پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صور و اسباب در شعر امروز ایران

اسماعیل نوری علاء

صور و اسباب

در شعر امروز ایران

اسماعیل نوری‌علاء

چاپ اول ـ ۱۳۴۸

سازمان انتشارات بامداد

تهران ـ خیابان شاه‌آباد
کوچه مهندس المالک تلفن ۳۳۷۷۴۶

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

فهرست مطالب

دفتر اول

بخش اول ـ در کلیات

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

بخش دوم ـ مباحث اساسی شعر

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

بخش سوم ـ اجزاء شعر

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

فصل دهم ـ ساختمان و سبک ۶۶

بخش چهارم ـ مباحث کلی شعر

فصل یازدهم ـ نوآوری ، فرهنگ و سنت ۷۲

فصل دوازدهم ـ نظرهائی در نقد شعر ۷۷

فصل سیزدهم ـ مسؤولیت شاعر و شعر ۸۴

فصل چهاردهم ـ مهمترین وظیفه‌ی اجتماعی شعر ۹۲

فصل پانزدهم ـ نقد شعر چیست ؟ ۹۳

دفتر دوم

بخش پنجم ـ شعر قدیم و جدید ایران

فصل شانزدهم ـ نگاهی به تاریخ ۱۰۴

فصل هفدهم ـ شعر جدید و دوره‌ی بیداری شاعران ۱۲۰

بخش ششم ـ شعر نو

فصل هجدهم ـ شعر نوی نیمائی ۱۳۲

فصل نوزدهم ـ شعر نوی حاشیه‌ای و میانه‌رو ۱۴۲

فصل بیستم ـ شعب شعر نوی نیمائی ۱۵۳

بخش هفتم ـ اولین دوره‌ی شعر نوی نیمائی

فصل بیست‌ویکم ـ مقدمات و پیشروان ۱۶۱

فصل بیست و دوم ـ شعر اسماعیل شاهرودی (آینده) ۱۶۵

فصل بیست و سوم ـ جویندگان ۱۷۹

فصل بیست و چهارم ـ شعر احمد شاملو (ا. بامداد) ۱۸۵

فصل بیست و پنجم ـ اعتدال گرایان ۱۹۱

بخش هشتم ـ دومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی

فصل بیست و ششم ـ مقدمات و سنت گرایان ۲۰۰

فصل بیست و هفتم ـ شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید) ۲۰۵

فصل بیست و هشتم ـ تصویرسازان و تماشاگران ۲۱۴

فصل بیست و نهم ـ شعر منوچهر آتشی ۲۱۸

فصل سی‌ام ـ محتوی گرایان ۲۲۹

فصل سی ویکم ـ شعرفروغ فرخزاد ۲۳۴
فصل سی ودوم ـ ابزارگرایان ومحافظه‌گران ۲۴۸
فصل سی وسوم ـ شعرم . آزاد ۲۵۲
بخش نهم ـ سومین دوره‌ی شعرنوی نیمائی
فصل سی وچهارم ـ مقدمات ونوآوران ۲۵۹
فصل سی‌وپنجم ـ شعر م . ع . سپانلو ۲۶۵
فصل سی وششم ـ شکل‌گرایان ۲۷۷
فصل سی وهفتم ـ عرفان‌گرایان ۲۸۱
فصل سی وهشتم ـ شعرسهراب سپهری ۲۸۶
بخش دهم ـ شعرموج نو
فصل سی ونهم ـ مقدمات پیدائی‌شعرموج نو ۲۹۸
فصل چهلم ـ شعرموج‌نو واحمد رضا احمدی ۳۰۵
فصل چهل ویکم ـ مشخصات شعرموج‌نو ۳۱۰
فصل چهل ودوم ـ شعب شعرموج‌نو ۳۱۷
فصل چهل وسوم ـ شعراحمد رضا احمدی ۳۲۲
فصل چهل وچهارم ـ شعرپیدائی‌رویائی (رویا) ۳۴۰

دفتر سوم

بخش یازدهم ـ منظومه‌سرائی
فصل چهل وپنجم ـ نگاهی به گذشته ۳۵۴
فصل چهل وششم ـ منظومه‌سرایان شعرنو ۳۵۹
بخش دوازدهم ـ شعرونمایش درایران
فصل چهل وهفتم ـ نگاهی به آغاز ۳۶۶
فصل چهل وهشتم ـ شعردرنمایش بعدازاسلام ۳۷۱
فصل چهل ونهم ـ تعزیه وشعرنمایشی ۳۷۵
فصل پنجاهم ـ شعر نمایشی تا بامروز ۳۸۱
فصل پنجاه ویکم ـ شعرمنوچهرشیبانی ۳۸۹

بخش سیزدهم ـ نگاهی به سال ۱۳۴۵ و شعر جوانان

فصل پنجاه و دوم ـ مقدمات ۴۰۱

فصل پنجاه و سوم ـ شعر جوانان در سال ۱۳۴۵ ۴۰۶

بخش چهاردهم ـ چند مطالعه

فصل پنجاه و چهارم ـ شاعره‌های سال ۱۳۴۶ ۴۱۲

فصل پنجاه و پنجم ـ کتاب‌های شعر ۱۳۴۶ و شب‌های شعر ۱۳۴۷ـ۴۲۶

حواشی و تعلیقات ۴۳۳

جداول و نمودارها ۵۲۴

منابع مراجعه ۵۳۷

فهرست اعلام ۵۵۹

مقدمه

۱

نویسنده ، و یا بهتر بگویم ، مؤلف این کتاب ، در مورد کار خویش هیچ ادعائی ندارد وخود نیك میداند که کتاب او ذره‌ای ازخلاء موجود در قلمروادبیات ایران‌را پرنخواهد کرد . درمدت ۴۷ سالی‌که از آغازتاریخ شعرامروزایران‌میگذرد هنوزهیچگونه کوشش‌درست‌وقانع کننده‌ای‌بخاطرایجاد یك زمینه‌ی اصولی برای نقد وبررسی شعر کشور ماصورت‌نگرفته است وهرـ چند که،علی‌الظاهر،درسالهای اخیر فعالیت‌های دهان پرکنی در مورد انتقاد ادبی بچشم می‌خورد ، نتیجه‌ی این فعالیت‌ها نه تنها رقم مثبتی را نشان نمی‌دهد ، بلکه ، بدلایل بسیاری ، موجب شده تا خواننده‌ی شعر امروز ایران دچار تشتت عقیده و بی‌ریشگی‌اندیشه گردد واین وضع خود بخودبرای شاعران جوان نیز که در ایـن عرصه گـام‌گذارده‌اند حاصلی جز گمراهی وشکست‌نداشته است .

۲

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

از یکسو نویسنده‌ی چنین نقدی یابه به‌به وچه‌چه گوئی می‌پرداخت و با بکار بردن عباراتی غلوآمیز، که‌حاصل چندین‌قرن انحطاط ادبی زبان‌فارسی بود، شاعر ونویسنده‌ی مورد نظر خویش را به‌عرش علیین می‌رساندو یا باهمان عبارات توخالی منکر ارزش کارهای اومیشد .

از سوی دیگر این نقدها بیشتر شکل شرح اغلاط دستوری و املائی کتاب مورد نظر را داشت . گوئی معلم ادبیاتی در کلاس درس‌دبیرستانی به برشمردن سهوها وخطاهای شاگردی همت گماشته است ـ که این عبارت را بغلط استعمال کرده‌ای ، این صفت را بجای‌قید بکاربرده‌ای ، و املاء این کلمه چنین است‌ونه چنان .

۳

در عین حال‌وضع‌شعروشاعری‌نیزمغشوش بود و اکثر شاعران که‌ناگزیر بایدبهمین نقدهای‌پندوراهنمائی‌مانندبسنده می کردند بین خویشتن وخواننده‌ی برگزیده‌شان ـ که منتقد شعر باشد ـ رابطه‌ای حس نمی‌کردند ،و آنها که با کمك زبان فرنگی به مطالبی در مورد شعر و نقد شعر دسترسی داشتند نمی‌توانستند آن مطالب کلی‌را ویافلان نقد و بررسی‌درمورد‌شعرشاعری خاص‌را برای شعر خود اقتباس کرده وآنرا بر موازین شعری فارسی منطبق نمایند . چنین است که اغلب در حرف و سخن این شاعران‌به مسایل بسیار ارزشمندی در باره‌ی شعر برمی‌خوریم که خوددر شعر خویش آنها را اعمال نکرده‌اند.

٤

در این میان مسایل اجتماعی نیز بطرز حادی وجود داشتند وبرشعرو

نقد شعر ومعیارهای ارزیابی شعر اثر مستقیم گذاشتند ،ودر نتیجه رودخانه ایکه در آغاز این قرن درمسیری منظم جریان یافته بود ، بزودی در سنگلاخ حوادث تاریخی بستر خویش رادها کرد وبه بیراهه و گمراهه افتاد . شعر در یك موقعیت بحرانی ، بدرستی ، نقش تاریخی خویش را ازدست داد تانقشی کوتاه مدت را بدست آورد، چراکه خود، ازآغاز، انجام چنین تعهدی را در تب امید بخشی که سراسر گیتی را درخود میگرفت بجان پذیرفته بود .

۞

در تمام این مدت کسی به سرچشمه‌ی این رودخانه، که از هر کجایش میشد آب برداشت، به سرچشمه‌ی « ماخ اولا » که برگ زرینی برشاخسار گردگرفته‌ی شعر فارسی افزوده بود ، توجهی نکرد، واو که سالها درکنج خانه ، درهیاهوی همسایگان جوانش، بزبان دل افسردگان ، زمزمه‌ای آرام وباخویش داشت ، در همین سالها دیده برزندگی فروبست وسر بزرگ و گرم خویش را بر لحد تاریخ نهاد ــ با چشمی نگران آینده، که کدامین کس مهر این کیسه‌های گنجدار را خواهد گشود و نفس گـرم او را از لابلای کاغـذهای روبه ویرانی حس خواهد کرد .

بر خلاف آنچه که بطور رسمی در مطبوعات ما بنام نقد ادبی بچاپ میرسید ، مسیرواقعی نقد وبررسی شعر ومعیارهای ارزیابی شعر نیزازماخ اولا می گذشت ، بی که کسی برآن آگاهی داشته و یا آن چند نکته را که بنیان ــ گذار شعر امروز جسته و گریخته برزبان رانده و بچاپ رسانده بود درك کرده باشد .

پس اگر نوشته‌های نیمایوشیج رادرمورد شعرو شاعری نیزمتعلق به سالهای بعد از ۱۳۴۰ بدانیم بخطا نرفته‌ایم . پیش ازاین تاریخ آنچه که ازاومیدانستیم مطالبی بود در باره‌ی اینکه چرا وزن وقافیه را بهم ریخته است و هدفش از ازاین کارها چیست؛ اما واقعیت نوآوری او همچنان مکتوم مانده بودوارزش این نوآوری که در قدرت تطبیقش با شعر گذشته‌ی ایـران نهفته بود ، آنچنانکه ادامه‌ی راستین آن محسوب میشد ، شناخته نگردیده بود .

فراموش نکنیم که این غبن تا بامروز نیز برای ما باقی‌ست، چراکه هنوز

به‌متن کامل نوشته‌های نیما دسترسی نداریم و از این‌سرچشمه‌ی فیاض‌نوآوری وذکاوت‌کاملا بهره نگرفته‌ایم،و این حاصل‌چه‌چیز می‌تواند باشد ، جزاهمال آن چند تن که نیما خود براین‌کار گماشتشان،وچون دیده فروبست ، تنبلی برآنان عارض‌شدوکاردست‌بدست گشت تا غریبه‌ها میراث ادبی‌ملتی‌راسرمایه‌ی نام‌اندوزی خویش کنندوآنچنان تنگ‌نظرانه به‌ارائه‌ی‌این‌دستنوشته‌ها بپردازند که گوئی ارث‌پدر رابه ملتی‌می‌بخشند ...

۶

بهر حال بزودی« آب‌هاازآسیاب‌افتاده‌ورودخانه باردیگرمسیرهمیشگی خود را یافت وجریان راستین خویش راادامه‌داد . وبهمان‌زودی‌فرصت کوششی تازه درزمینه‌ی‌شعر فرارسید . اما چقدر جای تأسف است که اگر درآستانه‌ی تاریخ شعر امروز رسالت انجام‌آن‌تغییرات وتحولات بعهده‌ی مردی‌مردستان چون نیما گذارده شد ، این‌بار ــ درآستانه‌ی پوست انداختنی‌دیگرــ‌لجاره‌ها خبر شده بودند ونام‌جویان‌وعربده‌کشان‌فرا آمدندتا مسیر رودخانه‌رابدلخواه عوض کنندوریشه‌های شعوری‌درخشنده‌راــ که میراث نیما بودــ‌بخشکانندوبجای آن نهال بی‌هنری‌وسخیفه‌گوئی بنشانند .

چنین است که ما درسالهای اخیر نیز جز تلی از اباطیل و هذیانهای سست مردانی مالخولیائی ، چیزی بنام نقدوبررسی شعر امروز نداریم .

باعتقاد مؤلف‌کتاب چندتنی هستندکه باامتناع ازارائه‌ی‌نقد شعر قدرت بالقوه خویش‌را دراین مورد بکار نبرده و علاقمندان نقددرست شعررا ازآثار خویش محروم‌کرده‌اند .دراین مورد می‌توان ازنادر نادرپور، یدالله رؤیائی و محمودآزاد نامبرد، بخصوص‌بنظرمؤلف‌کتاب نادر نادرپور شایسته‌ترین‌کس برای نگارش تاریخ شعرامروز ایران میباشد .اوــ‌بعلت‌حضوروفعالیت‌هایش درطول‌سالهای اخیر و نیز بینش درست و حافظه ی دقیق و ذهن تجزیه و تحلیل‌گرش ــ بخوبی می تواند از عهده‌ی‌چنین مهمی برآید .

۷

امامؤلف‌این‌کتاب‌رااستطاعت انجام هیچ رسالتی نیست ،اوفقط افسوس خواره‌ای علاقمند است که بهرز رفتن این رود بزرگ را خیانت تاریخی

بملتی میداند که، درطول چهارقرن، مهمترین آثار ادبی جهان را ــ و این ادعا نیست ــ بوجود آورده است .

او کـه خود را محقق ادبیات نمی‌داند و ناقد آثار ادبی نمی‌خواند چاره رادر این‌دیده‌است که‌لااقل آنچه‌را که دراین هیاهو بنظرش درست و متین می‌آید در یکجا گردآورد و خطوط اصلی تحول شعر امروز ایران‌رامشخص کند ، تا صاحب رأیانی که در پی ارائه‌ی نظرات خود در باره‌ی شعر امروز فارسی هستند از این پس منبع‌مراجعه‌ای برای کار خود دردسترس‌داشته‌باشد.

بعبارت دیگر کتاب حاضر نوشته‌ی هیچ‌کس خاصی نیست ، بلکه بقلم همه‌ی کسانی نوشته‌شده‌است که درقلمرو شعر امروز ایران‌کار کرده ونظرداده‌اند ودراین‌میان سهم‌مؤلف کتاب، در گردآوری وتنظیم‌مطالب آن، بدون‌شك کمتر از همه خواهد بود .

۸

بدنه‌ی واقعی وقسمت‌اصلی این کتاب « دفتر دوم » آن‌است که‌به‌نهضت‌ها وشعب شعر نو وشعر موج نوی ایران اختصاص دارد ، واگر در زمینه‌ی نقد شعر و روشن‌کردن مفاهیم ومعیارهائی که‌در این‌مورد بکارمیرود تاکنون کوشش درستی شده بودومنبع قابل اعتمادی‌برای مراجعه وجود داشت ، مؤلف‌کتاب خود را از افزودن«دفتر اول» بی‌نیازمی‌یافت . اماباهمه‌ی جستجوئی که‌کرد چیز با ارزشی نیافت . این بود که خـود بقدر همت خویش ، بر این کار دست یازید .

خواهند گفت که‌آنچه‌در نخستین دفتر این‌کتاب آمده است‌لقمه‌هائی‌ست که به گدائی از سفره‌ی غرب‌دزدیده‌شده و لاجرم حرف‌ها غربزده و (آنگاه ناگهان :)استعماری است !

مؤلف این‌کتاب در انبوه نوشته‌های فارسی ــ چه در قدیم وچه‌درزمان حال ــ درزمینه‌ی‌نقد درست شعر به مطلبی اصولی برنخورد وکسی نیز نشانی چنین منبعی را به‌او نداد ، گوئی کسی نخواسته وقت خویش را در ارائه‌ی منطقی تعاریف‌ومفاهیم‌نقد شعر تلف‌کند.

در عین حال تـوجه داشته باشیم کـه یکی ازدلایل مهم ظهور شعر نو و ادبیات جدید ایران‌آشنائـی نویسندگان ما باجریان ادبی غرب و اخذ

اصول کار غربی‌ست، بطوری که بسیاری ازمسایل نقد وبررسی ادبی غربی برای شعر امروز ایران نیز قدرت کارائی کافی دارند.

اما در ارائه‌ی مطالب «دفتر اول» کوشش شد تا آنچه عرضه میشود ـ درصورت لزوم ـ 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 نظمی‌ست که با نظام ذهنی دیگران ممکن است تفاوت داشته باشد، و فی‌المثل اگر شعر ملتی بر اساس نوعی منطق مستحکم پایه گذاری شده، هستند ملت‌هائی که شعر خود را در فضائی بی‌منطق ساخته‌اند. پس در انتقال معیارها به شعر فارسی این کوشش برنامه‌ی کار بود که دستکاری لازم برای انطباق معهود صورت پذیرد، اما تعیین میزان توفیق چنین کوششی را مؤلف کتاب نمی‌تواند بعهده گیرد.

۹

کتاب حاضر بدون شك دارای نقایص عمده‌ایست. مهمترین نقص آن اینکه بخش خاصی به‌شعر و فکر نیمایوشیج اختصاص داده نشده است؛ اما اگر از یکسو این نقصان نتیجه‌ی عدم آمادگی مؤلف کتاب در انجام چنین مهمی باشد، ازسوی دیگر مؤلف را نظر این بود که باهرچه 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 واز آن استفاده کند.

نقص عمده‌ی دیگر کتاب نپرداختن به نهضت «شعر نوی میانه‌رو» ست که بهر حال درشعر امروز ایران برای خود جائی داشته ودارد و کسانی چون فریدون توللی و نادر نادرپور را دردامن خود پرورانده است که شاید آثارشان ازمهمترین منابع تأثیر شعرفارسی 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 (دریك دوره ازکار او)ست.

در عین حال کتاب دارای فصولی‌ست که شکل فعلی‌شان مورد رضایت مؤلف نیست . مثلاً فصلی که به شعر قدیم ایران تعلق دارد آشفته 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 .

۱۰

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

اسماعیل نوری علاء

فروردین ۱۳۴۸

دفتر اول

بخش اول ـ در کلیات

فصل اول ـ شناخت

۱

هر گز بحث درباره‌ی شعر بطور مجرد، وبدون در نظر گرفتن موقعیت آن درکلیت زندگی بشری، ممکن نیست و بعبارت دیگرچنین بحثی، خودبخود، نمی‌تواند درباره‌ی شعر باشدو بیشتر بحثی خواهدبود درباره‌ی یك مفهوم مجرد و غیرملموس که، تاپایان، راه بجائی نخواهدبرد.

برای آشنائی باشعر بایدآنرا بمنزله‌ی یکی ازکوشش‌ها ویا رفتارهای بشری بشمار آوریم که اولویتی بر دیگر کوشش‌ها ندارد ودارای سرشتی جدا ازآنان نیست. باید بپذیریم که در زندگی بشر حضور ماوراء الطبیعه، بصورت‌چیزی جدا ازما وبیرون ازما، ممکن‌نبوده است وهر گونه‌حادثه‌ای در طول تاریخ بشردارای اسبابی کاملا قابل تعلیل وتعقل است، حتی اگردانش کنونی ما تا بدان حد پیش نرفته باشدکه موضوع مورد مطالعه‌ی مارا تجزیه و تحلیل کرده و روابط علی یا متقابل بین رفتارها وکردارها را روشن کند.

اگراز این نظرگاه به‌شربنگریم وآنرا حاصل کوششی انسانی بدانیم

ـ که‌سرشتی زمینی و بشری دارد وهیچ عامل غیرقابل شناختی درخلق آن مؤثر نیست ـ آنگاه می‌توانیم درباره‌ی شعر به‌بحثی حدوداً منطقی بنشینیم ودرباره‌ی مباحث‌مختلف آن سخن بگوئیم.

بدین سان پیش از آنکه شعر را بعنوان موضوع بحث انتخاب کنیم لازم است باعده‌ای ازهدف‌ها ، رفتارها ، روش‌ها وکردارهای سازنده‌ی شعر آشنا شویم وبعبارت دیگرپس ازآنکه انسان را ، در محدوده‌ی‌وجودیش باز- شناختیم ، آنگاه به‌یکی ازعوارض هستی او، که خلاقیت‌هنری‌ست ، می‌توانیم پرداخت .

هرچه جان وقدرت تعقل دارد می‌کوشد تاطبیعت پیرامون خویش را ، و نیز خویشتن را درمیان‌آن‌طبیعت، «بشناسد». کوشش حیوان برای شناخت همیشه دارای هدفی بیرون ازخود شناخت است ویا عمدی وخودسرانه نیست، حال آنکه انسان ، با حذف هرهدف خارجی ازکوشش او، باز خودسرانه می‌کوشد تا طبیعت، وخویش را در میان‌آن، بشناسد. اوبه‌این خاطر دست به آزمایش می‌زند و تجربه می‌اندوزد و به شناسائی نایل می‌شود .

۲

«منظور ما از بکار بردن‌کلمه‌ی **شناخت** ، آشنائی بانحوه‌ی ادراك و یادگیری انسان است واینکه تعقل وتفکرچیست، یاحتی یادآوری وتخیل بچه صورتی انجام می‌پذیرد.... می‌خواهیم بدانیم‌که انسان چگونه یك قطعه شعر را فرا می‌گیرد ویا قسمتی ازنمایشنامه‌ای را بخاطرمی‌سپارد وچگونه‌آنچه‌را که فراگرفته بخاطرمی‌آورد؛ چگونه روابط وطرح موجود دریك نقشه یا منظره ویا یك تابلوی نقاشی را درك می‌کند؛ چگونه وقایع گذشته رابخاطر می‌آورد ویا چیزهائی را درنظر مجسم می‌سازدکه هرگزوجود نداشته‌اند ویا اشیائی را تصورمی‌کندکه باچشم خویش ندیده است ....» (۱)

درجستجوی پاسخ‌هائی برای‌این سئوالات گوناگون در ابتدا می‌توانیم به پاسخی‌کلی دست یابیم وسپس، باورودبه‌جزئیات، این پاسخ‌کلی را شکافته

1- F. H. George - «Cognition» - 1962 - P. 11

و سلسله مراتب جـریانی راکه به وقوع چنـان حوادثی، که در فوق ذکرشد، می‌انجامد دریابیم . آن پاسخ کلی چنین است :

«بطورکلی ارگانیسم (بدن موجود زنده) در جـریان کار وتجربه با محیط برخورد می‌کند. پس، انگیزه‌های محیط (اشیاء) درارگانیسم تأثیر می‌گذارندوفعالیت‌های خودبخودی‌غریزی‌را برمی‌انگیزند. اگراین تحریك‌ها چنان باشندکه باعث تغییریا توقف ویاقطع فعالیت‌های غریزی شوند، ارگانیسم ناگـزیر به فعالیت‌های جدیدی که به آگـاهی یا **شناخت** می‌انجامد تن می‌دهد .» (۱)

۳

آنچه راکه موجب شناخت می‌شود «ادراك» می‌نامیم . برای رسیدن به مرتبه‌ی ادراك لازم است از چند مرحله‌ی مختلف بگذریم. گفتیم ارگانیسم در جریان کارو تجربه‌با محیط برخورد می‌کند، نتیجه‌ی این‌برخورد «احساس» است‌که وسیله‌ی «حواس» ما به‌مغزمنتقل شده و درآنجا «درك» می‌شود البته فراموش نکنیم‌که حرکات داخل ارگانیسم نیز می‌توانندبرادوات حواس ما اثرگذاشته وموجب ادراك شوند .

با ادراك یك احساس، ما صاحب تصویری ذهنی میشویم ازآنچه حواس ما را متأثرکرده است و این تصویرذهنی‌درحافظه‌ی ما بایگانی میشود .

اما ما بسیاری ازاشیاء را نگاه می‌کنیم و آنها را **نمی‌بینیم** ، زیرا احساس وجودآن اشیاء از مرحله‌ی ادراك ما نمی‌گـذرد. نتیجه می‌گیریم‌که تنها برخورد حواس با اشیاء نمی‌تواند موجب ادراك شود، بلکه این‌برخورد باید با دقت وتمایل صورت پـذیرد واین دقت وتمایل ازما سرمی‌زند ونه از شیئی ودرنتیجه ادراك همیشه سهمی ازذهنیت ما را با خود دارد .

پس‌آنچه از مرحله‌ی ادراك ماازاشیاء باقی می‌ماند تصویری سرشاراز

۱ــ دکترامیرحسین آریان‌پور ــ «زمینه‌ی‌جامعه‌شناسی» ــ۱۳۴۴ــ چاپ دانشگاه ــ ص ۱

بار ذهنی‌ست که خود اشیاء فاقدآنند. ما تصاویردرك شده را بااین باردهنی که بردوش آنهاست درحافظه‌ی خویش بایگانی می کنیم .

۴

از آنجاکه مرکز شناخت را ادراك خواندیم ، بایدذکر کنیم که‌پیش‌از مرحله‌ی ادراك هرچه وجود دارد «موجب ادراك » است وهرچه‌پس از این مرحله قرارگیرد « نتیجه‌ی ادراك » خوانده می‌شود.

آنچه‌که جزء موجبات ادراك‌محسوب‌میشود بدوطریق می‌تواندموجب ادراك شود . این‌دو طریق مستقیم و غیرمستقیم نام دارند.

ادراك غیرمستقیم را موجبی خارج ازمغز ما لازم‌است . بعبارت‌دیگر یا محیط ویا ارگانیزم می‌توانند موجب ادراك‌غیر مستقیم باشند. امّاادراك‌مستقیم نتیجه‌ی تأثیرحافظه‌است:

تصاویر ذهنی که دربایگانی حافظه قرار دارند ، خود بمرکز شناخت می‌آیند و موجب ادراك میشوند . اما این ادراك تازه به شناخت آن تصویر سرشار از باردهنی می‌انجامد و نه‌شیئی بیرون ازمغزما .

۵

در سوی دیگراین‌مرکز، «نتایج ادراك» واقع اند. ادراك یك تصویر ذهنی ویایك احساس (که هردو جزء موجبات ادراکند) همیشه عکس‌العملی را از جانب ارگانیسم ما می‌طلبند . این‌عکس‌العمل«عاطفه» نام دارد. بعبارت دیگر ادراك یك تصویر ذهنی یا یك‌احساس، بلافاصله با بروز عاطفه ازجانب ارگانیسم ما همراه است.

در تلاقی عاطفه‌و ادراك است‌که ما پا بمرحله‌ی تازه‌ای می‌نهیم . مغز در برابر این تصادم عکس‌العمل نشان می‌دهد . بعبارت‌دیگر بلافاصله‌بایگانی خودکه حافظه باشدمراجعه‌می کند.

۶

اگر تصاویری‌که از بایگانی حافظه خارج میشوند به‌صورت‌اصیل‌خود

تجلی کنند، مغز از راه مقایسه‌ی آنچه از اختلاط عاطفه و ادراك بدست آمده است، با تصاویر مزبور، پا به‌مرحله‌ی «یادآوری» میگذارد.

بعبارت دیگر یادآوری دقیقاً بر پایه‌ی تجربه‌های گذشته‌ی ما قراردارد.

۷

اما اگر تصاویر ذهنی با صورتی دگرگون 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 به‌یادآوری نمیرسد، بلکه به‌راه دیگری کشیده میشود که «تخیل» نام دارد. (۱)

بعبارت دیگر «تخیل» نتیجه‌ی مقایسه‌ی ادراك آمیخته به‌عاطفه است با تصویری ذهنی که بصورتی دگرگون از حافظه بیرون آمده است.

۸

نتیجه، چه یادآوری باشد و چه تخیل، موجب «تعقل» می‌شود و تعقل ارگانیسم را به‌نشان‌دادن عکس‌العمل وا می‌دارد. درعین‌حال نتیجه‌ی تعقل بوجود آمدن «تصویر جدید»ی است که بلافاصله به‌بایگانی حافظه منتقل میشود. بعبارت دیگر حافظه‌ی ما انباشته از دو نوع تصویر است تصویری که پس از مرحله‌ی ادراك به حافظه منتقل شده است و تصویری که پس از وقوع تعقل بوجود آمده است.

۱ــ دکتر امیرحسین آریان‌پور ــ همان کتاب ــ ص۲ــ (و) دکتر علی‌اکبر سیاسی ــ «روانشناسی از لحاظ تربیت» ــ ص ۱۷۶

فصل دوم ـ تجربه و زبان

۱

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

تجربه دارای انواع واقسامی‌ست که‌هریك نقشی را درحیات‌انسان بازی می‌کنند. عده‌ای از تجربیات ما حاصل برخورد مستقیم‌ما بامحیط‌اند. عده‌ای محصول‌کار عملی ما هستند و نیزعده‌ای بطورغیرمستقیم‌بدست‌آمده‌اند. بهر حال از آنجاکه‌همه‌ی‌این تجربه‌ها تکیه برتصادم ارگانیسم با محیط دارند، سرشتی ملموس ومادی‌داشته و«عینی» بشمار می‌روند.

در مقابل این‌سه دسته تجربه‌ی عینی، می‌توانیم ازتجربه‌ی‌ذهنی سخن بگوئیم که همه‌ی مراحل آن درمغزانسان‌اتفاق می‌افتد ورابطه‌ی‌آن‌بامحیط از طریق تجربه‌های پیشین است وخود، بطور مستقیم، بامحیط رابطه ندارد.

انسان از هرچهار این انواع سود می‌برد، حال‌آنکه حیوانات فقط از دونوع اول، یعنی‌تجربیات مستقیم‌وتجربیات حاصل‌ازکارعملی، برخوردارند.

البته تجربیات غیر مستقیم ذهنی نیز در آن‌ها بصورت بسیار محدود دیده‌شده است، لکن انسان ،که هوشمند است ، هرچهار این انواع رابطور نامحدود در اختیار دارد.

۲

تجربه های مستقیم خود بدوصورت فرعی جلوه‌می کنند :

الف ــ تجربه‌های اولیه‌ی‌مستقیم، که‌آغازکارادوات حواس‌ما هستند : حس لامسه گرما و سرما را می‌آزماید و تصویری ذهنی میسازد و به‌بایگانی حافظه می‌دهد؛ یا با چشم نورو رنك را می‌بینیم . آدم‌کور هرگز و از هیچ طریقی نمی‌تواند مفهوم رنگ‌را دریابد و شخص‌کرنمی‌تواند تصور صحیحی ازصدا داشته باشد .

ب ــ تجربه‌های ثانویه‌ی مستقیم‌که عمومی‌ترند وازحوادث بسیارویژه‌ی زندگی‌شخص‌سرچشمه گرفته ودرنتیجه‌وجوه تمایزشخصیت اورا می‌سازند.

هردوی این صور فرعی‌کاملا مستقیم‌اند و باید ازخود ارگانیسم ناشی شوندوبنابراین حدود عملکرد این تجربیات چندان وسیع نیست .

۳

بعضی‌ازشرایط راباید باایجاد مقدماتی فراهم‌آورد. نحوه‌ی‌ایجاد این مقدمات‌را نسل‌های گذشته‌ی‌انسان کشف‌کرده اندوبرای‌کشف‌آن به‌آزمایش‌هاو آزمون‌های گوناگون‌دست‌زده‌اند وسپس‌یافته‌های‌خودراازطریق‌میراث‌اجتماعی به‌نسل‌جوان‌ترمنتقل‌نموده‌اند. هرنسل تکیه برانبوه تجربیات نسل‌های گذشته می‌زند ولازم‌نیست که‌خودآن‌ها را از طریق‌آزمایش وخطا(*) تجربه‌کند تابه نتایج مطلوب رسد ، حال آنکه در دنیای حیوانات این انتقال نه از طریق میراث اجتماعی‌که وسیله‌ی‌کارآموزی و تعلیم عملی صورت می‌گیرد . (۱)

---

۱ ــ تعلیم عملی و حدودآن یکی از بحث‌های رایج‌کتب روانشناسی‌ست و خواننده می‌تواند، با مراجعه به هریك ازکتب امروزی این علم، اطلاعات زیادی درباره‌ی‌آن‌کسب‌کند.

گوردن‌چایلد می‌نویسد : « در اجتماعات انسانی ، همچون گروه‌های حیوانی، نسل گذشته ازطریق‌تعلیم (نیز) تجربیات گردآمده‌ی گروه را به‌نسل جوان‌تر منتقل‌می‌کند ... (اما) تعلیم حیوانات بطورکلی ازطریق تعلیم عملی صورت می‌پذیرد. یك جوجه از طریق تقلید مادرياد می‌گیرد که چگونه‌به‌دانه نوك بزند .» (۱)

§

اما انسان بعلت داشتن قدرت تعقل می‌تواند خودبه‌آزمایش نپردازد، و بطورغیرمستقیم ، ازطریق دریافت این تجربیات، باآن‌هاآشنا شود.

گوردن چایلد می‌نویسد : « برای کودکان انسان که مجبورند مطالب بسیاری را بیاموزند روش تقلیدی بسیار کند است . در اجتماعات بشری ، بموازات تعلیم عملی ، تعلیم بمدد تصور نیز صورت می‌گیرد. اجتماعات بشری رفته‌رفته برای‌ایجاد رابطه بین افراد خودوسایلی خلق کرده‌اندکه می‌توان آنها را بطور قرارداد «وسایل معنوی» خواند. در نتیجه‌ی شکل‌خاص‌ساختمان مغز، عضلات‌زبان وسایراعضاء بدن انسان، اوبر- خلاف دیگرحیوانات قادر به ایجاد حوزه‌ی وسیعی ازاصوات است‌که به‌آن‌ها

---

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

گوردن چایلد از مفاخر قرن‌ماست ونظراتش درباره‌ی تاریخ ، تمدن و شناخت حرکات اجتماعی و رفتارهای فردی از مهمترین منابع علمی در این مورد محسوب میشود . او عضو آکادمی بریتانیاست و بخصوص در زمینه‌ی باستانشناسی دارای مشاغل بسیار عمده و مهم بوده است .کتاب « در تاریخ چه رخ داد ؟ » اورا احمد بهمنش استاد دانشگاه تهران بصورت بسیار بدی بفارسی ترجمه‌کرده‌است، بی‌آنکه در روی‌جلدکتاب نامی‌از نویسنده آن‌برده‌شده باشد . این‌کتاب با نام «سیرتاریخ » وسیله‌ی انتشارات دانشگاه تهران منتشر شده است . توضیح اینکه هیچکدام از نقل قولهای ما از این ترجمه‌ی گرفته نشده است .

درزبان فنی صفت **شمرده** را می‌دهیم . انسان، که‌دراجتماع زندگی می‌کندو دارای مغزرشد یافته‌ایست،قادرشده است که به‌این اصوات **معانی قراردادی** ببخشد . به‌کمك قرارداد اصوات تبدیل به‌کلمات می‌شوند،یعنی به علائمی تبدیل میشوند که برای خبر دادن ازکارها ، اشیاء و حوادث آشنا مورد استفاده قرارمی‌گیرند .» (۱)

این وسیله‌ی جدیدبرای‌منتقل کردن ماحصل تجربه‌ی نسل‌های گذشته فصل تازه‌ای از زندگی بشرراآغاز می‌کند وانسان رااز محدود بودن‌درتنور تجربه‌ی مستقیم وشخصی‌نجات می‌دهد.

چایلد می‌نویسد : « زبان جریان سنت اجتماعی را منتقل می‌کند و تعلیم راآسان میسازد. یك مادر از طریق عملی می‌تواند بکودکش بیاموزدکه در مقابله بایك حیوان وحشی چه‌کند. اما بسیاری از کودکان این دروس نمایشی و غیرواقعی را دوست ندارند. اما همین مادر می‌تواند با مددگرفتن ازقدرت تصورکودك قبلا برای او تشریح کندکه درمقابل حیوان وحشی چه بایدکرد. این نوع جدیدی از تعلیم است‌که برای زندگی ما مقرون بصرفه‌ی بیشتری است ... بطورکلی مااز طریق تعلیم عملی یاد می‌گیریم‌که در یك وضع خاص و موجود چه بکنیم، حال‌آنکه ازطریق زبان، پیش ازوقوع‌حادثه، نحوه‌ی عکس‌العمل خویش‌رافرا می‌گیریم. زبان‌وسیله‌ی‌انتقال میراث‌اجتماعی تجربه است... از طریق این میراث فرزند آدمی نه تنها وارث تجربیات پدران خونی خود می‌شود ... بلکه به تجربیات همه‌ی افراد گروه دست می‌یابد .» (۲)

بدین ترتیب زبان، باکمك قدرت تفکرو تصور بشر، نتایج تجربیات گذشته را دراختیار او می‌گذارد. امروز این نوع تعلیم وتجربه دیگرمحدود به‌زبان نیست، بشرتوانسته‌است وسایل دیگری را نیزدراین راه بخدمت خود بگیرد. دیدن نمایش، فیلم و تلویزیون و خواندن‌کتاب نیز اکنون در ردیف

---

۱ ــ همان‌کتاب ــ ص ۱۷

۲ ــ همان‌کتاب ــ ص ۱۸

شنیدن قرار دارند. این‌ها همه ادوات تجربه‌های غیرمستقیم ما هستند .

تجربه‌ی غیرمستقیم دارای‌وسعت وغنای بیشتری است، بخصوص که‌افراد برگزیده‌ای همواره‌این انتقال تجربیات را بعهده دارند .

البته باید توجه داشت که این نوع‌تجربه، درمقابل‌وسعت نامحدودخود، دارای سهمی از تصورو تخیل انسان نیز هست. بعبارت دیگر ازاین مرحله ببعد تجربیات عینی‌انسان، باعاطفه، ذهنیت‌وتصورات‌اوآمیخته میشوند وبهمین دلیل مقداری ازواقعیت‌های تجربه‌ی مستقیم را درخود نخواهند داشت . اما این معامله بضرر انسان نیست، زیرا درمقابل ازدست دادن بخشی از واقعیت، به حوزه‌ی وسیعی از تجربه وشناخت دست می‌یابد .

امروز ما «صحرای عربستان» را در یك فیلم بهتر از تجربه‌ی مستقیم و شخصی از محل، می‌شناسیم وتجربه می‌کنیم ، چراکه مثلا «دیویدلین»(۱) چکیده‌ی تجربیات خودرا درفیلمش می‌گنجاند وبماتحویل‌می‌دهد. ما، دریك اطاق محدود، بسفری دور ودراز می‌رویم و همه چیز را، همه‌ی‌آن مسایلی راکه برای مشاهده‌اش عمری لازم است، در یك مدت محدود بشدت تجربه می‌کنیم: قدرت تصورمان بکار می‌افتد و در حین تسلیم شدن به همه‌ی انگیزه‌های حواس- مثل صدا، نور ورنگ- بسفری عمیق ودقیق می‌پردازیم.

تجربه‌های مستقیم ویا حاصل ازکارعملی بسیار محدود و در عین‌حال اندك‌اند: محدود به سالهای زندگی و محیط ما، و لاجرم سفری به تاریخ و گشتی درآینده را بهمراه ندارند .

تنها آنهاکه قدرت تصور و طیران فکری قوی ندارند دراین محدوده گام می‌زنند .(*)

۶

تفکر در سایه‌ی یادآوری ، تخیل ، و حافظه نوعی تجربه در سازندگی‌ست. انسان، که اندیشمنداست، از طریق تعقل‌و اندیشه، و یا به‌کمك

---

۱ ــ دیویدلین David Lone کارگردان بزرگ سینماست وسازنده‌ی فیلم معروف«لورنس عربستان» .

تخیل و خاطره، در ذهن خویش به‌آزمایش و سازندگی می‌پردازد و درنتیجه به تجربیاتی کاملا 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، وبا نیروی تفکر، تجربه‌های غیرمستقیم را درمرحله اول، و تجربه‌های ذهنی را درمرحله بعدی، موجب میشوند. پس تجربه‌ی ذهنی حاصل تفکراست و **نرمان .د. مان** نحوه‌ی تفکررا چنین بیان می‌کند:

« تفکرما وسیله‌ی رمزها وعلامات صورت می‌گیرد وعلامات نماینده‌ی تجربه‌های گذشته‌ی ما هستند. این علامات ممکن است کلمات باشند یاحروف و یاصورت‌های ذهنی... باآنچه ازتجربه‌های گذشته درذهن ما مانده‌است فکرمی کنیم و باتفکر به‌چیزهائی می‌رسیم که پیش‌ازاین نمی‌دانستیم. مخترع ازموادی که‌در ذهن داردچیزی میسازد که‌قبل ازآن موجود نبوده است. به‌همان‌ترتیب است که عالم فیزیك انفجاری‌را قبل ازآنکه‌واقع شودپیش بینی می‌کند» .(۱)

و **سرفردریك بارتلت** تفکررا چنین تعریف می‌کند :

«تفکر بسط مشاهدات‌است هماهنگ با خودآن مشاهدات، بمنظور پر کردن خلاء موجود دربین مشاهدات. این‌کار از طریق حرکت دریك سلسله مراتب بهم پیوسته صورت می‌گیرد که ممکن است در همان زمان معین بوده ویا زمانی نامعین بوده و سپس معین شوند .» (۲)

---

1 – Norman. L. Munn – «Psychology»

این کتاب بنام «اصول‌روانشناسی» وسیله‌ی آقای دکترمحمودصناعی بفارسی ترجمه شده وازطرف انتشارات اندیشه بچاپ رسیده است. آنچه نقل‌میشوداز متن ترجمه‌استنساخ شده است. – ص۲۶۶

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

بارتلت یکی‌ازبزرگترین روانشناسان معاصر است وبسیاری ازآزمایش‌ها وکشفیات‌روانشناسی مربوط به‌تفکروسیله‌ی او ابداع‌شده وصورت‌گرفته است .

وگوردن چایلد می‌نویسد:

«تفکر یعنی قدرت حل مسایل بدون رد شدن از جریان بدنی آزمایش و خطا. یعنی بجای کوشش در انجام امور بوسیله‌دست، ماکاررا در مغز خود و با بکار بردن تصورات انجام میدهیم... دیگر حیوانات نیز گاه چنان رفتار می‌کنند که گوئی دارای قدرت تعقل و تفکرند. یك شامپانزه وقتی موزی را درمیان لوله بلندی دیدکه رسیدن به آن ازهردو سوی لوله غیرممکن بود، کشف کردکه چگونه می‌تواند بایك قطعه چوب، موز را، ازیك طرف دیگربراند وآن را درآن سوی لوله بردارد. شامپانزه مزبور این کار را بدون انجام یك سلسله اعمال بی حاصل صورت داد وبجای این کارنشست و فکرکرد. او بایست موز را در موقعیت‌های غیر واقعی متعددی تصورکرده وسپس راه حل خود را بکار برده باشد. لکن این شامپانزه قادر نبود دورتر ازوضعی که باآن روبرو بودبرود. آنچه وجه تمایزقدرت تعقل انسان ازحیوان می‌باشدآنست که انسان می‌تواند دورتر از وضع واقعی وموجود برود.» (۱)

وهم اودر جای دیگرمی‌افزاید:

«تفکر یعنی عمل بکمك علائمی‌در مغز، بجای عمل بکمك اشیاء واز طریق انجام اعمالی در جهان بیرون. کلمات قراردادی تنها سازنده‌ی این علائم نیستند. انسان می‌تواند درمغز خویش این علائم مختلف را کنار هم بگذارد وترکیبات بی‌شماری ازآن‌ها بسازد، بی‌آنکه کوچکترین عضله‌ای را تکان داده باشد.»(۲)

۷

آنچه راکه نوشتیم چنین خلاصه کنیم:

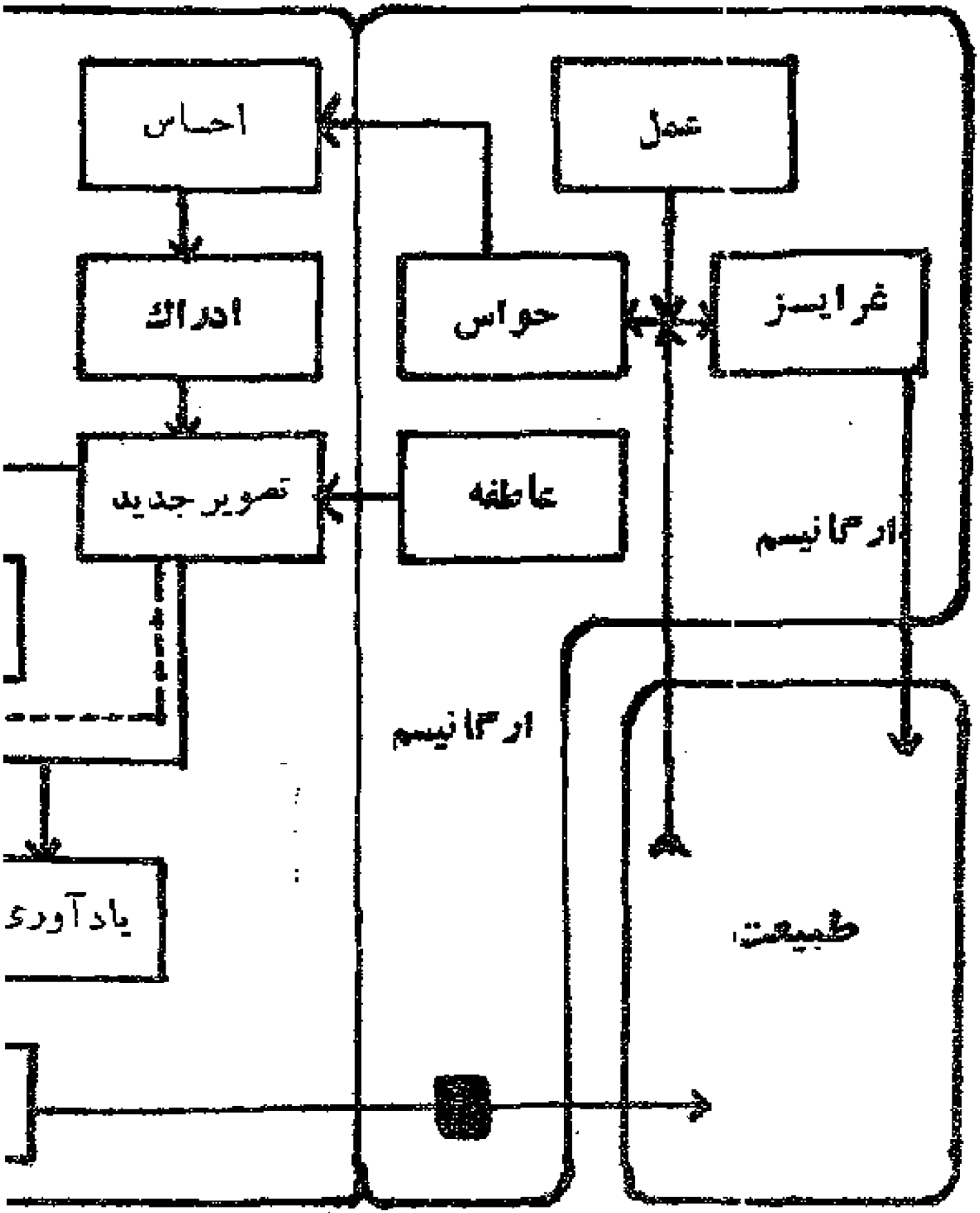
الف- لازم نیست که تجربه‌های‌ما حتماً مستقیم وازمحیط اطراف باشند.

ب- تجربه‌های غنی‌تر و وسیع‌تر غیر مستقیم هستند وبه فراسوی‌حدود دربرگیرنده‌ی ما می‌کشند.

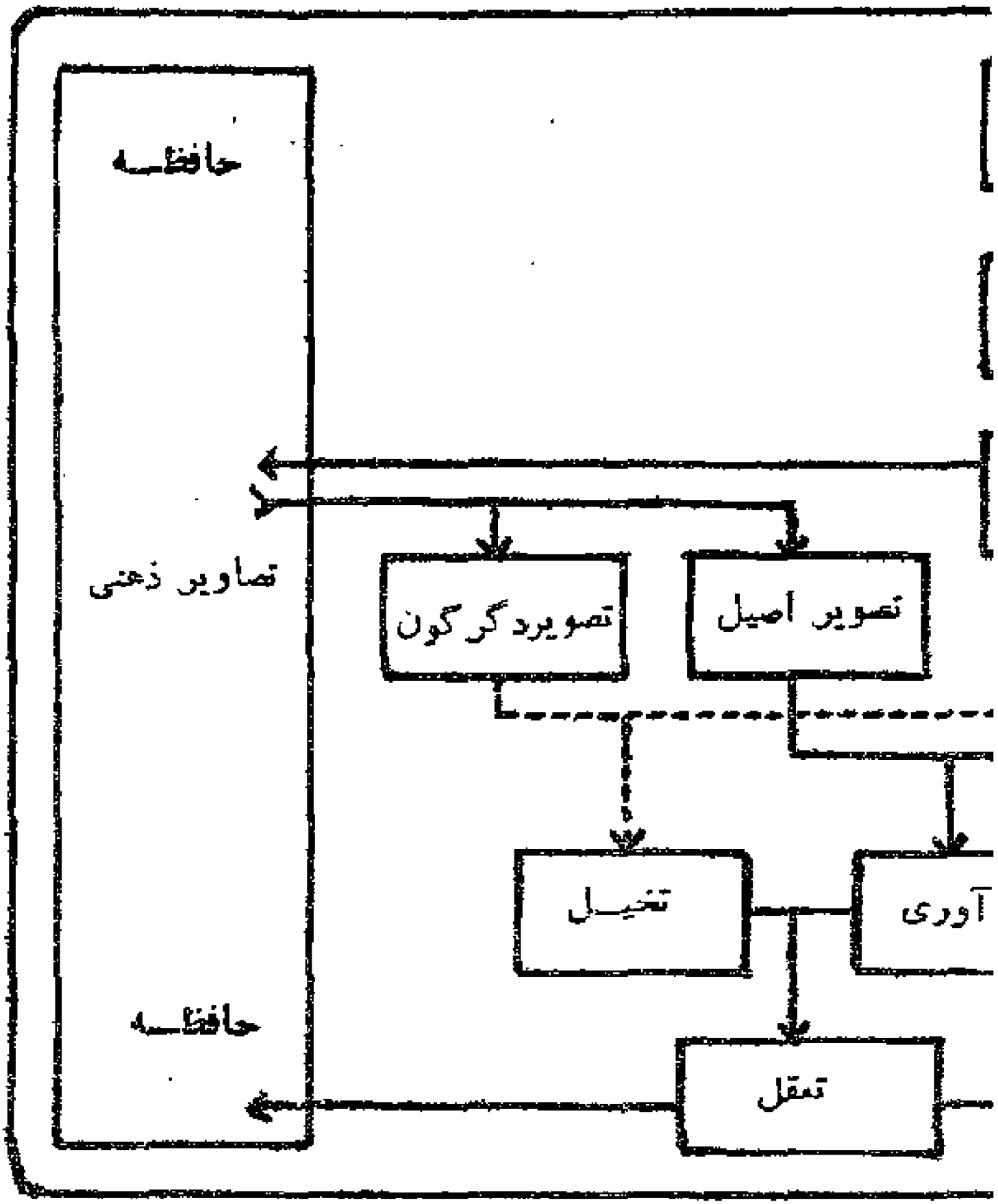
---

۱ ــ گوردن‌چایلد-همان‌کتاب ــ ص ۱۹

۲ ــ همان‌کتاب ــ ص ۲۰


احساس
عمل
ادراك
حواس
غرایز
تصویر جدید
عاطفه
ارگانیسم
ارگانیسم
یادآوری
طبیعت

نحوه‌ی تفکر



تفکر و شناخت انسان

فصل سوم ـ انواع شناخت و تفکر هنری

۱

از آنجاکه شناخت نتیجه‌ی روبرو شدن ادراك با عاطفه است و از هر یك از این‌دو سهمی درخود دارد ، با تغییرمیزان‌دخالت‌هریك‌ازاین‌دوعامل دررسیدن به‌شناخت ، نوع شناخت ما نیزتغییر می‌کند . بعبارت دیگر ، گاه شناخت دارای جنبه‌ی شدید ادراکی بوده وعاطفه در آن کمترین دخالت را دارد وگاه شناخت بشدت‌عاطفی‌ست .

در اینجا ، برای خلاصه‌کردن مطلب، تقسیم بندی دقیق دکتر امیر ـ حسین آریان‌پوررا بخاطرآشنائی با انواع شناخت نقل می‌کنیم.دکترآریان‌ـ پور دو نوع شناخت منظم‌را در تاریخ‌بشر تشخیص داده و فرایند برخورد این دونوع شناخت را.موجب پیدائی نوع سومی از شناخت می‌داند .

۲

« هرکس درزندگانی، بمدد حواس، بامحیط روبرو میشود و باادراکات

پراکنده‌ای که از اشیاء پیرامون خود می‌گیرد، مرحله‌ی اول شناخت را طی می‌کند وتا اندازه‌ای به‌شناسائی نمودهای هستی نایـل می‌آید. چنین‌شناختی ـ که وسیله‌ی لازم حیات عملی‌ست ـ ساده ، سطحی و جـزئی 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 عمق‌و وسعت بخشد و به واقعیت نزدیك کند . چنین شناختی کـه سخت مقرون به واقعیت باشد **علم** خوانده میشود (*)..می‌دانیم که‌شناخت‌بشری‌درهرمورد دو وجه جدائی‌ناپذیردارد: وجه ادراکی‌و وجه عاطفی.وجه‌ادراکی‌خبر از محیط میدهد و وجه عاطفی نمایشگر حالات درونی ارگانیسم است . شناخت علمی ناگزیر شامل هر دو وجه‌است : ادراك محض نیست ، بلکه جنبه‌های عاطفی نیزدارد. با این وصف، شناخت علمی چون از شناخت حسی دور و برمفاهیم انتزاعی استوار است ، چندان عاطفی نیست ... علم جنبه‌ی کمی واقعیت را مورد تاکید قرار می‌دهد» . (۱)

۳

«...اگردرمرحله‌ی... شناخت حسی‌درنگ کنیم‌وجنبه‌ی عاطفی‌شناخت را مورد تاکید قراردهیم‌به‌شناخت هنری می‌رسیم.همچنان‌که دانشمند، باتکیه برمفاهیم کلی انتزاعی ، واقعیت بیرونی را تا حد امکان از حالات ارگانیسم انتزاع می‌کند وبه‌زبانی‌کلی بازمی‌گوید، هنرمند ، با تکیه برتصاویرجزئی ذهنی ، واقعیت درونی‌را تا اندازه‌ای از واقعیت بیرونی تجریدمی‌کند وبه‌زبان کیفی گزارش‌می‌دهد.بنابراین درکارهنری نظام واقعیت‌درونی بیش ازقوانین واقعیت بیرونی مورد توجه است و، برعکس آن،درکارعلمی ، واقعیت‌بیرونی برجسته‌تر از واقعیت درونی نمودار میشود . با این وصف ، هنرمند مانند دانشمند ، جویـای شناخت منطبق برواقعیت است وهمچنین هدفی جز غلبه بر واقعیت‌ندارد . شناخت هنری مانند شناخت علمی‌مستلزم‌تجربه است وتجارب هنرمند نیز از زمینه‌ی فلسفی او رنگ می‌گیرند . در نتیجه می‌توان هنررا

---

۱ ـ دکترامیرحسین‌آریان‌پور ـ همان‌کتاب ـ ص ۵

چنین تعریف کرد : نوعی شناخت واقعیت است از طریق تجربه (۱) ، به اتکای یك 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 **جهان بینی** را می‌توان فلسفه خواند .. شناخت فلسفی چون جامعیت دارد، پس واقعیت درونی و بیرونی، هردو را دربرمی‌گیرد. به‌لفظ دیگر، هم متضمن 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)

❦

اکنون که تفاوت انواع شناخت، و منزلت شناخت هنری را در بین آن‌ها، دانستیم، می‌توانیم به مسئله‌ی تفکر باز گردیم و این نکته را در مورد کار هنرمند و نحوه‌ی تفکر او بیازمائیم .

سخن از تفکر انسان بود که به کمك علائم صورت می‌پذیرد ، بی‌آنکه کوچکترین عضله‌ای در آن دخالت داشته باشد (۴) . حال که کلیت نحوه‌ی تفکر را بازشناختیم تعریفی را از **سرفردریك بارتلت** نقل می‌کنیم درباره‌ی تفکر هنرمند :

---

۱ ــ توجه کنید که دکتر آریان‌پور «تجربه» را بمعنی نوع خاصی از تجربه بکار نمی برد ، بلکه بیشتر توجه او به انواع گوناگون تجربه است که پیش از این در موردش سخن گفته‌ایم .

