

صو رو اسباب

در شعر امروز ایران

اسماعیل نوری علاء

چاپ اول - ۱۳۴۸

سازمان انتشارات بامداد

تهران - خیابان شاه آباد
کوچه مهندس المالك تلفن ۳۳۷۷۴۶

فهرست مطالب

دفتر اول

بخش اول - درکامیات

- ۱۸ فصل اول - شناخت
۲۳ فصل دوم - تجربه و زبان
۳۲ فصل سوم - انواع شناخت، و تفکر هنری

بخش دوم - مباحث اساسی شعر

- ۳۸ فصل چهارم - ادبیات
۴۲ فصل پنجم - شعر و ادبیات
۴۶ فصل ششم - شعر و تفکر
۵۰ فصل هفتم - شعر و کلمه

بخش سوم - اجزاء شعر

- ۵۵ فصل هشتم - تصویر
۶۱ فصل نهم - مضمون، محتوی و شکل شعر

طرح روی جلد از : مرتضی ممیز
چاپ این کتاب در دوهزار نسخه در فروردین ماه ۱۳۴۸
در چاپخانه ی گیلان نو پایان رسید .

فصل دهم - ساختمان و سبک

بخش چهارم - مباحث گاهی شهر

فصل یازدهم - نوآوری ، فرهنگ و سنت

فصل دوازدهم - نظرهائی در نقد شعر

فصل سیزدهم - مسؤولیت شاعر و شعر

فصل چهاردهم - مهمترین وظیفه اجتماعی شعر

فصل پانزدهم - نقد شعر چیست ؟

دوفتور دوم

بخش پنجم - شهر قدیم و جدید ایران

فصل شانزدهم - نگاهی به تاریخ

فصل هفدهم - شرح جدید و دوره‌ی بیداری شاعران

بخش ششم - شهر نو

فصل هجدهم - شعر نو نیمائی

فصل نوزدهم - شعر نو حاشیه‌ای و میان‌درو

فصل بیستم - شعب شعر نو نیمائی

بخش هفتم - اولین دوره‌ی شعر نو نیمائی

فصل بیست و یکم - مقدمات و پیشروان

فصل بیست و دوم - شعر اسماعیل شاهرودی (آینده)

فصل بیست و سوم - جویندگان

فصل بیست و چهارم - شعر احمد شاملو (ا. باعداد)

فصل بیست و پنجم - اعتدال گرایان

بخش هشتم - دومین دوره‌ی شعر نو نیمائی

فصل بیست و ششم - مقدمات و سنت گرایان

فصل بیست و هفتم - شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید)

فصل بیست و هشتم - تصویر سازان و تماشاگران

فصل بیست و نهم - شعر منوچهر آتش

فصل سیام - محتوی گرایان

۲۳۴ فصل سی و یکم - شعر فروغ فرخزاد

۲۴۸ فصل سی و دوم - ابنزاد گرایان و محافظه گران

۲۵۲ فصل سی و سوم - شعر . آزاد

بخش نهم - سومین دوره‌ی شعر نو نیمائی

۲۵۹ فصل سی و چهارم - مقدمات و نوآوران

۲۶۵ فصل سی و پنجم - شعر م . ح . سپانلو

۲۷۷ فصل سی و ششم - شکل گرایان

۲۸۱ فصل سی و هفتم - عرفان گرایان

۲۸۶ فصل سی و هشتم - شعر سهراب سپهری

بخش دهم - شهر موج نو

۲۹۸ فصل سی و نهم - مقدمات پیدائی شعر موج نو

۳۰۵ فصل چهل - شعر موج نو واحد رضا احمدی

۳۱۰ فصل چهل و یکم - مشخصات شعر موج نو

۳۱۷ فصل چهل و دوم - شعب شعر موج نو

۳۲۲ فصل چهل و سوم - شعر احمد رضا احمدی

۳۴۰ فصل چهل و چهارم - شعر بدایه رویائی (رویا)

دوفتور سوم

بخش یازدهم - منظومه سرایی

۳۵۴ فصل چهل و پنجم - نگاهی به گذشته

۳۵۹ فصل چهل و ششم - منظومه سرایان شعر نو

بخش دوازدهم - شعر و نمایش در ایران

۳۶۶ فصل چهل و هفتم - نگاهی به آغاز

۳۷۱ فصل چهل و هشتم - شعر در نمایش بعد از اسلام

۳۷۵ فصل چهل و نهم - تعزیه و شعر نمایشی

۳۸۱ فصل پنجاهم - شعر نمایشی تا به امروز

۳۸۹ فصل پنجاه و یکم - شعر منوچهر شبیانی

مقدمه

۱

نویسنده ، و یا بهتر بگویم ، مؤلف این کتاب ، در مورد کار خویش هیچ ادعائی ندارد و خود نیک میداند که کتاب او ذره‌ای از خلاء موجود در قلمرو ادبیات ایران را پر نخواهد کرد . در مدت ۴۷ سالی که از آغاز تاریخ شعر امروز ایران می‌گذرد هنوز هیچ‌گونه کوشش درست و قانع‌کننده‌ای بخاطر ایجاد یک زمینه‌ی اصولی برای نقد و بررسی شعر کشور ماضورت نگرفته است و هر چند که ، علی‌الظاهر ، در سالهای اخیر فعالیت‌های دهان‌پرکنی در مورد انتقاد ادبی بچشم می‌خورد ، نتیجه‌ی این فعالیت‌ها نه تنها رقم مثبتی را نشان نمی‌دهد ، بلکه ، بدلائل بسیاری ، موجب شده تا خواننده‌ی شعر امروز ایران دچار تشقت عقیده و بی‌ریشگی اندیشه گردد و این وضع خود بخود برای شاعران جوان نیز که در این عرصه گام گذارده‌اند حاصلی جز گمراهی و شکست نداشته است .

۲

تا پیش از سال ۱۳۴۰ آنچه که بنام نقد ادبی در مطبوعات ایران بچاپ میرسید چیزی بود در حدیک انشاء نویسی دبیرستانی که کیفیت آن از چند صورت خارج نبود.

از یکسو نویسنده‌ی چنین نقدی یا به وجهه گوئی می‌پرداخت و با بکار بردن عباراتی غلوآمیز، که حاصل چندین قرن انحطاط ادبی زبان فارسی بود، شاعر و نویسنده‌ی مورد نظر خویش را به عرش علین می‌رساند و یا با همان عبارات تو خالی منکر ارزش کارهای او میشد.

از سوی دیگر این نقدها بیشتر شکل شرح اغلاط دستوری و املائی کتاب مورد نظر را داشت. گوئی معلم ادبیاتی در کلاس درس دبیرستانی به برشمردن سهوها و خطاهای شاگردی همت گماشته است - که این عبارت را بلفظ استعمال کرده‌ای، این صفت را بجای قید بکار برده‌ای، و املاء این کلمه چنین است و نه چنان.

۳

در عین حال وضع شعر و شاعری نیز مغشوش بود و اکثر شاعران که ناگزیر باید به همین نقدهای پند و راهنمایی مانند بسنده می‌کردند بین خویشتن و خواننده‌ی برگزیده‌شان - که منتقد شعر باشد - رابطه‌ای حس نمی‌کردند، و آنها که با کمک زبان فرنگی به مطالبی در مورد شعر و نقد شعر دسترسی داشتند نمی‌توانستند آن مطالب کلی را و یا فالان نقد و بررسی در مورد شعر شاعری خاص را برای شعر خود اقتباس کرده و آنرا بر موازین شعری فارسی منطبق نمایند. چنین است که اغلب در حرف و سخن این شاعران به مسایل بسیار ارزشمندی در باره‌ی شعر برمی‌خوریم که خود در شعر خویش آنها را اعمال نکرده‌اند.

۴

در این میان مسایل اجتماعی نیز بطرز حادی وجود داشتند و بر شعر و

نقد شعر و معیارهای ارزیابی شعر اثر مستقیم گذاشتند، و در نتیجه رودخانه‌ای که در آغاز این قرن در مسیری منظم جریان یافته بود، بزودی در سنگلاخ حوادث تاریخی بستر خویش را رها کرد و به بیراهه و گمراه افتاد. شر در یک موقعیت بحرانی، بدرستی، نقش تاریخی خویش را از دست داد تا نقشی کوتاه مدت را بدست آورد، چرا که خود، از آغاز، انجام چنین تعهدی را در تب امید بخشی که سراسر گیتی را در خود میگرفت بجان پذیرفته بود.

۵

در تمام این مدت کسی به سرچشمه‌ی این رودخانه، که از هر کجایش میشد آب برداشت، به سرچشمه‌ی «ماخ‌اولا» که برگه زربنی بر شاخسار گرد گرفته‌ی شعر فارسی افزوده بود، توجهی نکرد، و او که سالها در کنج خانه، در بیا هوئی همسایگان جوانش، بزبان دل افسردگان، زمزمه‌ای آرام و با خویش داشت، در همین سالها دیده برزندگی فرو بست و سر بزرگی و گرم خویش را بر لحد تاریخ نهاد. با چشمی نگران آینده، که کدامین کس مهر این کیسه‌های گنجدار را خواهد گشود و نفس گرم او را از لابلای کاغذهای روبه ویرانی حس خواهد کرد.

بر خلاف آنچه که بطور رسمی در مطبوعات ما بنام نقد ادبی بچاپ میرسید، مسیر واقعی نقد و بررسی شعر و معیارهای ارزیابی شعر نیز از ماخ‌اولا می‌گذشت، بی‌که کسی بر آن آگاهی داشته و یا آن چند نکته را که بنیان گذار شعر امروز بسته و گریخته بر زبان رانده و بچاپ رسانده بود درك کرده باشد.

پس اگر نوشته‌های نیمایوشیخ را در مورد شعر و شاعری نیز متعلق به سالهای بعد از ۱۳۴۰ بدانیم بخطا نرفته‌ایم. پیش از این تاریخ آنچه که از او میدانستیم مطالبی بود در باره‌ی اینکه چرا وزن و قافیه را بهم ریخته است و هدفش از از این کارها چیست؛ اما واقعیت نوآوری او همچنان مکتوم مانده بود و ارزش این نوآوری که در قدرت تطبیقش با شعر گذشته‌ی ایران نهفته بود، آنچنانکه ادامه‌ی راستین آن محسوب میشد، شناخته نگردیده بود.

فراموش نکنیم که این غبن تا با امروز نیز برای ما باقی است، چرا که هنوز

به متن کامل نوشته‌های نیما دسترسی نداریم و از این سرچشمه‌ی فیاض نوآوری و ذکاوت کاملاً بهره نگرفته‌ایم، و این حاصل چه چیز می‌تواند باشد، جز اهمال آن چند تن که نیما خود بر این کار گماشتشان، و چون دیده فرو بست، تنبلی بر آنان عارض شد و کار دست بدست گشت تا غریبه‌ها میراث ادبی ملت‌ی را سرمایه‌ی نام‌اندوزی خویش کنند و آنچنان تنگ نظرانه به اراغی‌ای این دست‌نوشته‌ها بپردازند که گوئی ارث‌پدر را به ملت‌ی می‌بخشند...

۶

بهر حال بزودی «آب‌ها از آسیاب افتاد» و رودخانه بار دیگر مسیر همیشگی خود را یافت و جریان راستین خویش را ادامه داد. و بهمان زودی فرصت کوششی تازه در زمینه‌ی شعر فرارسید. اما چقدر جای تأسف است که اگر در آستانه‌ی تاریخ شعر امروز رسالت انجام آن تغییرات و تحولات بعهده‌ی مردی مردستان چون نیما گذارده شد، این بار - در آستانه‌ی پوست انداختنی دیگر - لاجاره‌ها خیر شده بودند و نام‌جویان و عربده‌کشان فرا آمدند تا مسیر رودخانه را بدلیخواه عوض کنند و ریشه‌های شعوری درخشنده را - که میراث نیما بود - پخش‌کنند و بجای آن نهال بی‌هنری و سخیفه‌ی گوئی بنشانند.

چنین است که ما در سالهای اخیر نیز جز تلی از اباطیل و هذیانهای سست مردانی مالخولیائی، چیزی بنام نقد و بررسی شعر امروز نداریم. باعتبار مؤلف کتاب چندتنی هستند که با امتناع از اراغی‌ی نقد شعر قدرت بالقوه خویش را در این مورد بکار نبرده و علاقمندان نقد درست شعر را از آثار خویش محروم کرده‌اند. در این مورد می‌توان از نادر نادرپور، یدالله رؤیائی و محمود آزاد نامبرد، بخصوص بنظر مؤلف کتاب نادر نادرپور شایسته‌ترین کس برای نگارش تاریخ شعر امروز ایران می‌باشد. او - بعلاوه حضور و فعالیت‌هایش در طول سالهای اخیر و نیز بینش درست و حافظه‌ی دقیق و ذهن تجزیه و تحلیل‌گرش - بخوبی می‌تواند از عهده‌ی چنین مهمی برآید.

۷

اما مؤلف این کتاب را استطاعت انجام هیچ رسالتی نیست، او فقط افسوس خواره‌ای علاقمند است که بهر زرفتن این رود بزرگ را خیانت تاریخی

بملت‌ی میداند که، در طول چهار قرن، مهمترین آثار ادبی جهان را - و این ادعا نیست - بوجود آورده است.

او که خود را محقق ادبیات نمی‌داند و ناقد آثار ادبی نمی‌خواند چاره را در این دیده‌است که لااقل آنچه را که در این هیاهو بنظرش درست و متین می‌آید در یکجا گرد آورد و خطوط اصلی تحول شعر امروز ایران را مشخص کند، تا صاحب رأیانی که در پی اراغی نظرات خود در باره‌ی شعر امروز فارسی هستند از این پس منبع مرا بعه‌ای برای کار خود در دسترس داشته باشد. بعبارت دیگر کتاب حاضر نوشته‌ی هیچ‌کس خاصی نیست، بلکه بقلم همی‌کسانی نوشته شده‌است که در قلمرو شعر امروز ایران کار کرده و نظر داده‌اند و در این میان سهم مؤلف کتاب، در گردآوری و تنظیم مطالب آن، بدون شك کمتر از همه خواهد بود.

A

بدنه‌ی واقعی و قسمت اصلی این کتاب «دفتر دوم» آن است که به نهضت‌ها و شعب شعر نو و شعر موج نوی ایران اختصاص دارد، و اگر در زمینه‌ی نقد شعر و روشن کردن مفاهیم و معیارهایی که در این مورد بکار میرود تا کنون کوشش درستی شده بود و منبع قابل اعتمادی برای مراجعه وجود داشت، مؤلف کتاب خود را از افزودن «دفتر اول» بی‌نیازی یافت. اما باهمی جستجوئی که کرد چیز با ارزشی نیافت. این بود که خود بقدر همت خویش، بر این کار دست یازید.

خواهند گفت که آنچه در نخستین دفتر این کتاب آمده است لقمه‌هایی است که به گدائی از سفره‌ی غرب دزدیده شده و لاجرم حرف‌ها غریزه و (آنگاه ناگهان:) استعماری است!

مؤلف این کتاب در انبوه نوشته‌های فارسی - چه در قدیم و چه در زمان حال - در زمینه‌ی نقد درست شعر به مطلبی اصولی بر نخورد و کسی نیز نشانی چنین منبعی را به او نداد، گوئی کسی نخواسته وقت خویش را در اراغی منطقی تعریف و مفاهیم نقد شعر تلف کند.

در عین حال توجه داشته باشیم که یکی از دلایل مهم ظهور شعر نو و ادبیات جدید ایران آشنائی نویندگان ما با جریان ادبی غرب و اخذ

اصول کار غربی است، بطوری که بسیاری از مسایل نقد و بررسی ادبی غربی برای شعر امروز ایران نیز قدرت کارائی کافی دارند.

اما در ارائه مطالب «دفتر اول» کوشش شد تا آنچه عرضه میشود در صورت لزوم بر شعر فارسی قابل تطبیق باشد، چرا که مؤلف کتاب این نکته را نیز فراموش نکرده بود که ذهن انسان در این گوشه‌ی دنیا دارای نظم است که با نظام ذهنی دیگران ممکن است تفاوت داشته باشد، و فی المثل اگر شعر ملتی بر اساس نوعی منطق مستحکم پایه‌گذاری شده، هستند ملت‌هایی که شعر خود را در فضائی بی‌منطق ساخته‌اند. پس در انتقال معیارها به شعر فارسی این کوشش برنام‌ی کار بود که دستکاری لازم برای انطباق معهود صورت پذیرد، اما تعیین میزان توفیق چنین کوششی را مؤلف کتاب نمی‌تواند بعهده گیرد.

کتاب حاضر بدون شك دارای نقایص عمده‌ای است. «همترین نقص آن اینکه بخش خاصی به شعر و فکر نیمایوشیج اختصاص داده نشده است، اما اگر از یکسو این نقصان نتیجه‌ی عدم آمادگی مؤلف کتاب در انجام چنین‌همی باشد، ازسوی دیگر مؤلف را نظر این بود که با هر چه درباره‌ی دیگران نوشته شود، در واقع، نکته‌ی کوچکی در مورد کار نیمایوشیج روشن شده است و بعبارت دیگر عقیده دارد که خواننده‌ی او، پس از ختم این کتاب، تازه آمادگی این را یافته است که به سراغ شعرها و نوشته‌های نیما رود و از آن استفاده کند.

نقص عمده‌ی دیگر کتاب نپرداختن به نهضت «شعر نو» میان‌ه‌رو است که بهر حال در شعر امروز ایران برای خود جایی داشته و دارد و کسانی چون فریدون توللی و نادر نادرپور را در دامن خود پرورانده است که شاید آثارشان از مهمترین منابع تأثیر شعر فارسی معاصر باشد.

همچنین کتاب حاضر فاقد فصول مستقل یا مفصلی برای بررسی شعر شاعران مهمی چون احمد شاملو، سیاوش کسرائی، نصرت رحمانی و یدالله رؤیائی (در یک دوره از کار او) است.

در عین حال کتاب دارای فصولی است که شکل فعلی‌شان مورد رضایت مؤلف نیست. مثلاً فصلی که به شعر قدیم ایران تعلق دارد آشفتگی و نامنظم است. یا قسمتی از مطالبی که در «دفتر سوم» درباره‌ی شعر قدیم گفته شده زاید بنظر می‌رسد، اما از ذکر آنها گریزی نبوده است، چرا که در این زمینه‌ها کمتر قلمی زده شده است و بعقیده‌ی مؤلف این کتاب کمتر کسی به امکانات وسیع شعری در این چند قلمرو توجه کرده است.

مؤلف کتاب، حاصل کوشش چندین ساله‌ی خویش را با این امید عرضه می‌کند که خواننده‌اش حسن نیت او را در تنظیم این کتاب درک کرده، و سهو و خطاهای متعددش را در طول قرائت آن بخاطر این حسن نیت ببخشد.

اسماعیل نوری علاء

فروردین ۱۳۴۸

بخش سیزدهم - نگاه‌ها به سال ۱۳۴۵ و شعر جوانان

فصل پنجاه و دوم - مقدمات ۴۰۱

فصل پنجاه و سوم - شعر جوانان در سال ۱۳۴۵ ۴۰۶

بخش چهاردهم - چند مطالعه

فصل پنجاه و چهارم - شاعرهای سال ۱۳۴۶ ۴۱۲

فصل پنجاه و پنجم - کتاب‌های شعر ۱۳۴۶ و شب‌های شعر ۱۳۴۷-۴۲۶

حواشی و تعلیقات ۴۳۳

جداول و نمودارها ۵۲۴

منابع مراجعه ۵۳۷

فهرست اعلام ۵۵۹

دفتر اول

بخش اول - در کلیات

فصل اول - شناخت

هر گز بحث درباره‌ی شعر بطور مجرد، وبدون در نظر گرفتن موقعیت آن در کلیت زندگی بشری، ممکن نیست و عبارت دیگر چنین بحثی، خود بخود، نمی‌تواند درباره‌ی شعر باشد و بیشتر بحثی خواهد بود درباره‌ی يك مفهوم مجرد و غیر ملموس که، تا پایان، راه بجائی نخواهد برد.

برای آشنائی با شعر باید آنرا بمنزله‌ی یکی از کوشش‌ها و یا رفتارهای بشری بشمار آوریم که اولویتی بر دیگر کوشش‌ها ندارد و دارای سرشتی جدا از آنان نیست. باید بپذیریم که در زندگی بشر حضور ماوراء الطبیعه، بصورت چیزی جدا ازما و بیرون ازما، ممکن نبوده است و هر گونه حادثه‌ای در طول تاریخ بشر دارای اسبابی کاملاً قابل تعلیل و تعقل است، حتی اگر دانش کنونی ما تا بدان حد پیش نرفته باشد که موضوع مورد مطالعه‌ی ما را تجزیه و تحلیل کرده و روابط علی یا متقابل بین رفتارها و کردارها را روشن کند. اگر از این نظر گاه به شعر بنگریم و آنرا حاصل کوششی انسانی بدانیم

که سرشتی زمینی و بشری دارد و هیچ عامل غیر قابل شناختی در خلق آن مؤثر نیست - آنگاه می‌توانیم درباره‌ی شعر به بحثی حدوداً منطقی بنشینیم و درباره‌ی مباحث مختلف آن سخن بگوئیم.

بدین سان پیش از آنکه شعر را بعنوان موضوع بحث انتخاب کنیم لازم است باعده‌ای از هدف‌ها، رفتارها، روش‌ها و کردارهای سازنده‌ی شعر آشنا شویم و عبارت دیگر پس از آنکه انسان را، در محدوده‌ی وجودیش باز شناختیم، آنگاه به یکی از عوارض هستی او، که خلاقیت هنری است، می‌توانیم پرداخت.

هر چه جان و قدرت تعقل دارد می‌کوشد تا طبیعت پیرامون خویش را، و نیز خویشتن را در میان آن طبیعت، «بشناسد». کوشش حیوان برای شناخت همیشه دارای هدفی بیرون از خود شناخت است و یا عمدی و خودسرانه نیست، حال آنکه انسان، با حذف هر هدف خارجی از کوشش او، باز خودسرانه می‌کوشد تا طبیعت، و خویش را در میان آن، بشناسد. او به این خاطر دست به آزمایش می‌زند و تجربه می‌اندوزد و به شناسائی نایل می‌شود.



«منظور ما از بکار بردن کلمه‌ی **شناخت**، آشنائی بانحوه‌ی ادراک و یادگیری انسان است و اینکه تعقل و تفکر چیست، یا حتی یادآوری و تخیل بچه‌صورتی انجام می‌پذیرد.... می‌خواهیم بدانیم که انسان چگونه يك قطعه شعر را فرا می‌گیرد و یا قسمتی از نمایشنامه‌ای را بخاطر می‌سپارد و چگونه آنچه را که فرا گرفته بخاطر می‌آورد؛ چگونه روابط و طرح موجود در يك نقشه یا منظره و یا يك تابلوی نقاشی را درك می‌کند؛ چگونه وقایع گذشته را بخاطر می‌آورد و یا چیزهایی را در نظر مجسم می‌سازد که هرگز وجود نداشته‌اند و یا اشیائی را تصور می‌کند که با چشم خویش ندیده است....» (۱)

در جستجوی پاسخ‌هایی برای این سئوالات گوناگون در ابتدا می‌توانیم به پاسخی کلی دست یابیم و سپس، با ورود به جزئیات، این پاسخ کلی را شکافته

و سلسله مراتب جریانی را که به وقوع چنان حوادثی، که در فوق ذکر شد، می انجامد دریابیم. آن پاسخ کلی چنین است:

«بطور کلی ارگانسیم (بدن موجود زنده) در جریان کار و تجربه با محیط برخورد می کند. پس، انگیزه های محیط (اشیاء) در ارگانسیم تأثیر می گذارند و فعالیت های خود بخودی غریزی را برمی انگیزند. اگر این تحریک ها چنان باشند که باعث تغییر یا توقف و یا قطع فعالیت های غریزی شوند، ارگانسیم ناگزیر به فعالیت های جدیدی که به آگاهی یا شناخت می انجامد تن می دهد.» (۱)

۳

آنچه را که موجب شناخت می شود «ادراک» می نامیم. برای رسیدن به مرتبه ای ادراک لازم است از چند مرحله مختلف بگذریم. گفتیم ارگانسیم در جریان کار و تجربه با محیط برخورد می کند، نتیجه ای این برخورد «احساس» است که وسیله «حواس» ما به مغز منتقل شده و در آنجا «درک» می شود البته فراموش نکنیم که حرکات داخل ارگانسیم نیز می توانند بر ادوات حواس ما اثر گذاشته و موجب ادراک شوند.

با ادراک يك احساس، ما صاحب تصویری ذهنی میشویم از آنچه حواس ما را متأثر کرده است و این تصویر ذهنی در حافظه ای ما بایگانی میشود.

اما ما بسیاری از اشیاء را نگاه می کنیم و آنها را نمی بینیم، زیرا احساس وجود آن اشیاء از مرحله ای ادراک ما نمی گذرد. نتیجه می گیریم که تنها برخورد حواس با اشیاء نمی تواند موجب ادراک شود، بلکه این برخورد باید با دقت و تمایل صورت پذیرد و این دقت و تمایل از ما سر می زند و نه از شیئی و در نتیجه ادراک همیشه سهمی از ذهنیت ما را با خود دارد.

پس آنچه از مرحله ای ادراک ما از اشیاء باقی می ماند تصویری سرشار از

بار ذهنی ست که خود اشیاء فاقد آنند. ما تصاویر درک شده را با این بار ذهنی که بردوش آنهاست در حافظه ای خویش بایگانی می کنیم.

§

از آنجا که مرکز شناخت را ادراک خواندیم، باید ذکر کنیم که پیش از مرحله ای ادراک هر چه وجود دارد «موجب ادراک» است و هر چه پس از این مرحله قرار گیرد «نتیجه ای ادراک» خوانده می شود.

آنچه که جزء موجبات ادراک محسوب میشود بدو طریق می تواند موجب ادراک شود. این دو طریق مستقیم و غیر مستقیم نام دارند.

ادراک غیر مستقیم را موجبی خارج از مغز ما لازم است. بعبارت دیگر یا محیط و یا ارگانیزم می توانند موجب ادراک غیر مستقیم باشند. اما ادراک مستقیم نتیجه ای تأثیر حافظه است:

تصاویر ذهنی که در بایگانی حافظه قرار دارند، خود بمرکز شناخت می آیند و موجب ادراک میشوند. اما این ادراک تازه به شناخت آن تصویر سرشار از بار ذهنی می انجامد و نه شیئی بیرون از مغز ما.

©

در سوی دیگر این مرکز، «نتایج ادراک» واقع اند. ادراک يك تصویر ذهنی و یا يك احساس (که هر دو جزء موجبات ادراکند) همیشه عکس العملی را از جانب ارگانسیم ما می طلبند. این عکس العمل «عاطفه» نام دارد. بعبارت دیگر ادراک يك تصویر ذهنی یا يك احساس، بلافاصله با بروز عاطفه از جانب ارگانسیم ما همراه است.

در تلاقی عاطفه و ادراک است که ما پا بمرحله ای تازه ای می نهیم. مغز در برابر این تصادم عکس العمل نشان می دهد. بعبارت دیگر بلافاصله بایگانی خود که حافظه باشد مراجعه می کند.

¶

اگر تصویری که از بایگانی حافظه خارج میشوند به صورت اصیل خود

تجلی کنند، مغز از راه مقایسه‌ی آنچه از اختلاط عاطفه و ادراک بدست آمده است، با تصاویر مزبور، پا به مرحله‌ی «یادآوری» میگذارد. بعبارت دیگر یادآوری دقیقاً برپایه‌ی تجرب‌های گذشته‌ی ما قرار دارد.



اما اگر تصاویر ذهنی با صورتی دیگرگون تجلی کنند و بعبارت دیگر در ارتباط مستقیم این تصاویر با ادراکات گذشته‌ی ما نقصی روی داده باشد، مغز با مقایسه‌ای که شرح آن گذشت به یادآوری نمیرسد، بلکه به راه دیگری کشیده میشود که «تخیل» نام دارد. (۱)

بعبارت دیگر «تخیل» نتیجه‌ی مقایسه‌ی ادراک آمیخته به عاطفه است با تصویری ذهنی که صورتی دیگرگون از حافظه بیرون آمده است.



نتیجه، چه یادآوری باشد و چه تخیل، موجب «تعقل» می‌شود و تعقل ارگانسیم را به نشان دادن عکس العمل و می‌دارد. در عین حال نتیجه‌ی تعقل بوجود آمدن «تصویر جدید»ی است که بلافاصله به بایگانی حافظه منتقل میشود. بعبارت دیگر حافظه‌ی ما نباشته از دونوع تصویر است تصویری که پس از مرحله‌ی ادراک به حافظه منتقل شده است و تصویری که پس از وقوع تعقل بوجود آمده است.

حواشی و تعلیقات

فصل اول

قسمت اعظم این فصل از مقاله‌ی «انتقادی بر انتقاد» گرفته شده است، بهمین قلم - در مجله‌ی فردوسی - شماره‌های ۷۸۵ تا ۷۸۹ مهر و آبان ۱۳۴۵، در جواب مقاله‌ی دکتر رضا براهنی در مجله‌ی جهان نو - شماره‌های ۳ و ۲ - تیر و مرداد ۱۳۴۵ - ص ۱۰۴ - بنام «بحشی در خلایقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه» - با اشاراتی به شعرهای دریائی از یدالله رؤیائی، مقاله‌ی دکتر براهنی در تعقیب مصاحبه‌ای بود با یدالله رؤیائی در مجله‌ی نگین - سال دوم - شماره‌ی اول - خرداد ۱۳۴۵ - ص ۴۶ - که در آن اشاراتی به عقاید دکتر براهنی شده بود در کتاب «طلا در مس» - چاپ اول - ۱۳۴۴

☆ - صفحه‌ی ۲۲: نظام تفکر و شناخت را میتوان با دیاگرام نیز نشان داد. شکلی که در پایان این کتاب تحت عنوان «مراحل شناخت» می‌بینید شکل کامل شده‌ی دیاگرامی است که در مقاله‌ی فوق‌الذکر در مجله‌ی فردوسی بکار رفت. شکلی مزبور بی‌شبه‌ی حاوی تمام جزئیات و مراحل شناخت نیست. برای پی بردن باین نظام و آشنائی بیشتر با مراحل از قلم افتاده‌ی آن میتوانید به کتب زیر مراجعه کنید:

1. A. Campbell Garnett - «The Preceptual Process.»
2. Robert Thomson - «The Psychology of Thinking.»
3. Hamlyn - «Sensation and Perception.»
4. F. G. George - «Cognition.»

و نیز:

- ۵- دکتر امیرحسین آریین پور - «زمینه‌ی جامعه‌ی شناسی»
- ۶- دکتر علی اکبر سیاسی - «روانشناسی از لحاظ تربیت»

۱- دکتر امیرحسین آریان پور - همان کتاب - ص ۲ - (و) دکتر علی اکبر

سیاسی - «روانشناسی از لحاظ تربیت» - ص ۱۷۶

فصل دوم - تجربه و زبان

۱

شناخت حاصل زیستن در جهان و طبیعت است و هر شناختی در بایگانی ذهن انسان اثری از خویش باقی می‌نهد که «تجربه» نام دارد.

تجربه دارای انواع و اقسامی است که هر یک نقشی را در حیات انسان بازی می‌کنند. عده‌ای از تجربیات ما حاصل برخورد مستقیم ما با محیط است. عده‌ای محصول کار عملی ما هستند و نیز عده‌ای بطور غیر مستقیم بدست آمده‌اند. بهر حال از آنجا که همه‌ی این تجربه‌ها تکیه بر تصادم ارگانسیم با محیط دارند، سرشتی ملموس و مادی داشته و «عینی» بشمار می‌روند.

در مقابل این سه دسته تجربه‌ی عینی، می‌توانیم از تجربه‌ی ذهنی سخن بگوئیم که همه‌ی مراحل آن در مغز انسان اتفاق می‌افتد و رابطه‌ی آن با محیط از طریق تجربه‌های پیشین است و خود، بطور مستقیم، با محیط رابطه ندارد. انسان از هر چهار این انواع سود می‌برد، حال آنکه حیوانات فقط از دو نوع اول، یعنی تجربیات مستقیم و تجربیات حاصل از کار عملی، برخوردارند.

البته تجربیات غیر مستقیم ذهنی نیز در آنها بصورت بسیار محدود دیده شده است، لکن انسان، که هوشمند است، هر چهار این انواع را بطور نامحدود در اختیار دارد.

۲

تجربه های مستقیم خود بدو صورت فرعی جلوه می کنند :

الف - تجربه های اولیه مستقیم، که آغاز کار ادوات حواس ما هستند : حس لامسه گرما و سرما را می آزماید و تصویری ذهنی میسازد و به بایگانی حافظه می دهد؛ یا با چشم نورو رنگ را می بینیم . آدم کور هرگز و از هیچ طریقی نمی تواند مفهوم رنگ را دریابد و شخص کر نمی تواند تصور صحیحی از صدا داشته باشد .

ب- تجربه های ثانویه مستقیم که عمومی ترند و از حوادث بسیار ویژه ی زندگی شخص سرچشمه گرفته و در نتیجه وجوه تمایز شخصیت او را می سازند.

هر دوی این صور فرعی کاملاً مستقیم اند و باید از خود ارگانسیم ناشی شوند و بنابراین حدود عملکرد این تجربیات چندان وسیع نیست .

۳

بعضی از شرایط را باید با ایجاد مقدماتی فراهم آورد. نحوه ی ایجاد این مقدمات را نسل های گذشته ی انسان کشف کرده اند و برای کشف آن به آزمایش ها و آزمون های گوناگون دست زده اند و سپس یافته های خود را از طریق میراث اجتماعی به نسل جوان تر منتقل نموده اند. هر نسل تکیه بر انبوه تجربیات نسل های گذشته می زند و لازم نیست که خود آنها را از طریق آزمایش و خطا (*) تجربه کند تا به نتایج مطلوب رسد، حال آنکه در دنیای حیوانات این انتقال نه از طریق میراث اجتماعی که وسیله ی کارآموزی و تعلیم عملی صورت می گیرد . (۱)

۱ - تعلیم عملی و حدود آن یکی از بحث های رایج کتب روانشناسی است و خواننده می تواند، با مراجعه به هر یک از کتب امروزی این علم، اطلاعات زیادی درباره ی آن کسب کند.

گوردن چایلد می نویسد : « در اجتماعات انسانی، همچون گروه های حیوانی، نسل گذشته از طریق تعلیم (نیز) تجربیات گردآمده ی گروه را به نسل جوان تر منتقل می کند ... (اما) تعلیم حیوانات بطور کلی از طریق تعلیم عملی صورت می پذیرد. يك جوجه از طریق تقلید مادر یاد می گیرد که چگونه به دانه نوک بزند .» (۱)

§

اما انسان بعزت داشتن قدرت تعقل می تواند خود به آزمایش نپردازد، و بطور غیر مستقیم، از طریق دریافت این تجربیات، با آنها آشنا شود.

گوردن چایلد می نویسد : « برای کودکان انسان که مجبورند مطالب بسیاری را بیاموزند روش تقلیدی بسیار کند است . در اجتماعات بشری، بموازات تعلیم عملی، تعلیم بممد تصور نیز صورت می گیرد. اجتماعات بشری رفته رفته برای ایجاد رابطه بین افراد خود وسایلی خلق کرده اند که می توان آنها را بطور قرارداد «وسایل معنوی» خواند. در نتیجه ی شکل خاص ساختمان مغز، عضلات زبان و سایر اعضاء بدن انسان، او بر خلاف دیگر حیوانات قادر به ایجاد حوزه ی وسیعی از اصوات است که به آنها

1 - Gordon Child - What Happened in History - 1964 - Penguin Books - P.16

گوردن چایلد از مفاخر قرن ماست و نظراتش درباره ی تاریخ، تمدن و شناخت حرکات اجتماعی و رفتارهای فردی از مهمترین منابع علمی در ایر، مورد محسوب میشود . او عضو آکادمی بریتانیاست و بخصوص در زمینه ی باستانشناسی دارای مشاغل بسیار عمده و مهم بوده است . کتاب « در تاریخ چه رخ داد ؟ » او را احمد بهمنش استاد دانشگاه تهران بصورت بسیار بدی بفارسی ترجمه کرده است، بی آنکه در روی جلد کتاب نامی از نویسنده آن برده شده باشد . این کتاب با نام «سیر تاریخ» وسیله ی انتشارات دانشگاه تهران منتشر شده است . توضیح اینکه هیچکدام از نقل قولهای ما از این ترجمه ی گرفته شده است .

در زبان فنی صفت **شمرده** را می‌دهیم. انسان، که در اجتماع زندگی می‌کند و دارای مغز رشد یافته‌ایست، قادر شده است که به این اصوات **معانی قراردادی** ببخشد. به کمک قرارداد اصوات تبدیل به کلمات می‌شوند، یعنی به علائمی تبدیل میشوند که برای خبر دادن از کارها، اشیاء و حوادث آشنا مورد استفاده قرار می‌گیرند. (۱)

این وسیله‌ی جدید برای منتقل کردن ماحصل تجربه‌ی نسل‌های گذشته فصل تازه‌ای از زندگی بشر را آغاز می‌کند و انسان را از محدود بودن در ثغور تجربه‌ی مستقیم و شخصی نجات می‌دهد.

چایلد می‌نویسد: «زبان جریان سنت اجتماعی را منتقل می‌کند و تعلیم را آسان می‌سازد. يك مادر از طریق عملی می‌تواند بکودکش بیاموزد که در مقابله با يك حیوان وحشی چه کند. اما بسیاری از کودکان این درس نمایشی و غیر واقعی را دوست ندارند. اما همین مادر می‌تواند با مدد گرفتن از قدرت تصور کودک قبلاً برای او تشریح کند که در مقابل حیوان وحشی چه باید کرد. این نوع جدیدی از تعلیم است که برای زندگی ما مقرون بصره‌ی بیشتری است... بطور کلی ما از طریق تعلیم عملی یاد می‌گیریم که در يك وضع خاص و موجود چه بکنیم، حال آنکه از طریق زبان، پیش از وقوع حادثه، نحوه‌ی عکس‌العمل خویش را فرا می‌گیریم. زبان وسیله‌ی انتقال میراث اجتماعی تجربه است... از طریق این میراث فرزند آدمی نه تنها وارث تجربیات پدران خوونی خود می‌شود... بلکه به تجربیات همه‌ی افراد گروه دست می‌یابد.» (۲)

⑤

بدین ترتیب زبان، با کمک قدرت تفکر و تصور بشر، نتایج تجربیات گذشته را در اختیار او می‌گذارد. امروز این نوع تعلیم و تجربه دیگر محدود به زبان نیست، بشر توانسته است وسایل دیگری را نیز در این راه بخدمت خود بگیرد. دیدن نمایش، فیلم و تلویزیون و خواندن کتاب نیز اکنون در ردیف

شنیدن قرار دارند. این‌ها همه ادوات تجربه‌های غیرمستقیم ما هستند. تجربه‌ی غیرمستقیم دارای وسعت و غنای بیشتری است، بخصوص که افراد برگزیده‌ای همواره این انتقال تجربیات را به‌عهده دارند.

البته باید توجه داشت که این نوع تجربه، در مقابل وسعت نامحدود خود، دارای سهمی از تصور و تخیل انسان نیز هست. بعبارت دیگر از این مرحله بعد تجربیات عینی انسان، با عاطفه، ذهنیت و تصورات او آمیخته میشوند و بهمین دلیل مقداری از واقعیت‌های تجربه‌ی مستقیم را در خود نخواهند داشت. اما این معامله بضرر انسان نیست، زیرا در مقابل ازدست دادن بخشی از واقعیت، به حوزه‌ی وسیعی از تجربه و شناخت دست می‌یابد.

امروز ما «صحرای عربستان» را در يك فیلم بهتر از تجربه‌ی مستقیم و شخصی از محل، می‌شناسیم و تجربه می‌کنیم، چرا که مثلاً «دیویدلین» (۱) چکیده‌ی تجربیات خود را در فیلمش می‌گنجاند و بما تحویل می‌دهد. ما، در يك اطاق محدود، بسفیری دور و دراز می‌رویم و همه چیز را، همه‌ی آن مسایلی را که برای مشاهده‌اش عمری لازم است، در يك مدت محدود بشدت تجربه می‌کنیم: قدرت تصورمان بکار می‌افتد و در حین تسلیم شدن به همه‌ی انگیزه‌های حواس - مثل صدا، نور و رنگ - بسفیری عمیق و دقیق می‌پردازیم. تجربه‌های مستقیم و یا حاصل از کار عملی بسیار محدود و در عین حال اندک‌اند: محدود به سالهای زندگی و محیط ما، و لاجرم سفیری به تاریخ و گشتی در آینده را به‌همراه ندارند.

تنها آنها که قدرت تصور و طیران فکری قوی ندارند در این محدوده گام می‌زنند. (*)

۶

تفکر در سایه‌ی یادآوری، تخیل، و حافظه نوعی تجربه در سازندگی است. انسان، که اندیشمند است، از طریق تعقل و اندیشه، و یا به کمک

تخیل و خاطره، در ذهن خویش به آزمایش و سازندگی می‌پردازد و در نتیجه به تجربیاتی کاملاً ذهنی دست می‌یابد که خود حاصلی از تجربه‌های عینی ما هستند و ترکیبی تازه از عده‌ای از آن‌ها را ارائه می‌دهند و به ذخیره‌های تجربی ما یافته‌های جدیدی می‌افزایند.

تجربیات قبلی، که ریشه عینی دارند و از دنیای خارج ناشی میشوند، در ذهن ما بهم می‌آمیزند، و با نیروی تفکر، تجربه‌های غیرمستقیم را در مرحله اول، و تجربه‌های ذهنی را در مرحله بعدی، موجب میشوند. پس تجربه‌ی ذهنی حاصل تفکر است و فرمان د. مان نحوه‌ی تفکر را چنین بیان می‌کند: «تفکر ما وسیله‌ی رموزها و علامات صورت می‌گیرد و علامات نماینده‌ی تجربه‌های گذشته‌ی ما هستند. این علامات ممکن است کلمات باشند یا حروف و یا صورت‌های ذهنی... با آنچه از تجربه‌های گذشته در ذهن ما مانده است فکری کنیم و با تفکر به چیزهایی می‌رسیم که پیش از این نمی‌دانستیم. مخترع ازموادی که در ذهن دارد چیزی می‌سازد که قبل از آن موجود نبوده است. به همان ترتیب است که عالم فیزیک انفجاری را قبل از آنکه واقع شود پیش بینی می‌کند». (۱)

و سر فردریک بارتلت تفکر را چنین تعریف می‌کند:

«تفکر بسط مشاهدات است هماهنگ با خود آن مشاهدات، بمنظور پر کردن خلأ موجود در بین مشاهدات. این کار از طریق حرکت در یک سلسله مراتب بهم پیوسته صورت می‌گیرد که ممکن است در همان زمان معین بوده و یا زمانی نامعین بوده و سپس معین شوند». (۲)

1 - Norman. L. Munn - «Psychology»

این کتاب بنام «اصول روانشناسی» وسیله‌ی آقای دکتر محمود صناعی بفارسی ترجمه شده و از طرف انتشارات اندیشه بچاپ رسیده است. آنچه نقل میشود از متن ترجمه استنساخ شده است. - ص ۲۶۶

2 - Sir Fredric Bartlett - «Experimental and Social Study of Thinking» - London - George Press.

بارتلت یکی از بزرگترین روانشناسان معاصر است و بسیاری از آزمایش‌ها و کشفیات روانشناسی مربوط به تفکر و وسیله‌ی او ابداع شده و صورت گرفته است.

و گوردن چایلد می‌نویسد:

«تفکر یعنی قدرت حل مسایل بدون رد شدن از جریان بدنی آزمایش و خطا. یعنی بجای کوشش در انجام امور بوسیله دست، ما کار را در مغز خود و با بکار بردن تصورات انجام میدهم... دیسگر حیوانات نیز گاه چنان رفتار می‌کنند که گوئی دارای قدرت تعقل و تفکرند. یک شامپانزه وقتی موزی را در میان لوله بلندی دید که رسیدن به آن از هر دو سوی لوله غیر ممکن بود، کشف کرد که چگونه می‌تواند بایک قطعه چوب، موز را، از یک طرف دیگر براند و آن را در آن سوی لوله بردارد. شامپانزه مزبور این کار را بدون انجام یک سلسله اعمال بی حاصل صورت داد و بجای این کار نشست و فکر کرد. او بایست موز را در موقعیت‌های غیر واقعی متعددی تصور کرده و سپس راه حل خود را بکار برده باشد. لکن این شامپانزه قادر نبود دورتر از وضعی که با آن روبرو بود برود. آنچه وجه تمایز قدرت تعقل انسان از حیوان می‌باشد آنست که انسان می‌تواند دورتر از وضع واقعی و موجود برود». (۱)

و هم او در جای دیگری می‌افزاید:

«تفکر یعنی عمل بکمک علائمی در مغز، بجای عمل بکمک اشیاء و از طریق انجام اعمالی در جهان بیرون. کلمات قراردادی تنها سازنده‌ی این علائم نیستند. انسان می‌تواند در مغز خویش این علائم مختلف را کنار هم بگذارد و ترکیبات بی‌شماری از آن‌ها بسازد، بی آنکه کوچکترین عضله‌ای را تکان داده باشد». (۲)



آنچه را که نوشتیم چنین خلاصه کنیم:

الف- لازم نیست که تجربه‌های ما حتماً مستقیم و از محیط اطراف باشند.

ب- تجربه‌های غنی‌تر و وسیع‌تر غیر مستقیم هستند و به فرا سوی حدود

درب‌گیرنده‌ی ما می‌کشند.

قلمروهای دیگر دست دراز کند و ناچار از همان تجربیات محدود خودش استفاده می‌کند یا ممکن است.... آنچه در محیط آدم هست، اصلاً محرك نباشد، و آنچه در محیط نیست در آدم عقده و حسرت ایجاد کند. بعلاوه من اگر (در شعرهای دریائی) از **آلبوكر** حرف میزنم، آیا زمان استعمار پرتغالی‌ها در خلیج فارس بوده‌ام؟ و یا با آلبوكر رفیق بوده‌ام و با هم ودکا میخورده‌ایم؟ اینها ممکن است **تجربیات ذهنی** باشد. ممکن است فلان مطلب را من توی فیلم سینما دیده باشم....»

□ □

برای اینکه نحوه‌ی تلقی غلط اشخاص را از مطالب مختلفی که تاکنون ذکر شد نشان داده باشیم، قسمتی از مقاله‌ی دکتر براهنی را در همان جهان نو که ذکر شد (ص ۱۰۵) نقل می‌کنیم:

«من اگر جای رؤیائی بودم... مینوشتم.... از آنجا که چندان تجربه و اندیشه‌ای از آن خود نداشته‌ام و دریا را حس نکرده‌ام، قطعاتی از منظومه‌ی **سن ژون پرس** را گاهی در هم ریخته و گاهی بطور جداگانه، بصورت ترجمه‌ی منظوم فارسی درآورده‌ام.... (در کتاب دریائی‌ها) چند شعر هست که فقط برای ارائه‌ی نوعی فرم در شعر چاپ شده‌اند و در آنها فرم از پس و پیش کردن کلماتی محدود در یک شعر بوجود آمده است. این پیش و پس کردن کلمات برای پس و پیش کردن اندیشه‌ی خاصی بکار نمی‌رود. در آنها عواطف کمترین سهم را دارند و انگیزه‌ی پس و پیش کردن فقط خود عمل پس و پیش کردن است. مثلاً در این شعر:

شب آفتاب نمی‌خواهد
و آفتاب نمی‌خواهد از ستاره‌ی صبح
نشان همه‌ی برگیرد.

□

ستاره منتظر آفتاب میماند
و آفتاب میماند
که هر ستاره‌پر از انتظار

حواشی و تعلیقات

فصل دوم

قسمت‌هایی از این فصل نیز از همان مقاله‌ی مجله‌ی فردوسی گرفته شده است.

☆ **صفحه‌ی ۲۴:** برای یافتن تعریف «آزمایش و خطا» رجوع کنید به

8 - Chap. - Henry E. Garrett - «General Psychology»

این کتاب بصورت جزوات دوازده گانه‌ای از طرف مؤسسه‌ی ملی روانشناسی دانشسرای عالی منتشر شده است. جزوه‌ی هشتم که «یادگیری» نام دارد وسیله‌ی مسعود رضوی ترجمه شده است و این تعریف برای «آزمایش و خطا» از آن ترجمه استنساخ میشود:

«بجز در مواردی که رفتار انسان خشک و غیر قابل انعطاف باشد، یادگیرنده معمولاً پاسخهایی را که در اختیار دارد یکی پس از دیگری بکار می‌برد، تا اینکه ترتیب صحیح عمل موفقیت‌آمیز را پیدا کند.»

☆ **صفحه‌ی ۲۷:** نقل تکه‌ای از مصاحبه‌ی فوق‌الذکر با یدالله

رؤیائی در مجله‌ی نگین (ص ۲۷) در اینجا بی‌مناسبت نیست:

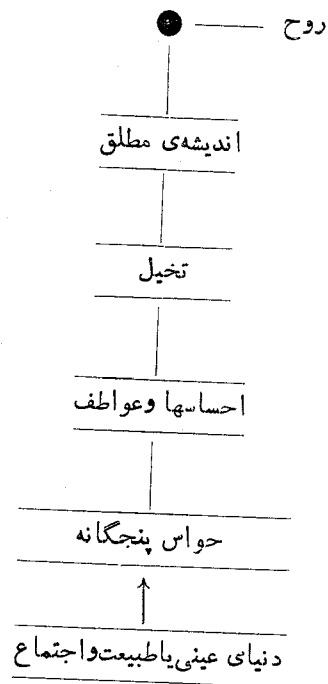
نوری علاء: میتوانم نتیجه بگیرم که شما به **تجربه‌ی مستقیم** اعتقاد ندارید.

روایائی: همینطور است. ببینید، اینکه میگویند شاعر باید نماینده‌ی محیط خودش باشد و از زندگی خاص خودش حرف بزند، آیه‌ی منزله که نیست. ممکن است يك شاعر نماینده‌ی محیط خودش باشد برای اینکه نمیتواند به

و شب پر از ستاره‌ی هرا انتظار
و انتظار پر از خواب آفتاب شود.
ستاره همه از آفتاب می‌خواهد
و آفتاب نمی‌خواهد.

این شعر از سوار کردن شب و ستاره و آفتاب بر یکدیگر - بدون اینکه در این سوار کردن حس و احساس و عاطفه و اندیشه، بکار رفته باشد - درست شده است. در این شعر نه شب حسی است، نه ستاره، نه آفتاب. و هیچکدام تجربی هم نیستند و محتوایی نیز در کار نیست. شاعر به اشیائی بنامهای «شب و ستاره و آفتاب» نیندیشیده است، بلکه به کلمات شب، ستاره و آفتاب فکر کرده است و چون اشیاء حس و احساس نشده‌اند، کلمات رنگ عاطفی بخود نگرفته‌اند و در نتیجه کلمات بدو قطعه چوب خشک میمانند که بهم مالیده میشوند... انسان هر چه آموخته، کشف کرده و بکار بسته، از برکت تجربه کرده است... جهان بینی يك شاعر در رابطه‌ی او با محیط زندگی، محیطی که باید برای او قابل لمس و حس و عاطفی و فکری شده باشد، قابل توجیه است. اگر **پل والری** نمیتواند در شعرش از دریا دور شود و اگر **سن ژون پرس** جهان را در دریا می‌بیند، دلیل آنست که دریا قسمتی از زندگی آنها را تشکیل داده است و آنها به سابقه و وسائقی ذهنیات خود از دریا، مجبورند از آن سخن بگویند. حالا اگر آنها از کویر لوت حرف میزدند، از فیل‌های هندوستان یاد می‌کردند، از شترمرغهای افریقا سخن میگفتند و سوار بر الاغهای دامغان، فاصله‌ی دو ده را چهار روزه طی میکردند، آیا شعرشان از اصالتی که اکنون از آن برخوردار است، بهره می‌گرفت؟... دوربرد ازترین تخیل شاعرانه - **رمبو** - همیشه بینائی خود را بر مدار نبوغ و بلوغ خود می‌چرخاند و اگر به قولی دریانداخته از دریا سخن میگوید، افسانه‌ی دوران کودکی را بردریا تحمیل میکند و دریای کودکی‌ای را میبیند - مطلقاً از آن خود -... آیا تجربه‌ی **رمبو** محدود بوده؟ کسی که به کلام ظرفیت و حجمیت تجربه‌ی خود را از روح زندگی و رنگ و صدا و حتی جنون

و جادو و خیال بخشید و در هاله‌ی مشتعلی سوخت و بعد یله شد و سر به کوه و بیابان نهاد، از محتوی تازه استفاده نکرده است؟... حالا اگر شاعری در گنبد قابوس زندگی کند ولی از آسمان خراش‌های صد طبقه‌ی نیویورک حرف بزند، رابطه‌اش را با اشیاء طبیعت بر اساس خیال‌بافانه نهاده است، نه بر اساس تخیل که خود مستقیماً از عینیات تجربی سرچشمه میگیرد. و تخیل چگونه از عینیات استفاده میکنند؟ باین ترتیب:



□ □ می‌بینیم که تلقی آقای براهنی از مفهوم‌هایی نظیر احساس، عاطفه، تخیل و تجربه - باستناد آنچه در فصول اول و دوم کتاب گفتیم - یکسره غلط است. برای آنکه این اشتباهات را نشان داده باشیم نقل قسمتهائی از پاسخی که بر این انتقاد در فردوسی بچاپ رسید و ذکر آن رفت مفید خواهد بود:

□ دیدیم که وجه تمایز علم و هنر وجود عاطفه‌ی شدید در هنر است که بآن جنبه‌ی شدیدذهنی میدهد، یعنی يك اثر نمی‌تواند هم هنری باشد و هم

سهمی از عاطفه نبرده باشد. پس وجود عاطفه از بدیهیات کار هنری است و درینصورت چگونه می تواند خود معیار خوبی و بدی شعر باشد؟ این مثل آنست که بگوئیم «داشتن چشم برای انسان بدیهی است» و آنگاه بخواهیم ثابت کنیم که «چشم داشتن نشانه‌ی انسان خوب بودن است»!

پس باید پرسید که چگونه انگیزه‌ی پس و پیش کردن کلمات می تواند خود عمل پس و پیش کردن باشد؟ شاید آقای براهنی نمیداند که «انگیزه» شروع است و «عمل» (یا بهتر بگوئیم «عکس العمل») پایان.... عکس العمل رؤیائی «شعر» اوست! یعنی پس از وجود «انگیزه» ای بوجود آمده است و بنابراین خود نمیتواند انگیزه‌ی بوجود آمدن خویش باشد.... اما درباره‌ی شعری که از عاطفه کمترین سهم را دارد: آنچه در این شعر بعنوان «محتوی» مطرح است خیلی ساده است: «شاعر در شبی بصرمی برد که گوئی روزی بدنبال ندارد. او این دیرپائی (شب) را چنین توجیه میکند که شب آفتاب (را) نمی خواهد و آفتاب نیز نمی خواهد که باطلوع خود ستاره‌ی صبح را خاموش سازد. اما ستاره‌ی صبح که انتظار کش آفتاب است، در اینصورت در انتظار خویش میماند و از انتظار پر میشود. شب نیز از این ستاره‌ی پر از انتظار لبالب میگردد و انتظار چیست؟: رویای آفتاب! پس:

ستاره همه‌ی از آفتاب می خواهد

و آفتاب نمی خواهد.

شاعر با حساسیت و بینش شاعرانه‌ی خود شب دیرپا را چنین وصف کرده است. می بینیم که در این شعر اندیشه‌ی منطقی (اندیشه‌ی منسجم شاعرانه را میگویم) وجود دارد که اجزاء آن را احساس بهم چسبانده است و شدت عاطفه‌ی هنرمند را در برابر طبیعت نشان میدهد. حال بگذریم از زیبایی حساس شکل شعر که مثل پخش شدن گلوله‌ی آتش بازی گسترش می یابد و تعمیم يك سطر به سطر دیگر بازی جالبی را ایجاد می کند.

دیدیم که این شعر دارای محتوی است. درضمن مسخره است اگر بگوئیم

شب و ستاره و آفتاب تجربی نیستند. کدام آدمی است که این سه مظهر عظیم طبیعت را تجربه نکرده باشد؟ فقط يك شخص کور میتواند تجربه‌ی عینی از اینها نداشته باشد. اما اگر چنین فرض کنیم که رؤیائی این سه را تجربه نکرده است، جواب این مطلب را چگونه میدهیم که در این شعر این سه عامل یکدیگر را تداعی کرده اند و میدانیم که تداعی فقط بمدد تجربه ممکن است. چگونه کسی که اینها را تجربه نکرده باشد از شب بیاد آفتاب و از آفتاب بیاد ستاره‌ی صبح می افتد؟

□ محرکه‌ی دکتر براهنی در عنوان کردن مسئله‌ی تجربه همان تکه از گفتگو است که نقل شد. می بینیم که ایشان چگونه در مورد تجربه‌ی مستقیم پافشاری میکنند. منطق ایشان هم جالب است، رؤیائی حق ندارد از دریا سخن بگوید، بدو دلیل: ۱- چون کودکان فقط حق دارند دریا را ندیده از دریا سخن بگویند! ۲- و یا مردان بزرگ دریا ندیده باید افسانه‌ی دوران کودکی خود را بر دریا تحمیل کنند!

توجه کنیم که «افسانه‌ی دوران کودکی» خود «رابطه با محیط زندگی» و در نتیجه‌ی تجربه‌ی مستقیم نیست و اگر ریمو باستاند آن از دریا سخن گفته مثل اینست که سوار بر الاغهای دامغان فاصله‌ی دو ده را چهار روزه طی کرده باشد! و نیز باید پرسید که مگر کویر لوت برای پل والری، حکم دریا را دارد برای یدالله رؤیائی؟ مگر اینکه آقای براهنی از فحوای شعر رؤیائی تشخیص داده باشد که این خطابها نباید بدریای خزر یا خلیج فارس باشد و حتماً بدریای «مدیترانه» و یا- شاید هم دورتر - به دریای «کارائیب» برگردد! (ضمناً عملیات محیر العقول آقای ریمو در مقاله‌ی آقای براهنی بی شباهت به عملیات قهرمان اکثر اشعار خود ایشان نیست!)

اما درباره‌ی خیالبافی باید توضیح داد. از اظهار نظرهای آقای براهنی

نتیجه می گیریم که:

- ۱- سخن از آنچه تجربه‌ی مستقیم نشده خیالبافی است.
 - ۲- خیالبافی از تجربیات عینی (یعنی مستقیم) سرچشمه نمی گیرد.
- بدین ترتیب در مرحله‌ی اول خود آقای براهنی به فعالیت قابل است

که بر تجربه‌ی مستقیم تکیه ندارد. اما فرق بین خیالبافی و تخیل چیست؟ خود ایشان مینویسند:

«به تخیل که برسیم باید برویم سراغ کسی که بهترین تعریفها را از تخیل کرده است و بین تخیل و خیالبافی فرق دیده و بحق هم دیده است. مقصود سموئل تیلور کالریج (Samuel Taylor Coleridge) است.»

که یعنی من همه‌ی تعریف های تخیل را خوانده‌ام، ولی از این یکی بیشتر خوش آمده‌ام! اما بهر حال وقتی ایشان بسراغ کالریج هم میروند دست خالی برمی گردند. اما ما میدانیم که تعریف کالریج چیست. اول باید دید که آقای براهنی کلمه‌ی «خیالبافی» را در مقابل کدام کلمه‌ی انگلیسی میگذارد. کالریج در کتاب خود فقط بین *Fancy* و *Imagination* تفاوت قایل میشود و ترجمه‌ی کلمه‌ی *Fancy* بفارسی «خیالبافی» نیست و معنی مصطلح آن «پندار» است. «خیالبافی» معمولاً در متون روانشناسی برای کلمه *Phantasy* بکار میرود، بعلمت نزدیکی ریشه‌ی لغوی هر دوی آنها. اما آقای براهنی کلمه‌ی «خیالبافی» را در مقابل هر کدام از این‌ها که گذاشته باشند فرق نمی‌کند و در هر صورت نظر ایشان غلط است. باین دلایل:

۱ - اگر غرض کلمه‌ی *Fancy* باشد، کالریج آنرا چنین تعریف می‌کند:

«*Fancy* جز باثبات و قطعیت با چیز دیگری روبرو نیست. *Fancy* در واقع چیزی جز حالتی از خاطره نیست که از نظم زمان و مکان‌رهایی مییابد و در عین حال با پدیده‌ی تجربی «خواست» که وسیله‌ی کلمه «انتخاب» بیان می‌گردد آمیخته است.»

(رجوع کنید به کتاب *Biographia Litteraria* ی کالریج، فصل سیزده، در بیان تفاوت بین تخیل و پندار.)

بدین ترتیب روشن میشود که اگر چه «کالریج میان *Fancy* و تخیل فرقی دیده و بحق هم دیده است» اما اعتقاد دارد که *Fancy* (یا احتمالاً بزعم آقای براهنی، «خیالبافی») نیز دارای ریشه‌های تجربی است. «خیالبافی» آقای براهنی چیزی اختراعی است و ربطی به حرف کالریج ندارد.

۲ - اما اگر منظور آقای براهنی کلمه‌ی *Phantasy* باشد، که ترجمه‌ی

صحیح کلمه‌ی «خیالبافی» است، باید گفت که کالریج اصلاً بحثی راجع به تفاوت تخیل و *Phantasy* ندارد و در عین حال علم نیز بین این دو تفاوتی قایل نیست، بلکه یکی را جزئی از دیگری میدانند.

دکتر سیاسی (در کتاب «روانشناسی از لحاظ تربیت» - ص ۱۷۸ تا ۱۸۴) تخیل را بدو نوع «اختراعی» و «انفعالی» تقسیم کرده و «خیالبافی» را نوعی تخیل انفعالی می‌داند. و «نرمان. ل. مان» مینویسد:

«گاه برای فرار از نا کامی‌های زندگی... دستخوش خیالبافی میشویم. چارلی چاپلین در فیلم *سیرک* به بهترین وجهی این امر را نشان میدهد... تخیل در آثار هنری جلوه‌گر میشود و در این موارد نوعی واکنش جبرانی را بر عهده دارد. روانشناسان، و روانکاوان، بسیاری از آثار هنری را از این نظر - گاه مورد مطالعه و تحقیق قرار داده‌اند.» (کتاب اصول روانشناسی - ص ۱۳۷) بدین ترتیب درمی‌یابیم که:

- ۱ - خیالبافی نیز بر تجربه تکیه دارد و جزئی از تخیل محسوب میشود.
- ۲ - خیالبافی در هنر رایج است و نباید با استفاده از بار تحقیری که در زبان کوچه برای این کلمه سوار کرده‌اند به حمله به این و آن پرداخت.
- ۳ - اگر شاعری در گنبد قابوس از آسمان خراش حرف بزند، کار او نتیجه‌ی نوعی *نوستالژی* یا بقول رؤیائی «عقده و حسرت» است و یک عکس العمل راستین برای فرانکنی (*Projection*) و بروز این نا کامی محسوب میشود. اما شکلی که آقای براهنی از نحوه‌ی بروز تخیل نشان میدهد بسیار پرت و غیر علمی است. رجوعتان میدهم به مباحث این کتاب در مورد مراتب شناخت و مسئله‌ی حضور «روح» را در این میان به روحپرستان و خرافاتی‌های شاعر و منتقد وامی‌گذاریم.

آنچه در بالا ذکر شد نشان میدهد که چگونه نداشتن تعریف‌های صحیح از مفاهیم و کلمات، منتقد را به پرت گوئی و انشاء نویسی وامی‌دارد و در عین حال چگونه موجب میشود که منتقد مغرض با سوء استفاده از مفاهیم و کلمات حرف خود را - برای خواننده‌ی بی‌توجه - به کرسی بنشاند.

☆ - صفحه ۳۰: در اینجا نیز نقل تکه‌ای از همان مصاحبه با رؤیائی (مجله نگین - ص ۶۲) بی‌مناسب نیست:

نوری علاء: در حال حاضر روان‌شناسان و زبان‌شناسان ثابت کرده‌اند که انسان بجای آنکه بکلمه اشیااء فکر کند، بر حسب کلمه‌ها و اسم‌ها و بخصوص مفاهیم کلی فکر می‌کند. مثلاً شما بدریا فکر کرده و «دریائی‌ها» را ساخته‌اید، نه مثلاً به دریای خزر یا بحر عمان.

رؤیائی: یعنی من به کلمه‌ی «دریا» فکر کرده‌ام؟

نوری علاء: نه، شما بوسیله‌ی کلمه‌ی «دریا» فکر کرده‌اید. کلمه‌ی دریا با يك مقدار خاطره، نوستالژی، اطلاعات و غیره درهم آمیخته است...
رؤیائی: کاملاً درست است. این مفهوم «دریا» است که مطرح شده است. من به بحر خزر و آبهای جاوه و یا اوقیانوس اطلس فکر نکرده‌ام. من به کلمه‌ی دریا که همراه با همه‌ی نوانس‌هایش بوده فکر کرده‌ام.

نوری علاء: مثلاً چطور می‌شود که يك شاعر برای بیان خویش از کلمه‌ی «بشر» استفاده می‌کند و یا از کلمه‌ی «انسان».

رؤیائی: بنظر من هر کلمه دارای طبیعتی است.

نوری علاء: «باری» دارد. کلمه باردار است. (باصطلاح فرنگی‌ها) شارژه است. هر کلمه دارای بارهای عاطفی خاصی است.

رؤیائی: بله، درست است. هر کدام ما تربیت خاصی داریم که طبیعت ما را می‌سازد. یکی تربیت اسلامی دارد، یکی مسیحی و دیگری چیزی دیگر. کلمات هم بنظر من دارای طبیعتی هستند و شاعر هوشیار است که با کلمات بازی میکند و طبیعت آنها را می‌فهمد. می‌فهمد کجا کلمه‌ی «انسان» را بکاربرد و کجا «بشر» را. البته منهای اقتضای وزن شعر.

نوری علاء: بله، وزن شعر که اصلاً مطرح نیست. شاعر با هوش است که «بارهای عاطفی و فرهنگی» کلمات را تشخیص می‌دهد. مثلاً می‌فهمد که در کلمه‌ی «بشر» يك حالت حیوانی هست، یعنی «انسان + حیوان». حال آنکه کلمه‌ی «انسان» حالت حیوانیش را از دست داده است. بدین ترتیب بارهای عاطفی و فرهنگی بروی کلمات سوار است. شاعر وقتی با کلمه آشنا شد آنوقت می‌تواند کلمه‌ی صحیح را برای خودش انتخاب کند.

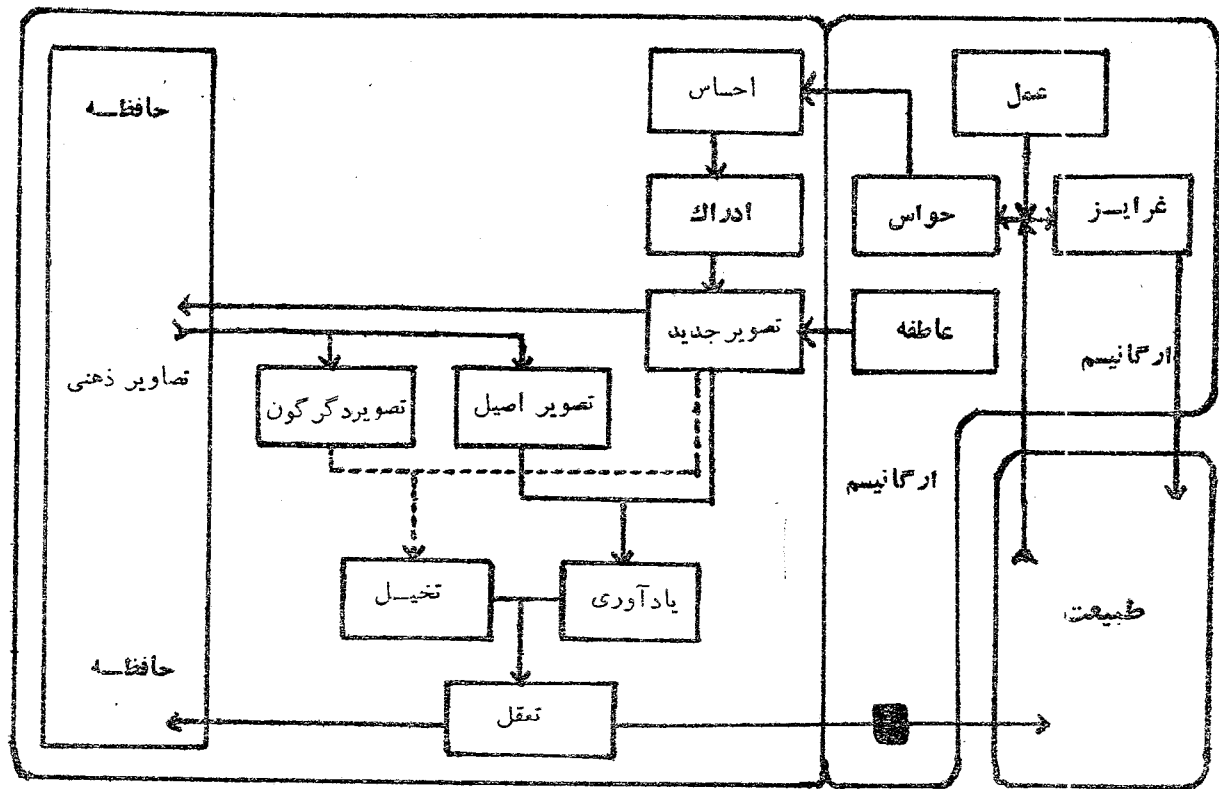
رؤیائی: و البته فراموش نکنیم که این بارهای فرهنگی در طول زمان تغییر می‌کنند. یعنی ممکن است شاعر بزمان ما توجه نداشته باشد و کلمات را با بارهای فرهنگی خاصی که در زمانی دیگر داشته برای ادای مفهوم خود در زمان حال بکاربرد.

نوری علاء: شکی نیست، می‌خواستم باین نتیجه برسم که شاعر واقعاً در قبال کلمه مسؤول است. بیشتر از مسؤولیتی که در قبال اشیااء باید داشته باشد. شاعر باید هر کلمه را مثل يك جراح تشریح کند، بعد بر اثر مهارت و آشنائی با آن، کلمه خود بخود با همه‌ی جهات و معانی و بارهایش ملکه‌ی ضمیر او می‌شود. آنوقت شاعر کلمه‌ی مذکور را هر کجا که می‌خواهد بکار می‌برد. بدون آنکه دیگر به آن فکر کند، چرا که قبلاً فکرهایش را کرده و باب آشنائی را قبلاً گشوده است. این روزها دکان باز کرده‌اند که آقا بان بیائید باشیااء توجه کنید و آنها را بشناسید. حال آنکه اشیااء در مقابل کلمات اصلاً بار ندارند، بلکه حامل بارهای عاطفی و فرهنگی کلماتند.

رؤیائی: حرف کاملاً جالبی است. هر چه هست کلمه است. «در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.» تقدس داده است به کلمه. در قرآن هم هست. پیغمبران خود شاعر بوده‌اند و به کلمه تقدس داده‌اند، چرا که بقول شما «اشیااء» در مقابل کلمات اصلاً مطرح نبوده‌اند. «نون والقلم و ما یسطرون». یعنی قسم به حرف «ن» و قلم و آنچه که می‌نویسد. یعنی به کلمه قسم خورده است.

نوری علاء: باین ترتیب نباید فقط بعلمت اینکه بنده اشیااء اطرافم را می‌بینم. این را دکان بکنم و هر مزخرفی که از دهانم درآمد بگویم، آنهم اکثراً باقتضای وزن. این دلیل آن است که اولاً کلمه را نمی‌شناسم و ثانیاً اصلاً از مسؤولیت در قبال کلمات می‌خواهم شانه خالی کنم.

رؤیائی: درست است. می‌پذیرم.



پراکنده‌ای که از اشیاء پیرامون خود می‌گیرد، مرحله‌ی اول شناخت را طی می‌کند و تا اندازه‌ای به‌شناسائی نمودهای هستی نایل می‌آید. چنین شناختی — که وسیله‌ی لازم حیات عملی است — ساده، سطحی و جزئی بوده و جنبه‌ی عاطفی نیرومندی دارد. ولی تجربه‌ی انسان می‌تواند، با طی مرحله‌ی دوم شناخت، ادراکات خود را بصورت **مفهوم** در آورد و شناخت خود را عمق و وسعت بخشد و به واقعیت نزدیک کند. چنین شناختی که سخت مقرون به واقعیت باشد **علم** خوانده میشود (*). می‌دانیم که شناخت بشری در هر مورد دو وجه جدائی‌ناپذیر دارد: وجه ادراکی و وجه عاطفی. وجه ادراکی خبر از محیط میدهد و وجه عاطفی نمایشگر حالات درونی ارگانیسم است. شناخت علمی ناگزیر شامل هر دو وجه است: ادراک محض نیست، بلکه جنبه‌های عاطفی نیز دارد. با این وصف، شناخت علمی چون از شناخت حسی دور و بر مفاهیم انتزاعی استوار است، چندان عاطفی نیست ... علم جنبه‌ی کمی واقعیت را مورد تاکید قرار می‌دهد. (۱)

۳

«... اگر در مرحله‌ی ... شناخت حسی درنگ کنیم و جنبه‌ی عاطفی شناخت را مورد تاکید قرار دهیم به شناخت هنری می‌رسیم. همچنان که دانشمند، با تکیه بر مفاهیم کلی انتزاعی، واقعیت بیرونی را تا حد امکان از حالات ارگانیسم انتزاع می‌کند و به‌زبانی کلی بازمی‌گوید، هنرمند، با تکیه بر تصاویر جزئی ذهنی، واقعیت درونی را تا اندازه‌ای از واقعیت بیرونی تجربیدمی‌کند و به‌زبان کیفی گزارش می‌دهد. بنابراین در کار هنری نظام واقعیت درونی بیش از قوانین واقعیت بیرونی مورد توجه است و، برعکس آن، در کار علمی، واقعیت بیرونی برجسته‌تر از واقعیت درونی نمودار میشود. با این وصف، هنرمند مانند دانشمند، جوای شناخت منطبق بر واقعیت است و همچنین هدفی جز غلبه بر واقعیت ندارد. شناخت هنری مانند شناخت علمی مستلزم تجربه است و تجارب هنرمند نیز از زمینه‌ی فلسفی او رنگ می‌گیرند. در نتیجه می‌توان هنر را

فصل سوم - انواع شناخت و تفکر هنری

۱

از آنجا که شناخت نتیجه‌ی روبرو شدن ادراک با عاطفه است و از هر يك از این دو سهمی در خود دارد، با تغییر میزان دخالت هر يك از این دو عامل در رسیدن به شناخت، نوع شناخت ما نیز تغییر می‌کند. بعبارت دیگر، گاه شناخت دارای جنبه‌ی شدید ادراکی بوده و عاطفه در آن کمترین دخالت را دارد و گاه شناخت بشدت عاطفی است.

در اینجا، برای خلاصه کردن مطلب، تقسیم‌بندی دقیق دکتر امیر حسین آریان‌پور را بخاطر آشنائی با انواع شناخت نقل می‌کنیم. دکتر آریان‌پور دو نوع شناخت منظم را در تاریخ بشر تشخیص داده و فرایند برخورد این دو نوع شناخت را موجب پیدائی نوع سوم از شناخت می‌داند.

۲

« هر کس در زندگانی، بمدد حواس، با محیط روبرو میشود و با ادراکات

چنین تعریف کرد: نوعی شناخت واقعیت است از طریق تجربه (۱)، به انگلیسی فلسفه، با تأکید بر کیفیت (۲)

§

«همه‌ی ما، در جریان زندگی، از مجموع ادراکات و عواطفی که از محیط می‌گیریم واجد بینشی کلی، که شامل همه‌ی شناخت ماست، می‌شویم. این بینش کلی یا جهان‌بینی را می‌توان فلسفه خواند. . . شناخت فلسفی چون جامعیت دارد، پس واقعیت درونی و بیرونی، هر دو را در بر می‌گیرد. به لفظ دیگر، هم‌متضمن شناسائی علمی است و هم شامل شناسائی هنری. جنبه‌های کمی و کیفی واقعیت که در علم و هنر وحدت و توازن خود را از دست می‌دهند، در فلسفه هماهنگی و تعادل می‌یابند.» (۳)

⑤

اکنون که تفاوت انواع شناخت، و منزلت شناخت هنری را در بین آن‌ها، دانستیم، می‌توانیم به مسئله‌ی تفکر بازگردیم و این نکته را در مورد کار هنرمند و نحوه‌ی تفکر او بیازمائیم. سخن از تفکر انسان بود که به کمک علائم صورت می‌پذیرد، بی‌آنکه کوچکترین عضله‌ای در آن دخالت داشته باشد (۴). حال که کلیت نحوه‌ی تفکر را باز شناختیم تعریفی را از سرفردریک بارتلت نقل می‌کنیم درباره‌ی تفکر هنرمند:

۱ - توجه کنید که دکتر آریان پور «تجربه» را بمعنی نوع خاصی از تجربه بکار نمی‌برد، بلکه بیشتر توجه او به انواع گوناگون تجربه است که پیش از این در موردش سخن گفته‌ایم.

۲ - همان کتاب - ص ۶

۳ - همان کتاب - ص ۷

۴ - مشاهده نشان داده است که تارهای صوتی انسان هنگام تفکر تکان می‌خورد و بعبارت دیگر انسان نوعی حرف زدن بی‌صدا را با تفکر همراه می‌کند، لکن باید دانست که این عمل مددی به تفکر نمی‌کند، بلکه بخاطر عادت است که این دو عمل را با هم همزمان کرده است. گوردن چایلد این نکته را در کتاب خود بخوبی روشن می‌کند.

«نوعی تفکر وجود دارد که مشمول قوانین، ترکیبات کامل و روابط بین حقایق موجود در مشاهده و تجربه می‌شود (تفکر علمی). در عین حال نوع دیگری از تفکر هست که دنباله روی قرار دادهای اجتماعی و شخصی است. نوع سوم تفکر در جستجوی الگوها و بیان آن‌هاست، و همین نوع آخر، تفکر هنرمندانه نام دارد. در اینجا قانون و قرارداد بیرون از متفکر قرارداد دارد. او نمی‌تواند قانون را تغییر دهد و میزان قلبی می‌تواند بقراردادها بیافزاید. الگو در درون هنرمند و در قراوت او با سایر افراد باقی می‌ماند. اکثراً همین دلیل است که تفکر هنرمند بشر از هر نوع تفکر دیگری بایزش سریع بمنزل نهائی خورش می‌رسد (۵)، حال آنکه تفکر در نظام‌های بسته و یا در علوم تجربی فاقد این یرش سریع است. در هر دوی این موارد جهت مشاهده باید نحوه‌ی اژه وجودیت‌های بیرون انتخاب شود حال آنکه در مورد تفکر هنرمند جهت جستجو و استه‌ی ذات جستجو است و حداقل می‌توان گفت که تا حدی نسبت به خود پژوهنده درونی محسوب می‌شود.» (۱)

شکل تفکر هنرمند آنچنان است که اغلب بین آن و تفکر انسان ابتدائی تشابه بسیار یافته‌اند. اما انسان ابتدائی، خود را در بین طبیعت عظیمی می‌یابد که بخاطر ذات یویای خویش هر لحظه در حرکت و تغییر است و میکوشد تا این تغییرات را با اطلاعات موجود در ذهن خویش (که بس اندک است) تعلیل و تفسیر کند. انسان ابتدائی بی‌آنکه مشعر بر احوال جهان باشد، حیران میان طبیعت و اشیاء ایستاده است و در عکس العمل او ریشه‌ی اندیشه‌ی منطقی و علمی وجود ندارد. بقول موهولی ناگی:

«عکس العمل بدون اندیشه‌ی کودکان و مردم اولیه از یک حس درونی برای تشخیص حقیقت سرچشمه می‌گیرد که هنوز تحت فشارهای خارجی قرار نگرفته است.» (۲)

۱ - سرفردریک بارتلت - همان کتاب - ص ۲۰

2 - Moholy Nagy - «The New Vision and Abstract of an Artist»

این کتاب وسیله‌ی مریم جزایری و اسماعیل نوری علاء بنام «دیدنو و مجردریک هنرمند» بفارسی برگردانده شده است. ترجمه‌ی آن دارای زبانی بد و نارساست و امید است در چاپ آینده تجدید نظری کلی در آن صورت گیرد. این کتاب را تالار قن‌دریز (ایران سابق) منتشر کرده است.

موهولی ناگی (۱۸۹۵-۱۹۶۵) هنرمند بزرگ هنرهای پلاستیک و استاد مدرسه باهاس Bauhaus در آلمان و مدرسه طراحی شیکاگو بوده است.

انسان ابتدائی می‌خواهد ناموس طبیعت را دریابد. انسان امروزی نیز جز این نمی‌خواهد. یعنی هر دو در هدف مشترک‌اند، ولی آنچه میان این دو تفاوت ایجاد می‌کند روش و نقطه‌ی حرکت این شناسائی است. هنر در هر مرحله از تاریخ دارای خصوصیات و روش‌های ویژه‌ایست که از آن گذشته نیست. انسان اولیه نیز می‌توانسته هنرمند باشد، لیکن روش اندیشه و ارائه‌ی هنرمند امروز با او بسیار متفاوت است. هنرمند امروز بدنیا و زندگی‌نگاهی حاکی از اندیشمندی و تفکر می‌کند و با تکیه برداش عظیم نسل خویش به جستجو و کشف می‌پردازد.

جورج والی می‌نویسد:

«هنر از بصیرت و بینش سرچشمه می‌گیرد، اما این بصیرت و بینش را فقط دانش می‌تواند معلوم دارد و این دانش وقتی بوجود می‌آید که آگاهانه باشد.» (۱)

حواشی و تعلیقات

فصل سوم

☆ - صفحه‌ی ۳۳: بحث درباره‌ی «واقعیت» و رابطه‌ی آن با «شناخت» عاقبت به مسئله‌ی توجه به «حقیقت» می‌کشد. بعبارت دیگر شناخت، خواه علمی و خواه دیگر انواع آن - پلی است که ذهن را بین «واقعیت» و «حقیقت» به نوسان درمی‌آورد.

دکتر آریان‌پور در کتاب «زمینه‌ی جامعه‌شناسی» (ص ۴) در این مورد چنین توضیح می‌دهد:

«برای سنجش شناخت از دیرگاه میزان یاملاکی را بکار برده‌اند. در تعریف این ملاک که حقیقت نام گرفته است گفته‌اند که تطابق شناخت است با واقعیت یا نظام هستی.»

تعریف مزبور را می‌توان چنین تشریح کرد که شناختی حقیقی است یا مقرون به حقیقت است که با واقعیت منطبق شود؛ و بعبارت دیگر حقیقت چیزی است حاصل انطباق شناخت بر واقعیت. پس با توجه به مطالبی که در صفحه‌ی ۳۳ کتاب مطرح شده، علم را باید شناختی حقیقی دانست.

اما بسیاری از متفکرین از این تعریف سر می‌پیچند و حقیقت را چیزی فراتر از واقعیت می‌دانند. در بحثی که پیرامون این مسئله پیش آمده است، مثلاً جلال آل احمد چنین می‌گوید:

«درست است که مادیان را نوسازی می‌کنیم، ولی در اینکار پایمان روی سکوی پرتاب واقعیت است، یعنی از رویش می‌پریم... فرقی هست بین حقیقت و واقعیت. این تفاوت آن است که تکلیف عالم واقع را علم روشن می‌کند. هنر را - برخلاف علم - به آن علت نمیشود آموخت که با واقعیت سروکار ندارد، کارش مراجعه به حقیقت است، حق است، «نردبان آسمان است این کلام» است... واقعیت برای من یک چیز میرنده است که اصلاً در بندش نیستم و میخواهم مدام عوضش کنم.» (رجوع کنید به پلی‌کیبی متن گفتگوهای اعضای کانون نویسندگان ایران در جلسه‌ی پنجم دی‌ماه ۱۳۴۷ که پس از سخنرانی آقای محمود اعتمادزاده «م. ا.» به آذین» در تالار قندریز

انجام شد . ص ۸)

باعتماد ما حقیقت روحی است که در ظاهر واقعیت برای انسان قابل درک است . هر چه که شناخت انسان از متن واقعیت صحیح تر و درعین حال کلی تر باشد وصول به آن روح آسان تر است . بعبارت دیگر واقعیت جلوه ای - وابسته ی شرایط زمانی و مکانی - از جوهر حقیقت است .

نکته این است که شناخت واقعیت و یا مواجه با واقعیت در ذهن های مختلف معانی مختلفی بخود می گیرد و اغلب شمول کافی پیدا نمی کند . بعبارت دیگر هر چند که انسان - با علم یا با هنر - می کوشد تا از راه شناخت دقیق واقعیت به حقیقت واصل گردد ، اما اغلب واقعیت و شناخت آن را بشکلی محدود و خاص تفسیر می کند . فی المثل او در جستجوی واقعیت فقط آن چیز هایی را واقعی می داند که بفعل درآمده و عینیت دارند و حال آنکه همیشه اشکال بالقوه و نبروهای رها نشده ی اشیاء و روابط اشیاء و انسان نیز جزئی از واقعیت محسوب میگردند . در عین حال همیشه نمی توان برای وصول به شناخت واقعیت از راه تجزیه و تحلیل و منطق عام پیش رفت و بعبارت دیگر آنچه را که بعنوان کشف و شهود - نوعی شناخت حقیقت میدانند نیز جزئی از شناخت واقعیت است که اگر با واقعیت منطبق باشد به حقیقت واصل گردیده است .

☆ - صفحه ۳۵ : دکتر آریان پور «سرعت شناخت» را به دو نوع

«تاریخی» و «ناگهانی» طبقه بندی می کند ، لکن برای آنها تفاوتی ، جز همین اختلاف سرعت ، قایل نیست . اومی نویسد :

«مرحله ی اول شناخت - شناخت حسی - معمولاً به مرحله ی دوم - شناخت منطقی - کشانیده میشود . ولی در زندگی روزانه در بسامواری بین مرحله ی اول و مرحله ی دوم شناخت فاصله می افتد ، یا اساساً شناخت از مرحله ی اول در نمی گذرد ... شناخت ناگهانی - خواه معلول سرعت عمل استثنائی باشد ، خواه نتیجه ی غائی تفکرات پیشین - به نظر کسانی که طبعی کرامت بین و معجزه جو دارند - کاری خارق العاده است . اینگونه مردم شناخت را دو گونه می دانند : یکی شناخت عقلی و دیگری شناخت اشراقی یا شهودی . به گمان اینان ، شناخت عقلی نتیجه ی احساس و ادراک و استنتاج است و شناخت

اشراقی یا شهودی از عالم حس برکنار است و تنها به مدد عبادت و ریاضت دست می دهد . غافل از آنکه شناخت دفعی نیز همانا شناخت معمولی و تدریجی است فقط با این تفاوت که مراحل مقدماتی آن به سرعت روی داده اند یا قبلاً واقع شده اند و شهود چیزی جز نتیجه ی نهائی آن مراحل نیست . » (همان کتاب - ص ۳)

قصدا در اینجاسخن گفتن درباره‌ی اینکه این خصوصیات چیست نمی‌باشد، بلکه پیش در پی تحقیق هدفی دیگریم و بهمین دلیل از اطناب کلام در مورد تفاوت ادبیات با دیگر هنرها خودداری می‌کنیم.

۲

مهمترین تفاوت ادبیات را با دیگر هنرها در این دانسته‌اند که ادبیات از « کلمه و زبان » استفاده می‌کند. اما از همین لحظه می‌توانیم به تضادی در درون این تعریف پی ببریم. اگر قبول کنیم که فرق اساسی ادبیات با دیگر هنرها استفاده از کلمه و زبان است، بلافاصله بخاطر می‌آوریم که تقریباً همه‌ی علوم - که در مقابل هنرها قرار می‌گیرند - و همه‌ی فلسفه‌ها - که بین هنرها و علوم جای دارند - نیز از همان کلمات و زبان برای ادای مقصود خویش سود می‌جویند و در نتیجه بامعتبر دانستن تعریف بالا، باید علوم و فلسفه را نیز جزء ادبیات بیاوریم و باین ترتیب قبول کنیم که ادبیات دارای حوزه‌ی وسیعی است که علم و هنر هر دو در آن جای می‌گیرند و در این صورت پذیرفته‌ایم که ادبیات يك بخش خاص هنری نیست.

۳

اما این اختلاط از آنجا پیش می‌آید که در تعریف ادبیات به وسایل کار هنرمند متوسل شده‌ایم و در نتیجه از جوهر واقعی و شکل پذیر هنر بدور افتاده‌ایم.

هر چند که ممکن است تصور اینکه ادبیاتی وجود داشته باشد که از زبان و کلام استفاده نکند برای ما مشکل باشد، باید پذیریم که ادبیات چیزی است که وجود دارد و فقط برای بیان شدن است که در کلمه و زبان جاری می‌شود. بعبارت دیگر هر کجا که خبری از کلمه و زبان بود لزوماً نمی‌توانیم در جستجوی ادبیات نیز باشیم.

۴

زبان پل سارتر خصوصیت ویژه‌ی ادبیات را در بکار بردن « نشانه‌ها » می‌داند.

بخش دوم - مباحث اساسی شعر

فصل چهارم - ادبیات

۱

پس شناخت به سه بخش بزرگ علمی و هنری و فلسفی تقسیم می‌شود. دانستیم که شناخت هنری دارای جنبه‌ی عاطفی شدید است و هنرمند، با تکیه بر تصاویر جزئی ذهنی، واقعیت درونی را تا اندازه‌ای از واقعیت بیرونی تجرید می‌کند و به زبان کیفی گزارش می‌دهد. (*)

اما میدانیم که هنر خود دارای تقسیم بندی‌های متعددی است که اگر چه همه‌ی این تقسیم بندی‌ها مشمول تعریف فوق الذکرند، لکن هر يك با دیگری تفاوت‌های بسیار دارند.

يك بخش از هنرها که براحتی از بقیه جدا می‌شود ادبیات است. در مورد تفاوت ادبیات با دیگر هنرها بحث‌های بسیار شده است و کوشش گردیده است که تفاوت‌های ادبیات را با دیگر هنرها بر اساس توضیح سرشت، ماهیت، چگونگی روش و هدف آن توضیح داده و نشان دهند که در همه‌ی این موارد ادبیات دارای خصوصیات و ویژه‌ی خویش است که در مورد دیگر هنرها صادق نیستند.

برای درك معنى « نشانه » توضیحات ابوالحسن نجفی سخت روشنگر است :
منطقیان قدیم ، کلمه را عبارت از لفظ و معنى می دانستند ، که لفظ دلالت
میکند بر معنى ، بدین ترتیب :

$$\text{کلمه} = \frac{\text{لفظ}}{\text{معنى}} \downarrow$$

والبته غرض از «معنى» همان « مصداق کلمه » یا «شیئی خارجی» است .
مثلا لفظ (یا : صوت) « کتاب » دلالت دارد بر شیئی کتاب ، و از این رویکی را
« دال » و دیگری را « مدلول » می نامیدند .
زبان شناسی امروز در این مسئله ، که در واقع بیان ماهیت زبان است ،
دقیق تر شده و به نتایج جالب تری رسیده است .

نخست به جای « کلمه » ، واژه Signe (= نشانه) را به کار می برد که شامل
کوچکترین جزء معنى دار تا طولانی تری جمله ها می گردد ، و آنرا بدو نیم
می کند : نیمى را Significant (= دال) می نامد که همان صورت ملفوظ یا قسمت
صوتی نشانه است و نیم دیگر را Signifié (= مدلول) ، و رابطه ی میان آن
دو را Signification (= دلالت) می داند . به این صورت :

$$\text{نشانه} = \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \downarrow (۱)$$

⑤

سارتر می نویسد :

« نقاش نمی خواهد روی پرده اش « نشانه » بکشد ، بلکه می خواهد « شیئی »
قائم به ذات بیافریند ... ولی خواهید گفت اگر نقاش نقش خانه ای را بکشد
چه ؟ بله ، نکته در همین است که نقاش خانه را میکشد ، یعنی خانه ای را روی
پرده ی خود می آفریند ، نه آنکه کلمه ی « خانه » را بنویسد . و خانه ای که
بدینی طریق (یعنی با کشیدن) بوجود آمده است دارای همان ابهام و « چند
گونگی » خانه های واقعی است . نویسنده می تواند شما را ارشاد کند و مثلا
اگر زاغه ای را وصف می کند آنرا مظهر بیدادگری های اجتماع ببیند و خشم

۱- جنگ اصفهان- تابستان ۱۳۴۵ - ابوالحسن نجفی - مقاله ی «سارتر

شما را برانگیزد ، حال آنکه نقاش خاموش است : اگر نقش زاغه ای را رسم
کند فقط زاغه ای از زاغه ها را به شما نشان داده است ، همین و بس . و شما مختارید که
هر چه می خواهید در آن ببینید . این زاغه هرگز « مظهر » فقر و بدبختی نیست .
اگر می خواست چنین باشد می بایست از صورت « شیئی » خارج شده و به صورت
« نشانه » درآید . (۲)

باری ، قلمرو بکار بردن نشانه ها ادبیات است و یا ، خصوصیت ویژه ی
ادبیات بکار گرفتن « نشانه » هاست ، و هر چه از « نشانه ها » کمک بگیرد
جزء ادبیات نیست .

اکنون به آسانی به ابتدای بحث خویش باز می گردیم و میگوئیم که
ادبیات با تعریف خاص خود - که وابسته ی ابزار کار آن نیست - برای بیان شدن
از وسایل و ادواتی کمک می گیرد که این وسایل در حوزه ی زبان جای دارند .
بعبارت دیگر « زبان » جعبه ی ابزاریست که نه تنها نویسنده ، بلکه دانشمند و
فیلسوف هم برای بیان افکار خود از آن ادوات مورد نیاز خود را بر میدارند
و مورد استفاده قرار می دهند .

پس هر چه از زبان و کلمات استفاده کند ، جزء ادبیات نیست و نیز تعریف
ادبیات محدود به این نخواهد بود که از کلمات و زبان استفاده می کند .

حواشی و تعلیقات

فصل چهارم

☆ صفحه ۳۸: آنچه در این صفحه پیرامون هنر گفته شد شاید این قصد را الغاء کند که بدین ترتیب هنر امری فردی است. برای اینکه چنین توهمی پیش نیاید نقل تکه‌ای از کتاب «لئون تولستوی» بنام «هنر چیست» (ترجمه‌ی کاوه‌ی دهگان - کتابفروشی محمدعلی علمی - ۱۳۳۴) ضروری بنظر میرسد:

برای اینکه هنر را دقیقاً تعریف کنیم پیش از همه می‌بایستی که بدان همچون يك وسیله‌ی كسب لذت ننگریم، بلکه هنر را یکی از شرایط حیات بشری بشناسیم... هر يك از محصولات هنر، این نتیجه را دارد که گیرنده‌ی تأثیر آن محصول هنری، با وجود آورنده‌ی هنر، و با تمام کسانی که در عرصه‌ی پیش از او، و یا بعد از او همان تأثیر هنری را دریافت کرده و یا دریافت خواهد نمود، رابطه‌ی خاصی پیدا می‌کند.... فعالیت هنر، بر بنیاد این استعداد انسان قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر از راه شنیدن یا دیدن، میتواند همان احساسی را که شخص بیان‌کننده و شرح دهنده تجربه کرده بود.... تجربه نماید... بر این خاصیت انسانها، یعنی پذیرفتن سرایت احساسات انسان‌های دیگر است که فعالیت هنر بنیان دارد... هنر آنگاه آغاز میگردد که انسانی، با قصد انتقال احساسی که خود آنرا تجربه کرده است، آن احساس را در خویش برانگیزد و بیاری علائم معروف و شناخته شده‌ی ظاهری بیانش نماید. (ص ۵۳ تا ۵۵)

در این کلام نکاتی چند نهفته است که لازم است روشن گردد. نخست

حواشی و تعلیقات

اینکه اگر می‌گوئیم هنر وسیله‌ی كسب لذت نیست، فی الواقع منكر لذت بخشی هنر نباید باشیم. نکته این است که نباید به هنر صرفاً از جنبه‌ی لذت بخشی آن نگاه کنیم. اگر «البوت» وظیفه‌ی نخست شعر را «لذت بخشی» می‌داند، فی الواقع در این بخش نوعی ایجاد رابطه را جستجو می‌کند که همان هدف غائی تولستوی است. دیگر آنکه انتقال احساس و عبارت دیگر ایجاد رابطه بوسیله‌ی هنر هر چند حائز بالاترین اهمیت است، لکن نباید - با تفسیر و تعبیرهای خاص - مفهوم آنرا محدود ساخت. روشن کردن این نکته لازم است:

انسان، برای بیان، دوره دارد، نخست راهی است که به تشریح دقیق، تجزیه و تحلیل، و وفاداری به واقعیت می‌انجامد و این راه نخست را «ادبی» می‌نامیم. نقاشی که بمدد ادوات کار خویش نقشی را می‌آفریند که در آن «موضوع» مورد نمایش و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است فی الواقع با نقاشی خود «ادیات» پرداخته است. باعتبار این نکته است که می‌توانیم برای همه‌ی هنرها يك جنبه‌ی «ادبی» قایل شویم.

اما در کنار این جنبه‌ی «ادبی» يك وجه «ناب» نیز برای هر هنری وجود دارد که در آن ایجاد رابطه با دیگران بشکل دیگری انجام می‌پذیرد. چگونه می‌توان ادعا کرد که نقاشی آبستره، در مقابل نقاشی فیکوراتیو کلاسیک قدرت ایجاد رابطه را از دست داده است؟ آیا اگر خطی بر دیوار - بی آنکه متضمن معنایی «ادبی» باشد و هدفی را بر آورده سازد - بنظر دیگری زیبا آمد، ترسیم‌کننده‌ی آن خط از طریق الغاء این زیبایی با تماشاگر آن خط ایجاد رابطه نکرده است؟ درست است که ایجاد چنین رابطه‌ی در سطحی بالاتر و مشکل‌تر انجام می‌پذیرد و هنر را از شمول عام خویش محروم می‌دارد، اما در زمینه‌ی هنر ناب با تئنگ تر شدن میدان برد و قدرت انتقال و ایجاد رابطه - آنجا که رابطه برقرار میشود، شدت و قدرت بیشتری دارد و انجام آن در يك جریان خارج از تجزیه و تحلیل و تشریح، بشکلی کلی‌تر و با وحدتی بیشتر انجام می‌پذیرد.

بیان به دو دسته تقسیم می‌کردند: ادبیات منثور و ادبیات منظوم. و ادبیات منظوم را « شعر » نام می‌نهادند. حتی تأثیر وسایل بیان از این حدهم پیشتر می‌رفت، بطوری که فقط آن دسته از ادبیات را که زبان موزون داشته و در تکه‌های مساوی و متقارن و مقفی بیان میشد « شعر » می‌گفتند:

« شعر ... از روی اصطلاح سخنی ست اندیشیده، مرتب، معنوی، موزون، مکرر، متساوی، حرف آخرین آن بیکدیگر مانده ... » (۱)
به همین سبب اگر يك فكر معين را (مثلا يك قصه را) که به نثر نوشته شده بود به نظم درمی‌آوردند، آنرا « شعر » می‌خواندند. و « شاعر » کسی بود که کلمات را به وزن و قافیه می‌کشید. (*)

۳

اما استفاده از وزن و قافیه برای کسی که ادبیات را به شعر - به آن مفهوم خاص - تبدیل می‌کرد محدودیت‌هایی به همراه داشت. این محدودیت‌ها بیشتر در جهت جلوگیری از حضور وحدت منطقی و زبان تجزیه و تحلیلی ادبیات بود. (*)
به همین سبب بزودی شاعر ناچار شد که از بیان مقصود خویش با روش معمول در ادبیات سرپیچیده و بجای کمک گرفتن از منطق عام و روش تجزیه و تحلیلی، پرش‌های ذهنی و تخیل را وسیله‌ی کار خویش قرار دهد و همین نکته در کلام اهل فن نیز منعکس شد:

« شعر به نزدیک منطقیان، کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور کلام موزون و مقفی ... » (۲)

و باین ترتیب اولین قدم برای جدائی شعر از ادبیات برداشته شد. توجه کنیم که برای اولین بار وجه تفارق انواع دیگر ادبی را با شعر تنها وزن و قافیه ندانسته و بلکه «تخیل» را نیز بعنوان يك عامل تمیز دهنده بشمار آوردند و بعبارت دیگر در آن زمان شرط شعر بودن را «موزون بودن» و «مخیل بودن» دانستند.

اما این دو معیار شناخت شعر از غیر شعر نیز خود هر يك دارای سرشتی

فصل پنجم - شعر و ادبیات

شعر نیز ناگزیر از بکار بردن کلمات و زبان است و ذهن آسان طلب به همین دلیل آنرا جزء ادبیات می‌گذارد. حال آنکه چنین کاری در صورتی ممکن است که شعر در ذات خویش با ادبیات نزدیکی داشته باشد و بعبارت دیگر شاعر نیز برای ادای فکر خویش از « نشانه‌ها » سود جوید.
در این مورد تحقیق کنیم:

۴

حقیقت آنست که کلمه‌ی « شعر » در زمان ما معنای خویش را عوض کرده است و علت همه‌ی جنجال‌ها و اختلاف نظرها همین است.

در گذشته قسمتی از ادبیات - که کار آن استفاده از « نشانه‌ها » است - را شعر می‌خواندند که از « زبان موزون » استفاده کرده باشد (*). بعبارت دیگر پس از آنکه به تعریف ادبیات بطور کلی می‌پرداختند، آن را بر حسب نوع وسایل

۱ - شمس قیس رازی - «المعجم» - چاپ دانشگاه - ص ۱۹۶

۲ - خواجه نصیر طوسی - «معیار الاشعار» - ص ۲

جدا گانه بودند. « موزون بودن » همچنان به ادوات بیان شاعر مربوط می شد و « مخیل بودن » به ذات کار او ارتباط پیدا می کرد. بعبارت دیگر، ابتدا ادبیات را بر حسب ایزاریانی که بکار گرفته می شد بدو دسته تقسیم کردند، ولی با این تقسیم بندی در ذات این دو بخش از ادبیات نیز وجوه تفارقی یافت شد.



در این مرحله خود بخود ادبیات بچهار دسته تقسیم شد: (الف) ادبیات منشور غیر مخیل، (ب) ادبیات موزون غیر مخیل، (ج) ادبیات موزون مخیل، و (د) ادبیات منشور مخیل.

عده ای فقط شق دوم را « شعر » می دانستند و عده ای راه سوم را « شعر » خواندند، ولی هیچکس در آن زمان به ادبیات نوع چهارم که در ذات خویش با ادبیات نوع سوم یکی بود ولی از نظر وسایل کار و بیان تفاوت داشت توجه نکرد و از آن بعنوان شعر نامی نبرد، حال آنکه این نوع ادبیات روزی رواج می یافت. (*)



بزودی کسانی که نوع سوم ادبیات را « شعر » می دانستند زیاد تر شدند و پی بردند که ای بسا نویسنده ای وزن دهنده به زبان که نتوانسته شعر بسراید، بعبارت دیگر پی بردند که کلام اگر صرفاً وزن داشته باشد (یا قافیه) نمی تواند شعر باشد و بزبان امروزی تر دانستند که: « شعر وزن و قافیه نیست، بلکه وزن و قافیه هم از ایزار کار شاعر هستند. » (۱)



ادبیات، در طول تحولات پیوسته ی خویش، ابتدا، بخاطر ایزار کار بدو دسته تقسیم شد، و با انجام این تقسیم، خود نهاد ادبیات از درون شکست و هنر جدیدی را از خویش تن ساخت که « شعر » نام گرفت. شعر در طول زمان

۱ - نیمایوشیج - «دو نامه» - (یکی از نامه ها را «تین. پرتو» نوشته است) -

کوشیده است تا ثابت کند که نه بخاطر وزن و قافیه، بلکه بخاطر ماهیت و روش کار خود با ادبیات متفاوت است. شعر زاده ی تقسیم بندی ادبیات از لحاظ ادوات کار است، اما پس از زاده شدن، خود رشد کرده و بسوی یافتن استقلال خویش می شتابد. بعبارت دیگر ما هر چه بشعر **شعر ناب** - یعنی شعری که در پی یافتن استقلال و شخصیت خود دیگر وابسته ی ایزار کاری مثل وزن و قافیه نیست - پیش می رویم، از نقطه نظر ماهیت و تعریف از ادبیات دوری می گیریم. (*)



بدین ترتیب اگر امروزه از شعر سخن می گوئیم، به مفهومی دیگر از آن یاد کرده ایم. مفهومی که اگر در ابتدای تقسیم ادبیات صورت نطفه ای را داشته است، اکنون بشتاب دوران شباب را پشت سر می نهد تا موجودی بالغ و رشد کرده شود.

امروز است که سارتر در مورد شعر چنین می نویسد: « قلمرو نشانه ها شعر نیست... حکم شعر، حکم نقاشی، پیکر تراشی و آهنگ سازی است... شاعر به یک بار، از « زبان بعنوان وسیله » دوری گزیده و یک بار برای همیشه شیوه ی شاعرانه را اختیار کرده است. یعنی شیوه ای که کلمات را به عنوان « شیئی » تلقی می کند، نه به عنوان نشانه. » (۱)



بدین ترتیب می توانیم با قاطعیت بگوئیم که رفته رفته شعر می خواهد تا « نوعی از ادبیات » نباشد. شعر می خواهد از قلمرو ادبیات خارج شده و در کنار آن بعنوان یک هنر مستقل قرار گیرد، هنری که در ایزار کار با ادبیات شریک است - همانگونه که سینما و تئاتر هردو از هنر پیشه استفاده می کنند، اما بکلی دارای سرشتی جدا گانه اند.

شعر شهری از شهرهای سرزمین وسیع ادبیات بوده است که اکنون در پی شورش های بسیار، استقلال خویش را بدست می آورد. (*)

فصل پنجم

☆ - صفحه ۴۲: آنچه در فصل پنجم راجع به شعر و ادبیات گفته

میشود مربوط است به ایران و ادبیات فارسی. بعبارت دیگر در این فصل نه به دیگر کشورهای چشم داریم و نه به دوران پیش از تاریخ زندگی بشر امامی توانیم بامدد شواهدی این نکته را چه به کشورهای دیگر و چه به دوران پیش از تاریخ نیز تعمیم بدهیم. دکتر پرویز خانلری در این مورد چنین می نویسد:

«شعر از بدو پیدایش و نزد همه اقوام با وزن، ملازمه داشته...» (رجوع کنید به «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» - انتشارات دانشگاه تهران - ۱۳۲۷ - ص ۶)

بر اساس همین نکته است که حتی در زمان حال نیز در نزد خیلی از نویسندگان و شعرا وزن جزئی از ذات شعر محسوب میشود. چنانکه دکتر خانلری می نویسد:

«اگر بخواهیم شعر را چنانکه هست و عرف و عادت بر آن جاریست تعریف کنیم، باید گفت: شعر تألیفی از کلمات است که نوعی از وزن در آن بتوان شناخت.» (همان کتاب - ص ۷)

برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:

«تاریخ تطور شعر فارسی» - تصنیف ملک الشعراء بهار - ۱۳۳۴ - با تحشیه‌ی

تقی بینش.

☆ - صفحه ۴۳ - بند ۲: در این مورد می توان به اکثر منظومه های

شعر فارسی که در بخش یازدهم این کتاب از آن ها یاد شده است مراجعه کرد. این منظومه ها متضمن داستانی بوده اند که در افواه شایع بوده است و شاعر این افسانه ها را، با خیال پردازیهای گاه کم و گاه زیاد، منظوم ساخته و به وزن کشیده است. بعبارت دیگر اگر وزنی در کار نبود بسیاری از منظومه های شعر فارسی بدل به قصه هایی میشد که «نویسنده» ای آنرا برشته تحریر در آورده بود.

شاید علت توجه به منظوم کردن داستان ها و قصه ها را بتوان در سهولت

یادگیری و یادآوری سخن منظوم دانست. بعلت نبودن وسایل ارتباطی توده گیر - همچون چاپ - مردم با منظوم کردن افسانه هایی که سینه به سینه بارت برده بودند آنها را از خطر فراموشی میرهانیدند. در عین حال قصه ای که با وزن و به شکلی منظوم بیان میشد دارای قدرت و جاذبه ی بیشتری بود و بخصوص بهنگام نقالی یا شاهنامه خوانی تقال امکان بیشتری برای جلب انظار و بیان حالات و نمایش ماجراها می یافت.

☆ - صفحه ۴۳ - بند ۳: حضور وزن در ادبیات، و کوشش برای

موزون کردن مثلاً یک قصه، باعث میشود که قصه سرا از امکانات نثر محروم بماند و در قیودی خاص وزن گرفتار شود. در کلام موزون و بخصوص مقفی دست نویسنده آنچنان باز نیست که بتواند قصه اش را مطابق منطق دقیق و بصورتی کاملاً تجزیه و تحلیلی ارائه دهد. او در ابتدا ناخود آگاه و بناچار و سپس با خلق سنت تازه، آگاهانه و عامدانه، در زبان موزون قصه ی خویش از رعایت منطق همیشگی ادبیات جدا میشود و کلمات که ابرار کار او هستند، ارزش های خویش را برخ او می کشند.

بعبارت دیگر حضور وزن موجب می گردد که آنچه بوزن درآمده، هر چند دارای سرشتی مشترک با قصه ی منشوریست که مورد نظر نویسنده بوده، لکن در بیان استقلالی خاص خویش می باید و در طول زمان از روش های معمول قصه نویسی به نثر جدا می افتد.

این جدائی و تفاوت موجب میشود که موزون سازان در فضائی بین ادبیات و شعر - با تعریف امروزی آن - معلق شوند و یا بشکلی که ما می پسندیم، به شعر متمایل گردند و از ادبیات یا دیگر انواع ادبی دور شوند. از همینجا حرکت همیشگی «شاعر» بسوی جدائی از ادبیات آغاز میگردد، اینک شعر بعلت حضور وزن آفریده شده است، اما با هستی یافتن خود، از وزن بی نیاز می گردد. این نکته ایست که برای تجزیه و تحلیل آن فرصتی دیگر لازم است و مطالعه ای در خور کتابی مستقل در همین مورد.

☆ - صفحه ۴۴: «ادبیات منشور مخیل» را بعلت آنکه موزون نیست

از شعر بودن محروم کرده اند و بعلت قرابتی که این نوع ادبیات منشور با ادبیات

عادی داشته است آنرا در خود اعتنا ندانسته و بکناری نهاده اند. اما اکنون که ما در مورد وزن و بی وزنی به چشمی غیر متعصب مجهز می شویم میتوانیم در بین این دسته از ادبیات منثور کشور خود به اشعار بسیار گسترده ای برخوردیم که خود میتوانند سنت گزار و راهنمای ادبیات جدیدی در شعر امروز ایران باشند. نگاهی به آثار شیخ شهاب الدین سهروردی و یا «شطحیات» ابوبکر شبلی می تواند راهگشای ما باشد. در این مورد بیژن الهی مطالعه ای مفصلی را آغاز کرده است که امیدواریم بتواند هر چه زودتر آنرا عرضه کند و این گوشه ی تاریک از تاریخ شعر ایران را روشن نماید.

☆ - صفحه ۴۵ - بند ۶: هنگامیکه سخن از ابزار کار هنرمند می رود،

لازم است که به انواع آن نیز اشاره شده و تفاوت آنها باهم و یا مورد استعمال هر یک از آنها معلوم گردد. در مورد زبان ادبیات و شعر، و عبارت دیگر در مورد ابزاری که در شعر و ادبیات مشترك است، چنین کاری را می توان انجام داد. ما در فصل پنجم کتاب «وزن» را از اجزاء جوهر شعر ندانسته و فقط آنرا نوعی لباس - که تنها لباس نیست - برای شعر داشتیم. باعتبار از بین رفتن این انحصار، نشر را نیز نوع دیگری از لباسها یا ابزار خواندیم که هم در شعر و هم در انواع مختلف ادبیات بکار می رود. پس آنچه در مقابل اصطلاح «شعر» قرار می گیرد نه «نظم» است و نه «نثر».

عدم توجه باین نکته، برای زبان فارسی - بخصوص در ترجمه ی کتابهای اساسی - مشکل مهمی را ایجاد کرده است. مسئله اینست که اگر بزبان انگلیسی ما در مقابل Poetry (یعنی شعر) کلمه ی Prose را داریم، باید توجه کنیم که عطف به مطالب فوق الذکر، ترجمه ی این کلمه «نثر» نخواهد بود.

اگر Prose را به «نثر» ترجمه کنیم، خود بخود تقابل بین «شعر» و «نثر» را به خواننده القاء کرده ایم، حال آنکه چنین تقابلی در کار نیست و شعر میتواند به نثر هم باشد.

برای ترجمه ی کلمه ی Prose کلمه ی فارسی دیگری لازم است. در یک گفتگوی شفاهی نادر نادرپور کلمه ی «گسسته» را پیشنهاد کرد که در ادبیات کلاسیک، در مقابل کلمه ی «پیوسته» (بمعنی «شعر») بکار برده میشده است. ما تا زمانی که چنین کلمه ای پیدا نشود از آنچه شعر نیست باسم «غیر شعر» یاد می کنیم.

عدم توجه به این نکات است که سرتاسر ترجمه ی بسیار جالب آقای ابوالحسن نجفی را از کتاب «ادبیات چیست؟» ثان پل سارتر مخدوش میسازد، چرا که در تمام ترجمه ی آن همواره در مقابل «شعر» از «نثر» سخن رفته است، حال آنکه سارتر در مقابل Poetry کلمه ی Prose را بکار گرفته است.

بهر حال اگر «نثر» را همچون «وزن» یا «نظم» وسیله ای برای بیان شعر بدانیم، لازم است تا مورد استعمال يك وسايل را در مورد همه هنرهائی که از کلمه و زبان بعنوان وسیله استفاده می کنند باز بشناسیم.

نکته ی مهم اینست که ابزار یا مصالح شعری همین چندتا نیست و ما میتوانیم «نثر مسجع»، «نثر آهنگین»، «نثر بافته شده» و «وزن افقی» را نیز جزء همین ابزار بدانیم.

حال میتوانیم برای انجام مطالعه ی خود جدولی تشکیل دهیم که در اولین سطر افقی آن نام این ابزار نوشته شده باشد و در اولین سطر عمودی آن انواع هنرها و دیگر فعالیت های آدمی که این ابزار را بکار می گیرند ذکر شود.

آنگاه لازم است وسعت استعمال هر يك از این ابزار را در مورد هر يك از آن هنرها و فعالیت ها بسنجیم. آنچه گفته شد در جدول صفحه ی بعد نشان داده شده است. برای تعیین وسعت استعمال هر يك از ابزار، اعداد ۱ تا ۴ مورد استفاده قرار گرفته است و در این مطالعه شعر قدیم و شعر نو و شعر موج نو همگی منظور نظر بوده اند. این مطالعه بطریقه ی آمارگیری نمونه ای صورت پذیرفته است:

	وزن عروضی	نثر خشك	نثر بافته شده	نثر آهنگین	وزن افقی	نثر مسجع	دیگران
شعر	۴	۱	۳	۳	۲	۲	۲
قصه	۱	۴	۲	۱	۱	۰	۲
رمان	۰	۴	۱	۰	۰	۰	۱
تاریخ	۳	۴	۰	۰	۰	۰	۰
نمایش	۳	۴	۱	۲	۰	۲	۱
علوم	۱	۴	۰	۰	۰	۰	۰
فلسفه	۳	۴	۱	۱	۰	۰	۱
دیگران	۱	۴	۰	۰	۰	۰	۰

می بینیم که شعر نه تنها وزن عروضی، بلکه دیگر انواع ابزار بیانی، و از جمله «نثر خشك»، را نیز بکار گرفته است و یا تاریخ - که شعر نیست - از وزن عروضی هم استفاده کرده است، باین ترتیب وزن از مقام ارجمندی که در همه ی تاریخ ادبیات داشته فروود می آید و در کنار ابزار دیگر بیان جای می گیرد.

☆ صفحه ی ۴۵ - بند ۸: اگر شعر را هنری استقلال یافته از

ادبیات بدانیم، خود بخود آنرا باید هنری نوظهور نیز فرض کنیم. با توجه به این نکته است که می توانیم بعلت قلت طرفداران شعر نو در همه جای دنیا پی ببریم. امروز شعرا و منتقدین شعر در سراسر جهان از این بابت شکوه دارند که شعر روز بروز مخاطبین و طرفداران خویش را ازدست میدهد. (رجوع کنید به مقاله ی «شعر و دنیا ی جدید» از «فرانک ریموند لیویس» - به ترجمه ی همین قلم - مجله ی نگین - سال اول - شماره ی چهارم.)

حواشی و تعلیقات

۴۵۵

از نظر ما برخلاف آنچه که آنان میگویند شعر روز بروز طرفداران بیشتری بدست می آورد، چرا که شعر - با مفهوم جدید آن - چیزی تازه پای جهان نهاده است که اکنون علاقمندان شعر کلاسیک را رفته رفته بسوی خود متوجه میسازد.

خویش را می‌یابد .

۲

اما در همه‌ی این مراحل - ابتدا بخاطر محدودیت‌های وسایل بیان و سپس بعلمت نتایجی که این محدودیت‌ها همراه می‌آورند- شعر دارای خصوصیات ثابتی بوده است که با کمک آنها می‌توان به تعریف شعر- بطور کلی - دسترسی پیدا کرده و سپس برای تطبیق دادن آن با هر يك از مراحل سه گانه‌ی فوق آنرا وسیع‌تر و گسترده‌تر کرد .

۳

شعر محصول تفکر شاعر است، اما شاعر، در تفکر خویش به نوعی تشریح و تجزیه و تحلیل بی‌تابانه دست می‌زند و بجای آنکه نظامی منطقی را برای درك یا شناخت يك موضوع دنبال کند، نظامی ساخته شده در ذهن خویش را که خاص شخص اوست و با تجربه‌های خصوصی او ارتباط پیدا می‌کند انتخاب می‌نماید و میکوشد، تا با این نظام یکباره بدرون موضوع خویش رسوخ کرده و یا در آن واحد آنرا از همه سو بنگرد. برای او هستی همه چیز، بعلمت‌هایی جدا از آنچه که در منطق و تجربه‌های بدیهی و عادی بیان میشود، وجود دارد. (*)

سازگارتر این نکته را بخوبی پرورانده است :

«وقتی که من دستم را دراز می‌کنم به «منظور» اینکه قلم را بردارم، از این عمل خود جز احساسی لغزان و مبهم آگاهی دیگری ندارم، زیرا که من فقط قلم را می‌بینم و از هر چه جز آن غافلم. بدین طریق انسان به مناسبت هدف‌هایی که دارد با هستی خود بیگانه میشود. شعر این رابطه را معکوس می‌کند، یعنی جهان و اشیاء اهمیت خود را از دست میدهند و فقط بهانه‌ی عمل قرار می‌گیرند، آنگاه عمل هدفش را در خود می‌یابد نه در خارج از خود: «گلدان» روی میز است «به منظور» اینکه دختری جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد و نه آنکه حرکت دست او وسیله‌ی ریختن آب در گلدان باشد... (و یا) جنگ تروا «برای آن رخ داد» که آشیل و هکتور بتوانند با یکدیگر نبرد دلیرانه کنند.» (۱)

فصل ششم - شعر و تفکر

۱

پس شعر چیست ؟

این سؤال است که بطور طبیعی خواننده‌ی ما خواهد کرد. اما بلافاصله پاسخ ما این است که شعر در کدام زمان چیست ؟ شعر در ابتدای تاریخ ادبیات چیزی بوده است و در زمان ما چیز دیگریست، و در طول این مدت سه مرحله‌ی مشخص را گذرانده است: (الف) آنگاه که با ادبیات یکی بوده است، (ب) آن زمان که در دایره‌ای متقاطع با دایره‌ی ادبیات قرار داشته، و (ج) این زمان که دایره‌ی شعر خارج از دایره‌ی ادبیات قرار دارد.

در مرحله‌ی اول تعریف شعر همان تعریف ادبیات است و فقط از نظر ادوات زبان تفاوت آن‌ها قابل ذکر میباشد. در مرحله‌ی دوم شعر دارای خصوصیات خاص خویش شده است، اما در بسیاری از جهات با ادبیات رابطه‌ی مستقیم دارد. و در مرحله سوم از تاریخ، شعر بکلی از ادبیات جدا شده و تعریف خاص



می دانیم که بین دو چیز و یا بین چند چیز روابط بشماردی برقرار است .
عده ای از این روابط ملموس و بدیهی هستند: بین من و کتابی که پیش رو دارم
چندین رابطه وجود دارد : من کتاب را می خوانم ، کتاب مال من است ،
کتاب در دست من است ، من رنگه کتاب را دوست دارم ، این کتاب هدیه
دوستی بمن است ، و بالاخره موضوع این کتاب سرگذشت آدمی است که باو اعتقاد دارم .
می بینیم که بین من و کتاب هزار و یک رابطه وجود دارد که اغلب آنها ملموس و
بدیهی اند .

ذهن آدمی بسیاری از این روابط را فی الفور و یا با کمی جستجو پیدا
می کند و با اصطلاح این روابط در منطق عادی و روزمره ی زندگی ما ، عجیب و دور
از ذهن نیستند: در رابطه ی دست دختر جوان با گلدان ، تازمانی که دست او عامل
ریختن آب در گلدان باشد ، رابطه ی مزبور منطقی و ملموس است ، اما وقتی
بگوئیم: گلدان روی میز است « برای اینکه » دختر جوان با حرکت ظریف دستش
در آن آب بریزد ، به رابطه ای غیر بدیهی و اصل دست یافته ایم که مختص ماست
و به اسم ماقابل ثبت است .

⑤

کشف روابطی این چنین در حوزه ی شناختی بالاتر قرار دارد که شعر در آن
واقع میشود . از همین سراسر است که مثلاً ، باشکلی خرافی ، شعر را چنین تعریف
کرده اند :

« شعر محصول بی تابی آدم است ، در لحظاتی که شعور نبوت بر او پرتو
انداخته . » (۱)

در این لحظات ، ذهن آدمی ، در حوزه ی شناختی متعالی ، به کشف روابط
اصلی نایل می آید و کار او به گفتن شعر می انجامد . هنگامیکه شاعر ابتدای تاریخ
ادبیات ما از خویش می پرسد: آهوی وحشی بی یار خود چگونه در دشت می دود و
زندگی می کند؟ به این مرحله قدم نهاده است . زیرا علت دویدن و بودن آهو
را چیزی جز نفس کشیدن و چریدنش می داند و بین هستی او و یار او رابطه ای

استوار می یابد و آن رابطه را بیان می دارد .

۶

ورود و گذشتن از این مرز شناخت و ادراک بمعنی بکار بردن تمام احساسات ،
عواطف و نیروی تخیل است . اینجا عرصه ی بیکران تخیل سرشار آدمی است .
عرصه ی انجام تجربه های شدیداً ذهنی اوست که همه ی زندگی شاعر را در خود می -
پیچد و دیده ها و برداشت های گسسته را بهم پیوند می زند . و آیدارک ناقص همین نکته
نیست که تذکره نویس قرون پیش را وامی دارد تا بنویسد :

« غرض از شعر تخیل است ... » (۱)

و کالریج می نویسد :

« شاعر ... آهنگ و روحی از وحدت را (با کمک آن قدرت ترکیب
کننده و جادویی ، که من منحصر آنم . » تخیل » بر آن می نهم ، و هر چه رادر
هر چه آمیخته و ذوب می کند) منتشر می سازد . این قدرت - که ابتدا وسیله ی
خواست و تنافس هم بکار افتاده و در جبر این دو می ماند (اگر چه ضابطه ای آرام و دست
نیافتنی است) - خود را در توازن و تطابق کیفیات متضاد و ناهم آهنگ آشکار می کند ،
کیفیاتی متضاد نظیر : یک شکلی با اختلاف ، عام با خاص ، تصور با خیال ،
فرد با نماینده ، حس نوئی و تازگی با اشیاء کهنه و آشنا ... » (۲)
و بخاطر آوریم کلمات نظامی عروضی را که :

« شاعری صنعتی است که شاعر بدان صنعت اتساق مقدمات موهمه کند و
التئام قیاسات منتجه . بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ
را خرد ، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند ،
و بایهام ، قوت های غضبانی و شهوانی را برانگیزد ، تا بدان ایهام ، طبع را انقباضی
و انبساطی بود ، و امور عظام را در نظام عالم سبب شود . » (۳)

۱- خواجه نصیر طوسی- « معیار الاشعار »- ص ۲

2- Samuel Taylor Coleridge - Biographia Literaria - Chapter 14

۳- نظامی عروضی سمرقندی- « چهار مقاله »- به تصحیح محمد قزوینی-

[شاعر] کسه در مرکز چیزها جای خود را تصرف می کند ،
به راز جهان می اندیشد

عواطف و ذهن خویش را از آثار گذشته بارور می سازد ، در
کنار چهار فصل حرکت می کند ؛ و برای گذشت زمان آه می کشد ؛
او هنگام نگرستن بر اشیاء بی شمار به پیچیدگی جهان فکر
می کند ،

برای برگریزان خزان نیرومند اندوه می خورد ؛
غنچه ی ظریف بهار معطر خشودش می سازد و او بادی ترسان
سرما را می آزماید ، بارو حی موقر ، برابرها می نگرد ، و با حرارت
از آثار عالی اسلاف خویش سخن می راند ؛
عطر پاک شناختگان گذشته را زمزمه می کند ، در جنگل می گردد ،
و تقارن هنر عظیم را تحسین می کند و - تحریک شده - یکباره کتابهایش
را بکناری می افکند و قلم بر می گیرد تا حال خویش را بکلمه کلمات
بیان دارد .

آشکارا ، قسمت زیادی از این قطعه لفاظی و رعایت مقررات معانی بیان
است ، لکن چیزی دیگر در این قطعه وجود دارد که لفاظی و قرارداد نیست ...
(ما اغلب) عقیده داریم «مردی که شعر می گوید مردیست گمشده در خویش ، که نگاهی
برون گرا ندارد ، بلکه نظری درون گرا دارد . چشمی که در گردشی شوریده
اسیر است ، نمی تواند ببیند . او (فقط) خود را می تواند بشناسد و شعله ی
شیمی است که از ضخامت خویش می کاهد ؛ غواصی جوینده ی مروارید است که
کورویی نفس از اقیانوس وجود خویش بیرون می آید .»

