب‌بوجودآورد. فرم یك‌شعر، آن شعررا ازبقیهٔ شعرها جدا می‌کند. وچون شعر احمدی هنوز از فرمی واقعی برخوردار نیست. یك‌شعر یا شاعرانه‌اش ، با شعرها یا شاعرانه‌های دیگرش فرقی ندارد. خلاقیت شعری یك‌حادثه است ودر این حادثه باید شکل و محتوا ازانطباق‌کامل برخوردار شوند.هیچ‌یك از اشعار احمدی ازاین‌یگانگی‌وحادثگی ویکپارچگی شکل برخوردار نیست، و برای این‌کار احمدی باید توجه‌کند به‌فرم یك بیت شعر اصیل فارسی وبداند چگونه یك بیت ازنظرشکل، کمالی درونی و برونی را دروجود خود جمع‌کرده است، وبعد به‌این مسأله توجه‌کند که‌چگونه «نیما» فرم یك‌بیت‌را برفرم یك‌شعرکامل حاکم‌کرده‌است و درواقع «هارمونی» حاکم برشکل بیت‌شعرکهن، ویا تاحدی‌رباعی، را به‌عاریه‌گرفته، در هارمونی شعرخود بکاربسته‌است. موقعی‌که حافظ می‌گوید :

عقاب‌جور گشاده‌است بال درهمه شهر
کمان‌گوشه نشینی و تیر آهی نیست

به‌کمالی ازشکل شاعرانه‌که زاییدهٔ فقط وزن و قافیه نیست پی می‌بریم ومی‌فهمیم‌که بین‌عقاب وجور از یك طرف وکمان وتیر از سوی دیگر، بال‌گشودن عقاب ازیك‌طرف وگوشه‌نشینی دیگران از سویی، یك ارتباط عاطفی و فکری‌که برجهان‌بینی اجتماعی حافظ استوار است، وجود دارد. این‌ارتباط در برخورد اول تصادفی به نظر می‌رسد ولی نگاهی جدی‌تر معلوم می‌کندکه دراین یك بیت شعر ،

همه‌چیز به‌هم ارتباط کامل‌دارد و بدون آن ارتباط،مفاهیم‌عاطفی،فکری وتصویری دربیت این‌شعر خانه نمی‌کردند. ویا موقعی کـه حافظ در یکی از رباعیاتش می‌گوید:

چون جامه زتن برکشد آن‌مشکین خال
ماهی که نظیر خـود ندارد به جمال
در سینه دلش ز نازکی بتوان دیـد
مـانندهٔ سنگ خـاره در آب زلال

گرچه بامصرع دوم بیت‌اول «ماهی که نظیر خودنداردبه‌جمال» پارانتزی دروسط حرف خود بازکرده است، باوجود این،مصرع اول، ارتباطی‌کاملاً عاطفی وفکری باتمام مصرع‌های دیگر دارد واین‌ارتباط مفاهیم ذهنی شعررا ازنظر تصویری میسر ساخته وزیبایی و سنگدلی معشوق برهنه‌را دربرابر دیدگان حافظ وخوانندهٔ شعراو درکمال‌مطلق ارائه داده‌است.

واغلب شعرهای‌کوتاه نیما، حتی برخی ازشعرهای بلندش مثل مرغ‌آمین از این‌هارمونی و یکپارچگی بهره‌مند است و لازم است‌که احمدی‌درراه هارمونی بخشیدن به‌شعرهایش، شکل شعرگذشته وامروز فارسی‌را دقیقاً مطالعه‌کند. چراکه به‌نظر می‌رسد شعر او از بـرخورد تصادفی استعاره‌ها، سطرهاوپاراگراف‌های نامربوط شعری ساخته‌شده است واحمدی باید ازاین تلقی تصادفی فرم دوری کند.

۲ـ از طرف‌دیگر شنیده‌ام احمدی درجایی‌گفته است‌که حاضر نیست حتی‌کلمه‌ای را هم بخاطر وزن فداکند. حرفی‌از این بچگانه‌تر نمی‌توان‌زد. به دلیل اینکه این حرف را بایدکسی بزندکه چیزی بهتر

از وزن‌را جانشین وزن‌کرده باشد. ثانیاً این حرف‌را بـایدکسی بزند که بخواهد چیزی بگویدکه امکان در وزن‌گنجاندنش نباشد . من فکر می‌کنم اگراحمدی‌کمی جمع‌وجور فکرکند، می‌تواند تمام‌گفته‌هایش را در وزن‌بگنجاند . ثالثاًکسی می‌تواند این حرف را بزند و به‌کرسی بنشاندکه وزن‌را بداند وچون احمدی وزن نمی‌داند، نمی‌تواند چیزی را فدای چیز دیگری بکند یا نکند. حرف احمدی دربارهٔ وزن بیشتر شباهت به یك لجبازی بچگانـه با وزن دارد و به‌همین دلیل بی‌ارزش است .

وزن شعرفارسی یك ظرفیت، یك‌امکان و یك امتیاز است. کسی که وزن شعر فارسی‌را بداند، ازتشکل هجائی زبان اطلاع‌پیدا می‌کند وحتی اگر از خود اوزان عروضی استفاده نکند، باز هم می‌تواند از موسیقی‌ای که در نتیجهٔ همسایگی هجاهای مختلف با یکدیگر، ایجاد می‌شود، استفاده‌کند. این ظرفیت وزن است. درعین حـال وزن شعر فارسی یك امکان است، به‌دلیل آنکه می‌توان‌ازآن برای‌ارائهٔ آنگونه از شعرهایی که ناگهان در هاله‌ای از اوزان عروضی بر انسان ظاهـر می‌شوند، استفاده‌کرد؛ ومی‌توان گوشنوازی و گوشخراشی هجاها را امتحان‌کرد و این‌گوشنوازی وگوشخراشی‌را با محتوای شعر مطابقت داد؛ ودر واقع می‌توان از امکانات وزنی برای‌ارائهٔ بافت‌های‌موسیقی کلام استفاده‌کرد. امتیاز وزن درآنست‌که شعر موزون با موسیقی‌خود دنبال مخاطب می‌گردد . ریتم، قابلیت انتقال بیشتر دارد تا بی‌وزنی ؛ وحافظهٔ انسان ریتم‌های مختلف را ضبط می‌کند؛ و شعر اصولاً یك‌هنر زبانی وبه‌همین دلیل یك‌هنر شفاهی است وهنر شفاهـی هم از طریق

ریتم‌خودگوینده را به‌خواننده ربط می‌دهد وهم‌ازطریق مفاهیم‌تصویر شدهٔ خود. اجتناب ازوزن ـ وزنی که هم به‌عنوان یك ظـرفیت‌کشف کردنی، هم‌به‌عنوان یك امکان‌بکارگرفتنی وهم به‌عنوان امتیازهنرمندانه برای هنر ضروری است ـ عملی‌است بچگانه ـ خشن‌تربگویم‌ـعملی است ناشی‌از بی‌شعوری؛ واحمدی اگربچه‌هم باشد، بی‌شعور نیست که به‌دنبال‌کشف وزن، آستین‌ها را بالانزند.

۳ـ احمدی شاعرانه‌های خودرا درقالب بی‌وزن ارائه می‌دهد. یعنی شعر می‌گوید، درنثر، ولی این‌نثر، ازنظر شکل، نسبت به‌نثری که درگذشته وحال نوشته شده، نه فقط پیشرفتی محسوب نمی‌شود، بلکه حتی ابتدایی وبچگانه است. احمدی ممکن‌است وزن شعر فارسی را یاد نگیرد ودر چارچوب وزن‌عروضی ویا نیمایی شعرنگوید، ولی‌اگر به‌دنبال ارائهٔ شعر درقالب نثراست، باید نثرفارسی‌را تا آنجاکه امکان دارد یاد بگیرد. همه می‌دانیم‌که نثرگذشتهٔ فارسی، آهنگ دارد و این آهنگ‌راکه چندان ربطی به‌وزن عروضی هم ندارد، نمی‌توان نادیده گرفت. احمدی به‌این سیلان وجریان و جولان وقـوف ندارد، به‌دلیل اینکه نثرگذشتهٔ فارسی‌را نخوانده است. باید نثرگذشتهٔ فارسی‌را دقیقاً بخواند، آهنگ‌های‌کلمات و سایه‌روشن‌های مفاهیم‌آنها را بـه ذهن بسپارد، بعد اگرنخواست و توانست نخواهد، از آنها استفاده نکند. ولی مگر امکان آن‌هست‌که انسان تجربه‌ای در کلام و آهنگ و وزن پیدا بکند، ولی حاضرنشود ازآن تجربه به‌نفع شعرخود استفاده کند؟

این پیشنهادهارا کردم برای‌آنکه احمدی از این لیبرنت پیچ در پیچ بچگی نجات یابد، وازنظر شعری عملاً بالغ شود وقدم در جهان

وسیع خلاقیت هنری بگذارد. ولی اگر کتاب چهارم احمدی، به‌شکل کتاب‌های قبلی درآمد، ازنظرمن باید فاتحهٔ احمدی را خواند. و این راهم بگویم که این پیشنهادها را مـن نه فقط به احمدی، بلکه به همهٔ شاعرانی می‌کنم که عیناً دروضع‌او قرار دارند و وضع‌او، همان‌طورکه درآغاز این‌مقال گفته‌ام، وضع‌گنگی است خواب‌دیده وشعرش، البته، مناجات یك‌جنین است، وشکی‌نیست‌که مدتی بایست تا خون‌شیر شد و احمدی باید مدتی بخواند وتمرین کند و دور بـریزد تاخون عملاً به شیر تبدیل شود.

سنت‌زدگی و وظیفهٔ منتقد

(دربارهٔ حرفی از آتشی)

گفتم:
باید دوباره گاوآهن
پندار خاک‌ها را
زیر و زبر کند.
منوچهر آتشی

۱

چندی پیش، منوچهر آتشی، درمقالهٔ عجولانه‌ای که در فردوسی چاپ کرد به صراحت تمام از من خواست کـه دربارهٔ شعرش مطلبی ننویسم، چرا که به‌قول‌خودش ـ که به‌تقریب‌می‌نویسم چون‌عین‌مقاله‌اش پیش‌رویم نیست ـ نمی‌خواست در نقد وانتقاد من جاودانگی! یابدو ویا در مقالات جاودانی! من‌اسمی از او برده شود ویا شعرش به‌محک زده شود. من به‌این قبیل‌حرف‌های‌گذرا که حاکی از اوقات‌تلخی‌های نیم‌ساعته و یا ناشی از بی‌نمازی‌های ماهانه ویاگاهی حتی سالانـهٔ هر

شاعر ونویسنده‌ای است بی‌اعتنا هستم، چراکه درعصری که درروزنامهٔ کیهان، حاشیه‌نشین غول‌پیکری به‌شاعران معاصر خرقـه و درجه و قپه می‌دهد که خودنه شعرمی‌داند، می‌خواند ومی‌نویسد، ونه حتی عبوری به‌تصادف از این پس کوچهٔ بزرگ شعروشاعری- یعنی نقد وانتقاد- داشته‌است، کسی باید از داخل این‌گود درهم‌جوش شعر وشاعری، از این‌تنها تنفس‌گاه فرهنگ به‌ابتذال کشیدهٔ زینت‌المجالس گشتهٔ معاصر ، درحدود استطاعت‌وقدرت خود بکوشد، نقبی‌به سوی محك‌هاوموازین عادل‌ارزش‌یابی‌هنری بزند.ودر عصری که رفیق همان غول حاشیه‌نشین بی‌آنکه شعورادراك هنری داشته باشد وجزکلی‌بافی هنری چیزی‌دیگر بلد نباشد ـ موذیانه می‌کوشد اوج شعر فارسی را به‌ناف موجی ببندد که خود دیگر هم فی‌نفسه وهم در مقام مقایسه باسایر جبهه‌های شعری حضیضی بیش نیست، یك‌نفر باید علیرغم دشنامهایی که می‌شنود، شعر آتشی و امثال او را، منصفانه در ترازوی نقد ادبی بنهد. وبـالاخره در عصری که به‌یك همه‌کارهٔ کلی‌باف اجازه داده می‌شودکـه شعر معاصر را به‌تبع‌مستشرقان بی‌سواد وعقب‌مانده، بااندیشه‌های سخیفانه ومطرود شمس‌قیس چندین قرن پیش وامثالهم بسنجد، خـود همه‌کارهٔ و خـود هیچکارهٔ‌ادب فارسی باشدوازغنای فرهنك خلاقیت ادبی، فقط‌به دستور دست وپا شکسته میرزاعبدالعظیم‌خان قریب اکتفا بکند، لازم است‌یك نفر صمیمانه کارکند وبرداشت‌هایش را بی دریغ وبا فروتنی، گاهی بـا خشونت‌وزمانی باملایمت،چاپ‌کند تا درصورت امکان‌ازاین‌برداشت‌ها وبرداشت‌های مشابه،اساسی برای نقد و انتقادگذاشته شود.

وفعلاً هیچ‌نیازی به‌آدم بخصوصی به‌عنوان داور نمی بینم،چرا که همین خلیدن‌گاه ناگهانی وگاه‌تدریجی داوری‌ها را در ذهن‌شاعران و خوانندگان شعر تنها داور راستین این نوشته‌ها می‌دانم. و آینده هم ارزانی ادبیات آینده بادکه من از امروز وبرای‌امروز وفقط‌برای‌امروز می‌نویسم‌وجاودانگی‌ازنظرمن،تخم‌مرغ‌گندیده‌ایست که‌ترجیح می‌دهم درهمان مزبلهٔ جاودانگی بیندازمش ومعتقدم که نویسنده، خواه شاعر و قصه‌نویس‌وخواه نمایشنامه‌نویس‌ومنتقد باید زمان‌حاضرچموش‌رااهلی خود سازد وحتی زمان رابسازد وهرگز به‌فکر آن‌زمان آیندهٔ‌ابلهانه‌ای که معلوم نیست درچه هیأتی برگردهٔ خلق‌الله سوار خواهدشد ، نباشد که در دنیای متحول‌کنونی، جز زمان حاضر، زمانی‌که باید دگرگون شود و از نوساخته شود، چیز دیگری وجود ندارد.

۲

اساس نقد و انتقاد، استخراج موازین ازآثار موجود ، تعریف آن موازین، رسوخ دادن آن موازین در اذهان مردم، نوسازی اذهان شاعران ونویسندگان، ومتحول ساختن‌اندیشه‌ها ومغزهای رو به رکود وبالاخره ایجاد منطقی خودآگاه برای آثاری است که تاحدی‌بامنطقی ناخودآگاه برروی کاغذ پیاده شده‌اند. وبه‌همین دلیل‌نقدهنری، مستقیماً در پیدایش آثار هنری دخالت دارد . این‌طرز اندیشه‌کـه منتقد شعر، خود شاعری است شکست‌خورده؛منتقد قصه، خود قصه‌نـویسی است به جایی نرسیده؛ومنتقد نمایشنامه، خود نمایشنامه نویسی است درگل

مانده، فکر کاملاً مطرودی است. آنچه به‌صورت نقد ادبی، به‌ویژه نقد شعر، در همه‌جای جهان وجود دارد، براساس اندیشه‌های خود شاعران دربارهٔ شعر به وجود آمده‌است، منتها عـده‌ای از شاعران فقط به‌گفتن عقاید خود دربارهٔ شعر اکتفا کرده‌اند وعده‌ای دیگر کوشیده‌اند عقاید خود را در کنار عقاید دیگران نیز ببینند و بکوشند آنها را طبقه‌بندی کنند و از فرد شاعر به‌سوی شاعر به‌مفهوم عام کلمه، واز شعری خاص به‌سوی شعر به‌معنای عمومی آن حرکت کنند. به‌همین‌دلیل هر شاعری فی‌نفسه، یك منتقد نیزهست، منتها گاهی پیش‌خود وگاهی پیش‌دیگران. منتقدان غیرشاعر موفق نیز بدون شك در دنیا وجود دارند ولی این‌ها تاحدی مورخان ومدونان افکاری هستندکه آن شاعران منتقد به وجود آورده‌اند وبسیاری‌از اینهافقط منتقدان درجه دو هستند وهرگز، به دلیل حس نکردن آن نیروی عظیم وحیرت‌انگیز خلاقیت نمی‌توانندازنظر جهان‌بینی به‌عمق تفکر شاعران منتقد که دربسیاری موارد جنبهٔ اشراق و دریافت مستقیم دارد برسند. از اینرو حاشیه‌نشینان، جوجه منتقدان و همه‌کاره‌های هیچ‌کاره باید بدانند که اگر هرقدر زور می‌زنند نـه تأثیر می‌گذارند ونه‌خودبه‌جایی می‌رسند، علتش اولاً نداشتن آن جوهراولیه هنری است وثانیاًفقدان تکنیکی قوی برای اکتساب فرهنگ‌ومعنویت موجود در این‌سووآن سوی جهان‌که برای به دست‌آوردن آن شعور هنری انسان باید بطورکامل تجهیز شود.

هیچ منتقد شعری نمی‌تواند نـام منتقد به خود بگیرد مگر آنکه خلاقیت شعر را، هم ازلحاظ محتوا وهم از لحاظ شکل، هم از نظر

شاعر وهم از نظر خواننده، هم از لحاظ زبان خود شاعر وهم از نظر مقدورات و ظرفیتهایی‌که آن‌زبان برای برقرارکردن ارتباط‌باخواننده دارد ویا باید داشته باشد، عمیقاً مطالعه‌کند. منتقد شعر آدم خل وضعی نیست که همه چیز را از بالای سکوی تحجر ببیند؛ زبان معاصری را که در خیابانها برلب ودندان مردم جاری است، فراموش‌کند ومقالات تکراری خود را از ابیات سنائی وحافظ مثال‌چپان بکند و معتقد باشد که چون شمس قیس‌گفته نگویید، نباید گفت وچون حافظ در شعرش از فلان‌کلمه استفاده نکرده، نباید از آن در شعر معاصر استفاده‌کرد. وجالب این است که برخی از این متحجران فکر می‌کنندبا این‌مثال‌دادن‌های کـودکانه دارند رسمـاً در عرصـهٔ نقد و انتقـاد، علم غیب می‌کنند و گاهی واقعاً چه بچگانه‌مقالات دیگران راکش می‌روند و یا مقاله‌ای از نویسنده‌ای دیگر را مثله می‌کنند وبعد بـرای خـود مقاله می‌سازند وچاپ می‌کنند. ازکجا این قبیل پررویی‌ها در ادبیات‌معاصر راه یافته است، نمی‌دانم ولی‌فکر می‌کنم این قبیل‌گستاخی‌ها جزنشان دهندهٔ انحطاط فردی وحتی‌گاهی اجتماعی، نشانهٔ هیچ‌کیفیت اصیل و غنی فرهنگی دیگری نمی‌تواند باشد.

درچنین موقعیتی منتقد هشداردهنده است وجلوگیری‌کننده از اشاعـهٔ ابتذال، سهل‌گیریهای هنری، سلیقه‌های‌کج و کج‌اندیشی‌های فکری. اگراونتوانسته باشد در راه دگرگون ساختن ذهن مـردم به سود فرهنك وخلاقیت هنری و بیدارباش اجتماعی اقدام عملی‌کند، سدی بزرگ دربرابر قرتی‌بازی‌های هنری عده‌ای‌کج‌اندیش ومنحرف بنیان

نهد و شکوه وعظمت نیروهای آفرینشی انسان را تجزیه و تحلیل کندو به‌ستایش‌همه جانبهٔ انسان خلاق بـرخیزد، باید قلم‌زنگ‌زدهٔ بی‌روح و بی‌تحرك خود را غلاف‌کند و تف سربالایی بـر ریش بی‌لیاقتی‌ها و بی‌شعوری‌های فردی نباشد. اگر شاعر، خون خـود را بصورت شعر در می‌آورد، منتقد بایدمفسر ترکیبات واقعی آن‌خون، معبرحهت‌های سازنده وبالندهٔ آن خون وگسترش‌دهنده سیلان شجاعانهٔ آن‌خون‌باشد. کار منتقد قیام شجاعانه دربرابر زوالی است که در دوره‌ای از تـاریخ ممکن‌است‌گریبانگیر هنر بشودوبرای این‌کار زبان وقلم و قدرتی‌لازم است‌که جرثومه‌های خشونت وصلابت‌اندیشه را جمع کـرده باشد و ویرانه‌طلبان را،یکسره ویران‌کند وسازندگان را بسوی سازندگی‌بیشتر رهنمون شود.

وعلاوه براین ، منتقد باید ریشه‌ها را نشان دهد، بالیدن نهال را نشان دهد، تبدیل‌شدن نهال به درخت، شاخ وبرگ دادن درخت ومیوه دادن درخت را نشان دهد واگردرخت‌فرسود، اگر دیگرکاری ازدستش ساخته نبود، اگرکرمی‌بردرخت افتاد واز درون آن را پوساند وتباهی در قلب درخت ریشه دواند، منتقد باید حاضر باشد تاچـراغ‌های ذهن مردم را برای مشاهدهٔ عینی پوسیدگی بسیج‌کند، هشداردهد، بکوبدو در همان‌کوبیدن، سنگ بنای ساختن وخلاقیت را بگذارد.

درعصری‌که بد درکنارخوب ، زشت درکنار زیبا ، بی‌شعوری درکنار شعور، دروغ درکنار راست و حمق درکنار نبوغ عرضه‌می‌شود، منتقد باید بجوید، بفهمد وجدا کند وقلم صریح و تیزوخستگی‌ناپذیرش را مثل شمشیری بین مرز زیبایی و زشتی قـرار دهد تا فلان جوانك بیست‌ساله‌که‌تازه شروع‌کرده ادعای نبوغ‌نکند، فلان‌مردچهل پنجاه‌ساله‌ای که پس‌از متجلی‌کردن نبوغ خود، بدل به‌پوسیدگی‌مجسم شده است، دیگر ادعای رهبری ادبی نکند، فلان قصه‌نـویس! ادعای نیچه شدن نکند ، فلان شاعر خراسانی ، همه چیز را به ناف خراسان نبندد و نژادپرستی‌نکند،فلان داستان‌نویس، درمسائل اجتماعی تکروی اختیار نکند، فلان‌شعر، به‌غلط اصیل،به‌غلط عارفانه ویابه‌غلط‌اجتماعی قلمداد نشود. فلان شاعر، به‌غلط فروتن، فلان نویسنده به‌غلط مغرورو متبکر وهیاهوگر و هوچی وفلان جوان‌سال بـه غلط صاحب مکتب و سبك‌معرفی‌نشوند.منتقد اگرنمی‌فهمدباید به‌صراحت بگوید نمی‌فهمم؛ واگر می‌فهمد باید مفاهیم راتوضیح دهد. مخالفت یا موافقت خودرا باصراحت تمام، بدون دودوزه بازی‌ها، یکی به‌نعل ویکی بـه میخها ، و بریدنها و دوختن‌های مرسوم دست به‌قلمهای قلابی ترسو، بیان‌کند، دوست ودشمن نشناسدکه شناختن آنها خلاقیت فرهنك واصالت‌آثار هنری رابسوی تجزیه‌طلبی‌های‌بیهوده خواهدکشاند ودر نتیجه‌فرهنگ اصیل‌که باید سلاحی وارسته از تمام بدی‌ها در برابر بی‌فرهنگی‌حاکم برعصر ما باشد، به‌سوی تزلزل وتشتت وحتی پوسیدگـی و بی‌ریشگی خواهد رفت.

منتقد نباید آب راگل‌آلودکند، به‌دلیل این‌که از آب گل‌آلود ادبیات‌هیچ‌ماهی‌ای در دام‌ازهم دریدهٔ چنین‌منتقدی نخواهدافتاد.منتقد باید طوری بنویسدکه هراصالتی به‌اصالت دیگر تنه بزند، اصالت‌های دیگر را همدوشی و همراهی بکند تا تمام اصالت‌ها باهم پیش بروند

وخود به‌خود به‌صورت سنت‌ها وعرفهایی بـرای بنیانگذاری فرهنگی انسانی‌تردر آیند. منتقد باید امروز ماراعادت دهدکه در اصالت گذشته تردید کنیم. گوش‌های مارا باافتخارهای‌گذشته انباشته‌اند. منتقد باید ما را به‌سوی تردید پیداکردن در اصالت این افتخارها برانـد . در حال حاضر،منتقدی که درگذشتهٔ فرهنك ایران شك نکند، منتقدنیست، به دلیل این‌که ما به حدکافی از پدرانمان به‌به وچه‌چه دربارهٔ میراث نیاکانمان شنیده‌ایم. باید بدانیم اصالت این میراث درکجاست و برای این کـه محل ومنبع این‌اصالت را پیداکنیم باید در اصالت‌های تحمیلی‌تردید کنیم. ما حیوان‌نیستیم که به‌ضرب‌چوبدستی به‌سوی راهی که شایدخود نمی‌خواهیم برویم هدایتمان کنند. بایدعادت بکنیم که به این چوبدستی که برگردهٔ ما فرومی‌آید، به دیدهٔ تردید بنگریم. سنن گذشته ماراسنت‌زده بارآورده است. منتقد باید مارا عادت دهدکه چشم شکاکی‌داشته باشیم و تحت تأثیر تبلیغات بیمایگان بی فرهنك ، عادت نکنیم که اگر حتی مرده ریگ پدری وپوستین کهنهٔ آبا واجدادی، متعفن شدوبوی گندش بلند شد ودرآفاق پیچید، ما بازهم خودرا در پاره‌های مندرس آن بپوشانیم و بگذاریم چند قرن دیگر نیز علاوه برقرنهایی که‌گذشته است از فراز سر ما رد شود. ما به فوریت تردیـد و فـوریت‌خلاقیت نیازمندیم و منتقد باید نیروهای خلاقهٔ ما را بسیج کند؛ ما را عمیق‌تـر گرداند ؛ ما را برای مقاومت آماده کند ؛ ما را به قیام در مقابل بی ـ فرهنگی‌ها، شیادی‌ها، و شیطان صفتی‌ها تشویق کندو برای جوانترهای ما، زمینهٔ ذهنی مناسبی آماده کندکه آفریدن بر اساس آن جهتی کاملاً انسانی داشته باشد.

سال گذشته، سال تشتت بود . منتقد باید بکوشد سال جاری و سالهای جاری دیگر ، عصر تشکل فرهنگی باشد . با این هدف سال چهل و هفت را شروع می‌کنیم.