۲ ــ همان کتاب ــ ص ۶

۳ ــ همان کتاب ــ ص ۷

۴ ــ مشاهده نشان داده است که تارهای صوتی انسان هنگام تفکر تکان می‌خورد و بعبارت دیگر انسان نوعی حرف‌زدن بی‌صدا را با تفکر همراه میکند، لکن باید دانست که این عمل مددی به تفکر نمی‌کند ، بلکه بخاطر عادتی‌ست که این دو عمل را باهم 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 (تفکـر علمی) . در عین حال نوع دیگری از تفکر هست که دنباله روی قـرار دادهای اجتماعی و شخصی است . نـوع سوم تفکر در جستجوی الگوهـا و بیان آنهاست ، وهمین نوع آخر ، تفکر هنرمندانه نام دارد. دراینجا قانون وقرارداد بیرون از متفکر قراردارد. اونمی‌تواند قانون را تغییردهد و بمیزان قابلی می‌تواند بقراردادها بیافزاید. الگو دردرون هنرمند ودر قرابت او با سایر افراد باقی می‌ماند. اکثراً بهمین‌دلیل است که تفکر هنرمند بیش ازهر نوع تفکر دیگری، بایرش سریع بمنزل نهائی خویش می‌رسد (*) ، حال‌آنکه تفکر درنظام‌های بسته و یا درعلوم تجربی فاقد این یرش سریع است . درهردوی این موارد جهت مشاهده باید بنحوی‌ازموجودیت‌های بیرون انتخاب شود حال‌آنکه در مورد تفکر هنرمند جهت جستجو وابسته‌ی ذات جستجوست وحداقل می‌توان گفت که تاحدی نسبت به خود پژوهنده درونی محسوب می‌شود .» (۱)

شکل تفکرهنرمند آنچنان‌است که‌اغلب بین‌آن وتفکر انسان‌ابتدائی‌تشابه بسیار یافته‌اند .اما انسان‌ابتدائی، خودرادر بین‌طبیعت‌عظیمی‌میابد که بخاطر ذات یویای‌خویش هرلحظه‌درحرکت‌وتغییراست‌ومیکوشدتا این‌تغییرات‌را با‌اطلاعات موجود درذهن خویش (که بس اندك است) تعلیل‌وتفسیر کند. انسان ابتدائی بی‌آنکه مشعر براحوال جهان باشد، حیران‌میان‌طبیعت‌واشیاء ایستاده‌است‌ودر عکس‌العمل او ریشه‌ی‌اندیشه‌ی‌منطقی‌وعلمی‌وجودندارد. بقول**موهولی‌ناگی:**

«عکس العمل بدون‌اندیشه‌ی‌کودکان ومردم اولیه ازیك حس درونی برای تشخیص حقیقت سرچشمه می‌گیرد که هنوزتحت فشارهای خارجی قرارنگرفته است . » (۲)

---

۱ ــ سرفردریك بارتلت ــ همان‌کتاب ــ 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 مجردیك هنرمند » بفارسی‌برگردانده‌شده‌است . ترجمه‌ی‌آن‌دارای‌زبانی‌بد و نارساست‌وامیداست در چاپ‌آینده تجدید نظری کلی درآن صورت‌گیرد.این کتاب را تالار قندریز (ایران‌سابق) منتشر کرده‌است .

موهولی‌ناگی(۱۹۴۶ــ۱۸۹۵) هنرمند بزرگ هنرهای پلاستیك واستاد مدرسه باهاس Bauhaus درآلمان و مدرسه طراحی شیکاگو بوده است .

انسان ابتدائی می‌خواهد ناموس طبیعت را در یابد . انسان امروزی نیز جزاین نمی‌خواهد . یعنی هردو در **هدف** مشترکاند ، ولی آنچه میان این دوتفاوت ایجاد می‌کند **روش** ونقطه‌ی حرکت‌این شناسائی است .

هنر درهرمرحله از تاریخ دارای‌خصوصیات و روش‌های ویژه‌ایست که ازآن گذشته نیست . انسان اولیه نیز می‌توانسته هنرمند باشد، لیکن روش اندیشه و ارائه‌ی هنرمند امروز با او بسیارمتفاوت است . هنرمند امروز بدنیا و زندگی نگاهی حاکی از اندیشمندی وتفکر می‌کند وبا تکیه بردانش عظیم نسل خویش به جستجو وکشف می‌پردازد .

جورج والی می‌نویسد :

«هنر از بصیرت و بینش سرچشمه می گیرد ، اما این بصیرت و بینش را فقط دانش می‌تواند معلوم دارد واین دانش وقتی بوجود می‌آیدکه‌آگاهانه باشد.»(۱)

1- George Whalley-«Poetic Process» -1954 -p.38

بخش دوم = مباحث اساسی شعر

فصل چهارم ـ 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 . (*)

امامیدانیم که هنر خوددارای تقسیم بندی‌های متعددی‌ست که اگرچه همه‌ی این تقسیم بندی‌ها مشمول تعریف فوق الذکرند، لکن هریك بادیگری تفاوت‌های بسیار دارند .

یك بخش ازهنرها که براحتی از بقیه جدامی‌شودادبیات است . درمورد تفاوت ادبیات با دیگرهنرها بحث‌های بسیار شده است وکوشش گردیده است که تفاوتهای ادبیات راباديگرهنرهابراساس توضیح سرشت، ماهیت، چگونگی روش و هدف آن توضیح داده و نشان دهندکه درهمه‌ی این موارد ادبیات دارای خصوصیاتی ویژه‌ی خویش است که درمورد دیگرهنرها صادق نیستند .

قصدما دراینجاسخن گفتن‌درباره‌ی‌اینکه‌این خصوصیات چیست نمی‌باشد، بلکه بیشر درپی تحقیق هدفی دیگریم و بهمین دلیل از اطناب کلام در مورد تفاوت ادبیات با دیگر هنرها خودداری می‌کنیم .

۲

مهمترین تفاوت ادبیات را با دیگرهنرها در این دانسته‌اندکه ادبیات از « کلمه و زبان » استفاده می‌کند . اما ازهمین لحظه می‌توانیم به تضادی در درون این تعریف پی‌ببریم . اگر قبول کنیم‌که فرق اساسی ادبیات با دیگر هنرهـا استفاده ازکلمه و زبان است ، بلافاصله بخاطر می‌آوریـم‌که تقریباً همه‌ی علوم ـ که‌درمقابل هنرهاقرارمی‌گیرند ـ وهمه‌ی فلسفه‌هاـ که‌بین‌هنرها و علوم جای دارند ـ نیز از همان‌کلمات و زبان برای ادای مقصود خویش سود می‌جویندودرنتیجه بامعتبر دانستن تعریف بالا ، باید علوم و فلسفه‌رانیز جزءادبیات بیاوریم و باین ترتیب‌قبول کنیم‌که‌ادبیات‌دارای‌حوزه‌ی‌وسیعی‌ست کـه علم و هنرهردو درآن جای می‌گیرند و در ایـن صورت پذیرفته‌ایم که ادبیات یك بخش خاص هنری نیست .

۳

اما این اختلاط ازآنجا پیش می‌آیدکه درتعریف ادبیات به وسایل‌کار هنرمند متوسل شده‌ایم ودرنتیجه از جـوهـر واقعی و شکـل پـذیـر هنر بدور افتاده‌ایم .

هرچندکـه ممکن است تصور اینکه ادبیاتی وجود داشته باشدکـه از زبان وکلام استفاده‌نکند برای‌ما مشکل باشد ، بایدبپذیریم‌که ادبیات چیزی است‌که وجود داردوفقط برای‌بیان شدن است‌که‌درکلمه‌وزبان جاری میشود . بعبارت دیگرهرکجاکه خبری ازکلمه و زبان بودلزوماً نمی‌توانیم‌درجستجوی ادبیات نیز باشیم .

۴

ژان‌پل‌سارتر خصوصیت‌ویژه‌ی‌ادبیات‌رادربکاربردن«نشانه»هامی‌داند.

برای درك معنی « نشانه » توضیحات ابوالحسن نجفی سخت روشنگراست :

منطقیان قدیم ، کلمه راعبارت ازلفظ ومعنی می‌دانستند ، که لفظدلالت میکند برمعنی ، بدین ترتیب :

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

والبته غرض از «معنی» همان « مصداق کلمه »یا«شیئی خارجی» است . مثلا لفظ (یا : صوت) «کتاب» دلالت دارد[1] برشیئی کتاب ، وازاین رویکی‌را « دال » و دیگری را « مدلول » می‌نامیدند .

زبانشناسی امروز در این مسئله ، که درواقع بیان ماهیت زبان است ، دقیق‌تر شده و به نتایج جالب تری رسیده است .

نخست به‌جای« کلمه» ،واژه‌یSigne(= نشانه) رابه‌کارمی‌برد که‌شامل کوچکترین جزء معنی دار تاطولانی‌تریی جمله‌ها می گردد ، وآنرا بدو نیم می کند: نیمی‌راSignificant (= دال)می‌نامد که‌همان‌صورت‌ملفوظ یاقسمت صوتی نشانه است‌ونیم دیگر را Signifié (= مدلول)، و رابطه‌ی میان آن دو را Signification (= دلالت) می‌داند . به این صورت :

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

◎

سارتر می‌نویسد :

« نقاش نمی‌خواهدروی‌پرده‌اش« نشانه» بکشد، بلکه می‌خواهد « شیئی » قائم به ذات بیافریند ... ولی خواهیدگفت اگرنقاش نقش خانه‌ای رابکشد چه ؟ بله ، نکته درهمین است‌که نقاش خانه را میکشد ، یعنی‌خانه‌ای‌را روی پرده‌ی خودمی‌آفریند ، نه آنکه کلمه‌ی « خانه » را بنویسد . وخانه‌ای که بدین طریق (یعنی باکشیدن) بوجود آمده است دارای همان ابهام و « چند گونگی » خانه‌های واقعی است . نویسنده می‌تواند شما را ارشاد کند و مثلا اگر زاغه‌ای را وصف می‌کند آنرا مظهر بیدادگری‌های اجتماع ببیند وخشم

۱ــ جنگ‌اصفهان ــ تابستان ۱۳۴۵ ــ ابوالحسن‌نجفی ــ مقاله‌ی «سارتر وادبیات » ــ ص ۹

شما را برانگیزد ، حال آنکه نقاش خاموش است : اگر نقش زاغه‌ای را رسم کند فقط زاغه‌ای از زاغه‌ها را به شما نشان داده است ، همین و بس . و شما مختارید که هرچه میخواهید در آن ببینید . این زاغه هرگز «مظهر» فقر و بدبختی نیست. اگر می‌خواست چنین باشد می‌بایست از صورت « شیئی » خارج شده و به‌صورت « نشانه » درآید . » (۲)

باری ، قلمرو بکاربردن نشانه‌ها ادبیات است و یا ، خصوصیت ویژه‌ی ادبیات بکارگرفتن « نشانه » هاست ، و هرچه از « نشانه‌ها » کمك نگیرد جزء ادبیات نیست .

اکنون به آسانی به ابتدای بحث خویش باز می‌گردیم و میگوئیم که ادبیات باتعریف خاص خود ــ که وابسته‌ی ابزارکار آن نیست ــ برای بیان شدن از وسایل و ادواتی کمك می‌گیرد که این وسایل درحوزه‌ی زبان جای دارند.

بعبارت دیگر «زبان» جعبه‌ی ابزاریست که نه تنها نویسنده ، بلکه دانشمند و فیلسوف هم برای بیان افکار خود از آن ادوات مورد نیاز خود را برمیدارند و مورد استفاده قرار می‌دهند .

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

---

۲ ــ جنگ اصفهان ــ تابستان ۱۳۴۵ ــ ژان پل سارتر ــ مقاله‌ی «شر و نثر» ــ ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی ــ ص ۱۵ و ۱۶

فصل پنجم ـ شعر و ادبیات

۱

شعر نیز ناگزیر از بکاربردن کلمات و زبان است و ذهن آسان طلب به‌همین دلیل آنرا جزءادبیات‌می گذارد. حال آنکه‌چنین کاری درصورتی‌ممکن است که شعر در ذات خویش با ادبیات نزدیکی داشته‌باشد وبعبارت دیگرشاعر نیز برای ادای فکرخویش از « نشانه‌ها » سود جوید .

در این مورد تحقیق کنیم :

۲

حقیقت آنست که کلمه‌ی « شعر » درزمان ما معنای خویش راعوض کرده است و علت همه‌ی جنجال‌ها و اختلاف نظرها همین است .

درگذشته قسمتی از ادبیات ـ که کار آن استفاده از «نشانه»هاست ـ را شعر می‌خواندندکه از« زبان موزون» استفاده‌کرده باشد (*) . بعبارت دیگر پس ازآنکه‌به تعریف ادبیات‌بطورکلی می‌پرداختند، آن رابرحسب نوع وسایل

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 » می گفتند :

« شعر .. . از روی اصطلاح سخنی‌ست اندیشیده ، مرتب ، معنوی ، موزون ، متکرر ، متساوی ، حرف آخرین آن بیکدیگر مانند ... » (۱)

بهمین سبب اگر یك فکر معین را (مثلا یك 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 می کشید . (*)

۳

اما استفاده از وزن و قافیه برای کسی که ادبیات را به شعر ــ به آن مفهوم خاص ــ تبدیل می کرد محدودیت‌هائی بهمراه داشت . این محدودیت‌ها بیشتر در جهت جلوگیری از حضور وحدت منطقی و زبان تجزیه و تحلیلی ادبیات بود. (*)

بهمین سبب بزودی شاعر ناچار شد که از بیان مقصود خویش با روش معمول در ادبیات سر پیچیده و بجای کمك 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 نزدیك 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 یك عامل تمیزدهنده 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 غیرشعر نیز خود هر یك دارای سرشتی

---

۱ ــ شمس قیس رازی ــ «المعجم» ــ چاپ دانشگاه ــ ص۱۹۶

۲ ــ خواجه نصیر طوسی ــ «معیار الاشعار» ــ ص۲

جداگانه بودند . « موزون بودن » همچنان به ادوات بیان شاعر مربوط میشد و « مخیل بودن » به ذات کار او ارتباط پیدا می کرد .

بعبارت دیگر ، ابتدا ادبیات را برحسب ابزار بیانی که بکار گرفته میشد بدو دسته تقسیم کردند، ولی با این تقسیم بندی در ذات این دو بخش از ادبیات نیز وجوه تفارقی یافت شد .

۴

دراین مرحله خود بخود ادبیات بچهار دسته تقسیم شد : (الف) ادبیات منثور غیرمخیل، (ب) ادبیات موزون غیرمخیل، (ج) ادبیات موزون مخیل، و (د) ادبیات منثور مخیل .

عده‌ای فقط شق دوم را «شعر» می‌دانستند و عده‌ای 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 می‌یافت . (*)

۵

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

۶

ادبیات ، درطول تحولات پیوسته‌ی خویش ، ابتدا ، بخاطر ابزار کار بدو دسته تقسیم شد ، و با انجام این تقسیم ، خودنهاد ادبیات از درون شکست و هنر جدیدی را از خویشتن ساخت که «شعر» نام گرفت . شعر درطول زمان

---

۱ ــ نیما یوشیج ــ «دو نامه» ــ (یکی از نامه‌ها را «شین. پرتو» نوشته است) ــ ص ۴۱

کوشیده است تا ثابت کند که نه بخاطر وزن و قافیه ، بلکه بخاطر ماهیت و روش کارخود با ادبیات متفاوت‌است . شعرزاده‌ی تقسیم‌بندی ادبیات ازلحاظ ادوات‌کار است، اما پس از زاده شدن، خود رشدکرده وبسوی یافتن استقلال خویش می‌شتابد. بعبارت دیگر ما هرچه بشعر **شعرناب**ـ یعنی شعری که درپی یافتن استقلال‌وشخصیت خود دیگروابسته‌ی ابزارکاری مثل‌وزن وقافیه نیستـ پیش می‌رویم، از نقطه نظرماهیت وتعریف ازادبیات دوری می گزینیم . (*)

۷

بدین ترتیب اگـر امروزه از شعر سخن میگوئیم ، به مفهومی دیگر ازآن یادکرده‌ایم . مفهومی که اگر در ابتدای تقسیم ادبیات صورت نطفه‌ای را داشته است ، اکنون بشتاب دوران شباب را پشت سر می‌نهد تـا موجودی بالغ و رشدکرده شود .

امروزاست که سارتر درمورد شعرچنین می‌نویسد :

«قلمرو نشانه‌ها شعر نیست... حکم شعر، حکم نقاشی، پیکر تراشی و آهنگسازی ست ... شاعر به یك بار ، از «زبان بعنوان وسیله» دوری گزیده و یك‌بار برای همیشه شیوه‌ی شاعرانه‌را اختیارکرده است . یعنی شیوه‌ای که کلمات را به عنوان «شیئی» تلقی می‌کند، نه به عنوان نشانه» . (۱)

۸

بدین ترتیب می‌توانیم باقاطعیت بگوئیم که رفته رفته شعر می‌خواهد تا «نوعی از ادبیات» نباشد . شعر می‌خواهد از قلمرو ادبیات خـارج شده و درکنارآن بعنوان یك هنرمستقل قرارگیرد ، هنری که درابزارکار با ادبیات شریك است ـ همانگونه که سینما و تئاتر هردو از هنرپیشه استفاده می‌کنند ، اما بکلی دارای سرشتی جداگانه‌اند .

شعر شهری از شهرهای سرزمین وسیع ادبیات بوده است که اکنون درپی شورش‌های بسیار، استقلال خویش را بدست می‌آورد . (*)

۱ـ ژان‌پل‌سارتر ـ همان مقاله ـ ص ۱۷

فصل ششم ـ شعر و تفکر

۱

پس شعر چیست ؟

این سئوالی‌ست که بطورطبیعی خواننده‌ی ما خواهدکرد. اما بلافاصله پاسخ ما این است که‌شعر درکدام زمان چیست ؟

شعردرابتدای‌تاریخ ادبیات چیزی بوده‌است ودرزمان ماچیزدیگریست، ودرطول این مدت سه مرحله‌ی مشخص راگذارانده است: (الف) آنگاه‌که با ادبیات یکی بوده‌است، (ب)آن زمان‌که دردایره‌ای متقاطع بادایره‌ی‌ادبیات قرارداشته ، و (ج) این زمان‌که دایره‌ی شعرخارج از دایره‌ی ادبیات قرار دارد .

درمرحله‌ی‌اول تعریف شعرهمان‌تعریف ادبیات است‌وفقط ازنظرادوات زبان تفاوت آن‌ها قابل ذکرمیباشد . در مرحله‌ی دوم شعر دارای‌خصوصیاتی خاص خویش شده است ، اما در بسیاری از جهات با ادبیات رابطه‌ی مستقیم دارد. ودر مرحله سوم ازتاریخ، شعر بکلی ازادبیات جدا شده وتعریف خاص

خویش را می‌یابد .

۲

اما در همه‌ی این مراحل ـ ابتدا بخاطر محدودیت‌های وسایل بیان و سپس بعلت نتایجی که این محدودیت‌ها بهمراه می‌آورند ـ شعر دارای خصوصیات ثابتی بوده است که باکمك آنها می‌توان به تعریف شعر ـ بطور کلی ـ دسترسی پیدا کرده وسپس برای تطبیق دادن آن با هریك ازمراحل سه گانه‌ی فوق آنرا وسیع‌تر و گسترده‌تر کرد .

۳

شعر محصول تفکر شاعر است، اما شاعر، درتفکر خویش به نوعی تشریح و تجزیه و تحلیل بی‌تابانه دست می‌زند و بجای آنکه نظامی منطقی را برای درك یاشناخت یك موضوع دنبال کند، نظامی ساخته شده درذهن خویش را که خاص شخص اوست و با تجربه‌هـای خصوصی او ارتباط پیدا می‌کند انتخاب می‌نماید ومیکوشد، تا با این نظام یکباره بدرون موضوع خویش رسوخ کرده و یا درآن واحد آنرا ازهمه‌سو بنگرد. برای اوهستی همه چیز، بعلت‌هائی جدا ازآنچه که درمنطق وتجربه‌های بدیهی وعادی بیان میشود، وجود دارد. (*)

سارتر 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 ومبهم آگاهی دیگری ندارم ، زیرا که من فقط قلم را می‌بینم و از هر چه جز آن غافلم . بدین طریق انسان به مناسبت هدف‌هائی که دارد باهستی خود بیگانه میشود. شعر این رابطه را معکوس می‌کند، یعنی جهان واشیاء اهمیت خودرا ازدست میدهندوفقط بهانه‌ی عمل قرارمی‌گیرند، آنگاه عمل هدفش را درخود می‌یابد نه درخارج ازخود: «گلدان» روی میز است «به منظور» اینکه دختری جوان باحرکت ظریف دستش درآن آب بریزد ونه آنکه حرکت دست اووسیله‌ی ریختن آب درگلدان باشد... (ویا) جنگ تروا «برای آن رخ داد» که آشیل و هکتور بتوانند با یکدیگر نبرد دلیرانه کنند .» (۱)

---

۱ ـ همان مقاله ـ ص ۲۳

می‌دانیم که بین دو چیز و یا بین چند چیز روابط بیشماری برقرار است. عده‌ای از این روابط ملموس و بدیهی هستند: بین من و کتابی که پیش رو دارم چندین رابطه وجود دارد: من کتاب را می‌خوانم، کتاب مال من است، کتاب در دست من است، من رنگ کتاب را دوست دارم، این کتاب هدیه دوستی بمن است، و بالاخره موضوع این کتاب سرگذشت آدمی‌ست که باو اعتقاد دارم. می‌بینیم که بین من و کتاب هزار و یك رابطه وجود دارد که اغلب آنها ملموس و بدیهی‌اند.

ذهن آدمی بسیاری از این روابط را فی‌الفور و یا با کمی جستجو پیدا می‌کند و باصطلاح این روابط در منطق عادی و روزمره‌ی زندگی ما، عجیب و دور از ذهن نیستند: در رابطه‌ی دست دختر جوان با گلدان، تا زمانی که دست او عامل ریختن آب در گلدان باشد، رابطه‌ی 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 رابطه‌ای غیر بدیهی و اصیل دست یافته‌ایم که مختص ماست و به اسم ما قابل ثبت است.

۵

کشف روابطی این چنین در حوزه‌ی شناختی بالاتر قرار دارد که شعر در آن واقع میشود. از همین سراست که مثلا، باشکلی خرافی، شعر را چنین تعریف کرده‌اند:

«شعر محصول بی‌تابی آدم است، در لحظاتی که شعور نبوت براو پرتو انداخته.» (۱)

در این لحظات، ذهن آدمی، در حوزه‌ی شناختی متعالی، به کشف روابط اصیل نایل می‌آید و کار او به گفتن شعر می‌انجامد. هنگامیکه شاعر ابتدای تاریخ ادبیات ما از خویش می‌پرسد: آهوی وحشی بی‌یار خود چگونه در دشت می‌دود و زندگی می‌کند؟ به این مرحله قدم نهاده است. زیرا علت دویدن و بودن آهو را چیزی جز نفس کشیدن و چریدنش می‌داند و بین هستی او و یار او رابطه‌ای

---

۱ ــ مهدی اخوان ثالث ــ مؤخره‌ی «از این اوستا» ــ ص ۱۲۷

استوار می‌یابد و آن رابطه را بیان می‌دارد .

۶

ورود و گذشتن ازاین مرزشناخت‌وادراك بمعنی بکاربردن تمام احساسات، عواطف و نیروی‌تخیل است . اینجاعرصه‌ی‌بیکران تخیل سرشار آدمی است . عرصه‌ی‌انجام تجربه‌های‌شدیداً ذهنی‌اوست که همه‌ی‌زندگی شاعررا درخودمی‌پیچدودیده‌هاو برداشت‌های گسسته‌را بهم‌پیوندمی‌زند . وآیادرك ناقص‌همین‌نکته نیست‌که تذکره‌نویس قرون پیش را وامی‌دارد تا بنویسد :

«غرض ازشعر تخیل است ...» (۱)

وکالریج می‌نویسد :

«شاعر... آهنك وروحی از وحدت را (باکمك آن قدرت ترکیب کننده‌وجادوئی، که‌من منحصراً نام . « تخیل » بر آن می‌نهم ، و هرچه رادر هرچه آمیخته و ذوب می‌کند) منتشر میسازد . این قدرت‌ـ که‌ابتداوسیله‌ی خواست‌وتفا هم‌بکارافتاده ودرجبراین دو می‌ماند(اگرچه ضابطه‌ای آرام‌ودست نیافتنی‌ست)ـ خودرا درتوازن وتطابق کیفیات متضاد وناهماهنك آشکارمی‌کند ، کیفیاتی متضاد نظیر : یك شکلی با اختلاف ، عام با خاص ، تصور با خیال ، فرد با نماینده ، حس نوئی و تازگی با اشیاءکهنه وآشنا ...» (۲)

وبخاطرآوریم کلمات نظامی عروضی راکه :

«شاعری صناعتی است که شاعربدان صناعت اتساق‌مقدمات موهمه کندو التئام‌قیاسات‌منتجه . برآن وجه‌که معنی خرد را بزرگ گرداند ومعنی بزرگ راخرد، ونیکورا درخلعت زشت بازنماید وزشت را درصورت نیکوجلوه کند ، وبایهام، قوتهای‌غضبانی وشهوانی‌را برانگیزد ، تا بدان‌ایهام،طباع را انقباضی وانبساطی بود ، وامور عظام را درنظام عالم سبب شود . » (۳)

۱ـ خواجه نصیر طوسی ـ «معیارالاشعار»ـ ص۲

2-Samuel Taylor Coleridge -Biographia Literaria- Chapter 14

۳ـ نظامی عروضی‌سمرقندی‌ـ «چهار مقاله»ـ به تصحیح محمدقزوینی‌ـ ص۲۶ـ چاپ‌زوار

فصل هفتم ـ شعر و کلمه

۱

ظریف‌ترین و برجسته‌ترین افکارفیلسوفان ، روانشناسان ومردم‌شناسان ونظایرآنها ، صرفاً با ورود به‌شعر ، شاعرانه نمی‌شوند . کسی که شاعرانه فکر می‌کندخودشاعراست. گاه‌اتفاق‌می‌افتدکه‌شاعر فلسفه‌وچیزهائی‌نظیرآن‌را بی‌هیچ دلیل با ارزش‌شعری، در شعرخود می‌آورد و حتی بعضی از شعرا بیشتر شهرت خودرامدیون‌همین‌کارند... اماشاعراز زبان، بیشترازعمل‌صرف‌انتقال دادن فکر خویش ، سودمی‌جوید . زبان ، شعررا با حرکات‌خویش ، با اصوات‌خود وبا تصاویرش تقویت می‌کند و بـه‌آن زندگی ـ و اغلب ـ ثروتی از معانی پنهان می‌بخشد ؛ زبان مدرك قطعی‌برداشت ویژه وشخصی شاعر از«فکر» است. تغییر دادن زبان شاعر بمعنی تغییردادن و آسیب زدن بفکر اوست ، حال آنکه در نوشته‌های تشریحی و غیررسمی (کـه بخاطر داشته باشیم ، بخش مهمی از نوشته‌های ما را تشکیل میدهند) می‌توان زبان را بمقدار فراوان تغییر داد ،

بی‌آنکه به‌بیان معنی ضرری وارد آید. «معنی» ، ازاین نقطه نظر ، تنها بخشی از قدرت بیان شاعراست. تجربه‌ی او مسئله جمع‌آوری افکار وواقعیات‌دست دوم نیست ، بلکه‌آگاهی احساسی، عاطفی و روشنفکرانه از زندگیست. فکر او ، در شعر او ، بطریقی حس میشودکه‌کلمات بکارآمده‌اند ...» (۱)

۲

برای شاعر،کلمه، تنهاابراز بیان فکر او در مورد اشیاء نیست ، بلکه خود موجد تفکر اوست و بعبارت دیگر رفتار شاعرباکلمه بصورت استفاده از آن برای مقاصد دیگرنبوده و هدف او در این استفاده خاتمه می‌پذیرد .

شاعر از «بار»های‌مختلف کلمه‌آگاه‌است و می‌داندکه :

«کلمات تنها از لحاظ معنی با یکدیگر متفاوت نیستند ، بلکه ازلحاظ کیفیت وکمیت معانی مختلفی‌که بهمراه خودبرای ذهن ما می‌آورند نیزباهم تفاوت دارند . » (۲)

کالریج در موردکار شاعر باکلمات می‌نویسد :

«توجه داشته باشیدکه من (در شعر) در مورد «معنی»یك‌کلمه، تنها به شیئی‌که مدلول‌آنست توجه ندارم،بلکه همه‌ی معانی دیگری‌را نیزکه‌آن‌کلمه تداعی می‌کند در نظر دارم . » (۳)

ویابقول‌پ. گوری :

«کلمات درشعر، خیلی بیشتر از معانی خود ـ که در فرهنگ‌های لغت یافت میشوند و یا در استفاده‌های قراردادی و روزانه از زبان بکار می‌روند ـ 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

سارتر این مسئله را با ذکر مثالی کاملا روشن می‌کند :

«شاعر... میان معانی مختلف یك کلمه فقط یك معنی را انتخاب نمی‌کند، یعنی هریك از این معانی به‌جای آنکه هویت مجزا و مستقل داشته باشند ، در نظر او همچون کیفیت ذاتی کلمه جلوه می‌کنند و در پیش چشم او با دیگر معانی کلمه 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 شیئی عجیبی که به‌این 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 فرودآمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صوت (س) در آخر کلمه، شکفتگی پرآزرم خود را تا بی‌نهایت ادامه‌میدهد . بر این، مجموع تأثیر زندگی خصوصی شخص نیز افزوده میشود : مثلا برای من فلورانس ، علاوه براین‌ها زنی‌ست ، یك 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 کلمه‌ی شاعرانه برای خود بنای کوچکی‌ست...»(۱)

۳

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

شعر از اختلاط کلمه‌ها بوجود می‌آید، ولی این اختلاط ، بعلت وجود باری که برای کلمه‌ها قایل شدیم، پیش‌از آنکه یك‌در کنارهم قرار گرفتن ساده باشد، شباهت به‌نوعی ازدواج کلمات دارد. در شعر، هنگامیکه دو کلمه کنارهم

---

۱ ـ ژان‌پل سارتر ـ همان مقاله ـ ص ۲۰

می‌نشینند ، تنها آن دو کلمه 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 کلمات می‌توانند با هم ـ در ذهن خواننده و شاعر ـ به‌ایجاد ترکیبات جدید دست‌بزنند. بعبارت دیگر شعر حاصل ازدواج کلمات است ، نه‌آشنائی آنها با یکدیگر . (*)

اما ـ در اکثرموارد ـ این عمل عمدی و آگاهانه نیست . بلکه کار خودبخود ذهن‌شاعر، ومقایسه‌ی‌ادراکات تازه با تصاویر موجود در حافظه،و نیز تجربه‌های‌ذهنی، بسرعت و ناخودآگاه انجام می‌پذیرد. بعبارت دیگر در این‌مرحله از ساختن شعر، بیشتر عملیات ناخودآگاه ذهن مورد توجه است و درنتیجه می‌توان گفت که هرچقدر ذهن‌سرشاراز تجربه‌های بیشتر (بهر نوع) باشد و هرچقدر درکار در آمیختن این تجربه‌ها با ادراکات جدید تبحر داشته باشد ، بهتر و با سرعت بیشتری این عمل را انجام می‌دهد .

اما ازدواج کلمات درشعردارای نتایج خودبخودی نیزهست . درنوشتن عادی دو کلمه را فقط بدو معنی کاملامشخص کنارهم می‌گذاریم و بهمین دلیل خواننده‌ی‌ما نیزفقط معنای‌ثالثی راکه از کنارهم قرارگرفتن‌آن دو معنی پدید می‌آید درك می‌کند ، اما وقتی کلمات با همه‌ی بارهای عاطفی‌شان،در شعر ، باهم ازدواج کنند،دیگر حاصل کارفقط‌یك‌برداشت یك طرفه وتنهانخواهدبود. باترکیب شدن اعضاءخانواده‌ی کلمات، معانی جدیدی خلق می‌شودکه حتی شاعر ازآن بی‌خبر بوده است .

بخش سوم = اجزاء شعر

فصل هشتم- تصویر

۱

میدانیم که شعر نتیجه‌ی گشوده شدن دریچه‌های ناخودآگاه حافظه است و پرورده شدن تصاویر موجوددرآن، بکمك تخیل غنی؛ آنچنان کـه تصاویر گذشته، با یکدیگر، تجربه‌های ذهنی تازه را ارائه داده‌و نیز ادراکات جدید، درمقایسه با تصاویر کهنه، درهم‌آمیزندودر پرتو این اختلاط سریع، ذهن ما به روابـطی اصیل و ناشناخته‌در بین مـحفوظات خـویش دست یافته وآنها را کشف کند .

هنگامی که سخن از «رابطه» میرود، روشن است که ما بروجودحداقل دو چیز تأکید کرده‌ایم. آنچه‌در شعر ازبیان رابـطه‌ی دو چیز مطرح میشود، بهر صورت که باشد، تصویر خوانده میشود. هنگام که کلمات درهم‌می‌خزند و شیره‌ی بارهای عاطـفی خویش را درهم‌می‌جوشانند ما شاهد تولد تصاویر تازه هستیم .

۲

اما تصاویر دارای خصوصیات مختلفی هستند. گاه این تصاویر ـ به کمک ادوات تشبیه ـ در جهت عینی کردن یك فکر حرکت مـی کنند. وقتی **حافظ** می گوید :

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

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

۳

الیزابت درو می نویسد :

«تصاویر عینی (یا تشبیه) شباهت‌های خارجی (بین دو چیز یا چند چیز) را آشکار می کنند که محرك حواس ما هستند. اما این تصاویر فراتر از حواس ما نمی‌روند ... استعاره در شعر عمیق‌تر عمل می کند .... استعاره تصویری حسی‌ست ومحتوی تجریدی و عاطفی آن چیزی بالاتر از تداعی ملموس ذهنی را موجب میشود.»(۱)

استعاره، که تصویری است دارای جنبه‌های شدید حسی و ذهنی و عاطفی، دیگر از ادوات تشبیه استفاده نمی کند. بلکه با کمك تعادلی که جنبه‌های عینی و ذهنی آن دارند توفیق می‌یابد که درعین حرکت بسوی نوعی عینت، بسیاری از دریافت‌های حسی ما را نیز ارائه دهد.

الیزابت درو در مورد بیتی از شعر « سرود عاشقانه‌ی آلفرد پروفراگ» از **ت.س. الیوت** می نویسد :

«وقتی پروفراگ میگوید : من زندگیم را با قاشق‌های قهوه خوری

1- Elizabeth Drew–«Poetry» – Dell Perss –1964–P.52

اندازه گرفته‌ام ، **الیوت** دوتصویر را در یك فکر ارائه‌می‌دهد: یکی تصویر گذشتن زندگی در جرعه‌هائی کوچك، بجای استفاده کامل وآزادانه ازآن، و یکی قطعه قطعه کردن زندگی به بخش‌هائی که هرگز از ظـواهر تبادلات اجتماعی فراتر نمی‌رود »(۱)

جورج والی می‌نویسد :

«وقتی شاعری ازکار باز می‌ماند و دیگر شعر نمی گوید، بنظر من‌علت آنست که دیگر تصاویر از تشکل باز مانده‌اندوازسرچشمه‌ی‌حافظه نمی‌جوشند. بعبارت دیگر قدرت تخیل ما سرچشمه‌ی پنهان‌واولیه‌ی خویش را از دست داده است .» (۲)

وقتی که شعر تا به‌این حد به‌قدرت تخیل و تصویر سازی شاعر وابسته است ـ باهمه‌ی چیزهائی که‌درباره‌ی‌تخیل شاعر گفتیم ـ می‌توانیم گفت که شعر بالیدن‌یك‌رابطه است، پرورش یك فکرخام است از راه درهم فرورفتن کلمات و اختلاط بارهای عاطفی و ذهنی آنها .

اما باید توجه کنیم که چنین بالیدن و پرورشی‌دارای اصول وحدودی خاص خویش است که نمی‌توان ازآن‌ها عدول کرد .

نخستین حد آنست که آوردن تصویر ـ یا اختلاط کلمات ـ بهرصورتی که باشد، باید بحکم ضرورتی باشد، و چه ضرورتی بالاتر ازاینکه چنان‌تصویری قدرت تبیین‌اندیشه وفکر شاعرانه را وسیع‌تر و بیشتر کند ؟

اغلب کسانی که بخیال خود به‌سرودن شعر مشغولند تصور می کنند که اگر ادوات یك حرف معمولی‌را به تصویر بدل سازند به خلق شعر توفیق‌یافته‌اند، بی‌آنکه توجهی‌به ضرورت یا عدم ضرورت آوردن تصاویر داشته‌باشند.(*)

---

۱ ـ الیزابت‌درو ـ همان کتاب.

2- George Walley- «Poetic Process» -1963- P. 83

۶

و نخستین اصل درساختن تصویر آنست که شاعر با استفاده از تجربه‌ها و تصاویر ذهنی خویش همیشه در مقابل ادراکی که از یك چیز کلی، ذهنی وعام دارد، چیزی جزئی، عینی، و خاص می گذارد. بعبارت دیگر در طول پرورش فکر خام خویش ـ که اغلب ناخودآگاه صورت می گیرد ـ شاعر در جستجوی پیدا کردن وسایلی تازه است، تا فکر اورا در موردهمه‌ی چیزهای آشنا، بدیهی جلوه ندهد. حافظ «آسمان» را به« بحرمعلق» تبدیل می کند و صائب تبریزی درمستی، «دویدن می گلرنگ را به کوچه‌ی رگ» حس می کند.

۷

پس شعر ـ به خاطر وجود تصاویر ـ همیشه ازیك جنبه‌ی تمثیلی قوی برخوردار است؛ چراکه هر کلمه وعبارت وجمله، جزئی شده و اختصاصی شده‌ی یك چیز کلی، ذهنی وعام است وبرآن دلالت می کند. بعبارت دیگر تمثیل در شعر ـ همچنانکه تشبیه واستعاره ـ جزئی از ذات شعر بوده ووجود آن ازشعر واقعی جدائی ناپذیراست.

اما همین جنبه‌ی تمثیلی (سمبولیك)درشعر، آنرا ازنزدیك شدن کامل با عینیت ملموس باز می‌دارد. همیشه مرزی میشود تا تصویرشعری باعینیت غیرشعری قابل انطباق نباشد. شاعراگر«قد» یارخویش را «سرو» می بیند، کوشیده است تابا تصویری عینی، تصور خود را ازقداوشرح دهد، اماهمینکه این تصویردرشعرجان می گیرد وشاعرمیگوید: «اوهمچون سرو می آید»، تصویر شعری ازنزدیك شدن با واقعیت خودداری می کند، زیرا هر چندکه قد یار شاعرهمچون سرواست، اماسرو واقعی قدرت حرکت ندارد، اماسرو در این تصویر شعری، بمدد شباهتش با قد یار، بحرکت درآمده است.

این جدائی بین تصویرشعری و واقعیت، موجب میشودکه چیزی فراتر ازواقعیت همیشه در شعر وجود داشته باشد. بعبارت دیگرشعرعلاوه برداشتن جنبه‌ی سمبولیك، دارای خصوصیات سوررئالیستی نیزهست. این چنین سوررئالیسمی جزء ذات شعراست وازآن تفکیك پذیر نیست.

۸

دومین اصلی که درپرورش 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 مجادله انگیز و متغیر بوده است و در طول تاریخ ادبیات اشکال مختلفی را بخود گرفته است . مثلا حافظ در تبدیل «آسمان» به «بحر معلق» کلمه‌ی آسمان را درشعر خویش حذف نمی‌کند ، بلکه درمصرع اول اسباب ساختن مصرع دوم را فراهم میسازند :

آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند
تکیه آن به که بر 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» ، واز کبوتران «کشتی‌ها» ست . توجیه 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 یك از آنها «آسمان» است و شاعر این توسع کلام را از شعر خویش بازستانده است .

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

۹

هرچه این ارتباط مخفی‌تر شود شعر متوسع‌تر می‌گردد و تعبیرات تازه‌ای را دریافت می‌کند .

هربرت رید می‌نویسد :

«تجربه‌ی شعر عمل خلق است : تجربه ، خود شعر است و کلمه ، یك حادثه‌ی ذهنی محسوب می‌شود . تجربه بمعنی خارجی کلمه و بعنوان یك تجربه‌ی بلافاصله‌ی ادراکی ، دراینجا 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 ــ پل والری ــ «گورستان ساحلی» ــ نقل از کتاب «از رمانتیسم تا سوررئالیسم» ــ به ترجمه‌ی حسن هنرمندی ــ ص ۳۳۷

ناخودآگاه ممکن‌است چنین تجربه‌ای ریشه دواند ، وازآن سرچشمه‌ی‌مخفی فوران‌کند وبه ذهن آگاه «بی‌نقاب» درآید.وسپس شاعرتکان می‌خورد،چیزی را بادقت ذهنی می‌بیندوبوسیله‌کلمات آنچه راکه‌مشاهده میکند بیان‌می‌دارد، کلماتی‌که صاحب جادوئی طبیعی‌اند . » (۱)

وباین‌سبب است‌که میگوئیم شعر تبلوراندیشه‌ها ، تجربه‌هاودریافت‌های ماست.(*)اندیشه‌وتجربه‌های‌ما درشعرمی‌بالندووسیع‌میشوند وعاقبت‌به‌منشوری مبدل میکردندکه سطوح مختلفی دارد و هرکس بقدرهمت خود می‌تواند بر آن وجوه بنگرد وعکس خویش را درآن ببیند .

شعر مایعی‌ست‌که فکر خام درآن یکباره منبسط شده وحل‌گشته است . اگراین مایع را بجوشانیم آنچه باقی خواهد ماند همان فکرخام است ، اما تبلوروتوسع خویش را ازدست داده است .

۱۰

پس‌شعر کلام‌مخیلی‌ست‌که‌ازکشف رابطه‌ای‌جدید بین اشیاء ، تجربه‌ها و دریافت‌ها حکایت می‌کند ودرکلمات درهم‌فرورفته جاریست؛ ودربیان میکوشد تا ازطریق تبدیل چیزهای‌کلی ، ذهنی و عام به چیزهائی جزئی ، عینی و خاص ، با حفظ ارتباط دراین تبدیل ، ارتباط‌کشف شده را به جسمی متبلورو منشوری چندوجهی مبدل‌سازدکه درآن سمبولیسم‌همیشگی شعربا سوررئالیسمی که درجوهرشعروجود دارد درهم آمیزد .

1-Herbert Read - Poetry and Experience - Vision Press- 1967-p.118

فصل نهم ـ مضمون ، محتوی و شکل شعر

۱

هنرمند ،آگاه یا ناخود آگاه ، « مضمونی » را برای شعرش انتخاب می‌کند . دراین مورد **ا.س. برادلی** مینویسد :

«مضمون ... چیزی واقعی یاخیالی‌ست ،که‌در ذهن مردم کاملاتحصیل کرده وجود دارد . مضمون **بهشت گمشده** (۱) تبعید انسان‌به‌زمین است ـ آنچنان‌که درتخیل عمومی مردم انجیل‌خوان وجود دارد ... اگر نام‌شعر نتواند چیزی را برای ما روشن‌کند ،آنگاه مضمون چیزی خواهد بودکه‌ما باجستجوی‌آن نام درکتاب لغت بدست می‌آوریم و یـا مضمون معنای گفته‌ی مختصر و موجزکسی است‌که شعررا خوانده است .» (۲)

---

۱ ـ « بهشت گمشده » نام منظومـه‌ایست از « میلتون » شاعر بزرگ انگلیس .

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

۲

فی‌المثل شاعری مضمون شعر خود را «جنگ وینام» انتخاب می‌کند ، سپس درشعر این مضمون رامی پروراند و بشکل یك داستان ، یك تصویر ، یك روایت و غیره عرضه می‌دارد . پرورش مضمون حاصلی بنام « محتوی» دارد و در ایجاد آن روش هائی بکار گرفته شده و فنونی بکار رفته است. و بالاخره « محتوی » جائی زمانی و مکانی را اشغال کرده است . مجموعه‌ی این دسته ازروشها ، فنون و جایگاه‌های زمانی و مکانی را « شکل » میخوانیم . شکل لباسی است «تعبیه شده» برای اندام محتوی .

۳

اندام هرمحتوی «تعبیه»ی لباس خاصی راموجب میشود . اندازه های این اندام اندازه های لباس راتعیین میکند و نظایر آن . پس «شکل» تابعی از «محتوی» است و باعتبار آن بوجود می‌آید .

شاید بهتر باشد رابطه‌ی این دورا نزدیکتر ازآن که گفته‌شد دانست . ممکن است تشبیه «شکل» به پوست بدن به مقصود مانزدیکتر باشد : «پوست» حجمی است که اندام رادر خوددارد، و بدون آن اندام ازهم 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 هریك ازآنها بپردازیم . دراین مورد **برادلی** گفته‌ی پرارزشی دارد :

«مضمون ... در داخل شعر نیست ، بلکه دربیرون ازآن قرار دارد . محتوی شعر **به یك چکاوك**(۱) افکاری نیست که با ذکر کلمه‌ی چکاوك برای مردم متوسط متبادر به ذهن میشود . این محتوی به **«شلی»** تعلق دارد . بنا ـ

---

۱ ـ نام این شعر To a Skylark است و به Shelley شاعر مشهور انگلیس تعلق دارد .

براین مضمون مسئله‌ای نیست که به‌شعر ارتباط داشته باشدومتضادمضمون‌هم **شکل‌شعر** نیست ، بلکه‌کلیت خود شعر است.

مضمون‌یك‌چیزاست و شعر ، یعنی محتوی‌و شکل، چیزی دیگر . باقبول این‌نظر روشن میشودکه ارزش شعری نمی‌تواند در مضمون جای داشته‌باشد . بلکه این ارزش کلادر متضادآن ، یعنی درخود شعر قراردارد.وقتی‌که در- باره‌ی یك‌مضمون معین می‌توان اشعار متعـددی‌یا ارزش‌های مختلف ساخت ، چگونه مضمون می‌تواند ارزش شعررا معین‌کند ؟»(۱)

◎

مضمون شعر چیزی جدا ازمحتوی وشکل شعر استوربطی بکارخلاقه‌ی شاعر ندارد . اگر تعبیر شاعرانه‌ی **مك‌لیش** راکه«یك‌شعر باید محسوس و گنگ باشد ، بمانند میوه‌ای‌گرد »(۲) بپذیریم و یااگرنظر **تروتسکی** را که«رابطه‌ی شکل و محتوی همچون رابطه‌ی پوست و میوه است » (۳) قبول کنیم ، باید بپذیریم‌که مضمون «هسته»ی بوجود آورنده ی‌آنهاست ، جدا از پوست و درون بر ، حال‌آنکه‌آن دودیگر سخت‌بهم مربوطند .

۶

«هرشعر دونوع تجربه را عرضه می‌دارد . در یکسو داستان ، بحث ، تعمقات واشارات‌شاعراست ، بعبارت دیگر آنچه‌کـه قابل تخیل ، تفکر یادرك است ... چنین تجربه‌ای تقریباً بطورکامل به«محتوی» شعر مربوط میشود . در سوی دیگر طرح کلمات یك شعر است که تشخیص کامل محتوی و نیز آگاهی کامل باینکه‌آیا همه‌ی چیـز هائـی‌کـه خیـال شده ، فکـر شده

---

۱ ــ ا . س . برادلی ــ همان مقاله .

۲ ــ آرچیبالد مك‌لیش ــ شعر «هنر شعر»ــ ترجمه‌ی‌دکتررضا براهنی- مجله‌ی‌آرش ــ دوره اول ــ شماره ۴ ــ ص۹۳

۳ ــ به‌نقل ازدوستم هوشنگ وزیری .

و درك شده اند در کلمات کاملا بیان گردیده‌اند یا نـه‌را شامل میشود . تجربه‌ی نوع دوم ارضائی عمیق تر را موجب میشود ، در این مورد باید با کلمات آشنائی بسیار زیاد تری داشت ... » (۱) ...« محتوی شامل فکر ، تداعی معانی، تصویر سازی وعاطفه‌ی شاعر است و شکل شامـل صدای کلمات، ریتم آن ها وشکل نوشتن جـملاتی کـه کلمه رابـه نظم می کشند میباشد ... شکل واسطه‌ایست کـه بـوسیله‌ی آن تجربه‌ی شاعرانه‌ی بیان می گردد و بعنوان یك محرك مادی و بصورت تمثیلی ازیك تجربه‌ی پیچیده ـ چراکه باانتخاب نظم شعر ،صورتی راکه تجربه‌ی باید بخود بگیرد انتخاب می کنیم ـ حواس مارا متأثر میسازد . این عناصر که اجزاء درهم فرو رفته و تفکیك ناپذیر و نیزعوامل بنیادی شعرند عبارتند از فکر ، تداعی ، معانی فرعی کلمات، تصویرها ، عواطف، کلمات ، ریتم کلمات و نیز صورت نظم کلی کلمات ... ما اگرچه می توانیم درذهن خودهرعضو شعری رابطور مجرد ازکلیت کارهنری مطالعه کنیم ، لکن باید همیشه بیاد داشته باشیم که عناصرشعری به تنهائی وجدا از دیگران وجود خارجی ندارند و نمی‌توان یکی از آنها را جـداکرده و واقعیت آن‌را حفظ نمود . تنها درکلیت شعر است که هرعضوی اهمیت خود ونیز زندگی شاعرانه‌اش را بازمی یابد.»(۲)

۷

آنچه درفصول قبل راجع به‌کار شاعر گفتیم ، همه وهمه ، به محتوی شعراو وابسته است : آنجاکه دریچه‌های ناخودآگاه‌حافظه‌بازمیشود وخاطره و تخیل بهم می‌آمیزد وکلمات باردار میشوند و تصویرها زاده‌می‌گردند .

اماآنچه‌که بدین ترتیب بروی کاغذ می‌آید عبارت است‌ازپاره‌هائی از اندیشه‌که لبالب از جوهر شعری‌اند ،لکن در بین این پاره‌ها ارتباط دقیقی وجود ندارد و سـاختمان اصلی‌شعر هنوز روشن نیست :

---

۱ ـ گوری ـ همان کتاب ـ ص ۱۴

۲ ـ همان کتاب ـ ص ۲۰و۲۱

«ازآنجاکه هر تکه از تجربـه دارای طرح خاص‌خویش است (۱) ، شکل، آن‌صورتی است‌که تجربه‌ی شاعر در زیر فشارکلمات بخود می‌گیرد، ونیز صورتی‌ست‌که‌کلمات وقتی‌بوسیله‌ی شاعر دریك‌طرح کلی ارائه می‌شوند دارا می‌گردند ...»(۲)

فصل نهم

بخشی ازمطالب‌این‌فصل را قسمتی ازمقاله‌ی بلند «ارزش‌های اجتماعی شعر» تشکیل میدهد. برای اطلاع بیشترمراجعه‌کنید به:

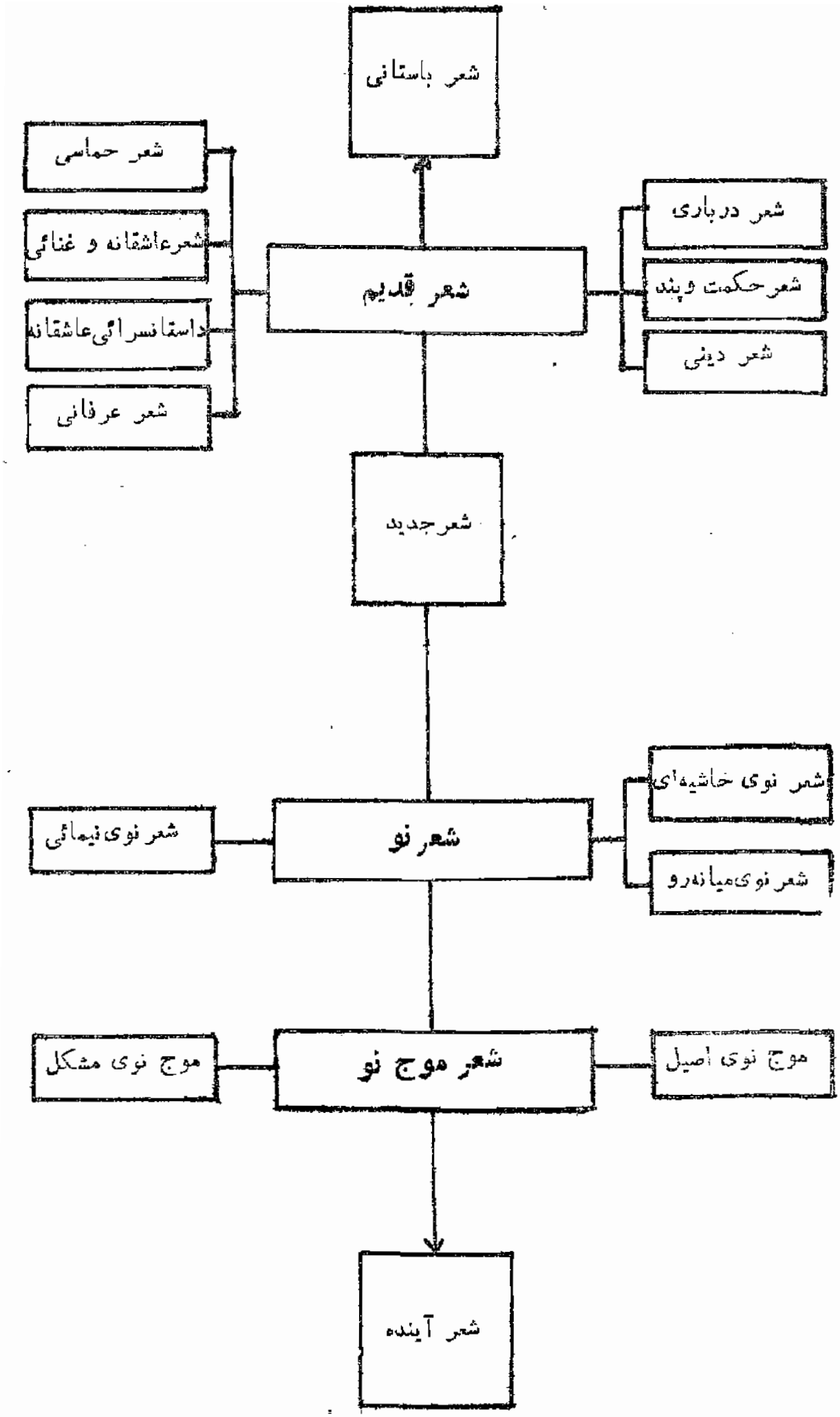
«ارزش‌های‌اجتماعی‌شعر» ـ اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی‌آرش ـ دوره‌ی سوم ـ شماره‌ی چهارم.

---

1 – A . N . Whitehead – Adventures of Ideas –

این زیرنویس‌به‌کتاب «گوری» تعلق دارد .

۲ ـ گوری ـ همان‌کتاب ـ ص۹۳


شعر باستانی
شعر حماسی
شعرعاشقانه و غنائی
داستانسرائی‌عاشقانه
شعر عرفانی
شعر قدیم
شعر درباری
شعرحکمت وپند
شعر دینی
شعرجدید
شعر نوی خاشیه‌ای
شعر نوی‌میانه‌رو
شعر نو
شعر نوی‌نیمائی
موج نوی اصیل
شعر موج نو
موج نوی مشکل
شعر آینده

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

قرن	شعر حماسی			
	افسانه سازی	داستانهای پیش از اسلام	داستانهای اسلامی	داستانهای دینی
چهارم	مسعودی دقیقی فردوسی	فردوسی		
پنجم	اسدی			
ششم	مختاری		محمد یائیزی	
هفتم		نظامی		
هشتم	خواجوی کرمانی	دهلوی	حمدالله مستوفی	
نهم		جامی		ابن حسام
دهم			قاسمی گنابادی	
یازدهم				باذل
دوازدهم			صادقی	
سیزدهم			صبای کاشانی	راجی بروش صبای کاشانی

قرن	شعر عاشقانه وغنائی				
	پیش تازان	متصوفه	غزل نو	سبك هندی	نهضت بازگشت
چهارم	حنظله رودکی شهید بلخی وقیقی				
پنجم	فرخی				
ششم	سنائی اخسیکتی خاقانی	سنائی			
هفتم	نظامی	عطار مولوی سعدی	عراقی		
هشتم			دهلوی خواجو حافظ سلمان		
نهم			اوحدالدین جامی		
دهم				هلالی عرفی	
یازدهم				کلیم صائب	
دوازدهم					مشتاق هاتف
سیزدهم					نشاط قاآنی فروغی یغما

قرن	داستانسرائی عاشقانه	حکمت و پند	شعر عرفانی	شعر دینی	شعر انتقادی
چهارم	رودکی منطیاری، فردوسی	رودکی بلخی دقیقی فردوسی			
پنجم	عنصری عیوقی اسعد	ناصرخسرو کسائی	ابوسعید ابوالخیر عبدالله انصاری	ناصرخسرو کسائی	ناصرخسرو
ششم		خیام سنائی انوری	سنائی ژنده‌پیل	قوامی رازی	سنائی خیام انوری خاقانی
هفتم	نظامی	سعدی	عطار نظامی مولوی		سعدی
هشتم	دهلوی خواجو		دهلوی خواجو شبستری		حافظ عبید
نهم	جامی			ابن‌حسام	
دهم	هلالی		غزالی هلالی	محتشم	
یازدهم					
دوازدهم					
سیزدهم	ایرج	صبای کاشانی			ایرج بهار حسینی نیما

بخش چهارم ـ مباحث کلی شعر

فصل یازدهم — نوآوری، فرهنگ و سنت

۱

شعری که ازاین همه‌مرحله‌ی‌تودرتو ، و این‌همه‌فراز و نشیب‌می گذرد، تنها زمانی‌درخورعنایت وارج گذاری است که نو واصیل باشد .