این يك مفهوم سنتی است . . . هستند کسانی که راجع به شاعری درست
همین گونه فکر می کنند ؛ و بسیاری نتیجه می گیرند که حتی کوشش برای جستجوی
(تعریف) شاعری کاری احمقانه و عبث است . اما «لوچی» ... از اینگونه افراد
نیست . برای او آغاز شعر تنها حاصل يك قطب الکتریکی خفته در اعماق اسید
نیست ، بلکه حاصل دو قطب است : انسان و جهان مقابلش . در (شعر لوچی)
شعر به تنهایی آغاز نمی شود ، بلکه در «رابطه» شکل می گیرد ، و منظور نویسنده
همین نکته است ، بعلاوه «راز جهان» ، «چهار فصل» ، «اشیاء بی شمار» و
«پیچیدگی جهان» نیز وجود دارد ... و بالاخره بجای آن ناظر و منتظر دقیق
که بر تخم سکوت خویش خفته است ، انسانی وجود دارد که جایی را «تصرف

حواشی و تعلیقات

فصل ششم

صفحه ۴۷ : هنگامیکه سخن از تجربه ی شاعرانه می رود

نگاهی به روش این تجربه و چگونگی و ماحصل آن می تواند روشنگر بسیاری
از نکات مبهم در کار شاعری باشد . در این مورد مطالعه ی کتاب :

Poetry and Experience - Archibald Macleish -
Penguin books - 1960

مفید می باشد . نقل قسمتی از اولین فصل این کتاب ، به ترجمه ی همین
قلم ، بی مناسبت نیست . «مک لیش» شاعر معاصر انگلیسی زبان در مورد شناخت
شاعری و تجربه ی شاعرانه چنین می نویسد :

«در ده سال گذشته راهنمای شخص من ژنرال و شاعری چینی (بنام «لوچی»
Luchi) بوده که در سال ۳۰۳ (از تاریخ مسیحی) بخاطر اشتباه و شکست در
جنگی ، اعدام شده است . اما او پیش از وقوع این واقعه فرصت یافته است تا
يك Fu (= نام یکی از انواع اشعار چینی) - یعنی نوعی شعر منثور بسیط -
در باره ی ادبیات و بخصوص در مورد هنر شاعری بنویسد . این Fu با شرح
کوتاه و متواضعانه ی منثوری از دلایل اقدام «لوچی» به این کار آغاز می شود ...
اولین مطلبی که او خود را قادر به بیان آن می یابد چیزی جز شرح چگونگی
نوشتن يك شعر نیست :

می‌کند. « در کجا ؟ » در مرکز چیزها. ۱

این عبارت آزاردهنده‌ایست. بر حسب حالی، ما همه همواره در مرکز چیزها هستیم، چرا که بنظرمان، ما در مرکز ثابت متحرك خویش قرار داریم. اینا لوچی آشکارا چیزه، دیگر و متفاوت را در نظر دارد. جای او در مرکز چیزها جاییست که او آنرا صریحاً و عامداً «تصرف می‌کند»: برای «روبرو شدن با راز جهان»، برای روبرو شدن با جهان، و برای دیدن جهان. از این مرکز است که «اشیاء بی‌شمار» قابل دیدند، آن اشیاء بی‌شماری که بسیاری از ما همه‌ی عمر بدانها می‌نگریم و هرگز آنها را نمی‌بینیم. از چنین مرکزی «پیچیدگی جهان»، یعنی آن تعقیدی که باسانی از آن چشم می‌پوشیم، قابل مشاهده‌است. در این مرکز است که جادوی غیرمقاومت زمان-موجی که بسیاری از ما آنرا بدیهی می‌دانیم و هرگز، تامارا بکلی با خود نبرد، احساس نمی‌کنیم- بصورت حرکت باحساس درمی‌آید. مرکز مورد نظر لوچی، بطور خلاصه، مرکزی فضائی- یعنی آن مرکزی که خطای خیال ما بما می‌گوید که در آنیم- نیست، بلکه مرکزی آگاهی و درك است...

اگر شعر، نه بصورت فریادی مشوش، بلکه در رابطه‌ی انسان با جهان نوشته می‌شود، پس شعر چیزیست که باین رابطه مربوط می‌شود، چیزیست در سیلان، بینابین انسان و جهان. لوچی می‌گوید:

«شاعر کسی است که زمین و آسمان را در قفس قالب (= شکل) می‌افکند.»

ب عبارت دیگر شاعر خالق اشکال آزادانه، آنطور که ما می‌خواهیم، نیست... برعکس او شکارچی و دام‌گذار است و «شکل» برای او تله‌ایست بخاطر شکار هدفی جدی و جسورانه و پرخطر: برای گرفتن و به قفس افکندن کلیت تجربه، و یا تجربه بصورت يك کلیت. زمین و آسمان!...

او میگوید که هنر شاعر وسیله‌ایست برای رسیدن به معنی، وسیله‌ای که دنیا را می‌توان با آن معنی کرد. البته ما بگفتگو پیرامون معنی عادت کرده‌ایم و نیز این عقیده برایمان خیلی آشناست که فلسفه می‌تواند دنیا را معنی کند، و یسا علم می‌تواند در جهان معنی بیابد، اما این ادعا را در مورد شاعری نشنیده‌ایم و آمادگی شنیدن این فرض لوچی که شاعر با را از مرز فلسفه و علم فراتر

می‌نهد نبوده‌ایم، چرا که «فلسفه» همواره کاری جز نشان دادن سازمانی از مجردات بجای پیچیدگی بی‌معنای جهان ندارد - مجرداتی که اگر با اصطلاحات انتزاعی خوانده شوند با معنی میشوند -، و علم نیز معنی را، نه درسنگ و صندلی و میر و ستارگان، بلکه در آن معادلات افسانه‌ای که حاوی ستارگانند و در آن قوانین، که می‌توانند میزها و صندلی‌ها را بشمارند، کشف می‌کند.

شعری که لوچی تعریف می‌کند چنین نیست، شعر لوچی «کلیت» را به قفس می‌اندازد. دنیا را با همه‌ی پیچیدگی‌هایش در قفس می‌کند... در قفس قالب را بر آسمان و زمین می‌بندد و آنها را معنی‌دار می‌کند: یعنی وادارشان می‌کند که، نه بر حسب شرایطی بیگانه، بلکه بر حسب خویشتن، معنی‌دار شوند...

(نقل شده از مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۷۸۹- آبان ۱۳۴۵ - پنجمین قسمت از مقاله‌ی «انتقادی بر انتقاد»)

بی آنکه به بیان معنی ضرری وارد آید. «معنی»، از این نقطه نظر، تنها بخشی از قدرت بیان شاعر است. تجربه‌ی او مسئله جمع‌آوری افکار و واقعیات دست دوم نیست، بلکه آگاهی احساسی، عاطفی و روشنفکرانه از زندگیست. فکر او، در شعر او، بطریقی حس میشود که کلمات بکارآمده اند...» (۱)

۲

برای شاعر، کلمه، تنها ابزار بیان فکر او در مورد اشیاء نیست، بلکه خود موجد تفکر اوست و عبارت دیگر رفتار شاعر با کلمه بصورت استفاده از آن برای مقاصد دیگر نبوده و هدف او در این استفاده خاتمه می‌پذیرد.

شاعر از «بار»های مختلف کلمه آگاه است و می‌داند که:

«کلمات تنها از لحاظ معنی با یکدیگر متفاوت نیستند، بلکه از لحاظ کیفیت و کمیت معانی مختلفی که به‌همراه خود برای ذهن ما می‌آورند نیز باهم تفاوت دارند.» (۲)

کالریج در مورد کار شاعر با کلمات می‌نویسد:

«توجه داشته باشید که من (در شعر) در مورد «معنی» يك کلمه، تنها به شئی که مدلول آنست توجه ندارم، بلکه همه‌ی معانی دیگری را نیز که آن کلمه تداعی می‌کند در نظر دارم.» (۳)

و یا بقول پ. گوری:

«کلمات در شعر، خیلی بیشتر از معانی خود - که در فرهنگ‌های لغت یافت میشوند و یا در استفاده‌های قراردادی و روزانه از زبان بکار می‌روند - قدرت بیان دارند.» (۴)

1 - H. Coombes - «Literature and Criticism» - Penguin books - 1965 - p. 87

2. P. Gurrey - «The Appreciation of Poetry» - Oxford University Press - 1955 - P. 30

3 - Coleridge - Bio. Lit.

4 - Gurrey - ibid - P. 30

فصل هفتم - شعر و کلمه

۱

«ظریف‌ترین و برجسته‌ترین افکار فیلسوفان، روان‌شناسان و مردم‌شناسان و نظایر آنها، صرفاً با ورود به شعر، شاعرانه نمی‌شوند. کسی که شاعرانه فکر می‌کند خود شاعر است. گاه اتفاق می‌افتد که شاعر فلسفه و چیزهایی نظیر آن را بی‌هیچ دلیل با ارزش شعری، در شعر خود می‌آورد و حتی بعضی از شعرای بیشتر شهرت خود را مدیون همین کارند... اما شاعر از زبان، بیشتر از عمل صرف انتقال دادن فکر خویش، سود می‌جوید. زبان، شعر را با حرکات خویش، با اصوات خود و با تصاویرش تقویت می‌کند و به آن زندگی و اغلب ثروتی از معانی پنهان می‌بخشد؛ زبان مدرك قطعی برداشت ویژه و شخصی شاعر از «فکر» است. تغییر دادن زبان شاعر بمعنی تغییر دادن و آسیب زدن بنکر اوست، حال آنکه در نوشته‌های تشریحی و غیر رسمی (که به‌خاطر داشته باشیم، بخش مهمی از نوشته‌های ما را تشکیل می‌دهند) می‌توان زبان را بمقدار فراوان تغییر داد،

سارتر این مسئله را با ذکر مثالی کاملاً روشن می‌کند:

«شاعر... میان معانی مختلف يك كلمه فقط يك معنی را انتخاب نمی‌کند، یعنی هريك از این معانی به‌جای آنکه هویت مجزا و مستقل داشته باشند، در نظر او همچون کیفیت ذاتی كلمه جلوه می‌کنند و در پیش چشم او با دیگر معانی كلمه می‌آمیزند و ممزوج میشوند... فلورانس نام شهریست و نام گلی و نام زنی. پس می‌تواند در آن واحد هم «گلشهر» باشد و هم «زنشهر» و هم «گلدختر»، و شئی عجیبی که به این صورت ظاهر میشود سیلان «شط» را دارد و حرارت ملایم و سرخ «طلا» را و در آخر خود را با «شرمگینی و آراستگی» تسلیم می‌کند و با فرود آمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صوت (س) در آخر كلمه، شکفتگی پرآزرم خود را تا بی‌نهایت ادامه می‌دهد. بر این، مجموع تأثیر زندگی خصوصی شخص نیز افزوده میشود: مثلاً برای من فلورانس، علاوه بر این‌ها زنیست، يك زن بازیگر آمریکائی که در فیلم‌های صامت زمان طفولیت من بازی می‌کرد و من همه چیز را فراموش کرده‌ام جز اینکه بلند بود مانند دستکش‌های بلند سفیدی که در بعضی رقص‌ها بدست می‌کنند، و همیشه کمی خسته بود، و همیشه خویشتن دار و پاکدامن بود، و همیشه شوهر داشت ولی شوهرش روح او را درك نمی‌کرد، و من او را دوست داشتم و نام او فلورانس بود... بدین ترتیب می‌بینیم که كلمه‌ی شاعرانه برای خود بنای کوچکیست...» (۱)

۳

هر كلمه - صرف‌نظر از معنا و وظیفه‌ی معمولیش - دارای ارزش‌های ذهنی، فرهنگی، اجتماعی و شخصی نیز هست و در نتیجه باری از بسیاری چیزها را بدوش می‌کشد. بعبارت دیگر كلمه همیشه از نظر شاعر بشدت «باردار» است و یا در پی خویش دنباله‌ای از ارزش‌ها را می‌کشد که می‌توان آن‌ها را اعضاء خانواده‌ی يك كلمه دانست.

شعر از اختلاط كلمه‌ها بوجود می‌آید، ولی این اختلاط، بعلت وجود باری که برای كلمه‌ها قایل شدیم، پیش از آنکه يك در کنار هم قرار گرفتن ساده باشد، شباهت به نوعی ازدواج كلمات دارد. در شعر، هنگامیکه دو كلمه کنار هم

می‌نشینند، تنها آن دو كلمه نیستند که در کنار هم ترکیب جدیدی را بوجود می‌آورند، بلکه این اختلاط در سطوح مختلف ادامه پیدا می‌کند و تك تك اعضاء خانواده‌های این كلمات می‌توانند با هم - در ذهن خواننده و شاعر - به ایجاد ترکیبات جدید دست بزنند. بعبارت دیگر شعر حاصل ازدواج كلمات است، نه آشنائی آنها با یکدیگر. (*)

§

اما - در اکثر موارد - این عمل عمدی و آگاهانه نیست. بلکه کار خودبخود ذهن شاعر، و مقایسه‌ی ادراکات تازه با تصاویر موجود در حافظه، و نیز تجربه‌های ذهنی، سرعت و ناخودآگاه انجام می‌پذیرد. بعبارت دیگر در این مرحله از ساختن شعر، بیشتر عملیات ناخودآگاه ذهن مورد توجه است و در نتیجه می‌توان گفت که هرچقدر ذهن سرشار از تجربه‌های بیشتر (بهر نوع) باشد و هرچقدر در کار در آمیختن این تجربه‌ها با ادراکات جدید تبحر داشته باشد، بهتر و با سرعت بیشتری این عمل را انجام می‌دهد.

©

اما ازدواج كلمات در شعر دارای نتایج خودبخودی نیز هست. در نوشتن عادی دو كلمه را فقط بدو معنی کاملاً مشخص کنار هم می‌گذاریم و بهمین دلیل خواننده‌ی مان نیز فقط معنای ثالثی را که از کنار هم قرار گرفتن آن دو معنی پدید می‌آید درك می‌کند، اما وقتی كلمات با همه‌ی بارهای عاطفی‌شان، در شعر، باهم ازدواج کنند، دیگر حاصل کار فقط يك برداشت يك طرفه و تنها نخواهد بود. با ترکیب شدن اعضاء خانواده‌ی كلمات، معانی جدیدی خلق می‌شود که حتی شاعر از آن بی‌خبر بوده است.

مسئله‌ی جدا افتادن از معشوقه را بیان کنم ، حس می‌کردم که او می‌تواند آفتابی باشد که بدون وجودش زندگی انسان سرد است ، درعین حال دراطاق نشسته بودم و خط نوری از پنجره بروی دستم افتاده بود و با حرکت زمان داشت از روی دستم رد میشد . همه‌ی این مسایل در ذهن من باهم درآمیخت .
 باین ترتیب حاصل اندیشه‌ی تیرداد نصری باید بصورت ترازوئی در می‌آمد که در دوطرفش این نکات جای می‌گرفتند :

من	او
سرد	گرم
قطب	آفتاب
انگشت من	خط نور

حال باید این دوطرف بهم وصل میشدند . نخستین فکری که در ذهن ناخود آگاه می‌آید احتمالاً چنین است :

«چه کسی مرا به او خواهد رساند تا از آفتاب وجودش گرم شوم ؟» و یا «چه کسی، مرا که قطب سردی هستم، به آن آفتاب گرمی بخش خواهد رساند و خواهد گذاشت تا از گرمای وجودش همیشه گرم شوم ؟» و بالاخره «چه کسی انگشت مرا - که قطب سردی هستم - به خط نوری از او - که آفتابی ست - پیوند همیشگی خواهد داد ؟»

آخرین جمله با اینکه همه‌ی حرف‌ها را در خود دارد بسیار مطول است و منطقی غیرشاعرانه دارد . حشو و زوائد پردازی کار شعر نیست . شاید میشد آن جمله را چنین نوشت : «چه کسی خط نور را به انگشت قطب برای همیشه پیوند خواهد داد ؟» و بعبارت دیگر شعر براه سقوط ادوات تشبیه می‌افتاد .

اما شاعر از عبارت «برای همیشه» راضی نیست ، در آن یادگاری از رمانتیک بازی‌ها و قطعه‌ی ادبی سازی‌های گذشته می‌یابد ، باید چیزی قوی‌تر و خشن‌تر از «پیوند» ، این خط نور را برانگشت او نگاهدارد و میخکوب کند . در واقع همین کلمه‌ی «میخ» باهمه‌ی باصلاح غیرشاعرانه بودن آن ، می‌تواند کمکی بکارشاعر کند . پس جمله‌ی مزبور چنین میشود : «چه کسی

حواشی و تعلیقات

فصل هفتم

❖ - صفحه‌ی ۵۳ - بند ۳ : در اینجا لازم است از یک تجربه‌ی

خصوصی سخن گفته شود . تیرداد نصری شاعر جوان موج نوئی شعری را آورده بود تادرباره‌ی آن اظهار نظر شود . شعر چنین آغاز میشد :

ای آفتاب

کدام کس بالاشه‌ی میخ

خط نور را بر انگشت قطب می‌کارد ؟

از او سؤال شد که منظور تو «در این تکه از شعر چیست . پاسخ داد که می‌خواسته‌ام بگویم : «چه کسی باعث خواهد شد که آفتاب بر قطب بتابد .»

سؤال شد که چرا این حرف ساده را بهمین ترتیب که میگوئی بیان نکردی . او گفت «البته در موقع نوشتن این تکه شعر ، من دقیقاً به این مسئله فکر نمی‌کردم ، بلکه فکر من وسیع‌تر از این حرف بود . مثلاً می‌خواستم

خط نور را بامیخ برانگشت قطب خواهد کاشت ؟

اما «میخ» در مقابل گریزندگی و زندگی خط نور بسیار بی حرکت و ایستاست ، مثل لاشه‌ای که بروی آدم زنده بیافتد و او را از حرکت باز دارد . میخ لاشه بود . پس :

ای آفتاب

کدام کس بالاشه‌ی میخ

خط نور را برانگشت قطب می‌کارد ؟

۵۳- بنده: - مباحثی که در بخش دوم این کتاب

آمد کمتر در زبان فارسی مطرح شده است ، و آنچه نیز بقلم آمده اغلب بی ارزش و فاقد صحت علمی است . تنها در این میان می‌توان به يك کتاب مهم اشاره کرد که «ادبیات منظوم ایران» نام دارد و «شبلی نعمانی» نویسنده‌ی مشهور هندوستان آنرا برشته‌ی تحریر در آورده است . این کتاب که به ترجمه‌ی محمد تقی فخر داعی گیلانی بسال ۱۳۱۴ در تهران بچاپ رسیده است ، بعلت آشنائی نزدیک و بسیار «شبلی نعمانی» با ادبیات غرب ، حاوی مباحث بسیار جالبی است . در این چهار تومس بعضی از مطالب این کتاب ذکر می‌گردد: «فرق بین تاریخ و شعر ، عناصر و اجزاء شعر ، تعریف تمثیل ، تخیل ، شروط کمالیه‌ی تمثیل ، نکات دقیقه‌ی تمثیل ، تمثیل بصرف ادای جزئیات ، ذکر جنبه‌ی مخالف ، تمثیل بطریق تشبیه ، تمثیل بطریق ابهام ، بحث از تخیل بطور تفصیل ، مواد تخیل ، بکار بردن تخیل در غیر مورد ، تشبیه و استعاره ، تعریف تشبیه ، دراهمیت تشبیه و استعاره و تأثیر آن ، در تشبیه چگونه ظرافت پیدا میشود ، حسن تعبیر یا لطف ادا ، در حسن الفاظ ، در تنوع الفاظ و اثر گوناگون آن ، تأثیر الفاظ از حیث معنی ، انتخاب الفاظ فصیح ، سادگی ادا ، ترکیب اجزاء جمله ، واقعیت ، سبب تأثیر شعر ، در بکار بردن شعر و شاعری و ، مقام شاعر .

در حقیقت این کتاب را می‌توان نخستین اثر مدون بزبان فارسی در مورد مسایل مختلف و مباحث اساسی شعر دانست و جز نوشته‌های نیمایوشیج از آن پس هر چه در این مورد بچاپ رسیده است ، نتوانسته بارزش این کتاب نزدیک شود .

همچنین مراجعه کنید به کتاب «فن شعر» - ارسطو - ترجمه‌ی دکتر عبدالحسین زرین کوب - بنگاه ترجمه و نشر کتاب - ۱۳۳۷

بخش سوم - اجزاء شعر

فصل هشتم - تصویر

۱

میدانیم که شعر نتیجه‌ی گشوده شدن دریچه‌های ناخودآگاه حافظه است و پرورده شدن تصاویر موجود در آن، بکمک تخیل غنی؛ آنچنان که تصاویر گذشته، با یکدیگر، تجربه‌های ذهنی تازه را ارائه داده و نیز ادراکات جدید، در مقایسه با تصاویر کهنه، درهم آمیزند و در پرتو این اختلاط سریع، ذهن ما به روابطی اصیل و ناشناخته در بین محفوظات خویش دست یافته و آنها را کشف کند.

هنگامی که سخن از «رابطه» میرود، روشن است که ما بر وجود حداقل دو چیز تأکید کرده‌ایم. آنچه در شعر از بیان رابطه‌ی دو چیز مطرح میشود، بهر صورت که باشد، تصویر خواننده میشود. هنگام که کلمات درهم می‌خیزند و شیرهای بارهای عاطفی خویش را درهم می‌جوشانند ما شاهد تولد تصاویر تازه هستیم.

۲

اما تصاویر دارای خصوصیات مختلفی هستند. گاه این تصاویر - به کمک ادوات تشبیه - در جهت عینی کردن يك فكر حرکت می کنند. وقتی حافظ می گوید :

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحر
تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

ما در این تصاویر کوششی را برای عینی کردن يك رابطه پنهان بین شاعر و معشوق او مشاهده می کنیم. کوششی که از ادوات تشبیه (مثل: همچو) سودجسته است، و برای بیان آن رابطه دقیق حسی، با تصویر کردن « صبح و شمع » که با تبسم آن یکی این دیگری جان می سپرد، توفیق یافته است که يك حس عاطفی را عینی کند.

۳

الیزابت درو می نویسد :

«تصاویر عینی (یا تشبیه) شباهت های خارجی (بین دو چیز یا چند چیز) را آشکار می کنند که محرك حواس ما هستند. اما این تصاویر فراتر از حواس ما نمی روند ... استعاره در شعر عمیق تر عمل می کند ... استعاره تصویری حسی است و محتوی تجریدی و عاطفی آن چیزی بالاتر از تداعی ملموس ذهنی را موجب میشود.» (۱)

استعاره، که تصویری است دارای جنبه های شدید حسی و ذهنی و عاطفی، دیگر از ادوات تشبیه استفاده نمی کند. بلکه با کمک تعادلی که جنبه های عینی و ذهنی آن دارند توفیق می یابد که در عین حرکت بسوی نوعی عینت، بسیاری از دریافت های حسی ما را نیز ارائه دهد.

الیزابت درو در موردیتی از شعر « سرود عاشقانه ی آلفرد پر و فراگ » از ت. س. الیوت می نویسد :

«وقتی پر و فراگ میگوید : من زندگیم را با قاشق های قهوه خوری

اندازه گرفته ام ، الیوت دو تصویر را در يك فكر ارائه می دهد: یکی تصویر گذشتن زندگی در جرعه های کوچک، بجای استفاده کامل و آزادانه از آن، و یکی قطعه قطعه کردن زندگی به بخش هایی که هرگز از ظواهر تبادلات اجتماعی فراتر نمی رود « (۱)

۴

جورج والی می نویسد :

«وقتی شاعری از کار باز می ماند و دیگر شعر نمی گوید، بنظر من علت آنست که دیگر تصاویر از تشکل باز مانده اند و از سرچشمه ی حافظه نمی جوشند. عبارت دیگر قدرت تخیل ما سرچشمه ی پنهان و اولیه ی خویش را از دست داده است.» (۲)

وقتی که شعر تا به این حد به قدرت تخیل و تصویر سازی شاعر وابسته است - با همه ی چیزهایی که در باره ی تخیل شاعر گفتیم - می توانیم گفت که شعر بالیدن يك رابطه است، پرورش يك فكر خام است از راه درهم فرو رفتن کلمات و اختلاط بارهای عاطفی و ذهنی آنها.

اما باید توجه کنیم که چنین بالیدن و پرورشی دارای اصول و حدودی خاص خویش است که نمی توان از آن ها عدول کرد.

۵

نخستین حد آنست که آوردن تصویر - یا اختلاط کلمات - بهر صورتی که باشد، باید بحکم ضرورتی باشد، و چه ضرورتی بالاتر از اینکه چنان تصویری قدرت تبیین اندیشه و فکر شاعرانه را وسیع تر و بیشتر کند ؟

اغلب کسانی که بخیال خود به سرودن شعر مشغولند تصور می کنند که اگر ادوات يك حرف معمولی را به تصویر بدل سازند به خلق شعر توفیق یافته اند، بی آنکه توجهی به ضرورت یا عدم ضرورت آوردن تصاویر داشته باشند. (*)

۶

و نخستین اصل در ساختن تصویر آنست که شاعر با استفاده از تجربه‌ها و تصاویر ذهنی خویش همیشه در مقابل ادراکی که از يك چیز کلی، ذهنی و عام دارد، چیزی جزئی، عینی، و خاص می‌گذارد. بعبارت دیگر در طول پرورش فکر خام خویش - که اغلب ناخودآگاه صورت می‌گیرد - شاعر در جستجوی پیدا کردن وسایلی تازه است، تا فکر او را در مورد همه‌ی چیزهای آشنا، بدیهی جلوه ندهد. حافظ «آسمان» را به «بحر معلق» تبدیل می‌کند و صائب تبریزی در مستی، «دویدن می‌گلرنگ را به کوچی رگ» حس می‌کند.

۷

پس شعر - به خاطر وجود تصاویر - همیشه از يك جنبه‌ی تمثیلی قوی برخوردار است؛ چرا که هر کلمه و عبارت و جمله، جزئی شده و اختصاصی شده‌ی يك چیز کلی، ذهنی و عام است و بر آن دلالت می‌کند. بعبارت دیگر تمثیل در شعر - همچنانکه تشبیه و استعاره - جزئی از ذات شعر بوده و وجود آن از شعر واقعی جدائی ناپذیر است.

اما همین جنبه‌ی تمثیلی (سمبولیک) در شعر، آنرا از نزدیک شدن کامل با عینیت ملموس باز می‌دارد. همیشه مرزی میشود تا تصویر شعری با عینیت غیر شعری قابل انطباق نباشد. شاعر اگر «قد» یا «خویش را» «سرو» می‌بیند، کوشیده است تا با تصویری عینی، تصور خود را از قد او شرح دهد، اما همینکه این تصویر در شعر جان می‌گیرد و شاعر می‌گوید: «او همچون سرو می‌آید»، تصویر شعری از نزدیک شدن با واقعیت خودداری می‌کند، زیرا هر چند که قد یا شاعر همچون سرو است، اما سرو واقعی قدرت حرکت ندارد، اما سرو در این تصویر شعری، بمدد شباهتش با قد یار، حرکت درآمده است.

این جدائی بین تصویر شعری و واقعیت، موجب میشود که چیزی فراتر از واقعیت همیشه در شعر وجود داشته باشد. بعبارت دیگر شعر علاوه برداشتن جنبه‌ی سمبولیک، دارای خصوصیات سوررئالیستی نیز هست. این چنین سور-رئالیسمی جزء ذات شعر است و از آن تفکیک پذیر نیست.

۸

دومین اصلی که در پرورش فکر خام رعایت میشود آنست که حاصل کار باید با فکر خام قبلی همچنان ارتباط خود را محفوظ داشته باشد. مسئله‌ی نگاهداشتن این ارتباط بسیار مجادله‌انگیز و متغیر بوده است و در طول تاریخ ادبیات اشکال مختلفی را بخود گرفته است. مثلاً حافظ در تبدیل «آسمان» به «بحر معلق» کلمه‌ی آسمان را در شعر خویش حذف نمی‌کند، بلکه در مصرع اول اسباب ساختن مصرع دوم را فراهم می‌سازند:

آسمان کشتی ارباب هنرمی‌شکند

تکیه آن به که برای این بحر معلق نکنیم

اما پل والری شعر خویش را با تصویری از «کبوتران که بر بامی آرام راه می‌روند» (۱) آغاز میکند، بی آنکه صریحاً بگوید که منظور او از بام آرام «دریا»، و از کبوتران «کشتی‌ها» است. توجه این کار آن است که اگر شاعر مراد خویش را از «بحر معلق» شرح نداده بود خواننده می‌توانست بحر معلق را هزار چیز مختلف بداند که يك از آنها «آسمان» است و شاعر این توسع کلام را از شعر خویش باز ستانده است.

گاه میشود که این ارتباط چنان مخفی باشد که در خود شعرائی از آن یافت نشود، لکن شاعر بزرگ در کلیت آثار خود این ارتباط را نشان میدهد و بعبارت دیگر يك شعر او به تفهیم اشعار دیگرش کمک می‌کند. (*)

۹

هر چه این ارتباط مخفی تر شود شعر متوسع ترمی گردد و تعبیرات تازه‌ای را دریافت می‌کند.

هربرت ریلمی نویسد:

«تجربه‌ی شعر عمل خلق است: تجربه، خود شعر است و کلمه، يك حادثه‌ی ذهنی محسوب می‌شود. تجربه بمعنی خارجی کلمه و بعنوان يك تجربه‌ی بلافاصله‌ی ادراکی، در اینجا تبدیل به جیوه‌ی پشت آینه میشود که درخشان نیست. بهترین کاری که شاعر می‌تواند با تجربه بکند آنست که آنرا دفن نماید. در ذهن

۱- پل والری - «گورستان ساحلی» - نقل از کتاب «از رمانتسم تا سوررئالیسم» - به ترجمه‌ی حسن هنرمندی - ص ۳۳۷

ناخود آگاه ممکن است چنین تجربه‌ای ریشه دواند، و از آن سرچشمه‌ی مخفی فوران کند و به ذهن آگاه «بی نقاب» درآید. و سپس شاعر تکان می‌خورد، چیزی را با دقت ذهنی می‌بیند و بوسیله کلمات آنچه را که مشاهده میکند بیان می‌دارد، کلماتی که صاحب جادوئی طبیعی اند. « (۱)

و باین سبب است که میگوئیم شعر تبلور اندیشه‌ها، تجربه‌ها و دریافت‌های ماست. (*) اندیشه و تجربه‌های ما در شعر می‌بالند و وسیع میشوند و عاقبت به منشوری مبدل می‌گردند که سطوح مختلفی دارد و هر کس بقدر همت خود می‌تواند بر آن وجوه بنگرد و عکس خویش را در آن ببیند. شعر مایعی است که فکر خام در آن یکباره منبسط شده و حل گشته است. اگر این مایع را بجوشانیم آنچه باقی خواهد ماند همان فکر خام است، اما تبلور و توسع خویش را از دست داده است.

۱۰

پس شعر کلام مخیلی است که از کشف رابطه‌ای جدید بین اشیاء، تجربه‌ها و دریافت‌ها حکایت می‌کند و در کلمات درهم فرو رفته جاریست؛ و در بیان میکوشد تا از طریق تبدیل چیزهای کلی، ذهنی و عام به چیزهای جزئی، عینی و خاص، با حفظ ارتباط در این تبدیل، ارتباط کشف شده را به جسمی متبلور و منشوری چندوجهی مبدل سازد که در آن سمبولیسم همیشگی شعر با سوررئالیسمی که در جوهر شعر وجود دارد درهم آمیزد.

فصل هشتم

۵۷ - صفحه‌ی ۵۷: در این مورد نیز می‌توانیم از يك مثال دیگر

استفاده کنیم. مثلاً احمد رضا احمدی چنین فکری را در سر دارد. «چشم اوسپاه است، و سپاهی چشم او، همچون ذغالی که مولد انرژی را بکار اندازد، اندیشه‌ی مرا بکار وامی‌دارد.»

متشاعران كه این جملات را با ادوات تشبیه می‌سازند. مثلاً می‌نویسند: «چشم او همچون ذغال سیاه است» یا «چشم او به ذغال می‌ماند» و نظایر آن. اما برای احمدی این جملات هر يك در واقع يك «صفحه‌ی فضائی» هستند که یکدیگر را در يك خط قطع می‌کنند.

احمدی (در کتاب روزنامه‌ی شیشه‌ای - شعر طرح يك چهره) می‌نویسد:

«چشمان او دو ذغال اندیشه بود»

و عبارت دیگر خطی که صفحات مزبور یکدیگر را بر آن قطع می‌کنند برای او تبدیل به يك تصویر شعری میشود و بصورت يك بیت شعر در می‌آید.

۵۹ - صفحه‌ی ۵۹: در این مورد مطالعه‌ای که در فصل چهل و

سوم کتاب حاضر درباره‌ی شعر «آغاز در تدفین» از کتاب «وقت خوب مصائب» اثر احمد رضا احمدی بعمل آمده است می‌تواند مؤید نظر ما باشد.

۶۰ - صفحه‌ی ۶۰: برای اطلاع بیشتر در این مورد رجوع

کنید به:

مصاحبه با اسماعیل نوری علاء - روزنامه‌ی آیندگان - شماره‌ی ۱۹۷ -

یکشنبه ۲۰ مرداد ۱۳۴۷

فصل نهم - مضمون ، محتوی و شکل شعر

هنرمند، آگاه یا ناخود آگاه ، « مضمونی » را برای شعرش انتخاب می کند . در این مورد ا. س. برادلی مینویسد :

«مضمون ... چیزی واقعی یا خیالی است ، که در ذهن مردم کاملاً تحصیل کرده وجود دارد . مضمون بهشت گمشده (۱) تبعید انسان به زمین است - آنچنان که در تخیل عمومی مردم انجیل خوان وجود دارد ... اگر نام شعر بتواند چیزی را برای ما روشن کند ، آنگاه مضمون چیزی خواهد بود که ما با جستجوی آن نام در کتاب لغت بدست می آوریم و یا مضمون معنای گفته‌ی مختصر و موجز کسی است که شعر را خوانده است .» (۲)

۱ - « بهشت گمشده » نام منظومه‌ایست از « میلتون » شاعر بزرگ انگلیس .

2. A . C. Bradley - «Poetry for Poetry's Sake» -
From : «Oxford Lectures on Poetry» - London -
Macmillan .

۲

فی المثل شاعری مضمون شعر خود را «جنگ ویتنام» انتخاب می‌کند ، سپس در شعر این مضمون را می‌پروراند و به شکل يك داستان ، يك تصویر ، يك روایت و غیره عرضه می‌دارد . پرورش مضمون حاصلی بنام «محتوی» دارد و در ایجاد آن روش‌هایی بکار گرفته شده و فنونی بکار رفته است . و بالاخره «محتوی» جایی زمانی و مکانی را اشغال کرده است . مجموعه‌ی این دسته از روشها ، فنون و جایگاه‌های زمانی و مکانی را «شکل» می‌خوانیم . شکل لباسی است «تعبیه شده» برای اندام محتوی .

۳

اندام هر محتوی «تعبیه»ی لباس خاصی را موجب می‌شود . اندازه‌های این اندام اندازه‌های لباس را تعیین می‌کند و نظایر آن . پس «شکل» تابعی از «محتوی» است و باعتبار آن بوجود می‌آید . شاید بهتر باشد رابطه‌ی این‌دو را نزدیکتر از آن‌که گفته شد دانست . ممکن است تشبیه «شکل» به پوست بدن به مقصود ما نزدیکتر باشد : «پوست» حجمی است که اندام را در خود دارد ، و بدون آن اندام از هم می‌پاشد و ویران می‌شود ؛ درعین حال پوست ، علت وجودی و ترکیب خاص خود را به اعتبار وجود اندام بدست آورده است .

۴

پس از این اشاره به عناصر بنیادی شعر ، باید به تعیین وظیفه و ارزش هر يك از آنها بپردازیم . در این مورد بر ادلی گفته‌ی پرارزشی دارد : «مضمون ... در داخل شعر نیست ، بلکه در بیرون از آن قرار دارد . محتوی شعر به يك چكاوك (۱) افکاری نیست که با ذکر کلمه‌ی چكاوك برای مردم متوسط متبادر به ذهن می‌شود . این محتوی به «شلی» تعلق دارد . بنا -

۱ - نام این شعر To a Sky Lark است و به Shelley شاعر مشهور انگلیس تعلق دارد .

برای این مضمون مسئله‌ای نیست که به شعر ارتباط داشته باشد و متضاد مضمون هم شکل شعر نیست ، بلکه کلیت خود شعر است .

مضمون يك چیز است و شعر ، یعنی محتوی و شکل ، چیزی دیگر . با قبول این نظر روشن می‌شود که ارزش شعری نمی‌تواند در مضمون جای داشته باشد . بلکه این ارزش کلاد در متضاد آن ، یعنی در خود شعر قرار دارد . وقتی که در باره‌ی يك مضمون معین می‌توان اشعار متعددی با ارزش‌های مختلف ساخت ، چگونه مضمون می‌تواند ارزش شعر را معین کند ؟ (۱)

۵

مضمون شعر چیزی جدا از محتوی و شکل شعر است و ربطی بکار خلاقه‌ی شاعر ندارد . اگر تعبیر شاعرانه‌ی مك لیش را که «يك شعر باید محسوس و گنگ باشد ، بمانند میوه‌ای گرد» (۲) بپذیریم و یا اگر نظر ترو تسکی را که «رابطه‌ی شکل و محتوی همچون رابطه‌ی پوست و میوه است» (۳) قبول کنیم ، باید بپذیریم که مضمون «هسته»ی وجود آورنده‌ی آنهاست ، جدا از پوست و درون بر ، حال آنکه آن دو دیگر سخت بهم مربوطند .

۶

«هر شعر دو نوع تجربه را عرضه می‌دارد . در یکسو داستان ، بحث ، تعمقات و اشارات شاعر است ، بعبارت دیگر آنچه که قابل تخیل ، تفکر یا درك است ... چنین تجربه‌ای تقریباً بطور کامل به «محتوی» شعر مربوط می‌شود . در سوی دیگر طرح کلمات يك شعر است که تشخیص کامل محتوی و نیز آگاهی کامل باینکه آیا همه‌ی چیز هائی که خیال شده ، فکر شده

۱ - ا . س . برادلی - همان مقاله .

۲ - آرچیبالد مک لیش - شعر «هنر شعر» - ترجمه‌ی دکتر رضا پراهنی -

مجله‌ی آرش - دوره اول - شماره ۴ - ص ۹۳

۳ - به نقل از دوستم هوشنگ وزیری .

و درك شده اند در كلمات كاملا بيان گردیده‌اند یا نه‌دا شامل میشود . تجربه‌ی نوع دوم ارضائی عمیق تر را موجب میشود ، در این مورد باید با كلمات آشنائی بسیار زیاد تری داشت ... » (۱) ... « محتوی شامل فکر ، تداعی معانی ، تصویر سازی و عاطفه‌ی شاعر است و شكل شامل صدای كلمات ، ریتم آن‌ها و شكل نوشتن جملاتی كه كلمه را به نظم می‌كشند میباشد ... شكل واسطه‌ایست كه بوسیله‌ی آن تجربه‌ی شاعرانه‌ی بیان می‌گردد و بعنوان يك محرك مادی و بصورت تمثیلی از يك تجربه‌ی پیچیده - چرا كه با انتخاب نظم شعر ، صورتی را كه تجربه‌ی باید بخود بگیرد انتخاب می‌كنیم - حواس ما را متأثر میسازد . این عناصر كه اجزاء درهم فرو رفته و تفكیک ناپذیر و نیز عوامل بنیادی شعرند عبارتند از فكر ، تداعی ، معانی فرعی كلمات ، تصویرها ، عواطف ، كلمات ، ریتم كلمات و نیز صورت نظم کلی كلمات ... ما اگر چه می‌توانیم در ذهن خود هر عضو شعری را بطور مجرد از کلیت كار هنری مطالعه كنیم ، لكن باید همیشه بیاد داشته باشیم كه عناصر شعری به تنهایی و جدا از دیگران وجود خارجی ندارند و نمی‌توان یکی از آنها را جدا کرده و واقعیت آن‌را حفظ نمود . تنها در کلیت شعر است كه هر عضوی اهمیت خود و نیز زندگی شاعرانه‌اش را بازمی‌یابد. » (۲)



آنچه در فصول قبل راجع به كار شاعر گفتیم ، همه و همه ، به محتوی شعرا و وابسته است : آنجا كه دریچه‌های ناخود آگاه حافظه باز میشود و خاطره و تخیل بهم می‌آمیزد و كلمات باردار میشوند و تصویرها زاده می‌گردند . اما آنچه كه بدین ترتیب بروی كاغذ می‌آید عبارت است از پاره‌هایی از اندیشه كه لبالب از جوهر شعری‌اند ، لكن در بین این پاره‌ها ارتباط دقیقی وجود ندارد و ساختمان اصلی شعر هنوز روشن نیست :

۱ - گوری - همان كتاب - ص ۱۴

۲ - همان كتاب - ص ۲۰ و ۲۱

« از آنجا كه هر تکه از تجربه دارای طرح خاص خویش است (۱) ، شكل ، آن صورتی است كه تجربه‌ی شاعر در زیر فشار كلمات بخود می‌گیرد ، و نیز صورتی است كه كلمات وقتی بوسیله‌ی شاعر در يك طرح کلی ارائه می‌شوند دارا می‌گردند ... » (۲)

فصل نهم

بخشی از مطالب این فصل را قسمتی از مقالهی بلند « ارزش‌های اجتماعی شعر » تشکیل میدهد . برای اطلاع بیشتر مراجعه کنید به :
« ارزش‌های اجتماعی شعر » - اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی آرش - دوره‌ی سوم - شماره‌ی چهارم .

این زیر نویس به كتاب « گوری » تعلق دارد .

۲ - گوری - همان كتاب - ص ۹۳

بخش چهارم = مباحث کلی شعر

فصل یازدهم - نوآوری، فرهنگ و سنت

۱

شعری که از این همه مرحله‌ی نو در تو، و این همه فراز و نشیب می‌گذرد، تنها زمانی در خور عنایت و ارج گذاری است که نو واصل باشد. در مورد اصالت شعر و ارتباط آن با فکر، ساختمان و سبک شعر در فصل پیش سخن گفتیم، اینک زمان آنست تا روشن کنیم که شعر چگونه می‌تواند نو باشد، حدود این نوآوری در شعر چیست و کجا آزادی شاعر در نوآوری محدود می‌شود.

الیوت می‌نویسد:

«آن ملتی که به ایجاد نویسندگان و بخصوص شاعران بزرگ ادامه ندهد، زبانش رو به زوال خواهد رفت، فرهنگش زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قویتری بکلی جذب شود... زیرا اگر ادبیات زنده‌ای نداشته باشد، بیشتر و بیشتر با ادبیات گذشته بیگانه خواهد شد. اگر تداوم را نگه ندارد، ادبیات گذشته‌اش بیشتر از او دور می‌شود، تا آنجا که چون ادبیات بیگانه‌ای برای او

غریب می‌گردد... از این رو که زبان پیوسته در تغییر است...» (۱)
می‌بینیم که الیوت بزرگی شاعر را در (الف) ارائه‌ی ادبیاتی زنده و (ب) حفظ تداوم فرهنگی، می‌داند. بعبارت دیگر شعری زنده و نوست که بتواند این تداوم را نگاهدار باشد.

۲

الیوت درباره‌ی این تداوم فرهنگی و ارتباط با سنتهای شعری سخن بسیار گفته است و درباره‌ی نقش وجود این تداوم می‌نویسد:

«اگر تنها شکل ممکن سنت و برای آیندگان باقی نهادن، عبارت باشد از تعقیب کور کورانه‌ی روش‌هایی که افراد نسل پیش از ما بکار برده‌اند و یا هوا خواهی از پیروزی‌های آنها، در آن صورت لازم است بشدت با سنت بمقابله برخاست... اما سنت دارای اهمیت وسیع‌تریست. نمی‌توان آن را به‌ارث برد، و اگر در پی بدست آوردن آنیم باید که رنج بسیار متحمل شویم. در مرحله‌ی اول لازمه‌ی این کار داشتن یک حس تاریخی است، داشتن این حس برای شاعری که پس از بیست و پنج سالگی به سرودن شعر ادامه می‌دهد واجب است، و این حس تاریخی شامل درکی است که نه تنها به گذشته‌ی مربوط است، بلکه حضور آن را نیز در بر می‌گیرد. این حس تاریخی انسان را وامی‌دارد تا صرفاً با درک شدید نسل خویش قلم نزده و بلکه نوشتنش همراه با این احساس باشد که همه‌ی ادبیات قاره‌اش (۲)، و در درون آن، همه‌ی ادبیات کشورش، دارای زندگانی فی‌البداهه‌یست و نظمی فی‌البداهه رامی‌سازد. این حس تاریخی که حس بی‌زمانی و موقتی بودن، و نیز بی‌زمانی و موقتی باهم، است همان چیز است که نویسنده‌ای را سنت‌گرای می‌نماید و همان زمانی‌ست که نویسنده را نسبت به جایگاه خویش در زمان و در عصر خویش شدیداً آگاه می‌سازد... هیچ شاعری و هیچ هنرمندی در هر زمینه‌ای از هنر به تنهایی معنی ندارد. اهمیت

۱- ت. س. الیوت - مقاله‌ی «وظیفه‌ی اجتماعی شعر» - ترجمه‌ی مه‌ران

ره‌گدر - مجله‌ی اندیشه و هنر - دوره‌ی پنجم - شماره هفتم - ص ۹۹۸

۲- الیوت در اینجا از قاره‌ی اروپا - به لفظ - نام می‌برد، لکن برای

کلی‌تر کردن مطلب به ذکر کلمه‌ی قاره اکتفا کردیم.

او و درك او بواقع درك رابطه‌ی او با شعرا و هنرمندان مرده است. نمی‌توان به تنهایی او را ارزیابی کرد؛ باید او را، برای درك تضاد و برای مقایسه، بین مردگان جای داد... از يك نقطه نظر خاص (شاعر یا هنرمند) آگاه می‌شود که بطور اجتناب ناپذیری لازم است تا با معیارهای گذشته مورد قضاوت قرار گیرد... این قضاوت و مقایسه ایست که دو چیز بوسیله‌ی یکدیگر اندازه‌گیری می‌شوند. تطابق صرف برای اثر جدید آنست که اصالت تطابق نداشته باشد. در صورت تطابق کامل، آن اثر تازه نیست و بنابراین نمی‌تواند يك اثر هنری محسوب شود... او نمی‌تواند گذشته را بعنوان يك مجموعه، يك توده‌ی نامشخص، فرض کند. او نمی‌تواند خود را بر اساس يك یاد و علاقه‌ی شخصی شکل بدهد؛ و بالاخره نمی‌تواند بخود بر اساس يك دوره‌ی مشخص تاریخی شکل ببخشد. چرا که روش اول نپذیرفتنی و ناروا، روش دوم تجربه‌ای مهم برای جوانان، و روش سوم بوجود آورنده‌ی تکمله و زائده‌ای دوست داشتنی است.

شاعر باید کاملاً از جریان اصلی آگاه باشد، جریان‌هایی که همیشه از بین شهرت‌های بسیار شناخته شده نمی‌گذرند. او باید از این واقعیت آگاه باشد که هنر هرگز بهبود نمی‌یابد، بلکه مواد هنر هرگز یکی نیست. او باید آگاه باشد که ذهن قاره‌اش (۱) - ذهن کشورش - ذهنی که در طول زمان می‌آموزد که بسیار مهم‌تر از ذهن خصوصی اوست - ذهنی تغییر پذیر است و نیز اینکه این تغییر جریانیست که هیچ چیز را در سر راه خود رها نمی‌کند و هیچ کسی را باز نسته نمی‌سازد...» (۲)

۲

هر اثر شعری باید در تاریخ ادبیات جایی متین و در عین حال راحت و طبیعی داشته باشد و شاعران باید ادامه دهند گان سنت ریشه دار و پرمایه‌ی شعری باشند و باین خاطر است که باید بین شعر امروز و شعر دیروز مفصل دقیق و

۱- در اینجا نیز الیوت از قاره‌ی اروپا سخن گفته است.

صحیحی بوجود آید و قطع و گسستگی در آن بچشم نخورد. این مفصل تنها با شناسائی آن حس تاریخی از فرهنگ گذشته بوجود می‌آید (*). مسئله این است که این برنامه کلی کار را چگونه پیاده کنیم. نخستین نکته این است که نحوه‌ی برداشت ما از فرهنگ گذشته نباید منجر به خلق معیارهای محافظه کارانه و دست و پاگیر شود، بلکه باید بنحوی باشد که ما را بسوی آزادی صحیحی در جهت ادامه‌ی آن موارد راهنمائی کند. بزرگترین خسران عصر ما این خواهد بود که شاعران مستعد جوان بکوشند آزادی خویش را از طریق عدم عنایت و چشم پوشی از میراث فرهنگی خود بدست آورند. این آزادی، بی‌بند و بار، شکستی و درهم ریختنیست. اگر انقلاب ادبی به ستنهای انقلابی نظر نداشته باشد، انقلاب جز تجدید تحجر و بازگشت به نظامات پوسیده حاصلی نخواهد داشت.

ع

ما می‌خواهیم که شعر وظیفه‌ی خود را از طریق خدمت به زبان انجام دهد. می‌خواهیم که شعر به کلمات جان بخشد، ظرفیت، و وسعت جاگیری مفاهیم را در آنها زیاد کند، کلمات را در خور حساسیت‌های تازه‌ی این عصر سازد و بالاخره برای مفاهیم تازه، با توجه به معنای کلی زبان کلمات تازه خلق کند. آیا شاعری که با امکانات، با تجربه‌ها و با تمرین‌های گذشته در زبان، پیکانه است از عهده‌ی این مهم برمی‌آید؟ پاسخ این سؤال سخت آسان و اجتناب ناپذیر است. در عصر ما فرصت تکرار تجربه‌های گذشته نیست، اکنون زمان رسیدگی به این تجربه هاست. شاعر امروز باید بداند که پیشینیان او در این قلمروی مخاطره انگیز بکدام ماجرا جوئی‌ها دست یازیده و در کدام آنها توفیق کامل یافته‌اند.

شاعری که از این گونه تجربیات و آزمون و خطاها بی‌بهره باشد کودک با استعدادی خواهد بود که تنها بازی بی‌قاعده و بی‌نتیجه و هدف با کلمات را، آنهم محض سرگرمی، دوست داشته باشد.

شاعر نوآور امروز چگونه می تواند بدون اطلاع از آثار «کهنه» آثاری «نو» بوجود آورد؟ اگر بپذیریم که نوآوری تنها فروهشتن وزن و قافیه و کوتاه و بلند کردن مصرعها و رفع تبعیض از کلمات غیر شعری نیست، آنگاه چگونه می توان باور کرد که فلان کار خیلی نوی شاعر امروز در مقایسه با فلان شعر شاعر دیروز حلاوتی دگر دارد؟ اینجا دیگر مسئله ی زبان مطرح نیست، بیشتر سروکار ما با رفتار ذهنی شاعر، با خلاقیت شاعرانه و بایینش هنرمندانه ی شاعر است.

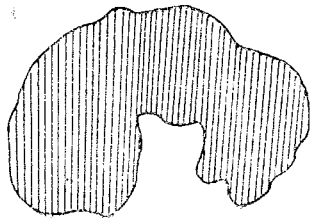
فصل یازدهم

قسمتی از این فصل از مقاله ی زیر اخذ شده است :
«فرار از میراث های کلاسیک شعر» - اسماعیل نوری علاء - مجله ی فردوسی - شماره ی ۸۷۹ - مهر ۱۳۴۷

ص ۷۵: هنگامیکه از رجوع به فرهنگ گذشته ی شعری و ایجاد

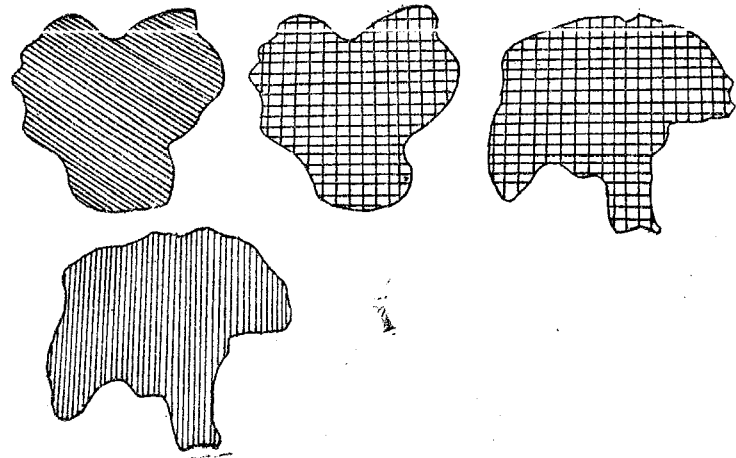
پلی بین امروز و دیروز سخن می رود، بیم آنست که، این مطالب کلی، مورد سوء تفاهم قرار گیرد، چنانکه گرفته است. مثلاً عبدالعلی دستغیب، بعنوان منتقد شعر امروز، این نگاهداری سنت را در حفظ وزن شعر میدانند، حال آنکه وزن شعر فقط وسیله و بهانه ای برای عرضه ی شعر بوده است.

در این مورد توجه بیشتری به سخنان الیوت می تواند روشنگر مطالب باشد. تعبیری که ما از حرفهای الیوت درباره ی تطابق اثر تازه با سنت گذشته (ص ۷۴ کتاب حاضر) می کنیم، آنست که هر هنرمندی در جستجوی پیوند با گذشته خود ممکن است چهارراه مختلف را پیش گیرد.
فرض کنیم که اگر کشیدن نقشه ی سنت ممکن باشد، باشناخت کامل آن چنین شکلی بدست آوریم :

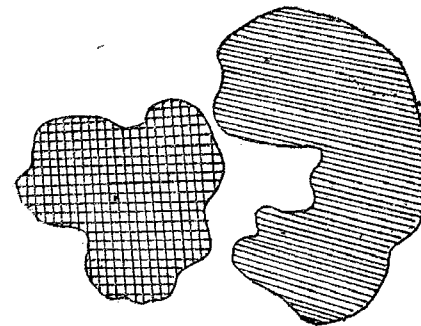


حال باز اگر کشیدن نقشه‌ی اثر تازه ممکن باشد، اثر تازه ممکن است

چند شکل مختلف داشته باشد :

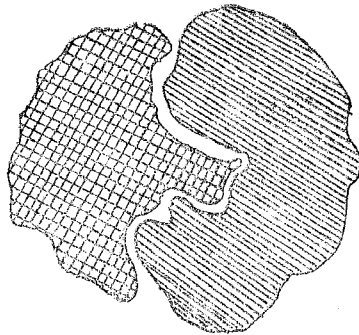


نخستین راه ممکنست بخلق اثری منجر شود که نقشه‌ی آن کاملاً نظیر نقشه‌ی گذشته است . در این صورت ما اصلاً بخلق اثری تازه توفیق نیافته‌ایم .
تاچه رسد که در این نوآوری در جستجوی پیوندهائی با گذشته باشیم .
دومین راه ممکنست بخلق اثری منجر گردد که نقشه‌ی آن بهیچوجه با نقشه‌ی سنت یکی نباشد، لکن پیوند آنها نیز ممکن نشود:

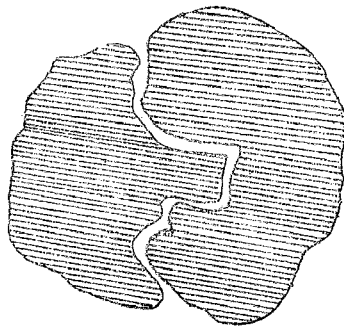


- حتی اگر بافت آنها یکی باشد.

سومین راه ممکنست بخلق اثری منجر گردد که از لحاظ شکل بتواند در کنار شکل سنت بنشیند و پیوند آنها عملی باشد، اما بافت آنها، و بعبارت دیگر پوست و خون آنها یکی نباشد :



تنها راه صحیح راه چهارم است، آنجا که نقشه‌ی اثر جدید قابل پیوند با اثر قدیم است، و بعبارت دیگر شبیه آن نیست، و در عین حال بافت و پوست و خون هر دو یکی است :



براستی از این شکل اخیر چه می‌فهمیم؟ در مقایسه‌ی این دو است که می‌توانیم

بچند نتیجه‌ی مهم برسیم:

۱- اثر جدید قابل انطباق با آثار سنتی نیست:

۲- اثر جدید بر احوال در کنار آثار سنتی قرار میگیرد و پیوند آنها ممکن است .

۳- اثر جدید دارای بافت (ونه مواد) مشابهی با سنت است. (= حسن تاریخی!)
 بعبادت دیگر تنها چنین اثری است که می تواند در عین نو بودن با گذشته پیوند داشته باشد و گذشته را در حال و آینده «ادامه» دهد. بنظر ما «نوآوری» چیزی جز «ادامه‌ی صحیح» نیست.

فصل دوازدهم - نظر هائی در نقد شعر

۱

اغلب از خود پرسیده ایم که چرا در نقد شعر روش های مختلفی وجود دارد و وجوه تفارق این انواع چیست که گاه دو منتقد درباره ی يك اثر هنری واحد، دو نظر کاملاً جدا از یکدیگر عرضه می دارند ؟ پاسخ این سؤال در بررسی نحوه ی تلقی منتقد از شعر نهفته است . مسئله این است که هر منتقدی ارزش های شعر را در چیزی جستجو می کند که مورد هدف منتقدی دیگر نیست و بهمین علت، یعنی بخاطر نداشتن هدف مشترك، نتیجه ی قضاوت های ایشان نیز با یکدیگر متفاوت است.

۲

عده ای از منتقدین، باتوجه به مطالب فصول گذشته، ارزش های شعر را در محدوده ی «محتوی و شکل» می جویند .

برادلی می نویسد:

«وقتی شعری را می خوانید بدون آنکه آنرا تجزیه و تحلیل کنید، یا دقیقاً به نقد بکشید، بلکه صرفاً با اجازه دادن به جاری شدن آن و تأثیر کامل گذاردن از طریق بکار گرفتن تخیل باز سازتان- آیا از معنی و محتوی بصورتی مستقل، و از شکل اصوات بصورتی مجزا لذت می برید؟ - محققاً چنین نیست. هیچ کدام از این دورا جدا گانه درك نمی کنید. وقتی کسی را می بینید که لبخند می زند، هرگز خطوط صورت او را که مبین احساسی هستند، از آن احساس که این خطوط بیانش می کنند، جدا نمی کنید.» (۱)

اینگونه منتقدین اجزاء بوجود آورندهی شعر را یکجا مورد نظر قرار می دهند، تناسب و ارتباط آنها را با هم می سنجند و بخصوص به تارگی و اصالت آنها توجه می کنند. چرا که اصالت را مهمترین ضامن ارزش شعر می دانند.

اینان جوای تطابقی منطقی و قانع کننده مابین این دو عنصر اند. می خواهند که این دو بمدد هم وجود داشته باشند تا شعر بصورت چیزی زنده و آلی (ارگانیک) همچون بدن انسان و یا میوهی درخت درآید. آنها راز حیات و بقا را در همین هماهنگی و تناسب ارگانیک می دانند.

۳

قضاوت اینگونه منتقدین اظهار نظری است دایر بر «ارگانیک» بودن شعر و یا برعکس آن. در اینجا منتقد با ارزش های نسبتاً ثابت و مطلق سرو کار دارد و ناگزیر است صفاتی را برای توصیف آن ها بکار برد که بهمان نسبت ثابت و مطلقند.

برای درك تفاوت قضاوت ها در اینجا ما صفات دیگری را جز «بد» و «خوب» برای کار این دسته از منتقدین بکار می بریم. صفاتی که بتوانند ماهیت و نوع قضاوت این منتقدین را روشن کنند. مثلاً این منتقدین شعری را که نپسندند «زشت» و شعر مورد پسندشان را «زیبا» می نامند. فراموش نکنیم که این صفات تاکنون مورد استفاده نبوده اند و این نوع منتقد هم - مثل همه ی منتقدین دیگر - برای قضاوت از صفات «بد» و «خوب» استفاده می کند. (*)

۴

اما دسته ای دیگر از منتقدین چنین قضاوتی را کسافی نمی دانند و ارزش های هنری را به این قلمرو محدود نمی سازند. آنها معیاری «اجتماعی» را در قضاوت خویش بکار می برند و به شعر از این نقطه نظر بیشتر ارجح می گذارند:

«مطالعه ای اشعار، بخودی خود، نمی تواند وافی مقصود باشد. بررسی مستقل و انتزاعی اشعار روشنگر و نتیجه بخش نیست. بررسی شعر نیازمند میزان یا ملاکی است و این میزان و ملاک همانا واقعیت اجتماعی است. باید شعرها را در زمینه ی واقعیت اجتماعی شاعر مطالعه کرد.» (۱)

این چنین قضاوتی که ملاک واقعیت اجتماعی را وسیله ی ارزیابی شعر میداند مسایل جدیدی را برای ما پیش می آورد.

۵

نخست آنکه منتقد، پیش از پرداختن به رابطه ی ارگانیک شکل و محتوی، به گرایش های اجتماعی شعر چشم دارد و از این طریق بیشتر به ارزیابی مضمون شعر می پردازد. آنچه بیش از همه مورد قضاوت او قرار می گیرد مضمون انتخابی شاعر خواهد بود و او این مضمون را با ملاک ارزش ها و پذیرش ها و گرایش های اجتماعی خویش ارزیابی می کند. از همین جا درمی یابیم که چنین منتقدی هیچ گونه وجه اشتراکی با منتقد نخست ما ندارد حتی اگر قضاوت های این دو کاملاً متفاوت باشد، باز این قضاوت ها روبروی هم قرار نداشته و جدا از هم و بموازات یکدیگر حرکت می کنند، چرا که مورد قضاوت آنها دو امر جدا از یکدیگر است.

مسئله ی دیگر آنست که «واقعیت اجتماعی» - که ملاک قضاوت چنین منتقدی است - اصطلاحی مبهم و در خور بحث است. اصولاً به آسانی میتوان دریافت که «واقعیت» برای هر کس شکلی خاص دارد و وابسته ی گرایش های

ذهنی و پایگاه فکری، اجتماعی، اخلاقی، و سیاسی اوست. بهمین لحاظ قضاوتی که عطف به این معیار صورت می گیرد بلا فاصله «نسبی و اعتباری» میشود، و يك شعر که مورد توجه منتقدی قرار گرفته است، از طرف منتقدی دیگر مطرود و منحرف شناخته میشود، چرا که شعر مزبور به «واقعیت اجتماعی» مورد پذیرش اولی نزدیک است و از «واقعیت اجتماعی» دیگری دور.

۶

بهر حال لازم است که چنین منتقدی نیز شعر مورد قضاوتش را با صفتی مشخص سازد و لا جرم صفتی که او انتخاب می کند باید دارای ارزشهای اخلاقی و اجتماعی بوده، و در نتیجه، نسبی و اعتباری باشد. شاید بهترین صفاتی که بتوانند خصوصیات قضاوت این گونه منتقدین را عرضه بدارند، صفات «شریف» و غیر «شریف» باشند که در مرحله اول گویای طرز قضاوت منتقدند و در مرحله دوم هر دو اعتباری و نسبی هستند. يك اثر هنری از دیدگاه منتقدی ممکن است «شریف» باشد و همان اثر از دیدگاه منتقدی دیگر - با سوابق ذهنی و پذیرشها و گرایشهای از نوعی دیگر - «غیر شریف» نام گیرد. (۱)

همچنان فراموش نکنیم که این صفات نیز تا کنون مورد استفاده قرار نگرفته اند و این نوع منتقد نیز برای قضاوت خود مثل دیگران از صفات «بد» و «خوب» استفاده می کند، با این تفاوت که «بد» در قضاوت او بمعنی «غیر شریف» است و در قضاوت منتقد نوع اول «زشت» معنی میدهد.

۷

دسته دیگری از منتقدین نیز وجود دارند که هر چند پیوستگی شکل و محتوی را می پذیرند، اما هنگام قضاوت این دو را از هم جدا می کنند. **آنانوئی - و. لوناچارسکی** - منتقد روس - از این دسته است: «ادبیات، یا هنر کلام، که نزدیکترین هنر به اندیشه است، از هنرهای دیگر بدلیل اهمیت محتوی در برابر شکل متمایز میشود. بخصوص بدیهیست که در ادبیات، محتوی هنری - جریان اندیشه ها و عواطف بصورت تصاویر

۱ - اصلاح «شعر شریف» را اولین بار از محمد علی سپانلو شنیدم، در جلسه سخنرانی اش در کانون دانشجویان.

و با بشکل های مرتب شده با تصاویر - عنصر اساسی اثر است. محتوی در شکل معینی عرضه میشود. میتوان گفت که تنها يك شکل مطلوب وجود دارد که با محتوی متناسب است. نویسنده کم و بیش، میتواند شیوه هایی را برای بیان اندیشه ها و عواطف برگزیند که واجد وضوح هر چه بیشتر و متضمن حد اکثر تأثیر بر خوانندگان باشد که اثر را برای آنها نگاشته است. و از همین رو منتقد باید در درجه اول محتوی اثر و جوهر اجتماعی آن را هدف خود قرار دهد. پس از تعیین ارتباط اثر با گروه و طبقه اجتماعی و تأثیر آن بر زندگی اجتماعی به شکل متوجه میشود و پیوند شکل را با هدفهای اساسی اثر معلوم میکند و به حصول نتایجی چون حد اکثر تأثیر و پیمان هنری کمک می کند. (۱)

بدین ترتیب چنین منتقدی ابتدا محتوی و شکل را از هم جدا میکند و محتوی را صرفاً از نقطه نظرهای سیاسی و جامعه شناسی مورد بحث قرار میدهد، و آنگاه متوجه شکل میشود تا همه بستگی آن را (آهم) با هدفهای محتوی بسنجد. بعبارت دیگر این چنین منتقدی یکبار در لباس منتقد نوع دوم ظاهر میشود و یکبار در لباس منتقد نوع اول.

۸

لوناچارسکی حتی معیار های قضاوت را نیز در این قلمرو معلوم کرده است:

۱- آنانوئی و لوناچارسکی - مقاله ای «تزهائی درباره مسائل نقد ادبی» - ترجمه ی ن. آتش - مجله ی خورشید - شماره دوم - اردیبهشت ۴۷
مترجم درباره لوناچارسکی می نویسد: «آنانوئی واسیلیوچ لوناچارسکی (۱۸۷۳-۱۹۱۳) در سالهای ۱۸۹۰ به جنبش کارگری پیوست و در ۱۹۰۳ بلشویک شد. در سالهای ۷-۱۹۰۵ بر اثر شکست انقلاب ۱۹۰۵ روسیه از بلشویسم رو گرداند و به ماخیزم Machism روی آورد. اما در ۱۹۱۷ باز بحزب بلشویک بازگشت و از ۱۹۱۷ تا ۱۹۳۲ کمیسر آموزش و پرورش شوروی بود».

برای اطلاع از تضاد فکری او با تروتسکی مراجعه کنید به مقاله «مقام ادبی تروتسکی» - از ایزاک دویچر - ترجمه ی هوشنگ وزیری - مجله ی آرش - دوره ی سوم - شماره ی سوم - فروردین ۴۷

«بدیهیست که معیارهای ارزیابی محتوی هرائر ادبی معیارهای اخلاق رنجبران است که: هر آنچه به تکامل و پیروزی رنجبران یاری کند سودمند است و هر آنچه مانع آن است زیانمند... شکل بایدحتی المقدور با محتوی منطبق باشد، به آن حداعلای قدرت بیان را بدهد و متضمن حداکثر تأثیر بر خوانندگان باشد. مهمترین معیارها که **پلیخا** نیز مدافع آن بود اینست که: ادبیات هنر تصویر است، و وجود اندیشه‌های ناآراسته و آوازه‌گری در اثر ادبی زیان‌آور است... معیار دوم مربوط است به اصالت شکل... هر محتوی تازه‌ای به شکل جدیدی نیاز دارد... سرانجام باید سازمان شکل را یاد کرد...» (۱)

۹

قضاوت این دسته از منتقدین نیمی اعتباری و نیمی مطلق است و عبارت دیگر قسمتی از آن با ارزشهای هنری شعر سر و کار دارد و قسمتی با ارزشهای اخلاقی و سیاسی آن. این منتقدین میتوانند برای خواننده توضیح دهند که چگونه يك اثر هنری میتواند «زیبا» باشد اما «شریف» نباشد و نظایر آن.

این منتقدین هم برای مشخص کردن رأی خویش باید از صفاتی استفاده کنند. صفات مورد نظر ایشان باید پوسته‌ای مطلق و درونی نسبی و اعتباری داشته باشد. برای قضاوت این دسته از منتقدین صفات «کامل» و «ناقص» را انتخاب می‌کنیم. و باین ترتیب از نظر ایشان شعر کامل شعر است زیبا و شریف و شعر ناقص شعر است زشت و غیر شریف.

باز فراموش نکنیم که صفات بالا فقط برای تبیین توضیحات ما بکار رفته‌اند و این منتقدین نیز همچنان از صفات «خوب» و «بد» برای بیان قضاوت خود استفاده می‌کنند.

۱۰

بدین ترتیب درمی‌یابیم که چقدر طرز تفکر منتقد نسبت به شعر و اجزاء آن در نتیجه قضاوت او مؤثر است. این تفاوت نه تنها در مورد شعر،

بلکه در مورد همه‌ی هنرها وجود دارد و کسی که در میان قضاوت‌های متضاد به سرگردانی دچار می‌آید، باید ابتدا نقطه نظرهای منتقدین را نسبت به هنری که اثر مورد قضاوت از آن آنست بشناسد و سپس دریابد که چرا چنین مشکلی پیش آمده است.

البته فراموش نکنیم که حتی گاه بین منتقدینی که در يك گروه معین جای دارند نیز اختلاف نظر هائی پیش می‌آید، چرا که در هیچ گروهی معیارهای قضاوت ملموس و تعریف شده نیستند. مثلاً منتقدین نوع اول ما همگی اذعان می‌کنند که بهترین ارزش شعر در وحدت و کمال و کلیت آن و نیز در استحکام ساختمان آن نهفته است، لکن در حین قضاوت، تعبیرهایشان راجع به يك مفاهیمی نظیر وحدت، کمال، کلیت و استحکام ساختمان متفاوت و گوناگون است و در نتیجه نوع قضاوت و نتایج داوری نیز گوناگون خواهد بود.

مطالب این فصل و سه فصل بعد قسمت‌هاییست از همان مقاله‌ی «ارزش‌های اجتماعی شعر».

☆ - صفحه‌ی ۷۸: توجه داشته باشیم که همه‌ی صفات دارای

ارزش‌هایی متغیرند و نمی‌توانند ثابت باشند و لاجرم صفات «زشت» و «زیبا» نیز بهمین نسبت وابسته‌ی ذهن و فکر نگرنده‌اند. اما انتخاب این صفات از آن جهت بود که دارای بارهای شدید اخلاقی و اجتماعی نیستند و یا میتوانند نباشند.

دیدیم که می توان در کنار ارزیابی جنبه های مختلف هنری شعر، آن را از نقطه نظر اجتماعی نیز مورد توجه قرار داد. اما لازم است که بیاد داشته باشیم در چنین حالی ما «مضمون» شعر را هم مورد قضاوت قرار داده ایم.

برادلی می نویسد :

«تجربه ی (شاعرانه) هدف خود را در درون خویش دارد (= شعر برای شعر) و دارای ... ارزش ذاتی ست. ... ارزش شعری این تجربه نیز تنها همین ارزش ذاتی می باشد. شعر ممکن است دارای ارزش های خارجی نیز باشد و وسیله ای برای خدمت به فرهنگ و مذهب محسوب گردد، چرا که می تواند حامل دستورات باشد، یا از دردها بکاهد و یا کار خوبی را انجام دهد. چه بهتر. بگذارید از این نقطه نظرها نیز مورد ارزیابی قرار گیرد، لکن این ارزش خارجی نمی تواند ارزش های شاعرانه ی آن را تعیین کند.» (۱)

۲

اما چنانکه دیدیم منتقدینی که بر جنبه ی اجتماعی شعر تأکید می کنند حتی ارزش هنری شعر را نیز در این قلمرو می سنجند ما بارها باینگونه استدلال ها برخوردیم :

«مگر نه آنکه شاعر انسان بسیار حساسی ست؟ مگر نه اینکه او در میان انسان های حساس دیگر از این موهبت برخوردار است که می تواند احساس خویش را بیان کند؟ پس چرا بسیاری از شاعران بسیار حساس ما در مقابل واقعیت زندگی اجتماعی امروز چشمی خطا پوش، وجدانی فراموش کار و ذهنی غیرمنفعل دارند؟ چگونه این واقعیت بمقدور خلاقه ی ایشان متبلور نمی گردد و به نمایش در نمی آید؟ پس صحیح است که بگوئیم اگر در کار شاعری به این حساسیت منفعل از واقعیت اجتماعی روز برخوردیم، می توانیم صاحب اثر را فاقد حساسیت لازم دانسته و در غایت امر او را شاعر نشماریم.»

چنین استدلال ظاهراً دلفریبی دارای دو عیب وحشتناک است. اول اینکه باز «واقعیت اجتماعی» در آن قابل بحث است. باید پرسید منظور شما آیا درست همان واقعیت اجتماعی نیست که خود در برابر آن ایستاده اید و از شاعر می خواهید درست چون شما در برابر آن بایستد و از آن منفعل شود؟ آیا تصور نمی کنید چنین معیاری آنقدر می تواند نسبی و وابسته به زمان باشد که باورزش تند باد حادثه ای بکلی درهم ریزد و از بین برود؟ عیب وحشتناک دوم این نوع استدلال جواز نیست که برای بی هنران صادر می کند. این دسته از منتقدان به هر تازه کار و هر هوچی و گزافه گوی بی هنری که پا بمیدان نهد و از مسایل مورد علاقه ی آنان سخن گوید خلعت شاعری خواهند بخشید و به شاعر راستینی که در خلاف جهت ایشان گام برمی دارد بی اعتناء باقی خواهند ماند.

۳

البته درست است که باید خواننده ی شعر را از کجروی های اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی (بسیقه ی خود) و غیره «شاعر» با خبر ساخت، تا لااقل همراهان او بدانند که عنایت به ارزش های هنری شعر تلویحاً بمعنی ارج گذاری

به پایگاه فکری و اجتماعی شاعران نیست. اما درست بهمان ترتیب دیگران نیز باید بدانند که مخالفت با عقاید يك شاعر دليل نفي ارزش‌های شعری آثارش نخواهد بود.

با این حساب ماتلویحاً پذیرفته‌ایم که خود نیز ناگزیر در صورتی که بخواهیم ارزش‌های «اجتماعی» شعر را قضاوت کنیم دارای جبهه و جهتی خواهیم بود. لکن توجه کنید که فعلاً بحث بر سر بود و نبود انفعال از واقعیت اجتماعی روز در شعر است، حال آنکه عده‌ای از منتقدین از این هم پا را فراتر نهاده و میگویند:

«دیگر اینجا موضوع رسالت‌های ذهنی و خیالی از میان برداشته شده، بلکه مسئله‌ی انسانیت مطرح است، آن که میدانند بیمار است باید به کسی که نمیداند بگویند که بیمار است و مسؤولیت بزرگ از همین جا ناشی میشود... شاعر روزگار من و شما... نباید از تکفیر بهراسد و نباید باتحمیق بسازد. اگر در گوشه‌ای از جهان باو گفتند ننویس، نوشته‌ها را بگوید. اگر گفتند نگو، نگفته‌ها را به اشاره بدل کند... کسی که به موقعیت اجتماعی و تاریخی خود در عصر حاضر وقوف داشته باشد و بکوشد رابطه‌ی خود را با اجتماع و رابطه‌ی اجتماع با اجتماعات دیگر را عمیقاً هم بفهمد و هم حس کند و درعین حال تمام تجربیاتش او را برای درک معنای تعهد و مسؤولیت آماده ساخته باشد، خود بخود جانب پیامی انسانی را خواهد گرفت.» (۱)

بدین ترتیب این منتقدان تنها بحضور انفعال از واقعیت اجتماعی در شعر قانع نیستند، بلکه در حضور آن نوعی تأثیر و تحریک و بیدار کنندگی می‌جویند. سخن از خبر کردن از بیمار است، سخن از داشتن پیامی انسانی است که برمی‌انگیزد، بیدار می‌کند و حرکت وامی‌دارد.



براستی اگر آن انفعال از چنین قدرت تحریکی برخوردار نباشد، فایده‌ی آن چیست؟ و سواس بیش از حد و نگرانی شدید این دسته از منتقدان در صورتی

۱- مقاله‌ی «حمام فین کاشان»- دکتر رضا ابراهنی- هفتگی مجله‌ی فردوسی -

منطقی و معقول خواهد بود که بتوانیم ثابت کنیم شعر شریف یا شعر کامل دارای قدرت بیدار کنندگی نیز هست و می‌توان از آن برای تأثیر گذاردن بر دیگران و تحریک آنان استفاده کرد.

اگر بر استی شعر از چنین نفوذ و قدرت تحریکی برخوردار باشد، شك نیست که چه شاعر بخواند و چه نخواهد، در قبال موقعیت تاریخی خویش «مسئول» است، و باید وظیفه‌اش را بخوبی انجام دهد. بعبارت دیگر این «رسالت» در صورتی «اهمیت» دارد که بتواند «مؤثر» باشد و تنها شاعر را در قبال هیئت اجتماع تبرئه نکرده، و قادر باشد که به شعر قاطعیت و برندگی عملی داده و آنرا در زمینه‌ی آماده کردن و هشدار دادن کمک نماید.

پس تنها با جستجوی حدود امکان تأثیر و نفوذ شعر است که می‌توان به واقعیت وجود این «مسئولیت و رسالت» پی برد و یا اینکه تشخیص داد که شعر دارای این قدرت نیست.



برای آنکه يك شعر شریف و کامل بتواند مؤثر و محرک نیز باشد، لازم است که بتواند منظور اصلی خود را بسادگی منتقل کند و بعبارت دیگر نوعی وسیله‌ی ارتباطی توده گیر باشد، چرا که در غیر این صورت پیام شاعر مکتوم و سر-بمهر باقی خواهد ماند و درعین حال از تحریک عده‌ای کثیر عاجز خواهد بود.

اما می‌دانیم که کار هنر، بطور اعم، بیان صریح يك مطلب نیست. حتی لونا چارسکی سخت گیر هم می‌داند که:

«البته آثار ادبی- سیاسی، با شکل زیبا و متناسب، نوع عالی آوازه‌گری (تبلیغ) و ادبیات در مفهوم وسیع کلمه هستند، اما برعکس آثار ادبی آکنده از مفاهیم سیاسی، صرف نظر از اهمیتی که مضمون آن می‌تواند دارا باشد، در خواننده اثر نمی‌گذارد... نویسنده بوسیله‌ی تصاویر درخشان و پیوسته، چون رود جاری، اثر خود را غنا (می) بخشد.» (۱)

و ما که در موقعیتی قرار نداریم که شعر را حتی وسیله تبلیغاتی بدانیم و آنرا به بند بر نامه ریزی کشیم خوب میدانیم که شعر اصولاً بیانی اشاره‌ای و تلویحی

۱- لونا چارسکی - همان مقاله.

دارد و شاعری جزئی از واقعیت که بعنوان مضمون انتخاب کرده است، بصورت يك عنصر تجربیدی می نگرد. او از بیرون مضمون در آن رسوخ کرده و آنرا می کاود. او مضمون خویش را از جوه گوناگون بررسی می کند و از چند نقطه نظر به آن نزدیک میشود و تقرب می جوید، آن را در همه ی وجوهش می بیند و حاصل این جستجو را در کار خویش عرضه می دارد.

۶

عرضه ی نتیجه ی کار در زبان انجام می پذیرد، اما این زبان دیگر ماهیت و وظیفه ی همیشگی خود را کنار گذاشته است. **والری** می نویسد:

«ارزش شعر در غیر قابل حل بودن صدا و احساس نهفته است. بین صدا و معنای کلمه، دیگر رابطه ای وجود ندارد، يك حیوان معین (مثلا اسب) در انگلیسی Horse، در فرانسه Cheval، در یونان Hippos و در لاتین Equus خوانده میشود، اما بکار گرفتن استادانه ی هیچکدام از این کلمات نمی تواند برای من تصور آن حیوان (اسب) را زنده کند.» (۱)

و بالاخره **ژان پل سارتر**، که خود پرچمدار فکر «ادبیات مسؤول» است، می نویسد:

«نویسنده، برخلاف هنرمند، با معانی و مفاهیم سروکار دارد... در اینجا نیز باید قایل به تمایز شد. قلمرو نشانه ها و کلمه ها شعر (نیست)، حکم شعر حکم نقاشی و پیکرتراشی و آهنگسازی است.» (۲)

و نمونه ی حرف زدن شاعرانه را هم آن منتقد داده است:

«گروهی برگ چرکین تارچرکین بود، اینک در شهرهای جهان، در پشت شیشه ها، کنسرو چیده اند و گل کاغذی، و از آب های کاشی دکان ها، تصویر

1- Paul Valery - «Poetry and Abstract Thought» - From «the Art of Poetry» - Volume 7 - «The Collected Works of Paul Valery - Translated into English by Denise Folliot - Bolligen Series - 1968

۲- جنگ اصفهان - ژان پل سارتر - همان مقاله - ص ۱۷

ماهیان قزل آلا را پاك کرده اند.» (۱)

و آیا چگونه این سخن گنگ می تواند بمردم ما خبر از بیماری دهد و پیام انسانی را بگوش رنجبران برساند؟

۷

سارتر می نویسد:

«شاید عواطف و حتی شهوات و نیز خشم اجتماعی و نفرت سیاسی موجب پیدایش فلان قطعه شعر بوده اند، اما این عواطف و احساسات در اینجا بهمان گونه بیان نمی شوند که مثلاً در فلان هجویه ی سیاسی یا در اعتراف بگناهان نزد کشیش. شاعر نویس همچنانکه احساسات خود را بقلم می آورد، آنها را می شکافد و روشن می کند، اما شاعر اگر هم احساساتش را در قالب اشعارش بیاورد، دیگر آنها را بازنمی شناسد، کلمات با احساسات او می آمیزند و در آن می خندند و آنها را دگرگون می سازند، ولی بر آنها دلالت نمی کنند... درجائی که شاعر خواننده را از چهارچوب جبر زندگی بشری در می آورد و او را وامی دارد که با نگاهی خدائی بزبان از پشت بنگردد، چگونه می توان امید داشت که خشم یا شوق سیاسی او را برانگیزد؟» (۱)

و بهمین دلیل است که اشعار اجتماعی شاعران ما با تعبیراتی نظیر «آبهای کاشی» نمی توانند وسیله ی ارتباطی توده گیر بوده و از این رهگذر خدمتی انجام دهند.

۸

فراموش نکنیم که اگر چه شعر وسیله ی بیدار کننده ای نیست، می تواند وسیله ی بیدار نگهدارنده ای باشد. می دانیم که موقعیت های خاص اجتماعی می تواند معانی پنهان مطالب را آشکار کنند و یا حتی باین مطالب معانی تازه ای ببخشند. همین بیت حافظ:

۱- اشاره به قسمت هایی از همان مقاله ی دکتر رضا براهنی که در آن از شعری از م - آزاد استفاده شده است.

۲- سارتر - همان مقاله - ص ۲۲

اگر غم لشکرانگیزد که خون عاشقان ریزد
من وساقی بهم سازیم و بنیادش بر اندازیم

هرچند که در يك اجتماع كم تحرك و خواب آلود فقط نشانه‌ی نوعی بینش نسبت به جهان وزندگی ست ، دريك تحرك اجتماعی قابلیت آن را دارد که به نوعی شعار تبدیل شود و کلمات «غم» ، «عاشقان» و «ساقی» معانی صریح و ملموس بیابند .

لکن این موقعیت‌ها از یکسو موقتی هستند و ازسوی دیگر شعر را برای عده‌ای که در آن قرار دارند از این نقطه نظر - پرمعنی میسازند . بعبارت دیگر پیام شاعر در صورتی برای خواننده قابل درك است که او دارای آشنائی پیشین و آمادگی قبلی کافی بوده و در هوای شاعر دم زده و خلاصه با وسایلی دیگر - قبلا - روشن و تحريك شده باشد .

ممکن است کسانی وضع امروز شعر را در ایران بعنوان يك نمونه‌ی عینی برخ ما بکشند و اقبالی را که به اشعار باصطلاح اجتماعی میشود نشانه‌ی پرت - افتادگی سخن ما بدانند . در جواب ایشان باید گفت که این مستقبلین ، آموزش خود را درجائی دیگر دیده‌اند و حرف و سخن خود را از راه‌هایی جدا گانه فرا - گرفته‌اند و اکنون در شعر شعرای اجتماعی خویش با خویشتن هم نفسی می‌بینند و لذا شاعر را - بعنوان هم‌رمز و هم‌بزم خود - تحسین می‌کنند . شعر به آنها حکایت استثمار و استعمار و غر بزدگی و غیره را نیاموخته است ، تنها کسانی که قبلا با این مفاهیم آشنا شده‌اند می‌دانند « پاك کردن تصویر ماهیان قزل‌آلا » (اگر معنائی باین صورت داشته باشد!) چیست .

۹

در پاسخ ما ممکن است بگویند :

« آیا این کافی نیست که شاعر با مردم روشن فکر عصر خویش هم آواز شود و لااقل به آنان که سخنش را می‌فهمند حرفش را بزنند ؟ »

آری ، چنین است . شاعری که با درد مردم عصر خویش آشناست و در هوای آنان دم میزند بعنوان يك « انسان » قابل ستایش است ، اما وجود این حقیقت نه شرط لازم و نه شرط کافی شاعر بزرگ بودن است . شاعر را - و نه شعر

را - می‌توان در محدوده‌ی زمانی که در آن زندگی میکند قضاوت کرد . شاعر - و نه شعر - می‌تواند سر باز حرکتی باشد و یا بعنوان خیانت به آن محاکمه شود . از این نقطه نظر می‌توان شعر را - نه بعنوان يك اثر شعری و هنری - تنها مدرك ساده‌ای دانست که با توجه به مضمون آن ، شناخت گرایش‌های فکری ، اجتماعی و سیاسی شاعر ممکن میشود .

اما پرداختن به این مسئله همواره دارای نتیجه‌ی خطرناکیست . حتی لو ناپارسی که به انتقاد نوعی جنبه‌ی سیاسی و جامعه‌شناسی می‌دهد می‌نویسد که :

« مردم می‌پرسند که آیا وظیفه‌ی منتقد است که بگوید فلان نویسنده از نظر سیاسی مشکوک است ، که لغزش‌های سیاسی دارد و یا از حیث سیاسی ناسالم است ؟ باید صریحاً به این اعتراضات جواب داد . منتقدی که بوسیله‌ی چنین شیوه‌ای می‌خواهد حسابهای خصوصی خود را تصفیه کند و بکسی افترازند تبهکار است و دیر یا زود شناخته میشود . » (۱)

۱۵

نشان دادن حساسیت فوق‌العاده نسبت به چنین مسئله‌ای و عنوان کردن این معیار برای ارزیابی ارزش‌های هنری و خلعت شاعری بخشیدن باین خاطر دارای خطر دیگری نیز هست : ادامه‌ی این روش موجب خواهد شد که شاعران ما از ترس افترا خوردن و محکوم شدن اغلب ناچار شوند صداقت را فرو نهند ، و با پرداختن به شعارهای سیاسی و فریادهای « و اجتماعا » ، شعری کاذب ساخته و آنرا بعنوان مدرکی دایر بر بیگناهی خود ارائه دهند .

بگمان ما اگر منتقد وظیفه‌ای در این جهت داشته باشد ، هدف آن وظیفه بیشتر نشان دادن چنین تقلبات و شهید نمائی‌هایی است .

فصل چهاردهم-مهمترین وظیفه‌ی اجتماعی شعر

پس آیا نمیتوان هیچ وظیفه‌ی دیگری- از نقطه نظر اجتماعی- برای شعر یافت؟

پاسخ این سؤال مثبت است. شعر دارای وظیفه‌ای قطعی، صریح، و حتی بدیهی- از نظر اجتماعی-ست. اما پیش از بیان این وظیفه رفع يك سوء تفاهم سخت مفید بنظر میرسد:

باید توجه داشت که تا بحال وقتی از وظیفه‌ی اجتماعی شعر سخن میرفته منظور نظر انواع شعر «سیاسی» بوده است. در حقیقت آنچنان کلمه‌ی «اجتماعی» بجای «سیاسی» بکار رفته است که شمول وسیع آن اکنون در اذهان خوانندگان فقط بهمین کلمه‌ی اخیر محدود گشته است. حال آنکه میدانیم يك امر اجتماعی حتماً لازم نیست سیاسی هم باشد. فی‌المثل «تدریس زبان» در دانشگاه يك کار اجتماعی‌ست حال آنکه خدمتی سیاسی محسوب نمیشود. لکن هنوز- تحت تأثیر تبلیغات منحرف کننده- قایل شدن به يك

رسالت و وظیفه‌ی «اجتماعی» برای شعر، بطوریکه امر سیاست در نظر نباشد، در ذهن عامه امکان پذیر نیست. اما واقعیت این است که شعر، خارج از کشمکش سیاسی و جدا از هرگونه تبلیغ و کوشش در جهت بیداری سیاسی، وظیفه‌ای اجتماعی را بعهده دارد.

۲

می‌بینیم که دیگر اینجا سخن از «باید بعهده داشته باشد» و یا «میتواند بعهده داشته باشد» نیست. این وظیفه را شعر، باقتضای طبیعت خود صرفاً «بعهده دارد».

از استمرار فعل «تعهد داشتن» پی می‌بریم که این وظیفه‌ی شعر، وظیفه‌ای بدیهی و طبیعی‌ست و لاجرم ثابت و پایدار میباشد و در عین حال نمیتواند دارای ارزشهای نسبی و اعتباری بوده و در نتیجه با «مضمون» شعر ارتباط داشته باشد. برای نشان دادن ارزش پایدار شعر نقل گفته‌ی **الیوت** مناسب است: «مردم گاهی بهر نوع شعر که احتمالاً هدف خاصی دارد سوء ظن می‌برند: شعری که در آن شاعر از نظریه‌های سیاسی و مذهبی یا اجتماعی حمایت میکند، و بخصوص وقتی که این نظریه‌های خاص را نمی‌پسندند بیشتر احتمال دارد که بگویند این شعر نیست... باید بگویم در این مسئله که شاعر شعرش را برای حمایت از طرز فکری اجتماعی یا حمله‌ای به آن بکار میبرد اهمیتی نیست... شعر واقعی نه تنها برغم تغییر عقیده‌ی عمومی، بل برغم از بین رفتن کامل علاقه‌ی مردم بجزئیاناتی که شاعر مشتاقانه با آن‌ها سرو کار داشته باقی می‌ماند... شعر بزرگی از گذشته احتمال دارد هنوز بسیار لذت بخش (۱) باشد اگر چه مضمون آن چیزی است که باید آن را به نثر (تجزیه و تحلیلی) بررسی کرد!» (۲) بدین ترتیب وظیفه‌ی اجتماعی شعر نه تنها در قلمرو «مضمون» آن مطرح نیست، بلکه حتی جهت و پایگاه فکری شاعر از نقطه نظر سیاسی نیز در این وظیفه بی تأثیر است، این وظیفه درست در ارزش‌های داخلی شعر، یعنی

۱- الیوت در همین مقاله میگوید: اولین وظیفه‌ای که شعر باید انجام دهد لذت

بخشی است.

۲- س. الیوت- همان مقاله- مجله‌ی «اندیشه و هنر»- ص ۹۹۸.

قلمرو شکل و محتوی مطرح است.

۳

آیا خصوصیت شعر در این مورد چه می تواند باشد؟ **الیوت** این نکته را بطرز بدیعی روشن می سازد:

«تفاوت شعر با هنر دیگر در اینست که شعر برای مردمی که هم زبان هستند ارزش دارد که برای دیگری نمی تواند داشته باشد. درست است که حتی موسیقی و نقاشی هم خصوصیات محلی... دارند، لکن محققاً برای يك خارجی مشکلات درك این هنرها کمتر است. از طرف دیگر راست است که نوشته های منشور در زبان خود خصوصياتی دارند که در ترجمه از دست می رود، لیکن همه حسن می کنیم که در خواندن داستانهای بلند ترجمه شده خیلی کمتر از شعر ترجمه شده چیزی از کف می دهیم: و در ترجمه بعضی از انواع آثار علمی این باخت ممکن است به هیچ برسد... هیچ هنری با اندازه ی شعر لجوجانه ملی نیست...» (۱)

۴

پس این خصوصیت منحصر بفرشده شعر که زاینده و بوجود آورنده ی وظیفه ی اجتماعی آن نیز هست به چه مربوط میشود؟ **الیوت** از توضیح دقیق این نکته نیز طفره نمی رود:

«می توانیم بگوئیم که وظیفه ی شاعر، فقط بطور غیر مستقیم به ملتش مربوط می باشد، وظیفه ی مستقیم او بزبانش مربوط است: اول حفظ آن و دوم پیشبرد و گسترش آن.» (۲)

پس اکنون براحتی می توانیم بگوئیم که «وظیفه ی اجتماعی شعر حفظ و پیشبرد و گسترش زبان است.»

اما بلافاصله این سؤال مودی پیش می آید که: «اگر وظیفه ی اجتماعی شعر به زبان مربوط است، این وظیفه پیش از آنکه اجتماعی باشد، آیا وظیفه ای ادبی محسوب نمی شود؟»

در این مورد باید به دو نکته توجه داشت: اول اینکه وظیفه ی ادبی

خود وجهی از وظایف اجتماعی است و وظیفه ی شعر باعتبار ادبی بودن می تواند اجتماعی محسوب شود. دوم اینکه کار شعر در این مرحله متوقف نمی شود و ما لحظه ای پیش از قول **الیوت** خواندیم که: «وظیفه ی شاعر بطور غیر مستقیم به ملتش مربوط میشود.»

۵

این وظیفه ی غیر مستقیم را باید مورد تحقیق قرار داد. آیا فقط به همین دلیل که شعر با خدمت به زبان کوشش اجتماعی دارد، بطور غیر مستقیم به ملت-ها خدمت می کند؟

پاسخ ما بی درنگ منفی است. چرا که شعر نه از این جهت، بلکه بدلیلی روشن تر، خدمتگذار غیر مستقیم ملت هاست.

منتقدین پر حرارت با اصطلاح اجتماعی ما در مورد شعر و آنچه که باید در آن مطرح باشد از «جهان سوم» از «استثمار اقتصادی» و از «تسلیم اقتصادی و سیاسی» سخن میگویند و فراموش می کنند که سقوط فرهنگ ملت است که برایشان فرجامی تلخ و وحشتناک می آورد و به قول الیوت «زبانشان روبه زوال میرود، فرهنگشان زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قوی تری بکلی جذب شود.» (۱)

خدمت شاعران بزرگ بزبان، ساختن فرهنگی تازه برپایه ی فرهنگ گذشته ی ملت هاست و این فرهنگ مستقل است که می تواند حصاری در مقابل تجاوز و تکیه گاهی برای مقاومت محسوب شود. از همین روست که خدمت ادبی شاعر رنك اجتماعی بخود می گیرد و وظیفه ی شاعر نسبت به زبانش بوظیفه ای اجتماعی مبدل میشود.

بیشتری منتقل کند .

ریچاردز می نویسد :

« آنچه که شعر منتقل می کند ، چگونگی انتقال آن ، و نیز ارزش آنچه که منتقل شده ، با هم ، موضوع نقد شعر را بوجود می آورند ... شاید اغراق بنظر رسد اگر بگوئیم که تنها هدف همه ی کوشش ها ، ترجمه ها ، تفسیر ها ، تحسین ها ، و تکذیب ها در نقد شعر ، گسترش قدرت این انتقال است . اما در عمل واقعاً این مطلب صحت دارد . کلیه ی اصول و قواعدی که برای نقد شعر ذکر میشوند برای دقیق تر و مشخص کردن این انتقال بوجود آمده اند ... ارزیابی يك شعر بدون دریافت تجربه ای که شعر در انتقال آن میکوشد بی فایده است ... ارزش ، جز از طریق انتقال آنچه که با ارزش است ، قابل درك نیست . » (۱)

۳

در مقابل ریچاردز که کم و بیش به شعر بعنوان يك نوع از ادبیات نظر دارد ، می توان از **پروفسور آنجل دل ریو** نام برد که درست بر خلاف او فکر می کند :

« هر گونه تجزیه و تحلیل منطقی شعر ، چیزی را از آنچه که درك شاعرانه ی واقعی بوجود می آورد کم دارد . زیرا شاعر واقعیت را تشریح نمی کند ، بلکه در مقابل آن بزبان ویژه ی خویش واکنش نشان میدهد . شعر احساس را بازگو می کند ، تجربه را منتقل میسازد و فراتر و فراتر از درك منطقی و تاریخی ست . شعر با حقایق معینی سروکار دارد ، زبان آن زبان تمثیل ها و علامات و تصاویر است که بر حسب زمان یا ضرب (ریتم) خاصی مرتب شده اند . این ریتم نوع بخصوصی از واکنش را در خواننده - که تکان خورده ، بیدار شده ، بوسوسه افتاده و یا با راز اشیاء آشنا گشته است - بیدار می کند . از همین روست که نقد واقعی شعر قبل از هر چیز باید با ساختمان و زبان شعر سروکار داشته باشد ، نه با افکار و احساسات ارائه داده شده . نقد شعر باید بکوشد تا چگونگی جا و نظم عوامل گوناگونی را که شاعر

فصل پانزدهم - نقد شعر چیست ؟

ما درباره ی انواع گوناگون قضاوت های شعری آنچنان سخن گفتیم که گوئی کار نقد شعر تنها ارزیابی شعر و صدور احکامی دایر بر «خوب» یا «بد» بودن شعر است . حال آنکه نقد شعر تنها به این ارزیابی نمی پردازد و حتی هستند منتقدینی که اصولا کار نقد شعر را ارزیابی و قضاوت نمی دانند . بدین ترتیب ما در کوشش خود برای تعریف نقد شعر نیز بچند گونه طرز فکر و سلیقه برمیخوریم و لازم است این انواع را بشناسیم تا قادر باشیم نتایج نقد يك شعر را بر اساس این تعاریف دریابیم .

۲

نخستین دسته از منتقدین نقد شعر را - یا اصولا نقد هر گونه اثر هنری را - کوششی برای تسهیل ارتباط بین شاعر و خواننده می دانند ، بطوریکه شعر بتواند از طریق این تسهیل آنچه را در خود نهفته دارد با سرعت و دقت

بکاری گیرد نشان دهد. « (۱)

و یا اسپاراشوت صریحاً می نویسد :

«نقد، نمایشی لفظی است که به ارزیابی شعری که بعنوان موضوع نقد انتخاب شده می انجامد ... نقد نمایش است، یعنی سخن حداقل بسیار ماهرانه می باشد، و در ارزیابی میکوشد. پس با هر نوع تجزیه و تحلیل بدون ارزیابی متفاوت است. « (۲)

§

در مقابل این دو دسته طرز فکر، طرز فکر ثالثی وجود دارد که ناظر بر کلیت شعر است. در این مورد سخن جورج والی می تواند روشنگر باشد:

«قضاوت راجع به شعر جنبه‌ی داخلی دارد. بعبارت دیگر تنها به طبیعت درونی شعر - که کلاً و مستقیماً درک میشود - اشاره گراست ... هیچ معیار خارجی و هیچ آزمایش کمی برای ارزیابی شعر وجود ندارد ... برای تقرب به شعر راه‌هایی مستقیم و گریز گاه‌هایی هست، اما هرگز در این قلمرویی راه‌ای یافت نمیشود. چه بخواهیم و چه نخواهیم شعر بسوی کلیتی میرود که در آن وجوه تمایز فنی شعر درهم آمیخته و محو میشوند. باین دلیل است که هرگز برای هنر نقدی علمی وجود ندارد ... « (۳)

و بدنبال این سخن می توان از د. ه. لارنس نقل کرد که میگوید:

«نقد جز تشریح منطقی احساسی که کتاب مورد نظر در ناقد برمی انگیزد نیست. نقد هیچگاه نمی تواند علم محسوب شود، چرا که در مرحله‌ی اول بسیار شخصی است و در مرحله‌ی دوم با ارزش‌هایی سروکار دارد که علم به آنها توجه نمی کند. زیرا بنای نقد عاطفه است نه عقل. ما آثار هنری را وسیله‌ی تأثیر آنها بر عواطف صمیمی و حساس خویش قضاوت می کنیم ... منتقد باید قادر

1-Angel del Rio-Introduction to «Poet in New York»
(by Federico Garcia Lorca) - P. XXVI

۲- اسپاراشوت - همان کتاب - ص ۵۸

۳- جورج والی - همان کتاب - ص ۲۳۵

باشد که آثار هنری را در همه‌ی پیچیدگی و قدرتش احساس کند ... « (۱)

⑤

اما همه‌ی این سخنان در کلام کومبس با هم آشتی می کنند، آنجا که می گوید :

«بطور کلی می توان گفت که يك ناقد خوب ادبی، هنگام اعمال «هنر» خویش - یعنی وقتی که نقد خود را بروی کاغذ می آورد - بدو کار، یا يك کار از دو کار مشغول است : او، تا سرحد توانائی خود، واکنش حساب شده‌ی خویش را در مقابل يك نوشته، يك نمایشنامه، يك قصه، يك شعر و يك مقاله - بطور کامل و روشن - نشان داده و ما را در بردن لذتی عمیق تر و درکی ژرف تر از تجربه‌ای که در درون و ماوراء يك نوشته است کمک می کند، و یا با تجزیه و تحلیل مفصل يك نوشته، عناصری را که با هم ترکیب گشته اند تا به آن کیفیتی خاص ببخشند آشکار میسازد. البته در عمل این دو فعالیت معمولاً با هم انجام میشوند، بعبارت دیگر ناقد خوب که می داند تشریح و ارزیابی او باید مبتنی بر شواهدی باشد، اشارات و قضاوت‌های اساسی خویش را با قطعاتی (هر چند کوتاه) از نوشته مورد نظرش مستند میسازد. « (۲)

¶

آنچه گفته شد طبیعت نقد شعر را روشن میسازد. اما رعایت این نکات در صورتی به خلق نقد صحیح و واقعی شعر می انجامد که چند نکته‌ی فرعی، ولی بسیار با اهمیت، نیز بشدت مورد نظر قرار گیرد.

نخست آنکه منتقد باید بکوشد تا نوشته‌ی اواری از هر گونه حب و بغض باشد و بعبارت دیگر هنگام بررسی و ارزیابی يك اثر همه‌ی پیشداوری‌ها و گرایش‌های خویش را فرو نهد و بعبارت دیگر با شعر سروکار داشته باشد نه باشاعر، و با شعر بعنوان شعر طرف گردد نه بعنوان وسیله‌ای برای تبلیغ و اشاعه‌ی فکری یا هدفی.

1-D.H.Lawrence -From «Literature and Criticism»-
by H.Coombes-P.8

۲- کومبس - همان کتاب - ص ۷

دیگر آنکه «منقد باید در بکار بردن اصطلاحات نقد شعر محتاط باشد ، چرا که جمع آوری چند کلمه نظیر : حساسیت ، شعور و ناخود آگاهی ، و بر پا کردن نمایشی از آن ها کار بسیار ساده ایست ... ناقد خوب این اصطلاحات را بدقت و صادقانه بکار می گیرد .» (۱)



کار نقد شعر مشابه خلق دستور زبان است. نویسنده ی دستور زبان همواره پس از بوجود آمدن زبان ظاهر میشود و از میان هیاهو و بهم ریختگی آن خطوط اصلی زبان را درمی یابد و نظام آنرا می شناسد و آنها را «فرمول وار» بیان می کند. رعایت این فرمول ها به خلق زبانی شسته و رفته کمک می کند ، اما همیشه عدول منطقی از این فرمول هاست که توسعه ی زبان را موجب می گردد .

حکایت شعر نیز چنین است. ناقد از پس شاعر سر می رسد ، و خطوط اصلی کار او را درک می کند و برای دیگران شرح میدهد. اما نتیجه ی کار او فقط بدرد آشنائی بیشتر با کار شاعر می خورد ، چرا که تقلید کننده ی این خطوط اصلی کشف شده بدست ناقد ، شاعری فاقد اصالت و دست دوم خواهد بود .

شاعر اصلی و واقعی همواره خطوط کشف شده در نقد شعر را می شکافد و از آن ها عدول می کند تا بنیادی جدید در فرهنگ زبان خویش خلق کرده باشد .

دفتر دوم

بخش پنجم = شعر قدیم و جدید ایران

فصل شانزدهم - نگاهی به تاریخ

دفتر دوم این کتاب اختصاص دارد به شعر ایران. در دفتر اول کوشش شد تا درباره‌ی مباحث کلی و اساسی شعر گفتگو شود و زمینه‌ای آماده گرد تا با توجه به تعریف‌ها و تشریحات قبلی، بتوان با راحتی بیشتری به مطالعه‌ی شعر ایران پرداخت. اما پیش از آنکه بحث خود را درباره‌ی شعر امروز ایران آغاز کنیم لازم است مقدمه‌ای درباره شعر ایران بطور کلی ذکر نمایم. مطالب چنان مقدمه‌ای در فصل حاضر خلاصه شده است.

برای تهیه‌ی مطالب این فصل چندتائی از تاریخهای متداول ادبیات فارسی ورق زده شد و در این میان «تاریخ ادبیات فارسی» از «هرمان اته» به ترجمه‌ی آقای دکتر رضازاده‌ی شفق (۱) بیش از دیگر تاریخ‌ها برای ادای مقصود ما مناسب بود. لذا بادرودی به نویسنده و مترجم کتاب، مطالب بخش اول

۱ - هرمان اته Herman Eté - کتاب «تاریخ ادبیات فارسی» - ترجمه‌ی دکتر رضازاده‌ی شفق - بنگاه ترجمه و نشر کتاب - تهران ۱۳۳۷

دفتر دوم

آن (صفحات ۱۹ تا ۲۱۰) که به تاریخ شعر ایران مربوطه می‌شد چند بار خلاصه شد و بالاخره چکیده‌ی مطالب بصورت زیر درآمد (۱).

۲

« با سقوط شهر مرو در تابستان سال ۳۱ هجری (۶۵۱ میلادی) .. دین زرتشت در مقابل دین اسلام برافتاد. افسوس که در زندگی عمومی و روحی ملت ایران، در حدود پنجاه سال تسلط عرب، جز اخبار قیامهایی در بعضی ایالات، اطلاعی نداریم و همچنین در باب دوره‌ی تحول زبان پارسی (یا پهلوی) به فارسی جدید فکر صحیح و روشنی مقدور نیست ...

بهر حال چون ستاره‌ی شوکت عباسیان بامرگ هارون الرشید افول نمود، در ایران نیز اهتمام مردم به استقلال فزونی یافت ... در همان عهد بود که اولین شکوفه‌های ادبیات فارسی نمودار گشت. در واقع اولین شاهد روح تازه و بیدار شعر سازی در ایران همانا قصیده‌ی معروف عباس مروزی است که در آن مأمون را به مناسبت ورود او به مرو در ۱۹۳ هجری (۸۰۹ میلادی) مدح کرده است ...

از آن عهد فقط نام دو شاعر به روزگار ما رسیده، یکی حنظله‌ی بادغیسی و دومی محمود وراق هراتی که دوره‌ی هر دو به زمان صفاریان می‌رسد ... این نهضت ادبی با ظهور سامانیان در ۲۸۷ هجری (۹۰۰ میلادی) قوت یافت.

با اینکه قطعاتی که از شعرای متقدم، از پایان قرون دوم تا آغاز قرن چهارم، به ما رسیده معدود است، باز می‌توان از آن‌ها به شکل‌های عمده‌ی شعر فارسی که در قرون واپسین به اوج ترقی رسیده پی برد، از قبیل قصیده - بادوشمیه

۱ - آنچه از این پس نقل می‌شود قسمت‌هایی از متن کتاب است. سعی شده است این پاره‌ها بهم مربوط بوده و کل جملات رسانای مقصود باشد. انشاء کتاب تغییری نکرده است و تنها گاهی، برای استحکام مفصل جملات، تغییراتی جزئی در متن داده شده است. حق این بود که برای انجام این کار لااقل از آقای دکتر رضازاده‌ی شفق کسب اجازه می‌شد، لکن باتنگی وقت و نداشتن دسترسی بایشان و اطمینان از اینکه چنین کار وسواسی و با دقتی موجب رضایت ایشان نیز خواهد بود، این خلاصه تهیه گردید.

آن یعنی هجویات و مرثیّه - قطعه - غزل - که محتوی سه قسمت یعنی غزل دینی، عشقی و خمریات است -، و مثنوی - که آن هم از سه نوع یعنی مثنوی «تاریخی» - داستانی و قصه سرایی و پند و وصف مرکب و این نوع اخیر ممکن است اخلاقی یا عرفانی یا مخلوط از آن دو باشد -، و رباعی .

۳

اغلب این انواع تحت تأثیر شعر عربی بوده و تنها رباعی را اذ ابتکارات ایرانی ها شمرده اند .. قابل ملاحظه است که ... تقریباً کلیه شعرای صفاری و سامانی ... توأم با شعر فارسی شعر تازی هم میساخته اند . یعنی در هر دو زبان استاد بوده اند . نخستین بار با ظهور **رودکی** که می توان او را بحق اولین شاعر رسمی ایران شناخت ، شعر فارسی رو به راهائی از اسارت می نهد و بتدریج خود مسیر مستقلی پیش می گیرد و از پرتو وجود این شاعرست که نظم فارسی اصول و قواعد استواری می پذیرد و نقش و شخصیت می گیرد .

از اشعار او که شامل سه قسمت ، یعنی مدایح و خمریات و عشقیات است ... پیداست که وی تالهی سخت اسلامی را با نظر فلسفی نثراد آریائی تألیف کرده و دوطریقه متناقض را در یک نوع فکر وحدت وجودی با هم مزج داده است . در اشعار وی جسته جسته به عبارات و توضیحات متکلف اغراق آمیز که در قرون بعد معمول و رسوم گردید بر می خوریم ، ولی بطور کلی میتوان گفت که سخن - پردازی این شاعر ، ساده و صمیمی و از تصنع آزاد و دارای معنویت است .

۴

تاریخ شروع و تحول شاهنامه نویسی در آن عهد خود نشانه های نهضت ملی ادبی است که اساس احیای یاد های گذشته گردید .

یکی از مظاهر چنین نهضتی همانا شخص **ابو منصور محمد بن احمد دقیقی طوسی** (بقولی **بلخی** ، یا **بخاری** ، یا **سمرقندی**) است که ذوق زندگی و عشق و شراب و بخصوص تمایل علنی او به دین زرتشتی از اشعارش پیداست ، و اوست که در شاهنامه سرایی سهمی داشت .

۵

(بزودی) همه ی شعرا افول قدرت سامانیان و برآمدن خاندان سبکتکین را درك کردند ... سلطان محمود که هوس کرد توأم با رزمی بودنش بزمی هم شناخته شود و حامی علم و ادب معروف گردد ، و از خود او نیزش غزل باقی مانده ، جمعی از گویندگان نامی زمان خود را که شماره ی آنان را چهار صد گفته اند در حلقه ی ادبی خود گرد آورده که در رأس آنها **ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بلخی** امیر الشعرا ی دربار بود ... عنصری در واقع نمودار اوصاف شعرای مجلس سلطان محمود و بعضی دیگر از فرمانروایان غزنویست .

شعر عنصری گرچه در معانی دقیق و افکار عمیق از نوع قصاید رودکی است ، ولی سادگی و بی تکلفی آنرا ندارد و به صنایع لفظی پرداخته و به اقرار خودش در غزل مقام آن استاد را نتوانسته درك کند . (۱)

یکی از پیروان صدیق سبک **عنصری** و از مدیحه سرایان محمود همانا **حکیم ابوالنجم احمد بن یعقوب** متخلص به **منوچهری** است . سبک او ، که قصیده را با تغزلی در وصف بهار یا پاییز یا نظایر آن شروع میکند و بعد دامنهی سخن را با تصنعی به مدح امیری یا منعمی می کشاند ، پیروی از مدیحه سرایی شعرای عرب است .

۶

تمام ستارگان آسمان ادب غزنه در برابر جلوه ی دوتن دیگر از گویندگان نامی ، که وجود آنان مایه ی تجلیل نام فاتح هندوستان بود ، تحت الشعاع ماند ، و آن دو عبارتند از **اسدی** و **فردوسی** : که اولی استاد متواضع و دومی شاگرد شهر عالمگیر است .

حکیم ابونصر احمد بن منصور متخلص به **اسدی** ... اولین کسی

(۱ - منظور مؤلف این ابیات **عنصری** است)

غزل **رودکی** وار نیکو بود
غزل های من **رودکی** و از نیست
اگر چه بکوشم به باریك وهم
بدین پرده اندر مرا بار نیست .

بود که فن مناظره را در شعر فارسی تتبع کرد و عجب اینکه این نوع شعر در اشکال قدیمی خود با بعضی اشعار و تصانیف محلی فرانسه و انگلیس هم مشابه است.

این نوع مدیحه، که در ظاهر عنوان «تشبیب» دارد، قصیده ایست که اول باوصف موضوعی آغاز میکند، بعد به ستایش ممدوح گریز میزند و بسا که شکل مناظره دارد... در این اشعار هم تأثیر سبک رودکی که سرمشق سخن بود هویداست.



درباب داستان و حماسه‌ی بزرگترین استاد محفل سلطان محمود یعنی **استاد ابوالقاسم حسن (یا احمد یا منصور) فردوسی** باید گفت که وی نه تنها خلاقیت داشته، بلکه یکی از بزرگترین نمایندگان هنر داستان‌نویسی و یا استاد اول آن نوع شعر است، و بخصوص، از لحاظ نمودار ساختن حقایق روحی و تعمق در احوال نفسانی، کسی را یارای برابری با او نیست. شاهنامه‌ی **فردوسی** از روی استحقاق از طرفی خاتمه‌ی ادبی حماسه‌های قدیم و مظهر هنرپردازی و نتیجه‌ی داستانهای متعدد ملی ایران، که بعضی آنها منظوم هم بوده، بشمار میرود، و از طرفی هم بی شک مقدمه و فصل الخطاب يك عهد جدید سبک شعر داستانیست، که مبادی آن از طرف گویندگان متفرقه و نقالان افسانه‌های عامیانه‌ی ادوار پهلوانی وجود و تحول می‌یابد و بتدریج به شکل حماسه‌ی ملی ادبی در می‌آید، و آنگاه، نظیر ادبیات مغرب‌زمین، باز به سطح يك تاریخی منظوم تنزل نمیکند.



کمی پیش از آنکه جریان دین شیعی در سبک شعر داستانی درآید، يك طریقه‌ی دیگر که در واقع نقطه‌ی مقابل آن بود آغاز شد و آن عبارت بود از داستان تاریخی معاصر که موضوع آن شرح وقایع مهم وقت بود، و از وقایع گذشته هم مربوط به آن مشاهیری بود که در ذهن مردم وقع داشتند، و بدین

واسطه در واقع يك حماسه‌ی ملی در پیروی از شاهنامه به وجود می‌آید که، باستثنای بعضی قسمت‌ها، معمولاً متصنع و طولانی و عاری از هنر، ولی از طرف دیگر، از نظر مطالب تاریخی، مفید بود.



همانطور که در قسمت‌های حماسی شاهنامه نطفه‌ی کلیه‌ی داستان‌های تاریخی ادوار بعد نهاده شده، همچنان از طرف دیگر، در قصه‌های عاشقانه‌ی آن، بخصوص در قصه‌هایی که تار و پود سرگذشت با سحر محبت بهم آمده (مانند داستان **زال و رودابه** و **بیژن و منیژه**) نطفه‌ی داستان‌های عشقی تکوین یافته‌است. در این داستان‌ها صحبت از قهرمانی در نبرد بین نورو ظلمت یا راستی و دروغ نیست، بلکه موضوع مربوط است به حیات روحی و ذوقی و بیش از همه متعلق است به حالات قلب، خواه عشق باشد خواه نفرت، چه عشق پاک لطیف باشد و چه عشق شهوانی جسمانی، چه صداقت مردانه و برادرانه باشد، چه حسد و غبطه‌ی مغرضانه.

(مثلاً) قصه‌ی **ویس و رامین** حدود سی سال بعد از وفات سخن سرای بزرگ طوس، یعنی در حدود ۴۴۰ هجری (۱۰۴۸ میلادی) از طرف **فخرالدین اسعد ابی‌الاستر آبادی الجرجانی** که از درباریان طغرل مؤسس خاندان سلجوقی، بوده به نظم کشیده شده است....

باید گفت که با داستان «ویس و رامین» تفاوت بین حماسه‌ی تاریخی و داستان رمانتیک از لحاظ اسلوب ظاهری هم شروع میشود. زیرا اولی در بحر متقاربست که اوج لطف آن را شاهنامه‌ی **فردوسی** نمودار ساخته، و دومی یعنی داستان رمانتیک در بحر هزج (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) است که همین **فخرالدین** آنرا به کار برده و این اختلاف وزن بین دو نوع موضوع تاکنون بجامانده است.



فخرالدین رامی توان با **نظام‌سی**، دومین سخنگوی نامی ایران، مورد مقایسه قرار داد. می‌توان گفت که **فخرالدین** از لحاظ توجه به حقایق

روخی و تعمق در روانشناسی، مانند خود فردوسی مقامی ارجمند دارد و سبقت بردن از او دشوار است. ولی از طرف دیگر از نظر حقایق اخلاقی و پاکی احساسات و لطافت بیان و همچنین از حیث عظمت و مهارت در وصف طبیعت استاد سخن پرداز، نظامی است که مقام بزرگ دارد و این مزایاست که او را استاد داستان رمانتیک قرار میدهد.

نظام الدین ابومحمد الیاس بن یوسف معروف به نظامی گنجوی

را نخست با «مخزن الاسرار» می شناسیم. میتوان گفت که این کتاب خاتمه‌ی دوره‌ی زندگی خشک و بی نشاط شاعر را می نمایاند، و از طرفی طبعی دوره کار و منشأیت آثار او میشود، و سبکی را که در واقع هنر اختصاصی اوست - یعنی سبک داستان تاریخی و بخصوص داستان رمانتیک - به وجود می آورد ... **نظامی** را مشاهده می کنیم، که در «مخزن الاسرار»، خود را در برابر منظومه‌ی خویش بی طرف نگه میدارد و اشخاص داستان را از لحاظ حکایت به حال خود میگذارد و مانند یک داستان نویس رئالیست، خود را برای وصف حال و شرح عواطف قلبی و غم و شادی بشری و تقریر و تصویر شهوات پست و بلند انسانی آماده می سازد. شاعر از این لحاظ نه تنها از ریختن مقاصد دینی و اخلاقی در قالب شعر به تدریج منصرف شد، بلکه در نتیجه‌ی عوض شدن نظر او نسبت به هنر، اصلاً موضوعهای دینی را ترک کرد و، مانند صیادان پردل مروارید، به کشف دقایق ادوار پیش از اسلام چنگ زد. پنج منظومه‌ی او که لقب «پنج گنج» به آن داده شده، «خمس»ی معروف **نظامی** را تشکیل میدهد که سبک داستان سرایی آن از عهد خود شاعر به این طرف نه تنها در ایران، بلکه در عالم ادب اسلامی سرمشق واقع شده است.

۱۱

همان شماری زیادی از داستان‌های رمانتیک گویندگان فارسی‌یاد استان -

هائی که صبغی رمانتیک دارد، باید سه یا چهار نوع را از هم تفکیک کرد: اول آنکه بطور غیر مستقیم تقلید از سه موضوع داستانهای نظامی است. در این نوع جریان اصلی وقایع قصه حفظ شده، ولی خود قصه و اشخاص آن تبدیل یافته است. از این نوع داستان‌ها یکی «جمشید و خورشید» است که به پیروی از

«خسرو شیرین» از طرف **خواجه جمال الدین بن علاء الدین سلمان ساوجی** (متولد در ۶۹۰ هجری یا ۱۲۹۱ میلادی) به نظم کشیده شده است.

دوم موضوع‌های دیگری از ایران قدیم است که مورد توجه شاعران واقع شده و آنرا مبنای داستان رمانتیک کرده‌اند، ولی، در این ساحه، قوه‌ی تخیل با اندازه‌ای تأثیر داشته که تشخیص عناصر قدیمی در داستانها بس دشوار است. مثل منظومه‌ی «همای و همایون» از **کمال الدین ابوالعطا محمود ابن علی مرشد کرمانی** که او را باختصار **خواجه کرمانی** نامیده‌اند. سوم موضوعهائی که به دوره‌ی اسلامی مربوط است. مثل حکایت «سلطان محمود و ایاز» که قدیمترین طرح آن مثنوی منسوب به **فخر الدین علی صافی** است.

۱۲

با اینکه فردوسی را از روی استحقاق پیشرو و اسناد داستان سبک رمانتیک (نیز) شمرديم، باید بگوئیم که او در یک نوع دیگر شعر که تعریف و ستایش دوستان و هواخواهان شاعر از طبقه‌ی ملوک و امرا و بزرگان باشد نیز تأثیر و نفوذی بسزا داشت ... میتوان گفت که این سبک در بعضی از قصیده‌های **فرخی** که ظاهراً بعد از نظم شاهنامه سروده شده جلوه میکند و بیشتر از آن در شعر **قطران** مشهود است. **ابوالفرج ابن مسعود رونی** از این دسته است. شاگرد هوشمند فاضل او که نیز مداح غزنویان بود **ابوالفخر بن سعد بن سلمان** است که بعزت مدح **سیف الدین محمود** بزرگان افتاد و ۱۲ سال در قلعه‌ی «نای» محبوس ماند. این شاعر در ردیف قصاید غزلیات، قطعات، رباعیات و مسمط و مرثیاتی نیز ساخته و اشعاری که در شکایت از رنجهای روزگار زندان سروده بس مؤثر است و در عمق قلب نفوذ می کند. نیز اشعار کوتاه و پندی او معنی دار و مؤثر است.

۱۳

از پادهاشان سلسله‌ی عمده‌ی سلجوقیان باید از «سلطان سنجر» نام برد که عده‌ی زیادی از گویندگان و مداحان را نزد خود گرد آورد. برتر از همه‌ی

مدیحه سرایان او همانا شاعر برگزیده‌ی **او اوحاالدین علی انوری** است. اگر شعر عبارت باشد از رونق و طنطنه‌ی زبان و وفور بیکران تشبیهات، و کمال صنعت، و مدایح پراز مضامین، در این صورت چنین مقامی **حق انوری** است. بدست **انوری** به‌دکه مدیحه به‌فیروزمندی نایل شد. او در صنعت جناس و کنایات نامفهوم و استعاره آوردن ضرب المثل‌ها و اشاره به احادیث نامعروف و رموز فقه و اعتقادات که جملگی محتاج تفسیر و توضیح است داد سخن را داده است.

۱۴

این نقیصه در شعر **انوری**، از طرف دیگر بواسطه‌ی حسنی که در او هست، جبران می‌شود، و آن عبارتست از هنر هجو و استهزای نیشدار که در قصاید او دو شادوش مدح می‌رود. **سبك قدح (۱)** در ردیف قصیده‌ی مدحیه، نظیر آنچه **فردوسی** در شامنامه در قدح سلطان محمود بکار برده بود، بدست **انوری** از نو جانی گرفت، ولی فرق او با **فردوسی** اینست که محتاط ترست و تیر تمسخر را بسوی اشخاص معینی نمی‌فرستد تا معروض انتقام آنان گردد، بلکه هدف او طبقات جامعه‌ی آن زمان و غالباً عصیان بر ضد طالع و تهاجم سهام تقدیر است. این سبك شاید هجویات او را از نیشهایی که ممکن است به اشخاص برخورد مبرامی سازد، ولی از طرف دیگر جاذبه‌ی معارضه‌ی شخصی را از بین می‌برد.

۱۵

رقیب و همدوش **انوری** در میدان قصیده‌سرائی همانا **افضل الدین ابراهیم** (و بنا بقولی عثمان) **بن علی نجار خاقانی** است. خصوصیت قصاید و سایر اشعار **خاقانی** از اشعار عارفانه و ارشادی و بعضی ترجیع بند-ها، با وجود فصاحت بیان و زیبایی سخنان، همانا بکار گرفتن تصنع و عبارت-پردازی و تعبیّرات و اشارات مشکل و مبهم است که برای فهم آنها هم مانند اشعار **انوری** تفسیری مشروح لازم است. همین موضوع در باره‌ی غزلیات

خاقانی هم که جنبه‌ی عرفانی دارد صدق می‌کند، ولی مرثی‌ای او واقعاً ساده و از دل برآمده و مظهر احساسات درونی است.

۱۶

در همان قرن اول بعد از وفات پیغمبر اسلام آثار قطعی جذبه‌ی عرفانی در اسلام ظاهر می‌شود. این آثار مخصوصاً در نتیجه‌ی توسعه‌ی تدریجی سلطه‌ی اموی و تحول آن به يك حکومت استبدادی بارزتر می‌گردد. مهمترین شاعران عرفانی صدر تاریخ ادبیات **شیخ ابوسعید فضل اله بن ابوالخیر** است (متولد ۳۷۵ هجری). وی نه تنها استاد دیرین شعر صوفیانه بشمار می‌رود بلکه صرف نظر از **رودکی** و معاصرینش، می‌توان او را از مبتکرین «رباعی»، که زائیده‌ی طبع ایرانی است، دانست. ابتکار او در این نوع شعر ازدو لحاظ است. یکی آنکه وی اولین شاعر است که شعر خود را منحصراً بشکل رباعی سرود و دوم آنکه رباعی را برخلاف اسلاف خود نقشی از نو زد که نقش مزبور جاودانه باقی ماند، یعنی آنرا کانون اشتعال آتش عرفان و وحدت وجود قرار داد. اولین بار در اشعار اوست که کنایات و اشارات عارفانه بکار رفته، تشبیهاتی از عشق زمینی و جسمانی در مورد عشق الهی ذکر شده و درین معنی از ساقی بزم و شمع شعله و رسخن رفته و سالک راه خدا را عاشق حیران و جویان، می‌گسار و مست، و پروانه‌ی دور شمع ناامیده که خود را به آتش عشق می‌افکند.

بدیهی است که در عقاید شاعرانه‌ی **ابوسعید** مطالب مبهم و تاریک موجود است و تعیین خطر مرز میان عشق زمینی و آسمانی، بین مستی می و مستی عشق الهی، بسی دشوار است. ولی این قضیه، باستانهای معدودی از استادان نظیر **حافظ** که به‌طریقه‌ی اول متمایل و **سنائی** و **عطار** و **جلال الدین مولوی** که بدو می‌تمایند در حق اغلب غزلسرایان و قصیده گویان متأخر تر هم صدق می‌کند.

۱۷

هنوز **ابوسعید** زنده بود که دومین رباعی سرای نامی ایران یعنی **غیاث الدین ابوالفتح عمر بن ابراهیم الخیام نیشابوری** پادشاهان را. **عمر خیام**، از لحاظ شاعری، شعر مبنی بر شک و بدبینی را با وج خود رسانید و بحکم

مضامین آن نه تنها متدینین بیدل و متعصب و تهی مغزان متظاهر به خردمندی را بیاد هجو و تمسخر گرفت، و کسانی را که بنام تصوف از حدود عقل خارج شدند و گاهی به انحرافات اخلاقی هم تن دردادند معروض استهزاء قرارداد، بلکه باخشی تلخ بر ضد تقدیر آسمانی و نظام جهانی بر خاست و مسئولیت گناهکاری و کوتاه نظری فرزند آدمی و بیعدالتی روی زمین، و در يك كلمه تمام بدبختی بشر را بگردن خالق انداخت و کلیه مقررات راجع به حیات اخروی را، با تمسخر و تحقیر، نوعی قصه‌ی کودکانه شمرد.

۱۸

تقریباً در همان اوان که شعر عرفانی روبه توسعه نهاد، نوع دیگری از شعر بوجود آمد که فقط مدت کوتاهی دوام مستقل داشت و بعد بشعر عرفانی پیوست و توأم با آن رو باوج نهاد. این نوع عبارت بود از شعر «مواعظ و حکم». گرچه از رودکی و سایر گویندگان سامانی نمونه‌هایی از پندها و حکم کوتاه اخلاقی باز مانده ولی اول در دوره فردوسی بود که این نوع هم مانند انواع دیگر شعر بکمال ترقی خود رسید. کمی بعد از مرگ استاد بزرگ طوس اولین میوه‌های درخت شعر پند و اخلاق نضج یافت. یکی از مهمترین این میوه‌ها آثار ناصر خسرو (ابو معین ناصر بن خسرو علوی) ست که مردی عجیب و دارای صفات متناقضی بود. (۱)

در همان سال که ناصر خسرو درگذشت شیخ ابواسمعیل عبداله بن ابی‌المنصور محمد الانصاری متخلص به پیرانصار هم در هشتاد سالگی این جهانرا بدرود گفت. او بواسطه‌ی مؤلفات نیمه عرفانی و نیمه اخلاقی، که قسمتی به نثر مسجع و قسمتی به نثر مخلوط با غزل و رباعی تحریر یافته، بیش از دیگران به اتحاد تدریجی شعر صوفیانه و پندیات خدمت کرد و در تحقیق راه را بر سنائی بزرگ باز نمود.

قدم مهمتر دیگر، در ترکیب شعر عرفانی و پندآموزی، توسط ابوالمجد

۱- صفحات ۱۳۱ تا ۱۵۰ کتاب آینه به ناصر خسرو اختصاص دارد و مطالب آن بطریقی نگاشته شده که تلخیص آن ممکن نشد. برای اطلاع بیشتر به خود کتاب رجوع کنید.

مجدود بن آدم غزنوی معروف به حکیم سنائی برداشته شد. آخرین این شاعران عبدالقادر جیلانی یا گیلانی است که بسال ۵۶۱ هجری در گذشته است.