انفجار درخشان و باشکوه شعر معاصر

فتادگان به‌فلك سر فرو نمی‌آرند
که‌از بلندی‌طبع آسمان یکدگرند
«صائب»

۱

اگر کسی منکر این حقیقت رك وصریح و پوست‌کنده و بزرگ باشد که شب‌های شعرخوانی چندروز پیش بزرگترین سان و رژهٔ شعر امروز در برابر تاریخ ادبیات این سرزمین نبوده است، یا باید آدم بی‌انصاف‌مغرضی باشد ویا از آن قبیل آدم‌هایی باشد که همیشه می‌کوشند باکوته‌بینی‌وکج‌اندیشی‌حوادث ادبی روزگارما را در پیش چشم‌داشته باشند. و نیز کسی‌نمی‌تواند منکر این واقعیت به‌ظاهر باورنکردنی ولی در باطن‌کاملاً صحیح و عینی باشد که این شب‌های شعرخوانی ممکن است‌نقطهٔ عطف بزرگی‌درموقعیت شعر و شاعر در جامعهٔ کنونی ایران باشد، طوری‌که شاعر امروز بخواهد در نحوهٔ دید خود از خود، از

اجتماع، از مردم شعرخوان، در نحوهٔ خواندن شعر، در فن خطابت شاعری، حتی در ظاهرهیکل و قیافه وحرکات خود و درکوشش بـرای پیدا کردن قیافه‌ای قابل ارائه، و سنت‌شکنی از نظر نقطه‌گـذاری در لحن خواندن شعر و سنت‌گذاری تجددی انقلابـی از نظر برخـورد با خوانندگان، تجدید نظرنماید؛ وکسی نمی‌تواند منکر این حقیقت روشن باشدکه پنج شب شعرخوانی در باغ یك باشگاه محقر، انفجار درخشان و باشکوه شعر معاصر در برابر دیدگان جوانان مشتاق بودکه بسیاری از آنها ـ مثل کودکانی که به تماشای آتش‌بازی و گشوده شدن آنی و تا حدی ارتجالی رنگ‌ها از زمین در برابرآسمان صف کشیده باشند ـ معصوم‌ترین، گـرم‌ترین، پرشورترین چهـره ها را در برابر گشوده شدن رنگ‌های‌گونه‌گون شعر امروز نشان دادند و این چهره‌ها از چنان صمیمیتی آکنده بودکه انعکاس شعر شاعـران در دیـدگـان شنوندگان و تماشاگران شاعـر، خود به شعری عینی و تجسم یافته و ذیـروح می‌مانست که دربعضی‌لحظات‌حرارتش داغ‌کننده‌تر ازآن بود که این قلم یا هرقلم‌دیگری به ضعف خود در توصیف چنان حرارتی اعتراف نکند.

فرق هست بین‌کسی که خود را از ده‌دوازده روز پیش‌آمـاده کرده است تا در یك لحظهٔ معهود ومقرر دست‌هایش‌را بلندکند وکف بزند، با کسی که ناگهان در برابر یك‌حادثهٔ‌عریان‌خلاقیت‌بشری‌قرار گرفته، دست‌هایش‌را پس‌ازشنیدن‌کلمه‌ای، سطری، یا شعری، ارتجالاً، ناخودآگاهانه‌وبی‌اراده با یك‌جهش‌آنی‌بلندکرده، محکم به‌هم‌کوبیده است وصدای پرشور دست‌هایش‌را در اجتماع هماهنگ صدای پنج

شش هزاردست، غرق‌کرده است.حرکت‌پرتحرك‌دست‌ها، قراردادپذیر و تعمدطلب نبود،بلکه تشعشع‌شادی‌بخش وناخودآگاه‌هیجانی‌بالبداهه بودکه درآن‌هم پاك‌باختگی شاعران واقعی‌امروزبه‌چشم‌می‌خورد و هم شیفتگی اعجاب‌انگیز شنوندگان شعر.

برنامه خود به یك شعر بی‌شباهت نبود. شعر بلندی‌که درآغاز به‌طرحی از یك حماسه محال‌شباهت داشت، ولی موقعی‌که این طرح بتدریج اجـرا شد وحماسه در صدای شاعران پیاده شد، من وشاملو در پشت آن در، با چشم وگوش باز، باورمان نمی‌شدکـه همه چیزبه‌آن خوبی و زیبایی پیش رفته باشد وهمه تا این حد صمیمیت ازخود نشان داده باشند و انعکاس جوانان در برابر هیجان شاعـران تا این درجـه پراشتیاق باشد. هرصدای جدیدی، تجدید مطلعی در این قصیدهٔ غرای حماسی بود، وجمعیت، این‌اجتماع پرشور دست‌ها و چشم‌های تشنه، باآنتن برافراشتهٔ‌گوش‌ها، این‌قصیدهٔ غرارا، حماسی‌تر، بلندتروتجدید مطلع‌ها را، هرچه بیشتر و بیشمارترمی‌خواست، طوری‌که‌گاهی‌برنامه مثل رودخانه‌ای وحشی و مهارناپذیر و چموش، بستر نظم و ترتیب خود را به‌هم می‌زد، از اقتضای زمانی و مکانی‌خود تجاوز می‌کرد و شعرچراغ‌خطرمی‌زدوجمعیت به‌رأی‌العین می‌دیدکه شعرجدید ایران، مثل‌انگشتی بزرگ وقاطع و محکم، برروی زنگ خطر فشرده شده، و ناقوس‌های تاریخ ایران، از تصویر شاعران معاصر برانگیخته شده، برافراشته شده، درگوش‌ها وچشم‌های مشتاق، به‌صورت صدا، حرف، انفجار نور، طوفان عظیم دریا در وسط‌کویر، طنین افکنده است.

جوان‌ترها می‌گفتند، خجالت می‌کشیم شعرعاشقانـه بخوانیم،

می‌گفتم بخوانند، وپیران شعر معاصر مردد بودند که‌ازداخل کتاب‌ها و شعرهای‌شناخته‌وناشناخته شان کدام قطعات‌را انتخاب کنند وماصمیمی‌ترین مشورت ها را می‌کردیم و با وجود این‌گاهی مشورت‌ها بی اثر می‌ماند، به‌دلیل اینکه جمعیت با هرشاعری به‌شکل‌خاصی روبرو می‌شد و جمعیت‌ـ که من نمی‌فهمیدم چگونه ممکن‌بوداسامی شعرهای شاعران را به‌نحوی هماهنگ به خاطر داشته باشد ـ باخواستن شعری، برمسند قضاوت تکیه می‌زد وفریاد می‌زد که ،فلان شعررا بخوان، شعرچاپ‌نشده بخوان، ازفلان‌کتاب بخوان، وجمعیت می‌خواست شعرمعاصر ایران‌را هرچه بیشتربه‌سوی‌ارضای‌آرزوهای ناکام‌خود بکشاند،امیدهای خود را بر زبان شاعران معاصر بنشاند وآنهارابدل به سخنگوی واقعی امیال وآرزوهای‌سرکوب‌شده خود کند. جمعیت به‌دنبال شاعری می‌گشت که تمام‌سکوت‌هارابدل به‌طوفان، تمام‌خفتن‌هارا بدل به بیداری، تمام‌انجمادهارا بدل به‌جریان‌وسیلان، و تمام حنجره‌های مهروموم شده را بدل به تحرك‌آوازهای آزاد نماید .

گاهی‌درپشت آن در که‌به‌بالکن محقرباشگاه باز می‌شد، جوانی خود را به‌آدم می‌رساندکه می‌خواهم برایتان شعر بخوانم و حتی چند لحظه قبل از آنکه من خود برای مردم شعر بخوانم، جوانی سه‌قطعه از شعرهایش رابا صمیمیت برایم خواند و درمیان سروصدای دیگران نظرم را خواست و آتشی موقعی که با استقبال گرم مردم روبرو شد از وسط صحنه با تمام‌سادگی و پاکی برگشت وبه‌طرف درآمد وگفت: شعر می‌خواهند، کدام یکی را بخوانم، که من‌گفتم یکی از سه‌شعر اول

کتاب دوم را بخوان که نفهمیدم، خواند یا نه، که آن توصداهای‌بیرون شنیده نمی‌شد. در آن پشت،قهرها مثل‌برف توآب داغ آب می‌شد، و اگر نزاع ناچیزی درمی‌گرفت بر سر طرفداری از شعر یك یا چندتن ازشاعران بود وچون‌همه قصد داشتند سعهٔ صدر نشان بدهند، نزاع‌های ناچیز از بین می‌رفت ودست‌ها فشرده‌تر می‌شد وبه همین دلیل موقعی که شنیدم مجلهٔ روشنفکر نوشته است که من ونصرت مشاجره کرده‌ایم، فقط می‌توانستم هرچه دشنام در دهن داشتم نثار خبرنگاری بکنم که حقیقت را، با وقاحت تمام جعل می‌کند و به‌مردم دروغ تحویل می‌دهد، چراکه من‌گرچه ناراحت بودم که نصرت، وقت شاعران دیگر را گرفته است، ولی با یك عذرخواهی‌گرم و صمیمانهٔ اوحتی از اعتراض ساده هم‌گذشتم و مسأله، که اصلا مسأله‌ای نبود، به‌کلی فیصله یافت.

آن پشت‌میعادگاه شاعران‌شهرستانی بود و البته میعادگاه نسلهای مختلف شعر ایران. هرشاعری ، دوست شاعرش را معرفی می‌کرد و ما سعی می‌کردیم در برنامه شعرش را بگنجانیم تا ناراحتی پیش نیآید و اگرکسانی از شاعران جوان معاصر درشب آخر شعر نخواندند به‌دلیل این بود که پنج شب‌کافی نبود. باید باشگاه شهرداری برای ده روز گرفته می‌شد ، از فشردگی برنامه‌هاکاسته می‌شد، به جوان ها فرصت بیشتری داده می‌شد و به برنامه‌های سخنرانی توجه بیشتری می‌شد تا تشکل بیشتری بر اجرای برنامه ها حاکم می‌گردید . ولی این‌کار وقت و فرصت و برنامه‌ریزی دقیق می‌خواست و شاملو گرچه شب های شعرخوانی را قبلاً اعلام‌کرده بود ولی فقط دو روز پیشتراز ما دعوت

کرده بود که برنامه‌ریزی دقیق شعرخوانی را به عهده بگیریم و شاملو و آینده و نادرپور و من، منتهای کوشش خود را کرده بودیم تا هرچه منظم‌تر برنامه‌ای داشته باشیم وتقسیم‌بندی‌کارها به وسیلهٔ همین‌چهارنفر که هستهٔ مرکزی آن هیئت مرکزی بودیم صورت گرفته بود . اخوان وقت نکرده بود در تهیهٔ مقدمات کمك کند و رؤیا دیر خبر شده بود و با تصمیمات ما فقط موافقت کرده بود. سخنرانی شب اول را آینده و شاملو و عسکری، به‌من تکلیف کرده بودنـد و شعرخوانـی از نیما را بوسیلهٔ نادرپور وشاملو من پیشنهادکرده بودم ومدیریت شب‌اول برای نادر پور را آینده پیشنهادکرده بود و ما موافقت کرده بودیم . و بعد مدیریت شب‌های دیگر را با موافقت یکدیگر و با درنظرگرفتن اینکه اصطکاکی‌بین شعرخوانی و مدیریت وسخنرانی بوجود نیآید، برعهدهٔ یکدیگرگذاشته بودیم وما چهارنفردرمورد صدی‌نودونه مسائل مربوط به شعرخوانی متحداً تصمیم‌گرفته بودیم و متفقاً عمل‌کرده بودیم و اگر نقصی درکار باشد ، از چشم همهٔ ما باید ببینند و اگر کمالی بوده باشد باید افتخارش نصیب هرچهارنفرکه‌کوشیده بودیم متواضعانه کارکنیم، باشد . این نکته را از این نظرگفتم‌که روزنامه ها سعی نکنند رفتاری قهرمان‌پرورانه در مورد یکی از ما و رفتاری تحقیرآمیزدرمورد دیگران داشته باشند. روزنامه‌ها کوشش‌بی‌دریغ‌نادرپوررا در شب اول به کلی نادیده‌گرفتند، در حالیکه تقلای فداکارانهٔ نادرپور هم از نظر من و هم از نظر شاملو در شب اول قابل ستایش بود و مخبران روزنامه‌ها کـه هریك سلیقه‌های پرورش نیافتهٔ بچگانه‌ای دربارهٔ شعر و شاعری دارند،

بایدعادت کنند که شاعران معاصررا به‌صورت‌گروه متشکلی‌درنظربگیرند که می‌خواهد اختلاف‌های داخل گروهی‌را از بین ببرد و به‌سوی‌تجهیز کامل تمام نیروهای شعری عصرما گام بردارد، نه به‌صورت خانواده‌ای پراکنده و بی‌سروسامان‌که هریك از افراد آن به‌خون دیگری‌تشنه‌است و چشم دیدن دیگران را ندارد .

۲

مطبوعات و شب‌های شعرخوانی

جز فردوسی که سردبیرش منتهای حسن‌نیت را دربارهٔ شب‌های شعر و شاعران داشت و به‌همین دلیل پس از پایان شعرخوانی در یکی از شماره‌ها سنگ‌تمام‌گذاشت، هیچ‌کدام‌ازمطبوعات فارسی نخواستند موقعیت وشعر امروز فارسی‌را درك کنند وشب‌به‌شب، شور و هیجان مردم‌را منعکس نمایند.

نخستین خبر جعلـی دو روز بعد از شب اول شعرخوانـی در روزنامه‌آیندگان بود.

نویسنده مقاله‌که هنور هویتش برای من روشن نیست، با لحنی که برازندهٔ حتی بدترین میخانه‌های شهر نمی‌توانست باشد، کوشیده بود شب اول را مسخره‌کند. «مرغ آمین »نیماراکه‌به تصدیق همه‌شاملو خوب خوانده بود، خسته‌کننده قلمدادکرده بود ، تفسیری را کـه من از شب‌پرهٔ نیما کرده بودم، مضحك جلوه داده بود و درواقع به‌جای

آنکه بحثی دقیق و منطقی دربارهٔ نخستین شب شعر، کـه از شب‌های درخشان بودبکند، سعی کرده بود به‌تمام اشخاصی که صبح روزنامه را در دست می‌گیرند گوشزد کند که در همین چندقدمی شما، چندشب پیش،موقعی که براهنی شعر «آی آدمها»ی نیما را می‌خواند، یك نفر در آب افتاده است.

درشبی که‌مدیریت جلسه به‌عهدهٔ من بود، من‌از پشت میکروفون باشگاه گفتم که اگر حقیقتی در فاصلهٔ یك کیلومتری، یعنی از خیابان خانقاه تا نادری،به‌این شکل‌مضحك مسخ شود وجعل‌گردد، وای به‌حال اخباری‌که ازفاصلهٔ ده‌هزار کیلومتری به‌این قبیل روزنامه‌ها می‌رسد و البته من آن شب‌گفتم کـه باید تف‌کرد به صورت هرکسی‌که از این جلسه یا هرجلسه دیگری‌خبرجعل‌کند، بعداً معلوم شدکه ازطریق«آزاد» خواسته‌اند از شاعران دلداری بکنند و مقاله‌ای در یکی دوشمارهٔ بعد چاپ کرده‌اند و کـوشیده‌اند تحبیبی هم بکنند، ولی باید از آزاد هـم گله‌کردکه در روزنامهٔ آیندگان خبری جعلی نوشته است، به‌دلیل اینکه هرگز من در معرفی نادرپور نگفته بودم‌که نادرپور حافظ عصرماست، بلکه‌گفته بودم و حالا نیز می‌گویم‌که زبان نادرپور همسایگی‌هـایی با زبان حافظ دارد. آزاد این‌گفتهٔ مرا از قول خبرنگار آیندگان عوضی نوشته بود وعلاوه بر این نتوانسته بود دربارهٔ شب‌های شعرخوانی، لحنی جدی داشته باشد. مقالهٔ دیگری هم در همان آیندگان دوسه‌روز پس از پایان برنامه‌ها چاپ شده بودکه نویسندهٔ آن سعی کـرده بـود خودش را به عنوان یکی‌از طراحان برنامه معرفی‌کند و ما یقین حاصل کردیم که‌نویسندگان آیندگان سعهٔصدر دارندولی فقط دربارهٔ خودشان،

دربارهٔ دیگران فقط می‌توانند مضحك بنویسند.

از همه جالب‌تر رفتار روزنامه‌های‌کیهان و اطلاعات بود. این دو دربارهٔ شب‌های شعر مطلقاً سکوت‌کردند، فقط دوسه‌روز بعد از پایان شعرخوانی در روزنامهٔ کیهان دو مقاله‌چاپ‌شده بودکه اولی‌را«هاتفی» نوشته‌بود وباوجود حرف‌های‌درست‌وحسابی، مقدار زیادی‌بیراهه رفته بود ودومی‌را آقایی‌به‌اسم«کورش‌مهربان»نوشته بود ومقداری‌مجردات تحویل‌خلق‌الله داده بود وکوشیده بـود از شاملو یك بت اعظم بسازد ومعلوم بودکه‌جزدریکی دوشب آخردربقیهٔشب‌ها درجلسات‌شعرخوانی حضور نیافته بود ونتیجه این قبیل نوشته‌ها عملاًصفربود.

تنورگرم جشن هنر شیراز به خبرنگاران این روزنامه‌ها اجازه نداده بودکه پس‌از نوشتن بیست الی سی مقالهٔ رنگ وارنگ دربارهٔ جشن‌هنرشیراز، لااقل‌دو سه مقاله هم به بزرگترین حادثهٔ شعری پنجاه شصت سال اخیر ایران تخصیص بدهند. البته اداره‌کنندگان شب‌های شعر قدرت آنرا نداشتندکه هتل، بلیط، بیفتك و شاتوبریان در اختیار خبرنگاران روزنامه‌های خبری بگذارند وآنها هم سکوت‌کرده بودند وحق‌هم داشتند،به‌دلیل اینکه درشب‌های شعرخوانی‌حتی‌اداره‌کنندگان جلسات‌هم به‌پول خود ساندویچ وپپسی می‌خوردند تا چه رسدبه‌اینکه برای آقایان خبرنگار سفارش بیفتك و شاتوبریان بدهند. سرمقالهٔ ایرج نبوی در بامشاد حاکـی ازشیفتگی نویسنده به شعر اصیل ایران بود و نشان می دادکـه شعر معاصر در میان روزنامه نگاران دوستانی سخت صمیمی‌دارد.ولی گزارشی که‌دربامشاد چاپ شده بود محتاطانه نوشته شده بود، از جوان‌ترهـا دلجویی شده بود و روی‌هم‌رفته پس

ازفردوسی و خوشه ، مساعدترین مقاله دربارهٔ شب‌های شعرخوانی بود . ومقالهٔ مجلهٔ روشنفکر با وجود آنکه نکات نسبتاً خوبی داشت، حاوی مقدار زیادی مجعولات بود و نشان می‌داد که نویسنده خواسته است انتقام حرف‌های مرا دربارهٔ آیندگان با جعل خبر دربارهٔ من گرفته باشد. وازآنجاکه مقالهٔ کذایی آزاد درآیندگان، در روشنفکر نیز چاپ شده است، حدس قریب به‌یقین‌دارم که نویسندهٔ آیندگان و نویسندهٔ روشنفکراز یک آخور نان می‌خورند. دربارهٔ جعل خبر روشنفکریادداشتی نوشتم که بفرستم برای سردبیر مجله ، ولی چون عده‌ای از شاعران‌جوان‌گفتند که‌کیسه دوخته‌اند تادر کنار سایرمطالبشان وعکس‌های رنگین آوازه‌خوان‌های‌هالیوود وزنان سینمای‌آبگوشتی، دربارهٔ شعر معاصر نیزسروصدایی راه بیندازند نامه‌را نفرستادم ولی‌در اینجا عین نامه‌را میآورم:

آقای سردبیر

درمقاله«شب‌های‌تب‌آلودهٔشعر» ضمن اشاراتی که به‌من‌شده بود، نویسندهٔ مقاله مدعی‌شده بود که قبل‌از آنکه، یکی‌ازشاعران‌جوان،پشت تریبون برود، دکتر براهنی چند خطاز شعر اورا سانسورکرده است .

شما نیک می‌دانید که برخی از نویسندگان مجلهٔشما، هرازچند گاه‌به‌من دشنام‌هایی ازهرنوع داده‌اندکه من‌هیچ‌کدام‌را سزاوارجواب ندانسته‌ام،چرا که معتقد بوده‌ام و هستم که مرا باکوران و کران وکج‌ـ روان‌و کج اندیشان کاری نمی‌تواند بود واصولاً اگرقرار براین‌می‌شد کـه روشن کنندهٔ مسیر زندگی ادبی من، این قبیل فحش‌وفضیحت‌ها ویا برعکس‌تعارف‌ها وبه‌به‌گویی‌ها باشد، من سال‌ها پیش از این قلمم

را غلاف‌کرده بودم و تن به تحقیر زندگی توسری خورده در محیطی که شما خوب می‌شناسید داده بودم. ولی من‌کار خودم را می‌کنم . بگذارید این هنرمندان قلابی ، مضحکهٔ نویسان بازاری و دلقکان یاوه‌سرا نیز به‌کارخود ادامه دهند چراکه به‌نظر می‌رسد جماعت این جانورهارا قبول دارند و مرا قبول ندارند،ولی...

ولی آقای سردبیر نویسندهٔ شما هرقدر هم درسطرهای بعدی آن‌مقاله ازمن تعریف‌کرده، هندوانه زیر بغلم‌گذاشته باشد نمی‌تواندار زیربار معصیت‌این‌تهمت ناروا که من‌احیاناً نوشتهٔ‌کسی‌را سانسورکرده باشم، شانه‌خالی کند.به‌دلیل‌اینکه اولاً معتقدم که‌نوشتهٔ هیچ‌کس‌رانباید سانسورکرد وثانیاًدرنوشتهٔ آن آقای محترم که‌نویسندهٔشمامدعی‌است، من شعرش‌را سانسورکرده‌ام، چیزی نبودکه من از وحشت، سانسور کرده‌باشم.

دشنام خشمگین من بر تمام آدم‌هایی بادکه سانسورچی هستند ودشنام خشمگین من بر آنهایی بادکه سانسورچی‌را به‌عنوان آدم‌قبول دارند وتف پردشنام من برچهرهٔ تمام‌آدم‌هایی بادکه ازحقارت‌وپستی، آدم‌های مخالف سانسوررا به‌عنوان سانسورچی‌به‌خوانندگان مجله‌شان معرفی می‌کنند . آقای سردبیر، امیدوارم نویسندهٔ شما طرف دشنام خشمگین وتف پردشنام من‌نباشد!

۳

مسألهٔ شعر اجتماعی و شعار

شعار، شعر نیست وفقط شعار است، به‌دلیل اینکه اگر شعارشعر بود،هر کسی که مرده‌باد یا زنده‌بادی‌به‌حق می‌گفت، ممکن بود شاعر خوانده شود وما به‌خوبی‌می‌دانیم که دهها زنده‌بادگوو مرده‌بادگو،پس از دادن شعار، به‌کلی فراموش شده‌اند. در گذشته ،گفته‌ام‌که هنر گفتن نیست، نشان دادن است واکنون اضافه می‌کنم‌که شعار نشان نمی‌دهد بلکه می‌گوید وبه‌همین دلیل‌شعار،هنر نیست.حتی اگر کسی بلندشود و بگوید«زنده‌باد آزادی» بازهم شعر نگفته است وفقط شعار داده‌است‌و آن‌هم برای تحریک‌آنی اذهان‌مردم شعار داده‌است.تأثیر شعر ثبات‌و دوام‌دارد، موقعیت‌ها را ارائه می‌دهد وتصویر می‌کند واگر موقعیت‌ها اجتماعی‌باشند که‌نمی‌توانند نباشند، موقعیت‌های اجتماعی را ارائه می‌دهد وتصویر می‌کند. شعار نوعی ژورنالیسم است‌ومثل ژورنالیسم به‌دنبال تأثیر آنی می‌گردد، شعربه‌دنبال تأثیری می‌گردد که اگر آنی هم باشد، بعدها ویژگی‌های‌پایدار خودرا برملاکند. هیجانی که‌در شنونده از شعر ایجاد می‌شود،باهیجانی که‌از شنیدن شعار ایجاد می‌شود، یکی نیست. هیجان هنری زودگذر نیست، هیجان شعارگذراست وکسی که شعار می‌دهد و فقط باشعار مردم را مجبور به‌کف زدن می‌کند ، شاعر نیست،بلکه فقط‌شعاردهنده است.

شعر اجتماعی، رسوخ در اعماق اجتماع ازطریق تصویروریتم وتحرك دینامیک کلام است. در عصر شب شاعر از اجتماع تصویری تمثیلی‌می‌دهد وموقعیت‌هارا طوری‌ازطریق زبانی مجازی برملامی‌کند که خواننده ویا شنونده بایک شم هنری، می‌تواند درپشت‌سرسمبول‌ها وتصاویر، شخصیت‌ها و عناصرسازنده ویا نابودکنندهٔ اجتماعی را تشخیص دهد ودرواقع،در عین حال‌که از ارائهٔ بی‌نظیر تمثیل‌ها و استعارات وریتم‌ها ازشعر لذت می‌برد،درپشت سرآنها به‌یک حقیقت برتر از خود شعر دست‌یابد. مرغ‌آمین نیما، یکی‌ازبهترین نمونه‌های این‌نوع برداشت اجتماعی بود و به‌همین دلیل پس از تجزیه و تحلیل در نخستین شب شعرخوانی قبول عام پیداکرد، چرا که بدون آن که کوچکترین شعاری داده شود و هیجانی ناشی از شعار به‌وجود آید، مردم چهرهٔ خود وچهرهٔ‌آرزوهای خودرا در شعر نیما به‌روشنی دیدند وبه موقعیت‌خود پی‌بردند. این تفکیک‌را از این نظرکردم که‌شعارهای داده شده در یکی از این شب‌ها به‌حساب شعر گذاشته نشودوخواننده یاشنونده بداند که شعار تاموقعی که به‌سطح هنری شعر نرسیده‌است، فقط‌شعاراست وبه شعر ربطی ندارد واگر یکی دوتن ازشعار دهندگان مقبولیت عام یافتند، دال بر قبول شعری نمی‌تواند بود و بهتر بود در جای‌دیگر شعار می‌دادند،چرا که‌آن شب‌ها اسم ورسمی داشت تحت عنوان شب‌های‌شعرخوانی‌و توفیقش‌هم به‌دلیل توجه مردم به‌شعر اصیل امروز فارسی بود.