درمورد اصالت شعر و ارتباط آن بافکر ، ساختمان و سبك‌شعر درفصل پیش سخن گفتیم ،اینك زمان‌آنست تا روشن کنیم که شعر چگونه می‌تواند نو باشد ، حدود این نوآوری در شعرچیست و کجا آزادی‌شاعر در نـوآوریش تحدید میشود .

الیوت می‌نویسد :

«آن‌ملتی که به ایجاد نویسندگان‌وبخصوص شاعران بزرگ‌ادامه‌ندهد، زبانش رو به‌زوال‌خواهد رفت ،فرهنگش‌زوال خواهد پذیرفت‌وشایددرفرهنگ قویتری بکلی جذب شود ... زیرا اگر ادبیات زنده‌ای نداشته باشد، بیشتر وبیشتر باادبیات گذشته بیگانه خواهدشد . اگر تداوم رانگه ندارد ،ادبیات گذشته‌اش بیشتر ازاو دور میشود ، تاآنجاکه چون ادبیات بیگانه‌ای برای او

غریب می‌گردد .. ازاین‌رو که زبان پیوسته درتغییر است ...»(۱)

می‌بینیم که الیوت بزرگی‌شاعررا در(الف) ارائه‌ی ادبیاتی زنده‌و(ب) حفظ تداوم فرهنگی ، می‌داند . بعبارت دیگر شعری زنده ونوست که‌بتواند این تداوم را نگاهدار باشد .

۲

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

«اگر تنهاشکل‌ممکن‌سنت و برای‌آیندگان باقی نهادن،عبارت باشداز تعقیب کورکورانه‌ی‌روش‌هائی که‌افرادنسل پیش‌ازمابکاربرده‌اندو یاهوا خواهی ازپیروزی های‌آنها ، درآن صورت‌لازم است‌بشدت باسنت‌بمقابله برخاست... اما سنت دارای اهمیت وسیع‌تریست . نمی توان‌آن‌را به‌ارث برد ،واگردرپی بدست‌آوردن‌آنیم بایدکه رنج بسیارمتحمل شویم . درمرحله‌ی اول‌لازمه‌ی‌این کارداشتن یك‌حس تاریخی است ، داشتن این‌حس برای شاعری که‌پس‌ازبیست وپنج سالگیش به‌سرودن شعر ادامه میدهد واجب است ، و این حس تاریخی شامل درکی‌ست که نه‌تنها به گذشتگی گذشته مربوط است ، بلکه حضورآن‌را نیز دربر می گیرد . این‌حس تاریخی انسان راوامی‌دارد تاصرفاً بادرك شدید نسل خویش قلم‌نزده و بلکه نوشتنش همراه با این احساس باشدکـه همه‌ی ادبیات قاره‌اش (۲)،و در درون آن ، همـه ی ادبیات کشورش ، دارای زندگانی فی‌البداهه ایست و نظمی فی‌البداهه رامیسازد . این حس تاریخی که‌حس بی‌زمانی و موقتی بودن، و نیز بی زمانی و موقتی باهم ، است همان چیزیست که نویسنده‌ای راسنت گرای می‌نماید و همان زمانی‌ست که نویسنده را نسبت به‌جایگاه خویش در زمان و درعصر خـویش شدیداً آگاه میسازد .. هیچ شاعری وهیچ هنرمندی درهرزمینه‌ای ازهنر به‌تنهائی معنی‌ندارد. اهمیت

۱ــ ت. س. الیوت ــ مقاله‌ی «وظیفه‌ی اجتماعی شعر»ــ ترجمه‌ی‌مهـران رهگذرــ مجله‌ی اندیشه‌وهنرــدوره‌ی‌پنجمــ شماره هفتمــ ص۹۹۸

۲ــ الیوت در اینجا از قاره‌ی‌اروپاــ به لفظــ نام می‌برد،لکن بـرای کلی‌ترکردن مطلب به ذکرکلمه‌ی‌قاره‌اکتفاکردیم .

او و درك او بواقع درك رابطه‌ی اوباشعرا وهنرمندان مرده است . نمی‌توان به‌تنهائی اورا ارزیابی کرد ؛ بایداو را، برای درك تضاد و برای مقایسه ، بین مردگان جای‌داد ... از یك نقطه نظر خاص (شاعر یا هنرمند) آگاه میشود که بطور اجتناب ناپذیری لازم است تابامعیارهای گذشته موردقضاوت قرار گیرد . . . این قضاوت و مقایسه‌ایست که دو چیز بوسیله‌ی یکدیگر اندازه گیری‌میشوند . تطابق‌صرف برای اثر جدیدآنست که اصلاتطابق‌نداشته باشد . درصورت تطابق‌کامل،آن اثر تازه‌نیست و بنابراین نمی‌تواند یك اثر هنری محسوب شود ...اونمی‌تواند گذشته را بعنوان یك‌مجموعه، یك‌توده‌ی نامشخص ، فرض‌کند . اونمی‌تواند خودرابراساس یك‌یادوعلاقه‌ی‌شخصی‌شکل بدهد؛ وبالاخره نمی‌تواند بخودبراساس‌یك‌دوره‌ی مشخص‌تاریخی‌شکل ببخشد. چراکه روش اول نپذیرفتنی و ناروا ، روش دوم تجربه‌ای‌مهم‌برای‌جوانان، و روش سوم بوجودآورنده‌ی تکمله وزائده‌ای دوست داشتنی است .

شاعر باید کاملا ازجریان اصلی‌آگاه باشد ،جریانهائی که همیشه ازبین شهرتهای بسیار شناخته شده نمی‌گذرند . اوباید ازاین‌واقعیت‌آگاه باشدکه هنرهرگز بهبود نمی‌یابد ، بلکه موادهنرهرگزیکی‌نیست . اوبایدآگاه‌باشد که‌ذهن قاره‌اش (۱) ـ ذهن‌کشورش ـ ذهنی که در طول زمان می‌آموزد که بسیار مهمتر ازذهن خصوصی اوست ـ ذهنی تغییر پذیر است و نیز اینکه‌این تغییر جریانی‌ست که هیچ‌چیزرا درسر راه خود رها نمی‌کند و هیچ کسی را بازنشسته نمی‌سازد ...» (۲)

۲

هراثرشعری باید درتاریخ‌ادبیات‌جائی متین‌ودرعین‌حال راحت‌وطبیعی داشته‌باشد وشاعران باید ادامه دهندگان‌سنت ریشه دار و پرمایه‌ی شعری باشند و باین خاطر است که باید بین‌شعر امروز وشعر دیروز مفصل دقیق و

۱ـ دراینجا نیزالیوت از قاره‌ی اروپاسخن گفته است.

2_ T.S. Eliot _ Tradition and the individua یا Talent- From «Seleeted Essays_1617 _ 1432 _ Horcourt, Grace and Co.

صحیحی بوجود آید و قطع و گسستگی در آن بچشم نخورد . این مفصل تنها باشناسائی آن حس تاریخی ازفرهنگ 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 مواریث راهنمائی کند . بزرگترین خسران عصر ما این خواهد بود که شاعران مستعد جوان بکوشند آزادی خویش را ازطریق عدم عنایت و چشم‌پوشی از میراث فرهنگی خود بدست آورند . این آزادی، بی‌بند و بار ،شکستنی و درهم ریختنی‌ست. اگر انقلاب ادبی به‌سنتهای انقلابی نظر نداشته باشد ، انقلاب جز تجدید تحجر و بازگشت به نظامات پوسیده حاصلی نخواهد داشت .

ع

ما میخواهیم که شعر وظیفه‌ی خودرا ازطریق خدمت به‌زبان انجام‌دهد. میخواهیم که شعر به‌کلمات جان بخشد ، ظرفیت ، ووسعت جاگیری مفاهیم رادرآنها زیادکند ،کلمات‌رادر خور حساسیت های تازه‌ی این عصر سازد و بالاخره برای‌مفاهیم تازه ، باتوجه به‌معنای‌کلی‌زبان کلمات تازه خلق‌کند. آیا شاعری‌که باامکانات ، باتجربه‌ها وباتمرین های گذشته درزبان، پیگانه است ازعهده‌ی این‌مهم برمی‌آید؟ پاسخ ایـن سئوال سخت‌آسان و اجتناب‌ناپذیراست. درعصرما فرصت تکرارتجربه‌های گذشته نیست،اکنون زمان‌رسیدگی به‌این تجربه هاست . شاعر امروز باید بداندکه پیشینیان‌اودر ایـن قلمروی مخاطره انگیز بکدام ماجرا جوئی‌ها دست یازیده و درکدام آنها توفیق کامل یافته‌اند .

شاعری‌که ازاین‌گونه تجربیات وآزمون و خطاها بی‌بهره باشدکودک بااستعدادی خواهد بودکه تنها بازی بی‌قاعده وبی‌نتیجه و هدف‌باکلمات را، آنهم محض سرگرمی ، دوست داشته باشد .

شاعر نوآور امروز چگونه می‌تواند 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 می‌توان باور کرد که فلان کار خیلی نوی شاعر امروز در مقایسه با فلان شعر شاعر دیروز حلاوتی دگر دارد ؟

اینجا دیگر مسئله‌ی زبان مطرح نیست ، بیشتر سروکار ما با رفتار ذهنی شاعر ، با خلاقیت شاعرانه و با بینش هنرمندانه‌ی شاعر است .

فصل دوازدهم- نظرهائی در نقد شعر

۱

اغلب از خود پرسیده‌ایم که چرا در نقد شعر روش‌های مختلفی وجود دارد و وجوه تفارق این انواع چیست که گاه‌دومنتقد درباره‌ی یك اثرهنری واحد، دو نظر کاملا جدا ازیکدیگرعرضه‌می‌دارند ؟

پاسخ این سؤال در بررسی نحوه‌ی تلقی منتقد از شعر نهفته است . مسئله این است که هر منتقدی ارزش‌های شعررا در چیزی جستجو می‌کندکه مورد هدف منتقدی دیگر نیست و بهمین علت، یعنی بخاطر نداشتن هدف مشترك، نتیجه‌ی‌قضاوت‌های ایشان نیز با یکدیگر متفاوت است.

۲

عده‌ای از منتقدین، باتوجه‌به مطالب‌فصول گذشته،ارزش‌های شعررادر محدوده‌ی «محتوی و شکل» می‌جویند .

برادلی می‌نویسد:

«وقتی شعری را می‌خوانید- بدون آنکه آنرا تجزیه وتحلیل کنید، یا دقیقاً به نقد بکشید، بلکه صرفاً با اجازه دادن به جاری شدن آن وتأثیر کامل گذاردن ازطریق بکار گرفتن تخیل باز سازتان- آیا از معنی ومحتوی بصورتی مستقل، واز شکل اصوات بصورتی مجزا لذت می‌برید؟ محققاً چنین نیست. هیچ کدام ازاین دورا جداگانه درك نمی‌کنید. وقتی کسی را می‌بینید که لبخند می‌زند، هرگز خطوط صورت او راکه مبین احساسی هستند، از آن احساس که این خطوط بیانش می‌کنند، جدا نمی‌کنید.»(۱)

اینگونه منتقدین اجزاء بوجودآورنده‌ی شعر را یکجا مورد نظر قرار می‌دهند، تناسب و ارتباط آنها رابا هم می‌سنجند و بخصوص به‌تارگی و اصالت آنها توجه می‌کنند. چرا که اصالت را مهمترین ضامن ارزش شعر می‌دانند .

اینان جویای تطابقی منطقی و قانع کننده مابین این دوعنصراند. می‌خواهند که‌این دوبمدد هم وجود داشته‌باشند تاشعر بصورت چیزی زنده‌وآلی (ارگانیك) همچون بدن انسان و یا میوه‌ی درخت درآید. آنها راز حیات و بقا را در همین هماهنگی و تناسب ارگانیك می‌دانند .

۳

قضاوت اینگونه منتقدین اظهار نظری است دایربر «ارگانیك» بودن شعر و یا برعکس آن. در اینجا منتقد با ارزش‌های نسبتاً ثابت و مطلق سروکار دارد و ناگزیر است صفاتی رابرای توصیف آن‌هابکار برد که بهمان‌نسبت ثابت و مطلقند .

برای درك تفاوت قضاوت‌ها در اینجا ما صفات دیگری را جزء «بد» و «خوب» برای کار این دسته از منتقدین بکار می‌بریم. صفاتی که بتوانند ماهیت و نوع قضاوت این منتقدین را روشن کنند. مثلا این منتقدین شعری را که نپسندند«زشت» و شعر مورد پسندشان را «زیبا» می‌نامند. فراموش نکنیم که این صفات تاکنون مورد استفاده نبوده‌اند و این نوع‌منتقدهم- مثل همه‌ی منتقدین دیگر- برای قضاوت از صفات«بد»و«خوب» استفاده می‌کند .(*)

۱-برادلی- همان مقاله

اما دسته‌ای دیگر از منتقدین چنین قضاوتی را کافی نمی‌دانند و ارزش‌های هنری را به این قلمرو محدود نمیسازند. آنها معیاری «اجتماعی» را در قضاوت خویش بکار می‌برند و به شعر ازاین نقطه نظر بیشتر ارج می‌گذارند :

«مطالعه‌ی اشعار، بخودی خود، نمی‌تواند واقعی مقصودباشد. بررسی مستقل و انتزاعی اشعار روشنگر ونتیجه بخش نیست . بررسی شعر نیازمند میزان یا ملاکی‌ست و این میزان و ملاك همانا واقعیت اجتماعی‌ست. باید شعرها را در زمینه‌ی‌واقعیت اجتماعی‌شاعر مطالعه کرد. »(۱)

این چنین قضاوتی‌که ملاك **واقعیت‌اجتماعی**را وسیله‌ی ارزیابی‌شعر میداند مسایل جدیدی را برای ما پیش می‌آورد .

نخست‌آنکه‌منتقد، پیش ازپرداختن به رابطه‌ی ارگانیك شکل ومحتوی، به‌گرایش‌های اجتماعی شعر چشم دارد و ازاین طریق بیشتر به ارزیابی مضمون‌شعر می‌پردازد. آنچه بیش ازهمه مورد قضاوت او قرارمی‌گیرد،مضمون انتخابی شاعر خواهد بود و او این مضمون‌رابا ملاك ارزش‌هاو پذیرش‌ها و گرایش‌های اجتماعی خویش ارزیابی می‌کند. از همین جا درمی‌یابیم که‌چنین منتقدی هیچ‌گونه وجه اشتراکی‌با منتقد نخست ما نداردوحتی اگرقضاوت‌های این دوکاملا متفاوت باشد، باز این قضاوت‌ها روبروی هم قرار نداشته وجدا از هم و بموازات یکدیگر حرکت می‌کنند، چراکه مورد قضاوت‌آنهادو امر جدا از یکدیگر است .

مسئله‌ی دیگرآنست‌که «واقعیت اجتماعی» ـ که ملاك قضاوت چنین منتقدی‌ست ـ اصطلاحی مبهم و در خور بحث است . اصولا به‌آسانی میتوان دریافت‌که «واقعیت» برای هرکس‌شکلی خاص دارد و وابسته‌ی گرایش های

۱ـ مقاله‌ی«شعر،رسالت شاعر وزمینه‌ی اجتماعی»ـ دکتر امیرحسین آریان‌پور ـ پنجمین ماهنامه‌ی مجله‌ی فردوسی ـ شهریور ۴۶

ذهنی و پایگاه فکری ، اجتماعی ، اخلاقی ، و سیاسی اوست . بهمین لحاظ قضاوتی که عطف به‌این معیار صورت می گیرد بلا فاصله « نسبی و اعتباری » میشود ،ویك‌شعر که مورد توجه منتقدی قرار گرفته است ، از طرف منتقدی دیگر مطرود و منحرف شناخته‌میشود،چراکه شعرمزبور به«واقعیت‌اجتماعی» مورد پذیرش اولی نزدیك است واز «واقعیت‌اجتماعی» دیگری دور .

۶

بهرحال‌لازم‌است که چنین‌منتقدی نیز شعرموردقضاوتش‌را باصفتی‌مشخص سازدولاجرم‌صفتی که او انتخاب می کند باید دارای ارزشهای‌اخلاقی‌واجتماعی بوده‌و ، درنتیجه، نسبی‌و اعتباری‌باشد . شایدبهترین‌صفاتی که‌بتوانندخصوصیات قضاوت این‌گونه منتقدین راعرضه‌بدارند ، صفات «شریف» وغیرشریف» باشند که‌در مرحله‌ی اول گویای طرز قضاوت منتقدند و در مرحله‌ی دوم هر دو اعتباری و نسبی هستند .یك‌اثر هنری ازدیدگاه منتقدی ممکن است «شریف» باشد و همان اثر از دیدگاه منتقدی دیگر ـ باسوابق‌ذهنی و پـذیرش‌ها و گرایشهائی ازنوعی دیگر ـ «غیرشریف » نام‌گیرد.(۱)

همچنان فراموش نکنیم‌که این‌صفات نیز تا کنون مورد استفاده قرار نگرفته‌اند و این‌نوع‌منتقد نیز برای قضاوت خود مثل دیگران از صفات«بد» و«خوب » استفاده می‌کند ، بااین تفاوت‌که «بد» در قضاوت اوبمعنی « غیر شریف» است و درقضاوت منتقد نوع اول «زشت» معنی میدهد .

۷

دسته‌ی دیگری ازمنتقدین نیز وجود دارندکه هرچند پیوستگی شکل و محتوی‌را می‌پذیرند ، امـاهنگام قضاوت این دو را از هم جدامی‌کنند . **آناتولی ـ و . لوناچارسکی** ـ منتقد روس ـ ازاین دسته است :

«ادبیات ، یاهنرکلام ،که نزدیکترین هنربه اندیشه است ،ازهنرهای دیگر بدلیل اهمیت محتوی دربرابر شکل متمایز میشود . بخصوص بدیهی‌ست که درادبیات ، محتوی هنری ـ جریان اندیشه ها و عواطف بصورت تصاویر

---

۱ ـ اصلاح «شعر شریف » را اولین بار از محمد علی سپانلوشنیدم، در جلسه‌ی سخنرانی‌اش‌درکانون دانشجویان.

ویا بشکل‌های مرتب شده باتصاویر ـ عنصر اساسی اثر است . محتوی‌درشکل معینی عرضه میشود . میتوان گفت که تنها یك شکل مطلوب وجود داردکه با محتوی متناسب است . نویسنده کم و بیش ، میتواند شیوه هائی را برای‌بیان اندیشه هاو عواطف‌برگزیندکه واجد وضوح هرچه بیشتر و متضمن حد اکثر تأثیر بر خوانندگانی باشدکه اثر را برای‌آنها نگاشته است . وازهمین رو منتقد باید دردرجه‌ی‌اول محتوی‌اثر وجوهر اجتماعی‌آن‌را هدف خود قرار دهد . پس‌از تعیین ارتباط‌اثر باگروه و طبقه‌ی اجتماعی وتأثیرآن‌برزندگی اجتماعی به‌شکل متوجه میشود و پیوند شکل‌را باهدفهای اساسی اثر معلوم میکند و به حصول نتایجی چون حد اکثر تأثیر و بیان هنری کمك می کند . »(۱)

بدین ترتیب چنین منتقدی ابتدا محتوی و شکل را ازهم جدامیکند و محتوی راصرفاً ازنقطه نظرهای‌سیاسی‌وجامعه شناسی مورد بحث‌قرارمیدهد، وآنگاه متوجه شکل میشودتاهمبستگی‌آن را (آنهم) باهدفهای‌محتوی بسنجد. بعبارت دیگر این چنین‌منتقدی یکبار درلباس منتقد نوع دوم‌ما ظاهرمیشود و یکبار درلباس منتقد نوع اول .

۸

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

۱ـ آناتولی و لوناچارسکی ـ مقاله‌ی «نزهائی‌درباره مسائل‌نقدادبی» ـ ترجمه‌ی ن . آتش ـ مجله‌ی‌خوشه ـ شماره دوم ـ اردیبهشت ۴۷

مترجم درباره لونا چارسکی‌می‌نویسد: «آناتولی واسیلیوچ لوناچارسکی (۱۸۷۳ـ۱۹۱۳)درسالهای ۱۸۹۰ به‌جنبش کارگری پیوست ودر ۱۹۰۳ بلشویك شد. در سالهای ۷ـ ۱۹۰۵ بر اثر شکست انقلاب ۱۹۰۵ روسیه از بلشویسم رو گرداند وبه ماخیسم Machism روی‌آورد.اما در۱۹۱۷ باز بحزب بلشویك بازگشت واز ۱۹۱۷ تا ۱۹۳۲ کمیسر آموزش وپرورش شوروی‌بود».

برای اطلاع از تضاد فکری او با تروتسکی مراجعه‌کنید به مقاله‌ی «مقام ادبی‌تروتسکی» ـ ازایزاك‌دویچر ـ ترجمه‌ی هوشنك وزیری ـ مجله‌ی آرش ـ دوره‌ی‌سوم ـ شماره‌ی سوم ـ فروردین ۴۷

«بدیهی‌ست که معیارهای ارزیابی محتوی هر اثر ادبی معیارهای اخلاق رنجبران است که : هر آنچه به تکامل و پیروزی رنجبران یاری کند سودمند است وهر آنچه مانع آن است زیانمند ... شکل باید حتی‌المقدور با محتوی منطبق باشد ، به‌آن حداعلای قدرت بیان را بدهد و متضمن حد اکثر تأثیر برخوانندگان باشد. مهمترین معیارها که **پلخانف** نیز مدافع آن بود اینست که: ادبیات هنر تصویر است، ووجود اندیشه‌های ناآراسته‌وآوازه‌گری در اثر ادبی زیان‌آور است ... معیار دوم مربوط است به اصالت شکل ... هرمحتوی تازه‌ای به‌شکل جدیدی نیاز دارد ... سر انجام باید سازمان شکل را یاد کرد ...» (۱)

۹

قضاوت این دسته ازمنتقدین نیمی اعتباری و نیمی‌مطلق است وبعبارت دیگر قسمتی ازآن باارزشهای هنری شعرسر وکار دارد و قسمتی باارزش‌های اخلاقی و سیاسی‌آن . این منتقدین میتوانند برای خواننده توضیح دهند که چگونه یك‌اثر هنری میتواند «زیبا» باشد اما«شریف» نباشد ونظایرآن .

این‌منتقدین هم برای مشخص‌کردن رأی خویش بایداز صفاتی استفاده کنند. صفات‌مورد نظر ایشان باید پوسته‌ای مطلق و درونی نسبی و اعتباری داشته‌باشد . برای قضاوت این‌دسته از منتقدین صفات« کامل » و«ناقص»را انتخاب می‌کنیم . وباین ترتیب از نظر ایشان شعر کامل‌شعریست‌زیبا وشریف و شعر ناقص‌شعریست زشت وغیر شریف .

باز فراموش نکنیم که‌صفات بالا فقط برای تبیین توضیحات ما بکار رفته‌اند و این‌منتقدین نیزهمچنان ازصفات «خوب» و«بد» برای بیان قضاوت خود استفاده می‌کنند .

۱۰

بدین ترتیب درمی‌یابیم که چقدر طرزتفکر منتقد نسبت‌به‌شعر واجزاء آن درنتیجه‌ی‌قضاوت او مؤثر است . این تفاوت نه‌تنها در مورد شعر ،

---

۱ ــ لوناچارسکی ــ همان مقاله

بلکه درموردهمه‌ی‌هنرهاوجود دارد وکسی‌که درمیان قضاوت‌های‌متضاد به سرگردانی دچار می‌آید ، باید ابتدانقطه نظرهای منتقدین رانسبت به هنری که اثر مورد قضاوت‌ازآن آنست بشناسد و سپس دریابدکه چرا چنین‌مشکلی پیش‌آمده است .

البته فراموش نکنیم که حتی‌گاه بین منتقدینی‌که در یك گروه معین جای‌دارند نیزاختلاف‌نظر هائی پیش‌می‌آید ،چراکه درهیچ‌گروهی‌معیارهای قضاوت‌ملموس و تعریف‌شده نیستند . مثلا منتقدین نوع‌اول‌ما همگی‌اذعان‌می‌کنندکه بهترین ارزش شعر دروحدت وکمال وکلیت آن و نیز در استحکام ساختمان‌آن نهفته است،لکن‌درحین‌قضاوت،تعبیرهایشان‌راجع‌به‌یك‌یك‌مفاهیمی نظیروحدت ،کمال ،کلیت واستحکام ساختمان متفاوت و گوناگون است و درنتیجه نوع قضاوت و نتایج داوری‌نیز گوناگون خواهد بود .

مطالب‌این‌فصل وسه فصل بعد قسمت‌هائی‌ست از همان مقاله‌ی «ارزش‌های اجتماعی شعر» .

☆ ـ **صفحه‌ی ۷۸** : توجه داشته باشیم که همه‌ی صفات دارای ارزش‌هائی‌متغیرند ونمی‌توانند ثابت باشند ولاجرم صفات «زشت» و«زیبا» نیز بهمین‌نسبت وابسته‌ی ذهن وفکر نگرنده‌اند. اما انتخاب این‌صفات‌ازآن‌جهت بودکه دارای بارهای شدید اخلاقی واجتماعی نیستند ویا میتوانند نباشند .

فصل سیزدهم- مسؤولیت شاعر و شعر

۱

دیدیم که می‌توان در کنار ارزیابی جنبه‌های مختلف هنری شعر، آن را از نقطه نظر اجتماعی نیز مورد توجه قرار داد. اما لازم است که بیاد داشته باشیم درچنین حالی ما «مضمون» شعر را هم مورد قضاوت قرار داده‌ایم.

برادلی می‌نویسد:

«تجربه‌ی (شاعرانه) هدف خود را در درون‌خویش‌دارد (= شعر برای شعر) و دارای ... ارزش ذاتی‌ست... ارزش شعری این تجربه نیز تنها همین ارزش ذاتی‌می‌باشد. شعر ممکن است دارای ارزش‌های خارجی نیز باشد و وسیله‌ای برای خدمت به فرهنگ و مذهب محسوب گردد، چراکه می‌تواند حامل دستورات باشد، یا از دردها بکاهد و یاکار خوبی را انجام دهد. چه بهتر. بگذارید از این نقطه نظرها نیز مورد ارزیابی قرار گیرد، لکن این ارزش خارجی نمی‌تواند ارزش‌های شاعرانه‌ی آنرا تعیین کند.» (۱)

۱ــ برادلی ـ همان‌مقاله.

۲

اما چنانکه‌دیدیم منتقدینی‌که بر جنبه‌ی اجتماعی شعر تأکید می‌کنند حتی ارزش هنری شعر را نیز در این قلمرو می‌سنجند ما بارها باینگونه استدلال‌ها برخورده‌ایم :

«مگر نه‌آنکه شاعر انسان بسیار حساسی‌ست؟ مگر نه اینکه او درمیان انسان‌های حساس دیگر از این موهبت برخوزداراست‌که می‌تواندا‌حساس خویش را بیان‌کند؟ پس چرا بسیاری از شاعران بسیار حساس ما در مقابل واقعیت زندگی اجتماعی امروزچشمی خطا پوش، وجدانی فراموش‌کارو ذهنی غیرمنفعل دارند؟ چگونه‌این‌واقعیت بمددقدرت خلاقه‌ی ایشان‌متبلور نمی‌گردد و به نمایش درنمی‌آید؟ پس صحیح است‌که بگوئیم اگر درکار شاعری به‌این حساسیت منفعل از واقعیت اجتماعی روز برنخوردیم ، می‌توانیم صاحب اثر را فاقد حساسیت لازم دانسته و در غایت امر اورا شاعر نشماریم .»

چنین استدلال ظاهراً دلفریبی دارای دو عیب وحشتناک است. اول اینکه باز «واقعیت اجتماعی»درآن قابل بحث است. باید پرسید منظورشماآیا درست همان واقعیت اجتماعی نیست‌که خود در برابرآن ایستاده‌اید واز شاعر می‌خواهید درست چون شما در برابرآن بایستد و ازآن منفعل شود؟آیا تصور نمی‌کنید چنین معیاری‌آنقدر می‌تواند نسبی و وابسته به زمان باشدکه باورش تند باد حادثه‌ای بکلی درهم ریزد و ازبین برود؟ عیب وحشتناک دوم این نوع استدلال جوازیست‌که برای بی هنران صادر می‌کند. این دسته ازمنتقدان به هر تازه کار و هر هوچی وگزافه‌گوی بی هنری‌که پا بمیدان نهد واز مسایل‌موردعلاقه‌ی‌آنان‌سخن‌گوید‌خلعت‌شاعری خواهندبخشید و به‌شاعرراستینی که در خلاف جهت ایشان گام برمی‌دارد بی‌اعتناء باقی خواهند ماند .

۳

البته درست است‌که باید خواننده‌ی شعر را ازکجروی‌های اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی (بسلیقه‌ی خود) و غیره‌ی «شاعر» با خبر ساخت،تا لااقل همراهان او بدانندکه عنایت به ارزش‌های هنری شعرتلویحاً بمعنی ارج گذاری

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

بااین 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 فعلا بحث برسر بود ونبود انفعال از واقعیت اجتماعی روز در شعر است، حال آنکه عده‌ای از منتقدین ازاین 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 میداند بیمار است باید به کسی که نمیداند بگوید که بیمار است و مسؤولیت بزرك از همین جا ناشی میشود ... شاعر روزگار من وشما... نباید از تکفیر بهراسد و نباید با تحمیق 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 خودرا با اجتماع و رابطه‌ی اجتماع با اجتماعات دیگررا عمیقا هم بفهمد و هم حس کند و درعین حال تمام تجربیاتش او را برای درك معنای تعهد و مسؤولیت آماده ساخته باشد، خودبخود جانب پیامی انسانی را خواهد گرفت .»(۱)

بدین ترتیب این منتقدان تنها بحضور انفعال از واقعیت اجتماعی در شعر قانع نیستند، بلکه درحضورآن نوعی تأثیر و تحریك و بیدارکنندگی می‌جویند. سخن ازخبرکردن از بیماریست، سخن از داشتن پیامی انسانی است که برمی‌انگیزد، بیدار می‌کند وبحرکت وامی‌دارد .

۴

براستی اگرآن انفعال ازچنین قدرت تحریکی برخوردارنباشد، فایده‌ی آن چیست ؟ وسواس بیش ازحد ونگرانی شدید این دسته ازمنتقدان درصورتی

۱ــ مقاله‌ی «حمام فین کاشان» ــ دکتر رضا براهنی ــ هفتگی مجله‌ی فردوسی ــ شماره ۸۲۸

منطقی ومعقول خواهد بود که بتوانیم ثابت کنیم شعرشریف یا شعر کامل دارای قدرت بیدار کنندگی نیزهست. ومی‌توان ازآن برای تأثیر گذاردن بردیگران و تحریك آنان استفاده کرد .

اگر براستی شعرازچنین نفوذ وقدرت تحریکی برخوردارباشد ، شك نیست که چه‌شاعر بخواهد وچه‌نخواهد ،درقبال‌موقعیت تاریخی خویش«مسؤول» است ، وباید وظیفه‌اش را بخوبی انجام دهد . بعبارت دیگر این «رسالت» درصورتی «اهمیت» داردکه بتواند «مؤثر» باشد وتنها شاعررا درقبال هیئت اجتماع تبرئه نکرده ، و قادر باشدکه به شعرقا طعیت و برندگی عملی‌داده‌و آنرا درزمینه‌ی آماده‌کردن وهشداردادن کمك نماید .

پس تنها با جستجوی حدود امکان تأثیرونفوذ شعراست‌که می‌توان به واقعیت وجود این «مسؤولیت ورسالت» پی برد ویا اینکه تشخیص دادکه شعر دارای‌این قدرت نیست .

۵

برای آنکه یك شعرشریف وکامل بتواند مؤثرو محرك نیزباشد ، لازم است‌که بتواند منظور اصلی خود را بسادگی منتقل‌کند و بعبارت دیگر نوعی وسیله‌ی ارتباطی‌توده گیرباشد،چراکه‌درغیراین‌صورت‌پیام‌شاعرمکتوم و سر ـ بمهرباقی خواهد ماند ودرعین حال ازتحریك عده‌ای کثیرعاجزخواهد بود .

اما می‌دانیم که‌کارهنر، بطور اعم ، بیان صریح یك مطلب نیست . حتی لوناچارسکی سخت گیرهم می‌داندکه :

«البته آثارادبی ـ سیاسی، با شکل زیبا ومتناسب، نوع عالی آوازه گری (تبلیغ) وادبیات درمفهوم وسیع کلمه هستند ، اما برعکس آثارادبی آکنده‌از مفاهیم سیاسی، صرفنظرازاهمیتی که مضمون آن می‌تواندارا باشد ،درخواننده اثرنمی گذارد... نویسنده بوسیله‌ی تصاویر درخشنده وپیوسته ، چون رودجاری، اثرخود را غنا (می) بخشد . » (۱)

وماکه درموقعیتی‌قرارنداریم که شعررا حتی وسیله تبلیغاتی بدانیم‌وآنرا به‌بند برنامه ریزی کشیم خوب میدانیم‌که شعراصولا بیانی اشاره‌ای و تلویحی

۱ــ لوناچارسکی ــ همان‌مقاله.

دارد وشاعر به جزئی ازواقعیت که بعنوان مضمون انتخاب کرده‌است، بصورت یك عنصر تجریدی می‌نگرد . او از بیرون مضمون درآن رسوخ کرده‌و آنرا می‌کاود . اومضمون خویش را ازوجوه گوناگون بررسی‌می‌کند وازچند نقطه‌نظر به آن نزدیك میشود وتقرب می‌جوید ، آن را درهمه‌ی وجوهش می‌بیند وحاصل این جستجورا درکارخویش عرضه می‌دارد .

٦

عرضه‌ی نتیجه‌ی کار در زبان انجام می‌پذیرد، امااین‌زبان‌دیگرماهیت ووظیفه‌ی همیشگی خود را کنار گذاشته است . **والری** می‌نویسد :

«ارزش شعردرغیرقابل حل بودن صدا واحساس نهفته است . بین صداو معنای کلمه ، دیگر رابطه‌ای وجود ندارد ، یك حیوان معین (مثلا اسب) در انگلیسی **Horse** ، درفرانسه **Cheval** ، در یونان **Hippos** و در لاتین **Equus** خوانده‌میشود، امابکار گرفتن‌استادانه‌ی‌هیچکدام‌ازاین کلمات‌نمی‌تواند برای من تصورآن حیوان (اسب) را زنده‌کند .»(۱)

وبالاخره **ژان‌پل‌سارتر**، که خود پرچمدارفکر «ادبیات مسؤول»است، می‌نویسد :

«نویسنده، برخلاف‌هنرمند، بامعانی ومفاهیم سروکاردارد ... دراینجانیز باید قایل به تمایزشد. قلمرونشانه‌ها وکلمه‌ها شعر(نیست) ، حکم شعرحکم نقاشی وپیکرتراشی وآهنگسازی است .» (۲)

ونمونه‌ی‌حرف‌زدن‌شاعرانه را هم آن منتقد داده است :

«گروهی برگ چرکین تارچرکین‌پود ، اینك درشهرهای جهان ،در پشت شیشه‌ها ، کنسروچیده‌اند وگل‌کاغذی ، وازآب‌های‌کاشی دکان‌ها ، 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- جنگ‌اصفهان - ژان‌پل‌سارتر - همان مقاله - ص۱۷

ماهیان قزل‌آلا را پاك کرده‌اند . » (۱)

وآیا چگونه این سخن گنگ می‌تواند بمردم ما خبرازبیماری دهد و پیام انسانیش را بگوش رنجبران برساند ؟

۷

سارتر می‌نویسد :

«شاید عواطف وحتی شهوات ونیزخشم اجتماعی ونفرت سیاسی موجب پیدایش‌فلان قطعه شعر بوده‌اند ، اما این عواطف واحساسات دراینجابهمانگونه بیان‌نمی‌شوند که‌مثلا درفلان‌هجویه‌ی‌سیاسی یا دراعتراف بگناهان نزدکشیش. نثرنویس‌همچنانکه احساسات خودرا بقلم می‌آورد ، آنها را می‌شکافدوروشن می‌کند ، اما شاعراگرهم‌احساساتش را درقالب اشعارش بیاورد ، دیگرآنهارا بازنمی‌شناسد ، کلمات باحساسات او می‌آمیزند و درآن می‌خلند وآنها را دگرگون میسازند ،ولی برآنهادلالت نمی‌کنند ... درجائی‌که شاعرخواننده را ازچهارچوب جبرزندگی بشری در می‌آورد واورا وامی‌داردکه با نگاهی خدائی‌بزبان ازپشت بنگرد، چگونه می‌توان امید داشت‌که خشم یا شوق‌سیاسی اورا برانگیزد ؟» (۱)

وبهمین‌دلیل‌است‌که اشعاراجتماعی شاعران ما با تعبیراتی نظیر«آبهای کاشی» نمی‌توانند وسیله‌ی ارتباطی توده‌گیربوده وازاین رهگذرخدمتی انجام دهند .

۸

فراموش‌نکنیم که‌اگرچه‌شعروسیله‌ی بیدارکننده‌ای نیست،می‌تواندوسیله‌ی بیدارنگهدارنده‌ای‌باشد. می‌دانیم که «موقعیت‌های‌خاص اجتماعی‌می‌توانند معانی پنهان مطالب را آشکارکنند ویاحتی‌باین مطالب معانی تازه‌ای ببخشند. همین بیت حافظ :

۱ـ اشاره به‌قسمت‌هائی‌ازهمان‌مقاله‌ی‌دکتر رضابراهنی‌که درآن ازشعری از م ـ آزاد استفاده شده‌است.

۲ـ سارتر ـ همان مقاله ـ ص۲۲

اگر غم لشکر انگیزد که خون‌عاشقان ریزد
من وساقی بهم سازیم و بنیادش براندازیم

هرچند که در یك اجتماع کم تحرك و خواب آلود فقط نشانه‌ی نوعی بینش نسبت به جهان وزندگی‌ست ، دریك تحرك اجتماعی قابلیت آن را داردکه به نوعی شعارتبدیل شود وکلمات «غم» ، «عاشقان»و«ساقی» معانی صریح وملموس بیابند .

لکن این موقعیت‌ها ازیکسو موقتی هستند وازسوی دیگر شعر را برای عده‌ای که‌در آن قراردارند ـ ازاین‌نقطه‌نظر ـ پرمعنی میسازند . بعبارت دیگر پیام شاعردرصورتی برای‌خواننده قابل درك است که او دارای آشنائی پیشین و آمادگی‌قبلی‌کافی‌بوده ودرهوای شاعردم زده‌وخلاصه با وسایلی دیگر ـ قبلا ـ روشن‌وتحریك‌شده باشد .

ممکن است کسانی وضع امروزشعررا درایران بعنوان یك‌نمونه‌ی‌عینی برخ ما بکشند و اقبالی راکه به اشعار باصطلاح‌اجتماعی میشود نشانه‌ی‌پرت‌افتادگی سخن ما بدانند. درجواب ایشان باید گفت‌که این مستقبلین، آموزش خود را درجائی دیگردیده‌اند وحرف وسخن‌خودرا‌ازراه‌هائی جداگانه فرا‌گرفته‌اند واکنون‌درشعرشعرای‌اجتماعی‌خویش‌با خویشتن هم نفسی می‌بینند و لذا شاعررا ـ بعنوان همرزم وهمبزم خود ـ تحسین می‌کنند . شعربه آنها حکایت استثمار و استعماروغربزدگی وغیره را نیاموخته است ، تنهاکسانی‌که قبلا با این مفاهیم آشنا شده‌اند می‌دانند « پاك‌کردن تصویر ماهیان قزل‌آلا » (اگرمعنائی باین‌صورت داشته باشد!)چیست .

۹

درپاسخ ما ممکن است بگویند :

«آیا این‌کافی نیست‌که شاعربا مردم روشنفکرعصرخویش هم آوازشود ولااقل به‌آنان‌که سخنش را می‌فهمند حرفش را بزند ؟ »

آری ، چنین است . شاعری‌که با درد مردم عصرخویش آشناست ودر هوای آنان دم میزند بعنوان یك «انسان» قابل ستایش است ، اما وجود این حقیقت نه‌شرط لازم ونه‌شرط‌کافی شاعربزرگ بودن است . شاعررا ـ ونه شعر

را ـ می‌توان درمحدوده‌ی زمانی که درآن زندگی میکند قضاوت کرد. شاعر ـ ونه‌شعر ـ می‌تواندسر بازحرکتی باشد ویا بعنوان‌خیانت به آن‌محاکمه‌شود .از این نقطه نظرمی‌توان شعررا ـ نه بعنوان یك اثر شعری وهنری ـ تنها مدرك ساده‌ای‌دانست که‌با توجه به مضمون‌آن ، شناخت گرایش‌های فکری ،اجتماعی وسیاسی شاعرممکن میشود .

اما پرداختن‌به این مسئله همواره دارای نتیجه‌ی خطرناکیست . حتی لوناچارسکی‌که به انتقاد نوعی جنبه‌ی سیاسی و جامعه‌شناسی‌می‌دهد می‌نویسد که :

«مردم می‌پرسند که‌آیاوظیفه‌ی منتقد است که بگوید فلان نویسنده‌ازنظر سیاسی مشکوك است، که لغزش‌های سیاسی دارد ویا ازحیث سیاسی‌ناسالم است؟ باید صریحاً به این اعتراضات جواب داد . منتقدی‌که بوسیله‌ی چنین‌شیوه‌ای می‌خواهد حسابهای خصوصی خود را تصفیه‌کند وبکسی افترازند تبهکار است ودیریا زود شناخته میشود . » (۱)

۱۰

نشان دادن حساسیت فوق‌العاده نسبت به چنین مسئله‌ای وعنوان‌کردن این معیاربرای ارزیابی ارزش‌های هنری وخلعت شاعری بخشیدن باین خاطر دارای خطردیگری نیزهست :ادامه‌ی این روش موجب خواهد شدکه شاعران ما ازترس افتراخوردن ومحکوم‌شدن‌اغلب ناچارشوند صداقت را فرونهند، و با پرداختن به شعارهای سیاسی وفریادهای «واا‌جتماعا»،شعری‌کاذب ساخته و آنرا بعنوان مدرکی دایربربیگناهی خود ارائه دهند .

بگمان‌ما اگرمنتقد وظیفه‌ای دراین جهت داشته باشد ، هدف آن‌وظیفه بیشترنشان دادن چنین تقلبات و شهیدنمائی‌هائی است .

۱ـ لوناچارسکی ـ همان مقاله.

فصل چهاردهم ـ مهمترین وظیفه‌ی اجتماعی شعر

۱

پس آیا نمیتوان هیچ وظیفه‌ی دیگری ـ ازنقطه نظر اجتماعی ـ برای شعر یافت ؟

پاسخ این سئوال مثبت است . شعـر دارای وظیفه‌ای قطعی ، صریح، وحتی بدیهی ـ ازنظر اجتماعی ـ ست. اما پیش از بیان این وظیفه رفع یك سوءتفاهم سخت مفید بنظر میرسد :

باید توجه داشت که تابحال وقتی ازوظیفه‌ی اجتماعی شعر سخن میرفته منظور نظر انواع شعر « سیاسی » بوده است . در حقیقت آنچنان کلمـه ی «اجتماعی» بجای «سیاسی» بکار رفته است که شمول وسیع آن اکنون درا ذهان خوانندگان فقط بهمین کلمه‌ی اخیر محدود گشته است . حال آنکه میدانیم یك امر اجتماعی حتماً لازم نیست سیاسی هم باشد . فی‌المثل« تدریس زبان» دردانشگـاه یك کار اجتماعی ست حال آنکه خدمتی سیاسی محسوب نمیشود .

لکن هنوز ـ تحت تأثیر تبلیغات منحرف کننده ـ قایل شدن به یك

رسالت ووظیفه‌ی«اجتماعی» برای شعر ، بطوریکه امر سیاست در نظر نباشد، درذهن عامه امکان پذیر نیست . اما واقعیت این است کـه شعر ، خارج‌از کشمکش سیاسی و جدا از هرگونه تبلیغ و کـوشش درجهت بیداری سیاسی، وظیفه‌ای اجتماعی را بعهده دارد .

۲

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

ازاستمرار فعل «تعهد داشتن» پی میبریم که این‌وظیفه‌ی شعر، وظیفه‌ای بدیهی و طبیعی‌ست و لاجرم ثابت و پایدار میباشد و در عین حال نمیتواند دارای ارزشهای نسبی و اعتباری بوده و درنتیجه با«مضمون»شعرارتباط‌داشته باشد . برای نشان دادن ارزش پایدار شعر نقل گفته‌ی **الیوت**مناسب است :

«مردم گاهی بهرنوع شعر که احتمالاهدف خاصی دارد سوء ظن‌میبرند: شعری که درآن شاعر ازنظریه‌های سیاسی و مذهبی یااجتماعی‌حمایت‌میکند ، و بخصوص وقتیکه این نظریه های خاص را نمی پسندند بیشتر احتمال دارد که بگویند این شعر نیست ... باید بگویم در این مسئله که شاعر شعرش را برای حمایت از طرز فکری اجتماعی یا حمله ای به‌آن بکار میبرد اهمیتی نیست ... شعر واقعی نه‌تنها برغم تغییرعقیده‌ی‌عمومی ، بل‌برغم از بین رفتن کامل‌علاقه‌ی‌مردم بجـریاناتی که شـاعر مشتاقانه باآن‌ها سرو کار داشته باقی می‌ماند. ..شعربزرگی‌ازگذشته‌احتمال‌داردهنوزبسیارلذت‌بخش (۱) باشداگر چه‌مضمون‌آن‌چیزی‌است که‌باید‌آن‌را به‌نثر (تجزیه‌وتحلیلی) بررسی کرد !» (۲)

بدین ترتیب وظیفه‌ی احتماعی شعرنه تنها در قلمـرو « مضمون » آن مطرح نیست ،بلکه حتی جهت و پایگاه فکری شاعرازنقطه نظر سیاسی نیـز در این وظیفه بی تاثیر است ، این وظیفه‌درست‌درارزش‌های‌داخلی شعر ،یعنی

۱ـ الیوت‌درهمین‌مقاله‌میگوید،اولین‌وظیفه‌ای‌که‌شعر باید انجام‌دهد لذت بخشی‌است.

۲ـ ت. س. الیوت ـ همان مقاله ـ مجله‌ی«اندیشه‌وهنر»ـ ص ۹۹۸

قلمرو شکل و محتوی مطرح است .

۳

آیا خصوصیت شعر در این مورد چه می‌تواند باشد ؟ **الیوت** این نکته را بطرز بدیعی روشن می‌سازد :

«تفاوت شعر با هر هنر دیگر در اینست که شعر برای مردمی که همزبان هستند ارزش دارد که برای دیگری نمی‌تواند داشته باشد . درست است که حتی موسیقی و نقاشی هم خصوصیات محلی ... دارند ، لکن محققاً برای یك خارجی مشکلات درك این هنرها کمتر است . از طرف دیگر راست است که نوشته‌های منثور در زبان خود خصوصیاتی دارند که در ترجمه از دست می‌رود ، لیکن همه حس می‌کنیم 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 به‌هیچ برسد ... هیچ هنری باندازه‌ی شعر لجوجانه ملی نیست ... » (۱)

۴

پس این خصوصیت منحصر بفرد شعر که زاینده و بوجود آورنده‌ی وظیفه‌ی اجتماعی آن نیز هست به‌چه مربوط میشود؟ **الیوت** از توضیح دقیق این نکته نیز طفره نمی رود :

«می‌توانیم بگوئیم که وظیفه‌ی شاعر ، فقط بطور غیر مستقیم به‌ملتش مربوط می‌باشد ، وظیفه‌ی مستقیم او بزبانش مربوط است : اول حفظ آن و دوم پیشبرد و گسترش آن. » (۲)

پس اکنون براحتی می‌توانیم بگوئیم که « وظیفه‌ی اجتماعی شعر حفظ و پیشبرد و گسترش زبان است. »

اما بلافاصله این سئوال مودی پیش می‌آید که : «اگر وظیفه‌ی اجتماعی شعر به‌زبان مربوط است ، این وظیفه پیش از آنکه اجتماعی باشد، آیا وظیفه‌ای ادبی محسوب نمی‌شود.؟»

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

۱ــ همان مقاله ــ ص ۱۰۰۱

۲ــ همان مقاله ــ ص ۱۰۰۲

خود وجهی ازوظایف اجتماعی است و وظیفه‌ی شعر باعتبار ادبی بودن می‌تواند اجتماعی محسوب شود . دوم اینکه کار شعر در این مرحله متوقف نمی شود وما لحظه‌ای پیش از قول **الیوت** خواندیم که : «وظیفه‌ی شاعر بطورغیرمستقیم به‌ملتش مربوط میشود .»

این‌وظیفه‌ی غیر مستقیم را باید مورد تحقیق قرار داد .آیا فقط بهمین دلیل که شعر باخدمت به‌زبان کوشش اجتماعی دارد، بطورغیرمستقیم به ملت‌ها خدمت می کند ؟

پاسخ ما بی‌درنگ منفی است .چراکه شعر نه‌ازاین‌جهت ، بلکه‌بدلیلی روشن‌تر ، خدمتگذار غیر مستقیم ملت هاست.

منتقدین پرحرارت باصطلاح اجتماعی ما درمورد شعر وآنچه‌که باید درآن مطرح باشد از«جهان سوم» از«استثمار اقتصادی» واز «تسلیم اقتصادی‌و سیاسی »سخن میگویند وفراموش می کنندکه سقوط فرهنگ ملت است که برایشان فرجامی تلخ ووحشتناك می‌آورد وبه‌قول الیوت «زبانشان روبه‌زوال میرود ، فرهنگ‌شان زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قوی‌تری‌بکلی جذب شود .» (۱)

خدمت شاعران بزرگ بزبان ، ساختن فرهنگی تازه برپایه‌ی فرهنگ گذشته‌ی‌ملت‌هاست واین‌فرهنگ‌مستقل‌است که می‌تواندحصاری‌درمقابل تجاوزو تکیه‌گاهی برای مقاومت محسوب شود . ازهمین روست‌که خدمت ادبی‌شاعر رنگ‌اجتماعی‌بخود می گیرد ووظیفه‌ی شاعرنسبت به زبانش بوظیفه‌ای‌اجتماعی مبدل میشود .

۱ــ همان مقاله ــص ۱۰۰۳

فصل پانزدهم ـ نقد شعر چیست ؟

۱

ما درباره‌ی انواع گوناگون قضاوت‌های شعری آنچنان‌سخن گفتیم که گوئی کار نقد شعر تنها ارزیابی شعر وصدور احکامی‌دایر بر «خوب» یا «بد» بودن شعر است . حال آنکه نقد شعر تنها به این ارزیابی نمی‌پردازد وحتی هستند منتقدینی که‌اصولا کار نقد شعر را ارزیابی وقضاوت نمی‌دانند .

بدین‌ترتیب ما درکوشش خود برای تعریف نقد شعر نیز بچند گونه‌طرز فکروسلیقه برمی‌خوریم ولازم است این انواع را بشناسیم تا قادر باشیم نتایج نقد یك شعر را براساس این تعاریف دریابیم.

۲

نخستین دسته ازمنتقدین نقد شعر را ـ یا اصولا نقد هر گونه اثرهنری را ـ کوششی برای تسهیل ارتباط بین شاعر وخواننده می‌دانند ، بطوریکه شعر بتواند ازطریق این تسهیل آنچه را درخود نهفته دارد با سرعت و دقت

بیشتری منتقل کند .

ریچاردز می‌نویسد :

«آنچه که شعر منتقل می‌کند ، چگونگی انتقال آن، و نیز ارزش آنچه که منتقل شده ، با هم، موضوع نقد شعر را بوجود می‌آورند ... شاید اغراق بنظر رسد اگر بگوئیم که تنها هدف همه‌ی کوشش‌ها ، ترجمه‌ها ، تفسیرها ، تحسین‌ها، و تکذیب‌ها در نقد شعر، گسترش قدرت این انتقال است . اما در عمل واقعاً این مطلب صحت دارد. کلیه‌ی اصول و قواعدی که برای نقد شعر ذکر میشوند برای دقیق‌تر و مشخص کردن این انتقال بوجود آمده‌اند ... ارزیابی یك شعر بدون دریافت تجربه‌ای که شعر در انتقال آن میکوشد بی‌فایده 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 یك نوع از ادبیات نظر دارد ، می‌توان از **پروفسور آنجل دل ریو** نام برد که درست برخلاف او فکر می‌کند :

«هر گونه تجزیه و تحلیل منطقی شعر، چیزی را از آنچه که درك شاعرانه‌ی واقعی بوجود می‌آورد کم دارد . زیرا شاعر واقعیت را تشریح نمی‌کند ، بلکه در مقابل آن بزبان ویژه‌ی خویش واکنش نشان میدهد . شعر احساس را باز گو می‌کند ، تجربه را منتقل میسازد و فراتر و فروتر از درك منطقی و تاریخی‌ست . شعر با حقایق معینی سر و کار دارد، زبان آن زبان تمثیل‌ها و علامات و تصاویر است که بر- حسب زمان یا ضرب (ریتم) خاصی مرتب شده‌اند . این ریتم نوع بخصوصی از واکنش را در خواننده ـ که تکان خورده، بیدار شده، بوسوسه افتاده و یا با راز اشیاء آشنا گشته است ـ بیدار می‌کند . از همین روست که نقد واقعی شعر قبل از هر چیز باید با ساختمان و زبان شعر سر و کار داشته باشد، نه با افکار و احساسات ارائه داده شده. نقد شعر باید بکوشد تا چگونگی جا و نظم عوامل گوناگونی را که شاعر

1– I.A. Richards –Practical Criticism–Routledge press – London – 1964 – P.11و12

بکارمی گیرد نشان دهد .» (۱)

ویا **اسپاراشوت** صریحاً می‌نویسد :

«نقد، نمایشی لفظی‌ست که به ارزیابی شعری کـه بعنوان موضوع نقد انتخاب شده می‌انجامد ... نقد نمایش است ،یعنی سخن حداقل بسیارماهرانه می‌باشد، ودرارزیابی‌میکوشد. پس باهر نوع تجزیه‌وتحلیل بدون ارزیابی‌متفاوت است.»(۲)

٤

درمقابل این‌دودسته‌طرزفکر،طرزفکرثالثی وجود دارد که‌ناظر بر کلیت شعراست . دراین مورد سخن **جورج والی** می‌تواند روشنگر باشد:

«قضاوت راجع به شعرجنبه‌ی داخلی دارد . بعبارت دیگر تنها به‌طبیعت درونی‌شعر ـ که کلاً ومستقیماً درك میشود ـ اشاره گراست ...هیچ‌معیارخارجی وهیچ آزمایش کمی برای ارزیابی شعروجود ندارد . . . برای تقرب به شعر راه‌هائی مستقیم وگریز گاه‌هائی هست ، اما هرگز دراین‌قلمرو بی‌راهه‌ای‌یافت نمیشود . چه بخواهیم و چه‌نخواهیم شعر بسوی کلیتی میرود که درآن وجوه تمایز فنی شعردرهم آمیخته ومحومیشوند . باین‌دلیل است که هرگز برای‌هنر نقدی علمی وجود ندارد ... » (۳)

و بدنبال این‌سخن می‌توان از **د .هـ . لارنس** نقل کرد که میگوید:

«نقد جز تشریح منطقی احساسی که کتاب مورد نظردرناقد برمی‌انگیزد نیست . نقد هیچگاه نمی‌تواندعلم محسوب‌شود ، چراکه درمرحله‌ی اول بسیار شخصی است‌ودرمرحله‌ی دوم با ارزش‌هائی سروکار داردکه علم به آنها توجه نمی‌کند . زیربنای نقد عاطفه است نه عقل . ما آثارهنری را وسیله‌ی تأثیر آنها برعواطف صمیمی وحساس خویش قضاوت می‌کنیم ... منتقد بـاید قادر

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

۲ـ اسپاراشوت ـ همان کتاب ـ ص ۵۸

۳ـ جورج والی ـ همان کتاب ـ ص ۲۳۵

باشد که آثارهنری رادرهمه‌ی پیچیدگی وقدرتشان احساس کند ...» (۱)

◎

اماهمه‌ی این سخنان‌درکلام **کومبس** باهم آشتی می‌کنند ، آنجاکه می‌گوید :

«بطورکلی می‌توان گفت که یك ناقد خوب ادبی ، هنگام اعمال «هنر» خویش ـ یعنی وقتی که نقد خود را بروی‌کاغذ می‌آورد ـ بدوکار، یا یك‌کاراز دوکارمشغول است : او، تا سرحد توانائی خود ، واکنش‌حساب‌شده‌ی خویش را درمقابل یك نوشته ، یك نمایشنامه ، یك قصه ، یك شعرویك مقاله ـ بطور کامل‌وروشن ـ نشان‌داده ومارا دربردن لذتی عمیق‌ترودرکی‌ژرفتراز تجربه‌ای که دردرون وماوراء یك‌نوشته است کمك می‌کند ، ویا با تجزیه وتحلیل‌مفصل یك نوشته ، عناصری راکه باهم ترکیب گشته‌اند تا به آن کیفیتی‌خاص ببخشند آشکارمیسازد. البته درعمل این دوفعالیت معمولا با هم انجام میشوند ، بعبارت دیگر ناقد خوب که می‌داند تشریح وارزیابی اوباید مبتنی برشواهدی باشد ، اشارات وقضاوت‌های اساسی‌خویش را با قطعاتی (هرچندکوتاه) ازنوشته‌مورد نظرش مستند میسازد .» (۲)

◎

آنچه گفته شد طبیعت نقد شعررا روشن میسازد . اما رعایت این نکات درصورتی به خلق‌نقدصحیح وواقعی شعرمی‌انجامدکه‌چند نکته‌ی فرعی ، ولی بسیاربا اهمیت ، نیزبشدت مورد نظرقرارگیرد .