از این مرحله به بعد است که دو نوع شعر یکی می‌گردد و از هم جدا نشدنی دیده می‌شود و ثمرات متعدد این اتحاد در دو صنف اشعار جلوه می‌کند که یکی بیشتر جنبه و نفحه‌ی عرفانی دارد و دیگری خاصیت وعظ و نصیحت. اشعار عطار از دسته‌ی اول است و اشعار سعدی از دسته دوم.

۱۹

از نخستین دسته‌ی این شاعران ابو حامد (و بروایتی ابوطالب) محمد بن ابی بکر ابراهیم فریدالدین متخلص به عطار است. در کلیه تصانیف عطار توجه عمده به طی مدارج عرفان معطوف گشته و اینبار این از مراحل سه گانه‌ی «طریقت» و «معرفت» و «حقیقت» به مراحل هفتگانه‌ای تحول می‌یابد که عبارتست از «طلب» یا جستجوی خستگی ناپذیر برای وصول به جهان بیکران و بی نام و نشان احدیت، و «عشق» یا محبتی که همه چیز را غیر از محبوب بسوزاند، و «معرفت» یا پی بردن به سر واحد، و «استغنا» یا بی نیازی از هر دو جهان، و «توحید» یا یگانگی خدای تعالی، و «حیرت» یا حس مدهوش نفس، و «فقر» و «فنا» یعنی نیست شدن در هستی خدا.

۲۰

بسال ۶۰۹ هجری بود که فریدالدین عطار برای اولین و آخرین بار حریف آینده‌ی خود را که میرفت در شهرت شاعری بزرگترین همدوش او گردد، یعنی جلال الدین را، که آنوقت پسر پنجساله بود، در نیشابور زیارت کرد و گذشته از اینکه مثنوی «اسرارنامه» را برای هدایت او بمقامات عرفانی باو هدیه نمود، با يك روح نبوت، عظمت جهانگیر آینده‌ی او را پیشگوئی کرد.

جلال الدین رومی (مولوی) در قونیه تحت ارشاد درویش قلندری بنام شمس الدین تبریزی درآمد و از سال ۶۴۲ تا ۶۴۵ درمفاوضه‌ی او

بود و اوبا نبوغ معجزه آسای خود چنان تأثیری در روان و ذوق جلال الدین کرد که وی بسپاس و یاد مرشدش تقریباً در همه ی غزلیات خود بجای نام خویش نام **شمس تبریزی** را بکار برد. همچنین غیبت ناگهانی شمس در نتیجه ی قیام عوام، تأثیری عمیق در دل **جلال الدین** گذاشت و او، برای یافتن تسلیت در مقابل مشیعت، طریقت جدید «سلسله ی مولوی» را ایجاد نمود. (۱)

۲۱

گوینده ی دیگری که در عقاید عرفانی خود معتدلتر است و عرفان را منحصرأ تابع هدف اخلاقی قرار میدهد، و در عالم شرق و غرب مشهور است، همانا بزرگترین شاعر پندآموز ایران **مشرف الدین مصلح الدین عبدالله سعدی شیرازی** است. در سال ۶۵۵ هجری **سعدی** نغزترین و پرمغزترین منظومه های پندآموز خود را که «بوستان» است برشته ی تحریر کشید و درده باب عالی ترین مطالب اخلاقی را با حکایات پر مغز و امثال و حکم تمثیل میکند. مخصوصاً باب سوم که در عشق است صبغهی عرفانی دارد و مبین لطیف ترین عقاید صوفیانه ی سعدی است. کتاب بعدی او «گلستان» نام دارد. اشعار **سعدی** را میتوان بچند گروه منقسم نمود: اول قصاید عربی ست. دوم قصاید فارسی ست که قسمتی در مدح ملوک و وزراء و قسمتی در مواءظ اخلاقی و دینی است. سوم مرثیاتی شاعر است. چهارم عبارتست از «ملامعات» یعنی غزلیاتی که در ابیات آن مصرع های عربی و فارسی هر دو بکار رفته است، پنجم «مثلثات» است که در آن فارسی، عربی و ترکی بکار رفته است. پنجم تا نهم عبارتست از چهار قسمت یعنی طبیات و بدایع و خواتیم و غزلیات قدیم. دهم اشعار صاحبیه است. یازدهم مقطعاتست و دوازدهم رباعیات و مفردات.

۲۲

انشعابات شعر صوفیانه را از زمان **جلال الدین رومی** میتوان بر دو بخش تقسیم کرد. اولی عبارتست از کتب در باب عرفان که بعضی نظری و برخی

۱ - صفحات ۱۵۹ تا ۱۶۷ کتاب آتیه به مولوی اختصاص دارد. برای اطلاع بیشتر درباره ی مولوی به خود کتاب مراجعه کنید.

نظری و عملی با هم است، یعنی بیان عقاید با حکایاتی توأم آمده است. دومی عبارتست از تعبیر مطالب عرفانی در قالب حکایات و کنایات لطیف عالی و گاهی هم در سلك بهترین وصفها و مباحث و داستان های روانشناسی.

۲۳

غزلسرائی از عهد **رودکی** معمول بوده است. اما بسی دشوار است که بتوانیم در میان غزلیات صوفیانه که از عهد **سنائی** مورد علاقه ی گویندگان بوده غزلیاتی را که از عشق جسمانی و لذت شراب واقعی تعبیر میکند تشخیص دهیم. بهر حال بسیاری از شاعران متقدم در این راه قدم زده اند. ولی فن غزل چه از حیث صورت (شکل) و چه از حیث معنی (محتوی) بدست **شمس الدین محمد شیرازی** متخلص به **حافظ** باوج کمال رسید. او نیز مانند **عمر بن خیام** برای جلوه گر ساختن مفاهیم انسانی و تکریم و تجلیل لذات زندگانی که در حدود اندازه و موازین طبیعی باشد، و مدح و تحسین آزادگی در مقابل ریا و کوشش خستگی ناپذیر در راه وصول به هدف اعلا ی ارزش و شرف آدمی، تشبیهات و کنایات بکار می برد. (*)

۲۴

میتوان گفت که دوره ی کلاسیک شعر فارسی با ظهور و افول **نورالدین عبدالرحمن جامی** (وفات ۸۹۸ هجری) پایان میرسد. در ایران بتدریج ابتکار از بین رفت و فقط صاحب نظرانی جدی برسبیل ندرت بظهور رسیدند که در بند وزن و قافیه ی متصنع نبودند و راه خود را پیمودند و در سروده های خود احساسات بی شائبه ی خود را جلوه گر ساختند. در این زمان است که در دربار شاه عباس صفوی (۱۰۳۷-۹۹۶ هجری) مجلسی از غزلسرایان گرد می آید. (*)

۲۵

معروفترین شاعر قرن یازدهم هجری که بعقیده ی تذکره نویسان در غزل مبتکر سبکی جدید بشمار میرود همانا **میرزا محمد علی صائب اصفهانی** است. از میان شاعران قرن دوازدهم عده ی کمی را میتوان مورد توجه قرار داد.

تنهاسه تن با شعر خود آخرین شراره‌ی شفق تابان را به عالم ادب فارسی گه بتاریکی فرومی شد پرتو افکن کردند: **آقا محمد تقی صهباء**، **سید احمد هاتف اصفهانی** و **آقا محمد کاظم والءه**. این سه شاعر به واسطه‌ی قصاید و غزلیات و رباعیات خود و مخصوصاً **هاتف** بایک ترجیع بند عالی خود، ادوار ترقی هنر شعر فارسی را بخاطر می‌آورند. انعکاس ضعیفی از نور این عهد و تقلیدی از حلقه‌ی ادبای دربار **محمود غزنوی** و **اکبر شاه و شاه عباس کبیر** در جمعی دیده میشود که در تهران بدربار فتحعلیشاه گرد آمدند. در باب سیر ادبیات فارسی در این عهد جا دارد ملاحظات چند اظهار شود. رسم گویندگان این عصر از لحاظ ذوق هنر پردازي تقلید از اعظم متقدمین است. بفرقا اینکه بجای معانی اشعار و اقوال آنان عبارات متکلف اغراق آمیز گذاشته شد و از آن بدتر در مباحث مربوط به موضوعات جنسی انحراف خلاف فطرت روداد.

بزرگترین هنر پرداز سخن در این عصر همانا **حبیب الله قانی** شاعر رسمی دربار محمد شاه (۱۲۶۴ - ۱۲۵۰ هجری) و ناصرالدین شاه است. اما یکی از هوشمندان واقعی که توان گفت نماینده‌ی مسلک بدبینی است و این روحیه‌ی او از بدبینی هوای محیط اروپائی استنشاق شده همانا **ابو نصر فتح الله خان شیبانی کاشانی** است. از اشعار او یکنوع لحن اعتراض و اعتزال مشهود است که در دل نفوذ میکند و اساس آن از طالع غم انگیز خود شاعر است.

علی رغم این انحطاط تدریجی در داستان سرائی و شعر لیریک و پندیات فارسی از طرفی، و بیروح گشتن آثار ادبی از طرف دیگر، يك نوع جدید شعر بوجود می‌آید و آن عبارتست از شعر نمایشی (دراماتیک). درست از آغاز قرن نوزدهم (مسیحی) در ایران نیز مانند یونان و آلمان و اکثر ملل مغرب زمین بمناسبت بعضی مراسم مذهبی نمایش‌های صحنه‌ای پیدا شد و مقدمه‌ی اشعار نمایشی فراهم آمد. رسم عزاداری برای ائمه‌ی اطهار از عهد صفوی در ایران متداول میشود. در این مراسم نوحه‌ی دسته جمعی خوانده میشود و اشعار کمابیش ادبی نقل

می‌گردد. تاریخ تحول این شعر رثائی را بصورت مجاوره و سؤال و جواب نمیتوان به قطعیت معین نمود. تعزیه هنر نمایشی ایران است. «(۱)» (*)

بدین ترتیب است که شعر فارسی، با طی فراز و نشیب‌های بسیار، به آستانه‌ی انقلاب مشروطه میرسد. شك نیست که در این خلاصه‌ی کوتاه و حتی جسورانه از کتاب **هرمان اته** صد هاتن از شاعران نام آور ما بدست فراموشی سپرده شده‌اند، اما از این کار گریزی نبود، چرا که قصد ما نشان دادن نهضت‌های شعری ایران بطور مختصر و با ذکر نام‌هایی است که نقاط عطف سیر تحولی تاریخ ادبیات ما بوده‌اند. اگر جز این میخواستیم، چاره‌ای نبود جز ذکر تمام کتاب «تاریخ ادبیات فارسی» از «هرمان اته».

۱ - اته در کتاب خود چند صفحه‌ای درباره‌ی تعزیه و شعر نمایشی سخن میگوید که چون از دایره‌ی هدف ما در این تلخیص خارج بود از آن مطالب صرف نظر گردید.

متن کتاب نبود، ناگزیر شدیم که چند اشتباه کوچک را دست نخورده نقل کرده و در مورد آنها در این بخش حواشی و تعلیقات بحث کنیم.

نکته‌ی دیگری که جای تذکر دارد آنست که اسم شاعران شعر قدیم، در این خلاصه، به ترتیب تاریخ زندگی آنها نیامده است، بلکه ترتیب رعایت شده اساساً تقسیم بندی شعر قدیم است. برای دریافت ترتیب زمانی اسم‌ها رجوع کنید به نمودار نهضت‌ها و شعرای مهم شعر قدیم که در پایان این کتاب چاپ شده است.

☆ - صفحه‌ی ۱۰۵ - بند ۴: در این فصل کتاب از ذکر مطالبی

درباره‌ی شعر پیش از اسلام خودداری شد. برای اطلاع در این مورد مراجعه کنید به: «گنج سخن» - دکتر ذبیح‌الله صفا - جلد اول - مقدمه.

درباره‌ی شعر حفظ‌لهی بادغیسی رجوع کنید به:

«تاریخ ادبی ایران» - پروفیسور ادوارد براون - جلد اول - ترجمه‌ی

علی‌پاشا صالح - ۱۳۳۳ - ص ۵۲۱ و ۶۶۰

☆ - صفحه‌ی ۱۰۷ - بند ۶: در اینجا بایکی از اشتباهات کتاب

«هرمان‌آته» آشنا می‌شویم. او «اسدی» را استاد «فردوسی» می‌داند، حال آنکه «فردوسی» پیش از اسدی می‌زیسته است. او در ذکر تاریخ تولد و وفات این دو شاعر نیز اشتباه کرده است (کتاب آته - ص ۴۰). با تشکر از محمد علی سپانلو و محمد حقوقی برای تذکر این نکات.

☆ - صفحه‌ی ۱۱۰ - بند ۱۰: پس از نظامی باید از امیر خسرو

دهلوی یاد کرد که «نخستین مقلد بزرگ نظامی» ست، برای اطلاع بیشتر درباره‌ی این شاعر که در هندوستان زندگی می‌کرد رجوع کنید به مقدمه‌ی «گنج سخن» - ص ۷۸

☆ - صفحه‌ی ۱۱۱ - بند ۱۱: همانطور که ذکر شد ترتیب ذکر

شاعران بر حسب تقسیم بندی نهضت‌های شعر است، و شعرائی که در این بند نامشان ذکر

فصل شانزدهم

☆ - صفحه‌ی ۱۰۴ - بند ۱: انتخاب کتاب «هرمان آته» فقط بدلیل

غناي تقسیم بندی آن بود که می‌توانست مقدمه‌ای برای تقسیم بندی ما از شعر نو محسوب شود، لکن فراموش نکنیم که این کتاب در پاره‌ای از موارد دارای اشتباهات چشم‌گیری نیز می‌باشد. تا آنجا که ممکن بود از ذکر این اشتباهات در خلاصه‌ای که در این کتاب بعمل آمد خودداری شد، لکن از آنجا که قصد دست بردن در

میشود در واقع نسل بعد از «سعدی» را تشکیل میدهند. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:

«از سعدی تاجامی» - ادوارد براون - ترجمه‌ی علی اصغر حکمت - جلد دوم «تاریخ ادبی ایران».

☆ - صفحه‌ی ۱۱۷ - بند ۲۳: توجه داشته باشیم که «غزل نو» را

«عراقی» پدید آورد و امیر خسرو دهلوی و خواجوی کرمانی قبل از حافظ و سلمان ساوجی پس از او در این راه آثار بسیار ارزنده‌ای بوجود آورده‌اند.

☆ - صفحه‌ی ۱۱۷ - بند ۲۴: پس از جامی دوران انحطاط

شعر فارسی آغاز میشود. برای روشن شدن این موضوع رجوع کنید به:

«شعر فارسی در عهد شاهرخ» - دکتر احسان یارشاطر - انتشارات

دانشگاه - ۱۳۳۴

در اینجا لازم است از یک رگه‌ی درخشان و در عین حال مورد توجه قرار نگرفته‌ی شعر فارسی سخن گفته شود، و آن سبک هندی است. دکتر ذبیح‌الله صفا در این مورد (در گنج سخن - مقدمه) مینویسد:

«روش حافظ و معاصران او از قرن نهم با سرعتی بسیار حالت اعتدال خود را از دست داد، بدین معنی که هرچه از زمان شاعر دور شویم ملاحظه می‌کنیم که زبان شعر، و مخصوصاً غزل، ساده و نزدیک بزبان متداول مردم میشود و در عوض بردقت خیال و عمق احساسات و عواطف در آنها افزوده می‌گردد. وقتی به اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم و دوره‌ی اجتماع شاعران و هنرمندان آخر دوره‌ی تیموری در دربار هرات برسیم می‌بینیم عنصر لفظ در شعر بعد اعلای سادگی متمایل شده و برعکس دقت خیال و سعی در یافتن مضمون‌های تازه بهمان نسبت افزایش یافته است. این وضع مقدمه‌ی پیدایش سبک خاصی در شعر فارسی، خاصه غزل، شد که از نیمه دوم قرن دهم هجری متداول بوده و

چون بیشتر طرفداران این سبک در همین اوان در دربار شعر پرور امپراطوران تیموری هند بر سر می‌برده‌اند، آنرا سبک هندی نامیده‌اند و اخیراً بعضی آنرا سبک اصفهانی گفته‌اند. این سبک مبتنی‌ست بر بیان افکار دقیق و ایراد مضامین باریک و دشوار و دور از ذهن در زبان ساده‌ی معمولی و عمومی... (ص ۷۱)

☆ - صفحه‌ی ۱۱۹: آنچه را که در فصل شانزدهم آمد میتوان

بصورت نمودار نیز نشان داد، این نمودار که در آن نهضت‌های شعر قدیم آمده در آخر این کتاب به چاپ رسیده است. نکته‌ی قابل توجه آنست که تقسیم‌بندی هرمان‌اته دارای پیچیدگی‌های بسیار بود که در مقایسه با تقسیم‌بندی دکتر ذبیح‌الله صفا در کتاب «گنج سخن» تعدیل شد. تقسیم‌بندی هرمان‌اته به شرح زیر است:

۱- شعر متقدم، شامل: قصیده‌سازی (هجو گویان و مرثیه‌سرایان)، مدیحه‌سازی، مثنوی‌سازی [قصه‌ی تاریخی‌سرایان، پند و وصف گویان (اخلاقیون، عارفان)]، غزل‌سازی (دین‌گرایان، عشقی‌سازان، خمریات سازان)، قطعه‌سازی و رباعی‌سازی اولیه.

۲- شعر مستقل، شامل: شاهنامه‌سازی، مدیحه‌گوئی، مناظره‌سازی.

۳- شعر غنائی، شامل: داستان‌سازی (نظامی‌گرایان، پیش از اسلام گرایان، اسلام‌گرایان)، مدح‌گوئی، قدح‌گوئی، قصه‌ی معاصر سرائی.

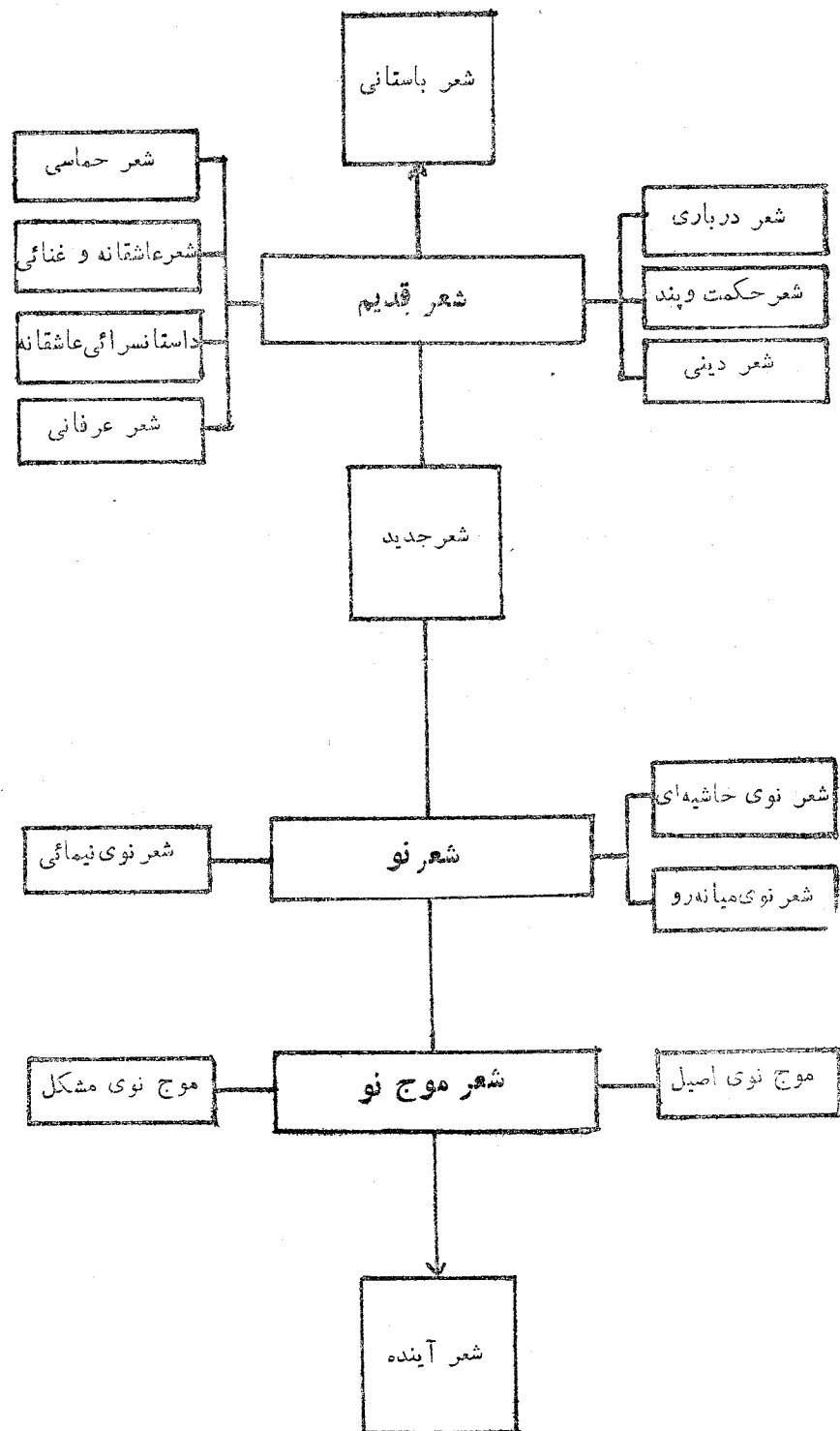
۴- شعر عرفان و مواعظ، شامل: رباعی‌سازی + موعظه‌سازی [عرفان‌گرایان (عارفان نظری، عارفان عملی)، موعظه‌گرایان.

۵- شعر تغزلی

۶- شعر تقلیدی

برای ساده‌تر شدن فهم این تقسیم‌بندی، مطالب نمودار آخر کتاب با مطالب دکتر ذبیح‌الله صفا تطبیق داده شد.

شعر درباری					قرن
سبک خراسانی	آذربایجانی	سبک عراقی	فارسی	تهرانی	
رودتبی دقیقی					چهارم
فرخی منوچهری	عنصری اسدی قطران				پنجم
انوری	اخیسکتی مسعود سعد خاقانی	قوامی رازی			ششم
					هفتم
			دهلوی		هشتم
					نهم
					دهم
					یازدهم
					دوازدهم
				قائمی بهار	سیزدهم



قرن	شهر حماسی			
	افسانه سازی	داستانهای پیش از اسلام	داستانهای اسلامی	داستانهای دینی
چهارم	مستودی دقیقی فردوسی	فردوسی		
پنجم	اسدی			
ششم	مختاری	محمد پائیزی		
هفتم		نظامی		
هشتم	خواجوی کرمانی	دهلوی	حمدا له مستوفی	
نهم		جانی	ابن حسام	
دهم		قاسمی گنابادی		
یازدهم			بازل	
دوازدهم		صادقی		
سیزدهم		صبای کاشانی	راجی سروش صبای کاشانی	

قرن	شهر عارفانه و غذائی				
	پیش تازان	متصوفه	غزل نو	میک هندی	نهضت بازگشت
چهارم	حنفانه رودکی شهید بلخی دقیقی				
پنجم	فروخی				
ششم	سنائی اخیتی خاقانی	سنائی			
هفتم	نظامی	عطار مولوی سعدی	عراقی		
هشتم			دهلوی خواجو حافظ سلمان		
نهم			اوحدالدین جامی		
دهم				هلالی عوفی	
یازدهم				کلیم صائب	
دوازدهم					مشتاق هاقب
سیزدهم					نشاط قاتانی فروغی یغما

قرن	داستان‌نرالی عاشقانه	حکمت و پند	شعر عرفانی	شعر دینی	شعر انتقادی
چهارم	رودکی بهتیار فردوسی	رودکی بلخی نقیقی فردوسی			
پنجم	عنصری عیوقی اسعد	ناصر خسرو کائی	ابوسعید ابوالخیر عبید الله انصاری	ناصر خسرو کسائی	ناصر خسرو
ششم		خیام سنائی انوری	سنائی زنده پیل	قوامی رازی انوری	خیام سنائی خاقانی
هفتم	نظامی	سعدی	نظامی مولوی		سعدی
هشتم	دهلوی خواجو		دهلوی خواجو شبه‌سفری		سافقی عبید
نهم	جامی			ابن‌حسام	
دهم	هلالی		غزالی هلالی	معتز	
یازدهم					
دوازدهم					
سیزدهم	ایرج	صبای کاشانی			ایرج حسینی نیمای

۲

دکتر تندر کیا می نویسد :

«شعر و هنر، مانند تراوشات اجتماعی، محصول مزرعه‌ی جامعه میباشند و ناگزیر تحت تأثیر حالات اجتماعی و تغییر و تحول این حالات افتاده‌اند. بنابراین ما نمی‌توانیم عامل‌هایی را که در تحول محتوی شعر معاصر فارسی دخالت داشته درست درک کنیم، مگر اینکه عامل‌هایی را که در تحول روح و روحیه‌ی جامعه‌ی ایرانی در عصر حاضر دخالت داشته‌اند، قبلاً چنانکه باید درک کرده باشیم. تحول محتوی شعر حاضر فارسی پیرو تحول روح جامعه‌ی فارسی زبان در عصر حاضر بوده است.» (۱)

می‌بینیم که صحبت از «تحول محتوی شعر فارسی» ست، نه «تحول شعر فارسی» بطور اعم. این نکته‌ای درخور توجه است، چرا که شعرایران ابتدا از درون و از نقطه نظر «محتوی» دگرگون شد و سپس این محتوی تازه در لباس قدیم ننگینید و «محتوای تازه» ای را درخواست کرد.

۳

گفتیم که پیش از وقوع تحولی در شعر لازم است که زمینه‌ی این تحول در سیر تکاملی جامعه بوجود آمده باشد. پس پرداختن به تاریخ شعر معاصر بدون توجه به تاریخ سیاسی و جامعه‌شناسی معاصر ایران امری عبث و بیهوده است.

عده‌ای می‌کوشند تا شعر نوی امروز را که با «نیمایوشیج» آغاز میشود مستقل از شعر گذشته دانسته و رابطه‌ی آن را با گذشته در نظر نگیرند. حتی این قطع رابطه را تا بدانجا می‌رسانند که کوشش نیمایاران به نقل قول از خودش (۲) - صرفاً نتیجه‌ی آشنائی او با شعر مغرب‌زمین میدانند. (*) حال آنکه این

- ۱ - دکتر تندر کیا - «عواملی که بر محتوی شعر معاصر اثر گذاشت» - از انتشارات اندیشه و هنر - ۱۳۴۱ - ص ۴ - زیر نویس مقاله.
- ۲ - «آشنائی با زبان خارجی راه تازه‌را در پیش چشم من گذاشت.» - نیمایوشیج - از متن نطق او در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران - خرداد ۱۳۲۵ - به نقل از مقدمه‌ی «برگزیده‌ی اشعار نیمایوشیج» - سازمان کتابهای جیبی - چاپ اول - ۱۳۴۲ - ص ۸

فصل هفدهم - شعر جدید و دوره‌ی بیداری شاعران

۱

شعر از پویائی سازنده‌ای برخوردار است که همپای جامعه و حرکات آن طرح می‌افکند تا پیش رود و تحول پذیرد و بهمین لحاظ - هر چند که در مقام يك عرض باقی می‌ماند - آینده‌دار تحولات و تغییرات اجتماعی ست. ما، با توجه به این نکته‌ی دقیق، شعر ایران را از ابتدای ورود اسلام به ایران تا امروز، به چهار بخش عمده تقسیم می‌کنیم :

- ۱ - شعر قدیم فارسی
- ۲ - شعر جدید فارسی
- ۳ - شعر نوی فارسی
- ۴ - شعر موج نوی فارسی

در فصل گذشته راجع به شعر قدیم ایران سخن رفت و آنچه از این پس در این دفتر مورد توجه ما خواهد بود مراحل تکوینی پیوسته‌ی دوم و سوم است که تقریباً يك قرن از آغاز آن‌ها می‌گذرد.

آشنائی و تحول پیش از او اتفاق افتاده و کوشش برای سنت شکنی و سنت گزاری سالها قبل از او آغاز گشته است. نیما زاده‌ی این هوشیاری است، و هوشیار است.

پس مایه‌ی گوئیم که ضرورت این تحول پیش از نیما بوجود آمده است و ضرورت را زمینه‌ی آماده‌ی اجتماعی بر شعر تحمیل کرده است. و اکنون می-افزائیم که این آشنائی و تحول در دستگاه منطق افراد مختلف دارای تفاوت‌ها و گوناگونی‌هایی است که نتیجه‌ی کوشش عده‌ای را عقیم و حاصل سعی عده‌ای را زاینده و بارآور کرده است.



تحول بعلت آشنائی با افکار تازه در باره‌ی شعر پیش نیامد، بلکه آشنائی با افکار تازه‌ی اجتماعی، زمینه‌ی انقلاب مشروطه و در نتیجه تحول در همه‌ی شئون کشور را پیش آورد.

پس پیش از آنکه با امری بنام شعر سرو کار داشته باشیم بامسئله‌ای بنام ضرورت تحول اجتماعی روبرو هستیم. این ضرورت را موقعیت خاص تاریخی و اجتماعی و آشناشدن با افکار تازه‌ی مغرب‌زمین پیش آورد است. آشکار است که هر کسی به فراخور حال و استعداد و موقعیت اجتماعی خاص خویش به شکلی این افکار را می‌پذیرد و برای اعمال آنها در جامعه اقدام می‌کند. در آن موقعیت تحول اجتماعی و تاریخی نیز لاجرم افکار و اعمال گوناگونی در زمینه‌ی تحولات اجتماعی پیداشد و در مدت اندکی بشکلی اجتناب ناپذیر همان دوشعبه‌ی کلاسیک فکری، که محافظه‌کاری و تندروی باشند، ظاهر گردیدند.

با پیدایی این دو دسته فکر، جامعه محل بر خورد آنها و آزمایش آنها گردید. کسانی که در این دسته‌ها به فعالیت مشغول بودند بلافاصله متوجه وسایل ارتباطی توده گیر شدند تا بوسیله‌ی آنها افکار خویش را در بین مردم شایع کنند. پس پیش از آنکه مسئله‌ی تحول در وسایل بیان مطرح شود، مسئله‌ی استخدام این وسایل - با همان شکل جا افتاده‌ی قدیمی - برای ادای مقاصد تازه پیش می‌آید.

در آن زمان «شعر» از وسایل ارتباطی تسوده گیر محسوب می‌شود و

لامحاله مورد توجه قرار می‌گیرد.



یحیی آراین پور می نویسد:

«سرایندگان (فکاهیات سیاسی و مذهبی) از قالبهای حاضر و آماده‌ی ترانه‌ها و تصنیفها، مستزادها و ترجیع بندها، برای ادای مقاصد خود بهره برداری کردند و بعضی از آنها در این کار توفیق یافتند و آثارشان در میان مردم پسندیده افتاد. اما این فرمها (شکل‌ها) ساده و ابتدائی، که بواسطه‌ی نارسائی و ناسازگاری اشکال قدیم موقتاً جانشین آنها گردیده و وظیفه‌ی ادای مضامین جدید را بعهده گرفته بودند، هرگز داعیه‌ی هنری صرف نداشتند و نمی‌توانستند مسئله‌ی غامض و سردرگم تعیین خط مشی اساسی آینده‌ی ادبیات بدیعی ایران را معین نمایند.» (۱) (*)

و عبدالعلی دستغیب نوشته است:

«دراوان جنبش مشروطه، شاعران مازیر تأثیر جریان قوی روز قرار گرفته و کوشش کردند در بیداری افکار و پیش برد جریان تأثیری داشته باشند. این دوره، دوره‌ی حاد انقلابی بود و طبعاً ایجاب میکرد شعر حماسی و شعر وطنی ساخته شود. ادیب الممالک فراها نی از نخستین کسانی بود که باین موضوع توجه کرد و اشعار اجتماعی ساخت، قصیده‌ای که وی درباره‌ی عدلیه ساخته است نمودار این طرز فکر است... بعد از ادیب الممالک میتوان از ملک الشعراء بهار، دهخدا، عشقی، عارف، و کمالی نام برد که در همان قالب‌های قدیمی مضمون‌های تازه عرضه می‌کردند. در شعر این گونه شاعران واژه‌های جدید چون وطن، ملت، احزاب سیاسی، جمعیت ملی، مساوات، خلق و... می‌بینیم که نشانه‌ی يك مقتضی اجتماعی بود که شعر از آن سرچشمه می‌گرفت... پرشورترین نماینده‌ی این طرز بیان میرزا ادهی عشقی بود که در روزنامه‌ی خویش بنام «قرن بیستم» غزلیات و قطعات... اجتماعی منتشر می‌کرد... دهخدا، ایرج میرزا و ملک الشعراء بهار در قالب قصیده، قطعه و مثنوی حرف‌های نو می‌زدند... عارف تصنیف‌های

۱ - یحیی آراین پور - مقاله‌ی «تجدد ادبی (تجدد در ادبیات)» - مجله‌ی

ملی میساخت و از اینکه بیگانگان در خاک و وطنش ترکتازی می کنند متأثر میشد و غزلیات شور انگیز اجتماعی میپرداخت ... واژه های این دوره ... غالباً از وسایل تازه صنعتی مثل ماشین، هواپیما، چراغ برق و یا الفاظ زبان های اروپائی و حوادث اجتماعی اخذ شده و بکار برده میشد. نمونه ای این واژه - هارا در شعر های بهار، دهخدا، عشقی، عارف، ایرج میرزا و اشرف الدین حسینی (نسیم شمال) میتوان یافت. «(۱)» (*)

۶

بدین ترتیب می بینیم که پیش از آنکه شاعران ایران در مسیر خلاقه هنری کار خود به تحول شعر و ادبیات توجه کنند، تحول اجتماعی از راه مضمون و محتوی شعر و عبارت دیگر از درون، خود را بر شعر فارسی تحمیل می کند. «مبارزه ی مشروطه به شاعران یاد داد که از سرودن مدایح، غزلیات، و وصف طبیعت دست بکشند و شعری بگویند که مبارزه ی اجتماعی در آن منعکس باشد. «(۲)»

این نکته سخت قابل توجه است، زیرا در کنار واژه ها و مضامین جدید، اخلاق تازه ای نیز برای شاعران ما آورده می شود تا پس از آن شعر فارسی را یک سنگر مقاومت و یک وسیله ی اعتراض سازند. از همین کتاب آقای دستغیب نقل کنیم که:

«تأپیش از استقرار مشروطیت شاعر و نویسنده خود را در میان مردم حس نمی کرد و پیوندی بین خود و عوام نمی دید، هدف وی غالباً رسیدن به امیر و وزیر و سلطان بود تا بسلیقه ی آنان و بسا بمقتضای حال شعری بسراید ... «(۳)» (*)

پس در اولین مرحله ی تحول، شعر فارسی دچار این تغییرات شد:

۱ - شعر به مردم و جامعه روی آورد.

۱ - عبدالعلی دستغیب - «تحلیلی از شعر نوی فارسی» - انتشارات

صائب - آبان ۱۳۴۵ - ص ۱۲ تا ۱۵

۲ - عبدالعلی دستغیب - همان کتاب - ص ۱۳

۳ - همان کتاب - ص ۱۱

۲ - در شعر حرف تازه و کلمه ی تازه پیدا شد.

۳ - شاعران به آن دسته از قوالب شعری روی آوردند که کمتر مورد استعمال بود.

۷

حال باید توجه داشت که این تحول و تغییر، در شعر کلیدی شعرای آن عصر رخ نداد، بلکه عده ای هنوز بی اعتنا به آنچه در اطرافشان می گذشت به سیاق گذشته شعر می گفتند.

تحولی که در شعر فارسی رخ داد با خود دو عکس العمل مختلف را پیش آورد. عکس العمل اول از آن سنت پرستان بود که یکباره فریاد برآوردند شعر فارسی و زبان مادری دارد از دست می رود. این فریاد آنچنان ضعیف است که پرداختن به آن جز اتلاف وقت و سیاه کردن کاغذ حاصلی نخواهد داشت.

عکس العمل دوم از آن کسانی بود که متوجه دوگانگی درون و برون شعر شده بودند و از شاعر عصر خویش تندروی هائی را بمقتضای تحولات تازه انتظار داشتند. بالطبع در مقابل این تند روها و آن سنت پرستان که یکی بدور ریختن قوالب کهن را پیشنهاد می کرد و دیگری فراموش کردن تحول را می خواست، شاعرانی که از ایشان نام بردیم، با پرداختن به مضمون تازه در لباس کهنه، محافظه کار محسوب میشوند. و شعر آنها تنها شعری است که از کشاکش لفظی دوران شعر جدید برای ما باقی مانده است.

در دوره ی شعر جدید فارسی داستان بر خورد محافظه کاران با تندروها بسیار جالب و روشنگر است. بزودی این که آیامی توان در همان قوالب قدیم افکار جدید را ارائه داد و یا اینکه لازم است برای افکار جدید و مضمون های تازه قالب تازه نیز جست بحث باب روز شد و هر کس بفرآخور حال خویش در این میدان پانهاد.

این برخورد دوره ای از تاریخ ادبیات ایران را میسازد که «دوره ی بیداری شاعران» نام گرفته است (۱). در این دوره بحث هائی آتشین در -

۱ - یحیی آرین پور می نویسد: «این اصطلاح از رشید یاسمی است» - همان

مقاله - زیر نویس ۳ - ص ۱۱۰

باری تجدید ادبی درمی گیرد (*) که مهمترین آنها این اعضا هیئت تحریریهی مجله‌ی «دانشکده» است و مجله‌ی «تجدد» ارگان حزب دموکرات آذربایجان، که تقی رفعت (*) آن را منتشر می‌ساخت.

۸

آقای یحیی آریں پور در مقاله‌ی جالب خود، که ذکر آن گذشت، راجع به جدال این دودسته دقیقاً تحقیق کرده‌اند و ما، برای نشان دادن نحوه‌ی این مباحثات و مسایل مطرحه در آن‌ها باین بسنده می‌کنیم که دو تکه از مباحثات ملك الشعرای بهار و تقی رفعت رادر اینجا از همان مقاله نقل کنیم.

ملك الشعرای بهار می نویسد :

« اصول کلی عملیات و آمال خودمان را تکرار می‌نمائیم : مادر تجدید ادبیات ایران تکاملی هستیم . ما با عوامل ارتقاء و تکامل همراه و یا خود عین آن عوامل شده و موافق احتیاجات ملیه - قدری هم دور بینانه تر - کار میکنیم . ما اصلاحات و **رفرمانتور** ادبی را ، از نفی موجود و اثبات موهوم یا اختراع یک چیزی که محیط آتیه دوام و رجحان آن را - آن موهوم را - ضمانت نماید ، علمی تر و مفیدتر می‌دانیم . ما بر خلاف کسانی که معنی ارتقاء را ندانسته و تصور می‌کنند که فقط برجستن و بزمین خوردن ترقی است ، عوامل تکامل طبیعی و تکمیل تدریجی رادر ارتقای واقعی يك ملت تنها مؤثر بزرگ می‌پنداریم . ما انقلاب حقیقی را بطئی تر و غیر مرئی تر از آن می‌دانیم که يك نویسنده یا انقلابی بخواهد در اولین جست و خیز متفنانانه‌ی خودش ، در نخستین رقص موزون یا ناموزون تقلیدی یا اختراعی خود ، یک نمونه‌ی واقعی از آن را بجا نشان بدهد . ما همان قسم که استقبال مردمان هوشیار و مبتکرین **ژنی** را از عوامل انقلاب و ارتقاء در تحسین و تسریع روح تجدید مفید می‌دانیم ، بهمان درجه نفوذ و تأثیر عوامل اصلی انقلاب و ارتقاء رادر صورت عدم مداخله و بلکه عدم شعور عمومی باز قادر و مؤثر و نتیجه بخش میشناسیم . اما این را میدانیم که استقبال‌های فردی ممکن است بی نتیجه بماند ، ولی نفوذ و تأثیر عوامل اصلی حتمی - نتیجه است . ما دلفس و بیچاره نیستیم که طبیعت ما را مجبور به اختراع و رفع احتیاج نماید ، بلکه ما ، در روی یک تکمیل و ارتقائی ، باز بطرف

تکمیل و ترقی دیگری راه می‌رویم . اگر راه نرویم ، ترقی از ما رد شده بفرزندان ما می‌رسد ، اگر با او راه برویم خود ما هم از او استفاده کرده و اگر جلوتر برویم شاید راه را گم کنیم .» (۱)

۹

تقی رفعت می نویسد :

« از ادبای **دانشکده** باید پرسید چرا شما بدون امر سیر تکامل امری را مرتکب نخواهید شد ؟ شما چه می‌گفتید اگر پرنده‌ای چنین اظهار می‌کرد : تا وقتی که پرواز مرا از زمین بر نداشته من پر نخواهم گشاد ! ... ای جوانان دانشکده ، هرگاه محیطی باشد که خواهد توانست شما را تکمیل کند ، فراموش ننمائید که محیط دیگری نیز هست که باید شما به تکمیل آن پردازید و این محیط ثانی نزدیکتر بشماست ... گیرم که تیشه بشالوده‌ی عمارت تاریخی پدران شاعر خردتان نخواهید زد ، ولی چطور در همان زمان که عمارت مذکوره را مرمت خواهید نمود به ریختن بنیان‌های نو آئین تری موفق خواهید شد ؟ ... هیچ بنا و هیچ معمار این طور نقشه نمی‌کشد . این خیال شما را بعدم موفقیت هدایت خواهد نمود . با ساروج عصر بیستم شکافهای تخت جمشید را وصله خواهید زد ؟ ... ولی آیا تصور میکنید چه معموره‌ی عجیب و غریبی بحصول خواهید آورد ؟ ... بخيال تجدید پروری و یا بخيال حصول آوردن تجدید ، متصدی ترمیم و تعمیر خواهید گشت ... سیر تکامل در سائر تکامل پیمای تجلی میکند ، شما که باید تجلی گاه آن سیر باشید ، شما مشغول آهک اندودن ویرانه هستید ... بحصول آوردن يك تجدید در ادبیات بخصوص در ادبیات ایران که یک دوره‌ی کلاسیک بسیار شععانی گذرانیده است ، کار آسانی نیست . در این میدان - برای صد پهلوان روئین تن جای هنرورزی است و می‌توانند بکمال فراخی و آزادی با حریف امل کشنی بگیرند و تا روزیکه اینها چیره شوند سالها خواهد گذشت . این خطر ابداً موجود نیست که امر زیکنفر ادیب

متجدد یکدفعه برخیزد و بناگاه یا نا بهنگام آخرین کلمه‌ی تجدد را گفته، کار صد ساله‌ی صد ادیب را در یکروز انجام دهد. ای اهل دانشکده، منتظر مساعدت احساسات عمومیه، اخلاق ملیه و افکار هیئت اجتماعیه هم نشوید. این همه تراکیب متابعه‌ی مترادفه در این مورد مغز و معنی ندارد. همین احساسات عمومیه و اخلاق ملیه.. مثلاً در مقابل مشروطه و آزادی نیز این بیگانگی و لاقیدی را بخرج می‌داد. هرگاه این گلوله‌های سنگین را بیای طبع شعر و قریحه‌ی ادبی خود ببندید، اعتلا برای شما محال خواهد بود، اگر ادیب و شاعر هستید بدانید که شاعر یا ادیب پیرو نیست، پیشواست.. شما برای فردا بنویسید، اگر مقتضی باشد نترسید، بوستان سعدی و دیوان حافظ را در آب بقدری و انتقاد بشوئید و خاطر جمع باشید که معاصرین سعدی و حافظ بقدر شما سعدی و حافظ را شایسته‌ی این احترام نمی‌دانستند، معاصرین آن‌ها، آن ادبیات گرانها را به پیشیزی نمی‌خریدند. امروز می‌بینید که سعدی مانع از موجودیت شماست، تابوت سعدی گاهواره‌ی شما را خفه میکند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است. ولی همان شعر کهن شما خواهد گفت هر که آمد عمارت نو ساخت.. شما در خیال مرمت کردن عمارت دیگران هستید! «(۱) و می‌افزاید:

«در نظر ما این مسئله فقط يك مسئله‌ی خالص ادبی نبوده، يك مسئله‌ی مختلط اجتماعی و ملی و بنا بر این يك مسئله‌ی اساسی است. ادبیات يك ملت آئینه‌ی مدنیت آن ملت است... ما این عقیده‌ی ویکتور هوگو شاعر رمانتیک فرانسه را - که در فلسفه‌ی تاریخ ملل حاضر و صدق آن را مشاهده می‌نمائیم - همیشه در نظر داریم که می‌گوید: قاطع‌ترین نتیجه‌ی مستقیم يك انقلاب سیاسی، يك انقلاب ادبی است و در تحولات و تجددات مادی Evolution Matérielles (۲) شرکت نجوئید مگر - با انقلابات معنوی Revolution (۱)

۱ - همان مقاله - ص ۴۲ و ۴۳ - همان شماره

۲ - اصطلاحات فرانسه از متن مقاله‌ی رفعت است.

Intellectuelles (۱)

«ما» مسئله‌ی تجدد در ادبیات را از سه نقطه نظر اساسی مورد تدقیق و مطالعه قرار می‌دهیم:

از نظر - شکل

- زبان

- اسلوب

و از نظر کلی صنعت ادبی را طوری که عصر ما آن را تفسیر و تعبیر می‌کند اخذ و قبول نموده، امثال به تعلیمات بین‌المللی صنعت (۲) را ضروری و واجب می‌شماریم. در آتیۀ مناقشات و انتقادات ماهمه ملهم از این عقاید سیاسی و از این پرسش‌ها خواهد بود... «(۳)



بدین ترتیب «دوره‌ی بیداری شاعران» بیشتر صرف ایجاد زمینه برای بوجود آمدن «شعر نو» میشود و از بطن این مباحثات «نو جوئی و نو آوری روی دو خط که بموازات هم در داخل تحولات اجتماعی کشور ما شکل یافته است، ادامه پیدا می‌کند.» (۴)

محافظه کاران فرصت بیشتری دارند که با مصالح کهنه به کار پردازند و برای کار خود نمونه دهند، حال آنکه نویسنده‌ی مقالات تجدد در ادبیات (تقی رفعت) «خودکشی کرده و... موفق نمیشود که بوعده‌ی خود، اگر هم می‌توانست، وفا کند.» (۵)

۱ - همان مقاله - ص ۴۹ - همان شماره. تقی رفعت توضیح میدهد که آنچه از ویکتور هوگو نقل شده است، منقول است از مقدمه‌ی يك سلسله آثار او در تحت عنوان «ادبیات و فلسفه‌ی درآمیخته».

۲ - یحیی آرین پور توضیح میدهد که کلمه‌ی «صنعت» در این مقاله و بطور کلی در اصطلاح آرزمان بجای کلمه «هنر» - Art - بکار میرفته است.

۳ - همان شماره - همان مقاله - ص ۵۰

۴ - عبدالملی دستغیب - همان کتاب - ص ۱۸

۵ - یحیی آرین پور - همان مقاله - ص ۵۴

فصل هفدهم

☆ - صفحه‌ی ۱۲۱: بدون شك یکی از مهمترین عوامل شکل

خاص یافتن شعر نیمایوشیج و نیز تفکرات او درباره‌ی شعر نوی فارسی همین آشنائی او با شعر مغرب زمین بوده است، لکن تحقق واقعی شعر نو، صرف نظر از اهمیت حضور استعدادی نظیر نیمایوشیج، وابسته‌ی شرایط زمانی خاص این دوران نیز می‌باشد. بهر حال اطلاع نیما - لا اقل - در آغاز کار از سنت شعری ماچندان نبوده است و همین موضوع استعداد درخشان او را آزاد گذاشته است تا نوآوری خود را بی هیچ قیدی به انجام رساند. این نوآوری اگر چه به زبان فارسی جان بخشید، اما بی اطلاعی از شعر گذشته شعر خود نیما را دچار خصوصیت ویژه‌ای کرد که می‌توان مشکل و پیچیده بودن شعرش را جرئی از آن دانست. برای اطلاع در این مورد رجوع کنید به مصاحبه بانادر نادریور در مجله‌ی فردوسی از آغاز سال ۱۳۴۶ تا شهریور همان سال.

☆ - صفحه‌ی ۱۲۳: ذکر چند نکته درباره‌ی یحیی آرین‌پور

جالب است. به نقل قول از مجله‌ی جهان‌نو (شماره ۴ و ۵ - دوره‌ی جدید - شهریور و مهر ۱۳۴۵). مقاله‌ی یحیی آرین‌پور قسمتی از کتاب «رستاخیز ادبی ایران از صبا تا نیما» است که درشش جلد نوشته شده است. «این کتاب مستندترین تاریخ ادبیات ایران از آغاز کار قاجاریه تا دوران حاضر است و مؤلف دانشمند آن، که بحق می‌تواند نام مورخ ادبی را از آن خود گرداند، بسیاری از مقالات و رسالاتی را که در ایران یا خارج از مرزهای ایران درباره‌ی ادبیات این دوره نگاشته شده است با تیزبینی و دقت مورد مطالعه قرار داده است...»

مجله‌ی جهان‌نوس پس چنین می‌افزاید:

«آقای آرین پور با کمال لطف پنجاه صفحه از کتاب بزرگ خود را در اختیار ما گذاشت که تحت عنوان «تجدد ادبی» بتدریج در مجله چاپ خواهد شد. این پنجاه صفحه مسایل مهمی را درباره‌ی ادبیات قبل از نیما و بویژه

شعر روشن خواهد کرد، علی‌الخصوص در این مورد که برای کشف نوعی سابقه برای تجربه‌ها و موفقیت‌های نیما، از نظر قالب، لازم نیست که چشم به حوادث ادبی غرب بدوزیم یا متوسل به مآخذ بسیار دور از ذهن شرقی باشیم. امیدواریم که روزی ناشری پیدا شود و کتاب با ارزش آقای آرین‌پور را در اختیار مردم بگذارد. (ص ۱۰۸)

متأسفانه تازمانی که این کتاب چاپ میشد کتاب آقای آرین‌پور منتشر نشده است و ما همچنان باید بانتظار آن بنشینیم.

☆ - صفحه‌ی ۱۲۴ - بند ۵: -- بی‌مناسبت نیست که نگاهی نیز

به شعر جدید از این نقطه نظر بشود. بهمین دلیل نقل چندتکه از اشعار اشرف - الدین حسینی جالب است:

خبر آمد که ایران را بهار است بهارستان پر از دهك تتار است
فضای پارلمان هم عطر بار است بیاید لاله از دهك و طه چیدن
و یا:

ببین رواق مساجد شده است ویرانه

رواج یافته سیرك و تقاطر و می‌خانه

کنون که یکسره آتش گرفته کاشانه

غنیمتی شمر ای شمع وصل پروانه

نقل از: «باغ بهشت» - کلیات نسیم شمال - چاپ تهران

☆ - صفحه‌ی ۱۲۴ - بند ۶: برای اطلاع بیشتر در این

مورد مراجعه کنید به:

۱ - مقدمه‌ی «چشم‌ها و دست‌ها» از نادریور - انتشارات نیل - چاپ

دوم - ۱۳۳۵

۲ - «پست و بلند شعر نو» - پرویز ناتل خانلری - مجله‌ی سخن -

دوره‌ی سیزدهم - خرداد ۴۱ - ص ۱۴۹

☆ - صفحه ۱۲۶ : یحیی آرین پور در باره ی تقی رفعت

می نویسد :

« او فرزند آقا محمد تبریزی است . تحصیلات خود را در استانبول کرد . چند سال مدیر مکتب ناصری ایرانیان در طرابوزان بود . در جنگ عمومی اول پس از تصرف طرابوزان بدست روسها در حوالی سال ۱۳۳۵ (قمری) به تبریز آمد و معلم زبان فرانسه در دبیرستان تبریز بود و روزنامه ی تجدد را که مدیری آن با شیخ محمد خیابانی بود می نوشت و نیز به هنگام قیام دموکراتها مجله ی ادبی آزاد یستان را منتشر کرد که چهار شماره از آن بیرون آمد . رفعت زبان فارسی و فرانسه و ترکی را بخوبی میدانست و در هر سه زبان شعر میگفت . او از شیفنگان و دلباختگان پرشور و صمیمی تجدد ادبی و اجتماعی ایران بود . در شعر فارسی راه نوی در پیش گرفت که نتیجه ی تبحر و مطالعات او در زبان ترکی و فرانسه بود . اشعار فارسی او در تجدد و آزاد یستان چاپ میشد . رفعت که از پیشقدمان قیام ملی آذربایجان بود ، پس از شکست قیام و کشته شدن رهبر آن ، خیابانی ، در سن ۳۱ سالگی در خفا گاه خویش (ده قزل دیزج) خود کشی کرد .»

همان مقاله - زیر نویس ۲ - ص ۱۱۲

در این مقالات اشعار رفعت چاپ نشده است .

☆ - صفحه ۱۳۰ : عده ای بجای اصطلاح «شعر قدیم» از «شعر

کهنه» سخن میگویند و درباره ی تفاوت های کهنه و نو سخن می رانند . بنظر ما اصطلاح کهنه نمی تواند درباره ی شعر استادان بزرگ زبان فارسی مصداق داشته باشد . آنچه را که امروز هنوز بهمان سیاق گفته میشود شاید بتوان «کهنه» دانست ، اما شعر آن استادان فقط از نظر زمانی «قدیمی» است . اگر صفت «کهنه» را باین معنی قبول کنیم خود بخود روشن خواهد شد که بین «شعر قدیم» و «شعر نو» هیچ جدالی وجود ندارد ، و جنگ واقعی بین «شعرا ی کهنه سرا» و «شعرا ی نو سرا» در گیر است .

در این مورد فروغ فرخزاد نکته ی جالبی را تذکر می دهد . او

می گوید :

«داستان این است که شعر ، نو و کهنه ندارد . آنچه شعر امروز را از شعر دیروز جدا می کند و به آن شکل تازه میدهد همان جدائی ست که با اصطلاح بین فرم های مادی و معنوی زندگی امروز با دیروز وجود دارد .» (مجله ی آرش - شماره ی مخصوص فروغ فرخزاد - اسفند ۱۳۴۵ - از مصاحبه ی رادیوئی او با ایرج گرگین .)

افراط کاری اذاین نوع را دکتر تندر کیا باب می کند، نه باحرفهائی که در مورد شعر می زند، بلکه با اشعاری که بنام «شاهین» منتشر میسازد. در همان زمان که نیما دوره ی سکوت و پختگی ۲۰ ساله را پشت سر نهاده است، دکتر کیا نیز بزبان می آید:

«بسوی ایران؛ روز ۲۸ فروردین ۱۳۱۸ در تهران بودم. ماهی گذشت. باید هر چه زودتر شاهین ساخت و از نگار به کردار آمد. (۱) هشت سال بود يك بيت فارسی نخوانده بودم. هشت سال بود که حز چند باری فارسی نه شنیده و نه گفته بودم. مبادا یادم رفته باشد؟ یادم نرفته بود. نمونه ای از شاهین ساخته شد... پیدایش شاهین دو عنصر دارد. منفی و مثبت. عنصر منفی: تمام نقص های گذشته ی ادبیات فارسی است. عنصر مثبت دومر حله دارد: مرحله ی نگار و مرحله ی کردار. مرحله ی نگار: برای چه میخواستیم ببندیم؟ برای تکمیل موزيك سخن. (و) سخن؟ درس هر کالبدی نیروئی است که جان ماده است. گوهر میگوید تا پیکر را همانند خود بسازد: بیرونی کم و بیش نماینده ی نارسای درونی است. معنی جان لفظ است. لفظ نماینده ی معنی است. لفظ باید، هر چه بیشتر، پیرو ساخت و آئینه ی معنی باشد. معنی زنده و جنبان است و با رنگارنگ و گوناگون جلوه می کند... برای اینکه سخن جاندار باشد میباید هر گونه قید لفظی را درهم شکست تا بدینگونه لفظ بتواند آزاد از معنی پیروی کند. چنین علوم ادبیی گذشته درهم میریزند، یکپارچه باید باز دید و زده شوند. پس شاهین و شاهین ساز از هر گونه بندی آزاد است، کاملاً آزاد! حتی از قید قافیه - اگر این قافیه دشمن معنی و بند شاهین ساز گردد. ولی توجه بجان با مراقبت کامل تن هیچ ناساز نیست و آزادی را با اهمال نباید اشتباه کرد... موزيك: درسوزيك هستیم، پس در احساسات هستیم و بس؛ بیرون از محیط احساسات بیرون از افق شاهین است... در موزيك

فصل نوزدهم - شعر نوی حاشیه ای و میانه رو

گفتیم که از سال ۱۳۰۰ شمسی به بعد کوشش برای ایجاد شعر نو در مسیرهای مختلفی جریان داشته است. مهمترین این مسیرها کوشش نیمایوشیج است که به خلق شعر نوی نیمائی منجر می گردد. اما جز این دسته، دودسته ی دیگر نیز قابل توجه و درخور تعمق اند. نکته ی جالب توجه این است که این دو دسته از شعرای نو سرانیز اغلب در توجیه کار خود بهمان دلایلی اشاره می کنند که نیمایوشیج اشاره کرده است، ولیکن در عمل، سبك کار آنها شکل جدا و مستقل پیدا می کند و هر يك بدلیلی از اصول اصیل شعر نوی نیمائی بدور می افتد و کوشش ها بدین صورت تثبیت میشود.

نخستین دسته اذاین نوع شعر نو را ما «شعر نوی حاشیه ای» مینامیم، چرا که پیروان این نوع بسیار محدود و اثرشان سخت محدود تراست. اما همین شعر نوی حاشیه ای نیز دارای فروع مختلفی است که عبارتند از «افراطیون» و

هستیم پس سخن باید آهنگین باشد. در موزیک هستیم پس لفظ را باید در درمحیط معنی هرچه نیکوتر آراست.» (۱)

۳

می بینیم که سخن شاهینساز - هر چند خام - لکن منطقی است. او نیز از آزادی - که اهمال نیست - سخن میگوید و بر علیه قوانین دست و پا گیر ادبی شوریده است. اما او در عمل ثابت می کند که این عرصه جولانگه هر کسی نیست و بزعم سخن درست اشخاص نمی توان انقلاب ادبی اصیل را از ایشان انتظار داشت. به نمونه ای از نخستین شاهین بسنده می کنیم:

«اه سوختم اه! ای خدا! ... هستی کمک! ... کو آب؟ آب!

اه زین بیابان، آب کو!

مردم ز بس پوئیده ام، یا آب ده یا تاب! تاب!

بیچاره من، دیگر مپو!

گردون نفو!

در شب فروماندم. فغان! تیره دل و جان و تنم

بس، بی کسی تا کی؟! بس است!

ای نورمهر، ای نورمهر، روشن کن، روشنم ...» (۲)

و شاهینساز می نویسد:

«شاهین نه نظم است نه نثر و نه نثم (۳) ... شاهین آهنگین است ...

این سبک تازه هم ساده است و هم پیچیده. ساده است زیرا که چون شاهینساز معنی را خوب شناخت شاهین تقریباً خود بخود ساخته شده است. پیچیده است زیرا که خود معنی پیچیده است و شناختن این معنی گاهی بس دشوار ... این بود شاهین و نمونه ای از شاهین ... چه بهتر میشد اگر نویسندگان

۱- دکتر تندرکیا - «نهیب جنبش ادبی - شاهین» - شهریور ۱۳۱۸ - ص ۴

۲ - همان کتاب - قطعه ای اول شاهین شماره ی یک - ص ۱۲

۳- دکتر کیان در زیر نویس می نویسد: واژه «نثم» را از آن برگزیدیم

تا، چون معنی اش، برزخی باشد میان نظم و نثر - همان کتاب - ص ۷

و جوانان پر شور ما صمیمانه برای تکمیل این سبک تازه میکوشیدند. همه را باینکار دعوت می کنم. بیایید تا در این راه نوبا هم بکوشیم و خواهید دید که درسایه ی کوشش شما ادبیات زبان فارسی پیایه ی اعجاز خواهد رسید! (۱) اما شاهین، که از همان ابتدا سخیف بودن خود را نشان داده بود، راه بجائی نبرد، هر چند که چهل و پنجمین شاهین را در سال ۴۷ نیز می خوانیم:

«آفتاب فرورفت آسمان سرخ و سیاه شد

دوره ی ماه تمام شد

من هم به آشیانه می روم و خاموش میشوم!» (۲)

۶

دومین گروه از شعر نوی حاشیه ای را «تک روان» بوجود آوردند. ما این

اسم را از سیروس طاهباز بوم می گیریم که نوشته است:

«تک روان هم بودند، سردر لاک خود و از خویشتن به خویش.

درون گرای کامل و شامل ... هوشنگ ایرانی، (پرویز داریوش) ... و امروز

ادامه ی این سیلان شعر - رؤیا، سطحی تر و خام تر در اشعار بیژن جلالی.» (۳)

و نمونه می آورد از سخن هوشنگ ایرانی - بعنوان اصل اساسی اینگونه

شعر - که:

«خواب شگفت حیات می تواند آنچنان گسترش درونی یابد که همه ی

مرزها را فراگیرد و در کلیت یافتن خود واقعیت های نزدیک را دربرگیرد و

حیات را با سراپای نمودهای سیالش به رؤیا آورد ... درخشش درون رهرو،

در آن هنگام که نمودها سراپا ناپدید شوند، خاموش میشود و آینه ی رویائی

خویشتن او، که انعکاس هستی را در خود یافته است در ابدیت یک تاریکی مطلق

باز می ماند و آنجا، در پرتو آن تاریکی، نقش هستی را سراپا عریان به جلوه

۱ - همان کتاب - ص ۷ و ۲۰

۲ - مجموعه ی «شعر دیگر» - سازمان انتشارات اشرفی - مهر ۱۳۴۷ - ص ۱۸

۳ - سیروس طاهباز - مقاله ی «اشاره» - آرش و پژه ی شعر امروز ایران -

دوره ی دوم - شماره ی ۳ - آبان ۴۴ - ص ۱۱۲

می‌آورد. نقش هستی‌میشود. آنجادریک آن و تنها يك آن آگاهی جهانی و آئینه‌ی رویایی خویشتن رهرو جهان هستی همه‌ی گانه‌میشوند و رهرو، در نهایت بی‌خویشی، بی‌نهایت خویشتن را می‌یابد...» (۱)

و نمونه‌ای از شعراو:

«در بیگانگی و دوری دستها، لبان زیبا می‌شکند
و شبنم، شادبهای گمشده‌اش رؤیای گریز را به خواب می‌برد
... و او کلام را ترك گفت و کلام را برگزید که مگر در عظمت
[پستی‌ها و در توانایی شکست‌ها شادی او را دریابد:
او که بر او پیشی گرفت و او که آنها شود...» (۲)

و اما این نوع شعر نیز راه بجائی نبرد. هر چند که پس از ایرانی، داریوش در «مزامیر» و مقدمه‌ی مفصل آن بنام «جدالی در شعر» در اثبات حقانیت این نوع شعری کوشد و خود چنین می‌سراید:

«کیست که در سایه‌ی خیانت

که شب بر روز افکنده

و روز

در تقای حیات که از آن بگریزد

اندك اندك

چون تاب روان

در چاه تعویق افتاده

نرمك بسوی زندگی می‌گریزد؟» (۳)

این نوع شعر بی‌دفاع و بی‌پسرو می‌ماند تا زمانی دیگر آن دسته از شاعران «شعروچ نو» که از راه اصیل خویش به بیراهه و گمراهی افتاده‌اند به احیاء آن بپردازند.

۱- هوشنگ ایرانی - مقدمه‌ی کتاب «اکنون بتومی اندیشم، اکنون به توها می‌اندیشم» - تهران - دی‌ماه ۳۴ - به نقل از آرش ویژه‌ی شعرا و زبان.

۲- مجموعه‌ی «شعر دیگر» - ص ۲۰

۳- پرویز داریوش - کتاب «مزامیر» - مجموعه‌ی شعر - ۱۳۳۵ - شعر

«گریزنده‌ی بی‌خبر» - ص ۵۰

⑤

دومین شاخه‌ی شعرنوی غیر نیمائی را ما بنام «شعر نوی میانه‌رو» می‌نامیم. رضا براهنی در این مورد می‌نویسد:

«نوعی فساد سیاه و بدبینی بود در وار و بیمارگونه بر شعر فارسی حاکم (شد) و این البته بعلمت ظهور چند شاعر رمانتیک در عرصه‌ی شاعری بود... در شعر این شعرا زبانی ظریف، در خدمت روانی بیمار در آمده بود و چهره‌ای که از شعر شاعری جلوه می‌کرد، قیافه‌ای تکیده و لاغر و مردنی بود که با پاهای لرزان، در بهار و تابستان و پائیز و زمستان، و زیر هر آسمان و بر بساط هر زمینی، بدنبال و معشوق زمینی شهودی هشری، یا مخدری تسکین بخش و یا مرگی سیاه می‌گشت و شب و روز این‌ور و آن‌ور می‌زد. استحاله در طبیعت، سلامت نفس تمام، به آن معنی که در شعر صمیمی نیما می‌بینیم، حرف مفت بود و شاعر کسی بود که مردم همینکه چشمشان به او می‌افتاد، بحالش‌های می‌گریستند...» (۱)

اما، با کمی دقت می‌توان در بین شاعران «شعرنوی میانه‌رو» بدو دسته شاعر برخورد. نخست آنهایی هستند که به پیشنهاد **نادر نادرپور** لازم است ایشان را «کلاسیک‌های جدید» بنامیم و دیگر شاعرانی که از پیش و دقت بیشتری بر خوردار بودند و در اشعار خود زمانی به استقلال به نوآوری سالم سرگرم بودند. اما همین‌ها نیز بزودی راه خویش را رها کرده و به «کلاسیک‌های جدید» پیوستند و مجموعه‌ی اشعار شعرای کلاسیک جدید حجم بزرگی از ادبیات امروزی ایران را اشغال کرد. شاید صلاح باشد که در مقابل دسته‌ی «کلاسیک‌های جدید» دسته‌ی دوم را به نام «کلاسیک‌های جدید نوسرا» بنامیم. از این‌ها می‌توان گلچین گیلانی و فریدون توللی را در بعضی از اشعارشان نام برد.

۶

«کلاسیک‌های جدید» که در واقع شاعران اصلی نهضت «شعرنوی میانه‌رو»

۱- دکتر رضا براهنی - مقاله‌ی «ماخ‌اولای نیما یوشیج» - مجله‌ی

جهان‌نو - شماره‌های ۵۴ - شهریور و مهر ۱۴۴۵ - ص ۵۶

بودند، هر چند به تأثیر نوآوری‌های شعرنیمائی به کار پرداختند، اما همپای آن نیامدند و به بیراهه کشیده شدند و بعبارت دیگر به درك معنای واقعی «دیدنیمائی» توفیق نیافتند (۱).

نگاهی کوتاه به مقدمه‌ی نادر نادرپور بر کتاب «چشم‌ها و دست‌ها» چگونگی انشعاب این دسته از شاعران را از کارنیمایوشیخ نشان میدهد:

«گرچه من از طرفداران شعرنیمایستم، اما بحق باید انصاف داد که نیمایه به يك معنی گشاینده‌ی راه تازه‌ی شعر است. پیش از او شاعران تازه‌جو نمیدانستند که ادراك (Conception) تازه چیست. این معنی بتوضیحی کوتاه نیاز دارد. باید گفت که نخستین شرط شعر نو، ادراك تازه‌ی شاعرانه است. نیازی باین نیست که اشیاء نوظهور مانند قرن و هواپیما را وصف کنیم تا شعر، نو باشد. لازم هم نیست که کلمات بیگانه یا فارسی سره را در خدمت شعر آوریم تا نو خوانده شود، بلکه باید جهان را از دریچه‌ی چشم خود ببینیم. باید آنچه را که دیگران از نمودهای طبیعی و بشری دریافته‌اند، بیکسو نهمیم. اگر روزی شاعری لبان معشوق را عذاب پنداشته و یا گیسوی او را مار انگاشته، بسبب این بوده که ادراك او از عناصر مقدماتی و بسیط طبیعت تجاوز نمی‌کرده و ناچار، تعبیرات او هم زاده‌ی آن ادراك محدود بوده است... اما اگر شاعر امروز، هنوز هم همین تعبیرات را در سخن خود بکار برد، پیدا است که ادراك او از آن خودش نیست، بلکه از آن شاعران گذشته است. چنین شاعری اگر هزار جهد کند که موضوع تازه و یا اشیاء نوظهور را بنظم آورد، باز کلامش کهنه است. اما همین شاعر اگر از وزن چشم خویش دنیا را ببیند و یا بعبارت دیگر در این قرن زندگی کند، نه در قرون کهن، آنوقت بافت کلام یا شیوه‌ی ترکیبش خود بخود نو میشود و شعرش رنگ تازه می‌پذیرد. او در این حال با احساس و ادراك خاص خویش، همان عوامل و اشیاء یا همان احوالی را که صدها مرتبه توصیف و تشریح کرده‌اند، از نو می‌بیند و بیان میکند و مجموع احساس و بیانش نیز تازه است. فی المثل زلفی که در قدیم، مارش خوانده‌اند، در دیده‌ی

(۱) - اشاره به جمله‌ای به همین معنی از سیروس طاهباز - آرش ویژه شعر امروز ایران - ص ۱۱۰

او دودی لطیف می‌نماید و چشمی که بادامش گفته‌اند، آسمانی روشن و یا آینه‌ای صافی جلوه میکند، و ماهی که چهره‌ی یارش نامیده‌اند، سکه‌ی سیمین یا نشانی براق بنظر می‌آید. این‌ها همان عوامل قدیمند که اینك در سخن او رنگ احساس را پذیرفته و نوشده‌اند.» (۱)



بدین ترتیب نوآوری این دسته از شاعران، درست برخلاف نوآوری نیمایوشیخ، کوشش در یافتن تعبیراتی تازه برای همان عوامل و اشیاء یا احوالات قدیم است. بعبارت دیگر، این شاعران همه‌ی پیشنهادات شگرف نیمایوشیخ را برای تحول اساسی در شعر فارسی نادیده انگاشته و چه نازك خیالی‌ها که بکار نمی‌برند و چه عطر و ادکلنی که از شعرشان بمشام نمی‌رسد:

چشمه‌ها جوشید و بستان‌ها شکفت اشك شادی ریخت از چشمان من
باد رسوا، دامن افشان برگذشت بوی گل پیچیده در ایوان من

* * *

ابر غم در تیرگی بارید و رفت دل طراوت یافت زین بارندگی
خنده زد چون صبح غمناك بهار باز بر من چهر پاك زندگی (۲)



اگر این شعر تازه بکوشد تا در برابر شعر نیمائی مقاومت کند، بی‌سبب نخواهد بود (۳)؛ چرا که این گروه شاعران هرگز بذكر واقعی پیشنهادهای نیمایوشیخ برای شعر فارسی نایل نیامدند و یا اگر آمدند بزودی راه خویش را عوض کرده و به پیروان شعر نیمائی گرویدند، چنانکه در فصلی دیگر خواهیم دید. اما این شاعران تازمانی که در این نهضت بوده‌اند همواره کوشیده‌اند تا شعر نیمارا

۱ - نادر نادرپور - مقدمه‌ی کتاب «چشم‌ها و دست‌ها» - انتشارات نیل -

۱۳۳۲ - ص ۷

۲ - فریدون توللی - شعر «ساغر یاد» - مجله‌ی سخن - دوره‌ی چهارم -

شماره ۱۱ - آبان ۱۳۳۲ - ص ۹۲۴

شعری منحرف و مغلق بخوانند و حق او را در شعر فارسی، چنانکه باید و شاید، نشانند.

رهبری این نهضت با **پرویز نازل خانلری** است که هم ولایتی نیما و دوست کوچکتر اوست. او تا آنجا که نیما هنوز در شعرش گرایش به منطق و روش گذشته نشان میدهد پیرو اوست، اما از آنزمان که نیما بیکباره خطر می‌کند و بندها را میگشاید، این دوست از او کناره می‌جوید. سرگذشت بوجود آمدن این شعبه از شعر نو را نادر نادرپور، که زمانی جزو شاعران همین مکتب محسوب میشد، چنین شرح داده است:

«اشعار دوره‌ی نخستین (نیما یوشیج) مانند افسانه، غراب، خنده‌ی سرد و اندوهناک شب، گرچه از لحاظ بیان بی نقص نیست، اما از لحاظ ادراک تازه و تناسب قالب با محتوی کاملاً ممتاز است و تازگی آنها چندانست که در شاعر غزلسرا و قدیم پسندی مانند **شهریار** نیز مؤثر می‌افتد و او چند منظومه‌ی خود را به تأثیر آن انشاد می‌کند. پس از این مرحله، رکود اواخر دوران بیست ساله عظیم‌تر و هولناک‌تر از پیش سایه می‌افکند. نیما در سنگلاخ پیچیدگی و ابهاماتی می‌افتد که تاکنون نیز دوام دارد. شعرش چه از لحاظ معنی و چه از لحاظ شکل، چنان تعقیدی پیدا می‌کند که جز خودش، هیچکس از آن چیزی نمی‌فهمد و این مرحله در واقع نقطه‌ی عطف ذوق نیماست. دکتر خانلری که تا این دوره هواخواه و تحت تأثیر نیما بود، بی آنکه بشیوه‌ی نیما شعری بگوید، راهی جدا در پیش گرفت و شیوه‌ای خاص خود بر گزید که شاید بتوان **کلاسیک جدیدش** نام نهاد. او کم‌کم معتقد شد که اوزان و بحور فارسی آنقدر متعدد و فراوان است و آنقدر منشعبات دارد که نیازی بشعر شکسته یا آزاد گفتن نیست و اگر این بی بند و باری در ادبیات فرنگی پسندیده است بسبب محدودیتی است که شعر اروپائی را از لحاظ فرم کلاسیک دربر گرفته است. بعد از شهریور ۱۳۲۰ که بر اثر آزادی نسبی عقاید و آراء، باردیگر جنب و جوش آغاز شد و شور و هیجان پدید آمد، مجله‌ی **سخن** منتشر شد و شیوه‌ی دکتر خانلری رواج و ترقی یافت و گروهی از شاعران جوان را تحت تأثیر گرفت. اگر **گلچین گیلانی** را که سالهاست در اروپا اقامت

دارد و مستقیماً از شعر فرنگی الهام گرفته و کمتر با تحولات شعر در داخل ایران آشنا بوده، بحساب نیاوریم، باز هم عده‌ی شاعرانی که شیوه‌ی کلاسیک جدید را برگزیده‌اند کم نیست. **فریدون توللی** نیز کمی دیرتر راهی را پیمود که با کوشش خود یافته بود، اما چندان از راه دکتر خانلری جدا نبود. نفوذ توللی در شعر پس از شهریور آشکارا دیده میشود و میتوان گفت که از آغاز شکفتگی و رواج شعر نو، تأثیر هیچ شاعری پس از نیما بانسازگی او نبوده است. (۱)

۹

چاپ نشدن آثار کامل نیما یوشیج و عدم اطلاع از افکار ویرانگر و سازنده‌ی او از یکسو، و سهولت کار در شعر نوی میانه‌رو از سوی دیگر، موجب آن شد که اغلب کسانی که بکار شاعری مشغول بودند به این شیوه گرائیده و از اشعار بزرگان آن یعنی توللی و نادرپور تقلید کنند؛ چرا که خود خانلری هرگز نه فرصت آن را کرد و نه توانست که شاعری را به عنوان يك مشغله‌ی واقعی و اصلی ادامه داده و دنبال کند. اشعار او حتی در مقایسه با آثار پیرروانش نیز بسیار ضعیف و دست دوم است.

بدین ترتیب اکثر کسانی که پایه میدان شاعری می‌گذاشتند، بخاطر فراوانی این اشعار در اغلب مجلات روز، ابتدا این شیوه را برای کار خویش برمی‌گزیدند و سپس، در طول کار خود، اگر این سعادت را داشتند که بشعر نیما و پیشنهادهای او برای شعر فارسی آشنا شوند، راه خود را عوض کرده و در قلمرو شعر نوی نیمائی پامی گذاشتند. هم‌اکنون نیز این رفت و آمد در بین دو نهضت شعر نو و وجود دارد، با این تفاوت که امروز شعر نوی نیمائی جای شایسته‌ی خود را در بین مردم شعر دوست باز کرده است و دستیابی بر آن به کمک نقد و نظرهایی که میشود آسان گردیده است.

شاعران مهم شعر نوی میانه‌رو عبارتند از خانلری، توللی، گلچین گیلانی، مسعود فرزاد، پروین دولت آبادی، نادر نادرپور،

مصطفی رحیمی ، ابوالحسن ورزی ، ه. ا. سایه ، فریدون مشیری ، فروغ فرخزاد ، یدالله رویائی ، م. آزاد ، نصرت رحمانی و منوچهر آتشی. در دوران حاضر نیز شاعران تازه کاری چون محمدعلی بهمنی سخت وابسته به این نهضت اند .

۱۵

در پایان لازم است اشاره ای نیز به منبع نام گذاری «شعر نوی میانه رو» بشود. دکتر خانلری در سرمقاله ی سخن نوشته است :

«دوستی دیروز بدیدن من آمد ... گفت اصطلاح شعر نو که تو در آوردی و ما چندتن در ایجاد مفهوم آن کوشیدیم امروز کم کم معنی دیگر بخود گرفته است . گروهی پیدا شده اند که چیز هایی می گویند با بیانی که بجز شیوه ی بیان ماست و روشی دارند که مانمی پسندیم و از بس پیروان این گروه فراوان است کم کم اصطلاح شعر نو بکار ایشان اطلاق شده است. تا آنجا که باید ما شیوه ی خود را مشخص کنیم و از این دسته کناره بگیریم . و گر نه همه ی ما را مسئول کاری خواهند دانست که نکرده ایم و شریک جرمی خواهند شمرد که از آن پرهیز داریم ...

گفتم : گمان داری که این کار را چگونه باید کرد ؟

گفت : آسانست . مانه طرفدار کهنه پرستانیم که تقلید ر تکرار گفتار دیگران را سرمایه ی کار شاعری می شمارند ، نه با این دسته ی لجام گسیخته که هذیان های بیماری را بنام شعر نو رواج میدهند موافقت داریم . بعضی از روزنامه نویسان ما را گروه **میانه رو** خوانده اند . ما باید همین عنوان را اختیار کنیم تا از هر دو گروه مشخص باشیم ... (۱)

۱- پرویز ناتل خانلری - مقاله ی «اصطلاح شعر نو» - مجله ی سخن - دوره ی هفتم - شماره ی ۱۱ - اسفند ۱۳۳۵ - ص ۱۰۳۵ ؛ البته دکتر خانلری در این محاوره پیشنهاد آن دوست را نمی پذیرد و شعر خود را مطلقاً «شعر نو» می داند. اما چاره ای نیست ، برای جلوگیری از هر نوع سوء تفاهمی که ممکن است اسم های دیگر بوجود آورد ، ما به پیشنهاد دوست ایشان اصطلاح «شعر نوی میانه رو» را می پذیریم !

فصل نوزدهم

☆ - **صفحه ی ۱۴۹ :** در باره ی مخالفت های شاعران شعر نوی میانه رو با نیما یوشیج و شعرا و ، که باعث شد شناخت ارزش کارهای نیما سالها ممکن نشود ، شواهد بسیاری می توان آورد . به این خبر جالب از مجله ی سخن (دوره ی چهارم - صفحه ۷۹ - آذر ۱۳۳۱) درستون «نگاهی به مجله های فارسی» در - باره ی مجله ی «علم و زندگی - شماره ی ۸» توجه کنید :

«يك قطعه شعر بعنوان **مرداب** از آثار نادر پور در این شماره هست که پر معنی و جالب و تازه است . يك قطعه **چیز** هم با مضای نیما یوشیج هست که وزن و قافیه و معنی آن در بطن شاعر و طرفداران اوست .»

☆ - **صفحه ی ۱۵۴ :** در پایان این فصل لازم است یادی نیز از دکتر حمیدی شیرازی شود که هر چند خود از شاعران نوسرا محسوب نمیشود اما شیوه ی سخن او در کار شاعران شعر نوی میانه رو سخت نفوذ داشته است. دکتر حمیدی از دشمنان نیما و شعر نوی نیمائیست . مخالفت های متعصبانه و دور از منطق او با این نوع شعر چنان مشهور است که احمد شاملو در «شعری که زند گيست» (هوای تازه) او را «بر شعر خویش به آونگ می کشد» و در مقدمه ی کتاب «دیار شب» بی نویسد :

«ممکن است دکتر حمیدی ها و شرکایشان در این گیرودار بقالب بت های موزه های عتیق در آیند ، ولی مردم شهر ما دیر گاه هست که بی قید از این جنجال ها و دلتنگی ها ، بسدا هائی که پنجره ی این تالار کهنه را سوراخ می کند گوش تیز کرده اند.» (ص «ب»)

فصل بیستم - شعب شعر نوی نیمائی

سیروس طاهباز در مقاله‌ای همه‌ی شاعران شعر نوی نیمائی را بدو دسته تقسیم می‌کند. او می‌نویسد:

«سالهای ۳۰-۱۳۲۵ زمان زبان باز کردن نسل بعدی است... نسل تازه در آغاز کار، یکسره پیرو نیماست. گذشته از شبیانی و شاملو و آئینده اسماعیل شاهرودی)، در فواصل کمی و بیش نزدیک، سایه و کسراتی و کمی بعد م. آزاد و سهراب سپهری در این راهند. دوران پرهیاهوی سالهای ۳۵-۳۲ را فراهوش نکنیم که سالهای رونق کار شعر و شاعری است و هفته‌نامه‌ها تنها پناهگاه و منبر روشنفکر بهت‌زده‌ی آن روزگار. فریدون توللی، نصرت رحمانی، محمد زهری، حسن هنرمندی، نادر نادر پور، رؤیا (یداله رؤیائی)، منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد - پیش از تولد دیگر یافتن -، منوچهر نیستانی، فرخ تمیمی، محمد حقوقی و بسیاری دیگر که امروز تنها نامشان را در میان کتابها و تذکره‌های آن سالها می‌توان یافت. تبها که فرو نشست شعر جدی‌تر شمرده

شد. تصویر بیرون با درون شاعر آمیخته‌تر شد و از صافی ذهن او آموخته‌تر بروی کاغذ آمد. (همه‌ی) اینان را من نیمه‌انگرایان (می‌خوانم)، و این نه به آن معنی که اینان تنها در راه و گام زده‌اند و می‌زنند، (بلکه) به آن معنی که در طول همه‌ی جست و جوها و تکاپوهایشان در کار شعر و شاعری، به سر چشمه‌ی ماخ-اولا نزدیک شده‌اند (۱) و زمانی با چشم زمانه‌ی ما به زمانه نگاه کرده‌اند... سالهای دهه‌ی چهارم این قرن را آدم‌های دیگری متمایز می‌کنند، آن‌ها که تازه بحرف آمده‌اند و آن‌ها که پوست انداخته‌اند و تازه و دیگر شده‌اند. آنان را به نوخیزان یاد کرده‌ام (۲) بی آنکه از این اضافه قصدی از تخفیف یا تحقیر در کار باشد. نخستین جلوه‌ی شعر نوخیزان زنده بودن آن است، در جریان بودن و شکل پذیرفتن آن. محافظه کار نیست. ترسش ریخته است. نمی‌ترسد از به کار بردن واژه‌هایی که سنت شعری ندارند. جای‌ها و آدم‌ها و اشیاء و اخباری را که در زندگی با آن تماس دارد، بی‌هراس بروی کاغذ می‌آورد. صراحت جای فصاحت نیست است.» (۳)

۲

کوشش سیروس طاهباز، هر چند ارزنده است، لکن دارای ضعف‌ها و اشتباهات متعددی است.

نخستین ضعف کار او در اختلاط کار شاعران است از نظر زمانی. بطوریکه در اولین دوره‌ی شعر نوی نیمائی اواز شاملو، شاهرودی و آزاد در یکجا نام می‌برد، حال آنکه مثلاً آزاد شاعر است که زندگی شعری واقعی خود را سالها بعد از آن دو تن آغاز کرده است.

دومین ضعف مهم تقسیم‌بندی او، تمیز ندادن راه‌های مختلف شاعران شعر نوی

۱ - نیما گفته است: «می‌توانم بگویم من به رودخانه شبیه هستم که از هر- کجای آن لازم باشد، بدون سروصدای توان آب برداشت.» - منقول از نطق نیما در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران - خرداد ۱۳۲۵

۲ - این اصطلاح را سیروس طاهباز از یک بیت «ماخ‌اولا» گرفته است: بیات بگرفته «نوخیزان» ز راه دور می‌خوانند...

۳ - سیروس طاهباز - آرش و پژوهش‌های شعر امروز ایران - ص ۱۰۸-۱۰۹-۱۱۵

نیمائی است. آشکار است که قرار دادن نام‌هائی چون شاملو، شاهرودی، شبانی، کسرائی، سایه، توللی، رحمانی، زهری، هنرمندی، رؤیائی، آتشی، تمیمی و حقوقی در زیر نام «نیماکرایان» هرگز به تمیز وجوه کار این شاعران از یکدیگر کمک نمی‌کند.

سومین صنف این تقسیم بندی عدم توجه نویسنده است به این حقیقت که از سال ۴۰ بعد تحول تازه‌ای در شعر فارسی رخ داده و حرکت شعری دیگری بنام «موج نو» آغاز گشته است. این شعر تازه - چنانکه خواهیم دید - رابطه‌ی مستقیم با شعر نیمائی ندارد و تنها با اطلاق نام «نوخیزان» به شاعران آن نمی‌توان این تفاوت را قایل شد، چرا که در تقسیم بندی سیروس طاهباز کسانی چون محمد علی سپانلو، جعفر کوش آبادی، صالح وحدت، مفتون امینی و سیاوش مطهری که همگی از نظر روش شعری جزو «شعر نوی نیمائی» هستند و به عبارت دیگر جزو «نیماکرایان» محسوب میشوند نیز در اعداد «نوخیزان» آمده‌اند.

۳

بدین ترتیب لازم است تقسیم بندی تازه‌ای از شعب شعر نوی نیمائی به عمل آید و شعر شاعران ما، چه از نظر زمان آغاز به شاعری، و چه از نظر روش خاص آن‌ها، در این تقسیم بندی بخوبی مشخص و متمایز باشد.

در این مورد، نخستین کوشش، بوسیله‌ی نویسنده‌ی این سطور، در آغاز سال ۱۳۴۷ بعمل آمد و مورد توجه علاقه‌مندان قرار گرفت (۱). با توجه به مطالعات بعدی و نیز راهنمایی بسیاری از کسانی که این پیشنهاد را خوانده بودند، تقسیم بندی مزبور شکل قطعی خود را در این کتاب می‌یابد. لازم به تذکر است که شعب شعر نیمائی، بمعنی دقیق کلمه، نهضت‌های مستقل شعری بشمار نمی‌روند، بلکه بعلت هدف توجه و روش شاعران مختلف، فروعی بر شعر نوی نیمائی بشمار می‌روند.

در عین حال این نکته لازم به تذکر است که نیمایوشیچ خود، با توجه به امکانات گسترده‌ی شعری که آورده بود، بخشی از کارهای خود را به تمرین در این فروع گوناگون اختصاص داده است. لکن آثار نیمایوشیچ حاکمی از پویائی او در راههای بسیار است اغلب مورد توجه و موشکافی قرار نگرفت و چاپ نشدن آثار مهم او نیز باعث شد که تغییر شکل شعر فارسی بر پایه‌ی

۱ - اسماعیل نوری علاء - مقاله‌ی «نظری به شعر ایران در سال ۱۳۴۶ - مجله‌ی بامشاد - شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۷

محکم استوار نگردد. شاعران بعدی، بی‌خبر از او، ناگزیر دست به آزمایش‌ها و خطاهای بسیاری در راه‌های مختلف شعری زدند و اکنون، هنگامیکه به داوری می‌نشینیم، درمی‌یابیم که اگر آخرین تحولات شعر نوی نیمائی را با آثار نیمایوشیچ مقایسه کنیم همواره متوجه می‌شویم که نیمائیز این راه‌ها را پدید و گاه بموفقیت‌های بیشتر از تازه خواستگان دست یافته است.

مثلاً اگر زبان یدالله رؤیائی را در کتاب «شعرهای دریائی» نشاندی آخرین تحول زبانی شعر موزون ایران بدانیم و بعد نحوه‌ی ارائه‌ی شعر او و نیز شکل بیت بندی، فرم کلمات، صدای حروف و حتی دینامیسم تصویر - سازی او را با شعر «گل‌هفتاب» نیمایوشیچ (ساخته شده در اسفند ۱۳۱۸) مقایسه کنیم، می‌بینیم که کار یدالله رؤیائی ادامه‌ی راستین شعر نیماست (توجه کنید که در اینجا صحبت از اندیشه نیست) و او با همه‌ی کوشش خود خیلی از نیمایوشیچ نشده است. و یا زبان مشخص و ممتاز محمد علی سپانلو لامحاله گسترش اکثر فنون اعجاب آور نیمائی ست و سپانلو شاگرد پر حوصله‌ایست که در همه‌ی راههای رفته‌ی نیمائی با رد دیگر بجستجو پرداخته و این همه را که نیمایوشیچ در حال گذرشتان خویش دیده، او دریافته و ارائه داده است (باز صحبت از اندیشه نیست). (*)

۴

نخستین شعبه‌ی شعر نیمائی، پس از اشعار خود نیمایوشیچ به شاعرانی نظیر منوچهر شمیمانی و اسماعیل شاهرودی تعلق دارد که بین سالهای ۱۳۲۰ و ۱۳۳۵ کار خود را عرصه داشتند و شناخته شدند. اینان جزو نخستین کسانی بودند که واقعیت و اسالت مکتب نیمایوشیچ را دریافتند، و به آن گرویدند. اساس کار آنها بر کوشش در راه توسعه‌ی این راه تازه - بطور کلی - استوار است. به همین جهت ما از آنان به نام «پیشروان» نام می‌بریم. در کار آنان - که قسمتی از آثار نیمایوشیچ نیز جزء آن محسوب می‌شود - تلاش شدید برای شناختن راه‌های جدید بچشم می‌خورد.

دکتر خانداری می‌نویسد:

«در کنگره‌ی نویسندگان ایران که در سال ۱۳۲۵ تشکیل شد، از میان

پنجاه شاعر که آنجا گرد آمده بودند، تنها سه تن اشعاری خواندند که با اصول و قواعد شعر قدیم تفاوت داشت. یکی از ایشان، جواهری، شعرهایی بامصراع متساوی به وزن عروضی خواند که در آن‌ها تنها قافیه را باخته بود. (۱) دیگر نیما بود که چند نمونه از آثار خود را قرائت کرد. منوچهر شببانی، جوان ترین عضو آن انجمن، در شعر خود همان شیوهی نیما را پیش گرفته بود، با این تفاوت که در یک قطعه شعر چند وزن مختلف و متفاوت عروضی را در هم آمیخته بود. (۲)

⑤

جدا از «پیشروان» شاعرانی بچشم می‌خورند که اگرچه با آشنائی به شیوهی نیما بکار مشغول می‌شوند، لکن میکوشند تنها در همان جهتی که نیما با شعر خود عرضه داشته است گام بر ندارند و بالهام از پیشنهاد های او برای شعر، خود دست به نوآوری می‌زنند. ما از اینان بنام «جویندگان» یاد می‌کنیم. از این شاعران نام احمد شاملو (۱)، بامداد) و سهراب سپهری از همه آشناتر است. در کنار این‌ها و در شعبه‌ی دیگری از شعرنوی نیمایی، بنام «اعتدال گرایان»، کسانی چون ه. ا. سایه (هوشنگ ابتهاج) و سیاوش کسرائی بشاعری پرداخته‌اند. این شاعران به شعر نوی میانه رو چشمی دارند و از شعر قدیم ایران سخت تأثیر پذیرفته‌اند، زبانی آبدیده دارند، اما در نوآوری تهور بخرج نمیدهند و به رسانائی شعر و فرار از ابهام سخت قایل بوده و حتی نصیحت نیما را نیز در این مورد نمی‌پذیرند.

۶

چهارمین شعبه متعلق به «سنت گرایان» است که سرمدی اخوان ثالث (م. امید) بر رأس آن تکیه زده است. او می‌خواهد که بین سبک خراسانی

- ۱- از همین نمونه پیدا است که چگونه تلاش برای نوآوری همه گیر بوده است و نیز چرا اکثر تلاش کنندگان از واقعیت نوآوری بدور افتاده بودند.
- ۲- پرویز نائل خانلری - مقاله‌ی «بست و بلند شعر نو» - مجله سخن - دوره‌ی سیزدهم - شماری ۲ - خرداد ۴۱ - ص ۱۴۹

و شعرنوی نیمایی (و بقول خودش بین خراسان و مازندران) پل بزند. زبان او سنت گرا و کلاسیک است. اما او «دید نیمایی» را درک کرده و شعر آزاد را پذیرفته است.

پس از ادو نسررت رحمانی و سپس یدالله رؤیائی و آنگاه فروغ فرخزاد در شعرنوی نیمایی مکتب «محتوی گرایان» را بوجود می‌آورند. در کنار آنها منوچهر آتشی راه «تماشاگر ایان» را بنیان می‌گذارد. در طول توسعه‌ی این مکتب اخیر می‌توان از شاعرانی نظیر پرویز پروین و علی باباچاهی نیز نام برد که در این راه - هر چند قوی و ضعیف - گام‌هایی زده‌اند و ادامه دهنده‌ی این مسیرند در روزگار ما.

«ابزار گرایان»، در کنار این شعر، به جستجوی امکانات ایزاد (یا مصالح) بیان بر می‌آیند. مشهورترین شاعر این راه محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد) است. در کنار او می‌توان از محمد حقوقی نام برد که کار اصلی خود را بعد از سال ۱۳۴۰ عرضه می‌کند.

سهراب سپهری، که شاعر نسل پیش تر است، پوست می‌اندازد و شیوه‌ی تازه‌ای را در شعر نیمایی بر می‌گزیند که ما نام شاعران آنرا «تصویر سازان» می‌گذاریم.

در همین سال‌ها ما شاهد یک دگرگونی و بازگشت دیگر نیز هستیم. نادر نادر پور که خود از مروجین شعرنوی میانه رو بود و از کلاسیک‌های جدید بسیار مشهور محسوب میشد، به نهضت شعرنوی نیمایی رو می‌آورد، و بعلمت نبریدن کلی با ریشه‌های خود، شاخه‌ی «محافظه گران» را بوجود می‌آورد.

۷

اکثر شاعران نسل بعدی شعرنوی نیمایی همان راه‌های یافته‌ی قبل از خود را رفته و کمتر کوشیده‌اند تا خود در مسیرهای تازه گام بردارند. از این جمله‌اند: اسماعیل خوئی، جعفر کوش آبادی (در دوره‌ی جدید شعرش)، منصور اوجی، پرویز پروین، علی باباچاهی، رضا براهنی، طاهره‌ی صفارزاده، م. سرشک، مقتون امینی، عبدالعلی دستغیب و صفورانیری.

اکثرا این شاعران نتوانسته‌اند با شعر خود - هنوز - تکمله‌ای برای

کار آغاز کنندگان شعب شعر نوی نیمائی بوجود آورند، و تمرین‌هایشان مغشوش و سردرگم است.

در این سالها تنها سه شاخه مستقل از درخت تنومند شعر نوی نیمائی می‌روید که يك شاخه را شاعری جوان و تازه‌کار بوجود می‌آورد و نوشاغی دیگر را شاعران قدیمی‌تر که قبلا در شعب دیگر شعر نوی نیمائی عضویت داشته‌اند. نخستین شاخه از آن «نوآوران» است. شعر این شاعران به علت مجاورت با دوره‌ی تحولی تازه‌ای که در شعر ایران بوقوع می‌پیوست و به تأثیر از همان علل اجتماعی، بعنوان پلی بین شعر نو و شعر موج نو محسوب میشود، که خصوصیات این آخری را در فصلی دیگر بررسی می‌کنیم. مهم‌ترین شاعران این شاخه محمدعلی سپانلوست. پس از او باید از جواد مجابی، سیروس مشفق و منصور برمکی نام برد.

دومین شاخه از آن «شکل‌گرایان» است، بدالله رؤیائی که از شعر نوی میانه‌رو به مکتب محتوی گرایان شعر نوی نیمائی آمده بود، از این مکتب جدا میشود تا راه «شکل‌گرایان» را باب کند. در کنار او سهراب سپهری که از صدر تاریخ شعر نوی فارسی تا کنون همه‌جا حضور داشته است شاخه‌ی جدید «عرفان‌گرایان» را بوجود می‌آورد.

۸

پرداختن به خصوصیات ویژه‌ی هر يك از این مكاتب شعری مستلزم بحث بسیار است که از حوصله‌ی این فصل خارج می‌باشد. مكاتب‌های شعر نوی نیمائی را می‌توان بوسیله‌ی تصویر نیز نشان داد. این کار در آخر کتاب انجام پذیرفته است. (*) بحث مفصل درباره‌ی هر يك از این مكاتب و شعرای مهم آن‌ها می‌ماند برای فصولی که از این پس در کتاب خواهد آمد.

فصل بیستم

قسمتی از این فصل منقول است از:

«درباره‌ی نیمایوشیج» - اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی

۱۰ - دی ماه ۱۳۴۵

☆ - صفحه‌ی ۱۵۶: این یکی از نکات مهم در شعر نوی نیمائی و در مطالعه‌ی اشعار نیماست. عبارت دیگر می‌توان نخست نشان داد که شعر نیما دارای چه وسعت و شمول و شقوقیست و در مرحله‌ی دوم تأثیر دیگران را از این شقوق مطالعه کرد.

در «شب نیما» ی کانون نویسندگان ایران، جلال‌آل احمد وعده‌ی انجام چنین مطالعاتی را به حضار داد.

☆ - صفحه‌ی ۱۵۹: نمودار نهضت‌ها و شقوق شعر نوی نیمائی در پایان این کتاب بچاپ رسیده است. در تبدیل آن، از شکل نخستینی که داشت (مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی مخصوص نوروز ۱۳۴۷) به شکل فعلی، از راهنمایی‌های محمد علی سپانلو برخوردار بوده‌ام.

بخش هفتم - اولین دوره‌ی شعرنوی نیمائی

فصل بیست و یکم - مقدمات و پیشروان

۱

شعرنوی نیمائی را از حیث زمان نیز می‌توان به مراحل و دوره‌هایی تقسیم کرده و سپس در درون هر دوره‌ی تاریخی شعب این شعر را مطالعه نمود .
نخستین دوره‌ی شعرنوی نیمائی در سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ جریان داشته‌است و شامل سه شعبه‌ی شعرى است که عبارتند از شعب «پیشروان»، «جویندگان» و «اعتدال گرایان» .

شاعرانی که بهر يك از این شعب چهارگانه تعلق دارند ، از يك جهت ، بعلى موقعیت خاص اجتماعى و تاريخى ، دارای شباهت‌ها و خصوصیات مشترك بوده ، و از جهتی دیگر ، بعلى تفاوت‌های فردی خویش ، که حاصل زیستن در اجتماع و کسب فرهنگ و اندیشه‌است ، دارای وجوه تفارق و اختلاف‌هایی هستند .

۲

آنچه وجه مشترك شعر و اندیشه‌ی این شاعران محسوب میشود ، توجه

روزافزون ایشان است به مسایل اجتماعی و آماده کردن شعر بعنوان يك حربيه و سلاح سياسي، بطوريكه شعر بعضی از آن ها گاه تا حد صراحت يك شعار پيش ميرود، توضيح دهنده و تجزيه و تحليل كننده ميشود، و با نزديكي به خصوصيات خاص ديگر فروع مختلف ادبي، از شعر بودن دوری می گزیند.

اگر چه این خصلت دامن گیر همه ی شعرا و همه شعرها نمیشود، لکن بخش عظیمی از ادبیات این ۱۵ ساله را - جدا از شعر نیمایوشیچ که در این سالها باوج میرسد - فرا می گیرد و زاینده ی دوره ی خاصی از ادبیات ما میشود که محمد حقوقی آن را «دوره ی احساسات» نامیده است.

۳

محمد حقوقی در باره ی این عده ی خاص از شاعران آن دوره می نویسد :

«شعر این (دسته ها) نمایشی از آنگونه احساسات بود که معمولا حاصل مبارزاتیست در طول سالهای دگرگونی و بعنوان حربای روانی و محرك بظهور میرسد. این نوع شعرها، از ابتدای مبارزات آغاز میشود، و در خاتمه ی آن پایان می پذیرد. حال غالب یا مغلوب، نتیجه، در هر دو یکیست. و بخصوص برای ما، که با فاصله ی نزدیک شصت سال، هر دو صورت را بعین تجربه کرده ایم، چه آن غوغا را - که نتیجه ی باصلاح غالبش بود - و چه این جنجال را - که نتیجه ی مغلوبش. آنچه مسلم است، هر شعری که وسیله ای برای بیان احساسات ایدئولوژیک و حاصل یک جنبش اجتماعی (باشد)، بعلت اینکه در فضائی محدود بوجود آمده است، چه از نظر متحوی و چه از نظر (شکل)، لاجرم لباسی به اقتضاء دربر خواهد کرد، لباس مد روز، و واضح است که کوتاه ترین عمرها، عمر مد است. این ها شعر روز بود، و شعر روز شعر همیشه نیست. شعر روز، از آن نظر که احساساتی و قراردادیست و همه فهم (از دریچه ی چشم مردمیکه با اقتضای حال به جنب و جوش برخاسته اند)، شعریست که همواره در سطح حرکت کرده است. و از چنین شعری هرگز توقع برجای ماندن و جاودانگی نمیتوان داشت...» (۱)

۱ - محمد حقوقی - مقاله ی «کی مرده، کی بجاست؟» - جنگ اصفهان.

تابستان ۱۳۴۵ - ص ۱۶۳

۴

اما - در عین حال - گفتیم که هر يك از این شعب اولیه ی شعر نوی نیمائی دارای خصوصیات خاص خویش نیز بوده اند که آنها را از یکدیگر جدا می کرده است. شاعران نخستین شعبه ی شعر نیمائی را «پیشروان» نام داده ایم، چرا که مهمترین خصوصیت آن ها، رسالت تاریخی شان در درك ارزش کار نیما و تأسی به او می باشد. اینان محضر نیمایوشیچ را درك کرده و آغاز کننده ی راه هائی بودند که پس از آنان می بایست ادامه پیدا می کرد.

نخستین شاعری که در این شعبه می توان از او نام برد **منوچهر شیبانی** است که از سال ۱۳۲۲ اشعار او در دست است. اما این شاعر، بعللی که در فصلی دیگر - بطور مفصل - از آن یاد خواهد شد، کمتر در قلمرو شعر نوی نیمائی جای می گیرد. هر چند که اشعاری به این سیاق دارد - و بیشتر کار او در قلمرو دیگر است. پس از او باید از **اسماعیل شاهرودی** (آینده) نام برد که نخستین شعرهائی که از او در دست است به سال ۱۳۲۷ بر می گردد. شاهرودی - به تأسی از نیما - در قلمروهای متعددی شعر گفته است و بعبارت دیگر کوشش خاصی بمنظور ادائه ی يك راه مشخص برای شعرش ندارد.

۵

اسماعیل شاهرودی می نویسد :

«مطالعات من مشاهدات من است. برای من، انسان، اشیاء، و روابط آن ها، عزیز است. فضای کتاب ها هم آنطور که دنیای واقع را مشاهده می کنم، برایم قابل لمس میشوند. این حرف را که شاعر با تکنیک ساخته میشود قبول ندارم. شعر من خودش تکنیک بدست می دهد. ما تا چقدر گذشته داریم، بهمانقدر با تکنیک پیوسته ایم. مشاهده ی شاعر، نقاش و آهنگساز و... یکیست. تنها ابزار آنها دیگرگون بروز میکند. يك تکنیک همیشگی برای من وجود ندارد. بهمین سبب شعرهای من هر کدام فضای جداگانه ای میسازند. من در شعرهایم هنر پشهای هستم که در قالب هر نقشی از طبیعت پیش رویم فرو می روم: تمرینی در کار نیست، من خودم تماشا گر و منتقد کارهای خودم هستم. کتاب لغت

را پیش رویم میگذارم، معادل کلمات بیگانه با فضای کلی شعرم را از درون آن بیرون میکشم و یا از لغت‌های تلمبار شده در ذهنم مدد می‌گیرم. مثل يك نقاش که رنگهایش را واری می‌کند، کلمه خوب را بجای کلمه بد قرار می‌دهم و این دستکاری‌ها را بعنوان **اتودی** پس از ایجاد، در نقطه‌هایی از کارم با انجام میرسانم. در کارمن فرم (شکل)، وزن و یا آهنگ و فضا، و حتی سوژه و بارهای تصویری آن بخودی خود پدید می‌آید. هیچ کار معقولانه‌ای را در شعرم نمی‌پذیرم. آنچه برای من پذیرفتنی است حاصل حسی مشاهده است. چون فضاهای شعرم با بارهایی که با خود دارند هرگز نمی‌توانند یکسان باشند، هیچ کدام از شعرهایم با دیگری یکی نیست. آنها تنها با لحظات گرفته‌شده‌ی من همسانند و با من، یعنی با همان فرم من، وابسته‌اند و این، در جمیع جهات، چنین است. تأثیرپذیری هم در کارهای من هست، ولی آنطور نیست که خودم را بشدت در آن ننگانم. من حتی بخودم حق میدهم که تقطیع را در سوژه وارد کنم. با این حرف‌ها آیا دستگیرتان میشود که بکجا رسیده‌ام؟» (۱)

فصل بیست و دوم - شعر اسماعیل شاهرودی (آینده)

در حال حاضر، با درست داشتن دو کتاب «آخرین نبرد» (۱۳۳۰) و «آینده» (۱۳۴۶)، مجموعاً ۶۸ شعر از اسماعیل شاهرودی خوانده ایم که ۳۳ شعر آن بین سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۲۹ سروده شده، و ۲۴ شعر بین ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۴ و ۱۱ شعر بین ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۶، و می بینیم که شاهرودی هر چه بزمان مانزد یک تر شده کمتر شعر گفته و یا کمتر شعرهایش را چاپ کرده است.

آنچه از او در منابع قابل دسترس برای ما باقی مانده است نشان میدهد که دوران شکوفانی شعر او بین سالهای ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۴ بوده است. و همین وابستگی شدید او به حوادث آن سالها نشانه‌ی آنست که شاهرودی مرد روز و تابع جریانات محیط بوده است، و اکنون، با خالی شدن محیط و اطراف او از آن زندگی که می‌تواند الهام بخش شعرش باشد، چشمه‌ی شعر او نیز خشکیده است. مگر آنکه نام «آینده» را بر کتاب دوم او نشانه‌ی تصمیم برای تجدید قوا و طلیعه‌ی حرکتی تازه بدانیم.

۲

اما در این جا نکته‌ای پیش می‌آید . خواهید گفت :

«از میان شعرهای شاهرودی که در دسترس است ۵۷ شعر از ۶۸ شعر بهمین شش ساله‌ی ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۴ تعلق دارد، حال آنکه در آن‌ها نشانه‌ی قابل توجهی از اعتنائی خاص به جریان‌ات روز نمی‌بینیم، و همین نکته نشان دهنده‌ی آنست که چنان رابطه‌ای با جریان‌ات روز در شعر شاهرودی وجود ندارد.»

اما این استنتاج غلط است. اگر شعر شاهرودی تابع جریان‌ات روز بوده باشد، طبیعی‌ست که از چنان اشعاری نمی‌توانیم در این روزها نشانی در کتاب «آینده» بیابیم، چرا که خود بخود آن اشعار «قابل چاپ» نخواهد بود!

بدین ترتیب دوه موضوع روشن میشود: اول اینکه این ۶۸ شعر فقط گوشه‌ای از کار شاهرودی را نشان میدهد، و دیگر اینکه ما برای شناختن رگه‌های اصیل شعر شاهرودی هنوز فرصت و امکان نداریم.

بهمین خاطر است که نسل جوان شعرخوان، شاهرودی واقعی را بخوبی نمی‌شناسد و نمی‌تواند سهم او را در ادبیات امروز ایران بطور درست ارزیابی کند.

۳

بر کتاب اول شاهرودی، نیمایوشیج، بنیان‌گذار شعر نوی ایران، مقدمه نوشته است (۱). نیمایوشیج شاهرودی را از سه نقطه نظر مورد توجه قرار داده است:

۱- محتوی شعراو،

۲- قدرت بالقوه‌ی او برای تکامل،

۳- تنوع کار او.

و همین سه خصوصیات پس از ۲۰ سال هنوز ویژگی‌های خاص شعر

۱- مقدمه‌ی ۲۳ صفحه‌ای نیمایوشیج بر کتاب «آخرین نبرد» در تاریخ ۲۰ دیماه ۱۳۲۹ نوشته شده و یکی از منابع مهم ادبی شعر امروز ایران محسوب میشود.

شاهرودی محسوب میشوند، با این تفاوت که پس از «آخرین نبرد» آن قدرت بالقوه به فعل درآمد و شعر شاهرودی دوره‌ی تکامل خود را طی کرده است.

۴

اولین شعر قابل دسترس شاهرودی در اردیبهشت ۱۳۲۶ سروده شده است (۱):

زنك رئیس محكمه شلاقى از سكوت
محكم نواخت بر تن غوغای داد گاه .
«برخیز متهم!» - ز بن گوش‌ها گذشت .
بی‌اعتناء و سر د بپاشد ز جایگاه ... (۲)

و شعر ادامه پیدا میکند: متهمی در دادگاهی محاکمه میشود که همه‌ی عوامل آن بر علیه اوست. و عاقبت نیز در مقابل مدافعات او حکم محکومیتش صادر میشود. می‌بینیم که حرف چقدر سرمقاله‌ای و تکراری است، اما در همین شعر در می‌یابیم که از نظر تاریخ ادبی ایران رفتاری شاعرانه و کاملاً تازه وجود دارد. شروعیست قاطع و گویا که بادی‌ی تازه و باصطلاح «غیر شاعرانه» تلفیق گشته است.

شاهرودی از آغاز کار به یکباره چشم بر مضامین کهنه می‌بندد و همین کار تحسین نیمایوشیج را بخود جلب می‌کند.

۵

نیمایوشیج خطاب به شاهرودی می‌نویسد:
«خواننده‌ی این اشعار وقتی که کتاب کوچکی را بدست می‌آورد، نشانی از گوینده‌ی جوانی پیدا میکند که توانسته است از خود جدائی گرفته

۱- اشعار کتاب آخرین نبرد اگر چه بترتیب تاریخ سرودن بچاپ نرسیده‌اند، لکن در پای هر يك تاریخ سروده شدنشان ذکر گردیده است. بدین لحاظ شعر «متهم» که از نظر تاریخ اولین شعر کتاب است، از نظر ترتیب چاپ، سومین شعر محسوب میشود.

۲- اسماعیل شاهرودی (آینده) - «آخرین نبرد» - شعر «متهم» -

و بدیگران پردازد. برای خوب از آب در آوردن هر قطعه‌ی هنری توفیقی لازم است. همچنین برای خوب به‌دفع رفتن در زندگی هم باید توفیقی را در نظر گرفت، و حقیقتاً توفیقی است که آخرین نبرد شما برای گسستن زنجیر زنک‌زده و طولانی‌ای باشد که مثل خیلی‌ها فکر می‌کنند بدست‌وپای زندگی شما و انباء جنس شما چسبیده است. «کاروان جنوب» (۱) شما حاکی از این دید لازم است... من گوینده‌ای را که اینطور باشد با رستگاری او می‌سنجم از این پرتگاه، از این پرتگاه که مثل جهنم **دانه** گناهکاران در آن دست و پا می‌زنند، این منجیلاب افسون شده که مرگ در آن شبیه زندگی جلوه می‌کند، دوست بدوستش اطمینان ندارد؛ نه زن، زن است و نه مرد، مرد. میزان برای زندگی کور غلط ما، قضاوت بی‌مطالعه و تجاوز بحدود حقوق آنهاییست که با زندگی ما معنی پیدا کرده است، و بجای همه چیز آنارشیسم فکری تار و پود نسوج بی‌صاحب مانده‌ی ما را می‌بافد... (مقصود من) پیش کشیدن موضوعی است که امیدوارم جوان‌های مستعد ما، که دردانشکده‌ها چشم براه‌ایند که چیزی را روشن‌تر ببینند و حساسی‌تر، متوجه آن شده باشند. فاصله‌ایکه (بین شب ما و صبح، این روزگار آینده، و این سیره‌ی تلاش همه) هست (۲) با استقامت و تلاش ما رابطه دارد. بمطلوب می‌توان رسید، اما حساسی در آن لازم است،... بحساب باز کردن این پرده‌ی پر ضخامت مندرس که بیرحمی یک دسته آنرا گسترده، موشکافی‌های درونی ما چیزهای پر شده در آن را می‌تواند قابل‌رویت گردانیده باشد. تلاش هنر در دوره‌ای که مازندگی می‌کنیم در حد حوصله‌ی این منظور عالی است...» (۳)

۶

بدین ترتیب شاهرودی - به تصدیق نیما - از رستگاری برخوردار است. رستگاری حاصل از خود جدا شدن و بدیگران پیوستن. اما این رستگاری کافی نیست و نیما این مطلب را گوشزد می‌کند:

۱- همان کتاب - ص ۶۸

۲- اشاره به قسمت‌هایی از شعر «فاصله» - همان کتاب - ص ۵۵

۳- نیما یوشیج - مقدمه‌ی همان کتاب - ص ۹ و ۱۱

«چیزیکه برای ما به یقین پیوست، ما را به راه مسلم خود می‌برد. این جروب‌بحث‌ها که چرا اینطور است و آنطور نیست جای خود را دارند. بشرط اینکه برای خلق و تکمیل هنری باشند که هدف هنرمند را خوب‌تر پرورانده و با نمودتر جلوی چشم بگذارد. یعنی شیوه‌ای بهتر را در عالم هنر شناخته باشد... بعضی‌ها هستند که بلا اختیار زندگی را مزه مزه می‌کنند و مزه‌ی زندگی را با الفاظ مناسب و مخصوص خود می‌چشانند. عدد آنها بطور انگشت شمار چند تائی شاید بیشتر نباشد. اما بواسطه‌ی رویه‌ی علمی که دارند در الفاظ و ترکیب دادن آنها محتاج به تغییر دادن وضع و موضع و فرم شده‌اند، به فرم‌های دیگر جا و منزل برای زندگی می‌دهند، میدانند که فرم هم مثل انسان حیات و ممات دارد...» (۱)

۷

نیما یوشیج آنگاه راجع به شعر شاهرودی اظهار نظر می‌کند:

«راجع به نمونه‌های حاضر و آماده در بین این صفحات چیزی بزبانم نمی‌گذرد جز اینکه بخوانندگان مخالف و ملانقطی شما بگویم: «او دوراوش را می‌زند. که می‌داند دور آخر را کدام سوارکار می‌برد؟». کسی از **آینده‌که** **بادرون شماست و خود شما هستید** خبر نمی‌دهد. اما چه چیز خواهد بود هنر شما با تکنیک زورمندی که داشته باشد، در پنج و شش سال پیش یا پنج سال بعد، اگر هنر شما از حال و واقعی حکایت نکند؟» (۲)

اما شاهرودی دوراوش را خیلی خوب زده است، تا بدانچه در همان مقام، زبان کهن را بدور ریخته است تا شعر «آینده» را در آبان ۱۳۲۸ بسراید:

چنان بودم که در هر رهگذر (هر جا گذشتم).
دل بیگانگان را سوخت رنج من، تلاش من، شتاب من.

□

رسید آخر که رنج تن پیوشانم بشادی‌های هستی

۱- همان مقدمه - ص ۷

۲- همان مقدمه - ص ۱۳

.....

بدامان هوسهایت نهادم سر (سر سودائی ام را)

.....

واژ سوی دگر در عمق چشمان کبودت
که دائم با نگاه خویش جان را می نوازد ،
میان شادکامی ها در خشان بود آینه ده . (۱)

۸

نمایوشیج درباره ی خصوصیات دیگر شعر شاهرودی نیز سخن گفته است:
«گوینده، در همه جای میدان پهناور هنر انسان امروزه، می خواهد گردش
داشته باشد و جهتش همان بستگی شدید او با زندگانی است . دمدم می کاود،
و دمدم دور میشود، نزدیک میشود ، مثل اینکه در گیر و دار زندگی خودش و
دیگران در تشنج است... تمایلات شما، تندروی شما را در قبول نکردن يك
وزن و رویه يك نواخت می شناساند .» (۲)

۹

در آغاز سال ۱۳۲۹ است که شاهرودی معنا و ضرورت زبان تمثیلی
شعر را درمی یابد. سال ۱۳۲۹ برای شاعر جوان آن روزها سال پر باری ست . از
۶۸ شعر شاهرودی ۱۹ شعر به این سال تعلق دارد ، و او در این سال به انواع
کوشش های شعری برای رسیدن به بیانی شاعرانه و گویا دست میزند و کتاب
«آخرین نبرده» بازیباترین و بهترین شعر آن سالهای شاهرودی پایان می پذیرد:

در نقطه ای که آخر راهی ست

ز آهن رباست کوفته میخی .

در انتهای راه

آن میخ

۱- همان کتاب - شعر «آینده» - ص ۲۷

۲- همان مقدمه - ص ۱۷ و ۲۲

چشمی ست دوخته بر ما
(چشمان توده ها)
کز سالهای سال
آن میخ - آن نگاه -
ما را بسوی خویش کشانده ست ... (۱)

۱۰

اما نیما یوشیج - بحق - این شعر را زمینه ی اصلی کارهای بعدی شاهرودی
نمی داند، او به آخرین شعر چاپ شده در کتاب اشاره می کند :

پرده بالا میرود :

شحنه ای در خواب می بیند که می تابد سبیل خود بدست خود .

(صحنه تاریک است .)

گر به ای آرام می لیسد سبیل شحنة را .

هر تماشاچی که دست چپ نشسته

می نهد در جیب دست راستی

کاغذی تاخورده را .

(صحنه تاریکست و خوابیده ست شحنة).

گر به در کارست و می لیسد :

به ناگه

پرده می افتد . (۲)

نیما می نویسد :

«برداشت این قطعه يك برداشت مجازی است. خواننده در حین در آمد
با (شعر) «خواب» باید در نظر بگیرد آنچه میگذرد روکش لطیف و ظاهری
برای واقعی دیگری است که واقعاً در حال گذشتن است. برای روایت آن باید
در عمق فرو رفت و دست در درون آنچه که ظاهراً میگذرد انداخت، همانطور که

۱- همان کتاب - شعر «آهن ربا» - ص ۹۶ - بتاریخ ۲۶ اسفند ۱۳۲۹

۲- همان کتاب - شعر «خواب» - ص ۱۰۵

دانه‌های مروارید و مرجان را از ته دریا بیرون می‌آورند. شعر «خواب» زندگی بی‌سامان و بی‌نگهبان مانده‌ای را از راه دور نشان می‌دهد. ولی اگر خوب بآن پیوستگی داشته باشیم، راه را نزدیک می‌کند. این قطعه از حیث فرم و برداشت، در بین تمام قطعات مجموعه از جنس دیگر است و جست و خیزهای هنری آینده را می‌رساند. (۱)

۱۱

بدین ترتیب کتاب «آخرین نبرد» بسته می‌شود، با این یادگار ارزنده که - بقول نیما - :

«پیش از آنکه خوانندی اهل و مستعد شما صفحات را ورق بزند که شما چطور نوشته‌اید، آخرین نبرد شما با اوشارتی دارد. در خاطرش خطور می‌کند تلاش گوینده‌ی این اشعار در زمینه‌ی تلاش برای نمود دادن زندگی با دیگران است... فاصله و زمان قادر به بیرون کشیدن هنر از حال خستگی آن نخواهد بود... شما با کدام نیرویی بحزب احساسات تند و تیز خودتان این حال و واقعیت (تازه) را ایجاد خواهید کرد؟ عموماً خیال می‌کنند که احساسات تند و تیز فقط از خواص دوره‌ی جوانی است. اما می‌بینیم که احساسات فراهم آمده، قبلاً با تأثر خود شخص رابطه داشته‌اند... این تأثرات که وجودهای قبلی در طبیعت شخص هستند، در پیدایش آن احساسات تند و تیز دخالت دارند. بنابراین طرز فکر شما در احساسات شما دخالت دارد. بهر اندازه که ایمان شما نسبت به منظور و مشرب فکری که دارید محکم‌تر باشد، احساسات شما هم برانگیخته شده، هنر شما از آن حال پیدا می‌کند. علت این که بعضی حرف‌ها بدل می‌نشینند این است... مواظب باشید که چه چیز شما را مجبور بگفتن می‌کند. گفته‌های شما برای چه و برای کیست، و برای کدام منظور لازم و ممتازتری. و از نبود آن چه کمبودی برای ملت شما حاصل می‌شود. با همین برآورد حساب شما و زندگی شما و هنر شما برآورده می‌شود. اگر بمطالب کلی پرداخته یا ادراک شما براه دور رفته و ریزه‌کاری‌ها و جزئیات غیر قابل رویت

را قابل رویت می‌گرداند، من بشما اطمینان می‌دهم که بخطا نرفته‌اید. عزیز من، من شما را دوست دارم و برای این که می‌خواهید هدف معینی داشته باشید، شما را بر خیلی از همسال‌های شما ترجیح می‌دهم. شما را در طرز زندگی آواره و ناراحت که دارید می‌شناسم. هر وقت زیاد دلتنگ هستید، این سطور را بخوانید و مرا با سم صدا بزنید. من با شما هستم و همیشه با شما خواهم بود. با من خیلی چیزها را خواهید یافت و با هم به خیلی چیزها خواهیم رسید. کیف بیشتری که من از اشعار سالهای بعد شما خواهم داشت از راه همین پیوستگی است...» (۱)

۱۲

شانزده سال پس از «آخرین نبرد» در سال ۱۳۴۶ کتاب «آینده»، دومین مجموعه‌ی شعر اسماعیل شاهرودی، منتشر می‌شود. این کتاب کاملاً ادامه‌ی راه شاهرودی نیست، زیرا همانطور که پیش از این نیز نوشتیم، آن احساسات تند و تیز، شعر شاهرودی را چنان صریح و تکان دهنده می‌سازد که این سالها ظرفیت پذیرش و چاپ آن را ندارند. پس برهمه‌ی آن‌ها مهر «غیر قابل چاپ» زده می‌شود، و شاهرودی می‌ماند با ۳۵ شعر بی‌آزار که - در نتیجه - نمی‌توانند گویا و معرف شعر اصیل او باشند.

بهر حال اگر اشعار کتاب «آینده» را نمونه‌هایی از کوشش‌های «شعری» شاهرودی بدانیم، بزودی درمی‌یابیم که شاعر با کمال توفیق و برحول آن محور زنده و زندگی ساز به آزمایش‌های شاعرانه دست زده و راه‌های گوناگون را برای کار خویش در پیش گرفته است.

۱۳

شاهرودی را همیشه می‌توان چنین شناخت :

در درون دل بی‌آرامم
که ز بسیار کسان ست نهان

جای خون است روان، از همه سو

آتش سرکشی و سرگردان .

از دم آتش من وز گل اوست

دل و دنیای دل من گلشن

با زبان آوری اوست که هست

ره «آینده» به چشم روشن! (۱)

و این آتش امید چنان در جان شاهرودی مشتعل است که دوسالی پس از آن تاریخ، در آغاز شهریورماه ۱۳۳۲ نیز چنین می‌سراید:

سالها با آنکه مرغی در قفس بودم

آسمان در زیر پایم بود .

دیدم از کنج قفس من، دستهایی را

که بروی من دری بگشود و بال خویش را بگشود .

من به پرواز آمدم آنکه

و در پرواز خود اکنون

تا ببینم روی آن گمگشته، خواهم گشت از هر سوی تا هر سوی! ... (۲)

§

می‌بینیم که جدا از محتوی شعر، شاهرودی يك يك مشکلات شکل شعر را نیز از پیش پسا برمی‌دارد، زبان تمثیلی را بخوبی درك کرده است، شکل‌های تازه را با توجه به علت وجودی آنها پذیرفته و کلام او راحت و خوش-گردش شده است .

اما شاعری که از جریانات محیط خویش جدا نباشد، هر چند که مقاومت کند، با تغییری در شرایط محیط، بسا تغییرات را در شعر خویش به‌مراه خواهد

۱- اسماعیل شاهرودی (آینده) - مجموعه‌ی شعر «آینده» - انتشارات

امیر کبیر - اسفند ۱۳۴۶ - شعر «قصه‌ی آتش من» ص ۸۵

۲- کتاب «آینده» - شعر «جستجو» - ص ۳۱

داشت. از اشعار اصیل شاهرودی چندان خبری نیست، اما شعر «حسنعلی‌جعفر» بخوبی می‌تواند حدوث این تحول را خبر دهد:

در زندگی

چندی به گردش فلک و «چرخ کج‌مدار»

بودم امیدوار .

هر جا نشانه‌ای زدری بود کوفتم

لیکن ز پشت در

هر گز کسی بدردم دلم پاسخی نداد!

.....

اینگ منم

(محصول زحمت حسنعلی‌جعفر!)

آواره‌ای که همچو پدر ناشناس ماند .

.....

زل می‌زنم، ولی

دائماً بچشم باز

بر دست مردمان بی‌سروبی پا،

زیرا، بعقل ناقص، از سالهای سال

جستم بدست خلق

راه نجات نوع خودم را! (۱)

⑤

و شاهرودی چه خوب می‌فهمد بلائی را که بر سر شعرش آمده است . خیلی صاف و پوست‌کنده و راحت (در سال ۱۳۳۳) او با خواننده‌اش چنین می‌گوید:

من نبض «شعر» خویش گرفتم

تبش از چهل گذشت .

بیهوده است کوششتان ، رفتنی ست او

او رفتنی ست ، لیک پس از او گر آمدند

آئینه دارها

آنها - چو دلکان -

باید برای «بیت» نسازند

چندین هزار «بیت» !

آنها بعصر خویش

باید که عشق را بستانند

در قلب هر که هست !

باید امید را بسرایند :

در فتح ، در شکست ! (۱)

۱۶

از آن پس دوران سرگردانی شاعر مردم آغاز می شود . محیط سرد و بسته است ، حرکتی نیست تا حرکتی را در شعرا و بزاید . شاهرودی پریشان و سرگردان ، بدیوهای شعور خویش مشت می کوبد و به هذیان دچار می شود :

وقتی که شفاعت آهو می کرد

یعنی دلش آهو ، آهو ، آهو ... میکرد

آرام بود و هیاهو میکرد . (۲)

در این مدت است که اونیز - چون دیگران (۳) - به شکل شعر توجه میکند و این بازی پی آزار را در خور سال و ماه خویش می یابد .

اما بزودی سال ۱۳۴۰ فرا می رسد . بررسی شرایط اجتماعی این سال

۱- همان کتاب - شعر «حرف آخر» - ص ۱۱۱

۲- همان کتاب - شعر «مرد» - ص ۱۱

۳- این نکته در بخش بعدی کتاب به تفصیل شرح داده خواهد شد .

از هر لحاظ قابل توجه است . این سال در مورد کار همه شاعران ما ، چه از نظر عرضه ی نهضت های تازه ی شعری و چه از نظر اقبال عمومی به شعر ، نقطه ی عطفی محسوب میشود . اکنون کودک ده ساله ی سالهای ۳۰ جوانی بیست ساله شده است .

بدنبال يك تحول همه جانبه در ادبیات فارسی شعر شاهرودی نیز خون تازه ای می یابد .

۱۷

درشش ساله ی بعد از این تاریخ از شاهرودی بیشتر از ۹ شعر نداشته ایم ، لکن در هر يك از این اشعار نشانه ی تجدید حیات شاعر ناکامی بچشم می خورد که می خواهد با عجله ای تمام ، آن استراحت ها و ولنگاری ها را جبران کند :

باد می پیچد

و خبر می آورد ، همراه با آهنگ نجوایی که دارد (آشنا با گوش ها)

بانك رسای آشنایان را

کزدل هر شهر و هر ده اوج می گیرد .

«تا بگیرد اوج بانك تو از اینهم بیش»

- موج می گوید

در کنار کلبه ی چوبین من با باد -

«های باد ، ای باد !