۴

شاعـران موج نو

حقیقتی انکارناپذیر بود که شاعران به‌اصطلاح « موج‌نو » در شب‌های شعرخوانی چندان توفیقی نداشتند. علتش را باید نخست در جمعیت‌جست که دنبال شعر پرتحرك دینامیك می‌گشت، نه‌شعرپراکنده. و ثانیاً علت این است که شعراین قبیل شاعران یا خوب بیان نمی‌شود ویااگرخوب‌هم بیان شد، ازوضعیت بیان (expression) تجاوز نمی‌کند وبه‌مرحلهٔ انتقال وایجاد ارتباط نمی‌رسد(communication). یعنی‌مخاطب این شاعران ، فقط‌شعری است که آنها می‌خواهندبسازند. به جای آنکه مخاطبشان آدمی باشدکه بالاخره روزی این شعر را در دست خـواهد گـرفت و خـواهد خواند ویا خواهد شنید، همانطور که شنید و ازخود چندان انعکاسی نشان نداد. هستند تنی چنداز ایـن قبیل شاعران که‌به‌راستی تخیلی قوی‌دارند. ولی متاسفانه شعرشان فقط پیش‌خودشان به‌صورت شعر می‌ماند، در پیش دیگران آثارآنها بیشتر به پراکنده‌گویی وهذیان می‌ماند. اگرچه‌به‌نظرمن‌بسیاری ازآنها حتی اگر هذیان‌هم باشند ازآثار به‌اصطلاح موزون عده‌ای که وزن نفهمیده از وزن سخن‌می‌گویند، واز آثار منظوم بسیاری ازناظمان عصرحاضر، ارزش بیشتری‌دارند، ولی اینها باید بکوشند انضباط تشکل هنـری را برمحتوای گریزپذیرخود حاکم کنند و به‌انتقال شعر و ایجاد ارتباط با

خواننده وشنوندهٔ شعر توجه بیشتری بکنند.واین مساله‌ای است که‌من هنگام بحث دربارهٔ احمدی در آینده به‌آن‌خواهم پرداخت.

۵

طرح‌ریزی برای آینده

باید ازکوشش همه‌جانبهٔ شاعران امـروز ، در راه نشان دادن چهره‌های‌اصیل شعرفارسی‌ستایش کرد وباید کوشید درآینده برنامه‌های شعرخوانی وسخنرانی دربارهٔ شاعران گذشته یا امروز از دقت و نظم بیشتری برخوردار باشند وهدف‌ها از پیش‌روشن‌باشند. برای‌گسترش شعرامروز فارسی وپروراندن اذهان عمومی و بارورکردن استعدادهای آینده پیشنهاد میکنم که:

۱ـ یکی ازسالن‌های بزرگ سینماها، تئاترها و یا یکی دیگراز سالن‌های‌اماکن عمومی برای یک شب در ماه در اختیار هیئتی‌مرکب ازشاعران متنفذ شعرجدید ایران قرارگیرد. ممکن‌است این‌سالن‌یاسینما برای یك شب از دولت یا صـاحبان سینماها اجـاره شود وشنوندگان به‌جای‌آنکه با بلیط مجانی‌وارد بشوند، مبلغی ناچیزبدهندوبلیط‌بخرند.

۲ ـ به‌صد نفر از استادان ادبیات در دانشگاه‌ها و مدارس عالی کارت دعوت فرستاده شود وازسی‌صدنفرازمعلمان‌ادبیات‌فارسی‌مدارس تهران وشهرستان‌ها برای استماع شعرخوانی‌دعوت‌به‌عمل آید.

۳ـشعرخوان وشنوندهٔ شعر دربرابر یکدیگر قرارگیرند . یعنی بین‌شاعران وحاضران درجلسهٔ شعر، گفت وگوهای ادبی‌وهنری‌صورت گیرد وبعد دراختیارعموم گذاشته شود.

۴ـ انتقاد ازروبرو به‌عمل آید. یعنی منتقدی‌دربارهٔ شعرشاعری که درجلسه‌حاضراست‌حرف بزند وشاعرحرف منتقد را قبول یا ردکند وحاضران قضاوت‌کنند.

۵ـ تمام برنامه‌های شعرخوانی به‌صورت زنده از تلویزیون پخش شود.

۶ـ انجمن شاعران ایران تأسیس شود و مجله‌ای به‌نام «شعر» چاپ شود.

۷ـ در تمام دانشگاهها ومدارس عالی ایران سه‌رشتهٔ‌جدیدتحت عنوان‌های«شعرجدید فارسی» ،«نثر جدید فارسی» و «نقد جدید ادب فارسی» افتتاح وتدریس شود.

۸ـبرنامه‌های شعررادیو وتلویزیون با نظارت هیئتی مرکب از شاعران متنفذ معاصر تنظیم گردد.

۹ـ عده‌ای‌ازجوانان مستعد برای قرائت شعرجدید، تحت تعلیم شاعران ورزیدهٔ معاصر قرارگیرند.

۱۰ـ هرهیئتی که برای تصمیم‌گرفتن دربارهٔ شعر وشاعری ، با شرکت متنفذترین شاعران معاصرتشکیل می‌شود، ازهرنوع وابستگی به مؤسسات ملی‌ودولتی‌دور باشد واستقلال خود را حفظ‌کند.

***

سان‌ورژهٔ عظیم شعر معاصر درباشگاه‌کارمندان شهرداری این

فرصت را به‌دست داده است‌که با همکاری تمام شاعران جدید معاصر، هدف‌های اصیل فرهنگی وشعری و اجتماعی و انتقادی تحقق یابد. مطبوعات بایدکمک‌کنند،تمام روشنفکران ودست به‌قلمان ونویسندگان بایدکمک‌کنند،کانون نویسندگان ایران بایدکمک‌کند تا شعر،این بزرگترین جلوه‌گاه فرهنگ ایران، به‌قله‌های رفیع دیگری دست یابد.

دربارهٔ چهار کتاب

ازمیان چهار کتابی که اخیراً انتشارات امیر کبیر، به‌یك‌قطع ولی باقیافه‌های مختلف، نه چندان زیبا ولی سخت گران‌تـر ازحـد معمول کتاب‌هایی به‌این ریخت وهیأت، چاپ کرده، مهمترین‌شان، بدون شك، «بهارزائی آهو» ، برگزیدهٔ اشعار م.آزاد است وکـم‌اهمیت‌ترین‌شان، دیدگاه‌های نقد ادبی از «ولبوراسکات» و چند مقاله از تی.اس.الیوت به ترجمه « فریبرز سعادت».این‌کتاب راکم‌اهمیت‌ترین‌آن چهار کتاب تلقی کـردم ، نه به‌دلیل‌آنکـه شعر نیست و نقد شعر است و شعر خـود ذاتاً اهمیتش از نقد شعر بیشتراست ، بلکه برای آنکه مقدمهٔ « ولبور- اسکات» بر کتابش تحت عنوان پنج نوع شیوهٔ انتقاد ادبـی، به خودی

خود کافی نیست و ذهن ایرانی‌را در زمینهٔ نقد ادبی روشن نمی‌کند. ای‌کاش آقای سعادت همتی می‌کرد و کل متن آن کتاب را باحاشیه‌های دقیق و کامل ترجمه می‌کرد و به‌چاپ‌می‌سپرد و برترجمهٔ مقالات حاضر از الیوت، مقالات دیگری ازخود الیوت، و البته‌مقالات بسیارمهمترش را، می‌افزود و به صورت کتابی جداگانه منتشر می‌کرد. دروضع فعلی، این کتاب، بیشترجنبهٔ تفننی دارد و یك حالت از سرواکردن مقداری ترجمه، درحالی که‌ماهیت‌مطلب‌نشان می‌دهدکه نه‌خود مطلب‌می‌تواند جنبهٔ تفننی‌داشته باشد، ونه مترجم ــ که مترجم‌خوبی است ــ می‌تواند متفنن باشد. ازبحث در باب این کتاب می‌گذرم ومی‌پردازم به‌سه کتاب دیگر که مهم‌ترینشان « بهارزائی آهو» ست و بعد «شکوفه‌های صدا » ازحشمت‌جزنی، وبعد«درپوست ببر»ازمجیدنفیسی. درضمن این‌را هم بگویم که‌به‌نظرمی‌رسددرانتخاب‌وچاپ‌این‌چهار کتاب، هیچ‌نوع اصل‌و اساس‌ادبی رعایت نشده. هیچ‌نوع سنخیت منسجم بین صاحبان این چهار کتاب وجود ندارد جز اینکه صاحبان هر چهار کتاب بالاخره جمله‌باشعرسروکار دارند ومثلاً با زیست‌شناسی و یا مکانیك و این قبیل غیرشاعرانه‌ها کاری ندارند. چرا حشمت جزنی ازبیخ گوش م. آزاد سر درآورده و مجید نفیسی و مقالات الیوت در بارهٔ سنت و دانته و غیره ، چطور در یك جوال می‌روند، هنوز معلوم نیست. فقط می‌توان امیدواربود که‌مسئولان‌نشراین‌قبیل کتاب‌ها در آینده پیرامون این‌انتخاب بسیار تصادفی و درواقع سورئالیستی، توضیح لازم رابدهندتا خلق‌الله بیش از این در حیرت نمانند.

حقیقت این که من بسیارخوشحالم که می‌بینم برگزیده‌ای از شعرهای م. آزاد، چاپ شده‌است. آزاد حقاً وجداً شاعراست‌و بدسلیقه ومبتذل وآزمند وامل نیست؛ لطف‌کلام را می‌فهمد ومی‌داند درکجا این لطف را، چگونه ، به‌کار ببرد. روح متغزل، و درشعر، شیوهٔ تغزل فروتنانه‌ای داردکه گهگاه‌گرچه تنه می‌زند به نوعی‌رمانتیسم تاحدی احساساتی، ولی اغلب، می‌گویم اغلب، تغزلی‌است تصویری که از روحی حساس و تاحدی پرمایه ، مایه می‌گیرد وکلام را به‌سوی غنا و تغنی‌می‌راند. لحن‌آزاد ، یك لحن سوگوار و مرثیه‌ساز است، لحنی است که درآن‌گریه، عشق، تجلیل وبینش‌اشراقی-تغزلی، باهم حرکت می‌کنند و درعین‌حال ازموارد بسیار نادرکه بگذریم، این همه در وزن وآهنگ دلنشینی حرکت می‌کنندکه هم هاله‌های‌آرکائیك بیت سازی شعرکهن را به‌یاد می‌آورند،و هم لحن‌های‌خجسته ومتناسب امروز را. شعر«رفتن»را ازهمین برگزیده تماماًنقل می‌کنم تابببنید چه می‌گویم :

دلی به‌روشنی باغ ارغوان دارم ،
که با طلوع ، صدا می‌کند هزاران را .
و چشم‌هـــای من آن چشم‌هـــای
تنهاییست...
به‌دشت سوخته نیلوفران رود آرام
و پای برفلقی سبز...
وه ، چه بیدارم !

شکوه قله چه بیهوده‌است.
و این سلوك حقیر
برای رفتن، باید همیشه جاری بود
و در تمامی ظلمت
شکوه سرخ گلی شد .

سطر اول شعر، « دلـی به روشنی باغ ارغوان دارم »، به‌راحتی می‌تواند مصرعی از یك غزل حافظ باشد، سطر دوم این هالهٔ آرکائیك را به سوی تغزل تصویری امروزی می‌کشاند. گرچه کلمه « هزاران » هنوز در ذهن مـا طنین آن هالهٔ آرکائیك را زنده می‌کند ، ولی دیگر رابطه بین سطر نخستین وسطر دوم رابطه‌ای آرکائیك نیست؛ رابطه‌ای‌ـ ست جدید، به‌دلیل اینکه دقت تصویری که ازخصائص شهر کهن فارسی است از آن گرفته شده، ابهام تصویری جانشین آن گردیده است؛ یعنی رابطهٔ بین مصرعهـا ، کمی سست گرفته‌شده ولی تخیل به‌سوی گستردگی بیشتر رانده شده‌است؛ یا اگر به‌زبان مکتب ادبی حرف بزنیم رئالیسم ادبی جای خودرا به سوررئالیسم داده است. دو کلمه «وه» و «سلوك» بازخواننده را به سوی آن لحن آرکائیك رجعت می‌دهند ولی تمامیت شعر اصولاً شعری است نو، چرا که درشعر گذشته چشم‌ها، چشم‌های تنهایی نمی‌توانستند باشند ، پای برفلقی سبز نمی‌نشست ، برای رفتن نمی‌شد جاری بود و شکوه درتمامی ظلمت گل‌سرخی نمی‌شد. و این همه فقط از برکت دیدی نو، ممکن می‌شود.

از مقدمهٔ این برگزیده می‌گذرم. اصولاً درشعر معاصر، جز در یکی‌دومورد استثنایی کـه شاعرحرفـی دربارهٔ شعرخـود دارد، و از احساساتی شدن پرهیز کرده و نخواسته‌است کسی را بکوبد و به‌کسی رشوه بدهد، می‌توان به‌طور کلی ازخیر اغلب مقدمات ومؤخرات کوتاه و بلندی کـه شاعـران برای کتـاب‌هایشان می‌نویسند ، گذشت و فقط پرداخت به شعرشان . گرچه می‌توان نثربعضی از شاعـران معاصر را به‌عنوان نثرخواند و گاهی حتی لذت هنری هم برد ، مثل نثر اخوان، ولی به‌طور کلی شاعـران محترم معاصر ، بندرت حـرف درست و حسابی دربارهٔ شعر خود دارند که به دیگران تحویل بدهند . یعنی از موارد بسیار استثنایی کـه بگذریم، حرف شاعران معاصر دربارهٔ شعر خودشان اغلب پرت است : یا آنقدر کلی است که دربارهٔ همهٔ شعرهای دنیا صادق است و یا آنقدر جزیی است که اصولاً درمقایسه با عقاید منسجم و محکم دربارهٔ شعـر فارسی و شعر جهـان به‌کلی بی ارزش است. یا تاریخچه‌است که دیگرتاریخچه نیست، بلکه تاریخچه‌تراشی است و اغلب مجعول‌است؛ ویـا پراست از حرف‌هایـی‌از این قبیل کـه نیما بزرگ است و من حضور نیمـا را درك کردم و خوب شد حضور فلان شاعر پدرسوختـه‌را درك نکردم کـه حالا شعرم خدای نکرده می‌شد آبکی و به‌لعنت خدا نمی‌ارزید. یعنی به‌سادگی می‌توان گفت که اغلب شاعران، و حتی شاعران بسیارخوب ما، وقوف انتقادی به شعرخـود وشعر دیگران ندارند . آنها فوت وفن شاعری و بینش شاعرانه را از دولت سرشعر فارسی یاد می‌گیرند ولی اگر بخواهیـم

که چهار کلمهٔ درست و حسابی ، فنی وعالمانه ،دربارهٔ شعری که خود سروده‌اند، به‌دیگران بگویند، می‌بینید که به‌اندازهٔ کسی که حتی بـه ـ تصادف به‌شعر آنان دسترسی پیداکرده، به‌شعر خود شعور ندارنـد . یعنی شاعران ما اغلب‌شم شعری دارند، ولی‌بندرت شعوربحث دربارهٔ شعر را دارند . اگرشعرشان را بخوانند، آدم‌های جالبی هستند؛ اگـر دربارهٔ شعرشان حرف بزنند، می‌بینیدکه هذیان‌هایی به‌هم می‌بافندکـه واقعاً پشیزی ارزش نـدارد. با هـوش‌ترین‌شان اشخـاصی هستندکـه می‌کوشند پل‌های تأثیر پشت‌سرشان‌را بشکنند تا مبادا کسی‌مچشان را بگیرد و مشتشان را بازکند. مثـلاً بعضی از حرف‌های «آزاد» دربارهٔ شعر جالب است، ولـی آزاد آن قدر، موقع بحث دربارهٔ شعر، پکر به نظر می‌آیدکه من ترجیح می‌دهم از خیر آن مقدمهٔ برگزیده بگذرم و بپردازم به‌خود شعرآزاد. علاوه براین،حرف‌آزاد دربـارهٔ شعرخود و یـا دیگـران نیست‌که مهم‌است.ایـن شعر اوست‌که ازنظرمن‌قابل بررسی‌است؛ومن‌گرچه دردونوبت (یك بار درجهان نو ـ طلا درمس وبار دیگر درنقد تحلیلی شعرفارسی) به بررسی شعر اوپرداخته‌ام، ولی احساس می‌کنم کـه با چاپ این برگزیده بهتر می‌توانم به قدرت‌های آزاد وظرفیت‌های‌شعرش بپردازم.

شعر آزاد ، شعری است‌که برآن تغزل حکومت می‌کند . این تغزل‌گاهی تغزلی‌است اجتماعی،گاهی تغزلی است در سوگ عزیزی از دست رفته ، وگاهی تغزلی‌است درخطـاب به معشوق وگاهی حتی به ممدوح(ممدوحان‌آزاد، نیما ، اخوان و فرخ‌زاد هستند) ؛وبرتمامی

این حـالات، اشراق‌گونه‌ای حکـومت می‌کندکه هـم در ذات آزاد است و هم در ذات شعر تغزلی. موقعی‌که آزاد می‌گوید:

به من رمیدگی ماه نیمه‌روشن را در آبهای خلیج
وساقه‌های‌گیاهان و نخلهای بلندی‌که شط شعله‌ور ازماه خفته‌می‌طلبد
به من شکفتن و باریدن و سپید شدن
(به من زمستان بودن میان‌گلدانها) به من سکوت بیاموز
ای برهنه‌ی تاک

و یا موقعی‌که خطاب به «م. امید» می‌گوید:

تو عاشقانه‌ترین نام
و جاودانه‌ترین یادی
تو از تبار بهاری ـ تو باز می‌گردی

و یا موقعیکه در سوگ فرخ‌زاد چنین می‌سراید:

تمام بودن رازی شد
وگیسوان تو ناگاه بر تمامی ویرانه‌های باد نشست

و یا هنگامی‌که از شهر جدید، توصیفی تمثیلی می‌دهدکه:

عروسک‌ها را در شب
تاراج کرده‌اند
در شهر چهره‌ای نیست

در تمام این حالات زنده و زیبا، از نهادی متغزل سر برون می‌کند و شعر می‌گویـد و در اغلـب حالات شعرش از بـی‌واسطگی و صمیمیت

برخوردار است . شعر «آزاد» ادعا نمی‌کند که شعر است و شاعرش هم از طریق شعرش ادعا نمی‌کند که شاعر است . شعرش مثل منحنی قلب برروی صفحه‌ای سفید، از وسط سکوت ، ناگهان متکلم می‌شود و در وسط دیگر سکوت ، سکوت اختیارمی‌کند و تمام می‌شود . هر شعرش منحنی قلبی است که در تغزل می‌تپد و البته در شعر می‌تپد ، و در کلام ، طوری که انگار لازم نیست که شاعرهم، شعرش را یدك‌کشی کند وهمراه شعرش درهمه جا سبز شود . و بالاخره شعر آزاد، شعری است که می‌توانی زمزمه‌اش بکنی ولازم‌نیست موقع زمزمه کردن بدانی که شاعر استعاره و تمثیل و وزن و آهنگ هم سرش می‌شود ، و فلان‌جا فلان کلمه را در کنارفلان کلمهٔ دیگرخوب آورده‌است . بعضی از این شاعران جوان پرمدعا ، همین‌که کلمهٔ تازه‌ای- که‌گاهی نشان دهندهٔ یك موقعیت شعری نیزهست - پیدا می‌کنند بلافاصله آن‌کلمه را به‌عناوین‌مختلف به‌رخ خوانندهٔ بدبخت می‌کشند. شعربعضی‌ازاین‌قبیل جوانان تلنبـاری است از توپ ، تفنك ، تانك ، چکمه ، جیرجیرك، قره‌نی ، قلیان ، هنگ‌و دهها‌کلمه از این نوع، وکلماتی ازقبیل رگلام ولاك الکل ومزون و نئون ، ولی زبان شعرآزاد ، از این حرامزادگی حاکم برزبان شعری برخی ازجوانان، به‌کلی‌به‌دور است . زبانی‌است اصیل، واگرگاهی کلمه‌ای حرامزاده چون «کنسرو » در شعرش به‌کار می‌برد ، بدان نرمش ورعنایی خاصی می‌دهدکه خشونت بیگانه‌اش از بین می‌رود وکنسرو وگل‌کاغذی وکاشی وماهی قزل‌آلا ، باهم به‌رقص برمی‌خیزند :

در پشت شیشه‌ها،
کنسرو چیده‌اند وگل‌کاغذی،
ازآب‌های‌کاشی دکان‌ها،
تصویر ماهیان قزل‌آلا را
پاك‌کرده‌اند
در شهر
تاك‌ها را در خاك‌کرده‌اند

به این وسیله آزاد نشان می‌دهدکه برای نشان دادن وحشت و بیگانگی و غربزدگی هیچ نیازی به قمه‌کشیدن نیست، چراکه شعر، گذرگاه تصادفی کلمات هرجایی و همه‌جایی نیست، میعادگاه ناگهانی کلمات آموخته شده از تبلیغ و آگهی نیست، بلکه بستر نرم و پاکی است که در آن شعور شاعرانه و زبان‌فهمی کامل و ماهرانه در هم می‌آمیزند و از این آمیزش پاك و ناب و یگانه است که سطرهای پرتصویر و عمیق و کامل شعری مثل:

«شك‌های شبانه خانه را خواهد آشفت»؛ و یا «گاهی که بادبانی از فصل‌های چیره‌گذر می‌کرد»؛ و یا «بزرگ بودن رود از پرنده‌یی‌ست که با نای سبز خونین می‌خواند» به وجود می‌آید و یا اتمسفری به وجود می‌آیدکه در آن بی‌آنکه کوچك‌ترین فلسفه‌بافی صورت‌گرفته باشد، خواننده به‌نوعی اشراق فلسفی، از آن دست‌که دست اول باشد و بی‌واسطه باشد و صفا و مستی و سرمستی داشته باشد، دست یابد. نگاه کنید:

پرنده بودن - روزی پرنده‌وار شدن و از بهارگذشتن

به‌آن حقیقت نومیدوار پاسخ‌گفتن ؛
به آن حقیقت تلخ ،
و بارد‌ای پریشان باد، از همهٔ شهرهای خفته‌گذشتن.
و در تمامی راه
چه ناامیدان دیدن
پرنده‌وار شدن ،
و در حقیقت روشن
همیشه رازی بودن....

شعر آزاد نرمش پیدا کرده است ، قابلیت انعطافی پیدا کرده است که به‌گمانم محصول سال‌ها تمرین‌و ممارست‌است. همهٔ شاعران خوب، شاعری را پیش خود یاد می‌گیرند، با تمرین و تمرین وتمرین؛ وباورزش ، ورزش با کلمات، با بازی با کلمات، با دیدن‌کلمات از هر بعد و با هر برد، با بوکشیدن‌کلمات از هر زاویه و داخل هرریتم و وزن، با هر محتوایی از جمیع مضامین شاعرانه.به‌گمانم این «اودن» است که‌گفته است که هیچ چیز مثل آغشته شدن در کلمات به شاعر کمك نمی‌کند. و این کاملاً درست است. غرق شدن در واژه‌ها،از میان‌آنها عبورکردن، درجایی واژه‌ها را در بحری ابتر دیدن ودرجایی درمقامی خجسته و زیبا،درجایی‌آنهارا در حالتی غمگین لمس‌کردن و جایی‌آنها را به حال رقص درك‌کردن؛یعنی‌غرق شدن در حالات مختلف‌گذرا و ماندگار واژه‌ها در زبان، ودستچین‌کردن واژه‌های خودی ازمیان تمام واژه‌های زبان؛و من‌این دستچین‌کردن واژه های خودی راکوشش در راه ایجادکردن سبك می‌دانم . منظورم این نیست‌که شاعر مقداری از

کلمات‌زبان را به‌عنوان‌کلمات خودانتخاب‌کند وبقیه را رها کند. هرگز! منظورم این است‌که‌شاعر با کلماتی‌که به‌کار می‌برد ، رفتاری بکندکه معلوم‌شود این کلمات‌ازآن او وجزو ذات وخمیرهٔ بنیادی نهاد اوست. بعضی ازشاعران‌محترم، کلمات‌را اززبان نثر به‌عاریه می‌گیرند ، به‌آنها یك حالت ناچیز شاعرانه می‌دهند و گمان می‌کنند که شعرگفته‌اند . کلمات این قبیل شاعران‌یك قدم به‌طرف شعر حرکت می‌کند ولی دو قدم به‌طرف‌نثر برمی‌گردد . شعر یك‌هنر کامل است و ابزارش کلمات هستند، نبایدکلمات یك شعر ما را به‌یاد هنری دیگر بیندازد ــ مثلاًنثر قصه یا نثر مقاله ــ بایدکلمات یك شعرآنقدر از ذات شعری برخوردار شده باشندکه ما دیگر به‌دنبال مفاهیم غیرشعری‌آنان نرویم . از طرف دیگر زبان بعضی از شعرای معاصر برهیکل‌شعرشان زار می‌زند (مثل لباس‌کهنه‌های آمریکایی بعد از جنگ دوم که بر سر هر چهارراهی حراج می‌شد) .

این‌قبیل شاعران‌با کلمات یك‌رفتارحیوانی‌دارند، به‌گوسفندانی می‌مانندکه رهبری‌ارکستر فیلارمونیك یکی از مراکز بزرگ موسیقی را به‌عهده‌گرفته باشند.

شعر آزاد فقط دو چیزکم دارد:یکی قابلیت لمس وعینیت ، و دیگری‌گستردگی . منظورم ازعینیت، آن‌عینیت مجددی است‌که‌شاعر به اشیا و زندگی می‌دهد ، طوری‌که نه واقعیت موجود، بلکه واقعیت شاعرانه با یك حالت فیزیکی ، در برابر آدم بماند و قابلیت لمس پیدا کند. یعنی‌آزاد عینیت مجدد و شعری اشیا را باشدت‌وحدت دربرابر

خواننده نمی‌گذارد، او را مجبور می‌کند که زمزمه کند (واقعاً هم شعر آزاد یك حالت جادویی دارد)، ولی من شخصاً دوست ندارم که یك شعر را فقط زمزمه کنم. دوست دارم که یك شعر، یعنی عینیت مجدد و قابلیت لمس یك شعر، مثل اسید باشد، درموجودیت تصور من ازدنیا، نفوذی تند وحاد وخشمگین بکند و اعماق ذهنیت مرا سوراخ سوراخ کند و من به‌وسیلهٔ‌این شبکهٔ ذهنیتم، به جاودانگی تأثیر یك اثر هنری پی‌ببرم. می‌دانم که این توقع زیادی از شعر آزاد است و تن نحیف شعر آزاد، در زیر بالاپوش تنگ تغزل، درمقابل این توقع چون‌بید به‌خود می‌لرزد. ولی‌من در این مورد به‌آزاد یك پیشنهاد دارم و آن اینکه در مقابل شیء، شیءِ موجود در ذهن، فقط عاطفی نشود، از این فراتر برود، فکری ومعنوی نیز بشود، ازخود تفکر نیزنشان‌بدهد و تفکر را هم به شکل خاص خود نشان دهد، نه مثل دیگران: چراکه به‌هیچ شاعر خوبی نمی‌توان پیشنهاد کرد که تومثل من یامثل فلان آقای دیگر، خودت‌را در مقابل شیءِ موجود در ذهن، به‌سود فلان‌فکرخاص، متلاشی کن.