نخست‌آنکه منتقد باید بکوشد تا نوشته‌ی اوعاری از هرگونه حب و بغض باشد و بعبارت دیگر هنگام بررسی وارزیابی‌یك اثرهمه‌ی‌پیشداوری‌ها و گرایش‌های‌خویش رافرونهدوبعبارت‌دیگربا شعرسروکارداشته باشد نه باشاعر، وبا شعربعنوان شعرطرف گرددنه بعنوان وسیله‌ای برای تبلیغ واشاعه‌ی‌فکری یا هدفی .

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

۲ـ کومبس ـ همان‌کتاب ـ ص۷

دیگر آنکه «منقد باید دربکاربردن اصطلاحات نقد شعرمحتاط باشد ، چراکه جمع‌آوری چندکلمه نظیر : حساسیت ، شعورونـاخودآگاهی ، و برپاکردن نمایشی‌ازآن‌هاکاربسیارساده‌ایست ... ناقد خوب این اصطلاحات را بدقت وصادقانه بکارمی گیرد .» (۱)

۷

کارنقد شعرمشابه خلق دستورزبان است. نویسنده‌ی دستورزبان همواره پس ازبوجودآمدن زبان ظاهرمیشود وازمیان هیاهووبهم‌ریختگی آن خطوط اصلی‌زبان را درمی‌یابد ونظم‌آنرا میشناسد وآنهارا «فرمول‌وار» بیان‌می کند. رعایت این فرمول‌ها به خلق‌زبانی‌شسته ورفته‌کمك می‌کند ، اما همیشه عدول منطقی ازاین فرمول‌هاست که‌توسعه‌ی زبان راموجب می گردد .

حکایت شعرنیزچنین است. ناقد ازپس شاعرسرمی‌رسد ، وخطوط اصلی کاراورا درك می‌کندوبرای دیگران شرح میدهد. اما نتیجه‌ی‌کاراو فقط بدرد آشنائی بیشتر باکار شاعر می‌خورد ، چراکه تقلیدکننده‌ی این خطوط‌اصلی کشف شده‌بدست‌ناقد،شاعری‌فاقد اصالت ودست دوم خواهد بود .

شاعراصلی وواقعی همواره خطوط‌کشف شده درنقد شعر را می‌شکافد و از آن‌ها عدول می‌کند تـا بنیادی جدید در فرهنگ زبان خویش خلق کرده باشد .

۱ــ کومبس‌ــهمان‌ــکتاب ص ۲۱

دفتر دوم

بخش پنجم = شعر قدیم و جدید ایران

فصل شانزدهم ـ نگاهی به تاریخ

۱

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 گردد تا، باتوجه به تعریف ها و تشریح‌های قبلی، بتوان باراحتی بیشتری به مطالعه‌ی شعر ایران پرداخت . اما پیش از آنکه بحث خود را درباره‌ی شعر امروز ایران آغاز کنیم لازم است مقدمه ای درباره شعر ایران بطور کلی ذکر نمائیم . مطالب چنان مقدمه‌ای درفصل حاضر خلاصه‌شده است .

برای تهیه‌ی مطالب این فصل چندتائی از تاریخهای متداول ادبیات فارسی ورق زده‌شد و دراین‌میان «تاریخ ادبیات فارسی» از «**هرمان اته**» به‌ترجمه‌ی آقای دکتر رضازاده‌ی شفق (۱) بیش از دیگر تاریخ ها برای ادای مقصود ما مناسب بود . لذا بادرودی به نویسنده و مترجم کتاب ، مطالب بخش اول

---

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

آن (صفحات ۱۹ تا ۲۱۰) که به‌تاریخ شعر ایران مربوط‌میشد چندبارخلاصه شد وبالاخره چکیده‌ی مطالب بصورت‌زیر درآمد .(۱)

۲

« باسقوط شهر **مرو** در تابستان سال ۳۱ هجری (۶۵۱ میلادی) .. دین زرتشت درمقابل‌دین اسلام برافتاد . افسوس‌که درزندگی عمومی‌وروحی ملت ایران ، درحدود پنجاه سال تسلط عرب ، جز اخبار قیامهائی دربعضی ایالات ،اطلاعی نداریم وهمچنین درباب دوره‌ی تحول‌زبان پارسی(یاپهلوی) به‌فارسی جدید فکرصحیح و روشنی مقدور نیست ...

بهرحال چون ستاره‌ی شوکت عباسیان بامرگ هارون‌الرشید افول نمود ، در ایران نیز اهتمام مردم به استقلال فزونی یافت ... در همان عهدبودکه اولین شکوفه‌های ادبیات فارسی نمودارگشت . درواقع اولین‌شاهد روح تازه وبیدار شعرسازی درایران همانا قصیده‌ی معروف **عباس‌مروزی** است‌که در آن مأمون را به‌مناسبت ورود اوبه **مرو** در ۱۹۳ هجری (۸۰۹ میلادی) مدح کرده‌است ...

ازآن عهدفقط‌نام‌دوشاعر به‌روزگار مارسیده ،یکی**حنظله‌ی بادغیسی** ودومی **محمود وراق هراتی** که‌دوره‌ی هردو به‌زمان صفاریان میرسد ... این نهضت ادبی باظهـور سامانیان در ۲۸۷ هجری (۹۰۰ میلادی) قوت یافت .

بااینکه قطعاتی که‌ازشعرای متقدم، ازپایان قـرون دوم تاآغاز قـرن چهارم، به‌ما رسیده معدوداست، باز می‌توان ازآن‌ها به شکل‌های عمده‌ی شعر فارسی که‌در قرون‌واپسین به‌اوج‌ترقی رسیده‌پی‌برد، ازقبیل‌قصیده‌ـبادوشعبه‌ی

---

۱ ــ آنچه از این پس نقل میشود قسمت‌هائی از متن‌کتاب‌است. سعی شده است این پاره‌ها بهم مربوط بوده وکل‌جملات رسانای مقصود باشد . انشاءکتاب تغییری‌نکرده است وتنها گاهی، برای استحکام مفاصل جملات،تغییراتی‌جزئی در متن داده شده است . حق این بود کـه برای انجام این‌کار لااقل از آقای دکتررضازادی‌شفق کسب‌اجازه میشد، لکن‌باتنگی‌وقت و نداشتن دسترسی بایشان واطمینان از اینکه چنین کـار وسواسی و با دقتی موجب رضایت ایشان نیز خواهد بود ، این خلاصه تهیه‌گردید .

آن یعنی‌هجویات ومراثی ـ، قطعه ،غزل ـ که‌محتوی سه قسمت یعنی‌غزل دینی، عشقی و خمریات‌است ـ، ومثنوی ـ که‌آن‌هم ازسه‌نوع یعنی مثنوی«تاریخی ـ داستانی»،وقصه سرائی وپند ووصف‌مرکب واین‌نوع اخیر ممکن است اخلاقی یاعرفانی یامخلوط ازآن دوباشد ـ، ورباعی .

۳

اغلب این انواع تحت تأثیر شعرعربی بوده وتنها رباعی را ازابتکارات ایرانی‌ها شمرده‌اند .. قابل ملاحظه است که ... تقریباً کلیه‌ی‌شعرای‌صفاری و سامانی ... توأم باشعرفارسی شعرتازی هم میساخته‌اند . یعنی درهردوزبان استاد بوده‌اند . نخستین بار باظهور **رودکی** که می‌توان اورابحق‌اولین‌شاعر رسمی‌ایران شناخت ، شعرفارسی‌روبه‌رهائی‌ازاسارت می‌نهد وبتدریج‌خودمسیر مستقلی پیش می‌گیرد و ازپرتو وجود این‌شاعرست‌که نظم‌فارسی اصول‌وقواعد استواری می‌پذیرد ونقش و شخصیت می‌گیرد .

از اشعاراو که شامل سه‌قسمت ، یعنی‌مدایح‌وخمریات وعشقیات است... پیداست که وی‌تاله‌ی‌سخت اسلامی‌را بانظر فلسفی نـژاد آریائی تألیف‌کرده و دوطریقه‌ی متناقض‌را دریک‌نوع فکر وحدت وجودی باهم مزج داده است . دراشعار وی‌جسته جسته به‌عبارات وتوضیحات متکلف اغراق‌آمیز که در قرون بعد معمول ومرسوم گردید برمی‌خوریم ، ولی‌بطورکلی‌میتوان گفت که‌سخن‌ـ پردازی این‌شاعر ،ساده وصمیمی وازتصنع آزاد و دارای معنویتیست .

۴

تاریخ شروع وتحول شاهنامه‌نویسی درآن عهدخودنشانه‌ی نهضت‌ملی ادبی‌ست که اساس احیای یادهای گذشته گردید .

یکی‌ازمظاهر چنین‌نهضتی همانا شخص **ابومنصور محمدبن‌احمد دقیقی طوسی** (بقولی **بلخی** ، یا **بخاری** ، یا **سمرقندی**) است که ذوق زندگی و عشق و شراب و بخصوص تمایل علنـی او به دین زرتشتی از اشعارش پیداست ،و اوست که در شاهنامه سرائی سهمی‌داشت .

۵

(بزودی) همه‌ی شعرا افول قدرت سامانیان و بسرآمدن خاندان سبکتکین رادرك کردند ... سلطان محمود که هوس کرد توأم بارزمی بودنش بزمی‌هم شناخته شود و حامی علم و ادب معروف گردد ، واز خود اونیزشش غزل باقی مانده ، جمعی‌از گویندگان نامی‌زمان خود را که شماره‌ی‌آنان را چهارصد گفته‌اند درحلقه‌ی ادبی خود گردآورد که دررأس‌آنهـا **ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بلخی** امیر الشعرای دربار بود ... عنصری درواقع نموداراوصاف‌شعرای مجلس سلطان محمود وبعضی‌دیگرازفرمانروایان غزنویست.

شعرعنصری گرچه درمعانی دقیق وافکار عمیق از نوع قصاید رودکی است،ولی‌سادگی وبی‌تکلفی‌آنرا ندارد وبه صنـایع لفظی پرداخته وبه اقرار خودش درغزل مقام‌آن استاد رانتوانسته‌درك کند .(۱)

یکی‌ازپیروان صدیق سبك **عنصری** و از مدیحه سرایان محمود همانا **حکیم‌ابوالنجم‌احمدبن یعقوب**متخلص‌به**منوچهری**است. سبك‌او، که قصیده رابانغزلی دروصف بهار یا پائیز یانظایرآن شروع میکند و بعددامنه‌ی سخن‌را باتصنعی به‌مدح امیری یا منعمی می‌کشاند ، پیروی ازمدیحه سرائی شعرای عرب است .

۶

تمام‌ستارگان‌آسمان‌ادب غزنه دربرابرجلوه‌ی‌دوتن دیگرازگویندگان نامی، که وجودآنان مایه‌ی‌تجلیل نام فاتح هندوستان بود،تحت‌الشعاع ماند،و آن‌دوعبارتند از **اسدی** و **فردوسی** :که اولی استاد متواضع و دومی‌شاگرد شهیر عالمگیر است .

حکیم‌ابونصراحمدبن منصور متخلص به**اسدی** ... اولین‌کسی

---

۱ ـ منظور مؤلف این ابیات **عنصری** است :

غزل **رودکی** وار نیکو بود — غزل‌های من**رودکی** وارنیست
اگرچه بکوشم به باریك وهم — بدین‌پرده‌اندر مرا بارنیست.

بودکه فن‌مناظره رادر شعر فارسی تتبع کرد و عجب اینکه این‌نوع شعر در اشکال قدیمی خـود بابعضی اشعار و تصانیف محلی فـرانسه و انگلیس هم مشابه است .

این‌نوع‌مدیحه، که در ظاهرعنوان «تشبیب»دارد، قصیده ایست که اول باوصف موضوعی آغاز میکند ، بعد به ستایش ممدوح گریز میزند وبساکه‌شکل مناظره دارد ... دراین اشعار هم تأثیر سبك **رودکی** که سرمشق سخن بود هویداست .

۷

درباب داستان وحماسه‌ی بزرگترین استاد محفل سلطان محمود یعنی **استادابوالقاسم‌حسن** (یا **احمد** یا **منصور**)**فردوسی** باید گفت که وی نه‌تنها خلاقیت داشته ، بلکه یکی‌از بزرگترین نمایندگان هنرداستان‌ـ نویسی‌و یااستاد اول آن‌نوع شعر است ، وبخصوص، ازلحاظ نمودار ساختن حقایق روحی وتعمق در احوال نفسانی، کسی‌را یارای برابری‌بااونیست .

شاهنامه‌ی**فردوسی** ازروی استحقاق ازطرفی‌خاتمه‌ی‌ادبی حماسه‌های قدیم و مظهر هنرپردازی ونتیجه‌ی داستانهای متعدد ملی‌ایران، که بعضی‌آنها منظوم‌هم بوده ، بشمار میرود ، وازطرفی هم بی شك مقدمه و فصل‌الخطاب یك عهد جدید سبك‌شعر داستانی‌ست ، که مبادی آن‌از طرف گویندگان متفرقه و نقالان افسانه های عامیانه‌ی ادوار پهلوانی وجود و تحول می یابد و بتدریج به شکل حماسه‌ی ملی ادبی در می‌آید، وآنگاه، نظیر ادبیات‌مغرب‌زمین، بازبه سطح یك تاریخ منظوم تنزل‌میکند.

۸

کمی پیش‌ازآنکه جریان دین شیعی درسلك شعرداستانی درآید ، یك طریقه‌ی دیگرکه در واقع نقطه‌ی مقابل‌آن بود آغاز شد وآن‌عبارت بود از داستان تاریخی معاصرکه موضوع‌آن شرح وقایع مهم وقت بود ، واز وقایع گذشته‌هم مربوط به‌آن مشاهیری بودکه در ذهن مـردم وقع‌داشتند ، و بدین

واسطه در واقع یك حماسه‌ی‌ملی در پیروی از شاهنامه به وجودمیآیدکه، باستثنای بعضی قسمت ها ، معمولا متصنع وطولانی و عاری‌ازهنر ،ولی‌ازطرف دیگر،ازنظرمطالب تاریخی، مفید بود.

۹

همانطورکه درقسمت‌های حماسی شاهنامه نطفه‌ی کلیه‌ی داستان های تاریخی ادوار بعد نهاده شده ،همچنان ازطرف دیگر ، درقصه‌های عاشقانه‌ی آن ،بخصوص درقصه‌هائی‌که تار و پود سرگذشت با سحرمحبت بهم آمده (مانند داستان **زال و رودابه** و **بیژن و منیژه**) نطفه‌ی داستان‌های عشقی تکوین یافته‌است. دراین داستان‌هاصحبت ازقهرمانی درنبرد بین نورو ظلمت یا راستی و دروغ نیست ، بلکه موضوع مربوطست به حیات روحی وذوقی و بیش‌از همه متعلق است به‌حالات قلب ، خواه عشق‌باشد خواه‌نفرت، چه‌عشق پاك لطیف باشد و چه‌عشق شهوانی جسمانی ، چه صداقت مردانه و برادرانه باشد ، چه حسد وغبطه‌ی مغرضانه .

(مثلا) قصه‌ی **ویس ورامین** حدود سی‌سال بعداز وفات سخن سرای بزرگ طوس، یعنی در حدود ۴۴۰ هجری (۱۰۴۸ میلادی) از طرف **فخرالدین اسعد الاسترآبادی الجرجانی** که از درباریان طغرل مؤسس خاندان سلجوقی، بودبه‌نظم کشیده شده است....

باید گفت که باداستان «ویس و رامین » تفاوت بین حماسه‌ی تاریخی و داستان رمانتیك ازلحاظ اسلوب ظاهری هم شروع میشود . زیرا اولی دربحر متقاربست که اوج لطف‌آن را شاهنامه‌ی **فردوسی** نمودار ساخته ، ودومی یعنی داستان رمانتیك دربحر هزج (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) است‌که همین **فخرالدین** آنرا به‌کاربرده و این اختلاف وزن بین دو نوع موضوع تاکنون بجامانده است .

۱۰

فخرالدین رامی توان با **نظامی** ، دومین سخنگوی نامی ایران ، مورد مقایسه قرارداد. می‌توان گفت‌که **فخرالدین** از لحاظ توجه به حقایق

روحی و تعمق در روانشناسی ، مانند خود **فردوسی** مقامی ارجمند دارد و سبقت بردن ازاو دشوار ست . ولی از طرف دیگر از نظر حقایق اخلاقی و پاکی احساسات و لطافت بیان و همچنین از حیث عظمت و مهارت دروصف طبیعت استاد سخن پرداز، **نظامی** است که مقام بزرگ دارد و این مزایاست که اورا استاد داستان رمانتیك قرار میدهد .

نظام‌الدین ابو محمد الیاس بن یوسف معروف به **نظامی گنجوی** را نخست با «مخزن‌الاسرار» می شناسیم . میتوان گفت که این کتاب خاتمه‌ی دوره‌ی زندگی خشك و بی‌نشاط شاعر رامی نمایاند ،و ازطرفی طلیعه‌ی دوره کار و منشأیت آثار اومیشود، وسبکی‌راکه درواقع هنر اختصاصی اوست ــ یعنی سبك داستان تاریخی وبخصوص داستان رمانتیك ــ بوجود می‌آورد ... **نظامی** رامشاهده می‌کنیم، که در «مخزن‌الاسرار» ، خودرا دربرابر منظومه‌ی خویش بی‌طرف نگه میدارد و اشخاص داستان راازلحاظ حکایت به‌حال خودمیگذارد ومانند یك داستان نویس رئالیست ، خودرا بـرای وصف حال وشرح عواطف قلبی وغم وشادی بشری و تقریر و تصویر شهوات پست وبلند انسانی آماده می‌سازد . شاعر ازاین لحاظ نه‌تنها ازریختن مقاصد دینی واخلاقی درقالب شعر به‌تدریج منصرف شد ، بلکه در نتیجه‌ی عوض شدن نظراو نسبت به هنر ،اصلا موضوعهای دینی‌راترك کرد و، مانند صیادان پـردل مروارید، به‌کشف دفاین ادوار پیش‌از اسلام چنگ زد . پنج منظومه ی اوکه لقب « پنج گنج » به‌آن داده شده ، «خمسه»ی معروف **نظـامی** راتشکیل میدهد که‌سبك‌داستانسرائی آن ازعهد خود شاعر به این طرف نه‌تنهادرایران ، بلکه درعالم ادب‌اسلامی سرمشق واقع شده است .

۱۱

میان شماره‌ی زیادی‌ازداستان‌های رمانتیك گویندگان‌فارسی‌یاداستان‌هائی‌که صبغه‌ی رمانتیك دارد، بایدسه یاچهار نوع‌را ازهم‌تفکیك کرد :
اول آنکه بطورغیرمستقیم تقلید ازسه موضوع‌داستانهای نظامی‌ست . دراین‌نوع جریان اصلی وقایع قصه حفظ شده ، ولی خود قصه‌و اشخاص‌آن تبدیل یافته است . ازاین‌نوع داستان ها یکی «جمشید و خورشید» است که به پـیروی از

«خسرو شیرین» ازطرف **خواجه جمال‌الدین بن علاءالدین سلمان ساوجی** (متولد در ۶۹۰ هجری یا ۱۲۹۱ میلادی) به نظم کشیده شده است .

دوم موضوع‌های دیگری از ایران‌قدیم‌است که‌موردتوجه شاعران واقع شده وآنرا مبنای‌داستان رمانتیك کرده‌اند، ولی، دراین‌ساحه، قوه‌ی تخیل باندازه‌ای تأثیر داشته‌که تشخیص‌عناصر قدیمی در داستانها بس‌دشوار است. مثل منظومه‌ی «همای و همایون» از **کمال‌الدین ابوالعطا محمودابن علی مرشدکرمانی** که‌اورا باختصار **خواجوی کرمانی** نامیده‌اند .

سوم موضوعهائی‌که به‌دوره‌ی اسلامی مربوطاست . مثل‌حکایت «سلطان محمود و ایاز» که‌قدیمترین طرح‌آن مثنوی منسوب به **فخرالدین علی صافی** است .

۱۲

بااینکه فردوسی را از روی استحقاق پیشرو و استاد داستان سبك رمانتیك(نیز)شمردیم، بایدبگوئیم که‌اودریکنوع دیگر شعر که‌تعریف و ستایش دوستان و هواخواهان شاعراز طبقه‌ی ملوك و امرا و بزرگان باشدنیز تأثیر و نفوذی بسزا داشت ... میتوان‌گفت که این سبك در بعضی از قصیده های **فرخی** که ظاهراً بعد از نظم شاهنامه سروده شده جلوه میکند و بیشتر از آن درشعر **قطران** مشهود است . **ابوالفرج ابن‌مسعود رونی**از این دسته‌است . شاگرد هوشمند فاضل اوکه نیزمداح غزنویان بود **ابوالفخربن سعد بن سلمان** است که بعلت مدح **سیف الدین محمود** بزندان افتاد و ۱۲سال درقلعه‌ی « نای » محبوس ماند. این شاعر درردیف قصاید غزلیات، قطعات ، رباعیات ومسمط ومراثی‌نیزساخته واشعاری‌که درشکایت از رنجهای روزگار زندان سروده بس‌مؤثر است ودر عمق قلب نفوذ می‌کند . نیزاشعار کوتاه وپندی اومعنی‌دار و مؤثر است .

۱۳

ازپادشاهان سلسله‌ی‌عمده‌ی سلجوقیان‌باید از«سلطان سنجر» نام برد که عده‌ی زیادی ازگویندگان و مداحان را نزد خودگردآورد. برتر ازهمه‌ی

مدیحه‌سرایان‌اوهمانا شاعر برگزیده‌ی او **اوحدالدین علی‌انوری** است. اگر شعر عبارت باشد از رونق و طنطنه‌ی زبان و وفور بیکران تشبیهات، وکمال‌صنعت، و مدایح پرازمضامین، دراین صورت چنین مقامی حق **انوری** است. بدست **انوری** بودکه مدیحه بـه فیروزمندی نایل شد. او در صنعت جناس وکنایات نامفهوم و استعاره‌آوردن ضرب المثل ها و اشاره به احادیث نامعروف و رموز فقه و اعتقادیات‌که جملگی محتاج‌تفسیر و توضیح است داد سخن‌را داده است.

۱۴

این‌نقیصه درشعر **انوری**، ازطرف‌دیگر بواسطه‌ی حسنی که‌دراوهست، جبران می‌شود، وآن عبارتست از هنر هجو و استهزای نیشدار که‌در قصایداو دوشادوش مدح میرود. سبك **قدح** (۱) درردیف قصیده‌ی مدحیه، نظیرآنچه **فردوسی** درشامنامه در قدح سلطان محمود بکار برده بود، بدست **انوری** ازنو جانی‌گرفت، ولی فرق اوبا **فردوسی** اینست که محتاط ترست وتیر تمسخررا بسوی اشخاص معینی نمی‌فرستد تامعروض انتقام‌آنان‌گردد، بلکه هدف او طبقات جامعه‌ی‌آن زمان و غالباً عصیان بر ضد طالع و تهاجم سهام تقدیر است. این‌سبك‌شاید هجویات اورا ازنیشهائی‌که ممکن است‌به اشخاص برخورد میرامیسازد، ولی از طرف دیگر جاذبه‌ی معارضه‌ی شخصی را از بین می برد.

۱۵

رقیب و همدوش **انوری** در میدان قصیده‌سرائی همانا **افضل‌الدین ابراهیم** (وبنا بقولی‌عثمان) **بن علی‌نجار خاقانی** است. خصوصیت قصاید و سایر اشعار **خاقانی** از اشعارعارفانه وارشادی و بعضی ترجیع بندـ ها، باوجود فصاحت بیان‌وزیبایی سخنان، همانابکارگرفتن تصنع‌و عبارتـ پردازی و تعبیرات و اشارات مشکل و مبهم است‌که برای فهم‌آنها هم مانند اشعار **انوری** تفسیری مشروح‌لازم است. همین موضوع در باره‌ی غزلیات

۱ــ «قدح» متضادکلمه‌ی «مدح» است.

خاقانی هم‌که جنبه‌ی عرفانی دارد صدق می‌کند ، ولی مراثی اوواقعاً ساده وازدل برآمده و مظهر احساسات درونی است .

۱۶

درهمان قرن‌اول بعداز وفات پیغمبراسلام آثار قطعی جذبه‌ی‌عرفانی دراسلام ظاهر میشود . این‌آثار مخصوصاً درنتیجه‌ی توسعه‌ی‌تدریجی‌سلطه‌ی اموی و تحول آن به یك حکومت استبدادی بارزتر می‌گردد . مهمترین شاعران عرفانی صدر تاریخ ادبیات **شیخ‌ابوسعید فضل‌الله‌بن ابوالخیر** است (متولد ۳۷۵هجری) . وی نه‌تنها استاد دیرین‌شعر صوفیانه بشمار میرود بلکه صرفنظر از**رودکی** و معاصرینش ، می‌توان اورا ازمبتکرین«رباعی» ، که زائیده‌ی طبع‌ایرانی‌است، دانست . ابتکار او در این‌نوع شعر ازدو لحاظ است . یکی‌آنکه وی اولین شاعراست‌که شعر خود را منحصراً بشکل رباعی سرود و دوم‌آنکه رباعی‌را برخلاف اسلاف خود نقشی ازنو زدکه‌نقش‌مزبور جاودانه باقی ماند ،یعنی‌آنرا کانون اشتعال آتش عرفان وحدت وجود قرار داد . اولین‌باردر اشعار اوست‌که‌کنایات واشارات عارفانه بکار رفته،تشبیهاتی ازعشق زمینی وجسمانی درمورد عشق‌الهی ذکرشده و درین معنی ازساقی بزم و شمع شعله ورسخن رفته و سالك‌راه خدارا عاشق حیران وجویان، میگسار و مست ، وپروانه‌ی دورشمع نامیده‌که خودرا به‌آتش عشق می‌افکند .

بدیهی‌ست که‌درعقاید شاعرانه‌ی **ابوسعید** مطالب مبهم وتاریك موجود است و تعیین خط‌مرز میان عشق زمینی وآسمانی ، بین مستی می و مستی عشق الهی، بسی‌دشواراست . ولی این‌قضیه ، باستثنای معدودی ازاستادان‌نظیر **حافظ**که به‌طریقه‌ی اول متمایل **وسنائی** و **عطار** و **جلال‌الدین‌مولوی** که‌بدومی‌متمایلنددرحق‌اغلب غزلسرایان وقصیده گویان متأخر تر هم صدق می کند .

۱۷

هنوز **ابوسعید** زنده بودکه دومین رباعی سرای نامی ایران یعنی **غیاث‌الدین ابوالفتح عمربن‌ابراهیم‌الخیام نیشابوری** پابدنیانهاد. **عمرخیام**، ازلحاظ شاعری، شعرمبنی برشك‌وبدبینی‌راباوج‌خودرسانیدوبحکم

مضامین آن نه‌تنها متدینین بیدل ومتعصب و تهی‌مغزان متظاهر به خردمندی رابباد هجو و تمسخر گرفت، وکسانی‌راکه بنام تصوف از حدود عقل خارج شدند وگاهی به انحرافات اخلاقی‌هم تن‌دردادند معروض استهزاء قرارداد، بلکه باخشمی تلخ برضد تقدیر آسمانی و نظام‌جهانی بـر خاست ومسئولیت گناهکاری وکوتاه نظری فرزند آدمی و بیعدالتی روی زمین، ودر یك کلمـه تمام بدبختی بشر را بگردن خالق انداخت وکلیه‌ی مقررات راجع به‌حیات اخروی‌را، باتمسخر و تحقیر، نوعی قصه‌ی کودکانه شمرد.

۱۸

تقریبا در همان اوان که شعر عرفانی رویه توسعه نهاد، نوع دیگری از شعر بوجودآمدکه فقط مدت‌کوتاهی دوام مستقل داشت وبعد بشعرعرفانی پیوست وتوأم باآن رو باوج نهاد. این نوع عبارت‌بود از شعر«مواعظ وحکم». گرچه از**رودکی** وسایرگویندگان سامانی نمونه‌هائی از پندها وحکم‌کوتاه اخلاقی باز مانده ولی اول در دوره **فردوسی** بود کـه این نوع هم مانند انواع دیگر شعر بکمال ترقی خود رسید. کمی بعد از مرك استاد بزرك‌طوس اولین میوه‌های درخت شعر پند و اخلاق نضج یافت. یکی‌از مـهمترین این میوه‌ها آثار**ناصرخسرو**(ابومعین‌ناصربن خسروعلوی)ست‌که مردی عجیب و دارای صفات متناقضی بود. (۱)

درهمانسال که‌ناصرخسرو درگذشت **شیخ ابواسمعیل عبدالله‌بن‌ابی المنصور محمد الانصاری** متخلص به **پیرانصار** هم در هشتاد سالگی این جهانرا بدرود گفت. او بواسطه‌ی مؤلفات نیمه‌عرفانی و نیمه اخلاقی، که قسمتی به نثر مسجع و قسمتی به‌نثر مخلوط با غزل و رباعی تحریر یافته، بیش از دیگران به اتحاد تدریجی شعر صوفیانه و پندیات خدمت‌کرد و درحقیقت راه را بر **سنائی** بزرك بازنمود.

قدم مهمتر دیگر، درترکیب‌شعرعرفانی وپندآموزی، توسط**ابوالمجد**

۱ــ صفحات ۱۳۱ تا ۱۵۰ کتاب‌اله به**ناصرخسرو**اختصاص دارد ومطالب آن‌بطرزی نگاشته شده که‌تلخیص‌آن ممکن‌نشد. برای اطلاع بیشتر به‌خودکتاب رجوع کنید.

مجدودبن آدم غزنوی معروف به **حکیم‌سنائی** برداشته شد. آخرین‌این شاعران **عبدالقادر جیلانی** یا **گیلانی** است که بسال ۵۶۱ هجری درگذشته است .

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

۱۹

ازنخستین‌دسته‌ی‌این شاعران **ابوحامد** (وبروایتی‌**ابوطالب**) **محمد بن ابی‌بکرابراهیم فریدالدین** متخلص به **عطار** است. درکلیه‌تصانیف عطار توجه عمده به طی‌مدارج عرفان معطوف‌گشته و اینبار این ازمراحل سه‌گانه‌ی «طریقت» و«معرفت» و«حقیقت» بمراحل هفتگانه‌ای تحول می‌یابد که عبارتست از«طلب» یا جستجوی خستگی ناپذیر برای وصول به جهان بیکران و بی نام ونشان احدیت،و «عشق» یا محبتی‌که همه چیز را غیر از محبوب بسوزاند، و«معرفت» یا پی بردن به سر واحد، و«استغنا» یا بی‌نیازی 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 بودکه **فریدالدین عطار** برای اولین و آخرین بار حریف‌آینده‌ی خود راکه میرفت در شهرت شاعری بزرگترین همدوش‌او گردد، یعنی **جلال‌الدین** را، که‌آنوقت پسری پنجساله بود،درنیشابور زیارت کرد وگذشته از اینکه مثنوی «اسرارنامه» را برای هدایت اوبمقامات‌عرفانی باو هدیه نمود ، با یك روح نبوت ، عظمت جهانگیر آینده‌ی او را پیشگوئی کرد .

جلال‌الدین رومی (مولوی) در قونیه تحت ارشاد درویش قلندری بنام **شمس‌الدین تبریزی** درآمد و از سال ۶۴۲ تا ۶۴۵ درمفاوضه‌ی او

بودو اوبا نبوغ معجزه‌آسای خودچنان تأثیری درروان و ذوق **جلال‌الدین** کردکه وی بسپاس و یاد مرشدش تقریبا در همه‌ی غزلیات خود بجای نام خویشتن نام **شمس تبریزی** را بکار برد. همچنین غیبت‌ناگهانی‌شمس* در نتیجه‌ی قیام‌عوام، تأثیری عمیق‌در دل **جلال‌الدین** گذاشت واو، برای یافتن تسلیت در مقابل‌مشیعت، طریقت جدید « سلسله‌ی مولوی » را ایجاد نمود . (۱)

۲۱

گوینده‌ی دیگری‌که درعقاید عرفانی خود معتدلتر است و عرفان را منحصراً تابع هدف اخلاقی قرار میدهد، و در عالم شرق و غرب مشهوراست، همانا بزرگترین‌شاعر پندآموز ایران **مشرف‌الدین مصلح‌الدین عبدالله سعدی شیرازی** است. در سال۶۵۵ هجری **سعدی** نغزترین وپرمغزترین منظومه‌های پندآموز خود راکه «بوستان» است برشته‌ی تحریرکشید و درده باب عالی‌ترین مطالب اخلاقی را با حکایات پر مغز و امثال و حکم تمثیل میکند. مخصوصاً باب سوم‌که در عشق است صبغه‌ی عرفانی دارد و مبین لطیف‌ترین عقاید صوفیانه‌ی سعدی است. کتاب‌بعدی‌او«گلستان» نام دارد .

اشعار **سعدی** را میتوان بچندگروه منقسم نمود: اول قصاید عربی‌ست. دوم قصاید فارسی‌ست‌که قسمتی در مدح ملوك و وزراء و قسمتی در مواعظ اخلاقی و دینی است . سوم مراثی شاعر است. چهارم عبارتست از «ملمعات» یعنی غزلیاتی‌که در ابیات آن مصرع‌های عربی و فارسی هردوبکاررفته‌است، پنجم «مثلثات» است‌که درآن فارسی، عربی و ترکی بکار رفته است. پنجم تا نهم عبارتست از چهارقسمت یعنی طیبات و بدایع و خواتیم‌و غزلیات قدیم. دهم اشعار صاحبیه‌است. یازدهم مقطعاتست و دوازدهم رباعیات و مفردات .

۲۲

انشعابات شعر صوفیانه را از زمان **جلال‌الدین رومی** میتوان بردو بخش تقسیم‌کرد. اولی عبارتست ازکتب درباب عرفان‌که بعضی نظری وبرخی

---

۱ ــ صفحات ۱۵۹ تا ۱۶۷ کتاب‌اله به **مولوی** اختصاص دارد . برای اطلاع بیشتر درباره‌ی **مولوی** به‌خودکتاب مراجعه‌کنید .

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 داستانهای روانشناسی .

۲۳

غزلسرائی از عهد **رودکی** معمول بوده است. اما بسی دشوار است که بتوانیم در میان غزلیات صوفیانه که از عهد **سنائی** مورد علاقه‌ی 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 زده‌اند. 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 درحدود اندازه و موازین طبیعی باشد، ومدح و تحسین آزادگی در مقابل ریا وکوشش خستگی ناپذیر در راه وصول به هدف اعلای ارزش و شرف آدمی ، تشبیهات وکنایات بکار می‌برد . (*)

۲۴

میتوان گفت که دوره‌ی کلاسیك شعرفارسی باظهور وافول **نورالدین عبدالرحمن جامی** (وفات ۸۹۸ هجری) بپایان میرسد. در ایران بتدریج ابتکار از بین رفت وفقط صاحبنظرانی جدی برسبیل ندرت بظهور رسیدند که دربند وزن وقافیه‌ی متصنع نبودند وراه خود را پیمودند ودر سروده‌های خود احساسات بی‌شائبه‌ی خود را جلوه گرساختند. در این زمان است که دردربار شاه عباس صفوی(۱۰۳۷ـ۹۹۶ هجری)مجلسی ازغزلسرایان گرد می‌آید.(*)

۲۵

معروفترین شاعر قرن یازدهم‌هجری که بعقیده‌ی تذکره نویسان درغزل مبتکر سبکی جدید بشمار میرود همانا **میرزا محمدعلی صائب اصفهانی** است. ازمیان شاعران قرن دوازدهم عده‌ی کمی را میتوان موردتوجه قرارداد.

تنهاسه تن با شعر خود آخرین شراره‌ی شفق تابان را بعالم ادب فارسی که بتاریکی فرومی‌شد پرتو افکن کردند: **آقا محمد تقی صهبا** ، **سیداحمد هاتف اصفهانی** و **آقا محمدکاظم والـه** . این سه شاعر به واسطه‌ی قصاید وغزلیات ورباعیات خود و مخصوصاً **هاتف** بایك ترجیع بندعالی خود، ادوار ترقی هنر شعر فارسی را بخاطر میآورند . انعکاس ضعیفی از نوراین عهد وتقلیدی از حلقه‌ی ادبای دربار **محمود غزنوی** و **اکبر شاه** و **شاه عباس کبیر** در جمعی دیده میشود که در تهران بدربار فتحعلیشاه گردآمدند.

درباب سیر ادبیات فارسی در این عهد جا دارد ملاحظاتی چنداظهار شود. رسم گویندگان این عصراز لحاظ ذوق هنر پردازی تقلیداز اعاظم متقدمین است. بفرق اینکه بجای معانی اشعارواقوال 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 **حبیب‌الله قاآنی** شاعر رسمی دربار محمد شاه (۱۲۶۴ـ ۱۲۵۰ هجری) و ناصرالدین شاه است. اما یکی از هوشمندان واقعی که توان گفت نماینده‌ی مسلك بدبینی است و این روحیه‌ی او از بدبینی هوای محیط اروپائی استنشاق شده همانا **ابونصر فتح‌اله خـان شیبانی کاشانی** است . از اشعار او یکنوع لحن اعتراض و اعتزال مشهود است که در دل نفوذ میکند واساس آن از طالع غم‌انگیز خود شاعـر است.

۲۶

علی رغم این انحطاط تدریجی در داستان سرائی و شعر لیریك و پندیات فارسی از طرفی، وبیروح گشتن آثار ادبی ازطرف دیگر، یك نوع جدیدشعر بوجود می‌آید وآن عبارتست از شعر نمایشی (دراماتیك). درست از آغازقرن نوزدهم (مسیحی) درایران نیز مانندیونان وآلمان واکثرملل مغرب زمین بمناسبت بعضی مراسم مذهبی نمایش‌های صحنه‌ای پیدا شد ومقدمه‌ی اشعارنمایشی فراهم آمد. رسم عزاداری برای ائمه‌ی اطهار از عهد صفوی در ایران متداول میشود. دراین مراسم نـوحه‌ی دسته جمعی خوانـده میشود واشعارکمابیش ادبی نقل

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

۲۷

بدین ترتیب است که شعر فارسی، با طی فرازو نشیب‌های بسیار، به آستانه‌ی انقلاب مشروطه میرسد. شك نیست که در این خلاصه‌ی کوتاه وحتی جسورانه از کتاب **هرمان اته** صدها تن از شاعران نام‌آور ما بدست فراموشی سپرده شده‌اند، اما از این کار گریزی نبود، چرا که قصد ما نشان دادن نهضت‌های شعری ایران بطور مختصر و باذکر نام‌هائی ست 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».

۱ــ **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 صرفنظر گردید.

فصل هفدهم ـ 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 ـ هرچند که درمقام یك عرض باقی می‌ماند ـ آینه‌دار تحولات و تغییرات اجتماعی‌ست .

ما، با توجه، به‌این نکته‌ی دقیق، شعر ایران را از ابتدای ورود اسلام به ایران تا امروز ، به چهار بخش عمده تقسیم می‌کنیم :

۱ ـ شعر قدیم فارسی

۲ ـ شعر جدید فارسی

۳ ـ شعر نوی فارسی

۴ ـ شعر موج نوی فارسی

درفصل گذشته راجع به‌شعر 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 یك قرن از آغاز آن‌ها می‌گذرد .

۲

دکتر **تندرکیا** می‌نویسد :

«شعر و هنر، مانند تراوشات اجتماعی ، محصول مزرعه‌ی جامعه میباشند وناگزیر تحت تأثیر حالات اجتماعی و تغییر وتحول این حالات افتاده‌اند . بنابراین مانمی‌توانیم عامل‌هائی راکه‌در تحول محتوی شعر معاصر فارسی دخالت داشته درست درك کنیم ، مگر اینکه عاملهائی راکـه در تحول روح و روحیه‌ی جامعه‌ی ایرانی درعصر حاضر دخالت داشته‌اند، قبلا چنانکه باید درك کرده باشیم. تحول محتوی شعر حاضر فارسی پیرو تحول روح جـامعه‌ی فارسی زبان درعصر حاضر بوده است .» (۱)

می‌بینیم که صحبت از «تحول محتوی شعر فارسی» ست ، نه « تحول شعر فارسی» بطور اعم . این نکته‌ای درخور توجه است ، چراکه شعر ایران ابتدا ازدرون وازنقطه نظر «محتوی» دگرگون شد وسپس این محتوی تازه درلباس قدیم نگنجید و «محتوای تازه» ای را درخواست کرد .

۳

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

عده‌ای می‌کوشند تاشعر نوی امروز را که با «**نیما یوشیج**» آغاز میشود مستقل ازشعر گذشته دانسته و رابطه‌ی آن‌را با گذشته در نظـر نگیرند. حتی این قطع رابطه راتابدانجا می رسانند که کوشش **نیما** را ـ به نقل قول ازخودش (۲) ـ صرفاً نتیجه‌ی آشنائی او با شعر مغرب‌زمین میدانند. (*) حال آنکه این

---

۱ ـ دکتر تندرکیا ـ «عواملی که برمحتوی شعر معاصر اثر گذاشت» ـ از انتشارات اندیشه و هنر ـ ۱۳۴۱ ـ ص ۴ ـ زیرنویس مقاله .

۲ ـ «آشنائی با زبان خارجی راه تازه‌را در پیش چشم من گذاشت. » ـ نیما یوشیج ـ از متن نطق او در نخستین کنگره‌ی نویسندگـان ایران ـ خرداد ۱۳۲۵ ـ به‌نقل از مقدمه‌ی « برگزیده‌ی اشعار نیما یوشیج» ـ سازمان کتابهای جیبی ـ چاپ اول ـ ۱۳۴۲ ـ ص ۸

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 ، وهوشیار است .

پس‌مامی گوئیم که ضرورت این تحول پیش‌از نیما بوجودآمده است و ضرورت را زمینه‌ی آماده‌ی‌اجتماعی برشعر تحمیل کرده است . واکنون می‌افزائیم که‌این آشنائی و تحول در دستگاه‌منطق افرادمختلف‌دارای تفاوت‌هاو گوناگونی‌هائی‌است که‌نتیجه‌ی کوشش‌عده‌ای‌راعقیم‌وحاصل‌سعی‌عده‌ای‌را زاینده‌و بارآور کرده است .

۴

تحول بعلت‌آشنائی باافکار تازه در باره‌ی شعر پیش‌نیامد ، بلکه‌آشنائی باافکار تازه‌ی اجتماعی،زمینه‌ی‌انقلاب مشروطه و درنتیجه تحول درهمه‌ی‌شئون کشور را پیش‌آورد .

پس پیش‌ازآنکه باامری بنام شعر سرو کار داشته باشیم بامسئله‌ای بنام ضرورت‌تحول اجتماعی روبرو هستیم . این‌ضرورت را موقعیت خاص‌تاریخی و اجتماعی وآشناشدن باافکار تازه‌ی مغرب‌زمین پیش‌آورد است . آشکار است که هرکسی به‌فراخورحال و استعداد و موقعیت اجتماعی خاص خویش‌به‌شکلی این افکاررا می‌پذیرد و برای اعمال آنها در جامعه اقدام می‌کند . درآن موقعیت تحول اجتماعی وتاریخی نیزلاجرم افکارو اعمال گوناگونی‌درزمینه‌ی تحولات‌اجتماعی پیداشد و درمدت اندکی بشکلی‌اجتناب ناپذیر همان‌دوشعبه‌ی کلاسیك‌فکری، که محافظه‌کاری و تندروی باشند، ظاهر گردیدند .

باپیدایی این دو دسته‌فکر، جامعه محل بر خوردآنها و آزمایش‌آنها گردید. کسانیکه‌دراین دسته‌ها به‌فعالیت مشغول بودند بلافاصله متوجه‌وسایل ارتباطی توده گیر شدندتابوسیله‌ی‌آنها افکار خویش‌رادربین مردم شایع کنند . پس پیش‌ازآنکه مسئله‌ی‌تحول‌دروسایل بیان مطرح شود ، مسئله‌ی‌استخدام‌این وسایل ـ با همان شکل جا افتاده‌ی قدیمی ـ برای ادای مقاصد تازه پیش می آید .

درآن زمان «شعر» از وسایل ارتباطی توده گیر محسوب می‌شود و

لامحاله مورد توجه قرار می گیرد .

◎

یحیی آرین پور می نویسد :

«سرایندگان (فکاهیات سیاسی و مذهبی) از قالبهای حاضروآماده‌ی ترانه‌ها و تصنیفها ، مستزادها و ترجیع بند ها ، برای ادای مقاصد خود بهره برداری کردند و بعضی ازآنها دراین کار توفیق یافتند وآثارشان در میان مردم پسندیده افتاد. اما این‌فرمها (شکل‌ها)ی‌ساده وابتدائی، که بواسطه‌ی نارسائی و ناسازگاری اشکال قدیم موقتاً جانشین‌آنها گردیده و وظیفه‌ی‌ادای مضامین جدیدرا بعهده گرفته بودند ،هرگزداعیه‌ی هنری‌صرف نداشتندونمی‌توانستند مسئله‌ی‌غامض‌و سردرگم تعیین خط مشی اساسی‌آینده‌ی‌ادبیات بدیعی ایران‌را معین‌نمایند .»(۱) (*)

و عبدالعلی دستغیب نوشته است :

« دراوان جنبش مشروطه ، شاعران مازیر تأثیر جریان‌قوی روزقرار گرفته وکوشش کردند دربیداری افکار وپیش برد جریان‌تاثیری‌داشته‌باشند. این‌دوره،دوره‌ی حاد انقلابی بود و طبعاً ایجاب میکرد شعر حماسی و شعر وطنی‌ساخته‌شود. **ادیب‌الممالک‌فراهانی** ازنخستین کسانی‌بود که‌باین‌موضوع توجه‌کرد و اشعار اجتماعی ساخت ، قصیده‌ای که وی‌درباره‌ی‌عدلیه‌ساخته‌است نموداراین‌طرزفکراست... بعدازادیب‌الممالك میتوان‌از **ملك‌الشعراء بهار**، **دهخدا**، **عشقی**، **عارف**، و **کمالی** نام‌برد که‌درهمان‌قالب‌های‌قدیمی‌مضمون‌های تازه‌عرضه‌می‌کردند . درشعراین گونه شاعران واژه‌های‌جدیدچون وطن،ملت، احزاب سیاسی،جمعیت ملی، مساوات، خلق‌و... می بینیم که‌نشانه‌ی‌یك مقتضی اجتماعی بود که شعرازآن سرچشمه می گرفت... پرشور ترین نماینده‌ی‌این طرزبیان **میرزاده‌ی عشقی** بود که‌درروزنامه‌ی‌خویش‌بنام«قرن بیستم»غزلیات و قطعات ... اجتماعی منتشر می کرد ... دهخدا، ایرج میرزا وملك‌الشعراء بهار درقالب قصیده ، قطعه ومثنوی حرفهای نومی‌زدند ... عارف تصنیف‌های

---

۱ ــ یحیی‌آرین‌پور ــ مقاله‌ی«تجددادبی (تجدد در ادبیات) » ــ مجله‌ی جهان‌نو ــ دوره‌ی‌اول‌جدید ــ شماره‌ی ۴ و ۵ ــ شهریور ومهر ۱۳۴۵ ــ ص۱۰۹

ملی میساخت و از اینکه بیگانگان در خاك وطنش ترکتازی می‌کنند متأثر میشد و غزلیات شور انگیز اجتماعی میپرداخت ... واژه های این دوره... غالباً ازوسایل تازه‌ی صنعتی مثل‌ماشین، هواپیما ، چراغ برق ویا الفاظزبان های اروپائی و حوادث اجتماعی اخذشده و بکاربرده میشد . نمونه‌ای‌ازواژه‌ها درشعر های‌بهار ، دهخدا ، عشقی ، عارف ، ایرج میرزا واشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) میتوان یافت .»(۱)(*)

۶

بدین‌ترتیب می‌بینیم که‌پیش‌ازآنکه شاعران ایران درمسیر خلاقه‌ی‌هنری کار خود به‌تحول شعر وادبیات توجه‌کنند ، تحول اجتماعی ازراه مضمون و محتوی شعر وبعبارت دیگر ازدرون ، خودرا برشعر فارسی تحمیل می‌کند . «مبارزه‌ی مشروطه به‌شاعران یادداد که‌ازسرودن مدایح ، غزلیات ، و وصف طبیعت دست بکشند و شعـری بگویند که مبارزه‌ی اجتماعی در آن منعکس باشد . »(۲)

این نکته سخت قابل‌توجه‌است ، زیرا درکنار واژه ها ومضامین‌جدید، اخلاق تازه‌ای نیز برای شـاعران ماآورده می‌شود تا پس ازآن شعر فارسی‌را یك‌سنگرمقاومت و یك وسیله‌ی اعتراض سازند . از همین‌کتاب آقای دستغیب نقل‌کنیم‌که :

« تاپیش ازاستقرار مشروطیت شاعر ونویسنده خود را در میان مردم حس‌نمی‌کرد و پیوندی بین‌خود و عوام نمی‌دید ، هدف وی غالباً رسیدن به امیر و وزیـر و سلطان بود تا بسلیقه‌ی آنان و یـا بمقتضای حال شعری بسراید ..» (۳) (*)

پس دراولین مرحله‌ی تحول،شعرفارسی دچار این‌تغییرات شد :

۱ ــ شعر به‌مردم و جامعه روی‌آورد .

---

۱ ــ عبدالعلی دستغیب ــ « تحلیلی از شعر نوی فارسی » ــ انتشارات صائب ــ آبان ۱۳۴۵ ــ ص ۱۲ تا ۱۵

۲ ــ عبدالعلی دستغیب ــ همان‌کتاب ــ ص ۱۳

۳ ــ همان‌کتاب ــ ص ۱۱

۲ ــ درشعر حرف‌تازه‌وکلمه‌ی تازه پیداشد .

۳ ــ شاعران به‌آن دسته از قوالب شعری روی آوردندکه کمتر مورد استعمال بود .

۷

حال بایدتوجه‌داشت که این‌تحول و تغییر، درشعر کلیه‌ی شعرای آن‌عصر رخ نداد ، بلکه عده‌ای هنوز بی اعتناء به آنچه در اطرافشان می‌گذشت به سیاق گذشته شعر می‌گفتند .

تحولی‌که درشعر فارسی رخ‌داد با خـود دوعکس‌العمل مختلف راپیش آورد . عکس‌العمل اول ازآن‌سنت پرستان بود که یکباره فریاد برآوردند شعرفارسی و زبان مادری دارد از دست می رود . این فریادآنچنان ضعیف است‌که پرداختن به‌آن جز اتلاف وقت و سیاه کردن کاغذ حاصلی نخواهد داشت .

عکس‌العمل دوم ازآن‌کسانی بودکه متوجه دوگانگـی درون و برون شعر شده بودند و ازشاعر عصرخویش تندروی هائی را بمقتضای تحولات تازه انتظار داشتند . بالطبع در مقابل این تند روها وآن‌سنت پرستان که یکی بدور ریختن قوالب‌کهن راپیشنهاد می‌کرد و دیگری فراموش کردن تحول را می‌خواست، شاعرانی‌که ازایشان نام بردیم،باپرداختن به‌مضمون تازه در لباس کهنه، محافظه‌کار محسوب میشونـد . و شعرآنها تنها شعری است‌که‌از کشاکش لفظی دوران شعرجدید برای‌ما باقی مانده است .

دردوره‌ی شعرجدیدفارسی داستان‌برخورد محافظه‌کاران باتندروها بسیار جالب وروشنگراست. بزودی‌این‌که‌آیامی‌توان درهمان قوالب‌قدیم‌افکارجدیدرا ارائه‌داد ویااینکه‌لازم‌است برای‌افکارجدید ومضمون‌های‌تازه‌قالب‌تازه‌نیزجست بحث باب روزشد وهرکس بفراخورحال خویش دراین‌میدان پانهاد .

این برخورد دوره ای ازتاریخ ادبیات ایران را میسازدکه « دوره‌ی بیداری شاعران » نام‌گرفته‌است (۱) . در این دوره بحث‌هائی آتشین در ــ

۱ــ یحیی‌آرین‌پور می‌نویسد:«این اصطلاح از**رشیدیاسمی**ست» ــ همان مقاله ــ زیرنویس ۳ ــ ص ۱۱۰

بارهٔ تجددادبی درمی گیرد(*) که مهمترین آن‌هابین اعضاء هیئت تحریریهٔ مجلهٔ «دانشکده» است ومجلهٔ «تجدد»، ارگان حزب دموکرات آذربایجان، که **تقی رفعت**(*) آن‌را منتشر میساخت .

۸

آقای یحیی آرین‌پوردرمقالهٔ جالب خود ، که ذکر آن گذشت، راجع به‌جدال این دودسته دقیقاً تحقیق کرده‌اند وما، برای نشان‌دادن نحوهٔ این مباحثات ومسایل‌مطرحه درآن‌ها باین بسنده‌می کنیم که‌دوتکه‌ازمباحثات‌ملك ـ الشعرای‌بهار وتقی‌رفعت رادر اینجا ازهمان‌مقاله‌نقل کنیم.

ملك‌الشعرای بهار می نویسد .