پیش سوی مقصد مطلوب توفان ، پیش !» (۱)

۱۸

بسیاری از اشعار کتاب «آینده» هر يك نشانه ی قدردانی به کمال گراینده اند ، نشانه ی آنکه شاهرودی چگونه با چشم باز جریانات شعری روز را تعقیب کرده است تا عقب ماندگی را جبران کند . این اشعار از نفسی گرم و شور و حالی بی مانند برخوردارند . اکنون آتش زیر خاکستر تنها وزشی را احتیاج دارد تا یکباره چنان شعله کشد که آفاق شعر امروز را گرمی و روشنی بخشد . تنها يك

۱- همان کتاب - شعر «آهنگ نجوا» - ص ۱۰۸ - به تاریخ ۱۳۴۰

بِهانه‌ی كوچك كافي ست. خبر آوردند كه «نهر» مرده است :

از هم دریده شد دل آتش

در آن شگفت گرمی

دل در بطون آتش گرم است !

.....

«نهر» برای آتش من بستر من است

و آتش است اودر من

و

خاکستر من است ! (۱)

۱۹

می‌بینیم که این بار آن احساسات تند و تیز را چگونه گردش مطبوع فرم (شکل) و شیوایی دلنشین کلام تعدیل کرده است. شاهرودی شاعر بازیافته‌ایست که از ابتدای تاریخ شعر امروز ایران به لحظات فعلی آن پرتاب شده است. و این آخرین شعر کتاب اوست :

تنها نشسته‌ام

زیر حریق خفته‌ای از روبروی خویش

اینجا

دروازه‌ی هوای کسی را

گشت و گذار حادثه‌ای وا نمی‌کند .

□

ای انتظار هر چه، پدیدار شو بدست !

تا موکب عزیز گشایش

خود را گذر دهد

از اشتیاق این در پیوسته باکلون . (۲)

فصل بیست و دوم

مطالب این فصل قسمت‌هائیست از :

«نقد شعر اسماعیل شاهرودی» - از اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی فردوسی -

شماره‌ی ۸۶۳ - خرداد ۱۳۴۷

برای اطلاع بیشتر از عقاید شعری اسماعیل شاهرودی مراجعه کنید به مصاحبه‌ی او با چنگیز شهباق منصوره‌ی حسینی در مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی مخصوص، نوروز ۱۳۴۶

۱- همان کتاب - شعر «مردی از زمین» - ص ۶۸ - به تاریخ ۱۳۴۵

۲- شعر «ای انتظار هر چه» - ص ۸۹ - سال ۱۳۴۶

فصل بیست و سوم - جویندگان

۱

شاعران دومین شعبه‌ی شعرنوی نیمایی را - در دوره‌ی نخست - «جویندگان» نامیده‌ایم، چرا که مهمترین خصیصه‌ی کار شاعریشان جستن راه‌های تازه و دست‌زدن به آزمایش و خطا در قلمروهای جدید شعرنوی نیمایی است.

شاعر مهم این نوع شعر احمد شاملو (۱. بامداد) است (متولد ۱۳۰۴ شمسی)، و او نخستین کسی است که به تکمیل کار نیماهمت گماشت و خود در شعر امروز به بزرگی نیما شد. شعر او، و تأثیر وسیع آن بر شعر امروز فارسی، می‌تواند موضوع نوشتن کتاب قطوری باشد، و از همین سراسر است که در کتاب حاضر صفحات اندکی به کار او اختصاص داده شده است، بهمانگونه که در مورد نیما یوشیج عمل شد. ما به احمد شاملو و کار او - در این کتاب - از چهار نقطه نظر می‌نگریم:

۱- تأثیر پذیری شاملو از نیما،

۲- عقاید شاملو درباره‌ی شعر،

۳- عقاید شاملو درباره‌ی شعر سپید،

۴- آشنائی با شعر شاملو.

که این چهارمی خود فصل مستقلی از این کتاب خواهد بود، هر چند که این آشنائی گذرا وسطی است.

۲

شاملو می نویسد :

« قبل از اینکه نیما در پیچه شعر رو بروی من باز بکنم من اصلاً از شعر متنفر بودم (۱) یعنی یکی از احمقانه ترین چیز آبی که در دنیا برای من وجود داشت شعر و تاریخ ادبیات و تاریخ شعر فارسی و این حرفها بود... بهر حال نیما منو به این راه کشوند. یعنی نیما بمن نشون داد که شعر چیه واقعاً. این غیر از اون اباطیله که ما باسم شعر داریم. یه چیز دیگری هم هست که میتونه شعر باشه - و شعر واقعی اونه. و از اونجا من اصلاً کار شعریم رو شروع کردم. نیما منو گرفت و کشید به طرف شعر. من **ناقوس** اینو خوندم. مث یه کوری که چشمش رو عمل کرده باشن و بگن امروز صب باندهارو بر میداریم. این یهو برای اولین بار چیزی می بینم که واقعاً خوشش میاد ولذت میبره... رنگی و - نمیدونم - تعادلات و خطوط... » (۲)

۳

و عقیده دارد که :

« من اصولاً مشغله ذهنی برای شعر ندارم. هیچ وقت. شعر همیشه برای من به زندگی آنی و فوریه... شخصاً خیلی دور هستم از شعر. هرگز شعر شاعری نمی تونه منو بر انگیزه برای نوشتن. هرگز خوندن هیچکدوم از شعر انگیزه شعر برام نمیشه. هیچوقت تصور نمیتونم بکنم که شعر اثر مستقیم زندگی نباشه،

۱- انشاء این مطالب از اصل مطلب استنساخ شده و در آن تغییری داده

نشده است.

۲- « بحثی با ۱. بامداد » - مجله « اندیشه و هنر » - « ویژه ۱. بامداد » -

دوره جدید - شماره ۲ - فروردین ۱۳۴۳ - ص ۱۳۹.

یا چیزی باشه جدا از ضربهای زندگی... من فکر می کنم این اصلاً صدای اون ضربهاست... منتهی من نمی تونم چنین کوششی بکنم که این ضرب به یه نحوی به صورت شعری در بیاید، خود بخود این کار میشه. به اینکه تصویری که توی شعرم میدم هر چه ساده تر باشه معتقد هستم، ولی بعضی وقتها عملی نیست. نگاهی که من (بعد از سرودن شعر) روی شعر می اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمیده... قطعاً یکی از هدفهای هنر مجاب کردنه... حالا اگر ما بیاییم هی بکشیم شعر رو به طرف منطق روزمره مون، بخوایم اینوهی منطقی بکنیم برای اینکه فلان بابام که اینو میخونه حتماً بفهمه قضیه از چه قراره... کار شاعرونه نیست. کار شعر مجاب کردنه - ولی بوسیله خودش، نه بوسیله چیز دیگه... کار شاعری - به عقیده من - تسلط روی... صنایع شعری نیست، مطلقاً. اون حرفی که هست باید گفته بشه، اون حرفی که - به عقیده من - قالبی میاد توی ذهن شاعر... کسی که صنایع شعری رو بکار ببره - به نظر من - شعرش تصنعی نیست. بستگی داره به این که شعر چی باشه. بستگی داره که اون شعر چی میگه... برای من نقاشی و شعر و رقص و اینها... يك مفهوم داره - یعنی همه اش شعره، شعری که قالبش فرق می کنه... » (۱)

و در جای دیگر چنین اظهار عقیده می کند :

« میان آنچه صخره می فروز کنار شاهراه است، و آنچه هنرمند از او خواهد ساخت، فاصله بیست. در آنچه کنون هست، يك کاستی ست که آن، دریافت هنرمند است. هنر، فرزند خدایان دو گانه است!... پس از مرحله دریافت به مرحله بیان می رسیم... دیگر راهی چنان دراز و یا دشوار در پیش نیست، از اینجا دریافته ها و معانی به آرایش ظاهر می پردازند : صفحات حساس عکاسی به تاریکخانه ها می روند تا ظهور و ثبوت یابند. طرح های اندیشه، بر مرمرهای تراشیده صقل می خورند. اندیشه ها، بر خطوط حامل نوشته میشوند و گسترش می یابند. دختران اندیشه، آن ها که بی جامه و زیور جلوه یی ندارند، به جامه ی وزن و به زیور قوافی آراسته میشوند، و آن ها که شایبه ی زیور و زیب به زیبایی عریان شان خلل میرساند گرد راه از سر و بر

۱ - « حرف هائی از ۱. بامداد » - اندیشه و هنر - همان شماره -

ص ۱۳۳.

می‌توانند ... فی الجمله، کاروانیان، اندیشه و محتوا را که در نخستین مرحله سفر باز یافته‌اند، در این مرحله به جامه‌ی بیان می‌آریند. از قوه به فعل در می‌آورند و برای عرضه کردن آماده می‌کنند ... کار حقیقی شاعر در مرحله‌ی پیشین انجام یافته، وای بسا مردان کاروانی، که تنها به سیر و سیاحت در مرحله‌ی نخست بس می‌کنند و از ملموس کردن باز یافته‌های خویش تن می‌زنند ... چه بسا شاعر که می‌میرد و شعری نمی‌گوید. « (۱) (*)



شاملو، شاعر تحقق بخشنده به شعر بی وزن (سپید) است. او می‌نویسد: « من معتقدم که وزن به مقدار شارلاتانی توش داره. یعنی اگه وزن رو از اکثریت تقریباً میشه گفت قریب به اتفاق اون گنجینه‌ی ادب پارسی شما بردارین هیچ چیز باقی نمی‌مونه. دوسه تا حرف خوشمزه مثلاً... توی بسیاری از شعرهای نیمه‌ها من دیدم که واقعاً کشته خودشو نیما - یعنی خفه کرده، شعر رو خفه کرد، مث اون «نیلوفر» ش: همه شب زن هر جائی... خواسته وزن بده دیده نمیشه. بعد فکر کرده بدون وزن هم که شاید شعر نباشد - (یارو گفته بدون وزن، نثره!) شعر رو کشته، چرا؟ برای اینکه گرفتار اون چیزایی بوده که اصلاً... تنها چیزی که میشه بش اطلاق کرد اینه که کار شاعر وونه نیست. شعر باید وزن داشته باشه - نمیدونم - ته‌هاش بهم دیگه شبیه باشه! آخه چرا؟... » (۲)

و سپس چنین ادعا می‌کند (۳):

۱- ا. بامداد - مقاله‌ی «شاعری» - اندیشه و هنر - همان شماره - ص ۱۴۸ - شاملو در پایان این مقاله می‌نویسد: « این‌طور از سلسله مقالاتی که ابتدا به سال ۱۳۳۹ به چاپ رسیده و بعد در دفتر گردآمده و من خود در آن تجدید نظر کرده‌ام، انتخاب شده‌است - بدون اینکه شخصاً در این انتخاب کمکی کرده باشم. » (ص ۱۵۶)

۲ - « حرف‌هایی از ا. بامداد » - ص ۳۱۶

۳ - ا. بامداد - « حاشیه‌ای بر شعر معاصر » - اندیشه و هنر - همان

شماره - ص ۱۵۸

« بگمان من، شعر سپید خیلی بزحمت می‌تواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است. و بکار گرفتن کلمه‌ی «شعر» از برای نامیدن آن حتی از سر اجبار نیز نبوده است، چنانکه کلمه‌ی «بودا» در «بوداپست» - و لاجرم مردم شهر بوداپست داعیه‌ی بودایی‌گری ندارند... شعر سپید از وزن و قافیه، از آرایش و پیدایش احساس بی‌نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است - و شاید بتواند از آن محروم نماند، لیکن تظاهر به بی‌نیازی می‌کند... شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند. اگر چه زیاد نیستند که بی‌موسیقی از تماشای رقصی لذت ببرند... یا شرابی ست که در ساغر نمی‌گنجد، تاعریان جلوه‌کند و شکل نمی‌خواهد تا روح مجرد خود را در بی‌شکلی بهتر نمود دهد، اگر چه بسیارند که شراب را در جام مینائی بیشتر می‌پسندند... در حقیقت شعر سپید شعری است که نمی‌خواهد بصورت «شعر» در آید، من این را بسیار آزموده‌ام: شعری که برای «شدن» و از قوه به فعل درآمدن قالب بی‌رنگ خود را - شکل ذهنی (*) و مجرد خود را - درخواست میکند، با هر چیز اضافی، با هر قافیه‌ای بیگانگی و بی‌حوصلگی نشان می‌دهد، با هر گونه دستکاری - به هر اندازه که ناچیز باشد - لج می‌کند، هر گونه کوششی برای آن که یک شعر سپید به صورتی سوای آنچه در ذهن تولد یافته‌است در آید نتیجه بدست نمی‌دهد. » (۱)



و احمد شاملو این گام را بر می‌دارد:

« بسال ۱۳۲۹ با آنکه کار چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با جنجال و بگو مگوی فراوان ممکن نمیشد، برای نخستین بار در حیات کوتاه شاعری خویش، به سرودن شعر سپید دست نهادم... خیلی پیش از آن تاریخ دوست هنرمند من منوچهر شیبانی بدین کار پرداخته بود (*) . اما من بدون آنکه توجهی به این نحوه‌ی سرودن داشته باشم - هرگز و حتی به عنوان آزمایش -

۱ - از آنجا که ما با عقیده‌ی شاملو در شعر نبودن یا کمتر شعر بودن شعر سپید موافق نبوده و در آن خلوصی بیشتر از دیگر انواع شعر که در دل ادبیات جای می‌گیرند می‌بینیم، سخن او را «ادعا» خوانده‌ایم.

بدان نپرداخته بودم تا آنکه اندیشه‌ی (شعر) «تاشکوفه‌ی سرخ يك پيراهن» (و یا ، به نام نخستینی که داشت : «شعر سفید غفران») در ذهن من رسید، و هنگام نوشتن آن (دیدم) ... عجباً ! این اندیشه به هیچ قالبی در نمی‌آمد ، سماجت میکرد و با هیچ وزن و آهنگی در نمی‌آمیخت ... پیش از آن دانسته بودم که اگر شعر سرسختی می‌کند و در قالب خویش قرار نمی‌گیرد ، با آن به ستیزه نمی‌باید برخاست . کلمات آن را همچنان در کناری می‌باید نوشت و آن را بحال خود می‌باید گذاشت و بر سر کار می‌باید رفت . چون قطعه‌ی شعر به آخر رسید آن سنگ‌مایه نیز سرسختی‌رها می‌کند و به راه می‌آید . اینجا این تجربه نیز بکار نیامد ... اینجا اندیشه‌ها شکل داشت و چنان می‌نمود که این شکل ، شکل آخرین 'وست' در قالب وزن نهادن آن ، جز باشکستن و دیگر گونه ساختن آن میسر نمیشد ...» (۱) (*)

فصل بیست و سوم

☆ - صفحه‌ی ۱۸۲ : در اینجا احمد شاملو بیشتر به جوهر شعر توجه دارد و مرحله‌ی آفرینش شعر را در حین خلق جوهر شعر می‌داند، اما غافل نیست که اگر این جوهر بخواند از قوه به فعل در آید عبور از مرحله‌ی ساختمان شعر برایش امری اجتناب ناپذیر است .

☆ - صفحه‌ی ۱۸۳ - بند ۴ : می‌بینیم که احمد شاملو سالها پیش از رضا براهنی از «شکل ذهنی شعر» سخن گفته است ، حال آنکه رضا براهنی ادعا می‌کند که این نکته را خود یافته و گسترش داده است . رجوع کنید به مصاحبه‌ی رضا براهنی در مجله‌ی نگین (شماره‌ی ۴۴ - دی ۱۳۴۷) و کتاب طلا در مس - چاپ اول .

☆ - صفحه‌ی ۱۸۳ - بند ۵ : همچنانکه در فصل پنجاه و یکم می‌بینیم منوچهر شیبانی توجه خاصی به صورت و بعبارت دیگر به زبان و قالب شعرش ندارد و در بکار بردن «نثر» در شعر بیشتر بی‌اختیار بوده است تا عامد و با مقصود .

☆ - صفحه‌ی ۱۸۴ : برای اطلاع بیشتر در باره‌ی عقاید احمد شاملو رجوع کنید به :

«گپ‌جاناته با احمد شاملو» - مصاحبه‌ای بوسیله‌ی شاهرخ جنایان روزنامه‌ی آیندگان - از پنجشنبه هفدهم تا چهارشنبه بیست و سوم بهمن ۱۳۴۷ .

فصل بیست و چهارم - شعر احمد شاملو (۱. بامداد)

احمد شاملو یکی از درخشان‌ترین چهره‌های شعر نوی فارسی‌ست و همواره اسم او در کنار بزرگ مردی چون نیما یوشیج زنده باقی خواهد ماند. پرداختن به حجم عظیم کارهای شعری شاملو نوشتن کتاب بزرگی را ایجاب می‌کند و در نتیجه نمی‌توان انتظار داشت که در یک فصل کوتاه از این کتاب بتوانیم معرفی شایسته‌ای از او به عمل آوریم. پس به ذکر دوره‌های کارش بسنده می‌کنیم.

شاملو کار شعر را با کتاب «آهنگ‌های فراموش شده» آغاز کرد - کتابی که اکنون باید از آن چشم‌پوشی شود. کتاب دوم او «آه‌ها و احساس» نام دارد و همچون کتاب اول قرین توفیق نبوده است.

«قطعه‌نامه»، کتاب سوم شاملو، بیشتر از شعرهای تند و شعارهای اجتماعی پر شده بود. اشعار این کتاب بعدها در اینجا و آنجا به چاپ رسید و عده‌ای از آن‌ها به کتابهای بعدی شاملو منتقل شد. (۱)

۱ - مثل شعر «دوست داشتن» که از «قطعه‌نامه» به «آیدادرآینه» منتقل شده است.

۲

انتشار « هوای تازه » خبر از آغاز زندگی باشکوه هنری مردی داد که می‌بایست بسیاری از راه‌های نکویده‌ی شعر امروز را به تنهایی ببیماید ، و اگر چه خود را شاگرد نیمایوشیج می‌داند، اما آلوده‌ی تعصب بی‌جانبیست و به جستجو و آزمون و مخاطره علاقه دارد.

نیمای و شاملو هر دو از « پیشروانند »، اما اگر سنگینی و پیچیدگی اشعار نیمای باعث شده است که نسل تازه از او کمترین سهم را ببرد ، شاملو چراغدار راه فردای شعر ایران خواهد بود .

۳

پس از « هوای تازه » نوبت به کتاب « باغ آینه » می‌رسد . شاملو را همه می‌شناسند و اثرش را همه می‌خوانند. موفقیت‌های اجتماعی، او را چهره‌ای سرشناس کرده است. شاملو شاعر مردم است، نه بدانگونه که مثلاً محمد عاصمی و شاعرانی در ردیف او بودند.

سمبولیسم رایج آن روزگار در شعر شاملو حقیقتی شاعرانه می‌یابد و صرف نظر از پژواک و عمق اجتماعی آن ، خود مستقلاً دنیائی زیبا را بوجود می‌آورد:

و برف آب شد ، شکوفه رقصید، آفتاب در آمد

من بخوبی‌ها نگاه کردم و عوض شدم

من بخوبی‌ها نگاه کردم

چرا که تو خوبی و این همه‌ی اقرارهاست، بزرگترین اقرارهاست

من به اقرارهایم نگاه کردم

سال بد رفت و من زنده شدم

تو لبخند زدی و من برخاستم. (۱)

۱ - احمد شاملو - « هوای تازه » - انتشارات نیل - ۱۳۴۳ - چاپ دوم -

شعر « نگاه کن » - ص ۱۵۱

۴

پس از « باغ آینه » مدتی به سکوت می‌گذرد. اما این سکوت دیری نمی‌پاید و « آیدادر آینه » منتشر می‌شود.

شاملو گیج شده است. انتظار طولانی بعد از « هوای تازه » و بعد از سال بد به هیچ کجا نمی‌کشد. عمر می‌گذرد، آتش در آن زیر، زیر خاکستر مخفی است، اما دمی نیست، هوای تازه‌ای نیست. پس « حماسه » به « مرثیه » تبدیل می‌شود و شاعر، هنوز پایان جوانی نرسیده، پیری را حس می‌کند و سخنش افتاده و سنگین می‌گردد:

جنگل آینه‌ها فرو ریخت

و رسولان خسته به تبار شهیدان پیوستند

و شاعران به تبار شهیدان پیوستند

چونان کبوتران آزاد پروازی که به دست غلامان ذبح میشوند

تا سفره‌ی ارباب را رنگین کنند.

و بدین گونه بود که سرود و زیبائی

زمینی را که دیگر از آن انسان نیست

بدرود کرد. (۱)

۵

شاملو مردمان را می‌بیند که بی‌اعتناء به سخن او، در پی لقمه‌ی نانی بگدائی می‌گذرند. بار اول این تغییر پذیری باورش نمی‌شود، اما گذشت زمان صداقت چشم‌هایش را باو فاش می‌کند. به کجا باید پناه برد؟ « آیدا » مدینه‌ی فاضله نیست، ناکجا آباد دست نیافتنی نیست پناهگاهی است در دسترس، که شاعر می‌تواند بدان رنج گران را سبک کند.

۱ - احمد شاملو - « آیدا در آینه » - انتشارات نیل - ۱۳۴۳ - چاپ اول -

شعر « تکرار » - ص ۳۱

۶

«آیدا، درخت و خنجر و خاطره» منتشر میشود. روی سخن شاملو هنوز با مردمان است. اینك «آیدا» را باید برخشان کشید:

قصدم آزار شماست:

□

اگر این گونه به رندی
باشما

سخن از کامیاری خویش در میان میگذارم،

— مستی و راستی—

به جز آزار شما

هوائی

در سر

ندارم ! (۱)

۷

کتاب «قنوس در باران» از آن پس منتشر میشود :

ماندن

آری

ماندن

و به تماشا نشستن

آری

به تماشا نشستن

دروغ را

که عمر

چه شاهانه می گذارد

۱- احمد شاملو «آیدا، درخت و خنجر و خاطره» انتشارات مروارید-

۱۳۴۴- چاپ اول- شعر «شبان»- ص ۱۱

به شهری که

ریارا

پنهان نمی کنند

و صداقت همشهریان

تنها

در همین است . (۱)

۸

«قنوس در باران» با ایاتی سنگین تر و پیر مردانه تر از همیشه منتشر شده است . شاعر، تجربه دیده، جستجو کرده و خسته، با نسل خویش سخن میگوید. او پیش از این ایستاده است.

نسل نو شاملوی هزارچهره ای را می بینید که هر لحظه سخنی دیگر ساز می کند. و در مقابل، شاملو، این جوانی بالنده را به جد نمی گیرد. او مدتها پیش ایستاده است و دارد بین مردم نسل خویش پیرو تهی میشود.

۹

شعر شاملو- همراه با اندیشه و محتوی خود - در طول زمان تغییرات بسیار کرده است. جوانی، حرکت و امید، جای خود را به پیری، سکون و نا-امیدی داده است. «بامداد»ی که ندبه آغاز کرده بود، رفته رفته میگذرد. و ما بچشم خود شاهد زندگی جاودانه مردی هستیم که در کنار ما، اما در درون شعرهایش زندگی کرده است.

شاملو يك چهره بیش ندارد. او مردی نه در خورخانه، اما اسیر خانه است. کدام نسیم را هدیه اش کرده اید، تا خاکسترها را بپرا کند و آتشی را که هنوز در عمق روحش وجود دارد فروزان کند :

۱- احمد شاملو «قنوس در باران» انتشارات نیل- ۱۳۴۵- چاپ اول-

شعر «مجله ی كوچك» - قسمت دوم - ص ۷۵

من آن مفهوم مجرد را جسته‌ام.

□

پای در پای آفتابی بی‌مصرف

که پیمانه می‌کنم

با پیمانه‌ی روزهای خویش که به چوبین کاسه‌ی جذامیان مانده است.

من آن مفهوم مجرد را

جسته‌ام.

من آن مفهوم مجرد را می‌جویم.

□

پیمانه‌ها به چهل رسید و از آن برگذشت

افسانه‌های سرگردانیت

— ای قلب در بدر!

به پایان خویش نزدیک میشود. (۱)

و شاملو، بیش از این‌ها شعر ایران را وسعت داده است، که چند

اثر متوسط بتواند خدشای بر صافی شعرش وارد آورد.

فصل بیست و چهارم

مطالب این فصل قسمت‌هایی است از:

نقد کتاب «قنوس درباران» — از اسماعیل نوری علاء — مجله‌ی بامشاد —

شماره‌ی ۱۵ — بهمن ماه ۱۳۴۴

ضمناً مطالعه‌ی شماره‌ی مخصوص مجله‌ی «اندیشه و هنر» برای احمد شاملو

(شماره‌ی ۲ — فروردین ۱۳۴۳) برای آشنائی با شعر احمد شاملو مفید

می‌تواند بود.

فصل بیست و پنجم - اعتدال گرایان

۱

شاعران سومین شعبه‌ی شعرنوی نیمائی را ، در دوره‌ی نخست ، «اعتدال گرایان» نام می‌دهیم ، چرا که ایشان نخستین شاعرانی بودند که سعی کردند تا بین شعر نوی نیمائی و شعر نوی میانه رو پل بزنند و در هر دو شیوه - که اولی مورد عنایت روشنفکران در حال مبارزه بود ، و دومی مورد پسند عامه‌ی مردم قرار گرفته بود - شعر بسرایند . بدین دلیل شعرآنها اغلب دارای مضامین اجتماعی بود ، اما از نظر رفتار شاعری سخت دلبسته‌ی روش - های نو سرایان میانه رو بودند و حتی گوشه‌ی چشمی به شعر قدیم داشتند و غزلیات و مثنوی‌هایی هم از آن دست می‌ساختند .

مهمترین شاعران این قسمت از شعرنوی نیمائی هوشنگ ابتهاج (ه.ا.ه) سایه و سیاوش کسرایی (کولی) هستند .

۲

ابتهاج شاعری را از شیوه‌ی شعر قدیم ایران شروع کرده و سپس با ورود

به مرحله‌ی شعر نو، به بخش شعر نو می‌پیوند و آنگاه به تأثیر از شعرهای نیمایوشیج، و با حفظ جنبه‌های گذشته‌ی کار خود، اعتدال‌گرایی را پیش می‌گیرد.

نادر نادرپور در مصاحبه‌ای می‌گوید که اولین مجموعه‌ی شعر ابتهاج بنام «نخستین نغمه‌ها و اشکها» در سال ۱۳۲۵ منتشر شده و حاوی اشعاری به شیوه‌ی کهن بوده است و نیز «نکته عجیب این است که مقارن روزگار غزلسرائی، یعنی از نیمه‌ی دوم همان سال به سرودن اشعاری آغاز کرده است که از لحاظ قالب و مضمون نبود. یکی از نخستین آثار اینگونه‌ی او قطعه‌ی «سراب» است که بعدها نامش را به مجموعه‌ای می‌بخشد.» (۱) (*)

بعد نوبت آشنائی با فریدون توللی و نادر نادرپور و گلچین گیلانی (۲) یعنی مهمترین نمایندگان شعر نو میانه روی می‌رسد. نادرپور در مورد این دوره می‌نویسد:

«سراینده‌ی مجموعه‌ی **سراب**، چه از لحاظ قالب، و چه از لحاظ محتوی، هیچگونه تأثیری از نیمایندیرفته و **تجارب نیمائی** را در اشعار خود بکار نسته بود. قالب سخن او، اغلب **چهارپاره‌یاد و بیتی** بود و طول هیچ يك از این مصرع‌ها از **سرحد عروضی** وزن انتخابی او فراتر نمی‌رفت، می‌توان گفت که قلمرو شاعر در قالب سخنش محدود به حدودی بود که خانلری و توللی پیش از او یافته بودند.» (۳)

۳۳

ابتهاج کار واقعی خود را در نهضت شعر نو نیمائی از سال ۱۳۳۲ آغاز می‌کند. نادرپور می‌نویسد:

«مجموعه‌ی **شبگیر** که بسال ۱۳۳۲ منتشر شد. آشنائی **سایه** را با تجارب نیمائی نشان داد. در قطعات این مجموعه قالب‌ها گسترش یافته بود و مصرع‌های بلندی که از **سرحد عروضی** وزن تجاوز میکرد و اوزانی که در قطعه‌ای

۱- «مصاحبه با نادر نادرپور» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۲۳ - مرداد ۱۳۴۶ - ص ۹

۲- گلچین گیلانی پسر خاله‌ی هوشنگ ابتهاج است.

۳- «مصاحبه با نادر نادرپور» - همان مجله

واحد بهم آمیخته شده بود، تا حد شعر بی وزن و قافیه پیش میرفت و تذکار شاعر در ذیل بعضی از اشعار **بی وزن و قافیه** مبنی بر اینکه: «این قطعات بیشتر جنبه‌ی آزمایش دارد» **مانع** از آن نشده بود که یکی دو نمونه‌ی بسیار موفق را در اینگونه شعر ارائه دهد. در پاره‌ای از قطعات این مجموعه، هنوز اثری از ترکیب سازی‌های نوع توللی و لفاظی‌های نوع گلچین گیلانی دیده میشد... نکته‌ی مهم‌تر اینکه شعر **سایه** از جنبه‌ی تغزلی محض به جنبه‌ی اجتماعی روی آورده بود و مجموعه‌ی **شبگیر** بر خلاف مجموعه‌ی **سراب** فقط حاوی حدیث نفس نبود. متأسفانه این صیغه‌ی اجتماعی پاره‌ای از اشعار مجموعه‌ی مزبور را به شعار بدل کرده و از قوت تأثیر آن کاسته بود و قریحه‌ی تابناک **سایه** فقط در قطعاتی جلوه می‌کرد که باز جنبه‌ی تغزلی داشت.» (۱)

۴

نادرپور بطور کلی اهمیت کار هوشنگ ابتهاج را در این موارد می‌داند:

«۱- او در غزلسرائی یکی از برجسته‌ترین شاعران دوسه قرن اخیر ماست.

۲- او رسم دوبیتی سازی مجزا و مستقل را که شاید پس از «باباطاهر» و یکی دو تن دیگر متروک مانده بود دوباره احیاء کرده است.

۳- چند قطعه از بهترین اشعار جدید (نوی نیمائی) را به ادبیات امر و زماعر ضه داشته است.

۴- دوسه نمونه از درخشانترین اشعار سیاسی و اجتماعی دوران اخیر را عرضه کرده است.» (۲)

۵

دومین شاعر مهم از میان «اعتدال‌گرایان» شعر نو نیمائی سیاوش کسرای (کولی) است. نخستین قطعات شعر او بسال ۱۳۲۷ بچاپ رسیده است. نادر نادرپور درباره‌ی آغاز کار او می‌نویسد:

۱- مصاحبه با نادر نادرپور - همان شماره

۲- همان مصاحبه

« از نخستین قطعات او... طلیعه‌ی استقلال ساطع بود. آن قطعات، با همه‌ی خامی‌ها و نقص‌ها، شخصیت داشته و تأثیر هیچ يك از شاعران گذشته و معاصر را بخود نپذیرفته بود... اصولاً باید گفت که ذهن کسرائی، در آغاز کار شاعری، از میراث استادان کهن گرانبار نبوده است، عیناً همانند نیما و تقریباً همچون گلچین گیلانی. با این تفاوت که آن‌ها کمابیش از شعر اروپائی بهره بر گرفته بودند... معایب و محاسنی که برای سبکبازی ذهنی مترتب است شامل شعر کسرائی نیز میشود. فتح و کشف مدام در قلمرو تخیل شاعرانه که از محاسن این سبکبازی محسوب میشود، و نارسائی و ناستواری در کلام، که از معایب آن است. کسرائی به تحقیق یکی از نیرومندترین مخیله‌های شعری امروز را دارد. تعبیرات و تشبیهات رنگین و خوش نقش، دمبدم، چون گلهای بدیع انبوه، از ذهن او می‌شکفت و باغ شعر او را از رنگ و عطر سرشار میکند. اما شاعر آنقدر که بدایع خیال را در چننه دارد، الفاظ متناسب را برای بیان آن بدایع در دسترس ندارد... در قلمرو قالب سخن هم کسرائی دستخوش فراز و نشیب است اشکالی که برای اشعار خود بر می‌گزیند، از صورتهای (قدیم) شعر (مانند غزل، مثنوی و دو بیت و ترانه) شروع میشود، « قلمرو عروضی » خانلری و توللی را - با مصرعهای کوتاه و بلند، ولی نه خارج از « سر حد قرار دادی وزن » و اوزان درهم آمیخته، ولی نه چندان مألوف - درمی‌نوردد، بحدود « عروض نیمائی » قدم می‌گذارد و سپس به شعر بی وزن و قافیه می‌انجامد. اما این دگرگونی در شکل، دوره‌های خاص ندارد، بلکه مداوم و در یک زمان صورت می‌گیرد... بدینگونه ممکن نیست که ادوار شاعری کسرائی را از لحاظ قالب و شکل مشخص کرد... اما آنچه می‌توان گفت این است که در بافت کلام و ترکیب الفاظ و لحن بعضی از اشعار او اثری از نیما (بیشتر) و شاعران دیگر... (کمتر) احساس میشود. اما این اثر چنان نیست که استقلال طبع و شخصیت شاعرانه‌ی او را مخدوش کند... و این اصولاً از صفات شعر اوست، که با وجود تغییر پذیری مدام در قالب و محتوی، لحنش دگرگون نمیشود و اگر شعری از کسرائی، بی امضای او، انتشار یابد باز شناختنش آسان است... کسرائی در بین شاعران امروز شاید تنها کسی باشد که شهرت بعضی از اشعارش از شهرت شخصی او بیشتر است... (این موضوع)

برای شعر او توفیقی عظیم بشمار می‌آید، زیرا ثابت میکند که چنین شعری نیاز به مواظبت پدرانهای شاعر ندارد و خود بخود دارای چنان قدرت تأثیری است که در میان مردم اشاعه می‌یابد و از نام شاعر بعنوان پشتوانه‌ی خودیاری نمی‌جوید و در قلمرو شیوع خویش استقلال دارد. نکته‌ی دیگری که در سخن این شاعر قابل ذکر است این است که دائماً در میان دو قطب **حدیث نفس** و **حدیث جمع** نوسان میکند... تردیدی نیست که کسرائی یکی از پرمایه‌ترین شاعران تغزلی ماست و پاره‌ای از اشعار شخصی و عاشقانه‌ی او در شمار بهترین نمونه‌های شعر امروز است و مخصوصاً دو بیتی‌ها و ترانه‌هایش در این میان جلوه‌ای خاص دارد. اما این خاصیت غنائی (لیریک) مانع نمیشود که چند قطعه از موفق‌ترین اشعار اجتماعی امروز هم از آن کسرائی باشد.» (۱)

۶

نادرپور بطور کلی انواع شعر کسرائی را چنین وصف می‌کند:

۱- « اشعار شخصی و عاشقانه که در مجموع **حدیث نفس** خوانده میشوند،

۲- دوبیتی‌ها و ترانه‌هایی که از مضامین لطیف غنائی سرشارند،

۳- اشعاری حاوی اندیشه‌های اجتماعی که بر سرهم‌نام **حدیث جمع**

بخود می‌گیرند،

۴- قطعات کوتاه و رسائی که اغلب فاقد فعل‌اند و طرح یا تصویر نامیده

میشوند... (۲)

و هوشنگ ابتهاج در باره‌ی کسرائی می‌نویسد:

« فریادکننده، چندان در بند تحریر صدا و زیر و بم آواز نیست. ضرورتی

در او بانگ برمی‌دارد و چه بسا که نفوذ و هیبت فریاد، از همین جوش و خروش

و پرداخت نشده‌ی آن است. » (۳)

۱ - « مصاحبه با نادر نادرپور » - مجله‌ی فردوسی - شماره ۸۲۴ -

مرداد ۱۳۴۶ - ص ۱۹

۲ - همان مصاحبه - ص ۲۰

۳ - هوشنگ ابتهاج - مقدمه‌ی کتاب « خون سیاوش » - مجموعه‌ی شعر سیاوش

کسرائی - فروردین ۱۳۴۲ - به نقل از همان مصاحبه‌ی نادرپور

۷

اگر هوشنگ ابتهاج از سال ۱۳۳۵ باین طرف خاموشی می‌گزیند (۱) کسرائی تا با امروز همچنان کار شاعری را ادامه داده است. محمود کیاوش در باره‌ی آخرین کتاب او «خانگی» (۲) چنین می‌نویسد:

«در این شعرها نیتی نهفته است، نه آنچنان که نهانی تأثیر بگذارد، بلکه نیتی پنهان شونده همچون کبک در برف. این، نیت **تغییر** است. تغییری یا تنوعی در مضمون‌ها، دست اندازی به محسوسات زندگی، بهره‌جویی از آنچه برای انسان مأنوس است، یعنی القاء فکری شاید بیگانه از طریقی آشنا، چنانکه بخواهند داروی تلخ سلامت را در شکم خروس قندی به دست کودک بدهند. اگر کسرائی در این ترنم طبیعانه توفیق می‌یافت **حافظی** بود در زمانه‌ی خود. اما نشان توفیق آنقدر نامحسوس است که آن را نمی‌توان دید، یادیدنی دانست.» (۳)

۸

اما محمد حقوقی اغلب اشعار ابتهاج و کسرائی را جزء اشعار «دوره‌ای» می‌داند که ذکر آن گذشت. او می‌نویسد:

«فضای اینگونه شعرها به مقتضای زمان آن روز، به مشخصاتی محدود بود که لازمه‌ی آنچنان جنبش‌های موقتی است.»

و سپس خصوصیات آن‌ها را برمی‌شمارد:

«۱- **حرفهای قراردادی**: مثل دست بدست هم دادن - زاغ‌ها را بیرون کردن - در خون و آتش در غلتیدن - زمستان را پشت سر گذاشتن - بهار

۱ - در سال ۱۳۴۴ مجموعه‌ای از اشعار هوشنگ ابتهاج بنام «چند برگ از یلدا» چاپ میشود در هفتاد نسخه که فقط بین دوستان و رفقای شاعر پخش میگردد و از بابت آن اشعار، نویسنده را خبری در دست نیست.

۲ - «خانگی» - مجموعه‌ی شعر سیاوش کسرائی - اسفند ۱۳۴۶

۳ - محمود کیاوش - مقاله‌ی «درباره‌ی خانگی» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۶۴ - خرداد ۱۳۴۷ - ص ۳۲

را پیشواز رفتن - زنگار ظلمت زدودن - در چشمه‌ی مهتاب تن شستن - و جز آن‌ها که گوئی برنامه‌ی از پیش معلوم شده‌ای است که فهرست وار بر دیوار نصب شده است و علی‌الاجبار برای هر شاعری لازم‌الاجرست. شعرهایی که نه تفسیر، بل تشریح و اژه‌ی امید بود ... محتوی این شعرها از نظر مراتب جنبش، در پنج مرحله‌ی قراردادی منقسم شده بود:

الف - مرحله‌ی آغاز که شوق رفتنی بود و امید رسیدن ...

ب - مرحله‌ی دوم که بحران جنبش بود و آغاز خون ...

ج - مرحله‌ی سوم که هنگامه‌ی نوحه بود و هنگام مرگ ...

د - مرحله‌ی چهارم که روزگار باد بود و ایام حسرت ...

ه - مرحله‌ی غم که تا امروز نیز ادامه یافته و باز تشریحی است از کلمه‌ی امید ...

۲ - **مضمون‌سازی**: که در حقیقت همان محتوی از پیش معلوم شده است. در این نوع شعرها، شاعر می‌نشیند و فکر می‌کند که این بار در باره‌ی چه بگویم یا چه وسیله‌ای را بهانه کنم ...

۳ - **نمایش احساسات**: شعرهایی که سراسر آن پر است از چشمه‌های زلال و بازوان مهتابگون و آرزوی آغوش دختران رنگ رنگ ... شعرایان، بر - خلاف اقتضای چنین دوره‌ها (ی اجتماعی)، که زبان و فضائی حماسی می‌طلبند، شریست فاقد خشونت و سخت نرم و متغزل ...

۴ - **سادگی و سخن‌گوئی**: این نشانه‌های احساسات، گاه آنقدر ساده و سخن‌گونه است که تا فواصل بسیار از مرز شعر دور میشود و نه تنها از نظر محتوی و مفهوم، قراردادی (است)، که از نظر قالب و صورت هم ...» (۱)

۹

بدین ترتیب ما بپایان اولین دوره‌ی تاریخی شعر نوی نیمائی می‌رسیم. چنانکه دیدیم در این دوره با همه‌ی استقلال‌ها که شاعران مختلف داشتند چند چیز در آن‌ها مشترک است:

۱ - اجتماعی بودن اشعارشان،

۲- عدم دقت کافی در شعر نیما (جز شاملو)،

۳- در نتیجه تأثیر پذیرفتن از شعر نوی میانه رو که نوآوری اصیل

وصحیح نیست،

۴- احتیاط برای آنکه رشته‌ی پیوندشان با خوانندگان عادی شعر قطع

نشود.

فصل بیست و پنجم

☆ - صفحه‌ی ۱۹۲: نادرپور نخستین منابع تأثیر شعر ابتهاج را

اشعار حمیدی، شهریار و توللی میداند (فردوسی - شماره‌ی ۸۲۳). بر نخستین کتاب ابتهاج مقدمه‌ای بقلم مهدی حمیدی شیرازی نوشته شده است، اما نادرپور می‌گوید: «اگر من درجائی اشاره بتأثیرپذیری سایه از حمیدی کرده‌ام، منظورم دوره‌ای بوده است که بعد از انتشار این مجموعه می‌آید و از آن هیچ اثر منتشر شده‌ای در دست نیست». تأثیر شهریار را می‌توان در غزل‌های کتاب «زمین» دید. نادرپور می‌نویسد که ابتهاج بطور تصادفی در قطار راه آهن تهران و اهواز با توللی آشنا میشود و از آن پس دوستی بین آنها شدت می‌گیرد.

☆ - صفحه‌ی ۱۹۳ - بند ۴: در این کتاب فرصت آن

نبود که فصل مستقلی به کارهوشنگ ابتهاج اختصاص داده شود. امید است اگر امکان چاپ‌های بعدی این کتاب پیش آمد این نقص مرتفع گردد.

☆ - صفحه‌ی ۱۹۸: همین اهمال در مورد اشعار سیاوش کسرای

نیز صورت گرفته است، با همان امید که آمد.

بخش هشتم - دومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی

فصل بیست و ششم - مقدمات و سنت گرایان

دومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی در سالهای ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۲ جریان داشته است و شامل شش شعبه‌ی شعری است که عبارتند از: «سنت گرایان»، «تصویر سازان»، «تماشا گرایان»، «محتوی گرایان»، «ابزار گرایان» و «محافظة گران».

آنچه وجه مشترک شعر شاعران این شعب محسوب می‌شود میل وافر آنهاست به جستجو در قلمروهای مختلف هنری. بعبارت دیگر وضع خاص اجتماعی این سالها، که نخست یکه خوردن و گپیج شدن شاعر را به همراه دارد، پس از يك دوره‌ی سیاه مرثیه سرائی، به فعالیت شاعر در زمینه‌های بی خطر و بناچار از نظر اجتماعی غیر صریح - می‌انجامد. همین توجه به یافتن راه‌های تازه در ارائه‌ی شکل شعر و تعالی جنبه‌های هنری آن موجب می‌شود که در این دوره‌ی کوتاه هفت ساله این همه فعالیت متفرق و متفاوت به چشم بخورد.

در مورد این شعب شعری دو نکته‌ی مهم قابل ذکر است:

نخست اینکه اکثراً در همدی این شئون باید برای نیما یوشیج مقام آغازکننده را قایل شد. همانطور که قبلاً نوشتیم، آثار شعری نیما یوشیج بدو قسمت تقسیم می‌شود. اولین قسمت آثار خاص نیماست، و قسمت دوم کوشش‌های متناوب و گاه گاه اوست در قلمروهایی که در شعر او تکامل نیافتند، اما زمینه‌ی بالقوه‌ای برای کوشش‌های بعدی محسوب می‌شوند.

دوم اینکه در این دوره نیز، باز، توجه به مسایل اجتماعی، بعنوان يك اصل اساسی شعر، قابل توجه و لمس است. اما این توجه اشکالی غیر صریح و هنری دارد. بعبارت دیگر باز اندرز نیما در مورد ابهام شعری مورد توجه قرار می‌گیرد و بکار می‌رود. (*)

۲

شاعران اولین شعبه‌ی شعر نیمائی را - در دوره‌ی دوم - «سنت گرایان» می‌خوانیم. مهمترین معرف این شعبه از شعر نوی نیمائی مهدی اخوان ثالث (م. امید) است.

اخوان ثالث کار شاعری خود را با سرودن اشعاری به شیوه‌ی قدما آغاز می‌کند و اولین مجموعه‌ی این نوع اشعار در شهریور ۱۳۳۰ بعنوان «ارغنون» - که اینک اسم عامی است برای اشعار او در شیوه‌های قدما - منتشر می‌شود. انتشار کتاب «زمستان» و سپس «آخر شاهنامه» (۱۳۳۸) مقام اخوان را بعنوان يك شاعر اصیل و مستقل در شعر نوی نیمائی مسجل می‌کند.

اخوان ثالث - پس از آشنائی با شعر نوی نیمائی - با استفاده از تجارب خود در سبک خراسانی شعر قدیم ایران به آشتی دادن شعر نوی نیمائی با شعر گذشته فارسی همت می‌گمارد و با استفاده از زبانی سنت گرای و پرداخت شاعرانه‌ی معطوف به گذشته شیوه‌ی جدیدی را در شعر نوی نیمائی بوجود می‌آورد.

۳

سپروس پرهام می‌نویسد:

«آنچه مسلم است، حساب اخوان ثالث، مانند احمد شاملو، از حساب نوپردازان دیگر جداست. هر دو شاگرد مکتب نیما هستند، ولی هر يك برای

خود مکتبی جداگانه دارد و هر يك برای خودش استادی است. او و شاملو سنت نیما را گسترش داده و وجود هنری متمایز و مستقلی برای خود بوجود آورده‌اند.... اخوان ثالث را از بهترین پیروان مکتب نیما یوشیج دانسته‌اند، اما اوبی شك «شاگرد وفادار» نیما نیست... نیما فرزند طبیعت بود و تا پایان کار نیز شعر را پیوندوراطه‌ی میان خود و طبیعت قرار داد، ولی اخوان ثالث، که هم از سر طنز و هم شکسته نفسی حسا بگرانه و هوشیارانه، خود را يك «دهاتی زمزمه‌کننده» مینامد، خیلی کمتر از نیما با طبیعت روستائی پیوند دارد... (بعلت) همین است که او کمتر به طبیعت گریزمی‌زند... اخوان ثالث شاعر دورانی است که رخوت و دلمردگی و سکوت جایگزین شور و شوقها و قیل و قال‌ها گشته است... امید از چیره دست ترین گویندگان شعر فارسی معاصر است...» (۱)



در «یاد داشت‌هایی درباره‌ی ادبیات و هنر امروز ایران» می‌خوانیم :
 «مهدی اخوان ثالث «ارغنون»، «زمستان» و «آخر شاهنامه» را دارد.
 بحث درباره‌ی «ارغنون» زاید است و «زمستان» هم فقط نیمیش قابل دفاع. اما اخوان همچنان یکی از سه شاعر مهم ماست. (۲) زبان شعری‌اش متمایز است. بشرط آنکه «غزل و مزل» (۳) نگوید - که اصرار غریبی دارد در این کار. صمیمانه

- ۱- سیروس پرهام - مقاله‌ی «نقد آخر شاهنامه» - مجله‌ی راهنمای کتاب - سال دوم - شماره‌ی پنجم - اسفند ۱۳۳۸ - ص ۷۵۰
- ۲- دکتر ناصر وثوقی مدیر مجله‌ی اندیشه و هنر، در سرمقاله‌ی شماره‌ی مخصوص «۱. بامداد» مینویسد: «از دیدگاه کسانی که فراهم آورنده‌ی این دفترند، در خیل انبوه سخن پردازان معاصر، تنها دو یاسه تن و نیم تن هستند که شاعر توانند بود.» و در زیر نویس توضیح میدهد که: «صلای همبستگی زن و مرد را روزهاست در داده‌اند، لیکن ما همچنان از قاعده‌ی «وللذکر مثل حظ الانثیین» در این شمارش مدد جسته‌ایم.» - مقاله‌ی «شاعر این روزگار» - ص ۱۱۹ - شماره‌ی دوم - دوره‌ی پنجم.

۳- اشاره به گفته‌ی اخوان ثالث در مقدمه‌ی کتاب آخر شاهنامه.

میگوید. در وزن چیره دست است. اشعارش خودمانی‌ست، بی‌آنکه به نطف عامیانه آمده باشد. اما سیاسی و اجتماعی گفتنش - بزعم ما - آدم رامی‌آزارد. تصویرهای کوچک که میسازد و میل به قصه پردازی که دارد از همان بازی‌ها ریشه‌می‌گیرد. بیت اصلا تلف نمی‌کند و تقریباً نمیشود دست به ترکیب شعرش زد. شعر قدیم را خوب خوانده است و خواهی نخواهی از آن تأثیر پذیرفته است. تنها شاعر نوپرداز موفق در تلفیق زبان کهن ادبی با فرم آزاد معاصر است...» (۱)



اخوان ثالث از شاعرانی‌ست که در باره‌ی شعر نیز دارای تحقیقات و نوشته‌هایی می‌باشد. مقدمات و مؤخرات او بر کتابهایش، و نیز فصولی از کتاب او در باره‌ی نیما، از مهمترین منابع مراجعه برای دست یافتن بر عقاید شعری اوست. مقداری از عقاید او را در باره‌ی تاریخ شعر نو و نیز شعر نیما یوشیج در فصل ۱۸ این کتاب آوردم و نیز از این پس فصلی اختصاص دارد به اشعار خود او که در آن با خصوصیات شعر او آشنا میشویم.

اما در این لحظه بهتر است دو اظهار نظر درباره‌ی دو کتاب مهم او «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» (۱۳۴۴) بمنظور آشنائی لازم با اشعار اوستا و در نهضت شعر نو ی نیمائی نقل شود.



فروغ فرخزاد درباره‌ی «آخر شاهنامه» می‌نویسد :
 «آخر شاهنامه نامی کنایه آمیز است. کنایه‌ای بر آنچه که گذشت، بر حماسه‌ای که به آخر رسید، آشیانی که در باد لرزید... در این کتاب يك انسان

- ۱- مجله‌ی اندیشه و هنر - شماره‌ی مخصوص «۱. بامداد» - مقاله‌ی «یادداشت‌هایی درباره‌ی ادبیات و هنر امروز ایران - بقلم «ف خ» (فرامرز خیبری؟) و «م. ا.» - ص ۲۰۴

ساده، که از قلب توده‌ی مردم برخاسته، و در قلب توده‌ی مردم زندگی کرده است؛ حسرت و تأسف‌های پنهانی آنها را با صدای بلند تکرار میکند و سخنانش طنین گریه‌آلود دارد... نکته‌ی بی‌که بیش از هر چیز در شعر او قابل بحث است زبان اوست. او به پاکی و اصالت کلمات توجه خاص دارد. او مفهوم واقعی کلمات را حس می‌کند و هر يك را آنچنان بر جای خود می‌نشانند که با هیچ کلمه‌ی دیگری نمیتوان تعویضش کرد. او با تکیه به سنت‌های گذشته‌ی زبان و آمیختن کلمات فراموش شده به زندگی امروز، زبان شعری تازه‌ای می‌آفریند. زبان او با فضای شعرش هماهنگی کامل دارد. کلمات زندگی امروز وقتی در شعر او، در کنار کلمات سنگین و مغرور گذشته می‌نشینند، ناگهان تغییر ماهیت میدهند و قد میکشند و در یکدستی شعر اختلاف‌ها فراموش میشود. او از این نظر انسان را بی‌اختیار بیاد سعدی می‌اندازد...» (۱)



و فرامرز خبیری در مورد «ازاین اوستا» می‌نویسد:

«در این لحظه‌ی خاص شعر م. ا. امید، «ازاین اوستا» مجموعه‌ایست از روایات مختلف يك شکست.... می‌خواهم بگویم حالا زمان آن رسیده تا موقعیت شعری (او) را در برداشت‌های ذهنی او از حوادث، سنجید... لحظه‌ی خاص، شعرا امید همین جاست، جایی در مرز بدرد با نوحه‌ی شکست و آغاز سیاهی... اما که می‌تواند انکار کند چابکی بیان و فصاحت گفتار او را؟ یا زبان شعری زیبای او را، و مهارتش را در تلفیق زبان کوچه با زبان شعری؟ امید شاعری توانست در پرداخت و بیان ذهنیات خویش... در زمینه‌ی مکالمه، امید به میدان‌های تازه‌ی دست یافته است. مکالمه‌ها سادگی طبیعی خود را حفظ می‌کنند و به ساختمان و وزن شعر لطمه نمی‌زنند و بصورت واحدی مجزا جدا نمی‌ایستند... از نظر ساختمان شعری و طرح موضوع، تقریباً اکثر شعرهای

۱- فروغ فرخزاد- «نقد آخر شاهنامه» - مجله‌ی «ایران آباد» - شماره‌ی هفتم - آبان ۱۳۳۹ - به نقل از مجله‌ی آرش - شماره ۱۳ - اسفند ماه ۱۳۴۵ - ویژه‌ی یادبود فروغ فرخزاد - ص ۲۰

این مجموعه بی‌نقص‌اند... (او) هیچ پرگویی نمی‌کند، که زبانی محکم (هنوچهری وار؟) دارد. لغات را دست‌آموز خویش کرده، زواید لفظی شاعر فریب را بدرد ریخته و در حاصل زبانی فراهم آمده زیبا... نجیب و زاینده... و گاه سخت غنایی...» (۱)

فصل بیست و هشتم

☆ - صفحه‌ی ۲۰۱: در مورد شاعران دومین ددره‌ی شعرنوی

نیمایی يك نکته قابل تذکر است و آن اینکه همه‌ی این شعرا، جز مهدی اخوان ثالث، کار شاعری را در شعرنوی میانه‌رو آغاز کرده‌اند و سپس هریک، دیر یا زود، به شعرنوی نیمایی پیوسته‌اند. همین نکته نفوذ شایع و قاطع شعرای میانه‌رو را در روزگار آغاز کار شاعران میرساند و نشان میدهد که چگونه شعرنوی نیمایی با توطئه‌های بسیار از ذهن علاقمندان شعر بدور مانده بود.

۱- فرامرز خبیری- مقاله‌ی نقد «ازاین اوستا» - مجله‌ی اندیشه و هنر -

شکستند . شاعر در مقابل شکست ، فقط دچار واکنش بلا فاصله ای میشود که ذهن تعمیم دهنده اش میخواهد از آن فلسفه ای وسیع و بلند بالا بسازد، حتی در ساده ترینش :

(۶)

آبها از آسیا افتاده است
دارها برچیده ، خون ها شسته اند .
جای رنج و خشم و عصیان بوته ها
پشکبناهای پلیدی رسته اند .

.....

□

باز می گویند فردای دگر
صبر کن تادیگری پیدا شود
«نادر» ی پیدا نخواهد شد «امید»
کاشکی «اسکندر» ی پیدا شود . (۱)

۳

عده ای اخوان ثالث را نقال می دانند نه شاعر ، و این بیان خاطر است که در شعر او نقل داستانی کوچک که با وصف ها و گریزهای مختلف بدرزا کشد، وجود دارد . اما نقل اخوان از تداوم و شکل دراماتیک خالیست، چرا که او بعنوان ناظم يك قصه و نقل کننده ی ساده ی يك واقعه شعر نمی سرايد ، بلکه او شاعریست که تصاویر خویش را بانخ يك قصه ی کوتاه بهم بند میکند و مضمون تنها بخاطر حفظ تداوم و ایجاد منطق است در شعر :

یادمان نمائند کز چه روزگار
از کدام روز هفته ، در کدام فصل
ساعت بزرگ
مانده بود یادگار .

فصل بیست و هفتم - شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید)

۱

آثار مهدی اخوان ثالث قلمرو وسیعی را شامل میشوند و او، چه از لحاظ شکل شعر و چه از لحاظ محتوی آن در شقوق مختلفی کار کرده است . وجه مشترك این شقوق استواری آنهاست بر شعر قدیم فارسی . بنابراین می توانیم آثار و اشعار اخوان را دسته بندی کرده و هر دسته را بطور مستقل مورد مطالعه قرار دهیم . باین منظور کتاب «آخر شاهنامه» ی او را انتخاب کرده و اشعار آنرا به این ترتیب تقسیم می کنیم :

الف - اشعار اجتماعی

ب - اشعار داستانی

ج - اشعار عاشقانه .

۲

کتاب آخر شاهنامه دارای اشعار فراوانی با مضامین اجتماعی است ، لکن این مضامین همگی صرفاً حکایت کننده ی شکست و نیز نومییدی حاصل از

□ (در پنج صفحه ی بعد از کتاب)

یادمان نمانده کز چه روزگار

مانده بود یادگار ،

مانده یادمان ولی که سالهاست

در میان باغ پیرشهر روسپی

ساعت بزرگ ما شکسته است . (۱)



شعر عاشقانه ی اخوان ثالث باعتبار تکیه ای که او بر شعر قدیم ایران دارد، و بخاطر رقت قلب و «صاحب دلی» (*) گوینده اش از زیباترین اشعار عاشقانه ی معاصر ایران است . اما اشعار عاشقانه ی اخوان معدودند و مشخصه شان نپرداختن به معشوق و بیان حال خویشتن خویش است . عشق واسطه ایست و به اعتبار عاشق است (نه معشوق) که هستی می یابد :

ای تکیه گاه و پناه

زیبا ترین لحظه های

پر عصمت و پر شکوه

تنهایی و خلوت من !

ای شط شیرین پر شوکت من !

ای باتو من گشته بسیار

در کوچه های بزرگ نجابت

در کوچه های فرو بسته ی استجابات

در کوچه های سرور و غم راستینی که همان بود . (۲)



درعین حال شعر اخوان ثالث از تکنیک خاص و ممتازی برخوردار

۱ - همان کتاب - شعر «ساعت بزرگ» - ص ۱۰۰

۲ - شعر «غزل ۳» - ص ۵۰

است . اخوان زبانی گونه گون دارد ، اما در همه ی صورت ها ، «تعمید کلمه» نقش اساسی را بازی می کند . اخوان مطلب دلخواه را براحتی بیان می کند و در این میانه بیم ندارد که کلمات دستمالی شده ی امروز باعتبار پژواک قدیمشان در کنار کلمات دست نخورده ی دیروز بنشینند .

تکنیک خاص اخوان را نیز می توان از چند نقطه نظر مطالعه کرد :

الف - شکستن مصرع ها

ب - قافیه پردازی

ج - کلمه و نقش آن

د - توصیف.



اخوان ثالث در کوتاه و بلند کردن مصرع ها شاگرد اصیل نیما یوشیج است . مصرع ها در شعر او اغلب بطور طبیعی و با شکستن نفس شکسته می شوند :

پوستینی کهنه دارم من

سالخوردی جاودان مانند ... (۱)

مهارت اخوان در تلفیق ابیات بسیار بلند با ابیات کوتاه کاملاً جالب توجه است . مقابله ی بلندی و کوتاهی مصرع ها علاوه بر ریتم (ضرب) زیبایی که به شعر می دهد ، بطور طبیعی ادامه ی شعر را بدون برخورد با اشکال ممکن میسازد :

اما

او

بامیوه ی همیشگی اش - سبزی مدام -

عمری گرفته خو . (۲)

۱ - شعر «میراث» ص ۲۴

۲ - شعر «نازو» - ص ۴۲

و یا :

چون سبوی تشنه‌کندر خواب بیند آب ، و اندر آب بیند سنگ ،
دوستان و دشمنان رامی‌شناسم من .
زندگی رادوست می‌دارم
مرگ رادشمن . (۱)

۷

اخوان ثالث در کتاب آخر شاهنامه نشان میدهد که چگونه می‌توان
با بکار بردن قافیه‌های صحیح و طبیعی ، جمله‌ها را پایانی درست ارائه داد :

بر بکشتی‌های خشم بادبان ازخون
ما ، برای فتح‌سوی پایتخت قرن می‌آئیم .
تا که هیچستان نه‌توی فراخ این غبار آلود بینم را
با چکاچاک مهیب تیغهامان ، تیز
پرش خارا شکاف تیرهامان ، تند
نیک بگشائیم . (۲)

تداوم و استواری جمله‌های بلند و طولانی را - چه در یک مصرع و چه در
چند مصرع - قافیه حفظ می‌کند ، چرا که نبودن قافیه در دو مصرع بلند ، و
گاه از لحاظ افاعیل مساوی ، و یا پایان یافتن یک شعر بدون مدد از قافیه ،
شعر را - یا آن مصرع‌ها را - بی‌تناسب می‌سازد (*) ، و اخوان با رعایت این نکات
شعر خود را از خطر فروهشتن تناسب حفظ می‌کند .

۸

کلمه در شعر اخوان نقش اساسی دارد و صرفاً مددی برای رساندن معنی

۱ - شعر « چون سبوی تشنه » - ص ۲۱

۲ - شعر « آخر شاهنامه » - ص ۵۶

و یا ترکیب جمله نیست ، ترکیب کلمات ، که گاه بصورت اضافات طویل درمی‌آید ،
بسیار زیبا و خوش‌آهنگ است .
کلمات ترکیبی - بخصوص با اشاره‌ای که به ترکیب‌های گذشته‌ی شعر
فارسی دارند - بسیار بدیعتند :

سوی دیگر بیشه‌ی انبوه
همچو روح عرصه‌ی شطرنج
در همان لحظه‌ی شکست سخت ، یا پیروزی دشوار
لحظه‌ی ژرف نجیب دلکش بفرنج . (۱)

و یا :

همچنان غمبار درهم بار می‌بارید . (۲)

۹

بهترین خصیصه‌ی کار اخوان توصیف‌های قدرتمند اوست . اگر چه در این
وصف هنوز کوشش برای سقط ادوات تشبیه بچشم نمی‌خورد ، اما سادگی کلام -
که ربطی به تعقید کلمات ندارد - ، تشبیه زیبا و قدرت بیان اخوان ، وصف -
های او را ممتاز و مشخص می‌سازد :

پنجره باز است
و آسمان در چارچوب دیدگه پیدا .
مثل دریا ژرف
آبهایش ناز و خواب مخمل‌آبی
رفته تا ژرفاش
پارده‌های ابر همچون پلکان برف .
من نگاهم ماهی خونگرم و بی‌آرام این دریا . (۳)

۱ - شعر « قصیده » - ص ۸۸

۲ - شعر « برف » - ص ۸۵

۳ - شعر « طلوع » - ص ۴۴

۱۰

اخوان در شعر بی وزن نیز دستی دارد. اما اینگونه اشعارش قرین توفیق نیستند. او خود می نویسد :

« قطعات بی وزن برای من آزمایشی بود ، و در همان وقتها (سال ۳۵) هم در يك نشریه ی هنری منتشر شد ، اما بعدها دنبال کردن این شیوه ی سرایش را نپسندیدم . مثل اینکه يك چیزی کم دارد از شعر - شعری که کامل و تمام است البته . » (۱)

بدون شك این كمبود و فقدان « بافت » كلام است که اخوان از آن غافل مانده است . کلمات در شعر بی وزن اگرچه فاقد وزنند ، لکن بارشتهای دقیق بهم بسته و بافته شده اند (مثلا در اشعار احمد شاملو) . شعری بی وزن بخاطر همین بافت است که در ظاهر کار هم از اثر دیگر انواع ادبیات جدا میشود . آنچه شعر بی وزن اخوان را ضعیف می کند نبودن جوهر شعری در آن است . در واقع آنچه که اخوان با کمک تقطیع بی جهت و بیت بندی مصنوعی آنرا بصورت ظاهری شعر درمی آورد ، از اصل ، شعر نیست :

باهمین چشم ، همین دل

دل دید و چشم میگوید :

آنقدر که زیبایی رنگارنگ است ، هیچ چیز نیست .

زیرا همه چیز زیباست ، زیباست ، زیباست !

و هیچ چیز همه چیز نیست . (۲)

۱۱

اکثر شعرای هم عصر اخوان و نیز شعرای دوره ی بعدی شعر نوی نیمایی از کارهای گوناگون او متأثر شده اند و زمانی تب زبان اخوان اکثر شاعران این ملک را میسوزاند (*) . اما بزودی آشکار شد که بیشتر شاعران مزبور

۱ - همان کتاب - مقدمه ی چاپ دوم - ص ۳

۱۲ - شعر « با همین دل و چشم هایم » - ص ۷۲

مقلدانی بیش نیستند و هیچ نتوانسته اند در زمینه ی کار او پیش تر از او روند . تنها شاعران معدودی را می توان یافت که حقیقت جستجوی او را درك کرده باشند . در این مورد دوجه کار اخوان در خور تعمق است . نخست آن قسمت از کارهای اوست که دارای زبان راحت و ساده ایست (*) . این وجه از زبان اخوان کمتر مورد توجه قرار گرفته و او خود نیز به گسترش آن همت نکرده است . دوم زبان پیچیده و دشوار اوست که بیشتر مورد توجه بوده است (*) .

فصل بیست و هشتم

مطالب این فصل قسمت هائی است از :

« نقد آخراشاعنامه » - از اسماعیل نوری علاء - مجله ی بامشاد - شماره ۱۸ -

اسفند ۱۳۴۵

صفحه ی ۲۰۷ - بند ۱ : برای اطلاع از این « فلسفه سازی »

قسمتی از « نقد منظومه ی شکار » (از اسماعیل نوری علاء - مجله ی بامشاد - شماره ی ۱۱ - اسفند ۱۳۴۵) در زیر نقل میشود :

شکار بقول خود اخوان حکایتی تمثیلی است :

« در این قصه پسند گوینده باز گو کردن همان عقدی جاویدیست که : سایه ی

آرزو ، یعنی رؤیای پیروزی - روپائی تاریک و تا حدی نزدیک - همیشه چند

قدم پیشاپیش ما در حرکت است و از ما گریزان است . » (نقل از مؤخره ی « منظومه ی

شکار » - انتشارات مروارید - ۱۳۴۵) .

بدین ترتیب او کامیابی و وصول به مقصود را محال می داند و همواره

خطری قاهر را در پس راه پنهان می دارد که در آخرین لحظه از راه میرسد و

در آستانه ی پیروزی شکست محقوم را با خود می آورد . اخوان خواسته است

این فلسفه را در شعرش ارائه دهد .

برای این کار قصه‌ای تراشیده که خلاصه‌ی آن را به نقل از او به انتخاب

ما، در زیر میخوانید:

صیاد:

«هان! آمد آن حریف که میخواستم. چه خوب!»
زد شعله برق و شرق خروشید تیر و جست
نشیده و شنیده گوزن این صدا، که تیر
ارزانه‌اش فروشد و در پهلویش نشست.

□

صیاد:

«تیرم خطا نکرد، ولی کارگر نشد
غم نیست، هر کجا برود، می‌رسم به آن»
می‌گفت و می‌دوید بدنبال صید خویش
صیاد پیر، خسته و خرد و نفس زنان.

□

ز آمد شد مداوم و جاوید لحظه‌ها
نك، بامداد ظهر شد و ظهر عصر تنگ
خمیازه‌ای کشید و بپا جست و دم تکاند
بوئی شنیده است مگر باز این پلنگ؟

□

صیاد پیر، خسته تر از خسته، بی‌شتاب
و آرام، می‌خزید و به ره گام می‌گذاشت
صیدش فتاده بود دم آبشار واو
چل گام بیش فاصله با صید خود نداشت.

□

ناگه شنید غرش ز پشت سر
و آنگاه... ضربتی... که به رو خورد بر زمین

زد صهیای و خواست بجنبد بخود، ولی

دیگر گذشته بود، نشد فرصت و همین...

□

دستی که از مچ دست جدا و فکنده است
برشانه‌ی پلنگ در اثنای جنگ جنگ
نك نیم باز مانده و باد از کفش برد
آن مشت پشم را که به جنگ آمدش ز جنگ...

اما اخوان میخواهد این قصه را با آب و تاب فراوان و بطرزی مؤثر
بیان کند. اینست که در منظومه‌ی شکار ابتدا صیاد از خانه‌ی خویش راه می‌افتد و
وقتی که «روز آمده»، اما نرفته شب، بسوی جنگل حرکت می‌کند. بعد شرح
وضع جنگل است و بعد آبشار. شکارچی کنار آبشار است و روئی میشود و با آبشار
به گفتگو می‌پردازد، بعد شرح دلاوری او و شکارهای بسیارش در گذشته و خون‌هایی
که در آبشار شسته شده است و بعد شرح نقشه‌ی شکار امروز اوست. آنگاه صیاد
پیر برآه می‌افتد و هر نقطه‌ی جنگل یادآور خاطره‌ای برای اوست، فی‌المثل
یادآور روزیست که دوست او بدست یوز پلنگی کشته میشود و فقط پس از مرگ
آن رفیق فرصت می‌یابد تا یوز پلنگ را بکشد... بعد ظهر میشود. آبشخور نیست،
شرح آن آبشخور می‌آید. بعد گفتگوی صیاد با خودش است که میگوید من فقط
يك تیر دارم (چرا؟ قضیه جیمز باندی میشود!) و باید با همین يك تیر شکار را
بزنم و خدا نکند که تیرم خطا رود، بعد صید می‌آید و شکارچی تیر می‌اندازد،
تیر به شکار می‌خورد اما او را نمی‌کشد و شکار را می‌افتد بطرف آبشار و مدتی
به شرح درد و الم راه روی استاد پیر و شعار بر علیه شکارچی گری می‌گذرد و
اینکه چگونه او دار و ندارش را در راه می‌بازد تا سبک شود و بالاخره به چهل
قدمی می‌رسد. اما از مدتی پیش شرح سرگذشت راه هم شروع شده است و
اینکه پلنگی بوی خون می‌شنود و برآه می‌افتد و بالاخره درست در همان لحظه
بکنار آبشار می‌رسد. در صحنه‌ی بعد پلنگ مشغول لیسیدن لب و دهان خویش
است و تکه‌های بدن شکارچی هر يك در جایی افتاده است. در دست شکارچی
مقداری از پشم پلنگ دیده میشود که باد دارد آن را می‌برد. دور بین (!) عقب می‌رود،

يك «لانگشات» از جنگل و شب که آهسته آهسته غالب میشود و در همین صحنه است که درمی یابیم «طبیعت» به این مسائل بی اعتناست!

راستی تا یادمان نرفته بگوئیم که استاد شکاری فرزند برومندی نیز دارد که در خانه است، و اخوان، آنهم درمؤخره کتاب، پیشنهاد می کند که: «شما می توانید پس از آنکه پلنگ رفت (احتیاط هوشیارانه!) فرزند بیمار صیاد (چرا بیمار؟) را بلب آبشار بیاورید تا ماجرا را دریابد و بقایای پدرش را بخاک سپارد (۱) و شکار را بخانه بیاورد و برای پدر عزاداری کند (۱) و از تغذیه آن شکار بهبودیابد و نیرو بگیرد (علت مرض فرزند شکاری روشن میشود. اگر مریض نباشد پس شکار به چه دردی می خورد؟) شما می توانید چنانکه معمول است زندگی نسل تازه را پس از نسل پیر و گذشته ادامه دهید... اما گوینده نخواست چنین دلخوشکنکی داشته باشد.»

می بینیم که منظومه ی شکاریك شعر کوتاه می تواند باشد، و حتی يك تك بيت، مثل هزاران تك بيت موزون فارسی که حاوی پند و حکمتی ست. اما شاعر خواسته است که این نکته ی کوتاه را در دل حادثه ای پیوراند و تحویل دهد و علت شکست او نیز همین است. آنچه پیش از لحظه ی وقوع حادثه می آید باید زمینه ای باشد برای تحویل هر چه بهتر ماجرا. کلمات، یادها و حرفها، همه و همه باید درهم بافته شوند و به يك نقطه اشاره کنند: آنجا که فاجعه رخ می دهد.

چنین زمینه ای می تواند ما را در درك حادثه و فاجعه یاری کند. اما در منظومه ی شکاری چنین نیست و آنچه پیش از وقوع حادثه می آید فقط بدرم طول کردن شعر می خورد. و تازه، نفس حادثه نمی تواند رساننده ی منظور اخوان باشد، چرا که او حصول به پیروزی و آرزویی را محال می داند که شکاری مورد نظر او طی هشتاد سال عمر خود بارها بر آن دست یافته است و در همین منظومه ما شرح شکارها و خونریزی هایش را می خوانیم. و این تمثیل همین جا یکپایش می لنگد.

☆ - صفحه ی ۲۰۸: احمد رضا احمدی معمولاً از شعرای معاصر

با دو اصطلاح «صاحب دل» و «شاعر» سخن میگوید و ما این اصطلاح را از او

وام گرفته ایم. شاعر صاحب دل، و یا علی الطلاق «صاحب دل»، کسی ست که رقت قلبی دارد، صفا و صمیمیت بیش از هر چیز برایش مطرح است و مرتباً از عاطفه و نجابت و خوبی حرف می زند!

☆ - صفحه ی ۲۱۰: شاید یکی از علل نفوذ و تسلط قافیه بر شعر موزون این باشد که مصرع های يك بيت دارای افعیل یا هجا های مساوی هستند.

دکتر ذبیح الله صفا در مورد شعر پیش از اسلام مینویسد:

«قراین بسیار از اشعار بازمانده ی پهلوی شمالی و جنوبی معلوم میدارد که در آنها علاوه بر تساوی شماری هجاها در يك قطعه یا يك منظومه، تکیه ی هجا های معین و آهنگ کلمات نیز مورد توجه بوده است... از این قراین معلوم میشود که شعر در ایران، که از مصراع های آزاد (= بی قافیه) شروع شده بود، بعد از يك تحول طولانی که طی قرون صورت گرفته بود، بداشتن قوافی ناقص و گاه کاملی کشیده شد.» (گنج سخن - جلد اول - ص ۳۳ و ۳۴)

حضور قافیه در دو مصرع که از لحاظ افعیل یا هجاها مساوی باشند تقارن را کامل می کند و نبودن آن موجب نوعی خلاء در این تقارن می شود.

شعر نوری نیمائی که مصرع ها را از قید تساوی نجات داد خود بخود قافیه را غیر ضروری دید و طرد کرد، اما در همین شعر - همچنانکه در آثار اخوان می بینیم - هر گاه مصرع ها مساوی شوند شاعر به آوردن قافیه تمایل پیدا می کند. این نکته ایست که البته باید با شك و تردید به آن نگاه کرد و برای نویسنده مسلم نشده است.

☆ - صفحه ی ۲۱۲: اخوان زدگی در طول سالهای ۳۵-۴۰

بصورت تب شدیدی بر اکثر شاعران جوان عارض شده بود. بخصوص اعران خراسانی، معلوم نیست چرا بخاطر هم شهریگری، بیش از دیگران در این تب میسوختند. سال ۱۳۴۶ در کتاب «بر خنک راهوار زمین» اثر اسماعیل خوئی هنوز این اخوان زدگی بچشم میخورد.

☆ - صفحه‌ی ۲۱۳ - حاشیه‌ی اول : در مورد

زبان ساده و راحت شعری در هوای شعر اخوان باید از دیگران سخن گفت که اگر چه از طریق تقلید آثار او به این راه نرسیدند، اما بهر حال زبان خویش را بسوی تکامل روشنی کشاندند، درست با همان روش که اخوان در این نوع از اشارش دارد و میکوشد به آن آهنگی حسی بدهد و زبانش لحنی راحت و آشنا با گفتگو پیدا کند، مثل:

«دیگر بس است مرثیه ، دیگر بس است گریه وزاری

ما خسته‌ایم ، آخر

ما خوابمان می‌آید دیگر

ما را به حال خود بگذارید .»

(شعر «پیامی از آنسوی پایان» - کتاب «آخر شاهنامه» - ص ۷۳)

می‌بینیم که مثلاً فروغ فرخزاد - تحت تأثیر مستقیم نوشته‌ها و گفتار فیلم‌های ابراهیم گلستان - این زبان را با چه موفقیتی بسط داده است و یا شعر جعفر کوش آبادی - از سوی دیگر - به چه صورت با - مثلاً - قطعه‌ی زیر نزدیکی می‌یابد :

«ساعت بزرگ شهر ما !

هان بگوی

در کجاست آفتاب

اینک ، ایندم ، این زمان ؟»

(شعر «ساعت بزرگ» - کتاب «آخر شاهنامه» - ص ۱۰۳)

☆ - صفحه‌ی ۲۱۳ - حاشیه‌ی دوم : در مورد

زبان پیچیده و مشکل اخوان می‌توان از آثار محمد علی سپانلو نیز نام برد که زبان امروزیش بی‌شبه گسترش کارنیمابوشیج و اخوان است . سپانلو در کتاب «آه... بیابان» و منظومه‌ی «خاک» تحت تأثیر اخوان است ، لکن کارش به تقلید از او

نمی‌کشد و زبان اخوان فقط شالوده‌ای میشود تا سپانلو زبان محکم شعری خود را بر فراز آن بسازد . جستن اشعاری که یادآور کار سپانلو باشد در آثار اخوان مشکل نیست :

«دور از گزند و تیررس رعد و برق زبان

وزمبیر قوافل ایام رهگذر

با میوه‌ی همیشگی‌اش ، سبزی مدام

نازوی سالخورده فرو هشته بال و پر .»

(شعر «نازو» - کتاب «آخر شاهنامه» - ص ۴۱)

و یا :

«در شب قطبی

در شب شوم سحر گم کرده‌ی بی‌کوکب قطبی

در شب جاوید

زی شبستان غریب من

- نقبی از زندان به کشتنگاه -

برگ زردی هم نیارد باد و لگدی .»

(شعر «قصیده» - همان کتاب - ص ۹۳)

نِیسَت (Zen) . در آنجا noumène از دریافت بدور می ماند (کانت)؛
و اینجا paramatman با آگاهی یکی میشود (شانکارا) . آنجا «من»
بهرجا سایه می زند و در اثبات «خود» هدف زندگی بازجسته میشود (نیچه) ،
و اینجا سخن از anatma به میان است... باختر زمین، دانش را با نقاشی
می آمیزد، و خاور زمین شعر را» (۱)

۲

نادر نادرپور در باره ی این دوره از کار سپهری می نویسد:
«سپهری در «زندگی خواب ها» (۲) موازنه ای میان لفظ و معنی برقرار
کرده و به نیروی تخیل و تصویرسازی خود بیشتر میدان داده است. از آخرین
اشعار این مجموعه سیرفکری و شعری سپهری که از مفاهیم مادی و ملموس بسوی
معانی مجرد و ناملموس پیش می رفت دیده شد و در مجموعی سوم شعرش «آوار
آفتاب» به اوج رسید. آوار آفتاب که بسیاری از قطعات آن شعر منشور بود آشنائی
سپهری را با فلسفه ی بودایی و نوعی جهان بینی ژاپنی نشان داد و تمایل او را
به آمیختن این هردو با عرفان ایرانی اعلام کرد... سپهری در این مجموعه
پیش از آنکه شاعری کرده باشد فیلسوفی کرده و فلسفه بافته است، آنهم فلسفه ای
التقاطی، مرکب از بینش های هندی (بودائی)، ژاپنی، و ایرانی (عرفانی).
با این همه، در پاره ای از قطعات آوار آفتاب، باز هم خصائص شعر سپهری
(و مخصوصاً شیوه ی تصویرسازی او) بچشم می خورد...» (۳)

۳

سومین شعبه ی شعر نوی نیمائی- در دومین دوره «تماشاگر ایان» نام دارد.
منوچهر آتش که آغازکننده ی این راه بشمار میرود، پس از جدائی از نهضت شعر نوی
میانرو و آشنائی با نیما یوشیج - چنانکه در فصل بعد خواهیم دید - به شعری

فصل بیست و هشتم - تصویرسازان و تماشاگر ایان

۱

دومین شاخه ی شعر نیمائی- در دوره ی دوم تاریخ شعر نو- به «تصویرسازان»
تعلق دارد که سهراب سپهری مهمترین آنهاست. پیش از این از مقام سهراب سپهری
بعنوان یکی از «جویندگان» در دوره ی نخست شعر نوی نیمائی سخن گفته ایم.
سهراب سپهری در دومین دوره ی این نوع شعر «تصویرسازی فلسفی» را باب
می کند. توجه او بازگشت به شرق است، به آسیا و به نحوه ی بینش و صورت نوعی
اندیشه ی شرقی؛ در مقابل همه ی مظاهر تفکر و فلسفه ی غرب. او می نویسد:
«آسیا وحدت را در گسترش بیکران دریافت. آسیائیان به فراترها
رفته اند. بی سویی را زیسته اند. باختر از nama - rupa چندان
فراتر نشد. هنوز گامی چند برون نهاده، به جهان maya باز آمد.
آنجا انسان خدا نتواند شد، به بی پایانی نیارد پیوست. اینجا انا الحق
میزند، به گر نمان میرسد، به برهمن می پیوندند، بودا میشود، به تائو
راه می یابد. آنجا سرانجام حضور خدا، رهرو را از پیشروی باز می دارد (پژوهش
بر گسون و اکهارت در عرفان مسیحی)، و اینجا همسانی با طبیعت پایان راه

۱- سهراب سپهری-مقدمه ی «آوار آفتاب» - ۱۳۴۰

۲- نام دومین مجموعه ی شعر سهراب سپهری است که در سال ۱۳۴۰
منتشر شده و جزو آثار «جویندگان» محسوب میشود.

۳- از مصاحبه با نادر نادرپور-مجله ی فردوسی- شماره ۸۲۰- تیر ۱۳۴۶- ص ۷

روائی، اما بصورتی خاص، رو می‌کند. خود او می‌نویسد:

«حرفم از شعرهایم این است که این شعرها حرفهای من است. من چشم انداز لحظه‌های تعمق و تنهایی خود را بشما نشان میدهم. من میکوشم که همیشه قصه بگویم: از آدم‌ها و اشیاء و سرزمین‌هایی که برای شما ناشناس نیست حرف می‌زنم. اما با دید و شناختی دیگر و شاید مسئله در همین باشد. عیب کار این است، و شاید عادت این باشد که گروهی از خوانندگان شعرها از يك شعر دنبال نتیجه‌ی خاص یا مقصود معینی می‌گردند و به تکه‌تکه‌ی شعر توجه ندارند. در حالیکه مطلب... در همه جای شعر و در همه‌ی کلمه‌هاست... مقصود زندگیت. آیا گاهی سرکوچه‌ی خودتان ایستاده‌اید و يك تکه‌زندگی که در خیابان روبروی شما بسادگی و صداقت جریان دارد خیره شده‌اید؟ همه‌ی حرف‌ها در این است که باید بزندگی خیره شد، چشم‌ها را تنگ کرد، ذهن را از کیفیات مغلق و منطقی خالی داشت...» (۱)



منوچهر آتشى در مورد شاعری و ادوات شعری در مصاحبه‌ای چنین می‌گوید:

«(شعر) یکنوع حرف زدن شاعر است... و شعر حرف شاعر است در يك حالت و وضعیت مخصوص، غیر از موقعیت‌های عادی زندگی... من اصلاً به فرم (شکل) معتقد نیستم. بنظر من فرم يك چیز جدا از شعر نیست. نمی‌توانیم يك چیزی را فرم و چیز دیگری را محتوی بدانیم. مثل جدائی آب از لیوان. شاعر وقتی با شعر و گفته‌ی خودش صمیمی باشد، یعنی وقتی در کمال صمیمیت شعر بگوید خواه ناخواه شعرش فرم خواهد داشت. پس فرم چیست؟ نحوه‌ی بیان و ارائه...» (۲)



برای درك مفهوم «تماشاگرایی» در شعر آتشى می‌توان این قسمت از مقاله‌ی

۱ - منوچهر آتشى - مقدمه‌ی مجموعه‌ی «آهنگ دیگر» - ۱۳۳۹ - ص ۵

۲ - مجله‌ی خوشه - شماره ۵۴۸ - شهریور ۱۳۴۵ - ص ۲۸ - از مصاحبه‌ی

اسمعیل نوری علاء، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی با منوچهر آتشى.

رضا پراهنی را نقل کرد که:

«تازگی وصال مضمون در شعر منوچهر آتشى از اینجا ناشی میشود که او به تجربه‌ی حواس خود وفادار است. یعنی (اواز) آنچه (که) محیط او، آن محیط وحشی و حیوانی، و تاحدی غریزی، آن محیط دریا و اسب و شن و واه و بندر، و مردمان آن محیط سرشار از خشونت غریزی به او دیکته می‌کنند، در تخیل خود صحبت می‌کند... بطور کلی، آتشى بدلیل استفاده‌ی خیلی صمیمانه ولی تکراری از محیط خود، و بدلیل تکیه بر (کار) حیوانی کردن دنیای شاعرانه‌ی خود (۱) در طبیعت جنوبی وحشی، بین حیوان و انسان معلق می‌ماند. آتشى چشم بر زمینی دوخته است که بر روی آن اسبهای عاصی چهار نعل می‌تازند، و آنچه می‌روید سیراب کننده‌ی حیوان‌ها و درعین حال بر طرف کننده‌ی تشنگی تخیل غریزی آتشى است.» (۲)

۱ - منظور از «حیوانی کردن دنیای شاعرانه» - لابد - توجه به محیطی

است که در آن انسان و حیوان در کنار هم زندگی می‌کنند

۲ - رضا پراهنی - نقد «آواز خاک» دومین مجموعه‌ی شعر «منوچهر آتشى» -

مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۵۷ - اردیبهشت ۱۳۴۷ - ص ۱۴

فصل بیست و نهم - شعر منوچهر آتشی

توجه اینجاست که همین «اعلامیه‌ی جدائی» به شیوه‌ای قدیمی ساخته شده است. بدین ترتیب آهنگ دیگر دارای دوصورت است، از یکسو به روز و آینده مینگرد - برای دریافت حرف تازه -، و از سوی دیگر پیوند خویش را با گذشته و اشکال قدیمی نبریده است. در همین شعر اول، آتشی آنقدر به شیوه‌ی کاروزبان تسلط دارد که خواننده بی‌هیچ تردید بپذیرد که او در آن دنیای قدیم نیز قدمی زده و طی‌طریقی کرده است. آنچه از این آزمون برای آتشی و شعر نوی او میراث میرسد زبانی رسا و مبین و تسلطی جالب توجه بر آن است.

۳

معمولاً کسانی که در شعر از شیوه‌ای به شیوه‌ی دیگر نقل مکان می‌کنند، آثار خود را در شیوه‌ی جدید بطور مستقل عرضه می‌دارند. اما آهنگ دیگر از این خصوصیت برخوردار نیست و در آن شعر نوی میانه‌رو، کنار شعر نوی نیمائی، و شعر آزاد در کنار شعر سپید آمده است. همین بی‌درو پیکری کتاب، موجب میشود که خواننده بر راحتی چگونگی تحولات شعری آتشی را تعقیب کند.

اشعار هیچ‌کدام از کتاب‌های آتشی برحسب تاریخ سرودن آنها مرتب نشده‌اند و چنین تاریخ‌هایی نیز در دست نیست اما می‌توان از راه طبقه‌بندی اشعار و مقایسه‌ی آن طبقات با یکدیگر آنها را مرتب نمود.

دو کتاب آتشی مجموعاً ۸۱ شعر دارند (۳۵ شعر در آهنگ دیگر و ۴۶ شعر در آواز خاک). ابتدا لازم است اشعار کتاب آهنگ دیگر را مطالعه کنیم. در این این مطالعه به چند طبقه یا دسته از اشعار برمی‌خوریم که هر یک زیر بنای وجود آمدن طبقه‌ی بعدی میشوند.

۴

در ابتدای کار آتشی جوان و با استعداد، بی‌خبر از جنبه‌ی هنرمندانه‌ی شاعری، با تکیه بر شناسائی شعر رایج و محبوب روز، یعنی شعر شاعران میانه‌رو، کار خویش را آغاز می‌کند:

از عمق شب ستاره‌ای آمد نفس زنان
در موج اشک‌های من افتاد و جان سپرد

نخستین کتاب منوچهر آتشی «آهنگ دیگر» نام دارد (۱۳۳۹)، و پس از هفت سال کتاب دوم او «آواز خاک» (۱۳۴۶) منتشر میشود. بدین ترتیب آواز خاک دوره‌ای هفت ساله را در برمی‌گیرد که در آن منوچهر آتشی در محدوده‌ی فضائی که با آهنگ دیگر ارائه داده بود، بعنوان یک هنرمند خلاق زندگی کرده است.

آتشی در آهنگ دیگر جهانی را کشف میکند که باید سالها در آن دم زده، بمشاهده پردازد و با غور در جزئیات آن، شیرهای خلاقه‌ی بالقوه‌ی آن را استخراج کند و درون این جهان تودار مزبور را بیرون کشد و برخ ما بکشانند.

۵

«آهنگ دیگر» آتشی با شعری بهمین نام آغاز میشود و شاعر، با بیانی سخت روشن، شعر خویش و مشخصات آن را شرح میدهد. او اعلام میدارد که آماده‌ی پذیرفتن و بکار بردن «مضامین و محتوی‌ها»ی تازه است، لکن جالب

چون چشم آهوئی که بسرچشمه‌ای رسید
چون قلب آهوئی که بسرچشمه‌ای فسرده (۱)

می‌بینیم که غزل‌سرای سابق، چاره پاره ساز و دنباله روی خواست روز شده است. در این دوره شعر آتشی حاکی از یک استعداد کور و دست نخورده است که باید با شناخت کامل ضرورت‌های طبیعی تحول آزاد گردد. از این دوره حساسیتی برای شاعر جوان باقی می‌ماند، که بعدها، اگر چه عنصر غالب شعر او نخواهد بود، لکن پایه‌ای برای دوام و بقای کلیت شعر او خواهد شد.

©

این سلیقه‌ی گراینده به خواست‌های رایج روز در مورد شکل شعر نیز صادق است. آتشی شکستن اشکال کهنه را نیز بشکلی راحت و بی‌مقاومت، و در نتیجه فکر نشده، می‌پذیرد، بی آنکه در نتیجه‌ی تغییر محتوی این دگرگونی ضروری شده باشد. بعبارت دیگر او همان حرف‌های گذشته را خیلی راحت در اشکال تازه نیز می‌زند:

من رهنورد کوه غروبم بیاغ صبح
پای حصار نیلی شب‌ها دویده‌ام
از لاشه‌های گند هوس‌ها رمیده‌ام
مستان سرشکسته‌ی در راه مانده‌ام
با ضربه‌های سیلی - سیلی سرزنش!
هشیار کرده‌ام. (۲)

¶

اما زندگی او را وادار می‌کند تا بمسایل جدی‌تر و تازه‌تری رو کند.

- ۱ - منوچهر آتشی - کتاب «آهنگ دیگر» - ناشر رضا سیدحسینی - ۱۳۳۹ - شعر «غبار خواب» - ص ۱۰۰
۲ - همان کتاب - شعر «بیدار» - ص ۱۲۷

این مسایل البته هنوز در قلمرو هنر و شعر نیستند، بلکه هنر و شعر بعنوان عناصر متأثر از این تازگی‌ها باید تغییر یابند. نوعی آشنائی ست با فقر محتوی سابق و نوعی بیش یافتن است نسبت به حقایق جاری اطراف:

من راندگان بارگاه شاعران را
در کلبه‌ی چوبین شرم می‌پذیرم
من قصه می‌پردازم از جغد
این کوتوال قلعه‌ی بی‌برج و بارو
.....

از خاک می‌گویم سخن، از خار بدنام
با نیش‌های طمنه در جانش شکسته. (۱)

V

بدین ترتیب آتشی درهای شعرش را می‌گشاید تا به «هوای تازه» اجازه‌ی ورود و عبور دهد. او عناصر جدید را در شعرش استخدام می‌کند، غافل از اینکه چون این عناصر جای گرفتند، قوی خواهند شد و خانه را یکسره در تصرف خویش در خواهند آورد و به دخل و تصرف در آن خواهند پرداخت. باین دلیل است که بزودی قوت بالقوه و محتوم این «هوای تازه» بندها را می‌گشاید و به فعل درمی‌آید و خویش را بر سراسر شعر آتشی تحمیل می‌کند. آتشی که عناصر جدید را اسیر کرده بود، خود بزودی اسیر آنها میشود و خود را به این التهاب گریز ناپذیر تسلیم می‌کند:

با تپه‌های سوخته‌اش، بانرسته‌ها
با موج ماسه‌های برشته
با سینه‌اش گذرگه اسبان بادها
دشتی، فریپ‌خورده‌ی هرابر.

.....

پرواز شادمانه‌ی مرغان شادبال

پایان تشنگی را فریاد میکند
برزگر زمستان
صحرای لخت سوخته اش را
آباد می کند. (۱)

۸

در اینجا است که آتشی می فهمد چرا باید لباس تازه برای حرف تازه داشت، و ضرورت این تغییر را نیز می فهمد. او می فهمد که با دست کاری در شکل شعر چگونه می توان به درون و بیرون آن وحدتی هماهنگ بخشید و چگونه خلق شعر، هم در درون آن و هم در شکل ظاهر آن صورت می پذیرد. ادیب شاعر، هنرمند نیز میشود:

من گذرگاه طپش های فراموشم
پاسدار چشم های کنجکاو، معبر پاهای پر رفتار
سنگ بیدارم. (۲)

۹

اما بزودی دانش تازه، پرواز بی هدف و عجولانه را موجب میشود. آتشی قدم به شهری نهاده است که هیچ کجای آن برایش آشنا نیست او حوصله تحمل و شناخت تدریجی آنرا ندارد و شتاب زده می خواهد تا همه ی کوچه و پس کوچه های آن را زیر پا گذارد. می خواهد پرواز کند و تمام پهنه ی خلاقیت را در نوردد. پس باید تجربه کند، بیازماید، بعد خسته و پخته شود تا قرار گیرد. آتشی عجولانه بزبان عامیانه شعر می گوید:

یه مرغ سبز زبیا
رو بام ما نشسته
غریب و گیج و تنها

چش تو افق بسته ... (۱)

و یا وزن را رها می کند تا «شلنک انداز» در فضای «بی وزنی» بگردد:

دیوار آرامشی درمن فرو ریخت
- انسان که بنائی سست و باران خورده در شب -
و پائی موزی و خرابکار در تاریکی ازمن گریخت ... (۲)

اما زبان عامیانه را چه زود و خوب رهای کند و شعر سپید را - که پرداختن به آن نشانه ی دید جستجو گروبی تعصب آتشی است - در خور فکر شاعرانه اش نمی یابد، چرا که آتشی بهر حال باید به مدد يك امر خارجی - وزن مثلاً - به تفکر و تخیل رسد. بی وزنی یعنی تعهد همه ی کلیت شعر و این، «تماشاگرا» ی محدود را به شکست میکشاند.

۱۰

آتشی قراری می گیرد و در حوزه و قلمروی به شعر می پردازد که استعداد بارورش را در آن با توفیق آزموده است. در همین قلمرو است که شعر اوج می گیرد و همه ی تجربه های خلاقه ی شاعر بحرکت می آید:

پنجره های عبوش تشنه ی يك پرتو امید
- برق شلاقی به پشت اسب
برق سنگی زیر نعل گرم -
زندگی برگرد اوسنك است وسنك افشان. (۳)

و با تمرین در همین قلمروست که آتشی توفیق می یابد تا در میان شعبه های گوناگون شعر نوی نیمائی مقامی را نیز بخود اختصاص دهد، بعنوان ایجاد

کننده ی يك مکتب و بعنوان شاعری با سبك مستقل و متعالی :

خورشید بارها بگذرگاه گرم خویش
از اوج قله بر کفل او غروب کرد
مهتاب بارها بسراشیب جلگه ها
بر گردن سطرش پیچید شال زرد . (۹)

۱۱

بدین ترتیب می بینیم که آتشی در آهنگ دیگر شاعری جستجو گراست که تنها در معدودی از اشعار خود فرصت هنرمند بودن و ماجرایی های هنری را داشته است . جولان حقیقی و راستین او در این عرصه می ماند برای سالهای بعد از ۱۳۳۹ که حرکت در آن ها محوری از پیش ساخته یافته است و شاعر می تواند با فراع بال بر گرد این محور و در محدوده شعاع آن حرکت کند .

آتشی شاعر در عین داشتن قدرت خلاقه ای انکارناپذیر و زبانی گیرا و روشن، متأسفانه از دورپروازی فکر برخوردار نیست . آنچه او را به «تماشاگرایی» و بیان مشاهدات میکشاند محدودیت پرواز طائر فکر است . اما این «تماشاگرایی» محدودیت شعر او را جبران نخواهد کرد، زیرا نگاه کردن به بیرون و پرداختن به تجربه های مستقیم و صیقل دادن و عمیق کردن آنها نیز خود بخود عملی محدود خواهد بود .

آتشی از روزنی بسیار تنگ می نگرد و بجهان می اندیشد . در روبروی او دشت سوخته ی «دشتستان» (زادگاهش) گسترده است ، خاموش و بی افسانه ، و آتشی مرثیه ای از دست رفته های این دشت وسیع را می سراید .

۱۲

آری ، آتشی سراینده ی داغدار از دست رفته ها است :

قلعه دیگر نیست

قلعه ای گویا نبودست آنچنان که رفت
مرز تا مرز افق دشت است و دشت و دشت
مرز تا مرز افق باد است و باد و باد
برگی از هامون نمی جنبد
راه در خوابست ... (۱)

و پس از هفت سال «آواز خاک» او نیز با چنین مرثیه ای آغاز میشود :

این ابرهای سوخته ی سوگوار
تابوت آفتاب را به کجا می برند ؟
این بادهای تشنه ، هار و حریص وار
دنبال آبگون سراب کدام باغ
پای حصارهای افق سینه می درند ؟ (۲)

۱۳

بدون شك خصوصیات ویژه ی کتاب «آواز خاک» قبلاً در کتاب «آهنگ دیگر» فاش شده و به همین دلیل کتاب دوم آتشی تازگی لازم را دربر ندارد . اشعار این کتاب، بخاطر تکراری بودن محتوی ، نمی توانند آزمون ها و تجربه های بسیار جالب توجه او را بطور کلی به رخ خواننده بکشانند . در اینجا آتشی برای آنکه هنرمندانه شعر بسراید «بها» کم دارد ، پس بسوی همان بهانه ی قدیم رو می کند و همان مناظر را با چشمی گشوده تر و مجرب تر می بیند و عرضه میدارد . پس اگر در «آواز خاک» چیزی برای روبرو شدن و بررسی وجود داشته باشد همین «بینش» تازه است که «روش» جدیدتری را به استخدام خویش در آورده است . آتشی در این کتاب از «تفسیر و تحلیل و تعلیل منطقی» دست می کشد و پرنده ی فکری را به جولانی آزادانه تر وامی دارد و محتوی تکراری را که آن زمان بی واسطه ارائه میشد ، به بند بازیهای شاعرانه میکشد .

۱۴

آنچه ویژه‌ی شعر آتشی‌ست وجود زبانی راحت و ساده، کلمات جدید و بکر و تصویرهای ناب درخشان با پرشهای غریب و بدیع ذهنی‌ست:

امروز

— فرسوده — باز گشتم از کار،

اما

لب‌های پنجره

به پرسش نگاهم

پاسخ نگفت

و چهره‌ی بدیع تو

از پشت میله‌های فلزی

نشکفت . (۱)

و یا :

در تپه‌های آنسوی گردان

در کنده‌ی شناور «خرگه‌ی

— از روزگار خون —

ماری دوسر، بچله

لمیدست . (۲)

و یا :

گفت : کردار نیک

و هزاران نشاء سرو

۱ — همان کتاب — شعر «بی بهار سبز چشم تو» — ص ۶۵

۲ — شعر «ظهور» — ص ۱۳۴

جوف شمشیر بار کن ! (۱)

۱۵

شعر آتشی بمعنی دقیق کلمه شعری «تماشاگرا»ست و بهمین دلیل در سطح بسیار بعیدی می‌توان آن را بهانه‌ی «تمثیلی» برای بیان حرفی دانست . او فضائی دقیق را می‌آفریند که بخاطر زنده بودنش شدیداً القاء کننده است و در عین حال ذهن علاقمند را به معنائی ثانوی — در خود آن ذهن — راهبری می‌کند . شعر آتشی، با همه‌ی فریبندگی ظاهر، از سبیل و تمثیل عاری بوده و هر کجا که جز این است، حرف رو و آشکار است :

اسبش به بوی خصمی نامرئی

سم کو بید

و سوی اسب یال افشان تندیس

شیهه کشید . (۲)

۱۶

و اشاره‌ای کنیم به شعر بسیار زیبای «ظهور» که در بخش تمام کتاب را تحت — الشعاع قرار داده است . نوعی «لورکا» بازی، «ترکمنی نادر ابراهیمی» سازی، و «اجتماعی» پردازی بسیار قوی و مؤثر :

عبدوی جط دوباره می‌آید

— با سینه‌اش هنوز مدام عقیق زخم

.....

بهت نگاه دیر باور عبدو

هنوز هم

احساس درد را به تأخیر می‌سپارد

خون را

۱ — شعر «نقش‌هایی بر سفال» — ص ۱۶۲

۲ — شعر «گلگون سوار» — ص ۵۰

هنوز عبود - از تنگجین شال -

باور نمی کند :

«پس خواهرم ستاره چرا در رکابم عطسه نکرد ؟

آیا عقاب پیر خیانت

تازنده تر

از هوش تیز ابلق من بود؟» (۱)

و آتشی دفتر آوازا را فرومی بندد با میراث ارجمندی برای شعر نوی
نیمائی و شعر فارسی بطور کلی . او در مکتب خویش سخت جا افتاده است و از این
پس در حول همین محور خواهد گشت .

فصل بیست و نهم

مطالب این فصل قسمت هائی است از:

«نقد شعر منوچهر آتشی» - از اسماعیل نوری علاء - دفترهای روزن -

شماره ۲ - بهار و تابستان ۱۳۴۷

فصل سی و یکم - شعر فروغ فرخزاد

فروع فرخزاد، در مجموعه آثارش، اگر یکی از بهترین شاعران شعر امروز ایران نباشد، یکی از صمیمی ترین این شاعران محسوب میشود. او در همه اشعارش از زندگی خود برای خواننده سخن میگوید، سخنی که بالاتر از هر مصاحبه و گفتگویی است، و این بخاطر صمیمیت اوست در شعر، و حضور اوست در همه الفاظ و کلمات آن.

اگر از این دیدگاه به شعر فرخزاد بنگریم سهولت درمی یابیم که او در طول عمر خود فقط يك شعر سرود و آن، شعر همه ی زندگیش بود. هر يك از اشعار او فقط قسمتی از کلیتی است که بدون بقیه اجزاء چندان معنا پذیر نیست. رضا براهنی از این نقطه نظر فرخزاد را با نیما یوشیج مقایسه می کند:

«در فرخزاد يك هن وجود دارد که حاکم بر همه چیز است. این من يك «من تغزلی» است که گاهی سراز اجتماع درمی آورد و گاهی سر از فلسفه... ولی شعر نیما حتی موقعی که او از من صحبت میکند، از آن و یا از هر «من»

خصوصی تجاوز کرده، درماو در جان گسترش یافته است.» (۱)

۲

فرخزاد شاعری را در نهضت شعر نوي میانه رو آغاز می کند و سه کتاب از چهار کتاب منتشر شده ی او حاوی اشعار است که با اصول این نوع شعر نو وفق میدهند. از حوالی سال ۱۳۳۸ است که فرخزاد به شعر نوي نیمائی می پیوندد.

اگر چه در این فصل ما با شعرهای خارج از نهضت شعر نوي نیمائی او کاری نخواهیم داشت، لکن تذکر این نکته بجاست که فرخزاد حتی در اشعار آن نهضت نیز دارای همین صمیمیت و خلوص است و در نتیجه می توان این مطالعه را بر آن اشعار نیز تمیم داد. مطالعه ی مامطالعه ی عناصر حیاتی، فکری و اجتماعی شعر فرخزاد است، و در این رهگذر به چهارمین کتاب او «تولدی دیگر» و سپس اشعار بعد از این کتاب که هنوز بصورت مجموعه ای بچاپ نرسیده است چشم داریم.

۳

عنصر اصلی و نطفه ی حیاتی شعر فرخزاد «عشق» است، و تفکسر و احساس او بر گرد این محور می چرخد، می بالد، رشد میکند و بارور می شود. بزبان دیگر می توانیم «عشق» را نیازی درونی فرض کنیم که فرخزاد را وادار میکند تا با بیرون از خودش تماس بگیرد و رابطه ایجاد کند.

می توانیم بگوئیم که «عشق» يك روی سکه ی «شعر» فرخزاد است که از درون او و خیلی طبیعی، با رشد بدن او ظهور می کند. این رویه در جستجوی رویه ی دیگر است. و آن رویه ی دیگر بسیار طبیعی شناخته میشود: اگر هستی فرد به عنصری خاص وابسته باشد، تزلزل آن عنصر و سقوط و افول آن چیزی جز تزلزل و سقوط و افول زندگی فرد نیست.

پس در فرخزاد آن روی سکه ی «شعر» ی «مرگ» است و سکه ی «شعر» او دورویه دارد: مرگ و عشق.

۱- مصاحبه با رضا براهنی بوسیله ی احمد فتوحی - مجله ی نکین -



بعبارت دیگر در شعر فرخزاد مرك در برابر زندگی قرار ندارد ، بلکه روبروی عشق قرار می گیرد و این عشق گستره ایست که زندگی را به اعتبار خود جاری می سازد . رابطه ی بین عشق و مرگ و تعادلی که بین رفت و آمد آن برقرار است حتی در اولین اشعار فرخزاد - که نیمائی نیست - نیز مشهود است :

رفتم ، مرا ببخش و مگو اوفا نداشت

راهی بجز گریز برایم نمانده بود

این عشق آتشین پراز درد بی امید

در وادی گناه و جنونم کشانده بود .

.....

رفتم که گم شوم ، چویکی قطره اشک گرم

در لابلای دامن شبرنگ زندگی

رفتم که در سیاهی يك گور بی نشان

فارغ شوم ز کشمکش و جنگ زندگی . (۱)

و یاد ر عکس حالت آن :

بانگ او آن بانگ لزان بود

کز جهانی دور برمی خاست

لیک در من تا که می پیچد

مرده ای از گور برمی خاست . (۲)

می بینیم که در همین اشعار ضعیف اولیه نیز فرخزاد وقتی صحبت از جدائی

۱- فروغ فرخزاد - کتاب «اسیر» - شعر «گریز و درد» - منقول از «برگزیده اشعار فروغ فرخزاد» - سازمان کتاب های جیبی - ۱۳۴۳ - ص ۲۴

۲- کتاب اسیر - شعر «صبر سنگ» - از همان منبع - ص ۴۹

می کند ، سخن از پیوستن بامرگ نیز می گوید و هنگامیکه تقرب ممکن می شود ، این مرده دیگر بار جان می گیرد .

⑤

فرخزاد در محیط رشد این عنصر زندگی می کند و از همین روزنه با جهان بیرون از خویش رابطه ایجاد می کند ؛ چرا که عشق اگر نطفه ی حیات باشد ، ایجاد رابطه بادیگری یا دیگران را تجوین کرده و سلسله ی روابط فرد را با فردی دیگر یا افراد دیگر تنظیم می کند . شعر فرخزاد بمدد همین هسته ی اولیه است که عاشقانه می شود ، اجتماعی می شود ، ماوراء الطبیعه گرامیشود ، و مرگ خواه می گردد .

۶

فرخزاد تا پیش از پیوستن به نهضت شعرنوی نیمائی ، در اشعار خود از چند مرحله ی تکاملی گذشت . در نخستین مرحله که « دوران دوزخ » نام می - گیرد ، « عشق » کور است و با امیال جنسی درآمیخته است . در این دوره عشق قوی است ، پس زندگی سرشار است و مرك را در آن جایی نیست . آنگاه که عشق از شهوت اشباع میشود تحرك اولیه ی خود را از دست می دهد . و زمان آن می رسد که آن روی سکه نیز در کار آید . این مرحله « برزخ » است . « دیگران » که در « دیگری » متجلی بودند دور میشوند و « تنهایی » سر می رسد و احساس « پوچی » خلاء تنهایی را پرمیکند . بزودی « طبیعت » که تا پیش از این فقط زمینه ای کم رنگ در شعر فرخزاد بوده است جانشین همه چیز میشود و او تنها از حاشیه ی این جهان طبیعی ست که بدیگران ، به گذشته و به شهر می نگرد . اکنون « مرك » که روی دیگر سکه است از نبود عشق استفاده می کند و در شعر حاکم میشود . (*)

۷

فرخزاد از سال ۱۳۳۸ به شعر نیمائی می پیوندد و در شعرش نیز « دوران بهشتی تفکر » فرا می رسد . اگر فکر کردی و توانستی از مراحل صعب « تنهایی » و « پوچی » بگذری ، لازم است به « زندگی » برگردی . و برای فرخزاد این

اومرا تکرار خواهد کرد (۱).

۱۱

اکنون ایجاد رابطه با «دیگران» مشکل نیست و دیگران اصالت این فریاد را در عمق ظلمت حس می کنند. او که این عنایت را می بیند تنها از آن دور دست است که می تواند برایشان سخن بگوید. اینک فرخزاد «چهره ای شگفت» است که از آنسوی پنجره بامن و شما و ما سخن میگوید:

حق با کسیست که می بیند
من مثل حس گمشدگی و حشت آورم
اما خدای من
آیا چگونه میشود از من ترسید؟
من، من که هیچگاه
جز بادبادکی سبک و ولگرد
بر پشت بامهای مه آلود آسمان
چیزی نبوده ام،
و عشق و میل و نفرت و درد مرا
در غربت شبانه ی گورستان
موشی بنام «مرگ» جویده ست. (۲)

۱۲

و از اینجاست که خطوطی از شعر اجتماعی و گرایشهای فکری سیاسی در فرخزاد بچشم میخورد:

آیا شما که صورتتان را
در سایه ی نقاب غم انگیز زندگی
مخفی نموده اید
گاهی به این حقیقت یأس آور

۱- شعر «درخیا با نه های سردشب» - ص ۷۴

۲- شعر «دیدار در شب» - ص ۹۹

اندیشه می کنید
که زنده های امروزی
چیزی بجز تفاله ی یک زنده نیستند؟

....

پس این پیادگان که جسورانه
بر نيزه های چوبی خود تکیه داده اند
آن بادپا سوارانند؟
و این خمیدگان لاغر افیونی
آن عارفان پاک بلند اندیش؟ (۱)

۱۳

دیگر فرخزاد شعرزمانه ی خود را یافته و تعبیرهایی نظیر «زمستان» و «سکوت شهر» و نظایر آن را می فهمد. اما برای فرخزاد که به آن شدت زندگی کرده بود و باین شدت میرفت که بمیرد، آیا همین گونه سخن گفتن کافی بود؟ فرخزاد در این چار دیوار تنگ نمی گنجد. پس زبانی تیزتر می - گزیند و لحنی روشن تر و پر تصویر انتخاب می کند. شعر «به علی گفت مادرش روزی» (۲) از این دست است. اما همین زبان هم برای او کافی نیست. چرا باید برای آوردن کلمات غیر شعری از زبان عامیانه استفاده کرد؟ (۳) فرخزاد کوشش می کند تا حرف خود را در این موارد مثل همیشه، خیلی راحت و در زبان شعری خودش بزند:

من در میان توده ی سازنده ای قدم به عرصه ی هستی نهاده ام
که گرچه نان ندارد، اما بجای آن
میدان دید باز و وسیعی دارد،
که مرزهای فعلی جغرافیائی اش

۱- تکه ای دیگر از همان شعر

۲- کتاب تولدی دیگر - ص ۱۲۳

۳- فرخزاد در شعر «به علی گفت مادرش روزی» از زبان عامیانه ای که پیش از او شاملو آنرا ارائه داده استفاده می کند.

از جانب شمال ، به میدان پر طراوت و سبز تیسر
و از جنوب ، به میدان باستانی اعدام
و در مناطق پرازدحام ، به میدان توپخانه رسیده ست. (۱)

۱۴

در این هنگام است که شعر فرخزاد نیز در مراحل تحولی خود به کمال
نزدیک میشود. مهرداد صمدی در این مورد مینویسد :

«میخواهم فروغ فرخزاد را ستایش کنم که در مرحله‌ای که شاعران
همدوره‌اش به استاد بازی نزول کرده اند کاشفی پیشه نموده است. «تولد
دیگر» نامی سفریست در قلمرو شعر ... در خواندن این کتاب خواننده پیش
از آنکه حس کند که فروغ از منبری رفیع و مسندی آسمان خراش شعر گفته
است ، احساس می‌کند که شاعر در جستجوی شعر بوده و در حین جویندگی‌ها
در رؤیایی درخشان و شهودی غیرمنتظره ، شعر را یافته و یا ساخته است.» (۲)

۱۵

پس از کتاب «تولد دیگر» است که «مرگ» پیروز میشود و «عشق» را
کنار می‌نهد تا خود در تمام شعر بتازد. متأسفانه ما به تمام اشعار فرخزاد در
این دوره دسترسی نداریم. لکن از تابستان ۱۳۴۳ تا زمستان ۱۳۴۵ اشعار
متعددی از او به چاپ رسیده است که میتوانند در این جستار یارما باشند.
در این مدت فرخزاد از مرگ خویش سخن میگوید ، هر چند که وقوع
آن حادثه را نمی‌تواند پیش‌بینی کند. اکنون اوفق قط‌آخرین نفس‌های «عشقی»
گذرارا می‌شنود و در ناله‌ی خود خواهش و تضرعی را پنهان دارد :

آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود خاک شد جوانی
من بود ؟
آیا دوباره از پله‌های کنج‌کاوی خود بالا خواهم رفت

۱- شعر «ای مرز پر گهر» - ص ۱۲۷

۲- مهرداد صمدی - مقاله‌ی «درباره‌ی فروغ فرخزاد» - جنگ طرفه -

شماره‌ی اول - تیرماه ۱۳۴۳ - ص ۱۲۷

تابه‌خدای خوب که در پشت بام خانه قدم میزند ، سلام بگویم ؟
حس می‌کنم که وقت گذشته‌ست
حس می‌کنم که «لحظه» ، سهم من از برگهای تاریخ است .

....

حرفی بمن بزن
آیا کسی که مهربانی يك جسم زنده را بقو می‌بخشد
جز حس زنده بودن از تو چه میخواهد ؟ (۱)

و همین ناله‌ی تضرع آمیز در تمام شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (۲)
گسترش می‌یابد. این شعر مروره‌ی زندگی اوست ، باز دید از آن لحظات
پر شور گذشته و این دقایق خالی‌ست ، تمام‌شدنی در عمق معصومیت است ، نگاه
آخر مغرور و قی‌ست که باموجی دیگر تا ابد خاموش خواهد شد .

۱۶

اما فرخزاد پیش از مرگ درباره‌ی «دیگران» - که مائیم - سخن می‌
گفت ، اما بشکلی زمزمه‌وار و در گفتگوئی با خویش :

کسی به فکر گل‌ها نیست
کسی به فکر ماهی‌ها نیست
کسی نمی‌خواهد باور کند که باغچه دارد می‌مرد

....

حیات خانگی ماتنهادست
تمام روز
از پشت در صدای تکه‌تکه شدن می‌آید
و منفجر شدن .
همسایه‌های ماهمه در خاک باغچه هاشان بجای گل

۱- شعر «پنجره» - مجله‌ی آرش

۲- چاپ شده در مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۱۰ - آبان ۱۳۴۴ -

۱۷

اود دیگر بفکر این نیست که «این خمیدگان لاغر افیونی» امروز همان «عارفان پاک‌بلندانیش» دیروزند . اود دیگر در «مرزپر گهر» باخشم و به تلخی از مردم سخن نمی‌گوید . اوا کنسون می‌داند که اینها همه معلول علت‌های دیگرند . او علت‌را شناخته است و به معلول محبت می‌ورزد و به آینده‌ی مردم - نه خودش - خوشبین است :

کسی می‌آید

....

کسی که آمدنش را

نمیشود گرفت

دستبند زد و به زندان انداخت

....

کسی که از آسمان تو پخانه در شب آتش بازی می‌آید

و سفره را می‌اندازد

و نان را قسمت می‌کند

و پپی را قسمت می‌کند

و باغ ملی را قسمت می‌کند

و شربت سیاه سرفه را قسمت می‌کند

و روز اسم نویسی را قسمت می‌کند

و نمره‌ی مریضخانه را قسمت می‌کند

و چکمه‌های لاستیکی را قسمت می‌کند

و سینمای فردین را قسمت می‌کند ... (۲)

۱ - شعر «دلم برای باغچه میسوزد» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۸ -

تیر ۱۳۴۳ - صفحه‌ی ۲۳

۲ - شعر «کسی که مثل هیچ کسی نیست» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۱۱ -

تابستان ۱۳۴۵ - صفحه‌ی ۱۲۰

۱۸

درباره‌ی آخرین دوره‌ی کارشعری فرخزاد هنوز نمیتوان بقطعیت سخن گفت . بهتر است در اینجا نظر فریدون رهنما را در این مورد نقل کنیم که می‌گوید :

« اینهمه آغازی بیش نبود، آغاز بلکه سرآغاز يك فصل گرم ، ژرف یینی و اندیشندگی - چه در سرایش و چه در بینش سینمایی اش (۱) . در این تولدی دیگر ، او پس از آن دوران پرسر و صدای فرعی ، و در دوران بعدی که برخوردی بود آنی با پدیده‌ها - کم‌کم بیک برداشت ترکیبی و همه‌جانبه رسیده بود . بیک نوع نگاه سنجیده ، و همین است که بیشتر از همه غیبت او را با افسوس می‌آمیزد . » (۲)

۱ - فروغ فرخزاد با همکاری ابراهیم گلستان در کارسینما نیز دستی داشت، و علاوه بر کمک به گلستان و نیز مونتاژ چند فیلم او، خود مستقلاً فیلم «خانه سیاه است» را کارگردانی کرد . هژیرداریوش می‌نویسد : «فیلم خانه سیاه است بنحیروشنی فیلم يك شاعر است و اگر یکی از غایت‌های کارهنری آن باشد که در ایجاد زیبایی از زشتی توفیق حاصل گردد، بی‌شک آرزو کنیم که همه‌ی فیلمسازان ما شاعر باشند» - منقول از جنگ طرفه - شماره‌ی دوم - آبان‌ماه ۱۳۴۳ - مقاله‌ی «دیکسیونر سینمای ایران» - بقلم هژیرداریوش - ص ۶۱

۲ - فریدون رهنما - مقاله‌ی «پایان يك تولد» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی

۱۳ - ویژه‌ی فروغ فرخزاد - ص ۱۰۹

«آمال تقلیدی» آن جدائی می‌افتد و فرد متعلق به آن در تضاد دو دنیای گوناگون سیر می‌کند. پرنده‌ایست که پرواز را می‌داند اما پائی در زنجیر دارد. اخلاق کهنه در درون گروه درهم شکسته است، اما هنوز پوسته‌ای از آن بر رفتار اجتماعی فرد کشیده شده است و بطور خلاصه درون و برون در تضاد وجداند. خانه و خیابان دومحیط کاملاً جدا هستند. خیابان واقعیت یک تحول را نشان می‌دهد و خانه می‌کوشد با برخ کشیدن اخلاق و سنت کهنه، سرعت این تحول را کند سازد.

در این دوزخ، در این جدال دایم، و در این کشش دوجانبه‌ی طبقات بالا و پائین است که فردا لاجرم عکس‌العمل نشان می‌دهد، و این واکنش در چهار-چوب امکانات خصوصی افراد صورت‌مختلفی بخود می‌گیرد. اگر ازمیان همین طبقه است که فسیل‌های اداری، آفتاب پرستهای دمدی مزاج، پالان‌های خراهای رنگارنگ، و آدم‌های ماکیاولیست ظهور می‌کنند، از همین طبقه نیز هست که روشنفکران بوجود می‌آیند، امار و روشنفکرانی گاه محافظه کار و گاه انقلابی، روشنفکرانی شکاک و در تردید.

مسایل جنسی در این طبقه شکل خاصی دارد. مرد وزن وجود یکدیگر و نیاز به یکدیگر را کشف می‌کنند و آنرا طبیعی می‌یابند. در خیابان آزادانه همدیگر را می‌بینند، در خانه آزادانه با هم رابطه ایجاد می‌کنند، اما هرگز این روابط آشکار نمی‌شود و احتیاجات در تنگنای ملاحظات سرکوفته میشوند و تشنه می‌مانند و ناگزیر شکل عوض می‌کنند. عشق مالیخولیائی میشود، دخترها و پسرها رمانتیک و سوزناک میشوند و حسینقلی مستعان‌ها و محمد حجازی‌ها به یک‌تازی می‌پردازند.

اما وضع زن در این طبقه شکل خاصی دارد، او از مرد دست و پابسته‌تر است، اما همچو او هدف و سایل تبلیغی و ارتباطی توده گیر است، پس او امکانات کمتری برای طبیعی زندگی کردن دارد و در نتیجه آرزوهای بیشتر و تخیلی سرشار از تصاویر سخت رمانتیک. و واکنش در مقابل این وضع متزلزل اغلب دو شکل کلی می‌گیرد. یا زن به زندگی خودش تن در می‌دهد و از آن پس تبلور آن همه گرایش‌های احساساتی را فقط میتوان در نگاه‌های محزون و سیر نشده‌اش یافت، و یا سرکشی می‌کند و گناهکار و مطرود میشود.

۱ - «وبدین سانس که کسی می‌میرد» - از اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی یک - سال ۱۳۴۵

۲ - «تولدها و مرگ» - بهمین قلم - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۰۴ - اسفند ۱۳۴۵ - نقل شده در کتاب «جاودانه فروغ فرخزاد» - به تنظیم امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت - سازمان چاپ و انتشارات مرجان - تیر ماه ۱۳۴۷

۳ - «سیری در سه منزل تا مرگ» - بهمین قلم - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۷ - بهمن ماه ۱۳۴۷ - نقل شده در همان کتاب «جاودانه فروغ فرخزاد».

۴ - «فروغ فرخزاد، شاعر زندگی» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۲۱ - فروردین ۱۳۴۶

☆ - صفحه‌ی ۲۲۷ : از آنجا که اشعار پیش از «تولدی دیگر»

فروغ فرخزاد به نهضت شعر نو نیمائی مربوط نمیشود از ذکر مطالبی درباره‌ی آن‌ها در متن کتاب خود داری شد، لکن اگر شاعر آدمی صمیمی باشد، در همه حالی شعرش می‌تواند بازتاب احساسات و تفکرات او باشد. بهمین لحاظ می‌توان شعر نو غیر نیمائی فرخزاد را هم با همین نقطه‌ی دید مورد مطالعه قرار داد. فروغ در زندگی خود، در کشمکش بین «عشق» و «مرگ»، از سه منزل می‌گذرد و آنگاه در پایان این سفر مرگ چون جبری محتوم به آن خاتمه می‌دهد، مرگی که سخت طبیعی بنظر میرسد و پیش‌بینی تحولات بالقوه‌ی شعر فروغ را - اگر زنده بود - غیر ممکن می‌سازد.

از آن سه منزل که گفتیم، نخستین منزل جایگاهی دوزخی است و «دوزخ» است. این دوزخ «طبقه‌ی متوسط تهرانی» نام دارد، با مشخصاتی که سخت مجادله‌انگیزند و حرکتی را - بی‌اعتناء به مقصد - ایجاب می‌کنند. پرداختن به این مشخصات - حتی با نظری سریع - می‌تواند روشنگر باشد.

از نظر اقتصادی این طبقه به گروه پائین تر از خود نزدیک تر است و از نظر آرمان‌ها و آمال با گروه بالاتر پیوند دارد. بعبارت دیگر اخلاق و فرهنگ حاکم بر آن ریشه‌هایی پائین‌گرا دارد، اما تحول و نوآوری در جهت تقلید از گروه بالاتر سیر می‌کند. بدین ترتیب است که بین «واقعیت امکانات» این طبقه و

فروغ فرخزاد ، فرزند خانواده‌ای نسبتاً مرفه ، بزرگ شده در مرحله‌ای قدیمی در وسط شهر ، درس خوانده در دبیرستان «خسرو خاور» ، در مقابل طبقه‌ی خود و زندگی شوهر و بچه‌داری خود ، راه دوم را انتخاب کرد ، هسته‌ی حیاتی زندگی‌اش اکنون روزنه‌ای برای تجلی می‌خواست و در محدوده‌ی نظام تحمیلی آن طبقه ، چیزی جز «جنسیت» نمی‌توانست وظیفه‌ی این روزنه را انجام دهد . در درون دوزخ «عشق» کوراست و با امیال جنسی درآمیخته :

می‌خواهمش در این شب تنهایی
با دیدگان گمشده در دیدار
با درد ، درد ساکت زیبایی
سرشار از تمامی خود ، سرشار ...

....

می‌خواهمش که بفشردم بر خویش
بر هستیم پیچید ، پیچید مست
آن بازوان گرم و توانا را .

(شعر «شب و هوس» - از کتاب اسیر)

و «عشق» قوی‌ست ، پس «مرگ» را جایی نیست . اما این عشق که باید نحوه‌ی روابط فروغ را با دیگران تنظیم کند در این مرحله «گناه‌آلوده» است و در نتیجه مطرود :

دیو شب بانگ بر آورد که : آه
بس کن ای زن که ترسم از تو
دامنت رنگه گناه است ، گناه

....

دیوم اما تو زمن دیو تری
(شعر «دیو شب» - همان کتاب)

پس فرخزاد خود را در برابر اجتماعی کینه‌توز می‌یابد که با او سرآشتی ندارد . واکنش او در مقابل این مخالفت نمی‌تواند چیزی جز کناره‌گیری

و پاسخگوئی متقابل باشد . «عشق» در لباس «شهوت» گوشه‌ی خلوت می‌جوید تا زندگی کند :

فرصتی تا بر تو - دور از چشم غیر -

ساغری از باده‌ی مستی دهم

بستری می‌خواهم از گل‌های سرخ

تا در آن يك شب ترا مستی دهم

(شعر «نقش پنهان» - همان کتاب)

در دوران دوزخ بین دو عنصر متخالف عشق و مرگ هنوز تعادلی برقرار نیست تا سکه‌ی زندگی فرخزاد کامل شود . پس در این دوران ، در آنچه شعر خوانده میشود ، «حتی احساسات و خواهش‌های تند زنانه را با صراحت غیر شاعرانه‌ای بیان می‌کند و همین صراحت رنگ و قاحتی بر آن‌ها می‌زند و آنها را از مرتبه‌ی شعر به درجات پائین‌تری نزول می‌دهد .» (از ابراهیم مکیلا - مقاله‌ی «فروغی دیگر در تولدی دیگر» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۸ - ص ۱۵۳)

در همین دوران است که او «بجای ایجاد تصاویر زنانه از زندگی خصوصی و اوضاع محیط خود ، هوسهای زنانه را به نظم می‌کشد ، احساساتی میشود ، اشیاء و اشخاص محیطش را حس نمی‌کند ، مبالغه می‌کند و شعرش آنقدر روشن است که معمولی به نظر میرسد و از تجربیات عاطفی خالیست و بیش از حد رمانتیک است .» (از قسمت اول مقاله‌ی رضا براهنی درباره‌ی فرخزاد - کتاب «طلا درمس» - چاپ اول - ص ۱۵۰)

و خود فرخزاد درباره‌ی این دوره می‌گوید :

« (شعر) همین‌طور غریزی در من می‌جوشید . روزی دوسه تا ، توی

آشپزخانه ، پشت چرخ خیاطی ، خلاصه همین‌طور می‌گفتم . خیلی عاصی بودم . نمیدانم این‌ها شعر بودند یا نه . فقط میدانم که خیلی «من» آن روزها بودند ، صمیمانه بودند و می‌دانم که خیلی هم آسان بودند .» (نقل از گفتگوی محمود آزاد با فروغ فرخزاد - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۸ - تابستان ۱۳۴۳)

اما پس از این دوره ، و بزودی ، «عشق» از «شهوت» اشباع میشود و

تحرك اولیہی خود را ازدست میدهد :

دیگرم گرمی نمی بخشی
عشق ای خورشید یخ بسته
سینهام صحرای نومیدست
خستهام ، ازعشق هم ، خسته

(شعر «اندوه تنهایی» - کتاب دیوار)

اکنون زمان آنست که آن روی سکه هم در کار آید تا سکه کامل شود .
اما برای رسیدن به چنین تعادلی وقت لازم است و گذشتن از مراحل چند .
اکنون سکوت بعد از هیاهوست . لحظه ایست که آن نیروهای لال درونی فرصت
زمزمه ای الکن یابند . اکنون «دیگران» که در «دیگری» متجلی بودند ، دور
شده اند و جانشین آن ها فقط «تنهایی» ست :

چون نهالی سست می لرزد
روح از سرمای تنهایی
می خزد در ظلمت قلبم
وحشت دنیای تنهایی
(همان شعر - همان کتاب)

ودر همین تنهایی ست که انسان فرصت بخود پرداختن می یابد و به کاوش
در درون خود و علت شرایط زندگی خود می پردازد . طبیعاً فرخزاد این تنهایی
و سکوت را بعلت فراق آن «دیگری» می یابد :

بعد از آن دیوانگی ها ، ای دریغ
باورم ناید که عاقل گشته ام
گوئیا «او» مرده درمن ، کاین چنین
خسته و خاموش و باطل گشته ام .
(شعر «گشده» - همان کتاب)

«عشق» در رابطه با «دیگری و دیگران» هستی دارد و فروغ در این فراغ
است که عشق را خورشید یخ بسته ای می یابد که سکوت و خاموشی و بالاخره « به
عقل رسیدن» را موجب گشته است . اما این سلسله از موجبات علی یکی پس
از دیگری پیش می آیند . اکنون باید در جستجوی آن بود که «عقل» در این
میان چه تعلیلی از شرایط محیط می کند و «تعقل» و «تفکر» موجب پدید آمدن
چه چیزی در زندگی و شعر فرخزاد است .