منظورم ازگستردگی این‌است که آزاد نباید به صورت گویندهٔ شعر کوتاه بماند. وقت آنست که تجربه‌ای وسیع‌تر بکند تا از محدودیت کلمات‌رهایی یابدو کلمات بیشتری را به‌حوزهٔ زبان شعری خودبپذیرد. آزاد می‌تواند تمام عناصر و عوامل حیاتی شعر خودرا در تجربه‌های وسیع‌تر به‌کارگیرد و در برخورد با تجربه‌های وسیع‌تر، به تجربه‌های جدیدی از زبان و تصویر واحساس وتفکردست یابد. شعربلند به‌شاعر

یاد می‌دهد که دربکاربردن کلمات خطر کند وآنها را بتدریج‌واردحوزهٔ شعری خودکند. چندسال پیش موقعی که اولین مقاله را دربارهٔ آزاد نوشتم، گفتم که باکلمات محدود، در فضایی محدود، میتوان فرم را سامان داد؛ ولی با همان‌کلمات در فضایی‌گسترده، امکان ایجاد فرمی یکپارچه، نه فقط مشکل، بلکه شاید محال است.

آزاد سلیقه وذوق دارد ومی‌داند یك شعرکوتاه را درکجاکمال‌یافته تلقی‌کند ورهایش‌کند. فرم‌گسترده به شاعر یاد می‌دهد که باتفکر شعر بگوید، سمبول‌هـای‌گسترش‌یابنده به‌کار بگیرد و در داخل یك چارچوب بزرگتر، از استعاره‌های قابل لمس و عینی وکلمات بیشتر استفاده‌کند و فقط جادوگر ابتدایی و تغزلی کلمات باقی نماند.

شکوفه‌های صدا

کتاب جزنی، دو مقدمه دارد ازشرف‌الدین خراسانی، شاعری که سال‌ها پیش کتابی هم‌چاپ کردتحت عنوان «پژواك» که فلسفیدنهایی در برداشت در قالب نظم، و به‌یاد دارم که چیزهایی از اساطیر یونان وروم ضمن‌آن فلسفیدنها به‌نظم‌کشیده‌شده‌بود. متأسفانه مقدماتی که او بر کتاب جزنی‌نوشته، چندان‌چیزی رادربارهٔ «شکوفه‌های صدا» روشن‌نمی‌کند.

این را هم باید بگویم که اگر می‌فهمیدم کـه جزنی می‌خواهد کتابی ازاین دست چاپ کند، حتماً ازاومی‌خواستم که دست نگه‌دارد و فعلاً از خیر چاپ این‌کتاب بگذرد. سعی می‌کردم انتقاد صریحی‌را که حالا برکتابش می‌نویسم، آن‌موقع با او شفاهاً در میان بگذارم و گرچه او از من هفت هشت سالی بزرگتراست، ولی خواهش‌می‌کردم

که حرف این ناچیز را بپذیرد واگرمی‌خواهد کتابی چاپ کند ، همان هفت هشت ده شعرآخر کتاب را، بامقداری تغییرات، به‌نفع‌فرم وکلام و وزن وبیان، چاپ کند و بقیه راکنار بگذارد .

کتاب را دوقسمت کرده است : شعرهای سی وپنج تا چهل، وشعرهای چهل وپنج تاچهل و هفت . پنج سال وسط زندگی شاعر به‌کلی ازنظرشعری معلق مانده است . ولی شاعر نشان می‌دهدکه بین شعرهای اواخربخش نخست وشعرهای اواخربخش دوم‌تفاوت فاحشی وجود دارد. بخش‌اول کتاب، به‌کلی هیچ‌است وشعربلند «سفر» به‌کلی از نظر تأثیرشعری و زبان و بیان بی‌ارزش‌است وجزنی هرقدرکه‌از چهل‌وپنج‌به‌سوی‌چهل‌وهفت حرکت می‌کند، بتدریج و البته به‌زحمت، خود را به‌سوی شعر واقعی ـ آنهم درسطرهایی ازهرشعر یاهر ازچند شعر ـ می‌کشاند وخواننده، عملاً دماغ سوخته و پکر کتاب‌را به‌زمین می‌گذارد . درحالیکه به این نکته‌ها دربارهٔ کتاب جزنی وقوف پیدا می‌کند :

۱ ـ شاعر ، در هیچ‌کدام از شعرهایش به یکپارچگی شکلی‌از نظرشکل‌ذهنی‌که لازمهٔ هرشعرکوتاه موفق‌است دسترسی پیدا نمی‌کند. تصاویر،درهم وبرهم و مغشوش هستند و بندرت یك تصویر به‌کمك تصاویر دیگر می‌شتابد و درتکامل آنها شرکت می‌کند ؛ گرچه گاهی سطرهای درخشان تصویری دربعضی شعرها پیدا می‌شود و من همهٔ‌آنها را در پایان این مقال خواهم آورد . ولی جزنی ، انگار حس زیبایی ندارد،چرا که‌همین‌که رسید به‌یك تصویر زیبا،بی‌آنکه‌آنرا به‌سوی تصویری زیباتر براند، رهایش می‌کند و به‌دنبال تصویری واقعاً زشت

می‌رود. شاعر باید حس تمیز زیبا اززشت را داشته باشد وگرنه نتیجهٔ کارش چیزی‌واقعاً بی‌اثر وبی‌فایده خواهد بود .

۲ ـ « جزنی » ، گرچه‌گوشش به وزن شعرفارسی آشناست و در وزن چندان زیاد اشتباه نمی‌کند و فقط گاهی سطرها را عوضی می‌شکند، ولی باید می‌دانست‌که فقط آشنایی‌گوش باوزن‌کافی‌نیست. باید آنقدر در ترکیبات هجایی زبان غرق شدکه شعر یك بافت کاملاً موزون ، هم از نظردرونی و هم از نظر برونی،پیدا کند . می‌توان در مورداغلب شعرهای جزنی اینطورحکم کردکه منظوم هستندولی‌موزون نیستند، چراکه‌گذاشتن کلمات درداخل یك وزن‌کار ساده‌ای‌است، ولی موزون‌کردن یك شعر،یعنی‌هماهنگ‌کردن تمام مصرع‌ها ازنظر وزنی و ایجاد تشکل و آرمونی وزنی،کار ساده‌ای نیست واحتیاج به تمرین جدی در عالم اوزان ، هجاها ، صداها و بافت‌های‌گونه‌گون شعر و نثر فارسی‌دارد؛احتیاج به این داردکه یك‌کلمه وچندکلمه از بعدهای مختلف‌درهالهٔ‌حالات عاطفی مختلف،درمیان‌ضرب‌ها وریتم‌های مختلف به‌گوش هوش و ذهن سپرده شود . وگرنه بدیهی است‌که‌کاری‌ازپیش نمی رود .

۳ ـ باوجود این «جزنی» ذهنیتی جدیددارد، عقب مانده‌نیست، تازه به‌راه‌افتاده و خواهد بخشید اگراین را بگویم‌که بهتر است شعر را برای رفت وبازگشت معشوق نگوید ، شعر را به‌عنوان والاترین‌هنر کلامی انسان بشناسد ،که می‌دانم می‌شناسد،ولی بدان شناخت عمل نمی‌کند . شعر را مدتی به‌خاطرخود شعر بگوید ، نه اینکه از انسان وطبیعت و دوست وآشنا ومعشوق ببرد وبچسبد به شعر.هرگز ! به‌همه

ملحق شود ، بپیوندد ، هرکاری‌که دلش می‌خواهد بکند ، ولی درهمه حال شعر را برای حالات گذرا نگوید و یك‌کمی هم برای ماندگار بودن خود شعر بگوید . تفنن با شعر را به‌کلی‌کنار بگذارد و درزبان ورزش بکند تا قلمش نرم‌ترحرکت‌کند. تصویرهای مجزاکه ازبعضی از شعرهایش می‌دهم خوب‌هستند ولی‌کافی نیستند.باید جزنی بنویسد و پاك‌کند و باز بنویسد وپاك‌کند تا دیگرطوری ورزیده شودکه‌بنویسد وهرگز پاك نکند و اما آن سطرها و تصویرهای خوب ودرخشان:

(۱) شب نیست این مهاجرت خورشید
این حد فاصل دو چراغانی است
این فرصت تمدد یك غوغاست
این سایه روشن متمایل به‌آفتاب
شب نیست

(۲) آن شب میان پنجره‌ها دیدم
دیدم‌که ماهتاب
کم‌کم میان روزنه غربال می‌شود

(۳) بیاض بال‌کبوترگرفته دنیا را
درین‌سراچه زغن‌ها هنوز می خوانند

(۴) زانو به پیش رود زدم‌گفتم
ای مرقد مطهر جاری ،

سرهای عاشقان زمانه
در مقدم مبارك تو خم باد

(۵) زیراکه یخ
چونان چراغ جابر قرمز
تکلیف رفت و آمد مردم را
در چارراه فاجعه معلوم کرده بود

(۶) تهی مباد سرایی از آتش‌گل سرخ
تهی مباد مداری ز بال پروانه

(۷) رفتم ردای آینه پوشیدم
در پیشگاه زشتی و زیبائی

و اما در پوست ببر

تمام جنجال‌ها را اصفهانی‌ها واقمار تهرانی‌شان به‌راه‌انداختند تا ما قبول‌کنیم‌که در مورد مجید نفیسی ، بـا یك نابغهٔ خردسال سر و کارداریم . اولین خبر من دراین مورد پس ازخواندن‌کتاب «درپوست ببر» مجید نفیسی این است‌که آقایان: با نابغهٔ خردسال سروکار نداریم بلکه با نوجوانی سر وکار داریم که شعورش را به‌کار انداخته و مثلاً به‌جای‌آنکه درپوست توللی ومشیری برودکه اغلب نوجوانان‌روکرده به شعر دراین سن‌وسال می‌روند، رفته درپوست ببرکه باید اینجا «ببر» را برداشت وجایش‌گذاشت «الیوت»، چراکه‌لحن‌الیوت تقریباً برکل کتاب‌سایه‌افکنده است،به‌اضافهٔ مقداری ناهشیواری‌در برداشت‌شاعرانه که‌زاییدهٔ ـ انگار ـ ناهشیواری حاکم برشعر برخی از جوان‌هاست،

که به‌نظر می‌رسد درمورد نفیسی‌از یك هوشیاری نسبی نیز برخوردار گردیده است .

گفتم که لحن الیوت بر کل کتاب سایه افکنده است وانگار سه شعر ازالیوت، «سرودعاشقانهٔ جی‌الفرد پروفراك » ، « سرزمین ویران» و « چهارکوارتت » بیش از سایر شعرهـای الیوت ، مجید نفیسی را دگرگون‌کـرده است .گاهی دیگر این فقط لحن الیوت نیست ، بلکه مقداری از سمبول‌ها واستعاره‌های الیوت سرازشعردرآورده‌اند ولحن را مؤکدترکرده‌اند.ببینید:

که استخوان‌های نجواگرمرگ
با عمق آب سخن می‌گویند
با مرگ‌های‌دیگر
اکنون به ملاحانی بیندیش
که در ژرفای دریا خفته‌اند
دستانی‌که تمامی شب را در خودگرفته‌اند
بازگفتند آن‌کلمه را
کلمهٔ ناگفته را ،
زمین را و ماه را در آب
که تا انعکاس بی‌چون باغهای در هم شب
شکفته است ؛
و آن‌گاه دستی پیش آمد
از ژرفای درهم‌گیسوانی که نمی‌خواندیش
از روزهایی با لباس‌های لکه‌آگین

دستکش‌هایی خاك‌آلود
کمدی از لباس‌های درهم و شبهای
خاطره‌های سبکسر
دست‌هایش را به من‌آویخت
و او را دیدم‌که هم چنان‌که در غبار می‌گذشت
دریا را دیده بود و دریا نورد را
پاره‌یی نمك را و طنابی ازکنف را

و من حتی سطرهـایی ازین قبیل را هم به حساب تأثیر الیوت می‌گذارم :

هو هو !
هو ! هو ! سگ‌مادهٔ قبرسی
او نوقت‌که مادرت تو جاوه
با مردای عربی می‌خوابید
توکجا بودی‌که حالا مثه یه شمشیر
برنده‌یی ؟

چراکه به سطرهایی میماند که الیوت و یا پائوند ،گهگاه ، از شعرهای دیگران ، هومر ، ویرژیل ، دانته ، به‌عاریه می‌گیرند و وسط شعرشان برای تشدید تأثیرمی‌کارند .

لحن جیرجیرك نیز مثل آواز « درکمد لباس‌های کهنه» یادآور الیوت است، منتها الیوت چهارکوارتت؛ و طنز ، طنز شاعرانه‌ای‌که الیوت از«لافورك » آمـوخت،اینك در این سردنیا به‌درد این نوجوان

اصفهانی هم خورده است . باوجوداین ، نفیسی ، نه تماماً الیوت‌است ونه شباهتی به‌شاعران ناهشیواریا نیمه‌ناهشیوارجوان دارد . درشعرهای بلندش ، مثل جیرجیرك، یك خصلت ادامه یابنده هست که‌گرچه هنوز خیلی مانده تا به فرم برسد، ولی امیدی است برای‌فرم؛وحقیقت اینکه من از آن دو شعر بلند «درپوست ببر» بیش از سایر شعرها که اغلب شعرهای کوتاه هستند، خوشم می‌آید. تااینجا می‌توان‌گفت که‌مجیدی باهوش است ، مثل بعضی از این به‌اصطلاح موج نویی‌ها نیست کـه یك دفعه چیزهایی می‌گویند از قبیل «ناژژاژخای ماه» واگر بپرسی که چی ؟ می‌گویند همین است که هست ، توضیح هم ندارد . این دو سه مثال را می‌دهم برای حسن ختام تا فرق نفیسی بابرخی از آن‌جوان‌ها معلوم شود . امیدوارم روزی شعر نفیسی را در فرم ببینم :

در آستانهٔ خار بست
گربهٔ خشمگین به خواب رفته است
هم چون رودخانه‌یی
که از فراز آبشار
به پائین در غلتد .
خاموش بازگرد .
اگر چشمی‌ست ، چشم تست .
عشق صورتی پیرگونه دارد
و وحشی‌کولی‌وشی‌ست
که در تمام قلب‌ها جاری‌ست .
چهرهٔ دوزخیت را بیارای !

عشق باز خواهدگشت
و در آندم‌که خوشبخت ،
در اتاق سیل‌گرفته
خوابیده‌ای
تو را رها می‌کند
تا باز ، تمام روز را
در آب بگذرانی .

انتقاد ادبی یعنی چه؟

یك منتقد درجه یك می‌ارزد به ده شاعر درجه دو، گرچه ازنظر خلاقیت ادبی، یك شاعر درجه یك بیشتر ارزش دارد تایك منتقددرجه یك ؛ به‌دلیل آنکه منتقدان وشاعران درجه یك ، قدرت آن‌را دارندکه سلیقه‌های منحط ادبی ، اجتماعی و هنری را از بین ببرند و سلیقه‌های جدید و پرتحرك و شگفت آور را جانشین آنان گردانند؛درحالی کـه شاعران درجه دو یـا سه و از آن بدتر منتقدان درجه دو یا سه قدرت آفرینش سلیقه‌ها و ذوق‌های‌هنری عالی‌تر را ندارند . آنها تا حدودی انگل شاعران و منتقدان درجه یك هستند . در یك دورهٔ‌ادبی، شاعران و منتقدان‌درجه یك حتی به تعداد انگشتان دست نمی‌رسند ،درحالی‌که شاعـران و منتقدان درجه دو و سه ، هرروز از هرگوشهٔ مطبوعات و کتاب‌ها سر درمی‌آورند ووجود انحطاط پذیرخود را اعلام می‌کنند.

با وجود این چنین به نظر می رسد که شاعر ـ خواه درجه یك و خواه درجه دو و سه ـ تقریباً در تمام مراحل و ادوار ادبی در تاریخ وجود دارد، ولی در بعضی از ادوار ادبی در تاریخ، از منتقد ـ خواه درجه یك و خواه درجه دو و سه ـ خبری نیست و در عوض در بعضی از ادوار ادبی در تاریخ، تعداد منتقدان بیش از تعداد شاعران است . به یك معنی می توان گفت که وقوف شعری، از آنجا که وقوفی خلاق و غریزی است، در تمام مراحل تکوین اجتماع وجود دارد، ولی وقوف انتقادی، از آنجاکه در تمام شرایط امری دیالکتیکی است و احتیاج به فلسفی شدن اجتماع دارد ـ فقط در آن دوره از مراحل تکوین اجتماع وجود دارد که جامعه وقوف فلسفی و انتقادی پیدا کرده باشد و جامعه در چه شرایطی وقوف انتقادی پیدا می کند؟

جامعه موقعی وقوف انتقادی پیدا می کند که از دوران رکود تاریخی رهایی یافته، قدم در دوران تاریخ دینامیك گذاشته باشد. منظورم از دوران رکود تاریخی، دورانی است که در آن تمام فعالیت های تاریخی، اجتماعی در سطوح بالاتر و محدود اجتماعی به عمل آید ، بی آنکه این فعالیت های ذهنی و عینی ـ در هر زمینه ـ در سطوح پایین اجتماع عملاً اثر بگذارد و آنها را از نظر فعالیت های ذهنی و عینی، به سوی وقوف و شعور براند ؛ و منظورم از تاریخ دینامیك، تاریخی است که در آن مردم، به نوبهٔ خود ، به کمك روشنفکران و دانشمندان و شاعران خود، هم از نظر ذهنی و هم از نظر عینی ، بالقوه و بالفعل ، در ساختن سرنوشت خود آزادانه دخالت کنند و هر نوع دگرگونی و تغییری را که برای پیشرفت و رستگاری اجتماعی لازم است ، به وجود آورند .

هیچ ملتی دینامیك خوانده نخواهد شد، مگر آنکه عملاً در ساختن خود و ساختن جهان خود دخالت کند و هیچ طبقه ای از طبقات اجتماعی ، دینامیك خوانده نخواهد شد ، مگر آنکه براساس ایدآلهای انسانی ، به پی ریزی پرقوام و بادوام خود همت گمارد . وقوف انتقادی، متعلق به دوران تاریخ دینامیك است، چرا که بدون این وقوف انتقادی نه تاریخ دینامیك می تواند اصالت پیدا کند و نه تاریخ دینامیك می تواند ضامنی برای بقای خود داشته باشد .

وقوف انتقادادبی، درست با قلب اجتماع سروکار دارد. چیزی در حاشیه نیست. باتمام مسائل اجتماعی، هنری و تاریخی سروکار دارد؛ و وقوف انتقادی، احتیاج کامل به مخاطب اجتماعی دارد ، چرا که اگر این وقوف، فقط ازطرف منتقدان نشان داده شود وازمخاطب اجتماعی منتقد خبری نباشد، درمسائل مربوط به فهم انسانی، نوعی رکود ایجاد خواهدشد، چرا که منتقد، سازندهٔ انتقاد است واجتماع بایدمصرف کنندهٔ انتقاد باشد .

این یك معاملهٔ پاپاپای، یك دادوستد ویك عرضه وتقاضای عادلانه است. اگر انتقاد ادبی فقط درسطوح بالاتر اجتماع، وتنها بین روشنفکران صورت بگیرد و به توده های مردم ـ مخاطبان واقعی انتقاد ـ دسترسی نداشته باشد ، دچار تورم خواهد شد ـ درسطوح بالاتر ـ و اجتماع در سطوح پایین تر، به دلیل عدم وجود این وقوف، دچار ورشکستگی خواهد شد، اجتماع به سوی ناخودآگاهی رانده خواهدشد. در واقع، به قول «مارکوزه»، اجتماع، تبدیل به جامعهٔ بی انتقاد خواهد شد. در یك محیط ادبی که ازصدای انتقاد خبری نباشد و همه با همه چیزموافق باشند، با

بایددرشعورمردم تردیدکرد که به‌راحتی‌همه چیز را پذیرفته‌اند و یا باید پذیرفت که‌اجتماع‌دچاریك‌موقعیت‌قرون‌وسطایی‌شده وخفقان برارکانش حاکم گردیده‌است؛ چراکه‌صدای‌نه، صدای مخالف وشنیده شدن این صدای مخالف به وسیلهٔ تشنگان به‌مخالفت، خود روزنهٔ امیدی است، پایگاهی است که از آنجا می‌توان به‌سوی فضاهای دیگرحرکت کرد.

گفتیم که وقوف انتقاد ادبی و هنری به دو عامل، در دو سوی انتقاد احتیاج دارد. یکی سازندهٔ انتقاد ودیگری مصرف‌کنندهٔ انتقاد. سازندهٔانتقاد، بدون شك درهراجتماعی روشنفکران هستند ومصرف‌کنندهٔ انتقاد، بدون تردید، اجتماع. وجامعهٔ آزاد، جامعه‌ای است که تمام‌وسائل پخش‌افکاروعقاید را دراختیارروشنفکران بگذاردتامصرف‌کنندگان انتقادادبی بتوانند با سازندگان‌آن آزادانه وبدون مزاحمت، ارتباط برقرارکنند.

حرف و سخن‌هایی با شاعری نه‌چندان مبتدی

سه رابطه در شعر و شاعری

شاعری که می‌تواند شعرخوب بگوید، حق نداردکه شعر بد بگوید. و اگر اصرار بکند و شعر بد بگوید، حقاً که هم به خود بد کرده هم به‌شعر و هم به‌خوانندگان شعر، چراکه شعر بد، در سه‌نوع رابطه‌ایجاد اختلال می‌کند،هماهنگی‌ها را به‌عدم توازن، به‌بی‌آهنگی بدل می‌کند و یك‌نوع بی‌منطقی در روابط سه‌گانهٔ شعروشاعری ایجاد می‌کند.

منتقد شعر می‌تواند در مورد رابطهٔ اول،از شاعری که هم‌شاعری

استبد و هم‌شاعری‌است خوب، بپرسدکه رابطهٔ تو باآن‌خود درونی موجود درشعرهایت(خودخویش+شاعر)چه نوع‌رابطه‌ای‌است‌که تو درآن واحد هم‌شاعرخوبی هستی و هم شاعری‌بد؟

منتقدشعر می‌تواند در مورد رابطهٔ دوم، ازشاعری‌که هم‌شاعری است بد و هم شاعری است خوب، بپرسدکه رابطهٔ تو باشعرخود و با شعرموجود در اطراف خود (شعر + شاعر) چه نوع رابطه‌ای‌است که تو درآن واحد هم شعرخوب داری و هم‌شعر بد؟

ومنتقدشعر می‌تواند درمورد رابطهٔ سوم،ازشاعری‌که هم‌شاعری است بد و هم‌شاعری‌است خوب، بپرسدکه‌رابطهٔ تو باخوانندگان شعر (خوانندگان شعر + شعر)کـه به نوبهٔ خود می‌توانند هم خوانندگان خوب شعر باشند وهم‌خوانندگان‌بد شعر، چه نوع رابطه‌ای‌است‌که تو هم‌به‌آنها شعرخوب تحویل می‌دهی وهم شعر بد، یعنی یك بار با آنها به‌عنوان خوانندگان شعر بد روبرو می‌شوی و یك بار هـم به‌عنوان خوانندگان شعر خـوب؟

اختلال‌این‌سه‌رابطه، موقعی‌معلوم می‌شود ویا به یك معنی‌اختلال این‌سه نوع رابطه، برای منتقد شعر(که می‌تواند به‌نوبهٔ خود منتقدشعر بد و یا منتقد شعر خوب باشد) در مورد یك شاعر، موقعی مطرح می‌شود،که شاعر، استعدادی اگر نه کامل ، بلکه دست‌کم کافی، برای شعر گفتن‌داشته باشد، ولی هنوز مراحل خامی، نوجوانی شاعرانـه، و عدم تسلط برواژه‌های زبان را، به‌طور کامل ، و یـا برای همیشه، پشت سر نگذاشته باشد؛ دریك سطر، مصرع،عبارت و یـا بیت به‌خود و بـه‌آن

جوهر شعری موجود در حضور خود رسیده باشد و در سطر ومصرع و عبارت و یا بیت دیگر، آنچنان در هم و آشفته وحتی‌گاهی «پرت» باشدکه خوانندهٔ شعر و منتقد شعر را دچـار اعجابی درهم وآشفته و البته «پرت» بکند.

و فرهاد شیبانی ، واقعاً در چنین مرحله‌ای ازشعر وشاعری قرار دارد. یعنی استعدادی،اگر نه بزرگ وکامل‌واعجاب‌انگیز ، دست‌کم متوسط ،بـرای‌شاعـری دارد و به نسبت همان استعداد متوسط تبحری متوسط بروازه‌ها دارد، ولی هنوز،گهگاه، آنچنان غرق درشعر دیگران است وگاهی شعرش نه«تر» بلکه‌آنچنان «خیس» و سوزناك و رمانتیك است کـه منتقد شعر تعجب می‌کندکـه چرا این شاعر ، حتی در سطح متوسط، دچار تزلزل و تشتت است و چرا با یك پرش واقعی، تکلیف خود را یکسره روشن نمی‌کند و استعداد متوسط خودرا، به‌طور کامل به‌کار نمی‌گیرد؟

این جرم است، جرمی است به‌نوبهٔ خود بزرگ در همان‌سطح متوسط‌که فرهاد شیبانی گاهی سطرهایی واقعاً درخشان در همان‌سطح متوسط،تحویل بدهد وبعد در سطرهای بعد، ازآن سطح متوسط فروتر بخزد و در احساساتی شدن‌های عاطل و باطل وخالی ازروحیهٔ شاعری غرق‌گردد و شعر تا حدی پرت ، ومی‌بخشید ، «لوس» ، تحویل دهد . شاعری‌که می‌تواند بگوید :

پنداشتم‌که آینه مردابی است

ویا می‌تواندبگوید:

بامن حکایت از گذرآهوان مدار
آن دشت‌های سبزقبا بردوش
در خاطرم صحاری سوزان است

ویا می‌تواند بگوید :

گو! داربست نور برافرازند
کان سرو تابناك‌گذر دارد

ویا می‌تواند بگوید:

این آسیاب‌کهنه
تا کی به آب تفرقه خواهدگشت ؟

نباید از این سطح تصویرسازی عـاطفی نسبتاً دقیق و در سطح خود درخشان فروتر بخزد و سر از بی‌دقتی‌های عاطفی،احساساتـی‌ـ شدن های خیس و بچگـانه درآورد . کسی که می‌گوید: « فواره برج بابل ماهی است» ، که واقعاً سطری است زیبا، نباید بگوید :

بی‌تابی ما راعصاها تکیه‌گاهی نیست
ما را به پشت روروئك هامان قراری‌ده

و نباید بگوید :

هزارپـای ترن
چابکانـه
کوچید

و نباید بگوید:

آه
می‌شود آیـا ؟
می‌شود آیا که تو برسینه بنشانی گل داودی قرمز
و دوباره سوی من آیی
من فلوت اشتیاقم را پراز آوازهای بوسه
خواهم کرد

و نباید اکثرآن شعرهایی راکه در وزن‌های ساده (تکرارفعولن، فعلاتن ، مفاعلن،مستفعلن) گفته است، اصلاً گفته باشد و نباید اجـازه داده باشد کـه شعرش عرصهٔ جدال تأثیرهایی از رویـایی ، سپهری و اخوان باشد و نباید بازبان رفتاری بکندکه خواننده‌گمان کند شاعـر تصورش از سبك شعر، ایـن است کـه ترکیبات نابهنجار و مضحکی چون « برگ فرا خواندهٔ دوست » ، «باد آهوانه»، «خاکباد تیرگی » ، «سیاه چارگی» ، « عشق‌گزاران جهان»، « راحت شب‌های فراخواندهٔ ـ عشق» ، «هم مدارائی تو» ، «زین بدآوازی آوازگران»، «خبری از به تو عاشق بودن»، «این سوگلی پناه ملالت» و «من یکا یك برگهایم را» در شعرش جابه‌جا بکارد و بگذرد، چراکه او می‌تواند بـه‌سادگی‌همین سه سطری که درپایین نقل می‌کنم ، تـوسل جوید و تعداد زیـادی از سطرهای دیگر را نیزکه استعداد این نوع سادگی را دارند، نـرم‌تر و و دست‌آموزتر و بی‌پیرایه‌تر،تحویل دهد:

هوا به‌صافی‌اشك زلال مادر بود
زمان به‌تندی قلب چکاوکان می‌زد
و غم به‌هیأت چشمان من درآمده بـود .