« اصول کلی عملیات وآمال خودمان راتکرار می‌نمائیم : مادر تجدید ادبیات ایران تکاملی هستیم. مابا‌عوامل ارتقاء و تکامل همراه ویاخودعین‌آن عوامل شده و موافق احتیاجات ملیه ـ قدری‌هم دوربینانه تر ـ کار میکنیم . ما اصلاحات و **رفرماتور** ادبی را، ازنفی موجود و اثبات موهوم یااختراع یك‌چیزی‌که محیط‌آتیه دوام و رجحان‌آن‌را ـ آن موهوم‌را ـ ضمانت‌نماید، علمی‌تر و مفیدتر می‌دانیم . مابر خلاف کسانی که معنی ارتقاء را ندانسته و تصور می کنند که فقط برجستن و بزمین خوردن ترقی است ، عوامل تکامل طبیعی و تکمیل تدریجی رادر ارتقای واقعی یك ملت تنها مؤثر بزرگ می‌پنداریم. ما انقلاب حقیقی‌را بطئی‌تروغیرمرئی‌تراز آن می‌دانیم که‌یك نویسندهٔ انقلابی بخواهددراولین‌جست وخیز متفننانهٔ خودش ، درنخستین‌رقص‌موزون یاناموزون تقلیدی‌یااختراعی‌خود ، یك‌نمونهٔ واقعی ازآن‌رابما نشان بدهد . ماهمان قسم‌که استقبال مردمان هوشیار و مبتکرین **ژنی** رااز عوامل‌انقلاب و ارتقاء درتحسین و تسریع روح تجدد مفید می‌دانیم ، بهمان‌درجه نفوذوتأثیر عوامل اصلی انقلاب و ارتقاء رادرصورت عدم مداخله وبلکه عدم‌شعورعمومی باز قادر و مؤثر و نتیجه بخش میشناسیم . اما این را میدانیم‌که استقبال‌های فردی ممکن است بی‌نتیجه بماند ، ولی نفوذ و تأثیر عوامل اصلی حتمی‌النتیجه است . ما مفلس و بیچاره نیستیم که طبیعت ما را مجبور به‌اختراع و رفع احتیاج نماید ، بلکه ما ، در روی یك تکمیل و ارتقائی ، بازبطرف

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

۹

تقی رفعت می‌نویسد :

« ازادبای **دانشکده** باید پرسید چراشما بدون‌امر سیر تکامل امری رامرتکب نخواهید شد ؟ شماچه میگفتید اگرپرنده‌ای چنین اظهار می‌کرد : تاوقتی‌که پرواز مرا اززمین برنداشته من پر نخواهم گشاد ! ... ای‌جوانان دانشکده،هرگاه محیطی باشدکه خواهد توانست شمارا تکمیل‌کند ، فراموش ننمائیدکه‌محیط دیگری‌نیز هست که بایدشما به تکمیل‌آن‌پردازید واین‌محیط ثانی نزدیکتر بشماست ... گیرم‌که تیشه بشالوده‌ی عمارت تاریخی پدران شاعر خودتان نخواهید زد ،ولی چطور درهمان زمان که عمارت مذکوره را مرمت خواهید نمود به‌ریختن بنیان‌های نوآئین تری موفق خواهید شد ؟... هیچ‌بناوهیچ‌معمار این‌طورنقشه نمیکشد . این‌خیال شمارابعدم موفقیت هدایت خواهد نمود . باساروج عصربیستم‌شکافهای‌تخت‌جمشیدرا وصله‌خواهید زد؟... ولی‌آیا تصور میکنید چه‌معموره‌ی عجیب و غریبی بحصول خواهیدآورد ؟... بخیال تجدد پروری و یا بخیال حصول‌آوردن تجدد ، متصدی‌ترمیم وتعمیر خواهیدگشت ... سیرتکامل درسائر تکامل پیما تجلی میکند ،شماکه باید تجلی‌گاه‌آن سیرباشید ، شما مشغول‌آهك اندودن ویرانه هستید ... بحصول آوردن یك‌تجدد در ادبیات بخصوص در ادبیات ایران که یکدوره‌ی کلاسیك بسیار شمشمانی گذرانیده است ، کارآسانی نیست . در این میدان برای صد پهلوان روئین تن جای هنرورزی است و می‌توانند بکمال فراخی وآزادگی با حریف اصل‌کشتی بگیرند وتا روزیکه اینهاچیره شوند سالها خواهدگذشت..این خطرابداً موجود نیست‌که امره‌زیکنفر ادیب

---

۱ ــ همان‌مقاله‌ــص ۴۶ ــ جهان نوی‌شماری۶تا۱۰ــآبان تابهمن ۴۵

متجدد یکدفعه برخیزد وبناگاه یانابهنگام 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 متتابعه‌ی مترادفه در این مورد مغز و معنی ندارد . همین احساسات عمومیه و اخلاق ملیه .. مثلا در مقابل مشروطه و آزادی نیز این بیگانگی ولاقیدی را بخرج می‌داد. هرگاه این گلوله‌های سنگین‌را بپای طبع شعر وقریحه‌ی ادبی‌خود ببندید ، اعتلابرای شما محال خواهدبود، اگر ادیب و شاعر هستید بدانیدکه شاعر یا ادیب پیرو نیست، پیشواست .. شما برای فردا بنویسید ، اگر مقتضی باشد نترسید، بوستان سعدی و دیوان حافظ را درآب بیقدری وانتقاد بشوئید و خاطرجمع باشیدکه معاصرین‌سعدی و حافظ بقدرشما سعدی وحافظ را شایسته‌ی این احترام نمی‌دانستند،معاصرین آن‌ها، آن ادبیات گرانبها را به پشیزی 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 شعرکهن بشما خواهد گفت هرکه آمد عمارت نو ساخت.. شما درخیال مرمت‌کردن‌عمارت دیگران هستید ! » (۱)

و می‌افزاید :

«درنظرما این مسئله فقطیك مسئله‌ی خالص ادبی نبوده ، یك مسئله‌ی مختلط اجتماعی‌وملی وبنابراین‌یك مسئله‌ی‌اساسی‌است. ادبیات یك‌ملت‌آئینه‌ی هدنیت آن ملت است ... ما این‌عقیده‌ی**ویکتورهوگو** شاعررمانتیك‌فرانسه را ـ که در فلسفه‌ی‌تاریخ ملل حاضره مصداق‌آن را مشاهده می‌نمائیم ـ همیشه‌در نظر داریم‌که می‌گوید: قاطع‌ترین نتیجه‌ی مستقیم یك انقلاب سیاسی، یك انقلاب‌ادبی‌ست ودرتحولات‌وتجددات مادی Evolution Matérielles (۲) شرکت نجوئید مگر با انقلابات معنوی Revolution (۱)

---

۱ ـ همان مقاله ـ ص ۴۲ و۴۳ ـ همان شماره

۲ـ اصطلاحات‌فرانسه‌ازمتن‌مقاله‌ی‌رفعت‌است .

«Intellectuelles»(۱)

«(ما) مسئله‌ی تجدد درادبیات را از سه نقطه نظر اساسی مورد تدقیق و مطالعه قرار می‌دهیم :

از نظر ـ شکل

ـ زبان

ـ اسلوب

و از نظر کلی صنعت ادبی را طوری که عصر ما آن را تفسیر و تعبیر می‌کند اخذ وقبول نموده، امتثال به‌تعلیمات بین‌المللی صنعت (۲) را ضروری وواجب می‌شماریم. درآتیه مناقشات وانتقادات ماهمه ملهم ازاین عقایدسیاسی و ازاین پرنسیپ‌ها خواهد بود...» (۳)

۱۰

بدین‌ترتیب «دوره‌ی بیداری شاعران» بیشتر صرف ایجاد زمینه برای بوجودآمدن «شعرنو» میشود و از بطن این مباحثات «نو جوئی و نوآوری روی دو خط که بموازات هم در داخل تحولات اجتماعی کشور ما شکل یافته است، ادامه پیدامی کند.»(۴)

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

---

۱ ـ همان مقاله ـ ص ۴۹ ـ همان شماره . تقی رفعت‌توضیح میدهد که‌آنچه از ویکتورهوگو نقل شده‌است ، منقول است ازمقدمه‌ی‌یك سلسه‌آثار او در تحت عنوان «ادبیات و فلسفه‌ی درآمیخته» .

۲ ـ یحیی آرین‌پور توضیح میدهدکه کلمه‌ی«صنعت» دراین‌مقاله و بطور کلی دراصطلاح‌آنزمان بجای‌کلمه «هنر ـ Art» بکار میرفته است .

۳ ـ همان شماره ـ همان‌مقاله ـ ص ۵۰

۴ ـ عبدالعلی دستغیب ـ همان‌کتاب ـ ص ۱۸

۵ ـ یحیی‌آرین‌پور ـ همان مقاله ـ ص ۵۴

فصل نوزدهم ـ شعر نوی حاشیه‌ای و میانه رو

۱

گفتیم که ازسال 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 ، دو دسته‌ی دیگر نیز قابل توجه و درخور تعمق‌اند . نکته‌ی جالب توجه این‌است که‌این‌دو دسته از شعرای نوسرا نیز اغلب در توجیه کار خود بهمان دلایلی اشاره می کنند که نیمایوشیج اشاره کرده‌است ، ولکن درعمل ، سبك کار آنها شکل جداومستقل پیدا می کند و هریك بدلیلی از اصول اصیل شعر نوی نیمائی بدور می‌افتد و کوشش‌ها بدین‌صورت عبث میشود .

نخستین‌دسته ازاین نوع شعر نو را ما « شعر نوی حاشیه‌ای » مینامیم ، چراکه پیروان این نوع بسیارمعدود واثرشان سخت معدودتراست . اماهمین شعر نوی حاشیه‌ای نیز دارای فروع مختلفی‌ست که عبارتند از «افراطیون» و

«زلف‌روان» .

۴

افراط‌کاری ازاین نوع را **دکتر تندرکیا**[1] باب می‌کند، نه‌باحرفهائی که درمورد شعرمی‌زند ، بلکه با اشعاری‌که بنام «شاهین» منتشرمیسازد . در همان زمان‌که نیما دوره‌ی سکوت وپختگی ۲۰ ساله را پشت سرنهاده است، دکترکیا تیزبزبان می‌آید :

«بسوی‌ایران: روز۲۸فروردین ۱۳۱۸ درتهران بودم . ماهی گذشت. باید هرچه زودترشاهین ساخت وازنگاربه‌کردارآمد . (۱) هشت سال بودیك بیت فارسی نخوانده بودم . هشت سال بودکه جز چند باری فارسی نه شنیده ونه گفته بودم . مبادا یادم رفته باشد ؟ یادم نرفته بود. نمونه‌ای از **شاهین** ساخته شد ... پیدایش شاهین دو عنصر دارد . منفی‌ومثبت. عنصرمنفی : تمام نقص‌های گذشته‌ی ادبیات فارسی است . عنصرمثبت دومرحله دارد :مرحله‌ی نگار ومرحله‌ی‌کردار. مرحله‌ی نگار: برای چه میخواهیم بیندیشیم ؟ برای تکمیل **موزیك سخن** . (و) سخن ؟ درپس هرکالبدی نیروئی‌ست‌که جان ماده است . گوهرمیکوشد تا پیکر را همانند خود بسازد : بیرونی‌کم و بیش نماینده‌ی نارسای درونی است . معنی جان لفظ‌است . لفظ‌نماینده‌ی‌معنی‌است. لفظ باید ، هرچه بیشتر، پیروساخت وآئینه‌ی معنی باشد . معنی زنده وجنبان است و با رنگارنگ وگوناگون جلوه می‌کند ... برای اینکه سخن جاندار باشد میبایدهرگونه قید لفظی را درهم شکست تا بدینگونه لفظ بتواند **آزاد** از معنی پیروی کند . چنین علوم ادبیه‌ی گذشته درهم میریزند ، یکپارچه باید بازدید وزدوده‌شوند . پس **شاهین** و **شاهینساز** ازهرگونه بندی‌آزاد است ، کاملا آزاد ! حتی از قید قافیه ــ اگر این قافیه دشمن معنی وبند شاهینساز گردد .ولی توجه‌بجان یا مراقبت‌کامل تن هیچ ناسازنیست وآزادی را با اهمال نباید اشتباه‌کرد ... موزیك : درموزیك هستیم، پس‌دراحساسات هستیم وبس! بیرون ازمحیط‌احساسات بیرون ازافق شاهین است ...درموزیك

---

۱ ــ دکتر تندرکیا در زیرنویس توضیح داده‌است‌که نگاریعنی تئوری .

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

۳

می‌بینیم که سخن شاهینساز ـ هرچند خام ـ لکن منطقی‌ست . او نیز از آزادی ـ که اهمال نیست ـ سخن میگوید وبرعلیه قوانین دست و پاگیرادبی شوریده‌است. اما اودرعمل ثابت می‌کندکه این عرصه جولانگه هرکسی‌نیست و بزعم سخن درست اشخاص نمی‌توان انقلاب ادبی اصیل را از ایشان انتظار داشت . به نمونه‌ای ازنخستین شاهین بسنده می‌کنیم :

«آه سوختم آه! ای خدا !... هستی کمك !... کوآب ؟! آب !
آه زین بیابان ، آب کو!
مردم ز بس پوئیده‌ام ، یا آب ده یا تاب ! تاب !
بیچاره من ، دیگرمپو!
گردون تفو !
درشب فروماندم . فغان ! تیره دل وجان وتنم
بس ، بیکسی تاکی ؟ ! بس است !
ای‌نورمهر، ای نورمهرا،روشنم‌کن، روشنم ...» (۲)

وشاهینسازمی‌نویسد :

«شاهین نه نظم است نه نثر و نه نثم (۳) ... شاهین آهنگین است ... این سبك تـازه هـم ساده است و هـم 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 شاهین‌ونمونه‌ای ازشاهین ... چه بهترمیشدا گرنویسندگان

۱ــ دکتر تندرکیا ـ «نهیب‌جنبش‌ادبی‌ـ‌شاهین»ـ شهریور ۱۳۱۸ــ ص۴
۲ ــ همان‌کتاب ـ قطعه‌ی‌اول شاهین شماره‌ی یك ـ ص ۱۲
۳ــ دکتر کیا درزیرنویس می‌نویسد ، واژه‌ی «نثم» را از آن برگزیدیم تا ، چون معنی‌اش ، برزخی‌باشد میان نظم‌ونثرــ همان‌کتاب ــ ص ۷

و جوانان پر شور ما صمیمانه برای تکمیل این سبك تازه میکوشیدند . همه را باینکاردعوت می‌کنم . بیائید تا دراین راه نوبا هم بکوشیم وخواهید دید که‌درسایه‌ی کوشش شما ادبیات زبان فارسی بپایه‌ی اعجازخواهد رسید!» (۱)

اماشاهین، که از همان ابتدا سخیف بودن خود را نشان داده‌بود ، راه بجائی نبرد ، هـر چند کـه چهـل و پنجمین شاهین را در سال ۴۷ نیز می‌خوانیم :

«آفتاب فرورفت آسمان سرخ وسیاه شد
دوره‌ی ماه تمام شد
من هم به آشیانه می‌روم وخاموش میشوم !» (۲)

۶

دومین گروه ازشعرنوی حاشیه‌ای‌را «تك‌روان» بوجود آوردند . مااین اسم را ازسیروس طاهبازبوام می‌گیریم که نوشته‌است :

« تك‌روان هم بودند ، سردرلاك خود و **از خویشتن به خویش** . درون‌گرای‌کامل وشامل... هوشنگ ایرانی ، (پرویزداریوش) ... وامروز ادامه‌ی این‌سیلان**شعر ـ رؤیا** ، سطحی‌تروخام‌تردر اشعاربیژن جلالی.»(۳)

ونمونه می‌آورد ازسخن هوشنگ ایرانی ـ بعنوان اصل اساسی‌اینگونه شعر ـ که :

« خواب شگفت حیات می‌تواند آنچنان گسترش درونی یابد که همه‌ی مرزها را فراگیرد ودرکلیت یافتن خود واقعیت‌های نزدیك را دربرگیرد و حیات رابا سراپای نمودهای سیالش به رؤیا آورد ... درخشش درون‌رهرو، در آن هنگام‌که نمودها سراپا ناپدید شوند، خاموش میشود وآینه‌ی رویائی خویشتن‌او، که انعکاس هستی را درخود یافته‌است درابدیت یك تاریکی‌مطلق بازمی‌ماند وآنجا،درپرتوآن تاریکی ، نقش هستی را سراپا عریان به جلوه

---

۱ ـ همان‌کتاب ـ ص ۷ و ۲۰

۲ـ مجموعه‌ی«شعردیگر»ـ سازمان‌انتشارات‌اشرفی ـ مهر۱۳۴۷ـ ص۱۸

۳ ـ سیروس‌طاهباز ـ مقاله‌ی «اشاره» ـ آرش ویژه‌ی‌شعرامروز ایران ـ دوره‌ی‌دوم ـ شماره‌ی ۳ ـ آبان ۴۴ ـ ص ۱۱۲

می‌آورد . نقش هستی میشود . آنجادریك **آن** وتنها یك **آن** آگاهی جهانی وآئینه‌ی رویائی خویشتن رهرووجهان هستی همه‌یگانه‌میشوند ورهرو، درنهایت بی‌خویشی ، بی‌نهایت خویشتن را می‌یابد ...» (۱)

ونمونه‌ای ازشعراو :

« دربیگانگی و دوری دستها ، لبان زیبا می‌شکفد
وشبنم، شادیهای گمشده‌اش رؤیای گریزرا به خواب می‌برد
... واوکلام را ترك گفت وکلام را برگزیدکه مگردرعظمت
[پستی‌ها ودرتوانائی‌شکست‌ها شادی اورا دریابد :
او که براوپیشی گرفت واوکه آنها شود ...» (۲)

واما این نوع‌شعر نیزراه‌بجائی نبرد . هرچندکه پس ازایرانی،داریوش در«مزامیر» ومقدمه‌ی‌مفصل‌آن بنام «جدالی درشعر» دراثبات حقانیت این‌نوع شعرمی‌کوشد وخود چنین می‌سراید :

«کیست که درسایه‌ی‌خیانت
که شب بروزافکنده
و روز
درتقلای حیات که ازآن بگریزد
اندك اندك
چون تاب روان
درچاه تعویق افتاده
نرمك بسوی زندگی می‌گریزد؟» (۳)

این نوع شعر بی‌دفاع و بی‌پیرو می‌ماند تا زمانی دیگرآن‌دسته از شاعران «شعرموج نو» که ازراه اصیل‌خویش به بیراهه و گمراهی افتاده‌اند به‌احیاءآن بپردازند .

---

۱ ــ هوشنگ‌ایرانی ــ مقدمه‌ی‌کتاب «اکنون بتومی‌اندیشم، اکنون به‌توها می‌اندیشم» ــ تهران ــ دی‌ماه ۳۴ ــ به‌نقل ازآرش ویژه‌ی شعرامروزایران .

۲ ــ مجموعه‌ی «شعردیگر» ــ ص ۲۰

۳ ــ پرویز داریوش ــ کتاب «مزامیر» ــ مجموعه‌ی شعر ــ ۱۳۳۵ ــ شعر «گریزنده‌ی بی‌خبر» ــ ص ۵۰

دومین شاخـه‌ی شعر نوی غیر نیمائی را مـا بنام «شعر نوی میانه‌رو» می‌نامیم . رضا براهنی دراین مورد می‌نویسد :

«نوعی فساد سیاه و بدبینی **بودلر**وار و بیمارگونه برشعر فارسی حاکم (شد)واین البته بعلت‌ظهورچند شاعررمانتیك‌درعرصه‌ی شاعری بود ... درشعر این شعرا زبانی ظریف ، درخدمت روانی بیماردرآمده بود و چهره‌ای‌که از شعرشاعری‌جلوه‌میکرد ،قیافه‌ای تکیده ولاغرومردنی بودکه با پاهای‌لرزان، دربهاروتابستان وپائیزوزمستان، و زیرهرآسمان وبربسیطهرزمینی، بدنبال معشوق زمینی شهوی هشری ،یا مخدری تسکین بخش ویا مرگی سیاه میگشت وشب‌و روزاین‌ور وآن‌ورمی‌زد . استحاله درطبیعت، سلامت نفس تمام ،به آن معنی که در شعر صمیمی نیما می‌بینیم ، حرف مفت بود وشاعر کسی بودکه مردم همینکه چشمشان به‌او می‌افتاد ، بحالش هایهای می‌گریستند . » (۱)

اما،باکمی دقت می‌توان دربین شاعران « شعرنوی میانه‌رو » بدودسته شاعر برخورد. نخست آنهائی هستند که به‌پیشنهاد **نادر نادرپور** لازم است ایشان‌را «کلاسیك‌های‌جدید» بنامیم‌ودیگرشاعرانی که‌ازبینش‌ودقت بیشتری‌برخوردار بودندودراشعارخود زمانی به‌استقلال به نوآوری سالم سرگرم‌بودند. اماهمین‌هانیز بزودی راه خویش رارهاکرده وبه «کلاسیك‌های جدید»پیوستند ومجموعه‌ی اشعارشعرای‌کلاسیك جدید حجم بزرگی ازادبیات امروزایران‌را اشغال‌کرد . شایدصلاح باشدکه درمقابل دسته‌ی «کلاسیك‌های جدید » دسته‌ی دوم را به نام «کلاسیك‌های جدید نوسرا» بنامیم . از این‌ها می‌توان گلچین گیلانی وفریدون توللی را در بعضی ازاشعارشان نام برد .

٦

«کلاسیك‌های‌جدید» که درواقع‌شاعران اصلی نهضت «شعرنوی میانه‌رو»

---

۱ ــ دکتر رضا براهنی ــ مقاله‌ی « ماخ‌اولای نیما یوشیج » ــ مجله‌ی جهان‌نو ــ شماره‌های ۴و۵ ــ شهریور ومهر ۱۳۴۵ ــ ص ۵۶

بودند ، هرچند به تأثیر نوآوری‌های شعر نیمائی به‌کار پرداختند ، اما همپای آن نیامدند و به بیراهه کشیده‌شدند و بعبارت‌دیگر به‌درک معنای واقعی «دید نیمائی» توفیق نیافتند (۱) .

نگاهی کوتاه به‌مقدمه‌ی نادر نادرپور بر کتاب «چشم‌ها و دست‌ها» چگونگی انشعاب این دسته ازشاعران را از کار نیما یوشیج نشان میدهد :

«گرچه من ازطرفداران شعر نیما نیستم ، اما بحق باید انصاف داد که نیما به یك معنی گشاینده‌ی راه تازه‌ی شعر است . پیش از اوشاعران تازه‌جو نمیدانستند که ادراك (Conception) تازه چیست . این معنی بتوضیحی کوتاه نیازدارد . باید گفت که نخستین‌شرط شعر نو ، ادراك تازه‌ی شاعرانه‌است. نیازی باین نیست که‌اشیاء نوظهور مانند **ترن وهواپیما** را وصف کنیم تاشعر ، نو باشد . لازم‌هم نیست که‌کلمات بیگانه یا فارسی سره را درخدمت شعر آوریم تانو خوانده شود ، بلکه‌باید جهان را ازدریچه‌ی چشم خود ببینیم . باید آنچه راکه دیگران‌ازنمودهای طبیعی و بشری دریافته‌اند ، بیکسو نهیم . اگر روزی شاعری لبان معشوق را عناب پنداشته ویا گیسوی اورا مار انگاشته ، بسبب این بوده که ادراك اوازعناصر مقدماتی و بسیط طبیعت تجاوز نمی‌کرده وناچار ، تعبیرات‌اوهم‌زاده‌ی‌آن ادراك محدود بوده است ... اما اگر شاعرامروز ، هنوز هم‌همین‌تعبیرات‌رادرسخن‌خود بکار برد ، پیداست که‌ادراك اوازآن خودش نیست ، بلکه ازآن شاعران گذشته است . چنین شاعری اگرهزارجهد کند که موضوع تازه و یا اشیاء نوظهور را بنظم‌آورد ، بازکلامش کهنه است. اما همین شاعر اگر از روزن 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 خاص‌خویش ، همان عوامل و اشیاء یا همان احوالی راکه صدها مرتبه توصیف و تشریح کرده‌اند ، از نو می‌بیند و بیان میکند و مجموع احساس و بیانش نیز تازه است. فی‌المثل زلفی‌که در قدیم ، مارش خوانده‌اند ، در دیده‌ی

---

۱ ــ اشاره به جمله‌ای به‌همین معنی از سیروس طاهباز ــ آرش ویژه‌ی شعرامروز ایران ــ ص ۱۱۰

اودودی لطیف می‌نماید وچشمی که بادامش گفته‌اند، آسمانی روشن و یاآینه‌ای صافی جلوه میکند، وماهی که چهره‌ی یارش نامیده‌اند، سکه‌ی سیمین یانشانی براق بنظر می‌آید. این‌ها همان عـوامل قدیمند که اینك در سخن او رنـگ احساسش را پذیرفته و نوشده‌اند.»(۱)

۷

بدین ترتیب نوآوری این دسته از شاعران، درست برخلاف نوآوری نیمایوشیج، کوشش دریافتن تعبیراتی تازه برای همان عوامل واشیاء یااحوالات قدیم است. بعبارت دیگر، این شاعران همه‌ی پیشنهادات شگرف نیما را برای تحول اساسی در شعرفارسی نادیده انگاشته وچه 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 ورفت — دل طراوت یافت زین بارندگی
خنده زد چون صبح غمناك بهار — باز بر من چهر پاك زندگی(۲)

۸

اگراین شعر تازه بکوشدتا در برابرشعر نیمائی مقاومت کند، بی‌سبب نخواهدبود(*)! چراکه‌این گروه‌شاعران هرگز بدرك واقعی پیشنهادهای نیما برای شعرفارسی نایل نیامدند و یا اگرآمدند بزودی راه خویش راعوض کرده و به پیروان شعر نیمائی گرویدند ؛ چنانکه در فصلی دیگر خواهیم دید. اما این شاعران تازمانی که دراین نهضت بوده‌اندهمواره کوشیده‌اند تا شعر نیمارا

---

۱ ــ نادرنادرپور ــ مقدمه‌ی کتاب «چشم‌ها ودست‌ها» ــ انتشارات نیل ــ ۱۳۳۲ ــ ص ۷

۲ ــ فریدون توللی ــ شعر «ساغرباد» ــ مجله‌ی سخن ــ دوره‌ی چهارم ــ شماره ۱۱ ــ آبان ۱۳۳۲ ــ ص ۹۲۴

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

رهبری این نهضت با **پرویز ناتل 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 کـه نیما بیکباره خطر می‌کند و بندها را میگشاید، این دوست از او کناره می‌جوید. سر گذشت بوجود آمدن این شعبه از شعر نو را نادر نادرپور، کـه زمانی جزو شاعران همین مکتب محسوب میشد ، چنین شرح داده است :

«اشعار دوره‌ی نخستین (نیمایوشیج) مانند افسانه، غراب، خنده‌ی سرد و اندوهناك شب، گرچه از لحاظ بیان بی نقص نیست، اما از لحـاظ ادراك تازه و تناسب قالب با محتوی کاملا 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 او اخر دوران بیست ساله عظیم‌تر و هولناك‌تر 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 مرحـله در واقع نقطه‌ی عطف ذوق نیماست . دکتر خانلری که تا این دوره هواخواه و تحت تاثیر نیما بود، بی‌آنکه بشیوه‌ی نیما شعری بگوید، راهی جدا در پیش گرفت و شیوه‌ای خاص خود بر گزید که شاید بتوان **کلاسیك جدید**ش نام نهاد. او کم کم معتقد شد که اوزان و بحور فارسی آنقدر متعـدد و فراوان است و آنقـدر منشعبـات دارد کـه 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 کلاسیك در بر 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 تـرقی یافت و گروهی از شاعـران جوان را تحت تاثیر گرفت . اگر **گلچین گیلانی** را کـه سالهاست در اروپا اقامت

دارد ومستقیماً از شعر فرنگی الهام گرفته وکمتر با تحولات شعر در داخل ایران آشنا بوده، بحساب نیاوریم، بازهم عده‌ی شاعرانی که شیوه‌ی کلاسیك‌جدید را برگزیده‌اند کم نیست. **فریدون توللی** نیز کمی دیرتر راهی را پیمود که باکوشش 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 ازآغاز شکفتگی و رواج شعرنو، تأثیرهیچ شاعری پس از نیما باندازه‌ی او نبوده است.» (۱)

۹

چاپ نشدن آثارکامل نیمایوشیج و عدم اطلاع از افکار ویرانگر و سازنده‌ی‌اوازیکسو، وسهولت‌کار در شعر نوی میانه‌رو از سوی دیگر، موجب آن شدکه اغلب‌کسانی‌که بکار شاعری مشغول بودند به این شیوه گرائیده و از اشعار بزرگان‌آن یعنی توللی ونادرپور تقلیدکنند؛ چراکه خود خانلری هرگز نه فرصت آن را کرد و نه‌توانست که شاعری را به عنوان یك مشغله‌ی واقعی و اصلی ادامه داده و دنبال کند. اشعار او حتی در مقایسه با آثار پیروانش نیزبسیار ضعیف و دست دوم است.

بدین ترتیب اکثرکسانیکه پابه میدان شاعری می‌گذاشتند، بخاطر فراوانی این اشعار دراغلب مجلات روز، ابتدا این شیوه‌رابرای‌کارخویش برمی‌گزیدند و سپس، درطول‌کارخود، اگر این سعادت راداشتندکه باشعر نیما و پیشنهادهای اوبرای شعر فارسی‌آشنا شوند، راه‌خودرا عوض‌کرده ودر قلمرو شعرنوی نیمائی پامی‌گذاشتند. هم‌اکنون نیزاین‌رفت وآمد دربین دو نهضت شعرنو وجوددارد، بااین‌تفاوت‌که امروزشعر نوی‌نیمائی جای‌شایسته‌ی خودرا دربین مردم شعر دوست بازکرده است و دستیابی بر آن به‌کمك نقد و نظرهائی‌که میشودآسان گردیده است.

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

---

۱ ــ نادر نادرپور ــ همان‌کتاب ــ ص ۹

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 .

۵ /

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 وما چندتن در ایجاد مفهوم آن کوشیدیم امروز کم کم معنی دیگر بخود گرفته است . گروهی پیدا شده اند که چیز هائی می گویند با بیانی که بجز شیوه ی بیان ماست و روشی دارند که ما نمی پسندیم واز پس پیروان این گروه فراوان است کم کم اصطلاح شعر نو بکار ایشان اطلاق شده است. تا آنجا که باید ما شیوه ی خودرا مشخص کنیم و از این دسته کناره بگیریم . وگرنه همه ی ما را مسئول کاری خواهند دانست که نکرده ایم و شریك جرمی خواهند شمرد که از آن پرهیز داریم ...

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

گفت : آسانست . ما نه طرفدار کهنه پرستانیم که تقلید و تکرار گفتار دیگران را سرمایه ی کار شاعری میشمارند ، 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 هردو گروه مشخص باشیم ... »(۱)

---

۱ ــ پرویز ناتل خانلری ــ مقاله ی «اصطلاح شعر نو» ــ مجله ی سخن ــ دوره ی هفتم ــ شماره ی ۱ ــ اسفند ۱۳۳۵ ــ 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 اسمهای دیگر بوجود آورد، ما به پیشنهاد دوست ایشان اصطلاح «شعر نوی میانه رو» را می پذیریم !

فصل بیستم ـ شعب شعر نوی نیمائی

۱

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

«سالهای ۳۰ـ۱۳۲۵ زمان زبان بازکردن نسل بعدی است.. نسل تازه درآغاز کار، یکسره پیرو نیماست. گذشته از شیبانی و شاملو وآینده (اسماعیل شاهرودی)، در فواصلی کم و بیش نزدیک، سایه وکسرائی وکمی بعد م. آزاد و سهراب سپهری دراین راهند. دوران پرهیاهوی سالهای ۳۵ـ۳۲ را فراموش نکنیم که سال‌های رونق کار شعر و شاعری است و هفته نامه‌ها تنها پناهگاه و منبر روشنفکر بهت‌زده‌ی آن روزگار. فریدون توللی، نصرت رحمانی، محمد زهری، حسن هنرمندی، نادرنادرپور، رؤیا (یدالله رؤیائی)، منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد ـ پیش ازتولد دیگر یافتن ـ، منوچهر نیستانی، فرخ تمیمی، محمد حقوقی و بسیاری دیگر کـه امروز تنها نامشان را در میان کتـابها 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 **نیماگرایان** (می‌خوانم)، و این نه به آن معنی که اینان تنها در راه او گام زده‌اند و می‌زنند، (بلکه) به آن معنی که در طول همه‌ی جست وجوها و تکاپوهاشان در کار شعر و شاعری، به سرچشمه‌ی **ماخ-اولا** نزدیك 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 به‌کار بردن واژه‌هایی که سنت شعری ندارند. جای‌ها و آدم‌ها و اشیاء و اخباری را که در زندگی با آن تماس دارد، بی هراس بروی کاغذ می‌آورد. صراحت جای فصاحت نشسته‌است.»(۳)

۲

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

نخستین ضعف کار او در اختلاط کار شاعران است از نظر زمانی. بطوریکه در اولین دوره‌ی شعر نوی نیمائی او از شاملو، شاهرودی و آزاد در یکجا نام می‌برد، حال آنکه مثلا **آزاد** شاعریست 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 ــ نیما گفته‌است: «می‌توانم بگویم من به‌رودخانه شبیه‌هستم که از هر ــ کجای آن لازم باشد، بدون سروصدا می‌توان آب برداشت.» ــ منقول از نطق نیما در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران ــ خرداد ۱۳۲۵

۲ ــ این اصطلاح را سیروس طاهباز از یك بیت «ماخ اولا» گرفته است: پی‌ات بگرفته «نوخیزان» زراه دور می‌خوانند..

۳ ــ سیروس طاهباز ــ آرش ویژه‌ی شعر امروز ایران ــ ص ۱۰۸ ــ ۱۰۹ ــ ۱۱۵

نیمائی‌است. آشکار است که قرارندادن نام‌هائی‌چون شاملو، شاهرودی، شیبانی، کسرایی، سایه، توللی، رحمانی، زهری، هنرمندی، رؤیائی، آتشی، تمیمی و حقوقی در زیر نام «نیماگرایان» هرگز به تمیز وجوه کار این شاعران از یکدیگر کمک نمی‌کند.

سومین ضعف این تقسیم بندی عدم توجه نویسنده است به این حقیقت که‌ازسال ۴۰ ببعدتحول‌تازه‌ای درشعرفارسی رخ‌داده وحرکت‌شعری دیگری‌بنام «موج نو» آغازگشته است. این شعر تازه ـ چنانکه خواهیم دید ـ رابطه‌ی مستقیم باشعر نیمائی ندارد وتنها بااطلاق‌نام «نوخیزان» به شاعران‌آن‌نمی‌توان این تفاوت را قایل شد، چراکه در تقسیم بندی سیروس طاهبازکسانی چون محمد علی‌سپانلو، جعفرکوش‌آبادی، صالح وحدت، مفتون امینی و سیاوش مطهری‌که همگی از نظرروش‌شعری‌جزو «شعرنوی نیمائی» هستند و به‌عبارت دیگر جزو«نیماگرایان» محسوب میشوند نیز در اعداد «نوخیزان» آمده‌اند.

۳

بدین ترتیب لازم است تقسیم‌بندی تازه‌ای از شعب شعرنوی‌نیمائی‌به‌عمل آیدو شعر شاعران ما، چه از نظر زمان‌آغاز به شاعری، و چه از نظر روش خاص‌آن‌ها، دراین تقسیم‌بندی بخوبی مشخص‌و متمایز باشد.

در این مورد، نخستین‌کوشش، بوسیله‌ی‌نویسنده‌ی‌این‌سطور، درآغازسال ۱۳۴۷ بعمل‌آمدومورد‌توجه‌علاقمندان‌قرارگرفت(۱). باتوجه به‌مطالعات‌بعدی و نیزراهنمائی بسیاری‌ازکسانی که‌این پیشنهادرا‌خوانده‌بودند، تقسیم‌بندی‌مزبور شکل‌قطعی خود را در این‌کتاب می‌یابد. لازم به تذکراست که‌شعب شعرنیمائی، بمعنی دقیق‌کلمه، نهضت‌های مستقل شعری بشمار نمی‌روند، بلکه بعلت هدف توجه و روش شاعران مختلف، فروعی بر شعر نوی‌نیمائی‌بشمار می‌روند.

درعین‌حال این نکته لازم به تذکر است‌که نیمایوشیج خود، باتوجه‌به امکانات‌گسترده‌ی شعری‌که‌آورده بود، بخشی ازکارهای خود را به تمرین در این فروع گوناگون اختصاص داده است. لکن آثار نیما که حاکی از پویائی او در راههای بسیار است اغلب موردتوجه و موشکافی قرار نگرفت و چاپ نشدن آثار مهم اونیز باعث شد که تغییر شکل شعر فارسی بر پایه‌ای

---

۱ ـ اسماعیل‌نوری علاء ـ مقاله‌ی «نظری به‌شعر ایران‌درسال ۱۳۴۶» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره مخصوص نوروز ۱۳۴۷

محکم استوار نگردد . شاعران بعدی ، بی‌خبر ازاو، ناگزیر دست به آزمایش‌ها و خطاهای بسیاری در راه های مختلف شعری زدند و اکنون ، هنگامیکه به‌داوری می‌نشینیم ، درمی‌یابیم که اگر آخرین تحولات شعر نوی نیمائی را باآثار نیما مقایسه کنیم همواره متوجه میشویم که نیمانیز این راهها را پوئیده و گاه بموفقیت هائی بیشتر از تازه خواستگان دست یافته است .

مثلا اگر زبان یدالله رؤیائی رادرکتاب «شعر های دریائی» نشانه‌ی آخرین تحول زبانی شعر موزون ایران بدانیم و بعد نحوه‌ی ارائه ی شعراو و نیزشکل بیت‌بندی ، فرم کلمات ، صدای حروف و حتی دینامیسم تصویر ـ سازی‌اورا باشعر «گل‌مهتاب» نیمایوشیج (ساخته شده در اسفند ۱۳۱۸) مقایسه کنیم، می‌بینیم که کار یدالله رؤیائی ادامه‌ی راستین شعر نیماست (توجه کنید که در اینجا صحبت ازاندیشه نیست) و او با همه‌ی کوشش خودخیلی ازنیما دور نشده‌است . و یا زبان مشخص وممتاز محمد علی سپانلولامحاله گسترش اکثر فنون اعجاب‌آور نیمائی ست و سپانلو شاگرد پر حوصله‌ایست که در همه‌ی راههای رفته‌ی نیمائی باردیگر بجستجو پرداخته واین همه‌را که نیمایوشیج درحال گذرشتابان‌خویش‌دیده، اودریافته و ارائه داده‌است (بازصحبت ازاندیشه نیست) . (*)

نخستین شعبه‌ی شعر نیمائی، پس‌از اشعارخود نیمایوشیج به‌شاعرانی‌نظیر **منوچهرشیبانی** و **اسماعیل شاهرودی** تعلق‌دارد که بین‌سالهای ۱۳۲۰ و ۱۳۳۵ کار خودرا عرضه داشتند وشناخته شدند . اینان جزو نخستین کسانی بودند که واقعیت و اصالت مکتب نیمارا دریافتند ، و به‌آن گرویدند . اساس کارآنها برکوشش درراه توسعه‌ی این راه تازه ـ بطورکلی ـ استواراست. بهمین جهت ما ازآنان به‌نام «**پیشروان**» نام‌می‌بریم . درکارآنان ـ که‌قسمتی ازآثار نیما نیزجزءآن محسوب می‌شود ـ تلاش شدید برای شناختن‌راه های جدید بچشم میخورد .

دکتر خانلری می‌نویسد :

«درکنگره‌ی نویسندگان ایران که‌درسال ۱۳۲۵ تشکیل شد ، ازمیان

پنجاه شاعر که آنجا گرد آمده بودند ، تنها سه‌تن اشعاری خوانده‌اند که با اصول و قواعد شعر قدیم تفاوت داشت . یکی‌ازایشان ، جواهری ، شعرهائی بامصراع متساوی به‌وزن عروضی خواند که درآن‌ها تنهاقافیه‌را باخته بود. (۱) دیگر نیما بود که چند نمونه از آثار خود را قرائت کرد منوچهر شیبانی ، جوان ترین عضوآن انجمن ، درشعرخود همان شیوه‌ی نیمارا پیش گرفته بود، بااین تفاوت که‌در یك قطعه شعرچندوزن مختلف ومتفاوت‌عروضی را در هم‌آمیخته بود.»(۲)

◎

جدا از «پیشروان» شاعرانی بچشم می خورندکه اگرچه باآشنائی به شیوه‌ی‌نیما بکار مشغول می‌شوند، لکن میکوشند تنها درهمان جهتی‌که نیما باشعر خودعرضه داشته است گام برندارند.و باالهام از پیشنهاد های اوبرای شعر ،خوددست به‌نوآوری‌می‌زنند. ماازاینان بنام«**جویندگان**» یادمی‌کنیم. ازاین‌شاعران‌نام **احمدشاملو**(ا . بامداد) و**سهراب‌سپهری**از همه آشناتر است . درکناراین‌ها ودر شعبه‌ی دیگری از شعرنوی نیمائی ، بنام «**اعتدال گرایان**»، کسانی‌چون ه .ا. سایه(**هوشنگ‌ابتهاج**)و**سیاوش کسرائی** بشاعری پرداخته‌اند . این شاعران به شعر نوی میانه رو چشمی دارند و از شعر قدیم ایران سخت تأثیرپذیرفته‌اند ، زبانی‌آبدیده دارند ،اما درنوآوری تهور بخرج نمیدهند وبه رسانائی شعر وفرار از ابهام سخت قایل بوده وحتی نصیحت نیما را نیز در این مورد نمی‌پذیرند .

چهارمین‌شعبه‌متعلق به«**سنت‌گرایان**» است که‌**مهدی اخوان‌ثالث** (م . امید) بر رأس‌آن تکیه زده‌است . او می‌خواهدکه بین سبك خراسانی

---

۱ ـ ازهمین نمونه‌پیداست که چگونه‌تلاش برای‌نوآوری همه‌گیر بوده است ونیزچرا اکثرتلاش‌کنندگان ازواقعیت نوآوری بدورافتاده بودند .

۲ ـ پرویز ناتل‌خانلری ـ مقاله‌ی«پست‌وبلند شعرنو» ـ مجله‌سخن ـ دوره‌ی سیزدهم ـ شماره‌ی ۲ ـ خرداد ۴۱ ـ ص ۱۴۹

وشعر نوی نیمائی (و بقول خودش بین خراسان و مازندران) پل بزند. زبان او سنت گرا و کلاسیك است. اما او «دید نیمائی» را درك کرده و شعر آزاد را پذیرفته است.

پس از او **نصرت رحمانی** و سپس **یدالله رؤیائی** و آنگاه **فروغ فرخزاد** در شعر نوی نیمائی مکتب «**محتوی گرایان**» را بوجود می‌آورند. در کنار آنها **منوچهر آتشی** راه «**تماشاگرایان**» 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 ــ هرچند قوی و ضعیف ــ گام هائی زده‌اند و ادامه دهندی این مسیرند در روزگار ما.

«**ابزارگرایان**»، در کنار این شعرا، به جستجوی امکانات ابزار (یا مصالح) بیان برمی‌آیند. مشهورترین شاعر این راه **محمود مشرف آزاد تهرانی** (م. آزاد) است. در کنار او می‌توان از محمد حقوقی نامبرد که کار اصلی خود را بعد از سال ۱۳۴۰ عرضه می‌کند.

سهراب سپهری، که شاعر نسل پیش‌تر است، پوست می‌اندازد و شیوه‌ی تازه‌ای را در شعر نیمائی برمی‌گزیند که ما نام شاعران آنرا «**تصویرسازان**» می‌گذاریم.

در همین سالها ما شاهد یك دگرگونی و بازگشت دیگر نیز هستیم. **نادر نادرپور** که خود از مروجین شعر نوی میانه‌رو بود و از کلاسیك‌های جدید بسیار مشهور محسوب میشد، به نهضت شعر نوی نیمائی رو می‌آورد، و بعلت نبریدن کلی با ریشه‌های خود، شاخه‌ی «**محافظه‌گران**» را بوجود می‌آورد.

۷

اکثر شاعران نسل بعدی شعر نوی نیمائی همان راه‌های یافته‌ی قبل از خود را رفته و کمتر کوشیده‌اند تا خود در مسیرهای تازه گام بردارند. از این جمله‌اند: اسماعیل خوئی، جعفر کوش‌آبادی (در دوره‌ی جدید شعرش)، منصور اوجی، پرویز پروین، علی باباچاهی، رضا براهنی، طاهره‌ی صفارزاده، م. سرشك، منتون امینی، عبدالعلی دستغیب و صفورا نیری.

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

کار آغاز کنندگان شعب شعر نوی نیمائی بوجود آورند ، و تمرین‌هایشان منقوش وسردرگم است .

در این سالها تنهـا سه شاخه‌ی مستقل از درخت تنومند شعر نوی نیمائی می‌روید که یك شاخه را شاعری جوان و تازه‌کار بوجود می‌آورد و دو شاخه‌ی دیگر را شاعران قدیمی‌تر که قبلا درشعب دیگر شعر نوی نیمائی عضویت داشته‌اند.

نخستین شاخه از آن **« نوآوران »** است . شعر این شاعران بعلت مجاورت با دوره‌ی تحولی تازه‌ای که در شعر ایران بوقوع می‌پیوست و به‌تأثیر از همان علل اجتماعی، بعنوان پلی بین شعر نو وشعر موج نو محسوب میشود، که خصوصیات این آخری را درفصلی دیگر بررسی می‌کنیم. مهمترین شاعر این شاخه **محمدعلی سپانلوست** . پس‌از او باید از جواد مجابی ، سیروس مشفقی و منصور برمکی نام برد .

دومین شاخه‌از آن **«شکل گرایان»** است ، **یدالله رؤیائی** که ازشعر نوی میانه‌رو به‌مکتب محتوی گرایان شعر نوی نیمائی آمده بود، ازاین مکتب جدا میشود تاراه «شکل گرایان» را باب کند .

درکنار او **سهراب سپهری** که ازصدر تاریخ شعر نوی فارسی تاکنون همه‌جا حضور داشته است شاخه‌ی جدید **«عرفان گرایان»** را بوجود می‌آورد .

۸

پرداختن به‌خصوصیات ویژه‌ی هریك ازاین مکاتب شعری مستلزم بحث بسیاراست که ازحوصله‌ی این فصل خارج می‌باشد. مکتب‌های شعر نوی نیمائی را می‌توان بوسیله‌ی تصویر نیز نشان‌داد. این کار درآخر کتاب انجام پذیرفته است. (*) بحث مفصل درباره‌ی هریك ازاین مکاتب وشعرای مهم آن‌ها می‌ماند برای فصولی که ازاین پس درکتاب خواهدآمد .

بخش هفتم ـ اولین دوره‌ی شعر نوی نیمائی

فصل بیست و یکم ـ مقدمات و پیشروان

۱

شعر نوی نیمائی را از حیث زمان نیز می‌توان به‌مراحل و دوره‌هائی تقسیم کرده و سپس در درون هر دوره‌ی تاریخی شعب این شعر را مطالعه نمود .

نخستین دوره‌ی شعر نوی نیمائی در سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ جریان داشته‌است و شامل سه شعبه‌ی شعری است که عبارتند از شعب «پیشروان»، «جویندگان» و «اعتدال گرایان» .

شاعرانی که به‌هریك ازاین شعب چهارگانه تعلق دارند ، ازیك جهت، بعلت موقعیت خاص اجتماعی وتاریخی، دارای شباهت‌ها و خصوصیات مشترك بوده، و از جهتی دیگر ، بعلت تفاوت‌های فردی خویش، که حاصل زیستن در اجتماع وکسب فرهنك واندیشه‌است، دارای وجوه تفارق واختلاف‌هائی هستند.

۲

آنچه وجه مشترك شعر واندیشه‌ی این شاعران محسوب میشود، توجه

روزافزون ایشان است به مسایل اجتماعی وآماده کردن شعر بعنوان یك حربه وسلاح سیاسی، بطوریکه‌شعر بعضی‌ازآن‌ها گاه‌تاحدصراحت یك‌شعارپیش میرود، توضیح دهنده و تجزیه و تحلیل کننده میشود ، و با نزدیکی به خصوصیات خاص دیگر فروع مختلف ادبی، از شعر بودن دوری می‌گزینند .

اگرچه‌این‌خصلت دامن‌گیرهمه‌ی شعرا وهمه شعرها نمیشود، لکن‌بخش عظیمی از ادبیات این ۱۵ ساله را ـ جدا ازشعر نیمایوشیج‌که در این سالها باوج میرسد ـ فرا می‌گیرد و زاینده‌ی دوره‌ی خاصی ازادبیات ما میشود که محمد حقوقی‌آن را «دوره‌ی احساسات» نامیده است.

۳

محمد حقوقی درباره‌ی‌این‌عده‌ی‌خاص‌ازشاعران‌آن دوره می‌نویسد :

«شعر این (دسته‌ها) نمایشی ازآنگونه احساسات بودکه معمولا حاصل مبارزاتی‌ست در طول سالهای دگرگونی و بعنوان حربه‌ای روانی و محرك بظهورمیرسد. این‌نوع شعرها، ازابتدای مبارزات‌آغاز میشود، ودرخاتمه‌ی‌آن پایان می‌پذیرد . حال غالب یا مغلوب، نتیجه، درهردویکی‌ست. و بخصوص برای ما ، که با فاصله‌ای نزدیك شصت سال ، هردو صورت را بعیان تجربه کرده‌ایم، چه‌آن غوغارا ـ که نتیجه‌ی باصطلاح غالبش‌بود ـ وچه این‌جنجال را ـ که نتیجه‌ی مغلوبش . آنچه مسلم است ، هرشعری‌که وسیله‌ای برای بیان احساسات ایدئولوژیك وحاصل‌یك جنبش اجتماعی(باشد)، بعلت‌اینکه درفضائی محدود بوجود آمده است، چه ازنظر متحوی و چه از نظر (شکل) ، لاجرم لباسی به اقتضاء دربرخواهدکرد ، لباس مد روز، و واضح است که‌کوتاه‌ترین عمرها، عمرمد است. این‌ها شعر روز بود، وشعر روز شعرهمیشه نیست . شعر روز، ازآن‌نظرکه‌احساساتی وقراردادی‌ست وهمه فهم (ازدریچه‌ی‌چشم‌مردمیکه باقتضای حال‌به‌جنب‌وجوش‌برخاسته‌اند) ، شعریست که همواره درسطح حرکت کرده است . و از چنین شعری هرگز توقع برجای ماندن و جاودانگی نمیتوان داشت ...» (۱)

---

۱ ـ محمد حقوقی ـ مقاله‌ی «کی‌مرده، کی بجاست ؟» ـ جنگ اصفهان ـ تابستان ۱۳۴۵ ـ ص۱۶۳

۴

اما ـ درعین حال ـ گفتیم که هریك ازاین شعب اولیه‌ی شعر نوی نیمائی دارای خصوصیات خاص خویش نیز بوده‌اند که آنها را ازیکدیگر جدا می کرده است.

شاعران نخستین شعبه‌ی شعر نیمائی را «پیشروان» نام داده‌ایم، چرا که مهمترین خصوصیت آن‌ها، رسالت تاریخی‌شان دردرك ارزش کار نیما وتأسی به‌او می‌باشد. اینان محضر نیمایوشیج‌را درك کرده وآغاز کننده‌ی راه‌هائی بودند که پس ازآنان می‌بایست ادامه پیدا می کرد.

نخستین شاعـری کـه در این شعبه می‌توان از او نـام برد **منوچهر شیبانی** ست که ازسال ۱۳۲۲ اشعار اودردست‌است. اما این شاعر، بعللی که در فصلی‌دیگر ـ بطورمفصل ـ ازآن یادخواهدشد، کمتر درقلمروشعر نوی نیمائی جای می گیرد ـ هرچند که‌اشعاری به‌این‌سیاق‌دارد ـ و بیشتر کار اودرقلمرو دیگریست.

پس‌ازاو باید از **اسماعیل شاهرودی** (آینده) نام برد که نخستین‌شعرهائی کـه از او در دست است به سال ۱۳۲۷ برمی گردد. شاهرودی ـ به تأسی ازنیمـا ـ در قلمروهای متعددی شعر گفته است و بعبارت دیگر کوشش خاصی بمنظور ارائه‌ی یك راه مشخص برای شعرش ندارد.

۵

اسماعیل شاهرودی می‌نویسد :

«مطالعات من مشاهدات من است. برای من، انسان، اشیاء، وروابط آن‌ها، عزیزاست. فضای کتاب‌ها هم‌آنطورکه دنیای واقع را مشاهده می کنم، برایم قابل لمس میشوند. این حرف راکه شاعر با تکنیك ساخته میشود قبول ندارم. شعر من خودش تکنیك بدست می‌دهد. ما تا چقدر گذشته داریم، بهمانقدر باتکنیك پیوسته‌ایم. مشاهده‌ی شاعر، نقاش‌وآهنگساز و... یکی‌ست. تنها ابزارآنها دیگرگون بروز میکند. یك تکنیك همیشگی برای من وجود ندارد. بهمین سبب شعرهای من هرکدام فضای جداگانه‌ای میسازند. من‌در شعرهایم هنرپیشه‌ای هستم که درقالب هرنقشی‌ازطبیعت پیش رویم فرومی‌روم: تمرینی‌درکارنیست، من خودم تماشاگرومنقدکارهای خودم هستم. کتاب لغت

را پیش‌رویم‌میگذارم، معادل کلمات بیگانه‌بافضای کلی شعرم‌را ازدرون‌آن‌بیرون میکشم و یا از لغت‌های تلمبار شده در ذهنم مدد می‌گیرم. مثل یك نقاش که رنگهایش را وارسی میکند، کلمه خوب را بجای کلمه بد قرار می‌دهم و این دستکاری‌هـا را بعنوان **اتودی** پس از ایجاد، در نقطه‌هائی از کارم بانجام میرسانم. درکارمن فرم (شکل)، وزن ویاآهنك وفضا، وحتی سوژه وبارهای تصویری آن بخودی خـود پدید می‌آید. هیچ کار معقولانه‌ای را در شعرم نمی‌پذیرم. آنچه برای من پذیرفتنی است حاصل حسی مشاهده است. چون فضاهای شعرم با بارهائی که با خود دارند هرگز نمی‌توانند یکسان باشند، هیچ‌کدام ازشعرهایم با دیگری یکی نیست. آنها تنها با لحظات گرفته‌شده‌ی من همسانند وبا من، یعنی با همان فرم‌من، وابسته‌اند واین، درجمیع‌جهات، چنین است. تأثیرپذیری هم درکارهای من هست، ولی آنطورنیست‌که خودم را بشدت در آن نگنجانم. من حتی بخودم حق میدهم‌که تقطیع را درسوژه وارد کنم. با این‌حرف‌ها آیا دستگیرتان میشودکه بکجارسیده‌ام؟» (۱)

۱ــ «حرف کوتاهی‌ازآینده» ــ روزنامه‌ی کیهان ــ صفحه‌ی هنرروز ــ شماره‌ی ۷۴۳۷ ــ مورخ ۲۴ اردیبهشت ۱۳۴۷

فصل بیست ودوم ـ شعر اسماعیل شاهرودی (آینده)

۱

درحال حاضر، با درست داشتن دوکتاب «آخرین نبرد» (۱۳۳۰) و «آینده» (۱۳۴۶)، مجموعاً ۶۸ شعر از اسماعیل شاهرودی خوانده‌ایم که ۳۳ شعر آن بین‌سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۲۹ سروده شده، و ۲۴ شعر بین ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۴ و ۱۱ شعر بین ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۶، ومی‌بینیم که شاهرودی هرچه بزمان ما نزدیك‌تر شده کمتر شعر گفته ویا کمتر شعرهایش‌را چاپ کرده است.

آنچه ازاو درمنابع قابل دسترس برای ما باقی مانده‌است نشان میدهد که‌دوران شکوفانی شعراو بین‌سالهای ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۴ بوده است. وهمین‌وابستگی شدیداو به‌حوادث آن سالها نشانه‌ی آنست که شاهرودی مرد روزوتابع جریانات محیط بوده است، واکنون، با خالی شدن محیط و اطراف‌اوازآن زندگی که می‌تواند الهام بخش شعرش باشد، چشمه‌ی شعر او نیز خشکیده است. مگر آنکه نام «آینده» را برکتاب‌دوم او نشانه‌ی تصمیم‌برای تجدید قوا وطلیعه‌ی حرکتی تازه بدانیم.

۲

اما دراین‌جا نکته‌ای پیش می‌آید . خواهید گفت :

«ازمیان شعرهای شاهرودی که دردسترس‌است ۵۷ شعراز۶۸ شعر بهمین شش‌ساله‌ی۱۳۲۷ تا ۱۳۳۴ تعلق‌دارد، حال‌آنکه درآن‌ها نشانه‌ی قابل‌توجهی ازاعتنائی خاص به جریانات روزنمی‌بینیم، وهمین نکته نشان دهندی‌آنست که چنان رابطه‌ای با جریانات روزدرشعرشاهرودی وجود ندارد .»

اما این استنتاج غلط است. اگرشعرشاهرودی تابع جریانات روزبوده باشد ، طبیعی‌ست که ازچنان اشعاری نمی‌توانیم در این روزهانشانی درکتاب «آینده» بیابیم ، چراکه خود بخودآن اشعار «قابل چاپ» نخواهد بود !

بدین ترتیب دوموضوع روشن میشود : اول اینکه این ۶۸ شعر فقط گوشه‌ای از کار شاهرودی را نشان میدهد ، و دیگر اینکه ما برای شناختن رگه‌های اصیل شعرشاهرودی هنوزفرصت وامکان نداریم .

بهمین خاطراست که‌نسل جوان شعرخوان ، شاهرودی واقعی رابخوبی نمی‌شناسد و نمی‌تواند سهم او را درادبیات امروز ایران بطور درست ارزیابی کند .

۳

برکتاب اول شاهرودی ، نیمایوشیج ، بنیان‌گذار شعر نوی ایران ، مقدمه نوشته است (۱) . نیما شعر شاهرودی را از سه نقطه نظر مورد توجه قرارداده است :

۱ـ محتوی شعراو،

۲ـ قدرت بالقوه‌ی ادبرای‌تکامل،

۳ـ تنوع کار او.

و همین سه خصوصیات پس از ۲۰ سال هنوز ویژگی‌های خاص شعر

۱ـ مقدمه‌ی۲۳ صفحه‌ای نیمایوشیج برکتاب «آخرین‌نبرد» درتاریخ ۲۰ دیماه ۱۳۲۹ نوشته شده ویکی ازمنابع مهم ادبی شعرامروزایران‌محسوب میشود .

شاهرودی محسوب میشوند ، با این تفاوت که پس از « آخرین نبرد » آن قدرت بالقوه به‌فعل درآمده وشعرشاهرودی دوره‌ی تکامل خودرا طی کرده‌است.

اولین‌شعرقابل‌دسترس‌شاهرودی دراردیبهشت۱۳۲۶سروده شده‌است(۱):

زنك رئیس محکمه شلاقی ازسکوت
محکم نواخت برتن غوغای دادگاه .
«برخیز متهم!» ـ زبن گوش‌ها گذشت .
بی‌اعتناء وسرد بپاشد زجایگاه ... (۲)

وشعر ادامه پیدا میکند : متهمی درداد گاهی محاکمه میشود که همه‌ی عوامل آن برعلیه اوست. وعاقبت نیز در مقابل مدافعات او حکم محکومیتش صادر میشود. می‌بینیم که حرف چقدر سرمقاله‌ای وتکراری است، اما درهمین شعر در می‌یابیم که از نظر تاریخ ادبی ایران رفتاری شاعرانه و کاملا تازه وجوددارد. شروعی‌ست قاطع وگویاکه بادیدی تازه وباصطلاح «غیرشاعرانه» تلفیق گشته است .

شاهرودی ازآغازکار به یکباره چشم برمضامین کهنه می‌بندد و همین‌کار تحسین نیمایوشیج را بخود جلب می‌کند .

نیمایوشیج خطاب به شاهرودی می‌نویسد :

« خواننده‌ی‌این اشعار وقتی که کتاب کوچکی را بدست می‌آورد ، نشانی ازگوینده‌ی جوانی پیدا میکند که توانسته است از خود جدائی گرفته

---

۱ ــ اشعار کتاب آخرین نبرد اگر چه بترتیب تاریخ سرودن بچاپ نرسیده‌اند، لکن درپای هریك تاریخ سروده شدنشان ذکرگردیده است . بدین لحاظشعر«متهم» که ازنظرتاریخ‌اولین شعرکتاب است، ازنظرترتیب چاپ، سومین شعر محسوب میشود .