نخستین گام آنست که فرخزاد با کلمه «تفکر» جانشینی برای «عشق»
شهووت پیدا کند . اما قبل از این باید خلاء موجود دقیقاً حس شود . در این
دوره ی برزخی ، و در این برزخ است که همه ی ارزش هادرهم شکسته و تکیه گاه ها
فروریخته است . اکنون زمانی ست که اعتبار قراردادها از بین رفته است و زندگی
«پوچ» می نماید :

آه ، ای زندگی ، منم که هنوز
با همه پوچی از تو لبریزم
نه بفکرم که رشته پاره کنم
نه بر آنم که از تو بگیرم

(شعر «زندگی» - همان کتاب)

و فروغ بگذشته می اندیشد تا برای «چرا» هایش پاسخی یابد . بخاطر
می آورد که «عشق» برای پیوستن به «دیگری» او را در مقابل «دیگران» قرار
داده است :

آن آتشی که در دل ما شعله می کشد
گر در میان دامن شیخ اوفتاده بود
دیگر بما که سوخته ایم از شراد عشق
نام گناه کاره ی رسوا نداده بود

(شعر «پاسخ» - همان کتاب)

و این دیگران که اصالت جستجوی او را ، وطنیان او را ، درك نکرده

بودند ، بجای پاسخ دادن باودر مقام مقابله و ستیز برخاسته بودند :

آن داغ ننگ خورده که می خندید
بر طعنه های بیهده ، من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
اما دریغ و درد که زن بودم .

(«شعری برای تو» - کتاب «عصیان»)

همین اندیشیدن که اکنون متوجه «دیگران» شده است چشم فروغ را باز می کند و او بجای دنیای خیال انگیز و رؤیائی سابق ، برجھانی ملموس و خشن چشم می گشاید . و این واقعہ ایست که پیش از آن در شعر فروغ سراغش را نداریم . مقایسه ی دو شعر «رؤیا» از کتاب «دیوار» و «بازگشت» از کتاب «عصیان» این تفاوت را نشان میدهد .

اکنون «عشق» از «دیگری» بریده است ، با «دیگران» کنار نمی آید و لاجرم ناچار است در آنچه باقی می ماند ، یعنی در «طبیعت» مستحیل شود . این نیز نکته ی تازه ای در شعر دوران برزخ است . طبیعت تا پیش از این در شعر فروغ فقط يك زمینه بوده است که «او» و «دیگری» در متن آن زندگی کنند ، اما اکنون جای متن و زمینه عوض میشود و فروغ تنها از حاشیه ی این جهان طبیعی ست که می تواند بگذشته ، بدیگران و به شهر بنگرد :

می گریزم از تو در بیراهه های راه
تا ببینم دشت ها را در غبار راه
تا بشویم تن به آب چشمه های دور
تا بلغزم در نشیب جاده های نور
درمه رنگین صبح گرم تابستان

....

در جهانی خفته در آرامش جاوید
نرم می لغزم درون بستر ابری طلایی رنگ

....

من از آنجا سرخوش و آزاد
دیده میدوزم بدنایائی که چشم پرفسون تو
راه هایش را بچشم تار میسازد
دیده میدوزم بدنایائی که چشم پرفسون تو
کرد آن دیوار میسازد .

(شعر «دیوار» - کتاب «دیوار»)

و آیا نمی توان همین میل به مستحیل شدن در طبیعت را قوت گرفتن آن روی سکه ، یعنی مرگ ، دانست ؟ آیا این مرگ نیست که در لباس زیبائی های طبیعت آمده است تا در کنار عشق جائی برای خویش باز کند ؟
در این برزخ است که با جا باز کردن مرگ ، شعر نیز از لحاظ خلاقیت شاعرانه تکامل می یابد ، رفته رفته زبان صلابتی پیدا میکند و فروغ احساس ها و حالات خود را از زبان اشیاء و فضای پیرامون خویش بیان میدارد :

گوئی که می تپد دل ظلمت
در آن اطاق کوچک غمگین
شب می خزد چو مار سیاهی
بر پرده های نازک رنگین
....

ساعت بروی سینه ی دیوار
خالی ز ضربه ای ، زنوائی
در جرمی از سکوت و خموشی
خود نیز تکه ای ز فضائی

(شعر «دیر» - کتاب «عصیان»)

فرخزاد خود در این مورد میگوید :

«یکمرتبه از تمام آن حرف ها خالی شدم ، محیط خودم را عوض کردم ، یعنی جبراً و طبعاً عوض شد . «دیوار» و «عصیان» در واقع دست و پا زدنن ما یوسانه در میان دو مرحله ی زندگیست . آخرین نفس زدن های پیش از يك

نوع رهائست . آدم بمرحله‌ی تفکر میرسد . در جوانی احساسات ریشه‌های سستی دارند ، فقط جذبه‌شان بیشتر است ، اگر بعداً رهبری نشوند و یا نتیجه‌ی تفکر نباشند خشک میشوند و تمام میشوند . من بدنای اطرافم ، به اشیاء اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم و آن را کشف کردم ، و وقتی خواستم بگویمش دیدم کلمه لازم دارم ، کلمه‌های تازه که مربوط به همان دنیا می‌شود ... کلمه‌ها را وارد کردم ، بمن چه که این کلمه‌ها هنوز شاعرانه نشده است ، جان که دارد ، شاعرانه‌اش می‌کنیم . کلمه‌ها وارد شدند . در نتیجه احتیاج به تغییر و دستکاری در وزن‌ها پیش آمد .» (از همان مصاحبه با فرخزاد - همان شماره‌ی مجله‌ی آرش .)

از این زمان به بعد است که «دوران بهشتی تفکر» فرا می‌رسد و فروغ به شعر نوی نیمائی می‌پیوندد .

☆ صفحه‌ی ۲۴۴ - بند ۱۴ : وقتی که سخن از کمال میرود

و به شعر کامل اشاره میشود لازم است توجه کرد که این نکته را مهر داد صمدی (در مقاله‌ی «درباره‌ی فروغ فرخزاد» - جنگ اول طرفه - ص ۱۶۴) چنین توضیح میدهد :

«سخن از شعر کامل است و نمی‌دانم شعر کامل چیست ، جز آنکه شعر است که خود را بر خواننده تحمیل کند ، شعر است که چون جعبه‌ی خاتم‌کاری همه‌ی اجزاء آن برای هدفی معین بجای خود آمده باشد ، هر يك جدا از دیگری و تابعی از دیگری ، محفوظ بوسیله‌ی دیگران و حافظ دیگران ، و همه با هم تنی برای عرضه کردن جوهر شعر . شعری که پس از تمام شدن خواندنش در ذهن خواننده به زندگی خود ادامه دهد ، شعری که پایش آغاز باشد ، شعری که خواننده پس از اتمام آن احساس کمبود نکند .»

☆ صفحه‌ی ۲۴۵ - بند ۱۵ : فراموش نکنیم که در همین شعر

«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» است که فرخزاد زمان مرگ خویش را نیز پیش‌بینی می‌کند - اتفاقی که می‌کوشد با متا فیزیک را بطه برقرار کند! :

زنی تنها
در آستانه‌ی فصلی سرد
در ابتدای درك هستی آلوده‌ی زمین
و یأس ساده و غمناك آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی .

□

زمان گذشت
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت
چهار بار نواخت .

□

به مادرم گفتم : «دیگر تمام شد.»
گفتم : «همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می‌افتد
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم .»

□

شاید حقیقت آن دو دست جوان بود ، آن دو دست جوان
که زیر بارش بگریز برف مدفون شد ..

و هنگامیکه عصر دوشنبه ۲۴ بهمن ماه ۱۳۴۵ ، ساعت چهار بار نواخت ،
فروغ فرخزاد در يك حادثه‌ی اتومبیل جان سپرد . فروغ را صدها دوستدار
شعرش بخاك سپردند . وقتی دودست جوانش در زیر خاك مدفون میشد ، برف
و تگرگ می‌بارید . (نقل از مقدمه‌ی جزوه‌ی شعر شماره‌ی دهم و یازدهم - دی و بهمن
۱۳۴۵ - بهمین قلم .)

تجربه شده به آن صورت در آن نیست (میتوان موفق شد). «(۱) «غزل توی خون ماست که به سرود زهره‌ی حافظ می خوانیم و غزل خوانی و غزل گوئی شورشانه‌ی ماست. و این بازنده بودن معارض نیست که نشان زندگی فرد بودن است. تسجیل شدن تمام در فرهنگ غرب، نشانه‌ی بی‌شخصی و شخصیتیست. حتی پریدن به غزل‌سراهای معاصر، کاریست زشت و کودکانه. از غزل این صدساله‌ی اخیر می‌توان سفینه‌ای فراهم آورد که در زیبایی و حال (و تازگی حتی) با غزل‌های خوب قدیم برابری و همسنگی کند. «(۲) ... «من فکر می‌کنم زندگی شعر به خلوص کلمه رسیدن است. به بداهت و سادگی زندگی شده. «(۳)

۲

در همین سالها ما شاهد يك دگرگونی و بازگشت دیگر نیز هستیم. **نادر نادرپور** که خود از مروجین «شعر نو میانه‌رو» بود و از «کلاسیک‌های جدید» مشهور محسوب میشد به نهضت شعر نو نیمائی روی آورد. اما همچنان کوشید تا پیوند خویش را با گذشته‌ی شعریش نبرد و تا آنجا که ممکن بوده به توجیه آن گذشته پرداخت. بهر حال دست بعصا بودن او در این دوره که تا بامروز نیز کشیده شده است، او را پایه‌گذار شاخه‌ی «محافظه‌گران» معرفی می‌کند و راهی که او گشوده است پناهگاهی برای همه‌ی آنهاست که می‌خواهند با راحتی وجدان راه شعری خویش را عوض کنند.

۳

نادر پور در مورد عقاید شعری سالهای اخیرش می‌نویسد:
«من اصولاً از روی قالب‌های سخن حکم به شعر بودن یا نبودن اثری نمی‌کنم، زیرا معتقدم همیشه محتوی و صورت (شکل) را با هم باید در نظر گرفت.

- ۱- مجله‌ی آرش- دوره‌ی دوم- شماره‌ی ۴- تابستان ۱۳۴۵- گفت و شنود با م. آزاد- ص ۱۰۹
- ۲- م. آزاد- مؤخره‌ی کتاب «قصیده‌ی بلند باد و دیدارها»- ۱۳۴۵- انتشارات مروارید- ص ۱۰۲
- ۳- م. آزاد- مؤخره‌ی کتاب «آئینه‌ها تهیست»- بهار ۱۳۴۶- انتشارات جوانه- ص ۱۴۹

فصل سی و دوم- ابزار گرایان و محافظه‌گران

۱

پنجمین شاخه‌ی شعر نو نیمائی- در دوره‌ی دوم- به «**ابزار گرایان**» تعلق دارد. اینان در جستجوی امکانات ابزارها (یا مصالح) بیانی بر آمدند. مشهورترین این شاعران محمود مشرف آزادتهرانی (م. آزاد) است. او در باره‌ی شعر خود چنین می‌نویسد:

«من بچند مسئله فکر می‌کنم. یکی اینکه وزنی که بآن دسترسی پیدا کرده‌ام، وزنی بسیار نرم است، سرعت قابل تغییر است. من يك جور شعرهایی که شبیه چامه‌های کلاسیک است دیده‌ام که روی آنها چقدر قشنگ می‌شود شعرهای تغزلی یا وصفی یا حتی يك جور شعر غیر کلاسیک ... گفت، شعری که خودش برای خودش پشتی به شعر کلاسیک دارد، اما کاملاً مدرن است. يك امکان دیگر هم من دیده‌ام، شعر اجتماعی یا شعری که برای بیان مسایل خیلی خشن و خیلی عادی و روزانه باشد. این دو تا البته دوتا مسیر جداست، ولی با تلفیق این دو استیل یا سبک، اگر من بتوانم موفق شوم، فکر می‌کنم با این امکان وزنی که از حالا برای من روشن است، و دیگر اشکالات و شکل‌های وزنی

چرا که این دو تجزیه ناپذیرند ... ابلهانه است که نخست سوژه‌ای (مضمون) بیایم و سپس آنرا در قالب غزل یا قصیده یا فرق نمیکند در قالب شعر آزاد و شعر سپید بریزیم. اگر شاعر باشیم، الهام ما، قالب مناسب را خود بدنمایی آورد و بهما اختیار برگزیدن قالب نمیدهد ... (۱) «شعر در ذهن فارسی زبان بمعنی آگاهی شکل یافته و یا آگاهی منظم و مجسم است...» (من) به آن چیزی شعر می‌گویم که درمن انفعالی عاطفی ایجاد کند، احساس و اندیشه مرا برانگیزد و مرا دستخوش نوعی هیجان سازد ... علت اعتقاد من به نوعی وزن در شعر امروز فارسی توجه خاص بصورت یا قالب (شکل) نیست، بلکه برعکس علاقه‌ام به محتوی آنست. (۲) «تا چند سال پیش آنچه شعر امروز (۳) را از شعر کهن متمایز میکرد... قالب (شکل) شعر و نحوه بیان (آن بود) و همه‌ی سخن‌ها بر سر این بود که آیا غزل و قصیده و یا... قالب‌هایی در خود شعر امروزند یا نه و آیا شعر سپید و شعر آزاد با رمفاهیم امروزی را بهتر از قالب‌های کهن قدیم نمیتوانند کشید؟ و نیز بحث در این بود که اگر شاعر امروز لازم می‌بیند که فی‌المثل شب مهتابی را وصف کند نحوه بیان او نمی‌باید و نمی‌تواند که همسان و همسنگ شاعر قدیم باشد، بلکه بایستی شب و ماه و دیگر عوامل طبیعی را بطریقی تازه توصیف کند و تعبیرات و تشبیهاتش زاده‌ی زندگی امروز باشد و از دریافت خاص شاعر و ادراک شخصی او گواهی دهد. شاید خود من نیز در شمار کسانی بودم که همین معیار ها را بکار میبردند. اما اکنون معتقد شده‌ام که برای تمیز و تشخیص شعر امروز از شعر دیروز، باید به مسئله عمیق‌تر و اساسی‌تری توجه داشته باشیم و وقت خود را در مباحثه بر سر قالب و نحوه بیان تلف نکنیم. این مسئله‌ی عمیق‌تر و اساسی‌تر تعهد و مسئولیت نام گرفته است. ... عرض این نیست که (شاعر) وقایع نگاری را پیشه کند و به خبر گزار بدل شود، بلکه منظورم این است که قدرت تشخیص داشته باشد و حوادث مهم را

۱ - مجله‌ی فردوسی - شماره ۸۰۷ - فروردین ۱۳۴۶ - ص ۴۹ - از مصاحبه‌ی علی اصغر ضرابی با نادر نادرپور

۲ - فردوسی - شماره ۸۱۰ - ص ۱۸ - دنباله‌ی همان مصاحبه

۳ - نادرپور پیشنهاد می‌کند که بجای شعر نو اصطلاح شعر «امروز» را بکار ببریم. لکن با تقسیم بندی خاصی که در این کتاب رعایت شده احتیاج بچنین کاری نیست.

از میان هر آنچه اتفاق می‌افتد، برگزیند و با واکنشی که نسبت به آن نشان میدهد، اهمیت پنهانش را آشکار کند و نتیجه‌ی آتش را به نتیجه‌ی جاودانی بدل سازد. (۱) «کسی که برای نخستین بار بینش تازه‌ای در شعر آورد و بافت تازه‌ای به شعر داد نیمایوشیج بود. او بود که اقتضای زمان را دریافت و دانست که محتوای تازه قالب‌های تازه‌می‌طلبد و زبان نومی خواهد و بر آوردن این حوائج را مردانه بعهدہ گرفت. ... «دوره‌ی دوم آثار نیما که حاصل عزلت دوران بیست ساله‌یست اهمیت اساسی دارد، در این دوره نیما به آوردن دو گونه بدعت در قالب و محتوای شعر کمر همت بسته است. (۲)

فصل سی و دوم

☆ صفحه‌ی ۲۴۹ - بند ۲: لازم است صریحاً به این نکته اعتراف

شود که در مورد شعر نادر نادرپور در این کتاب اجمال شده است، و این بخاطر سرشت خاص شعر اوست که مطالعه‌ی جداگانه را در داخل نهضت شعر نوی میانه‌اندرو ایجاد می‌کند، انجام این مهم وعده‌ای است که نویسنده‌ی این سطور بخود میدهد برای آینده و چاپ احیاناً بعدی این کتاب. صلابت و روانی بی‌مانند شعر نادر نادرپور و تأثیر آن بر زبان فارسی نکته‌ای است که به آسانی نمی‌توان از آن گذشت.

۱ - فردوسی - شماره‌ی ۸۱۲ - ص ۱۷ - دنباله‌ی همان مصاحبه

۲ - فردوسی - شماره‌ی ۸۱۴ - ص ۱۷ - دنباله‌ی همان مصاحبه

فصل سی و سوم - شعر م. آزاد

و ناپیدا و بی آوا می روید ، بالها شکسته است و باد گریسته ، پرنده ها اسیرند ، رود میان دشت به ریگزار نشسته ، گل‌های یاس خشکیده اند ، مردانی سهمگین دیوارها را ویران می کنند ، سروها را می شکنند و فاتحان غرورند . جوی منجمد است ، تنها غول‌ها میخوانند ، آسمان و مهتاب همه در تاریکی مانده اند ، کوهها خشک افتاده اند ، باد از شهر سیاه دوری می وزد ، برگها مرگ آور شده و آبها در خوابند . سنگها سخت ، بیدخارایی ، یاسها کاغذی ، بلبل گاهی (؟) ، لاک پشت خاکی ، سهره سنگی ، و بچه ها لالند و مرگ پشت مرگ می آید . (*) در این میانه شاعر در اندیشه ی « نیلوفر » یست که « در اندیشه ی شرقیان نشانه ی هستی بی اعتبارست (و باغ سینندار تا نیلوفرستانی بود) و در اندیشه ی عارفان - که زیبایی مثالی مجازی را نشانه ی زیبایی ازلی وابدی می دانستند - مظهری از آن جمال زوال ناپذیر است . » (۱) (*)

۳

بدین ترتیب آزاد میگوید که « من شیفته ی این بی اعتبارم » ، و راهی سوی عرفان شرقی می گشاید و می خواهد که شعرش ، جدا از سمبولیسمی اجتماعی ، حاوی يك سلسله مضامین آنچنانی باشد .

اما خواننده اینجا و آنجا اثر حوادث و هوای شعر سالهای اخیر را در آثار اومی بیند و آزاد بدین ترتیب بین این دو قطب می ماند . شعر او نه آن سمبولیسم اجتماعی را دارد که شعرای سیاسی و اجتماعی پیش از او داشتند و نه می تواند بکلی از آن بگریزد و به یکباره در خدمت آن عرفان شرقی ، که کمال مطلوب اوست ، در آید .

۴

یکی از خصوصیات ممتاز شعر آزاد زبان سلیس و بی نظیر آن است . بافت کلمات و زیبایی آنها کامل است ، لکن وسواس او در بکار بردن « ابزار - ها شعری » و بخصوص « شکل » ، این زیبایی و کمال را می ستاند .

از محمود آزاد تا کنون يك جزوه ی كوچك بنام « دیار شب » با مقدمه ای از احمد شاملو (۱) ، و کتاب « قصیده ی بلند باد » ، مخصوص اشعار سالهای ۳-۱۳۴۲ او (۲) ، و « آئینه ها تهیست » ، شامل بقیه ی آثار او (۳) به چاپ رسیده است . کتاب « قصیده ی بلند باد » نشان دهنده ی کوششهای شکل گرفته ی آزاد است در مکتب « ابزار گرایان » و از دو بخش تشکیل شده است ، بخش اول بهمان نام کتاب و بخش دوم بنام « دیدارها » . و « دیدارها » خود به سه قسمت تقسیم میشود : « دیدارها » ، « چهره ها » و « چشم اندازها » .

۵

محمود آزاد در این کتاب سخن از « باغی » میگوید که در آن خورشید تنها

- ۱- م. آزاد- دیار شب- ۱۳۳۴- با مقدمه ای از « ا. بامداد » بنام « موضوع مسئولیت و مأموریت » .
- ۲- م. آزاد- قصیده ی بلند باد و دیدارها- انتشارات مروارید- ۱۳۴۵
- ۳- م. آزاد- آئینه ها تهیست - انتشارات جوانه - بهار ۱۳۴۶ .

«باغ نیلوفری» اورا ما باید از روزنه‌ی این اشعار به بینیم و این تماشا بس سخت و خسته کننده است. شکل شعر، اگر بصورت طبیعی و آلی (ارگانیك) و وابسته به محتوی و برای یارای آن درارائی بهتر بوجود نیاید، چیزی منتزع بوده و در نتیجه علت وجودی خود را از دست می دهد.

آزاد آنچنان به ابزار کار اندیشیده و در ایجاد صور مختلف شکل کوشیده که شعرش از حیات عاری شده است. شکل شعر آزاد بجای آنکه لباسی شایسته برای محتوی باشد، کفن زیباییست که بر تن يك مرده کرده باشد. وسواس او در بکار بردن ابزار و شکل آنچنان است که آن حالت خود بخود شاعرانه را از شعر اومی گیرد.

⑤

آزاد يك شاعر «رمانتيك» است و هنوز به «حال» می اندیشد. والحق هنگامیکه خود را از قید آن وسواس همیشگی رها می کند، شعرش حالی دارد. او همواره در جستجو بوده است، اما حوصله‌ی ماندن و تجربه‌ی متمادی را ندارد. جوینده ایست نشسته بر مرکبی باد پیماکه فقط يك لحظه در جایی دیده میشود.

حیرانی او تنها در مورد ابزار و شکل شعر نیست. اندیشه‌ی او همواره در حال تغییر (یا تکامل؟) است و همیشه از این و آن تأثیر پذیرفته است و آزاد در این میان نقش تعدیل دهنده و کنترل کننده‌ی همه‌ی این تأثیرات را (از شاملو گرفته تا ازراپاند) ایفا کرده است.

۶

نگاهی به کتاب «قصیده‌ی بلند باد» نظر ما را تأیید می کند و تنوع کار او روشن میشود:

مرا به آتش بسیار - ای پرنده‌ی سرخ
که در کویر صداها‌ی دور می نگری

و در نگاه تو گلهای یاس می خشکند. (۱)
و : باد و باران و گیاهی که تویی بر لب جوی
همه از کوچه مرا می خوانند
من از این بارانها - می دانم - خانه ویران خواهد شد
ویران ! (۲)

و : کوچه ای سرخ دیدم
که زیباترین کودکان
در بهار هراسان آن کوچه خفتند
(بازنانی که تاروز دیگر
کودکان را پرستار بودند.) (۳)

و : بی گمان تولدی وجود داشت
بی گمان
بی گمان درخت دیرتر
با درخت پیرتر، میان ریشه هایشان
هزار حرف بود. (۴)

و : بید خارا بی
سرو سنگی را میان باد می خواند
یاسهای کاغذی در باد می ریزد.
غنچه‌ی مهتاب می ترکد
(درون غنچه فریاد است.) (۵)

۱- همان کتاب - شعر «برمن سکوت بیاموز» - ص ۱۰۱

۲- شعر «یاسها منتظرند» - ص ۳۵

۳- شعر «دیدارها - يك» - ص ۴۲

۴- شعر «دیدارها - چهار (۲)» - ص ۴۹

۵- شعر «مرگ تا کستان» - ص ۸۴

من چهره های زیبایی دیدم، از مردگان پاک
در آب ها شناور .
در آب های دور شناور
من دیدم شکوه تماشا را در چشمهای تو
وقتی که پای آینه می آرای
گل‌های گیسوانت را . (۱)

۷

کار آزاد از ابتدا دارای دو خصیصه بوده که هنوز هم تغییری نکرده اند .
« احمد شاملو در مقدمه‌ی اولین کتاب آزاد این خصایص را بر می‌شمارد :
» در این اشعار تلاش هست ، اما مسؤولیت در مقابل مخاطب
فراموش شده است . » (۲)

ویازده سال بعد منوچهر آتشی و خود او در این دو مورد سخن می‌گویند .
آتشی می‌گوید :

« خوب خاطر من هست که آزاد خیلی پر شور بود و خیلی علاقمند .
اصولاً آزاد دامن همیشه در حال جستجو دیده ام . جستجوی او بحدی بود که
گاه بصورت هذیان در می‌آمد . همیشه از کار خود ناراضی بود . همیشه داش
میخواست يك شیوه‌ی دیگر ، يك راه دیگر پیدا کند و جهش دیگر بکند و من
تصور می‌کردم که او بیش از همه بتواند وجود داشته باشد و کارش گرفته
باشد . اما خوب الان هم وجود دارد و شعرهای قشنگی هم می‌گوید ، اما آن
انتظاری که از او داشتم برآورده نشده است . یعنی هنوز هم در يك حالت هذیان و
بلا تکلیفی بسر می‌برد . باید باو البته امیدوار بود ، چون عمری نکرده و پائین
نرفته است . شاعر آگاه‌تر است ، واقعاً با سواد است ، میدانند چه کند ، مرتب
جستجو می‌کند . بنظر من آزاد بیش از آنکه یاد بگیرد برای دیگران مفید
بوده است . » (۳) (*)

۱- شعر «تماشای مرداب غازیان» - ص ۵۵

۲- احمد شاملو - مقدمه‌ی کتاب دیار شب - ص (ط)

۳- از مصاحبه با منوچهر آتشی - وسیله‌ی بهرام اردبیلی، بیژن کلکی ،

و اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۵۴۹ - شهریور ۱۳۳۵

و خود آزاد می‌نویسد :

« غزل خدا حافظی این طبیعت بازی را باید خواند - که خواندم . برشت
راست می‌گوید که « در این زمانه از درختان سخن گفتن جنایتی ست » که « نان
نیروی شگفت رسالت از یاد برده است . بی‌شهادتی آدمی ست که زیر این آفتاب
بی‌عدالتی ها را نمی‌بیند و کم کم کنج عزلت می‌گزیند و ناگهان از محافل
بسیار بسیار ظریف سر در می‌آورد . » (۱)

مطالب این فصل قسمت‌هایی ست از :

« بررسی قصیده‌ی بلند باد و دیدارها » - از اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی
بامشاد - شماره‌ی ۱۲ - دیماه ۱۳۴۵

☆ - صفحه‌ی ۲۵۳ - حاشیه‌ی اول : محمود آزاد از

نخستین کسانی ست که همراه با فروغ فرخزاد از شعر احمد رضا احمدی متأثر
میشود ، لکن در این تأثر هرگز گرایش بسوی « موج نوی شعر » دیده نمی‌شود ،
بلکه عناصری که در این نوع شعر مطرح است بخدمت شعر نوی نیمایی در
می‌آید .

☆ - صفحه‌ی ۲۵۳ - حاشیه‌ی دوم : در این مورد نیز تأثیر

سهراب سپهری بر شعر محمود آزاد مشهود است .

☆ - صفحه‌ی ۲۵۶ : این جویندگی یکی از خصائص مهم شعر

محمود آزاد و شخصیت شعری اوست ، در این مورد تنها می‌توان از سپهری و
فرخزاد نیز یاد کرد . برای آشنائی بیشتر با این خصلت شعر فرخزاد رجوع
کنید به :

مصاحبه‌ی رادیویی پخش نشده‌ی احمد شاملو با اسماعیل نوری علاء -

چاپ شده در مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۸ - اسفند ۱۳۴۷ .

بخش نهم = سو مین دورہ شعر نوی نیمائی

فصل سی و چہارم - مقدمات و نوآوران

سومین دوره‌ی شعر نوی نیمایی حدوداً از سال ۱۳۴۲ آغاز می‌شود و تا امروز ادامه پیدا می‌کند. در این دوره ما شاهد بوجود آمدن سه مکتب دیگر در شعر نوی نیمایی هستیم که عبارتند از: «نوآوران»، «شکل‌گرایان» و «عرفان‌گرایان».

خصوصیت هر سه ی این مکاتب ، بنظر ما بعلمت مجاورت با يك مرحله ی تحوّل ی تازه در شعر فارسی (۱)، تمایل به عدول از اصول شعر نوی نیمائیست که به فعل در نمی آید . بعبارت دیگر شعر این دوره مرحله ای بینابین است که خبر از اشباع مکاتب شعر نوی نیمائی و آغاز راه جدیدی در شعر فارسی میدهد. چنین تمایلی خود بخود در شعر شاعرانی یافت میشود که قبل از این در شعر نوی نیمائی نیز جای پای محکمی نداشته اند . اگر محمد علی سپانلو در مکتب نوآوران

۱- منظور شعر موج نوشت که در بخش بعدی درباره‌ی آن به تفصیل سخن خواهیم گفت.

بکار شعر می‌آغازد، یدالله رؤیائی بی‌قراری خود را پیش از این نیز نشان داده است و سهراب سپهری که از آغاز مرحله شعر نوی نیمائی حضور داشته هرگز پیوند اصیل و دقیقی با این نهضت نداشته است.

۲

نخستین شعبه شعر نوی نیمائی - در دوره سوم - به «نو آوران» تعلق دارد. شعر این شاعران کوششی را برای رهایی از بندهای مکاتب و شعب شعر نوی نیمائی نشان داده و میل وافر آنها را به پیوستن به سرچشمه‌ی کار، یعنی شعر خودنیمایوشیج نشان میدهد. اینان، البته با استفاده‌ی کامل از همه‌ی تجارب شعری پیش از خویش در نهضت شعر نوی نیمائی، چشم به ظرفیت‌های دست نخورده‌ای در شعر نیمایوشیج دارند.

مهمترین شاعر این شعبه **محمد علی سپانلو** است. پس از او می‌توان از جواد مجابی و منصور برمکی و سیروس مشفق و محمود سجادی نام برد. در فاصله‌ی دورتر از ایشان حسن شهری و احمد الهیاری در این راهند.

۳

محمد علی سپانلو درباره‌ی شعر خویش چنین توضیح میدهد:

«میراث گذشته روی وجدان ما، حافظه‌ی ما، زندگی‌ما و سنت‌های ما اثر دارد. در برابر ما دنیائی هست با همه‌ی تحولاتش، با همه‌ی آدم‌های تازه‌اش و تمام مسایل جدیدش. گاهی آن دنیا بامی‌چربد و گاهی این دنیا، این دوگونگی در شعر تنوع ایجاد می‌کند منتهی آنچه را که ما یکدستی حس می‌کنیم، دیدیست که از همه‌ی اشیاء به یک نوع بهره‌برداری می‌کند... من در جبر زندگی و حافظه و تجربیات قرار دارم و توی زمینه‌ای که اینها می‌سازند زندگی می‌کنم. من از این خسته میشوم، به آن فکر می‌کنم. با یک نوع نابسامانی. من در هیچ لحظه‌ای جا نمی‌افتم که بتوانم آن را بکاوم و تجربه کنم. این درست فرق مسافریست که با هواپیما سفر میکند، و مسافری که با اتوبوس. مسافر هواپیما فقط طرح‌های بزرگ را می‌بیند. می‌بیند که اینجا دریاست و اینجا زمین است، اما نمی‌داند چند تا کشت‌زار روی زمین هست و چند تا قایق روی دریا. او فقط مرزها و خط‌ها

را تشخیص میدهد. این تقصیر من نیست، تقصیر هواپیماست... من مثل بسیاری از شعرای وطنم با اشیاء و پدیده‌ها و نمونه‌ها اینقدر آشنا نیستم که بتوانم یکی یکی تجربه‌شان کنم... تمام کلمات و وسیله‌اند. چنانکه یک درخت پائیزی می‌تواند غم‌انگیز باشد یک اتوبوس هم می‌تواند. کارشاعر بوجود آوردن آن محیط است. دلیل عدم موفقیت شاعر در آوردن این نوع کلمات آن است که در این بین هزار سال عادت وجود دارد. با کلمات با اصطلاح «شعری» شعر شناخته شده. آنها با کلمه فکر نمی‌کنند. آن را توی شعرشان می‌چپانند. با آن زندگی نمی‌کنند، حال آنکه اگر مدتی بگذرد این‌ها برای ما عادت میشود. شعری کمی پیش از ما هر وقت خواستند بزبان کلمات غیر شعری حرف بزنند شعرشان طنز شده (۱). دلیلش این است که این‌ها نتوانسته‌اند کلمات را جای‌اندازند. نتوانسته‌اند با این کلمات اخت (داشته) باشند شعر را تبدیل به مسخره بازی کرده‌اند. نه اینکه بگویم طنزیات شعر نیست، ولی آنها با مسخره بازی شعر گفته‌اند که این کلمات را توجیه کرده باشند. من در این کلمات احساس غربت نمی‌کنم. زندگی‌من با این‌ها گذشته است. با فکر سیم برقی که از جلوی خانه‌مان می‌گذشت، با فکر آنتن منزل همسایه، با فکر یک اتوبوس گلناک که توی باران‌های ریز زمستان کنار خیابان ایستاده. زندگی من بیشتر با این‌ها گذشته تا انواع مختلف گلهای که من اسم بیشتر آنها را نمی‌دانم. گلهای من و باغ‌های من این‌ها هستند.» (۲)

§

و آنچه از این پس نقل میشود نظریات اوست راجع به کتابهایش و مراحل تکوین و تحول شعرش:

«شاعر کتاب «آه .. بیابان» (کتاب اول سپانلو) سعی میکند که از همه طرف مطابق میل همه باشد و در واقع خودش را یک مقدار فدا می‌کند تا

- ۱- برای تأیید سخن سپانلو بخاطر آوریم شعر «ای مرز پر گهر فرخزاد» را و یا شعر «هالاریت: آزاد را (در جنگ طرفه - شماره اول).
- ۲- گفتگوی م. ع سپانلو - بوسیله‌ی احمد رضا احمدی، نادر ابراهیمی، اسماعیل نوری علاء (پیام) - مهرداد صمدی و حیات داودی - جنگ طرفه - شماره اول - تیرماه ۱۳۴۳ - ص ۱۳۲ و ۱۳۳ و ۱۳۶

اینکه خودش را بشناساند و ثبت کند... يك شاعر كه بنظر خودش در آغاز راه موفق به وصول به چیزی نشده، و همیشه در حال شكست و آزمایش است. من اینطور شعر میگویم، شما كه پخته ترید و با سابقه تر میآئید و میگوئید كه باید فلان طور شعر گفت، من حرف شما را می پسندم و قبول می كنم، چون من هنوز بكارم ایمان ندارم و یا حد اقل بنظر خودم موفق نشده ام... می شود گفت كه (این كار) برای تثبیت (شاعر) است از نظر عقلی كه به قضاوت آنها اهمیت میدهد. من در «آه... بیابان» اینگونه بودم و این بهیچوجه دلیل ضعف من نیست، چون در آن كتاب قطعات بسیار خوبی دیده میشود كه حتی «آزان» كه خودش در قضایای شعری دست دارد و از همه چیزی ایراد می گیرد و کسی نیست كه ببخودی نظر بدهد می نویسد كه مجموعه «آه... بیابان» با هیچيك از آثار اولیه شعرا قابل مقایسه نیست. (۱)



و می رسم به (منظومه‌ی) «خاك» (دومین كتاب شعر سپانلو). بین «خاك» و «آه... بیابان» خیلی فاصله است. همان قدر كه بین خاك و بیابان دوریست. در خاك بیابان هست، ولی «خاك» خیلی بزرگتر از آن است، روح كلی بیابان است. مصنف (۲) می رسد به اینجا كه باصطلاح (قدم) اول را برداشته و میگوید كه این لباس را بتن خودمان كردیم، حال باید شجاعت خود را نشان دهیم. برای مرد هنر پیشه - بقول سعدی - این هست كه بعد از اینکه مطمئن شد كه الف و با را می داند و دیگران نیز با و ایمان دارند دست به تجربه خطرناکی میزنند. او دیگر از اینکه چیزی از او لكه مال یا لكه دار شود هراسی ندارد. در اینجا مصنف «خاك» می نشیند و با خودش میگوید كه در وجدان، خاطره،

۱- گفتگویی با م. ع. سپانلو - بوسیله‌ی بهرام اردبیلی، بیژن كلکی، و اسماعیل نوری‌علاء - مجله‌ی خوشه‌ی شماره‌ی ۵۴۵ - مرداد ماه سال ۱۳۴۵ - ص ۲۶.

۲- سپانلو در آن مصاحبه میگوید: «مصنف باین دلیل میگوید كه دوست دارم وقتی يك شعر منظومه‌ایست و در زمان‌های مختلف گفته شده (سازنده اش را) بگوئیم مصنف یا شاعر.»

احساسات، و در تمام آگاهی‌های من لحظه‌هایی هست كه ثابت شده. يك اتفاقاتی برای خاطره‌ی من افتاده كه من با توجه به محافظه‌كاری‌ها و قراردادهای قبلی نمی توانستم مطرح كنم. من از شعر فارسی توقع داشتم حالا كه قیافه‌ی نو گرفته این چیزها را مطرح كند. مثلاً من توی این شهر داغ پر از دود كه همه جایش برای تجدید اسفالت كنده شده، در يك شهر آبله زده، این گرایش را به يك جنگل كه جویباری از آن میگذرد در خودم حس می كنم. شاعر «خاك» این حس را می خواسته - مثلاً آدم در دیدن يك كتیبه، موزه، عكس، يك آهنگی از گذشته می شنود... تمام این‌ها باعث میشود كه مصنف خاك میگوید من نمی توانم این‌ها را با قراردادهای فعلی مطرح كنم. من از این‌ها در ادبیات معاصر خودمان ندیده‌ام. در حالی كه ادبیات (تازه‌ی ما) این امکان را در اختیار من میگذارد كه قراردادها را بشكنم... (در «خاك») من زیاد روی زبان كار نكرده‌ام، زیاد روی این كار كرده‌ام كه خیلی بیاد بیاورم... كه خودم را نسبت به مسئولیتی كه مغزم نسبت به ذهن، رویا و تداعی دارد مبرا كنم. (۱)



« پس از سفری مشقت بار، برای مسافر مقداری خستگی می ماند و يك مقدار بی نیازی و احساس اینکه کاری را انجام داده، یعنی يك نوع خستگی خوب در آدم می ماند. حال این خستگی خوب می تواند منجر باین شود كه انسان برای خودش اصولی را پیدا كند در گذشته. بنابراین بعد از «خاك» باین جا می رسم كه من حس می كنم باید تلاش خودم را مدون بكنم. در اینجا است كه باین نتیجه واصل می شویم كه حالا من قرض خودم را ادا كرده‌ام. حالا كه بقول مشهور عقده باز شده و مسئله از لحاظ شخص من تمام شده، (باید) پیردازم به تئوری كارم. حالیه روز بروز بر اثر جریانات قهری زندگی این تئوری را می سازم و با آن جلو می روم. فكر می كنم كه بایستی بكوشم كه به يك زبان صریح در شعر برسم، زبانی كه تیز باشد؛ صنایع شعری در آن باشد، اما تیز و موجز هم باشد. تلاش من بر این است كه زبان عامیانه تر كیب شود با يك زبان ادبی. یعنی سعی

می‌کنم که به يك لغت عامیانه هم معنای ادبی بدهم (۱)... البته ناگزیر يك مقدار از اندیشه‌ی خودم را می‌زنم تا اینکه باین زبان برسم و چرا؟ نه تنها بخاطر رسیدن باین زبان، که وسیله است، بلکه باین دلیل که اندیشه‌ها را آنطور که خودم می‌خواهم در فکر مخاطب تعالی بدهم. چون برای من همیشه مخاطب وجود دارد. من تنها برای خودم شعر نمی‌گویم... این زبان بنظر من محکم‌ترین پلی است که بین يك مخاطب کل و يك ادیب وجود دارد. اما بنظر می‌رسد که این پل، با این زبان و این اختصاصات، باید بوجود بیاید. یعنی يك زبان ساده، يك زبان نزدیک به زبان توده، يك زبانی که بتواند ارزش‌های ادبی خوبی هم داشته باشد، زبانی که بشود در آن آزمایش کرد، (آن را) بهم زد، بهم ریخت و فکرهای جدید را همپای چیزهای دیگر جلو برد... درست است که راه دراز است و من (به تنهایی) به انتها نخواهم رسید، اما من می‌خواهم مقداری از این راه را بروم. شاید يك روزی کسی پیدا شود و این راه را پسندد و دنبالش کند...» (۲)

۱- سپانلو مثال می‌زند: «مثلاً نادرپور می‌گوید «در شهر ناشناخته‌ای پرسه می‌زدم.»، «پرسه» يك لغت عامیانه است، اما نادرپور باین لغت حالت ادبی داده است.»
 ۲- همان مصاحبه - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۵۴۶ - شهریور ۴۵ - ص ۲۴

فصل سی و پنجم - شعر م. ع. سپانلو

۱

نخستین کتاب محمد علی سپانلو بنام «آه ... بیابان» در سال ۱۳۴۲ منتشر شد. (۱) دومین کتاب او «منظومه‌ی خاک» نام داشت و در سال ۱۳۴۴ به چاپ رسید. (۲) و بالاخره سومین کتاب او «دیوان رگبارها» است که در سال ۱۳۴۶ منتشر گردیده است (۳). برای آشنائی با شعر او تورق و مطالعه‌ی کتاب «رگبارها» از همه روشنگر تر است، هرچند که اکنون خبر انتشار «منظومه‌ی پیاده‌روها» و «دیوان هجوم» او را داده‌اند و با اشعار پراکنده‌ای که از این دو کتاب اینجا و آنجا به چاپ رسیده است میتوان گفت که سپانلو بهمین زودی

- ۱- محمد علی سپانلو- دیوان «آه ... بیابان» - ناشر: نادرا برایمی - برای سازمان انتشارات طرفه («موج» سابق) - ۱۳۴۲
- ۲- محمد علی سپانلو - منظومه‌ی «خاک» - ناشر: اسماعیل نوری علاء - برای سازمان انتشارات طرفه - اردیبهشت ۱۳۴۴
- ۳- محمد علی سپانلو - دیوان «رگبارها» - ناشر سازمان انتشارات طرفه - تابستان ۱۳۴۶

دارد راه دیگری را در شعر نوی نیمایی می‌رود و از «نوآوران» جدا می‌شود. بهر حال قضاوت در مورد این مرحله‌ی جدید فعلاً برای ما مقدور نیست و بنا بر این در این فصل به همان کتاب «رگبارها» می‌پردازیم.

۲

دیوان رگبارها با بغضی ابر گونه آغاز می‌شود، تا در اوج يك تضاد بترکد و بیارد. رگبارها حضور عاطفه‌ای حساس و سرگردان را در میان جهان، مردمان و اشیاء گوشزد می‌کند. معصومیتیست حیف شده و مورد عنایت قرار نگرفته، که بناچار، عکس‌العملی را به‌مراه دارد و این واکنش در سراسر کتاب، در پیچش بلند پرده‌های باران روح حاضر است. و کتاب پیاپی می‌رسد، بی آنکه این سرگردانی را پایانی درخور هدیه داده باشد، و تنهاروزه‌ای بر آسمان آبی بازمی‌ماند.

رگبارها پیش از آنکه - برخلاف ظاهر خود - تفکری برون‌گرا باشد و شعری فرانکر را عرضه بدارد، گفتگویی درونی است که اینک بر محوری روشن‌تر (از دو کتاب قبلی سپانلو) می‌گردد، چرا که گرد «خاک» از آن گرفته شده و آن شعور کور که می‌کوشید تا به آگاهی گاه محروک و گاه باز دارنده‌ای واصل شود، این‌جا فرصت تحلیل و پرسشگری می‌یابد.

رگبارها لباس ظاهر را کنار می‌زند، تا به پوست رسد و بر جدار این واحد هستی دوگانگی جاری روز را مشاهده کند و سرگردانی مشکوک و بغض آلود روح را در این قفس تنگ فانی ببیند.

۳

اشعار دیوان رگبارها، که بازیرکی تمام بر حسب تاریخ سروده شدن مرتب نشده‌اند، خواننده‌ی خویش را به سرگردانی میکشاند و خط واقعی تحول و تکامل فکر شاعر را از انظار بی‌حوصله پنهان می‌دارند. بهمین سبب برای یافتن سیر تحول فکری شاعر لازم است اشعار را بر حسب تاریخ سرایش آنها - که خوشبختانه ذکر شده‌اند - مرور کنیم.

باین ترتیب خواهیم دید که اولین شعر کتاب رگبارها «شعر عاشقانه‌ی

۱۳۴۲» ست (۱) و نه «خطابه برای شاعر گمنام» (۲). و «شعر عاشقانه...» کتاب «رگبارها» را مستقیماً به کتاب «آه... بیابان» پیوند می‌زند و بخواننده گوشزد می‌کند که «خاک» تنها حاشیه‌ای تجربیست برای کار شاعری که در هر دو کتاب دیگر خویش از آن تجربیات سود فراوان می‌برد و مانده‌ای از این ورزش با فکر و کلمه و شکل و وزن را در جای جای هر دوی آنها می‌بینیم.

۴

«شعر عاشقانه‌ی ۴۲» (۳) محتوای افسوس و حسرتیست که تا آن زمان کم و بیش با شعر امروز ایران بیگانه بوده است. تا آن روز حسرت دیروز از دست رفته را داشته‌اند، حسرت جوشیدن کوچه‌ها و فریاد خیابانها را، حسرت خورشیدی را که اکنون زیر ابر مخفیست. اما شاعر رگبارها «امروز» و «دیروز» را به یک چشم می‌نگرد و یکباره از عصر خویش می‌گذرد، تا در مقابل آن، زمانی دورتر، بس دورتر، و بعبارت دیگر تاریخ را عرضه بدارد:

گر بهم همراه می‌گشتیم و می‌رفتیم (۴)

باهم از پس کوچه‌های شهر، میدیدیم سقاخانه و حمام سنگی را

و زنان رختشوی منگل ویرانه را

نیر درویشان که نارنج و گلاب و شعرمی بارند

و بگردش، دستها درهم

راه می‌جستیم و سوی سردر ناقاره‌خانه باز می‌رفتیم

(سردر متروک، با او از حکایت‌ها شکایت‌ها)

و بهم مشتاق می‌گفتیم:

آه، اینجا بود... ما با هم نبودیم؟ ... سالهای پیش...

۱- دیوان رگبارها - ص ۴۶

۲- ص ۵

۳- مقایسه کنید با نام «سرود عاشقانه‌ی ج. آلفرد پرو فراگ» - از ت. س.

الیوت - ترجمه‌ی رضا براهنی - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۴ - مرداد ۱۳۴۱ - ص ۱۵۳

۴- مقایسه کنید با بیت اول همان شعر الیوت: پس بیاراه بیافتم و برویم...

⑤

بدین ترتیب جدائی از «آه ... بیابان» میراثی برای شاعر باقی نهاده است که از آن پس در شعر او تار خواهد تنید، تاسیلی واقعیت های روزبرگونه ی قدیم شاعر، او را به امروز کشاند و شاعر یکباره از همه ی این بندها و تعلقات خیالی رهایی یابد. اما تا زمان وقوع این حادثه راهی دراز در پیش است که از آبادیهای «رگبارها» می گذرد و منزل آخر آنسوی کتاب و در زمان آینده به انتظار مسافر جوان و تندپای خویش است.

اکنون فرصت این دیدار نیست. جهانسی تخیلی و متافیزیکی بر گرد شاعر می چرخد، اشیاء و انسانها در تناسخ دایم در رفت و آمدند، و شاعر با چشمان گشوده از تعجب و لرزنده از هراس، فقط «دیروز» را به رخ «امروز» می کشد.

⑥

چهار فصل سربازی در می رسد و شاعر در کنار توپ های سنگین، تفنگهای برنو و طیاره های چتر باز انداز، باز به گذشته سفر می کند. «آرامش سرباز» بپیش در آمدی واقع گرا و وصفی روشن آغاز میشود: هنگ ایستاده است و سرنیزه هادرون برف پیچان برق می زند، اما شاعر را سفری در ذهن و در خیال است. میدان کارزار قدیمی در شعر گسترده می شود و آنگاه شعر در نفیر خاموشی اینگونه خاموش میشود:

من می گریستم، تنها
باموی من که دیگر
پیری نشاندۀ غربت و افسانگی
آنجا که سایه های شتابان
دریاد بود گم می گردند
می رفتم و دوسایه از من
بر سر زمین تاریک می لغزید. (۱)

⑦

شعر «ازمرزهای بد» (۱) یکی از اشعار زیبای کتاب رگبار هاست که شاعر، لمحهای گریخته از قیود سنگین شعر خویش، در آن به «عشق و مرگ جدید» می اندیشد و می خواهد تا آن را برای ما ثبت کند. او این بار باز می گردد تا از صبح، از خواب های عادل، از رقص دست های لاغر زیبا که در برابر فجر جدید می افرازد سخن بگوید. اما این بازگشت در آن لحظه از تاریخ تحول شعری اوقرین توفیق نخواهد بود و بهمین دلیل زمانی دور تر شعر «خطابه برای شاعر گمنام» سروده میشود. میان این دو شعر بهم پیوسته فقط بهار و تابستانی گذر افاصله می افکند.

⑧

گوئی گریزی که حاصل سر خوردگی تند اجتماعی ست در کار می باشد، چرا که اگر عشق نیز بر زمینه ی مسائل اجتماعی جاری گردد و به شکست منتهی شود، نتیجه باز سر خوردگی ست. شعر «اثرها» نشانی از دیدار زود-گذر شاعر با «امروز» است. دیداری گریز دهنده که او را نه به سرکشی، که به رجعت به گذشته وامی دارد:

در هوایی که شط دیوانه
آب های سیلاب
رد سم های آهورا می پوشاند
گل پر زرق و جلال من، باری، زتومی ماند
جای چرخ اتوبوس و قوطی سیگار خالی
پنبه ی زرد و پنبه ی سرخ ...
و بزودی رشحات ولگرد
همه چیزی را یکسان خواهد کرد ...
.....

بادهای شنی اکنون خواناست

از گذرگاهان برکه‌ی نفت

بوی سنگین موئورها ،

آهوان خیس عرق (۱).

۹

آنگاه شعر بدیع و کامل «لیلی» سروده می‌شود و شاعر ترك خال شعری خویش را بر زمین می‌زند. اما همین شعر، آشکارا، گشاکش دو دنیای ذهنی شاعر را فاش می‌کند :

من با تو بوده‌ام ، من

چون شاعران جاهلیت

- مشکى به ترك و طومارى بر كف -

(در شهرهای صنعتی روزگارتان)

مسموم آن هوای بهداشتی (۲)

۱۰

جالب اینجاست که اگر شاعر نخواهد از گذشته بگوید و مصمم باشد که تنها به حال بپردازد ، جز شعری تلخ و نیش‌دار نخواهد سرود . شعر « بهشت شاه آباد » (۳) با پرداخت اعجاب آور خود ، هم از این گونه است ، و پس از آن است که به آغاز کتاب رگبارها بازمی‌گردیم ، برای مرور شعر « خطاب به برای شاعر گمنام » :

مگر نه آنکه ای دوست

۱- ص ۶۳

۲- ص ۵۵

۳- ص ۱۳۶

گذشته‌ی تو مشحون از غرور و شوکت بود ؟

مگر نه آنکه جوانی تو

خجسته بود و سمر بود و صبح ملت بود ؟

کنون بگوی چه برخاست

که کس کنار خیابان‌ها

کنار پل‌ها ، بازارها و میدان‌ها

ترانه‌های قدیم ترا نمی‌خواند

و نام شاعر گمنام را نمی‌داند ؟

و خواننده در دیوان رگبارها به پاسخی صریح برای این سؤال موزی

بر نمی‌خورد و شاعر را نه در راه تحلیل ، که بر مسیر حیرانی می‌یابد .

۱۱

شاید شاعر این نقص را بیشتر در خود می‌بیند که بجای یافتن پاسخ به جبران مافات می‌پردازد . او درمی‌یابد که تاکنون چنان در جهان خیالی و ذهنی خویش غرق بوده است که شعرش - برخلاف ظاهری که همیشه داشته است - با واقعیت حوادث پیرامون آشتی‌پذیر نمی‌تواند بود . و همین دوری شعرش را صعب و تقریباً غیر قابل قبول می‌سازد . . . اما حصول به این شعور نمی‌تواند تغییری قطعی و نابهنگام را موجب شود . پس شاعر اگر چه پاسخ‌روشنی به این سؤال بغض آلود نمی‌دهد ، اما خویش را بیشتر از پیش « بیگانه با محیط » و « حیف شده » می‌یابد و عناصر گذشته گرای شعرش ، برای آنکه زودتر مصمحل شوند ، بناچار ، فاش می‌گردند ، روشن میشوند و در سراسر شعرش می‌تازند .

۱۲

اگر هدف ما راه یابی به آن تغییر دلپذیر باشد ، چشم پوشی از شعر بلند « رگبارها » (۱) و اشعار « بیداری » (۲) ، « در پایان سفر » (۳) و « برحك

۱- ص ۸۱

۲- ص ۴۵

۳- ص ۱۱۸

سنگ» (۱) آسان است. تنها لازم است زمانی چند در منزل «ترانه‌ی کاشمر» توقف کنیم، چرا که این شعر نقطه‌ی اوج آن دوران است و نیک میدانیم که رسیدن به نقطه‌ی اوج ناگزیر تغییر مسیر و تحولی را به همراه خواهد داشت. «ترانه‌ی کاشمر» بیانیه‌ی صریح پیروزی گذشته است:

دیر روز من برای تو نیرنگ است

من از حراج فصل نمی‌آیم

تو در کنار رادیو

من در ردیف جنگل

ما مردم حقیقی نیستیم

پس بهتر است باستانی باشیم. (۲)

۱۳

پس از این تب تند است که خستگی غالب میشود. دوران استراحت است و فراغت، دوران «سوگلی» بازی (۳) و «رؤیای مصری» پردازی (۴) و «خواب» نما شدن (۵) است تا خستگی ذلکی بزاید و شاعر با چشمی نیمه باز به دنیای واقعیت امروز پا نهد و زمانه «انتظار روحی» را برای او به همراه آورد:

آن روز رستگاری من میرسد :

روزی که دانش نو

و انقلاب نو

۱- ص ۱۰۲

۲- ص ۱۵

۳- ص ۷۱

۴- ص ۷۳

۵- ص ۷۷

منشور دادگاه غلامان است. (۱)

اما شاعر هنوز جرات پا گذاشتن بر سر این واقعیت را ندارد. او به «گفتگو در بیابان» مشغول است:

با ریک‌های داغ می‌افروزم

سیگارم را

....

(و) ... از فراز بلندی‌ها

تنها سلام میدهم و می‌روم

من با چراغ‌های شما

هیچم علاقه نیست

حتی برای خواندن مکتوبه‌ی کهن

در انتظار مهتاب می‌مانم! (۲)

۱۴

در همین «گفتگو» ست که در می‌یابیم چگونه ارزش‌های فاخر و شکوهمند کهن در برابر واقعیت برنده و هراسان‌کننده‌ی امروز فرو می‌ریزد تا از میان این واقعیت‌ها ارزش‌های جهان‌نو (جهان سوم؟) ساخته شود، شکل گیرد و در شعر شاعر بیابانگرد رخ بنماید. اکنون زمان فرو ریختن ارزش‌های کهنه است و طبیعی‌ست اگر بیان این ویرانگری با افسوس تلخ همراه باشد:

استخر

شهر قدیمی من!

طومار یاد بود زمین بر تو منتشر

تا این کلنک تازه بکوبد ترا

پیشانی عبوس فرستاده بشکند. (۳)

۱- ص ۱۱۱

۲- ص ۱۱۷

۳- ص ۱۱۴

۱۵

اما شاعر خود راه صواب را می‌گزیند و این «کلنك تازه» را بدست می‌گیرد تا در تخریب ارزش‌های کهنه و دست‌وپاگیر سهیم باشد. اکنون معماران وحشتناك جهان نو، بر فراز آن خرابه‌های عزیز از دست رفته، به ساختن نظامی هولناك مشغولند و شاعر در می‌یابد که در این میانه هر چند که وجود عینی این معماری جدید را می‌پذیرد - باید چشمی باز داشته باشد، با واقعیت روبرو شود و در تغییر شکل آن برای فردا و بخاطر فردا بکوشد.

این چشم باز داشتن موهبتی است که می‌تواند جنبه‌های خیالی مفاهیم ذهنی شاعر را از بین ببرد. شاعر «خاك» زمانی به شهر نگریسته است، اما «شهر صنعتی» مورد وصف او با واقعیت روستائی شهرهای ما بسیار متفاوت است. این روستای کهن دیروز است که فقط بسا برك و سر خاب رنگ عوض کرده است. (*)

این آشنائی تازه شعر او را، با حفظ مشخصات متمایز قبلی آن، به مردم امروز نزدیک‌تر می‌کند و لاجرم اقبال خوانندگان امروز شعر نوی نیمائی را برای او به همراهی آورد و بدین ترتیب تلویحاً به آن سؤال بی‌جواب «شاعر گمنام» پاسخ داده شود.

۱۶

«ترانه‌ی آواره» (۱)، «برج‌های بارانی» (۲)، «خیابان و با» (۳) و «مرغ سقا» (۴) اشعاری هستند که طبعی این دوران جدید را نوید می‌دهند. اگر شاعر هنوز داستان عاشقانه (۵) می‌سازد و «ریت‌های بیابان» (۶)

۱- ص ۱۲۳

۲- ص ۲۸

۳- ص ۱۳۳

۴- ص ۱۴۴

۵- ص ۳۵

۶- ص ۱۴۸

را می‌سراید، دیگر کارش را نمی‌توان به حساب رجعت بگذشته گذاشت. اکنون عصری تازه در شعر او بوجود آمده است که می‌خواهد تمام شعر را از آن خود کند:

يك لقمه نان گرم

در فجر نیمه روشن فردا

همواره چاشتی کامل بود

يك تخم مرغ: آرزوی بهتری. (۱)

ويا: کنار راه زنی غلتید

سرش به صبحدم نیلگونه برگردید

و در طلوع قدیمی آسیا

میان آینه‌ی چشمش

عبور بمب افکن

برای تاریخ عادل‌ی ثبت شده. (۲)

ويا: پیراهن پلید است، خواهم شست

در برکه، در کناره‌ی پمپ آب

در باغ میهن می‌خسبم

این باغ بهترین باغ دنیا

بین گزافه‌گوها، ولگردان

زیر لحاف آبی رؤیا. (۳)

۱۷

و کتاب با «مرغ سقا» پایان می‌پذیرد و طلوع روزی را نوید می‌دهد که از نطفه‌ی جدید شعر شاعر کودکی براننده‌ی جهان جدید بدنیا آید. شك نیست

۱- شعر «ترانه‌ی آواره» - ص ۱۲۴

۲- شعر «برج‌های بارانی» - ص ۲۳

۳- شعر «مرغ سقا» - ص ۱۴۵

که آغاز راه تازه برای همه همراه با کارهای تجربی، تمرین و آزمایش‌هایی خواهد بود که اغلب قرین توفیق کامل نیستند. برای راه یافتن به کمال در این دوران جدید و برای بالیدن و رشد کردن وقت لازم است.

ناگفته نگذاریم که شاعر ضرورت تعویض لباس را نیز درک کرده است، و آنچه تاکنون در محتوی شعر او راه یافته، تغییری را در محتوای خود پیشنهاد می‌کند. بعد از کتاب رگبارهاست که می‌بینیم شاعر - نه به آسانی - برای ضرورت گردن می‌نهد، زبان شعرش نرم‌تر می‌شود، وزن صلابت قاهر و غالب خود را فرومی‌نهد، کلمات تازگی می‌یابند و این همه، برای شاعری که به داشتن زبانی فاخر و وزنی سنگین شناخته شده است، حکم نوعی فداکاری و گذشت را دارد.

فصل سی و پنجم

مطالب این فصل قسمت‌هایی است از:

«نقد رگبارها» - از اسماعیل نوری علاء - بررسی کتاب - انتشارات مروارید.

فروردین ۱۳۴۷.

☆ صفحه ۲۷۴: در این مورد رجوع کنید به:

«نقد خاک» - محمد حقوقی - جنگ اصفهان - شماره اول - تابستان

۱۳۴۴.

فصل سی و ششم - شکل گرایان

۱

یداله رویایی که شاعری را از سال ۱۳۳۲ بطور جدی شروع کرده بود، پس از ترك «شعر نوی میانه رو» و پیوستن به شعبه‌ی «محتوی گرایان» در نهضت «شعر نوی نیمایی»، از سال ۱۳۴۲ مکتب مستقلی را بنام «شکل گرایان» بر اه می اندازد. او خود در باره‌ی توجهش به «شکل» شعر چنین میگوید :

«بنظر من شعر امروز و اصولا شعر نو شعر فرم (شکل) است. فرمی که من در باره‌اش حرف می‌زنم ربطی به وزن و قافیه و بحرهای مختلف و کوتاه و بلندی مصراع‌ها ندارد و به قالب‌هایی از قبیل غزل، قصیده، رباعی و غیره نیز مرتبط نیست. این‌ها فقط قالب‌های محدودی هستند و نمی‌توان آنها را بمعنی اصیل فرم تلقی کرد. فرم يك تشریفات است. همانطوری که ما در زندگی برای انتقال يك مضمون و بالا بردن تأثیر آن از تشریفات استفاده می‌کنیم در شعر هم فرم، تشریفات برای انتقال مضمون است (۱). در زندگی مثلا

۱- با کمی توجه میتوان دریافت که رویائی «محتوی» را یکسره جزئی از «شکل» می‌داند و از هر دوی آنها بنام «فرم» نام می‌برد. بنابراین او از «فرم» مفهوم خاص خویش را وارد.

مرگ يك عزيز را با يك خبر ساده اعلام نمی‌کنیم. بلکه مردم را دعوت می‌کنیم به مسجد. یکی حرکت می‌کند، قاری می‌خواند، زمانی می‌گذرد، رنگ سیاهی هست و ما در این فرم مضمون مرگ را ارائه می‌دهیم... هنرمند در پی تشریفات ساختن است، برای این تشریفات عوامل بسیاری را می‌توان در زندگی و طبیعت پیدا کرد. اول فکر می‌کنم همیشه يك **مکان** باید وجود داشته باشد. بعد **رنگ** مطرح است از لحاظ شعور چشم و شعوری که خود ما نسبت به رنگ داریم. صدا هست از لحاظ شعور گوش ما، چه سروصدا، و چه سکوت... **حرکت** هست از لحاظ طبیعت دینامیک انسان... بعد **عاطفه** هست که گوشه‌ای از زندگی ماست و نظایر آن... زیرکی ما در اینجاست که چطور این عوامل را بهم بریزیم، کنار هم بگذاریم و ترکیب کنیم... این دیگر خاصیت ساختن و لذت آفرینش است، بقیه‌اش دیگر حرف است. مضمون شاعرانه، شاعرانه فکر کردن و غیر این‌ها همه‌اش حرف است. آن عوامل که گفتم مربوط به ساختن فرم میشود. وقتی که می‌خواهیم این فرم را ارائه بدهیم از **مقداری مصالح** استفاده می‌کنیم. کلمه و سیستم کلمه سازی که سبک و زبان نام می‌گیرد و تصویر سازی و غیره همه جزو مصالح شاعرند...» (۱)

۲

رؤیائی مکتب پرنفوذ «شکل‌گرایان» را با کتاب مهم خود «شعرهای دریائی» بنیان می‌گذارد و آنچنان در شکل اشعار این کتاب از خود تسلط و قدرت نشان می‌دهد که این روزها هنوز کسی نتوانسته‌است بمعنی دقیق کلمه، شکل دیگری را بهتر از او در شعر نوئی نیامی ارائه دهد.

عبدالعلی دستغیب درباره‌ی شکل شعرهای دریائی می‌نویسد:

«روایائی در شعرهای دریائی بسوی شکل کامل شعری و آرائی سخنی مخصوص خویش پیش میرود. قطعه‌های بسیاری در کتاب روایائی هست که شکل کامل خود را گرفته‌اند و تصویرها و اندیشه‌های تازه‌ای را (نیز) بیان می‌کنند. واژه‌ها ساده و هماهنگ و بر ازطنین هستند و در ترکیب خویش به موسیقی شعر کمک

۱ - مجله‌ی نگین - دوره‌ی دوم - شماره‌ی اول - خرداد ۱۳۴۵ - از گفتگوی اسمعیل نوری‌علاء بایدالله رؤیائی - ص ۳۷

می‌کنند... شعرهای دریائی از نوع غنائی است و در واقع همچون سایر اشعار غنائی، آمیزه‌ایست از موسیقی و شعر...» (۱)

۳

و محمد علی سپانلو درباره‌ی همین اشعار می‌نویسد:

«امتیاز مسلم (اشعار جدید) روایائی فرم کار اوست. جانشینی دقیق و ضرب کلمات، مطلع‌های برجسته و شامل، غلت وزن‌ها و تطابق نسبی وزن‌ها موضوع از موفقیت‌های کار روایاست، به ویژه خطاب‌هایش به دریا که هر يك واقعاً نادره‌ایست از بلاغت و استعارت... آن دسته از شعرها که «کمپوزسیون» نامیده شده است در واقع فرم خالص است. بازی ماهرانه با کلمات، ساختمان شکل و وزنی و استفاده از کلمات خوش آیند...» (۲)

۴

انتشار کتاب شعرهای دریائی جنجالی را به همراه داشت و اکثر شاعران دیگر در عین اینکه روایائی را بخاطر داشتن یکی از بهترین شکل‌های شعری تحسین کردند (۳) او را بخاطر اینکه در شعرش به مسایل اجتماعی توجهی ندارد مورد تقبیح قرار دادند. از جمله کسانی که به شدت با روایائی در این مورد مخالفت

۱ - عبدالعلی دستغیب - نقد - «شعرهای دریائی» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی

۸۴۰ - دیماه ۱۳۴۶ - قسمت دوم - ص ۱۶

۲ - محمد علی سپانلو - نظری به شعرهای دریائی - مجله‌ی بازار (ویژه‌ی

هنر و ادبیات) - شماره‌ی سیزدهم - خرداد ۱۳۴۵ - ص ۲

۳ - حتی رضا پراهنی منتقد دشنام‌گوی شعرهای دریائی نوشت: «تکنیک

مطلق تصنع می‌آورد ولی تصنع قوی بمراتب بهتر از هنر ضعیف است و بمراتب

نیرومندتر از هنر درجه‌ی سه. تکنیک رؤیائی در همان تصنعی بود خودش اغلب

درجه‌ی يك است.» - مجله‌ی جهان‌نو - شماره‌ی ۳ و ۲ - تیر و مرداد ۱۳۴۵ - مقاله‌ی

«بحثی در خلاقیت»، تجربه و مسئولیت شاعرانه، با اشاراتی به شعرهای دریائی»

کردند می‌توان از مفتون امینی (۱)، محمود آزاد (۲)، محمد علی سپانلو (۳) و رضا براهنی (۴) نامبرد.

اما یداله رویائی در پاسخ همه‌ی این حرف‌ها چنین نوشت:

«مختصر آنست که شعر به کارها و روزها کاری ندارد، نه نقل می‌کند و نه می‌آموزد. شعر تنهاست و از هر اجباری رها. بر سر نوشت خودش حکومت می‌کند و نه بر هیچ سر نوشت دیگری. بدهی‌ای نه به جامعه دارد، نه به اخلاق، نه به ایمان و نه به دانش. و در عین حال بیم دارد از اینکه چیزی پست و حقیر باشد. و شاعر امروز دیگر در برابر کاغذ سفید است که دلو پس میشود. چرا که برای نعل سمند خویش شعری نگفته است.» (۵)

⑤

اگر رویائی در ظاهر اجتماعی خویش رفتاری قانع‌کننده داشت، بدون شك تهور او در بیان مطالب بالا، که از نظر ما - حقیقت کامل است، با نوعی پذیرش شهادت - که مقامی ارجمند است - برابر بود. سخن رویائی را از آن جهت دریافتند که رویائی در سیر تحول شعر خویش بسوی شعر ناب گرایش می‌یافت و بعنوان اولین قدم میرفت تا یکباره از شعر نوی نیمائی رها شده و به شعر جدیدی که موج نو نام می‌گرفت پیوندد.

۱ - مفتون امینی - مصاحبه تحت عنوان «حرف‌های تازه‌ای درباره‌ی شعر امروز» - مجله‌ی فردوسی - اول شهریور ۱۳۴۵ - و همچنین هفته‌نامه‌ی ادبی تبریز «مهد آزادی» - هفدهم تیر ماه ۴۵ - مقاله‌ی «در حاشیه‌ی جنجال‌های اخیر شعر و شاعری» - بانام «م. آذر مرید».

۲ - محمود آزاد - مجله‌ی بازار رشت - شماره‌ی ۱۲ - خرداد ۱۳۴۵ - ص ۳ - مقاله‌ی «بررسی دریائی‌ها و نظری به جنگ طرّفه».

۳ - محمد علی سپانلو - مجله‌ی بازار رشت - همان مقاله. و همچنین در «گفت و گوئی با م. ع. سپانلو» - بوسیله‌ی بهرام اردبیلی، بیژن کلکی و اسماعیل نوری‌علاء - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۵۴۵ - مرداد ماه ۱۳۴۵

۴ - رضا براهنی - مجله‌ی جهان‌نو - همان مقاله.

۵ - یدالله رویائی - مقاله‌ی «افسانه‌ی مسئولیت» - مجله‌ی بازار رشت - شماره‌ی

۱۶ و ۱۵ - شهریور ۱۳۴۵ - ص ۱۳

فصل سی و هشتم

این فصل اگر چه به عقایدیدالله رویائی درباره‌ی «شکل گرائی» می‌پردازد ولیکن فاقد بررسی مفصلی از کتاب بسیار مهم «شعرهای دریائی» است. اگر چه در مورد بعضی از جنبه‌های این کتاب در اوایل همین بخش حواشی و تعلیقات سخن رفته است، لکن کتاب بدون وجود چنین فصل مستقلی ناقص بنظر می‌رسد، تکمیل کتاب می‌ماند برای آینده انشاءالله.

فصل سی و هفتم - عرفان گرایان

۱

سهراب سپهری که در نخستین دوره‌ی شعرنوی نیمائی جزء «جویندگان» محسوب می‌شود و در دومین دوره‌ی این شعر، مکتب «تصویرسازان» را پایه‌می‌گذارد، در سومین دوره‌ی شعرنوی نیمائی به ایده‌هائی که در مقدمه‌ی کتاب «آوار آفتاب» از آنها سخن گفته بود تحقیق می‌بخشد و مکتب «عرفان گرایان» را بوجود می‌آورد.

سپهری هرچند از همان زمان که «تصویرسازی» پیشه کرد این گرایش‌های فکری را نشان داده و از اینگونه اندیشه سخن گفته بود، لکن در آن دوره بیشتر تمرین‌های او صرف پیدا کردن راهی برای بیان و زبان شعریش شد و تنها در این دوره‌ی سوم است که او با تسلط کامل بر آن زبان، اندیشه‌های خویش را براحتی بشعر درمی‌آورد.

می‌توان گفت که این زبانی خاص او نیست، چرا که در کنار او اشعار زیادی از فروغ فرخزاد ویا سیاوش کسری را بهمین زبان می‌توانیم یافت و یا حتی می‌توان شعر رضا براهنی را نمونه‌ای از شکل مبتذل و منحط همین زبان دانست

و این اواخر جعفر کوش آبادی را نیز در راه بکار بردن همین زبان می‌یابیم .
لذا می‌توانیم گفت که مشخصه مکتب «عرفان گرایان» زبانی نیست که سپهری
در دوره سوم شعر نو نیمائی بکار می‌گیرد ، بلکه این مشخصه را باید در
محتوی و اندیشه حاکم بر شعر سپهری جستجو کرد .

۲

کتاب سپهری در این مکتب تازه «حجم سبز» (۱) نام دارد . اما او
پیش از آن قسمتی از یک منظومه بلند را بنام «صدای پای آب» در مجله‌ی
«آرش» بچاپ رسانده است که به همین مکتب مربوط می‌شود . (۲)
در این دوره بسیاری از نویسندگان سهراب سپهری را بایداله رؤیائی،
که بیشتر رو بسوی «شکل» شعر دارد، مقایسه کرده‌اند . عبدالعلی دستغیب
می‌نویسد :

«سپهری از شاعران انگشت‌شماری ست که در شعر امروز با پیروی از راه
ترقی جویانه‌ی «نیماء» ظاهر شده اند و پیام و سخنی برای گفتن و سرودن دارند...
در آشفته بازار شعر امروز، فرصتی بدست فرمالیست‌ها (= شکل‌گرایان) و
ناآشنایان بزبان فارسی (۳) افتاده که حرف‌های معمولی و گاه بدون معنی خود
را در قالب‌های عجیب و غریب ارائه دهند و نام آنرا نوپروازی نهند . (اما)
سپهری و چند تن دیگر، پیش از آنکه قلم به صفحه‌ی کاغذ بزنند، در ذهن و قلب خود
سخنی دارند و شور این سخن است که بصورت‌های متفاوت و با جلوه‌های گوناگون
در شعرهائی راستین بماعرضه می‌شود...» (۴)

- ۱- سهراب سپهری - «حجم سبز» - انتشارات روزن - ۱۳۴۶
- ۲- سهراب سپهری - «صدای پای آب» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی سوم -
دوره‌ی دوم - (شماره‌ی مسلسل ۱۰) - آبان ۱۳۴۴ - ص ۴۷
- ۳ - منظور دستغیب از این شاعران کسانی ست که به «موج‌نوی شعر»
پیوسته‌اند و ما این نکته را در فصول بعد توضیح خواهیم داد .
- ۴- عبدالعلی دستغیب - «درباره‌ی شعر سهراب سپهری» - مجله‌ی فردوسی -
شماره‌ی ۸۵۴ - ویژه‌ی سیزدهم نوروز ۱۳۴۷ - ص ۳۱

۳

ورضا براهنی درست خلاف این نظر را دارد :

« در صدی نود و نه اشعار سپهری تصاویر، مثل سازهای موسیقی ایرانی،
بموازات یکدیگر حرکت می‌کنند... (و) از لحاظ شکل ذهنی سازنده‌ی جهانی
یکپارچه که بر آن تشکلی همه‌جانبه حاکم باشد نیستند . شعر سپهری مثل امضای
پای تابلوهای نقاشی است: زیبا ، مینیاتوری و جالب ، آری فقط جالب است ..
ولی تصویری که رویائی از شکل ذهنی شعر (مثلا در قطعه‌ی «سکوت» از کتاب «شعرهای
دریائی») به دست می‌دهد آنچنان مستحکم و منسجم است که با کمی تعمق می‌توان
حدود همکاری نزدیک تمام تصاویر را تعیین کرد و کمال شکل ذهنی شعر را
ستود .» (۱)

۶

بهر حال برای آشنائی با این مکتب جدید که در کنار مکتب «نوآوران» و «شکل
گرایان» بوجود آمده است باید با اندیشه‌ی سپهری آشنا شد . عبدالعلی دستغیب
در این مورد می‌نویسد :

«سپهری در آوار آفتاب (کتاب قبلی خود) در زمان به تماشای «تو»
میرود . این «تو» کیست؟ ... آنطور که شعر «نشانی» در «حجم سبز» (آخرین
کتاب او) می‌گوید، این خدای دست نیافتنی جستجو شدنی و حس شدنی ست
(که) در تنهائی باید جستجو شود ... همان ایده‌ی شرقی درباره‌ی این چیز
یگانه و در همه جا رسوخ کننده ، بر روح شعرهای سپهری حاکم است . بویژه
تأثیر «اوپانیشاد» و سایه‌ی متن‌های فلسفی چین و هند - که در آوار آفتاب محسوس
است . آنطور که متن‌های «اوپانیشاد» می‌گوید بوسیله‌ی دانش به روان جهان
Atman نمی‌توان رسید . بگفته‌ی عارفان خودمان :

- ۱- رضا براهنی - «شکل خوب و شکل بد در شعر امروز» - مجله‌ی فردوسی -
شماره‌ی ۸۴۶ - بهمن ۱۳۴۶ - ص ۲۷

انسان باید بدرون خود بنگرد، نه به بیرون از خود ... انسان از اندیشه‌های ناپاک... دور می‌گردد و سپس هستی خود و اوقیانوس عظیم «جان» را که «خود» جزئی از آنست احساس می‌کند و بدین ترتیب جزء در کل «محو» میشود. بگفته‌ی «فریدالدین عطار» در «الهی‌نامه»:

تو می‌خواهد ز تو در هر دو عالم

ز تو گوید به تو راز او دما دم

تو می‌خواهد ز تو تا راز بیند

ترا در گنج جان او باز بیند...» (۱)

⑤

رضا براهنی میگوید:

«در این برج عاج تقدس و صفا، و بر روی این جزیره‌ی متروک اشراق و استحاله، سپهری همه چیز را «خوب» می‌بیند و در گستره‌ی این نیکی مطلق- این نیکی بودائی- برای آن که بتواند از زبان اشیائی حرف بزند که ابدی‌ترین مصالح و مواد خام شاعرانه هستند، گاهی حتی خود را به حماقت، جنون عمدی، و ساده لوحی اختیاری می‌زند. کودکانه بدنبال حالاتی می‌گردد که در آن انسان بال درمی‌آورد و به پرواز درمی‌آید و از فضائی اثیری استنشاق می‌کند که در آن همه چیز ملایم و پاک و بی‌خدشه و شائبه است. در این جزیره‌ی متروک به جای آنکه سپهری مثل بعضی‌ها (مثلاً نصرت رحمانی) تبدیل به غول یک چشمی شده باشد و زندگی را «کثیف» ببیند، بدل به یک موجود غیر واقعی یک چشم دیگر، یک فرشته‌ی یک چشم بی‌وزن که از هوا، آسمان، یا آب سر در آورده میشود...» (۲)

۱- عبدالعلی دستغیب - همان مقاله.

۲- رضا براهنی - «آشنائی بایک بچه بودای اشرافی» - مجله‌ی فردوسی -

۶

و همین نکته است که سپهری را، در این دوره - همچون یداله رویائی - مورد حمله و در مضان اتهام قرار میدهد. حتی نادر نادرپور می‌نویسد:

«من هر بار که یکی از اشعار سپهری را می‌خوانم، از خودم می‌پرسم:

چگونه در این زمانه، می‌توان اینقدر آرام و خرسند و خوشبین بود؟» (۱)

۱- نادر نادرپور - «تحلیل و بررسی شاعران معاصر - مصاحبه» - مجله‌ی

فصل سی و هشتم - شعر سهراب سپهری

۱ «مرگ رنگ» (۱۳۳۰) و «زندگی خواب‌ها» (۱۳۳۲) سهراب سپهری را در جرگه‌ی «جویندگان» شعرنوی نیمایی جای میدهد. سپهری با «آوار آفتاب» (۱۳۴۰) پایه‌ی مکتب «تصویر سازان» رامیگذارد و بالاخره با «صدای پای آب» (۱۳۴۴) و «حجم سبز» (۱۳۴۶) مکتب «عرفان گرایان» را بوجود می‌آورد.

سپهری در «حجم سبز» به جستجوی قلمروی تازه‌ای برای تفکر و بیان است در فرهنگ، عرفان، و مذهب شرقی و خواسته است تا به نظام کامل فکری خاصی دست یابد که در آن - در هر سطحی که هست - همه‌ی سؤالات و مسایل، قابل طرح و پاسخگوئی باشد.

۲ «حجم سبز» (۱) حاوی ۲۵ شعر است که طی سالهای ۱۳۴۱ تا ۴۶

۱ - سهراب سپهری - «حجم سبز» - انتشارات روزن - ۱۳۴۶

دفتر دوم

۲۸۷

سروده شده‌اند و بدین ترتیب حاصل ۵ سال کار این شاعرند. اشعار این کتاب را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد (بخصوص که با احتمال قریب باطمینان اشعار کتاب برحسب تاریخ سرودنشان مرتب شده‌اند): دسته‌ی اول شامل هفت شعر اول کتاب است، از شعر «از روی پلک شب» (۱) تا شعر «غربت» (۴). دسته‌ی دوم ده شعر بعدی کتاب را شامل میشود، از شعر «پیغام ماهی‌ها» (۳) تا شعر «ورق روشن وقت» (۴). و بالاخره دسته‌ی سوم شامل هشت شعر آخر کتاب است، از شعر «آفتابی» (۵) تا شعر «تابض خیس صبح» (۶).

باین ترتیب سپهری «از روی پلک شب» تا «نبض خیس صبح» سفر می‌کند و در این طی طریق سه منزل تحولی و تکاملی رامی‌پیماید - هر منزل با مشخصاتی و خصوصیات ویژه‌ی خود. (و آیا انتخاب این دو اسم برای اشعار آغاز و پایان کتاب خود نشانه‌ی هدفی نیست؟ از شب و پلک‌های بهم آمده و خواب، تا صبح که نبض پرتین و طپشی دارد و زنده و بیدار است.)

۳

در منزل اول سپهری دارای اندیشه‌ای روشن و درعین حال خالی است. فارغ است و بی‌خیال، و زندگیش در محدوده‌ی اطاقش میگذرد. حوصله‌اش که سربرود:

من ودا می‌خوانم، گاهی نیز
طرح می‌ریزم: سنگی، مرغی، ابری. (۷)

(بی‌هیچ گونه ارزش سمبولیک البته.)

۱ - همان کتاب - ص ۷

۲ - ص ۲۷

۳ - ص ۳۰

۴ - ص ۵۶

۵ - ص ۶۰

۶ - ص ۸۲

۷ - شعر «ساده رنگ» - ص ۱۸

در این دوره سپهری به نظام بسته‌ای دست یافته است که همه چیز خاص خویش را دارد. فی‌المثل مدینه‌ی فاضله دارد :

بی‌گمان در ده بالا دست ، چینه‌ها کوتاه است
مردمش می‌دانند ، که شقایق چه گلی ست .
بی‌گمان آنجا آبی ، آبی‌ست
غنچه‌ای می‌شکند ، اهل ده با خبرند
چه دهی باید باشد
کوچه باغش پر موسیقی باد ! (۱)

وصفای بی‌غل و غش روستائی وار دارد :

من چه سبزم امروز
و چه اندازه تنم هشیار است .
نکند اندوهی ، سر رسد از پس کوه .
چه کسی پشت درختان است ؟
هیچ ، می‌چرد گاوی در «کرد» ! (۲)

و طرح‌ریزی برای آینده دارد :

یاد من باشد فردا ، بروم باغ حسن گوجه و قیسی بخرم
یاد من باشد فردا لب سلخ ، طرحی از یزها بردارم
طرحی از جاروها ، سایه‌هایشان در آب .
یاد من باشد هر چه پروانه که می‌افتد در آب ، زود از آب در آرم
یاد من باشد کاری نکنم ، که به قانون زمین بر بخورد
یاد من باشد فردا لب جوی ، حوله‌ام را هم با چوبه بشویم

۱- شعر «آب» - ص ۲۲

۲- شعر «در گلستانه» - ص ۲۵

یاد من باشد تنها هستم ! (۱)

و شاعر رقیق‌القلب در سالهای ۴۶-۴۱ ، بی‌خبر از خیابان ، و نشسته در کنج خانه‌اش می‌سراید :

مادرم ریحان می‌چیند
نان و ریحان و پنیر ، آسمان بی‌ابر ، اطلس‌هائی تر ... (۲)
و آنقدر نازک خیال است که :
می‌دانم ، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد . (۳)



در این منزل نخست ، زبان سپهری زنانه و نرم است . گوئی زبان خشن دیگران چنانش به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد از آن سر بام فرو می‌افتد. حتی زبان گاه بشدت تو خالی و مضحك است و از این جهت شباهتی دارد دارد به زبان شعر رضا براهنی . در این دوره پرداخت عادی و ملموس است ، فضا یکنواخت و بی‌رنگ و اشیاء ، طبیعت واقعی خود را همچنان حفظ کرده‌اند . شاعر به بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند ، تجربه‌ی عمیق و ذهنی خاصی را بر آنها سوار نمی‌نماید و روابط آنها را با یکدیگر اساس بینش شاعرانه‌ی خویش قرار نمی‌دهد. اشیاء محدود و دست‌چین شده و حرف‌ها تکراری و کسل‌کننده‌اند . و این همه اسباب حرف‌شاعری ست که کار بخصوصی ندارد ، درد و غمی آزارش نمی‌دهد و حتی باید بخودش تلقین کند تا یادش نرود که تنهاست ، تا همیشه جدائی و فاصله بگیرد و در حیات خانه‌شان به نظاره‌ی آب و ماهی و سبزه سرگرم باشد و در آسمان روشن مهتابی خدا را مشاهده کند ...

بی‌انصاف نباشیم. سپهری در این دوره شاعر بیت‌های درخشان است،

۱- شعر «غربت» - ص ۲۹

۲- شعر «روشنی، من، گل، آب» - ص ۱۱

۳- همان شعر - همان صفحه

اما این ابیات خود بخود با کلیت عادی یا متوسط شعر ناهماهنگند و این عدم یکدستی و کلیت و وحدت، ارزش همین ابیات ناب را نیز مخدوش میکند.

©

منزل دوم اشعار کتاب «حجم سبز» با شعر «پیغام ماهی‌ها» آغاز میشود. از اینجا بعد نوعی پرداخت سوررئالیستی در شعر راه می‌یابد و اشیاء، طبیعت واقعی خود را فرو می‌نهند، تا برای بیان معانی گنگ تر و در عین حال حسی تر بکار آیند:

رفته بودم سر حوض

تا ببینم شاید، عکس تنهائی خود را در آب

آب در حوض نبود

ماهیان می گفتند:

.....

تو اگر در تپش باغ، خدا را دیدی، همت کن

و بگو ماهی‌ها، حوضشان بی آب است. (۱)

اما این فضای سوررئالیستی دارای هیچگونه ارزش سمبولیک نیست و چیزی را جز وجود يك روح کلی در اشیاء و طبیعت و نیز سیلان و گردش و تناسخی در آن‌ها، نشان نمی‌دهد.

¶

سهراب سپهری در این منزل برای فضا سازی سوررئالیستی هیچ بهانه‌ای نمی‌جوید و از غرابت کارش ترس ندارد (۲). (همان ترسی که در شعر «لولوی شیشه‌ها» بسراغش آمد تا فضای خارق‌العاده‌ی شعرش را با وجود يك «لولو» توجیه کند).

در این دوره او صاحب شعوری والاتر میشود و مدینه‌ی فاضله‌اش شکلی

۱- شعر «پیغام ماهی‌ها» - ص ۳۱

۲- این نکته را در بخش مربوط به «موج نو» شرح خواهیم داد.

ذهنی تر، دور از دسترس تر و مشکل تر می‌یابد:

نرسیده به درخت

کوچه باغی‌ست که از خواب خدا سبزتر است

و در آن عشق باندازه‌ی پره‌ای صداقت آبی‌ست.

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر برد می‌آرد

پس بسمت گل تنهائی می‌پیچی

دو قدم مانده به گل

پای فواری جاوید اساطیر زمین میمانی

و ترا ترسی شفاف فرا می‌گیرد. (۱)

(و بخصوص از نظر زبان شعری، قطعه‌ی بالا را مقایسه کنید با بعضی از کاری‌های شاعر دست سومی مثل رضا براهنی در همین زمینه.)

∇

در این مقام است که سپهری با فروغ فرخزاد در «تولد دیگر» و پس از آن هم آواز میشود؛ در حضور هر چیز شعوری بالاتر می‌جوید و زبان ایندو بهم سخت نزدیک میشود و کلمات همسان و هم ارزش می‌گردند. اما متأسفانه سپهری فاقد آن آگاهی درخشان اجتماعی فرخزاد است.

فرخزاد در عرفان، در عشق، در نفرت، و حتی در طنز همیشه به این آگاهی مجهز است و همین آگاهی‌ست که خامی و ندانم کاری‌های گاه گاهش را قابل بخشش می‌کند. اما سپهری در این مورد بی‌حصار و دفاع است و همین نکته موجب میشود که هر نقطه‌ی ضعفی در شعرش صد چندان و غیر قابل عفو شود.

∧

و در همین دوره است که سپهری کوشش‌هایی میکند تا از بند نا مرئی زبان زنانه‌اش خلاص شود. وزن‌هایی تازه را می‌آزماید و در این اوزان است

که توفیقی در خور توجه بدست می آورد. در این قلمرو تازه، تجربه‌های کلامی گذشته، همراه با نتایج تفکر عرفانی سپهری میدانی برای شکل - پذیری جدید می‌یابد:

می‌گذشتیم از میان آبکندی خشک
از کلاه سبزه‌زاران گوش‌ها سرشار
کوله بار از انعکاس شهرهای دور
منطق زیر زمین در زیر پا جاری ... (۱)

و یا:

پشت شیشه تا بخوابی شب
در اطاق من طنینی بود از برخورد انگشتان من با اوج
در اطاق من صدای کاهش مقیاس می‌آمد
لحظه‌های کوچک من تا ستاره فکر می‌کردند
خواب روی چشم‌هایم چیزهایی را بنا می‌کرد.
یک فضای باز، شن‌های ترنم، جای پای دوست ... (۲)

۹

و باز در همین دوره است که سپهری به نگاهی نافذ و ذهنی‌ماوراء - نگر مجهز میشود. اکنون درخت برای او ارزش سمبولیک و اساطیری دارد (توجه کنید سمبولیسم شعر سپهری هرگز معنایی سیاسی یا از این نظر اجتماعی بخود نمی‌پذیرد) و اشیاء به اعتبار ارزش‌های پنهان و مستور در ذهن نگرنده و در تاریخ و در زمان و مکان هستی می‌یابند:

سنگ آرایش کوهستان نیست

همچنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ

....

۱- شعر «تپش سایه‌ی دوست» - ص ۴۲

۲- شعر «ورق روشن وقت» - ص ۵۸

.....
هر که در حافظه‌ی چوب ببیند باغی
صورتش دروزش پیشه‌ی شورا بدی خواهد ماند (۱) (*)

و دوره‌ی دوم که با شعر «پیغام ماهی‌ها» (خبری از دنیائی سوررئالیستی و نشانی از درک و شعوری تازه) آغاز شده بود با شعر «ورق روشن صبح» (خبری از گشایشی ذهنی و فکری) پایان می‌پذیرد.

۱۵

دوره‌ی سوم سفر «حجم سبز» (در خط خشک زمان؟ (۲)) با شعر «آفتابی» (نشانی از راه روشن و هموار) آغاز میشود تا با «نبض خیس سحر» (تلفیقی از سه واژه و مفهوم نامتجانس که با یکدیگر ترکیبی شگفت آفریده‌اند) پایان رسد.

بهترین اشعار کتاب «حجم سبز» در همین دوره ساخته شده‌اند. این دوره زمانی ست که همه چیز در آن تبلور خلاقه یافته و شاعر در عزالت خویش از کالی به رسیدگی رسیده است. اکنون او خود را نه تنها، که بیگانه با مردم می‌بیند و فراموش می‌کند که در این باره او خود قدم بسوی جدائی از آنان برداشته است. اما او بهر حال بخود جرأت می‌دهد که پرسد:

چرا مردم نمیدانند

که لادن اتفاقی نیست

نمی‌دانند در چشمان دم‌جنبانك امروز، برق آب‌های شط

دیروز است؟ (۳)

و یا جدائی خود را از مردم شرح میدهد:

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم

۱- شعر «سوره‌ی تماشا» - ص ۵۰

۲- اشاره به شعر «تولد دیگ» - آخرین شعر کتاب «تولد دیگ»

از فروغ فرخزاد

۳- شعر «آفتابی» - ص ۶۱

حرفی از جنس زمان نشنیدم

هیچ چشمی ، عاشقانه به زمین خیره نبود

کسی از دیدن يك پنجره مجذوب نشد

هیچکس زاغچه‌ای را سر يك مزرعه جدی نگرفت. (۱)

۱۱

در همین دوره است که با وقوف شاعر به حوادث جهان پیراموش آشنا
میشویم و روش او را در روبروشدن با این حوادث در می یابیم :

مرا باز کن مثل يك در بروی هبوط گلایی در این عصر معراج فولاد

مرا خواب کن زیر يك شاخه دور از شب اصطکاک فلزات

ومن در طلوع گل یاس از پشت انگشت های تو بیدار خواهم شد

و آنوقت

حکایت کن از بیهوائی که من خواب بودم ، و افتاد

حکایت کن از گونه‌هائی که من خواب بودم ، و تر شد ... (۲)

۱۲

و در همین دوره است که در شعر سپهری برای نخستین بار سخن از عشق

میرود ، اما سپهری را توان آزمایش این صحنه نیست و او بلافاصله در «زن

موعود» خویش ، «خواهر تکامل» خود را می یابد :

حرف بزَن ، ای زن شبانه‌ی موعود !

زیر همین شاخه‌های عاطفی باد

کودکی‌ام را بدست من بسپار ،

دروست این همیشه‌های سیاه

۱- شعر «ندای آغاز» - ص ۷۰

۲- شعر «به بال همسفران» - ص ۷۳

حرف بزَن ، خواهر تکامل خوش رنگ ! (۱)

۱۳

سفر «حجم سبز» در فاصله‌ی زمانی سالهای ۴۱ تا ۴۶ با شرح آمدن

«کسی» پایان می پذیرد :

يك نفر آمد

تا عضلات بهشت

دست مرا امتداد داد .

يك نفر آمد که نور صبح مذاهب

دروست دگمه‌های پیرهنش بود .

از علف خشک آیه های قدیمی

پنجره می یافت . (۲)

و مقایسه کنید این شعر را با شعر «وپيامی در راه» - در دوره اول اشعار

این کتاب - تا حرکت سپهری را در زبان ، فکر و شکل شعر بخوبی دریابید :

روزی

خواهم آمد ، و پیامی خواهم آورد

در درگها ، نور خواهم ریخت

و صدا خواهم در داد : ای سبدها تان پر خواب !

سیب آوردم ، سیب سرخ خورشید . (۳)

۱۴

بدین ترتیب بر احوالی می توان گفت که کتاب «حجم سبز» فقط شامل ده

۱ - شعر «همیشه» - ص ۸۰

۲ - شعر «تا نبض خیس صبح» - ص ۸۳

۳ - شعر «وپيامی در راه» - ص ۱۳

شعر کامل است و بقیه‌ی اشعار آن تمرین‌های ناموفقی هستند که فقط بعنوان زیربنای این ده شعر قابل پذیرش‌اند. سپهری در «حجم سبز» راهی را می‌رود که فروغ فرخزاد در اواخر عمر کوتاه خویش پیش گرفته بود. با این تفاوت که عنصر حیاتی-اجتماعی تفکر فرخزاد به شعر او استحکامی دل‌نشین می‌داد، حال آنکه سپهری با عدم عنایت به این عنصر ضروری، شعر خویش را از حیات روزانه خالی می‌کند، باین خیال عبث که جاودانه شود.

فصل سی و هشتم

مطالب این فصل قسمت‌هایی است از:

«نقد حجم سبز» - از اسماعیل نوری‌علاء - بررسی کتاب - انتشارات مروارید -

خرداد و تیر ۱۳۴۷.

❖ - صفحه‌ی ۴۹۳: این شعر برای اولین بار در شماره‌ی دوم

«جزوه‌ی شعر» به چاپ رسیده است. همین نکته حضور فعال سهراب سپهری را در سال‌های اخیر در شعر معاصر ایران می‌رساند، همچنانیکه شعر «شب را به صحبتی...» از کتاب «دل‌نگی‌ها» ی بداله رؤیائی نیز در همین شماره‌ی جزوه‌ی شعر به چاپ رسیده بود.

۲

دوران رشد شعر نو و بخصوص شعر نوی نیمایی مصادف بود با یکمقدار دشواری‌های اجتماعی و سیاسی و مبارزه‌ی علنی با هر گونه مخالفت و اظهار عقیده در جهات مخالف امیال نظم مستقر. بهمین دلیل شعر نو بلافاصله به زبانی کنایی و تمثیلی مجهز گردید و هر آنچه علی‌الظاهر شعر را بوجود می‌آورد، در باطن امر، به حرفی دیگر اشاره گر بود و موضوعی دیگر را مورد نظر قرار میداد.

بعبارت دیگر آن «سمبولیسم همیشگی شعر»، که زمانی پیش‌تر از آن سخن گفتیم، در این دوره تشدید شد و شعرای ما به یافتن روش‌های تمثیلی بیان روی آوردند.

می‌توان گفت که شعر سمبولیک در این دوره وسیله‌ی يك ارتباط مخفی و يك حرف زدن نامرئی راجع به مسایل حاد بود که فقط اهل فن و آنان که خاك می‌کده را کحل بصر کرده بودند از آن سر در می‌آوردند.

۳

اما با نفوذ و شیوع شعر نوی نیمایی عده‌ی کسانی که به این زبان تازه آشنا بودند رفته رفته زیاد شد و بهمین ترتیب نیز حرف‌ها، معانی و مفاهیم پنهان در اشعار فاش شد و عادی گردید.

باز زمانی پیش‌تر از این گفته‌ایم که وجود عوامل سمبولیک در شعر موجب می‌شود که دنیای ارائه شده در شعر با دنیای واقعی تفاوت‌هایی داشته باشند. لازم است این نکته را روشن‌تر بگوئیم. میدانیم که در يك اثر سمبولیک اجزاء اثر جز آنچه که هستند، نماینده و معرف چیزی دیگر نیز محسوب میشوند که سازنده نخواسته است صریحاً از آن‌ها نام ببرد.

مثلاً **نیمای یوشیچ** در شعر «آی آدم‌ها» زندگی اجتماعی را بصورت دریائی درآورده است که عده‌ای در کنار آن به راحتی و سلامت به خورد و خواب مشغولند و کسی در امواج دریا غرق میشود. او به آدم‌های نشسته در ساحل می‌گوید که کسی در آب دارد غرق میشود. فقط همین.

بخش دهم = شعر موج نو

فصل سی و نهم = مقدمات پیدائی شعر موج نو

۱

هدف «شعر نو» و بخصوص «شعر نوی نیمایی» رفع نواقصی محسوب میشود که در شعر ایران، تا آن زمان، وجود داشته است. بعبارت دیگر باید قبول کرد که شعر ما، با آن صورت خاص که داشته دارای ظرفیت‌ها و امکانات گوناگون بوده است که بعلت خشک و غیر قابل انعطاف بودن شکل شعر و نیز تقلیدی شدن محتوی و بینش شعری، مورد استفاده قرار نگرفتند. شعر نوی نیمایی کوشید این نواقص را برطرف کرده و از سوی دیگر با از بین بردن آن نقایص از امکاناتی که از آن پس استفاده از آنها ممکن شده بود، تا حد امکان استفاده نماید.

بهر حال شعر نوی نیمایی در این خصلت با شعر قدیم ایران مشترك است که کم و بیش بخشی از ادبیات بشمار میرود و هنوز بطور کامل نتوانسته است کوشش کند تا از قلمرو ادبیات خارج شده و مستقل شود. بهمین دلیل شعر نو دارای بیانی کم و بیش آشنا و قابل درك بوسیله‌ی منطق قدیمی شعر می‌باشد.

در این مورد اگر شاعر چند کلید و جای پا ارائه ندهد، خواننده‌ی بی-خبر، شعر را واقعاً وصف دریائی خواهد دانست که کسی در آن غرق میشود و احیاناً بمدد تجسم ذهنی خود ممکن است این دریا را يك دریای تمثیلی بیابد. و این نتیجه‌ی تربیت ذهنیست که با ضرب المثل کردن ابیات شعر قدیم ایران عادت دارد و مثلاً گرفتاری‌های شخصی را با آوردن بیتی از حافظ بیان می-کند که:

شب تاریك و، بیم موج و، گردابی چنین حائل
کجا دانند حال ما، سبك باران ساحل‌ها؟

ع

اما نیما در همان چند بیت اول شعر کلید هائی به خواننده می دهد . او می گوید:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
يك نفر در آب دارد می‌سپارد جان
يك نفر دارد که دست و پای دائم میزند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که میدانید....

نخستین کلید در این قطعه کلمه‌ی «دائم» است. می‌دانیم که در عالم واقع هیچ غریقی نمی‌تواند «دست و پای دائم» بزند. این کلمه حالت استمراری را بیان می‌کند که در دنیای بیرون از شعر، اما مشابه دنیای شعر، وقوع آن ممکن نیست. در شعر دریائی مطرح است که در آن عده‌ای دائماً کنار دریا نشسته‌اند- بشادی- و کسی دائماً در دریای تند و تیره و سنگین دست و پا می‌زند. دومین کلید شعر عبارت «که می‌دانید» است که خود بخود خواننده را به واقعیت دریای وصف شده در شعر مشكوك کرده و ذهن او را بسوی واقعیت بیان شده در عمق این اثر هنری می‌کشانند.

©

گفتیم که بزودی تمثیل‌ها و معانی پنهان اشعار سمبولیک برای خوانندگان عادی و بدیهی شد و کمتر کسی در آن «ارزش شعری» جست. بعد از مدتها باز انظار بسوی خود شعر بازگشت و این بار با ظاهری در شعر روبرو شد که، در وصف جهان واقعی، از این جهان جدائی جسته و تفاوت‌هائی با آن داشت. بعبارت دیگر هر چند اجزاء آن را واقعیت می‌ساخت، لکن رابطه‌ی این اجزاء در دنیائی فراتر از واقعیت جریان می‌یافت و بعبارت دیگر، با تخفیف سمبولیسم همیشگی شعر، سوررئالیسم همیشگی آن تشدید شد. بدین ترتیب یکباره دنیای جدیدی خلق شد شبیه دنیای ما، اما با تفاوت‌هائی. بدین معنی که اشیاء صورتی دیگر بخود گرفتند و صفات و حرکاتی به آن‌ها نسبت داده شد که در عالم واقع این انتساب ممکن نبود شاعر دریافت که می‌تواند تنها شعر سمبولیک نگوید، بلکه با تغییراتی در واقعیت زندگی و جهان دنیای دیگری را خلق کند که در آن اشیاء و محیط، زندگی جداگانه‌ای داشته باشند. شاعر به بعدی تازه از روابط دست یافت و تصاویر جدید خود را به مدد این بعد ساخت.

ف

بطور مثال می‌توان از شعر «لولوی شیشه‌ها» ی سپهر اب سپهری نام برد. سپهری در این شعر دریچه‌ای به این دنیای تازه یافته می‌گشاید و تصاویری تازه ارائه می‌دهد:

درها بسته
و کلیدشان در تاریکی دور شد
نسیم از دیوارها می‌تراود
گل‌های قالی می‌لرزد...

و آنگاه شاعر از «انسان مه آلود» می‌پرسد:

در این اطاق تهی پیمکر
نگاهت به حلقه‌ی کدام درآویخته؟

خواننده‌ی شعر ناگزیر می‌پرسد که این «انسان مه‌آلود» کیست و این زندگی عجیب در کجای جهان جاری ست. سپهری ناگزیر است که به خواننده‌اش، که با این جهان ناآشناست، با منطق خود او پاسخ دهد. خواننده‌ی او هنوز به این جهان معتاد نشده است، آنرا نمی‌شناسد و حوادثی را که در آن رخ میدهد نمی‌پذیرد و باور نمی‌کند.

پس این جهان بناچار «باید» جهانی افسانه‌ای باشد. سپهری باارائه‌ی «لولو»ئی که مادران فرزندان‌شان را از آن می‌ترسانند به سؤال خواننده‌ی سختگیرش پاسخ میدهد و لولوئی و شیشه‌ی عمری مطرح میشود.

براستی که اینگونه شعر بادیای بی منطق و رنگارنگ کودکان بسیار نزدیک است و تنها در این بین يك تفاوت مطرح می‌باشد: کودک این دنیا را بلا فاصله و بدون جستجوی دلیل و منطقی می‌پذیرد، اما شاعر می‌کوشد از وجود این جهان بمثابه وسیله‌ای برای بیان آزمایش‌ها و تجربه‌های خویش استفاده کند. (*)



سرباز زدن از ذکر آن دلیل منطقی که کلیت شعری را خراب کرده و ابهام و یکدستی را از آن می‌ستاند کاری ست که شاعران «موج نو» به عهده می‌گیرند.

آزاد مردان با آزادگی خویش به دیگران جرأت‌هایی - حتی بیشتر از آنچه که خود دارند - می‌بخشند. طغیان نیما یوشیج بر علیه سنت‌های دست و پا گیر شعر قدیم، به شاعران پس از او جرأت و آزادگی آموخت، به آنها یاد داد که قیود تنها در صورتی پذیرفتنی هستند که در ذات و طبیعت شعر وجود داشته باشند. حتی این جرأت در شاعران دیگر گاه بحد افراط می‌رسد.

در شعر همین شاعران موج نو ما این افراط کاری را بشدت می‌یابیم. آنهایی اعتنا به مباحثی مثل فرم و محتوی، شعر اجتماعی و شعر هنری، و بدون

توجه به مکاتب مختلف هنری که بزحمت بدست دستور دانان و منقدان ادبی ساخته میشود، ویی اعتقاد به الگوهای آنان، شعر می‌گویند و شعر آنها از همی جهات گسترده است.



سال ۱۳۴۰ سال تولد این شعر تازه است. اکنون شعر نوی نیمائی گسترش یافته است و در سال ۴۰ نیز می‌توان شاعران جوان بسیار خوبی را - نظیر محمد علی سپانلو - در این قلمرو یافت. اما در کنار شعر نو در این سال شعر دیگری نیز جوانه می‌زند که هر چند از درون شعر نوی نیمائی بیرون آمده است، اما خود می‌بالد و مستقلاً رشد می‌کند.

انتشار کتاب «طرح» از **احمد رضا احمدی** در سال ۱۳۴۰ مبداء این حرکت تازه است. شعرهای او بلافاصله با مخالفت روبرو میشود، اما سه سال بعد با انتشار کتاب «روزنامه‌ی شیشه‌ای» از احمدی و نیز مقاله‌ای از مهر داد صمدی، در جنگ دوم سازمان انتشارات طرفه، این نوع شعر تازه بیشتر شناسانده می‌شود. سال ۱۳۴۵ «جزوه‌ی شعر» منتشر می‌گردد. اینك شاعران متعددی به این شیوه‌ی جدید گرویده‌اند. در این جزوه است که موج نو می‌خواهد تکلیف خودش را با خودش روشن کند. **احمد رضا احمدی** در سرمقاله‌ی اولین «جزوه‌ی شعر طرفه» می‌نویسد:

«در هر روز - و با عراق، هر ساعت - چشم برای دیدار تولد يك شاعر در بهت است. در انتظار چه بوده‌ایم که هر روز شاعری متولد میشود؟ بستر شعر امروز ایران انبوه از پراکندگی و هزار گانگی در چهره است. امروز حداقل دانسته‌ایم که در پراکندگی - که مادر مه است - نمی‌توان خورشید را دانست، در ازدحام معیارهای کهن و تازه از راه رسیده - که هنوز گرد و خاک سفر بر لباس دارند - نمیتوان تصمیم گرفت. شعر امروز ایران با معیار و قضاوت قرار و وعده ملاقات قبلی ندارد. در همین جنبش جنبی (*) و تولد، بدون وسوسه، نامی برای تولدش می‌جوید... باید در انتظار آخرین تولد و آخرین ساعت تولد شعر امروز ایران بود... با مرگ واژه‌ی «دوری»

در این زمان ، به تمام روز ها و سالهای انبار شده در پشت حافظه خواهیم رسید . تولد خود را تحمیل می کند . این تولد را باید در میان دست ها آورد و بر روی قلب انبار کرد . چشم فقط باید ببیند . قضاوت با پوست و قلب است (۱)

فصل سی و نهم

مطالب این فصل خلاصه ایست از سلسله گفتاری که بوسیله ی اسماعیل نوری - علاء در زمستان ۱۳۴۶ در برنامه ی «صدای شاعر» رادیو تهران اجرا شد .

❖ - صفحه ی ۳۰۲ : محمد رضا اصلانی (در جزوه ی شعر مخصوص خود - شماره ی ۶ - شهریور ۱۳۴۵ - ص ۱۷) می گوید :

« کلی Clee (نقاش مشهور آستره گرا) میگفت «ما باید دیده ان را کودکانه کنیم و دید کودکانه ای را در تابلو نشان دهیم . «اما کاندینسکی (نقاش روسی الاصل آستره گرا) میگفت «نه . ما نسبت به جهان خودمان اندیشه ای داریم که نمی تواند کودکانه باشد ، چون خودمان کودک نیستیم ، حتی اندیشه ی ما خیلی روشنفکرانه است . اما در تابلو باید سعی کنیم که این اندیشه توی ذوق نزنند و سهولت دیده نشود ، بلکه در وحله ی اول تابلوی مایک تابلوی کودکانه باشد ، و ما از ورای ماتریل (مواد کار) کودکانه ای به عمق این اندیشه های خیلی روشنفکرانه برسیم . «در کتاب من (شب های نیمکتی ، روزهای باد) برای من همین مسئله مطرح بوده است ، شعر من بظاهر کودکانه است ، اما من میدانم که کودک نیستیم .»

❖ - صفحه ی ۳۰۳ : می بینیم که احمد رضا احمدی ، خود ، این جنبش را «جنبشی» نامیده است و دو سال بعد رضا براهنی با استفاده از همین کلمه و بار تحقیری که می تواند بر آن سوار شود شعر احمدی را بی انصافانه می گوید . (رجوع کنید به مقالات رضا براهنی در مجله ی فردوسی - زمستان ۱۳۴۷ - درباره ی شعر احمد رضا احمدی) .

❖ - صفحه ی ۳۰۴ : استقلال شعر عروج نواز شعر نوی نیمائی هنوز مورد تأیید کسی قرار نگرفته است و این نکته از معذود ادعاهای این کتاب می باشد ، دیگران شعر موج نو را تا کنون گونه ای منحرف از شعر نوی نیمائی شناخته اند . (مثلا سپا نلودر «یادداشت های هفته» تحت عنوان «موج نو ، شبهه ای از شط» در این باره توضیح میدهد - مجله ی فردوسی - شماره ی ۸۸۲ - مهر ماه ۱۳۴۷) .

فصل چهارم - شعر موج نو و احمد رضا احمدی

۱

آشنائی با شعر احمد رضا احمدی می‌تواند کلیدی برای شناسائی شعر موج نوی ایران باشد. جز آنچه از این پس خواهد آمد، در این جا بهتر دانستیم که قسمت‌هایی از مقاله‌ی مهرداد صمدی را راجع به شعر احمدی نقل کنیم (۱):

«احمد رضا احمدی زبان شعری خاص خود دارد. شعر او دارای بیان تصویر است، یعنی بجای اینکه در کلمه فکر کند، در تصویر فکرمی‌کند و بجای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند با تصاویر قابل لمس حرف می‌زند... حتی اسامی معنی در شعر او شکل و رنگ و تحرک دارد... از این لحاظ میتوان او را با شعرای «تصویر گرا»ی انگلیسی زبان مقایسه کرد. این نوع بیان، سمبولیک، بمعنای خاص کلمه، نیست... هیچ يك از اشیاء شعر مظهر چیزی یا کیفیت بخصوصی نیست، بلکه این اشیاء وسایل بیابند و ارزش مظهری آنان بسته به «بیان شدنی»

۱ - مهرداد صمدی - مقاله‌ی «در باره‌ی احمد رضا احمدی» - جنگ سازمان انتشارات طرفه - شماره‌ی دوم - آبان ماه ۱۳۴۳ - ص ۱۲۸

با هر بیت عوض میشود ... یکی از منتقدانی که در آغاز پیدایش مکتب «ایماژیسم» بر آن تاخت، آنرا نوعی خط «هیر و گلیف» شعری خواند. اما آنچه در ایماژیسم اهمیت دارد و آنرا مبین تر از سمبولیسم میسازد، آنست که این نوع هیر و گلیف برای هر کس معنایی بخصوص دارد. به عبارت «جبری تر»، اگر سمبولیسم $x + y = 2$ بود، ایماژیسم $x + y = a$ می باشد و کمال ایماژیسم آنست که گاهی، بی آنکه بتوانیم برای x و y و a ارزش های ملموس بیابیم، منظور شاعر را بر ما تحمیل می کند. (*) اینگونه ابیات ناب در شعر احمدی کم نیست ... تصاویر بجای شاعر شعر میگویند و شاعر کاملاً در زبان مستحیل شده است شك نیست که ایماژیست ها وقتی چیزی برای گفتن داشتند خیلی بهتر از احمدی می توانستند بیان نمایند، ولی فقط برای عده ای بسیار معدودی. شعر احمدی، با سادگی و بی فرهنگی تصاویرش، احتیاج به خوانندگان برگزیده ندارد. هر کس می تواند با شعر او اخت شود ... او از تصاویر محدودش تا حد امکان استفاده می کند، همه ی آنها را بهم می آمیزد، جدا میکند، بسط میدهد و همه ی «نوانس» های معنی آنها را بکار می برد ... احمدی بر راحتی بین تجرید و تصویر جولان میدهد. او در شعر خود از اضافی تشبیهی، اضافی استعاری، و صفت استفاده ی بسیار می کند ... برداشت او از اشیا - چه آنها که خودش وارد شعر کرده و چه آنها که سابقه و سنت دارند - نوست ...»

۲

«در انواع اشعاری که در آن برای ذهنی ساختن اندیشه از عینیت کمک گرفته میشود، طرح شعر اهمیت بسیار دارد. **الیموت** برای عرضه کردن اشعارش از فرم های موسیقی کمک می گیرد، **نیمها** نقاشی میکند و بعد به کمک احساسی که آن تصویر در خواننده ایجاد می کند، احساس خود را ذهنیت میدهد. طرح اغلب اشعار احمدی داستانی ست و اشخاص این داستان ها، تصاویر مألوف او: «من» شاعر، «تو» مخاطب، و گاهی اسماء معنی ... در اشعاری که طرح واضح دارند، گاهی در دوسه شعر، داستان ها فقط حمال شعر نیستند و بخودی خود مبین و زیبا هستند ... اگر چه وحدت داستانی نمی تواند در نقد از اشعار احمدی اهمیت زیادی داشته باشد، ولی باید گفت که آنها غالباً وحدت ندارند. مخصوصاً با آن داستان های درون داستان که به شیوه ی هزارویک شب و با همان منظور (آنها را)

در داستان اصلی بکار میبرد ... اشعاری که طرح داستانی ندارند بعضی بر تداعی معنوی یا صوتی که در خواننده ایجاد میشود بنا شده اند و قابل قبولند، اما برخی بر تداعی ذهنی شاعر بندند و معلوم است که شاعر سعی بسیار برای شکل دادن به آنها می کند. برخی را از لحاظ ظاهر یکسان میسازد، یعنی ابیاتی که از لحاظ ساختمان شبیه هم است یکی پشت دیگری ارائه میشود، بی آنکه از لحاظ معنا ربطی داشته باشند. در این گونه اشعار - چون غزل قدیم - هر بیتی شعری مستقل است. برخی را بکمک بیت آخر بهم می بندد ... در برخی بخشی باخر شعر می افزاید و سعی میکند که اشیا پرت بخش اول را در داستانکی بهم آورد ... برخی نیز بی شکل می مانند ... و دیگر اشعاری هستند که بدور یک موضوع: شخصی، یا چیزی، یا حالتی، می گردند ... همه ی تصاویر و استعارات در این بخش بآن شکل ذهنی بر می گردند ... دیگر چند شعری است که شکل آنها برداشتی از شکل قدیم شعر فارسی است ... اما شکل شعر هر چه باشد، احمدی در آغاز کردن و به پایان رساندن اشعارش مهارت بسیار دارد و این در اشعار او که غالباً اندیشه مندند، بی آنکه سیری منطقی در آنها باشد، بسیار مهم است. پایان ها در اشعاری که می توانند به نتیجه ای برسند اغلب تجریدی و جز می ست، و گاهی هم تصویری ... بطور کلی باید گفت که احمدی مهارت چندانی در قالب سازی (شکل شعر) ندارد و به قالب های خویش هم چندان وفادار نیست، حال آنکه در اکثر موارد به طرح شعر وفادار است. تکوین و نمو استعارات شعری او اغلب بر پایه ی طرح شعر و در غالب موارد سخت معین است ...»

۳

«شعر احمدی، موزون نیست ... (۱) ... ولی آهنگی دارد و طنین مخصوصی. برای آهنگ دادن به اشعارش از **Intonation** (۲) جمله ها استفاده می کند و ابیات - لاقلاً یک بخش - شعر را با همان **Iniation** میسازد و با تغییر دادن جای فعل و تنظیم مکث های کوتاه طبیعی کلام تغییر می دهد در آهنگ بوجود می آورد ... تکنیک شعری او با ایماژیسم نزدیکی هایی دارد، ولی ایماژیسم -

۱ - مهرداد احمدی می نویسد: «بی وزنی بی شك عیب شعر احمد رضا احمدی است». لکن با مقدماتی که پیش از این نوشتیم، این سخن مردود است.
۲ - **Intonation** بمعنی «زیر و بم (ساختن) صدا» است.

هدف سازندگان آن هر چه بود - هرگز نتوانست بصورت مکتبی تکوین یابد. او در ابتدای شاعری خیلی با پرهور (۱) نزدیک تر بود، ولی در کتاب دوم از او دور شد... در کتاب اول نزدیکی هائی هم با سوررئالیسم الوار مشاهده میشود. اما غالب اشعار او را با استخوان بندی های ذات و ظواهر انتراعیش می توان بیش از هر چیز در مکتب شعری آبستره، ولی نوع بخصوصی، جا داد...

۴

«احمدی آنچه تاکنون ارائه داده است نسیمی تازه در شعر پارسی است، تکنیک کار او بر داشت نوین او از اشعار او را به حقیقت نسیمی فرج بخش میسازد. اگر مقایسه ای شود بین کار او و دیگران که خواستند در شعر معاصر نوآوری اساسی کنند، چه از لحاظ مضمون، چه از لحاظ تصویر و چه از لحاظ تکنیک، توفیق بزرگ او در ساختن و خلق کردن مکتبی برای خودش بسیار عظیم بنظر خواهد آمد. (*)... احمدی شاعر «به میدان آمده ای است». می بیند و نو می بیند: شعر او نوعی بیان تصویری تفکرات شاعرانه ای اوست، شعر احمدی فلسفی نیست. شاعران فلسفی بی شک غیر منطقی تر از فیلسوفان بودند، ولی چیزی را ثابت می کردند، افکارشان را به مثال روشن می کردند و به نقل قول. احمدی مطمئناً بر اتکا تجارب شخصی خودش حرف می زند. او میگوید چنین است و جز این نمی تواند باشد و لحنی پیامرانه و مرسالانه دارد. (در دنیای او) هیچ چیز ذات و اصیل نیست، بجای پرنده، «تصویر- پرنده» پرواز می کند، تصویر چاقو می کشد، حتی بر آسمان ها تصویر چراغ میسوزد. در این دنیای گل کاغذی و پرنده ی فلزی، در این دنیای وحشت زده از تاریخ، در این دنیای زندگی خفیف که حماسه ای آن سوختن انسان سترون در آرزوی کلاف های کامواست، در این دنیا که «آسمانش از لختی رخت های بر بام آویخته ی زنان و مردان مجرد را می شمارد» و «آیه هاش ریسمان هاست»، در این دنیا همیشه شعرهای احمدی «به اندوه می انجامد»، در این دنیائی که «شک دروغ میسازد» و «انسان باید با خودش خیلی صمیمی باشد تا بتواند در عمق دلش دیورا لعن کند»، او نمی خواهد تسلیم شود...»

«او (دوست = خواننده ی شعر...) از «مه» باغ شرم هراس داشت و به گلگشت نیامد و هدیه ی من (= شعر) در دسم بیفرد، اما نمرد، و دانستم که روزی این «مه» (= ابهام جدید شعری؟) خواهد گسست و ما یکدیگر را باز خواهیم یافت... و اگر باغ شرم مصنوعی است، راستکاری من است. چه، پژواک زمان و مکان در باغ آب را آلوده است. میوه های باغم فلزی اند و شکوفه ها و پرندگان، کاغذی. و آنچه راستین است قفس هایند که بر دیوارهای سرب آویزانند... روزی که مه بگسلد، پرندگان، میوه های شعرو زندگی راستین خواهند شد، و قفس ها تصاویر مه آلودی خواهند بود، و پرندگان، مشتاق تصویر هائی که بر دیوارهای قدیمی و کهن این باغ آویزانند، پرواز خواهند کرد. و ما آنروز را خواهیم نواخت. در آهنی باغ کاغذی، الوان خواهد گشت، و ما از باغ بدر خواهیم شد. و سه واژه ی «مهر»، «انسان» و «زندگی» بر در خواهد درخشید. و ما پژواک این سه واژه را پاسخ خواهیم گفت. ما از یکدیگر کنده خواهیم شد، و در هنگام بدرود، بجای «خدا حافظ»، خواهیم گفت: «سلام». باغ در ستیز زندگی خود خواهد نشست و ماراه خانه ی رؤبای خود را در پیش خواهیم گرفت.» (۱)

فصل چهارم

☆ - صفحه ۳۰۶: محمد حقوقی بر اساس فرمول $x + y = a$

مهر داد صمدی تحقیق جامعی کرده است درباره ی طبقات ارزش های شعری که سخت جالب توجه است. رجوع کنید به:

مقاله ی «از سر چشمه تا مصب» - محمد حقوقی - جنگ اصفهان - دفتر ششم - بهار ۱۳۴۷.

☆ - صفحه ۳۰۸: لازم است به تأثیر بسیار مهم فریدون رهنما از

یکسو، و مهر داد صمدی از سوی دیگر، در شکل گرفتن اندیشه و شعر احمدی اشاره شود. این دو تن در طی سالهای دوستی و مجالست خود با احمدی او را با طرز جدید شعر آشنا کرده و استعداد درخشان احمدی را شکل بخشیدند.

این وسیله‌ای عملی وسیله‌ای برای آفریدن يك اثر بوجود آورد که اساساً جنبه‌ی عمل ندارد... شاعر میخواهد دنیائی ویژه یا نظامی خاص از اشیاء بوجود آورد، سیستمی از رابطه‌ها تولید کند، بی آنکه اندك پیوستگی با سیستم عملی داشته باشد. « (۱) (*)

۲

باتوجه باین هدف است که پل والری «شعر ناب» را تعریف می‌کند :
 « (ازبکار بردن اصطلاح «شعر ناب» همان منظوری را دارم که يك طبیب از عبارت « آب خالص » دارد . یعنی میخواهم بدانم آیا میشود اثری آفرید که در آن عوامل «غیر شاعرانه» راه نداشته باشند ؟ ... شعری نوشت که پیوستگی موسیقی آن هرگز قطع نشود ، و رابطه‌ی معانی آن بیکدیگر همیشه رابطه‌ی هماهنگی ای باشد که در آن ، طرز تبدیل اندیشه به اندیشه‌ی دیگر از خود اندیشه مهمتر باشد ، و در آن بازی با استعاره ، واقعیت مطلب را دربر داشته باشد . در این صورت می توانیم درباره‌ی « شعر ناب » بحث کنیم . » (۲)

۳

البته باید توجه داشت که والری وصول به چنین شعری را غیر ممکن می‌داند ، و می‌نویسد :

« من همیشه معتقد بوده و هستم که این هدفیست حاصل نشدنی و شاعری کوششیست برای رسیدن باین کمال مطلوب . بطور خلاصه بآنچه ما نام شعر میدهیم ، در عمل مرکب از قطعاتی از شعر ناب است که در مقوله ای گنجانیده شده اند . سطری بسیار زیبا عنصر نابی در شعر بشمار میرود . . . (همیشه) قسمت عملی یا فلسفه‌ی عملی زبان، عادات و شکل‌های منطقی، بی ترتیبی و بی-منطقی که دروازه‌ها می‌بینیم (در نتیجه‌ی استثنائات متعدد در اعصار مختلفی که

فصل چهل و یکم - مشخصات شعر موج نو

۱

شعر موج نو حرکت قاطعی بسوی شعر ناب محسوب میشود و بهمین دلیل بسیاری از مشخصات شعر ناب را می‌توان در آن مشاهده کرد . پیش از این در فصول دفتر اول این کتاب مطالبی را در تفاوت دید شاعر و نویسنده یا ادیب از قول ژان پل سارتر نقل کردیم و نوشتیم که مورد نظر او شعری است که از ادبیات دوری می‌گزیند تا خود بصورت هنری در کنار هنرهای مستقل درآید . همان گونه که تذکر دادیم مشکل کار شاعر آن است که ابزار کار او را باید در میان وسایلی جست که به منظور ها و هدف‌های دیگری بوجود آمده اند . **پل والری** ، که مهمترین نماینده و مبلغ شعر ناب است مینویسد :

« زبان عنصریست عمومی و عملی و در نتیجه وسیله‌ایست غیر حساس که هر کس موقع بکار بردن ، آنرا مناسب احتیاجاتش میکند و بنابه شخصیت خود دگرگونش میسازد . زبان هر قدر هم شخصی بوده ، و کلمات حاکی از افکار ما ، بروح ما نزدیک باشند ، (باز) در اصل چیززی است که اساس آن برآمار و حساب است و هدفش کاملاً عملیست . حال مشکل شاعر باید این باشد که از

۱ - پل والری - مقاله‌ی «شعر ناب» - ترجمه‌ی حسن جوادی - مجله‌ی

جهان نو - شماره‌ی ۱ - خرداد ۱۳۴۵ - ص ۶۹

۲ - همان مقاله - ص ۶۷ و ۷۱

طی آنها عناصر زبان ایجاد شده اند) وجود شعر ناب را امکان ناپذیر میسازد ، ولی دانستن این نکته مشکل نیست که تصور چنین شرایط خیالی و ایده آلی برای دانستن هر شعر قابل مطالعه و مغتنم است . « (۱)



چنین حرکتی بسوی شعر ناب ، بطور ناخود آگاه ، در شعر موج نو بچشم میخورد ، و این نتیجه رفتار است که در مرحله نخست با کلمات میکنند . بعبارت دیگر شعر این شاعران - جز چند تن محدود از ایشان - بمعنی دقیق کلمه دارای ارزشهای سمبولیک نیست ، و بمعنای دقیق تر ، کلمات و تصاویر و معانی به چیزی صریح و آشکار که همواره همزاد و برادر ایشان باشند اشاره نمی کنند ، بلکه همه ابزارهای شعر تبدیل به شخصیت های مستقلی میشوند که بچند دلیل دارای وجوه مشخصه و ویژه ای هستند .



اولین نکته قابل تذکر آنست که همه ای این ابزار ها ، بعلت حضور در زبان ، وظیفه «عملی» خویش را فرو نمی نهند و دلالت اولیه خود را حفظ میکنند .

مثلا اگر کلمه « گل میخ » را در نظر بگیریم ، اولین تشخص این کلمه معنائی است که می رساند و آن معناه همان «میخی» است که برای زینت بروی درهای قدیمی می کوبیدند .

همین نکته می تواند علت عدم امکان جدائی کامل شعر را از ادبیات روشن کند . شاعر هرگز قادر نخواهد بود که وظیفه ی عملی کلام و ادوات زبان را از آنها بستاند و همه ای این ادوات ، بمحض بکار گرفته شدن ، این وظیفه ی عملی را برخ خواننده ی شعر میکشاند .