و امـا پیشنهادهای من برای رهایی شیبانـی از بعضی از این بن‌بست‌ها :

۱ـ از آنجاکه هیچکدام ازشعرهایت یکپارچگی درونی‌ندارد، توجه‌کن: الف ـ به شکل‌درونی یك بیت فارسی که چگونه در آن یك تصویر ، کمال واقعی، کمال ذهنی و عینی توأمان، پیدا می‌کند (شعر منوچهری، حافظ ، سعدی) ؛ ب ـ به‌شکل درونی یـك رباعی و ببین چگونه سه مصرع اول باهم به‌رقص برمی‌خیزند و شاعر مشت عاطفی یا فکری خودرا در مصرع آخر باز می‌کند (رباعی‌های خیام، حافظ ، مولوی)؛ج ـ به‌ایجاز در مصرع دوم بیت‌های شاعران مکتب هندی و ببین چگونه یك اندیشهٔ فلسفی یا یك تصویر عاطفی ، درچندکلمهٔ‌درهم فشرده ، به صورت مینیاتوری ارائه می‌شود ؛ د ـ به‌آرمونی شعرهای کوتاه نیما و یکی‌دو تن از شاعران معاصر دیگر. اگر دقت‌کنی،بااینها به‌فرم درونی واقعی دست‌می‌یابی.

۲ ـ این‌قدر جدی و غمگین مباش ، این‌قدر جدی و خیس و اشك‌آلوده مباش. یاد بگیر که چگونه باید غم و اندوه ودرد را شخصاً تجربه‌کنی ، ولی شخصاً به‌صورت خام پس ندهی . بگذار درد،درونی تو بشود ، تو درد را حس کن ، احساساتی نشو،حس کـن و نتیجهٔ حسیت خودرا به‌صورت تصویری‌که حتی غیرشخصی بـاشد و قدرت تعمیم داشته باشد ، بیان‌کن. برای این‌کارتأثیر مشیری، اخوان، رویائی و سپهری را در خود خفه‌کن ، چرا که متأثر شدن ازآن دوتـای اولی حسیت تو را کور می‌کند، گرچه ممکن است اخوان حس زبانی‌قوی

خودرا به‌کسی القا کند ، ولی بدان‌که زبان اورا دیگر برای شعرحال و آینده نمی‌توان به‌کار برد.از اخوان فقط یاد بگیرکه حس‌زبانی قوی داشته باشی، ولی حس زبانی‌ای که مال تو باشد نه مال اخوان. رویائی را هم رها کن ، ذهنیتش ذهنیت تو نیست. به‌درد دیگران شاید بخورد، به‌درد تو اما هیچ نمی‌خورد. یك‌دفعه می‌بینی که مثل فرفره دور خودت می‌چرخی وهیچ اتفاقی‌هم نمی‌افتد . شعر سپهری، جدا ازتصویرسازی و ذهنیت عارفانه‌اش سست است، ازآن فعلاتن‌های بندتنبانی،می‌توان پنجاه‌تایش را در یك‌روز ساخت.

احساس‌هایت‌را به‌شکل خام عرضه نکن.کیست که درتنهایی گریه نکرده باشد؟کیست که‌درکنارش‌زنی ننشسته باشد؟کیست که ازکنارش‌زنی نرفته باشد؟کیست که غم تمام وجودش را فرا نگرفته باشد ؟ ولی‌این‌ها به‌تنهایی شعر نیستند . شعر از اینها آغاز می‌شود ، ولی پس‌از آغاز در خود سیر می‌کند ، واقعیت خودرا خودش پیدا می‌کند ، ولی همیشه متکی به وسعت تجربه و دیدی است که انسان از زندگی دارد. نگذار غم، چشمت را نابینا کند، غم اگر داری،ازآن سلاحی بساز برای بهتر دیدن.عقده‌های کوچك اگر داری، همه را یك‌جا غورت بده؛اگرعقدهٔ بزرگی داری، عقده‌ای که نتوان نابودش کرد، آن را بشناس، ولی‌هرگز نگذار وزنش ازسنگینی وجود توسنگین‌تر باشد که خرد و نـابودت کند.حداقل با اومساوی باش، چه شعرهای خوبی کـه از تساوی انسان باعقدهٔ بزرگش بوجودآمده است و هنوز هم به‌وجود می‌آید.

۳ـ غزل‌گفتن را رها کن. بلدنیستی.شاید بعدها بدانی که‌چرا بلد

نیستی و یا شاید بعد ها بلد باشی . ولی حالا بلـد نیستی،اگر شعر را غزل‌وار شروع می کنی ، دیگر به‌کلی غزل‌وار ادامـه نده. در حالات جدیدغرق‌شو. سایه روشن جدید عواطف انسانی را بشناس و به‌وسیلهٔ آنهااز شعرت حمایت‌کن . هنوز از زبان می‌ترسی. در کلمات غـرق شو . بـا آنهـا ور برو . رنگ و بو و حالات مختلف آنهـا را در موقعیت های مختلف ، بفهم . آنها راکنار هم ، روبروی هـم ، بالا و پایین هـم بگذار و به ترکیبات هجـایی کلمات توجه‌کن . در شعـر شاعران خوب معاصر توجه‌کن وببین چگونه مصرع‌سازی می کنند ، مصرعی کـه گاهی یکی دو کلمه بیشتر نیست وگاهی حتی هفت هشت سطر است و مرکب از سی چهل کلمه ، منتهامتشکل در فـرم و به‌دور تصویر یا تصاویری چرخـان. تنهـا برالهام تکیه‌نکن. شعر یك هنـر است و هنر خود یك نوع فن متعالی است وقسمت‌اعظم این فن،اگر البته استعداد ذاتی اولیه را داشته باشی ـ که داری ـ آموختنی است . زبان دریایی‌است کـه اگر انسان خود را در آن به‌قصد غـرق شدن، رها نکند ، شناکردن از میـان موج‌های آن را یـاد نمی‌گیرد .کسی که به قصد غرق شدن خودرا در آب رها می کند، واقعاًمی‌خواهد رها شود ، ولی کسی که در همان هنگامهٔ رهایی ، شنا یاد می‌گیرد، رهایی را کنترل می کنـد، و شعـر، فرم شعـر،کنترل رهـایی است و همین کنترل ، یاد گرفتنی است و یادگرفتن ، کاری است تدریجی .به‌سپیده بمان که بتدریج فرا می‌رسد و همه‌جا را در بر می‌گیرد، ولـی طوری فـرا می رسد کـه انگار به ناگهان فـرا رسیده است و شعر زاییـدهٔ

اصطکاك آن‌حالت ناگهانی‌است، با آن‌حالت تدریجی،چرا که هر شعری، هم‌بتدریج‌ساخته می‌شود وهم ناگهان ، ولی‌طوری زنده به‌نظرمی آید که انگار فقط ناگهان ساخته شده‌است .

شعر حقوقی

شعر خوب، از نظر من شعری نیست که مرا فقط به‌تماشای اشیا ببرد، ویا مرا ببرد به‌تماشای کلمات، ویا به‌تماشای استحالهٔ استعاری اشیا از طریق کلمات در اندیشه و احساس شاعر، ویاحتی درروح شاعر. شعرخوب از نظر من شعری است که علاوه بر برانگیختن حس این تماشاها در من، در برابر من، درکمالی ادامه یابنده تا بی‌نهایت، بایستد، بماند، نگذرد، بلکه در برابر چشم درون من، مثل تصویری دائمی از نهاد من،

از درون من، بایستد وبه‌من‌از ایستادن، از ماندن،از نگذشتن‌خود،خبر دهد، از هرگوشه‌ای‌که بنگرمش (ازبالا، پایین، روبرو ، پشت‌سر، بیخ گوش واز پهلوی چپ یا راست) به‌من کمال خود را عرضه کند وبه‌من بگوید من آن‌چیزی‌هستم که کمالم‌رادرافق‌دیدتو، تاآنجاکه تومی‌توانی بنگری ومادام که‌توهستی و می‌توانی‌شعور داشته باشی،گسترش‌خواهم داد و هرقدر که تو وسعت نظر، وعمق بینایی پیدا کنی، من‌اعماق وبلندی‌ها وپهناهایم‌رابیشتربه‌رخت خواهم کشید. وسیع شو، تاوسعت مرا بهتر درك کنی. بزرگ‌شو، تا بزرگی مرا بهتر دریابی. عمیق شوتا بدانی که عمق من بی‌انتهاست. شعرخوب، از نظر من شعری است که روبرویم مثل یك‌قطعه موسیقی زیباکه‌ناگهان‌جسمانیت یك‌مجسمهٔ عینی را پیداکرده باشد، بایستد. شعر خوب‌درنظر من، شعری است که‌چشم مرا، چشم درون مرا،با عینیت شکل خود، پر کند ، چارچوبی برای بینایی درون‌من باشد وروح مرا درشکل خودقاب بگیرد ومرا درخود، در میان شکلی ازاشکال و یا تمامیت شکل خود،ادامه دهد تا من‌بتوانم آن را تجربهٔ بزرگ روحی خود به‌شمار آورم، تا من نتوانم ازآن بگریزم، راه فرار ازآن نداشته باشم، همیشه به‌وسیلهٔ آن تسخیر شوم ، هم درآن نفس بکشم وهم بدان تسلیم گردم؛ شعر خوب شعری است که من هرگز ازآن رهایی نداشته باشم.مثل‌عشق‌باشدکه‌هم‌محدودم‌کند وهم آنچنان در شیفتگی رها و آزادم‌کند که من درحضورآن به خود ببالم. شعر خوب شعری است که بر آن تشکلی آزاد وپایدار، تشکلی ایستا و در روبرو، حاکم‌باشد.

وشعر حقوقی، چنین شعری نیست وبه‌همین دلیل‌شعر حقوقی ، شعر خوبی نیست؛ شعری‌است ضعیف و سرسری، نه‌به اعتبارمحتوای شعر، ونه حتی به‌اعتبار وزن‌که‌گاهی حتی به‌مراتب بهتر از خوب هم هست. بلکه به‌علت فرار دائمی ایماژها از برابر چشم درون، نبودن فرم درون، رها شدن‌کلمات واشیا درباد وپی‌شدن‌آنها به‌وسیلهٔ‌توفانی که بی‌شکلی شعربه‌پاکرده است. شعرحقوقی، جز در موارد بسیار نادر، شکل درونی ندارد،مثل‌اینست‌که شاعر، سرش را دورگردنش‌به‌گردش درآورده، و در حین آن گردش مدام،چشمهایش را هم بازنگهداشته است.به‌همین‌دلیل‌چراغ‌ها، ساختمان‌ها، مغازه‌ها وحتی نوك دماغش و سنگینی‌سرش دچار دوارشده‌اند،وتنهاهارمونی‌ای،که می‌توان‌درشعرش دید، هارمونی‌این دوار دائمی‌است؛ ازجسمانیت‌ذهنی‌وعینی هارمونی خبری نیست.به‌همین دلیل شعرش در روبرو باآدم خلوت نمی‌کند، از کنارگوش‌ها، زیربغل‌ها ولای پاهای‌آدم رد می‌شود ومی‌رود،نمی‌ماند، نمی‌ایستد، حتی تسکین هم نمی‌دهد، تشنگی را هم فرو نمی نشاند ، غم برغم خواننده هم‌نمی‌افزاید، می‌رود مثل بادبادکی هوایی که‌نخش از دست بچهٔ دستپاچه در رفته‌باشد، وناگهان درجایی ازصفحه‌می‌ایستد، بدون‌آنکه روبروی تو ایستاده باشد ، بدون آنکه انجامش از فرجام‌شکل حکایت کرده باشد. به‌دلیل اینکه شعرحقوقی کوششی است نافرجام: اگرکوتاه باشد، اغلب‌جنینی است سقط شده، واگر بلندباشد اعجوبه‌ای است هزارسر. مثالی از شعرهای کوتاه می‌دهم ودر مورد شعرهای بلند مراجعه‌کنید به شعرهای بلند دوکتاب «زوایا ومدارات»

و «فصل‌های زمستانی» که من دوسه بار برای نوشتن این یادداشت‌ها مرور کرده‌ام. این شعر کوتاه‌را، عیناً نقل می‌کنم از «فصل‌های‌زمستانی» که شعرهای چهل وپنج تا چهل وهفت درآن جمع‌آوری شده است :

ومرگ
از ارتفاع شام
فرو
افتاد
وروز را درآبجو دیدند
وناگهان تمام زمین را
در ته‌نشینی نمک‌آبجو...
(که آرام آرام می نشست)

وقتی‌که آبجوها
ازپا نشسته بودند
ناگاه مست مست‌ترین برخاست
بامیترال تنگ
وسایهٔ تفنگ
(که می‌لرزید)
واز تمام بیست وشش‌سال انفجار
فرو
ریخت

گاهی‌که در مکاشفه، خیام
از پلهٔ
محاسبه
می‌افتد
پیداست
کز پلهٔ
محاسبه
می‌افتم
اینک جزیره‌یی‌که در آفاقی از شراب نشسته است.

وقتی شراب تلخ، نهنگی...
وباد بی‌قرار، عصایی بود
در قبور نور
در طول سایهٔ خود تکه تکه‌گشت...
وشعر
از برفهای‌کاغذ شب بگذشت
ومردگان نادره درگور نورخندیدند.
ای مرگ را به‌رقص تماشا نشسته‌ها
وقتی شراب تلخ.
نهنگی‌گشت،
آیا زمان، زمان تکلم بود؟!

وقتی شراب تلخ نهنگی گشت،
در ظهرهای برگی پائیز
در شام‌های مرگی آبان

این شعرمنظوم هست ولی‌موزون نیست،به‌این معنی که شعر،نظم ظاهری براساس‌انعطاف‌های مفعول فاعلات‌مفاعیل فاعلات دارد،ولی هارمونی درونی ندارد؛ یعنی ارتباطی شکلی ، از نظر تکوین تصاویر بین عناصر درونی شعر (سمبل‌ها، استعاره‌ها وغیره) ایجاد نشده است. چه‌ارتباطی هست بین مرگ، آبجوها، نهنگ شراب، خیام ، تنگ ، زمان مرگ و شام‌های مرگی آبان؟ چطورباید ما اشاره‌های(پراکنده)، شعر را دریابیم؟ چه‌کلیدی در دست است تاخود شعر، بدون تفسیری از طرف خودشاعر، به‌صورتی مثلاً منثور، به نوبهٔ خود به‌عنوان‌شعر، کافی وکامل باشد. هرتصویری وهربندی از این شعر سازی است برای خودکه آهنگی‌جداگانه از آن شنیده می‌شود. حقوقی ضعف‌وناتوانی خود را در ارکستراسیون تصاویر، تقریباً درتمام شعرهایش نشان‌می ـ دهد. حقوقی درس «آرمونی» نیمارا به‌کلی ناشنیده‌گرفته،درنتیجه‌شعر سست وضعیف تحویل داده است. به‌همین دلیل شعرحقوقی، سخت خسته‌کننده است، به‌ویژه در شعرهای بلند،که هیچکدام حتی ازتوفیق نسبی هم برخوردار نیستند. چراکه حقوقی، کلمات راپشت‌سریکدیگر قطار می‌کند،بی‌آنکه بداند کلمه خود نمایندهٔ نوعی زندگی است‌وباید انطباق و تطبیقی بین زندگی کلمه و خود زندگی به وجود بیاید و باید آشتی کامل بین اجزای شعر صورت بگیرد، باید تعادل کامل بین عناصر

مثبت ومنفی برقرار گردد، باید آن نهنگ، نقش خودرا درمقابل‌تکلم‌و شعر وبرف‌های‌کاغذ شب روشن کند وگرنه شعر، فقط سمبول‌یك‌تشتت همه‌جانبهٔ کلامی خواهد بود وخواننده‌را به‌سوی وقوف وشعورهنری، عاطفی، فلسفی ویا روشنفکرانه نخواهد راند.

حقوقی‌خاصیت القائی شعر راازآن‌گرفته است ودر نتیجه‌ازشعر سلب معنا وفرم درونی‌شده. یعنی شعر حقوقی بیشتر به‌یك جـان کندن پایان‌ناپذیر در حال فرار می‌ماند. بندرت اتفاق می‌افتد که شعر به یك نقطهٔ ختام‌منطقی از نظر شعری‌برسد، شعرش مثل‌آهنگ خسته‌کننده‌ای است‌که درهرصفحه، بدون آن‌که به‌جایی برسد، تکرار می‌شود.تازگی در شعرش هست، ولی این تازگی آنچنان پراکنده وبی‌نظم ارائه‌می‌ـ شود، که خواننده بدان وقوف پیدا نمی‌کند. این تـازگی حتی طوری نیست‌که‌لااقل‌خواننده دچار اعجاب شود وشاید از طریق همین‌اعجاب به درك لذت شاعرانه نائل‌شود. شعرباید آنچنان قدرت داشته باشدکه خواننده بتواند درذهن خود بدان فرم بدهد. شعر حقوقی فاقدقابلیت انتقال از شاعر به‌خواننده است وحقوقی جز در موارد بسیار نـاچیز، در مقابل فرم از خود مسئولیتی نشان نمی‌دهد.کلمات آنچنان اورا در هاله‌ای از مستی وناهشیواری غرق می‌کنندکه اوشعر و ماهیت اساسی شعر را رها می‌کندومی‌چسبد به‌آن شیفتگی ناچیز به‌کلمات محدودی که می‌توانند شاعرانه نامیده شوند. یعنی حقوقی‌عاشق کلمات‌شاعرانه است. محدودیت حوزهٔ لغویش نیز از همین جاست: اغلب کلماتی‌از شعرش سردرمی‌آورند که درخارج از شعر نیز هوایی شاعرانه برآنها

حاکم باشد. حقوقی اغلب به‌وسیلهٔ خود کلمه دگرگون می‌شود، به‌وسیلهٔ صدا و وزن و ظرفیت شیفتگی نهفته در کلمه، دچار هیجان مـی شود، زندگی واقعی کلمه، یعنی یك یا چندین معنای آن وظرفیت‌های استعاری و تمثیلی آن، و کمکی که کلمه می‌تواند به‌مفهوم پیدا کردن کلمات استعاری و تصویری دیگر بکند، اغلب نادیده گرفته شده . وشاید بـه همین دلیل است که شعر حقوقی، باوجود پراکندگی نابسامانش، سخت هم‌درخود فرو رفته وبسته است، مثل مشت محکم و آهنینـی است که نمی ـ خواهد خود را به‌خواننده بروز بدهد، می‌خواهد آنقدر در خـود فرو بماند که دق مرگ بشود، می‌خواهد زنگ بزند، ولی باز نشود.

دیگر این که حقوقی، من غیرمستقیم ادعا کرده است که در کتاب دوم، یعنی فصل‌های زمستانی به‌استقلال رسیده است. درحالیکه حقوقی در کتاب دوم، تأثیر آزاد را به‌جان پذیراتر شده‌است و آزاد تقریباً از صدی نود شعرهایش سرك می کشد. منتها چیزی که آزاد می‌داند و نشان می‌دهد، حقوقی نمی‌داند و نشان هم نمی‌دهد. آزاد می‌داند که یك شعر را کی شروع کند و کی تمام کند، یعنی ابتدا وانتهای فرم یك شعر را در هاله‌ای از منطقی که فقط آن شعر بخصوص می‌پذیرد و دیگر شعرهـا نمی‌پذیرند، ارائه می‌دهد. این را من شعور برفرم می‌دانم . این شعور را حقوقی خیلی کم نشان می‌دهد. درست است که حقوقی ازنظر کلمه بیشترخود را به‌خطر می‌اندازد تا آزاد، واین خود ممکن است موجبات بی‌شکلی، یابدشکلی را فراهم کرده باشد. ولی درشعرهایی که او خود را چندان به‌خطر نمی‌اندازد، باید فرم، فرم درونی، وجـود داشته بـاشد

وچون وجود ندارد، شعرخام است، هنوز نرسیده. مثل میوهٔ گنده‌ایست که درعین حال کال وخام باشد . علاوه بر تأثیر شعرهای آزاد ، فروغ فرخزاد ورؤیائی، تأثیرهایی از دیگران هم دیدم که به‌اشاره بگویم و بگذرم. تأثیر نیستانی راازنظر لحن‌وبیان‌وجمله‌بندی در شعر «بیهودگی. توگوئی...!» کامل دیدم وشما هم‌ببینید:

بیهودگی،
(توگوئی)
پیراهنی شده‌ست.
تنها، مگر به‌شام،
که در شام
آرام،
تا به‌منزل شب،
جام خواب را،
نوشم.
(مگر که راه برم ـــ
ـــ تا فراموشی)
بیهودگی،
(توگوئی)
پیراهنی شده است.

وتأثیر شاملو را جابه‌جا دربعضی جاها، و به ویژه تأثیر «مرگ ناصری» شاملو را در «مردان بازگشت» از «فصل‌های زمستانی» ، آنجا که در پایان شعر می‌گوید :

آفاق، ازغبار تهی‌گشت
خورشید
ازکرانهٔ ابر
آویخت
مردان بازگشت
(باسایه‌های مات دراز آیان)
از تپهٔ بلند
سرازیر
آمدند

من تمام سطرها وعباراتی راکه از نوع «مرگ پرنده بودکه برشانهٔ نسیم‌گذر داشت»، باشند، تحت تأثیر آزاد می‌دانم‌و سطرهایی راکه ازنوع «این کیست‌کیست‌کیست که از روی برگ‌های‌خزان رفته شده؟» را تحت تأثیر فروغ ، ویا تحت تأثیر مشترك فروغ و آزاد؛و حقوقی اصولاً درتجربه‌های وزنی ، خطابی، سئوالی وتصویری فروغ و آزاد وگهگاه سپهری غرق است وبی‌آنکه هنوز از این نقطه‌نظرها، خود پایگاهی خصوصی پیداکرده باشد، از سکوی تجربه‌های شعری آنها، حرکت‌خودرا شروع می‌کند. البته بیشترین سهم در تأثیرپذیری حقوقی از دیگران، ازآن‌آزاداست ومن نمی‌گویم که این عیب‌بزرگی است، چراکه تأثیرپذیری فی‌نفسه،عیب بزرگی نیست، ولی آنچه‌واقعاً مهم است این است‌که بدانیم بالاخره، شاعر ، قدرت خود را در راه رهایی از این‌تأثیرپذیری از شعر یك شاعر دیگر، کی‌نشان خواهدداد؟ چرا که شاعر باید همیشه به‌استقلال شخصی خود ازنظرکلام و لحن

بیان بیندیشد و باید به اشیایی که در روبروی خودگذاشته است به‌دقت بنگرد. حقوقی به‌دقت نمی‌نگرد، کلمه را به سطح شیء ـ انگار ـ می‌ساید ورد می‌شود، مثل نسیم از روی اشیا رد می‌شود، درحالیکه باید مثل‌سیل جاری‌گردد واشیا را هم باخود ببرد، یعنی آنها راقسمتی از ماهیت وجودی شعر خود بکند تا شعرش عینیت لازم آن خصیصهٔ در روبرو ماندن راکه لازمهٔ هر شعر خوب است پیداکند.

این حرف حقوقی، گرچه به‌پند وامثال حکما وبزرگان می‌ماند، ولی‌شاید درست باشدکه باید « برای شاعر ماندن، مرگ را سایه به سایه خود احساس‌کرد»، ولی فقط یك‌آدم زنده، یك‌آدم واقعاً شیفتهٔ زندگی، آدمی‌که عینیت زندگی را در برابر خود می‌بیند و به ازدست دادن اینهمه عینیت فکر می‌کند، می‌تواند مرگ را سایه به سایهٔ خود احساس‌کند، چراکه این نه مردگان بلکه زندگان هستند که مرگ را سایه به‌سایهٔ‌خود احساس می‌کنند. پس حقوقی برای شاعرشدن،یاشاعر ماندن،باید زندگی، یعنی آن شیء بزرگ وعظیم دائمی راکه مرگ، سایه به سایهٔ آن قرارگرفته است، در برابر خود بگذارد وبدان بنگرد وبه عینیت،هم ازنظر محتوا وهم از نظرشکل،دست‌یابد، چرا که این واقعاً بزرگترین نقص‌کاراوست وگرنه‌گاهی‌تسلطش برکلام،کافی‌است، وزن را در همه حال خوب بسط می‌دهد و مهار می‌کند،گاهی بعضی از سطرهایش رعنایی وشیوایی شگفت‌انگیزی پیدا می‌کند که شاید از همین‌جاها می‌توان شروع‌کرد، به‌دلیل اینکه در این‌سطرها فرم درونی و بیرونی و محتوا ، انطباقی غیرقابل‌تفکیك با یکدیگر پیدا می‌کنند

که بایدکل یك شعر پیداکرده باشد. چند سطری از آن سطرهای شیوا ورعنا و شکیل را می‌دهم وسروته این مقوله را هم می‌آورم:

آیا سپیده، سایهٔ او بود کزنهایت شب آویخت؟

آیا سپیده، سایهٔ او بود؟
وهاله، هالهٔ روحانی تو بودکه در خلوت
همیشه هفتاد ساله می‌آمد
مسیح هودج افلاك،
ماه پرده‌نشین
عروس سرمدی باغهای نیلوفر...
وگیسوان تو درگردباد شب پیداست
تمام شب.
در شهر
صدای مضطرب آفتاب می‌آمد

بعضی از این سطرها، آنقدر فرم دارند که می‌توان آنها را از روی کاغذ بلندکرد، عمودی نگهشان داشت و تماشاشان کرد.