۲ــ اسماعیل شاهرودی (آینده) ــ « آخرین نبرد » ــ شعر«متهم»ــ ۱۳۳۰ــ ص ۳۲

و بدیگران بپردازد . برای خوب از آب درآوردن هرقطعه‌ی هنری توفیقی لازم است . همچنین برای خوب بهدف رفتن در زندگی هم باید توفیقی را درنظر گرفت، وحقیقتاً توفیقی است که آخرین نبرد شما برای گسستن زنجیر زنگ‌زده وطولانی‌ای باشد که مثل خیلی‌ها فکر می‌کنند بدست‌وپای زندگی شما و ابناء جنس شما چسبیده است. «کاروان جنوب» (۱) شما حاکی از این دید لازم است... من گوینده‌ای را که اینطور باشد با رستگاری او می‌سنجم ازاین پرتگاه، ازاین پرتگاه که مثل جهنم **دانته** گناهکاران درآن دست وپا می‌زنند، این منجلاب افسون شده که مرگ در آن شبیه زندگی جلوه می‌کند، دوست بدوستش اطمینان ندارد؛ نه‌زن، زن است ونه مرد، مرد. میزان برای زندگی کورغلط ما، قضاوت بی‌مطالعه وتجاوز بحدود حقوق آنهائی‌ست که با زندگی ما معنی پیدا کرده است، و بجای همه چیز آنارشیسم فکری تارو پود نسوج بی‌صاحب مانده‌ی ما را می‌بافد ... (مقصود من) پیش‌کشیدن موضوعی است که امیدوارم جوان‌های مستعد ما، که دردانشکده‌ها چشم براه‌اینند که چیزی‌را روشن‌تر ببینند وحسابی‌تر، متوجه آن شده‌باشند. فاصله‌ایکه (بین‌شب ما وصلح، این روزگار آینده ، و این سیره‌ی تلاش همه) هست (۲) با استقامت وتلاش‌ما رابطه دارد. بمطلوب می‌توان رسید، اما حسابی درآن لازم‌است، ... بحساب بازکردن این پرده‌ی پرضخامت مندرس که بیرحمی یك دسته آنرا گسترده، موشکافی‌های درونی ما چیزهای پرشده درآن‌را می‌تواند قابل‌رویت گردانیده باشد. تلاش‌هنردر دوره‌ای که مازندگی می‌کنیم درحدحوصله‌ی این منظور عالی است ...» (۳)

۶

بدین‌ترتیب شاهرودی ـ به‌تصدیق نیما ـ از رستگاری برخوردار است. رستگاری حاصل ازخود جداشدن‌وبدیگران‌پیوستن. اما این‌رستگاری کافی نیست ونیما این مطلب را گوشزد می‌کند :

۱ــ همان کتاب ــ ص۶۸

۲ــ اشاره به‌قسمت‌هائی ازشعر«فاصله»ــ همان کتاب ــ ص۵۵

۳ــ نیمایوشیج ــ مقدمه‌ی همان کتاب ــ ص۹ و ۱۱

«چیزیکه برای ما به یقین پیوست ، ما را به راه مسلم خود می‌برد . این جر و بحث‌ها که چرا اینطور است و آنطور نیست جای خودرا 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 بلااختیار زندگی‌را مزه مزه میکنند ومزه‌ی 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 دیگرجا ومنزل برای زندگی میدهند، میدانند که فرم هم مثل انسان حیات وممات دارد...» (۱)

۷

نیمایوشیج آنگاه راجع به شعر شاهرودی اظهارنظر می‌کند :

«راجع به نمونه‌های حاضر و آماده در بین این صفحات چیزی بزبانم نمی‌گذرد جزاینکه بخوانندگان مخالف وملانقطی شما بگویم: «او دوراولش را می‌زند. که می‌داند دورآخر راکدام‌سوارکار می‌برد؟». کسی از **آینده که بادرون شماست وخود شما هستید** خبر نمی‌دهد. اما چه چیز خواهد بود هنرشما با تکنیك زورمندی که داشته باشد، درپنج وشش سال پیش یا پنج سال بعد، اگرهنرشما ازحال و واقعیتی حکایت نکند؟» (۲)

اما شاهرودی دوراول را خیلی خوب‌زده است، تا بدانجد که درهمان مقام، زبان کهن‌را بدورریخته‌است تا شعر «آینده» را درآبان ۱۳۲۸ بسراید:

چنان بودم که در هررهگذر (هرجا گذشتم) .
دل بیگانگان را سوخت رنج من، تلاش من، شتاب من .

□

رسیدآخرکه رنج تن بپوشانم بشادی‌های هستی

۱ــ همان مقدمه ــ ص۷

۲ــ همان مقدمه ــ ص۱۳

. . . . . .

بدامان هوسهایت نهادم سر (سر سودائی‌ام را)

. . . . . .

واز سوی دگر درعمق چشمان کبودت
که دائم با نگاه خویش جان را می‌نوازد ،
میان شادکامی‌ها درخشان بود **آینده** . (۱)

۸

نیما یوشیج درباره‌ی خصوصیات دیگر شعر شاهرودی نیز سخن گفته است:
« گوینده، درهمه‌جای میدان پهناور هنر انسان امروزه، می‌خواهد گردش داشته باشد و جهتش همان بستگی شدید او با زندگانی است . دمبدم می‌کاود، و دمبدم دور میشود، نزدیك میشود ، مثل اینکه در گیرودار زندگی خودش و دیگران در تشنج است... تمایلات شما، تندروی شما را در قبول نکردن یك وزن و رویه یك نواخت می‌شناساند .» (۲)

۹

در آغاز سال ۱۳۲۹ است که شاهرودی معنا و ضرورت زبان تمثیلی شعر را درمی‌یابد. سال ۱۳۲۹ برای شاعر جوان آن روزها سال پر باری‌ست . از ۶۸ شعر شاهرودی ۱۹ شعر به‌این سال تعلق دارد ، واو در این سال به انواع کوشش‌های شعری برای رسیدن به بیانی شاعرانه و گویا دست میزند و کتاب «آخرین نبرد» بازیباترین و بهترین شعر آن سالهای شاهرودی پایان‌می‌پذیرد:

در نقطه‌ای که آخر راهی‌ست
ز آهن‌ربا ست کوفته میخی .
در انتهای راه
آن میخ

۱ــ همان کتاب ــ شعر «آینده» ــ ص ۲۷
۲ ــ همان مقدمه ــ ص ۱۷ و ۲۲

چشمی‌ست دوخته برما
(چشمان توده‌ها)
کز سالهای سال
آن میخ ـ آن نگاه ـ
ما را بسوی خویش کشانده‌ست ... (۱)

۱۰

امانیمایوشیج ـ بحق ـ این شعر را زمینه‌ی اصلی کارهای بعدی شاعر ودی نمی‌داند. او به‌آخرین شعرچاپ شده درکتاب اشاره می‌کند :

پرده بالا میرود :
شحنه‌ای در خواب می‌بیند که می‌تابد سبیل خود بدست خود .
(صحنه تاریك است .)
گربه‌ای آرام می‌لیسد سبیل شحنه را .
هرتماشاچی که دست چپ نشسته
می‌نهد درجیب دست راستی
کاغذی تاخورده را .
(صحنه تاریکست وخوابیده‌ست شحنه).
گربه درکارست و می‌لیسد ؛
به‌ناگه
پرده می‌افتد . (۲)

نیما می‌نویسد :

«برداشت این قطعه یك برداشت مجازی است. خواننده درحین درآمد با (شعر) «خواب» ، باید درنظر بگیرد آنچه میگذرد روکش لطیف وظاهری برای واقعه‌ی دیگری است که واقعاً درحال گذشتن‌است. برای روایت‌آن باید درعمق فرورفت و دست در درون آنچه که ظاهراً میگذرد انداخت، همانطور که

---

۱ ـ همان کتاب ـ شعر «آهن‌ربا» ـ ص۹۶ ـ بتاریخ۲۶ اسفند۱۳۲۹
۲ ـ همان کتاب ـ شعر «خواب» ـ ص۱۰۵

دانه‌هـای 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 نزدیك می‌کند. این‌قطعه ازحیث‌فرم وبرداشت، دربین تمام قطعات مجموعه از جنس دیگر است وجست و خیزهای هنری‌آینده را می‌رساند .» (۱)

۱۱

بدین‌ترتیب‌کتاب «آخرین نبرد» بسته می‌شود، با این یادگار ارزنده که ـ بقول نیما ـ :

« پیش از آنکه خوانندی اهل و مستعد شما صفحات را ورق بزند که شما چطورنوشته‌اید، آخرین نبرد شما با اواشارتی دارد . درخاطرش خطور می‌کند تلاش گوینده‌ی این اشعار در زمینه‌ی تلاش برای نمود دادن زندگی با دیگران است... فاصله وزمان قادر به‌بیرون‌کشیدن هنرازحال خستگی‌آن نخواهد بود ... شما باکدام نیرویی بجزبا احساسات تند وتیز خودتان این حال‌و واقعیت (تازه) را ایجاد خواهیدکرد؟ عموماً خیال‌میکنندکه احساسات تند وتیزفقط ازخواص دوره‌ی جوانی است. اما می‌بینیم‌که احساسات فراهم آمده ، قبلا با تأثرخود شخص رابطه داشته‌اند... این تأثرات‌که وجودهای قبلی درطبیعت شخص هستند، درپیدایش‌آن احساسات تند وتیزدخالت دارند. بنابراین طرزفکرشما دراحساسات شما دخالت دارد. بهراندازه‌که ایمان شما نسبت به منظور و مشرب فکری‌که دارید محکم‌تر باشد ، احساسات شما هم برانگیخته شده، هنر شما ازآن حال پیدا می‌کند. علت این‌که بعضی حرف‌ها بدل می‌نشیند این است . .. مواظب باشید که چه چیز شما را مجبور بگفتن می‌کند . گفته‌های شما برای چه و برای‌کیست ، و برای‌کدام منظور لازم و ممتازتری. واز نبودآن چه‌کمبودی برای ملت شما حاصل میشود . با همین برآورد حساب شما وزندگی شما وهنرشما برآورده میشود. اگربمطالب‌کلی پرداخته یا ادراك شما براه دور رفته وریزه‌کاری‌ها وجزئیات غیرقابل رویت

---

۱ ــ همان مقدمه ــ ص۱۷ .

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، شمارا برخیلی ازهمسال‌های شما ترجیح میدهم. شمارادرطرز زندگی آواره وناراحت که دارید می‌شناسم. هروقت زیاد دلتنك هستید، این سطور را بخوانید ومرا باسم صدا بزنید. من با شما هستم وهمیشه با شما خواهم بود. با من خیلی چیزها را خواهید یافت وبا هم به خیلی چیزها خواهیم رسید. کیف بیشتری که من از اشعار سالهای بعد شما خواهم داشت از راه همین پیوستگی‌ست...» (۱)

۱۲

شانزده سال پس‌از«آخرین نبرد» درسال۱۳۴۶ کتاب«آینده»، دومین مجموعه‌ی شعر اسماعیل شاهرودی، منتشر میشود . این کتاب کاملا ادامه‌ی راه شاهرودی نیست، زیرا همانطورکه پیش ازاین نیز نوشتیم،آن احساسات تند و تیز، شعر شاهرودی را چنان صریح و تکان دهنده میسازد کـه این سالها ظرفیت‌پذیرش وچاپ‌آن را ندارند. پس برهمه‌ی آن‌ها مهر «غیرقابل چاپ» زده میشود، وشاهرودی می‌ماند با ۳۵ شعربی‌آزار که ـ درنتیجه ـ نمی‌توانند گویا ومعرف شعراصیل اوباشند .

بهرحال اگراشعارکتاب «آینده» را نمونه‌هائی ازکوشش‌های «شعری» شاهرودی بدانیم، بزودی درمی‌یابیم که شاعرباکمال توفیق وبرحول‌آن محور زنده و زندگی ساز به آزمایش‌های شاعرانه دست زده و راه‌های گوناگون را را برای‌کارخویش درپیش گرفته است .

۱۳

شاهرودی را همیشه می‌توان چنین شناخت :

در درون دل بی‌آرامم
که زبسیارکسان ست نهان

۱ــ همان مقدمه ــ ص۴و۱۳و۱۴و۲۵و۲۶

جای خون است روان، ازهمه سو
آتش سرکشی وسرگردان .
ازدم آتش من وزگل اوست
دل و دنیای دل من گلشن
با زبان آوری اوست که هست
ره «آینده» به‌چشمم روشن! (۱)

واین آتش امید چنان درجان شاهرودی مشتعل است که دوسالی پس از آن تاریخ ، در آغاز شهریورماه ۱۳۳۲ نیز چنین می‌سراید :

سالها باآنکه مرغی در قفس بودم
آسمان درزیر پایم بود .
دیدم ازکنج قفس من، دستهائی را
که بروی من دری بگشود وبال خویش را بگشود .
من به پرواز آمدم آنگه
و در پرواز خود اکنون
تا ببینم روی آن گمگشته، خواهم گشت ازهرسوی تا هرسوی!... (۲)

۱۴

می‌بینیم که جدا ازمحتوی شعر، شاهرودی یك یك مشکلات شکل شعر را نیز از پیش پا برمی‌دارد ، زبان تمثیلی را بخوبی درك کرده است ، شکل‌های تازه را باتوجه به‌علت وجودی آنها پذیرفته وکلام اوراحت وخوش‌گردش شده است .

اما شاعری که‌ازجریانات محیط خویش جدا نباشد، هرچندکه مقاومت کند، با تغییری درشرایط محیط ، بساتغییرات‌را در شعرخویش بهمراه خواهد

۱ــ اسماعیل شاهرودی (آینده) ــ مجموعه‌ی شعر «آینده» ــ انتشارات امیرکبیر ــ اسفند۱۳۴۶ ــ شعر«قصه‌ی آتش من» ص۸۵

۲ــ کتاب «آینده» ــ شعر«جستجو» ــ ص۳۱

داشت. ازاشعار اصیل شاهرودی چندان خبری نیست، اما شعر «حسنعلیجعفر» بخوبی می‌تواند حدوث این تحول را خبر دهد :

در زندگی
چندی به گردش فلك و «چرخ کجمدار»
بودم امیدوار .
هرجا نشانه‌ای زدری بود کوفتم
لیکن زپشت در
هرگز کسی بدرد دلم پاسخی نداد !
. . . . . .
اینك منم
(محصول زحمت حسنعلیجعفر!)
آواره‌ای که همچوپدر ناشناس ماند .
. . . . . .
زل می‌زنم، ولی
دائم بچشم باز
بردست مردمان بی‌سروبی‌پا ،
زیرا، بعقل ناقصم، ازسالهای سال
جسّم بدست خلق
راه نجات نوع خودم را ! (۱)

۱۵

و شاهرودی چه خوب می‌فهمد بلائی را که برسر شعرش آمده است . خیلی صاف و پوست کنده و راحت (در سال ۱۳۳۳) او با خواننده‌اش چنین می گوید :

من نبض «شعر» خویش گرفتم

۱ــ همان کتاب ــ شعر «حسنعلیجعفر» ــ ص۲۲ــ به‌تاریخ ۱۳۳۳

تبش ازچهل گذشت .
بیهوده است کوششتان، رفتنی‌ست او
. . . . . .
او رفتنی‌ست ، لیك پس از او گر آمدند
آئینه‌دارها
آنها ـ چودلقکان ـ
باید برای «بیت» نسازند
چندین هزار «بیت» !
آنها بعصر خویش
باید که عشق را بستایند
درقلب هرکه هست !
باید امید را بسرایند :
درفتح ، درشکست ! (۱)

۱۶

ازآن پس دوران سرگردانی شاعرمردم‌آغازمیشود . محیط سرد وبسته است ، حرکتی نیست تا حرکتی را در شعراو بزاید . شاهرودی پریشان و سرگردان، بدیوارهای شعور خویش مشت می‌کوبد وبه هذیان دچار می‌شود :

وقتی‌که شفاعت آهو می‌کرد
یعنی دلش اوهو ، اوهو ، اوهو... میکرد
آرام بود وهیاهو میکرد . (۲)

دراین مدت است‌که اونیز ـ چون دیگران (۳) ـ به شکل شعرتوجه میکندواین بازی بی‌آزار را درخور سال وماه خویش می‌یابد .
اما بزودی سال ۱۳۴۰ فرا می‌رسد. بررسی شرایط اجتماعی این سال

۱ـ همان‌کتاب ـ شعر«حرف‌آخر» ـ ص۱۱۱
۲ـ همان‌کتاب ـ شعر«مرد» ـص ۱۱
۳ـ این نکته دربخش بعدی‌کتاب‌به‌تفصیل شرح‌داده خواهد شد .

از هر لحاظ قابل‌توجه است. این سال درمورد کار همه شاعران ما، چه از نظر عرضه‌ی نهضت‌های تازه‌ی شعری و چه از نظر اقبال عمومی به شعر، نقطه‌ی عطفی محسوب میشود. اکنون کودك ده ساله‌ی سالهای ۳۰ جوانی بیست ساله شده است.

بدنبال یك تحول همه جانبه در ادبیات فارسی شعر شاهرودی نیز خون تازه‌ای می‌یابد.

۱۷

درشش ساله‌ی بعد ازاین تاریخ ازشاهرودی بیشتر از۹ شعرنداشته‌ایم، لکن درهریك‌ازاین اشعار نشانه‌ی تجدیدحیات شاعر ناکامی بچشم می‌خورد که می‌خواهد باعجله‌ای تمام، آن استراحت‌ها و ولنگاری‌ها را جبران کند:

باد می‌پیچد
وخبر می‌آورد، همراه با آهنك نجوائی که دارد (آشنا با گوش‌ها)
بانك رسای آشنایان را
کزدل هرشهر وهرده اوج می‌گیرد.
«تا بگیرد اوج بانك تو ازاینهم بیش»
ـ موج می‌گوید
درکنار کلبه‌ی‌چوبین من با بادـ
«های باد، ای باد!
پیش سوی مقصد مطلوب توفان، پیش!» (۱)

۱۸

بسیاری ازاشعارکتاب«آینده» هریك‌نشانه‌ی قدرتی‌به‌کمال گراینده‌اند، نشانه‌ی‌آنکه شاهرودی چگونه با چشم‌بازجریانات شعری روز را تعقیب‌کرده است تا عقب ماندگی را جبران‌کند. این اشعار از نفسی گرم وشور و حالی بی‌مانند برخوردارند. اکنون‌آتش زیرخاکسترتنها وزشی را احتیاج دارد تا یکباره چنان شعله‌کشد که‌آفاق شعر امروز راگرمی و روشنی بخشد. تنها یك

۱ـ همان‌کتاب ـ شعر«آهنك نجوا» ـ ص۱۰۸ـ به‌تاریخ ۱۳۴۰

بهانه‌ی کوچك کافی‌ست. خبر آوردند که «نهرو» مرده است :

از هم دریده شد دل آتش
در آن شکفت گرمی
دل در بطون آتش گرم است !
. . . . . ،
«نهرو» برای آتش من بستر من است
و آتش است او در من
و
خاکستر من است ! (۱)

۱۹

می‌بینیم که این بار آن احساسات تند وتیز را چگونه گردش مطبوع فرم (شکل) وشیوائی دلنشین کلام تعدیل کرده است. شاهرودی شاعر بازیافته‌ایست که از ابتدای تاریخ شعرامروزایران به لحظات فعلی آن پرتاب شده است . واین آخرین شعر کتاب اوست :

تنها نشسته‌ام
زیر حریق خفته‌ای از روبروی خویش
اینجا
دروازه‌ی هوای کس را
گشت و گذار حادثه‌ای وا نمی‌کند .
□
ای انتظار هرچه، پدیدار شو بدست !
تا موکب عزیز گشایش
خود را گذر دهد
از اشتیاق این در پیوسته باکلون . (۲)

۱ــ همان کتاب ــ شعر«مردی اززمین»ــ ص ۶۸ــ به‌تاریخ۱۳۴۵
۲ــ شعر«ای انتظارهرچه» ــ ص۸۹ــ سال۱۳۴۶

فصل بیست‌وسوم ـ جویندگان

۱

شاعران دومین شعبه‌ی شعر نوی نیمائی را ـ در دوره‌ی نخست ـ «جویندگان» نامیده‌ایم ، چرا که مهمترین خصیصه‌ی کار شاعریشان جستن راه‌های تازه و دست‌زدن به آزمایش و خطا در قلمروهای جدید شعر نوی نیمائی‌ست .

شاعر مهم این نوع شعر احمد شاملو (ا. بامداد) است (متولد ۱۳۰۴ شمسی)، و او نخستین کسی‌ست که به تکمیل کار نیما همت 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 سراست که در کتاب حاضر صفحات اندکی به کار او اختصاص داده شده‌است، بهمانگونه که درمورد نیما یوشیج عمل شد.

ما به احمد شاملو و کار او ـ در این کتاب ـ از چهار نقطه‌نظر می‌نگریم:

۱ـ تأثیرپذیری شاملو از نیما،

۲ـ عقاید شاملو درباره‌ی شعر،

۳ـ عقاید شاملو درباره‌ی شعرسپید ،

۴ـ آشنائی با شعر شاملو .

که این چهارمی خود فصل مستقلی ازاین کتاب خواهد بود ، هرچند که این آشنائی گذرا وسطحی‌ست .

۲

شاملو می‌نویسد :

« قبل از اینکه نیما دریچه‌ی شعر رو بروی من باز بکنه من اصلا از شعر متنفر بودم (۱) یعنی یکی از احمقونه‌ترین چیزآیی 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 شعرچیه واقعاً. این‌غیرازاون اباطیله‌که ماباسم شعر داریم. یه‌چیزدیگری هم‌هس‌که میتونه شعر باشه ــ وشعرواقعی اونه . وازاونجا من‌اصلاً کارشعریم‌رو شروع کردم. نیما منو گرفت وکشید به‌طرف شعر . من **ناقوس** اینوخوندم . مث یه کوری که چشماش‌رو عمل کرده باشن و یگن امروز صب باندهارو برمیداریم. این یهو برای اولین بارچیزی می‌بینه‌که واقعاً خوشش میادولذت میبره ... رنگی وــ نمیدونمــ تعادلات وخطوط ...» (۲)

۳

و عقیده داردکه :

«من اصولا مشغله‌ی ذهنی‌برای شعرندارم. هیچ وقت. شعرهمیشه برای من یه زندگی‌آنی وفوریه ... شخصاً خیلی‌دورهستم ازشعر. هرگزشعرشاعری نمی‌تونه منو برانگیزه برای نوشتن. هرگزخوندن هیچکدوم‌ازشعرا انگیزه‌ی شعر برام نمیشه. هیچوقت تصورنمیتونم بکنم‌که شعر اثرمستقیم زندگی نباشه،

۱ــ انشاء این مطالب از اصل مطلب استنساخ شده ودرآن تغییری‌داده نشده است.

۲ــ«بحثی‌با ا. **بامداد**» ــ مجله‌ی«اندیشه‌وهنر»ــ «ویژه‌ی ا. **بامداد**»ــ دوره‌ی جدیدــ شماره‌ی۲ــ فروردین ۱۳۴۳ ــ ص۱۳۹ .

یا چیزی باشه جدا ازضربه‌های زندگی ... من فکر می‌کنم این اصلا صدای اون ضربه‌هاست... منتهی من نمی‌تونم چنین کوششی بکنم که این ضربه به یه نحوی به صورت شعری دربیاید، خود بخود این‌کار میشه . به‌اینکه تصویری که توی شعرم میدم هرچه ساده‌تر باشه معتقد هستم ، ولی بعضی وقت‌ها عملی نیست . نگاهی که من (بعد از سرودن شعر) روی شعر می‌اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمیده ... قطعاً یکی از هدف‌های هنر مجاب‌کردنه ... حالا اگرما بیاییم هی‌بکشیم شعررو به طرف منطق روزمره‌مون ، بخواهیم اینوهی منطقی بکنیم برای اینکه فلان بابام که اینو میخونه حتماً بفهمه قضیه از چه قراره ... کار شاعروونه نیس. کارشعرمجاب‌کردنه ـ ولی بوسیله‌ی خودش، نه بوسیله‌ی چیز دیگه ... کارشاعری ـ به عقیده‌ی من ـ تسلط روی ... صنایع شعری نیس ، مطلقاً . اون حرفی‌که هس بایدگفته بشه ، اون حرفی که ـ به عقیده‌ی من ـ قالبی میآد توی‌ذهن‌شاعر ... کسی‌که صنایع شعری روبکاربیره ـ به‌نظرمن ـ شعرش تصنعی‌نیس . بستگی داره به‌این‌که شعرچی باشه . بستگی داره که‌اون شعرچی میگه . . . برای من نقاشی وشعرورقص واین‌ها... یك مفهوم داره ـ یعنی همه‌اش شعره ، شعری‌که قالبش فرق می‌کنه ...» (۱)

ودرجای دیگر چنین اظهارعقیده می‌کند :

«میان آنچه صخره‌ی مغرور کنار شاهراه است ، و آنچه هنرمند از او خواهد ساخت، فاصله‌یی‌ست. درآنچه کنون هست، یك‌کاستی‌ست که‌آن، دریافت هنرمند است . هنر ، فرزند خدایان دوگانه است ! . . . پس از مرحله‌ی **دریافت** به مرحله‌ی **بیان** می‌رسیم ... دیگرراهی چنان دراز ویا دشوار در پیش نیست، ازاینجا دریافته‌ها ومعانی به آرایش ظاهر می‌پردازند : صفحات حساس عکاسی به تاریکخانه‌ها می‌روند تا ظهور و ثبوت یابند . طرح‌های اندیشه، برمرمرهای تراشیده صیقل می‌خورند . اندیشه‌ها ، بر خطوط حامل نوشته میشوند وگسترش می‌یابند . دختران اندیشه، آن‌هاکه بی‌جامه و زیور جلوه‌یی ندارند، به‌جامه‌ی وزن وبه زیور قوافی آراسته میشوند، و آن‌ها که شایبه‌ی زیور و زیب به زیبایی عریانشان خلل میرساندگرد راه از سر و بر

---

۱ ـ « حرف هائی از ا . **بامداد** » ـ اندیشه و هنر ـ همان شماره ـ ص ۱۳۳ .

می‌تکانند ... فی‌الجمله، کاروانیان، اندیشه ومحتوا راکه درنخستین مرحله‌ی سفر باز یافته‌اند، دراین مرحله به جامه‌ی **بیان** می‌آرایند. ازقوه به فعل در می‌آورند وبرای عرضه‌کردن آماده می‌کنند ... کارحقیقی شاعر در مرحله‌ی پیشین انجام یافته، وای بسا مردان کاروانی، که تنها به سیر و سیاحت در مرحله‌ی نخست بس‌می‌کنند وازملموس کردن بازیافته‌های‌خویش تن می‌زنند... چه‌بسا شاعرکه می‌میرد وشعری نمی‌گوید.» (۱) (*)

§

شاملو، شاعر تحقق بخشنده به‌شعر بی وزن (سپید) است. او می‌نویسد:

« من معتقدم‌که وزن یه مقدار شارلاتانی توش داره. یعنی‌اگه وزن رو از اکثریت تقریباً میشه گفت قریب‌به اتفاق اون گنجینه‌ی ادب پارسی شما بردارین هیچ چیز باقی نمی‌مونه. دوسه‌تا حرف خوشمزه مثلا... توی‌بسیاری از شعرهای **نیما** من دیدم‌که واقعاً کشته خودشو نیما ــ یعنی خفه‌کرده، شعر روخفه‌کرد، مث اون «نیلوفر» ش: همه شب زن هرجائی... خواسته وزن‌بده دیده نمیشه. بعد فکرکرده بدون وزن هم‌که شاید شعر نباشد ــ (یــارو گفته بدون وزن، نثره!) شعر روکشته، چرا؟ برای اینکه گرفتار اون چیزایی‌بوده که اصلا... تنها چیزی‌که میشه بش اطلاق‌کرد اینه‌که‌کار شاعروونه نیست. شعر باید وزن داشته باشه ــ نمیدونم ــ ته‌هاش بهم دیگه شبیه باشه! ..... آخه چرا؟...» (۲)

و سپس چنین ادعا می‌کند (۳):

۱ــ ا. **بامداد** ــ مقاله‌ی «شاعری» ــ اندیشه وهنر ــ همان شماره ــ ص۱۴۸ــ شاملو درپایان این مقاله می‌نویسد: « این‌سطور از سلسله مقالاتی‌که ابتدا به‌سال۱۳۳۹ به‌چاپ رسیده وبعددردفتری‌گردآمده ومن‌خوددرآن تجدید نظر کرده‌ام، انتخاب شده‌است ــ بدون اینکه شخصاً دراین انتخاب کمکی‌کرده باشم.» (ص۱۵۶)

۲ ــ « حرف‌هائی از ا. بامداد» ــ ص ۳۱۶

۳ــ ا. بامداد ــ « حاشیه‌ای بر شعر معاصر » ــ اندیشه و هنر ــ همان شماره ــ ص۱۵۸.

« بگمان من، شعر سپید خیلی بزحمت میتواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوای مدعیان برسر آن است که شعر سپید نمیتواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است. وبکارگرفتن کلمه‌ی «شعر» از برای نامیدن آن حتی ازسر اجبار نیز نبوده است، چنانکه‌کلمه‌ی « بودا» در «بوداپست » ــ ولاجرم مردم شهر بوداپست داعیه‌ی بودایی‌گری ندارند... شعر سپید ازوزن وقافیه، ازآرایش‌وپیدایش‌احساس‌بی‌نیازی شایدنکند، امااز‌آن محروم‌است ــ و شایدبتواند از آن محروم نماند، لیکن تظاهر به بی‌نیازی می‌کند... شاید رقصی‌است‌که به‌موسیقی احساس نیازنمی‌کند. اگرچه زیاد نیستندکه‌بی‌موسیقی از تماشای رقصی لذت ببرند .. یاشرابی‌ست‌که در ساغر نمی‌گنجد، تاعریان جلوه‌کند وشکل‌نمی‌خواهد تاروح مجرد خود را دربی‌شکلی بهتر نموددهد، اگرچه بسیارندکه شراب را درجام مینائی بیشتر می‌پسندند... در حقیقت‌شعر سپید شعری است‌که نمی خواهـد بصورت «شعر» در آید. من این را بسیار آزموده‌ام: شعری‌که برای «شدن» واز قوه به فعل‌درآمدن قالب بی‌رنگ‌خود را ــ **شکل ذهنی**(*) ومجرد خودرا ـ درخواست میکند، باهرچیزاضافی، با هر قافیه‌ای بیگانگی و بی حوصلگی نشان میدهد، باهرگونه دستکاری‌ــ بـه هراندازه‌که‌ناچیز باشد ـ لج می‌کند، هرگونه‌کوششی‌برای‌آن‌که یك‌شعرسپید به‌صورتی سوای‌آنچه درذهن‌تولد یافته‌است درآید نتیجه بدست نمی‌دهد.»(۱)

◎

و احمد شاملو این‌گام را بر می‌دارد:

« بسال ۱۳۲۹ با آنکه‌کار چاپ هر قطعه **شعر آزاد** جز با جنجال وبگو مگوی فراوان ممکن نمیشد، برای نخستین بار در حیات‌کوتاه شاعری خویش ، بسرودن **شعر سپید** دست نهادم ...خیلی پیش ازآن تاریخ‌دوست هنرمند من **منوچهرشیبانی** بدین‌کارپرداخته‌بود(*) . اما من بدون‌آنکه توجهی به‌این نحوه‌ی سرودن داشته باشم ـ هرگز و حتی به‌عنوان‌آزمایش‌ــ

---

۱ ــ ازآنجاکه ما با عقیده‌ی شاملودرشعرنبودن یا کمترشعربودن شعرسپید موافق‌نبوده ودرآن خلوصی‌بیشترازدیگرانواع‌شعرکه دردل ادبیات‌جای‌میگیرند می‌بینیم،سخن اورا «ادعا» خوانده‌ایم .

بدان نپرداخته بودم تا آنکه اندیشه‌ی (شعر) « تا شکوفه‌ی سرخ یك پیراهن» (و یا ، به‌نام نخستینی که داشت : «شعر سفید غفران») در ذهن من رسید، و هنگام نوشتن آن (دیدم) ... عجبا ! این اندیشه به هیچ قالبی درنمی‌آمد ، سماجت میکرد و باهیچ وزن و آهنگی در نمی‌آمیخت . . پیش از آن دانسته بودم که اگر شعر سرسختی می‌کند و در قالب خویش قرار نمی‌گیرد ، با آن به‌ستیزه نمی‌باید برخاست . کلمات آن‌را همچنان در کناری می‌باید نوشت و آن‌را بحال خود می‌باید گذاشت و برسر کار می‌باید رفت . چون قطعه‌ی شعر به‌آخر رسید آن سنك‌مایه نیز سرسختی‌رها میکند و به‌راه می‌آید . اینجا این تجربه نیز بکار نیامد ... اینجا اندیشه ها شکل داشت و چنان می‌نمود که این شکل ، شکل آخرین 'وست . درقالب وزن نهادن آن ، جز باشکستن و دیگر گونه ساختن آن میسر نمیشد ...» (۱) (*)

۱ــ «حاشیه‌ای برشعرمعاصر» ــ ص ۱۶۱

فصل بیست و چهارم ـ شعر احمد شاملو (ا. بامداد)

۱

احمد شاملو یکی از درخشان‌ترین چهره‌های شعر نوی فارسی‌ست و همواره اسم اودرکنار بزرگ مردی چون نیمایوشیج زنده باقی‌خواهد ماند. پرداختن به حجم عظیم کارهای شعری شاملو نوشتن کتاب بزرگی را ایجاب می‌کند ودر نتیجه نمی‌توان انتظار داشت که در یك فصل کوتاه از این کتاب بتوانیم معرفی شایسته‌ای از او به عمل‌آوریم . پس به ذکر دوره‌های کارش بسنده می‌کنیم .

شاملوکار شعر را با کتاب «آهنگ‌های فراموش شده » آغازکرد ـ کتابی‌که اکنون باید ازآن چشم پوشی شود. کتاب دوم او«آهن‌ها واحساس» نام داردوهمچون کتاب اول قرین توفیق نبوده است.

« قطعنامه»، کتاب سوم شاملو، بیشترازشعرهای تند وشعارهای اجتماعی پر شده بود. اشعار این کتاب بعدها در اینجا وآنجا بچاپ رسید وعده‌ای از آن‌ها به‌کتابهای بعدی شاملو منتقل شد. (۱)

---

۱ ــ مثل‌شعر«دوست‌داشتن» که‌از«قطعنامه» به«آیدادرآینه» منتقل‌شده‌است.

۲

انتشار « هوای تازه» خبراز آغاز زندگی باشکوه هنری مردی دادکه می‌بایست بسیاری از راه‌های نکوبیده‌ی شعر امروز را به تنهائی بپیماید ، و اگر چه خود را شاگرد نیمایوشیج می‌داند، اماآلوده‌ی تعصب بی‌جا نیست وبه جستجو وآزمون ومخاطره علاقه دارد.

نیما وشاملو هردو از «پیشروانند»، اما اگر سنگینی وپیچیدگی اشعار نیما باعث شده است‌که نسل تازه از اوکمترین سهم را ببرد ، شاملو چراغدار راه فردای شعر ایران خواهدبود .

۳

پس از « هوای تازه» نوبت به‌کتاب «باغ آینه» می‌رسد . شاملورا همه می‌شناسند واثرش را همه می‌خـوانند. موفقیت‌های اجتماعـی، اورا چهره‌ای سرشناس‌کرده است. شاملو شاعرمردم است، نه‌بدانگونه که‌مثلا**محمدعاصمی** وشاعرانی درردیف او بودند.

سمبولیسم رایج آن روزگار در شعر شاملو حقیقتی شاعرانه می‌یابـد و صرفنظر از پژواك و عمق اجتمـاعی آن ، خود مستقلا دنیائی زیبا را بوجود می‌آورد:

وبرف آب شد ، شکوفه رقصید، آفتاب درآمد
من بخوبی‌ها نگاه‌کردم وعوض شدم
من بخوبی‌ها نگاه‌کردم
چراکه تو خوبی واین همه‌ی اقرارهاست، بزرگترین اقرارهاست
من به اقرارهایم نگاه‌کردم
سال بد رفت ومن زنده شدم
تولبخندزدی ومن برخاستم.(۱)

۱ــ احمدشاملو ــ «هوای تازه»ــ انتشارات نیل ــ ۱۳۴۳ــ چاپ دوم ــ شعر«نگاه کن»ــص۱۵۱

پس از «باغ آینه» مدتی به سکوت می گذرد. اما این سکوت دیـری نمی‌پاید و «آیدادر آینه» منتشر میشود.

شاملو گیج شده است. انتظار طولانی بعد از «هوای تازه» و بعد از «سال بد» به هیچ کجا نمی کشد. عمر می گذرد، آتش در آن زیر، زیر خاکستر مخفی است، اما دمی نیست، هوای تازه‌ای نیست. پس «حماسه» به «مرثیه» تبدیل میشود وشاعر، هنوز بپایان جوانی نرسیده، پیری را حس می کند و سخنش افتاده و سنگین می گردد:

جنگل آینه‌ها فرو ریخت
و رسولان خسته به تبـار شهیدان پیوستند
و شاعران به تبار شهیدان پیوستند
چونان کبوتران آزاد پروازی که به دست غلامان ذبح میشوند
تا سفره‌ی ارباب را رنگین کنند.
وبدین گونه بود که سرود وزیبائی
زمینی راکه دیگر ازآن انسان نیست
بدرود کرد. (۱)

شاملو مردمان را می‌بیند که بی اعتناء به سخن او، در پی لقمه‌ی نانی بگدائی میگذرند. بار اول این تغییر پذیری باورش نمیشود، اما گذشت زمان صداقت چشم‌هایش را باو فاش می کند. 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 ــ احمدشاملو ــ «آیدا در آینه» ــ انتشارات نیل ــ ۱۳۴۳ ــ چاپ اول ــ شعر «تکرار» ــ ص ۳۱

۶

« آیدا، درخت وخنجر وخاطره» منتشرمیشود. روی سخن شاملوهنوز با مردمان است. اینك «آیدا» راباید برخشان کشید:

قصدم آزار شماست:
□
اگر این گونه به رندی
باشما
سخن ازکامیاری خویش در میان میگذارم،
ـ مستی وراستی ـ
به جز آزار شما
هوائی
درس
ندارم ! (۱)

۷

کتاب « ققنوس در باران » ازآن پس منتشرمیشود :

ماندن
آری
ماندن
و به‌تماشا نشستن
آری
به تماشا نشستن
دروغ را
که عمر
چه شاهانه می گذارد

۱ــ احمدشاملو ــ «آیدا ، درخت‌وخنجروخاطره»ــ انتشارات مروارید ــ ۱۳۴۴ــ چاپ اول ــ شعر«شبانه»ــ ص۱۱

به شهری که
دیارا
پنهان نمی کنند
وصداقت همشهریان
تنها
در همین است . (۱)

۸

«ققنوس درباران» با ابیاتی سنگین‌تر وپیر مردانه‌تر ازهمیشه منتشر شده‌است . شاعری،تجربه‌دیده،جستجو کرده‌وخسته، با نسل‌خویش‌سخن‌میگوید. او پیش از این ایستاده است.

نسل نو شاملوی‌هزارچهره‌ای را می‌بینید که هرلحظه سخنی دیگر ساز می‌کند. ودر مقابل، شاملو، این جوانی بالنده را به جد نمی‌گیرد. او مدتها پیش ایستاده است ودارد بین مردم نسل خویش پیرو تهی میشود.

۹

شعر شاملو ـ همراه بااندیشه ومحتوی خود ـ در طول زمان تغییرات بسیارکرده است. جوانی،حرکت وامید، جای خود را به‌پیری، سکون وناـ امیدی داده است. « بامداد»ی که ندبه آغازکرده بود، رفته رفته میگذرد. وما بچشم خود شاهد زندگی جاودانه مردی هستیم که درکنار مـا، اما در درون شعرهایش زندگی کرده است.

شاملو یك چهره بیش ندارد. اومردی‌نه‌درخورخانه،اما اسیرخانه‌است.

کدام نسیم را هدیه‌اش کرده‌اید، تا خاکسترها را بپرا کند و آتشی را که هنوز در عمق روحش وجود دارد فروزان کند :

---

۱ ـ احمدشاملو ـ«ققنوس درباران»ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۵ ـ چاپ‌اول ـ شعر«مجله‌ی کوچك» ـ قسمت دوم ـ ص۷۵

من آن مفهوم مجرد را جسته‌ام.

□

پای در پای آفتابی بی‌مصرف
که پیمانه می‌کنم

با پیمانه‌ی روزهای خویش که به چوبین کاسه‌ی جذامیان مانند است.
من آن مفهوم مجرد را
جسته‌ام.
من آن مفهوم مجرد را می‌جویم.

□

پیمانه‌ها به چهل رسید واز آن بر گذشت
افسانه‌های سر گردانیت
ـ ای قلب در بدر!
به پایان خویش نزدیك میشود. (۱)

و شاملو، بیش از این‌ها شعر ایران را وسعت داده است، که چند اثر متوسط بتواند خدشه‌ای بر صافی شعرش وارد آورد.

۱ـ «ققنوس در باران» ـ شعر «سه سرود برای آفتاب»ـ «چلچلی»ـ ص ۲۷.

فصل بیست‌و پنجم ـ اعتدال گرایان

۱

شاعران سومین شعبه‌ی شعر نوی نیمائی را ، در دوره‌ی نخست، «اعتدال گرایان» نام میدهیم ، چراکه ایشان نخستین شاعرانی بودند که سعی کردند تا بین شعر نوی نیمائی وشعر نوی میانه رو پل بزنند ودر هردو شیوه ـ که اولی مورد عنایت روشنفکران در حال مبارزه بود ، و دومی مورد پسند عامه‌ی مردم قرار گرفته بود ـ شعر بسرایند . بدین دلیل شعر آنها اغلب دارای مضامین اجتماعی بود ، اما ازنظر رفتار شاعری سخت‌دلبسته‌ی روش‌های نو سرایان میانه رو بودند و حتی گوشه‌ی چشمی به شعرقدیم داشتند و غزلیات و مثنوی‌هایی هم ازآن دست می‌ساختند .

مهمترین شاعران این‌قسمت ازشعر نوی نیمائی **هوشنگ ابتهاج** (ه.ا. سایه) و **سیاوش کسرائی** (کولی) هستند .

۲

ابتهاج شاعری رااز شیوه‌ی شعرقدیم ایران شروع کرده و سپس باورود

به مرحله‌ی شعر نو، به بخش شعر نوی میانه‌رو می‌پیوندد و آنگاه به‌تاثیر از شعر-های نیما یوشیج، و با حفظ جنبه های گذشته‌ی کار خود، اعتدال گرایی را پیش می گیرد.

نادر نادرپور در مصاحبه‌ای میگوید که اولین مجموعه‌ی شعر ابتهاج بنام «نخستین نغمه‌ها و اشکها» درسال ۱۳۲۵ منتشر شده و حاوی اشعاری به‌شیوه‌ی 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 نو بود. 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 نوی میانه رو می‌رسد.

نادرپور در مورد این دوره می‌نویسد:

«سراینده‌ی مجموعه‌ی **سراب**، چه از لحاظ قالب، وچه از لحاظ محتوی، هیچگونه تأثیری از نیما نپذیرفته و **تجارب نیمائی** را در اشعار خود بکار نبسته بود. قالب سخن او، اغلب **چهارپاره** یا **دوبیتی** بود و طول هیچ یك از این مصرع‌ها از **سرحد عروضی** وزن انتخابی او فراتر نمی رفت، می‌توان گفت که قلمرو شاعر در قالب سخنش محدود به حدودی بود که خانلری و توللی پیش از او یافته بودند.» (۳)

۳

ابتهاج کار واقعی خود را در نهضت شعر نوی 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

۱ــ «مصاحبه با نادر نادرپور» ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۸۲۳ ــ مرداد ۱۳۴۶ ــ ص ۹

۲ــ گلچین گیلانی پسرخاله‌ی هوشنك ابتهاج است.

۳ــ «مصاحبه با نادر نادرپور» ــ همان مجله

واحد بهم آمیخته شده بود ، تا حد شعر بی وزن وقافیه پیش میرفت وتذکار شاعر در ذیل بعضی از اشعار **بی وزن وقافیه** مبنی بر اینکه: «این‌قطعات بیشتر جنبه‌ی آزمایش دارد » **مانع** از آن نشده بودکه یکی دو نمونه‌ی‌بسیار موفق را در اینگونه شعر ارائـه دهد. در پـاره‌ای 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 به‌جنبه‌ی اجتماعی روی آورده بود ومجموعه‌ی **شبگیر** بر خلاف‌مجموعه‌ی**سراب** فقط حاوی‌حدیث نفس نبود. متاسفانه این‌صبغه‌ی‌اجتماعی‌پاره‌ای از اشعارمجموعه‌ی مزبور را به شعار بدل‌کرده واز قوت تأثیر آن‌کاسته بود و قریحه‌ی تابناك **سایه** فقط در قطعاتی جلوه میکردکه باز جنبه‌ی تغزلی داشت.» (۱)

۶

نادرپور بطورکلی اهمیت‌کار هوشنگ ابتهاج را در این‌مواردمیداند:

« ۱ــ او در غزلسرائی یکی ازبرجسته‌ترین شاعران دوسه قرن اخیر ماست .

۲ــ او رسم دوبیتی سازی مجزا ومستقل راکه شایدپس ازه‌باباطاهر»و یکی دو تن دیگر متروك مانده بود دوباره احیاءکرده‌است.

۳ــ چندقطعه ازبهترین‌اشعارجدید(نوی‌نیمائی)را به‌ادبیات‌امروزمـاعرضه داشته‌است.

۴ــ دو سه نمونه از درخشانترین اشعار سیاسی واجتماعی دوران اخیر را عرضه‌کرده است» .(۲)

۶

دومین‌شاعر مهم‌از میان«اعتدال گرایان»شعر نوی‌نیمائی سیاوش‌کسرائی (کولی)ست. نخستین قطعات شعر او بسال ۱۳۲۷ بچاپ رسیده است. نـادر نادرپور درباره‌ی‌آغازکار او می‌نویسد:

۱ــ مصاحبه با نادرنادرپورــ همان شماره

۲ــ همان‌مصاحبه

« از نخستین قطعات او... طلیعه‌ی استقلال ساطع بود. آن قطعات ، با همه‌ی خامی‌ها و نقص‌ها ، شخصیت داشته و تاثیر هیچ یك از شاعران گذشته و معاصر را بخود نپذیرفته بود... اصولا 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 بر این سبکباری ذهنی مترتب است شامل شعر کسرائی نیز میشود. فتح و کشف مدام در قلمرو تخیل شاعرانه که از محاسن این سبکباری محسوب میشود ، و نارسائی و نااستواری 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 می‌شکفد و باغ شعر او را از رنگ و عطر سرشار میکند. اما شاعر آنقدر که بدایع خیال را در چنته 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 بیتی و ترانه) شروع میشود ، « قلمرو عروضی » خانلری و توللی را ــ با مصرعهای کوتاه و بلند ، ولی نه خارج از « سر حد قرار دادی وزن » و اوزان درهم آمیخته ، ولی نه چندان مألوف ــ 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 یك 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 اصولا 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 می آید ، زیرا ثابت میکند که چنین شعری نیاز به مواظبت پدرانه‌ی شاعر ندارد وخود بخود دارای چنان قدرت تأثیری است که در میان مردم اشاعه می‌یابد واز نام شاعر بعنوان پشتوانه‌ی خودیاری نمی‌جوید ودر 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 وپاره‌ای از اشعار شخصی وعاشقانه‌ی او در شمار بهترین نمونه‌های شعر امروز است و مخصوصاً دو بیتی‌ها و ترانه‌هایش در این میان جلوه‌ای خاص دارد. اما این خاصیت غنائی (لیریك) مانع نمیشود که چند قطعه از موفق‌ترین اشعار اجتماعی امروز هم ازآن کسرائی باشد.»(۱)

۶

نادرپور بطورکلی انواع شعر کسرائی را چنین وصف می‌کند:

« ۱ــ اشعارشخصی وعاشقانه که در مجموع **حدیث نفس** خوانده‌میشوند،

۲ــ دوبیتی‌ها و ترانه‌هائی که از مضامین لطیف غنایی سرشارند،

۳ــ اشعاری حاوی اندیشه‌های اجتماعی که بر سرهم‌نام **حدیث جمع** بخود می گیرند ،

۴ــ قطعات کوتاه ورسائی که اغلب فاقد فعل‌اند وطرح یا تصویر نامیده میشوند... (۲)

و هوشنگ ابتهاج در باره‌ی کسرائی می‌نویسد:

« فریادکننده، چندان‌در بند تحریرصدا وزیر وبم‌آواز نیست. ضرورتی در او بانگ‌برمی‌دارد وچه بساکه نفوذ وهیبت فریاد، از همین جوشش‌وحشی و پرداخت نشده‌ی آن‌است.» (۳)

---

۱ ــ « مصاحبه با نادرنادرپور» ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره ۸۲۴ ــ مرداد۱۳۴۶ــ ص۱۹ .

۲ ــ همان مصاحبه ــ ص۲۰

۳ ــ هوشنك ابتهاج ــ مقدمه‌ی کتاب «خون‌سیاوش» ــ مجموعه‌ی شعر سیاوش کسرائی ــ فروردین۱۳۴۲ــ به‌نقل‌ازهمان مصاحبه‌ی نادرپور

۷

اگر هوشنگ ابتهاج از سال ۱۳۳۵ باین طرف خاموشی می گزیند (۱) کسرائی تا بامروز همچنان کار شاعری را ادامه داده است. محمود کیانوش 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 کبك در برف. این، نیت **تغییر** است. تغییری یا تنوعی در مضمون‌ها، دست اندازی به محسوسات زندگی، بهره جوئی 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 کودك بدهند. اگر کسرائی در این ترفند طبیبانه توفیق می‌یافت **حافظی** بود در زمانه‌ی خود. امانشان توفیق آنقدر نامحسوس است که آن را نمی‌توان دید، پادیدنی 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 موقتی‌ست . »

و سپس خصوصیات آن‌ها را برمی‌شمارد :

« ۱ـ **حرفهای قراردادی:** مثل دست بدست هم دادن ـ زاغ‌ها را بیرون کردن ـ در خون و آتش در غلتیدن ـ زمستان را پشت سر گذاشتن ـ بهار

---

۱ ـ درسال 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 دردست نیست.

۲ ـ «خانگی» ـ مجموعه‌ی شعر سیاوش کسرائی ـ اسفند ۱۳۴۶

۳ ـ محمود کیانوش ـ مقاله‌ی «درباره‌ی خانگی» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۶۴ ـ خرداد ۱۳۴۷ ـ ص ۳۲

را پیشواز رفتن ـ زنگار ظلمت زدودن ـ در چشمه‌ی مهتاب تن‌شستن ـ وجز آن‌ها که گوئی برنامه‌ی از پیش معلوم شده‌ای‌ست که فهرست وار بردیوار نصب شده است وعلی‌الاجبار برای هر شاعری لازم‌الاجرست. شعرهایی که نه‌تفسیر، بل تشریح واژه‌ی **امید** بود ... محتوی این شعرها از نظر مراتب جنبش، در پنج مرحله‌ی قراردادی منقسم شده بود:

الف ـ مرحله‌ی آغاز که شوق رفتنی بود و امید رسیدن...

ب ـ مرحله‌ی دوم که بحران جنبش بود وآغاز خون...

ج ـ مرحله‌ی سوم که هنگامه‌ی نوحه بود وهنگام مرگ...

د ـ مرحله‌ی چهارم که روزگار یادبود وایام حسرت...

ه ـ مرحله‌ی غم که تا امروز نیز ادامه یافته و باز تشریحی‌ست از کلمه‌ی امید....

۲ـ **مضمون‌سازی**: که درحقیقت همان محتوی ازپیش معلوم‌شده‌است. در این نوع‌شعرها، شاعر می‌نشیند وفکر می‌کند که این‌بار درباره‌ی‌چه‌بگویم یا چه وسیله‌ای را بهانه‌کنم...

۳ـ **نمایش احساسات**: شعرهایی که‌سراسر آن‌پر است‌ازچشمه‌های‌زلال و بازوان مهتابگون وآرزوی آغوش دختران رنگ رنگ...شعراینان، بر ـ خلاف اقتضای چنین دوره‌ها(ی اجتماعی)، که زبان و فضائی حماسی‌می‌طلبند، شعریست فاقد خشونت وسخت نرم ومتغزل ...

۴ـ **سادگی و سخنگونگی**: این نشانه‌های احساسات، گاه آنقدر ساده وسخنگونه است‌که تا فواصل بسیار از مرز شعر دور میشود و نه تنهااز نظر محتوی ومفهوم، قراردادی(است)، که از نظر قالب وصورت هم...»(۱)

۹

بدین ترتیب ما بپایان اولین دوره‌ی تاریخی‌شعر نوی نیمائی می‌رسیم. چنانکه دیدیم دراین دوره‌با همه‌ی استقلال‌هاکه‌شاعران مختلف‌داشتند چند چیز درآن‌هامشترك است:

۱ـ اجتماعی بودن اشعارشان،

---

۱ ـ جنگ اصفهان ـ همان‌شماره ـ همان مقاله ـ ص۱۶۳تا ۱۶۸

۲ـ عدم دقت کافی در شعر نیما (جز شاملو)،

۳ ـ در نتیجه تأثیر پذیرفتن از شعر نوی میانه رو که نوآوری اصیل و صحیح نیست،

۴ـ احتیاط برای آنکه رشته‌ی پیوندشان با خوانندگان عادی شعر قطع نشود.

بخش هشتم- دومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی

فصل بیست و ششم ـ مقدمات و سنت گرایان

۱

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»، «تماشاگرایان» ، «محتوی گرایان»، « ابزارگرایان» و«محافظه گران».

آنچه وجه مشترك شعر شاعران این شعب محسوب میشود میل وافر آنهاست به‌جستجو در قلمروهای مختلف هنری. بعبارت دیگر وضع خاص اجتماعی این سالها، که نخست یکه خوردن و گیج شدن شاعر را بهمراه دارد، پس از یك دوره‌ی سیاه مرثیه سرائی، به فعالیت شاعر در زمینه‌های بی خطر ـ و بناچار از نظر اجتماعی غیر صریح ـ می‌انجامد. همین توجه بـه یافتن راه‌های تازه در ارائه‌ی شکل شعر و تعالی جنبه‌های هنری آن موجب میشود که در این دوره‌ی کوتاه هفت‌ساله این همه فعالیت متفرق و متفاوت بچشم بخورد.

در مورد این شعب شعری دو نکته‌ی مهم قابل ذکر است:

نخست اینکه اکثراً در همه‌ی این شئون باید برای نیما یوشیج مقام آغازکننده را قایل شد. همانطورکه قبلانوشتیم، آثار شعری نیمایوشیج بدو قسمت تقسیم میشود. اولین قسمت آثار خاص نیماست، وقسمت دوم کوشش‌های متناوب وگاه‌گاه اوست درقلمروهایی که در شعر او تکامل نیافتند، امازمینه‌ی بالقوه‌ای برای کوشش‌های بعدی محسوب میشوند.

دوم اینکه در این دوره نیز، باز، توجه به مسایل اجتماعی، بعنوان یك اصل اساسی شعر، قابل توجه ولمس است. اما این توجه اشکالی غیرصریح و هنری دارد. بعبارت دیگر باز اندرز نیما در مورد ابهام شعری مورد توجه قرار می‌گیرد وبکارمیرود.(*)

۲

شاعران اولین شعبه‌ی شعر نیمائی‌را ـ در دوره‌ی‌دوم ـ **«سنت‌گرایان»** می‌خوانیم. مهمترین معرف این شعبه از شعر نوی نیمائی مهدی اخوان ثالث (م. امید) است.

اخوان ثالث کار شاعری خودرا باسرودن اشعاری به‌شیوه‌ی قدما آغازمی‌کند و اولین مجموعه‌ی این نوع اشعار در شهریور ۱۳۳۰ بعنوان« ارغنون»ـ« که اینك اسم عامی‌ست برای اشعار اودر شیوه‌های قدمائی»ـ منتشرمیشود . انتشار کتاب «زمستان» و سپس «آخر شاهنامه» (۱۳۳۸) مقام اخوان را بعنوان یك شاعر اصیل ومستقل درشعر نوی نیمائی مسجل می‌کند.

اخوان ثالث ـ پس از آشنائی با شعر نوی نیمائی ـ با استفاده ازتجارب خود درسبك خراسانی‌شعرقدیم‌ایران»به آشتی‌دادن شعرنوی نیمائی باشعرگذشته فارسی همت می‌گمارد و با استفاده از زبانی سنت‌گرای وپرداخت شاعرانه‌ی معطوف به‌گذشته شیوه‌ی جدیدی را در شعر نوی نیمائی بوجود می‌آورد.