اما مشخصات خاص شعری این ادوات را ، که در شعر موج نو اهمیت شان

- بر خلاف شعر نوی نیمائی - از وظیفه ی عملی شان بیستراست ، می توان در این علت - ها جستجو کرد که :

- ۱ - شاعر به بارهای اجتماعی و تاریخی ادوات شعری نظر دارد ،
- ۲ - شاعر شکل ترکیبی این ادوات را مورد توجه قرار میدهد ؛
- ۳ - قدرت خیال انگیزی و نیز تجسم آن ها را مورد استفاده قرار می دهد .



در مورد نکته ی نخست می توانیم از همان کلمه ی « گل میخ » مدد بگیریم . این کلمه مثلا یاد آور زندگی گذشته ی ما نیز هست ، یاد آور محیطی است که در آن درهای خانه ها بشکل خاصی تزئین میشد . بطور خلاصه می توان گفت که این کلمه تلویحاً به یک زمان معین از تاریخ زندگی اجتماعی اشاره میکند . در مورد نکته ی دوم نیز می توان از همین کلمه مدد جست ، مثلاً کلمه ی « گل میخ » از ترکیب دو کلمه ی « گل » و « میخ » بوجود آمده است . هر یک از این کلمات در مرحله ی اول دارای خواص دو گانه ای هستند که قبل از این ذکر آن رفت (وظیفه ی عملی و بارهای تاریخی و اجتماعی) و در مرحله ی دوم یاد آور شیئی ثالثی هستند که در عین گل بودن خاصیت میخ را دارد و در عین میخ بودن بخود شکل گل گرفته است . بعبارت دیگر تضاد درونی موجود در عنصر ترکیبی « گل میخ » شخصیت سومی برای آن فراهم می آورد .

در مورد نکته ی سوم باید گفت که کلمات از کلمه بودن معاف میشوند تا تبدیل به همان شیئی شوند که بر آن دلالت می کنند و در نتیجه مورد استعمال آنها مطمئن نظر قرار می گیرد . مثلاً کلمه ی گل میخ یاد آور « فرورفتن » سهمگینی است که ظاهر زیبای آن میخواهد این نکته ی باطنی را پنهان کند ؛ و در عین حال وظیفه ی گل میخ وصل کردن چیزهای نچسبده است و در عین حال زینت دادن ترکیبی که از اجتماع این «چیزها» بوجود می آید .



می بینیم که بدین ترتیب کلمه در شعر موج نو به آن شخصیتی که سارتر پیش از این بدان اشاره کرده است نزدیک میشود و بجای آنکه رساننده ی معنای واحد

و یا مفهومی سمبولیک باشد، دارای معنا و مفهومی بسیار وسیع است. انتخاب کلمه‌ی «گل‌میخ» از آن جهت بود که مهرداد صمدی در مقاله‌ی خود در باره‌ی شعر احمد رضا احمدی از آن یاد کرده است. او در باره‌ی این بیت:

در انتها پنجره‌ی شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل میخ‌ها لبریز گشت
می‌نویسد:

«گل میخ گلی‌ست که در اثر جادوئی فلز شده است و پیمان دارد که چیزهای نچسبنده را بهم وصل کند و زینت دهد، و در انتها آن پیمان جادوئی لبریز میشود، پر می‌شود، می‌ترکد و چیزهای نچسبنده به تدریج خود باز می‌گردند.» (۱)

۹

نکته‌ی مهم دیگر وجود معانی بسیار دور از ذهن، اما کاملاً منطقی‌ست در این استفاده از ابزار شعری. مثلاً همین کلمه‌ی «گل میخ» آیانی تواند تمثیل «عشق» باشد؛ مگر عشق نیز خود پیمان ندارد که دو کس را بهم نزدیک کند، و در عین حال مگر عشق ظاهری زیبا و دل‌فریب ندارد؟ می‌بینیم که یک شیئی عینی می‌تواند جای مفاهیمی تجربیدی را بگیرد و دلالت‌کننده بر آن‌ها باشد. چنین شیئی، در لباس کلمات و ادوات شعری، همه‌ی این آفاق و سطوح را یکباره در می‌نوردد و حاصل این تجربه‌ها را در یک کلمه و یا یک تصویر خلاصه می‌کند. چنین کلمه یا تصویری بار ثقیل همه‌ی هستی خویش را بدوش میکشد.

۱۰

اما کارشاعر موج نوئی باین جا ختم نمی‌شود. از آنجا که نقش عملی و ظاهر کلمه اهمیت خود را از دست داده است، شاعر می‌تواند بر راحتی همه‌ی مترادف‌های آن را جانشین آن کند. بر راحتی می‌تواند بجای «گل‌میخ» از «گل فلزی»، «گل چکش‌خوار»، «گل چسباننده»، «گل‌واصل» و یا «میخ‌عطر»

۱- مهرداد صمدی - «در باره‌ی شعر احمد رضا احمدی» - جنگ‌گ طرفه -

شماره‌ی دوم - ص ۱۳۳

آگین»، «میخ پر پر شده» و نیز «باغ میخ» و «باغ فلزی» سخن بگویند و یا میخ را در زمین بکارد تا بجای آن گل برآید. شاعر با توجه به قدرت‌های بالقوه و رهاشونده‌ی این زبان میدانی فراخ برای جولان و پرواز می‌یابد.

۱۱

اما شاعر موج نوئی به رابطه‌ی ادوات، بیش از خود ادوات نظر دارد. توجه کنیم که در اینجا تنها نمی‌توان کار را به ادوات زبان و شعر محدود کرد. برای شاعر موج نوئی همه چیز جزء ادوات کار محسوب میشود. **محمد رضا اصلانی** در این مورد می‌گوید:

«از برداشت شروع می‌کنم و به ارائه می‌رسم ... مسایل بتدریج برای من باز روشن میشوند ... (در آثار نقاشان کوبیست، مثل براك و پیکاسو) می‌بینیم که اشیاء همان هستند و حجم خودشان را دارند، منتهی در یک رابطه‌ی جدید ... این رابطه‌های جدید شعر را (نیز) بوجود می‌آورند، بدون اینکه سمبولیزه و یا منحرف شوند. همان خودشان هستند، بدون آن که مثلاً کوزه بودنش را از دست بدهد. رابطه‌ای جدید و غنی که موجد فرم و کشف تازه است.» (۱)

۱۲

و هم او این رابطه را، که موجد منطق جدید شعری است، چنین توضیح میدهد:

«یک وقت هست که مایک مسئله‌ی ریاضی را، یعنی مسایل قرار دادی را، مسایلی را که برای ما علامت و «نشانه» است در زبان، با رابطه‌های قرار دادیشان بکار می‌بریم. مثلاً می‌گوییم: «ما می‌خواهیم غذا بخوریم.» ...

۱ - از مصاحبه با محمد رضا اصلانی بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء - جزوه‌ی

شعر - شماره‌ی مخصوص محمد رضا اصلانی - شماره‌ی ۶ - شهریور ۱۳۴۵ -

ص ۱۳ و ۱۶

اما وقتی هست که مایک مقدار مفاهیم داریم که این مفاهیم از آن حد ریاضی خودشان خارج میشوند و بیک مقدار حس می‌رسند که در آن گنجایش قراردادها نیست. رابطه‌ای که فوق جریانهای فرمولی قرار می‌گیرد. و آن وقت برای (این) مفهوم یک تعریف دیگری می‌پذیریم. اینجا مفهوم از آن جنبه‌ی عقلانی تبدیل می‌شود به یک مفهوم حسی، یا رابطه‌ای. (۱)

۱۳۳

شعراى موج نو، بادورى از وظیفه‌ی عملی زبان، و سوار کردن وظایفی اختصاصی بر آن، شعرا بسوی يك هنر تجریدی، برده‌اند که در عین ذهنی و و شخصی بودن، قدرت بیانی اگر دارد، در مجموعه کار است، و در شدت نمایشی بودن شعر، نه تشریحی بودن آن.

فصل چهل و یکم

مطالب این فصل قسمت‌هایی است از:

«نگاهی به يك شعرا احمد رضا احمدی» - از اسماعیل نوری علاء - بررسی کتاب - انتشارات مروارید - اسفند ۱۳۴۷.

☆ - صفحه‌ی ۳۹۱: مطالعه‌ی مقاله‌ی «شعر ناب» از پل‌والری در مجله‌ی جهان نو (شماره‌ی اول) و نیز رجوع به: «مکتب‌های ادبی» (از رضا سید حسینی - انتشارات نیل - چاپ چهارم - ۱۳۴۷) می‌تواند در روشن شدن مطلب مفید باشد.

۱ - «گفت و شنودی درباره‌ی موج نوی شعر امروز» - با شرکت: محمود آزاد، احمد رضا احمدی، محمد رضا اصلانی، یدالله رؤیائی، محمد علی سپانلو، سیروس طاهباز و اسماعیل نوری علاء (پیام) - مجله‌ی بازار رشت - شماره‌ی ۲۴ - تیر ۱۳۴۶ - ص ۳

☆ - صفحه‌ی ۳۱۶ - بند ۱۲: برای اطلاع بیشتر درباره‌ی مشخصات شعرموج نو رجوع کنید به:

۱ - یادداشت‌هایی درباره‌ی شعرموج نو - از شهرام شاهرختاش - مجله‌ی باراد رشت - شماره‌ی ۳۴ - بهمن ۱۳۴۷.

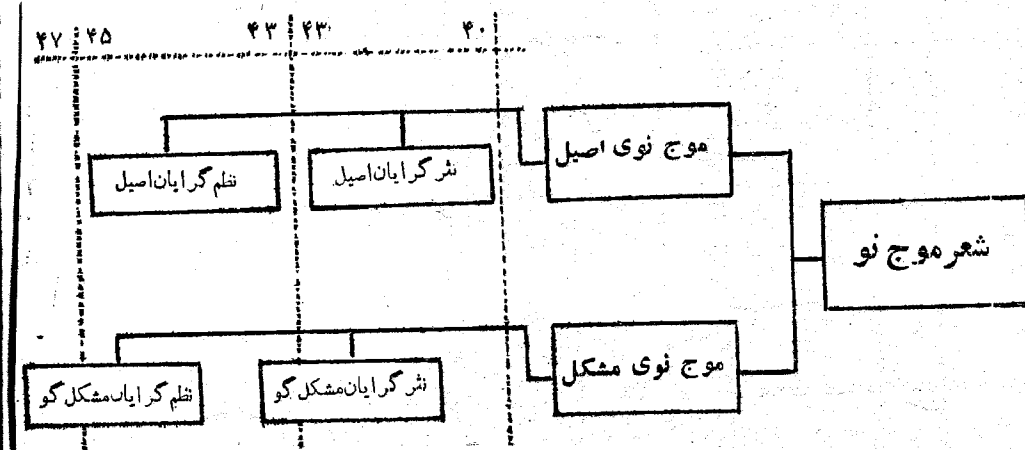
۲ - گفتگوی اسماعیل نوری علاء و شهرام شاهرختاش درباره‌ی شعرموج نو - همان مجله - همان شماره.

☆ - صفحه‌ی ۳۱۶ - بند ۱۳: تاکنون کمتر کسی به مشخصات واقعی شعرموج نو توجه کرده‌است و کسانی که درباره‌ی آن سخن گفته‌اند نیز هرگز به شناخت درست این مشخصات نایل نیامده‌اند. مثلاً داریوش آشوری در مصاحبه‌ی (مجله‌ی نگین - شماره‌ی ۴۵ - بهمن ماه ۱۳۴۷ - ص ۶۹) می‌گوید:

«بنظر من موج بوی شعرا ایران ... بطور کلی در ادبیات ما نقش مؤثری نداشته و کارسازنده‌ای نکرده‌است - چه بسا که میتوانیم این موج را تمام شده تلقی کنیم. آنچه که بیشتر زمینه‌ی موج نو بود، به نظر من، يك نوع بازیگوشی و يك نوع عصیان بازی بود ... ولی این عصیان چون خودش جهت نداشت ... نتوانست شکلی بخودش بدهد و به عنوان يك نهضت نوعی ادبی شناخته شود ... گذشته از این، می‌توانیم در عین حال آن را تحت تأثیر آن حالتی بدانیم که ما هنوز نسبت به تمدن غربی داریم، یعنی آن حالت تقلیدی، که به اشکال مختلفی ظاهر می‌شود .. البته در تلقی موج نواز شعریك چیز دیگر هم نهفته‌است، و آن تلقی از ماهیت شعراست: یعنی شعر بعنوان جزئی از ادبیات و شعر به عنوان يك هنر. آنوقت اینجا مسئله‌ی زبان مطرح میشود و مسئله‌ی کلام بعنوان يك چیز فی نفسه و يك غایت که شاعر تنها از طریق ترکیب اینها می‌خواهد صورتهای زیبا و ایماژهای پیچیده بیافریند، و یا فرمالیزم محض، که برای بسیاری، از جمله من، بکلی نامفهوم است ...»

بطوریکه می‌بینیم داریوش آشوری بکلی متوجه هیچ يك از پیشنهادات مهم شعرموج نو برای شعرا ایران نشده‌است و تأثیر اندك آن را در همین چند ساله روی شعر کسانی چون فرخزاد، آزاد و رؤیائی نادیده گرفته‌است و در عین

فصل چهل و دوم - شعب شعر موج نو



تاریخ	شعر موج نوی اصیل		شعر موج نوی مشکل	
	نثر گرایان اصیل	نظم گرایان اصیل	نثر گرایان مشکل	نظم گرایان مشکل
۱۳۴۰ تا ۱۳۴۳	احمدی		احمدی	
۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷	شاهرخش خلیلی فناهی نصری	مؤید	اردبیلی نجات عرفان اسلامپور	روانی
	نقیسی صفائی معزی نوفل	مجبایی	رسائل	
	اصلائی		الهی	
	احمدی		احمدی	

صرف نظر از تأثیر اشعار ترجمه شده ی غربی ، شعرا احمد رضا احمدی را باید مستقیماً فرزندان شعر احمد شاملو و سهراب سپهری دانست . اشعار این دو نفر در مکاتب «جویندگان» و «تصویرسازان» از شعر نوی نیمایی ، با اختلاط به شعر فرنگی ، شعر موج نو را بوجود می آورد .

شعرا احمدی دارای انواع مختلفی ست و پست و بلند بسیار دارد ، اما از آنجا که آغازکننده ی حرکت جدیدی در شعر فارسی (و نه شعر نوی فارسی) ست هر گوشه از کار او پیروان جداگانه ای می یابد و بدین ترتیب چندگونگی در شعر موج نو بوجود می آید .

خصوصیات شعرواقعی احمد رضا احمدی ، که بیشتر اشعار او از آن جمله است ، بوجود آورنده ی شاخه ی «شعر موج نوی اصیل» است . آنچه تا بحال درباره ی

موج نو گفتیم، با اضافه کردن قدرت ایجاد ارتباط با مخاطب، به این شاخه از شعر موج نو مربوط میشود.

اما همین شاخه دارای فروعی نیز می باشد. آغازکننده ی اولین دسته شعر از فروغ این شاخه ی شعر موج نو را نیز باید احمد رضا احمدی دانست. او باصرار در شعر خویش از وزن دوری می کند و بکار بردن آن را لازم نمیداند و بهمین دلیل این شاخه از «شعر موج نوی اصیل» را «نثر گرایان اصیل» نام می نهیم.

۴

احمد رضا احمدی در مورد وزن شعر می گوید:

«مسئله ی وزن، از نظر من، مثل مسئله ی فیلمبرداری ترو تمیزی ست (که خود فیلم نمی باشد). (یعنی) يك مقدار تكنيك است... (مثل) يك دوائی ست که فرمولش را کشف کرده اند، یا نوری است که با (كمک) نورسنج میتوان بهترین وضع را به آن داد. (بدون وزن) البته يك مقدار محدودیت ایجاد میشود، اما من حاضر نیستم يك کلمه را بخاطر وزن بکشم، من وزن را (بخاطر کلمه) می کشم...» (۱) (*)

۵

از شاعران این شاخه ی «نثر گرائی» می توان عده زیادی را نام برد. مهمترین آنها عبارتند از محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفائی، شهرام شاهرختاش، فریدون معزی مقدم، م. نوفل، محمد رضا فشاهی، عظیم خلیلی، مجید نفیسی، و تیرداد نصری.

در کار این شاعران اغلب توجهی به وزن دیده نمیشود، لیکن در آثار همه ی آنها کوششی برای دست یافتن به يك زبان بافت دار و گاه ضرب دار (ریتمیک) کاملاً بچشم میخورد. بخصوص در این مورد کوشش شهرام شاهرختاش بیش از دیگران قرین توفیق بوده است.

۱- گفت و شنودی درباره ی موج نوی شعر امروز - مجله ی بازار رشت -

۵

دومین شاخه از شعر «موج نوی اصیل» به «نظم گرایان اصیل» تعلق دارد. کوشش در این قلمرو بشکل محدود تری عرضه شده است و در عین حال این کوششها بیشتر با الهام از تجربه های دو مکتب «نوآوران» و «شکل گرایان» در شعر نوی نیمائی بوده است.

وجود همین شاخه از شعر موج نو بخوبی کذب این مدعا را، که یکی از خصوصیات شعر این موج توسل به «نثر» است، روشن میسازد. شاید جواد مجایی دومین کسی باشد که در این رشته تجربه هایی کرده است. در عین حال آثار حسین مهدوی (م. مؤید) را نیز نمی توان در این مورد نادیده گرفت.

۶

اما در کنار شاخه ی «شعر موج نوی اصیل» ما به شاخه ی دیگری از شعر موج نو بر می خوریم که کار خود را بر پایه ی يك مقدار از تجارب خاص احمد رضا احمدی که در واقع جزو کارهای اصیل او محسوب نمی شوند قرار داده است. این شاخه را ما «موج نوی مشکل» نام می گذاریم. بدون شك همه ی خصوصیات موج نو - بطور کلی - در مورد این شاخه نیز صادق است، با این تفاوت که اگر در شاخه ی اصیل موج نو کوشش در وجود آوردن وسایل ایجاد رابط همچنان برقرار است، در این شاخه ی دوم، شعر بصورت مشکل و نامفهوم و اصم درآمد و گاه ایجاد رابطه با آن غیر ممکن میشود. (*)

اگر شعر موج نوی اصیل میراث مکاتب «جویندگان» و «تصویر سازان» را با خود دارد، شعر این شاخه از موج نو بیشتر چشم به کوششهای شاخه ی «شعر نوی حاشیه ای» دارد و میکوشد تا از تجارب دست نخورده ی آنها استفاده کند.

۷

وجود شعر «موج نوی مشکل» باعث شده است تا بطور کلی شعر موج نو نتواند بزودی حقانیت خود را به اثبات رسانده و مورد استقبال قرار گیرد. اگر رضا براهنی شعر احمد رضا احمدی را شعری بیگانه و بی منطق

می‌داند (۱) به همین قسمت از آثار او که جزو آثار اصلی او محسوب نمی‌شوند چشم‌دارد و اگر عبدالعلی دستغیب وجود چنین موحی را بعنوان يك تحول شعری انکار می‌کند، باز بیشتر روی سخنش با شاعران این شاخه از شعر موج‌نوست. (۲) (*)

۸

اما همین شاخه «موج نوی مشکل» نیز خود بدو قسمت تقسیم می‌شود. اولین قسمت همچنان از آن «نثر گرایان مشکل‌گو» ست. اولین کسی که در این راه قدم می‌زند **بیژن الهی** ست. او که در اشعار نخستین خود تمایلی به ساده‌گویی و ایجاد رابطه با خواننده دارد رفته رفته از این کار سرباز می‌زند و اشعارش به یکباره تبدیل به حجمی سیاه و دست نیافتنی می‌گردد. او بدون شك شاعر قدرتمندی است که متأسفانه براه مشکل‌گویی پا گذاشته است. پس از او می‌توان از بهرام اردبیلی، پرویز اسلام‌پور، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان نام برد که هر يك در راه این مشکل‌گویی بشدت افراط کارند.

۹

دومین شعبه «موج نوی مشکل» از آن «نظم گرایان مشکل‌گو» ست، و سرنوشت این شعبه بسیار جالب است. یدالله رویائی، شاعری که از «شعر نوی میانه‌رو» برید تا به «محتوی گرایان» در شعر نوی نیمایی بپیوندد، و سپس شعبه «شکل گرایان» را در شعر نوی نیمایی بوجود آورد، بزودی، مجذوب شعر موج‌نوشد. او ابتدا از در تحسین و تشویق (۳) (*) در آمد و سپس بعزت آشنائی و نزدیکی به این موج گروید و همه‌ی تسلط شاعرانه‌ی خویش را بعنوان مدرن‌ترین شاعر ایران در اختیار این موج نهاد، اما متأسفانه بجای آنکه اصالت موج نوراً تشخیص

۱- رضا براهنی - نقد شعر احمد رضا احمدی - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی

۸۸۰-۱۳۴۷

۲- از گفتگو با عبدالعلی دستغیب - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی های

۸۷۲ تا ۸۷۴ - مرداد و شهریور ۱۳۴۷

۳- یدالله رویائی در چند جا از شعر موج نو حمایت کرده‌است، از جمله در مصاحبه‌هایش در مجلات نگین، خوشه و بازار.

داده و به تکمیل و توسعه‌ی شاخه‌ی «موج نوی اصیل» پردازد به شاخه‌ی «موج نوی مشکل» روی آورد و «نظم گرائی مشکل‌گو» شد.

۱۰

بدین ترتیب تقسیم بندی اشعار موج نو پایان می‌رسد. در این مختصر فرصت شناسائی بیشتر این موج و شعب آن نیست، چرا که از يك سو ماهنوز در گرمای گرم کار آن‌ها قرار داریم و مطالعه‌ی این فروع بدین سبب خالی از اشکال نمی‌تواند بود، و از سوی دیگر کتاب حاضر بیشتر برای معرفی نهضت‌های شعری نو نیمایی برشته‌ی تحریر درآمده است و فصولی چند که به شعر موج نو اختصاصی داده شده است، بیشتر برای حفظ تداوم کتاب و معرفی تحولات جدید شعری بوده است تا معرفی دقیق شعر موج نو.

فصل چهل و دوم

☆ - صفحه‌ی ۳۱۸: فروغ فرخزاد در مورد وزن شعر احمد رضا

احمدی می‌گوید:

«شاملو بعضی وقت‌ها واقعا افراط می‌کند، من در این زمینه فقط به دو نفر برخورد کردم که واقعا وقتی شعرشان را می‌خواندم حس می‌کردم که احتیاجی به وزن ندارم، یکی علی رضا احمدی، و یکی بیژن جلالی.» (مجله‌ی آرش -

ویژه‌ی فروغ فرخزاد - شماره‌ی ۱۳ - اسفند ۱۳۴۵ - ص ۶۰)

سیروس طاهباز تذکر می‌دهد که منظور فروغ فرخزاد از علی رضا احمدی

همان احمد رضا احمدی است. نکته‌ی جالب توجه آنست که این تکه، قسمتی از مصاحبه‌ی فروغ فرخزاد است که در مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۸ - بهار ۱۳۴۳ چاپ شده و در آن زمان سیروس طاهباز صلاح ندانسته بود که، با آوردن این حمله، با اصطلاح احمدی را پرو کند. این است که ملاحظه‌ی نظر فروغ را در سال ۱۳۴۵ است که می‌خوانیم.

توجه داشته باشید که این اظهار نظر مانع از آن نیست که فروغ فرخزاد در شعر احمدی نیز بی‌وزنی را يك نقيصه بدانند. برای روشن شدن مطلب مراجعه کنید به:

نامه‌ی فروغ فرخزاد به احمد رضا احمدی - دفترهای زمانه - دفتر يك - بهمن ۱۳۴۶ - ص ۲۸.

☆ - صفحه‌ی ۳۱۹: برای آشنائی بیشتر با خصوصیات شعر موج نوی مشکل رجوع کنید به مقالاتی درباره‌ی شعر - از اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی خوشه - بخش هوای تازه - از شماره يك تا سیزده - زمستان ۱۳۴۵ و بهار ۱۳۴۶.

☆ - صفحه‌ی ۳۲۰ - بند ۷: در همین زمینه مراجعه کنید به: ۱ - نظری به شعر امروز - محمود کیا نوش - با نام مستعار «مهرک» - مجله‌ی سخن - دوره‌ی هفدهم - شماره‌ی اول - فروردین ماه ۱۳۴۶ - ص ۷
۲ - گفتگو با نادر نادرپور - روزنامه‌ی آیندگان - یکشنبه ۱۳ مرداد ۱۳۴۷.
۳ - گفتگوی فریدون مشیری با نادر نادرپور - مجله‌ی روشنفکر - شماره‌ی ۷۰۱ - ص ۳۱.

☆ - صفحه‌ی ۳۲۰ - بند ۹: یدالله رویایی از نخستین روزها به شعر موج نوبا نظر موافق می‌نگریست. این قسمتی از مصاحبه‌ی اوست (با اسماعیل نوری علاء، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۵۴۴ - مرداد ۱۳۴۵):
«من منتقدم که باید برای (شعر موج نو) تکنیکی ایجاد کرد. برای اینکه

چنین تکنیکی باین حرکت نوهموار شود، تا به بیراهه نزنند و اندیشه و احساس شاعر هرز نرود، باید دارای پرنسیب‌هایی باشد که نسل‌های کهن نگویند روزی هزار تایش را میشود بافت! (البته) نسل نو پر شور و ملتعب است - و این شور و التهاب واقعاً دوست داشتنی است و نباید منکر این شور و التهاب شد. این درخشان‌ترین حالتی است که در تاریخ ادبیات معاصر ما بوجود آمده و نباید به آن بی‌اعتناء بود. بایستی برخلاف بعضی‌ها نسبت به این موج نوی شعری حسن نیت داشت. این واقعیتی است که بهیچ وجه نمیشود به طنز و طعنه گرفت - آنطور که گاهی می‌گیرند - و باید به شاعران پیشنهادها و توصیه‌هایی کرد، که مثلاً: مصرع‌ها هر چند بلند و کوتاه باشد، باید نوعی آهنگ و وزن داشته باشد - چه عروضی و چه غیر عروضی. باید از ریتم سیلابی شعرهایی که در کشورهای دیگرست، یا از وزن‌های فولکوریا، موسیقی ملی خودمان، و بعد از روانشناسی فرم استفاده کرد. یعنی (شاعر) وقتی مجموع يك سری از مصرع‌ها را بعنوان يك شعر ارائه میدهد، باید از کمپوزیسیون و از تکنیک کمپوزیسیون (= ترکیب و ساختمان) و از ریتمی (= ضربی) که در زندگی ماهست استفاده کند. این فصلی است از ادبیات که باید برایش پرنسیب قایل شد، این پرنسیب‌ها را اگر بصراحت ارائه نمیدهند باید طوری ارائه دهند که (قابل) کشف (باشد). ... باید فرم ساختن یاد بگیرند، باید استتیک (= زیبایی شناسی) یاد بگیرند. این تاریخ هنر خواندن می‌خواهد، نگاه کردن می‌خواهد، فکر کردن می‌خواهد، رفتن توی طبیعت می‌خواهد، و وارستگی می‌خواهد...»

یدالله رویایی در مصاحبه‌ای با مسعود بهنود (مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۹۶ - بهمن ماه ۱۳۴۷) بار دیگر این پیشنهادات را مطرح می‌کند و حتی پیشنهاد می‌کند که «مانیفستی» در این زمینه منتشر شود. وی می‌گوید:
«می‌توان مانیفست ساخت تا ضابطه‌ای باشد و هر نثر ادبی شعر نشود. اگر چنین پرنسیب‌هایی تثبیت شود، می‌توان امیدوار بود که غنائی پیش می‌آید که در تاریخ ادبیات ما (می‌تواند) در کنار غناهای دیگر بنشیند.»

اما شعر یدالله رویایی - وقتی به موج نوی پوست - نشان داد که صرف رعایت این پرنسیب‌ها نمی‌توان به شعر خوب دست یافت، و جوهر شعر و لزوم ایجاد ارتباط - با همه‌ی مفاهیمی که می‌توانند داشته باشند - همچنان بالاتر از هر پرنسیب و مانیفستی قرار دارند.

حال برداشت درستی از مسئله‌ی شعر بعنوان يك هنر مستقل ندارد ، چنانکه می‌گوید :

« بنظر من جدا کردن شعر از ادبیات درست نیست و شاید هم اساساً ممکن نیست ... آنچه که سنت ادبیات فارسی است ، اینست که شعر همیشه با نظم توأم بوده و با آن یکی بوده و همچنین شعر جزو ادبیات بوده و کلمه در شعر ، گذشته از اینکه وظیفه‌ی آفریدن زیبایی را داشته ، وظیفه‌ی بیانی هم داشته است ... این موج نوی تازه تحت تأثیر استنباط دیگری از شعرست ، که بهر حال يك مفهوم و استنباط غریبیست . تجربه‌ی آنها نشان می‌دهد که در این کار توفیق نداشته‌اند ، و فرمالیزم (= شکل‌گرایی) محض و جدا کردن شعر از ادبیات و « کلمه » را در شعر همانطور « وسیله » قرار دادن که نقاش « رنگ » را - در تابلوی « آبستره » - بنظر من بیش‌چندان مقرون به توفیق نمی‌تواند باشد ، بلحاظ اینکه « کلمه » قابل تقلیل به اصوات نیست ... و (اگر) « کلمه » را تقلیل بدهیم به صوت محض ، معلوم نیست چه ازمیان بیرون آید . اساساً آیا می‌توانیم شعر را مثلاً تبدیل کنیم به موسیقی ؟ »

می‌بینیم که برداشت از « هنری مستقل از ادبیات » بکلی چیز دیگریست ، اگر در شعر موج نو نقص عمده‌ای وجود داشته باشد ، آن نقص صرفاً فقدان « فرم » است . در عین حال هیچ شاعر موج نوئی تاکنون دست به چنین^۹ کوشش عبثی برای تقلیل دادن « کلمه » به صوت نزده است .

فصل چهل و سوم - شعر احمد رضا احمدی

۱

تاکنون از احمد رضا احمدی سه کتاب منتشر شده است: «طرح» (۱۳۴۰)، «روزنامه‌ی شیشه‌ای» (۱۳۴۳) و «وقت خوب مصائب» (۱۳۴۷)، و مطالعه‌ی این سه کتاب بخوبی نحوه‌ی تحول شعر احمدی را در طی این هفت سال روشن می‌کند، لکن در اینجا ما قصد نداریم که هر سه‌ی این کتاب‌ها را مورد مطالعه قرار دهیم چرا که چنین مطالعه‌ای مستلزم سیاه کردن صفحات بسیار زیادی خواهد بود.

مادر این فصل فقط برای آشنائی با دو شعر او که یکی از کتاب دومش و دیگری از کتاب سوم او انتخاب شده‌اند کوشش خواهیم کرد.

۲

اشعار احمدی هر يك در مرحله‌ی اول دارای خصوصیات خاص خویشند و بهمین لحاظ از اشعار دیگر شاعران موج نو ممتاز و مشخص می‌شوند، و نیز هر يك

بطور مستقل به نقدی تحلیلی نیازمندند. اما در يك نظر کلی اغلب این خصوصیات در چندین شعر مشترك است و لهذا مجموعه‌ی این اشعار بایکدیگر کلیتی رامی- سازند که کلمات و تمثیل‌ها در این کلیت با پرداخت و رفتاری یکسان روبرو هستند و معنای آن‌ها خیلی تغییر نمی‌کند. مثلاً چند شعر اول کتاب «وقت خوب مصائب» بایکدیگر پیوندی درونی دارند، چرا که دارای تمثیل‌های مشترك و معانی نزدیک بهم‌اند و براحتی می‌توان این اشعار را از دیگران جدا کرده و مورد بررسی قرار داد.

باین دلیل اگر نخستین شعر او را بطور مستقل مورد بررسی قرار می‌دهیم، دومین شعر احمدی را با ذکر مراجعاتی به دیگر اشعار او مطالعه می‌کنیم تا هر دو جنبه‌ی کار او روشن شود.

۳

نخستین شعر انتخابی ما «لبه‌ی واقعیت» نام دارد (۱) و ما در آغاز کار تمام آن را نقل می‌کنیم:

ما با طرح سکوت خویش رهسپار صحرانشینیم
تا آنانی را که در سایه‌های خویش دفن شده بودند تماشا کنیم.

□

از پشت پنجره‌ی خون خویش نگریم:

خاکستر سفالین

سنگستان بی درخت

نعش‌های له شده

سایه‌های خاموش.

و سکوت چون فر فری کوچکی می‌چرخد.

□

آنها هر يك بدشمن روبرویی خود نگرسته بودند:

آنهایی که روزی بسان چلنگر

امید را صیقل می دادند ...

آنهایی که روزی خشم را چون کهنه بوریائی چنگ می زدند ...

اکنون انتظار خاک و جرم واقعیت بردوشان سوار است .

□

ماکنون با تصویر سکوت خویش باز گشته ایم

از خشم پنجره ، با خون خویش طرح همه آنها را بر روی شیشه

کشیده ایم ،

و اکنون بر فردای سیاه خویش گریانیم .

دیگر آبخشور پیکرهای تشنه ی ما کجا خواهد بود ؟

ما غواصان مردابها خواهیم گشت ...

به امید مروارید دوستی و همزادی .

□

و ما از زمین با تصویر همه ی آنها روئیدیم

طرح له شده ی آنها روی شیشه ی پنجره

از زخم سنگ سماجت کودکان شکست .

□

و من اکنون در راهم

تا امیدم را در دره ای مدفون کنم

تا آیندگان لاله ی وحشی مزارم را گل گلدان امید خویش نکنند .

✍

شاعر با نام شعر خویش ادعا می کند که به جستجوی « واقعیت » حتی

« لبه ی واقعیت » ، یعنی آن خط برنده و تیز که همه ی واقعیت را در خود خلاصه

کرده است ، می رود .

می بینیم که شاعر از لحاظ انتخاب مضمون شعر خود را به چیزی محدود

نمی کند ، بلکه فراخنای جهان را می گزیند ، چرا که در آن می تواند بهر سو

بشتابد و از ندیده ها خبر آورد .

او ابتدا چگونگی و چرایی این جستجو را تشریح می کند : او می خواهد

به تماشای کسانی رود که در سایه ی خویش دفن شده اند ، و برای این کار ، سکوت

خویش را با خود به صحرا (جهان) می برد .

⑤

آیا این دفن شدن در سایه ی خویش را بچه می توان تعبیر کرد ؟ سایه که

معلول وجود انسان است ، علت خویش را در خود دفن می کند . آیا نمی توان

این تعبیر بدیع را معادل این گفته دانست که « شاعر بدیدن کسانی می رود

که از ایشان جز سایه ای بجا نمانده است » ؟

آری او بدیدن آنها می رود که « سایه » اند . فقط « سایه » اند ، و از وجود

خودشان خبری نیست . او از پشت « پنجره ی خون » خویش برایشان می نگرد .

چقدر تازه است این تعبیر پنجره ی خون که « چشم » و « حس بینائی »

و « صداقت » و « صفای » تماشاگر را می رساند . او به قصد کوبیدن و محکوم

کردن « سایه ها » نیامده است ، او آمده است تا آنها را با « چشم دل »

خویش ببیند .

¶

و آنچه می بیند چیست ؟ خاکستر سفالین ! سنگستان بی درخت ! نعش

های له شده ! سایه های خاموش ... و این همه در تصویر بسیار زیبا و گویائی پایان

می پذیرند : سکوت چون فرفره ای کوچکی می چرخد .

در این سکوت است که شاعر ، « دیروز » این « سایه ها » را بیاد می آورد .

آنها در جهان روزی بر امید صیقل می زدند ، اما اکنون جز سایه چیزی از ایشان

بجا نمانده است . در انتظار خاکند و جرم واقعیت بردوشان سنگینی می کند .

توجه کنید که شاعر از « واقعیت » حرف می زند و نه « حقیقت » .

¶

و آنگاه باز گشتی در سکوت آغاز میشود . شاعر در این بازگشت است

که بر « فردا » ی سیاه خویش گریان است . این فردا در ادراک سؤال و در یک پیش-

بینی ترسیم می کند . می پرسد : « آبخشور پیکرهای تشنه ی ما کجا خواهد بود ؟ »

و میگوید: « مافردا غواصانی خواهیم بود که مروارید دوستی را باید در مرداب هاجستجو کنیم ».

و نیز در این بازگشت است که احمدی درباره‌ی زندگی و واقعیت جاری در آن اظهار عقیده می‌کند. او می‌گوید مابا **تصویر** همه‌ی آنها (که سایه‌ای بیش از ایشان بجای نمانده است) از زمین روئیده‌ایم، اما تصویر آنان را - که خون مابیش‌میشه ترسیم کرده بود - سنگ کودکان خواهد شکست.

احمدی با این تصویر بدنیا آمده است و حتی امیدش آلوده به چنین تصویری ست، و بهمین مناسبت امید خریش را - اگر داشته باشد - مناسب « فردا » هم نمی‌داند. پس میرود امیدش را در دره‌ای متروک دفن کند، مبادا که آیندگان لاله‌ای را که از مزار امیدش سبز میشود گل‌گلدان امید خویش کنند.



می‌بینیم که در این شعر فکر و محتوی بسیار تازه است، و در عین حال رفتار شاعرانه‌ی سازنده‌ی شعر با تصاویر، کلمات، جملات، قدرت بیانی گویا و بسیار غنی به آنها بخشیده است.

اینک فرصت آن رسیده است تا یکی از اشعار احمدی را در زمینه‌ی کلی اشعار او قرار داده و پیوند آن را با کلیت آثار او مطالعه کنیم. باین منظور نخستین شعر کتاب «وقت خوب مصائب» را برگزیده‌ایم و آن را بطور کامل در زیر نقل می‌کنیم. این شعر «آغاز در تدفین» نام دارد. (۱).

شهری فریاد می‌زند:

آری

کبوتری تنها

به کنار برج کهنه می‌رسد

میگوید:

نه.



بهار، از تنهایی، زبانی دیگر دارد

گل ساعت

مرگ روزها و اطلسی هارا

می‌گوید.



این آواز را چگونه بشهر رسانیم؟
که آواز

در پشت دروازه‌های گمان

خواهد مرد...

تو با خواب به شهر درآ

تا آواز در چشمانت مخفی باشد.



ما که از دیروز گرم اطاقهای استوایی آمده‌ایم
قرارمان

در پایتخت آوازه‌های صبح است.



اولین کلمه‌ای که در این شعر بکار رفته کلمه‌ی «شهر» است. برای احمدی «شهر» کلمه‌ی وسیعی ست که بسیاری از کلمات و مفاهیم دیگر را در خود دارد. شهر محل زندگی مردمان بسیار است، شهر زاینده‌ی تمدن و تفکر جدید است و نیز مادر روشنفکری امروزی ست. کلمه‌ی «شهر» بخوبی می‌تواند جایگزین همه‌ی این مفاهیم و مسایل شده و بخاطر وسعت معنای ذهنی خویش حتی رفتار آدمی به آن نسبت داده شود.

«شهر»، بدین شکل خود، در شعر احمدی کلمه‌ی جدید الاستخدامی ست. در کتاب «طرح» او به تقریب چهاربار از «شهر» نام می‌برد، لکن در این کتاب هنوز کلمه‌ی «شهر» وسعت معنا و کلیتی اینچنین بخود نگرفته است. مثلاً:

پرنده‌ی فلزی در تصویر بازارهای شهر پرزد . (۱)

که می‌بینیم شهر در این جای بیشتر مکان حدوث فعل است نه عامل آن .

۱۵

اما در شعر « آغاز در تدفین » بیان احمدی به ایجاز و اختصار تمام رسیده و شهر ، که شامل خیابان‌ها ، بازارها ، کوچه‌ها ، محله‌ها و نظایر آن‌هاست ، بنمایندگی از طرف همه‌ی آن‌ها « عمل » می‌کند .
شهر به اجزاء خود بی‌اعتناست . هر چند که کوچه‌ها - شاید - برای خود حیاتی دیگر داشته باشند :

جرأتی پنهان در کوچه و در من بود ... (۲)

اما شهر تعمیم یافته‌ی این جرأت پنهان نیست ، و در پایان « نبردی » مشکوک و نامتعادل - که همه با آن آشنائی داریم - به یکباره فریادمی زند :
آری ... !

۱۱

برای احمدی هر پاسخ مثبتی علامت تسلیم شدن است . او « نه » گفتن رانسانه‌ی پایداری و یا امید به پایداری می‌داند ، مثلاً :

در فصل قتل بودیم

گفتند : بگوئید

پاسخ رسید که : انسان میگوید : نه ! (۳)

و نیز او می‌داند که امروز مقاومت پایان پذیرفته است و همه میگویند
« آری » ، حتی :

امروز

۱- کتاب « طرح » - ص ۲۴

۲- کتاب « وقت خوب مصائب » - شعر « سرود » - ص ۹

۳- همان کتاب - شعر « پدر فردای کوچه‌ها » - ص ۲۶

در باران خفته

هر « نه »

« آری » ست . (۱)

و نیز اگر کسی « نه » می‌گوید ، تنها برای بالا بردن قیمت و منزلت خویش است . در این صورت طبیعی است که :

(هر) « آری »

بی‌نهایت از امید و ناامیدی (ست) . (۲)
واوست که در این میانه التماس می‌کند ، خواهش می‌کند ، و دستور می‌دهد که :

بدر آی !

به سخن در آی !

« نه » ی چندین هزار سال خفته بر لب‌های مجسمه‌ها را بگو ! (۳)

و بدین ترتیب است که در می‌یابیم وقتی « شهری فریاد می‌زند : آری » چه فاجعه‌ای برای شاعر رخ داده است و چگونه همه‌ی ارزش‌ها در برابر هجوم تاب مقاومت نیاورده ، درهم شکسته ، و تسلیم شده‌اند .

۱۲

شاعر در برابر این فاجعه ، که دوست نمی‌دارد ، چه عکس‌العملی می‌تواند داشته باشد ؟

او حس می‌کند که « تنها » ست فقط اوست که سر « نه » گفتن دارد . پس در لباس « کبوتری » اش - که لباس همه‌ی شعرهای اوست - سر بر می‌دارد . لازم است با این لباس آشنا شویم :

در من يك پرنده‌ی فلزی بدنیا آمد

۱- همان کتاب - « شعر سرود » - ص ۱۴

۲- همان کتاب ، همان شعر ، همان صفحه .

۳- همان .

در پنجره‌ی امیدم لانه کرد

.....

و من در فنجان پنجره‌ها، با پرنده‌ی فلزی آزاد
در انتظار ورود خود نشسته بودم. (۱)

و یا :

پرنده‌ی کاغذی لال گشته

پرنده‌ی کاغذی روپوش تصویر آویخته بر چشمان من گشته
است (۲)

و این کبوتر، که گاه فلزی و گاه کاغذی ست ، و اغلب ماهیت خویش را
حفظ کرده است ، همیشه چون شاعر « تنها » ست :

تنهائی اگرسیم خاردار ، آبی آسمان ، و زرد زمین باشد
هدیه‌ی من است برای من

که خود را درسبد آگهی‌ها مصلوب نکردم. (۳)

و این کبوتر تنها، در شعر « آغاز در تدفین » ، جدا از دیگران
— شهر —، پر می‌کشد ، به کنار « برج کهنه » می‌رشد و می‌گوید : « نه » ! (*)

۱۳

« برج کهنه » ترکیبی آشنا و عمیق است . « برج » که حافظ شهر است ،
یا بوده است ، برج که شهر را از دشمن محفوظ میدارد و ملجاء و مأوای
شهریان است ، « برج » که سمبول مقاومت و تسلیم نشدن است ، برج که
نمایشگر تاریخ ، ناسیونالیسم ، سنت و فرهنگ است و در نتیجه « کهنه » است .
کبوتر تنها به کنار چنین برجی می‌رود تا بگوید : نه . (*)

۱- کتاب « طرح » - شعر « از من برای پرنده‌ی فلزی » - ص ۱۷

۲- همان کتاب - شعر « پرنده‌ی کاغذی » - ص ۴۰

۳- کتاب « روزنامه‌ی شیشه‌ای » - شعر « اندوه پنجره » - ص ۷

۱۴

می‌بینیم که احمدی در اولین قسمت شعر کوتاه و بظاهر ساده‌ی خود با
۱۲ کلمه ، یعنی با مختصرترین بیان ، حرفی بزرگ و پیغامی انسانی را
عرضه داشته است :

« اگر چه آدمیان مبارز دیروز تسلیم شده‌اند ، اما تنها او ، که کبوتری بلند
پرواز و آزاده است (به همه‌ی معانی و اشارات تلویحی کلمه‌ی « کبوتر » توجه
کنید !) ، با پرواز بسوی آنچه که حافظ مردمان از شکست است و با پناه بردن
به آنچه تاریخ ، فرهنگ و سنت ماست ، در مقابل این تسلیم شدن می‌گوید : نه .
توجه کنید که تسلیم شهر در « فریاد » بیان میشود ، و در این طنزی گزنده
نهفته است . شهر که فریادهای شورانگیز داشت و دم از رستخیز و مقاومت
می‌زد ، اکنون در « آری » گفتن نیز به عربه جوئی مشغول است .
اما برای کبوتر تسلیم نشدن امری طبیعی ست ، پس اوفقاً « می‌گوید » : نه !

۱۵

بدین ترتیب قسمت اول این شعر بظاهر ساده پایان می‌رسد . در قسمت
دوم « بهار » فرارسیده است . این همان بهاریست که شاعران اجتماعی ما
در همه‌ی اشعار خویش در انتظار آند و حتی اگر بهار را با چشم خویش ببینند ،
آمدنش را انکار می‌کنند ، چرا که بهار آن ها فقط نام از « بهار » گرفته
است و خود چیز دیگریست .

شعر احمدی ، بدین صورت ملموس ، شعری مملو نیست . پس بهار بوظیفه‌ی
طبیعی خویش عمل کرده و آمده است . احمدی منکر آمدن این بهار — که بخشی
از زمان بی پایان است — نمیشود و ادعا نمی‌کند که زمان در خزان متوقف
گشته است .

اما « بهار » احمدی راهزبانی نیست . بهار که گویاست ، بهار که نشانه‌ی
همه‌ی خرمی‌ها و شادمانی‌هاست ، این بار « تنها » آمده است و از ملازمان
موکب او خبری نیست ، با او کسی همراه نیست ؛ و آیا در برابر شهری که
« نه » گفتن را فراموش کرده است ، زبان این بهار غریبه با امروز ، زبانی
مهجور و « دیگر » نیست ؟

در این بهارست که زاینده گی باید آغاز شود، که باید گل‌ها همه سراز خواب خزان‌ی بردارند، ببالند، بزایند و زائیده شوند. اما در شعراحمدی تنها از «گل ساعت» سخن میرود. این ترکیب قابل توجه است.

آیا آن را نمی‌توان عکس برگردان «ساعت گل» دانست؟ اما اینجا چنین عکس برگردانی خود شخصیت مستقل دارد. خواننده در اولین برخوردش با این ترکیب تصویری کند آن را می‌شناسد، چرا که ابزار ساختمان آن قبلاً در ترکیبی آشنا بکار رفته‌اند و بدین ترتیب در ذهن ما قبلاً بهم مربوط شده‌اند، اما در برخوردی بعدی در عمق این آشنائی چیزی غریبه را حس می‌کند. براسنی «گل ساعت» چگونه گلی ست؟ آیا در ساختن آن تنها تداعی معانی و خاطره دخالت داشته‌اند و بی اختیار شاعری قرار می‌گیرد او برای نو آوری چنین حاصلی داده است؟

واضح است که یاد آوری «گل آفتابگردان» که با گذشت روز، موقعیت خود را نسبت به تابش خورشید عوض می‌کند و در نتیجه عملی چون ساعت دارد و یا «ساعت گل» که مربوط کننده‌های این دو واژه است و یا شکل ساعت و تقسیم شدن‌هایش - که بی‌شبهات به گل نیست - همه با هم به زنده بودن و رسانائی این ترکیب تازه کمک می‌کنند. اما احمادی شاعری نیست که به این روابط گنگ و ذهنی اکتفا کند. این ترکیب در شعر او نقشی عمیق تر را بعهده دارد.

در بند دوم شعر احمادی سخن از «گل ساعتی» می‌رود که «مرگ روزها و اطلسی‌ها را می‌گوید». می‌بینیم که در مقابل فناپذیری «گل اطلسی» فقط يك گل می‌تواند پایدار و برقرار باشد، این گل البته «زمان» نیست که در شعر کلاسیک ما جز آتش اغلب به گل تشبیه شده‌اند (مثل شکفتن صبح و دمیدن خورشید، و غیره)، چرا که «روز» هم به همراه «گل اطلسی» می‌میرد. این فنا نشدنی «ساعت» است، گلی که نمی‌میرد و شاهد و گوینده‌ی مرگ زمان و مرگ گل اطلسی ست. گل بودن ساعت این بار در مخالفت و تضاد آن

با روز و با اطلسی، روشن و تحمیل می‌شود.

گل‌های بهار در برابر گلی که فصل نمی‌شناسد و با بهار بیگانه است، گلی که روز شمار ساعات عمر گل‌های دیگر است، گلی که در برابر ناپایداری انسان پایدار و نمردنی ست، جان می‌دهند. اطلسی‌ها، همچون روزها، که بی‌محتوی و خالی‌اند، می‌میرند، و گل ساعت این مرگ را پیغام آور است. احمادی همیشه نام‌های خاص را بر نام‌های عام ترجیح می‌دهد، او در مقابل ساعت می‌خواهد از مرگ «گل» حرف بزند، اما بجای «گل» از «اطلسی» که يك گل خاص است سخن می‌گوید. در اغلب موارد این روش برای بیرون کشیدن جوهر اسم‌ها - که کلمه‌اند - بکار می‌رود. مثلاً «اطلسی» می‌تواند خود بیاد آورنده‌ی بسیار از مفاهیم و اسم‌های دیگر باشد.

می‌بینیم که برای آن پرنده‌ی تنها، اگر چه همه چیز - بر خلاف شعر شعرای اجتماعی قبل از او - سر جای خویش است، اما زمان (= بهار) و مکان (= شهر) مطلوب و دوست داشتنی نیست.

احمدی در همه‌ی اشعارش مخاطبی نیز دارد که شريك کارهای اوست. این مخاطب بهمه صورتی تجلی می‌کند، گاه همزاد اوست، گاه معشوقه‌اش و گاه دوستش:

ما دو تن بودیم

به میدان باز گشتیم

کبوتران رفته بودند

میدان، اندوه شب را در خود نشانده بود. (۱)

و یا:

مادو پنجره بودیم روبروی یکدیگر

یکی همیشه روشن

و دیگری همیشه تار يك .

.....

ما دو شهر خواهیم شد

يكی انباشته از مردم

و دیگر تهی .

.....

ما دو واژه خواهیم شد

در دو زبان

که هر دو گویای يك معناست . (۱)

و یا :

من و تو

بزرگوارانه بهم بافته میشویم

دوخته میشویم

و پارچه‌ای قدیمی می‌گردیم . (۲)

این « تو » که دستیار احمدی ست ، به دستیار هنر پیشه‌ی اول فیلم‌های پر حادثه شباهت دارد . گاه با هم عاشق میشوند و گاه بهم عشق می‌ورزند ، بچنگ دیگری می‌روند و یا با یکدیگر بچنگ می‌پردازند ، با هم گناهکار و شرمنده و یا بی‌گناه و سرافرازند ، با هم و در کنار هم با جمعیت می‌سازند و یا روبروی آن می‌ایستند :

شب در کنار ما ایستاده بود

و نغمه‌های زبانی دیگر را

نجوا می‌کرد .

۱- همان کتاب- شعر «سرود عاشقانه‌ی احمد رضا احمدی»- ص ۹۶

۲- وقت خوب مصائب- شعر «سرود»- ص ۱۳

جرأت دوستی در مامی‌مرد .

و این نه گمان گروه

استعفاست -

ما - بی دفاع - می‌گوئیم : « نه » ! (۱)

رابطه‌ی این « من » و این « تو » در شعر بلند « یکبار زیستن » (۲)

مورد تجزیه و تحلیل شاعرانه‌ی احمدی قرار گرفته است .

۲۰

برای پرنده ، این کبوتر تنها ، تنها « نه » گفتن کافی نیست . بهار برای

پرنده فصل پاسخ است ، فصل گشودن پنجره‌هاست :

همیشه درسوگواری با انتظار پاسخم

آیا بمن فرصت خواهید داد

که بیایم و پنجره‌ی بسته بگشایم ؟

مگر نمیدانید که در روزهای عید پرنده به پنجره باز می -

گردد ؟ (۳)

اکنون بهار است ، روزهای عید است و وقت آمدن پرنده - که پنجره بگشاید - ، « پرنده » ، این کبوتر تنها ، بی‌طاقت است ، باید برای شهر تسلیم شده پیغامی برد . کدام کلمه آیا می‌تواند نماینده‌ی همه‌ی مقاومت ها ، ستیزها ، پیروزی‌ها و شکست ها باشد ؟ آیا برای هر نهضتی « سرود » ی نساخته‌اند تا نشانه‌ی زندگی آن باشد ؟ آیا این سرودها ، پس از سالها نمی‌توانند یادآور روزهای گمشده در تاریخ باشند ؟

برای شهر چنین « سرود » ی لازم است . سرود در اکثر اشعار احمدی

نام « آواز » را بخود گرفته است . مثلاً :

۱- همان کتاب- شعر «از فصل ماندن»- ص ۲۸

۲- همان کتاب - ص ۸۳

۳- روزنامه‌ی شیشه‌ای - شعر «آرامش پس از فریاد»- ص ۹۴

تو بیا

آواز سرده

که زمین تشنه‌ی آوازهای آبی است. (*)

در زیر این رواق

- که رنگ آبی و سفید را

از خود می‌کند -

آفتاب آوازت را

از «مه» به «روشنائی»

ترجمه خواهد کرد. (۱)

و یا :

تو بیا

که زمین تشنه‌ی آوازهای آبی است. (۲)

و یا :

پنهان نمی‌کنم

خانم‌ها !

آقایان !

من نیز می‌دانم که میوه

در سوگواری طعم ندارد .

حرف اگر بزنیم

حرف آوازه‌هایی ست

که زیر باران هم

۱- وقت خوب مصائب- شعر «آواز آبی»- ص ۶۵

۲- همان کتاب- شعر «گاو آهن‌ها»- ص ۹۳

می‌توان خواند . (۱)

که این قطعه‌ی آخر ، آخرین بند شعر پایان کتاب سوم احمدی است .
کتابی که با یاد آن «آواز» آغاز شده ، بپایاد همان «آواز» نیز پایان می‌رسد .

۲۱

«ما» ی شعر احمدی می‌خواهد این «آواز» را به «شهر» برساند ،
«ما» می‌کند باین ترتیب وظیفه مند است :

«ما» آمده ایم

تا

فانوس الوان حافظه‌ی دیگران باشیم . (۲)

اما برگرد شهر حصار حصینی کشیده‌اند ، همه چیز را به تفتیش می‌کشند
و بقول محمدعلی سپانلو حتی در مطایبه تفتیش است (۳) . پس حبله‌ای باید
اندیشید .

۲۲

در اینجا ما بایکی از زیباترین شیوه‌های کار شاعری احمدی آشنا می-
شویم . همیشه حتی اگر حرف احمدی صریح و روشن باشد ، او این صراحت
را وسیله‌ای می‌سازد تا از آن تصویب و تلویحی و اشاره گر بسازد . مثلاً اینجا
سخن از داخل کردن آواز است به شهر ، بطوریکه از «دروازه‌های گمان»
بگذرد .

احمدی از همه‌ی این مقدمات استفاده‌ای «دراماتیک» می‌کند . او ،
بخاطر معانی بسیاری که بر کلمه‌ی «آواز» سوار کرده است ، براحتی می‌تواند

۱ - همان کتاب- شعر «حرف دارم»- مرثیه برای مرگ فروغ فرخزاد -

۲ - روزنامه‌ی شیشه‌ای- شعر «اندوه پنجره» - ص ۱۰

۳ - محمد علی سپانلو - کتاب «رگبارها» - شعر «برج‌های بارانی» .

از خصوصیت «صوتی» آن صرف نظر کرده و از آن يك شیئی، يك تصویر و یا يك چیز مجرد بسازد. کلمه‌ی «آواز» دیگر رساننده‌ی معنای عملی و ظاهری آواز نیست، بلکه منشور متبلور است که همه‌ی یادگارها و خاطرات «دیروز گرم» را در آن جای داده‌اند. پس می‌توان آن را - حتی در چشم - مخفی کرد:

تو با خواب به شهر درآ

تا آواز در چشمانت مخفی باشد.

صحنه‌ای که احمدی ساخته است، صرفاً يك صحنه‌ی شاعرانه است و تن به پاره پاره شدن و معنای صریح پیدا کردن نمی‌دهد. شعر در کلیت خود معنائی صریح را حمل می‌کند، اما در جزئیات خویش پر ابهام و سرشار از صناعات شعری احمدی است.

۲۳

شعر «آغاز در تدفین» با يك «وعده» پایان می‌رسد، وعده‌ای که نمی‌خواهد به «امروز» اشاره کند، بلکه اشاره گر به «دیروز» است: دیروز گرم، استوایی، پر حرارت؛ و نیز به «فردا» ئی که آواز به شهر رسیده است.

در آخرین بیت شعر است که خصوصیات و نقش «آواز» برای خواننده روشن می‌شود. «آواز» از صورت يك مفهوم کلی به يك مفهوم خاص تبدیل می‌شود و برای این کار اضافه‌ای تخصصی (که علی الظاهر «ملکی» می‌نماید) راه را هموار می‌سازد:

قرار مادر پایتخت «آوازه‌ای صبح» است.

می‌بینیم که همزمان با تبدیل «شهر» به «پایتخت»، «آواز» نیز به «آوازه‌ای صبح» بدل شده است. «صبح» درسنت شعری ما همیشه خبری از رستگاری و پیروزی و گشایش است. احمدی نیز، از ابتدای شاعری، این کلمه را همراه با کلیه‌ی مفاهیم آن بکار برده است:

در صبح‌ها از خواب خود سخن میگفت

آنگاه که قفس و من

انباشته از روشنائی تکاپو بودیم. (۱)

و بدین ترتیب سفر کوتاه و روان «آغاز در تدفین» پایان می‌رسد.

۲۴

می‌بینیم که بقول مهرداد صمدی، (۲) احمد رضا احمدی زبان شعری خاص خویش را دارد و در جستجوی کلید این زبان باید به همه‌ی اشعار او سرزد و از همه‌ی آن‌ها مدد خواست.

البته فراموش نکنید که احمدی، هنوز در کار مرتب کردن و تنظیم قطعات شعریش، مهارت و توفیق کامل نیافته است. اغلب حرف درخشان و شیوه‌ی بی نظیر شعری او را، درهم ریختگی و اغتشاش قطعات شعر، مخدوش می‌سازد و این بدون شك ضعف بزرگ شاعری اوست.

کتاب سوم او حکایت گر این نکته است که او تن به این نظم و ترتیب داده است. برای او این کار حکم از خود گذشتگی را دارد و فقط بملاحظه خواننده است که او تن به چنین کاری می‌دهد. اما برای احمدی به عنوان يك شاعر، همین ملاحظه کاری توفیق عظیمی را به همراه داشته است، توفیقی که اثرش در همه‌ی بندهای اشعار کتاب «وقت خوب مصائب» مشهود است.

۱- کتاب طرح - شعر «ساعت مسجد آهنگ زنك» داشت - ص ۱۸

۲- مهرداد صمدی - جنگ طرفه - همان مقاله.

فصل چهل و سوم

مطالب این فصل نیز قسمت‌هایی است از :

- ۱ - «نگاهی به يك شعر احمد رضا احمدی» - اسماعیل نوری علاء - بررسی کتاب - اسفند ۱۳۴۷ .
- ۲ - گفتار رادیویی درباره‌ی شعر موج نوبوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء - برنامہ‌ی صدای شاعر - رادیو تهران - زمستان ۱۳۴۷ .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۰ - بند ۱۲ : می‌توان «پرنده»ی احمد رضا احمدی را با «پرنده»ی اشعار فروغ فرخزاد و محمود آزاد، که هر دو در این مورد تحت تأثیر احمدی هستند، مقایسه کرد . چنین مقایسه‌ای نشان می‌دهد که چگونه پرنده‌ی شعر احمدی مفهوم بسیار گسترده‌ای است که هر قسمت از آن می‌تواند تشخیصی به شعر شاعران دیگر ببخشد .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۰ - بند ۱۳ : می‌توان «کبوتر» و «برج» را در شعر احمدی با شعر احمد شاملو مقایسه کرد . مثلاً :

«کفتر» چاهی شدم از «برج ویران» پر کشیدم ...

(از شعر «سرگذشت» - کتاب «هوای تازه» - انتشارات نیل - چاپ دوم - ۱۳۴۳ - ص ۱۲۱) .

این مقایسه نشان می‌دهد که همین عناصر ، در شعر شاملو ، چگونه يك جهته و به يك معنی بکار رفته‌اند و در شعر احمدی چند جانبه شده و بارها هم بسیاری را بردوش خویش می‌کشند .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۶ : در عین حال توجه کنید که برای «آبی» بودن «آواز» نیز در شعر احمدی منطقی وجود دارد . مثلاً اگر زمین «تشنه»ی

حواشی و تعلیقات

۵۰۵

آواز باشد ، لاجرم آواز باید «آبی» باشد ، و یا اگر آواز «آبی» باشد زمین «تشنه»ی آن خواهد بود . بگذریم از اینکه آواز آبی می‌تواند متعلق به خواننده‌ای «آبی چشم» باشد .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۹ : بی‌اطلاعی از همه‌ی این احوال است که رضا براهنی را بتوشن چنان مقاله‌ای (که ذکرش گذشت) وا می‌دارد ، و یا رجوع کنید به :

نقد «روزنامه‌ی شیشه‌ای» - فرامر زخیری - مجله‌ی اندیشه و هنر - دوره‌ی جدید - شماره‌ی ۴ - مهر ۱۳۴۳ - ص ۵۲۸ .

فصل چهل و سوم - شعر احمد رضا احمدی

۱

تاکنون از احمد رضا احمدی سه کتاب منتشر شده است: «طرح» (۱۳۴۰)، «روزنامه‌ی شیشه‌ای» (۱۳۴۳) و «وقت خوب مصائب» (۱۳۴۷)، و مطالعه‌ی این سه کتاب بخوبی نحوه‌ی تحول شعر احمدی را در طی این هفت سال روشن می‌کند، لکن در اینجا ما قصد نداریم که هر سه‌ی این کتاب‌ها را مورد مطالعه قرار دهیم چرا که چنین مطالعه‌ای مستلزم سیاه کردن صفحات بسیار زیادی خواهد بود.

مادر این فصل فقط برای آشنائی با دو شعر او که یکی از کتاب دومش و دیگری از کتاب سوم او انتخاب شده‌اند کوشش خواهیم کرد.

۲

اشعار احمدی هر يك در مرحله‌ی اول دارای خصوصیات خاص خویشند و بهمین لحاظ از اشعار دیگر شاعران موج نو ممتاز و مشخص می‌شوند، و نیز هر يك

بطور مستقل به نقدی تحلیلی نیازمندند. اما در يك نظر کلی اغلب این خصوصیات در چندین شعر مشترك است و لهذا مجموعه‌ی این اشعار بایکدیگر کلیتی رامی- سازند که کلمات و تمثیل‌ها در این کلیت با پرداخت و رفتاری یکسان روبرو هستند و معنای آن‌ها خیلی تغییر نمی‌کند. مثلاً چند شعر اول کتاب «وقت خوب مصائب» بایکدیگر پیوندی درونی دارند، چرا که دارای تمثیل‌های مشترك و معانی نزدیک بهم‌اند و براحتی می‌توان این اشعار را از دیگران جدا کرده و مورد بررسی قرار داد.

باین دلیل اگر نخستین شعر او را بطور مستقل مورد بررسی قرار می‌دهیم، دومین شعر احمدی را با ذکر مراجعاتی به دیگر اشعار او مطالعه می‌کنیم تا هر دو جنبه‌ی کار او روشن شود.

۳

نخستین شعر انتخابی ما «لبه‌ی واقعیت» نام دارد (۱) و ما در آغاز کار تمام آن را نقل می‌کنیم:

ما با طرح سکوت خویش رهسپار صحرای شدیم
تا آنانی را که در سایه‌های خویش دفن شده بودند تماشا کنیم.

□

از پشت پنجره‌ی خون خویش نگریم:

خاکستر سفالین
سنگستان بی درخت
نعش‌های له شده
سایه‌های خاموش.

و سکوت چون فر فری کوچکی می‌چرخید.

□

آنها هر يك بدشمن روبرویی خود نگرسته بودند:

آنهایی که روزی بسان چلنگر

امید را صیقل می دادند ...

آنهایی که روزی خشم را چون کهنه بوریائی چنگ می زدند ...

اکنون انتظار خاک و جرم واقعیت بردوشان سوار است .

□

ماکنون با تصویر سکوت خویش باز گشته ایم

از خشم پنجره ، با خون خویش طرح همه آنها را بر روی شیشه

کشیده ایم ،

و اکنون بر فردای سیاه خویش گریانیم .

دیگر آبخشور پیکرهای تشنه ی ما کجا خواهد بود ؟

ما غواصان مردابها خواهیم گشت ...

به امید مروارید دوستی و همزادی .

□

و ما از زمین با تصویر همه ی آنها روئیدیم

طرح له شده ی آنها روی شیشه ی پنجره

از زخم سنگ سماجت کودکان شکست .

□

و من اکنون در راهم

تا امیدم را در دره ای مدفون کنم

تا آیندگان لاله ی وحشی مزارم را گل گلدان امید خویش نکنند .

✍

شاعر با نام شعر خویش ادعا می کند که به جستجوی « واقعیت » حتی

« لبه ی واقعیت » ، یعنی آن خط برنده و تیز که همه ی واقعیت را در خود خلاصه

کرده است ، می رود .

می بینیم که شاعر از لحاظ انتخاب مضمون شعر خود را به چیزی محدود

نمی کند ، بلکه فراخنای جهان را می گزیند ، چرا که در آن می تواند بهر سو

بشتابد و از ندیده ها خبر آورد .

او ابتدا چگونگی و چرایی این جستجو را تشریح می کند : او می خواهد

به تماشای کسانی رود که در سایه ی خویش دفن شده اند ، و برای این کار ، سکوت

خویش را با خود به صحرا (جهان) می برد .

⑤

آیا این دفن شدن در سایه ی خویش را بچه می توان تعبیر کرد ؟ سایه که

معلول وجود انسان است ، علت خویش را در خود دفن می کند . آیا نمی توان

این تعبیر بدیع را معادل این گفته دانست که « شاعر بدیدن کسانی میرود

که از ایشان جز سایه ای بجا نمانده است » ؟

آری او بدیدن آنها می رود که « سایه » اند . فقط « سایه » اند ، و از وجود

خودشان خبری نیست . او از پشت « پنجره ی خون » خویش برایشان مینگرد .

چقدر تازه است این تعبیر پنجره ی خون که « چشم » و « حس بینائی »

و « صداقت » و « صفای » تماشاگر را می رساند . او به قصد کوبیدن و محکوم

کردن « سایه ها » نیامده است ، او آمده است تا آنها را با « چشم دل »

خویش ببیند .

¶

و آنچه می بیند چیست ؟ خاکستر سفالین ! سنگستان بی درخت ! نعش

های له شده ! سایه های خاموش ... و این همه در تصویر بسیار زیبا و گویائی پایان

می پذیرند : سکوت چون فرفره ای کوچکی می چرخد .

در این سکوت است که شاعر ، « دیروز » این « سایه ها » را بیاد می آورد .

آنها در جهان روزی بر امید صیقل می زدند ، اما اکنون جز سایه چیزی از ایشان

بجا نمانده است . در انتظار خاکند و جرم واقعیت بردوشان سنگینی می کند .

توجه کنید که شاعر از « واقعیت » حرف می زند و نه « حقیقت » .

¶

و آنگاه باز گشتی در سکوت آغاز میشود . شاعر در این بازگشت است

که بر « فردا » ی سیاه خویش گریان است . این فردا در ادراک سؤال و در یک پیش-

بینی ترسیم می کند . می پرسد : « آبخشور پیکرهای تشنه ی ما کجا خواهد بود ؟ »

و میگوید: « مافردا غواصانی خواهیم بود که مروارید دوستی را باید در مرداب هاجستجو کنیم ».

و نیز در این بازگشت است که احمدی درباره‌ی زندگی و واقعیت جاری در آن اظهار عقیده می‌کند. او می‌گوید مابا **تصویر** همه‌ی آنها (که سایه‌ای بیش از ایشان بجای نمانده است) از زمین روئیده‌ایم، اما تصویر آنان را - که خون مابیش‌میشه ترسیم کرده بود - سنگ کودکان خواهد شکست.

احمدی با این تصویر دنیا آمده است و حتی امیدش آلوده به چنین تصویری ست، و بهمین مناسبت امید خریش را - اگر داشته باشد - مناسب « فردا » هم نمی‌داند. پس میرود امیدش را در دره‌ای متروک دفن کند، مبادا که آیندگان لاله‌ای را که از مزار امیدش سبز میشود گل‌گلدان امید خویش کنند.



می‌بینیم که در این شعر فکر و محتوی بسیار تازه است، و در عین حال رفتار شاعرانه‌ی سازنده‌ی شعر با تصاویر، کلمات، جملات، قدرت بیانی گویا و بسیار غنی به آنها بخشیده است.

اینک فرصت آن رسیده است تا یکی از اشعار احمدی را در زمینه‌ی کلی اشعار او قرار داده و پیوند آن را با کلیت آثار او مطالعه کنیم. باین منظور نخستین شعر کتاب « وقت خوب مصائب » را برگزیده‌ایم و آن را بطور کامل در زیر نقل می‌کنیم. این شعر « آغاز در تدفین » نام دارد. (۱).

شهری فریاد می‌زند:

آری

کبوتری تنها

به کنار برج کهنه می‌رسد

میگوید:

نه.



بهار، از تنهایی، زبانی دیگر دارد

گل ساعت

مرگ روزها و اطلسی هارا

می‌گوید.



این آواز را چگونه بشهر رسانیم؟
که آواز

در پشت دروازه‌های گمان

خواهد مرد...

تو با خواب به شهر درآ

تا آواز در چشمانت مخفی باشد.



ما که از دیروز گرم اطاقهای استوایی آمده‌ایم
قرارمان

در پایتخت آوازه‌های صبح است.



اولین کلمه‌ای که در این شعر بکار رفته کلمه‌ی « شهر » است. برای احمدی « شهر » کلمه‌ی وسیعی ست که بسیاری از کلمات و مفاهیم دیگر را در خود دارد. شهر محل زندگی مردمان بسیار است، شهر زاینده‌ی تمدن و تفکر جدید است و نیز مادر روشنفکری امروزی ست. کلمه‌ی « شهر » بخوبی می‌تواند جایگزین همه‌ی این مفاهیم و مسایل شده و بخاطر وسعت معنای ذهنی خویش حتی رفتار آدمی به آن نسبت داده شود.

« شهر »، بدین شکل خود، در شعر احمدی کلمه‌ی جدید الاستخدامی ست. در کتاب « طرح » او به تقریب چهار بار از « شهر » نام می‌برد، لکن در این کتاب هنوز کلمه‌ی « شهر » وسعت معنا و کلیتی اینچنین بخود نگرفته است. مثلاً:

پرنده‌ی فلزی در تصویر بازارهای شهر پرزد . (۱)

که می‌بینیم شهر در این جای بیشتر مکان حدوث فعل است نه عامل آن .

۱۵

اما در شعر « آغاز در تدفین » بیان احمدی به ایجاز و اختصار تمام رسیده و شهر ، که شامل خیابان‌ها ، بازارها ، کوچه‌ها ، محله‌ها و نظایر آن‌هاست ، نمایندگی از طرف همه‌ی آن‌ها « عمل » می‌کند .
شهر به اجزاء خود بی‌اعتناست . هر چند که کوچه‌ها - شاید - برای خود حیاتی دیگر داشته باشند :

جرأتی پنهان در کوچه و در من بود ... (۲)

اما شهر تعمیم یافته‌ی این جرأت پنهان نیست ، و در پایان « نبردی » مشکوک و نامتعادل - که همه با آن آشنائی داریم - به یکباره فریادمی زند :
آری ... !

۱۱

برای احمدی هر پاسخ مثبتی علامت تسلیم شدن است . او « نه » گفتن رانسانه‌ی پایداری و یا امید به پایداری می‌داند ، مثلاً :

در فصل قتل بودیم

گفتند : بگوئید

پاسخ رسید که : انسان میگوید : نه ! (۳)

و نیز او می‌داند که امروز مقاومت پایان پذیرفته است و همه میگویند
« آری » ، حتی :

امروز

۱- کتاب « طرح » - ص ۲۴

۲- کتاب « وقت خوب مصائب » - شعر « سرود » - ص ۹

۳- همان کتاب - شعر « پدر فردای کوچه‌ها » - ص ۲۶

در باران خفته

هر « نه »

« آری » ست . (۱)

و نیز اگر کسی « نه » می‌گوید ، تنها برای بالا بردن قیمت و منزلت خویش است . در این صورت طبیعی است که :

(هر) « آری »

بی‌نهایت از امید و ناامیدی (ست) . (۲)
واوست که در این میان التماس می‌کند ، خواهش می‌کند ، و دستور می‌دهد که :

بدر آی !

به سخن در آی !

« نه » ی چندین هزار سال خفته بر لب‌های مجسمه‌ها را بگو ! (۳)

و بدین ترتیب است که در می‌یابیم وقتی « شهری فریاد می‌زند : آری » چه فاجعه‌ای برای شاعر رخ داده است و چگونه همه‌ی ارزش‌ها در برابر هجوم تاب مقاومت نیاورده ، درهم شکسته ، و تسلیم شده‌اند .

۱۲

شاعر در برابر این فاجعه ، که دوست نمی‌دارد ، چه عکس‌العملی می‌تواند داشته باشد ؟

او حس می‌کند که « تنها » ست فقط اوست که سر « نه » گفتن دارد . پس در لباس « کبوتری » اش - که لباس همه‌ی شعرهای اوست - سر بر می‌دارد . لازم است با این لباس آشنا شویم :

در من يك پرنده‌ی فلزی بدنیا آمد

۱- همان کتاب - « شعر سرود » - ص ۱۴

۲- همان کتاب ، همان شعر ، همان صفحه .

۳- همان .

در پنجره‌ی امیدم لانه کرد

.....

و من در فنجان پنجره‌ها، با پرنده‌ی فلزی آزاد
در انتظار ورود خود نشسته بودم. (۱)

و یا :

پرنده‌ی کاغذی لال گشته

پرنده‌ی کاغذی روپوش تصویر آویخته بر چشمان من گشته
است (۲)

و این کبوتر، که گاه فلزی و گاه کاغذی ست ، و اغلب ماهیت خویش را
حفظ کرده است ، همیشه چون شاعر « تنها » ست :

تنهائی اگرسیم خاردار ، آبی آسمان ، و زرد زمین باشد
هدیه‌ی من است برای من

که خود را درسبد آگهی‌ها مصلوب نکردم. (۳)

و این کبوتر تنها، در شعر « آغاز در تدفین » ، جدا از دیگران
— شهر —، پر می‌کشد ، به کنار « برج کهنه » می‌رشد و می‌گوید : « نه » ! (*)

۱۳

« برج کهنه » ترکیبی آشنا و عمیق است . « برج » که حافظ شهر است ،
یا بوده است ، برج که شهر را از دشمن محفوظ میدارد و ملجاء و مأوای
شهریان است ، « برج » که سمبول مقاومت و تسلیم نشدن است ، برج که
نمایشگر تاریخ ، ناسیونالیسم ، سنت و فرهنگ است و در نتیجه « کهنه » است .
کبوتر تنها به کنار چنین برجی می‌رود تا بگوید : نه . (*)

۱- کتاب « طرح » - شعر « از من برای پرنده‌ی فلزی » - ص ۱۷

۲- همان کتاب - شعر « پرنده‌ی کاغذی » - ص ۴۰

۳- کتاب « روزنامه‌ی شیشه‌ای » - شعر « اندوه پنجره » - ص ۷

۱۴

می‌بینیم که احمدی در اولین قسمت شعر کوتاه و بظاهر ساده‌ی خود با
۱۲ کلمه ، یعنی با مختصرترین بیان ، حرفی بزرگ و پیغامی انسانی را
عرضه داشته است :

« اگر چه آدمیان مبارز دیروز تسلیم شده‌اند ، اما تنها او ، که کبوتری بلند
پرواز و آزاده است (به همه‌ی معانی و اشارات تلویحی کلمه‌ی « کبوتر » توجه
کنید !) ، با پرواز بسوی آنچه که حافظ مردمان از شکست است و با پناه بردن
به آنچه تاریخ ، فرهنگ و سنت ماست ، در مقابل این تسلیم شدن می‌گوید : نه .
توجه کنید که تسلیم شهر در « فریاد » بیان میشود ، و در این طنزی گزنده
نهفته است . شهر که فریادهای شورانگیز داشت و دم از رستخیز و مقاومت
می‌زد ، اکنون در « آری » گفتن نیز به عربه جوئی مشغول است .
اما برای کبوتر تسلیم نشدن امری طبیعی ست ، پس اوفقاً « می‌گوید » : نه !

۱۵

بدین ترتیب قسمت اول این شعر بظاهر ساده بی پایان می‌رسد . در قسمت
دوم « بهار » فرارسیده است . این همان بهاریست که شاعران اجتماعی ما
در همه‌ی اشعار خویش در انتظار آنند و حتی اگر بهار را با چشم خویش ببینند ،
آمدنش را انکار می‌کنند ، چرا که بهار آن ها فقط نام از « بهار » گرفته
است و خود چیز دیگریست .

شعر احمدی ، بدین صورت ملموس ، شعری سمبولیک نیست . پس بهار بوظیفه‌ی
طبیعی خویش عمل کرده و آمده است . احمدی منکر آمدن این بهار — که بخشی
از زمان بی پایان است — نمیشود و ادعا نمی‌کند که زمان در خزان متوقف
گشته است .

اما « بهار » احمدی راهزبانی نیست . بهار که گویاست ، بهار که نشانه‌ی
همه‌ی خرمی‌ها و شادمانی‌هاست ، این بار « تنها » آمده است و از ملازمان
موکب او خبری نیست ، با او کسی همراه نیست ؛ و آیا در برابر شهری که
« نه » گفتن را فراموش کرده است ، زبان این بهار غریبه با امروز ، زبانی
مهجور و « دیگر » نیست ؟

در این بهارست که زاینده گی باید آغاز شود، که باید گل‌ها همه سراز خواب خزان‌ی بردارند، ببالند، بزایند و زائیده شوند. اما در شعراحمدی تنها از «گل ساعت» سخن میرود. این ترکیب قابل توجه است.

آیا آن را نمی‌توان عکس برگردان «ساعت گل» دانست؟ اما اینجا چنین عکس برگردانی خود شخصیت مستقل دارد. خواننده در اولین برخوردش با این ترکیب تصویری کند آن را می‌شناسد، چرا که ابزار ساختمان آن قبلاً در ترکیبی آشنا بکار رفته‌اند و بدین ترتیب در ذهن ما قبلاً بهم مربوط شده‌اند، اما در برخورد های بعدی در عمق این آشنائی چیزی غریبه را حس می‌کند. براسنی «گل ساعت» چگونه گلی ست؟ آیا در ساختن آن تنها تداعی معانی و خاطره دخالت داشته‌اند و بی اختیار شاعری قرار می‌گیرد او برای نو آوری چنین حاصلی داده است؟

واضح است که یاد آوری «گل آفتابگردان» که با گذشت روز، موقعیت خود را نسبت به تابش خورشید عوض می‌کند و در نتیجه عملی چون ساعت دارد و یا «ساعت گل» که مربوط کنند های این دو واژه است و یا شکل ساعت و تقسیم شدن هایش - که بی‌شبهات به گل نیست - همه با هم به زنده بودن و رسانائی این ترکیب تازه کمک می‌کنند. اما احمادی شاعری نیست که به این روابط گنگ و ذهنی اکتفا کند. این ترکیب در شعر او نقشی عمیق تر را بعهده دارد.

در بند دوم شعر احمادی سخن از «گل ساعتی» می‌رود که «مرگ روزها و اطلسی‌ها را می‌گوید». می‌بینیم که در مقابل فناپذیری «گل اطلسی» فقط يك گل می‌تواند پایدار و برقرار باشد، این گل البته «زمان» نیست که در شعر کلاسیک ما جز آتش اغلب به گل تشبیه شده‌اند (مثل شکفتن صبح و دمیدن خورشید، و غیره)، چرا که «روز» هم به همراه «گل اطلسی» می‌میرد. این فنا نشدنی «ساعت» است، گلی که نمی‌میرد و شاهد و گوینده‌ی مرگ زمان و مرگ گل اطلسی ست. گل بودن ساعت این بار در مخالفت و تضاد آن

با روز و با اطلسی، روشن و تحمیل میشود.

گل‌های بهار در برابر گلی که فصل نمی‌شناسد و با بهار بیگانه است، گلی که روز شمار ساعات عمر گل‌های دیگر است، گلی که در برابر ناپایداری انسان پایدار و نمردنی ست، جان می‌دهند. اطلسی‌ها، همچون روزها، که بی‌محتوی و خالی‌اند، می‌میرند، و گل ساعت این مرگ را پیغام آور است. احمادی همیشه نام‌های خاص را بر نام‌های عام ترجیح می‌دهد، او در مقابل ساعت می‌خواهد از مرگ «گل» حرف بزند، اما بجای «گل» از «اطلسی» که يك گل خاص است سخن می‌گوید. در اغلب موارد این روش برای بیرون کشیدن جوهر اسم‌ها - که کلمه‌اند - بکار می‌رود. مثلاً «اطلسی» می‌تواند خود بیاد آورنده‌ی بسیار از مفاهیم و اسم‌های دیگر باشد.

می‌بینیم که برای آن پرنده‌ی تنها، اگر چه همه چیز - بر خلاف شعر شعرای اجتماعی قبل از او - سر جای خویش است، اما زمان (= بهار) و مکان (= شهر) مطلوب و دوست داشتنی نیست.

احمدی در همه‌ی اشعارش مخاطبی نیز دارد که شريك کارهای اوست. این مخاطب بهمه صورتی تجلی می‌کند، گاه همزاد اوست، گاه معشوقه‌اش و گاه دوستش:

ما دو تن بودیم

به میدان باز گشتیم

کبوتران رفته بودند

میدان، اندوه شب را در خود نشانده بود. (۱)

و یا:

مادو پنجره بودیم روبروی یکدیگر

یکی همیشه روشن

و دیگری همیشه تار يك .

.....

ما دو شهر خواهیم شد

يكی انباشته از مردم

و دیگر تهی .

.....

ما دو واژه خواهیم شد

در دو زبان

که هر دو گویای يك معناست . (۱)

و یا :

من و تو

بزرگوارانه بهم بافته میشویم

دوخته میشویم

و پارچه‌ای قدیمی می‌گردیم . (۲)

این « تو » که دستیار احمدی ست ، به دستیار هنر پیشه‌ی اول فیلم‌های پر حادثه شباهت دارد . گاه باهم عاشق میشوند و گاه بهم عشق می‌ورزند ، بجنگ دیگری می‌روند و یا با یکدیگر بجنگ می‌پردازند ، باهم گناهکار و شرمنده و یا بی‌گناه و سرافرازند ، باهم و در کنارهم با جمعیت می‌سازند و یا روبروی آن می‌ایستند :

شب در کنار ما ایستاده بود

و نغمه‌های زبانی دیگر را

نجوا می‌کرد .

۱- همان کتاب- شعر «سرود عاشقانه‌ی احمد رضا احمدی»- ص ۹۶

۲- وقت خوب مصائب- شعر «سرود»- ص ۱۳

جرأت دوستی در مامی‌مرد .

و این نه گمان گروه

استعفاست -

ما - بی دفاع - می‌گوئیم : « نه » ! (۱)

رابطه‌ی این « من » و این « تو » در شعر بلند « یکبار زیستن » (۲)

مورد تجزیه و تحلیل شاعرانه‌ی احمدی قرار گرفته است .

۲۰

برای پرنده ، این کبوتر تنها ، تنها « نه » گفتن کافی نیست . بهار برای

پرنده فصل پاسخ است ، فصل گشودن پنجره‌هاست :

همیشه درسوگواری با انتظار پاسخم

آیا بمن فرصت خواهید داد

که بیایم و پنجره‌ی بسته بگشایم ؟

مگر نمیدانید که در روزهای عید پرنده به پنجره باز می -

گردد ؟ (۳)

اکنون بهار است ، روزهای عید است و وقت آمدن پرنده - که پنجره بگشاید - ، « پرنده » ، این کبوتر تنها ، بی‌طاقت است ، باید برای شهر تسلیم شده پیغامی برد . کدام کلمه آیا می‌تواند نماینده‌ی همه‌ی مقاومت ها ، ستیزها ، پیروزی‌ها و شکست ها باشد ؟ آیا برای هر نهضتی « سرود » ی نساخته‌اند تا نشانه‌ی زندگی آن باشد ؟ آیا این سرودها ، پس از سالها نمی‌توانند یادآور روزهای گمشده در تاریخ باشند ؟

برای شهر چنین « سرود » ی لازم است . سرود در اکثر اشعار احمدی

نام « آواز » را بخود گرفته است . مثلاً :

۱- همان کتاب- شعر «از فصل ماندن»- ص ۲۸

۲- همان کتاب - ص ۸۳

۳- روزنامه‌ی شیشه‌ای - شعر «آرامش پس از فریاد»- ص ۹۴

تو بیا

آواز سرده

که زمین تشنه‌ی آوازهای آبی است. (*)

در زیر این رواق

- که رنگ آبی و سفید را

از خود می‌کند -

آفتاب آوازت را

از «مه» به «روشنائی»

ترجمه خواهد کرد. (۱)

و یا :

تو بیا

که زمین تشنه‌ی آوازهای آبی است. (۲)

و یا :

پنهان نمی‌کنم

خانم‌ها !

آقایان !

من نیز می‌دانم که میوه

در سوگواری طعم ندارد .

حرف اگر بزنیم

حرف آوازه‌هایی ست

که زیر باران هم

۱- وقت خوب مصائب- شعر «آواز آبی»- ص ۶۵

۲- همان کتاب- شعر «گاو آهن‌ها»- ص ۹۳

می‌توان خواند . (۱)

که این قطعه‌ی آخر ، آخرین بند شعر پایان کتاب سوم احمدی است .
کتابی که با یاد آن «آواز» آغاز شده ، بپایاد همان «آواز» نیز پایان می‌رسد .

۲۱

«ما» ی شعر احمدی می‌خواهد این «آواز» را به «شهر» برساند ،
«ما» می‌کند باین ترتیب وظیفه مند است :

«ما» آمده ایم

تا

فانوس الوان حافظه‌ی دیگران باشیم . (۲)

اما برگرد شهر حصار حصینی کشیده‌اند ، همه چیز را به تفتیش می‌کشند
و بقول محمدعلی سپانلو حتی در مطایبه تفتیش است (۳) . پس حبله‌ای باید
اندیشید .

۲۲

در اینجا ما بایکی از زیبا ترین شیوه‌های کار شاعری احمدی آشنا می-
شویم . همیشه حتی اگر حرف احمدی صریح و روشن باشد ، او این صراحت
را وسیله‌ای می‌سازد تا از آن تصویب و تلویحی و اشاره گر بسازد . مثلاً اینجا
سخن از داخل کردن آواز است به شهر ، بطوریکه از «دروازه‌های گمان»
بگذرد .

احمدی از همه‌ی این مقدمات استفاده‌ای «دراماتیک» می‌کند . او ،
بخاطر معانی بسیاری که بر کلمه‌ی «آواز» سوار کرده است ، براحتی می‌تواند

۱ - همان کتاب- شعر «حرف دارم»- مرثیه برای مرگ فروغ فرخزاد -

۲ - روزنامه‌ی شیشه‌ای- شعر «اندوه پنجره» - ص ۱۰

۳ - محمد علی سپانلو - کتاب «رگبارها» - شعر «برج‌های بارانی» .

از خصوصیت «صوتی» آن صرف نظر کرده و از آن يك شیئی، يك تصویر و یا يك چیز مجرد بسازد. کلمه‌ی «آواز» دیگر رساننده‌ی معنای عملی و ظاهری آواز نیست، بلکه منشور متبلور است که همه‌ی یادگارها و خاطرات «دیروز گرم» را در آن جای داده‌اند. پس می‌توان آن را - حتی در چشم - مخفی کرد:

تو با خواب به شهر درآ

تا آواز در چشمانت مخفی باشد.

صحنه‌ای که احمدی ساخته است، صرفاً يك صحنه‌ی شاعرانه است و تن به پاره پاره شدن و معنای صریح پیدا کردن نمی‌دهد. شعر در کلیت خود معنایی صریح را حمل می‌کند، اما در جزئیات خویش پر ابهام و سرشار از صناعات شعری احمدی است.

۲۳

شعر «آغاز در تدفین» با يك «وعده» پایان می‌رسد، وعده‌ای که نمی‌خواهد به «امروز» اشاره کند، بلکه اشاره گر به «دیروز» است: دیروز گرم، استوایی، پر حرارت؛ و نیز به «فردا» ئی که آواز به شهر رسیده است.

در آخرین بیت شعر است که خصوصیات و نقش «آواز» برای خواننده روشن می‌شود. «آواز» از صورت يك مفهوم کلی به يك مفهوم خاص تبدیل می‌شود و برای این کار اضافه‌ای تخصصی (که علی الظاهر «ملکی» می‌نماید) راه را هموار می‌سازد:

قرار مادر پایتخت «آوازه‌های صبح» است.

می‌بینیم که همزمان با تبدیل «شهر» به «پایتخت»، «آواز» نیز به «آوازه‌های صبح» بدل شده است. «صبح» درسنت شعری ما همیشه خبری از رستگاری و پیروزی و گشایش است. احمدی نیز، از ابتدای شاعری، این کلمه را همراه با کلیه‌ی مفاهیم آن بکار برده است:

در صبح‌ها از خواب خود سخن میگفت

آنگاه که قفس و من

انباشته از روشنائی تکاپو بودیم. (۱)

و بدین ترتیب سفر کوتاه و روان «آغاز در تدفین» پایان می‌رسد.

۲۴

می‌بینیم که بقول مهرداد صمدی، (۲) احمد رضا احمدی زبان شعری خاص خویش را دارد و در جستجوی کلید این زبان باید به همه‌ی اشعار او سرزد و از همه‌ی آن‌ها مدد خواست.

البته فراموش نکنید که احمدی، هنوز در کار مرتب کردن و تنظیم قطعات شعریش، مهارت و توفیق کامل نیافته است. اغلب حرف درخشان و شیوه‌ی بی نظیر شعری او را، درهم ریختگی و اغتشاش قطعات شعر، مخدوش می‌سازد و این بدون شك ضعف بزرگ شاعری اوست.

کتاب سوم او حکایت گر این نکته است که او تن به این نظم و ترتیب داده است. برای او این کار حکم از خود گذشتگی را دارد و فقط بملاحظه خواننده است که او تن به چنین کاری می‌دهد. اما برای احمدی به عنوان يك شاعر، همین ملاحظه کاری توفیق عظیمی را به همراه داشته است، توفیقی که اثرش در همه‌ی بندهای اشعار کتاب «وقت خوب مصائب» مشهود است.

۱- کتاب طرح - شعر «ساعت مسجد آهنگ زنك» داشت - ص ۱۸

۲- مهرداد صمدی - جنگ طرفه - همان مقاله.

فصل چهل و سوم

مطالب این فصل نیز قسمت‌هایی است از :

- ۱ - «نگاهی به يك شعر احمد رضا احمدی» - اسماعیل نوری علاء - بررسی کتاب - اسفند ۱۳۴۷ .
- ۲ - گفتار رادیویی درباره‌ی شعر موج نوبوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء - برنام‌ی صدای شاعر - رادیو تهران - زمستان ۱۳۴۷ .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۰ - بند ۱۲ : می‌توان «پرنده»ی احمد رضا احمدی را با «پرنده»ی اشعار فروغ فرخزاد و محمود آزاد، که هر دو در این مورد تحت تأثیر احمدی هستند، مقایسه کرد . چنین مقایسه‌ای نشان می‌دهد که چگونه پرنده‌ی شعر احمدی مفهوم بسیار گسترده‌ای است که هر قسمت از آن می‌تواند تشخیصی به شعر شاعران دیگر ببخشد .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۰ - بند ۱۳ : می‌توان «کبوتر» و «برج» را در شعر احمدی با شعر احمد شاملو مقایسه کرد . مثلاً :

«کفتر» چاهی شدم از «برج ویران» پر کشیدم ...

(از شعر «سرگذشت» - کتاب «هوای تازه» - انتشارات نیل - چاپ دوم - ۱۳۴۳ - ص ۱۲۱) .

این مقایسه نشان می‌دهد که همین عناصر ، در شعر شاملو ، چگونه يك جهته و به يك معنی بکار رفته‌اند و در شعر احمدی چند جانبه شده و بارها هم بسیاری را بردوش خویش می‌کشند .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۶ : در عین حال توجه کنید که برای «آبی» بودن «آواز» نیز در شعر احمدی منطقی وجود دارد . مثلاً اگر زمین «تشنه»ی

حواشی و تعلیقات

۵۰۵

آواز باشد ، لاجرم آواز باید «آبی» باشد ، و یا اگر آواز «آبی» باشد زمین «تشنه»ی آن خواهد بود . بگذریم از اینکه آواز آبی می‌تواند متعلق به خواننده‌ی «آبی چشم» باشد .

☆ - صفحه‌ی ۳۳۹ : بی‌اطلاعی از همه‌ی این احوال است که رضا براهنی را بتوشن چنان مقاله‌ای (که ذکرش گذشت) وا می‌دارد ، و یا رجوع کنید به :

نقد «روزنامه‌ی شیشه‌ای» - فرامر زخیری - مجله‌ی اندیشه و هنر - دوره‌ی جدید - شماره‌ی ۴ - مهر ۱۳۴۳ - ص ۵۲۸ .

فصل چهل و چهارم - شعر یدالله رؤیائی (رؤیا)

کتاب یدالله رؤیائی در شعبه‌ی «نظم گرایان مشکل گو» در سال ۱۳۴۶ منتشر شده و «دلتنگی‌ها» نام دارد. رؤیائی در دلتنگی‌ها شاعر است که «هدف» دارد - هدفی نه شاعرانه، که بسیار زیرکانه انتخاب شده است. رؤیائی «میخواهد» اشعاری بسازد که (الف) دارای «مضمون اجتماعی» باشد، (ب) در آن‌ها «محتوی تجربه شده» بکار گرفته شود، (ج) از جریانی‌های روز بدور نباشد، و (د) از استقلال شعری خاص او - بعنوان پایه گذار «شکل گرائی» در شعر نوی نیمائی با کتاب «دریائی‌ها» - برخوردار باشد.

در این تدارك است که رؤیائی به شعر «تبعید»ش بر میخورد، چاپ شده در مجله‌ی آرش (۱). او خود در این مورد نوشته است:

«دلتنگی‌ها شعرهای بعد از دریائی‌هاست. فقط دلتنگی شماره‌ی يك تنها

قطعه‌ای است که مربوط به آن دوران است و قبلاً بانام تبعید در آرش چاپ شده بود، و از این رو در اول این مجموعه آمد که تبعید نطفه‌ی ذهنی دلتنگی‌ها بود و مایه و مقدمه‌ی تکوین این دفتر بود؛ ضربه‌ی دقیق سر انگشتی بود که ناگهانم بخود آورد، و ناگهان برخاستم، که انگار از پهلوی اضطراب برخاسته‌ام.» (۱)

با کمی توجه درمی‌یابیم که شعر «تبعید» مضمون اجتماعی دارد، تفکر فلسفی دارد، محتوی تجربه شده دارد و فرم مستقل رویائی و رفتار شاعرانه‌اش را نمونه‌ایست.

از این پس شاعر به‌مطول کردن اجزاء این شعر می‌پردازد و در این کار از روش‌های بیژن الهی و احمد رضا احمدی سخت سود می‌جوید.

۳

شاعر دلتنگی‌ها در شعر «تبعید» - که شعر همی کتاب دلتنگی‌هاست - از «دور دست عمر» خویش به «سرزمین میلاد»ش سفر می‌کند. این سفر را هدفی نیست، تنها شاعر بتماشا و مشاهده می‌رود و می‌خواهد تجربه‌های «رهگذار کویر» را - که برخلاف تجربه‌ی شاعر رویائی‌ها سخت عینی هستند - بررسی کند. اما در این سرزمین میلاد است که شاعر با «ازدحام سکوت» روبرو می‌شود و درمی‌یابد که «تولدش در آن دیار غریب بوده است». چشم بر اطراف خویش می‌دوزد و سرزمین میلادش را ویرانه‌ای از یاد رفته می‌یابد. در این ویرانه‌ها هنوز «سایه‌ی او» هست - سایه‌ای یادآور حقیقت وجود آفتاب - که «دنبال لاشه‌ی تن» او می‌گردد. او می‌فهمد که هنگام ترك این سرزمین همه چیز را با خود نبرده است و نیمی از جانش هنوز در این ویرانه‌ها زندگی می‌کند. و ویرانه‌ها «جلد گوهرین» این مار گریخته - «این خزنده‌ی معصوم»! - را هنوز حفظ کرده‌اند.

۴

این ادراك همچون «نیشی»، یا «ضربه‌ی دقیق سر انگشتی» او را بخود

می آورد . می فهمد که همه ی عمر را بی سایه و بی جلد زیسته است ، می فهمد که همه ی عمر «عریان» بوده است ، آنچنان که «نام» را سائر عریانی خویش کرده است . اکنون آن «زخم گران» جدائی از اصل را می شناسد و روزگار وصل را می خواهد ، می خواهد تا آن «من» ، آن «برادر پنهان» ، بر خیزد و زخم گرانش را بنوازد ، چرا که بی او بازگشتی مقدور نیست .

©

دل‌تنگی‌ها «بازسازی» دیداری‌ست که در «تبعید» (۱) پیش آمده است . دیوایی در هر «دل‌تنگی» می‌کوشد تا در بیان قسمتی از این دیدار تجدید نظر کند ، و آن را با تکنیک باب‌روز از نو بسازد و ارائه دهد . آنچه بیش از همه در شعر «تبعید» نظر شاعر را بخود جلب کرده است ، نحوه ی تلقی شاعرانه ی او از واژه ی «شن» (یا ، ریگ) ، «مار» و «زخم» است ، و رویائی ، جدا از مفاهیم مختلف و گوناگونی که از شعر تبعید اخذ میشود ، می‌خواهد تا بارفتاری تازه به این سه واژه شخصی سمبولیک بدهد .

¶

«شن» یادآور تجربه های عینی و دور شاعر است که زندگی گذشته را برایش زنده می‌کند :

و ریگزارها - که نشانی ز رود و دشت
گوئی درختها و صداها را
تکرار می‌کنند. (۲)

و مقایسه کنید با :

وقتی که بادمی آمد
آواز شن

۱- کتاب «دل‌تنگی‌ها» - ص ۹

۲- همان کتاب - شعر «تبعید» - ص ۱۲

درهای بسته را نگهبانی می‌کرد . (۱)

و «مار» نشانی از خصوصیات ذهنی شاعر است که همواره با او راه آمده‌اند تا در زمانی مناسب «نیش» زنند و او را بخود آورند :

آن مار ، آن خزنده ی معصوم
من بود کز میان شما بگریخت
و جلد گوهرین سرو پیرانه‌ها نهاد ... (۲)

و مقایسه اش کنید با :

وزهر ، زهر پنهان
در زیر پوستهای تزئینی
باما می‌آمد
و خاطرات پاشنده‌ها را
تنها در انتهای هر ره

کامل می‌کرد . (۳)

و «زخم» نشانه ای از همه ی یافته ها و باورهای زندگی شاعر است که او اکنون می‌خواهد بمدد این بازگشت مرهمی بر آن نهد :

آه ... ای من ! ای برادر پنهانم !
زخم گران من را بنوازا !
من باز گشت ، بی تو نتوانم . (۴)

و مقایسه اش کنید با :

زخم ظریف عقربه در من بود
وقتی که دایره کامل شد

۱- دل‌تنگی شماره ی ۳ - ص ۱۹

۲- تبعید - ص ۱۴

۳- دل‌تنگی شماره ی ۱۰ - ص ۴۸

۴- تبعید - ص ۱۵

معماری بیابان

همراه باروایت عقر به تکرار شد. (۱)

۷

گفتیم که «دلتنگی‌ها» نتیجه‌ی بازسازی «تبعید» است، و اکنون می-افزائیم که شاعر در این اشعار قدمه‌های متعدد کاملاً تازه بالاتر از آنچه که در تبعید، بسوی اندیشه و تفکر بر نداشتنه است. کار او فقط بازی با فضا و کلمات است. او یکبار نیز تمام شعر «تبعید» را در دلتنگی شماره‌ی ۱۰ تکرار و باز-سازی میکند. مقایسه‌ی این دو شعر نحوه‌ی تکامل شیوه‌ی شاعری رؤیائی را بخوبی بشما نشان میدهد. مثلاً:

از دور دست عمر

تاسرزمین میلادم

صدها هزار فرسخ بود. (۲)

و مقایسه‌اش کنید با:

در باز بود، اما

بسیار دور بود. (۳)

۸

باستناد آنچه نقل شد باید گفت که رؤیائی بسوی هنر تجربیدی گام برداشته است، اما از آن استفاده‌ای صحیح کرده است، بطوریکه همان مضمون سابق اینک تبلوری درخشان دارد و در گنگی خویش صراحتی را پنهان داشته است:

با اسب‌های خسته که راه دراز را

طوفان ضربه‌های سم آرند ارمغان

.....

۱- دلتنگی شماره‌ی ۲ - ص ۱۷

۲- تبعید - ص ۹

۳- دلتنگی شماره‌ی ۱۰ - ص ۴۳

پرواز تازیانه‌ی خود را فراز راه

افراشتم. (۱)

و مقایسه کنید با این شعر:

ما با نقیب قافله می‌رفتیم

و خون‌ما که بوی سرخ حماسه داشت

مار و سراب را

تا انتهای حافظه می‌برد. (۲)

۹

می‌بینیم که در دلتنگی‌ها نوع بیان عوض شده و جنبه‌ی عینی تصویر-که در زمان خود چیزی جالب بوده است- اکنون به خصوصیتی ذهنی و انتسابی مجهز است.

بر مبنای این تفاوت، شعر «تبعید» و «دلتنگی‌ها» را می‌توان تا به آخر باهم مقایسه کرد. تنها پایان و نتیجه‌ی این دو شعر است که، با تخالف خویش، تغییر جهت فکری شاعر را فاش می‌سازند:

آه ... ای من! ای برادر پنهانم

زخم گران من را بنواز

من بازگشت، بی‌توانم (۳)

و مقایسه کنید با:

برگرد!

ای کاروان خسته برگرد!

ذهن نمک‌عقیم و ناز است. (۴)

۱- تبعید - ص ۹

۲- همان دلتنگی - ص ۴۳

۳- تبعید - ص ۱۵

۴- همان دلتنگی - ص ۵۷

باتوجه به همین تغییر و تبدیل است که درمی یابیم رؤیائی اکنون فرصت دارد تا لااقل به این «دیدار» اندیشه نیز بکشد. اگر او دیروز به بی برادر پنهان خویش بازگشت نمی توانست، اکنون دعوت کننده به بازگشت است. گوئی خود نیز در این رجوع به تجربه های عینی و واقعی فایده ای نمی بیند و نیک می داند که «آب» های قدیمی همواره در کتاب او جاریست. (۱)

پس فراموش میکند که شن زارها همان سر زمین میلااد اوست، آن را تعمیم میدهد، آن را جهانی مسخ شده می بیند که در آن «جغدهای قانونی برنامه می نویسند». اینجا دیگر دعوتیست به دور رفتن، از لحظه ای تولد گذشتن، و به لحظات دورتر از هستی خویش اندیشیدن. دعوتی است تا آن برادر پنهان «طاق نماها را آب و جارو کند» زیرا شاعر نیک می داند که «هنوز بیمار رؤیای خویش است»:

«من هنوز بر شن های هموار دل به جا پاهائی بسته ام که عزیمت ما را با خود می برند. فضاهای زمین خالیست و جاده هائی که بر خیال کودکی من حکومت میکنند به سر زمین بایری می روند که انگارشان میکنند.» (۲)

اشعار کتاب «دلتنگی ها» را میتوان به چهار دسته تقسیم کرد: (الف) اشعاری که با دلتنگی های اصیل و حدتی ندارند و بیشتر محض پر کردن کتاب آمده اند، مثل شعر شماره ۷، (ب) اشعاری که از سر تفنن ساخته شده اند و نمی توان به آنها بعنوان آثار هنری جدی نگاه کرد، مثل اشعار شماره ۵ و ۶، (ج) اشعاری که مستقیماً فکر موجود در شعر «تبعید» را دنبال میکنند، مثل شعر شماره ۱۰، و (د) اشعاری که تکه ای از «تبعید» را گرفته و بر اساس آن به نوعی بازی قراردادی می پردازند، مثل اشعار شماره ۲، ۱۵ و غیره.

از اشعار دسته ی (ج) سخن رانندیم، اشعار دسته ی (ب) را بحساب نمی آوریم و اشعار دسته ی (الف) در قسمت دیگری بررسی خواهند شد، اما لازم است در مورد

اشعار دسته ی (د) کمی بیشتر سخن بگوئیم.

در این دسته از اشعار، رؤیائی قلمرو تازه ای را می آزماید که خود آنرا کشف نکرده است.

قلمرو این اشعار را پیش از او نخست احمد رضا احمدی، و سپس بیژن الهی، تحت تأثیر جنبه ی منحرف بعضی از اشعار احمدی، کشف کرده اند. رؤیا بیشتر در این دسته از اشعار است که به موج نو می پیوندند.

مثالیکی از روشهای شعر سازی در موج نو ایجاد یک قرار داد اولیه است. مثلاً احمدی می گوید:

من همیشه با سه واژه زندگی کرده ام. (۱)

این گفته قراردادیست بین او و خواننده، تا احمدی بتواند زندگی خویش را با این سه واژه شرح دهد. حاصل چنین کاری جهانی دور از واقع خواهد بود که باعتبار آن قرارداد، هستی یافته است.

روش دیگر شاعران موج نو، بخصوص بیژن الهی نگرستن به کلمات است بعنوان احجامی که از بعد و صدا و نور و تاریخ و زندگی سرشارند.

برای رؤیائی یک «بها» لازم است تا شعر بگوید، و این بها را مثلاً قرار داد گذاری احمدی فراهم می کند. رؤیائی نیز در ابتدای شعر - یا حتی واسط شعر - اشاره ای به چنین قراردادی می کند و بر اساس آن به ساختن شعر خویش می پردازد:

تا از سپیده گفتگوی مشروط

بر خیزد

من

تصویر هجرت از پل

بر می گیرم . (۱)

و یا :

پر تاب میان دست های من

پنهان میشد

اندیشه که می کردم از سنگ . (۲)

۱۴

اما تأثیر پذیری رؤیائی از شاعران موج نو بهمین جا ختم نمی شود و بخوبی می توان تأثیرات گوناگون این شاعران را در طول اشعار دلتنگی هادید: تأثیر احمدی :

نمی توانم ، آه

کویر را در پاکت کنم

و باز گردانم

بجای آنهمه طول ! (۳)

و یا :

در گفتگوی ما

فنجان تو کوهستانی ست

وقتی که به بوسه های تو نما می بخشد . (۴)

۱- دلتنگی شماره ی ۹ - ص ۴۰

۲- دلتنگی شماره ی ۱۴ - ص ۷۴

۳- دلتنگی شماره ی ۴ - ص ۲۲

۴- دلتنگی شماره ی ۱۶ - ص ۷۷

و تأثیر بیشن الهی :

و کاخ ها و کنگره ها

ناگاه ،

در عطرگاه گل ،

همه ،

غش میکنند . (۱)

و یا :

تو باز می آئی

بانافی از خلیج احمر

ورانی از عصای موسی

و شکل راه رفتن تو

معنای مثنوی ست . (۲)

۱۵

رؤیائی پس از کتاب دلتنگی ها الفت بیشتری باموج نو می یابد و حتی خود به آزمایش های تازه ای در این مسیر دست می زند که قابل توجه اند . چند نمونه از کارهای او در کتاب «از دوست دارم» به چاپ رسیده است :

فضا فضایش را بارید

و بر گهاکه فضاها را تقسیم میکردند ،

سقوط کردند

در تمام طول عصب هایم

۱- دلتنگی شماره ی ۷ - ص ۳۱

۲- دلتنگی شماره ی ۲۱ - ص ۹۴

فقط صدای گنگی از آن برگ باستانی پیچید . (۱)

و یا : من دوست دارم «از تو بگویم» را

ای جلوهای از «به آرامی»

من دوست دارم «از توشنیدن» را

تولدت نادر شنیدن باش . (۲)

فصل چهل و چهارم

مطالب این فصل قسمت‌هایی است از :

نقد «دلنکی‌ها» - اسماعیل نوری علاء - بررسی کتاب - انتشارات مروارید - اردیبهشت ۱۳۴۷ .

☆ صفحه‌ی ۳۴۰: توجه داشته باشید که رؤیائی در کتاب «دلنکی‌ها» ،

با همه‌ی مقاومتی که در برابر حرف‌های رضا براهنی درمورد «شعرهای دریائی» دارد، تسلیم نظرات او شده است و با انتشار این کتاب بسیاری از ایرادات وارد بر «دریائی‌ها» را پذیرفته است ، حال آنکه ظاهر کار او از اصراری متعصانه در مقابل آن ایرادات حکایت می‌کند . مهمترین نقایص اشعار دریائی را به خطا چنین برشمرده بودند :

۱ - نداشتن مضمون اجتماعی

۲ - استفاده از محتوی تجربه نشده

۳ - پرداختن بیش از حد به شکل شعر

و رؤیائی با ظاهری بی‌اعتناء به این ایرادها ، رفع آن‌ها را در همه‌ی اشعار «دلنکی‌ها» رعایت کرده است و علت مصنوعی بودن این اشعار و زنده نبودنشان نیز همین رعایت و تعمیرات است .

☆ صفحه‌ی ۳۴۶ - بند ۱۰: با ملاحظه‌ی «شعر منثور» رؤیائی

روشن میشود که او در این زمینه نمی‌تواند دارای توفیقی باشد و بصف « موج نوئی‌های نثرگرا» پیوند وزن برای او تا حد زیادی وصول به شکل دلخواه را ممکن می‌سازد و از این بابت عصای دست او محسوب میشود .

☆ صفحه‌ی ۳۴۷ - بند ۱۲: روئیائی تا پیش از پیوستن به موج

نوئی‌ها شاعر متهوری نیست ، حتی زمانی به موج نومی پیوند که از توفیق آن اطمینان حاصل کرده است . روئیائی از کشف‌ها و یافته‌های دیگران همیشه بهتر از خود کاشفین استفاده کرده است .

۱ - یدالله رؤیائی - کتاب «از دوست دارم» - انتشارات روزن -

۱۳۴۷ - شعر «بار» - ص ۷

۲ - همان کتاب - شعر «از دوست دارم» - ص ۶۶

بخش یازدهم - منظومه سرائی فارسی

فصل چهل و پنجم - نگاهی به تاریخ

اگرچه کلمه‌ی «منظومه» از نظر شعری، دارای تعریف دقیقی نیست (۱)، لکن در بکار برد آن همواره هدف روشنی بچشم می‌خورد. البته در طول زمان به تبعیت از تحولات شعری، معنای این کلمه نیز تغییر یافته است. بهر حال بطور کلی می‌توان «منظومه» را چنین تعریف کرد:

«نخست منظومه داستان، قصه، و حکایتی بوده است که بامناطق همین انواع ادبی، و با مدد ادوات شعری، بیان می‌گردیده است، و از آنجا که شعر چیزی جز «سخن منظوم» نبوده است، پس افسانه و حکایتی که به «نظم» بیان می‌شده، ابتدا شعر، و سپس نوع خاصی از شعر، یعنی «منظومه» بوده است. با تغییر تعریف شعر و استقلال یافتن آن از انواع رشته‌های ادبی، بخاطر تفاوت‌هایی که در ذات شعر با ادبیات وجود داشت، «منظومه» نیز از شکل

۱- تعریف این لغت در فرهنگ‌ها اغلب چنین است، «آنچه به نظم درآمده است، مثل: دانه‌های مروارید، یا مثلاً شعر».

بیان افسانه و حکایت و تاریخ درآمده و به شعر بسیار بلندی اطلاق می‌شود که در آن «مضمونی» واحد مورد بررسی شاعرانه قرار می‌گیرد و شاعر در طی منازلی پر فاصله، مضمون خریش را در شعر می‌پرواند.

۲

□ (۱) «منظومه سرائی» در ایران سابقه‌ای همبای تاریخ ماد دارد، چرا که در ابتدای تاریخ شعر از نظر ماهیت چیزی جدا از ادبیات نبوده است و ادبیات در زندگی‌های ابتدائی، بیشتر نوعی افسانه پردازی و داستان‌سازی است که با نگاه حیرت زده‌ی انسان بر جهان بیکران درمی‌آمیزد. اگر تاریخ شعر در لهجات ایرانی با «اوستا» خاصه «گاتاها» شروع می‌شود. اگر تاریخ زندگی «زردشت» را بحدود قرن یازدهم پیش از میلاد بالا ببریم، شعر مکتوب آریائیان ایرانی هم از همان تاریخ خواهد بود.... کشف کتابهای «درخت آسوریک»، «ایاذگار زیران» - به پهلوی اشکانی - و «جاماسپ نامک» - به پهلوی ساسانی -، سفینه‌ی اشعار پهلوی را کاملتر (می‌کند). «درخت آسوریک» منظومه‌ایست متضمن مناظره میان بز و درخت خرما درباره‌ی رجحان هر یک بر دیگری، و «جاماسپ نامک» منظومه‌ایست مشتمل بر پیشگوئی جاماسپ حکیم وزیر گشتاسب درباره‌ی حوادثی که میبایست در پایان هزاره‌ی اول بعد از زردشت رخ دهد، و منظومه‌ی «ایاذگار زیران» بعد از «یشت‌ها» قدیمترین منظومه‌ی حماسی ایرانی است. موضوع این منظومه جنگ میان گشتاسب با ارجاسپ تورانی در دفاع از کیش «مزدیسنا» است.

۳

پس از اسلام «منظومه سرائی» را - بهمان تعریف سابق - می‌توان به دو بخش تقسیم کرد.

نخستین بخش از آن «شعر حماسی» است که خود بچهار قسمت تقسیم

۱- آنچه از این پس بین دو علامت □ نقل می‌شود از کتاب «گنج سخن» خلاصه شده است. گنج سخن - تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا - جلد اول (از رودکی تا نوری) - مقدمه: در تاریخ زبان و شعر ایرانی - انتشارات دانشگاه تهران - ۱۳۳۹

میشود که عبارتند از «افسانه سازی»، «داستانهای پادشاهان پیش از اسلام»، «داستانهای پادشاهان اسلامی»، و «داستانهای بزرگان دین». و دومین بخش «داستانسرایی عاشقانه» نام دارد.

ظهور شعر فارسی دری مصادف بود با استقلال ایران و شیوع اندیشه ملی و اظهار علاقه‌ی امرای ایرانی نژاد خراسان و ماوراءالنهر به تجدید رسوم و آداب و تاریخ نیاکان خود. بهمین سبب تقریباً از اوان شروع شعر فارسی دری، نظم تاریخ‌های داستانی حماسی ملی هم شروع شد. داستانسرایی عاشقانه نیز از انواعیست که بسیار زود در شعر فارسی مورد توجه قرار گرفت. علت اساسی این امر وجود داستان‌های عاشقانه در ادبیات پهلوی و سرایت آن به ادب پارسی بوده است.



نخستین شعبه‌ی شعر حماسی «افسانه سازی» نام دارد که در واقع دوره‌ی نخست شعر حماسی (از قرن چهارم تا قرن ششم هجری) را میسازد. در این دوره منظومه‌ها بیشتر درباره‌ی پادشاهان و حوادث افسانه‌ای ایران باستان است. نخستین حماسه‌ی پارسی «شاهنامه‌ی مسعودی مروزی»ست که گویا در اواخر قرن سوم یا اولین سالهای قرن چهارم هجری به نظم درآمده است. از این منظومه چیزی در دست نیست. در قرن چهارم شاهنامه‌های ابوالمؤید بلخی، ابوعلی بلخی، و ابو منصور محمد بن عبدالرزاق طوسی راه را باز می‌کند. وزن این منظومه‌ها از این پس همواره بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف (از وزن‌های کهن واصل ایرانی) بوده است. همین وزن است که نخستین بار وسیله‌ی «دقیقی» شاعر زرتشتی عهد سامانی برای منظوم ساختن شاهنامه انتخاب شد. کتاب او، «شاهنامه‌ی منصوری»- که داستان پادشاهی گشتاسب و جنگ او با ارجاسب تورانی بر سر دین بهیست- ناتمام ماند... آنگاه ابوالقاسم فردوسی حماسه‌ی ملی را بنحوی پی می‌افکند که بنای آن هرگز سستی و خلل نخواهد پذیرفت. بعد از شاهنامه‌ی فردوسی منظومه‌های «گرشاسب‌نامه» از اسدی طوسی و حدود ده منظومه‌ی دیگر قابل ذکر است.



از اواخر قرن ششم نظم «حماسه‌های تاریخی» شروع میشود که یا به «پادشاهان پیش از اسلام» مربوطند و یا به «تاریخ بعد از اسلام». فردوسی نخستین کسیست که درباره تاریخ پیش از اسلام (از سلطنت بهمن کیانی- که همان اردشیر دراز دست هخامنشیست- تا پایان سلطنت یزدگرد) منظومه ساخته است. نظامی در قرن ششم در نظم داستان اسکندر (شرفنامه + اقبالنامه) کار فردوسی را دنبال می‌کند و امیر خسرو دهلوی در قرن هفتم «آئینه‌ی سکندری» را بنظم درمی‌آورد و منظومه‌ی «خردنامه‌ی اسکندری» از جامی در قرن نهم در واقع ختم «داستانسرایی در مورد پادشاهان پیش از اسلام» محسوب میشود.

نخستین منظومه‌ی حماسی تاریخی در مورد پادشاهان بعد از اسلام از آن مجدالدین محمد پائیزی نسفیست، در پایان قرن ششم، بنام «شاهنشاه‌نامه‌ی پائیزی». این شاهنامه در دست نیست. نخستین منظومه‌ی موجود از این نوع را باید «ظفرنامه»ی حمداله مستوفی قزوینی دانست که موضوع آن تاریخ ایرانست از ظهور اسلام تا عهد ناظم (قرن هشتم). از این نوع منظومه‌ها چندتائی در دست است که آخرین آن‌ها «شهنشاه‌نامه»ی فتحعلیخان صبا شاعر معاصر فتحعلیشاه قاجار محسوب میشود.



در قرن ششم کار دسته‌ای بنام «مناقب خوانان» یا «مناقبیان» آن بود که قصاید و اشعاری در ذکر مناقب امامان شیعه میخواندند و مردم برگرد آنها اجتماع میکرد و گوش فرامی‌داند. این کار مقدمه‌ی ایجاد داستانهای قهرمانی و منظومه‌های دینیست که مهمترین آنها عبارتند از «خاوران‌نامه»ی ابن-حسام (قرن نهم) و «حملة‌ی حیدری» باذل (قرن دوازدهم) و «خداوند‌نامه»ی فتحعلیخان صبا.



«داستانسرایی عاشقانه» از قرن چهارم هجری آغاز میشود. در اشعار

پراکنده‌ی رودکی و بعضی دیگر از شاعران قرن چهارم ابیاتی از (این) منظومه‌ها یافت می‌شود (مثلاً می‌دانیم که رودکی « کلبله و دمنه » را به شعر در آورده است). از آغاز قرن پنجم نخست در شاهنامه‌ی فردوسی به چند داستان عاشقانه (مثل داستان شیرین، کنیزک ارمنی) برمی‌خوریم که البته هدف فردوسی همچنان سرودن شعر حماسی بوده است. قدیمترین شاعر قرن پنجم - جز فردوسی - ابوالقاسم عنصری است که چند داستان مکتوب و غیر مکتوب عاشقانه‌ی زمان خود را به نظم درمی‌آورد (مثل داستان « وامق و عذرا » که بازمانده‌ی عهد ساسانی است). سپس باید از « عیوقی » نامبرد که « ورقه و گلشاه » را می‌سازد. در پایان نیمه‌ی اول قرن پنجم فخر الدین اسعد گرگانی « ویس و رامین » را می‌سازد که داستانی بازمانده‌ی اواخر دوره‌ی اشکانی است. « یوسف و زلیخا » که ناظم آن شناخته نشده (۱) در اواخر قرن پنجم ساخته می‌شود. در پایان قرن ششم نظامی گنجوی داستانهای عاشقانه را با وج خود می‌رساند. (مشهورترین این نوع داستانها نظیر « لیلی و مجنون » و « خسرو و شیرین » و نیز « هفت پیکر » از آن نظامی است). پس از نظامی باید از امیر خسرو دهلوی و خواجوی کرمانی نامبرد. مهمترین داستانگوی ایران، بعد از شاعران قرن هفتم، « جامی » است. داستانسرائی عاشقانه بعد از جامی - هر چند مشمول انحطاط شعر فارسی آن زمان شد - تا اواخر قاجاریه نیز ادامه داشت. می‌توانیم آثاری نظیر « زهره و منوچهر » ایرج میرزا را نیز در همین زمره جای دهیم.



جز این‌ها که گفتیم باید به بخش « شعر عرفانی » نیز اشاره کنیم که منظومه - سازی در آن نیز باب بود، هر چند که این منظومه‌ها بیشتر با هدف اراده‌ی حکمت و فلسفه و عرفان ساخته می‌شد نه بخاطر نفس داستانسرائی. مهمترین کسان در این قلمرو سنائی، نظامی، عطار (سازنده‌ی آثاری چون منطق الطیر) و مولوی هستند. □

۱ - این اثر را بغلط به فردوسی نسبت داده‌اند. برای تحقیق بیشتر رجوع شود به « حماسه سرائی در ایران » - تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا - چاپ اول - ۱۳۲۴ - ص ۱۶۶

فصل چهل و ششم - منظومه سرایان شعر نو

۱

«منظومه سرائی» در «شعر نو» به نهضت «شعر نوی نیمایی» تعلق دارد و در این قلمرو نیمایوشیج خود پیشرو بوده است. اگر در اینمورد آثار نیما را بدو قسمت تقسیم کنیم، منظومه‌های اصلی او - باهمان تعریف و منطق قدیم - به دوران پیش از خاموشی بیست ساله تعلق دارد.

در این دوران نیمایمایل ذهنی خود را بسوی «منظومه سرائی» از نخستین اشعارش نشان داده است. نگاهی به مثنوی «قصه‌ی رنگ‌پریده» (۱۲۹۹ شمسی) این تمایل را روشن میکند. اما نخستین منظومه‌ی مهم او که شهرت بسیار کسب کرد و تا امروز نیز یکی از آثار با ارزش شعری شمرده میشود «افسانه» است (۱۳۰۱ شمسی). سپس «محبس» و بعد «فریادها» به چاپ میرسد که شامل «خانواده‌ی سرباز» است و «امید مادر»...

۲

این آثار نماینده‌ی نخستین نوآوریهای نیمایوشیج اند و بعلمت فاصله‌ای که بمدت

بیست سال در انتشار اشعار او پیش می‌آید همین اشعار موجود راه تازه‌ای در شعر فارسی میشوند که از شعر نوی نیمائی مبراست و یکی از اشکال آن بصورت «شعر نوی میانه‌رو» درمی‌آید. نیمه‌در سال ۱۳۰۵ راجع به چند منظومه‌ی فوق‌الذکر چنین مینویسد:

«نوبت آن رسید که يك نغمه‌ی ناشناس نوتر از این چنگ باز شود. باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچکی تقریباً در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌ای که (۱) صاحب جوانش را بواسطه‌ی استعدادی که داشت با خود هم عقیده کرده بودم انتشار دادم. در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه بهیچوجه صحبتی در بین نبود، زمزمه‌هایی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند با ظرافت کارهای غیر طبیعی غزل قدیم ما نوس بودند. يك سر برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد. «افسانه» با موسیقی آنها جور نشده بود، بعدها منظومه‌ی «محبس» طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار گذاشت. «مختصات صنعتی و ذوقی مصنف در تمام این شعرها جادداشت. ملتفت آنها نشدند. «فریادها» محل هیاهوی بدبخت‌هائی (شد) که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند. «خانواده‌ی سر باز» و «امید مادر» سنگ‌های ممتد این میدان بشمار می‌روند... زمان حاضر اختصاصاتی بشاعر اعطا کرده است که وقتی دیوان شعرش را باز میکند مطمئن است و اول پیش خود فکر کرده است، هر کس کار تازه‌می‌کند سر نوشت تازه هم دارد. من بکاری که ملت بآن محتاج است اقدام میکنم. (و) نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است...» (۲)

۱- منظور نیمایوشیچ بر روزنامه‌ی «قرن بیستم» است بمدیریت «میرزاده‌ی عشقی». دوستی بین عشقی و نیماسبب شد که عشقی به تقلید از «افسانه»‌ی نیمای «تابلوی مریم» را بسازد که البته شعر موفقی نیست.

۲- نیمایوشیچ- مقدمه‌ی «خانواده‌ی سر باز»- از نشریات کتابخانه‌ی خیام- (نقل از کتاب فریادها)- اسفند ۱۳۰۵- ص ۴- این مقدمه را دکتر ابولقاسم جنتی عطائی نیز در کتاب «نیمایوشیچ - زندگانی و آثار او»- بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه- اسفند ماه ۱۳۴۶- ص ۶۰- نقل کرده است.

۳

پس از سکوتی بیست ساله - که در طی آن نیمای افکار خود را منظم میساخت و به تمرین در زمینه‌های مختلف مشغول بود- می‌بینیم که هنوز در او میل وافر به منظومه‌سازی بجاست، آنچنانکه در سال ۱۳۲۴ منظومه‌ی بلند «مانلی» را میسازد و خود درباره‌ی آن چنین میگوید:

«چیزی که بیشتر بدرد من میخورد موضوع فکری این داستان است. من درباره‌ی قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم.» (۱)
«مانلی» نخستین منظومه‌ی نیماست که در آن زبان شعر نوی نیمائی بطور صحیح بکار گرفته شده است و بهمین دلیل میتوان آنرا نخستین منظومه‌ی نهضت شعر نوی نیمائی دانست.

۴

از بین آثار نیمایوشیچ لازمست سه شعر بلند «مرغ آمین»، «ناقوس» و «پادشاه فتح» به یاد آورده شود. شاید نتوان این سه شعر را بطور دقیق منظومه خواند، لکن در همه‌ی آنها قدرت بالقوه‌ای برای تبدیل شدن به منظومه دیده میشود. بخصوص «مرغ آمین» و «پادشاه فتح» با مفهوم تازه‌ای که امروزه از اصطلاح «منظومه» بوجود می‌آید نزدیک است. اما تا این مفهوم پی بگیرد راه درازی در پیش است.

۵

پس از «مانلی» - در همان منطق قدیم شعر - باید از «پریای احمد شاملو نامبرد که کم و بیش میتواند بعنوان يك منظومه‌ی کوتاه محسوب شود. در همین ردیف، و با ارزش بسیار کمتری «نبیره‌های بابا آدم» از بهمن فرسی قرار دارد. سیاوش کسرائی در «آرش کمانگیر» (۱۳۳۷) کوششی دارد برای یافتن زبانی حماسی و بیانی روشن در شعر نوی نیمائی، که لاجرم با سبک خاص کار او، این

۱- نیمایوشیچ - مقدمه‌ی منظومه‌ی «مانلی» - با اهتمام دکتر جنتی عطائی - بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه - منتشر شده در شهریور ۱۳۳۶

منظومه از نوآوری اصیل بدور افتاده است، اما در حد خود اثر بارز و شایسته (۱).
در همین کوششها می توان از «قصه شهر سنگستان» مهدی اخوان ثالث نام برد
که در آن قدرت نقالی او در اوج خویش است و زبان روایتش برای ساختن يك
«منظومه مانند» تبلور لازم را یافته است.