نگرشی انتقادی به ادبیات معاصر ایران

۱

در سال‌های گذشته ، به ادبیات معاصر فارسی از دیدگاههای مختلف هنری، فلسفی، اجتماعی وسیاسی، نگریسته، کوشیده‌ام تاآنجا که امکان‌دارد ارزش‌های سازنده، انسانی‌وهنری آن‌را روشن کنم. تأکید، البته، بیشتر برشعر بوده ، چراکه اصیل‌ترین هنر این سرزمین است و در آینده نیز تأکید باز بیشتر برشعر خواهد بود ، چراکه شعر ایران نه‌فقط گذشته‌ای درخشان دارد و حالی نسبتاً پر رونق ، قراین نشان می‌دهد که آیندهٔ زبان فارسی هم بدون شعر درخشان نخواهد بود. این سرشت وسرنوشت بسیاری از زبان‌های شاعرانه دنیا بوده است‌وچنین به‌نظرمی‌رسدکه‌درآینده نیزچنین خواهد بود. زبان‌های چینی‌و ژاپنی، هندی وفارسی ، عربی، فرانسه و انگلیسی و ایتالیائی و یونانی‌قدیم و جدیدولاتین‌قدیم، زبان‌های‌شعر بشر هستند. در زبان‌های دیگر جهان، ازنظرشعری نوعی جیره‌خواری ازاین زبان‌های شعری دیده می‌شودو

دیوارشان در برابر دیـوار زبان‌های بزرگ شعرجهان کـوتاه است . شعر روس ، در برابر شعر فارسی، صد قـافله عقب است . شعر ترك ، گرچـه کوشیده خـود را ازنفـوذ مستقیم شعرپارسی وتازی رهـا کند و بارقه‌هایی دلنشین در وجود ناظم حکمت و « فاضل حسنو داغلارجا » داده است، ولی‌این بپاخاستن‌ها دیواری‌است کاهگلی در مقابل دیوار چین شعرفارسی. اسپانیا فاقد حافظ و دانته وشکسپیراست . گوته‌آلمانی است، ولی سخت تنهاست. «هولدرلین» مظلوم و تغزلی و نیمه فلسفی ونیمه اساطیری‌از ارواح اقلیت‌است؛ جاذبهٔ جهانی وجامعیتی همه جا- گستر ندارد . شاید «ریلکه» یکی‌از شاعران بزرگ قـرن بیستم جهان باشد ، ولی روحش سخت فرانسوی است و بیش از آن‌کـه از سنت گوته استفاده‌کند، از «بودلر» ، «مالارمـه» ، «رمبو» و اعقابشان سود جسته است. وشعر آلمانی قرن بیستم، شعری است محدود ، در خود فرو رفته و درون بین، و این اگرتاحدودی مربوط به عناصر اجتماعی باشد، تا حدود بیشتری مربوط به ذات زبان است‌که شعر را در اوج ، (اوج اوج‌ها را ـ می‌گویم) نمی‌پروراند ودرعوض در منطق و استدلال و صغری‌کبری و دیالکتیك و فلسفه ونثر فلسفی جاری می‌شود وروح آلمانی، لذت هنری خـود را، در اوج، در فـرم تقطیر شدهٔ مـوسیقی می‌جوید وتا حدود زیادی از پدیده‌ای حد وسط بین فلسفه و موسیقی، یعنی شعر، چشم می‌پوشد. درعوض زبان انگلیسی، در مقایسه با زبان آلمانی، فاقد لهجهٔ سنتی فلسفی است ، ولی از نظر شعری «شکسپیر» را مثله‌کنید، از هر پاره عضوش، یك‌گوته جوانـه می‌زند. و شاعران

رمانتیك انگلیس ، زیباترین خوشهٔ پروین رمانتیسم در جهان هستند و موسیقی شعر انگلیسی، حتی نثر زیبایش، باآن بقبقوی فشارهای پـر طراوتش برروی‌هجاها، گوش رامی‌نوازد ودر شعرقرن بیستم‌انگلیسی درآمریکا و انگلستان،عذوبتی‌جهانی‌هست که‌باوجودگستردگی‌وعمقش، از صلابت تکنیك نیز برخوردار است. ویژگی اساسی این زبـان در این است کـه شعرش، به دلیل ترکیبات هجایی وفشارهـا و تکیه‌های ذاتی زبان، هرگز بی‌نظم وبی‌وزن نمی‌شود و نثراگر زیبا نوشته شود، همیشه به‌سوی‌تناسبی‌ازتناسب‌های‌شعری‌می‌گراید وعلت آنکه‌نمایشنامهٔ انگلیسی،عالیترین‌نوع نمایش درجهان‌شناخته‌شده،این‌است که انعطافی رنگین بر زبان‌حاکم‌است و هرکسی می‌تواند به‌زبان خود، در شعر و نثر برروی‌صحنه، حرف بزند.

شعرفارسی،عالی‌ترین شعرجهان نیست، یکی ازعالی‌ترین‌شعر- های جهان‌است. ولی‌می‌توانست‌عالی‌ترین‌شعرجهان نیز باشد. به‌دلائلی سیاسی ، اجتماعی‌ومذهبی، زبان در حوزهٔ نمایش، در حوزهٔ خطاب، در حوزهٔ‌گفت وگو ودر حوزهٔ فلسفهٔ اجتماعی گسترش پیدا نکرد. سه چهارقرن بین رودکی وحافظ، قرن‌های حرکت از طبیعت و حسیت، به‌سوی تجرید وخلوت‌گزینی است. حافظ خلوت‌گزیده را بـه تماشا حاجتی نیست،چراکه وجودش‌سراسر معنا وتجرد وتجرید است، ولی رودکی نابینا، به طبیعت حسیت، ونفس‌زدن درهالـهٔ رنگ‌های‌خیالی طبیعت احتیاج‌داشت وبه‌همین‌دلیل شعرش‌سراسر عینیت‌است وتصویر طبیعت و زندگی.شعرکهن فارسی، جهانی‌است، به‌دلیل اینکه‌درزمانی

سروده شده که ایران یکی ازمراکز بزرگ فرهنگ وتمدن بشری بود؛ وجهانی‌است، به‌دلیل اینکه در آن زمان ، زبان‌فارسی یکی از زبان‌های جهانی بود و درشعاع بین تنگهٔ بسفر، سیحون وجیحون وسند وگنگ، نفوذ داشت و اگر سلطان محمود به‌هند لشگر می‌کشید، لااقل گروهی از شاعرانش رابا خود می‌برد. بدین ترتیب دید شاعرگسترشی ازنوع جهانی آن زمان پیدا می‌کرد. در حالی‌که نادرشاه بی فرهنگ‌تـر از سلطان محمود بود، چراکه‌از مردم با فرهنگ نفرت‌داشت، شعر وهنر و ادب را خیره‌سرانه به‌هیچ می‌شمرد، اگر جز این بود، درزمان‌اونیز که دومین فاتح ایرانی‌هند بود، چهارصد شاعر دورسرش‌جمع‌می‌شدند وسخنی‌نو می‌آوردند که حلاوتی‌دیگر داشته باشد و دیگر پس‌ازمرگش شعرکهن فارسی، دچار ورشکست نسبی نمی‌شد واوجی دیگرمی‌یافت وشاید هم سرنوشتش دیگرگون می‌شد. به‌همین دلیل و به دلائل دیگر، شعر فارسی ، عـالی‌ترین شعر جهان نیست ، ولـی‌خوشبختانه یکی از عالی‌ترین شعرهای جهان‌هست.

اینها تأملاتی است درگذر، تا برسم به‌اصل مطلب که گرچه در گـذشته، دربـارهٔ ارزش‌های سازنـده ، انسانی وهنری ادبیات معاصر ایران حرف زده‌ام، این‌بار می‌خواهم‌انتقادی بی‌طرفانه ـ کـه از نظر شما لابد بیرحمانه خواهد بود ـ از ادبیات معاصر ایران‌کنم وبپردازم به‌کمبودهایی‌که از نظر ادبی باآنها روبرو هستیم.

بزرگترین‌عیب ما این است که ما تکه‌تکه فکر می‌کنیم. بـه‌این معنی‌که مثلاً قصهٔ‌کوچکی به‌نظرمان می‌رسد، می‌نویسیم وآنـاً چاپش می‌کنیم. دوسه خط اول شعری به‌ذهنمان می‌رسد، در اولین کافهٔ‌سرراه

می‌نشینیم ودو سه خط اول را می‌رسانیم به بیست سی‌خط ومی‌سپاریم دست مسؤول صفحه ادبی،جنگ، مجله، یا روزنـامه. فکری انتقادی به‌ذهنمان می‌رسد،فکر می‌کنیم که شعر فلانی خوب یابد است ساعتی پیش از خواب شبانه، کتاب‌شاعربدبخت را جلوی رویمان می‌گذاریم ویك مقاله‌سه‌ستونی وهزارکلمه‌ای‌می‌نویسیم وچاپ می‌زنیم.می‌رویم سفر، گزارشی سردستی‌ازسفرخود می‌نویسیم ودراحشای سیری ناپذیر مطبوعات فارسی می‌ریزیم.قصه‌ای به‌ذهنمان می‌رسد دربارهٔ‌مردم‌جنوب، شعری به‌ذهنمان می‌رسد دربارهٔ عشق، نمایشی تمثیلی به‌ذهنمان‌می‌رسد دربارهٔ روستاییان. صبح، قصه را می‌نویسیم، ظهر، شعر را می‌سراییم وعصر، نمایش تمثیلی را به‌رشتهٔ تحریر درمی‌آوریم! ما همه‌کارهٔ تمام تجربه‌های مثله شده ومسخ‌شده هستیم. و این احمقانه‌است. موضوعی پیش می‌آید، فی‌نفسه جالب، منطقی،درخـور تعمق و تأمل تمام، مثل مسالهٔ تعهد اجتماعی درادبیات. مساله‌ای‌که می‌تواند عمرچند نویسندهٔ بزرگ جهان، نرودا، امه‌سزر، فانون، سارتر ودهها نویسندهٔ دیگر را به خود تخصیص دهد . ولی ما صبح، متعهد می‌شویم، در برابر یکی از شیوخ تعهد، ظهر، ازسر نفرت، تف می‌کنیم برریش تمام شیوخ تعهد،وعصر، بادبزن‌عرفان به‌دست، با دهانی کف‌کرده، شطحیات‌شیخ روزبهان بقلی‌شیرازی را می‌خوانیم. ماحتی جوان‌هایی را که تازه به ادبیات روی آورده‌انـد، تکه‌تکه مـی‌کنیم: قصه‌نویس روستا، شاعر صمیمی‌جنوب، شاعرمتعهد، شاعر هنر به‌خاطر هنر،تصویرگر دردهای مردم‌گیلان، خراسان، آذربایجان، شاعر کناره‌های‌کویـر ، قصه‌نویس کرانه‌های خزر. اسیر یك تحرك قلابی در ادبیات شده‌ایم. به‌جای‌آن

که بپرداریم به‌پنج نفر آدم حسابی ادبیات معاصر، پرداخته‌ایم به پنج هزار نفر که هنوز تکلیفشان ازنظر نظام فکری، شعور فرهنگی‌وهنری وحتی استعدادهای فردی روشن نیست. کار ما این‌بوده است که شب‌و روزجواز ورود به‌تاریخ ادبیات صادر کنیم. همه‌مان‌دریك بلاتکلیفی عجولانه،دریك بی‌دقتی که زاییدهٔ فوتی‌وفوری بودن تمام‌سلسله‌مراتب ادبی است ، دریك تعلیق از خلاء دوارانگیز ناهشیواری و جهل غرق شده‌ایم.تاریخ، عاصی‌های‌جوان بی‌هدف‌وباهدف، بسیار به‌خود دیده است‌و اگر برای‌گروههای مختلف این عاصی‌های باهدف و بی‌هدف درگوشه‌ای ازخود، جایی تعبیه دیده، هـرگز اجازه نـداده است کـه عاصی‌های احمق‌وبی‌شعور، به‌حریم خلوتش راه یـابند. ما دریـایی ساخته‌ایم وسیع وگسترده، ولی پایاب ، باعمقی به‌اندازهٔ یـك وجب، وبچگانه دراین دریای وسیع کـم‌عمق، ما شعر چاپ می‌کنیم، قصه و خبر ونقد وانتقادچاپ می‌کنیم وموقعی که کتاب‌هایمان‌چاپ می‌شود ، یکدیگر را ازسر خوشی و مستی بغل می‌کنیم و می‌بوسیم وبه‌یکدیگر تبریك می‌گوییم وعکس‌ها، عکس‌هایی که درآنها نه از زیبایی‌خبری هست ونه از پیشانی‌های بلند ونه ازنگاههای ناشی از تحرك ونبوغ ، صفحات مطبوعات و صفحهٔ تلویزیون را به‌خود تخصیص می‌دهد. هر بچهٔ‌گریزپا ازمکتب،که دچار تعدد عکس و مصاحبه شده، می‌گویـد: «شعرمن‌دارای‌ویژگی‌هایی‌است که‌آن‌را ازشعر دیگران ممتازمی‌کند.» و مطبوعات می‌نویسند: «شاعر جوان کرمانشاهی: خراسانی،شیرازی وبوشهری،سکوت خودرا شکست وبه زودی مجموعهٔ شعرش‌راتحت

عنوان «کفتر درکنام اختر»ویااسامی‌ای‌اعجاب‌انگیزتر چاپ‌خواهدزد. انگار «والری» سکوت بیست‌سالهٔ‌خودرا شکسته، یا«پروست»ازخلوت تاریك وصامت خود بایك قصهٔ دوسه هـزار صفحه‌ای در برابرآفتاب ظاهرشده، شکفتگی جدیدی را به صاحبان قلم‌آموخته است .

این سرعت‌بی‌صاحب‌ناگهانی، مجال تأمل وتفکر را ازما گرفته است و انتقاد من‌دراینجا فقط متوجه نسل‌جوان‌نیست.نسلی که‌هم‌اکنون چهارمین‌دههٔ‌زندگی‌خودرامی‌گذراندوعده‌ای‌ازبااستعدادترین‌چهره‌های ادبی‌امروز را به‌خود تخصیص داده ، نیز دچار همین بی‌فکری است. هیچکدام از افراد این نسل، تصویری جامع و کامل از ایـرانی امروز به‌دست نمی‌دهد. تصویری که ازآثار این نـویسندگان، دربرابرچشم ما ظاهر می‌شود،اغلب یك‌صورت‌جذامی‌است، ویا یك‌صورت‌جذامی است که تکه‌تکه شده وپاره‌های پوست وگوشت و استخوانش درحال پوسیدن وپلاسیدن است. تهرانی به‌این درنـدشتی وتنوع، وعمیق و مصیبت‌زده‌وپرتحرك وپرهیاهو، باانواع آدم‌های‌مختلفش، ازمیلیونرها وبورژواهایش بگیر وبیا تا برسی به‌قطب وحشت فقر و نابـودی، در هیچکدام ازآثار این نسل‌که خود را به این زودی شیخ و مراد شکل ومحتوای ادبی، تجسم رسالت عظمای اجتماعی و سیاسی وفرهنگی ، وهمه‌کارهٔ تمام‌هنرهای موجود معاصر جهان می‌داند، هـرگز به‌صورت کامل وجامع، همه‌جاگستر وعمیق تجلی نمی‌یابد. اگر هر جوانی ، از این تازه‌پاگرفته‌ها،درشعر وقصه، خودرا بدل به‌اسطوره‌ای زخم‌ناپذیر ازهنرکرده،درچارچوب‌کاغذی این اسطورهٔ خیالی اطراق‌کرده‌وگمان

می‌برد که تمام شاهراه‌ها به وجود بی‌نظیر او منتهی می‌شود، نسل سلف او، یعنی آنهایی که چهارمین دههٔ زندگی خودرا می گذرانند، زندگی را بریده بریده، بی‌دوام و بی‌ثبات نشان می‌دهند، عین موشی زندگی را می‌جوند و فقط اثر دندان‌های تیز خودرا به‌روی پاره‌های کاغذ می‌گذارند و می‌گذرند . بهترین اینها اشخاصی هستند که برای دلخوشی آنی تماشاچیان و خوانندگان مطلب می‌نویسند و این به‌نظر من فریفتن خواننده است، تبدیل کردن هنر به‌یك تفنن سادهٔ اجتماعی است، ادای دینی است به‌حس لذت‌جویی گذرای خواننده و یا تماشاچی، و فرار کردن از صلابت سنگین و سربین و موحش زندگی است . نویسنده مسؤول تجربه‌های فردی و اجتماعی و تخیلی خویش است. می‌توان تجربه‌اندوخت، ولی تجربه باید با نفسانیت انسانی تطبیق بکند. روستایی به‌زور نمی‌تواند شهری بشود و شهری هم به زور نمی‌تواند روستایی بشود . تغییر و تبدیل کامل در عینیت و ذهنیت هردو لازم است. کسی که خودش را نتواند دقیقاً ببیند، هیچکس را نمی‌تواند ببیند. فرد ، ساختهٔ اجتماع است و نویسنده باید در آیینهٔ این فرد، دقیقاً بنگرد. همه چیز برای نویسنده از رابطه‌ای که او با فرد اجتماعی خودش پیدا می کند، شروع می‌شود. نویسندهٔ ایرانی، ترسواست، پرعقده و ترسو و زبون است، و اولین ترسش از آن خودِ خودش است. از عشق که حرف می‌زند ، می‌ترسد مچش را بگیرند که عاشق شده، یا می‌ترسد برچسب تهمتی بر پیشانی‌اش بچسبانند. برای گریز از تجربه‌های خود، سوزناك و احساساتی می‌شود. چون روستایی را نمی‌فهمد، او را به‌وسیله‌ای برای پیاده کردن وسوار کردن انواع ایدئولوژی‌های اجتماعی تبدیل می کند. در نتیجه یك

روستایی من درآوردی مضحکی می‌سازد که به‌زمین وزمان، به‌جغرافیا و تاریخ تعلقی ندارد. فقط یك موجود قالبی خلی است برای تمثیل و استعاره وسمبول قرار گرفتن درچارچوب ایدئولوژی های مختلف. این نسل، برای خوشی وخوشحالی خواننده می‌نویسد. خواننده به‌دنبال لذتی آنی است و او سعی می کند این لذت آنی را فروبنشاند و نتیجه این است که نویسنده از خود خویش گذشته، فقط به‌سوی تفنن گراییده است. به‌همین دلیل جز یکی دواثر، از این نسل، بقیهٔ آثار نویسندگان آن بیشتر به‌چرکنویس وخرده برداشت و اسکلت اثر هنری می‌ماند . نثر خوب، نثری که بماند، زندگی را بشکافد و بماند، در نویسندگان سی الی چهل ساله کمتر دیده‌می‌شود. اما اغلب این نویسنده‌ها، چرك‌نویس استعدادخود هستند و در حال فرار دائمی از خودی درحال نابود شدن و زندگی ، زندگی روبرو نویسنده را به مبارزه می‌طلبد و زندگی ، بی‌اعتنا به‌نویسندگانی که فقط مقداری عقیدهٔ قالبی، بی زمان و بی‌مکان ومطلق یادگرفته‌اند، به‌مسیرخود ادامه می‌دهد و به‌راستی زندگی، حتی زندگی خود نویسنده، اورا به‌طنز ومسخره تماشا می کند و می گذرد. نویسندهٔ امروز، بندرت به‌زندگی خود وفادار است. در بیرون از نوشته‌هایش مردی است که گمان می کند مدام اطرافیانش به‌او به‌دیدهٔ احترام می‌نگرند. احساس می کند که پشت سرش، گروهی راه افتاده‌اند و تمام حرکات و سکنات وحرف‌های اورا دائما ضبط و ثبت می کنند. تصوری اساطیری از خود پیدا کرده ودچار نوعی «مگالومانی» دائمی است. به‌اطرافیانش به‌دیدهٔ تفقد می‌نگرد، ژست‌های نیمه آنارشیستی ونیمه انقلابی می گیرد،

انتقادهای کوتاه و مختصر عصبی وخشن از اطرافیانش می‌کند، تصویر اساطیری خود را باخود به‌همه‌جا می‌برد، حتی گاهی برمی‌گردد وپشت سرش را می‌نگرد تاببیند مردم به‌انگشت نشانش می‌دهند یا نه. درعین حال مقداری شوخی وبذله ازایـن سو و آن سو جمع کـرده،که ازآنها به‌کرات استفاده می‌کند. این ماسك قهرمانی، انگار ازآسمان به زمین نازل شده، برچهرهٔ او انداخته شده است. اما درپشت سر این ماسك، بندرت انسانهای باشهامت می‌بینیم. دربیرون کوشش اینها براین است که قهرمان جلوه کنند، امادرپشت ماسك ، یك بزدل واقعی نشسته‌است. بزدل، نه‌در برابر اعمال حاد اجتماعی، بلکه بزدل پیش خـود . مبادا ازپشت پنجره ببینندکه نویسندهٔ محترم هنر به خاطر اجتماع، در آیینه می‌نگرد وبسیار هم ازخودش، خوشش می‌آید! نویسندهٔ محترم باید یك قهرمان فـروتن باشد و ازخـودش هرگز خوشش نیاید! نویسندهٔ محترم، هرگز لخت نمی‌شود و در اندام خود خیره نمی‌شود . هرگز به‌فکر فریب‌دادن زنی نمی‌افتد. به تمام مردم جهان ، به‌دیدهٔ خواهر و برادر نگاه می‌کند. قهرمان ما از این نظر، چشمی درویش دارد ولـی این رویه راکه از هم بدرید وپشت سر را نگاه بکنید، مـردی پرعقده می‌بینیدکه اغلب‌ازتوسل به‌اجتماع‌برای ترکاندن عقده‌های خوداستفاده می‌کند. به‌دردهای‌مردم، به‌دیدهٔ همدردی می‌نگرد، ولی خـود،اگردر تنهایی برایش میسر باشد، در عمل بردردهای آنها می‌افزاید. دربیرون یك «قهرمان» است به‌اضافهٔ «نابغه»،به‌اضافهٔ «مسؤل ومتعهد» اجتماعی. پیش خود، دلقکی است که ادای شاهزاده هملت را درمـی‌آورد. بین

این نقاب نبوغ و تعهد قهرمانی ازیك سو، وآن خود تنهای دلقك‌وار چه ارتباطی‌هست؟بزرگترین طنز روزگار را می‌توان درمورد شخصی که برروی پل‌این‌ارتباط،این پا و آن پا می‌کند، نوشت. این‌در دولنگهٔ دلقك وقهرمان را باید با مشت‌گشود و باید دید درپیچیدگی‌های ذهن موجودی‌که نامش نویسندهٔ امروزاست ، چه می‌گذرد .

نویسندگان ما طوری رفتار می‌کنندکه انگار منزهترین و شاید تنها افراد منزه اجتماع وتاریخ هستند . پیش خود ، اخلاق خصوصی ندارند.ازیك اخلاق قهرمانی‌مضحك، درخارج از محیط ذهنی خاص خود، پیروی می‌کنند و درنوشته‌هایشان،کوچك‌ترین تناقض‌اجتماعی و فردی دیده نمی‌شود. دائماً برای خود سابقهٔ پاکیزگی و پاکی‌می‌سازند.انگارکثافت اجتماع وتاریخی که‌آنها را پرورانده،کوچکترین اثری برذهن آنان نگذاشته است. به‌همین دلیل احساس‌می‌کنندکه‌همه کثیف هستند واینها آمده‌اند تا به‌عنوان‌آخرین رسولان اخلاق بشری، در این دورهٔ‌آخرالزمان، انسان امروز را از ورطهٔ زوال وپستی‌نجات دهند. نویسندهٔ امروز نمی‌تواند قبول‌کندکـه خـود نیزکثیف است ، کثافت‌را در مورد دیگران قبول می‌کند وشب وروزنسخه هم‌می‌پیچد، ولی هرگز قبول نمی‌کندکه خود نیزممکن است‌کثیف باشد. آخراگر اجتماع‌برذهن‌اکثریت مردم اثری ازکثافت‌گذاشته‌باشد، مگرنویسنده قشر عایقی دور خودکشیده است‌که از این‌کثافت، دور مانده باشد ؟ به‌همین دلیل ، هیچ تناقضی‌درکار نویسنده امروز نیست! ذاتاً بسیاری‌از نویسندگان امروز، خود دیکتاتورهای حرفـه‌ای هستند ، ولی بر روی

صحنه، درنوشته‌ها و آثار خود، دم از یك دموکراسی قالبی و خیالی که نیمی بورژوایی ونیمی پرولتاریایی است می‌زنند. بسیاری‌ازشخصیت‌های نویسندگان امروز،قلابی وقالبی هستند: کارشان این است که‌تیپ بسازند ، تیپ حمال ، تیپ روشنفکر ، تیپ تاجر ، تیپ حرامزاده ، تیپ فاحشه ، تیپ هروئینی ، تیپ زنباره و تیپ متعهد.

مجموع این‌ها را در وجود یك نفر، ویا آمیزه‌ای چند از اینها را در وجود یك شخصیت رنگین و متناقض و زنده نمی توانند ببینند ؛ یعنی رودخانهٔ زندگی را به جای‌آنکه به‌دریا پیوند دهند ، دچار انشعاب می کنند . نویسندگان ما ـ لااقل در مورد بعضی‌شان این حرف را به صراحت و یقین می توان‌گفت ـ زندگی را دوست ندارند و دوست ندارند که خود را در برابر موضوع و موضوع را به خاطر خود ، دگرگون کنند . آنها فقط نوشتن را دوست دارند و از این بابت ، هر چه پرگوتر و پرروتر و قلابی تر و ظاهر-الصلاح تر و قالبی‌تر باشند ، همانقدر بیشتر خود را قهرمان و نابغه تشخیص می‌دهند . از آنجاکه سکوی حرکتشان به‌سوی نوشتن ، نه آن خود واقعی، بلکه آن تصویرمضحکی است که می‌خواهند از خود در اذهان مردم ایجادکنند ، مجبور می‌شوند به‌هر موضوعی ، حتی موضوعی که مربوط به زندگیشان نیست ، دست درازکنند و به همین دلیل ، تکه تکه ، بریده بریده و جویده جویده می‌نویسند،واین‌بیشتر درمورد نویسندگانی درست است که دههٔ چهارم زندگی خود را می‌گذرانند ، سی الی چهل ساله هستند. استثناهایی هست که به آنها

اشاره خواهم‌کرد ، ولی رفتار عمومی این نویسندگان دربارهٔ خود و اجتماع، همانست که مختصراً تشریحش کردم.