۳

سیروس پرهام می‌نویسد:

« آنچه مسلم است، حساب اخوان ثالث ،مانند احمد شاملو، از حساب نوپردازان‌دیگر جداست. هردو شاگرد مکتب نیما هستند ، ولی هریك‌برای

خود مکتبی جداگانه دارد و هر یك برای خودش استادی است. او و شاملو سنت نیما را گسترش داده و وجود هنری متمایز ومستقلی برای خود بوجـود آورده‌اند.... اخوان ثالث را ازبهترین پیروان مکتب نیما یوشیج‌دانسته‌اند، اما اوبی‌شك « شاگرد وفادار» نیما نیست... نیما فرزند طبیعت بودو تاپایان کار نیز شعر را پیوندودابطه‌ی میان خود وطبیعت قرار داد،ولی‌اخوان‌ثالث، که هم از سر طنز وهم شکسته نفسی حسابگرانـه و هوشیارانـه،خود را یك « دهاتی زمزمه‌کننده» مینامد، خیلی‌کمتر از نیما با طبیعت دوستـائی پیونـد دارد... (بعلت)همین‌است که‌او کمتر به طبیعت گریزمی‌زند،..اخوان ثالث شاعر دورانی است که رخوت ودلمردگی وسکوت جایگزین شور و شوقها و قیل و قالها گشته است... امید از چیره دست ترین گویندگان شعر فارسی معاصـر است...»(۱)

❦

در « یاد داشت‌هایی درباره‌ی‌ادبیات وهنر امروز ایران» می خوانیم :

« مهدی اخوان ثالث «ارغنون»،« زمستان» و «آخر شاهنامه»رادارد. بحث‌درباره‌ی«ارغنون»زایداست و«زمستان»هم‌فقط‌نیمش قابل دفاع. امااخوان همچنان یکی از سه شاعر مهم ماست. (۲) زبان شعری‌اش‌متمایز است. بشرط آنکه «غزل ومزل » (۳) نگوید ــ که اصرار غریبی دارد در این‌کار،صمیمانه

۱ــ سیروس پرهام ـ مقاله‌ی «نقدآخرشاهنامه»ــمجله‌ی‌راهنمای‌کتاب ــ سال دوم ــ شماره‌ی‌پنجم ــ اسفند۱۳۳۸ ــ ص ۷۵۰

۲ ــ دکترناصروثوقی مدیر مجله‌ی اندیشه وهنر ، درسرمقاله‌ی‌شماره‌ی مخصوص «ا . بامداد» مینویسد، «ازدیدگاه کسانی‌که فراهم‌آورنده‌ی این‌دفترند، درخیل انبوه سخن پردازان‌معاصر، تنها دویاسه تن ونیم‌تن هستندکه شاعرتوانند بود.»ودرزیرنویس‌توضیح میدهدکه : «صلای‌همبستگی زن و مرد را روزهاست در داده‌اند، لیکن ماهمچنان ازقاعده‌ی«وللذکرمثل حظ‌الانثیین » در این شمارش مدد جسته‌ایم . » ــ مقاله‌ی«شاعر این روزگار » ــ ص ۱۱۹ ــ شماره‌ی دوم ــ دوره‌ی پنجم .

۳ــ اشاره به‌گفته‌ی اخوان‌ثالث درمقدمه‌ی‌کتاب‌آخرشاهنامه.

میگوید. در وزن چیره دست است. اشعارش خودمانی‌ست ، بی‌آنکه بـه لفظ عامیانه آمده باشد. اما سیاسی‌و اجتماعی گفتنش- بزعم ما- آدم رامی‌آزارد. تصویرهای کوچك که میسازد وميل به قصه پردازی که دارد از همان بازی‌هـا ریشه‌می گیرد. بیت اصلا تلف نمی‌کند وتقریباً نمیشود دست به ترکیب شعرش زد. شعر قدیم را خوب خوانده است وخواهی نخواهی ازآن تأثیر پـذیرفته است. تنها شاعر نوپرداز موفق در تلفیق زبان کهن ادبی با فرم آزاد معاصر است...» (۱)

◎

اخوان ثالث از شاعرانی‌ست که‌در بـاره‌ی شعر نیز دارای تحقیقات و نوشته‌هائی‌می‌باشد . مقدمات ومؤخرات او بر کتابهایش، ونیزفصولی ازکتاب اودر باره‌ی نیما، ازمهمترین‌منابع‌مراجعه‌برای دست‌یافتن برعقاید شعری‌اوست. مقداری‌ازعقایداورادر باره‌ی‌تاریخ شعرنو ونیز شعرنیمایوشیج درفصل ۱۸ این کتاب‌آوردیم ونیز ازاین‌پس‌فصلی‌اختصاص دارد به اشعار خود او که درآن بـا خصوصیات شعراوآشنا میشویم .

اما دراین‌لحظه بهتر است دواظهارنظر درباره‌ی دوکتاب مهم اوو«آخر شاهنامه» و «ازاین اوستا» (۱۳۴۴) بمنظورآشنائی لازم با اشعاراصیل اودر نهضت شعرنوی نیمائی نقل شود .

◎

فروغ فرخزاد درباره‌ی «آخر شاهنامه» می‌نویسد :

«**آخر شاهنامه** نامی‌کنایه‌آمیز است .کنایه‌ای برآنچه‌که گذشت ، برحماسه‌ای‌که به‌آخررسید، آشیانی‌که درباد لرزید... دراین‌کتاب یك‌انسان

۱ــ مجله‌ی اندیشه وهنر-شماره‌ی‌مخصوص «ا . بامداد» ــ مقاله‌ی«یادداشت‌هائی‌درباره‌ی‌ادبیات وهنر امروزایران ــ بقلم« «ف.خ»(فرامرز خیبری؟) و«ا.م» ــ ص ۲۰۴

ساده، که ازقلب توده‌ی مردم برخاسته، ودرقلب توده‌ی مردم زندگی کرده‌است؛ حسرت وتأسف‌های پنهانی آنها را با صدای بلند تکرار میکند وسخنانش طنین گریه‌آلود دارد... نکته‌یی که بیش از هرچیز درشعر اوقابل‌بحث است زبان اوست. اوبه‌پاکی و اصالت کلمات توجه خاص دارد. اومفهوم واقعی کلمات‌را حس می‌کند وهریك راآنچنان برجای خودمی‌نشاندکه با هیچ کلمه‌ی دیگری نمیتوان تعویضش کرد. او با تکیه به سنت‌های گذشته‌ی زبان وآمیختن کلمات فراموش شده به زندگی امروز، زبان شعری تازه‌ای‌می‌آفریند. زبان او با فضای شعرش‌هماهنگی کامل دارد. کلمات زندگی امروز وقتی در شعراو، در کنارکلمات‌سنگین ومغرور گذشته می‌نشینند، ناگهان تغییرماهیت میدهندوقد میکشند ودر یکدستی شعر اختلاف‌ها فراموش میشود. او ازاین‌نظر انسان را بی‌اختیار بیاد سعدی می‌اندازد ...» (۱)

۷

وفرامرز خبیری درمورد «ازاین اوستا» می‌نویسد:

«در این لحظه‌ی خاص شعر م. **امید**، «ازاین اوستا» مجموعه‌ایست از روایات مختلف یك شکست .... می‌خواهم بگویم حالا زمان آن رسیده تا موقعیت شعری (او) را در برداشت‌های ذهنی او از حوادث، بسنجید ... لحظه‌ی خاص شعرامید همین‌جاست، جایی درمرز بدرود با نوحه‌ی شکست و آغازسیاهی ... اماکه می‌تواند انکارکند چابکی بیان وفصاحت گفتار او را؟ یا زبان شعری زیبای اورا، ومهارتش را درتلفیق زبان کوچه با زبان شعری؟ **امید** شاعری تواناست درپرداخت وبیان ذهنیات خویش... درزمینه‌ی‌مکالمه، امید به‌میدان‌های تازه‌یی دست یافته‌است. مکالمه‌ها سادگی طبیعی خودرا حفظ می‌کنند وبه ساختمان و وزن شعر لطمه نمی‌زنند وبصورت واحدی مجزا جدا نمی‌ایستند ... ازنظر ساختمان شعری وطرح موضوع، تقریباً اکثر شعرهای

۱ــ فروغ فرخزاد ــ «نقدآخرشاهنامه» ــ مجله‌ی «ایران‌آباد» ــ شماره‌ی هفتم ــ آبان ۱۳۳۹ ــ به‌نقل ازمجله‌ی آرش ــ شماره ۱۳ ــ اسفند ماه ۱۳٤۵ ــ ویژه‌ی یادبود فروغ فرخزاد ــ ص ۲۰

این مجموعه بی‌نقص‌اند . . . (او) هیچ پرگویی نمی‌کند ، که زبانی محکم (**منوچهری** وار؟) دارد . لغات را دست‌آموز خویش کرده ، زواید لفظی‌ی شاعر فریب را بدرود ریخته ودرحاصل زبانی فراهم آمده زیبا. ... نجیب و زاینده ... وگاه سخت غنایی ...» (۱)

فصل بیست و ششم

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۰۱ :** درمورد شاعران دومین‌دوره‌ی شعرنوی نیمائی یك نکته قابل تذکر است و آن اینکه همه‌ی این شعرا ، جز مهدی اخوان ثالث، کارشاعری‌را درشعرنوی میانه‌روآغازکرده‌اند وسپس‌هریك ،دیر یا زود ، به شعرنوی نیمائی پیوسته‌اند . همین نکته نفوذ شایع وقاطع‌شعرای میانه‌رورادرروزگارآغازکارشاعران‌میرساند ونشان میدهدکه چگونه شعرنوی نیمائی با توطئه‌های بسیاراز ذهن علاقمندان شعر بدورمانده بود .

۱ـ فرامرزخبیری ـ مقاله‌ی نقد «ازاین اوستا» ـ مجله‌ی اندیشه وهنر ـ سال‌پنجم ـ شماره‌ی هشتم ـ اردیبهشت ۱۳۴۵ ـ ص ۱۰۸۳

فصل بیست و هفتم ـ 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 می‌توانیم آثار و اشعار اخوان را دسته‌بندی کرده و هر دسته را بطور مستقل مورد مطالعه قرار دهیم. باین منظور کتاب «آخر شاهنامه»ی او را انتخاب کرده و اشعار آنرا به‌این ترتیب تقسیم می‌کنیم:

الف ـ اشعار اجتماعی

ب ـ اشعار داستانی

ج ـ اشعار عاشقانه.

۲

کتاب آخر شاهنامه دارای اشعار فراوانی با مضامین اجتماعی است، لکن این مضامین همگی صرفاً حکایت کننده‌ی شکست و نیز نومیدی حاصل از

شکستند . شاعر در مقابل شکست ، فقط دچار واکنش بلا فاصله ای میشود که ذهن تعمیم دهنده‌اش میخواهدازآن فلسفه ای وسیع و بلند بالا بسازد،حتی‌در ساده ترینش :

آب‌ها ازآسیا افتاده است
دارها برچیده ، خون ها شسته‌اند .
جای رنج وخشم‌وعصیان‌بوته‌ها
پشکبنهای پلیدی رسته‌اند .
.....
□
بازمی‌گویند فردای دگر
صبر کن تادیگری پیداشود
«نادر»ی پیدا نخواهد شد «امید»
کاشکی «اسکندر» ی پیدا شود .(۱)

۳

عده‌ای اخوان ثالث رانقال می دانند نه‌شاعر ، و این‌بآن خاطر است که درشعراونقل‌داستانی‌کوچك که‌باوصف‌ها و گریزهای مختلف بدرازاکشد، وجود دارد . اما نقل اخوان ازتداوم وشکل دراماتیك خالی‌ست، چراکه‌او بعنوان ناظم یك‌قصه ونقل‌کننده‌ی ساده‌ی یك واقعه شعرنمی سراید ، بلکه او شاعری‌ست‌که تصاویر خویش‌را بانخ یك‌قصه‌ی کوتاه بهم بند میکند و مضمون تنها بخاطر حفظ تداوم و ایجاد منطق است در شعر :

یادمان نمانده‌کزچه روزگار
ازکدام روزهفته ،درکدام فصل
ساعت بزرك
مانده بودیادگار.

---

۱ ــ مهدی اخوان ثالث ــ کتاب«آخر شاهنامه »ــچاپ دوم ــانتشارات مروارید ــ ۱۳۴۵ــ شعر «نادر یااسکندر»ــص ۱۸

□ (درپنج‌صفحه ی‌بعداز کتاب)

یادمان نمانده‌کزچه روزگار
مانده بودیادگار ،
مانده یادمان ولی‌که سالهاست
درمیان باغ پیرشهر روسپی
ساعت بزرك ما شکسته است . (۱)

۞

شعرعاشقانه‌ی اخوان ثالث باعتبار تکیه‌ای‌که او برشعر قدیم ایران دارد،وبخاطر رقت‌قلب‌و«صاحبدلی»(*) گوینده‌اش‌اززیباترین اشعار عاشقانه‌ی معاصر ایـران است . امااشعار عاشقانه ی اخـوان معدودند و مشخصه‌شان نپرداختن به‌معشوق و بیان حال خویشتن خویش است . عشق‌واسطه‌ایست و به اعتبار عاشق است(نه‌معشوق) که‌هستی می‌یابد :

ای‌تکیه‌گاه وپناه
زیبا ترین لحظه های
پرعصمت و پر شکوه
تنهائی وخلوت من !
ای‌شط شیرین پر شوکت من !
ای باتو من گشته بسیار
درکوچه‌های بزرك نجابت
درکوچه‌های‌فروبسته‌ی استجابت
درکوچه‌های سرور وغم راستینی‌که‌مان بود .(۲)

۞

درعین حال شعر اخوان ثالث از تکنیك خاص وممتازی بر خوردار

---

۱ ـ همان‌کتاب ـ شعر «ساعت بزرك» ـ ص۱۰۰
۲ ـ شعر «غزل۳ » ـ ص۵۰

است . اخوان زبانی گونه‌گون‌دارد ، امادر همه‌ی صورت ها ، «تعقید کلمه» نقش اساسی را بازی می‌کند . اخوان مطلب دلخواه‌را براحتی بیان می کند ودر این میانه بیم نداردکه کلمات دستمالی شده‌ی امروز باعتبار پژواك قدیمشان درکنارکلمات دست نخورده‌ی دیروزبنشینند .

تکنیك خاص اخوان رانیز می‌توان ازچند نقطه نظر مطالعه‌کرد :

الف ـ شکستن مصرع‌ها

ب ـ قافیه پردازی

ج ـ کلمه و نقش‌آن

د ـ توصیف.

۶

اخوان ثالث درکوتاه و بلندکردن مصرع‌ها شاگرد اصیل نیما یوشیج است مصرع ها در شعر او اغلب بطور طبیعی و با شکستن نفس شکسته می شوند :

پوستینی‌کهنه دارم من
سالخوردی جاودان مانند ... (۱)

مهارت اخوان در تلفیق ابیات بسیار بلند باابیات کوتاه کاملاجالب توجه است . مقابله‌ی بلندی و کوتاهی مصرع ها علاوه بر ریتم (ضرب) زیبائی‌که به‌شعر می دهد ، بطور طبیعی ادامه‌ی شعر را بدون برخورد با اشکال ممکن میسازد :

اما
او
بامیوه‌ی همیشگی‌اش ـ سبزی مدام ـ
عمری گرفته خو .(۲)

---

۱ ـ شعر «میراث» ص ۲۴
۲ـشعر«ناژو» ـ ۴۲

ویا :

چون سبوی تشنه‌کاندر خواب بیندآب ، واندرآب بیند سنگ،
دوستان و دشمنان رامی‌شناسم من .
زندگی رادوست می‌دارم
مرگ رادشمن .(۱)

۷

اخوان ثالث درکتاب آخر شاهنامه نشان میدهد که چگونه می‌توان بابکار بردن قافیه‌های صحیح و طبیعی ، جمله‌را باپایانی درست ارائه‌داد :

بربکشتی‌های‌خشم بادبان ازخون
ما ،برای فتح‌سوی پایتخت قرن میآئیم .
تاکه هیچستان نه‌توی فراخ این‌غبارآلود بینم را
باچکاچاك مهیب تیغهامان ، تیز
پرش خارا شکاف تیرهامان ، تند
نیك بگشائیم .(۲)

تداوم و استواری جمله‌های بلند وطولانی را ـ چه‌دریك‌مصرع‌وچه‌در چند مصرع ـ قافیه حفظ می‌کند ،چراکه نبودن قافیه دردو مصرع بلند ، و گاه ازلحاظ افاعیل مساوی ، و یا پایان یافتن یك‌شعر بدون مدداز قافیه ، شعررا ـ یاآن مصرع‌هارا ـ بی‌تناسب میسازد(*)،و اخوان با رعایت این نکات شعر خودرا ازخطر فروهشتن تناسب حفظ می‌کند .

۸

کلمه درشعر اخوان نقش اساسی دارد وصرفاً مددی برای‌رساندن‌معنی

---

۱ ـ شعر «چون‌سبوی‌تشنه» ـ ص۲۱
۲ ـ شعر «آخرشاهنامه» ـ ص۵۶

ویاترکیب جمله‌نیست، ترکیب کلمات، که گاه بصورت اضافات طویل درمی‌آید، بسیار زیبا و خوش‌آهنگ است .

کلمات ترکیبی ــ بخصوص بااشاره‌ای که به‌ترکیب های گذشته‌ی شعر فارسی دارند ــ بسیار بدیعند:

سوی دیگر بیشه‌ی انبوه
همچو روح عرصه‌ی شطرنج
درهمان لحظه‌ی شکست سخت ، یاپیروزی دشوار
لحظه‌ی ژرف نجیب دلکش بغرنج.(۱)

و یا :

همچنان غمبار درهم بار می بارید .(۲)

۹

بهترین خصیصه‌ی کاراخوان توصیف‌های قدرتمند اوست .اگرچه دراین وصف هنوزکوشش برای سقط ادوات‌تشبیه بچشم نمی خورد،اما سادگی کلام ــ که ربطی به تعقید کلمات ندارد ــ ، تشبیه زیبا و قدرت بیان‌اخوان، وصف‌های اورا ممتاز ومشخص میسازد :

پنجره بازاست
وآسمان درچارچوب دیدگه پیدا .
مثل دریا ژرف
آبهایش ناز و خواب مخمل‌آبی
رفته تا ژرفاش
پاره‌های ابرهمچون پلکان‌برف.
من‌نگاهم ماهی خونگرم وبی‌آرام این دریا .(۳)

۱ــ شعر «قصیده» ــ ص ۸۸
۲ــ شعر «برف» ــ ص۸۵
۳ــ شعر «طلوع» ــ ص۴۴

۱۰

اخوان درشعر بی‌وزن نیز دستی دارد. امااینگونه اشعارش قرین‌توفیق نیستند . اوخود می‌نویسد :

«قطعات بی‌وزن برای من‌آزمایشی بود ، ودر همان وقت‌ها (سال۳۵) هم دریك نشریه‌ی هنری منتشرشد . امابعدها دنبال‌کردن این‌شیوه‌ی سرایش رانپسندیدم . مثل اینکه یك‌چیزی‌کم دارد از شعر ـ شعری که کامل و تمام است البته . » (۱)

بدون شك این‌کمبود و فقدان «بافت» کلام است که اخوان ازآن غافل مانده‌است . کلمات در شعر بی‌وزن اگرچه فاقد وزنند ، لکن‌بارشته‌ای دقیق بهم بسته و بافته شده‌اند (مثلادراشعاراحمد شاملو) . شعربی وزن‌بخاطر همین بافت است‌که در ظاهر کارهم ازنثر دیگر انواع ادبیات جدا میشود . آنچه‌شعر بی‌وزن اخوان راضعیف می‌کند نبودن جوهر شعری درآن است . درواقع آنچه‌که‌اخوان‌باکمك تقطیع بی‌جهت و بیت بندی مصنوعی‌آنرا بصورت ظاهری شعردرمی‌آورد، ازاصل ، شعرنیست :

باهمین چشم ، همین‌دل
دلم دید و چشمم میگوید :
آنقدرکه زیبائی رنگارنگ است ، هیچ‌چیز نیست .
زیرا همه‌چیزی زیباست ، زیباست، زیباست ؛
وهیچ‌چیز همه‌چیزنیست .(۲)

۱۱

اکثر شعرای همعصر اخوان و نیز شعرای دوره‌ی بعدی شعر نوی نیمائی ازکارهای گوناگون اومتأثر شده‌اند و زمانی تب زبان اخوان‌اکثر شاعران این ملك‌را میسوزاند(*). امابزودی‌آشکار شدکه‌بیشترشاعران مزبور

۱۱ـ همان‌کتاب ـ مقدمه‌ی چاپ دوم ـ ص۳

۱۲ـ شعر«با همین دل وچشم‌هایم» ـ ص۷۲

مقلدانی بیش نیستندو هیچ نتوانسته‌اند درزمینه‌ی کار او پیش‌تر ازاورونـد . تنها شاعران معدودی رامی‌توان یافت که حقیقت جستجوی اورا درك کرده باشند . "دراین مورد دووجه‌کار اخوان در خور تعمق‌است .

نخست آن‌قسمت‌ازکارهای‌اوست که‌دارای‌زبان راحت و ساده‌ایست"(*). این‌وجه اززبان اخوان کمتر مورد توجه قرار گرفته و اوخود نیز به‌گسترش آن همت نکرده است .

دوم زبان پیچیده و دشوار اوست که‌بیشتر موردتوجه‌بوده‌است (*).

فصل بیست‌و هفتم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

«نقدآخرشاهنامه»ـ ازاسماعیل‌نوری علاء ـ مجله‌ی‌بامشاد ـ شماره۱۸ـ اسفند ۱۳۴۵

صفحه‌ی ۲۰۷ ـ بند ۱ : برای اطلاع از این « فلسفه‌سازی» قسمتی از « نقد منظومه‌ی شکار » (از اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۱ـ اسفند ۱۳۴۵) در زیر نقل‌میشود :

شکاربقول خود اخوان حکایتی تمثیلی است :

«دراین‌قصه‌پسند گوینده بازگو کردن‌همان عقده‌ی‌جاویدی‌ست که :سایه‌ی آرزو، یعنی رؤیای پیروزی ـ رویائی تاریك وتا حدی نزدیك ـ همیشه چند قدم پیشاپیش‌ما درحرکت‌است وازما گریزان است .»(نقل‌ازمؤخره‌ی«منظومه‌ی شکار» ـ انتشارات مروارید ـ ۱۳۴۵) .

بدین ترتیب اوکامیابی ووصول به مقصود را محال می‌داند و همواره خطری قاهررا درپس راه پنهان می‌داردکه درآخرین لحظه ازراه میرسد و درآستانه‌ی پیروزی شکست محتوم را با خودمی‌آورد . اخوان خواسته‌است این فلسفه را درشعرش ارائه دهد .

فصل بیست و هشتم ـ تصویرسازان و تماشاگرایان

۱

دومین شاخه‌ی شعر نیمائی ـ در دوره‌ی دوم تاریخ شعر نو ـ به **«تصویرسازان»** تعلق دارد که سهراب سپهری مهمترین آنهاست. پیش‌ازاین ازمقام سهراب سپهری بعنوان یکی از «جویندگان» دردوره‌ی نخست شعر نوی نیمائی سخن گفته‌ایم. سهراب سپهری در دومین دوره‌ی این نوع شعر «تصویرسازی‌فلسفی» را باب می‌کند. توجه او بازگشت به شرق است، به‌آسیا و به‌نحوه‌ی بینش‌وصورت‌نوعی اندیشه‌ی شرقی؛ درمقابل‌همه‌ی مظاهر تفکر و فلسفه‌ی غرب. او می‌نویسد:

«آسیا **وحدت** را درگسترش بیکران دریافت. آسیائیان به فراترها رفته‌اند. بی‌سویی را زیسته‌اند. بـاختر از nama – rupa چندان فراتر نشد. هنوز گامی چند برون ننهاده، به جهان maya باز آمد. آنجا انسان خدا نتواند شد، به بی‌پایانی نیارد پیوست. اینجا **اناالحق** میزند، به **گرنمان** میرسد، به **برهمن** می‌پیوندد، **بودا** میشود، به **تائو** راه می‌یابد. آنجاسرانجام‌حضورخدا، دهرورا ازپیشروی بازمی‌دارد (پژوهش **برگسون** و **اکهارت** درعرفان مسیحی)، واینجاهمسانی با طبیعت پایان‌راه

ثیشت (Zen) . درآنجا noumène از دریافت بدور می‌ماند (**کانت**)؛ واینجا paramatman با آگاهی یکی میشود (شانکارا) . آنجا «من» بهرجا سایه می‌زند ودر اثبات «خود» هدف زندگی بازجسته میشود (نیچه) ؛ واینجا سخن از anatma به میان است... باختر زمین، دانش را با نقاشی می‌آمیزد، وخاور زمین شعر را ....» (۱)

۲

نادر نادرپور در باره‌ی این دوره ازکار سپهری می‌نویسد :

«سپهری در «زندگی خواب‌ها» (۲) موازنه‌ای میان لفظ ومعنی برقرار کرده وبه نیروی تخیل و **تصویرسازی** خود بیشتر میدان داده است. ازآخرین اشعاراین مجموعه سیرفکری وشعری سپهری که ازمفاهیم مادی وملموس بسوی معانی مجرد ونا ملموس پیش می‌رفت دیده شد ودرمجموی سوم شعرش «آوار آفتاب» به‌اوج رسید. آوارآفتاب که بسیاری ازقطعات آن شعرمنثور بود آشنائی سپهری را با فلسفه‌ی بودایی ونوعی جهان بینی ژاپنی نشان داد وتمایل او را به‌آمیختن این هردو با عرفان ایرانی اعلام کرد ... سپهری دراین مجموعه پیش ازآنکه شاعری کرده باشد فیلسوفی کرده وفلسفه بافته است، آنهم فلسفه‌ای التقاطی، مرکب ازبینش‌های هندی (بودائی) ، ژاپنی ، وایرانی (عرفانی) . با این همه، در پاره‌ای ازقطعات آوار آفتاب ، باز هم خصائص شعر سپهری (ومخصوصاً شیوه‌ی **تصویرسازی** او) بچشم میخورد ...» (۳)

۳

سومین شعبه‌ی شعر نوی نیمائی ــ دردومین دوره ــ **«تماشاگرایان»** نام دارد. منوچهرآتشی که آغازکننده‌ی این راه بشمارمیرود، پس ازجدائی ازنهضت شعر نوی میانه‌رو وآشنائی بانیما یوشیج ـ چنانکه در فصل بعد خواهیم دید ـ به شعری

۱ــ سهراب سپهری ــ مقدمه‌ی «آوارآفتاب» ــ ۱۳۴۰

۲ــ نام دومین مجموعه‌ی شعر سهراب سپهری است که در سال ۱۳۴۰ منتشرشده وجزوآثار «جویندگان» محسوب میشود.

۳ــ ازمصاحبه با نادر نادرپور ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره ۸۲۰ ــ تیر ۱۳۴۶ ــ 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 تنهائی خود را بشما نشان میدهم. من میکوشم که همیشه قصه بگویم: از آدمها و اشیاء و سرزمین‌هائی 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 یك شعر دنبال نتیجه‌ی خاص یا مقصودمعینی میگردند و به تکه‌تکه‌ی شعر توجه ندارند. در حالیکه مطلب.. در همه جای شعر و در همه‌ی کلمه‌هاست.. مقصود زندگیست. آیا گاهی سر کوچه‌ی خودتان ایستاده‌اید و بیك تکه‌زندگی که در خیابان روبروی شما بسادگی و صداقت جریان دارد خیره‌شده‌اید؟ همه‌ی حرفها در این‌است که باید بزندگی خیره شد، چشمها را تنگ کرد، ذهن را از کیفیات مغلق و منطقی خالی داشت ..»(۱)

۴

منوچهر آتشی درمورد شاعری وادوات شعری درمصاحبه‌ای چنین می گوید:

« (شعر) یکنوع حرف زدن شاعر است... و شعر حرف شاعر است در یك حالت و وضعیت مخصوص، غیر از موقعیت‌های عادی زندگی... من اصلا به فرم (شکل) معتقد نیستم . بنظر من فرم یك چیز جدا از شعر نیست . نمی‌توانیم یك 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)

۵

برای درك مفهوم «تماشاگرایی» درشعر آتشی می‌توان این قسمت از مقاله‌ی

---

۱ ــ منوچهر آتشی ــ مقدمه‌ی مجموعه‌ی « آهنك دیگر»ــ ۱۳۳۹ــ ص ۵

۲ ــ مجله‌ی خوشه ــ شماره ۵۴۸ ــ شهریور ۱۳۴۵ ــ ص ۲۸ ــ از مصاحبه‌ی اسمعیل نوری‌علاء ، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی با منوچهر آتشی .

رضا براهنی را نقل کرد که :

«تازگی واصالت مضمون درشعر منوچهر آتشی ازاینجا ناشی میشود که او به‌تجربه‌ی حواس خود وفادار است. یعنی (اواز) آنچه (که) محیط او، آن محیط وحشی‌وحیوانی، وتاحدی غریزی، آن محیط دریا واسب وشن وواحه‌و بندر، ومردمان‌آن محیط سرشار ازخشونت عریزی به او دیکته می‌کنند، در تخیل خود صحبت می‌کند... بطورکلی، آتشی 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 . آتشی‌چشم برزمینی دوخته است‌که برروی‌آن اسبهای عاصی چهار نعل می‌تازند، وآنچه میروید سیراب‌کننده‌ی‌حیوان‌ها و درعین حال برطرف کننده‌ی تشنگی تخیل غریزی آتشی است. » (۲)

---

۱ ــ منظور از«حیوانی‌کردن دنیای‌شاعرانه» ــ لابد ــ توجه به محیطی است‌که درآن انسان وحیوان درکنارهم زندگی می‌کنند !

۲ ــ رضا براهنی ــ نقد«آواز خاک»دومین‌مجموعه‌ی‌شعر«منوچهرآتشی» ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره‌ی۸۵۷ــ اردیبهشت ۱۳۴۷ ص۱۴

فصل بیست و نهم ـ شعر منوچهر آتشی

۱

نخستین کتاب منوچهر آتشی «آهنگ دیگر» نام دارد (۱۳۳۹) ، وپس ازهفت سال کتاب دوم او«آوازخاك»(۱۳۴۶) منتشرمیشود . بدین‌ترتیب‌آواز خاك دوره‌ای‌هفت ساله را دربرمی گیردکه درآن منوچهر آتشی درمحدوده‌ی فضائی‌که باآهنگ‌دیگرارائه داده بود ، بعنوان‌یك هنرمند خلاق زندگی کرده است .

آتشی‌درآهنگ‌دیگرجهانی‌راکشف میکند که باید سالها درآن‌دم زده ، بمشاهده‌پردازدوباغوردرجزئیات‌آن ، شیره‌ی‌خلاقه‌ی بالقوه‌ی آن رااستخراج کندودرون این جهان تودارمزبوررابیرون‌کشد و برخ ما بکشاند .

۲

«آهنگ‌دیگر» آتشی با شعری بهمین نام آغازمیشود وشاعر، با بیانی سخت روشن ، شعرخویش ومشخصات آن را شرح میدهد . اواعلام میداردکه آماده‌ی پذیرفتن ویکاربردن «مضامین و محتوی‌های‌ی تازه‌است ، لکن جالب

توجه اینجاست که همین «اعلامیه‌ی جدائی» به شیوه‌ای قدیمی ساخته شده است.

بدین ترتیب آهنگ دیگر دارای دوصورت است ، ازیکسو به روز و آینده مینگرد ـ برای دریافت حرف تازه ـ ، و از سوی دیگر پیوند خویش را با گذشته واشکال قدیمی نبریده است . درهمین شعراول ، آتشی آنقدربه‌شیوه‌ی کاروزبان تسلط‌داردکه خواننده بی‌هیچ تردید بپذیرد که اودرآن دنیای‌قدیم نیز قدمی‌زده وطی‌طریقی کرده است . آنچه ازاین آزمون برای آتشی و شعر نوی اوبمیراث میرسد زبانی رسا ومبین وتسلطی جالب توجه برآن است .

۳

معمولاکسانی که درشعرازشیوه‌ای به‌شیوه‌ی‌دیگر نقل‌مکان می‌کنند ، آثار خود را در شیوه‌ی جدید بطور مستقل عرضه می‌دارند . اما آهنگ‌دیگر از این خصوصیت برخوردارنیست‌ودرآن شعرنوی میانه‌رو، کنارشعرنوی نیمائی، و شعرآزاد درکنارشعرسپید آمده است . همین بی‌دروپیکری‌کتاب ، موجب میشودکه خواننده براحتی‌چگونگی‌تحولات شعری آتشی راتعقیب‌کند .

اشعار هیچ‌کدام ازکتاب‌های آتشی برحسب تاریخ سرودن آنها مرتب نشده‌اند و چنین تاریخ‌هائی نیز در دست نیست اما می‌توان از راه طبقه‌بندی اشعارومقایسه‌ی آن طبقات با یکدیگرآنها را مرتب نمود .

دوکتاب آتشی مجموعاً ۸۱ شعردارند (۳۵ شعردرآهنگ‌دیگر و۴۶شعر درآوازخاك). ابتدا لازم است اشعارکتاب آهنگ‌دیگررا مطالعه‌کنیم . دراین این مطالعه به چند طبقه‌یا دسته ازاشعاربرمی‌خوریم که هریك زیربنای‌بوجود آمدن طبقه‌ی بعدی میشوند .

۴

در ابتدای کار آتشی‌جوان‌وبا استعداد ، بی‌خبرازجنبه‌ی هنرمندانه‌ی شاعری، باتکیه برشناسائی شعررایج ومحبوب‌روز، یعنی شعرشاعران‌میانه‌رو، کارخویش را آغازمی‌کند :

ازعمق شب‌ستاره‌ای‌آمد نفس‌زنان
درموج اشکهای من افتاد وجان سپرد

چون چشم آهوئی که بسر چشمه‌ای رسید
چون قلب آهوئی که بسر چشمه‌ای فسرد (۱)

می‌بینیم که غزلسرای سابق ، چاره پاره سازودنباله روی خواست روز شده است . دراین دوره شعر آتشی حاکی ازیك استعداد کور و دست نخورده است که باید با شناخت کامل ضرورت‌های طبیعی تحول آزاد گردد .

ازاین دوره حساسیتی برای شاعرجوان باقی می‌ماند ، که بعدها، اگر چه عنصرغالب شعراونخواهد بود ، لکن پایه‌ای برای دوام و بقای کلیت شعر اوخواهد شد .

◎

این سلیقه‌ی گراینده به خواست‌های رایج روز در مورد شکل شعر نیز صادق است . آتشی شکستن اشکال کهنه رانیز بشکلی راحت و بی‌مقاومت ، ودر نتیجه فکر نشده، می‌پذیرد، بی آنکه درنتیجه‌ی تغییر محتوی این دگرگونی ضروری شده باشد . بعبارت دیگر او همان حرفهای گذشته را خیلی راحت دراشکال تازه نیزمی‌زند :

من رهنورد کوه غروبم بباغ صبح
پای حصارنیلی شب‌ها دویده‌ام
ازلاشه‌های گند هوس‌ها رمیده‌ام
مستان سرشکسته‌ی درراه مانده‌را
با ضربه‌های سیلی ـ سیلی سرزنش ! ـ
هشیار کرده‌ام . (۲)

٦

اما زندگی اورا وادار می‌کند تا بمسایل جدی‌تر وتازه‌تری روکند .

---

۱ ــ منوچهر آتشی ــ کتاب «آهنگ دیگر» ــ ناشر رضا سیدحسینی ــ ۱۳۴۹ ــ شعر «غبارخواب» ــ ص ۱۰۰

۲ ــ همان کتاب ــ شعر «بیدار» ــ ص ۱۲۷

این مسایل البته هنوزدرقلمروهنروشعر نیستند ، بلکه هنروشعر بعنوان عناصر متأثرازاین تازگی‌ها باید تغییریابند . نوعی آشنائی‌ست با فقرمحتوی سابق ونوعی بینش یافتن است نسبت به حقایق جاری اطراف :

من رافدگان بارگاه شاعران را
درکلبه‌ی چوبین شعرم می‌پذیرم
من قصه می‌پردازم ازجغد
این کوتوال قلعه‌ی بی‌برج وبارو
.....
ازخاك می گویم سخن ، ازخاربدنام
با نیش‌های طعنه درجانش شکسته . (۱)

۷

بدین‌ترتیب آتشی درهای‌شعرش رامی‌گشاید تابه «هوای تازه»اجازه‌ی ورود وعبوردهد . اوعناصرجدیدرا درشعرش استخدام می‌کند ، غافل ازاینکه چون این عناصر جای گرفتند ، قوی خواهند شد و خانه را یکسره در تصرف خویش درخواهندآورد و به‌دخل وتصرف درآن خواهند پرداخت .

باین‌دلیل است که بزودی قوت بالقوه ومحتوم این «هوای تازه» بندها را میگشاید وبه فعل درمی‌آید وخویش را برسراسرشعرآتشی تحمیل‌می‌کند. آتشی که‌عناصرجدید را اسیر کرده بود ، خود بزودی اسیرآنها میشود وخود را به این التهاب گریزناپذیرتسلیم میکند :

با تپه‌های سوخته‌اش ، بانرسته‌ها
با موج ماسه‌های برشته
با سینه‌اش گذرگه اسبان بادها
دشتی ، فریب‌خورده‌ی هرابر .
.....
پروازشادمانه‌ی مرغان شادبال

---

۱ ــ شعر«آهنگ دیگر» ــ ص ۹

پایان تشنگی را فریاد میکنند
برزیگر زمستان
صحرای لخت سوخته‌اش را
آباد می‌کند. (۱)

۸

در اینجاست که آتشی می‌فهمد چرا باید لباس تازه برای حرف تازه داشت ، وضرورت این تغییر را نیز می‌فهمد . اومی‌فهمد که با دست کاری درشکل شعر چگونه می‌توان به درون وبرون آن وحدتی همآهنك بخشید وچگونه خلق شعر ،هم دردرون آن وهم درشکل ظاهر آن صورت می‌پذیرد. ادیب شاعر، هنرمند نیز میشود :

من گذرگاه طپش‌های فراموشم
پاسدار چشم‌های کنجکاوم ، معبر پاهای پررفتار
سنك بیدارم. (۲)

۹

اما بزودی دانش تازه ، پرواز بی‌هدف و عجولانه را موجب میشود . آتشی قدم بشهری نهاده است که هیچ کجای آن برایش آشنا نیست اوحوصله‌ی تحمل وشناخت تدریجی آنرا ندارد و شتاب زده می‌خواهد تا همه‌ی کوچه و پس کوچه‌های آن را زیرپا گذارد . میخواهد پرواز کند وتمام پهنه‌ی خلاقیت را در نوردد. پس باید تجربه کند ، بیازماید ، بعد خسته وپخته شود تا قرار گیرد . آتشی عجولانه بزبان عامیانه شعرمی گوید :

یه مرغ سبزِ زیبا
رو بـام ما نشسته
غریب و گیج وتنها

---

۱ ــ شعر «دشت انتظار» ــ ص ۲۸
۲ ــ شعر «گذرگاه» ــ ص ۸۶

چش تو افق بسته ... (۱)

وبا وزن را رها می‌کند تا «شلنگ‌انداز» درفضای «بی‌وزنی» بگردد :

دیوار آرامشی درمن فروریخت
ـ آنسان که بنائی سست‌وباران خورده‌درشب ـ
وپائی موذی وخرابکاردرتاریکی ازمن گریخت ... (۲)

اما زبان عامیانه‌راچه‌زود وخوب رهامی‌کندوشعرسپید را ـ که‌پرداختن به‌آن نشانه‌ی‌دید جستجوگروبی‌تعصب آتشی‌ست ـ درخورفکرشاعرانه‌اش نمی‌یابد، چرا که آتشی بهرحال باید به مدد یك امر خارجی ـ وزن مثلا ـ به تفکر وتخیل‌رسد. بی‌وزنی یعنی تعهد همه‌ی کلیت‌شعرواین ، «تماشاگراه»ی‌محدود را به شکست میکشاند .

۱۰

آتشی قرارمی‌گیرد ودرحوزه وقلمروی به شعر می‌پردازد که استعداد باورش‌رادرآن باتوفیق‌آزموده است . درهمین قلمرواست که شعراوج‌می‌گیرد وهمه‌ی‌تجربه‌های‌خلاقه‌ی شاعربحرکت می‌آید :

پنجره‌های عبوسش تشنه‌ی یك پرتوامید
ـ برق شلاقی به پشت اسب
برق سنگی زیرنعل گرم ـ
زندگی برگرد اوسنك است وسنك افشان . (۳)

وبا تمرین درهمین قلمروست که‌آتشی توفیق می‌یابدتا درمیان شعبه‌های گوناگون شعرنوی نیمائی مقامی را نیزبخود اختصاص دهد ، بعنوان ایجاد

---

۱ ـ شعر «قصه‌ی‌مرغ‌سبز» ـ ص ۵۵
۲ ـ شعر «احساس ـ ۲» ـ ص ۱۱۱
۳ ـ شعر «قلعه» ـ ص ۷۵

کننده‌ی یك مکتب وبعنوان شاعری با سبك مستقل ومتعالی :

خورشید بارها بگذرگاه گرم خویش
ازاوج قله برکفل اوغروب کرد
مهتاب بارها بسراشیب جلگه‌ها
برگردن سطبرش پیچید شال زرد . (۹)

۱۱

بدین‌ترتیب می‌بینیم که آتشی درآهنگ‌دیگر شاعری جستجوگراست که تنها درمعدودی ازاشعارخود فرصت هنرمند بودن وماجراجوئی‌های هنری را داشته است . جولان حقیقی وراستین اودراین عرصه می‌ماند برای سالهای‌بعد از۱۳۳۹ که حرکت درآن‌هامحوری ازپیش ساخته یافته است وشاعرمی‌تواند با فراغ بال برگرد این محورودرمحدوده‌ی شعاع آن حرکت‌کند .

آتشی شاعردرعین‌داشتن‌قدرت خلاقه‌ی‌انکارناپذیروزبانی گیراوروشن، متأسفانه از دورپروازی فکربرخوردار نیست . آنچه اورا به «تماشاگرائی» و بیان مشاهدات میکشاند محدودیت پرواز طائر فکراوست . اما این «تماشا گرائی» محدودیت شعر اورا جبران‌نخواهدکرد،زیرانگاه‌کردن به بیرون و پرداختن به‌تجربه‌های‌مستقیم وصیقل دادن وعمیق‌کردن آنها نیزخود بخود عملی‌محدودخواهد بود .

آتشی ازروزنی‌بسیارتنگ می‌نگرد وبجهان می‌اندیشد . درروبروی او دشت سوخته‌ی «دشتستان» (زادگاهش) گسترده است ، خاموش وبی‌افسانه ، وآتشی مرثیه‌ی ازدست رفته‌های این‌دشت وسیع را می‌سراید .

۱۲

آری ،آتشی سراینده‌ی داغدارازدست رفته‌هاست :

قلعه دیگر نیست

---

۹ ــ شعر«خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» ــ ص ۱۴

قلعه‌ای 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 نمی‌جنبد
راه درخوابست ... (۱)

وپس ازهفت سال «آواز خاك» او نیز با چنین مرثیه‌ای آغاز میشود :

این ابرهای سوخته‌ی سوگوار
تابوت آفتاب را به کجا میبرند ؟
این بادهای تشنه ، هاروحریص‌وار
دنبال آبگون سراب کدام باغ
پای حصارهای افق سینه می‌درند ؟ (۲)

۱۳

بدون شك خصوصیات ویژه‌ی کتاب «آوازخاك» قبلاً درکتاب « آهنگ دیگر» فاش شده و بهمین دلیل کتاب دوم آتشی تازگی لازم را دربر ندارد . اشعار این کتاب، بخاطر تکراری بودن محتوی، نمی‌توانند آزمون‌ها وتجربه‌های بسیار جالب توجه او را بطورکلی به رخ خواننده بکشانند . دراینجا آتشی برای آنکه هنرمندانه شعر بسراید «بهانه» کم دارد ، پس بسوی همان بهانه‌ی قدیم رو می‌کند وهمان مناظر را باچشمی گشوده‌تر ومجرب‌تر می‌بیند وعرضه میدارد. پس اگر درآوازخاك چیزی برای روبروشدن وبررسی وجود داشته باشدهمین «بینش» تازه است که «روش» جدیدتری را به استخدام خویش درآورده است.

آتشی دراین کتاب از «تفسیر وتحلیل وتعلیل منطقی» دست می‌کشدو پرنده‌ی فکری را به جولانی آزادانه‌تر وامی‌دارد ومحتوی تکراری راکه آن زمان بی‌واسطه ارائه میشد ، به بند بازیهای شاعرانه میکشد .

---

۱ ــ شعر «قلعه» ــ ص ۷۵

۲ــ منوچهر آتشی ــ کتاب «آوازخاك» ــ انتشارات نیل ــ ۱۳۴۶ــ شعر «پرسش» ــ ص ۶

۱۴

آنچه ویژه‌ی شعر آتشی‌ست وجود زبانی راحت و ساده ، کلمات جدید وبکر وتصویرهای ناب درخشان با پرشهای غریب وبدیع ذهنی‌ست :

امروز
ـ فرسوده ـ بازگشتم ازکار،
اما
لب‌های پنجره
به پرسش نگاهم
پاسخ نگفت
وچهره‌ی بدیع تو
ازپشت میله‌های فلزی
نشکفت . (۱)

ویا :

درتپه‌های آنسوی گزدان
در کنده‌ی شناور «خرگه»ی
ـ ازروزگارخون ـ
ماری دوسر، بچله
لمیدست . (۲)

ویا :

گفت : کردار نیك
وهزاران نشاء سرو

---

۱ ـ همان کتاب ـ شعر «بی‌بهارسبزچشم‌تو» ـ ص ۶۵
۲ ـ شعر «ظهور» ـ ص ۱۳۴

جوف شمشیر بارکن ! (۱)

۱۵

شعر آتشی بمعنی دقیق کلمه شعری «تماشاگر»ست و بهمین دلیل درسطح 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 درعین حال ذهن علاقمند را به معنائی ثانوی ــ درخود آن ذهن ــ راهبری می کند . شعر آتشی، باهمه‌ی فریبندگی ظاهر، ازسمبل و تمثیل عاری بوده و هر کجا که جز این است ، حرف رو و آشکاراست :

اسبش به بوی خصمی نامرئی
سم کوبید
وسوی اسب یال افشان تندیس
شیهه کشید . (۲)

۱۶

واشاره‌ای کنیم به شعر بسیارزیبای «ظهور» که درخشش تمام کتاب را تحت‌الشعاع قرارداده‌است . نوعی «لورکا» بازی، «ترکمنی نادرابراهیمی» سازی، و «اجتماعی» پردازی بسیارقوی ومؤثر :

عبدوی جط دوباره میآید
ــ با سینه‌اش هنوزمدال عقیق زخم
.....
بهت نگاه دیرباورعبدو
هنوزهم
احساس درد را به تأخیرمی‌سپارد
خون را

---

۱ ــ شعر «نقش‌هائی برسفال» ــ ص ۱۶۲
۲ ــ شعر «گلگون‌سوار» ــ ص ۵۰

هنوز عبدو ــ از تنگچین شال ــ
باور نمی‌کند :
«پس خواهرم ستاره چرا در رکابم عطسه نکرد ؟
آیا عقاب پیر خیانت
تازنده‌تر
ازهوش تیزابلق‌من بود؟» (۱)

وآتشی دفتر آوازخاک‌را فرومی‌بندد با میراث ارجمندی برای شعر نوی نیمائی‌وشعرفارسی بطورکلی . اودرمکتب خویش سخت جاافتاده است وازاین پس درحول همین محورخواهد گشت .

فصل بیست و نهم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از:
«نقد شعرمنوچهر آتشی» ــ ازاسماعیل نوری علاء ــ دفترهای روزن ــ شماره‌ی ۲ ـ بهاروتابستان ۱۳۴۷

---

۱ ــ شعر «ظهور» ـ ص ۱۳۲

فصل سی و یکم ـ شعر فروغ فرخزاد

۱

فروغ فرخزاد ، در مجموعه‌ی آثارش ، اگر یکی از بهترین شاعران شعر امروز ایران نباشد ، یکی ازصمیمی ترین این‌شاعران محسوب میشود . اودر همه‌ی اشعارش اززندگی خود برای خواننده سخن میگوید ، سخنی که بالاتر ازهرمصاحبه و گفتگوئی‌ست ، و این بخاطرصمیمیت اوست در شعر ، و حضور اوست درهمه‌ی الفاظ و کلمات آن .

اگر ازاین دیدگاه به‌شعر فرخزاد بنگریم بسهولت درمی‌یابیم که او درطول عمرخود فقط یك‌شعر سرود وآن ،شعر همه‌ی‌زندگیش‌بود . هریك‌از اشعار او فقط قسمتی ازکلیتی‌ست که‌بدون بقیه اجزاء چندان معناپذیر نیست.

رضابراهنی ازاین‌نقطه‌نظر فرخزادرا بانیمایوشیج مقایسه می کند :

«درفرخزاد یك **من** وجود داردکه حاکم برهمه‌چیزاست . این‌من‌یك «من‌تغزلی»ست که گاهی سراز اجتماع درمی آورد وگاهی سر ازفلسفه ... ولی شعرنیما حتی موقعی‌که او ازمن صحبت میکند ، ازآن و یاازهر« من »

خصوصی تجاوز کرده، درماو در جـان گسترش یافته است . » (۱)

۲

فرخزاد شاعری رادر نهضت شعرنوی میانه‌رو آغاز می کند و سه کتاب ازچهارکتاب منتشر شده‌ی اوحاوی اشعاریست که بااصول این نوع شعر نـو وفـق میدهند . ازحوالی سال ۱۳۳۸ است که فرخزاد به شعر نوی نیمائی می پیوندد .

اگر چه دراین فصل مابا شعرهای خارج ازنهضت شعرنوی نیمائی‌او کاری نخواهیم داشت ،لکن تذکر این‌نکته بجاست که فرخزاد حتی دراشعار آن‌نهضت نیز دارای همین صمیمیت وخلـوص است و درنتیجـه می‌توان این مطالعه را برآن‌اشعار نیز تعمیم داد . مطالعه ی مامطالعه‌ی عناصر حیاتی ، فکری و اجتماعی شعر فـرخزاد است ، ودر این‌رهگذر به چهارمین کتاب او «تولدی دیگر» و سپس اشعار بعداز این کتاب که هنوز بصورت مجموعه‌ای بچاپ نرسیده است چشم‌داریم .

۳

عنصر اصلی ونطفه‌ی حیاتی شعر فرخزاد «عشق» است ، و تفکـر و احساس او برگرد این‌محور می‌چرخد ، می بالد ، رشد میکند وبارور می‌شود . بزبان دیگر می‌توانیم «عشق» رانیازی درونی‌فرض کنیم که فرخزاد را وادار میکند تابا بیرون ازخودش تماس بگیرد و رابطه ایجادکند .

می‌توانیم بگوئیم که«عشق»یك‌روی سکه‌ی«شعر»فرخزاد است که‌ازدرون او وخیلی طبیعی، با رشد بدن اوظهورمی‌کند . این‌رویه درجستجوی رویه‌ی دیگراست . وآن رویه‌ی دیگر بسیار طبیعی شناخته میشود : اگرهستی فرد به‌عنصری خاص وابسته باشد ، تزلزل آن عنصر و سقوط و افول آن چیزی جزتزلزل و سقوط و افول زندگی فرد نیست .

پس در فرخزاد آن روی سکه‌ی « شعر »ی « مرگ » است و سکه‌ی «شعر» او دورویه دارد : مرگ وعشق .

۱ــ مصاحبه با رضا براهنی بوسیله‌ی احمد فتوحی ــ مجله‌ی نگین ــ شماره‌ی ۴۴ ــ دیماه ۱۳۴۷ ــ ص ۱۵

۴

بعبارت دیگر در شعر فرخزاد مرگ در برابر زندگی قرار ندارد ، بلکه روبروی عشق قرار می‌گیرد و این عشق گستره ایست که زندگی را بـه اعتبار خود جاری می‌سازد . رابطه‌ی بین عشق و مرگ و تعادلی که بین رفت و آمد آن برقرار است حتی در اولین اشعار فرخزاد ـ که نیمائی نیست ـ نیز مشهود است :

رفتم ، مرا ببخش ومگو اووفا نداشت
راهی بجز گریز برایم نمانده بود
این **عشق** آتشین پراز درد بی‌امید
در وادی گناه و جنونم کشانده بود .
. . . . . .
رفتم که گم شوم ، چویکی قطره اشک گرم
در لابلای دامن شبرنگ **زندگی**
رفتم که در سیاهی یک **گور بی نشـان**
فارغ شوم زکشمکش وجنگ زندگی . (۱)

و یادر عکس حالت آن :

بانگ او آن بانگ لرزان بود
کزجهانی دور برمی خاست
لیك در من تاکه می‌پیچد
مرده‌ای **ازگور برمی‌خاست** . (۲)

می‌بینیم که درهمین اشعار ضعیف اولیه نیز فرخزاد وقتی صحبت ازجدائی

---

۱ ــ فروغ فرخزاد ــ کتاب «اسیر» ــ شعر «گـریـه‌زودرد» ــ منقول از «برگزیده‌ی اشعارفروغ فرخزاد» ــ سازمان کتاب‌های جیبی ــ ۱۳۴۳ ــ ص ۲۴
۲ــ کتاب اسیر ــ شعر «صبرسنگ» ــ ازهمان منبع ــ ص ۴۹

می‌کند ، سخن از پیوستن بامرگ نیز می‌گوید و هنگامیکه تقرب ممکن می شود ، این‌مرده دیگر بار جان می‌گیرد .

۵

فرخزاد در محیط رشد این عنصر زندگی می‌کند و از همین روزنه با جهان بیرون ازخویش رابطه ایجاد می‌کند ؛ چراکه عشق اگر نطفه‌ی‌حیات باشد ، ایجاد رابطه‌بادیگری یادیگران راتجویزکرده و سلسله‌ی روابط فرد را بافردی دیگر یاافراد دیگرتنظیم‌می‌کند . شعر فرخزاد بمددهمین هسته‌ی اولیه است‌که عاشقانه می‌شود ، اجتماعی می‌شود ، ماوراءالطبیعه گرامیشود، و مرگ خواه‌می گردد .

۶

فرخزاد تا پیش‌از پیوستن به‌نهضت شعرنوی نیمائی ، در اشعار خود از چند مرحله‌ی تکاملی گذشت . درنخستین مرحله‌که « دوران دوزخ» نام‌می‌گیرد ، «عشق» کور است و باامیال جنسی درآمیخته است . دراین دوره‌عشق قوی است ، پس زندگی سرشار است و مرگ رادرآن جائی‌نیست . آنگاه‌که عشق ازشهوت اشباع میشود تحرك اولیه‌ی خودرا ازدست می‌دهد .وزمان‌آن می‌رسدکه‌آن‌روی سکه‌نیز درکارآید .این مرحله‌ی «برزخ» است .«دیگران» که در «دیگری » متجلی بودند دور میشوند و «تنهائی » سرمی‌رسد واحساس «پوچی» خلاء تنهائی را پرمیکند . بزودی «طبیعت» که تا پیش از این فقط زمینه‌ای کم‌رنگ درشعر فرخزاد بوده است جانشین همه‌چیز میشود و اوتنها ازحاشیه‌ی این جهان طبیعی‌ست که بدیگران ، به‌گذشته و به شهرمی‌نگرد . اکنون «مرگ» که روی‌دیگر سکه است از نبود عشق استفاده می‌کند و درشعر حاکم میشود . (*)

۷

فرخزاد ازسال۱۳۳۸ به‌شعر نیمائی می‌پیوندد و درشعرش نیز«دوران بهشتی تفکر» فرامی‌رسد . اگرفکرکردی و توانستی ازمراحل‌صعب«تنهائی» و «پوچی» بگذری ،لازم است به«زندگی» برگردی . و برای فرخزاد این

او مرا تکرار خواهد کرد . (۱)

۱۱

اکنون ایجاد رابطه با «دیگران» مشکل نیست و دیگران اصالت این فریاد را در عمق ظلمت حس می‌کنند . او که این عنایت را می بیند تنها از آن دور دست است که می‌تواند برایشان سخن بگوید. اینك فرخزاد «چهره‌ای شگفت» است که از آنسوی پنجره با من و شما و ما سخن میگوید :

حق با کسیست که می بیند
من مثل حس گمشدگی وحشت آورم
اما خدای من
آیا چگونه میشود از من ترسید ؟
من ، من که هیچگاه
جز بادبادکی سبك وولگرد
بر پشت بامهای مه آلود آسمان
چیزی نبوده‌ام ،
و عشق و میل و نفرت و دردم را
در غربت شبانه‌ی گورستان
موشی بنام «مرگ» جویده‌ست . (۲)

۱۲

و از اینجاست که خطوطی از شعر اجتماعی و گرایشهای فکری سیاسی در فرخزاد بچشم میخورد :

آیا شما که صورتتان را
در سایه‌ی نقاب غم انگیز زندگی
مخفی نموده‌اید
گاهی به این حقیقت یأس آور

---

۱ ــ شعر «درخیابانهای سردشب» ــ ص ۷۴
۲ ــ شعر «دیدار در شب» ــ ص ۹۹

اندیشه می‌کنید
که‌زنده‌های امروزی
چیزی بجز تفاله‌ی یك‌زنده نیستند ؟
....
پس این پیادگان که جسورانه
بر نیزه‌های چوبی‌خود تکیه‌داده‌اند
آن‌بادپا سوارانند ؟
و این خمیدگان لاغر افیونی
آن عارفان پاك بلند اندیش ؟ (۱)

۱۳

دیگر فرخزاد شعرزمانه‌ی خودرا یافته و تعبیرهائی نظیر «زمستان » و « سکوت شهر » و نظایر آن را می فهمد . اما برای فرخزادکه به‌آن‌شدت زندگی‌کرده بود و باین شدت میرفت‌که بمیرد ،آیا همین‌گونه سخن گفتن کافی بود ؟ فرخزاد دراین‌چار دیوار تنگ نمی‌گنجد . پس‌زبانی‌تیزتر می ـ گزیند ولحنی روشن‌تر وپرتصویر انتخاب می‌کند . شعر«به‌علی‌گفت مادرش روزی » (۲) از این دست است . اما همین زبان‌هم برای اوکافی‌نیست. چرا باید برای آوردن کلمات غیرشعری از زبان عامیانه استفاده کرد ؟ (۳) فرخزاد کوشش می‌کند تاحرف خودرا در این موارد مثل همیشه ، خیلی راحت ودر زبان شعری‌خودش بزند :

من در میان توده‌ی سازنده‌ای قدم به عرصه‌ی هستی نهاده‌ام
که‌گرچه نان ندارد ، امابجای‌آن
میدان دیدباز و وسیعی دارد ،
که مرزهای فعلی جغرافیائی‌اش

۱ــ تکه‌ای دیگرازهمان شعر
۲ــ کتاب تولدی دیگر ــ ص ۱۲۳
۳ــ فرخزاد درشعر «به‌علی‌گفت مادرش‌روزی» اززبان عامیانه‌ایکه‌پیش ازاو شاملوآنرا ارائه داده استفاده می‌کند .