۶

آنگاه باید از دو منظومه از رضا براهنی نام برد، بنامهای «جنگل و شهر»
(خرداد ۱۳۴۲) و «يك زندگی منثور» (بهمن ۱۳۴۳) که باهمی رگه های
شاعرانه ای که میشود در آنها جست، بعلت عدم آشنائی کامل شاعر با زبان
فارسی و نداشتن قدرت کنترل لازم در بکاربرد زبان، هر دوی این منظومه ها
از شعر بودن دوری بسته و تبدیل به ترجمه ی بسیار مبتذلی از يك فکر متوسط
شاعرانه شده اند، و بدین سبب جز ایجاد يك رگه ی انحرافی در شعر و زبان شعری
فارسی حاصل دیگری نداشته اند.

۷

اینك لازم است از دو شاعر مهم شعر نوی نیمائی سخن گفت که در منظومه -
سرائی دست به تجربه ی تازه ای زده اند.

نخستین شاعر سهراب سپهری است که منظومه ی کوتاه «صدای پای آب»
را ساخته است و دومین شاعر فروغ فرخزاد است که «ایمان بیاوریم به آغاز
فصل سرد» را ارائه کرده است (۲).

در هر دوی این منظومه ها رفتار شاعرانه ی جدیدی بچشم می خورد که تا
حدودی به منطق منظومه های رضا براهنی نزدیک است. در این قلمرو جدید
شاعر ماجرائی را، و بخصوص حکایت زندگی خویش را، بشکلی شاعرانه شرح

۱- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به مقاله ی «آرش کمانگیر» - از رضا
براهنی - کتاب «طلا در مس» - ۱۳۴۴ - ص ۱۷۳

۲- این منظومه ی فرخزاد هنوز بطور کامل بچاپ نرسیده است، لکن
قطعاتی از آن را در منابع زیر می توانید پیدا کنید: (الف) مجله ی آرش - شماره ی
۱۰ - آبان ۱۳۴۴ - ویژه ی شعرا و روز - ص ۵۹؛ (ب) مجله ی بازار رشت - شماره ی

۳۱ - ۲۵ - بهمن ۱۳۴۶ - ص ۲

میدهد و در آن مرور می کند. این کوشش تازه، در کنار سه شعر بلند نیمایوشیج
که از آنها یاد کردیم رگه های واقعی منظومه سرائی در شعر نوی نیمائی
محسوب میشوند.

۸

اگر از آثاری مثل «آبی، خاکستری، سیاه» اثر حمید مصدق،
و «شستستان» از محمود کیانوش بگذریم، میتوانیم گفت که پس از نیمایوشیج،
در شعر نوی نیمائی، مهمترین شاعر منظومه سرا، محمد علی سپانلوست، با سه منظومه ی
مهم «خاك»، «رگبارها» و «پیاده روها» (۱).

هنگامیکه منظومه ی «خاك» منتشر شد بحث وجدل فراوان برانگیخت و
عده ای بطور کلی منکر «منظومه» بودن آن شدند، مثلاً رضا براهنی نوشت:

«در منظومه ی خاك، که من منظومه اش نمیدانم (مندرجات کتاب را قطعات
مسلسلی میدانم که بر اساس فاعلاتن سروده شده اند و تا حدی سرشت و ماهیت
مطلب این قطعات را بهم مربوط میکند و اصولاً لاینفك بودن قطعات يك منظومه
را شرط اصلی وجود منظومه میدانم، و این در «خاك» مراعات نشده است» و منظومه ی
خاك را مثلاً میتوان بيك پنجم مقدار فعلی آن تقلیل دارد) وسیله خود را در
مطلب مستحیل نمی کند.» (۲)

و یا محمد حقوقی نوشت:

«منظومه ی خاك نه آغازی دارد و نه پایانی، پاره ی شعری پسین همان پاره ی
شعری پیشین است... تلفیقیست نا مجرب از گذشته و حال.» (۳)

۱- «پیاده روها» تا زمانیکه این سطور زیر چاپ می رود هنوز منتشر
نشده است و گویا قراردادست در یکزمان با این کتاب از طرف انتشارات باهداد
منتشر گردد، بهر حال به لطف شاعر، نویسنده ی این سطور منظومه ی مزبور را قبل
از چاپ خوانده است.

۲- رضا براهنی - کتاب طلا در مس - مقاله ی «خاك م. ع. سپانلو» -

ص ۱۸۷

۳- محمد حقوقی - مقاله ی «نگاهی به خاك» - جنگ اصفهان - تابستان

۱۳۴۴ - ص ۱۱۹

تنها یدالله رؤیائی بود که بر کار سپانلو انگشت گذاشت، و در مقدمه‌ی تفسیری مفصل بر کتاب «خاك»، چنین نوشت:

«خاك را باید دقیق و باحوصله و صبور خواند و بازخواند، والا اگر بیروازی سریع از سر این شهر غریب بگذریم، به تصور آنکه تماشایش کرده‌ایم، به داوری‌های شتابزده می‌رسیم که مثلاً: خاك منظومه نیست... اما اگر چندی در آن اطراق کنیم و بردبار باشیم می‌بینیم که این شعر مجموعه‌ای از تصاویر نیست، رنگ‌پردازی ندارد، تکه‌های بی‌ارتباطی نیست که فقط بخاطر صحبتی از خلقت و کائنات آمده باشند و به قصد ارائه‌ی معانی گریزنده و بیانی مبالغه‌ای؛ بلکه اینهمه فریادها و جهش‌های وجدانی‌ست که در اینجا تداوم یافته‌اند، جدا کردن و کنار گذاشتن یکی از این قسمت‌ها همانقدر مشکل و غیر عملی‌ست که مثلاً قسمتی از جریان شطی را جدا کنیم و کنار بگذاریم.» (۱) (*)

انتشار «پیاده‌روها» (اسفند ۱۳۴۷) نشان می‌دهد که سپانلو قوی‌دست‌ترین منظومه‌سرای سال‌های اخیر است و میتواند این رشته از شعر فارسی را احیا کند. او عقیده دارد که «قدرت شاعر را باید در شعرهای بلند و منظومه‌هایش جستجو کرد، چرا که در این قلمرو شاعر می‌تواند همه‌ی مهارت‌ها و همه‌ی قدرتهای خویش را در یک نظام نامرئی، اما تحمیل‌شونده، بر وجدان بیدار خواننده، بکار گیرد و ترکیبی بلند از مجموعه‌ی همه‌ی هماهنگی‌ها و ناهماهنگی‌ها بوجود آورد.» (۲)

۱- یدالله روپائی - نقدی بر «خاك» - انتقاد کتاب - از انتشارات نیل -

شماره‌ی ۴ - دوره‌ی سوم - آذر و دی ۱۳۴۴ - ص ۲۹

۲- آنچه نقل شد در جائی نوشته نشده، بلکه از خود سپانلو بطور شفاهی شنیده شده است. اگر در این مطالب تضادی با دیگر عقاید سپانلو یافت شود قطعاً اشتباه از طرف نقل‌کننده است.

فصل چهل و هشتم

☆ - صفحه‌ی ۳۶۲ - بند ۵: در اینجا ذکر از منظومه‌ی «شکار»

مهدی اخوان ثالث نشد، نخست بدلیل اینکه این منظومه بهیچ روی حاوی مشخصات شعر نو نیست، و دیگر اینکه نقد و نظری بر آن در همین بخش حواشی و تعلیقات آمده است.

☆ - صفحه‌ی ۳۶۳: آنچه از رضا براهنی درباره‌ی منظومه‌ی «خاك»

اثر محمد علی سپانلو نقل شده‌ورد موافقت‌ما نیست، بلکه به آن خاطر این تکه نقل گردید که نظرهای گوناگونی درباره‌ی يك اثر جدید، که ادعای منظومه بودن دارد، آورده شود. بنظر ما آنچه رضا براهنی بعنوان دلیل برای منظومه نبودن «خاك» ارائه میدهد در مورد هر نوع شعر دیگری نیز صدق می‌کند، و یکی از معیارهای ارزیابی شعر - بطور کلی - ست و مختص منظومه‌ها نمی‌باشد.

☆ - صفحه‌ی ۳۶۴: لازم است تذکر داده شود که تفسیر یدالله

رؤیائی از منظومه‌ی «خاك» (انتقاد کتاب - شماره‌ی ۴ - آذر و دی ۱۳۴۴)، اگرچه تا حدودی به واقعیت موجود در این منظومه نزدیک میشود، لکن صد درصد نمی‌تواند نشان دهنده‌ی ارزش‌های واقعی آن باشد. بهمین لحاظ فقط قسمتی از مقدمه‌ی این تفسیر در متن کتاب حاضر نقل شده است.

بخش دوازدهم = شعر و نمایش در ایران

فصل چهل و هفتم - نگاهی به آغاز

۱

شعر از نخستین روزگاران زندگی بشر با هنرهای دیگر و بخصوص موسیقی و نمایش پیوند والفتی سخت داشته است و این همبستگی تا بامروز نیز - بشدت یا ضعف - راه آمده است . شاید همین پیوند با موسیقی را بتوان یکی علل تحمیل وزن - به آن شدت که در ادبیات قدیم ما وجود دارد - بر شعر دانست . اما اگر ، در آغاز ، هر نوع شعری با موسیقی و نمایش پیوند می توانست یافت ، در سیر تکامل تاریخ ، موسیقی و نمایش هر یک نوع خاصی از شعر را برای همراهی با خویش برگزیدند .

۲

در آغاز شعر ، موسیقی ، و نمایش همگی بایکدیگر همراه بودند . در جستجوی اولین نمایش هاست که بهرام بیضائی می نویسد :

« ازدوروی مبهم افسانه ای (تا دوره ی) تاریخی ، یکی دو چیز را یاد

کرده اند . اول جام گیتی نماست ، نه بعنوان نمایش ، بلکه به عنوان ابزاری که نماینده ی پیشرفت شکفت انگیزی در نمایش نوری بوده است (۱) ... دیگر **سرودهای** « اوستا » ست و مراسمی که طی آن این سرودها خوانده میشد . قطعی ست که این مراسم که توسط دغها انجام میشد و خصوصاً آوازهای متقابل ایشان ، که در آن دو دسته خواننده ، آیه های مقدس را سؤال و جواب می کردند ، دارای ترتیب نمایشی بوده است ، ولی معلوم نیست که از این هم پیشتر رفته باشد و بصورت نمایشی جدا از سرودهای نیایش درآمده باشد ، و در اینکه چندقطعه از « گاتهای زرتشت » بصورت گفتگوست شکی نیست ... » (۱)

۳

بدین ترتیب نخستین حرکت های بالقوه ی نمایشی که شعر را باستخدام خود درآورد ، پیش از آنکه هدفی نمایشی - و در غایت امر ، هنری - داشته باشد ، به مراسم مذهبی مربوط میشد . « سرود » ، نخستین شکل تلفیق شعر با موسیقی بود که در یک شکل نمایشی اجرا میگردد . اما چنین شکل اولیه ای بکار عزاداری نیز می آید :

« روشن ترین مدرکی که از این دوره بجا مانده مطلبی ست درباره ی تعزیه ی مردم بخارا بر مرگ سیاوش که پایه ای در افسانه و دنباله ای در واقعیت دارد ... [در تاریخ بخارا (۲) می خوانیم] : مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه هاست چنانکه در همه ی ولایت ها معروف است . و مطربان آنرا **سرود** ساخته و قوالان آنرا « گریستن مغان » خوانند ، و این زیارت از سه هزار سال

۱ - بهرام بیضائی - کتاب « نمایش در ایران » - مهر ۱۳۴۴ - ص ۲۰ - کتاب نمایش در ایران جامع ترین و تحقیقی ترین کتابی ست که درباره تاریخ نمایش ایران برشته ی تحریر درآمده ، و در عین حال دید نقد و تیز بین بهرام بیضائی بر این تاریخ جامه ای از یک نگرش عاطفی و ستایش کننده - که بحق است - کشیده است . جلد دوم این کتاب که به نمایش معاصر ایران مربوط است هنوز منتشر نشده اما خبر انتشارش را شنیده ایم .

۲ - تاریخ بخارا - نوشته ی « ابو بکر محمد بن جعفر النرخشی » سال ۳۳۲ هجری - ترجمه ی « ابونصر قبادی » سال ۵۲۲ هجری - چاپ شفر (پاریس - ۱۸۹۲) - ص ۲۱ و ۲۲

است ...» (۱)



در مورد پیوند شعر و نمایش در ایران باید نخست قایل به تفکیک شد. عبارت دیگر شعری که در نمایش بکار میرفت - و میرود - بدو نوع تقسیم میشود. اول آن دسته از اشعار که برای نمایش ساخته نشده اند، اما در نمایش بکار گرفته میشوند، مثل همین «سرودهای اوستا»، و دیگر اشعاری که برای نمایش ساخته میشوند.

از وجود این نوع دوم از شعر در ادوار پیش از اسلام خبری - لا اقل برای نویسنده - در دست نیست. اما شعر مستقل که نخست با موسیقی و سپس با نمایش پیوند می یابد ریشه ی قدیم دارد. عبارت دیگر تا زمانی که نمایش شکل مستقل و همه گیر خود را نیافت، شعر نمایشی نیز از شعر - بطور کلی - جدا نشد.



پس اگر در جستجوی ریشه های تاریخی این پیوند باشیم، ابتدا شعر را بی نیاز از نمایش، و نمایش را در شکل بدوی خود - نیازمند به آن می یابیم. منظور ما از بکار بردن «شکل بدوی» آنست که می خواهیم مراسم نمایش مذهبی، تعزیه، و نقالی و نظایر آن را نیز جزء سلسله مراتبی بدانیم که به خلق نمایش مستقل می انجامد.

در عین حال لازم به تذکر است که اگر اکنون از شعر و نمایش، و بعد از این از شعر نمایشی، سخن می گوئیم به این نکته واقفیم که شعری این چنین هنوز در دایره ی اولیه ی ادبیات محصور است و جز روش ها و هدف های ادبیات، هنوز برای خود ابزار و روش مستقل نیافته است.



اگر در یونان قدیم شعر را بدو دسته ی «حماسی» و «نمایشی» (دراماتیک) تقسیم

کرده اند، و از نخستین ایام نمایشنامه های منظوم و نمایش - بشکل مستقل خود - بوجود آمده است، در ایران چنین حادثه ای پیش نمی آید، هر چند که در این میان آشنائی هایی هست.

پلوتارک از نمایشی بزبان یونانی که در برابر **ارد** - پادشاه اشکانی - اجرا شده، حکایت می کند که در آن «کراسوس» مورد هجو قرار می گیرد:

«**ارد** زبان و ادبیات یونانی را خوب میدانست و **آرتاباز** (پادشاه ارمنستان که در همین مجلس حضور داشت) تراژدی ها و خطابه ها و داستان های به این زبان می نوشت ... (در طول نمایش، هنرپیشه) سر کراسوس را بدست گرفت و در حالیکه از شوق می لرزید این اشعار را با شور و هیجان خواند:

- به درگاه آورده ام از کوه ها
پیچکی تازه بریده را
شکار خوبی بود.» (۱)



بهرام بیضائی می نویسد:

«ایرانیان در این میانه بیشتر تماشاگر و شاید تهیه کننده بودند نه اجرا کننده و بازیگر، ولی این مسلم می کند که ایرانیان در این زمان با نمایش های یونانی آشنائی داشته اند.» (۲)

و می افزاید:

«اصولا اگر در جائی امکان پیدایش نمایش به طور وسیع وجود نداشته باشد، مردم ذوق نمایشی خود را به چیزهای دیگر، چون رقص و مراسم جشن ها و دسته ها و غیره، منتقل می کنند.» (۳)

و سپس انواع فرعی نمایش را شرح میدهد و در پایان می نویسد:

«سخنی باید گفت درباره ی نقالان که داستانهای قهرمانی ملی را در کوی

و بر زن، میان حلقه‌ی مردم بازمی‌گفتند و بازمی‌نمودند.» (۱)



بدین ترتیب جدا از مراسم مذهبی و عزاداری که در آن شعر، همراه با موسیقی، و بصورت سرود، بکار میرفت، نقالان نیز در نقل حکایات گاه از شعر مدد می‌جستند، چرا که شعر بعلت بافت کلام و اختصار بیان و دراماتیک بودن دید شاعرانه بیشتر می‌توانست بکار نقل بیاید.

نکته‌ی قابل توجه آنست که نه نقالی را می‌توان نمایش دانست، و نه شعری را که نقال می‌خواند شعر نمایشی شمرد. چرا که نقال فقط هنر پیشه‌ای بود که سالها بعد، از پیوستن چند تن از ایشان، نمایش بوجود می‌آمد، و شعری که می‌خواند نیز زمینه‌ای بود تا بعدها شعر مخصوص نمایش بوجود آید. شعر حماسی، که به تعبیری دیگر می‌توان از آن بنام «شعر روایی» یاد کرد، بیشتر حکایتی و قصه‌ای ادبی بود که در کلام نقال جان نمایشی می‌گرفت و در حرکاتش تجسم می‌یافت.

و چنین است تا ساسانیان منقرض شوند و لشکر اسلام بر سرزمین ایران بتازد.

همسرایی که در خواندن «نوحه» و «دم» هست ... «تماشا» نیز هست که مقدمه‌ای بر نمایش‌های شادی آورعه صفوی به بعد است (و مطربان و مسخره‌چی‌ها از جمله تماشاگرانند) ... (۱)

۲

باز گردیم به نقالی که عبارتست از نقل يك واقعه یا قصه، به شعریا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع ... گمان می‌رود که واقعه - خوانی پیش از اسلام ایران «قصه سرایی موزونی» همراه با يك ساز (به اغلب احتمال، چنگ) بوده است ... مسیر اینگونه نقالی آوازی را که بیشتر به «قوالی» تعبیر می‌شود چه در موسیقی و چه در روایات مربوط به پیش از اسلام میتوان دنبال کرد. همین «قوالی» چون به قرنهای اولیه اسلامی رسید، شاید به دلیل محدود شدن و حتی گاه ممنوع شدن موسیقی، همراهی ساز را از دست داد و از آن تنها نقل واقعه باقی ماند ...

۳

«توجه عمومی به هنر نقالان، شاعران را واداشت تا جز خنیاگران (۲) (که در مجالس قوالی هم می‌کردند و «قول»های شاعران را با ساز و آواز می‌خواندند) از برخی نقالان نیز برای منتشر کردن شعرهای خود یاری بخواهند ... رودکی به دو تن از راویان خود اشاره می‌کند، نیز نظامی عروضی از راوی فردوسی بنام «بودلف» یاد می‌کند، که اگر چنین باشد، بودلف نخستین شاهنامه‌خوان تاریخ شاهنامه خوانی بوده است. تاریخ گزاران خبر می‌دهند که در این

۱- آنچه نقل شد قسمت‌هایی از کتاب «نمایش در ایران» اثر بهرام بیضایی بود (ص ۴۴-۴۶-۴۹-۵۱) و نیز آنچه از این پس در داخل گیومه خواهد آمد قسمت‌هایی از همان کتاب است.

۲- «که خنیاگران راویان شاعرانند ...» نقل از قابوسنامه - اثر امیر عنصرالمعالی کیکاووسی زیاری - چاپ جیبی - انتشارات طهوری - ۱۳۴۳ - ص ۱۵۳ - زیر نویس صفحه ۶۲ - کتاب «نمایش در ایران»

دوره هنوز مردمانی وجود داشته‌اند از بازماندگان خاندان‌های ایرانی اصیل، که سینه به سینه حافظ و راوی افسانه‌ها و سنن باستانی بوده‌اند و «دهقان» خوانده می‌شدند ... دهقانان به ظن قوی همچنان تا دوره مغول وجود داشته‌اند و اینکه همه جا نام راوی یا دهقان با عنوان خداوندان کتب و غیر آن همراه است ظاهراً این امر را اثبات می‌کند که نقل و روایت کاری بلند پایه بوده است ...

۴

«قرائن نشان می‌دهد که از اواسط قرن پنجم، با ازمیان رفتن تدریجی مصادیق حماسه‌ها و نقل‌های تاریخی کم کم (این آثار) دچار نوعی انحراف شد و در راه خود به حماسه‌های شبه تاریخی و شبه حماسه‌های مذهبی رسید ... شکست جنبش‌هایی که حامی اندیشه‌ی رجعت به روزگاران باستانی بودند يك نوع بدبینی و واپس زدگی بوجود آورد. روکردن به امیدهای صوفیانه و عرفانی در گروهی، و امید داشتن به دستاویزهای مذهبی (از جمله علم کردن مذهب شیعه) در گروه دیگر، نتیجه‌ی این شکست است. از اواسط قرن ششم کمابیش روحیه‌ی عرفانی عامیانه‌ای در نقالان و کارشان بروز کرد.»

۵

اما توجه کنیم که نقالی را نمی‌توان هنری مستقل و نمایشی دانست. جز نقالی در این هشت قرن ما بچند کوشش دیگر برای ایجاد هنر نمایشی مستقل بر می‌خوریم و در آن وجود عنصر شعر را باز می‌یابیم.

نخست اینکه «نمایش رقص‌های داستان‌داری گفتار و یا همراه با آوازهای مکالمه‌ای، پیش‌برده‌هایی به صورت مناظره‌های مضحك آوازی، و لال بازیهای خنده‌آور در خلال برنامه‌های دسته‌های مطرب، مقدمه‌ی غلبه و نضج یافتن تدریجی عنصر داستانی در رشته‌ای از رقص‌ها شد. تقریباً در عهد صفوی دو نوع بازی در کتار هم پیش می‌رفت: داستانی که بهانه‌ی رقص و آواز بود، و رقص و آوازی که بهانه‌ی داستان. و کمی بعد نمایش‌های خنده‌آوری که توسط چند

«تقلیدچی» با عنوان «تقلید» و «مضحکه» (۱) از رقص و آواز جدا شد، ولی همیشه این تمایل را به رقص و آواز نگه داشت و همین بود که بزودی مراحل دیگر خود را طی کرد و چندی بعد به صورت نمایش «تخت حوضی» درآمد.

۶

دیگر اینکه «مناقب خوانان» که نقل مذهبی میگفتند بزودی رشته‌های سمله‌خوانی، پرده‌داری، صورت‌خوانی و نیز یک نوع مبارزه و مناظره‌ای که شکل تحول یافته‌ی مقابله‌های مناقب خوانان و فضایل خوانان بود، به نام «سخنوری» وجود آوردند... بنا بر سنت میگویند که دو برادر درویش پای‌ی سخنوری را در عهد صفویه نهادند... پس از تحول‌هایی سخنوری به شکلی که میشناسیم درآمد و آن چنانست که در قهوه‌خانه‌ها و یا تکیه‌ها، دو تن درویش، و گاهی به تقلید آنها مردم دیگر هم، هر یک اشعاری در مدح و ثنای اولیای مذهبی شیعه و در مذهب سنت می‌خواندند و بین ایشان رقابتی در مدح کردن و تفوق جوئی بر یکدیگر بود. بدین ترتیب مبارزه و شاعرهای به تفصیل در کار بود...

فصل چهل و هفتم

☆ - صفحه‌ی ۳۶۷ : بهرام بیضائی در مورد جام گیتی نمای خواندن مقالات زیر را توصیه کرده است :

- ۱- مقاله‌ی «جام‌جم - فانوس خیال، سایه و خیمه شب بازی در ایران» - از فرخ غفاری - مجله‌ی فیلم و زندگی - شماره‌ی ۵ - ۱۳۳۹.
- ۲- «نظریه‌ای درباره‌ی چگونگی جام گیتی نمای» - بهرام بیضائی - مجله‌ی موسیقی - شماره‌ی ۷۵ - ص ۲۷.

۱- در زیر نویس صفحه‌ی ۵۹ کتاب «نمایش در ایران» می‌خوانیم :

این «تقلید» که یکی از نخستین انواع شناخته‌ی نمایش داستان دارخنده آوراست با «تقلید» به مفهوم عام آن - که بسیاری از خردمندانش را شامل میشود - تفاوت دارد. «مضحکه» اصلاً برای قصه‌های کوتاه خنده‌آور بکار میرفت، بعدها هم به نمایش اینگونه قصه‌ها اطلاق شد و هم به بازیگری این نمایش‌ها.

فصل چهل و هشتم - شعر در نمایش های بعد از اسلام

۱

«علمای دین اسلام پیکر سازی و شبیه سازی را لغو و نهی می کنند» (اما) وجود برخی از واژه های نمایشی در نوشته های بین قرن های چهارم تا هشتم نشان دهنده وجود برخی نمایش ها ، یا خرده نمایش هایی در آن دوره هاست نمایش در سطح عامیانه ی خود مانده بود ، نه مرده بود و نه احیاء میشد ... اگر چه روزگاری یکی دو پادشاه چون «مرد آویج زیاری» (نیمه اول قرن چهارم هجری) کمر به ترویج این جشن ها و یاد آوری یادگارهای باستانی بستند ، ولی این ها همیشه در حالتی بسته و محدود باقی ماند ، چنانکه از جشن های آتش - آفریزی و پرنده سوزی پیش از اسلام امروزه تنها جشن و آتش بازی چهارشنبه ی آخر سال بجا مانده است ... رسم دیگری که مایه ی نمایشی داشت برآه انداختن دسته های عزاداری بود که در دوره ی اسلامی صورت مذهبی بخود گرفت . برگزاری دسته های سوگواری در ایران سابقه بی طولانی دارد (مثل ماجرای نوحه بر مرگ سیاوش) ... چیزی که در این دسته ها جالب است هم آهنگی و نرمی حرکات دسته جمعی و حالت نمایشی و گاه رقص آنهاست ، به اضافه ی

همسرایی که در خواندن «نوحه» و «دم» هست «تماشا» نیز هست که مقدمه‌ای بر نمایش‌های شادی آورعه صفوی به بعد است (ومطربان ومسخره‌چی‌ها از جمله‌ی تماشاگرانند) (۱)

۲

باز گردیم به نقالی که «عبارتست از نقل يك واقعه یا قصه، به شعریا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع ... گمان می‌رود که واقعه - خوانی پیش از اسلام ایران «قصه سرایی موزونی» همراه با يك ساز (به اغلب احتمال، چنگ) بوده است ... سیر اینگونه نقالی آوازی را که بیشتر به «قوالی» تعبیر می‌شود چه در موسیقی و چه در روایات مربوط به پیش از اسلام میتوان دنبال کرد. همین «قوالی» چون به قرنهای اولیه‌ی اسلامی رسید، شاید به دلیل محدود شدن و حتی گاه ممنوع شدن موسیقی، همراهی ساز را از دست داد و از آن تنها نقل واقعه باقی ماند ...»

۳

«توجه عمومی به هنر نقالان، شاعران را واداشت تا جز خنیاگران (۲) (که در مجالس قوالی هم می‌کردند و «قول»های شاعران را با ساز و آواز می‌خواندند) از برخی نقالان نیز برای منتشر کردن شعرهای خود یاری بخواهند ... رودکی به دو تن از راویان خود اشاره می‌کند، نیز نظامی عروضی از راوی فردوسی بنام «بودلف» یاد می‌کند، که اگر چنین باشد، بودلف نخستین شاهنامه‌خوان تاریخ شاهنامه خوانی بوده است. تاریخ گزاران خبر می‌دهند که در این

۱- آنچه نقل شد قسمت‌هایی از کتاب «نمایش در ایران» اثر بهرام بیضائی بود (ص ۴۴-۴۶-۴۹-۵۱) و نیز آنچه از این پس در داخل گیومه خواهد آمد قسمت‌هایی از همان کتاب است.

۲- «که خنیاگران راویان شاعرانند ...» نقل از قابوسنامه - اثر امیر عنصرالمعالی کیکاووسی زیاری - چاپ جیبی - انتشارات طهوری - ۱۳۴۳-ص ۱۵۳ - زیر نویس صفحه‌ی ۶۲ - کتاب «نمایش در ایران»

دوره هنوز مردمانی وجود داشته‌اند از بازماندگان خاندان‌های ایرانی اصیل، که سینه به سینه حافظ و راوی افسانه‌ها و سنن باستانی بوده‌اند و «دهقان» خوانده می‌شدند ... دهقانان به ظن قوی همچنان تا دوره‌ی مغول وجود داشته‌اند و اینکه همه‌جا نام راوی یا دهقان با عنوان خداوندان کتب و غیر آن همراه است ظاهراً این امر را اثبات می‌کند که نقل و روایت کاری بلند پایه بوده است ...»

۴

«قرائن نشان می‌دهد که از اواسط قرن پنجم، با ازمیان رفتن تدریجی مصادیق حماسه‌ها و نقل‌های تاریخی کم کم (این آثار) دچار نوعی انحراف شد و در راه خود به حماسه‌های شبه تاریخی و شبه حماسه‌های مذهبی رسید ... شکست جنبش‌هایی که حامی اندیشه‌ی رجعت به روزگاران باستانی بودند يك نوع بدبینی و واپس زدگی بوجود آورد. رو کردن به امیدهای صوفیانه و عرفانی در گروهی، و امید داشتن به دستاویزهای مذهبی (از جمله علم کردن مذهب شیعه) در گروه دیگر، نتیجه‌ی این شکست است. از اواسط قرن ششم کمابیش روحیه‌ی عرفانی عامیانه‌ای در نقالان و کارشان بروز کرد.»

۵

اما توجه کنیم که نقالی را نمی‌توان هنری مستقل و نمایشی دانست. جز نقالی در این هشت قرن ما بچند کوشش دیگر برای ایجاد هنر نمایشی مستقل بر می‌خوریم و در آن وجود عنصر شعر را بازمی‌یابیم.

نخست اینکه «نمایش رقص‌های داستان‌داری گفتار و یا همراه با آوازهای مکالمه‌ای، پیش‌برده‌هایی به صورت مناظره‌های مضحک آوازی، و لال بازیهای خنده‌آور در خلال برنامه‌های دسته‌های مطرب، مقدمه‌ی غلبه و نضج یافتن تدریجی عنصر داستانی در رشته‌ای از رقص‌ها شد. تقریباً در عهد صفوی دو نوع بازی در کد: رهم پیش میرفت: داستانی که بهانه‌ی رقص و آواز بود، و رقص و آوازی که بهانه‌ی داستان. و کمی بعد نمایش‌های خنده‌آوری که توسط چند

«تقلیدچی» با عنوان «تقلید» و «مضحکه» (۱) از رقص و آواز جدا شد، ولی همیشه این تمایل را به رقص و آواز نگه داشت و همین بود که بزودی مراحل دیگر خود را طی کرد و چندی بعد به صورت نمایش «تخت حوضی» درآمد.

۶

دیگر اینکه «مناقب خوانان» که نقل مذهبی میگفتند بزودی رشته‌های سمله‌خوانی، پرده‌داری، صورت‌خوانی و نیز یک نوع مبارزه و مناظره‌ایکه شکل تحول یافته‌ی مقابله‌های مناقب خوانان و فضایل خوانان بود، به نام «سخنوری» بوجود آوردند ... بنابر سنت میگویند که دو برادر درویش پای‌ی سخنوری را در عهد صفویه نهادند ... پس از تحول‌هایی سخنوری به شکلی که میشناسیم درآمد و آن چنانست که در قهوه‌خانه‌ها و یا تکیه‌ها، دو تن درویش، و گاهی به تقلید آنها مردم دیگر هم، هر یک اشعاری در مدح و ثنای اولیای مذهبی شیعه و ردمذهب سنت می‌خواندند و بین ایشان رقابتی در مدح کردن و تفوق جوئی بر یکدیگر بود. بدین ترتیب مبارزه و مشاعرهای به تفصیل در کار بود ...

۱- در زیر نویس صفحه‌ی ۵۹ کتاب «نمایش در ایران» می‌خوانیم :
این «تقلید» که یکی از نخستین انواع شناخته‌ی نمایش داستان دارخنده آواراست با «تقلید» به مفهوم عام آن- که بسیاری از خرده نمایش‌ها را شامل میشود- تفاوت دارد. «مضحکه» اصلاً برای قصه‌های کوتاه خنده‌آور بکار میرفت، بعدها هم به نمایش اینگونه قصه‌ها اطلاق شد و هم به بازیگر این نمایش‌ها.

فصل چهل و نهم - تعزیه و شعر نمایشی

۱

پس از «مضحکه» و «سخنوری» مهمترین شکل مستقل نمایش - و در نتیجه شعر نمایشی، یعنی شعری که برای نمایش ساخته شده است - «تعزیه» است.

بهرام بیضائی درمورد تعزیه و اشعار نمایشی آن چنین می نویسد :

«شبه گردانی یا شبه خوانی و یا «تعزیه» نمایشی بوده است دراصل بر پایه ی قصه ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع وفجایی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی بزودی گسترش یافت و همه ی جنبه های داستانی و تفننی فرهنگ توده ها را شامل شد ... جانبداری از خاندان رسالت همیشه یک سرپوش مذهبی بود برای نهضت های سیاسی ضد عربی ایرانیان. زیرکانه ترین استفاده از این سرپوش را صفوی ها کردند، در آن هنگام که با رسمی کردن مذهب شیعه و برانگیختن احساسات مذهبی مردم - بر علیه عثمانی سنی مذهب - وحدتی به این سرزمین و مردمش دادند و استقلالی در قلمرو خود، پیدایش یا تحول و

تکامل تعزیه یکی از نتیجه‌های این استقلال سیاسی و مذهبی بود. (۱)

۲

«ابتدا تنها دسته‌هایی بودند که به کندی از برابر تماشاگران می‌گذشته‌اند و با سینه زدن و زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نظایر آن، و حمل نشانه‌ها و علم‌هایی که بی شباهت به افزارهای جنگ نبود و نیز **هم‌آوازی و هم‌سرایی** در خواندن نوحه، ماجرای کربلا را بمردم یادآوری می‌کردند. در مرحله بعدی آوازهای دسته جمعی کمتر شد و نشانه‌ها بیشتر، و یکی دو واقعه خوان ماجرای کربلا را برای تماشاگران نقل می‌کردند و سنج و طبل و نوحه آنها را همراهی می‌کرده است. چندی بعد به جای نقالان شبیه چند تن از شهدا را بمردم نشان دادند که با شبیه سازی و لباسهای نزدیک به واقعیت می‌آمدند و مصائب خود را شرح میدادند. مرحله بعدی گفت و شنید شبیه‌ها بود با هم، و بعد پیدایش بازیگران. شاید در آخرین نیم قرن دوره‌ی صفویه، تعزیه تحول نهایی خود را طی کرد و به آن شکلی که می‌شناسیم درآمد.»

۳

«تعزیه نامه‌ها به **شعر** بود و شعر تعزیه‌ی عامیانه بود، زیرا که آثار اهل شعر نبود و از رشحات اهل نمایش بود. به زبان مردم بودن، از طرفی، حسن تعزیه نامه‌هاست که شعر نمایش است و نه نمایش شعر - و از طرفی از بدآورده‌هایش، زیرا که ادبیات نمایشی تعزیه هرگز از طرف حاشیه‌پردازان ادبیات به رسمیت شناخته نشد. بهر حال زمینه‌ی شعری تعزیه را رسم مرثیه‌سرایی - که حداقل از عهد صفویه بالا گرفت - ایجاد می‌کرد، و منابع داستانیش را اساطیر و حماسه‌های مذهبی که از طریق انواع نقالی مذهبی به او رسیده بود. امروز ما قطعی میدانیم که در اواسط قرن دوازدهم نگارش تعزیه (یعنی شعر برای نمایش) باب بوده است.»

۱- بهرام بیضائی - همان کتاب - ص ۱۱۶

آنچه از این پس بین دو گیومه خواهد آمد از فصل تعزیه‌ی کتاب «نمایش در ایران» اخذ شده است.

§

«تعزیه نامه‌ها» - که به شعرند - دارای خصوصیاتى نیز هستند که بهرام بیضائی آنها را چنین برمی‌شمرد:

«۱ - هر تعزیه نامه، با ترکیبی ساده، گوشه‌ای از اساطیر مذهبی و خصوصاً یکی از واقعیات ده روزه‌ی کربلا و جز آن را مستقلاً طی گفت و شنودی به شعر (۱) بیان میکند... لکن يك نگاه دقیق‌تر معلوم میکند که تعزیه تنها نشان دهنده‌ی يك قصه‌ی مذهبی ساده نیست؛ محور اصلی این نمایشها ماجرای تسلیم و زندگی در برابر پایداری و نابودی است، جنگ خروشر، یا حق و ناحق و ایستادگی به خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی مطرح است، قهرمانان نمایش نابودی را بر زندگی در زیر سلطه‌ی غاصبان و جابران ترجیح میدهند.»

۲ - از نظر تغییر صحنه‌ها و تفاوت مکان و غیر آن تعزیه نامه‌ها در حدود نقاشی سنتی ایرانی‌ست و در آن محدودیتی وجود ندارد... همه چیز در حد امکانات يك صحنه و بازی تجریدی‌ست، آدم‌های بازی از قبل معلوم و شناخته‌اند و نویسنده با ذوق و قلم خود تنها به برجسته کردن چند صفت معین در آنها می‌پردازد. و این کوشش را تا مرحله‌ی ریزه کاری و خاتم کاری روی هر شخص پیش می‌برد.

۳ - از نظر آدم‌های بازی باید گفت که اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر - همیشه - آگاهند... و اشقیا از پشت دره بین سراینده‌ی مؤمن و دوستدار خاندان پیامبر به خود و وقایع مینگرند... امام و همراهان او نیز از عاقبت کار آگاهند... و با وجود نسبت دادن اندکی رحم به اشقیا و کمی ضعف به اولیاء سراینده نمی‌تواند - یا نمی‌خواهد که بتواند - آنها را از صورت قهرمان یا ضد قهرمان مطلق بیرون آورد...

۴ - واقعه را تماشاچی از قبل میداند، و نویسنده (= شاعر) نحوه‌ی وقوع را توصیف می‌کند. نویسنده گرچه در پایان کار هیچ نتیجه‌ای نمی‌گیرد، ولی بی طرف نیست... طرفین مبارزه را از زبان اشقیا و بر علیه اشقیا وصف

۱ - توجه کنید که در اینجا بیشتر منظور از شعر فقط «سخن منظوم» است که در آن زمان بنا بر تعریف اهل فن، نوعی «شعر» محسوب میشده است.

می کند، و این چنین نمایش درمجرائی میافتد که قضاوت خاصی را به ذهن بیننده القاء میکند.»

⑤

از نظر شعری خصوصیات تعزیه نامه ها چنین است :

«ادبیانه نبودن شعر و در بیشتر موارد به کاربردن گروهی از کلمات کوچه و بازار و اصطلاحاتی که در قالب شعر محاوره ای بگنجد. محدود بودن دایره لغات و اصطلاحات معمول، تغییر وزن و قافیه نسبت به احتیاج، عاری بودن از قافیه در مواردی محدود و داشتن برخی سکنه ها در وزن، یکدست نبودن اشعار از نظر میزان ارزش شعری و اینکه گاه محتوی شعر ناشاد است و وزنش شاد (۱)، بکار بردن بحر طویل در چند تعزیه نامه و گاه استقبال از شعرهای استادان گذشته در چند جای متن و اینکه هنگام سؤال و جواب دو نفر اغلب شعرهای محاوره شان از حیث وزن و قافیه یکی است... سراینده (شاعری که «تعزیه نویس» یا «مقتل نویس» خوانده میشد) تقریباً آدم فنی و دانشمند نیست، او تنها حس خود را منتقل میکند. وجود صداقت و ایمان در او باعث میشود که در متن حداقل چند تکه ای واقعاً گیرا و تکان دهنده بوجود آید.»

۶

اما تعزیه ها چه از نظر ارزش شعری و چه ارزش نمایشی دارای تفاوت های بسیارند. مثلاً بهرام بیضائی در باره ی یک موضوع واحد که وسیله ی دو نفر بصورت دو تعزیه ی مستقل نوشته شده چنین میگوید :

«سادگی آثار میرزا (حاج سید مصطفی کاشی، همعصر محمد شاه و ناصرالدین شاه قاجار) یادآور نخستین مراحل تکوین تعزیه است. یعنی دوره ای که واقعه خوانی بصورت گفتگوئی بین دوشبیه درآمد. اما سادگی آثار او ناشی از عدم قدرت نیست، بلکه نتیجه ی پرهیز اواز حاشیه پردازی است. میرزا

۱- بهرام بیضائی نمونه ای از این اختلاف محتوی و وزن شعر را در «تعزیه ی شمر و عباس» نشان داده است. رجوع کنید به مقاله ی «تعزیه ی شمر و عباس» - مجله ی آرش- شماره ی ۵۴ - آذرماه ۱۳۴۱ - ص ۲۶.

صرفاً به برجسته کردن حالت یا حادثه ی مورد علاقه ی خود می پردازد - و در این زمینه نقاش ماهر است. (تعزیه ی «شمر و عباس» او (۱) ترسیم ایستادگی ست و (تعزیه ی) «بازار شام» (۲) نقاشی فضای یک مبارزه است... «بازار شام» دیگری در دست است که توسط «میرزا محمد تقی تعزیه گردان» نوشته و یا تکمیل شده است. «مجلس بازار شام» میرزا محمد تقی (که قطعه ی مکالمه ی شمر و یزدیش بی شک تحت تأثیر میرزا است) از بیان صرف واقعه می گذرد و با افزودن وقایع فرعی جالب و متنوع، هر چه بیشتر به تعزیه جنبه ی نمایشی میدهد. اما میرزا به وقایع فرعی اعتنایی ندارد... نکته ی دیگر اهمیت ست که میرزا به ارزشهای شعری می دهد، و اینکه کار تجسم و تصویر را بیشتر به بیان شعری واگذار میکند و کمتر به حرکت نمایشی؛ و کمبود حرکت را با استحکام شعر جبران میکند. این ترجیح یک مسئله ی سلیقه ای است (چون میرزا قبل از نمایشگری شاعر بود)... میرزا با ساختن «بازار شام» کاملاً موفق شد که شعری جالب و محکم را با زبان مردم عادی پیوند بدهد و هر چه بیشتر زبان را ساده کند. هرگز مکالمه های تعزیه نامه ای تا این حد کوتاه و بی پیرایه و دور از زیاده گوئی (جز آنها که حفظ وزن ایجاب میکند) نبوده است (واضحی در این تعزیه) به مقتضای مکالمه مصرع ها و ادبیات شعر را شکسته و تقسیم کرده است!...» (۳)

۷

«تعزیه نامه ها را به سه دسته می توان تقسیم کرد:

- ۱- واقعه : تعزیه نامه هایی که مصائب و شهادت افراد اساطیر مذهبی و خصوصاً ماجراهای مربوط بکربلا و خاندان سیدالشهداء را نشان میدهد.
- ۲- پیش واقعه : تعزیه نامه هایی است تفننی که از نظر داستانی مستقل و

- ۱- چاپ شده در مجله ی آرش- همان،
- ۲- چاپ شده بوسیله ی بهرام بیضائی در «بررسی کتاب»- نشریه ی ضمیمه ی کتابهای انتشارات مروارید- مرداد ۱۳۴۶- ص ۲۴
- ۳- بهرام بیضائی- مقاله ی «بازیابی یک تعزیه» - بررسی کتاب- همان-

تمام نیست، زیرا همیشه باید به نمایش يك «واقعۀ» منجر شود. (۱)
 ۳- گوشه: تعزیه نامه‌های تفنی و فکاهی مضحك و گاه ریشخندآمیز
 که افراد آن اغلب اشخاص اساطیر مذهبی اسلامی هستند. (۲)

فصل پنجاهم

☆- صفحه ۳۸۵: هم اکنون که این سطور نوشته می‌شود نمایشنامه‌ای

برقرار است در تالار دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بنام «رستم و سهراب»
 از شاهنامه‌ی فردوسی که ارسال پوریا آنرا برای صحنه تنظیم کرده و با کارگردانی
 مصطفی اسکوئی و دکور مرتضی ممیز اجرا می‌شود. برای اطلاع بیشتر درباره‌ی
 این نمایش رجوع کنید به:

نقد «رستم و سهراب» - از پرویز ضیاد - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۶ -

اسفند ۱۳۴۷ - ص ۲۶.

۱- بهرام بیضائی می‌نویسد، «پیش واقعه» رامی‌توان برابر با کلمه‌ی
 Exposition در نمایشنامه‌ها قرار داد و آن عبارتست از قسمت کوتاهی در ابتدای
 نمایشنامه که طی آن بتدریج اشخاص نمایش و نسبت آنها با یکدیگر شناسانده می‌شود.
 رجوع کنید به مقاله‌ی «تعزیه‌ی شمرو عباس» - مجله‌ی آرش - همان - ص ۹۲ -
 زیر نویس ۱.

۲- از آنجا که تعزیه‌های اصلی و تفننی از نظر ارزش شعری و نمایشی با
 یکدیگر فرقی ندارند از ذکر تفصیلات در متن خودداری شد، لکن لازم است این
 تکه از کتاب «نمایش در ایران» (ص ۱۳۹) نقل شود که:

«کم نگارش متن‌های تفننی، که ربط زیادی به مایه‌های شناختی عزاداری
 نداشته باشد، و اجرای آنها پیش از تعزیه اصلی، رواجی یافت. کمی بعد هجو و
 تحقیر کردن دشمنان دین بهانه‌ای شد برای آنکه رنگ تندى از هزل و مسخره و
 مضحکه به این متن‌ها افزوده شود...»

فصل پنجاهم - شعر نمایشی تابه امروز

۱

در دو فصل پیش اشاره ای به «مضحکه» و «تقلید» شد. شعر در این دو شکل از نمایش برای نمایش ساخته نشده بود، بلکه بیشتر در «مضحکه» بصورت پیش پرده - که داستانهای کوتاه و خنده آوری به آواز بود - و در تقلید - که ادامه ی مضحکه است - بصورت آواز، درجائی از بازی بطور مستقل و به مناسبت وجود داشت (۱) - «با پایتخت شدن طهران بدست آقا محمد خان قاجار و اخلافش اغلب دسته های (تقلید) به پایتخت رو کردند. بر خورد دسته های گوناگون در پاتوق های رسمی پایتخت یعنی قهوه خانه ها بارد و بدل شدن برخی عناصر نمایش بین ایشان همراه بود ... در عهد ناصرالدین شاه قسمتی از برنامه ی نمایش «کریم شیرهای»، دلقك دربار او، دایره زدن و تصنیف خواندن بود ... قوام یافتن تقلیدهایی که بر حوض خانه ها بازی میشد بزودی عنوان تازه ای به اینگونه

۱ - آنچه نقل شد قسمت هائی است از مطالب صفحه ۱۶۸ کتاب «نمایش در ایران» و آنچه از این پس بین دو گیومه می آید نیز از همین کتاب گرفته شده است.

تقلید بخشید که اصطلاح مشهور «تخت حوضی» یا «روحوضی» باشد... موفقیت یافتن دسته‌های نمایشی بین گروه‌های غیر متعصب مردم دوره‌ی پرفعالیتی را پیش آورده بود که در اواسط پادشاهی احمد شاه ظهور نخستین تماشاخانه‌های رسمی را باعث شد (۱). در آخرین دهه‌ی قرن پیش فعالیت‌های پراکنده‌ی نمایشی که عده‌ای دیگر آغاز کرده بودند صورت جدی تری بخود گرفت... (و به نسبت تقویت آن، «تقلید» و نمایش «روحوضی» در مقاومت و بازدنی طولانی روبوسی فراموشی نهاد).

۲

از آغاز سلطنت شاه فقید است که «تئاتر» مطرح میشود و در قبالش «تعزیه» روبفراموشی میگذارد و «تقلید» شکل مبتذل بخود می‌گیرد. آنچه را که از آغاز قرن حاضر تا به امروز به شعر و نمایش مربوط می‌شود می‌توان به سه دسته تقسیم کرد.

□ (۲) نخستین دسته نمایشنامه‌هایی است که به شعر (۳) نوشته شده است و یا اشعار است که برای نمایش آماده گردیده است. دومین دسته نمایشنامه‌هایی است که

۱- بگذریم از «تکیه دولت» که فی الواقع مهم‌ترین «تماشاخانه»ی ایران آن عصر بشمار میرفت و در زمان ناصرالدین شاه قاجار برپا شده بود. تکیه‌ی دولت مخصوص تعزیه و مراسم مذهبی بود و تخریب آن فاجعده‌ای برای نمایش (واحیانا معماری ایران از نظر سنت ساختمانی برای سالن‌های نمایش) محسوب میشود. بقول بهرام بیضائی: «در ۱۳۲۷ ناظران ساختمانی دولت با ویران کردن تکیه‌ی دولت (که سالها غریب مانده و فرسوده گشته بود) نمایشخانه‌ای را فرو ریختند که معلوم نیست دیگر هرگز بتوانند نظیرش را بسازند» (همان کتاب ص ۱۵۹).

۲- آنچه از این پس بین دو علامت □ می‌آید اطلاعاتی است که بطور شفاهی در گفتگوی با بهرام بیضائی بدست آمد. اگر در نقل آن اشتباهاتی وجود داشته باشد کاملاً بعهده‌ی نویسنده است. با تشکر بسیار از لطف بی دریغ آقای بیضائی.

۳- اگر بتوان این سخنان منظوم را شعر دانست.

در آن‌ها شعر بکار می‌رفته است، اما این شعر بهانه‌ای بوده است برای موسیقی و آواز و رقص که دیگر جنبه‌ی دراماتیک ندارد. سومین دسته نمایشنامه‌های منظومی است که از زبانهای دیگر به فارسی منظوم ترجمه شده است و این دسته‌ی آخر شامل آن دو دسته‌ی قبل نیز می‌گردد.

اگر در اشعار نخستین دسته کوششی برای استحکام بیان و انسجام کلام و ادامگی ارزش‌های شعری و هنری چشم می‌خورد، در دومین دسته‌ی اشعار کمتر به چنین کوششی میتوان برخورد و اشعار نمایشی ترجمه شده نیز از این دودستی دور نمانده است.

۳

نخستین نمایش منظوم بقلم محمد علی فروغی (ذکاءالملک) نوشته میشود که «شیدوش و ناهید» نام دارد. نمایشی است شبه تاریخی که به تقلید از شاهنامه سروده شده و شاعر در تقلید فردوسی توفیق یافته است. می‌توان کار او را لاقلاً از نظر زبان شعری موفق‌ترین و مستحکم‌ترین آثار شعری-نمایشی آن زمان دانست.

میرزاده‌ی عشقی به ساختن «اپرت» می‌پردازد. او اولین شاعریست که خود برای شعر نمایشی اش آهنگ می‌سازد. اما شعر او در این مورد چندان قوی و جالب نیست. مشهورترین «اپرت» عشقی «ایوان مدائن» اوست که نه تنها از لحاظ ارزش‌های شعری، بلکه از لحاظ ارزش‌های نمایشی نیز سخت ضعیف است.

در همین زمینه است که مقادیر زیادی اپرای «وطنی» بسیار پرت و ضعیف بوجود می‌آید.

در همین مورد می‌توان از «پری آقا بابااف» نام برد که با همکاری «طبا طبائی» (باصلاح) اپرای «آله‌ی گلها» را می‌سازد که اصالتی ندارد. نظیر این اپراها بوسیله‌ی دیگرانی که اغلب جزو آرامنه هستند ساخته میشود. در این نمایش‌ها مسئله‌ی مهم موسیقی و نیز ستاره‌ی نمایش (مثل خود «پری آقا بابااف») است و قصه‌ی منظوم آن بافت دراماتیک ندارد و ارزش‌های شعری تهی است. از حوالی ۱۳۰۳ کلنل علینقی وزیر نیز دست به ساختن چند «اپرت» می‌زند که همچنان بی ارزش اند.

۴

کوششی دیگر در راه خلق نمایش منظوم بوسیله کاظم زاده‌ی ایرانشهر بعمل می‌آید. او - در آلمان - «رستم و سهراب» فردوسی را با دخل و تصرفهایی برای اجرای نمایشی آماده می‌کند. در اصفهان نیز غلامحسین زیرک زاده به استخراج چند نمایشنامه از «شاهنامه» می‌پردازد که - البته - در آن جنبه‌ی خلاقیت وجود ندارد. نکته‌ی جالب توجه اینکه هم‌او این نمایشنامه‌ها را به سبک و شیوه‌ی تعزیه اجرا می‌کند.

۵

در همان نخستین دوره، در آذربایجان، چند نمایشنامه‌ی منظوم ترکی به فارسی ترجمه و اجرا می‌شود که می‌توان مثلاً «مشهدی عباد» را از بین آن‌ها نام برد.

مهرتاش باربد در تهران دنباله‌ی کار علینقی وزیری را می‌گیرد و به ارائه‌ی «نمایش و موسیقی ملی» می‌پردازد که باز در آن قسمت مهم موسیقی و آواز و ستاره‌ی نمایش (مثلاً ملوک ضرابی در نقش لیلی در نمایش لیلی و مجنون) می‌باشد. این فعالیت‌ها بیشتر حکم کنسرت و شب نشینی و سرگرمی را دارد نه نمایش جدی.

پس از این مرحله است که تئاتر ترکی به تهران می‌آید و ترجمه و اجرا میگردد و پاپیش پرده خوانی که به شعر است رسم‌روز میشود.

۶

در حوالی سالهای ۱۳۲۵ است که «تئاتر سیاسی» رایج میشود. از آثار این نوع تئاتر می‌توان به نمایش «بهلول» اثر «سرهنک شپره» اشاره کرد که قسمتهایی از آن به شعر می‌باشد.

نیز باید به کوشش «ذبیح بهروز» اشاره نمود که اثر خود را بعنوان «تئاتر آهنگین» عرضه میدارد.

در همین سالهاست که آخرین دسته‌های بازیگر «تقلید» دست به آخرین کوششهای خود می‌زنند و بزودی - در طی کمتر از ده سال - با شکست روبرو می-

۷

گردند. لازم است در همین زمینه از کوششی یاد کرد که در سال ۱۳۴۷ برای احیاء این نمایش شده است. «بیژن مفید» با عرضی نمایش «شهر قصه» که در آن شعر و موسیقی و بازی و فولکلور، بطور ترکیبی بکار رفته است، انتظار علاقمندان را به این نوع نمایش جلب کرده است. البته کوشش علمی حاتم‌ی را در نمایش «نارنج و ترنج» که الهام بخش بیژن مفید بوده است نباید فراموش کرد.

«شعرو» - خیلی دیر - یعنی از سال ۱۳۲۲ به بعد پا به عرصه‌ی نمایش می‌گذارد. گاهی می‌شنویم که عده‌ای بعضی از آثار شعرو، مثلاً «افسانه» ی نیمایوشیچ یا «پریا» ی احمد شاملو را جزء آثار نمایشی نیز می‌گذارند، حال آنکه این آثار نه به قصد نمایش بودن خلق شده‌اند و نه دارای بافت دراماتیک نمایشی هستند.

نخستین کوشش در این زمینه بوسیله‌ی دکتر تندرکیا در نمایش «تیسفون» و سپس بوسیله‌ی «ارسلان پوریا» به عمل آمد. نمایشنامه‌ی او که در سال ۱۳۳۵ منتشر شده است، «ناحید را بستای» نام دارد که بشعر نوست. کورس سلحشور نیز با عرضی نمایشنامه‌ی «ضحاك» که از شاهنامه فردوسی اقتباس شده است در این راه قدم زده است. نمایشنامه - منظوم نویس دیگر «پرویز صیاد» است که اشعار سبک نو نیز دارد و «اندوه‌گین شاه» نمایش منظوم اوست به شعرو ...

۸

امام‌عده‌ای از شاعران نوسرا نیز کوشش‌هایی برای ترجمه‌ی نمایشنامه‌های فرنگی به زبان شعری فارسی کرده‌اند. مثلاً نادرنادر پورقسمتی از نمایش «مکبث» اثر «شکسپیر» را به فارسی منظوم درآورده و در انجام این کار سخت موفق بوده است. احمد شاملو قسمت‌های منظوم نمایش «عروسی خون» از فردریکو گارسیا لورکا را به شعر فارسی در آورده است. مسعود فرزاد قطعه‌ی «بودن یا نبودن» نمایش «هملت» شکسپیر را به فارسی آهنگینی برگردانده است و یدالله رؤیائی سازنده‌ی اشعار موجود در نمایشنامه‌های «کاپیتان قره‌گز» اثر

«لوئی گولیس» (۱) و «یرما» اثر «لورکا» ست (۲). دیگر باید از مصطفی رحیمی نام برد که اشعار نمایش «نه نه کوراژ» اثر «برتولت برشت» را بفارسی برگردانده است. □

۹

اما در کنار همه‌ی این کوشش‌هایی توان از کار مهم بهرام بیضائی در زمینه‌ی خلق نوعی نمایش جدید سنت‌گرا که در آن عناصر شعری بشدت بچشم میخورد چشم پوشید - هر چند که او در هیچ‌یک از این آثار ادعای شاعری نمی‌کند.

بهرام بیضائی در نخستین نمایشنامه‌های خود بنام «عروسک‌ها» (۳) «غروب در دیاری غریب» و «قصه‌ی ماه پنهان» که بعنوان «سه نمایشنامه‌ی عروسکی» (۴) بچاپ رسیده‌اند، گرایشی به درآمیختن شعر با نمایش دارد و در این کار مهارتی جالب توجه نشان می‌دهد.

زبان بیضائی در این نمایشنامه‌ها بین زبان نمایشهای عروسکی، زبان فولکلوریک، نمایشهای تخت حوضی و نیز زبان قطعات نوستالژیک بسیار لطیف و شاعرانه‌نویسان می‌کند و نمایشنامه‌های عروسکی او - هر چند که منظوم نیستند - لکن بدون شك شعرترین نمایش‌نامه‌های فارسی بشمار می‌روند.

۱۰

چنانکه در نخستین فصل این بخش دیدیم شعر در ابتدا با موسیقی و نمایش درآمیخته بود و این ترکیب تا سالهای سال ادامه داشته است. اما در طول

- ۱- کاپیتان قره‌گز - اثر لوئی گولیس - ترجمه‌ی داود رشیدی و جلال ستاری - انتشارات آرش - مهرماه ۱۴۴۲
- ۲- این نمایش را یدالله رویایی و پری صابری ترجمه کرده‌اند - انتشارات روزن - ۱۳۴۷

۳- این نمایش جدا از آن دو دیگر و همراه با «مترسک‌ها در شب» در سال ۱۳۴۱ منتشر شده است.

۴- بهرام بیضائی - سه نمایشنامه‌ی عروسکی - پائیز ۱۳۴۲

تاریخ و در طی مراحل تکامل، از این ترکیب سه هنر مجزا از یکدیگر بوجود آمده است. نخست هنر نمایش است که مستقل می‌شود و اگر هنوز «شعر» و «موسیقی» را بکار می‌گیرد، آن شعر و موسیقی چیزی جدا از خود نمایش نیستند و جزئی از آن بشمار می‌روند. شاید عروسکی‌های بیضائی را بتوان از این دسته شمرد. دومین هنر موسیقی است که در گذشته اغلب با آواز همراه بوده است، اما شعری که به آواز خوانده می‌شد برای موسیقی ساخته نشده بود. این نوع شعر بعدها بوجود آمد و نام «تصنیف» را بخود گرفت. در عصر حاضر شاید بهترین تصنیف‌سازان را بتوان بیژن ترقی و نوذر پرنگ دانست که بخصوص آن اولی بهترین تصنیف‌های سالهای اخیر را بوجود آورده است. در این مورد چندتن از شاعران معاصر هم کوشش‌هایی کرده‌اند. از جمله یدالله رویایی سازنده‌ی چند تصنیف برای «محمد نوری» خواننده‌ی مشهور بوده است. در عین حال آهنگسازان نیز بر چند شعر از شعرای معاصر آهنگ ساخته‌اند. مثلاً می‌توان از آهنگ بسیار زیبای علی شاهین پر (۱) یاد کرد که در مراسم یادبود نیما یوشیج در سال ۱۳۴۲ در تالار فردوسی دانشکده‌ی ادبیات تهران اجرا شد. همچنین بر چند شعر از نادر نادرپور آهنگهایی ساخته شده است. در ضمن قطعاتی از اشعار فروغ فرخزاد، اخوان ثالث و حمید مصدق با موسیقی خوانده شده است. شنیده‌ایم که بر قطعه‌ی «آی آدم‌ها» ی نیما یوشیج آهنگی ساخته‌اند که «ویگن» خواننده‌ی آن است.

۱۱

اما سومین هنر «اپرا» نام دارد که بیشتر یک هنر نمایشی و موسیقی‌ست که در آن شعر بیشتر بهانه‌ایست برای آنکه صوت و صدای خواننده‌ی آواز - بعنوان یک عنصر صوتی و موسیقی - با صدای آلات موسیقی همراهی کند. در این مورد نخستین کوشش وسیله‌ی منوچهر شیبانی صورت گرفته است. شعر شیبانی از نخستین ایام دارای قدرت بالقوه‌ای برای تبدیل شدن

۱- علی شاهین پر (پدر ناصر شاهین بر قصه‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد قصه‌ی معاصر) یکی از بزرگترین اساتید «سه‌نار» محسوب می‌شود و گویا برای چند شعر دیگر نیما نیز آهنگ‌هایی ساخته است.

به شعر نمایی بوده است و این نکته ایست که در فصل بعد بطور دقیق تری به آن خواهیم پرداخت.

۱۶

بدین ترتیب میتوان نتیجه گرفت که «شعر نمایی» جز در مورد تعزیه - اگر تعزیه نامه را شعر بدانیم - هرگز بصورت جدی و بعنوان يك کار خلاقه ارائه نشده است^۱. حال آنکه نوآوری نیمایوشیج به شعر فارسی این امکان را داد تا بتواند از قیود مزاحم قالب های قدیم شعر رهائی یافته و به محاوره نزدیک تر شود و قدرت چرخش و بکار رفت بسیار زیادی بدست آورد (۱). بعبارت دیگر می توان این زمینه از شعر نوی امر و زراتر بآدست نخورده دانست (۲).

۱ - البته فراموش نکنیم تهمیدات شاعران تعزیه نویس را در نزدیک کردن شعر - در همان قالب قدیم - به زبان مردم . برای مطالعه ی یکی از بهترین نمونه ها رجوع کنید به تعزیه ی «بازار شام» - بررسی کتاب - همان شماره .

۲ - بهرام بیضائی معتقد است که «در مرحله ی اول اصولاً این روزها بکار بردن شعر در نمایشنامه دارد منسوخ میشود و کوشش در این مورد کمی دیر است و در مرحله ی دوم اگر ما در این زمینه آثار چندانی نداریم علت قلت حجم نمایشنامه های ما بطور کلی است که خود بخود در این میان سهم شعر نمایی، بسیار قلیل تر خواهد بود.» این نکته را بهرام بیضائی در يك گفتگو برای نویسندگان شرح داده است.

فصل پنجاه و یکم - شعر منوچهر شیبانی

۱

منوچهر شیبانی کارشاعری را از ۱۳۲۱ آغاز کرده است و فی الواقع نخستین کسی است که به شعرنوی نیمائی گرویده است . اما از آنجا که گرایش او به این طرز شعر با نیم نگاهی به شعرنمایشی همراه بوده است ، شعر او دارای سرشتی ویژه گردیده است که او را از «نیمای گرایان» دیگر متمایز میسازد .

حق این بود که این فصل را در آغاز بخش هفتم و پیش از فصل بیست و دوم می آوردیم ، و بدین ترتیب جای او را در اولین دوره ی شعرنوی نیمائی نشان می دادیم ، لکن با توجه به سرشت خاص شیبانی ، صلاح دیدیم که این مطالب در این فصل و در حاشیه ی نگاهی کوتاه به شعرنمایشی ایران آورده شود .

پس در این فصل ما منوچهر شیبانی شاعر را بازمی شناسیم و در عین حال در طول آشنائی با شعر او ، قدرت های بالقوه ی شعرش را برای ایجاد نوعی شعر «حماسی - نمایشی» می آزمائیم .

۲

نخستین کتاب شبیانی «جرقه» نام دارد که دوسالی بعد از آغاز کار شاعریش منتشر گردیده است. اما اشعار اصلی او در سال ۱۳۴۳، یعنی بیست و دوسال بعد از کتاب اول او، در کتابی بنام «آتشکده‌ی خاموش» چاپ شده است. در خبر است که بزودی سومین کتاب شبیانی را (برای سالهای ۴۷-۴۳) خواهیم خواند.

عجیب است که با این همه کناره افتادن و فراموشی، ناگزیریم شعر منوچهر شبیانی را، درعین «شلخته» بودن و بی بندوباری که در زبان و شکل آن وجود دارد، درخور اهمیت بدانیم. و این - صد البته - فقط بعلمت قدمت کار او نیست.

در «آتشکده‌ی خاموش» فقط ۲۸ شعر از شبیانی به چاپ رسیده است (از اردیبهشت ۱۳۲۳ تا شهریور ۱۳۴۲). پس این کتاب گویای ۱۹ سال کار شاعری منوچهر شبیانی است.

۳

اما پیش از آنکه به شکل و زبان شعری شبیانی بپردازیم، بهتر است درون شعر او را و توجه ذهنی و علائق معنویش را بکاویم. او هر چند که بعنوان شاعر اجتماعی و مردم مشهور شده بود، در کتاب خود شاعری اجتماعی (= سیاسی) نیست، چرا که چاپ شعرهای او حیثاً اجتماعی سابقش خالی از اشکال نیست و درعین حال بیشتر بعلمت «محل چاپ» آن اشعار بوده است که آثار شبیانی به خود جنبه‌ی اجتماعی می‌گرفته‌اند!

باین ترتیب در نخستین قدم با منوچهر شبیانی بعنوان يك شاعر غیر متعهد (به مسایل اجتماعی) روبرو هستیم که به بهانه‌ای جدا از تعهدات اجتماعی شعر می‌سراید، هر چند که طبیعت این بهانه‌ها گاه گاه او را وادارد که از «جنایت» و «قساوت» و کلماتی از این قبیل، همراه با چاشنی سوزناکی از اجتماعات استفاده کند.

۴

نخست باید گفت که شبیانی در این قلمرو «قلمی و صافی» دارد، و وسواسی برای وصف، چنانکه گوئی قلم او ماهیت خویش را - که تهذیب کلام است و خلق در این پهنه - فرو هشته است تا چون قلموئی به نقاشی و ترسیم بپردازد، قلم شاعری که در جهان نقاشی نیز گامی زده است، و عنایتی به تمایلات روز و نقاشی تجربیدی نشان داده است، وظیفه‌ای دو گانه دارد:

میان گرد ره، اشکال سر بازان جاویدان

که باریش مجعد

ولباس پارسی‌ها

نیزه‌هاشان را میان چنگک بفشارند

ز لای ابروی انبوی درهم

چشم‌هاشان همچو آخگر با نگاه تیز بدرخشد. (۱)

و این وسواس در ترسیم تا بدانجا رسیده است که گاه شبیانی به ریزه کاری - های زمینه‌ی تابلوی (شعری؟) خود بیشتر توجه کرده و بسوی منطق قصه پردازی و داستان‌رایی - که در نتیجه همیشه شعر نیست - متمایل میشود:

زند جوش دیگی ز خون در سر خان

هیولای ابلیس از آسمان‌ها

ز سرمی جهد در توی دیگک پر خون

کف سرخ رنگی

ز افتادنش می‌جهد تا به بیرون ... (۲)

۵

بدین ترتیب منوچهر شبیانی تصویر ساز «موضوعی» است که در مخیله‌ی

۱- منوچهر شبیانی - آتشکده‌ی خاموش - تیرماه ۱۳۴۳ - شعر

«آتشکده‌ی خاموش» - ص ۷

۲- همان کتاب - شعر «غضب» - ص ۱۰۶

اوجان می گیرد و عناصر آن بشدت به فعالیت می افتند و خیال او از راه تداعی معانی و تشبیه سازی، به ترسیم حرکاتی سریع و تند می پردازد. گوئی عکسی که از جریان حرکت سریعی برداشته شده یکباره حرکت را در خود بزاید و اجزاء آن بلافاصله از محل و مقر خود به نقاط دیگری پرتاب شوند ... این قدرت تخیل برای منوچهر شیبانی دم زدن در يك فضای برتر از واقع (= سوررئالیستی) را ممکن ساخته است :

در شب های شوم و غمناك
از اعماق آب های ساکت مرداب
سایه ای بیرون می خزد
و بر پهنای جنگل مه آلود
رقص وحشتناك می آغازد
و چون نجوای آرام و مرموز آب ها

آوا بر می دارد . (۱)

۶

این «وصف ها» و «تصویرها» و «تابلوها» که زیر بنای شخصیت نمایشی شعر شیبانی را می سازند دارای خصوصیات نیز هستند که باید با آنها آشنا شد . آشنائی با این خصوصیات ما را با منوچهر شیبانی گذشته گرای روبرو می کند . تابلوهای مورد نظر او زمینه ای تاریخی دارد : بغداد است ، استخر است ، شهرهای قدیمی ست ، بازارهای سوخته است و دربارهای شاهی افسانه ای است . (*)
از این حیث بین منوچهر شیبانی و محمد علی سپانلو نزدیکی هائی وجود دارد . با این تفاوت که شیبانی از امکانات شعری این زمینه ها بیشتر استفاده می کند ، حال آنکه سپانلو در آنها به تفکر نیز می پردازد ، و ما در همین فصل خواهیم دید که چگونه رفتارهای دو گانه ای این دو شاعر تصاویر یکی را مبهم و عمیق و دیگری را سطحی و روشن می سازد .

۷

بهر حال شیبانی در این قلمرو گردشی دلکش دارد و جهانی رنگارنگ و بی در و پیکر را می آفریند که روابط موجود در آنها پیش از آنکه انسانی باشد ماوراء طبیعی و خدائی ست . چهره هائی درشت و وسیع بر پرده ای که این جا و آنجا خیل آدمیان دیگر زمینه ای مبهم برای آن ساخته اند ظاهر میشوند :

بدوزخ
ز آتش فشان کوه ها خیزد آتش
ز لای سیه دود پیچان مسموم
پرد دمبدم بوم .
از آن کوه آتش بر آید صدائی
بناگه هیولای وحشت فزائی
تنوره کشد از سر کوه تا عرش
تنش سرخ و سوزان
چکد خونس از سرخ چشمان
دمادم بنوشدمی از سرخ آتش
بخندد ، بخندد ، چه خندیدنی

خشك و موحش ... (۱)

۸

اما فراموش نکنیم که بهر حال مادر اینجا بیشتر با منوچهر شیبانی «شاعر» روبرو هستیم و باید از این بابت نیز کار او را ارزیابی کنیم . «در مجموع نکته ای بر شعر شیبانی میتوان گرفت و آن ، اینست که با پیای سن شاعر تحول نپذیرفته و کمال لازم را نیافته است . بعبارت ساده تر ، بین نخستین و آخرین اشعار شیبانی تفاوت آشکاری نیست ، و محتوی و کلام - هر دو - در آنها را کد مانده است .» (۲) لهذا سخن گفتن درباره ی شعر او سهل تر از دیگران است و منتقد در تحلیل و ارزیابی آثارش با مراحل متعدد شعری روبرو نیست .

۱- شعر «غضب» ص ۱۰۵

۲- از «گفتگو با نادر نادرپور» - مجله ی فردوسی - شماره ۸۱۹ - تیر

۹

گفتیم که شعر شبیانی از زبانی «شلخته» برخوردار است. این یکی از نقایص بسیار مهم کار شبیانی است که موجب میشود شعر او از لحاظ قدرت خلاقه‌ی هنری امتیاز زیادی نداشته باشد. کلمات شتابزده و بی توجه می آیند، گوئی که شاعر پس از سرودن شعر یکبار هم آن را مرور نکرده و پاکنویس نمی کند. افعال بصورت‌هایی غیر طبیعی و شکسته می آیند، کلمات بی وسواس و انتخاب نشده می نشینند و این عدم هماهنگی همراه با وسعت شعر شبیانی و گسترش بی اندازه‌ی قلمرو ذهنش فضائی درهم و برهم و پرازدحام بوجود می آورد:

من ، به لرزان پنجه‌ها ، آرام و ترسان ، می زدایم
ز چهر نقش‌ها ، گرد زمان را
بناخن‌های تیز خود ، خراشیم چهره‌ی هر خط
که بر دیوارهای دخمه
گرفته شکل عضومرده‌ی بگنشته‌های من . (۱)

۱۰

اما شبیانی در بعضی از شعرهای خود نشان داده است که این همه ناهمواری و سستی از سرب‌ی اطلاعاتی نیست، و اگر او بخواهد می تواند زبانی درست و سالم داشته باشد. در جای جای کتاب او به زبان سالم شعری شبیانی هم بر می خوریم:

بر صخره‌ی تیز و سخت کوهستان
از ضربی سم توجه آذر
اهریمنی‌ای گریز پا کاینسان
هر لحظه شوی به هیاتی دیگر.
ای بال بیاد داده - بی پروا -
چون شعله زخمی بشب هنگام

ای اسب سیاه رنگ گردنکش
وی بد روش ستیزه جو، آرام ! (۱)

۱۱

از وحدت کار و جدائی رفتار شاعرانه‌ی شبیانی و سپانلو سخن گفتیم. وحدت کار ایندو، اغلب باعث شده است که تصاویر شعرشان بیکدیگر نزدیک شود، و رفتار دو گانه‌ی آنها، این تصاویر را ارزش‌های گوناگون داده است. همین چند بیت شاید برای روشن شدن مطلب کافی باشد:

شبیانی:

مرداب خموش
مرموز و فکور و دهشت انگیز است
.....
در سیاهی‌ها
می رقصد و لحظه لحظه می پوسد
یک لاشه‌ی زن . (۲)

سپانلو:

قامت دوشیزه‌ای بر سطح استخر قدیمی، روی آب سبز، چین
می خورد . (۳)

۱۲

جالب توجه این است که شعر شبیانی، با وجود زبان درهم ریخته و ناهموارش، دارای شکل قابل دقتی است! لحن و وزن و ضربان شعر او به مقتضای معنی و ضرورت حال کلام تغییر می کند و این تغییر بسیار طبیعی و راحت است. طبیعی بودن این تغییرات درهم ریختگی وزن شعر را به ریتمی کمک دهنده مبدل

۱ - شعر «رام» - ص ۸۰

۲ - شعر «مرداب» - ص ۷۲

۳ - محمد علی سپانلو - منظومه‌ی «خاک» - بند ۸ از «خاک بزرگ» -

میسازد، و این ریتم به تبیین صحیح شعر سخت یاری می‌دهد. این طبیعت گویا، در آن دسته از اشعار شیبانی که دارای ضربان تند است، تأثیر بیشتری دارد:

برآمد، همی طلایه‌ی او

بکوبید، بکوبید، غلامان!

دوال برده‌ها

ز نید پرده‌ها را، ز درها، به بالا

برآمد، به ایوان، همی طلایه‌ی او.

کنیز کان!

به پیشگاه حسنش، بخاک چهره سائید ..

ندیمان!

بگرد او در آئید،

ز قلب نرم چنگ‌ها، ترانه‌ها سرائید

ز رفته‌ها، در آن میان، بحیله یادش آرید.

نرسید، بگوئید،

ز روزگار رفته‌اش سخن‌ها ... (۱۰)

۱۳

شیبانی به نهضت‌ها و عقاید شعری زمان خویش و زمان حاضر، بی‌اعتناء بوده است. از نیما یوشیج بیشتر شکستن بیت‌ها و بدور افکندن قافیه‌ها را یاد گرفته است و فضای شعر نو برای او جایی بخاطر شلنگ اندازی راحت و شاعرانه به چهار گوشه‌ی امکانات ذهنی و تخیل محسوب میشده است.

در مورد مهمترین خصوصیت شعر شیبانی در آتشکده‌ی خاموش، محمد

علی سپانلومی نویسد:

«مسئله‌ی بیان گسترده و درعین حال مفهوم شعرهای شیبانی بهترین طرز موجود بیان برای نمایشنامه‌های منظوم را - که جای آن در ادبیات امروز ما خالیست - ارائه می‌دهد.» (۱)

اما این قابلیت تنها بخاطر «گسترده‌گی» و «مفهوم بودن» بیان شیبانی نیست و بیشتر علت آن را باید در دلایل زیر جست:

۱- متغیر بودن ضربان و ریتم شعر

۲- قابلیت ایجاد گفتگو در آن

۳- دراماتیک بودن موضوعهای مورد توجه شاعر

۴- پرداختن به جزئیاتی که عموماً شاعران دیگر از آن صرف نظر می‌کنند.

۱۴

با توجه به چهار نکته‌ی اخیر و نیز آن دو نکته که سپانلو گفته است، می‌توان دریافت که اغلب شعرهای شیبانی نوعی نمایشنامه‌ی منظوم است، یا نوعی شعر نمایشی است. بهمین دلیل مقدار زیادی از قسمت‌های شعرهای او را می‌توان «شرح صحنه» دانست، که هنگام اجرا بیشتر جنبه وارزش بصری دارد تا سمعی:

بخلو تکه خان ترکان

بسی ماهرویان

با هنگ چنگی برقصدن چابک

....

دهد خان برقصدن سیمین بری ساغری را

بهنگام چرخیدن و پایکوبی

۱- محمد علی سپانلو - مقاله‌ی «درباره‌ی آتشکده‌ی خاموش» - جنگ

چو خواهد بنوشد می ارغوانی

بغلند دوسه قطره می

ز سینه میان شکاف دو پستان ... (۱)

۱۵

همین قابلیت است که به اشعاری نظیر «لعنت زده» (۲) درخششی چشم-

گیر می دهد :

[دستور:]

- خجسته جاها!

از پس سریر مینائی شب

زده پوش کمانداران کنگره های بارو، دیده اندش.

....

[حاکم:]

- ها؟ طاعی به بند اندر شد؟ فرا آریدش!

دژخیم! هشدار!

[دستور:]

- تا تیرهای نگهبانان بر چله شد

سمند باد پای لعنت زده

چون دود آبی رنگ بر سینه ی شن زارهای بی پایان پیچید و

محو گشت.

[حاکم.]

- هان! دستور!

طاعی نهان شد؟

پس چه شدند کماندارانم که ستارگان نشان نشان بود؟

۱۶

«یونانیان» نخستین نمایشنامه ی منظوم و بلند شیبانی را هنوز ندیده ایم.

این اثر غیر فرمایشی لابد دارای اصالت دیگر کارهای شیبانی ست، شیبانی این

روزها شاعر نخستین اپرای ایران (دلاور سهند) محسوب میشود که بر صحنه ی رسمی

اپرای تالار رودکی نمایش داده شده است.

فصل پنجاه و یکم

❖ - صفحه ی ۳۹۲: در مورد مزایع تأثیر شعر منوچهر شیبانی

باید به آشنائی او با شعر فردوسی اشاره کرد. در عین حال شیبانی جوان سالهای قبل

از ۱۳۲۰ بدون شك تحت تأثیر برنامه های مبتذل فرهنگی که هدفش ایجاد حس

کاذب میهن دوستی بود، و بالا جبار تحت تأثیر حماسه های آذکی آن زمان، نیز

بوده است.

بخش سیزدهم - نگاهی به سال ۱۳۴۵ و شعر جوانان

فصل پنجاه و دوم - مقدمات

۱

سیر تدریجی توجه به شعر امروز ایران، پس از سال ۱۳۳۵، روبه تصاعد رفته است و سال ۱۳۴۵ را میتوان لحظه‌ی قاطعی از این اوج دانست. این سال چه از نظر تعداد شعرا، چه از نظر تعداد شعرها و چه از نظر اقبال به شعر امروز ایران سالی قابل توجه است.

شعر امروز ایران در این سال فی الواقع از لحاظ سنی يك نسل تمام و کمال را پشت سر می گذارد و جوانی که در آغاز کار منوچهر شیبانی - وعبارت دیگر آغاز شناخته شدن شعر نیما و شعر نوی نیمائی - دنیا آمده است، در این سال قدم به ۲۵ سالگی میگذارد. نسل تازه با خود علائق، خواست‌ها و احتیاجات جدیدی را به همراه می آورد، و شعر نیز - که يك عنصر اجتماعیست - از تأثیر همه‌ی این تازه آمده‌ها برکنار نیست.

در این بخش کوششی خواهیم داشت برای شناخت علتها، جریانها و دست-اندرکاران جوان شعر امروز ایران در سال ۱۳۴۵ و سپس در بخشی دیگر حاصل این توجه را بصورت متبلور شده تری مطالعه خواهیم کرد.

۲

در سال ۱۳۴۵ حدود دو هزار شعر از سیصد شاعر در مطبوعات کشور بچاپ رسید. اگر نسبت جمعیت درس خوانده‌ی کشور را در این سال باکل جمعیت ایران بسنجیم، حاصل سنجش ما عدد کوچکی خواهد بود. اما اگر نسبت تعداد شاعران این سال را با جمعیت درس خوانده‌ی کشور حساب کنیم، حاصل محاسبه‌ی ما عددی بزرگتر از آن قبلی، و خارج از حدود انتظار ما خواهد بود. این نکته بخوبی نشان میدهد که قطاع شعری هنر کشور ما رشدی غیر عادی و بی‌سابقه ... از نظر کمی - داشته است.

۳

این رشد غیرمنتظره مسایلی را پیش می‌آورد که چه از نقطه نظر هنری و چه از نظر اجتماعی قابل تعمق و توجه است. نخست اینکه باید ببینیم انگیزه‌ی این همه توجه بشعر چیست و لاجرم در این جستجو باید از عوامل، عناصر و حوادث اجتماعی مدد بجوئیم.

شاید از يك نقطه نظر کلی بتوانیم گفت که شاعری تلاشی است، مثل دیگر فعالیت‌های انسان، برای زنده بودن، زنده زیستن و ابراز شخصیت کردن؛ و این جدا از مسئله‌ی جاودان کردن لحظات تندگذر عمر است در خطوط و صفحات شعر.

علاقه به تشخص و حفظ فردیت يك غریزه‌ی انسانی - اجتماعی است. فرد می‌خواهد که ضمن مستحیل شدن در جمع، خود را نیز حفظ کرده و فردیت خویش را محفوظ بدارد. بدین لحاظ دست به کوشش می‌زند و از امکاناتی که برای تحقق این خواست در پیش رو دارد استفاده میکند.

۴

اما عده‌ای از این امکانات سهل الوصول وعده‌ای مشکند. لذا اکثریت افراد جامعه به آن راههایی می‌روند که با سهولت بیشتری انجام خواست آنان را میسر سازد. کار هنری یکی از امکانات مشکل است و در اعداد آن مقدوراتی محسوب نمیشود که شخص در نخستین توسل بر آن چنگ زند.

توفیق در کار تحصیل، در شغل، در زندگی خانوادگی و نظایر اینها اغلب سهل‌تر و اطمینان بخش‌تر است. فقط خواست برتر افراد است که آنان را وامیدارد تا در زمینه‌ی وسیعتری به تثبیت فردانیت خویش بپردازند؛ مثلاً در حرکتهای اجتماعی شرکت کنند و اگر تظاهر مخالف یا موافقی وجود دارد در آن نقشی را بعهده گرفته و بکوشند در این مخاطره پیر و زشوند.

توفیق در امور اجتماعی تنها مختص فعالیت‌هایی از آن دست که بر شمرديم نیست، بلکه پرداختن به کار هنر نیز يك چنین محرکی لازم دارد و دیده‌ایم که در بسیاری از حرکتهای اجتماعی (صرفنظر از آب و رنگ هر يك از آنها) تحرکی نیز در هنر دیده شده است. لکن از آنجا که کار هنر کاری ذهنی‌تر و عمیق‌تر است، در مرحله‌ی اول کسانی به این وسیله متشبث میگردند که از توانائی و استعدادی برخوردار باشند.

۵

حال باید وضع جوانان کشور را در قبال این امکانات بسنجیم. کشور ما جمعیتی روبه افزایش دارد و هر سال بر تعداد جوانهایی که تحصیلات متوسطی خود را پایان می‌رسانند افزوده میشود. نه تنها مسئله‌ی افزایش جمعیت، بلکه مسئله‌ی تعمیق و گسترش سواد، و گاه با قید شك، گسترش فرهنگ، نیز بخش تحصیل کرده‌ی جمعیت کشور ما را بزرگتر و وسیع‌تر میسازد. (۱)

در این حال انسانها، همچون محصولات کارخانه‌ای يك شکل میشوند و حرکتهای فردی و درخششهای مستقل اجتماعی سخت می‌گردد. دیگر هر کس شکل خاص خود را ندارد. دستگاههای فرهنگی که کم و بیش گنجایش پذیرش

۱- برای اطلاع کامل‌تری از زندگی جوانان رجوع کنید به «درباره‌ی جوانان» که نام سلسله مقالاتیست به‌قلم با نام مستعار «ماهیار»، چاپ شده در مجله‌ی فردوسی، شماره‌های ۸۸۲ تا ۸۸۸ (از مهر تا آذر ۱۳۴۷). در این مقالات کوشش شده است که وجوه مختلف زندگی جوان امروز ترسیم گردد و امید است که متن کامل و تحریف نشده‌ی این مقالات همراه با مطالعه‌ای که در مورد افکار عمومی و نحوه‌ی نفوذ وسایل تبلیغی در آن بعمل آمده است، بصورت کتابی مستقل، در سال آینده منتشر شود. لازم بتذکر است که جز این مقالات هر چه که در هر کجا با نام «ماهیار» بچاپ رسد یا رسیده باشد از این قلم نیست و نخواهد بود.

این مراجعه‌ی عظیم را ندارند و نیز در جهت اعمال سیاست‌های خاص فرهنگی کار می‌کنند، تبدیل به کارخانه‌جاتی می‌شوند که محصولات يك شكلي را تولید می‌کنند. جوانان يك شكل، تحت تأثیر يك عده عوامل مشخص، پا به اجتماع می‌گذارند و رنگی خاص و متمایز در چهره‌ی يك يك آنان دیده نمی‌شود.

۶

اما آن غریزه‌ی حفظ تشخص در پشت این صورت‌های يك شكل زنده است و بفعالیت مشغول. جوان در چنین شرایطی سخت‌تر به تکاپو می‌افتد تا از دیگران جدا شود و استقلال یابد و نیز می‌خواهد که این استقلال شناخته و درك شود. پس به آزمایش امکانات خویش دست می‌زند. در تحصیل، در کار، در زندگی خانوادگی بجستجوی پردازد و روزنه‌ی امیدی نمی‌بیند و یکباره عاصی می‌شود. عصبان جوان دو صورت دارد یا شکلی سازنده دارد و بعبارت دیگر شکست مقدمه‌ی سازندگیست، و یا شکلی خردکننده و ویرانگر.

روح و اندیشه در خلاء زندگی نمی‌کند، اگر امید و حرکت رخت بر بست بیزاری و بی‌عاری جانشین آن خواهد شد، و این سر نوشت محتوم بسیاری از جوانان است. جوان سر خورده‌ی مایوس را میتوان پشت میزهای شکسته و حقیر، در حاشیه‌ی خیابان‌ها، در عرق‌فروشی‌ها و خیلی جاهای دیگر دید.

۷

اما آن دسته از جوانان که مسدود بودن راه‌ها و بی حاصلی امکانات اولیه بر کوششان می‌افزاید ابتدا به مسایل اجتماعی می‌گرایند. اما جامعه دارای ثبات و نظم استاتیک است، مصالح اقتضا کرده است که جوامع در حال توسعه‌ی صاحب مواد خام و بازارهای مصرف دارای ثبات باشند. در این ثبات، شدتی در جریانهای اجتماعی نیست تا جوان در آن غوطه زند.

با مسدود بودن این دریچه‌ی تظاهر، شخصیت افراد اشکال گوناگونی بخود می‌گیرد و عکس‌العمل جوانان بر حسب وضع اجتماعی و اقتصادی افراد در مسیرهای مختلفی جاری می‌شود.

بی‌تله‌ها، عجوبه‌ها و پارتی‌روها یکسوی این سکه‌اند، موج جوانان را می‌بینیم که در میدان‌های فوتبال نعره می‌کشند، در ضفحات پاسخ به نامه‌های

مجلات اسمشان را می‌خوانیم، حاضر به مکاتبه‌اند، و کمی آنسو تر فعالیت آنها در کار هنر مشهور است، فعالیت هنری که اصالت هنری ندارد.

۸

اما امکانات هنری نیز به نوبه‌ی خود متفاوت است و پرداختن به هر يك مستلزم شرایطی است. مثلاً فیلم ساختن پول می‌خواهد، یا نواختن آلات موسیقی تمرین و ممارست بسیار لازم دارد و بطور خلاصه رفته رفته باین نتیجه می‌رسیم که تنها وسیله‌ی راحت، پرداختن به ادبیات است در مرحله‌ی اول، و پرداختن به شعر نوست در مرحله‌ی دوم - که علی‌الظاهر همه‌ی مشکلات و پیچ و خمهای شعر قدیم را از پیش پای شاعر برداشته است!

بدین سانست که سیل شعر بسوی مجلات سرازیر می‌شود و ژورنال‌یسم شایع روز که فرصت پرداختن به چیز دیگری را بدست نمی‌آورد، برای تیراژ، به آن روی خوش نشان می‌دهد.

۹

شعر اکثر جوانان ما کوششی است برای کسب استقلال و حفظ فردیت آنها. پس به این عرضیات اغلب نمی‌توان بچشم شعر نگریست، بلکه باید آنها را فریاد جوانانی دانست که در مسیر گم شدن، يك شكل شدن و شستشوی مغزی دست و پا می‌زنند و می‌خواهند تا آنها را دریابیم.

در بین آثار شعری - بمعنی دقیق کلمه - حس شد و نام «موج نو» اینجا و آنجا بگوش خورد. سال ۴۵ دیگر عرصه‌ی مجادله‌ی بین شعر قدیم و نو نبود، بلکه بحث‌ها بیشتر بین شاعران «شعر نو» جریان داشت.

بدین ترتیب در مرحله‌ی اول موجودیت و حقانیت شعر نو بصورت امری بدیهی و مسجل درآمد و در مرحله‌ی دوم آشکار گردید که شعر نو نمی‌تواند پایان نوآوری در شعر فارسی باشد و حرکت همچنان ادامه دارد.

۲

حد متوسط سن شعرای جوان حدود ۲۳ سال بود. این نسل جدید که در سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۵ دوران بلوغ خود را میگذراند، طرز فکری کاملاً جدا و متمایز از شاعرانی دارد که در این سالها درگیر مسایل روز بوده‌اند. شاعر جوان این سال یکباره از شور اجتماعی خالی شده و روحی کسل، نامطمئن، بی ثبات و خسته دارد. اختلاف بین آنچه که می‌بیند و آنچه که می‌شنود در او نوعی واخوردگی و گریز از واقعیت بوجود می‌آورد.

در این هنگامه است که در شعر جوان سال ۴۵ زندگی بشکل ساده و پیش پا افتاده، پدر در نقش کارمند و کارگر و کاسبی نا آشنا و مبدل شده به یک ماشین خسته، زن بصورت موجودی آبکی و دروغین، و مرد بشکل نهالی پا نگرفته و متکی به بزرگتر مطرح میشود.

جوان دست از حقارت کوچه‌ها و خانه‌ها می‌شوی و به‌خاطر و تخیل پناه می‌برد. در این دنیا است که وصول به آرامش آسان‌تر است. قلمروی خصوصی که در آن همه‌ی غرایز سیراب نشده بطور کاذبی سیر میشوند. و در این بحبوحه چگونگی میتوان بفکر وزن درست، بافت کلام، فرم صحیح و قافیه‌ی طبیعی بود؟ اکنون فریادی خاموش جریان دارد که در شکل شعر از یک زندگی درهم فشرده و خلاصه شده حکایت می‌کند.

۳

می‌توان فروغ فرخزاد، نادر نادرپور، منوچهر آتش، سهراب سپهری، یدالله رویائی و محمد علی سپانلورا مهمترین بازمانده‌های شعر نومی نیمائی دانست که پایه‌های پل می‌شوند که شعر امروز را به شعر نو و تاریخ ادبیات ما وصل

فصل پنجاه و سوم - شعر جوانان در سال ۱۳۴۵

سال ۱۳۴۵ از نظر شعر و شاعری سال آشفته و پرهیاهویی بود، سال مصاحبه‌ها، جنگ و جدل‌ها و اظهار نظر‌ها بود، سال بار آمدن‌ها و مردن‌ها... شعرای جوان از آغاز سال ۴۵ فرصت یافتند تا سنگرهای تازه‌ای را تسخیر کنند و شعرای بزرگتر و قدیمی‌تر را در سنگرهای خصوصی خود حبس نمایند. پیرترها شور ایجاد پایگاه ندارند، کسر شأنشان میشود با جوانترها در یک جا بنشینند، پس در صندلی خود فرو می‌روند و بهمان چند پایگاه که دارند اکتفا می‌کنند.

مجلات، روزنامه‌ها و جزوات صحنه‌ی وسیعی را برای جوانان ارائه دادند و سقوط ارزش‌ها و معیارهای گذشته، گذشتن از سدهای مطبوعاتی و انتشاراتی را آسان کرد. نتیجه اینکه شاعران تازه آمده احتیاجی به چاپ کتاب برای عرضه‌ی اشعار خود حس نکردند و سال ۴۵ سال چاپ کتاب جوانترها نبود.

بعد از مدت‌ها، در این سال برای اولین بار تشکل و هم‌شکلی و وحدتی

می‌کند. اغلب شعرای جوان ما تحت تأثیر این عده و نیز احمد رضا احمدی - بنیان‌گذار شعر موج نوی ایران - هستند و از میان آنها فروغ فرخزاد بیش از همه نفوذ پیدا کرده است و شاید مسؤلیت زنانه شدن شعر جوانان ما نیز تا حدی به عهده‌ی او باشد.

در مورد شاعران پیش از فرخزاد باید گفت که تأثیر شعر شاملو بر شعر جوانان رفته رفته نقصان می‌یابد و تأثیر زبان نافذ اخوان ثالث بکلی از بین رفته است.



در مورد نقد و بررسی شعر در این سال باید گفت که بیشتر نقدها درباره‌ی بزرگ‌ترها بود و نیز اغلب به تصفیه حساب‌ها و جدال‌های ادبی انجامید. عبارت دیگر کسی به شعر جوان‌ترها نپرداخت، بیشتر سوء تفاهم و عدم درک شعر جوان‌ترها از طرف بزرگ‌ترها مطرح بود و معیارهای تازه‌ای برای ارزیابی شعر این جوانان ارائه نشد.

در برابر بی‌اعتنائی منتقدان نسبت به شعر جوان‌ترها باید از استقبال خوانندگان جوان شعر نامبرد که فی الواقع تیراژ ساز سجلات بودند. در عین حال مرگ فروغ فرخزاد، با همه‌ی ضربتی که بر پیکر شعر نوی ایران وارد آورد، وسیله‌ای شد تا شعر نو بیشتر از پیش خواننده پیدا کند. می‌توان جلسه‌ی شعر خوانی کانون دانشجویان دانشگاه تهران را در شب هفت فروغ فرخزاد و استقبال جوانان را از شعر نو در این شب مقدمه‌ای برگسترش دامنه‌ی شب‌های شعر دانست.



نگاهی به فعالیت‌های ادبی مجلات مختلف تهران و شهرستان‌ها، می‌تواند دامنه‌ی شعر امروز و شاخص‌های فعال در این زمینه را بشناساند. در سال ۱۳۴۵ مهمترین مجله‌ای که به شعر جوانان روی خوش نشان داد مجله‌ی فردوسی بود که از سال ۱۳۴۲ دامنه‌ی فعالیت خود را وسیع‌تر کرده بود و فی الواقع مهمترین منبع مراجعه برای این نوع شعر محسوب می‌شد.

در سال ۱۳۴۵ این مجله یک چهارم کل اشعار چاپ‌شده در مطبوعات را بخود اختصاص داده بود و عبارت دیگر در این یکسال حدود ۵۰۰ شعر نو و شعر موج نو در این مجله به چاپ رسید و در همین سال بود که این مجله توانست ۸۲ شاعر جوان

را برای نخستین بار معرفی کند!



مجله‌ی فردوسی جوان‌نگاه شعرای گوناگون بود. نخست باید از قدیمی‌ترهای شعر نو نامبرد، این عده عبارت بودند از: احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، اسماعیل شاهرودی، نصرت رحمانی، منوچهر شیبانی، منوچهر آتشی، یدالله رؤیائی، هوشنگ ابتهاج، نوذر پرنگ، نادر نادرپور، مصطفی رحیمی، کارو، فریدون توللی، سهراب سپهری، محمود کیانوش، سیاوش کسرایی، منوچهر نیستانی، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و حسن هنرمندی. دومین دسته شاعران پس از سال ۱۳۴۰ بودند: مفتون امینی، فریدون ایل‌بیگی، علی‌بابا چاهی، پروین پروین، منصوره‌ی حسینی، اورنگ خضرائی، عبدالعلی دستغیب، مهشید درگهی، محمود سجادی، محمد علی سپانلو، حسن شهری، فرهاد شبانی، طاهره‌ی صفارزاده، پوران فرخزاد، غلامحسین متین، کیومرث منشی‌زاده، صالح وحدت، احمد رضا احمدی، صادق همایونی، حمید مصدق، پروین صداقت‌زاده، مهین سکندری و رضا براهنی.

سومین دسته شعرای جوان بودند: محمد ایوبی، اورج، مینا اسدی، مسعود بهنود، منصور برمکی، هوشنگ چالنگی، کافیه‌ی جلیلیان، خشایار خطیر، عظیم خلیلی، علی اکبر رشیدی، کامبیز صدیقی، خسرو فانیان، محسن کریمی، محمد تقی کریمیان، جواد مجابی، صفورا نیری، پرتو نوری‌علاء، کامبیز ویدا، جمشید واقف، کاظم سادات اشکوری و سیروس مشفق.



در سال ۱۳۴۵ مجله‌ی بازار درشت نیز پایگاهی برای شعر جوانان محسوب می‌شد، جز آن‌ها که نام بردیم می‌توان شعر این شاعران را در مجله‌ی مزبور یافت: منصور اوجی، بهمن صالحی، صادق سلیمانی، غفار حسینی، سیاوش مطهری، محمد تقی صالح‌پور، خسرو گل‌سرخ، شاهین زبده‌سرائی، احمد رفیعی، بهرام اردبیلی، ایرج ارژوانپور، م. نوش‌آذر، محمد حقوقی، ایرج کیانی، محمد زهری، محمد رضا اصلانی و هوشنگ گلشیری.



در سال ۱۳۴۵ «جزوه‌ی شعر» نیز نماینده‌ی شعر جوان ایران بود. در ۱۱ شماره‌ی این جزوه که در طول سال مزبور منتشر شد ۸۴ شاعر با آن همکاری داشتند. شعرای خاص جزوه‌ی شعر عبارت بودند از: بیژن الهی، فریدون معزی، مقدم، فریده‌ی فرجام، مهدی تقوی، مجید نفیسی، م. طاهر نوکنده، ف. غروب، م. مؤید، منصور ملکی، محمد تقی غروی، هوتن نجات، م. نوفل، علی پدر، حسین رسائل، ا. فرجام، محمد رعیتی، و شهرام شاهرختاش.

در ضمن در طول این سال اشعاری از این شاعران نیز در مجلات مختلف منتشر شد: م. آزاد، مسعود فرزاد، م. سرشگ، م. آزر، ژاده‌ی طباطبائی، فرانک سعادت، رضا معینی، جعفر کوش آبادی، لاله‌ی تقیان، حسن حاتمی، مریم زندی، محمد کلباسی، شیرین، م. دوست، رضا مرزبان، نیاز یعقوبشاهی، (مرحوم) منصور قندریز، بیژن کلکی، عبدالوهاب احمدی، شاهرخ صفائی، حمید عرفان، مهین بهرامی، مصطفی صدیق، علی قلیچ‌خانی، مروا، تیراژه، قنبر علی معصومی، فریدون معمار، پرویز نقیبیان، توفان، ع. ا. سیادپور، عبدالله کوثری، سیاکرار برلیان، ع. ا. عطاء الهی، عبدالرحمن گمارونی‌پور، احمد اخوت، احمد اللهیاری، جناح، غلامحسین سالمی، محمود شجاعی، هرمز شهدادی، یوسف عرشی، محمود هنرمند، محمد امین، منوچهر رضائی، عدنان غریفی، محمد توفیق، بهرام حق‌پرست، رضا فراز، منوچهر جان نثاری، اکبر ذوالقرنین و فروغ میلانی.

بخش چهاردهم = دو مطالعه

فصل پنجاه و چهارم - شاعرهای سال ۱۳۴۶

از سال ۱۳۴۵ بعلمت توجه همه جانبه‌ای که به شعر امروز شد عده‌ای از خانمها نیز به کار شعر دست یازیدند و بزودی عده‌ی عظیمی شاعره در شعر جوان امروز پیدا شدند. از آنجا که این نکته پدیده‌ای تازه و درعین حال از بسیاری جهات دارای خصوصیات خاص و مشترك است مطالعه‌ی شعر در این بخش می‌تواند جالب توجه باشد.

برای این مطالعه بدوره‌ی یکساله‌ی مجله‌ی فردوسی قناعت شده است (۱)، هرچند که مجلات دیگری هم هستند که به شعر امروز توجه دارند و بخصوص اشعار شاعرها را بچاپ رسانده‌اند.

از نظر زمانی نیز مبداء این مطالعه شماره‌ی مخصوص مرك فروغ فرخزاد شاعره‌ی بزرگ ایران انتخاب شده است، بدلیل آنکه مرك او تأثیر قاطعی بر

شعر زنان ایران داشته است و فی الواقع توجهی که به فرخزاد بعنوان يك «زن - شاعر» شد مبداء توجه زنان ایران به شعر امروز محسوب میشود.

۲

مهمترین نکته‌ای که در اولین برخورد با شعر شاعره‌های جوان معاصر بچشم می‌خورد کمبود اصالت و فقدان استقلال لازم شعری است. درجائی دیگر خواهیم دید که شاعره‌ی امروز جوینده نیست و تنها به چیزهائی توجه دارد که تبلیغات و حوادث باو عرضه میکنند. مثلاً شاعره‌ی جوان امروز بکلی با ادبیات قدیم مایبگانه است. اوحتی نیما یوشیج را نیز - جز باسم - نمی‌شناسد و یا اثری از تأثیر شعر شاملو و اخوان و سایرین در کار او قابل رؤیت نیست. درعوض می‌توان براحتی جای پای توللی و نادرپور را (در دوره‌ی نخست کارش) در آثار آنها پیدا کرد و یا تأثیر زبان و شعر فروغ فرخزاد را می‌توان مشاهده نمود.

۳

اکثریت اشعار شاعرهای جوان سوزناك و توللی وار است. حتی در مورد فرخزاد بیشتر به تأثیر جنبه‌هائی از کار او بر می‌خوریم که از توللی بارث برده است:

عاشقم، عاشق سپیدی برف
عاشق صبحهای یخ بسته ... (۱)

و می‌بینیم که حتی از تأثیر تصویر سازی دلنشین نادرپور هم در این اشعار خبری نیست و آنچه که اصالت کار آن شاعران است در شعر شاعرها دست نزنده باقی مانده است و تنها رویه‌ی کار مورد تقلید قرار می‌گیرد:

من می‌روم ز شهر تو، اما نگاه من

تا واپسین دقایق عمرم ، بصد نیاز
در انتظار روی تو پرواز می کند . (۱)

§

قطب دیگر تأثیر بر شعر شاعرها را باید در « موج نو » جستجو کرد و حتی چند تن از شاعران ما می توان بطور بالقوه جزء شعرای موج نوئی خوب محسوب داشت . بهر حال ظواهر کار موج نو نیز برای شاعرها بهمان صورت شعر نوی میانه رو جاذب است :

تو دعا آهسته بخوان
که صداقت ، مسخ
و طهارت ، در قاب زمان
باستهزاء می خندد .
شفاعت ساعت

تهی دستی دریاها را
در صرع باد
بارمغان کویر میبرد . (۲)

⑤

« فرخزاد زدگی » شایع تر و رایج تر است . مهمترین دوره از کار فروغ فرخزاد که مورد تقلید شاعران است دوره ی اواسط کتاب « تولدی دیگر » است . اما هستند شاعرانی که با اشعار بعد از تولدی دیگر هم آشنائی دارند :

من از حقیقت تاریکی می آیم
من از دریچه های ظلمت .
جهان من به وسعت باغی است

۱- سیمین بختیاری - شعر چاپ نشده ی واصله بدفتر مجله ی فردوسی .

۲- فروغ میلانی - شماره ی ۸۰۷

اما ویران . (۱)

و یا « دلم میسوزد » بازی که نشانه ی آشنائی با شعرهای بعدی

فرخزاد است :

دلم برای قطره های تبلور میسوزد
.....

دلم برای پوستم میسوزد
که به آینه ی مهتاب می ماند . (۲)

و یا حتی اشعار اجتماعی فرخزاد هم مورد تقلید قرار گرفته است :

رسالت ؟
تو نمیدانی ای دوست
رسالت در درون هسته ی تاریکی شب خشکیده است . (۳)

¶

حتی می توان کوشش شاعران را در پیروی از انواع شعر فرخزاد مطالعه کرد . نگاه کنیم به چند شعر از پروین صداقت زاده :

زندگی آن نفسی است
.....
زندگی سیگاری است ... (۴)

□

من روزم را با امید آغاز میکنم ،

۱- شهین رضوی - شماره ی ۸۲۹

۲- فروغ میلانی - شماره ی ۸۱۰

۳- فخری توشانلو - شماره ی ۸۴۰

۴- پروین صداقت زاده - شعر « زندگی » - شماره ی ۸۱۱

و اطمینان دارم که در انتخابات مجلس بیست و دوم
کاندیدای انتخابی من و همسایه‌ی ما به مجلس میرود ! (۱)

□

صدای باد می‌آید ، صدای وحشی باد
کنار پنجره رفتم

و گیسوان مضطربم را بدست باد سپردم . (۲)

□

در آستانه‌ی فصلی سرد

در آستانه‌ی فصلی خشک

بین کرانه‌ها چگونه تهی میشوند . (۳)

و بدیهی است که در این پیروی اصالت چندانی بچشم نمی‌خورد . شاید در
میان همه شاعرهای جوان بهترین مقلد فرخزاد ، چه از لحاظ طرز کار و چه
از لحاظ زبان شاعرانه ، فرشته‌ی قراچه داغی باشد :

بیا بهیچ بیاندیشیم ،

و مثل آن صدا که شنیدیم و محو شد

از انبساط دستهای خاکی خود در میان آب نترسیم . (۴)

∇

پس در اولین قدم این بررسی به کمبود اصالت و فقدان استقلال شعری در کار
اکثر شاعرهای جوان بر میخوریم . این موضوع شعرا کثرت آنها را از تشخیص
می‌اندازد و استعداد های آنها را که کاملاً ممکن است بر اثر مطالعه و کوشش و
تجربه بسیار بار آور شود از بین می‌برد .

نکته‌ی حائز اهمیت آنست که این تأثیر و پیروی آنچنان سست است که

۱- شعر «تجاهل» - شماره‌ی ۸۲۶

۲- شعر «صدای بادی می‌آید» - ماهنامه‌ی فردوسی - شماره‌ی ۵

۳- شعر «پائیز» - شماره‌ی ۸۳۹

۴- شعر «دعوت» - شماره‌ی ۸۲۹

واقعاً حتی در يك درصد از اشعار این شاعره هانمی توانیم تأثیر دیگر شاعران
ایرانی - چه رسد به فرنگی - را پیدا کنیم ، و این شاید ، در زمانی که شعر مردان
شاعر ما - حتی کسانی مثل سهراب سپهری - دارد زبانه می‌شود ، امر تعجب -
آوری محسوب نشود .

∧

بسادگی می‌توان یکی از علل توجه شاعره ها را به شعر فرخزاد اشتراک
شرایط زندگی آنها دانست . اکثر شاعره های ما بعلمت شرایط زندگی و نیز
بتخاطر موقعیت سنی خویش ، «عشق» را بعنوان مظهر اصلی شعر خود برگزیده‌اند
و حدود ۸۰ درصد از مجموع اشعار آنها با اصطلاح «عاشقانه» است .

زن ایرانی و بخصوص دختر محصل ایرانی هنوز دچار خیالپردازی‌ها و
فرار از واقعیت است . شاعره‌ی کم سن و سال که اگر در شعرش هوای «بوسه» کند با
کشیده‌ی پدر مجازات میشود ، ناگزیر عشق را شکلی آسمانی می‌بخشد ، و آن
را بعلمت نداشتن اندیشه‌ای تعلیل گر ، پاسخگوی خود و پناهگاهی مطمئن و دوران
چشم می‌یابد . اما در عین حال همین شعر وسیله‌ی جبران ناکامی هم هست ،
شاعره‌ی جوان از سوی دیگر می‌تواند لا اقل در شعرش بی‌پروایی کند :

دیدم شکفته ام

همچون جوانه‌ی سیب کنار باغ

.....

دیدم که می‌دمد

حسی غریبه و نو در درون من

دیدم که اختیار دل از دست میدهم . (۱)

و یا :

تو خدای منی ،

و میدانی

چه بیگناه ، لبانم

۱- پروین صداقت‌زاده - ماهنامه‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۲۲

۹

اما این رمانتیکه‌های جوان ، به «عشق» صرفاً و لزوماً به آن معنی که گفته شد نمی‌پردازند . برای يك شاعره‌ی رمانتیک همیشه «طبیعت زیبا» هم هست . توجه کنید که در شعر رایج روز - بطور کلی - تقریباً - پرداختن به «طبیعت زیبا» به شکل گذشته بکلی از بین رفته است ، و شاعران اگر صریحاً نخواهند از آن معنایی سمبولیک و اشاره گر بگیرند ، از وصف آن بیشتر برای بیان حالات روحی خود استفاده می‌کنند ، حال آنکه در شعر شاعره‌ها «طبیعت زیبا» فقط بخاطر خودش وصف و تحسین میشود :

امشب از بوی نسیم

می‌تراود هوس صبح بهار

میدمد غنچه بیاغ ... (۲)

و خیلی بندرت اتفاق می‌افتد که شاعره‌ای لااقل مثلاً دست به مقایسه‌ی آدم و طبیعت بزند و آزادی این یکی را به رخ آن دیگری بکشد . چنانکه مثلاً زیلا مساعد کرده است :

آه ... درخت ها

برگهایشان باد می‌کرد

بدون هیچ تماسی باهم

آبستن میشدند ..

در بین آنها فاصله معنی نداشت .. (۳)

۱- زیلا مساعد - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۲۲

۲- پروانه‌ی میلانی - شماره ۸۲۲

۳- زیلا مساعد - شعر «درخت‌ها» - شماره‌ی ۸۱۴

۱۰

بهمین علت است که مرگ فروغ فرخزاد می‌تواند برای شاعره‌های رمانتیک مامضمونی جاودانی باشد . اما در کنار این موضوع توجه کنیم که این حادثه يك اثر مهم دیگر هم داشته‌است و آن آشنا کردن شاعره‌ها - و بطور کلی شعرای جوان کشور - به مضمونی تازه و فلسفی مثل مرگ است . اما این تقرب به موضوع مرگ نیز بیشتر همان حالت گریز از واقعیت را دارد . مرگ نیز چیزی دور و خیالی است که می‌تواند شاعره را به تشریح دنیائی ناشناس و ا دارد . بهر حال توجه بمرگ ، خود ، نوعی اندیشیدن است به «زندگی» ، «هستی» ، «تلاش» و درضمن «بیهودگی» :

می‌دیدم دوباکره‌ی معصوم را

که در کوچی اقا قبا

از گذشته به آینه می‌رفتند

و در خط زمان

به پوچی و بیهودگی می‌پیوستند .. (۱)

۱۱

در همین زمینه‌ی حساسیت زنانه برمی‌خوریم به «اندوه زنانه» که حاصل طی کردن مراحل عشق و طبیعت بازی است . اما این اندوه ملموس نیست . باز نوعی گرفتگی روحی است که از علت‌های خاکی و روزمره - گوئی - جداست . همان اندوه ازلی رمانتیک‌هاست . شاعره‌ها از آنچه هست بی‌زارند و همچون پرنده‌ای زندانی ، در آرزوی پرواز :

خانه‌ی من

در گذرگاه باد است

من عبور کلاغ‌های خسته‌ی مسافر را

به توقف بدل می کنم
و از آنها که آزادی را به ارث برده اند
اندوه بار می پرسم
آیا بوته ها در دشتها سبز شده اند ؟ (۱)

۱۲

بعدده ای به تفکر می رسند ، در جستجوی علت ها . اما در ابتدا فقط
سؤال ها مطرح میشود ، تفکریست که هنوز شکل ندارد و جهت معینی نیافته است :

ای بیگانه دوست

که بی وجود راه

.....

مرا راهبری !

در فراسوی این در دنیائیست

که شبیه همه ی دنیاها ئی نیست که تومی شناسی

و دریغ که مفتاح این قفل

در سراشیب گم شده است . (۲)

و یا :

پیوند جسم ما

— این تکیه گاه های تزلزل —

تعبیر وحدتیست

که در شط زمان می ریزد

و پیوند کوچک ما را

۱ — مهوش مساعد — شماره ی ۸۱۷

۲ — فروغ میلانی — شماره ۸۱۰

انکار می کند . (۱)

۱۳

اماعده ای نیز گهگاه به ملموسات و زندگی روزمره توجه کرده اند .
مسئله ای جالب توجه در این مورد آنست که وقتی توجه شعر بزندگی واقعی معطوف میشود
شاعر ناچار است يك مقدار مفاهیم و کلمات تازه — شاید نازیبا — را استخدام کند و
کلمه های جدیدی را بکار بگیرد . این کاریست که پشت سرش حتی سنتی
بیست ساله را ندارد و جز در یکی دو مورد کسی دست به چنین کاری نزده است .
شاعر ناگزیر است که ، اگر قصد چنین کاری را دارد ، خود به تجربه و مخاطره
دست بزند و بعلت خامی او تا کنون این تجربه بشکست سختی منتهی شده است ،
بطوری که در میان این نوع اشعار حتی يك نمونه ی خوب و قابل ارائه پیدا
نمی شود . (۲)

۱۴

در مورد شعر اجتماعی شاعر هاهم میتوان سخن گفت . این اشعار نیز
چندان قوام و استحکامی ندارند و بیشتر باز به سطح می پردازند . اولین راه
اجتماعی کردن شعر سخن گفتن از « روزگار تلخ و سیاه » است . شاعر هافقط
میدانند که روزگار سیاه است ، اما حتی نمایی از این روزگار سیاه نیز در
شعرشان وجود ندارد :

چه روزگار تلخیست

چه زندگانی بیهوده ایست

۱ — مهین مهریار — شماره ۸۳۶

۲ — محض نمونه توجه کنید به این تکه از شعر زیلا آبرن که در بین اشعار

چاپ نشده ی واصله به مجله ی فردوسی پیدا شد :

« نه صبحانه خورده ام / نه باماشین به محل کار رفته ام / من امروز دیر

خواهم رسید / و فریاد رئیس مان و معاونان / زیرا من پول بلیط ماشین نداشته ام . »

که چون زنبورکان

برگرد هر باغی چرخیدن

— بابتذال سائلانه —

مشتی زرگدائی کردن است. (۱)

و در این رهگذر کمک گرفتن از اشارات کهنه و فاش شده سخت

رایج است :

دست‌ها بسته اند

بزنجیری که خود بافته اند

فریادی نیست

تنهاسکوت دردل این خاموشی... (۲)

و گاه کار به ابراز احساسات تند و تیز میرسد :

ای شرق دور دست

من با تمامی قلبم ...

امشب برای ساحت ازهم دریده

امشب برای چهره‌ی درخون کشیده ات

و کودکان یتیم

افسوس می خورم. (۳)

۱۵

بسیاری از شاعرهای جوان زبان فارسی را خوب بکار نمی برند ،
چرا که در مرحله‌ی اول بدرستی معنای واقعی کلمات را نمی دانند و در مرحله‌ی

۱- فخری توشانلو - شماره‌ی ۸۳۴

۲- ماهرخ نوری - شعرواصله به دفتر مجله‌ی فردوسی که بچاپ نرسیده

است .

۳- پروین صداقت زاده - شماره‌ی ۸۰۴

دوم شخصیت دستورزبانی کلمات را تشخیص نمیدهند و در مرحله‌ی سوم از مورد استعمال افعال بی خبرند . بهمین دلیل زبان شعری آنها ضعیف و منحرف است و اغلب نمی تواند رساننده‌ی مقصود ایشان باشد . و این یکی مستقیماً بعلمت نقص دستگاههای آموزشی ماست .

۱۶

آنها که « وزن » را در شعر خویش بکار می گیرند ، اغلب - نه اعمدانه و آگاه چون فروغ فرخزاد - از آن عدول می کنند . و آنها که وزن را بکار نمی - برند اغلب نثرشان به منطق انواع دیگر ادبیات نزدیک میشود و گاه به « قطعه‌ی ادبی » مبدل می گردد (*) :

شاخه‌ای خم میشود

و در چشمان بهت زده ام می گرید .

نه یک شاخه ، نه یک شاخه

تمام گل‌ها ، تمام برگ‌ها

تمام ساقه‌های نازک و غمگین

گوشه‌هایم را

پراز فریاد می کنند. (۱)

۱۷

اکثر اشعار شاعرهای جوان مادارای وحدت و کلیتی در خود شعر بودن نیست . شاعرها اغلب بعنوان شعر گفتن آسمان و ریسمان را بهم می بافند و دانته های پراکنده‌ای از اندیشه را بروی کاغذ می آورند که هیچ نخی آنها را نظام نداده و به بند نمی کشد :

من قادر هستم

۱- زیلا مساعد - شماره‌ی ۸۳۳

.....

خود را مانند هیاهوی کود کانه

در صداقت کوچه بیافکنم

(و) کتاب کهنه ی گم کرده ام را

از میان يك انبار كوچك بیايم . (۱)

۱۸

شاعرها در تصویر سازی دوروش دارند ، یا از همان فوت و فن قدیمی ها استفاده میکنند که خود بخود ، اگر چه شعر شان روشن و بامعنیست ، لکن کهنه و تکراری و تقلیدی محسوب میشود ، و یا به تقلید از شعر موج نو دست بساختن تصاویری تازه اما بسیار دور از ذهن می زنند و شاید یکی از علل پراکنده گوئی- شان همین عدم رعایت اصول در خلق اجزاء شعریست .

به همین دلیل اغلب تنها می توان به «ادبیات درخشان» در شعر ایشان بر- خورد که لامحاله نمیتواند وافی مقصود باشد :

در حجم کاسه ی آب

شناوری

به آسانی يك ماهی . (۲)

۱۹

مهمترین عامل شکست شعر شاعرها را باید در سهل انگاری و تنبلی ایشان جست . شاعرها اهل مطالعه و تفحص نیستند ، تقلید کارند و تقلید شان نشان میدهد که حتی از نیما و شاملو و اخوان بیخبرند و تنها به مطالعه ی شعر در مجلات و روزنامه ها اکتفا میکنند .

۱- ژیللا مساعد - شماره ی ۸۲۱

۲- پروانه مهیمن - شماره ی ۸۲۹

ناگفته نماند که فرخزاد نیز شاعری تأثیر پذیر بود (۱) . اما توانست عاقبت به استقلالی چشم گیر نایل آید . شاعری امروز این خوشبختی را دارد که باشعر نو و موج نو در تماس نزدیک تر است و اگر آثار همین ها را بادل و جان بخواند و به عمق کار شاعران خوب این روزگار پی ببرد میتواند بفرجامی چشم گیر نایل آید (*) .

فصل پنجاه و چهارم

مطالب این فصل قسمت هائیست از :

«تذکرة الطیفة» - از اسماعیل نوری علاء - مجله ی فردوسی - شماره ی مخصوص نوروز ۱۳۴۷ .

☆ - صفحه ی ۱۲۴ : در این فصل از توجه به شعر چند شاعر خودداری شده است . نخستین این شاعر ها طاهره ی صفارزاده است که مدتهاست بکارش مشغول است و آخرین آثار او پیش از سفرش به امریکا (در سال ۱۳۴۶) نشاندهنده ی تحولات تازه و کاملاً جالب توجهی در شعرش بود . دومین نفر مهشید در گهیست که بنام «هما» شعری گوید و لکن آثار چاپ شده ی او آنقدر اندک است که نمی توان به آسانی در باره ی آنها قضاوت کرد . سومین نفر پرتوی نوری علاءست که قضاوت در کار او می ماند برای زمانی که مجموعه ی شعرش به چاپ رسد ، و آخرین نفر صفورا نیریست که در زیر نظری بر شعر او را ملاحظه می کنید :

۱- برای اطلاع از منابع تأثیر شعر فرخزاد رجوع کنید به گفتار محمود

آزاد- از مصاحبه ی رادیویی پخش نشده اش با اسماعیل نوری علاء- بمناسبت نخستین

سالگرد مرگ فروغ فرخزاد - چاپ شده در مجله ی فردوسی - شماره ۸۴۹ -

اسفند ۱۳۴۶

نخستین مجموعه‌ی شعر صفورانی‌ری «سبز» نام دارد. (انتشارات سپهر - نوروز ۱۳۴۶) اشعار کتاب سبز، اگر چه به ترتیب تاریخ مرتب نشده‌اند، به سالهای ۱۳۳۹ (یک شعر)، ۱۳۴۰ (سه شعر)، ۱۳۴۱ (دو شعر)، ۱۳۴۲ (سه شعر)، ۱۳۴۳ (دوازده شعر)، ۱۳۴۴ (نه شعر) و ۱۳۴۵ (هیجده شعر) تعلق دارند. بدین ترتیب روشن میشود که نیری سالهاست که بکار شعر مشغول است و بدون شك قدمت کارش از سال ۱۳۳۹ نیز بیشتر است.

کتاب «سبز» بدو قسمت اشعار قدیم و اشعار نو (سپید و آزاد) تقسیم شده است، لکن از لحاظ زمانی این اشعار در زمانهای مختلف شناخته شده اند و مثلاً مثنوی «در شب» به سال ۱۳۴۴ تعلق دارد.

در عرض شش سالی که اشعار این کتاب سروده شده است، هفت نقطه‌ی تحول در کار نیری وجود دارد. او، هنگامیکه فروغ فرخزاد «تولدی دیگر» می‌یابد، تازه با «عصیان» زدگی آغاز می‌کند، با همه‌ی عرضیاتش:

عاقبت يك شب زخشم بی‌کران

میدرم از هم دوچشمان ترا

مار سخارنگاهت را بشوق

میکنم له زیر چکش‌های پا

(شعر «عصیان» - ص ۱۲۰ - اسفند ۴۹)

و این دوره را با همان مضمون عشق دختر مدرسه‌ای، اما همراه با توصیف‌های بهتر و کوشش در خلق آتمسفری صحیح بیابان می‌رساند:

امشب، گذشته‌ای که نپائید و رفت و مرد

سرشار عطر غم‌زده‌ی یاد دختر است

تابیده برافق، گل زرین آرزو

امشب گذشته‌وار، زمین رنگ دیگر است.

(شعر «غم‌گین» - ص ۱۳۶ - بهمن ۴۲)

در دوره‌ی دوم کار که از آغاز سال ۴۳ شروع میشود، توجه به تصویرسازی بهتر، یافتن زبانی تازه و روینشی شاعرانه تر معطوف می‌گردد:

من با خیال تو

چون دانه‌های شیری گندم درون برگ

احساس امن می‌کنم، ای مرد مهربان!

(شعر «احساس» - ص ۹۹ - فروردین ۴۳)

پایان این دوره نشانه‌ی توجه به زبان شعر و زبانی‌امروزی و تحول شخصیت

زن است؛

من ترا در قلب خود آواز خواهم داد

من ترا در ذره‌های نور خواهم جست

من ترا در توده‌های باد خواهم یافت

(شعر «آزخویش» - ص ۳۵ - مهر ۴۳)

آنگاه زمان‌کنده شدن از دیگری و تجزیه و تحلیل عشق در وجود عاشق فرا میرسد. اما دیری نمی‌پاید که باز همان زبان گذشته از سر گرفته میشود. آغاز سال ۴۵ آغاز تجزیه‌های تازه است، دیدن طبیعت و اشیاء، سیر در زمان‌های گوناگون و تجربه‌ی لحظات گذشته و حال آغاز میشود:

... نقاشی

در يك دفترچه‌ی شطرنجی

— که همیشه يك کشتی بود

اما هر بار به يك رنگ

و دریا

سد کنار صفحه‌ها را می‌شکست ...

(شعر «آه زیبایی، ای صبح» - ص ۱۰۱ - اردیبهشت ۴۵)

اکنون در این فضا همان مضامین گذشته بازمی‌گردند و تجزیه و تحلیل میشوند و بدین ترتیب فصل راسخین شعر گشوده میشود:

ذره‌های مسخ شده

در امتداد خطی روشن

آه میکشیدند ...

و شیشه‌ها

(شعر «غروب» - ص ۹۰ - آذر ۴۵)

و کتاب «سبز» در دیماه ۱۳۴۵ پایان میرسد. می بینیم که صفورا نیری هنوز در ابتدای راه شعری خویش است، و فراموش نکنیم که تنها عشق، تنهایی و دیگر مسایل مبتلابه دختران و زنان شهری ما نمی تواند راهگشا باشد. (آنچه آمد قسمت هائی بود از نقد «سبز» - از اسماعیل نوری علاء - مجله ی بامشاد - شماره ی ۱۹ - اسفند ۱۳۴۵ - ص ۳۶)

☆ **صفحه ی ۴۳۳:** در اینجا نقل قسمتی از گفتگوی اسماعیل نوری - علاء با شهرام شاهر ختاش می تواند روشنگر مطلب باشد (مجله ی بازار دشت - شماره ی ۳۴ - بهمن ۱۳۴۷):

شاهر ختاش: فکر می کنم حد فاصلی هست بین شعری که به نشر نوشته شده و قصه ای که منثور است. و این تفاوت در ذات شعر و قصه است. شعری که منثور است همیشه در این خطر است که بصورت قصه یا يك انشاء و توصیف در آید. مثلاً من بسیاری از مطالب کتاب «آوازهای پشت برگها» ی حسین رسائل را دارای منطق شعری نمی دانم. باین تکه نگاه کنید:

«به شبی گاوی سیاه از گورستان میگذشت، شنید که می خوانندش، و گوسپاه صبر کرد، با شاخی که هیچ بدان آگاه نبود»

نوری علاء: بله، می توان این را با دلیل هم روشن کرد. مثلاً ما فرض می کنیم که رسائل این قطعه را اینطور ننوشته بود، بلکه آن را باین شکل می نوشت: در شبی تیره

گاوی سیاه
در گذرش از گورستان
شنید که می خوانندش
صبر کرد

با شاخی که هیچ بدان آگاه نبود.

آیا در متن قضیه تغییری کرده است؟ نه. می بینیم که شکل نوشتن يك اثر

قطط ممکن است آدم های ساده لوح را گول بزنند. باید دنبال دلیل صحیح تری رفت، یعنی عیب قضیه در طریزبان نیست، بلکه دلایل دیگری دارد. مثلاً اگر بخواهیم راجع به همین قطعه حرف بزنیم، می توانیم بگوئیم که این قطعه به آن خاطر از شعر بودن دور شده است که به يك مقدار جزئیات غیر ضروری توجه کرده است. مثلاً میگوید «به شبی»، در حالیکه در تمام شعر علت اشاره به این شب روشن نیست. می تواند «به روزی» باشد. میگوید «گاوی سیاه»، باز برای سیاهی گاو هیچ علتی نمی توانیم بیابیم. حتی وجود «شب» و «سیاهی» در کنار هم نیز هیچ رابطه و منطقی را القاء نمی کند. میگوید، «از گورستان میگذشت»، می توانست از «باغ» بگذرد. «صبر کرد»، می توانست صبر نکند والی آخر... نه اینکه بگوئیم با حذف این مطالب آنچه که بدست خواهد آمد شعر است. ما میخواهیم با این روش بجائی برسیم. اولین سؤال این است که اگر همه آن حرف ها را چنین گفته بود:

گاوی را صدا زدند

صبر کرد

با شاخی که هیچ بدان آگاه نبود

آیا چیزی کمتر از مطالب قبلی داشت؟

شاهر ختاش: نه...