۲

از نظرخلاقیت ادبی، به‌ویژه در فرم‌های گسترده و نیمه گسترده چون قصه و نمایشنامه، تأکید برارائهٔ یك خصیصه از تمام خصائص انسانی یك شخصیت،او را سطحی ومحدود ویك‌بعدی نشان می‌دهد و این‌کاری است که‌اغلب قصه‌نویسان ونمایشنامه‌نویسان سی الی چهل ساله می کنند. از تناقضی که در وجود یك‌شخصیت ممکن است‌وجود داشته باشد، تعجب می کنند و حاضر نیستند با تأکید بروجوه متناقض زندگی یك‌شخصیت‌او رابه‌شکلی که زندگی‌می کند، یا می‌تواندزندگی بکند، ارائه دهند. آنها تناقض را در طرح وتوطئهٔ قصه و نمایشنامه نشان می‌دهند . ازآنجاکه تغییری درشخصیت‌ها ظاهر نمی‌شود و یا تغییر خصوصی شخصیت، اثری بر طرح و توطئهٔ قصه و نمایشنامه نمی‌گذارد، خواننده‌یا بیننده‌ای که عقل وشعوری متعارف داشته‌باشد، می‌تواند به‌راحتی پایان قصه و نمایش را پیش‌بینی بکند. حتی‌پیچ و خم‌های ناچیزی که از جدال بین شخصیت‌های مختلف در روال طرح وتوطئهٔقصه‌و نمایشنامه، نتیجه می‌شود، اثری برحس پیش‌بینی‌خواننده وبیننده نمی‌گذارد، به‌همین دلیل اغلب قصه‌ها ونمایشنامه‌ها و به ویژه قصه‌های نویسندگان‌سی الی چهل‌ساله بسیارخسته کننده‌است‌وبه‌استثنای

چنـد قصه و نمایشنامه ، بقیهٔ آثـار این نسل را خوانندهٔ معمولـی حتی حاضر نمی‌شود دوباره بخواند و یا تماشاکند. بسیاری از آثار این نسل‌بندرت به یك بارخواندن می‌ارزدو پس از آن یك‌بار،خواننده به‌کلی اثر ادبی را فراموش می‌کند، چراکه انعکاسی‌از آن در زندگی شخصی واجتماعی خود،به‌صورتی که واقعاً رنگین و سرشاراز قدرت تأثیر باشد، نمی‌بیند . قصه هایی مثل «دو برادر» از ساعدی ، «شازده احتجاب»ازگلشیری، «عـافیت» از بهرام صادقی ، «سفرشب» از بهمن شعله‌ور را استثناهایی براین تصویرکلی که دادم، می‌دانم؛ ومن‌گرچه با بعضی از نمایشنامه‌های ساعدی ، موافق هستم، ولی در آنها عیب‌هایی از نظر ارائه شخصیت و ارائهٔ زبان می‌بینم که بدانها به‌صراحت اشاره خواهم‌کرد، همانطورکه‌به‌عیب‌های قصه‌هایش؛والبته در این یادداشت غرضم،شمردن‌عیب‌هاست و من هرآنچه راکه در اینجا شمرده نشود، ولی درچارچوب ادبیات و اجتماع ادبی بگنجد، حسن حضرات سی الی چهل ساله می‌دانم ومی‌دانیدکه من خود ، به بعضی از محسنات و دیگران به‌برخی دیگر، اشاره‌کرده‌ایم ودر هرصورت من‌می‌خواهم کمبودهای ادب معاصر را بشمارم نه محسناتش را، چراکـه‌کمبودها باید رفع شود و محسنات باید برجای بماند وتقویت بشود.

در نسل هدایت وچـوبك وآل احمد، یـك عنصر غنی، گلیم شخصیت را، باوجود یك‌بعدی بودنش، ازآب بیرون می‌کشید وآن عنصر زبان بود. غنی‌ترین زبان قصه معاصر از آن ایـن سه‌تن است : بعضی اوقات ، به‌ویژه در هدایت و چوبك، شخصیت‌ها، چندین‌بعدی

هستند، یعنی تضادهایی‌که زاییدهٔ اصطکاك‌های بی پایان فرد با اجتماع است اساس تصور این‌سه نـویسنده را از بعضی از شخصیت هایشان تشکیل‌می‌دهد. باوجود این‌در قصه‌هایی‌ازین سه‌تن که شخصیت‌محدود و مسطح وتك‌بعدی[1] است، عنصر غنی‌زبان، خواننده را در لذت غرق می‌کند. «شوهر آمریکائی» آل احمد، قصه‌ایست تك بعدی، ولی زبان آل‌احمد در این قصهٔ ناقص آنچنان غنی است‌که می‌توان دههابارقصه را خواند، حتی می‌توان بعنوان عالیترین نوع نثر این دهـه، سرمشقی برای تمام نویسندگان بعد از آل احمد قرار داد. مـوضوع ومضمون قصهٔ «شوهرآمریکائی» ارزش متعالی ندارد ؛ ولی زبان زیباترین شکل ممکن را پیداکرده ، و بدون شك،گذشت زمان برآن خدشه‌ای وارد نخواهدکرد. این مسأله‌در مورد قصه‌های بلندآل‌احمدنیز صادق‌است. اساس «نفرین‌زمین» بـرتك بعدی بودن شخصیت هاست ، ولی زبـان شخصیت‌های‌غنی‌تك‌بعدی قصهٔ نفرین‌زمین را ازخسته‌کننده بودن‌نجات می‌دهد. یعنی زبان‌آل احمد، خواندنی است و زبانی‌است‌که حتی از اقتصاد هم، ادبیات می‌سازد.

«ساعدی» شخصیت‌های بسیاری ازقصه‌ها وبسیاری ازنمایشنامه‌هایش‌را، پیش ازآنکه آنهـا برروی‌کاغذآورده شوند، در ذهن‌خـود، به‌صورت نمایندهٔ افکارطبقات مختلف می‌سازد.یعنی شخصیت‌روشنفکر فلان‌نمایشنامهٔ ساعدی، برروی‌صحنه‌دگرگونی‌روشنفکرانه‌پیدانمی‌کند. اوپیش‌ازآنکه واردصحنه بشود، به‌صورت‌روشنفکر در ذهن پرورانده

---

۱ ــ رجوع‌کنید به«قصه‌نویسی»،چاپ اشرفی از همین قلم : فصل‌شخصیت.

می‌شود وموقعی که وارد صحنه می شود، از ابتدا تا پایـان به صورت روشنفکر می‌ماند. دگرگونی‌در نمایشنامهٔ ساعدی از اصطکاك تیپ‌های پیش‌ساخته شده و درچارچوب طرح وتوطئهٔ نمایشنامه پدیدارمی‌شود. نتیجهٔ این اصطکاك‌ها، پیروزی ایدئولوژیکی و یا ضد ایـدئولوژیکی (به طنز) است . یعنی شخصیت‌های اغلب نمایشنامه‌های ساعدی قالبی هستند. درسنگ‌شدگی یك‌عقیده محبوس هستند، وضع موجودخاصی را به‌صورتی‌سنگ‌شده، ایستا، ونه پویا، نشان می‌دهند. برروی‌صحنه، شخصیت‌ها در نتیجـهٔ تفکر دگرگون نمی‌شوند، تابیننده نیز احساس دگرگونی بکند . بیننده، با تعجب می بیندکـه آدم‌های روی صحنه، اشخاصی هستندکه قبلاً در زندگی خود آنها را دیده است.ساعـدی طرح و توطئهٔ موجود در اجتماع را بدل به طرح و توطئه‌ای بر روی صحنه می کند، و پیامی تلخ نیز داردکه‌گاهی به طنز وگاهی به‌جد ،از مجموع حوادث طرح و توطئه استنتاج می‌شود . ولـی در مجموع ، شخصیت‌ها و طرح و توطئهٔ نمایشنامه، براساس تفکر وعاطفه‌ای کـه باید برروی صحنه تجلی‌کامل پیداکند، دچار تغییر و تبدیل نمی‌شوند. روشنفکر آغازنمایشنامه، در پایان نیز روشنفکر است. روستایی بیسواد در پایان همان‌روستایی‌بیسواداست. یعنی برای ساعدی ،وضع‌موجود، وضع موجود است، شخصیت‌ها، شهید، قهرمان یا جلاد، ازآغاز تـا آخرنمایشنامه به‌همان‌شکل‌می‌مانند،ودر وسط نمایشنامه، به‌عللی‌درونی و روانی وفکری،شهیدوقهرمان نمی‌شوند،جلاد شمشیرش را بـه‌پایین نمی‌افکند وروستایی‌علیه‌جـلاد اسلحه به‌دست نمی گیرد. شخصیت‌های

نمایشنامه‌های ساعدی اغلب مجبور ومقدرند، نه‌مختار و قادر،وکسی که می‌خواهد بیننده‌نحوهٔ عمل وتفکر را فرا بگیرد باید بر روی‌صحنه نمونه‌های اختیار وقدرت وتفکر وعمل ارائه دهد و این تنها وسیله‌ای است‌که می‌تواند طرح وتوطئهٔ از پیش‌ساخته شدهٔ نمایش‌های‌ساعدی را از محدودیت ایستا نجات بدهد.

برای این کار ساعدی مجبور است‌که زبان نمایشنامه‌ها وقصه‌هایش را تغییر دهد. قبلاً باخود او درین مورد صحبت کرده‌ام و حالا برروی کاغذ جمع و جورتر می‌توانم حرفم را بزنم :

ادبیاتی‌که باتفکر وتوصیف سروکار دارد، که نمایشنامه و قصه ناگزیر هستند داشته باشند، نیازمند زبان تفکر و زبان‌توصیف است . ساعدی متأسفانه فاقد این هردوست. توجه بکنیدکه منظورم این نیست که ساعدی فکر ندارد ، چراکه اتفاقاً فکر دارد وفکرهای خیلی‌خوب هم دارد. ولی ساعدی زبان تفکر ندارد و زبان تفکر اگر ضعیف‌باشد نیمی از تفکر را از بین می‌برد واگر قوی‌باشد تفکر را دوچندان نشان می‌دهد. ساعدی فاقد تفکرنیست ، بلکه فاقد زبان تفکر است. به‌این‌دلیل که در نمایشنامه‌ها، شخصیت‌های ساعدی از پیش قالب ریزی شده‌اند و فکری خاص تمامی تخیل و عواطف آنها را به‌دور خودگرد آورده است. زبان ساعدی در نمایشنامه‌ها، یك زبان بسیار قراردادی «توبگو من بگویم» است و فکر بااین رفتار قراردادی با زبان فرصت جولان پیدا نمی‌کند . آن مقدار اززبان‌که در اختیار یك‌شخصیت قرارگرفته است تاروپودش برجملهٔ کوتاه بنا شده و فکر در جملات کوتاه ، از

نوعی که ساعدی به‌کار می‌برد، یا گم و گور می‌شود و از بین می‌رود و یا سر از محتوایی چاپی و قراردادی در می‌آورد. این زبان، زبان تفکر ایدئولوژیکی و غیرایدئولوژیکی نیست. تفکر، زبانی می‌خواهد که به رغم پیچیدگیش، از شفافیت نسبی هم برخوردار باشد. برای این کار لازم است که شخصیت‌ها یك فکر را برروی صحنه، به صورت دینامیك حلاجی بکنند، آنقدر دربارهٔ آن بحث کنند که انفجار عمل بر روی صحنه نتیجهٔ واقعی و طبیعی بحث متفکرانه باشد. زبان ساعدی در نمایشنامه‌هایش، بسیار تنگ، جملات کوتاه کوتاه، بریده بریده و در نتیجه برای ارائهٔ فکر، نارسا هستند. نبایدجمله، فکری را به مردم تلقین کند؛ این راندن مردم به سوی بی‌شعوری است. باید جمله، مردم را به سوی تفکر هدایت کند. هرجمله، باید هیجانی از اندیشه داشته باشد واین درصورتی ممکن خواهد شد که ساعدی با وادار کردن شخصیت‌هایش به فکر کردن، به‌بینندگان نمایشنامه، طریقهٔ فکر کردن را بیاموزد. هدف نمایشنامهٔ تفکر، چیزی جز این نمی‌تواند باشد وتفکر احتیاج به بحث‌های دقیق وهیجان انگیز دارد، درقالب جملاتی که طبعاً پیچیده خواهند بود، چراکه شخصیت‌ها می‌خواهند بانشان دادن پیچیدگی‌های درون خود، پیچیدگی‌های درون بیننده را، با تمام عواطف وغرائز وفکرهایش، بیدار کنند. همین ارائهٔ تفکر، موقع فکر کردن، نه‌از پیش ونه به‌صورت قالبی و قراردادی، شخصیت‌های ساعدی را نیز ازحالت قالبی درخواهد آورد وآنهارا دربرابرما بی‌نظیروبدیع وبرجسته، متجلی خواهد کرد.

این‌را در مورد نمایشنامه‌هایش گفتم، به‌رغم تحسین بی‌پایانی که اصولاً نسبت به‌پشتکار ساعدی در نوشتنش دارم، و حالا می‌خواهم

اشاره کنم به موضوع توصیف که خود به خود مربوط خواهد شد به قصه‌هایش، گرچه اشاره‌ای که در مورد تفکر در نمایشنامه‌هایش گفتم، مربوط به‌قصه‌هایش نیز می‌شود.

قصهٔ ساعدی، بدون توصیف است. به همین دلیل شخصیت‌ها نه درون دارند، که باید به‌وسیلهٔ توصیف درون نشان داده شود، ونه‌برون، که باید به وسیلهٔ توصیف برون نشان داده شود. استثناهایی هستند مثل برادرهای «دو برادر» و یا دو سه شخصیت از شخصیت‌های «عزاداران بیل». ولی من در «توپ» و «ترس و لرز» و «دندیل» خیلی کم از این شخصیت‌های استثنایی دیده‌ام؛ مانمی‌دانیم در اطراف و درذهن قهرمان توپ، چه می‌گذرد: شخصیت‌های «ترس ولرز» واقعاً فاقد موجودیت هستند و«دندیل» بیشتر، از شخصیت‌های قالبی آفریده می‌شود. «توپ» و «ترس لرز» و «دندیل» را یك‌بار که خواندی، کافی است. نشان دادن اجتماع، احتیاج به‌توصیف درونی وبرونی شخصیت‌های اجتماع دارد. فورمولی که بیشتر برشخصیت قصه‌های ساعدی حاکم است، این‌است که «فلانی آمد و فلان‌کار راکرد و رفت»، ولی ساعدی بندرت نشان می‌دهد که: فلانی چطور آمد وچطور فلان‌کار راکرد وچطور رفت. تکلیف این چطور وچگونه‌ها را زبان توصیف روشن می‌کند. من از قیافهٔ قهرمان توپ، چیزی در مغزم نمی‌ماند، از درون او خبری ندارم، از اطراف او، زمینهٔ طبیعی و جغرافیایی او خبری ندارم. شخصیت به‌وسیلهٔ این قبیل چیزها، ماهیت واقعی خودرا پیدا می‌کند. ساعدی قهرمان توپ‌را به‌عنوان عامل عمل‌کاری به ماهیت عمل ندارم‌ـ نشان می‌دهد. من می‌خواهم ببینم اوکیست، چرا هست، در درونش موقعی

که دست به‌عملی‌می‌زند، چه اتفاقی‌می‌افتد. من از او می‌خواهم که فقط پوست و استخوان نباشد، می‌خواهم خون و گوشت ومغز هم داشته باشد. می‌خواهم او یك انسان باشد نه عروسك ـ گرچه گاهی انسان هست وعروسك نیست، به‌دلیل این‌که نیت خیری در کار هست ـ ولی من می‌خواهم با آن قهرمان توپ زندگی بکنم ، کنارش راه بیفتم و بفهمم در اعماق ذهن او چه می‌گذرد، وساعدی آنقدر دندان گرد و خسیس است که از ذهن این قهرمان، چیزی در اختیار من نمی‌گذارد. آخر چه دلیلی هست که «راسکلنیکف» «داستایوسکی»، «ایوان ایلیچ» «تولستوی»، «هرتزوك» «بلو» با تمام مشخصات وحالات وآناتشان در ذهن من ـ منی که‌این‌همه از زمینهٔ‌زندگی این شخصیت‌ها و نویسندگان آنها دورهستم،چراکه نه در روسیهٔ قرن نوزدهم بوده‌ام و نه‌در آمریکای قرن بیستم ـ بمانند، ولی قیافه و حالات وآنات قهرمان توپ ساعدی ، قهرمانی که دورادور معلوم است که در جایی عامل عمل بوده است که من ممکن‌است از آنجا گذشته باشم ـ در ذهنم نماند؟ علتش‌فقدان‌قدرت توصیف است ، درونی و برونی، و البته فقدان زبان درونی تفکر . ساعدی درون شخصیت‌ها را، تقریباً به‌کلی، نادیده می‌گیرد،زمینه‌نمی‌دهد، اتمسفر نمی‌دهد، والبته آن یکی دوسطر توصیف قراردادی که می‌دهد کافی نیست: ما مجبور هستیم از گفت و گوهای نمایشنامه‌ای شخصیت‌ها و اعمالی که به دنبال این‌گفت وگوها صورت می‌گیرد ، بفهمیم در درون شخصیت‌ها چه‌گذشته است. و برای قصه،گفت وگو و عمل، کافی نیستند.درون و برون شخصیت بایدبه‌طورکامل توصیف شود؛ وگرنه شخصیت، موجودی زنده و مؤثر نخواهد بود. لازم است

که ساعدی نحوهٔ استفاده اززبان‌گسترده، زبان وصف وجمله‌بندی‌بلند را یاد بگیرد و یا اگر نحوهٔ استفاده از این قبیل تدابیرکلامی رامی‌داند، آنها رابکار ببرد.فرهنك لغت ساعدی، بسیارضعیف است؛ساعدی قدرت ساختن ترکیبات لغوی ندارد؛ و اگر داشته باشد ، آن را نشان نمی‌دهد؛ ونتیجه‌یکی است: سریع نوشتن و چرکنویس تخیل خودرا برکاغذ پراکندن، وتوجه نکردن به‌اینکه این‌طور نوشتن وبدون دقت و بدون تکنیك زبانی نوشتن، ادبیات را به‌سوی نوعی ژورنالیسم سوق می‌دهد، یعنی نویسنده به‌دنبال تأثیری فوتی و فوری و آنی می‌گردد ، وهرگز اجازه نمی‌دهدکه خواننده‌اش، مجدداً به سراغ آثارش برود . من‌ازکسی انتظار ندارم‌که برای امروزننویسد، ولی بایدکسی که‌برای امروز می‌نویسد به‌این نکته توجه‌کندکه فردا هم امروز دیگری است وکلامی‌غنی وعالی است که‌قدرت تأثیرش را از طریق فوت‌وفن‌هایش بر چندین امروز مختلف تحمیل‌کند و قسمت اعظم آثار ساعدی ، به‌دلیل نبودن زبان توصیفی غنی، به‌دلیل توجهی ژورنالیستی به تأثیر آنی‌آثار بیست ، سی الی پنجاه، شصت صفحه‌ای، فقط برای لحظه‌ای گیرایی‌وزیبایی دارند وبه‌همین دلیل است که من چند بارسراغ «لال ـ بازی‌ها»ی‌ساعدی می‌روم‌ولی «ترس ولرز» و «دندیل» را پس‌از یك‌بار خواندن، کنار می‌گذارم. در «لال‌بازیها» تکنیك وزبان بامحتوا، توافق وسازگاری‌کامل دارد.ولی«دندیل» و «ترس ولرز» و البته «توپ»، بیشتر شباهت به چرکنویس دارند والبته این چرکنویس‌ها به انتظار نوشته شدن مجدد هستند. فقدان ساخت ویا فقدان «شعر» رمان خصیصهٔ بارز کارهای بلند ساعدی است .

گفتم: چرکنویس، وتوضیح بدهم که ساعدی همین که مضمونی به دست آورد، دست به‌کار نوشتن می‌شود. البته این تمرین خوبی است، ولی هرتمرینی، اثر خوبی نمی‌تواند باشد، تجربه، و البته خود تمرین هم یك نوع تجربه‌است، بایددر وجود نویسنده رسوب کند ونویسنده باید موقعی که عرق شور و حرارت تجربه برتنش سرد می‌شود، شروع کند به نوشتن. تجربه‌های ساعدی برای نوشتن «ترس و لرز»کافی نبود، تجربه‌های «ترس و لرز» درحیطهٔ تجربه‌های فردی ساعدی نبود. ساعدی جز در یکی‌دومورد، درقصه‌ها ونمایش‌هایش، ازخود، خبری‌نمی‌دهد. آیا تمامی‌این شخصیت‌ها ماسکهایی هستند تا ساعدی پشت سر آنها، پنهان شود؟ من باورم نمی‌شود. آیا این شخصیت‌ها ، جانشین روانی شخص‌نویسنده هستند؟باورم نمی‌شود. آیا نویسنده می‌خواهدهمه جای این‌درندشت‌اجتماع را نشان بدهد؟ باورم نمی‌شود ، چون‌امکان ندارد نویسنده‌ای‌از بوشهرتا دشت‌مغان‌را بشناسد،وبه‌علاوه، شناختن‌عادی با شناختن‌برای‌خلق‌آثار هنری‌فرق می‌کند؛ اطراق دو سه‌ماهه‌دریك‌شهر، کافی نیست تا نویسنده‌ای در بارهٔ آن شهر سلسله قصه بنویسد. ساعدی آن بیماری‌های جنوب را نه‌می‌شناسد و نه حس می‌کند . قصه‌نویسی دربارهٔ‌آنها، بی‌فایده است.

و دیگر اینکه ساعدی، فاقد جامعیت است،به این معنی که نوشته‌هایش تصویری از جسته‌گریختگی به آدم می‌دهد. آیا این امر زاییدهٔ ذوق‌زدگی ساعدی در برابر مضمونی است که پیدا کرده؟ آیا این‌امر زاییدهٔ این است که ساعدی در آن واحد گاهی مجبور است هم به کرانه‌های خلیج فارس فکر کند و هم به دهات اطراف قلهٔ سبلان؟ آیا

این امر، نتیجهٔ برخورد خواننده با ساعدی است، برخوردی که طی آن خواننده از ساعدی تصویری از یك متعهد دائمی دارد و ساعدی‌از خواننده تصویری که چشم به‌راه یك تعهد دائمی از ساعدی باشد . در حال حاضر، طرفین متقابل، مثل این که روبروی یکدیگر،طرفین‌یك میز نشسته‌اند ولی سطح‌توقع خواننده روبه‌بالاست و سطح آفرینش هنری ، از نظرکیفی در ساعدی رو به‌پایین، و اگر این کفه از آن کفه مایل شود و تعادل در جایی به هم بخورد ، خواننده ساعدی را رها خواهدکرد، چرا که احساس خواهدکردکه خودش یك سر ازساعدی بلندتر است؛ تازه شاید این به نفع ساعدی باشد، چرا که شاید همین سبب شود که ساعدی به وضع خود نیز بیندیشد ، یعنی بپردازد به آن رابطه‌ای که درونش با برونش دارد و درون و برونش با هم، با آنچه در اطرافش می‌گذرد، از تاریخ و اجتماع و سیاست و خشونت و عطوفت و غیره.

چند چیز هست که ساعدی رافاقد جامعیت می‌کند: یکی این که ساعدی به محض اینکه دوسه‌ماهی در شهری یا روستایی ماند شروع می‌کند به قصه نوشتن دربارهٔ آن شهر یا روستا. مثل‌کاندیداهای مجلس شورا که پس از اقامت چندماهه در یك محل حق انتخاب شدن از آن محل را پیدا می‌کنند ، ساعدی هم پس از یك اقامت کوتاه در یك حوزهٔ تحقیقاتی، بلافاصله به خود حق قصه‌نویسی دربارهٔ آن حوزه را می‌دهد. «توپ» و «ترس ولرز» زاییدهٔ این طرز برداشت عجولانه است. دوم‌اینکه عیناً مثل نخست‌وزیر که روزی در خوزستان تشکیل جلسه می‌دهد و روزی دیگر درکرمان و پنج روز بعد در رأس هیئتی عازم

گرگان می‌شود،ساعدی هم روزی بساط تحقیقش را در کرانه‌های خلیج فارس پهن می‌کند و روزی دیگر در دامنه‌های سبلان و روزی دیگر در کرمانشاه و کردستان وغیره . این نوع تحقیق ذهن محقق را به جای آنکه‌جامعیت ببخشد، همه‌جایی بار می‌آورد، مگر اینکه ساعدی‌قبول کند که در کرمانشاه و کردستان وخوزستان و کرانه‌های خلیج فقط یك سیاح باشعور است و در نقاط مختلف آذربایجان یك اهل محل ،اهل تحقیق.ازمقدار زیادی از این‌تحقیق‌ها می‌توان به‌آسانی چشم پوشید . نویسندگانی که استعدادشان به مراتب ازساعدی کمتراست، می‌توانند به‌آسانی مونوگرافی بنویسند . یکی دو تمرین‌کافی است . ساعدی باید منابع وسیع زمینه‌های تحقیق و ماده‌های اولیهٔ اکتسابی خود را در اختیارقدرت خلاقه‌خود قراردهد وازتجربه‌هایی که‌درحوزهٔ اشتغال‌های ذهنی‌خصوصی اومی‌گنجند،درقصه‌و نمایشنامه‌هایش‌استفاده کند،همان‌طور که‌گاهی‌با توفیق‌تمام ازآنها استفاده کرده‌است. و دیگراینکه ساعدی باید به خود هم بپردازد . این مضحك است که نویسنده از نوشتن تجربه‌های خصوصی خود ، تقریباً به طور کامل وحشت داشته باشد . پدر و مادر و خواهر و برادر ساعدی، به مراتب به او نزدیك‌تر هستند تا مبتلایان به زاروام‌الصبیان در فلان ده‌کوره یا بندر ساحلی‌جنوب. تصور ساعدی از نویسندگی، تا حدی تصوری است جغرافیایی، و البته غلط، چرا که ساعدی تصورمی‌کند از هرنقطهٔ قابل‌توجهی که در ایران وجود دارد، باید حداقل یك قصه و حداکثر یك‌کتاب قصه بسازد و به علاقمندان آثارش تحویل دهد تا مثلاً موقعی‌که به هفتادسالگی رسید شکل جغرافیایی آثارش ، عیناً شکل گربهٔ نقشهٔ ایران را داشته باشد . من ، پناه بردن به این تصور جغرافیایی را ، نتیجهٔ وحشت ساعدی از

خودش می‌دانم. یك نویسنده زنده‌است با تمام احساس‌ها ، تجربه‌ها ، عاطفه‌ها، عقده‌ها، خواب‌ها وخیال‌های‌خویش. سرکوب‌کردن همهٔ این عناصر و چسبیدن به اینکه فلان آمریکایی در فلان فاحشه‌خانه‌بکارت‌نو-فاحشه‌ای را برداشت و خم به ابرو نیاورد، نوعی‌گریز از خود به‌سوی عناصرکاملاً نامربوط‌است؛ وتازه‌اگرتعهدی‌سیاسی‌هم‌درین‌قبیل‌مقولات باشد، از نوعی بسیار سطحی است، وگاهی هم‌گریز به سوی این‌قبیل فکرهای خام گذرا از نوعی شهیدنمایی سطحی برای اجتماع و برای نویسندهٔ متعهد سرچشمه می‌گیرد.