نوری علاء: باین نتیجه می رسیم که مثلاً در مرحله ی اول، این قطعه يك مقدار پرداخت به ریزه کاری دارد و جزئی نگری که کار فی المثل قصه است یا مقاله. شعر ماحصل يك دید و برداشت را ارائه میدهد در موجز ترین و خلاصه ترین بیان خودش. این حشو و زواید در قصه می تواند بعنوان يك مقدار مقدمات بیاید، ولی در شعر اینطور نیست. در شعر بلندترین، بزرگترین و جامع ترین تجربه ها و اندیشه ها در خلاصه ترین شکل خودشان عرضه میشوند. این قطعه چون از خلاصه ترین شکل ممکن دوری کرده، از شعر بودن دور شده است... البته توجه کنیم که اینطور پرداختن به شعر کار بی ربطی است، یعنی حکم دادن روی يك بیت یا يك قطعه از شعر. باید گفت يك بیت یا يك قطعه - بهر شکلی که باشد - اگر در کلیت يك شعر جای گرفت، آنوقت است که بعنوان

جزئی از شعر می تواند حساب شود. یعنی بهیچ وجه نمیشود شعر شاعری را برای ارزیابی با جدا کردن يك بیت و مطالعه ای آن مطرح کرد... در نقد شعر هم وقتی منتقد يك تکه شعر را نقل می کند باید مطمئن باشد که آن تکه می تواند نماینده ی تمام شعر باشد، در غیر این صورت کار ما هم میشود حکایت کارهای عبدالعلی دستغیب که مثلاً شعر محمد رضا اصلانی و یا پرویز اسلامپور را به استناد يك بیت رد می کند... در عین حال توجه داشته باشیم که کلیت و وحدت شعری هم با کلیت و وحدت صورت های غیر شعری ادبیات متفاوت است. به نظر من شعر در تفرقه است که به وحدت میرسد، در حالیکه صور غیر شعر در اجتماع خود به وحدت واصل میشوند. شعر گردش در حول مسایل است، دیدن مسایل است از زوایای مختلف که هر چند گسسته و نامر بوطند ولی در کلیت کار با هم وحدت پیدا می کنند.

☆ - صفحه ۴۲۵ : لازم است در اینجا بکار چند شاعری

جوان بطور مستقل اشاره شود :

۱- مهمترین مشخصه ی «مهوش مساعد» آگاهی و شعور است که نسبت به شعر در کار او بچشم می خورد. از اشعار او به آسانی میتوان دریافت که او جریان های شعری روز را بخوبی درك میکند و بكم مطالعه و آشنائی با دست اندرکاران شعر- بخصوص محمود سجادی که هم شهری اوست- از این جریانات برکنار نیست. گاه این هوشیاری را طنزی روشن فکرانه (هرچند خام) همراهی میکند که سخت امیدوار کننده است. او رماتيك نیست، در شعرش سوزناك نمی شود، رؤیا پردازی نمی کند و نشان میدهد که پیش از احساساتی شدن به فکر کردن علاقه دارد :

اندوه را گریزی نبود

ولبخندی که به مسایه بدهکار بودم

در کوچه های پیچيك های سبز

بكدورت باد خو می کرد

....

فقط سپیدارها در عشق آزادند .

مهوش مساعد در شعرش بجای بیان صریح، به نشان دادن می پردازد و از اشیاء جهان اطرافش برای بیان حالات خود مدد می جوید. او را نمی توان از شاعران موج نو دانست، هر چند که او با توجه به اصول شعر شاعران يك نسل پیش، با شعر جوان روز نیز آشناست .

او تصویر ساز خوبی ست و بیانی رسا دارد، اما عیب بزرگ شعرش شلختگی زبان است که این اواخر با كمك های احمد شاملو (دره چله ی خوشه) این نقیصه رفته رفته از بین میرود. او مثل اکثر شاعران جوان ما بیشتر به استعداد خود متكي ست و همین موضوع، اگر اقدامی در مورد تكامل فكر و دانش او صورت نگیرد، باعث خواهد شد که شعرش بزودی فاسد و از میان تهی شود .

۲- فروغ میلانی، صاحب مجموعه ی شعر «جاده ی شیری» به موج نوی شعر تعلق دارد. او به چشمی تیزبین و اندیشه ای تجربه کرده مجهز است. برای شعرش بقدر کافی کلمه دارد، اما جریان ذهنش از كنترل دقیق برخوردار نیست. به همین دلیل شعرش اغلب پراکنده است و اندیشه ی روشن، اما ضعیف او را باید از میان همه ی ابیات متعدد و زیاد بیرون کشید :

تو دعا آهسته بخوان

که در قفس آسمان

کبوتران اسیرند.

بیگانگی پیوند تازه ایست

ورذالت

فضیلت از راه رسیده ای .

در حقیقت اندیشه ی فروغ میلانی پیچیده نیست، بلکه این زبان بد و بی دقت اوست که در آن کلمات نمی توانند بد رستی رسانندی معنی و مفهوم خویش باشند. اما همین زبان بد و گنگ از موهبت بافت قابل توجهی برخوردار است و خواننده در خواندن اشعار او حس می کند که کلام در دهانش می چرخد و به سبب در ذهنش گردش می کند. در کنار این بافت چشم گیر، قدرت او در ساختن تصاویر شعری نیز درخور توجه است .

۳- کافیه ی جلیلیان نیز از شاعران موج نوی ست و بالنسبه از آگاهی و

و استعداد جالبی برخوردار است ، اما هنوز در سرگردانی بسر می برد و پایگاه روشنی برای خود انتخاب نکرده است . عیب کاملاً مشهود شعر او بی اطلاعی و کمی مطالعه است ، حتی در آنجا که زبان اوج می گیرد و قدرت او در ساختن تصاویر چشم گیر می شود :

پرواز پرنده

در گذر ابرآلود آسمان

آهنگ مهربانی بود .

در رهگذر سایه ها

که مشکو کانه بر جاده ی عریض می رقصیدند

عاشقانه ره می سپردیم .

مهمترین عیب شعر کافیہ جلیلیان کمبود حرف است و داشتن زبانی درهم ریخته و بی دقت که حتی بر تصاویر گاه زیبایی شعر او خدشه وارد میکند .

۴- در شعرهای مریم حکیمی حرکت و تکامل بخوبی بی چشم می خورد . کاملاً آشکار است که او حس تشخیص صحیحی از شعر ندارد بلکه بیشتر از راه تأثیر ناخود آگاه به بعضی از اصول شعری می رسد . بهر حال شعر او تازه و امیدوار کننده است :

کدامین جلگه ی بهت را در نور دیده ام

که سیاهی چشمانم

تصویر اندوهی ست بر افق ؟

۵- اگر پروین صداقت زاده از تأثیر شعر فروغ فرخزاد برکنار بماند ، اصالت کار او چشم گیر خواهد بود . او رو به بیانی تازه و خوب دارد و در این بیان تازه لازم است به استقلال شعر خود اهمیت بیشتری بدهد .

۶- حسن کار ژیلأ مساعد آزادی اندیشه و درك صحیح اوست . او بمطالعه و تجربه بسیار زیادتری احتیاج دارد ، باید این نگرش محدود فعلی را رها کند ، از پر گوئی دست بکشد و بجزایانات شعری روز توجه کند . بهر حال نشانه های استعدادی چشم گیر در جای جای شعر او وجود دارد .

۷- فرشته ی قراچه داغی از فکری منظم و منطقی برخوردار است ، اما ایر ، فکر عمیق و پرا انعکاس نیست . عیب این کم عمقی را زبان سالم و خوب شعری او جبران می کند .

۸- شعر بقول عزیز بود به شاعران موج نوعی نزدیک است ، اما از اندیشه و حرف تهی ست . او قطعاً شاعره ی با استعدادی ست ، اما همانطور که در شعرش اعتراف می کند ، بیشتر پابند « احساس » است نه « فکر » . زبانی درهم ریخته دارد که لازم است به پیراستن آن بپردازد .

۹- مهین مهریار شاعره ای با استعداد است که سخت از این شاخه به آن شاخه می پرد و بهمین دلیل نمی توان رگه ی مستقلی در کار او جست . باید به انتظار آرام و قرارش نشست .

۱۰- پس از این ۹ نفر باید از پروانه ی مهمین ، پوران فرخزاد ، مینا اسدی ، فخری توشانلو ، سوری چوبک و شهین رضوی نامبرد که شعرشان امیدوار کننده است .

می توان نام شاعره های دیگری را نیز ذکر کرد :

رؤیا مسعودی ، مهری شاه حسینی ، شهین دخت یثربی ، پدیده ی رازی ، کیواندخت ، پیرایه ی یغمائی ، دل آرا قهرمان ، هما ارژنگی ، مهرانگیز- سلحشور ، زهرارنجبرزاده ، فریده ی رهگرائی ، منیره ی نظری ، مهناز آذرنیا ، شوکت خورشید پناه ، شهین راهنما ، عاطفه ی گرگین ، پری رؤیا ، طاهره ی جواهریان ، شهین ریاحی ، منیژه ی شاهورانی ، عفت شیوخی ، ناهید یوسفی ، هما ایزد پناه ، هما کیاستی نژاد ، ماندانا سازگاری ، ملیحه ی روشن ضمیر ، افسر نیک روی ، زری عباسی ، شهناز فخار ، فریده ی داعی ، منصوره ی نجم آبادی ، شاداب وجدی ، صدیقه ی آژند ، سیمین احساسی ، نسرین معصومی ، نسرین اخگر ، مرصده ی رستمی ، گیتی فرخ فسر ، واله تفرشی ، ناهید صالحی ، مهشید مهر ، عشرت نظیری ، فیروزه ی گلشائیان ، مهری دخت حلمی ، شهین قوامی ، ژیلأ تربت جامی ، ثریا اسحق زاده ، ناهید نظری پور ، طاهره ی رضوی عمادی ، فرشته ی صمصامی ، منیژه ی مستفیدی ، پروین جزایری ، فهیمه ی قره گوزلو ، نوشین پورشریعتی ، شهناز فلک الافلاکی ، شهناز امامی ، منصوره ی سهوری ، خورشید فقیه ، زهره ی میهن ، پروین باقری ، شهلا فرشیان ، پریچهر پوریان ، سیمین بارزجانی ، ملکه ی صنیعی ، تانی جعفری ، مهوش امیر قاسمی ، لیلی محمدی .

فصل پنجاه و پنجم - کتاب‌های شعر ۱۳۴۶ و شب‌های شعر ۱۳۴۷

سال‌کار اکثر شاعران نوسرا بصورت کتاب در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفت. در بین مجموعه‌های شعر منتشر شده در این سال می‌توان حدود ۳۵ مجموعه شعر را حائز توجه دانست (*) که شاعران آنها عبارتند از :

نیما یوشیج ، اسماعیل شاهرودی ، احمد شاملو ، سهراب سپهری ، سیاوش کسرائی ، مهدی اخوان ثالث ، نصرت رحمانی ، فروغ فرخزاد ، محمود آزاد ، نادر نادرپور ، فریدون مشیری ، منوچهر آتشی ، یدالله رؤیائی ، عبدالعلی دستغیب ، اسماعیل خوئی ، محمدعلی سپانلو ، منصور اوجی ، صفورانی ، علی بابا چاهی ، سیروس مشفق ، پرویز اسلامپور ، شاهرخ صفائی ، شهرام شاهرختاش ، فروغ میلانی و محمد آذری .

۳

اما در سال ۱۳۴۷ بازار «شب‌های شعر» رونق داشت. البته در طی سال‌های اخیر ابتدا با اجرای برنامه‌ی «صدای شاعر» در رادیو تهران (۱) و سپس برنامه‌های معرفی شعر در انجمن ایران و آمریکا (۲) و سپس در کانون دانشجویان وابسته به انجمن ایران و آمریکا (۳) ، قدمهائی در راه نزدیک کردن و روبرو کردن شاعر با خوانندگانش برداشته شده بود ، لکن نخستین بار جلسات شعر خوانی ، بدون بحث درباره‌ی شعر ، بوسیله‌ی سازمان فرهنگی «روزن» (۴)

۱- گردانندگان این برنامه تا کنون عبارت بوده‌اند از : مهدی اخوان ثالث ، حسن هنرمندی ، ایرج گرگین ، اسلام کاظمیه ، اسماعیل نوری علاء و داود رمزی .

۲- اوج این برنامه‌ها را باید در زمانی جست که رضا براهنی با همکاری یدالله رؤیائی و نادر نادرپور درباره‌ی شعر امروز در انجمن ایران و آمریکا سخنرانی‌هایی می‌کرد .

۳- در برنامه‌های این کانون شعرای متعددی نظیر احمد شاملو ، مهدی اخوان ثالث ، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور و محمدعلی سپانلو شرکت داشته‌اند .

۴- این مؤسسه به سرمایه‌ی ابراهیم گلستان و یدالله رؤیائی و یک شریک دیگر بوجود آمده است .

اقبال که از طرف جوانان نسبت بشعر امروز بعمل آمد و در سال ۱۳۴۵ به اوج خود رسید نتایج بسیاری را در دو سال بعد به همراه داشت . از یکسو این اقبال به ناشران مجال و میدان داد تا آثار شاعران نوسرا را بشکل و وسعت بهتری عرضه بدارند و از سوی دیگر فاصله‌ی بین شاعر و خواننده تا حدود زیادی از میان رفت .

سعادت شاعران نوسرا در آن است که در زندگی خود با استقبال گرم خوانندگان و مخاطبان خویش روبرو شده‌اند ، و در عین حال حضور همه‌ی شاعران مهم شعر نو و شعر موج نو ، جز نیما و فرخزاد ، در این سال‌ها نکته‌ی جالب توجهی است .

۲

می‌توان سال ۱۳۴۶ را سال «بازدید شعر امروز» نام نهاد ، زیرا در این

بر پاشد و نام «شب شعر» بخود گرفت. نخستین «شب شعر» این سازمان به «سهراب سپهری» تعلق داشت و در بیستم اسفندماه ۱۳۴۶ برپا شد که سپهری از شرکت در آن جلسه خودداری کرد. در این شب‌های شعر معمولاً شعر با همکاری شعرای دیگر و نیز با شرکت گویندگانی چند (۱) اشعار خود را قرائت می‌کردند. (۲)



در سال ۱۳۴۷ «انستیتو گوته» - مؤسسه فرهنگی انجمن ایران و آلمان - برای نخستین بار «هفته شعر»ی اعلام کرد که از دوشنبه ۲۷ خرداد آغاز شد (۳). در این شب‌ها نادر نادرپور، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، احمد رضا احمدی، اسماعیل شاهرودی و یدالله رؤیائی شرکت داشتند. این شب‌ها بشدت مورد استقبال علاقمندان شعر امروز قرار گرفت و وصفن باغ انستیتو گوته که محوطه‌ی وسیعی را تشکیل میداد هر شب از انبوه تماشاچی پر بود.

۱- مرتضی اخوت یکی از اولین و مهمترین خوانندگان شعر امروز در رادیو و محافل محسوب میشود، همکاری او با محمدعلی سپانلو در تهیه برنامه روزنامی گویای رادیو ایران در سال ۱۳۴۴ آغاز کار اخوت در این مورد محسوب میشود.

۲- شب‌های نیما یوشیج، نادر نادرپور، فرخ تمیمی، اسماعیل شاهرودی، احمد رضا احمدی، و یدالله رؤیائی از جمله شب‌های شعر سال گذشته مؤسسه‌ی روزن است. در ضمن در همین مؤسسه شب شعر بهت «آلن لانس» برای شعر امروز و پیشروی فرانسه برپا شد. آلن لانس شاعر جوان فرانسویست که مدتی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران تدریس کرده و اکنون در برلن بسر می‌برد. بهمت او مجله‌ی Action poétique - چاپ پاریس - شماره‌ی ۲۹ خود را به شعر امروز ایران اختصاص داده است و مطالب آنرا محمدعلی سپانلو و ابوالحسن نجفی و نادر نادرپور تهیه کرده‌اند.

۳- این شب‌ها بهمت آقای «تپله» راینر فرهنگی انجمن ایران و آلمان اجرا شد.



استقبال بی نظیری که از این شب‌ها بعمل آمد احمد شاملو را که سردبیری مجله‌ی خوشه را بهمه دارد بصرافت برپا داشتن شب‌های شعر جدیدی از طرف مجله‌ی خوشه انداخت.

«شب‌های شعر خوشه» بهمت احمد شاملو از یکشنبه ۲۴ شهریور به مدت یک هفته اجرا شد. برای اجرای این برنامه ترتیب جدیدی داده شده بود، باین شکل که هر شب یکی از شعرای ریاست مجلس را بهمه داشت، یکی از شعرای سخنرانی مفصلی درباره‌ی مسائل مختلف شعری ایراده‌ی کرد و سپس شاعران اشعار خود را قرائت می‌کردند. (۱)

در این شب‌ها شاعران زیر شرکت داشتند:

احمد شاملو، اسماعیل خوئی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل شاهرودی، صالح وحدت، شهرام شاهرختاش، کیومرث منشی زاده، سیروس مشفق، محمد تقی کریمیان، احمد رضا احمدی، احمد اللهیاری، منصور اوجی، غلامحسین سالمی، محمد رضا فشاکی، اکبر ذوالقرنین، محسن الهامی (م). نوفل (پروانه‌ی همیمن، پرتو نوری علاء، اسماعیل نوری علاء (الف.ن. پیام)، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، ابوالقاسم ایرانی، محمود آزاد، نصرت رحمانی، منوچهر شیبانی، جواد شجاعی، محمود سجادی، جواد محبت، علیرضا ظبائی، رقیه‌ی کاویانی، فریدون مشیری، مهدی اخوان ثالث، منصور برمکی، عزت‌الله زنگنه، حسن شهیری، عبدالله کوثری، ف. ا. نیرسان، سیروس شمیسا، محمدعلی بهمنی، حمید مصدق، امین‌الله رضائی، سعید سلطانپور، یدالله رؤیائی، رضا براهنی، اصغر واقدی، منوچهر نیستانی، جواد مجابی و داود رمزی.



پنجمین شب ۲۷ بهمن ماه ۱۳۴۷ کانون نویسنده‌گان ایران در تالار دانشکده‌ی

۱- شرح دقیق برگزاری این شب‌ها را، بهمین قلم، در مجله‌ی فردوسی -

شماره ۸۷۸ - مهر ۱۳۴۷ - خواهید یافت.

هنرهای زیبای دانشگاه تهران مجلس «یادبود نیما یوشیج» را بمناسبت نهمین سال در گذشت او برپا داشت. این یکی از شب‌های فراموش نشدنی برای شعر امروز ایران بود. در این شب تمام سالن و راهروهای اطراف آن از جمعیت پر بود. سیمین دانشور، سیاوش کسرائی، رضا براهنی، محمدحقوقی و جلال آل‌احمد در باره‌ی نیما یوشیج و زندگی و آثار او صحبت کردند و سپس اسماعیل شاهرودی، منوچهر شببانی، احمد شاملو، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، سیروس مشفق، محمود آزاد و محمد علی سپانلو اشعار نیما یوشیج را قرائت کردند.

V

امادر اینجا لازم است يك نکته تذکر داده شود. در این شب‌های ارزشمند دیده شد که چگونه توجه مردم از شعر اصیل و واجد ارزشهای دقیق هنری بسوی نوعی بی‌هنری و شعار تغییر جهت میدهد. هر چه صریح‌تر و بی‌پروا تر سخن گفته میشد، حتی اگر آن سخن شعر نبود، گوینده‌ی آن شاعری اصیل‌تر و ارجمند تر محسوب میشد.

سخن از مسؤولیت داشتن و نداشتن نیست، سخن از آنست که رفته رفته این طرز فکر دارد در بین مردم شعر خوان پیش می‌آید که ارزش شعر به اجتماعی یا سیاسی بودن آنست. نتیجه اینکه در مجلسی که برای خواندن و شنیدن «شعر» بوجود می‌آید، مردم از شاعر میخواهند که حرف سیاسی بزند، حال آنکه شعر الکن‌ترین زبان‌ها برای بیان مطالب ایدئولوژیک است و شاعر از ترس عدم اقبال مردم از سیاست حرف می‌زند، و حتی اگر شعرش سیاسی نباشد آنچنان روی کلمات تکیه می‌کند و پشت میکروفن مشت گره کرده‌اش را حواله‌ی زمین و زمان میدهد که مردم عاقبت او را بعنوان شاعر - آن هم شاعر مسؤول - بپذیرند، و این در حد خود فاجعه ایست هدیه‌ی این روز و روزگار که در آن حرکتی نیست و شاعر رهبری سیاسی رابعده می‌گیرد و خواننده‌ی شعر - به تنگ آمده از سکوت و خفقان - از شعر شاعر امروز مدد می‌جوید.

A

ترس این است که سعی وافیه در راه شعر اجتماعی به محروم کردن شاعران جوان از داشتن اندیشه‌ای منطقی و فکری منظم در مسایل اجتماعی و سیاسی منجر گردد. که چنین مباد.

فصل پنجاه و پنجم

☆ - صفحه‌های ۴۲۷: از بین کتاب‌های منتشر شده در سال ۱۳۴۶

چند کتاب از شعرای جوان جالب توجه است:

۱- «دربی تکیه گاهی» نام اولین مجموعه‌ی شعر «علی بابا چاهی» ست با ۲۸ شعر. او دارای تمایل شدیدی به ارائه‌ی تعریف و شرح مشاهده است، با کوششی در حداقل امکان برای وصول به تعادل بین فرم و محتوی و استفاده از زبانی نیمه استعاری. این تکه‌ای از شعر اوست:

چه دنیائی ست

چه دنیائی ست تا شبگیر توی کوچه‌ها گشتن

چه دنیائی ست بی تشویش پشت خانه‌ها خفتن

چه دنیائی ست بی اندوه بودن، آب بودن...

۲- اولین کتاب سیروس مشفقی بنام «پشت چهرهای زمستانی» نام دارد با ۲۱ شعر. مشفقی بدون شك یکی از امیدهای شعر نوست. اما در شعر او پیش از آنکه کوشش و جستجویی برای راه یافتن به شعور شعری دیده شود، تکیه بر استعداد و تجربه‌ای خرد و اندک مشهود است، و توفیق او در همین عرصه‌ی کوچک است که موجب میشود او را آمیدی برای آینده‌ی شعر بدانیم. خصوصیت کار او زبان ساده و رام شعر است. اما این زبان اغلب دچار تشنگی و ناهماهنگی میگردد. از فرخزاد و سپانلو تأثیراتی در شعر مشفقی بچشم میخورد، با واهی زبانی از هر دو و اندیشه‌ای اجتماعی از دومی با این پیغام:

ای دشتبان پیر!

من

نفس تألم که تمام غروب را
با خش خش ملایم و معصوم برگ ها
در پشت دستهای تو تعبیر می کنم .

۳ - اولین کتاب شعر پرویز اسلامپور « وصلت درمنحنی سوم » نام دارد با ۴۳ شعر. این کتاب معرف اسلامپور جدیدی است که به موج نو گرویده است . اسلامپور در این کتاب پیش از آنکه شاعر فکوری باشد، شاعر سازنده و حساسی بشمار میرود و از راه شکل شعر خویش - و نه از روزنه‌ی تفکر و اندیشه - به شعر شاعران موج نو تقرب می جوید . تصویرهای او دارای زیبایی لالی هستند که پیش از بیان ، اشاره می کنند و پیش از تعریف نشان میدهند . او شمارا در دیدن آنچه که نشان میدهد « کمک » نمی کند ، بلکه کار او « وادار کردن » خواننده است به پذیرفتن روزنه‌ای که لاجرم دنیا از آن به نحو دلخواه او دیده خواهد شد .

۴ - اولین کتاب شاهرخ صفائی « فصل بد » نام دارد با ۱۸ شعر . او از شاعران مسلط و موفق موج نوست و از زبانی سالم ، تخیلی قوی و تکنیکی جالب توجه برخوردار است . در شعر او تسلط کامل شاعر - باهمه‌ی خامی‌های تجربه - محسوس است ، بخصوص که خواننده بخوبی حضور شاعر را در پیراستن شعر ، پس از خلق آن در لحظات ناخودآگاهی و بیخودی درمی یابد .

۵ - اولین مجموعه‌ی شعر شهرام شاهرخ تاش « خواب‌های فلزی » نام دارد با ۳۴ شعر . او نیز از شاعران موج نوست . او دارای فکری روشن است و فکرش را در قالبی جدید و لباسی تازه عرضه میدارد . در عین حال می توان او را جزو معدود شاعرانی دانست که درباره‌ی شعر نیز صاحب نظر می باشد . درباره‌ی کار او مراجعه کنید به گفتگوی حسن حسام و محمدرضا اصلانی (مجله‌ی بازار رشت - بهمن ماه ۱۳۴۶) که البته همه‌ی آن مورد موافقت ما نیست .

۶ - منصور اوجی ، شاعر سی ساله‌ی شیرازی ، صاحب دو مجموعه‌ی شعر است . « باغ شب » ، نخستین کتاب او ، به اشعار کوتاه و متوسطی تعلق دارد که در آن شعوری کور برای یافتن روزنه‌ای بخاطر رهایی قدرت‌های خلاقه‌ی شاعر باین دروآن در میزند و گهگاه فرصت سرکشی و خودنمایی نیز می یابد . در « باغ شب » اوجی ابتدا از اخوان ثالث و در اواخر از فرزاد و سپهری تأثیر

پذیرفته است و در مرحله‌ی اول - همچون اخوان - همی دارد برای شکل سازی در فضای سنتی شعر فارسی (با کلمه سازی ، قافیه پردازی ، و ایجاد آهنگ با کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها) و در مرحله‌ی دوم بیشتر بسوی حلول در اشیاء و تصویرسازی می گراید که قلمرو فرزاد و سپهری است .

اوجی در « باغ شب » کوششی نیز دارد برای یافتن زبانی موجز که که در آن از هر چیز زاید پرهیز شده باشد . اما در این دوره توفیق چندانی بدست نمی آورد و میراث این کوشش می ماند تا در « شهر خسته » تکامل یابد و بالیدن آغاز و شکل پذیرد و این همه اشعار کتاب « شهر خسته » را چنان تو - دار و مشکل میسازد که اوجی - در توجیه - از قول سوفکل و در ابتدای کتاب می نویسد که « بجوئید تا بیایید ، آنرا که باز نجویند ، نیابند ! »

اوجی - این شاعر شعرهای کوتاه - در « شهر خسته » می کوشد تا ، از راه تکمیل آن ایجاز که گفتیم ، به اوج شعری خویش برسد . این ایجاز دارای چند مشخصه است . اول آنکه اوجی به حذف حشو و زواید می پردازد . چه در کلمه ، و چه در تصویر و چه در معنی - و این خود کوشش مشکلی است که همواره خطر سقوط در گنگی و نارسائی را به همراه دارد ، چرا که اگر شاعر در تشخیص حشو و زواید به خطا رود و عناصر اصلی و حیاتی را نیز در تخمین خود جز حشو و زواید بحساب آورد ، نتیجه‌ی کار او مجموعه‌ی ناقصی از عناصر اصلی میشود که ملاط پیوند دهنده‌ی خویش را ازدست داده اند و هر آن ممکن است در تشبیه عدم ارتباط و گنگی فرو ریزند .

دومین مشخصه‌ی ایجاز شعری اوجی در « شهر خسته » شکستن ساختمان دستوری جمله است ، چرا که حتی عناصر دستور زبان نیز در نظر اوجی دارای حشو و زواید بسیارند و لاجرم قابل صرف نظر هستند . این کار جدا از توفیق‌هایی که برای اوجی به همراه دارد دارای دو خطر است : اول اینکه از قدرت بردمعانی شعر میکاهد و با نبودن آن جریان سیال لازم برای شعر ، ذهن خواننده را دچار توقف می کند : البته نه برای دریافت معانی ثانوی شعر ، که برای دریافتن هر گونه معنا و منظوری ! آیا همان جمله‌ی سوفکل را نمی توان برای شعر حافظ نیز صادق دانست ؟ تفاوت در این است که معنای مشکل شعر حافظ در پس روانی کلام او پنهان است و خواننده‌ی دست نیافته بر آن دنیای مستور ،

در این دنیای معلوم نیز نصیب و قسمتی بسزا دارد. دیگر اینکه خدشه بر شکل معمول دستوری جمله به شعر اوجی حالتی بسری داده است و خواننده تنها با رعایت ادوات نقطه گذاری می تواند بدرون شعر راه یابد، و در شنیدن، اغلب این ورود به اشکال برمی خورد. بهر حال مطمئناً کمال این ایجاز در یافتن ملاطی^۱ یا معنا برای این عناصر حیاتی و اساسی است تا بطور کلی ابیات شعر از استواری کامل شعری و زبانی بر خوددار شوند و در عین حال ایجاز را همچنان رعایت کنند.

اشعار «شهر خسته» در عین حال از مشخصات دیگری نیز برخوردارند که به موجب بودن آنها ربطی ندارد. اوجی می کوشد تا شعر او از اندامی محکم نیز برخوردار باشد، چیزی یافته شده و تنیده در هم که همه اجزاء آن بجا و بخاطر ادای مقصود مفید فایده باشند. اغلب اشعار او گردش دایره واری را در خود دارند و شعر در پایان خویش می تواند آغاز شود. همین حرکت دایره ای نوعی تجدید و بازخوانی را پیشنهاد می کند که حاصل آن جویندگی ست و نتیجه ای این جویندگی همانا یافتن ارزش ها و مقصودهای شاعر.

در عین حال اوجی زبان شسته و رفته ای دارد و شعر او از شلختگی ها و نقایص زبانی عاریست، و دامنه ای اطلاعات او، بخصوص در شعر کلاسیک ایران، درخور توجه است.

اوجی بسوی تصویر سازی و عمق پیمائی نیز گرایش یافته است. تصویر سازی او که بیشتر از راه دادن تشخص به اسم های معنی و تبدیل آنها به اسماء ذات صورت می گیرد، از سوررئالیسم و بخصوص سوررئالیسم شاعران جوان شعر فارسی بهره های فراوان دارد. اما این خصوصیت بمعنی فروهستن منطق کامل و آشنا و ارائه دنیائی دربی منطقی صرف نیست. نگرش او همواره بر يك واقع گرایی منطقی استوار است و تصاویرش در عین داشتن ارزش های شعری و ذهنی دارای عمقی واقعی و عینی هستند. شعر اوجی با همه نوآوری هایش ریشه در شعر کلاسیک ایران دارد.

رویه رفته اوجی از کسوت يك شاعر اهل دل درآمده است تا شاعری هنرمند باشد و همین علت توفیق نسبی کار اوست. (منقول از نقد «شهر خسته» - از اسماعیل نوری علاء - دفترهای روزن - شماره ۲۷-۲۸)

بهار و تابستان ۱۳۴۷)

☆ صفحه ۴۲۸: لازم است در اینجا بچند فعالیت در زمینه ی شعر

خوانی و «شب های شعر» اشاره شود که رنگ دولتی داشتند:

نخستین این فعالیت ها مربوط بود به اولین جشن هنر شیراز. در این مورد رجوع کنید به: مقاله ی «شعر خوانی» - هوشنگ حسامی - مجله ی فردوسی - شماره ی ۸۲۴ - مهر ۱۳۴۶.

دومین فعالیت به کنگره ی شعر تعلق داشت در سال ۱۳۴۷ که شاعران نوسرا در آن شرکت نکردند. اما در شهرستان ها در همان ایام مجالس شعر خوانی برپا شد با شرکت معدودی از شاعران نوسرا. برای اطلاع در این مورد رجوع کنید به: «آنچه باید از کنگره ی شعر بدانید» - از اسماعیل نوری علاء - مجله ی فردوسی - شماره ی ۸۸۵ - آبان ۱۳۴۷.

دیگر باید از شب شعر کلوب رشت ۲۹ برای پرویز اسلامپور نام برد که برای اطلاع از مشروح جریان رجوع کنید به: «یادداشت هفته» - از اسماعیل نوری علاء - مجله ی فردوسی - شماره ی ۸۹۰ - آذر ۱۳۴۷.

از ابتدای زمستان ۱۳۴۷ در شهرستان های مختلف کشور در کاخ های جوانان مجالس شعر خوانی برپا بوده است که خبر مربوط بآنها را می توانید در صفحه ی «از خودمان» مجله ی فردوسی، شماره های زمستان ۱۳۴۷ پیدا کنید.

☆ صفحه ۴۳۱: از بین شاعران جوان ایران می توان

به این نام ها اشاره کرد:

شعله ی آذر، فروغ فرزاد، میترا احمدی، مهرانگیز مالکی، سیما برلیان، گیتی ضیائی، ایراندخت ماکیا، مریم ایروانیان، بیژن نیری، اورج، منوچهر فیلی، محمد مجید، علی اکبر توکلی، هوشنگ چالنگی، بهروز ندادیان، حیدر پهلوان، رحیم هارمی، بهروز سیمائی، داود روائی، محمد توفیق، تیراژه، محمد طاهری، بهرام حق پرست، تلخ پندار، س. اخباری، علی اکبر مهجوردیان، ایرج کیانی،

اصلان اصلانیان ، ایرج قزلباش ، محمد صادق زاده ، حمزه ی موسویپور ،
 اکبر عطار ، ایرج جنتی عطائی ، هوشنگ صهبا ، محمد ذکائی ، کاظم
 کریمیان ، محمد معلم ، عباسپور تمیجانی ، اسفندیار زرین کوب ،
 احمد سعید زاده ، ستار لغائی ، ذبیح اله بداغی ، فتح اله شکیبائی ،
 م . محمائی ، احمد سیف ، علی مقیمی ، ایرج جلالی ، حسن ندیمی ،
 فریرزپاکزاد ، احمد رفیعی ، آلیش ، محمد خلیلی ، رضا بصیری ، جعفر
 حمیدی ، صفدرلطیفی ، جواد سالمی ، علی فرهادی منش ، علیرضا نوری زاده ،
 مهدی اخوان لنگرودی ، عباس احمدی ، محمد رضا خسروی ، مهدی رضائی ،
 رضانصیریان ، ف . الف . نگاه ، هادی ربندی ، کورش جمالی ، احمد پیروز ،
 محمد تقی خوگر ، ابوالفضل الهامی ، محمد مالیم ، سهراب ترابی نژاد ،
 پ . پوریا ، محمد خرمشاهی ، احیاء اشراقی ، حسن ریاستی ، عباس
 بردبار ، جواد فقیهی ، مرتضی شمس ، صالح عطارزاده ، محمد جانفشان ،
 مهدی پرنگ ، جلال کردپور ، جواد طالعی ، جاویدنامدار ، ابراهیم امیری ،
 سیدکریم قنبری ، محمد علی اصلاح پذیر ، عباس فقیرزاده ، محمد صادق زاده ،
 فولادی ، یوسف خانعلی ، رحمان کریمی ، محمد ردائی ، محمد فرهپور ،
 امیر هوشنگ آذر ، آرش ، ژوزف بهانی ، فرخ مجتشی ، حسین پرنگ ، جواد
 محبت ، حسین سلیمی ، محمد سلطانی ، علی صیرفی ، مرتضی فرهادی ، حیدر
 معارفی ، علی اصغر اصغریان ، علی میر فطروس ، بهبود نیک آئین ، حبیب اله نور
 مفیدی ، میر نادر صلواتیان ، مهدی عظام ، موسی نکوهش ، ایرج عبادی .

منابع مراجعه

الف - کتابهای فارسی

- ۱ - دکتر امیر حسین آریان پور - «زمینه‌ی جامعه‌شناسی» - چاپ اول - انتشارات دانشگاه - ۱۳۴۴
- ۲ - جلال آل احمد - «ارزیابی شتابزده» - انتشارات ابن سینای تبریز - خرداد ۱۳۴۴
- ۳ - همان - «دید و بازدید و هفت مقاله» - انتشارات امیر کبیر - ۱۳۳۴
- ۴ - امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت - «جاودانه فروغ فرخزاد» - مجموعه‌ی مقالات و اشعار در باره‌ی فرخزاد - سازمان انتشارات مرجان - تیر ماه ۱۳۴۷
- ۵ - امیر عنصر المعالی کیکاووس زیاری - «قابوسنامه» - چاپ جیبی - انتشارات طهوری - ۱۳۴۳
- ۶ - دکتر رضا براهنی - «طلا درمس» - چاپ اول - ۱۳۴۴
- ۷ - محمد تقی بهار (ملک الشعراء) - «تاریخ تطور شعر فارسی» - با تحشیه‌ی

تقی بینش - ۱۳۳۴

۸ - همان - «سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی» - سه جلد - ۱۳۲۱

۹ - بهرام بیضائی - «نمایش در ایران» - مهر ۱۳۴۴

۱۰ - علی حصوری - «زبان فارسی در شعر امروز» - انتشارات طهوری -

مرداد ۱۳۴۷

۱۱ - خواجه نصیر طوسی - «معیار الاشعار»

۱۲ - عبدالعلی دستغیب - «تحلیلی از شعر نوی فارسی» - انتشارات صائب -

آبان ۱۳۴۵

۱۳ - دکتر علی اکبر سیاسی - «روانشناسی از لحاظ تربیت»

۱۴ - رضا سید حسینی - «مکتب‌های ادبی» - انتشارات نیل - چاپ

چهارم - خرداد ۱۳۴۷

۱۵ - شمس قیس رازی - «المعجم» - چاپ دانشگاه تهران

۱۶ - دکتر ذبیح‌الله صفا - «حماسه سرائی در ایران» - چاپ اول -

۱۳۲۴

۱۷ - همان - «گنج سخن» - جلد اول - انتشارات دانشگاه - ۱۳۳۹

۱۸ - حسین فریور - «تاریخ ادبیات ایران و تاریخ شعرا» - انتشارات

امیر کبیر - ۱۳۳۸

۱۹ - دکتر مهدی فیاضی - «بررسی ادبیات از نظر روانشناسی و روان -

پزشکی»

۲۰ - محمد قزوینی - «دوره‌ی کامل بیست مقاله‌ی قزوینی» - کتابفروشی

ابن سینا - ۱۳۳۲

۲۱ - دکتر تندرکیا - «آینده‌ی شعر فارسی» - انتشارات مجله‌ی اندیشه

و هنر - ۱۳۴۱

۲۲ - همان - «عواملی که بر محتوی شعر معاصر اثر گذاشت» - انتشارات

مجله‌ی اندیشه و هنر - ۱۳۴۱

۲۳ - زین العابدین مؤتمن - «شعر و ادب فارسی» - بنگاه مطبوعاتی

افشاری - اردیبهشت ۱۳۴۶

۲۴ - نظامی عروضی سمرقندی - «چهارمقاله» - به تصحیح محمد

قزوینی - چاپ زوار

۲۵ - حسن هنرمندی - «از زمان تیسیم تا سوره‌تالیسم» - انتشارات امیر -

کبیر - ۱۳۳۶

۲۶ - دکتر احسان یارشاطر - «شعر فارسی در عهد شاهرخ» - انتشارات

دانشگاه - ۱۳۳۴

۲۷ - دکتر پرویز ناتل خانلری - «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» -

انتشارات دانشگاه - ۱۳۳۷

۲۸ - نمایوشیچ - «ارزش احساسات» - با حواشی دکتر ابوالقاسم

جنتی عطائی - بنگاه صفی‌علیشاه - خرداد ۱۳۳۵

۲۹ - همان - «زندگی و آثار»

۳۰ - همان و «شین . پرتو» - «دو نامه»

ب - کتابهای ترجمه شده به فارسی

۳۱ - ابوبکر محمد بن جعفر النرشخی - «تاریخ بخارا» - چاپ شهر -

پاریس - ۱۸۹۲

۳۲ - هرمان اته - «تاریخ ادبیات فارسی» - ترجمه‌ی دکتر رضا زاده‌ی

شفق - بنگاه ترجمه و نشر کتاب - ۱۳۳۷

۳۳ - ادوارد براون - «تاریخ ادبی ایران» - جلد اول - ترجمه‌ی

علی پاشا صالح - ۱۳۳۳

۳۴ - همان - «تاریخ ادبیات ایران» - جلد دوم - ترجمه‌ی فتح‌الله

مجتبائی - سازمان کتابهای جیبی - ۱۳۴۲

۳۵ - همان - «از سعدی تا جامی» - جلد سوم - ترجمه‌ی علی اصغر

حکمت - ۱۳۲۸

۳۶ - همان - «تاریخ ادبیات ایران» - جلد چهارم - ترجمه‌ی

رشید یاسمی - انتشارات سقراط - ۱۳۲۹

۳۷ - ارسطو - «فن شعر» - ترجمه‌ی دکتر عبدالحسین زرین کوب - بنگاه

ترجمه و نشر کتاب - ۱۳۳۷

50. Samuel Taylor Coleridge- «Biographia Literaria»
51. H. Coombes- «Literature and Criticism»- Penguin-1965
52. Elizabeth Drew- «Poetry» - Dell Press- 1964
53. T.S. Eliot- «On Poetry and Poets»- Noonday Press-1967
54. T.S. Eliot- «Selected Essays- 1917, 1932»- Harcourt, Brace co .
55. T.S. Eliot- «Selected Prose»- Penguin - 1965
56. A. Campbell Garnett - «The Perceptual Process».
57. Ernest Gellner - «Words and Things» - Pelican-1968
58. F.H. George - «Cognition» - 1962
59. P. Gurrey- «The Appreciation of Poetry»- Oxford Press-1955
60. Hamlyn- «Sensation and Perception»
61. Randall Jarrell- «Poetry and the Age» - Dutton Press-1963
62. F.R. Leavis- «New Bearings in English Poetry»- Penguin-1963
63. F.R. Leavis- «The Great Tradition»- Pergrine Books-1962
64. Mark Linenthal- «Aspects of Poetry»- Little and Brown-1963

- ۳۸- ۱.۱ . استاریکف - «فردوسی و شاهنامه» - ترجمه‌ی رضا آذرخشی.
- کتابهای جیبی - ۱۳۴۶
- ۳۹- ت . س . الیوت - «چهار کوارتت» - ترجمه‌ی مهرداد صمدی.
- انتشارات طرقة - ۱۳۴۳
- ۴۰- لئون تولستوی - «هنر چیست؟» - ترجمه‌ی کاوه‌ی دهگان -
- کتابفروشی محمد علی علمی - ۱۳۳۴
- ۴۱- نرمان . ل . مان - «اصول روانشناسی» - ترجمه‌ی دکتر محمود
- صناعی - انتشارات اندیشه - ۱۳۴۳
- ۴۲- موهولی ناگی - «دید نو و مجرد یک هنرمند» - ترجمه‌ی مریم
- جزایری و اسماعیل نوری علاء - انتشارات تالار ایران (قنندریز فعلی) -
- ۱۳۴۳
- ۴۳- شبلی نعمانی - «ادبیات منظوم ایران» - ترجمه‌ی محمد تقی
- فخر داعی گیلانی- ۱۳۱۴
- ۴۴- تئودور نولدکه- «حماسه‌ی ملی ایران» - ترجمه‌ی بزرگ علوی.
- انتشارات دانشگاه - ۱۳۲۷
- ۴۵- هنرمند و زمان او - مجموعه‌ی مقالات - ترجمه‌ی دکتر مصطفی
- رحیمی - انتشارات نیل - ۱۳۴۵

پ - کتابهای انگلیسی

46. Sir Fredric Bartlett - « Experimental and Social Study of Thinking»- London-George Press.
- 47 . A . C . Bradley - «Oxford Lectures on Poetry»- London-Macmilan
48. Stanly Burnshaw - « The Poem Itself » - Pelican Books-1960
49. Gordon Child - «What Happened in History»- Penguin-1964

78. George Watson-«The Literary Critics»-
Pelican-1962
79. George Whalley-«Poetic Process»-1954
80. A.N. Whithead-«Adventures of Ideas» .
81. «Contemporary American Poetry»-Publi..
shed by : «Voice of America»

ت - مجموعه‌های شعر

- ۸۲ - منوچهر آتشی - «آواز خاک» - انتشارات نیل - ۱۳۴۶
- ۸۳ - همان - «آهنگ دیگر» - ناشر : رضا سید حسینی - ۱۳۳۹
- ۸۴ - محمود آزاد - «آئینه‌ها تهیست» - انتشارات جوانه - ۱۳۴۶
- ۸۵ - همان - «دیار شب» - ۱۳۳۴
- ۸۶ - همان - «قصیده‌ی بلند باد و دیدارها» - انتشارات مروارید - ۱۳۴۵
- ۸۷ - احمد رضا احمدی - «روزنامه‌ی شیشه‌ای» - سازمان انتشارات
طرفه - ۱۳۴۳
- ۸۸ - همان - «طرح» - ۱۳۴۰
- ۸۹ - همان - «وقت خوب مصائب» - انتشارات زمان - ۱۳۴۷
- ۹۰ - مهدی اخوان ثالث - «آخر شاهنامه» - چاپ دوم - انتشارات
مروارید - ۱۳۴۵
- ۹۱ - همان - «از این اوستا» - انتشارات مروارید .
- ۹۲ - همان - «منظومه‌ی شکار» - انتشارات مروارید - ۱۳۴۵
- ۹۳ - منصور اوجی - «باغ شب» - کانون تربیت شیراز - ۱۳۴۳
- ۹۴ - همان - «شهر خسته» - انتشارات سپهر تهران و زند شیراز - ۱۳۴۶
- ۹۵ - اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) - «باغ بهشت» - چاپ تهران
- ۹۶ - پرویز داریوش - «مزامیر» - ۱۳۳۵

65. Archibald Macleish-«Poetry and Experience»-Penguin Books-1960
66. Jacques Maritain-«Art and Scholasticism»-
1933
67. J. Middleton Murry - «The Problem of
Style»- Oxford Press-1961
68. William Pratt-«The Imagist Poem»-
Dutton Press-1963
69. Herbert Road-«Poetry and Experience»-
Vision Press-1967
70. I.A. Richards-«Practical Criticism»-
Routledge Press-1964
71. Angel Del Rio-Introduction to «Poet in
New York» .
72. C.K. Stead-«The New Poetic»-Pelican-
1967
73. F.E. Sparashott - «The Concept of Criti-
cism»-Clarendon Press-1967
74. William Strunk Jr. and E. B. White-«The
Elements of Style»-Macmillan-1959
75. Roy Thomas-«How to Read a Poem»-
University of London Press-1961
76. Robert Thomson-«The Psychology of
Thinking»-Pelican-1959
77. Paul Valery-«The Collected Works of Paul
Valery»-Translated By Denise Folliot-Bolligen
Series-1968

- ۹۷- نصرت رحمانی - «ترمه» - انتشارات اشرفی - ۱۳۴۷
 ۹۸- همان - «همیاد در لیج» - انتشارات نیل - ۱۳۴۶
 ۹۹- یدالله رؤیائی - «از دوست دارم» - انتشارات روزن - ۱۳۴۷
 ۱۰۰- همان - «برجاده‌های تهی» - انتشارات کتاب کیهان - ۱۳۴۰
 ۱۰۱- همان - «دلنگی‌ها» - انتشارات روزن - ۱۳۴۶
 ۱۰۲- همان - «شعرهای دریائی» - انتشارات مروارید - ۱۳۴۵
 ۱۰۳- محمد علی سپانلو - «دیوان رگبارها» - سازمان انتشارات طرفه -

۱۳۴۴

- ۱۰۴- همان - «منظومه‌ی خاک» - ناشر اسماعیل نوری علاء - برای
 سازمان انتشارات طرفه - ۱۳۴۴
 ۱۰۵- سهراب سپهری - «آوار آفتاب» - ۱۳۴۰
 ۱۰۶- همان - «حیج سبز» انتشارات روزن - ۱۳۴۶
 ۱۰۷- احمد شاملو - «آیدا در آینه» - انتشارات نیل - ۱۳۴۳
 ۱۰۸- همان - «آیدا، درخت، خنجر و خاطره» - انتشارات
 مروارید - چاپ اول - ۱۳۴۵
 ۱۰۹- همان - «قنفوس درباران» - انتشارات نیل - ۱۳۴۵
 ۱۱۰- همان - «هوای تازه» - انتشارات نیل - ۱۳۴۳
 ۱۱۱- اسماعیل شاهرودی - «آخرین نبرد» - ۱۳۳۰
 ۱۱۲- همان - «آینده» - انتشارات امیر کبیر - ۱۳۴۷
 ۱۱۳- منوچهر شبانی - «آتشکده‌ی خاموش» - ۱۳۴۳
 ۱۱۴- فروغ فرخزاد - «برگزیده‌ی اشعار کتابهای جیبی» - ۱۳۴۳
 ۱۱۵- همان - «تولدی دیگر» - انتشارات مروارید - ۱۳۴۲
 ۱۱۶- سیاوش کسرایی - «خانگی» - اسفند - ۱۳۴۶
 ۱۱۷- دکتر تندرکیا - «نهیپ ادبی، شاهین» - ۱۳۱۸
 ۱۱۸- فروغ میلانی - «جاده‌ی شیری» - ۱۳۴۶
 ۱۱۹- نادر نادرپور - «چشم‌ها و دست‌ها» - انتشارات نیل - ۱۳۳۲
 ۱۲۰- صفورا نیری - «سبز» - مرکز نشر سپهر - ۱۳۴۶
 ۱۲۱- نیما یوشیج - «برگزیده‌ی اشعار» - کتابهای جیبی - ۱۳۴۲

- ۱۲۲- همان - «خانواده‌ی سرباز» - کتابخانه‌ی خیام - ۱۳۰۵
 ۱۲۳- همان - «مانلی» - مطبوعات‌ی صفی‌علیشاه - ۱۳۳۶
 ۱۲۴- همان - «نیما، زندگانی و آثار او» - باهتمام دکتر ابوالقاسم
 جنتی عطائی - مطبوعات‌ی صفی‌علیشاه - ۱۳۴۶

ث - جنگ‌های شعر

- ۱۲۵- «درا بیان شعر امروز» - گردآورنده: داریوش شاهین - انتشارات
 ارسطو - تیر ۱۳۴۵
 ۱۲۶- «شعر امروز خراسان» - گردآورنده: «م. آذرم» - «م. سرشک» -
 انتشارات توس - ۱۳۴۲
 ۱۲۷- «شعر دیگر» - انتشارات اشرفی - مهر ۱۳۴۷
 ۱۲۸- «منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد» - گردآورنده: فرامرز غفاری -
 انتشارات آذر - ۱۳۴۵
 ۱۲۹- «نمونه‌های شعر آزاد» - کتابهای جیبی - چاپ اول - ۱۳۴۰
 ۱۳۰- «نمونه‌های شعر نو» - گردآورنده: عباس سرمدی - انتشارات
 آسیا .

ج - مقالات فارسی

- ۱۳۱- یحیی آرین‌پور - «تجدد ادبی» - مجله‌ی جهان نو - دوره‌ی اول
 جدید - شماره‌ی ۴ و ۵ - شهریور و مهر ۱۳۴۵
 ۱۳۲- محمود آزاد - «بررسی دریائی‌ها، مجموعه‌ی شعریدالهرؤیائی،
 و نظری به جنگ طرفه» - مجله‌ی بازار رشت - شماره‌ی ۱۳ - خرداد ۱۳۴۵
 ۱۳۳- همان - «یادنامه‌ی نیما یوشیج» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی
 هفتم - زمستان ۱۳۴۳

- ۱۳۴ - احمد رضا احمدی - «دروغ ، راست و من» - مجله‌ی خوشه - بخش هوای تازه - شماره‌ی ۱۰ - فردوسی - ۱۳۴۷
- ۱۳۵ - مهدی اخوان ثالث - «عینیت و ذهنیت» - فصل هفتم کتاب چاپ نشده «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج» - مجله‌ی آرش - دوره‌ی اول - شماره‌ی دوم - دی ۱۳۴۰ - ویژه‌ی نیمایوشیج.
- ۱۳۶ - همان - «فصول پراکنده‌ای در باره‌ی اینکه نیمامردی بود مردستان» - فصولی از همان کتاب - مجله‌ی اندیشه و هنر - دوره‌ی دوم - شماره‌ی نهم - «مخصوص نقد کار و سنجش هنر نیمایوشیج» - فروردین ۱۳۳۹
- ۱۳۷ - فائزه‌ی اعیان - «آشنائی بیشتر با نیمایوشیج» - مجله‌ی فردوسی - از شماره‌ی ۸۶۰ - اردیبهشت ۱۳۴۷
- ۱۳۸ - مفتون امینی - «در حاشیه‌ی جنجال‌های اخیر شعر و شاعری» - مهد آزادی - تبریز - هفدهم ۱۳۴۵
- ۱۳۹ - دکتر رضا براهنی - «آشنائی با يك بچه بودای اشرافی ، نقد شعر سهراب سپهری» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۵ - بهمن ۱۳۴۷
- ۱۴۰ - همان - «بحثی در خلاقیت ، تجربه و مسؤولیت شاعرانه ، با اشاراتی به شعرهای دریائی ، مجموعه‌ی شعر یداله رؤیائی» - مجله‌ی جهان نو - شماره‌های ۲ و ۳ - تیرو مرداد ۱۳۴۵
- ۱۴۱ - همان - «حمام فین تاریخ» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۲۸ (نام این مقاله در متن کتاب «حمام فین کاشان» چاپ شده - با عرض معذرت .)
- ۱۴۲ - همان - «شکل خوب و شکل بد در شعر امروز» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۶ - بهمن ۱۳۴۶
- ۱۴۳ - همان - «ماخ اولای نیمایوشیج» - مجله‌ی جهان نو - شماره‌های ۴ و ۵ - شهریور - و مهر ۱۳۴۵
- ۱۴۴ - همان - نقد «آواز خاک ، مجموعه‌ی شعر منوچهر آتشی» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۵۷ - اردیبهشت ۱۳۴۷
- ۱۴۵ - همان - «نقد شعر احمد رضا احمدی» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۸۰ - ۱۳۴۷

- ۱۴۶ - بهرام بیضائی - «بازیابی يك تعزیه» - بررسی کتاب - نشریه‌ی مروارید - مرداد ۱۳۴۱
- ۱۴۷ - همان - «تعزیه‌ی شمر و عباس» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۵ - آذر ۱۳۴۱
- ۱۴۸ - سیروس پرهام - «نقد آخر شاهنامه ، مجموعه‌ی شعر مهدی اخوان ثالث» - مجله‌ی راهنمای کتاب - سال دوم - شماره‌ی پنجم - اسفند ۱۳۳۸
- ۱۴۹ - محمد حقوقی - «از سر چشمه تاصب» - جنگ اصفهان - بهار ۱۳۴۷
- ۱۵۰ - همان - «کی مرده ، کی بجاست ؟» - جنگ اصفهان - تابستان ۱۳۴۵
- ۱۵۱ - همان - «نگاهی به منظومه‌ی خاک ، از محمد علی سپانلو» - جنگ اصفهان - تابستان ۱۳۴۴
- ۱۵۲ - فرامرز خبیری - نقد «از این اوستا ، مجموعه‌ی شعر مهدی اخوان ثالث» - مجله‌ی اندیشه و هنر - سال پنجم - شماره‌ی هشتم - اردیبهشت ۱۳۴۵
- ۱۵۳ - همان - نقد «روزنامه‌ی شیشه‌ای ، مجموعه‌ی شعر احمد رضا احمدی» - مجله‌ی اندیشه و هنر - شماره‌ی ۴ - مهر ۱۳۴۳
- ۱۵۴ - «ف . خ .» (فرامرز خبیری؟) و «ا . م .» - «یادداشت‌هایی در باره‌ی ادبیات و هنر ایران» - مجله‌ی اندیشه و هنر - شماره‌ی مخصوص ا . بامداد .
- ۱۵۵ - هژیر داریوش - «دیکسیونر سینمای ایران» - جنگ طرفه - شماره‌ی دوم - آبان ۱۳۴۳
- ۱۵۶ - عبدالعلی دستغیب - «افسانه و رباعیات» - مجله‌ی راهنمای کتاب - سال چهارم - شماره‌ی سوم - خرداد ۱۳۴۰
- ۱۵۷ - همان - «درباره‌ی شعر سهراب سپهری» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۵۴ - فروردین ۱۳۴۷
- ۱۵۸ - همان - «نقد شعرهای دریائی ، مجموعه‌ی شعر یدالله رویائی» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۰ - دی ۱۳۴۶

- ۱۵۹ - همان - «نقد میعاد در لجن ، مجموعه شعر نصرت رحمانی» -
مجله فردوسی - شماره ۸۴۴ - بهمن ۱۳۴۶
- ۱۶۰ - یدالله رؤیائی - «افسانه‌ی مسؤولیت» - مجله بازار رشت -
شماره ۱۵ و ۱۶ - شهریور ۱۳۴۵
- ۱۶۱ - همان - «نقدی بر منظومه‌ی خاک، از محمد علی سپانلو» - انتقاد
کتاب - انتشارات نیل - شماره ۴ - دوره ۳ - ۱۳۴۴
- ۱۶۲ - فریدون رهنما - «پایان يك تولد ، در مرگ فروغ فرخزاد» -
مجله آرش - شماره ۱۳ - اسفند ۱۳۴۵
- ۱۶۳ - محمد علی سپانلو - «درباره‌ی آتشکده‌ی خاموش ، مجموعه‌ی
شعر منوچهر شیبانی» - جنگ طرفه - شماره دوم - آبان ۱۳۴۳
- ۱۶۴ - همان - «موج نو ، شعبه‌ای شط» - مجله فردوسی - شماره ۸۸۲ -
مهر ۱۳۴۷
- ۱۶۵ - همان - «نظری به شعرهای دریائی ، مجموعه شعر یدالله
رؤیائی» - مجله بازار رشت - شماره ۱۳ - خرداد ۱۳۴۵
- ۱۶۶ - احمد شاملو (ا. بامداد) - «شاعری» - مجله اندیشه و هنر -
دوره جدید - شماره دوم - فروردین ۱۳۴۳
- ۱۶۷ - همان - «حاشیه‌ای بر شعر معاصر» - مجله اندیشه و هنر -
همان شماره.
- ۱۶۸ - شهرام شاهرختاش - «یادداشت‌هایی درباره‌ی موج نو» - بازار
رشت - شماره ۳۴ - بهمن ۱۳۴۷
- ۱۶۹ - اسماعیل شاهرودی - «حرف کوتاهی از آینده» - روزنامه‌ی کیهان -
صفحه‌ی هنر روز - شماره ۷۴۳۷ - اردیبهشت ۱۳۴۷
- ۱۷۰ - مهرداد صمدی - «درباره‌ی احمد رضا احمدی» - جنگ
طرفه - شماره دوم - آبان ۱۳۴۳
- ۱۷۱ - مهرداد صمدی - «درباره‌ی فروغ فرخزاد» - جنگ طرفه -
شماره اول - تیر ۱۳۴۳
- ۱۷۲ - سیروس طاهباز - «اشاره» - آرش ویژه‌ی شعر امروز ایران .
- ۱۷۳ - فروغ فرخزاد - «نامه به احمد رضا احمدی» - دفترهای زمانه - دفتر
يك - بهمن ۱۳۴۶

- ۱۷۴ - همان - «نقد آخر شاهنامه، مجموعه شعر مهدی اخوان
ثالث» - مجله آرش - شماره ۱۳ - اسفند ۱۳۴۵
- ۱۷۵ - محمد علی فرزانه - «بررسی احوال و آثار نیمایوشیج» - مجله
امیدایران - شماره ۶۶۲
- ۱۷۶ - محمود کیاوش - «در باره‌ی خانگی ، مجموعه شعر سیاوش
کسرائی» - مجله فردوسی - شماره ۸۶۴ - خرداد ۱۳۴۷
- ۱۷۷ - همان - «نظری به شعر امروز» - بانام مستعار «مهرک» - مجله
سخن - دوره هفتم - شماره اول - فروردین ۱۳۴۶
- ۱۷۸ - ابراهیم مکیلا - «فروغی دیگر در تولدی دیگر» - مجله آرش -
شماره ۸
- ۱۷۹ - دکتر پرویز ناتل خانلری - «اصطلاح شعر نو» - مجله سخن -
دوره هفتم - شماره ۱۱ - اسفند ۱۳۳۵
- ۱۸۰ - همان - «پست و بلند شعر نو» - مجله سخن - دوره
سیزدهم - شماره ۲ - خرداد ۱۳۴۱
- ۱۸۱ - ابوالحسن نجفی - «سارتر و ادبیات» - جنگ اصفهان - تابستان
۱۳۴۵
- ۱۸۲ - اسماعیل نوری علاء - «آنچه از کنگره‌ی شعر باید بدانید» -
فردوسی - شماره ۸۸۵ - آبان ۱۳۴۷
- ۱۸۳ - همان - «اجتماع و مسؤولیت هنرمند» - مجله خوشه -
شماره ۸ - فروردین ۱۳۴۶
- ۱۸۴ - همان - «ارزش‌های اجتماعی شعر» - مجله آرش - شماره ۱۷ -
اردیبهشت و خرداد ۱۳۴۷
- ۱۸۵ - همان - «این نفرت زائیده چیست؟» - مجله فردوسی -
شماره ۸۷۸ - مهر ۱۳۴۷
- ۱۸۶ - همان - «بیفتك پرولتاریائی و آروغ اجتماعی» - مجله
فردوسی - شماره ۸۶۶ - تیر ۱۳۴۷
- ۱۸۷ - همان - «تذکرة الطیفه» - مجله فردوسی - شماره ۸۵۳ -
فروردین ۱۳۴۷

- ۱۸۸ - همان - «تولدها و مرگ» در باره‌ی فروغ فرخزاد - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۰۴ - اسفند ۱۳۴۵
- ۱۸۹ - همان - «چرا بحث به نتیجه نمی‌رسد؟» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۱۰ - اردیبهشت ۱۳۴۶
- ۱۹۰ - همان - «چرا روابط اصم باقی می‌مانند؟» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۱۳ - خرداد ۱۳۴۶
- ۱۹۱ - همان - «در باره‌ی تاریخچه و نهضت‌های شعر نو» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۶۹ - فروردین ۱۳۴۷
- ۱۹۲ - همان - «در باره‌ی شعر و شاعری» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۱ - خرداد ۱۳۴۶
- ۱۹۳ - همان - «در باره‌ی منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۳ - بهمن ۱۳۴۵
- ۱۹۴ - همان - «در باره‌ی نیما یوشیج» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۰ - دی ۱۳۴۵
- ۱۹۵ - همان - «سیری در سه منزل تامر گک، در باره‌ی فروغ فرخزاد» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۷ - بهمن ۱۳۴۸
- ۱۹۶ - همان - «شب‌های شعر خوشه» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۷۸ - مهر ۱۳۴۷
- ۱۹۷ - همان - «شاعر کیست و شعر چیست؟» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۱۱ - خرداد ۱۳۴۶
- ۱۹۸ - همان - «شعر چگونه باید باشد؟» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۳ - اسفند ۱۳۴۵
- ۱۹۹ - همان - «شعر و شاعری در پارینه سال» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۵ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۰۰ - همان - «شوالیه‌های میزگرد کاخ جوانان» - مجله‌ی نگین - شماره‌ی ۲۶ - تیر ۱۳۴۶
- ۲۰۱ - همان - «فرادز میراث‌های کلاسیک شعر ایران» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۸۰ - مهر ۱۳۴۷

- ۲۰۲ - همان - «فروغ فرخزاد، شاعر زندگی» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۲۱ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۰۳ - همان - «کل جماعت شاعر» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۹۷ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۰۴ - همان - «کودتا در صفحات شعر» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۷۹ - مهر ۱۳۴۷
- ۲۰۵ - همان - «گزارش هفته» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۹۰ - آذر ۱۳۴۸
- ۲۰۶ - همان - «مشکل شعر امروز» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۲ - اسفند ۱۳۴۵
- ۲۰۷ - همان - «موج نو در شعر» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۷ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۰۸ - همان - «نامه‌ای به احمد شاملو» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۳ - اسفند ۱۳۴۷
- ۲۰۹ - همان - «نگاهی به نشریات ادبی ۱۳۴۵» - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۰۷ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۱۰ - همان - «نگاهی به هفته شعر و هنر مجله‌ی خوشه» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۲۸ - شهریور و مهر ۱۳۴۷
- ۲۱۱ - همان - «نگاهی به یک شعر احمد رضا احمدی» - بررسی کتاب - انتشارات مروارید - اسفند ۱۳۴۷
- ۲۱۲ - همان - «نقد آخر شاهنامه، مجموعه‌ی شعر اخوان ثالث» - مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۸ - اسفند ۱۳۴۵
- ۲۱۳ - همان - «نقد آواز خاک و آهنگ دیگر، مجموعه‌ی شعر منوچهر آتشی» - دفترهای روزن - شماره‌ی ۲ - بهار و تابستان ۱۳۴۷
- ۲۱۴ - همان - «نقد حجم سبز، مجموعه‌ی شعر سهراب سپهری» - بررسی کتاب - انتشارات مروارید - خرداد و تیر ۱۳۴۷
- ۲۱۵ - همان - «نقد دلتنگی‌ها، مجموعه‌ی شعر یدالله رؤیائی» - بررسی کتاب - اردیبهشت ۱۳۴۷

- ۲۱۶ - همان - نقد دیوان رگبارها، مجموعه‌ی شعر محمد علی سپانلو -
بررسی کتاب - فروردین ۱۳۴۷
- ۲۱۷ - همان - «نقد سبز، مجموعه‌ی شعر صفورا نیری» - مجله‌ی بامشاد.
شماره‌ی ۱۹ - اسفند ۱۳۴۵
- ۲۱۸ - همان - «نقد شعر اسماعیل شاه‌رودی» - مجله‌ی فردوسی -
شماره‌ی ۸۶۳ - خرداد ۱۳۴۷
- ۲۱۹ - همان - «نقد شعر منوچهر آتشی» - روزنامه‌ی کیهان - صفحه‌ی
هنرروز - سه‌شنبه ۲۸ خرداد ۱۳۴۷
- ۲۲۰ - همان - «نقد شهرخسته، مجموعه‌ی شعر منصور اوجی» -
دفترهای روزن - شماره‌ی ۲ - بهار و تابستان ۱۳۴۷
- ۲۲۱ - همان - «نقد قصیده‌ی بلند باد، مجموعه‌ی شعر محمود آزاد» -
مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۳ - بهمن ۱۳۴۵
- ۲۲۲ - همان - «نقد ققنوس در باران، مجموعه‌ی شعر احمد شاملو» -
مجله‌ی بامشاد - شماره‌ی ۱۵ - بهمن ۱۳۴۵
- ۲۲۳ - همان - «نقد منظومه‌ی شکار، از مهدی اخوان ثالث» - مجله‌ی بامشاد -
شماره‌ی ۱۸ - دی ۱۳۴۵
- ۲۲۴ - همان - «نقدی بر یک انتقاد، در پاسخ مقاله‌ی دکتر رضا
براهنی پیرامون شعرهای دریائی از عبدالله رؤیائی» - مجله‌ی فردوسی - از شماره‌ی
۷۸۵ تا ۷۹۰ - آبان و آذر ۱۳۴۵
- ۲۲۵ - همان - «و بدین سانسست که کسی می‌میرد - در باره‌ی فروغ
فرخزاد» - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۱ - بهمن ۱۳۴۵
- ۲۲۶ - همان - «یکسال پرماجرا با شعر» - مجله‌ی فردوسی -
شماره ۸۰۷ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۲۷ - نیمایوشیج - «حرف‌های همسایه» - مجله‌ی آرش - شماره‌ی
دوم - ویژه‌ی نیمایوشیج.
- ۲۲۸ - همان - «تعریف و تبصره» - مجله‌ی آرش - دوره‌ی دوم -
شماره‌ی سوم - آبان ۱۳۴۴
- ۲۲۹ - دکتر ناصر وثوقی - مقدمه‌ی مجله‌ی اندیشه و هنر - ویژه‌ی
۱. بامداد.

- ۲۳۰ - پلی کپی متن گفتگوهای اعضای کانون نویسندگان ایران در جلسه‌ی
پنجم دی ماه ۱۳۴۷ - درباره‌ی «آزادی، واقعیت و حقیقت» - ناشر: کانون
نویسندگان ایران.

چ - مقالات ترجمه شده به فارسی

- ۲۳۱ - ت. س. البیوت - «وظیفه‌ی اجتماعی شعر» - ترجمه‌ی مهران
رهگذر - مجله‌ی اندیشه و هنر - دوره‌ی پنجم - شماره‌ی هفتم - ۱۳۴۷
- ۲۳۲ - ایزاک دویچر - «مقام ادبی تروتسکی» - ترجمه‌ی هوشنگ
وزیری - مجله‌ی آرش - شماره سوم - فروردین ۱۳۴۷
- ۲۳۳ - ژان پل سارتر - «شعروثر» - ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی - جنگ
اصفهان - تابستان ۱۳۴۵
- ۲۳۴ - فرانک ریموند لیویس - «شعرو دنیا‌ی جدید» - ترجمه‌ی اسماعیل
نوری علاء - مجله‌ی نگین - سال اول - شماره‌ی چهارم.
- ۲۳۵ - آناتولی. و. لوناچارسکی - «تزهائی درباره‌ی مسایل ادبی» -
ترجمه‌ی ن. آتش - مجله‌ی خوشه - شماره‌ی ۲ - ۱۳۴۷
- ۲۳۶ - پل والری - «شعر ناب» - ترجمه‌ی حسن جوادی - مجله‌ی جهان
نو - شماره‌ی اول - خرداد ۱۳۴۵

ح - مصاحبه‌ها

- ۲۳۷ - «بحثی با ا. بامداد» - بوسیله‌ی دکتر ناصر وثوقی، فرامرز
خیری و آیدین آغداشلو - مجله‌ی اندیشه و هنر - شماره‌ی دوم - فروردین
۱۳۴۳
- ۲۳۸ - «حرف‌هایی از ا. بامداد» - همان مجله - همان شماره.
- ۲۳۹ - «گفت و شنودی درباره‌ی موج نوی شعر امروز» - با شرکت

- محمود آزاد ، احمد رضا احمدی ، محمد رضا اصلانی ، یدالله رؤیائی ، محمد علی سپانلو ، سیروس طاهباز و اسماعیل نوری علاء (پیام) - مجله‌ی بازار رشت - از شماره‌ی ۲۴ - تیر ۱۳۴۶
- ۲۴۰ - مصاحبه با منوچهر آتشی - بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء ، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی - مجله‌ی خوشه - از شماره‌ی ۵۴۸ - شهریور ۱۳۴۵
- ۲۴۱ - مصاحبه با دکتر امیر حسین آریان پور - بوسیله‌ی علی اصغر ضرابی - ماهنامه‌ی فردوسی - شماره‌ی ۵ - شهریور ۱۳۴۶
- ۲۴۲ - مصاحبه با داریوش آشوری - بوسیله‌ی احمد فتوحی - مجله‌ی نگین - شماره‌ی ۴۵ - ۱۳۴۷
- ۲۴۳ - مصاحبه با محمود آزاد - گفتگوی پخش نشده‌ی رادیوئی با اسماعیل نوری علاء در سال ۱۳۴۶ - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۹ - اسفند ۱۳۴۶
- ۲۴۴ - مصاحبه با محمود آزاد - گفتگوی رادیوئی با اسماعیل نوری علاء - درباره‌ی نیمایوشیج - دی ماه ۱۳۴۶
- ۲۴۵ - مصاحبه با محمود آزاد بوسیله‌ی سیروس طاهباز - مجله‌ی آرش - دوره‌ی دوم - شماره‌ی ۴ - تابستان ۱۳۴۵
- ۲۴۶ - مصاحبه با محمد رضا اصلانی - بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء - جزوه‌ی شعر - شماره‌ی ۶ - شهریور ۱۳۴۵
- ۲۴۷ - مصاحبه با مفتون امینی - بوسیله‌ی علی اصغر ضرابی - مجله‌ی فردوسی - اول شهریور ۱۳۴۵
- ۲۴۸ - مصاحبه با دکتر رضا براهنی - بوسیله‌ی احمد فتوحی - مجله‌ی نگین - شماره‌ی ۴۴ - دی ماه ۱۳۴۷
- ۲۴۹ - مصاحبه با عبدالعلی دستغیب - بوسیله‌ی علی اصغر ضرابی - مجله‌ی فردوسی - از شماره‌ی ۸۷۲ - مرداد ۱۳۴۷
- ۲۵۰ - مصاحبه با یدالله رؤیائی - گفتگوی رادیوئی پخش نشده با اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی ۸۴۸ - اسفند ۱۳۴۶

- ۳۵۱ - مصاحبه با یدالله رؤیائی - بوسیله‌ی مسعودی بهنود - مجله‌ی فردوسی - از شماره‌ی ۸۹۶ - بهمن ۱۳۴۷
- ۲۵۲ - مصاحبه با یدالله رؤیائی - بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی نگین - دوره‌ی دوم - شماره‌ی اول - خرداد ۱۳۴۵
- ۲۵۳ - مصاحبه با یدالله رؤیائی - بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء ، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی - مجله‌ی خوشه - از شماره‌ی ۵۴۴ - ۲۵۴ - مصاحبه با محمد علی سپانلو - بوسیله‌ی احمد رضا احمدی ، نادرا براهمی ، اسماعیل نوری علاء (پیام) - مهرداد صمدی و حیات داودی - جنگ طرّفه - شماره‌ی اول - تیر ۱۳۴۳
- ۲۵۵ - مصاحبه با محمد علی سپانلو - بوسیله‌ی بهرام اردبیلی ، بیژن کلکی و اسماعیل نوری علاء - مجله‌ی خوشه - از شماره‌ی ۵۴۵ - مرداد ۱۳۴۵
- ۲۵۶ - مصاحبه با احمد شاملو - بوسیله‌ی شاهرخ جنابیان - روزنامه‌ی آیندگان - از پنجشنبه هفدهم بهمن ۱۳۴۷
- ۲۵۷ - مصاحبه با اسماعیل شاهرودی - بوسیله‌ی چنگیز شهنواز و منصوری حسینی - مجله‌ی فردوسی - شماره‌ی مخصوص نوروز ۱۳۴۶
- ۲۵۸ - مصاحبه با فروغ فرخزاد - بوسیله‌ی محمود آزاد - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۸ - تابستان ۱۳۴۳
- ۲۵۹ - مصاحبه با فروغ فرخزاد - گفتگوی رادیوئی با ایرج گرگین در سال ۱۳۴۳ - مجله‌ی آرش - شماره‌ی ۱۳ - اسفند ۱۳۴۵
- ۲۶۰ - مصاحبه با فروغ فرخزاد - گفتگوی رادیوئی با حسن هنرمندی در سال ۱۳۴۱ - مجله‌ی آرش - همان شماره.
- ۲۶۱ - مصاحبه با نادر نادرپور - روزنامه‌ی آیندگان - یکشنبه ۱۳ مرداد ۱۳۴۷
- ۲۶۲ - مصاحبه با نادر نادرپور - بوسیله‌ی علی اصغر ضرابی - مجله‌ی فردوسی - از شماره‌ی ۸۰۷ - فروردین ۱۳۴۶
- ۲۶۳ - مصاحبه با نادر نادرپور - بوسیله‌ی فریدون مشیری - مجله‌ی روشنفکر - شماره ۷۰۱

۲۶۴- مصاحبه با اسماعیل نوری علاء - گفتگوی رادیویی با اسلام کاظمیه -

مهرماه ۱۳۴۶

۲۶۵ - مصاحبه با اسماعیل نوری علاء - گفتارهای رادیویی درباره‌ی

شعر امروز و موج نو - زمستان ۱۳۴۶

۲۶۶ - مصاحبه با اسماعیل نوری علاء - بوسیله‌ی کامبیز فرخی - روزنامه‌ی

آیندگان - شماره‌ی ۱۹۷ - یکشنبه ۲۰ مرداد ۱۳۴۷

۲۶۷ - مصاحبه با اسماعیل نوری علاء - گفتگوی رادیویی با داود

رمزی - سه برنامه - دی ماه ۱۳۴۷

۲۶۸ - مصاحبه با اسماعیل نوری علاء - بوسیله‌ی شهرام شاه‌رختاش -

مجله‌ی بازار دشت - شماره‌ی ۳۴ - بهمن ۱۳۴۷

توضیح:

همزمان با چاپ این صفحات کتاب (هفته‌ی آخر اسفند ماه ۱۳۴۷) چند مطلب تازه درباره‌ی شعر معاصر ایران منتشر شد که هنگام تهیه مطالب این کتاب در دسترس نبودند. مطالعه‌ی این منابع می‌تواند به درک مطالب کتاب حاضر کمک بیشتری نماید :

۱ - دفترهای زمانه - دفتر دوم - ویژه‌ی دیدار و شناخت م. امید. «

۲ - یادنامه‌ی نخستین هفته‌ی شعر و هنر خوشه - تهیه و تنظیم از

احمد شاملو .

۳ - گزارش شب نیمای کانون نویسندگان ایران - از اسماعیل نوری

علاء مجله‌ی آرش - شماره ۱۹

۴ - طلادرمس - مجموعه‌ی مقالات دکتر رضا براهنی پیرامون شعر و

شاعری - چاپ دوم - انتشارات زمان .

فهرست اعلام

آ

آریان پور - دکتر امیر حسین:
 ۵۵۴-۵۳۷-۷۹-۳۲-۳۲-۲۲-۲۰
 آریین پور - یحیی: ۱۲۴-۱۲۲-
 ۵۴۵-۴۷۲ تا ۴۷۰-۱۲۹-۱۲۶
 آزاد تهرانی - محمود: ۱۲-۵-
 ۲۴۸-۱۵۸-۱۵۴ تا ۱۵۲-۸۹
 ۲۶۲-۲۶۱-۲۵۷ تا ۲۵۲-۲۴۹
 ۴۱۰-۴۲۷-۴۲۵-۳۱۶-۲۸۰
 ۴۹۶-۳۸۹-۴۷۳-۴۳۰-۴۲۹
 ۵۴۵-۵۴۳-۵۳۳-۵۰۴-۵۰۰
 ۵۵۵-۵۵۴-۵۵۲
 آزاده: رجوع کنید به صادقی.
 آزر-م: ۴۱۰-۵۴۵

آبرن - ژیل: ۴۲۱
 آتش . ن: ۵۵۳-۸۱
 آتشی - منوچهر: ۱۵۳-۱۵۲-۴-
 ۲۵۸-۲۲۸ تا ۲۱۵-۱۵۸-۱۵۵
 ۵۳۲-۴۳۰-۴۲۹-۴۲۷-۴۰۹
 ۵۵۴-۵۵۲-۵۵۱-۵۴۶-۵۴۳-۵۳۳
 آذر - امیر هوشنگ: ۵۲۲
 آذر - شعله: ۵۲۱
 آذر خشی - رضا: ۵۴۰
 آذر نیا - مهناز: ۵۱۶
 آذری - محمد: ۴۲۷
 آرش: ۵۲۲

آژند - صدیقه: ۵۱۶
 آشوری - داریوش: ۵۵۴-۵۰۰
 آغداشلو - آیدین: ۵۵۳
 آقا بابااف - پری: ۳۸۳

آل احمد - جلال: ۱۳۹-۱۴۰
 ۴۳۰-۴۴۶-۴۷۳-۴۷۴-۴۷۵-۴۳۷
 آلبش: ۵۲۲
 آینده: رجوع شود به شاهرودی.

الف

ابتهاج - هوشنگ (ه. ا. سایه):
 ۱۵۲-۱۵۳-۱۵۵-۱۵۷-۱۹۱ تا
 ۱۹۳-۱۹۵-۱۹۶-۴۰۹-۴۷۸
 ۵۳۲-۵۳۳
 ابراهیمی - نادر: ۲۶۱-۲۲۷
 ۵۵۵-۲۶۵
 ابن حسام: ۵۳۰-۵۲۸-۳۵۷
 ابوسعید ابوالخیر: ۱۱۳-۵۳۰
 اته - هرمان: ۱۰۴-۱۱۶-۱۱۹
 ۴۶۶ تا ۴۶۸-۵۳۹
 احساسی - سیمین: ۵۱۶
 احمدی - احمد رضا: ۲۶۱-۵
 ۳۰۳-۳۰۵ تا ۳۰۹-۳۱۴-۳۱۶ تا
 ۳۲۰-۳۲۲ تا ۳۳۹-۳۴۱-۳۴۷
 ۳۴۸-۴۰۸-۴۰۹-۴۲۸-۴۲۹
 ۴۶۱-۴۸۲-۴۹۶-۴۹۸ تا ۵۰۴
 ۵۳۵-۵۴۳-۵۴۶ تا ۵۴۸-۵۵۱
 ۵۵۵-۵۵۴
 احمدی - عباس: ۵۲۲
 احمدی - عبدالوهاب: ۴۱۰
 احمدی - مبترا: ۵۲۱

اخباری - س: ۵۲۱
 اخسکتی: ۵۲۷-۵۲۹
 اخگر - نسرین: ۵۱۶
 اخوان ثالث - مهدی: ۴-۴۸-۱۳۲ تا
 ۱۳۹-۱۵۷-۲۰۱ تا ۲۱۳-۲۶۲
 ۳۸۷-۴۰۸-۴۰۹-۴۱۳-۴۲۷ تا
 ۴۲۹-۴۷۹-۴۸۱ تا ۴۸۵-۵۰۶
 ۵۱۸-۵۱۹-۵۳۳-۵۴۳-۵۴۶
 ۵۴۷-۵۵۲-۵۵۱-۵۴۹-۵۴۷
 اخوان لنگرودی - مهدی: ۵۲۲
 اخوت - احمد: ۴۱۰
 اخوت - مرتضی: ۴۲۸
 ادیب الممالک: رجوع کنید به فراهانی.
 ادیبین: ۱۳۳
 اردبیلی - بهرام: ۲۱۶-۲۵۸
 ۲۶۲-۲۸۰-۳۲۰-۴۰۹-۵۰۲
 ۵۵۵-۵۵۴-۵۲۵
 ارزنگی - هما: ۵۱۶
 ارژوانپور - ایرج: ۴۰۹
 ارسطو: ۴۶۱-۵۳۹

اسپاراشوت - ف. ا. ۶۸-۹۸-۵۴۲
 استار یکف: ۱۰۱: ۵۴۰
 استرانک - ویلیام: ۵۴۲-۶۷
 استید. س. ک: ۵۴۲
 اسحق زاده - ثریا: ۵۱۶
 اسدی - حکیم ابونصر احمد بن
 منصور: ۱۰۷-۳۵۶-۴۶۷
 ۵۲۸-۵۲۷
 اسدی - مینا: ۴۰۹-۵۱۶
 اسعد گرگانی: ۳۵۸-۵۳۰
 اسکوتی - مصطفی: ۵۰۷
 اسلامپور - پرویز: ۳۲۰-۴۲۷
 ۵۱۳-۵۱۸-۵۲۱-۵۳۵
 اسلامی - محمد علی (ندوشن): ۵۳۲
 اسماعیلی - امیر: ۴۸۶-۵۳۷
 اشراقی - احیاء: ۵۲۲
 اصفهانی - صائب: رجوع شود به
 تبریزی - صائب.
 اصغریان - علی اصغر: ۵۲۲
 اصلاح بنیر - محمد علی: ۵۲۲
 اصلانی - محمد رضا: ۳۱۵-۳۱۶
 ۳۱۸-۴۰۹-۴۹۸-۵۱۳-۵۱۴
 ۵۵۴-۵۳۵
 اصلانیان - اصلان: ۵۲۲
 اعتمادزاده - محمود (م. ا. به
 آژین): ۴۴۶
 اعیان - فائزه: ۴۷۳-۵۴۶
 اللهیاری - احمد: ۲۶۰-۴۱۰-۴۲۹
 الوار - پل: ۳۰۸

الهامی - ابو الفضل: ۵۲۲
 الهامی - محسن (م. نوفل): ۳۱۰-
 ۳۱۸-۴۲۹-۵۳۵
 الهی - بیژن: ۳۲۰-۳۴۱-۳۴۷
 ۳۴۹-۴۱۰-۴۵۲-۵۳۵
 الیوت - توماس استرنز (ت. س.
 الیوت): ۵۶-۷۴ تا ۷۲-۹۳ تا ۹۵-
 ۲۷۶-۳۰۶-۴۴۹-۴۶۳-۵۴۰
 ۵۴۱-۵۴۳
 امامی - شهرناز: ۵۱۶
 امیر قاسمی - مهوش: ۵۱۷
 امیری - ابراهیم: ۵۲۲
 امین - محمد: ۴۱۰
 امینی - مفتون: ۱۵۵-۱۵۸-۲۸۰-
 ۴۰۹-۵۳۳-۵۴۶-۵۵۴
 ا. ن. پیام: رجوع کنید به نوری علاء
 اسماعیل.
 انصاری - شیخ ابو اسماعیل
 عبدالله بن المنصور محمد
 (بیرانصار): ۱۱۴-۵۳۰
 انوری: ۱۱۲-۵۲۷-۵۳۰
 اوجی - منصور: ۱۵۸-۴۰۹-
 ۴۲۷-۴۲۹-۵۱۸ تا ۵۲۱-۵۳۳
 ۵۴۳-۵۵۲
 اورج: ۴۰۹-۵۲۱
 اوحدالدین: ۵۲۹
 ایرانشهر (کاظم زاده): ۳۸۴
 ایرانی - ابو القاسم: ۴۲۹

ایرانی - هوشنگ : ۱۴۵-۱۴۶
 ایرج میرزا : ۱۲۳-۱۲۴-۱۳۰-
 ۵۳۲-
 ۱۲۳-۳۵۸-۵۳۰
 ایر وانیان - مریم : ۵۲۱
 ایزد پناه - هما : ۵۱۶
 ایوبی - محمد : ۴۰۹

پ

باباجاهی - علی : ۱۵۸-۴۲۷-۵۱۷
 ۵۳۳-
 باباطاهر : ۱۹۳
 بادغیسی - حنظله : ۱۰۵-۴۶۷
 ۵۲۹-
 باذل : ۲۵۷-۵۲۸
 باربد - مهرتاش : ۳۸۴
 بارتلت - فردریک : ۲۸-۳۴-۳۵
 ۵۴۰-
 بارزجانی - سیمین : ۵۱۷
 باقری - پروین : ۵۱۶
 بختیاری : ۵۳۰
 بختیاری - سیمین : ۴۱۴
 بداعی - ذبیح الله : ۵۲۲
 برادلی - ا.س : ۶۱-۷۷-۷۸-۸۴
 ۵۴۰-
 براك : ۳۱۵
 براون - ادوارد : ۴۶۷-۴۶۸-۵۳۹
 براهنی - دکتر رضا : ۶۳-۸۶-
 ۸۹-۱۴۷-۱۵۸-۲۱۷-۲۳۴-
 ۲۳۵-۲۶۷-۲۷۹-۲۸۴-۲۸۹-
 ۵۳۰-۵۳۷-۵۳۸
 ۳۲۰-۳۲۱-۳۶۲-۳۶۳-۴۰۹-
 ۴۲۷-۴۲۹-۴۳۰-۴۳۵-۴۳۷-
 ۴۳۹-۴۴۳-۴۷۷-۴۸۹-۵۳۳
 ۵۳۷-۵۴۶-۵۵۲-۵۵۴-۵۵۷
 بردبار - عباس : ۵۲۲
 برشت - برتولت : ۲۵۷-۳۸۶
 برلیان - سیاگزار : ۴۱۰
 برلیان - سیما : ۵۲۱
 برمکی - منصور : ۲۶۰-۴۰۹-۴۲۹
 ۵۳۳-
 برنشاو - استانلی : ۵۴۰
 بصیری - رضا : ۵۲۲
 بلخی - ابوالمؤید : ۳۵۶
 بودگر : ۱۴۷
 بودلف : ۳۷۲
 بیضائی - بهرام : ۳۶۷-۳۶۹-
 ۳۷۲-۳۸۲-۳۸۶-۳۸۸-
 ۵۰۷-۵۳۸-۵۴۷
 بینش - تقی : ۴۵۰-۵۳۸
 بهار - محمد تقی (ملك الشعراء) :
 ۱۲۳ تا ۱۳۰-۴۵۰-۵۲۷
 ۵۳۰-۵۳۷-۵۳۸

بهبانی - ژوزف : ۵۲۲
 به آذین : رجوع شود به محمود
 اعتمادزاده .
 بهرامی - میهن : ۴۱۰
 بهروز - ذبیح : ۳۸۴
 بهمنش - احمد : ۲۵
 بهمنی - محمد علی : ۱۵۲-۴۲۹
 بهمینار : ۱۳۳
 بهنود - مسعود : ۴۰۹-۵۰۳-۵۵۵

پ

پائیزی - محمد : ۵۲۸
 پاکزاد - فریبرز : ۵۲۲
 پاند - ازرا : ۲۵۴
 پندر - علی : ۴۱۰
 پرات - ویلیام : ۵۴۲
 پرس - سن ژون : ۴۳۸-۴۳۸
 پرنگ - حسین : ۵۲۲
 پرنگ - مهدی : ۵۲۲
 پرنگ - نوذر : ۳۸۷-۴۰۹-۵۳۲-
 ۵۳۳
 پروین - پرویز : ۱۵۸
 پرهام - سیروس : ۲۰۱-۲۰۲-۵۴۷
 پرهور - ژاک : ۳۰۸
 پلخائف : ۸۲
 پلو تارک : ۳۶۹
 پورداود - ابراهیم : ۱۳۲
 پیگاسو : ۳۱۵
 پورشریعتی - نوشین : ۵۱۶
 پوریا - ارسلان : ۳۸۵-۵۰۷
 پوریا - پ : ۵۱۲
 پوریان - پریچهره : ۵۱۷
 پهلوان - حیدر : ۵۲۱
 پیام : رجوع کنید به نوری علاء-
 اسماعیل
 پیرانصار : رجوع شود به انصاری
 پیروز - احمد : ۵۲۲

ت

تامسون - رابرت : ۴۳۶-۵۴۲
 تبریزی - آقا محمد : ۴۷۲
 تبریزی - شمس الدین : ۱۱۵-۱۱۶
 تبریزی - صائب : ۵۸-۱۱۷-۵۲۹

ترقی - بیژن : ۳۸۷
 ترابی نژاد - سهراب : ۵۲۲
 تربت جامی - ژیلایا : ۵۱۶
 تروتسکی : ۵۵۳-۸۱-۶۳
 ت.س. الیوت : رجوع شود به الیوت
 تهرشی - والہ : ۵۱۶
 تقوی - مهدی : ۴۱۰
 تقیان - لالہ : ۴۱۰
 تلخ بندار : ۵۲۱
 تمیمی - فرخ : ۴۲۸-۱۵۵-۱۵۳
 ۵۳۳-

توشا نلو - فخری : ۵۱۶-۴۲۲-۴۱۵
 توفان : ۴۱۰
 توفیق - محمد : ۵۲۱-۴۱۰
 تولستوی - لئون : ۵۴۰-۴۴۸
 توکللی - علی اکبر : ۵۲۱
 توللی - فریدون : ۱۵۱-۱۴۹-۱۴
 ۱۵۳-۱۵۵-۱۱۲ تا ۱۹۶-۴۰۹-
 ۴۱۳-۴۷۸-۵۳۲
 توماس - روی : ۵۴۲
 تیراژه : ۵۲۱-۴۱۰
 تیلہ : ۴۲۸

ج

جامی : ۴۶۸-۳۵۸-۲۵۷-۱۱۷
 ۵۲۸ تا ۵۳۰-۵۳۹
 جان نثاری - منوچهر : ۴۱۰
 جانتشان - محمد : ۵۲۲
 جزایری - پروین : ۵۱۶
 جزایری - مریم : ۵۴۰-۳۵-۸
 جعفری - تانی : ۵۱۷
 جلالی - ایرج : ۵۲۲
 جلالی - بیژن : ۵۳۲-۵۰۱-۱۴۵
 جلیلیان - کافیه : ۴۰۹

جمالی - کورش : ۵۲۲
 جنایان - شاهرخ : ۵۵۵-۴۷۷
 جنتی عطائی - ایرج : ۵۲۲
 جنتی عطائی - دکتر ابوالقاسم :
 ۳۶۰-۳۶۰-۵۳۹-۵۴۵
 جوادی - حسن : ۵۵۳-۳۱۱
 جواهری : ۱۵۷
 جواهریان - طاهره : ۵۱۶
 جورج - ف. ه. : ۵۴۱-۴۳۶-۱۹

چ

چابلین - چارلی : ۴۳۳
 چالنگی - هوشنگ : ۵۲۱-۴۰۹
 چایلد - گوردن : ۳۰-۲۹-۲۶-۲۵
 ۵۴۰
 چوبک - سوری : ۵۱۶

ح

حاتمی - حسن : ۴۱۰
 حافظ : ۵۶-۵۸-۵۹-۸۹-۱۱۳
 ۱۱۷-۱۲۸-۱۹۶-۴۶۸-۵۱۹
 ۵۲۹-۵۳۰
 حجازی - محمد (مطیع الدوله) :
 ۴۸۷
 حسام - حسن : ۵۱۸
 حسامی - هوشنگ : ۵۲۱
 حسینی - اشرف الدین : ۱۲۴-
 ۱۳۲-۴۷۱-۵۳۱-۵۴۳
 حسینی - غفار : ۴۰۹
 حسینی - منصوره : ۵۵۵-۴۷۷
 حصوری - علی : ۵۳۸
 حق پرست - بهرام : ۵۲۱-۴۱۰
 حقوقی - محمد : ۱۵۵-۱۵۳
 ۱۵۸-۱۶۲-۱۹۶-۳۶۳-۴۰۹
 ۴۳۰-۴۶۷-۴۹۷-۴۹۹-۵۳۳
 ۵۴۷-
 حکمت - علی اصغر : ۵۳۹-۴۶۸
 حکیمی - مریم : ۵۱۵
 حمد آله مستوفی : رجوع کنید به
 مستوفی .
 حمیدی - جعفر : ۵۲۲
 حمیدی شیرازی : ۴۷۵-۴۷۸
 حنظله‌ی بادغیسی : رجوع شود
 به بادغیسی .
 حیات دآودی : ۵۵۵

خ

خاقانی: ۵۲۹-۲۵۷-۱۱۳-۱۱۲

۵۳۰-

خامنه‌ای: ۱۳۲

خانعلی - یوسف: ۵۲۲

خانلری: رجوع شود به ناتل خانلری.

خمیری - فرامرز: ۲۰۳ تا ۲۰۵-

۵۵۳-۵۴۷-۵۰۵

خراسانی - فرخ: ۱۳۳

خرمشاهی - محمد: ۵۲۲

خسروی - محمد رضا: ۵۲۲

خسروی کرمانشاهی: ۱۳۳

خضرائی - اورنگ: ۴۰۹

خطیر - خشایار: ۴۰۹

خلیلی - عظیم: ۵۳۵-۳۱۸

خلیلی - محمد: ۵۲۲

خوئی - اسماعیل: ۴۲۷-۱۵۸-

۵۲۳-۴۸۳-۴۲۹

خواجه نصیر طوسی: رجوع شود به

طوسی.

خواجوی کرمانی: ۳۵۸-۱۱۱-

۵۳۰ تا ۵۲۸-۴۶۸

خورشیدپناه - شوکت: ۵۱۶

خیابانی - شیخ محمد: ۴۷۲

خیام: ۵۳۰-۱۱۷-۱۱۳

و

درگهی - مرشید (هما): ۴۰۹-

۵۰۸

درو - الیزابت: ۵۴۱-۵۷-۵۶-

دستغیب - عبدالعلی: ۱۲۳-

۱۲۴-۱۲۹-۱۵۸-۲۳۱-

۲۷۸-۲۷۹-۲۸۲ تا ۲۸۴-

۳۲۰-۴۰۹-۴۲۷-۴۶۳-۴۷۳-

۵۱۳-۵۳۳-۵۳۸-۵۴۷-۵۴۸-۵۵۴

داریوش - پرویز: ۱۴۵-۱۴۶

۵۴۳-۵۳۲

داریوش - هژیر: ۵۴۷-۲۴۷

داعی - فریده: ۵۱۶

دانته: ۱۶۸

دانشور - دکتر سیمین: ۴۳۰

در بندی - هادی: ۵۲۲

دهخدا - علی اکبر: ۱۲۳-۱۲۴-

۱۳۲-۱۳۰

دهگان - کاوه: ۵۴۰-۴۴۸-

دهلوی - امیر خسرو: ۳۵۷-۳۵۸-

۴۶۷-۳۶۸-۵۲۷ تا ۵۳۰

دقیقی: ۵۳۰ تا ۵۲۷-۳۵۶-۱۰۶

دوست - م: ۳۱۰

دولت آبادی - پروین: ۵۳۲-۱۵۱-

دویچر - ایزاک: ۵۵۳-۸۱

ذ

ذکائی - محمد: ۵۲۲

ذکاء الملك: رجوع کنید به فروغی.

ذوالقرنین - اکبر: ۴۱۰-۴۲۹-

ر

رستمی - مرسله: ۵۱۶

رشیدی - داود: ۳۸۶

رشیدی - علی اکبر: ۴۰۹

رضائی - امین الله: ۴۲۹

رضائی - منوچهر: ۴۱۰

رضائی - مهدی: ۵۲۲

رضازاده‌ی شفق: ۱۰۴-۱۰۵-

۵۳۹

رضوی - شهین: ۴۱۵-۵۱۶

رضوی - مسعود: ۴۳۶

رضوی عمادی - ظاهره: ۵۱۶

رعیتی - محمد: ۴۱۰

رفعت - تقی: ۱۲۶ تا ۲۹-۴۷۱-

رفیعی - احمد: ۴۰۹-۵۲۲

راجی: ۵۲۸

رازی - پدیده: ۵۱۶

رازی - شمس قیس: ۵۳۸-۴۳-

رائدل - جازل: ۵۴۱

راهنما - شهین: ۵۱۶

رحمانی - نصرت: ۱۴-۱۵۲-

۱۵۳-۱۵۵-۱۵۸-۲۳۱ تا ۲۲۹-

۴۰۹-۴۲۷-۴۲۹-۵۳۲-۵۳۳-

۵۴۴-۵۴۸

رحیمی - مصطفی: ۱۵۲-۳۸۶-

۴۰۹-۵۳۲-۵۴۰

ردائی - محمد: ۵۲۲

رسایل - حسین: ۳۲۰-۴۱۰-

۵۱۱-۵۳۵

رمبو- آرتور : ۴۴۱-۴۳۸
 رمزی- داود : ۵۵۶-۴۲۹-۴۲۷
 رنجبرزاده - زهرا : ۵۱۶
 رودکی : ۱۰۶ تا ۱۱۳-۱۰۸
 ۱۱۴-۱۱۷-۱۱۸-۳۵۸-۳۷۲
 ۵۲۷-۵۲۹-۵۳۰
 روشن ضمیر - ملیحه : ۵۰۶
 رونی- مسعود : ۱۱۱
 رؤیا - پری : ۵۱۶
 رؤیائی - یدالله : ۵-۱۲
 ۱۴-۱۵۲-۱۵۳-۱۵۵
 ۱۵۶ - ۱۵۸ - ۱۵۹
 ۲۲۹-۲۳۱ تا ۲۳۳-۲۶۰
 ۲۷۷ تا ۲۸۰-۲۸۲-۲۸۳
 ۲۸۵-۳۱۶-۳۲۰-۳۴۰ تا

ز

زاگانی- عمید : رجوع کنید به عمید.
 زبده سرائی- شاهین : ۴۰۹
 زرین کوب - اسفندیار : ۵۲۲
 زرین کوب- دکتر عبدالحسین :
 ۳۸۴-۵۳۹

۳۵۰-۳۶۳-۳۸۵-۳۸۷
 ۴۰۷-۴۰۹-۴۲۷ تا ۴۲۹
 ۴۳۵ تا ۴۳۷-۴۴۱-۴۴۳ تا
 ۴۴۵-۴۹۷-۵۳۳-۵۳۵
 ۵۴۴ تا ۵۴۸-۵۵۱-۵۵۲
 ۵۵۴-۵۵۵
 رهگذر- مهران : ۷۳-۵۵۳
 رهگرائی - فریده : ۵۱۶
 رهنما- فریدون : ۲۴۷-۳۹۹-۵۴۸
 شهین - ریاحی : ۵۱۶
 ریچاردز- ی.ا. : ۹۷-۴۶۲-۴۶۳
 ۵۴۲
 ریحان : ۱۳۲
 رید- هربرت : ۵۹-۶۰-۵۴۲
 ریو- آنجل دل : ۹۷-۵۴۲

زندگی- مریم : ۴۱۰
 زنده بیل : ۵۳۰
 زنگنه- عزت الله : ۴۲۸
 زهری- محمد : ۱۵۳-۱۵۵-۴۰۹
 ۵۳۳-
 زیرک زاده- غلامحسین : ۳۸۴

ش

ستاری- جلال الدین : ۳۸۶
 سجادی- محمود : ۲۶۰-۴۰۹
 ۴۲۹-۵۱۳
 سرشک- م : ۱۵۸-۴۱۰-۵۳۲
 ۵۴۵
 سرمدی- عباس : ۵۴۵
 سروش : ۵۲۸
 سعادت- فرانک : ۴۱۰
 سعد بن سلمان : ۱۱۱
 سعدی : ۱۱۵-۱۱۶-۱۲۸-۲۶۲
 ۴۶۸-۵۲۹-۵۳۰-۵۳۹
 سعیدزاده - احمد : ۵۲۲
 سکندری- مهین : ۴۰۹-۴۱۳
 سلحشور- کورس : ۳۸۵
 سلحشور- مهر انگیز : ۵۱۶
 سلطانپور- سعید : ۴۲۹
 سلطانی - محمد : ۵۲۲
 سلمان ساوجی : ۱۱۱-۴۶۸-۵۲۹
 سلیمانی- صادق : ۴۰۹
 سلیمی - حسین : ۵۲۲
 سنائی : ۱۱۳ تا ۱۱۵-۱۱۷-۳۵۸
 ۵۲۹-۵۳۰
 سوفوکل : ۵۱۹
 سپهروردی- شیخ شهاب الدین :
 ۴۵۲

سادات اشکوری- کاظم : ۴۰۹
 سارتر - ژان پل : ۳۹ تا ۴۱
 ۴۵-۴۷-۵۲-۸۸-۸۹-۳۱۰
 ۴۵۳-۵۳۳
 سازگاری - ماندانا : ۵۱۶
 سالمی - جواد : ۵۲۲
 سالمی- غلامحسین : ۴۱۰-۴۲۹
 سایه : رجوع کنید به ه.ا. سایه .
 سپانلو- محمد علی (م.ع. سپانلو) :
 ۵-۸۰-۱۵۵-۱۵۶-۱۵۹-۲۵۹
 ۲۷۵-۲۷۹-۲۸۰-۳۰۳
 ۳۱۶-۳۲۷-۳۶۳-۳۶۴
 ۳۹۲-۳۹۵ تا ۳۹۷-۴۰۷
 ۴۰۹-۴۲۷ تا ۴۳۰-۴۶۷
 ۴۷۶-۴۸۴-۴۸۵-۴۹۹
 ۵۰۶-۵۱۷-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۷
 ۵۴۸-۵۵۲-۵۵۴-۵۵۵
 سپهری- سهراب : ۵-۱۵۳-۱۵۷ تا
 ۱۵۹-۲۱۴-۲۱۵-۲۶۰-۲۸۱
 ۲۹۶ تا ۳۰۱-۳۰۲-۳۱۷
 ۳۶۲-۴۰۷-۴۰۹-۴۲۷
 ۴۲۸-۴۹۶-۴۹۷-۵۱۸
 ۵۱۹-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۶
 ۵۴۷-۵۵۱

سهروری - منصوره: ۵۱۶
سیاسی - دکتر علی اکبر: ۲۲-
۵۳۸-۴۴۳-۴۳۶
سید عسینی - رضا: ۴۹۹-۲۳۰
۵۴۳-۵۳۸
سیف - احمد: ۵۲۲
سیمائی - بهروز: ۵۲۱

ش

شاملو - احمد: ۱۵۳-۱۴-۴ تا
۱۵۵-۱۵۷-۱۷۹ تا ۱۹۸-۱۹۰
۲۰۱ تا ۲۰۳-۲۱۲-۲۴۳
۲۵۲-۲۵۴-۲۵۶-۳۱۷
۳۶۱-۳۸۵-۴۰۸-۴۰۹
۴۱۳-۴۲۷-۴۳۰-۴۷۵
۴۷۷-۴۷۸-۴۹۶-۵۰۱
۵۰۴-۵۱۴-۵۲۳-۵۴۴
۵۴۷-۵۴۸-۵۵۱ تا ۵۵۳
۵۵۵-۵۵۷
شاه حسینی - مهری: ۵۱۶
شاهر ختاش - شهرام: ۳۰۸-
۴۱۰-۴۲۷-۴۲۹-۵۰۰
۵۱۱-۵۱۲-۵۱۸-۵۳۵
۵۴۸-۵۵۶
شاهرودی - اسماعیل (آینده):
۴-۱۵۳ تا ۱۵۶-۱۶۳ تا ۱۷۸
۴۰۹-۴۲۷-۴۳۰-۴۷۶
۴۷۷-۴۴۴-۵۴۸-۵۵۲-۵۵۵
شاهین - داریوش: ۵۴۵

شاهورانی - منیژه: ۵۱۶
شاهین پر - علی: ۳۸۷
شاهین پر - ناصر: ۳۸۷
شبستری: ۵۳۰
شبلی - ابوبکر: ۴۵۲
شپره (سرهنگ): ۳۸۴
شجاعی - محمود: ۴۱۰-۴۲۹
شفق: رجوع کنید به رضا زاده‌ی شفق.
شمس - مرتضی: ۵۲۲
شمس قیس رازی: رجوع کنید به
رازی.
شکسپیر - ویلیام: ۳۸۵
شکیبائی - فتح الله: ۵۲۲
شلی: ۶۲
شمس تبریزی: رجوع کنید به
تبریزی - شمس الدین.
شمیسا - سیروس: ۴۲۹
شهری - حسن: ۴۰۹-۴۲۹-۵۳۳
شهدادی - هرمز: ۴۱۰
شهریار: ۱۵۰-۴۷۸-۵۳۳

شهبانی - منوچهر: ۵-۱۵۳-۱۵۵ تا
۱۵۷-۱۶۳-۳۸۷-۳۸۹ تا
۳۹۹-۴۰۹-۴۲۹-۴۳۰
۴۷۷-۵۰۷-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۸
شیرین: ۴۱۰
شیوخی - عفت: ۵۱۶
شهبانی کاشانی - ابونصر فتح اله
خان: ۱۱۸
شهباق - چنگیز: ۴۷۷-۵۵۵
شهید بلخی: ۵۲۹-۵۳۰
شیبانی - فرهاد: ۴۰۹
شیبانی کاشانی - ابونصر فتح اله
خان: ۱۱۸

ص

صافا - دکتر ذبیح الله: ۳۵۵-
۳۵۸-۴۶۷ تا ۴۶۹-۴۸۳-۵۳۸
صفائی: ۵۱۸
صفائی - شاهرخ: ۳۱۸-۴۱۰
۴۲۷-۵۲۵
صفارزاده - طاهره: ۱۵۸-
۴۰۹-۵۰۸-۵۳۲-۵۳۳
صلواتیان - میر نادر: ۵۲۲
صمدی - مهرداد: ۲۶۱-۳۰۵-
۳۰۷-۳۱۴-۳۲۹-۴۹۴
۴۹۹-۵۴۰-۵۴۸-۵۵۵
صمصامی - فرشته: ۵۱۶
صناعی - محمد: ۲۸-۵۴۰
صنّعی - ملکه: ۵۱۷
صهبا - آقامحمد تقی: ۱۱۸
صهبا - هوشنگ: ۵۲۲
صیاد - پرویز: ۳۸۵-۵۰۷
صیادپور - ع: ۴۱۰
صیرفی - علی: ۵۲۲
صائب تبریزی: رجوع کنید به
تبریزی - صائب.
صابری - پری: ۳۸۶
صادقی میمنت - (آزاده): ۵۳۲
صادق زاده - محمد: ۵۲۲
صادقی: ۵۲۸
صارمی - رحیم: ۵۲۱
صافی: ۱۱۱
صالح - علی پاشا: ۴۶۷-۵۲۹
صالح پور - محمد تقی: ۴۰۹
صالحی - بهمن: ۴۰۹
صالحی - ناهید: ۵۱۶
صبای کاشانی - فتحعلیخان:
۳۵۷-۴۷۰-۵۲۸-۵۳۰
صدارت - ابوالقاسم: ۴۸۶-۵۳۷
صداقت زاده - پروین: ۴۰۹-
۴۱۵-۴۱۷-۴۲۲-۵۱۵
صدیق - مصطفی: ۴۱۰
صدیقی - کامبیز: ۴۰۹

ض

ضرابی - علی اصغر : ۲۵۰ - ۵۵۵-۵۵۴
ضرابی - ملوک : ۲۸۴
ضیائی - گیتی : ۵۲۲

ط

طالعی - جواد : ۵۲۲
طاهباز - سیروس : ۱۴۵-۱۴۸
۱۵۳ تا ۱۵۵-۳۱۶-۵۰۱
۵۵۴-۵۴۸-۵۰۲
طاهری - محمد : ۵۲۱
طبائی - علیرضا : ۴۲۹
طباطبائی : ۳۸۳
طباطبائی - راز : ۴۱۰
طوسی - ابومنصور محمد بن
عبدالرزاق : ۳۵۶
طوسی - خواجه نصیر : ۴۳-۴۹-۵۳۸

ع

عارف : ۱۲۳-۱۲۴-۱۳۰-۱۳۲
عاصمی - محمد : ۵۳۳-۱۸۶
عبادی - ایرج : ۵۲۲
عباسپور تمیجانی - محمد حسین : ۵۲۲
عباسی - زری : ۵۱۶
عبیدزاکانی : ۵۳۰
عراقی : ۴۶۸-۵۲۹
عرشی - یوسف : ۴۱۰
عرفان - حمید : ۳۲۰-۴۱۰-۵۳۵

عزیز پور - بتول : ۵۱۶
عشقی - میرزاده : ۱۲۳-۱۲۴
۱۳۰-۱۳۲-۳۶۰-۳۸۳
عطاءاللهی - علی اصغر : ۴۱۰
عطار : ۱۱۳-۱۱۵-۳۵۸-۵۲۹-۵۳۰
۵۳۰
عطار - اکبر : ۵۲۲
عطارزاده - صالح : ۵۲۲
عظام - مهدی : ۵۲۲
علمی - محمد علی : ۴۴۸-۵۴۰
علوی - بزرگ : ۵۴۰
عنصری : ۱۰۷-۵۲۷-۵۳۰
عوفی : ۵۲۹
عیوقی : ۳۵۸-۵۳۰

غ

غروب - ف : ۴۱۰
غروی - محمد تقی : ۴۱۰
غریقی - عدنان : ۴۱۰
غزالی - محمد : ۵۳۰
غفاری - فرامرز : ۵۴۵
غفاری - فرخ : ۵۰۷

ف

فانیان - خسرو : ۴۰۹
فتوحی - احمد : ۵۵۴
فتخار - شهناز : ۵۱۶
فخرالدین : ۱۰۹
فخر داعی - میلانی - محمد تقی : ۴۶۰-۵۴۰
فراز - رضا : ۴۱۰
فراهانی - ادیب اله مالک : ۱۲۳-۱۳۲
فرجام - ا : ۴۱۰
فرجام - فریده : ۴۱۰
فرخزاد - پوران : ۴۰۹-۴۱۹-۵۱۶
فرخزاد - فروغ : ۵-۱۵۲-۱۵۳
۱۵۸-۲۰۳-۲۰۴-۲۲۹
۲۳۲ تا ۲۴۷-۲۶۱-۲۸۱
۲۹۱-۲۹۳-۲۹۶-۳۳۷
۳۶۲-۳۸۷-۴۰۷-۴۰۹
۴۱۲ تا ۴۱۹-۴۲۳-۴۲۵
۴۲۷-۴۷۲-۴۷۳-۴۸۴
۴۸۶-۴۸۸ تا ۴۹۲-۴۹۵
۴۹۶-۵۰۰ تا ۵۰۲-۵۰۴
۵۰۹-۵۱۷ تا ۵۱۹-۵۳۲-۵۳۳
۵۳۷-۵۴۴-۵۴۸ تا ۵۵۲-۵۵۵

ک

کلباسی - محمد : ۴۱۰
 کلکی - بیژن : ۲۱۶-۲۵۴-۲۶۲
 ۵۵۵-۵۵۴-۵۰۲-۴۱۰-۲۸۰
 کلی : ۴۹۸
 کلیم : ۵۲۹
 کمالی : ۱۲۳
 کوثری - عبدالله : ۴۱۰-۴۲۹
 کوش آبادی - جعفر : ۱۵۵ -
 ۵۳۳-۴۸۴-۴۱۰-۲۸۲-۱۵۸
 کومبس - ه : ۵۱-۹۹-۱۰۰
 ۵۴۱
 کیا - دکتر تندر : ۱۲۱-۱۴۳
 ۵۴۴-۵۳۸-۵۳۲-۳۸۵-۱۴۴
 کیاستی نژاد - هما : ۴۱۰
 کیانوش - محمود : ۱۹۶-۳۶۳
 ۵۴۹-۵۳۳-۵۳۲-۵۰۲-۴۰۹
 کیانی - ایرج : ۴۰۹-۵۲۲
 کیکاوس زیاری - امیر عنصر
 المعالی : ۳۷۲-۵۳۷
 کیواندخت : ۵۱۶

کارو : ۴۰۹
 کاظم زاده ای - رانشهر : رجوع
 کنید به ایرانشهر .
 کاظمیه - اسلام : ۴۲۷-۵۵۶
 کالریج - سموئل تیلور : ۵۱-
 ۴۹۱-۴۴۲-۴۹
 کانت : ۲۱۵
 کاندینسکی - واسیلی : ۴۹۸
 کایانی - رقیه : ۴۲۹
 کردپور - جلال : ۵۲۲
 کریم شیرهای : ۳۸۱
 کریمی - رحمان : ۵۲۲
 کریمی - محسن : ۴۰۹
 کریمیان - کاظم : ۵۲۲
 کریمیان - محمد تقی : ۴۰۹-۴۲۹
 کسائی : ۵۳۰
 کسرائی - سیاوش : ۱۴-۱۵۳
 ۱۵۷-۱۵۵-۱۹۱-۱۹۳ تا ۱۹۷-
 ۲۸۱-۳۶۱-۴۰۹-۴۲۷-۴۳۰-
 ۴۷۸-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۹

فرخ فر - گیتی : ۵۱۶
 فرخی : ۱۱۱-۵۲۹
 فرخ - کامبیز : ۵۵۶
 فرخی یزدی : ۱۳۲
 فردوسی : ۱۰۷ تا ۱۱۲-۱۱۴
 ۳۵۷-۳۷۲-۳۸۴-۴۶۷-۵۲۸-
 ۵۳۰-۵۴۰
 فرزاد - فروغ : ۵۲۱
 فرزاد - مسعود : ۱۵۱-۳۸۵
 ۴۱۰-۵۳۲
 فرزانه - محمد علی : ۴۷۳-۵۴۹
 فرسی - بهمن : ۲۶۱
 فرشیان - شهلا : ۵۱۶
 فروغی - محمد علی (ذکاء الملك) :
 ۲۸۳

ق

قاآنی : ۵۲۷-۵۲۹
 قاسمی گنابادی : ۵۲۸
 قبادی - ابونصر : ۳۵۷
 قراچه داغی - فرشته : ۴۱۶
 قره گوزلو - فهیمه : ۵۱۶
 قزلباش - ایرج : ۵۲۲
 قزوینی - محمد : ۴۹-۵۳۸
 قطران : ۱۱۱-۵۲۷
 قلیچ خانی - علی : ۴۱۰
 قنبری - سید کریم : ۵۲۲
 قنبریز - (مرحوم) منصور : ۴۱۰
 قوامی - شهین : ۵۱۶
 قوامی رازی : ۵۲۷-۵۳۱
 قهرمان - دل آرا : ۵۱۶

گ

گمارت - هنری. ۱: ۴۲۶
گمارت - کمپل: ۴۲۶-۵۴۱
گرگین - ایرج: ۲۳۳-۴۲۷
۴۷۳-۵۵۵
گرگین - عاطفه: ۵۱۶
گلستان - ابراهیم: ۲۴۷-۴۲۷
۴۸۴
گلسترخی - خسرو: ۴۰۹
گلشائیان - فیروزه: ۵۱۶

گلشن: ۱۳۳
گلشیری - هوشنگ: ۴۰۹
گلنر - ارنست: ۵۴۱
گمارونی پور - عبدالله: ۴۱۰
گوری - پ: ۵۱-۴۶ تا ۵۴۱
گولیس - لوثی: ۳۸۶
گیلانی - عبدالقادر: ۱۱۵
گیلانی - گلچین: ۱۵۰-۱۵۱
۱۹۲ تا ۱۹۴-۵۳۲

ل

لارنس - د. ه: ۹۸-۹۹
لانس - آلن: ۴۲۸
لاهوئی: ۱۳۲
لطیفی - صفدر: ۵۲۲
لقائی - ستار: ۵۲۲
لوچی: ۴۵۵ تا ۴۵۸
لورکا - فدریکو گارسیا: ۹۸-
۲۲۷-۳۸۵-۳۸۶

لوناچارسکی - آنا تولی، و: ۸۰
۸۲ تا ۸۷-۹۱-۵۵۳
لین - دیوید: ۲۷
لینن - تال: ۵۴۱
لیویس - فرانک ریوند: ۴۵۴
۵۴۱-۵۵۳

م

م. ۱. به آذین: رجوع کنید به اعتماد
زاده.
ماریتین - ژاک: ۳۰-۳۱-۵۴۲
مالکی - مهرا انگیز: ۵۲۱
مالمیر - محمد: ۵۲۲
ماکیا - ایراندخت: ۵۲۱
مان - نرمان، ل: ۲۸-۴۴۳-۵۴۰
متین - غلامحسین: ۴۰۹
مجبای - جواد: ۲۶۰-۳۱۹
۴۰۹-۴۲۹-۵۳۳-۵۳۵
مجتبائی: فتح الله: ۵۳۹
مجد - محمد: ۵۲۱
محبت - جواد: ۵۲۲
محتشم: ۵۳۰
محتشمی - فرخ: ۵۲۲
محمائی - م: ۵۲۳
محمادی - لیلی: ۵۱۷
محمود - سیف الدین: ۱۱۱
مختاری: ۵۲۸
مرد آویج زیاری: ۳۷۱
مرزبان - رضا: ۴۱۰
مروا: ۴۱۰
مروزی - عباس: ۱۰۵
مسعود - ژیل: ۴۱۸-۴۲۳
۴۲۴-۵۱۵

مسعود - مهوش: ۴۲۰-۵۱۳-۵۱۴
مستعان - حسینقلی: ۴۸۷
مستفیدی - منیر: ۵۱۶
مستوفی - حمد الله: ۳۵۷-۵۲۸
مسعود سعد: ۵۲۷
مسعودی: ۵۲۸
مسعودی - رؤیا: ۵۱۶
مشتاق: ۵۲۹
مشرف آزاد تهرانی - محمود:
رجوع کنید به آزاد تهرانی.
مشفق - سیروس: ۲۶۰-۴۰۹
۴۲۷-۴۲۹-۴۳۰-۵۱۷-۵۳۳
مشیری - فریدون: ۱۵۲-۴۰۹
۴۲۷-۴۲۹-۵۰۲-۵۳۲-۵۳۳
۵۵۵
مصدق - حمید: ۳۶۳-۳۸۷
۴۰۹-۴۲۹-۵۳۳
مطیع الدوله: رجوع کنید به
حجازی.
مطهری - سیاوش: ۱۵۵-۴۰۹
معزی مقدم - فریدون: ۳۱۸
۴۱۰-۵۳۵
معارفی - حیدر: ۵۲۲
معصومی - قنبر علی: ۴۱۰
معصومی - نسرین: ۵۱۶

معلم - محمد : ۵۲۲

معمار - فریدون : ۴۱۰

معینی - رضا : ۴۱۰

مفید - بیژن : ۳۸۵

مقیم - علی : ۵۲۲

مکلا - ابراهیم : ۴۸۹-۵۴۹

مک لیش - آرچیبالد : ۶۳-۴۵۵

۵۴۲ -

ملك الشعراء : رجوع کنید به بهار.

ملکی - منصور : ۴۱۰

مؤید - م : ۳۱۹-۴۱۰-۵۳۵

ممیز - مرتضی : ۵۰۷

منشی زاده - کیو مرث : ۴۰۹

۵۳۳-۴۲۹

منوچهری : ۱۰۷-۲۰۵-۵۲۷

م. نوفل : رجوع کنید به الهامی .

مؤتمن - زین العابدین : ۵۳۸

موسوی پور - حمزه : ۵۲۲

ن

ناقل خانلری - دکتر پرویز : ۱۵۰

تا ۱۵۲-۱۵۶-۱۵۷-۱۹۲

۱۹۴-۴۵۰-۴۷۱-۵۳۲-۵۳۹

۵۴۹-

نادر پور - نادر : ۱۲-۱۴-۱۳۷

تا ۱۵۳-۱۵۸-۱۹۲ تا ۱۹۵-۲۱۵

۲۴۹-۲۵۰-۲۶۴-۲۸۵

مولوی - جلال الدین : ۱۱۳-

۱۱۶-۱۱۹-۳۵۸-۵۲۹-۵۳۰

مهجوریان - علی اکبر : ۵۲۲

مهدوی - حسین : رجوع کنید به

مؤید .

مهر - مهشید : ۵۱۶

مهریار - مهین : ۴۲۱-۵۱۶

مهیمن - پروانه : ۴۲۴-۴۲۹-۵۱۶

میدلتون - موری : ۶۹-۵۴۲

میرزا محمد تقی تعزیه گردان :

۳۷۹

میر فطروس - علی : ۵۲۲

میر عزای کاشانی : ۳۷۹

میلانی - پروانه : ۴۱۸

میلانی - فروغ : ۴۱۰-۴۱۴-

۴۱۵-۴۲۰-۴۲۷-۵۱۴-۵۴۴

میلتون : ۶۱-۵۱۴

مین باشیان : ۴۷۴

میهن - زهره : ۵۱۶

۳۸۵-۳۸۷-۳۹۳-۴۰۷

۴۰۹-۴۱۳-۴۲۷ تا ۴۳۰

۴۵۳-۴۷۰-۴۷۱-۴۷۵

۴۷۸-۴۹۵-۴۹۶-۵۰۲

۵۳۲-۵۳۳-۵۴۴-۵۵۵

ناصر خسرو : ۱۱۴-۵۳۰

ناگی - موهولی : ۳۵-۵۴۰

نوری زاده - علیرضا : ۵۲۲

نوری علاء - پرتو : ۴۰۹-۴۲۹

۵۰۸

نوری علاء - اسماعیل : ۱-۱۵-۳۵-

۱۵۵-۲۱۶-۲۳۳-۲۵۸-

۲۶۱-۲۶۲-۲۶۵-۲۷۸-

۲۸۰-۳۱۵-۳۱۶-۴۲۵-

۴۲۷-۴۲۹-۴۳۶-۴۴۴-

۴۴۵-۴۶۲-۴۶۳-۴۷۶-

۴۷۹-۴۹۶ تا ۵۰۰-۵۰۲-

۵۰۴-۵۰۵-۵۰۸-۵۱۱-

۵۲۰-۵۲۱-۵۴۰-۵۴۴-

۵۴۹ تا ۵۵۷

نوش آذر - م : ۶۰۹

نوفل : رجوع شود به الهامی .

نوکنده - محمد طاهر : ۴۱۰

نولدکه - تئودور : ۵۴۰

نهری : ۱۷۸

نیچه : ۲۱۵

نیری - بیژن : ۶۲۱

نیری - صفورا : ۱۵۸-۴۰۹-

۴۲۷-۵۰۴ تا ۵۱۱-۵۴۴-۵۵۲

نیسان - ف . ا : ۴۲۹

نیستانی - منوچهر : ۱۵۳-

۴۰۹-۴۲۹-۵۳۲-۵۳۳

نیک آیین - بهبود : ۵۲۲

نیک روی - افسر : ۵۱۶

نیما یوشیج : رجوع کنید به یوشیج .

نامدار - جاوید : ۵۲۲

نجات - هوتن : ۳۲۰-۴۱۰-۵۳۵

نجفی - ابو الحسن : ۴۰-۴۲۸-

۴۵۳-۵۴۹-۵۵۳

نجم آبادی - منصوره : ۵۱۶

ندیمی - حسن : ۴۲۲

ندوشن : رجوع کنید به اسلامی .

نرشخی - ابو بکر محمد بن جعفر :

۳۶۷-۵۳۹

نسفی - مجد الدین محمد پائیزی :

۳۵۷

نشاط : ۵۲۹

نصری - تیرداد : ۳۱۸-۴۵۸-

۴۵۹-۵۳۵

نصیریان - رضا : ۵۲۲

نظامی : ۱۰۹-۱۱۰-۳۵۸-۳۶۷

۵۲۸ تا ۵۳۰

نظامی عروضی : ۴۹-۳۷۲-۵۳۸

نظری - عشرت : ۵۱۶

نظری - منیره : ۵۱۶

نظری پور - ناهید : ۵۱۶

نعمانی - شبلی : ۴۶۰-۵۴۰

نقیسی - مجید : ۳۱۸-۴۱۰-۵۳۵

نقیبیان - پرویز : ۴۱۰

نکوهش - موسی : ۵۲۲

نگاه - ف . ا : ۵۲۲

نور مفیدی - حبیب الله : ۵۲۲

نوری - ماهرخ : ۴۲۲

نوری - محمد : ۳۸۷

و

والری - پل : ۵۷ تا ۵۹ - ۸۸ -
 ۳۱۰ - ۳۱۱ - ۴۹۹ - ۵۴۲ - ۵۵۳
 والہ - آقا محمد کاظم : ۱۱۸
 والی - جورج : ۳۶ - ۵۴۳
 واقدی - اصغر : ۴۲۹ - ۵۳۲
 واقف - جمشید : ۴۰۹
 والتون - جورج : ۵۴۳
 وایت - ا. ب. : ۶۷ - ۵۴۲
 وایت هدا - ا. ن. : ۶۵ - ۵۴۳
 وثوقی - دکتر ناصر : ۲۰۲ -
 ۵۵۳ - ۵۵۲

و

وجدی - شاداب : ۵۱۶
 وحدت - صالح : ۱۵۵ - ۲۰۹
 ۴۲۹ - ۵۳۳
 ورزی - ابوالحسن : ۱۵۲ - ۵۳۲
 وزیر - کلنل علی نقی : ۳۸۳ -
 ۳۸۴
 وزیر - هوشنگ : ۶۳ - ۸۱
 ۵۵۳ -
 وندادیان - بهروز : ۵۲۱
 ویدا - کامبیز : ۴۰۹
 ویگن : ۳۸۷

هاتف اصفهانی - سید احمد :
 ۱۱۸ - ۵۲۹
 ه. ا. سایه : رجوع کنید به -
 ابتهاج
 هاملین : ۴۲۶ - ۵۴۱
 هدایت - صادق : ۴۷۴
 هراتی - محمد وراق : ۱۰۵
 هلالی : ۵۲۹ - ۵۳۰

۱۲۹

ی

یثربی - شهیندخت : ۵۱۶
 یارشاطر - دکتر احسان : ۴۶۸ - ۵۳۹
 یاسمی - رشید : ۱۲۵ - ۵۳۹
 یعقوبشاهی - نیاز : ۴۱۰
 یغما : ۵۲۹
 یغمائی - پیرایه : ۵۱۶
 یوسفی - ناهید : ۵۱۶
 یوشیج - نیما : ۴ - ۱۱ - ۱۲
 ۱۴ - ۲۴ - ۱۲۱ -
 ۱۲۲ - ۱۳۳ تا ۱۴۲ - ۱۴۷
 تا ۱۵۷ - ۱۶۲ - ۱۶۳ - ۱۶۶

۱۷۲ - ۱۸۰ - ۱۸۵ - ۱۸۶ -
 ۱۹۲ - ۱۹۴ - ۱۹۸ - ۲۰۱ -
 ۲۰۲ - ۲۰۹ - ۲۱۵ - ۲۳۱ -
 ۲۵۱ - ۲۶۰ - ۲۸۲ - ۲۹۹ -
 ۳۰۰ - ۳۰۶ - ۳۵۸ - تا ۳۶۳ -
 ۳۸۷ - ۳۸۸ - ۴۰۱ - ۴۱۳ -
 ۴۲۷ تا ۴۲۹ - ۴۶۰ - ۴۷۰ -
 ۴۷۱ - ۴۷۳ تا ۴۷۶ - ۴۸۴ -
 ۵۲۰ - ۵۲۲ - ۵۳۳ - ۵۳۹ -
 ۵۴۰ - ۵۴۴ تا ۵۴۶ - ۵۴۹ -
 ۵۵۰ - ۵۵۲ - ۵۵۴ - ۵۵۷ -