نوشتن چند نمایشنامه برای مشروطیت، چند نمایشنامه با الهام از زندگی روستاییان و سپردن آنها به قالب تمثیل و استعاره، نوشتن چند لال‌بازی، چند فیلمنامه، چند نمایش‌کوتاه و چند قصهٔ‌کوتاه و بلند و چند تك‌نگاری فی‌نفسه تجربه‌ایست عالی برای نویسنده‌ای که فقط سی‌وپنج سال دارد، ولی نوشتن به این شکل دیگرکافی است. باید ساعدی همت به نوشتن چیزی بکندکه در آن مقداری از عناصر فنی تجربی، مقداری از عناصر مربوط به تجربه‌های اجتماعی ، و مقدار زیادی ازتجربه‌های فردی اودست‌بدست بدهند و زندگی امروز ایران در جامعیت تمام، در قالب نثری‌که تکیه بر سنت متحرك نثرگذشته و تنوع نثر متحرك امروز بکند، در شکلی که جامع‌ترین شکل‌ها باشد ـ یعنی‌قصه ـ ترسیم‌بشود. وگرنه‌این‌تکه تکه وپراکنده‌کارکردن وهمه‌کاره بودن ومثله‌شدن درقالب قصه‌هایی که‌اغلب‌تکه‌تکه‌هستند ونمایشنامه‌هایی که سی‌چهل صفحه هستند (بعضی‌ها مثل ما «نمی‌شنویم» در نوع خود تجربه‌های خوبی هستند) و جواب گفتن به ولع دمدمی خواننده و

بیننده و حتی دلخوش بودن به این نوع ولع‌ها، و از آنچه در درون انسان می‌گذرد و در رفتار خود انسان رخ می‌دهد، دم نزدن، نوعی خودکشی‌برای نویسنده‌ای‌خواهد بودکه از استعدادهای سرشار ادبیات معاصر است. کسی که تجربهٔ اجتماعی دارد، که ساعدی بدون شك دارد، اگر به خود بپردازد به اجتماع هم پرداخته است. وحرف آخر دربارهٔ مقولهٔ ساعدی اینکه هر نویسنده‌ای‌تکلیف خود را خودش تعیین‌می کند، ولی منتقد هم وظیفه دارد به نویسنده بگوید که من این عیب‌ها را در تو می‌بینم، و اگر این عیب‌ها مصرانه حفظ شود، منتقد وظیفه دارد به‌خواننده‌هشدار دهدکه برادرچشمت‌را بازکن وهرگزفریب هیچ کس را نخور ؛ خواه آن شخص نویسنده باشد، خواه شاعر، خواه منتقد وخواه‌سیاستمدار، وتکلیف خودرا بااین‌قبیل‌بندگان‌خدا، با روشن‌بینی و جهان‌بینی دقیق ، روشن کن ؛ هرگز نه ذوق‌زدهٔ اثر نویسنده بشو و ونه ذوق‌زدهٔ نوشتهٔ منتقد، وبیرحمانه و بیطرفانه هم قضاوت بکن!

۳

هرگزنباید شرف تعهدی‌را که درکار ساعدی، به صورتی رنگین جلوه می‌کند، نادیده‌گرفت، و نیز نباید این نکتهٔ اساسی را که ساعدی با داشتن‌یك هدف واقعی در پیش روی‌خود، قصه ونمایشنامه‌می‌نویسد از نظر دور داشت. ساعدی در هجوم نسبتاً عجولانهٔ خود به سوی مضامین اجتماعی، مدام به دنبال تغییردادن چیزی است، و بیشتر البته به دنبال تغییردادن ذهن خواننده و یا بیننده و متعهد کردن او در برابر

یك هدف یا چند هدف متعالی اجتماعی است. البته میزان توفیق او مسأله‌ایست که هفتهٔ گذشته بدان اشاره کردم.

دهن کجی‌هایی ازهرنوع درمقابل مسأله تعهد ، عموماً، و شرف تعهد ساعدی ، خصوصاً، از طرف گروهی که برای مدتی کوتاه ، در بحبوحهٔ سروصداهای سیاسی، از برج عاج خود بیرون خزیده ، های و هویی‌به‌راه انداخته‌بودند، دیده شده است. این دهن کجی‌ها از چند چشمه آب خورده است. یکی چشمهٔ «گلستان» که «بی‌حالی» عدم تعهد اجتماعی‌را بر هرنوع شرف تعهد اجتماعی مقدم‌می‌دارد و حتی بدان افتخار هم می کند و دائم پوزخند و فیس و افاده‌است که در پستو پسله، با صدایی نارسا و در جمع کوچکی از ستایشگران انگشت به دهان، تحویل‌ادب متعهد معاصرمی‌دهد. دیگری چشمهٔ سردمدارمجلهٔ به‌اصطلاح مترقی « اندیشه و هنر» است، با انبانی از ادعاهای عظیم و چندگونی واژهٔ من‌درآوردی به عاریه گرفته شده از هرمنبعی،از پهلوی باستان تا ساحت قدس فرس اسدی، و ازکسروی‌تا دکترمقدم، طوری که‌انگار تنها زبانی که قتلش واجب است، زبان سنت عظیم ادب فارسی دری است و فارسیی که جدا از نوآوری‌های‌محققان محترم، هم امروز، در کوچه و بازار وکارخانه و روستا، با تحرك تمام بر زبان مردم این‌خطه و سامان جاری است و نویسنده‌ای که به دنبال تغییردادن اجتماع است که به نظرمی‌رسد سردمدارمجلهٔ مترقی «اندیشه و هنر» باشد، نمی‌تواند بدون داشتن زبانی‌رسا وفروروندە در اعماق اجتماع، بر این فکرتغییر جامهٔ عمل بپوشاند؛ یعنی نویسنده نمی‌تواند با تته‌پته و یا با زبان زرگری، به دنبال تحولی، از هرنوع، باشد، خواه اجتماعی و سیاسی،

و خواه هنری و ادبی–تحولاتی که سردمدار مجلهٔ مترقی«اندیشه‌وهنر» مدعیانه به دنبال آنهاست. در اطراف «گلستان» ودرکنار«دکتروثوقی» اشخاصی پیدا می‌شوند که به نظر می‌رسد مستقلاً عقیده و نظر و راه و رسم خود را دارند و ادعاهای نبوغ خود را؛ ولی‌مثل چهره‌ای کامل که در جمعی از کاریکاتورها ،کاریکاتور می‌نماید، این صاحبان استقلال نسبی، از دور، بدون استقلال رأی و راه و رسم به نظرمی‌آیند، مثل «بهمن فرسی» که به نظر من چیزهایی دارد، خوب و ازآن خود، که‌بیشترمربوط می‌شود به برداشت نثرش ونه‌محتوای‌حرکت‌کننده‌اش به سوی تقلید از «بکت» و «یونسکو»؛ ولی به نظر می‌رسد که بهمن فرسی درکنارگروهی عنق‌کرده و بق کرده و از این راه به‌عقده‌هایی‌هم‌وزن خود رسیده ، فردی‌است مثل‌افراد دیگر،وفقط‌می‌تواننددربرابرپیشرفت حریف،دهن‌کج‌کند وعصا جولان دهد. نثری که «فرسی» می‌نویسدگاهی بسیار شسته و رفته و پاك و پاکیزه است، و با در نظرگرفتن مخاطبی نوشته می‌شود که آدم باشد، و نه غول زبان در قفا، چون خوانندهٔ وهمی مجلهٔ « اندیشه و هنر». نثری است‌که نشان می‌دهد دست وقلم صاحبش، موقع نوشتن نمی‌لرزیده است و به‌علاوه صاحبش، به دنبال وزن و آهنگی و سبك و سلیقه‌ایست ، که اگر به جایی برسد، فرسی را از آن برج عاج عنق و بق، بیرون خواهدکشید و پرتش خواهدکرد درست به وسط‌گود،وتازه این اول عشق خواهد بود، هم برای فرسی و هم برای آثارش که‌حتماً درآن موقع‌خواننده پیدا خواهدکرد، چرا که حالا نثر خوب فرسی، زندانی‌کتابهای جلد کلفت‌گمنامی است درکنج‌کتابفروشی‌ها ؛و این جای تأسف است،

چرا که استعداد فرسی هرگزکمتر از دیگران نیست .

ایدئوژی تعهد، در ایران، از مخالفان ایدئولوژی تعهد ، صدمهٔ چندانی نمی‌بیند، به‌دلیل اینکه بعضی‌از مخالفان آدمهای‌محتاط‌مستغرق در جیره‌بندی و قسط‌بندی بوروکراسی تازه به‌دوران رسیدهٔ این خطه وسامان هستند، که‌باوجود اینکه‌مجله چاپ می‌کنند وخط وربطی‌دارند وسرشان را پایین انداخته‌اند ونثر سنتی فارسی را با حفظ تمام اصول و آداب لفظی و دستوری می‌نویسند، ولی معتقدند که نویسنده کسی است که یك قدری هم حرف حساب سرش بشود؛ آخر نویسنده هم زن وبچه دارد ونباید انگشتی‌به‌اعتراض‌بلندکندکه فردای قیامت‌سرش بوی قورمه‌سبزی بدهد ومردم‌ازش‌احترازکنندوزنگوله‌ای دورگردنش بیندازندکه صدایش‌ازدور شنیده شود ومردم پاك و پاکیزه را درحوزهٔ خطر جذام تعهد، مدام هشدار دهد. این نویسندگان! محترم‌اگر ثروتی از خود داشته باشند،محافلی راه‌می‌اندازند تافتهٔ‌جدا بافته و برازندهٔ قامت سروشان، مولوی وحافظ می‌خوانند وگاهی خاقانی وگاهی لبی تر می‌کنند وگاهی گوشهٔ‌چشمی‌رابه‌دامنی‌پاك‌می‌کنند وهمیشه‌دوروبرشان چهار پنج پیرزن‌چروکیده وبزك‌کرده دیده‌می‌شوند بانوه‌های‌نورسشان که انگار همگی‌از دم لغوه‌گرفته‌اند وبه‌محض شنیدن موسیقی، از هرنوع، دیگر روی صندلی بند نمی‌شوند. در این محافل‌سه چهار نفر هستند از متشاعران معاصرکه شوخی ومزاح می‌پرانند وهمه‌دربارهٔ الدوله‌ها والسلطنه‌های سابق ادبی و بااستعدادترین‌شان کسانی‌هستند که هم برای افتتاح فلان‌کارخانهٔ سیمان شعر می‌گویند وهم برای تشییع جنازهٔ شیخ بزرگ فراماسونری در ایران وهم‌درمدح دخترخالهٔ‌زنشان

که عیناً وایضاً در مدح پسرعمهٔ شوهر خواهرشان نیز صادق است.

واگر این نویسندگان ثروتی از خود نداشته باشند وجیره‌بگیر یکی از ادارات خصوصی وعمومی وقسط‌پردازدهها کارخانه کوچك و بزرگ ملی وغیرملی باشند وخلاصه عمری را دست به دهن پشت سر گذاشته باشند، به‌محض دیدن شعر یا قصه یا مقاله‌ای که درآن نشانی از جهت گیری و تعهد و مسئولیت باشد، می‌گویند نویسنده باید قدرتی مافوق بشری داشته باشدکه از این قبیل‌حرف‌های داغ و دهن‌پرکن و و گنده زده باشد؛ومنظورشان اغلب از قدرت مافوق بشری تهمت جاسوسی و مزدوری فلان دستگاه مشکوك خارجی است. این قبیل نویسندگان آنقدر بدبخت و بزدل و ترسو هستند که شجاعت دیگران را به‌حساب قدرتی مافوق بشری، به حساب جاسوسی و مزدوری، به‌حساب توطئه برای دستگیری این وآن می‌گذارند وبرای‌تبرئهٔ خود، در مقابل اصرار وابرام طرفداران تعهد، می‌گویند:«پس چرامن‌نمی‌توانم از این حرف‌ها بزنم،فکر این‌را نمی‌کنید که‌اگرمن‌ازاین‌حرف‌ها بزنم نقره داغم می‌کنند، در حالیکه فلان آقای متعهد، مثل شاخ‌شمشاد در خیابان‌ها پرسه می‌زند وکسی هم کاری به‌کارش ندارد؟»این قبیل خزعبلات مضحك که ناشی از جبن وبزدلی نویسندگان آنهاست نشان می‌دهدکه برای اینها پرداختن قسط‌تلویزیون و یخچالشان، ازپرداختن دین خود به‌دموکراسی وتعهد آزادی، مهم‌تر است. نویسندگانی‌ازاین دست،حتی وحشت دارند بگویندکه فلان نویسنده، غلط کرده،متعهد شده؛چراکه می‌ترسندکه اولاً نویسنده متعهد شلاق رسواکننده‌اش را برگرده‌شان فرودآورد؛وثانیاً وقوف به‌وجود تعهد را، حتی، بادر نظر

گرفتن شرایط و اوضاع، ذنب‌لایغفر می‌دانند چرا که هرلحظه ممکن است قسط یخچال وتلویزیون وفرش را به‌خطر بیندازد و چون فقط همین‌اشیای‌قسطی است‌که زندگیشان را تشکیل می‌دهد و درآن سوی این‌اشیای بی‌زبان، تصویری بالاتر و بهتر از یك زندگی ـ که به‌راستی به‌وسیلهٔ‌زندگان زیسته‌شود ـ ندارند، گمان می‌کنندکه‌با تهدید قسط‌این اشیا، زندگی واقعی خودشان نیز به خطر افتاده است. قلم این قبیل نویسندگان، نخست‌از شکم خود و زن وبچه‌شان،وبعد،از سفته وقسط وچك با محل و بی‌محل الهام می‌گیرد و بعد زیبایی‌های بسیار ناچیز، دردهای مطلق و درمان‌ناپذیر، درد مرگ مطلق، درد فقر مطلق وحتی درد درد مطلق، موضوع‌آثار بی‌مثالشان قرار می‌گیرد، با زبانی ساده ، دستوری نقطه‌گذاری شده، طبق آخرین اصول نقطه‌گذاری، وخلاصه سبکی‌که ـ بدیهی است ـ اجباراً،قالبی وقلابی است.

ایدئولوژی تعهد از این قبیل اشخاص وحشت‌زده، سربزیر ، سرراست، عصای دستور و سنت و نقطه‌گذاری قورت داده و جامهٔ فخر محافظه‌کاران ریایی به تن‌کرده، هرگز وهرگز لطمه نمی‌بیند. زیر بالش هریك از این محققان وارسته، دیوان شعری از گذشتگان خفته است،به‌تصحیح وتنقیح وتحشیهٔ همان محقق، وکشوی میز اینان‌انبانی از مکتوبات مغلوط مستشرقان بیسوادی است‌که دست در دهها کنگرهٔ رنگین دارند ودوست دارندکه به‌دور بساط گسترده‌شان برشهرهای بزرگ اروپا وآمریکا، دو سه محقق ایرانی هم به‌عنوان چاشنی بحث ومزهٔ عرق و مبلغ وضع موجود اوضاع سیاسی در نقاط مختلف‌جهان حضور داشته‌باشند تا مقولهٔ مستشرق‌بازی و شرق دوستی کاملاً طبیعی

جلوه کند.

تعهد، بزرگترین لطمه را از آثار سطحی وپیش پا افتادهٔ کسانی می‌بیند که بی‌آنکه راه ورسم تعهد واقعی را بدانند، از آن به‌عنوان سرپوشی برای صدف جلوه دادن خزف خود استفاده می‌کنند. این قبیل اشخاص به‌جای آنکه نویسندهٔ متعهد بشوند، فقط گروهی متعهد تجردپرداز بی‌مایه هستند که مقداری اصطلاح قراردادی از چند مقالهٔ ترجمه ـ که اغلب دست وپا شکسته به‌فارسی برگردانده شده ـ و از چند کتاب فلسفهٔ عمومی که برای شاگردان سال‌های آخر مدارس متوسطهٔ غرب ونوآموزان فلسفه در زبان‌های انگلیسی و فرانسه وآلمانی نوشته شده، یادگرفته‌اند و این اصطلاحات را بجا و بیجا ـ و اغلب بیجا ـ درنوشته‌های بی‌سبك وبی‌شیوه وبی‌روح خود می‌کارند و انتظار دارند که بااین کلی‌بافی‌ها توانسته باشند در ذهن مردم، در ذهن روشنفکران، در ذهن نویسندگان جوان که‌ازاین قبیل اشخاص به مراتب هوشیارتر هستند، رسوخ معنوی بکنند. تعهد برای اینان آنقدر صورتی ابتدایی ودر عین حال متحجر وقراردادی وکلی بافانه دارد که حتی چند بیتی که‌گاهی از حافظ و سعدی وسط مقالاتشان می‌کارند، وگاهی نقل قولی که از یك بزرگوار غربی یا شرقی، به عناوین مختلف و اغلب به‌عناوین بی‌ربط، درنوشته‌هایشان می‌آورند، نمیتواند بر بی‌شعوری و جهل و بیسوادی وبی‌هوشی ذاتیشان سرپوش گذاشته باشد. بدبختی ایدئولوژی تعهد وبدبختی متعهدان روزگار در این‌است که این بی‌شعوران، بابلغور کردن حرفهای مردمی باشعور وهوشیار، می‌کوشند درصف متعهدان سینه بزنند. تمامی حرکات وسکنات این قبیل به‌اصطلاح شاعران و به‌اصطلاح

منتقدان و به‌اصطلاح قصه‌نویسان، آنقدر بی‌استعدادانه ودرعین حال آن قدر چموشانه است که یك متعهد واقعی، گاهی پیش خود می‌گوید: ولشان کن احمق‌های بی‌شعوررا! و گاهی می‌گوید: چماقی محکم بر گرده‌شان بکوب تا ادبیات رارها کنند ودنبال هرکار دیگری که‌خواستند بروند. ساعدی نیز بیش از همه، ازجبهه‌گیری این قبیل اشخاص به سود او، لطمه دیده‌است.

منتقد متعهد قلابی کسی است که‌به‌محض دیدن یك صفحه توصیف دست وپاشکسته ازبدبختی مردم روستا یا کارگران کارخانه، بلافاصله نویسندهٔ آن توصیف‌را درشمار مبارزان بزرگ علیه بیدادهای اجتماعی به‌شمار آورد؛ ویا به‌محض اینکه‌دید، نویسنده‌ای قصه‌اش راطوری به‌پایان رسانده که‌در آن مردی به‌نحوی قلابی وتصنعی صلای آزادی‌در داده است، مخاطب‌های خود را به کف زدن وهورا کشیدن و ابراز احساسات شدید ولی سطحی دعوت کند؛ ویابه‌محض آنکه‌دیدکسی ایدئولوژی خاصی را از خارج برقامت نحیف واندام تنك ولرزان شعر وقصه و نمایشنامه‌اش تحمیل کرده، آناً دهنش آب بیفتد که مردم اینك نبوغ! اینك عظمت! اینك شهامت وقدرت وتوانایی! واینك انقلاب بزرگ ادبی! ودرنتیجه، اینك تعهد! ومن این قبیل منتقدان ونویسندگان وشعرا را متعهدان قلابی و دروغ‌زن می‌دانم، این قبیل اشخاص‌را فریب دهندهٔ مردم و دلقکان مشغول کنندهٔ عوام‌الناس می‌خوانم؛ و معتقدم که منظور از تعهد، تعهد واقعی، این نیست که تصوری ساده، کلی و عوام‌فریبانه از یك موقعیت شبانه بکشیم وبه‌دنبالش تنور امید، امیدی مضحك وقلابی وعبث راداغ نگهداریم که سپیده دم نزدیك است و آفتاب، همانا از پشت‌سپر ظلمت،

درحال‌سرزدن‌است‌وبیایید وبدوید وبشتابید وکورشوید، دور شوید که آزادی، که دموکراسی، که شرف وحیثیت انسانی، که دهها خیال مجرد خام، که هزاران آرزوی عبث، سرپیچ بعدی‌تاریخ، انتظار مردم تاریخ را می‌کشند وتنها کاری که شما باید بکنید این است که آغوش‌خود را، مولع‌تر وبازتر نگهدارید و بازوهارا باشور وشوق تمام به‌جلوبیفکنید تا شاهد «دموکراسی» و«آزادی» را ـ اگر البته‌ازگرد راه برسد ـ تنگ‌تر درآغوش بگیرید وگرم‌تر بوسه برگونه‌هایش بزنید. من ، این لاس زدن باآزادی، دموکراسی وامید به نجات، امیدی واهی برای نجاتی واهی‌را، نتیجهٔ بی‌شعوری وبی‌فرهنگی، وحتی حماقت‌منتقدان‌وشاعران ونویسندگانی می‌دانم که عمری است سنگ این‌قبیل موهومات‌ابتدایی را به‌سینه می‌زنند وحتی باهجوم‌سیل‌آسای شعارهای یاوه‌شان، سدی‌در برابر تعهد واقعی بنا می‌کنندوسنگ وسنگلاخ است که درمسیرحرکت نویسندگان و شاعران واقعی می‌اندازند و ادبیات امروز رااز پیشرفت واقعی باز می‌دارند. این خیره‌سران نمی‌فهمندکه آزادی واقعی، چیزی است که در نتیجهٔ یك مبارزهٔ وجب به وجب به‌دست‌می‌آید و باید با شعور وقدرت تمام، باعمل، عمل متهورانه، وباعرق جبین و همت‌دست و دندان و قدم وقلم، از تار وپود جگرسیاه دیوهای هزار سر، بیرون کشیده شود و هر لاسی که بااین نوع آزادی زده شود، نتیجه‌اش آس و پاس‌کردن مردمی خواهد شد که مجنون‌وار به‌دنبال‌لیلای آزادی می‌گردند.

گروهی نادان، ازآنجاکه قدرت‌کشف واقعی ندارند، از آنجا که تنبل وکاهل هستند، ازآنجاکه حتی در اوج‌جوانی پیر شده‌اند و

قدرت وهمتی‌درذات هستی‌شان نیست، تصور می‌کنندکه با یك‌فورمول کوچك‌که: وضع بداست، مردم را امیدوار کنید تا وضع بهتر شود، تمام دین‌های مربوط به‌تعهد پرداخته شده است و همهٔ نویسندگان باید نشان بدهند که وضع‌بداست، وبعد باید مردم‌راامیدوار بکنند،وآخرش هم بایند همهٔ نویسندگان و شعرا، در شمار پیغمبران درآیند ولباس کهنه‌شان را طوری بشویندکه پیام‌های انسانی قطره‌قطره‌از آنها فرو بچکد،ومنتقدهم کسی است که در رخت‌های کهنهٔ نویسندگان فقیر ، به‌دنبال شپش پیام می‌گردد، و اگر این‌شپش‌های پیام از خلل و فرج رخت‌های مندرس حضرات پیدا نشد ، باید نویسنده را بر سر اولین چهارراه حلق‌آویزکرد و پوستش را پوشال چپان کرد واز منارهٔ مسجد شاه‌آویزان‌کرد. به‌همین‌دلیل‌گروهی عظیم از جوانان وحتی تنی چند از پابه‌سن‌گذاشته‌ها درعرصهٔ ادبیات امروز فارسی پیدا شده‌اندکه در شش سطر اول شعرشان ویا شش صفحهٔ اول قصه‌شان، از وضع‌بدمردم بحث می‌کنند، در چهار سطر ویا چهار صفحهٔ بعدی پیوسته مردم را امیدوارمی‌کنندکه بزکم‌نمیر والخ... وسطرهای مقطع شعر وصفحات آخر قصه‌را تخصیص‌می‌دهند به‌پیام‌های قالبی وقلابی که از بس‌تکرار شده، خواننده از شنیدنش عقش می‌نشیند وترجیح می‌دهدکه چهار ساعت برای دیدن فلان فیلم‌مزخرف غربی، نوبت بکشد و زیرآفتاب تب‌نوبه بگیرد، ولی شعر فلان شاعر صمیمی!کرمانی، کرمانشاهی ، قزوینی و یا مشهدی را نخرد ونخواند، چراکه می‌بیند اغلب ، شعور شاعر از خودش به‌مراتب‌کمتر است وسواد قصه‌نویس از سواد خود او به‌مراتب اندك‌تر ، وفارسی منتقد محترم آنقدر سست و بی‌لهجه و

بی‌روح و بی‌تحرك است که حتی دوبلورهای فیلم چیچو وفرانکو هم رساتر از او مفاهیم خود را بیان می‌کنند.

اعضای‌این‌گروه، که به‌نظر می‌رسد هرروز بزرگتر و نادان‌تر و قالبی‌ترمی‌شوند، بااشاعهٔ شایعات‌مضحك‌وفورمول‌های‌کلی‌و بی‌ارزش، بااجتماع‌کردن در محافل دولتی وملی، بابه‌راه‌انداختن بحث‌های کلی پیرامون تعهد،در مراکزی‌که به‌وسیلهٔ دشمنان تعهد اداره می‌شود، آب زلال ادبیات متعهد راگل‌آلود می‌کنند، آن‌راکثیف و آلوده جلوه می‌دهند و فتور و کهولت و بی‌تحرکی را جانشین‌شور وجوانی وحرکت وبرکت تعهد واقعی می‌کنند. سلاح‌کوبندهٔ نقد واقعی را باید بر سر این‌گروه فرود آورد تا عرصهٔ ادبیات معاصر را برای همیشه ترك کنند و یااگر استعداد وقدرتی‌از خود دارند آن‌را در راه خلق واقعی‌زندگی که تنها تعهد یك نویسنده وشاعر می‌تواند باشد، به‌کار بگیرند.

گروه دیگری هستندکه‌ازگروه نخستین، خودرا حق‌به‌جانب‌تر وعاقل‌تر نشان می‌دهند ولی به‌دلیل نداشتن تصوری جدی، عالی وقابل انعطاف ازادبیات وخلاقیت‌هنری وتعهد مستتر در هرنوع خلاقیت‌عالی هنری، خود را در داخل چارچوبهٔ یك «دگماتیسم» انعطاف ناپذیر زندانی می‌کنند وهرگزکوششی در راه پیشبرد ایده و آرمانی‌که از مبارزان اجتماعی در غرب ویا شرق به‌ارث برده‌اند، از خود نشان نمی‌دهند. برای نشان دادن دگماتیسم این‌گروه لازم است تاریخچه‌ای از نوع خاصی از انتقاد راکه از اواسط قرن نوزدهم درغرب‌پیداشده، مختصراً تشریح‌کنم وبعد بیآیم بر سر این قوم وبگویم که کم وکیف کارشان چیست وچرا نمی‌توان برقول این قوم اعتمادکرد.

این مقاله در سال ۴۹ تا همین‌جا در فردوسی منتشر شد، و بقیه گرفتار سانسور شد.