ازجانب شمال ، به‌میدان پرطراوت و سبز تیـر
و ازجنوب ، به میدان باستانی اعدام
و درمناطق پرازدحام ، به‌میدان توپخانه رسیده ست. (۱)

۱۴

دراین هنگام است که شعر فرخزاد نیز درمراحل تحولی خودبه‌کمال نزدیك‌میشود. مهرداد صمدی دراین مورد مینویسد :

«میخواهم فروغ فرخزاد را ستایش کنم که در مـرحله‌ای کـه شاعران همدوره‌اش به استاد بازی نزول کرده اند کاشفی پیشه نمـوده است. «تولدی دیگر» نامه‌ی سفریست درقلمرو شعر ... درخواندن این کتاب خواننده‌پیش ازآنکه حس کندکه فروغ ازمنبری رفیـع و مسندی آسمان‌خراش شعر گفته است ، احساس می‌کندکه شاعر درجستجوی شعر بوده ودرحین جویندگی‌ها دررؤیایی درخشان وشهودی غیرمنتظره، شعررایافته ویاساخته‌است .» (۲)

۱۵

پس‌ازکتاب «تولدی دیگر» است که«مرگ» پیروز میشود و «عشق»را کنار می‌نهد تاخود درتمام شعربتازد . متأسفانه مابه تمام اشعار فرخزاد در این‌دوره دسترسی نداریم . لکن از تابستان ۱۳۴۳ تازمستان ۱۳۴۵ اشعار متعددی ازاو بچاپ رسیده است که میتوانند دراین جستار یارمابا‌شند .

دراین مدت فرخزاد ازمرگ خویش سخن میگوید ، هرچندکه‌وقوع آن‌حادثه رامی تواند پیش‌بینی‌کند .اکنون اوفقط‌آخرین نفس‌های «عشقی» گذرارا می‌شنود ودرنالهٔ خود خواهش وتضرعی‌را پنهان دارد :

آیا زنی‌کـه در کفن انتظار و عصمت‌خود خاك‌شد جوانی
من بود ؟
آیا دوباره ازپله‌های کنجکاوی خود بالاخواهم رفت

۱ــ شعر«ای‌مرز پرگهر» ــ ص ۱۲۷

۲ــ مهرداد صمدی ــ مقالهٔ «درباره‌ی فروغ فرخزاد» ــ جنگ طرفه ــ شماره‌ی‌اول ــ تیرماه ۱۳۴۳ ــ ص ۱۲۷

تا به‌خدای‌خوب که درپشت بام خانه قدم میزند، سلام بگویم؟
حس‌می‌کنم که وقت گذشته‌ست
حس‌می‌کنم که«لحظه» ، سهم‌من ازبرگهای تاریخ است .
....
حرفی بمن بزن
آیا کسی که مهربانی یك جسم زنده را بتو می‌بخشد
جزحس زنده بودن از تو چه میخواهد ؟ (۱)

وهمین‌ناله‌ی تضرع‌آمیزدرتمام شعر«ایمان بیاوریم به‌آغازفصل‌سرد» (۲) گسترش می‌یابد . این شعر مرورهمه‌ی‌زندگی اوست ، بازدید ازآن لحظات پرشورگذشته و این‌دقایق خالی‌ست، تمام‌شدنی درعمق معصومیت است ، نگاه آخر مغروقی‌ست که باموجی دیگر تاابد خاموش خواهدشد .

۱۶

امافرخزادپیش‌از مرگ درباره‌ی «دیگران» ـ که مائیم ـ سخن می‌گفت ، امابشکلی زمزمه‌وار و درگفتگوئی باخویشتن :

کسی‌به فکر گل‌ها نیست
کسی به‌فکر ماهی هانیست
کسی‌نمی‌خواهد باور کند که‌باغچه دارد میمرد
....
حیاط خانه‌ی ماتنهاست
تمام روز
ازپشت درصدای تکه‌تکه شدن می‌آید
و منفجر شدن .
همسایه‌های ماهمه درخاك باغچه هاشان بجای گل

---

۱ ـ شعر «پنجره» ـ مجله‌ی آرش

۲ ـ چاپ شده در مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۱۰ ـ آبان ۱۳۴۴ ـ صفحه‌ی ۵۹

خمپاره و مسلسل می‌کارند . (۱)

۱۷

اودیگر بفکر این‌نیست که «این‌خمیدگان لاغر افیونی» امروز همان «عارفان پاك‌بلنداندیش» دیروزند . اودیگر در«مرزپر گهر» باخشم وبه‌تلخی ازمردم سخن نمی‌گوید .اواکنـــون می داند که اینها همه معلول علت های دیگرند . اوعلت‌را شناخته است و به‌معلول محبت می‌ورزد وبه‌آینده‌ی مردم ـ نه‌خودش ـ خوشبین‌است:

کسی‌می‌آید
....
کسی‌که آمدنش را
نمیشود گرفت
دستبند زد و به‌زندان انداخت
....
کسی‌که ازآسمان توپخانه درشب‌آتش‌بازی‌می‌آید
و سفره را می‌اندازد
ونان راقسمت می‌کند
و پپسی‌را قسمت می‌کند
وباغ ملی‌را قسمت می‌کند
و شربت سیاه سرفه‌را قسمت می‌کند
و روزاسم نویسی راقسمت می‌کند
و نمره‌ی مریضخانه را قسمت می‌کند
وچکمه‌های لاستیکی‌راقسمت‌می‌کند
وسینمای فردین راقسمت می‌کند ...(۲)

---

۱ ــ شعر «دلم برای باغچه میسوزد»ــ مجله‌ی آرش ــ شماره‌ی ۸ ــ تیر ۱۳۴۳ ــ صفحه‌ی ۲۳

۲ــ شعر «کسی‌که مثل هیچ‌کسی‌نیست»ــ مجله‌ی آرش ــ شماره‌ی ۱۱ــ تابستان ۱۳۴۵ ــ صفحه‌ی ۱۲۰

۱۸

درباره‌ی آخرین دوره‌ی کارشعری فرخزاد هنوز نمیتوان بقطعیت سخن گفت . بهتر است در اینجا نظـر فریدون رهنما را در این مورد نقل کنیم که می گوید :

« اینهمه آغازی بیش نبود، آغاز بلکه سرآغاز یك فصل گرم ، ژرف بینی و اندیشندگی ـ چه در سرایش و چه در بینش سینمائـی اش (۱) . در این تولدی دیگر ، اوپس‌ازآن دوران پرسر وصدای **فرعی** ، ودر دوران بعدی که برخوردی بودآنی باپدیده‌ها ـ کم‌کم بیك برداشت ترکیبی و همه‌جـانبه رسیده بود . بیك‌نوع نگاه سنجیده ، و همین است‌که بیشتر ازهمه‌غیبت اورا با افسوس می‌آمیزد .» (۲)

۱ــ فروغ فرخزاد با همکاری ابراهیم گلستان در کارسینما نیزدستی داشت، وعلاوه‌برکمك به‌گلستان ونیزمونتاژ چند فیلم‌او،خود مستقلاً فیلم «خانه سیاه است» راکارگردانی کرد . هژیرداریوش می‌نویسد ، «فیلم خانه سیاه‌است بنحوروشنی فیلم یك شاعراست واگریکی از غایت‌های‌کارهنری آن باشدکه در ایجاد زیبائی اززشتی توفیق حاصل‌گردد، بیائیدآرزو کنیم که همه‌ی‌فیلمسازان ماشاعر باشند.» ــ منقول از جنگ طرفه ــ شماره‌ی دوم ــ آبان‌ماه ۱۳۴۳ ــ مقاله‌ی «دیکسیونرسینمای ایران»ــ بقلم‌هژیرداریوش ــ ص ۶۱

۲ــ فریدون رهنما ــ مقاله‌ی «پایان‌یك‌تولد» ــ مجله‌ی آرش ــ شماره‌ی ۱۳ ــ ویژه‌ی فروغ فرخزاد ــ ص ۱۰۹

فصل سی‌و دوم ـ ابزارگرایان و محافظه‌کران

۱

پنجمین شاخه‌ی شعر نوی نیمائی ـ دردوره‌ی‌دوم ـ به«**ابزارگرایان**» تعلق دارد. اینان درجستجوی امکانات ابزارها (یامصالح) بیانی بر آمدند. مشهورترین‌این‌شاعران محمودمشرف آزادتهرانی(**م. آزاد**)است. اودرباره‌ی شعر خودچنین‌می‌نویسد :

« من بچند مسئله فکر می‌کنم. یکی اینکه وزنی که بآن دسترسی پیداکرده‌ام ، وزنی بسیار نرم است ، بسرعت قابل تغییر است. من‌یك‌جور شعرهایی که‌شبیه چامه‌های کلاسیك‌است دیده‌ام که روی‌آنها چقدر قشنگ می‌شود شعرهای تغزلی یا وصفی یاحتی یك جور شعر غیر کلاسیك ... گفت ، شعری‌که خودش برای‌خودش پشتی به شعر کلاسیك دارد ، اماکاملا مدرن است. یك‌امکان دیگر هم من دیده‌ام،شعراجتماعی‌یاشعری که‌برای‌بیان مسایل خیلی خشن وخیلی عادی وروزانه باشد. این‌دو تا البته دوتا مسیرجداست ، ولی باتلفیق این دو استیل یاسبك ، اگرمن بتوانم موفق شوم ، فکر می‌کنم بااین امکان وزنی که ازحالا برای‌من‌روشن‌است ،ودیگراشکالات‌وشکل‌های‌وزنی

تجربه‌شده به آن‌صورت در آن نیست (میتوان موفق شد).»(۱) «غزل توی خون ماست که به‌سرود زهره‌ی حافظ می‌خوانیم و غزل خوانی و غزل گوئی شورشبانه‌ی 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 وحال (و تازگی حتی) با غزل‌های خوب قدیم برابری و همسنگی کند.» (۲) ... «من فکر می‌کنم زندگی شعر به‌خلوص کلمه رسیدن است. به‌بداهت وسادگی زندگی شده.» (۳)

۲

در همین سالها ما شاهد یك دگرگونی و بازگشت دیگر نیز هستیم. **نادر نادرپور** که خود از مروجین «شعرنوی میانه‌رو» بود واز «کلاسیك‌های جدید» مشهور محسوب میشد به نهضت شعرنوی نیمائی روی‌آورد. اما همچنان کوشید تا پیوند خویش را با گذشته‌ی شعریش نبرد و تاآنجاکه ممکن بود به توجیه آن گذشته پرداخت. بهرحال دست بعصا بودن او در این دوره که تا بامروز نیز کشیده شده است، او را پایه‌گذار شاخه‌ی «محافظه‌گران» معرفی می‌کند وراهی که او گشوده است پناهگاهی برای همه‌ی آنهاست که می‌خواهند باراحتی وجدان راه شعری خویش را عوض کنند.

۳

نادر پور در مورد عقاید شعری سالهای اخیرش می‌نویسد:

«من اصولا از روی قالب‌های سخن‌حکم به شعر بودن یا نبودن اثری نمی‌کنم، زیرا معتقدم همیشه محتوی‌وصورت (شکل) را باهم بایددرنظر گرفت.

۱ــ مجله‌ی آرش ــ دوره‌ی دوم ــ شماره‌ی ۴ــ تابستان ۱۳۴۵ــ گفت‌وشنود با م. آزاد ــ ص ۱۰۹

۲ــ م. آزاد ــ مؤخره‌ی کتاب «قصیده‌ی بلندباد ودیدارها»ــ ۱۳۴۵ ــ انتشارات مروارید ــ ص ۱۰۲

۳ــ م. آزاد ــ مؤخره‌ی کتاب «آئینه‌ها تهیست»ــ بهار ۱۳۴۶ــ انتشارات جوانه ــ ص ۱۴۹

چراکه این‌دو تجزیه ناپذیرند ... ابلهانه است که نخست سوژه‌ای(مضمون) بیابیم و سپس آنرا در قالب‌غزل‌یاقصیده یافرق نمیکند در قالب شعرآزاد وشعر سپید بریزیم. اگرشاعرباشیم، الهام ما، قالب مناسبش راخود بدنیامی‌آورد و بهما اختیار برگزیدن قالب نمیدهد ....(۱)«شعر درذهن فارسی‌زبان‌بمعنی **آگاهی شکل یافته** ویا **آگاهی‌منظم ومجسم**است...(من) به‌آن‌چیزی شعر می‌گویم‌که درمن **انفعالی عاطفی** ایجادکند ، احساس و اندیشهٔ مرا برانگیزد ومرا دستخوش‌نوعی **هیجان**سازد ... علت اعتقاد من‌به‌**نوعی‌وزن** درشعرامروز فارسی‌توجه خاصم بصورت یاقالب (شکل) نیست ، بلکه برعکس علاقه‌ام به‌محتوی‌آنست.»(۲) «تاچند سال‌پیش‌آنچه شعرامروز(۳) را از شعر کهن متمایزمیکرد...قالب (شکل) شعر ونحوه‌ی‌بیان(آن‌بود)وهمه‌ی سخن‌ها برسر این بودکه‌آیا غزل وقصیده ویا.... قالبهائی درخود شعرامروزند یانه و آیا شعرسپید وشعرآزاد بارمفاهیم امروزی را بهتر از قالب‌های‌کهن قدیم نمیتوانندکشید ؟ و نیزبحث در این بودکه اگر شاعر امروز لازم می‌بیندکه فی‌المثل شب مهتابی راوصف‌کند نحوهٔ بیان اونمی‌باید و نمی‌تواندکه‌همسان‌و همسنگ شاعر قدیم باشد ، بلکه بایستی شب و ماه و دیگـر عوامل طبیعی را بطرزی تازه توصیف‌کند و تعبیرات و تشبیهاتش زاده ی زندگی امروز باشد و از دریافت خاص شاعر و ادراك شخصی اوگواهی دهد . شاید خود من‌نیز درشمارکسانی بودم‌که همین معیار هارابکار میبردند . امااکنون معتقدشده‌ام که‌برای تمیز و تشخیص شعرامروز ازشعر دیروز ، باید به مسئله عمیق تر و اساسی‌تری توجه داشته باشیم ووقت‌خودرادرمباحثه‌برسرقالب ونحوه‌ی‌بیان‌تلف نکنیم.این مسئله‌ی عمیق تر و اساسی‌تر **تعهد ومسئولیت** نام‌گرفته است . «... عرضم این نیست‌که (شاعر) وقایع نگاری راپیشه‌کند وبه‌خبرگزار بدل شود ،بلکه منظورم این است که قدرت تشخیص داشته‌باشد و حوادث مهم را

---

۱ ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره ۸۰۷ ــ فروردین ۱۳۴۶ ــ ص۴۹ ــ ازمصاحبه‌ی علی‌اصغرضرابی باناذر نادرپور

۲ ــ فردوسی ــ شماره ۸۱۰ــص۱۸ــ دنباله‌ی همان مصاحبه

۳ــ نادرپور پیشنهاد می‌کندکه بجای‌شعرنو اصطلاح شعر«امروز» رابکار بریم . لکن‌باتقسیم‌بندی‌خاصی‌که دراین‌کتاب رعایت‌شده‌احتیاج بچنین‌کاری‌نیست.

ازمیان هرآنچه اتفاق می‌افتد ، برگزیند و باواکنشی که نسبت‌به‌آن نشان میدهد ، اهمیت پنهانش راآشکارکند و نتیجه‌ی آنیش را به‌نتیجه‌ی جاودانی بدل سازد . »(۱)« کسی‌که برای نخستین بار بینش تازه‌ای در شعر آورد و بافت تازه‌ای به شعر داد نیمایوشیج بود . او بودکه اقتضای‌زمان‌رادریافت و دانست‌که محتوای تازه قالب‌های‌تازه‌می‌طلبدو زبان نومی‌خواهد و برآوردن این‌حوائج‌را مردانه بعهده‌گرفت . » ... « دوره‌ی دوم آثار نیماکه حاصل عزلت دوران‌بیست ساله‌ایست‌اهمیت اساسی‌دارد ، دراین‌دوره نیمابه‌آوردن دو گونه بدعت در قالب ومحتوای شعر کمر همت بسته است .» (۲)

فصل سی و دوم

☆ **صفحه‌ی۲۴۹ـ بند۲:** لازم‌است صریحاً به‌این‌نکته‌اعتراف شودکه درمورد شعر نادر نادرپور دراین‌کتاب اهمال شده است ، واین بخاطر سرشت خاص‌شعر اوست که‌مطالعه‌ای‌جداگانه را درداخل نهضت شعرنوی‌میاندرو ایجاب می‌کند ، انجام این مهم وعده‌ای‌ست‌که نویسنده‌ی این سطور بخود میدهد برای آینده وچاپ احیاناً بعدی این‌کتاب . صلابت و روانی بی‌مانند شعر نادر نادرپور وتأثیر آن برزبان فارسی نکته‌ایست‌که به آسانی نمی‌توان از آن گذشت .

۱ــ فردوسی‌ــشماره‌ی۸۱۲ــص۱۷ــ دنباله‌ی‌همان مصاحبه .
۲ــ فردوسی‌ــشماره‌ی۸۱۴ــص۱۷ــ دنباله‌ی‌همان مصاحبه .

فصل سی‌و سوم ـ شعر م . آزاد

۱

ازمحمود آزادتاکنون یك‌جزوه‌ی کوچك‌بنام «دیارشب» با مقدمه‌ای از احمد شاملو(۱) ،وکتاب«قصیده‌ی بلندباد»،مخصوص‌اشعارسالهای۳ـ۱۳۴۲ او (۲)، و«آئینه‌ها تهیست»، شامل بقیه‌ی آثار او(۳) بچاپ رسیده‌است.

کتاب «قصیده‌ی بلند باد» نشان دهنده‌ی کوششهای شکل گرفته‌ی‌آزاد است درمکتب «ابزارگرایان» واز دوبخش تشکیل شده است ،بخش‌اول بهمان نام‌کتاب و بخش دوم بنام «دیدارها» . و «دیدارها» خود به سه‌قسمت تقسیم میشود : «دیدارها» ، «چهره‌ها» و«چشم‌اندازها» .

۲

محمود آزاد دراین‌کتاب سخن از«باغی» میگویدکه درآن‌خورشیدتنها

۱ــ م .آزاد ــ دیارشب ــ ۱۳۳۴ ــ بامقدمه‌ای‌از«ا. بامداد» بنام «موضوع مسئولیت ومأموریت» .

۲ــ م آزاد ــ قصیده‌ی بلندباد ودیدارها ــ انتشارات مروارید ــ ۱۳۴۵

۳ــ م.آزاد ــ آئینه‌ها تهیست ــ انتشارات جوانه ــ بهار ۱۳۴۶ .

وناپیداو وبی‌آوا می‌روید ، بالها شکسته است وباد گریسته ، پرنده هااسیرند، رود میان‌دشت به ریگزار نشسته، گلهای یاس خشکیده‌اند، مردانی سهمگین دیوارهارا ویران می‌کنند ، سروها را می شکنند و فاتحان غرورند . جوی منجمد است ، تنهاغوکها میخوانند ، آسمان ومهتاب همه‌در تاریکی‌مانده‌اند، کوهها خشك افتاده‌اند ، باد از شهرسیاه دوری می وزد ، برگها مرگ‌آور شده‌وآبها درخوابند. سنگهاسخت، بیدخارایی، یاسها کاغذی، بلبل‌کاهی (؟)، لاك‌پشت خاکی ،سهره‌سنگی ، وبچه‌هالالند و مرگ پشت مرگ می‌آید.(*)

دراین میانه شاعر دراندیشه‌ی «نیلوفر»ی‌ست که «دراندیشه‌ی شرقیان نشانه‌ی هستی بی‌اعتبارست (و باغ **سیندارتا** نیلوفرستانی بود) و دراندیشه‌ی عارفان ــ که‌زیبائی مثالی مجازی‌را نشانه‌ی زیبائی ازلی‌وابدی‌می‌دانستند ــ مظهری ازآن جمال‌زوال ناپذیر است .»(۱) (*)

۳

بدین ترتیب آزاد میگویدکه «من‌شیفته‌ی‌این بی‌اعتبارم»، وراهی‌سوی عرفان شرقی میگشاید و میخواهدکه شعرش ، جدااز سمبولیسمی اجتماعی ، حاوی یك سلسله مضامین آنچنانی باشد .

اما خواننده اینجا و آنجا اثر حوادث و هوای شعر سالهای اخیر رادرآثار اومی‌بیند وآزاد بدین ترتیب بین این دوقطب می ماند . شعراو نه آن سمبولیسم اجتماعی راداردکه شعرای‌سیاسی و اجتماعی پیش‌از او داشتند ونه می‌تواند بکلی‌ازآن بگریزد وبه‌یکباره‌درخدمت‌آن عرفان شرقی، که‌کمال مطلوب اوست، درآید .

۴

یکی‌از خصوصیات ممتاز شعر آزاد زبان سلیس و بی نظیرآن است . بافت کلمات و زیبائی‌آنها کامل است ، لکن وسواس اودربکاربردن «ابزارـ هاشعری» وبخصوص «شکل» ، این‌زیبائی و کمال را می‌ستاند .

۱ــ قصیده‌ی بلندباد ــ مؤخره ــ ص۱۰۱

«باغ نیلوفری» اورا ما باید از روزنه‌ی این اشعار به‌بینیم و این تماشا بس‌سخت و خسته‌کننده‌است. شکل شعر ، اگر بصورت طبیعی و آلی(ارگانیك) و وابسته به‌محتوی و برای یارای آن درارائه‌ی بهتر بـوجود نیاید ، چیزی منتزع بوده ودرنتیجه علت وجودی‌خودرا ازدست می‌دهد .

آزاد آنچنان بـه ابزارکار اندیشیده و در ایجاد صور مختلف شکل کوشیده که شعرش از حیات عاری شده است . شکل شعـر آزاد بجای‌آنکه لباسی شایسته‌برای محتوی باشد ، کفن‌زیبائی‌ست که برتن یك‌مرده‌کرده‌باشند. وسواس اودر بکار بردن ابزار و شکل آنچنان است که آن حالت خودبخود شاعرانه راازشعر اومی گیرد .

۵

آزاد یك‌شاعر «رمانتیك» است و هنوزبـه « حال » می‌اندیشد. والحق هنگامیکه خودرا ازقیدآن وسواس همیشگی رهامی‌کند،شعرش حالی دارد .

اوهمواره درجستجو بوده است ، اماحوصله‌ی ماندن وتجربه‌ی متمادی را ندارد . جوینده ایست نشسته برمرکبی باد پیماکه فقط یك لحظه درجائی دیده میشود .

حیرانی اوتنها درموردابزارو شکل‌شعر نیست . اندیشه‌ی اوهم‌همواره درحال تغییر (یاتکامل ؟) است و همیشه ازاین وآن تأثیر پذیرفته‌است وآزاد دراین‌میانه‌نقش تعدیل دهنده‌وکنترل کننده‌ی‌همه‌ی این‌تأثیرات را (**ازشاملو** گرفته تا **ازراپاند**) ایفاکرده است .

۶

نگاهی به‌کتاب «قصیده‌ی بلندباد » نظر ما را تأیید می‌کند وتنوع کار اوروشن میشود :

مرا به‌آتش بسپار ـ ای پرنده‌ی سرخ
که‌درکویر صداهای دور می‌نگری

ودر نگاه‌تو گلهای یاس‌می خشکند .(۱)

و : باد وباران وگیاهی که‌تویی برلب جوی
همه ازکوچه مرا می‌خوانند
من ازاین بارانها ـ می‌دانم ـ خانه‌ویران خواهدشد
ویران ! (۲)

و : کوچه ای سرخ دیدم
که زیباترین کودکان
دربهار هراسان‌آن‌کوچه خفتند
(بازنانی که تاروز دیگر
کودکان‌راپرستار بودند.) (۳)

و : بی گمان تولدی وجود داشت
بی گمان
بی گمان درخت دیرتر
بادرخت پیرتر، میان ریشه هایشان
هزارحرف بود .(۴)

و : بید خارایی
سرو سنگی‌را میان باد می‌خواند
یاسهای کاغذی در باد می‌ریزد .
غنچه‌ی مهتاب می ترکد
(درون غنچه فریادیست .) (۵)

۱ـ همان کتاب ـ شعر «برمن سکوت بیاموز» ـ ص ۱۰۱
۲ـ شعر «یاس‌ها منتظرند» ـ ص ۳۵
۳ـ شعر «دیدارها ـ یك» ـ ص ۴۲
۴ـ شعر «دیدارها- چهار(۲)» ـ ص ۴۹
۵ـ شعر «مرگ‌تاکستان» ـ ص ۸۴

و : من چهره های زیبائی دیدم، از مردگان پاك
در آب ها شناور .
در آب های دور شناور
من دیده‌ام شکوه تماشا را در چشمهای تو
وقتی که پای آینه می‌آرایی
گلهای گیسوانت را . (۱)

۷

کار آزاد از ابتدا دارای دو خصیصه بوده که هنوزهم تغییری نکرده‌اند . **احمدشاملو** درمقدمه‌ی اولین کتاب آزاد این خصایص را برمیشمارد :

« در این اشعار **تلاش** هست ، اما **مسؤولیت** در مقابل مخاطب فراموش شده‌است .»(۲)

ویازده‌سال بعدمنوچهر آتشی وخود اودراین دو مورد سخن میگویند. آتشی میگوید :

«خوب خاطرم هست که آزاد خیلی پـر شور بود و خیلی علاقمند . اصولاآزاد رامن همیشه درحال جستجو دیده‌ام . جستجـوی او بحدی بود که گاه بصورت هذیان درمی‌آمد . همیشه ازکار خودناراضی بود . همیشه دلش میخواست یك‌شیوه‌ی دیگر ، یك راه دیگر پیدا کند وجهش دیگر بکند و من تصور میکردم که اوبیش از همه بشـواند وجود داشته باشد و کارش گرفته باشد . اما خوب الان هم‌وجود دارد وشعرهای قشنگی هم می‌گوید ، اما آن انتظاری که ازاو داشتم برآورده نشده است. یعنی‌هنوزهم دریك‌حالت‌هذیان‌و بلاتکلیفی بسر می‌برد . باید باوالبته امیدوار بود،چون عمری‌نکرده وپائین نرفته است . شاعر آگاهیست ، واقعاً باسواد است ، میداند چـه‌کند ، مرتب جستجو می‌کند . بنظر من‌آزاد بیش ازآنکه یاد بگیرد برای دیگران مفید بوده است .» (۳) (*)

۱ــ شعر«تماشای مرداب غازیان»ــ ص۵۵
۲ــ احمدشاملو ــ مقدمه‌ی کتاب دیارشب ــ ص (ط)
۳ــ ازمصاحبه بامنوچهرآتشی ـ وسیله‌ی بهرام اردبیلی، بیژن کلکی ، واسماعیل نوری علاء ــ مجله‌ی خوشه ــ شماره‌ی ۵۴۹ــ شهریور۱۳۳۵

و خود آزاد می‌نویسد :

«غزل خداحافظی این طبیعت بازی را باید خواند ـ که خواندم. **برشت** راست میگوید که «در این زمانه از درختان سخن گفتن جنایتی‌ست» که «نان نیروی شگفت رسالت از یاد برده‌است». بی‌شباهتی آدمی ست که زیر این آفتاب بی‌عدالتی ها را نمی‌بیند و کم کم کنج عزلت می گزیند و ناگهان از محافل بسیار بسیار ظریف سردر می‌آورد .»(۱)

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

«بررسی قصیده‌ی بلند باد و دیدارها» ـ از اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۲ ـ دیماه ۱۳۴۵

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۵۴ ـ حاشیه‌ی اول :** محمود آزاد از نخستین کسانی‌ست که همراه با فروغ فرخزاد ازشعراحمد رضا احمدی متأثر میشود ، لکن دراین تأثرهرگز گرایشی بسوی «موج نوی شعر»دیده‌نمیشود، بلکه عناصری که در این نوع شعر مطرح است بخدمت شعر نوی نیمائی در می‌آید .

☆ـ **صفحه‌ی ۲۵۴ـحاشیه‌ی دوم:** دراین مورد نیزتأثیر سهراب سپهری برشعرمحمود آزاد مشهوراست .

☆ـ **صفحه‌ی۲۵۶ :** این جویندگی یکـی از خصائص مهم شعر محمود آزاد وشخصیت شعری اوست ، دراین مورد تنها می‌توان از سپهری و فرخزاد نیزیادکرد . برای آشنائی بیشتربا این خصلت شعر فرخزاد رجوع کنید به :

مصاحبه‌ی رادیوئی پخش نشده‌ی احمد شاملو با اسماعیل نوری علاء ـ چاپ شده درمجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۸ ـ اسفند ۱۳۴۷ .

۱ـ قصیده‌ی بلندباد ـ مؤخره ـ ص۹۹

بخش نهم - سومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی

فصل سی و چهارم - مقدمات و نوآوران

۱

سومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی حدوداً ازسال ۱۳۴۲ آغازمیشود و تا امروزادامه پیدا می‌کند . دراین دوره ما شاهد بوجود آمدن سه مکتب دیگر درشعر نوی نیمائی هستیم که‌عبارتند از: «نوآوران» ، «شکل گرایان» و«عرفان گرایان» .

خصوصیت هرسه‌ی این مکاتب ، بنظرما بعلت مجاورت با یك مرحله‌ی تحولی‌تازه‌درشعرفارسی(۱) ،تمایل به عدول ازاصول شعرنوی نیمائی‌ست که به فعل درنمی‌آید . یعبارت دیگر شعر این دوره مرحله‌ای بینابین است که خبر ازاشباع مکاتب شعر نوی نیمائی وآغازراه جدیدی درشعرفارسی میدهد.چنین تمایلی خودبخود درشعرشاعرانی یافت میشودکه قبل ازاین درشعرنوی‌نیمائی نیزجای پای محکمی نداشته‌اند . اگرمحمد علی سپانلو در مکتب نوآوران

۱ــ منظورشعرموج نوست که دربخش بعدی درباره‌ی آن به‌تفصیل‌سخن خواهیم گفت .

بکار شعر می‌آغازد ، یدالله رؤیائی بی‌قراری خود را پیش از این نیزنشان داده است‌وسهراب‌سپهری که‌ازآغازمرحله‌ی شعرنوی نیمائی حضورداشته‌هرگز پیوند اصیل ودقیقی با این نهضت نداشته است .

۲

نخستین شعبه‌ی شعرنوی نیمائی ـ دردوره سوم ـ به «**نوآوران**» تعلق دارد . شعراین شاعران کوششی را برای رهائی ازبندهای مکاتب و شعب شعر نوی نیمائی نشان داده ومیل وافرآنها را به پیوستن به سرچشمه‌ی کار ، یعنی شعرخودنیمایوشیج نشان میدهد . اینان، البته بااستفاده‌ی‌کامل ازهمه‌ی‌تجارب شعری پیش از خویش در نهضت شعر نوی نیمائی ، چشم به ظرفیت‌های دست نخورده‌ای درشعرنیمایوشیج دارند .

مهمترین شاعراین شعبه **محمدعلی سپانلو**ست . پس از او می‌توان ازجواد مجابی ومنصوربرمکی وسیروس مشفقی ومحمود سجادی نام برد . در فاصله‌ای دورتر ازایشان حسن‌شهپری واحمدالهیاری دراین‌راهند .

۳

محمد علی سپانلودرباره‌ی شعرخویش چنین توضیح میدهد .

«میراث گذشته روی وجدان ما ، حافظه‌ی ما ، زندگی‌ما وسنت‌های ما اثردارد . دربرابرما دنیائی‌هست‌با همه‌ی تحولاتش ، با همه‌ی آدم‌های‌تازه‌اش وتمام‌مسایل‌جدیدش. گاهی‌آن‌دنیابمامی‌چربدوگاهی‌این دنیا ، این دوگونگی درشعرتنوع ایجادمی‌کند منتهی‌آنچه راکه ما یکدستی حس می‌کنیم،دیدی‌ست که‌ازهمه‌ی‌اشیاء به‌یك‌نوع‌بهره‌برداری می‌کند...من درجبرزندگی وحافظه و تجربیات قراردارم‌وتوی زمینه‌ایکه اینها میسازند زندگی می‌کنم . من ازاین خسته میشوم ، به‌آن فکر می‌کنم . با یك نوع نابسامانی . من درهیچ‌لحظه‌ای جا نمی‌افتم‌که بتوانم‌آن را بکاوم و تجربه کنم . این درست فرق مسافری‌ست که باهواپیما سفرمیکند،ومسافری‌که‌با اتوبوس . مسافرهواپیما فقط‌طرح‌های بزرگ را می‌بیند . میبیندکه اینجا دریاست و اینجا زمین است ، اما نمیداند چند تا کشت‌زاردروی‌زمین هست وچند تا قایق روی دریا . اوفقط‌مرزهاوخطها

را تشخیص میدهد. این تقصیرمن نیست، تقصیر هوا پیماست... من‌مثل بسیاری ازشعرای وطنم‌با اشیاءوپدیده‌ها ونمونه‌هااینقدر آشنا نیستم که بتوانم‌یکی‌یکی تجربه‌شان‌کنم ... تمام‌کلمات وسیله‌اند. چنانکه یك درخت پائیزی می‌تواند غم‌انگیز باشد یك اتوبوس هم‌می‌تواند. کارشاعر بوجود آوردن‌آن محیط‌است. دلیل عدم موفقیت شاعر درآوردن‌این نوع کلمات‌آن است‌که دراین بین‌هزار سال عادت وجود دارد. باکلمات باصطلاح «شعری» شعر شناخته شده. آنهابا کلمه فکر نمی‌کنند. آن را توی شعرشان می‌چپانند. باآن زندگی‌نمی‌کنند، حال‌آنکه‌اگرمدتی‌بگذرد این‌ها برای ما عادت میشود. شعرای‌کمی‌پیش از ما هر وقت خواستند بزبان‌کلمات غیر شعری حرف بزنند شعرشان طنزشده(۱). دلیلش این‌است‌که‌این‌هانتوانسته‌اندکلمات راجابیندازند . نتوانسته‌اندبااین کلمات اخت (داشته)باشند شعر را تبدیل به مسخره بازی‌کرده‌اند. نه اینکه بگویم طنزیات شعرنیست، ولی‌آنهابا مسخره بازی شعر گفته‌اندکه این‌کلمات را توجیه‌کرده‌باشند. من دراین‌کلمات احساس غربت نمی‌کنم. زندگی‌من‌با این‌هاگذشته است. با فکر سیم برقی‌که از جلوی خانه‌مان میگذشت، با فکر آنتن منزل همسایه، بافکر یك اتوبوس گلناك‌که توی باران‌های ریز زمستان کنار خیابان ایستاده.زندگی من بیشتربا این‌هاگذشته تا انواع مختلف گلها که من اسم بیشترآنها را نمی‌دانم. گلهای من وباغ‌های من‌این‌هاهستند.»(۲)

ع

وآنچه ازاین پس نقل میشودنظریات اوست راجع به‌کتابهایش‌ومراحل تکوین وتحول شعرش:

« شاعرکتاب« آه .. بیابان » (کتاب اول سپانلو) سعی میکند که از همه طرف مطابق میل همه باشد ودر واقع خودش را یك مقدار فدا می‌کندتا

۱ــ برای‌تأئیدسخن سپانلو بخاطرآوریم شعرهای مرز پرگهرفرخزاده‌را ویاشعرهای‌لریت: آزاد را (درجنگ طرفه ــ شماره‌ی‌اول).

۲ــ گفتگوبا م . ع سپانلو ــ بوسیله‌ی احمدرضا احمدی، نادرابراهیمی، اسماعیل نوری علاء (پیام) ــ مهرداد صمدی وحیات داودی ــ جنگ طرفه ــ شماره‌ی‌اول‌ـتیرماه ۱۳۴۳ــ ص۱۳۲ و۱۳۳ و۱۳۶

اینکه خودش را بشناساند و ثبت کند... یك شاعر که بنظر خودش در آغاز راه موفق به‌وصول به‌چیزی نشده، و همیشه در حال شکست و آزمایش است. من اینطور شعر میگویم ، شما که پخته‌ترید و با سابقه‌تر میائید ومیگوئید که باید فلان طور شعر گفت، من حرف شما را می‌پسندم و قبول می‌کنم، چون‌من‌هنوز بکارم ایمان ندارم و یا حد اقل بنظر خودم‌موفق نشده‌ام... می‌شود گفت که (این کار) برای‌تثبیت (شاعر) است از نظر عقولی که به‌قضاوت آنها اهمیت میدهد. من در «آه... بیابان» اینگونه بودم‌واین بهیچوجه‌دلیل ضعف‌من‌نیست، چون در آن کتاب قطعات بسیار خوبی دیده میشود که حتی **«آزاد»** که خودش در قضایای شعری دست دارد واز همه چیزی ایراد می‌گیرد و کسی نیست که بیخودی نظر بدهد می‌نویسد که مجموعه‌ی «آه... بیابان» با هیچیك از آثار اولیه‌ی شعرا قابل مقایسه نیست.» (۱)

◎

«و می‌رسیم به (منظومه‌ی) «خاك» (دومین کتاب شعر سپانلو). بین «خاك» و «آه .. بیابان» خیلی فاصله است ـ همان قدر که بین خاك و بیابان‌دوریست. در خاك بیابان هست، ولی «خاك» خیلی بزرگتر از آن است، روح کلی بیابان است. مصنف (۲) می رسد به‌اینجا که باصطلاح (قدم) اول را برداشته و میگوید که این لباس را بتن خودمان کردیم، حال باید شجاعت خود را نشان دهیم. برای مرد هنر پیشه ـ بقول سعدی ـ این هست که بعد از اینکه مطمئن‌شد که الف و با رامی‌داند ودیگران نیز باو ایمان دارند دست به‌تجربه‌ی خطرناکی میزند. او دیگر از اینکه چیزی از او لگدمال یاکه‌دار شود هراسی ندارد. در اینجا مصنف «خاك» می‌نشیند و با خودش میگوید که در وجدان، خاطره،

---

۱ ـ گفتگوئی با م . ع . سپانلو ـ بوسیله‌ی بهرام اردبیلی ، بیژن کلکی، واسماعیل نوری‌علاء ـ مجله‌ی خوشه‌ی شماره‌ی ۵۴۵ ـ مرداد ماه سال ۱۳۴۵ ـ ص ۲۶ .

۲ ـ سپانلو در آن مصاحبه میگوید ، «مصنف باین‌دلیل میگویم که دوست دارم وقتی یك شعر منظومه‌ایست ودرزمان‌های مختلف گفته شده (سازنده‌اش‌را) بگوئیم مصنف یا شاعر .»

احساسات، ودرتمام آگاهی‌های من لحظه‌هایی هست که ثابت شده. یك اتفاقاتی برای خاطره‌ی من افتاده که من باتوجه به محافظه کاری‌ها و قراردادهای قبلی نمی‌توانستم مطرحشان کنم. من از شعر فارسی توقع داشتم حالا که قیافه‌ی نو گرفته این چیزها را مطرح کند. مثلا من توی این شهر داغ پراز دود که همه جایش برای تجدید اسفالت کنده شده، دریك شهر آبله‌زده، این گرایش را به یك جنگل که جویباری از آن میگذرد در خودم حس می کنم. شاعر «خاك» این حس را می‌خواسته ــ مثلا آدم در دیدن یك کتیبه، موزه، عکس، یك آهنگی از گذشته‌می‌شنود... تمام این‌ها باعث میشود که‌مصنف خاك میگوید من‌نمی‌توانم این‌ها را با قراردادهای فعلی مطرح کنم. من از این‌هـا در ادبیات معاصر خودمان ندیده‌ام. درحالی که ادبیات(تازه‌ی‌ما) این امکان را در اختیار من میگذارد که‌قراردادها را بشکنم... (در «خاك») من‌زیادروی‌زبان کار نکرده‌ام، زیاد روی این کار کرده‌ام که‌خیلی بیاد بیاورم... که خودم را نسبت به‌مسئولیتی که مغزم نسبت به‌ذهن، رویا و تداعی دارد مبرا کنم.» (۱)

٦

«پس از سفری مشقت‌بار، برای مسافر مقداری خستگی‌می‌ماند ویك مقدار بی‌نیازی واحساس‌اینکه کاری‌را انجام داده، یعنی‌یك نوع خستگی‌خوب درآدم می‌ماند. حال این خستگی خوب می‌تواند منجربه‌این شود کـه انسان بـرای خودش اصولی را پیداکند در گذشته. بنابراین‌بعد از «خاك» باین‌جا می‌رسیم که‌من حس‌می‌کنم بایدتلاش‌خودم را مدون بکنم. در اینجاست که‌باین نتیجه واصل میشویم که حالامن‌قرض خودم‌را اداکرده‌ام. حالا که بقول‌مشهور عقده باز شده ومسئله از لحاظ شخص من تمام شده، (باید) بپردازم به تئوری کارم. حـالیه روز بروز بر اثر جریانات قهری زندگی این تئوری‌رامیسازم و باآن جلو می‌روم. فکر می‌کنم که بایستی بکوشم که بـه‌یك زبان صریح در شعر برسم، زبانی که‌تیز باشد؛صنایع شعری درآن باشد،اما تیزوموجرهم‌باشد. تلاش من بر این است که زبان عامیانه‌ترکیب شود با یك زبان ادبی. یعنی‌سعی

۱ــ همان مصاحبه ــ همان شماره ــ همان صفحه.

می‌کنم که به یك لغت عامیانه هم معنای ادبی بدهم (۱)... البته ناگزیر یك مقدار از اندیشه‌ی خودم را می‌زنم تا اینکه باین زبان برسم وچرا؟ 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 پلی‌ست که بین یك مخاطب کل و یك ادیب وجود دارد. اما بنظر می‌رسد که این پل، با این زبان و این اختصاصات، باید بوجود بیاید. یعنی یك زبان ساده، یك زبان نزدیك به زبان توده، یك زبانی که بتواند ارزش‌های ادبی خوبی هم داشته باشد، زبانی که بشود در آن آزمایش کرد، (آن را) بهم زد، بهم ریخت وفکرهای جدید را همپای چیزهای دیگر جلو برد... درست است که راه دراز است و من (به تنهائی) به انتها نخواهم رسید، اما من میخواهم مقداری از این راه را بروم. شاید یك روزی کسی پیدا شود و این راه را بپسندد و دنبالش کند...» (۲)

۱ـ سپانلو مثال میزند، «مثلا **نادرپور** میگوید «در شهر ناشناخته‌ای پرسه می‌زدم.»، «پرسه» یك لغت عامیانه است، اما نادرپور باین لغت حالت ادبی داده است.»

۲ـ همان مصاحبه ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۵۴۶ ـ شهریور ۴۵ ـ ص ۲۴

فصل سی و پنجم ـ شعر م. ع. سپانلو

۱

نخستین کتاب محمد علی سپانلو بنام «آه ... بیابان» در سال ۱۳۴۲ منتشر شد.(۱) دومین کتاب او « منظومه‌ی خاك » نام داشت ودرسال ۱۳۴۴ بچاپ رسید . (۲) وبالاخره سومین کتاب او «دیوان رگبارها»ست که درسال ۱۳۴۶ منتشر گردیده‌است (۳). برای آشنائی باشعراو تورق ومطالعه‌ی کتاب «رگبارها»ازهمه روشنگر تراست ، هرچندکه اکنون خبر انتشار«منظومه‌ی پیاده‌روها »و « دیوان هجوم» اورادادهاند وبا اشعار پراکنده‌ای‌که ازاین دو کتاب اینجا وآنجا بچاپ رسیده است میتوان گفت که سپانلو بهمین زودی

۱ــ محمدعلی‌سپانلو ــ دیوان «آه ... بیابان» ــ ناشر: نادرابراهیمی ــ برای سازمان انتشارات طرفه («موج»سابق) ــ ۱۳۴۲

۲ــ محمدعلی سپانلو ــ منظومه‌ی«خاك»ــ ناشر : اسماعیل نوری علاء ــ برای سازمان انتشارات طرفه‌ــاردیبهشت ۱۳۴۴

۳ــ محمدعلی سپانلو ــ دیوان « رگبارها » ــ ناشر سازمان انتشارات طرفه ــ تابستان ۱۳۴۶

دارد راه دیگری را در شعر نوی نیمائی میرود و از «نوآوران» جدا میشود. بهرحال قضاوت درمورد این مرحله‌ی جدید فعلا برای ما مقدور نیست و بنا براین در این فصل به همان کتاب «رگبارها» می‌پردازیم.

۲

دیوان رگبارها با بغضی ابر گونه آغاز می‌شود، تا در اوج یك تضاد بترکد و ببارد. 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، درپیچش بلند پرده‌های باران روح حاضر است. و کتاب بپایان می‌رسد، بی‌آنکه این سرگردانی را پایانی درخور هدیه داده باشد، و تنها روزنه‌ای بر آسمان آبی باز می‌ماند.

رگبارها پیش از آنکه ـ برخلاف ظاهر خود ـ تفکری برون‌گرا باشد و شعری فرانگر را عرضه بدارد، گفتگوئی درونی است که اینك برمحوری روشن‌تر (از دو کتاب قبلی سپانلو) می‌گردد، چرا که گرد «خاك» از آن گرفته شده و آن شعور کور که می‌کوشید تا به آگاهی گاه محرك و گاه باز دارنده‌ای واصل شود، اینجا فرصت تحلیل و پرسشگری می‌یابد.

رگبارها لباس ظاهر را کنار می‌زند، تا به پوست رسد و برجدار این واحد هستی دوگانگی جاری روزرا مشاهده کند و سرگردانی مشکوك و بغض‌آلود روح را در این قفس تنگ فانی ببیند.

۳

اشعار دیوان رگبار ها، که بازیرکی تمام بر حسب تاریخ سروده‌شدن مرتب نشده‌اند، خواننده‌ی خویش را به سرگردانی میکشانند و خط واقعی تحول و تکامل فکر شاعر را از انظار بی حوصله پنهان می دارند. بهمین سبب برای یافتن سیر تحول فکری شاعر لازم است اشعار را برحسب تاریخ سرایش آنها ـ که خوشبختانه ذکر شده‌اند ـ مرور کنیم.

باین ترتیب خواهیم دید که اولین شعر کتاب رگبار ها «شعر عاشقانه‌ی

۱۳۴۲»ست (۱) و نه«خطابه‌برای شاعر گمنام» (۲) . و « شعرعاشقانه...» کتاب «رگبارها» را مستقیماً به کتاب « آه ... بیابان » پیوند می زند و بخواننده گوشزد می کند که« خاك» تنها حاشیه‌ای تجربی‌ست برای کار شاعری که درهر دو کتاب دیگر خویش ازآن تجربیات سودفراوان می‌برد ومانشانه‌ای ازاین‌ورزش بافکر و کلمه‌وشکل و وزن‌را درجای‌جای‌هردوی آنهامی‌بینیم.

ع

«شعر عاشقانه‌ی ۴۲» (۳) محتوای افسوس و حسرتی‌ست که تاآن‌زمان کم‌و بیش باشعر امروز ایران بیگانه بوده است . تاآن‌روز حسرت دیروز از دست رفته‌را داشته‌اند ، حسرت جوشیدن کوچه‌ها وفریاد خیابانها را، حسرت خورشیدی راکه اکنون‌زیر ابر مخفی‌ست . اماشاعر رگبارها « امروز » و «دیروز» را به یك‌چشم می‌نگرد و یکباره ازعصر خویش میگذرد ،تادرمقابل آن ، زمانی دورتر ،پس‌دورتر ،و بعبارت دیگرتاریخ‌را عرضه‌دارد :

گربهم همراه می گشتیم و می‌رفتیم (۴)
باهم ازپس‌کوچه‌های‌شهر ،میدیدیم سقاخانه و حمام‌سنگی‌را
وزنان رختشوی منگل ویرانه‌را
نیزدرویشان که نارنج و گلاب و شعرمی بارند
و بگردش، دستها درهم
راه می‌جستیم وسوی سردر ناقاره‌خانه بازمیرفتیم
(سردر متروك، بااو ازحکایت ها شکایت‌ها)
وبهم مشتاق می گفتیم :
آه،اینجا بود ... ماباهم نبودیم ؟ ... سالهای پیش ...

۱ــ دیوان رگبارها ــ ص ۴۶

۲ــ ص ۵

۳ــ مقایسه کنید با نام«سرودعاشقانه‌ی ج . آلفرد پروفراگ»ــ از ت. س. الیوت ــ ترجمه‌ی‌رضا براهنی‌ــ مجله‌ی‌آرش ــ شماره‌ی۴ــ مرداد ۱۳۴۱ــ ص۱۰۳

۴ــ مقایسه کنید با بیت‌اول‌همان شعرالیوت:پس بیاراه‌بیافتیم وبرویم ...

۵

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 روزمرگونه‌ی قدیم شاعر ، اورا به امروز کشاند و شاعر یکباره از همه‌ی این بندها و تعلقات خیالی رهایی یابد . اما تا زمان وقوع این حادثه راهی دراز در پیش است که از آبادیهای «در گبارها» 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 می‌چرخد ، 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 .

۶

چهار فصل سربازی در می‌رسد و شاعر در کنار توپ های سنگین ، تفنگهای برنو و طیاره‌های چتربازانداز ، باز به گذشته سفر می کند. «آرامش سرباز» با پیش درآمدی واقع گرا و وصفی روشن آغاز میشود : هنگ ایستاده است و سرنیزه ها در برف پیچان برق می‌زند ، 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 گریختم ، تنها
باموی من که دیگر
پیری نشانده غربت و افسانگی
آنجا که سایه‌های شتابان
در یاد بود گم می گردند
می‌رفتم و دوسایه از من
برسرزمین تاریك می‌لغزید . (۱)

۱ــ همان دیوان ــ ص ۲۱

۷

شعر« ازمرزهای بده(۱) یکی از اشعار زیبای کتاب رگبار هاست که شاعر،لمحه‌ای گریخته ازقیود سنگین‌شعرخویش ، درآن به « عشق و مـرگ جدید » می‌اندیشد و میخواهد تاآن‌را برای ما ثبت کند . اواین‌بار بازمی‌گردد تاازصبح ، ازخواب‌های عادل ، ازرقص دست‌های لاغرزیباکه‌دربرابر فجر جدید می‌افرازد سخن بگوید . امااین‌بازگشت درآن لحظه از تاریـخ تحول شعری اوقرین توفیق نخواهد بود و بهمین دلیل زمانی دور تـر شعر « خطابه برای شاعرگمنام » سروده میشود . میان این دوشعر بهم‌پیوسته‌فقط بهاروتابستانی گذرافاصله‌می‌افکند .

۸

گوئی گریزی که‌حاصل سرخوردگی تند اجتماعی‌ست درکارمی‌باشد، چراکه اگر عشق نیز بر زمینه‌ی مسائل اجتماعی جاری گردد و به شکست منتهی شود ، نتیجه بازسرخوردگی‌ست . شعر « اثرها» نشانی از دیدارزودـگذر شاعر با«امروز» است . دیداری گریز دهنده‌که اورا نه‌به سرکشی، که به رجعت به‌گذشته وامی دارد :

در هوائی‌که شط دیوانه
آب‌های سیلاب
رد سم‌های‌آهورا میپوشاند
گل‌پرزرق وجلال‌من ،باری، زتومی ماند
جای چرخ اتوبوس و قوطی سیگار خالی
پنبه‌ی زرد و پنبه‌ی سرخ ...
و بزودی رشحات ولگرد
همه‌چیزی رایکسان‌خواهدکرد ...
.....

۱ــ ص ۲۴

بادهای شنی اکنون خواناست
از گذرگاهان برکه‌ی نفت
بوی سنگین موتورها ،
آهوان خمس عرق .(۱)

۹

آنگاه شعر بدیع و کامل «لیلی» سروده میشود و شاعر تك خال شعری خویش را برزمین می‌زند. اما همین شعر، آشکارا، کشاکش دو دنیای ذهنی شاعر را فاش می‌کند :

من با تو بوده‌ام ، من
چون شاعران جاهلیت
ـ مشکی به ترك وطوماری بر کف ـ
....
(در شهرهای صنعتی روزگارتان
مسموم آن هوای بهداشتی .) (۲)

۱۰

جالب اینجاست که اگر شاعر نخواهد از گذشته بگوید و مصمم باشد که تنها به‌حال بپردازد ، جز شعری تلخ و نیش‌دار نخواهد سرود . شعر « بهشت شاه آباد» (۳) با پرداخت اعجاب آور خود ، هم ازاین گونه است ، و پس از آن است که به آغاز کتاب رگبارها بازمی‌گردیم، برای مرور شعر «خطابه برای شاعر گمنام» :

مگر نه آنکه‌ای دوست

۱ــ ص ۶۳
۲ــ ص ۵۵
۳ــ ص ۱۳۶

گذشته‌ی تومشحون ازغروروشوکت بود ؟
مگرنه آنکه جوانی تو
خجسته بود وسمربود وصبح ملت‌بود ؟
کنون بگوی چه برخاست
که‌کس کنارخیابان‌ها
کنارپل‌ها ، بازارها ومیدان‌ها
ترانه‌های قدیم ترا نمی‌خواند
ونام شاعر گمنام را نمی‌داند ؟

وخواننده دردیوان رگبارها به پاسخی صریح برای این سؤال موذی برنمی‌خورد وشاعررا نه درراه تحلیل ، که برمسیرحیرانی می‌یابد .

۱۱

شاید شاعراین نقص را بیشتر در خود می‌بیند که بجای یافتن پاسخ به حیران مافات می‌پردازد . او درمی‌یابدکه تاکنون چنان در جهان خیالی و ذهنی خویش‌غرق بوده است‌که شعرش ـ برخلاف ظاهری‌که همیشه داشته است ـ با واقعیت حوادث پیرامون آشتی‌پذیر نمی‌تواند بود . وهمین دوری شعرش را صعب و تقریباً غیرقابل قبول میسازد . اما حصول به این شعور نمی‌تواند تغییری قطعی ونابهنگام را موجب شود . پس شاعراگرچه‌پاسخ‌روشنی به‌این سؤال بغض آلود نمی‌دهد ، اما خویش را بیشتر ازپیش «بیگانه با محیط» و «حیف شده» می‌یابد و عناصر گذشته‌گرای شعرش ، برای‌آنکه زودترمضمحل شوند ، بناچار، فاش می‌گردند ، روشن میشوند و درسراسرشعرش می‌تازند .

۱۲

اگر هدف ما راه یابی به‌آن تغییر دلپذیر باشد ، چشم پوشی از شعر بلند«رگبارها»(۱) واشعار«بیداری»(۲)، «در پایان سفر» (۳) و « برحك

۱ــ ص ۸۱
۲ــ ص ۴۵
۳ــ 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 نیك میدانیم که رسیدن به نقطه‌ی اوج ناگزیر تغییر مسیر و تحولی را بهمراه خواهد داشت. «ترانه‌ی کاشمر» بیانیه‌ی صریح پیروزی گذشته است:

دیروز 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 ذلگی بزاید و شاعر با چشمی نیمه باز به دنیای واقعیت امروز پا نهد و زمانه « انتظار روحی » را برای او بهمراه آورد:

آن روز دستگاری من میرسد :
روزی که دانش نو
و انقلاب نو

۱ــ ص ۱۰۲
۲ــ ص ۱۵
۳ــ ص ۷۱
۴ــ ص ۷۳
۵ــ ص ۷۲

منشور دادگاه غلامان است. (۱)

اما شاعر هنوز جرات پاگذاشتن بر سر این واقعیت را ندارد. او به «گفتگو در بیابان» مشغول است:

با ریگ‌های داغ می‌افروزم
سیگارم را
. . . .
(و)... از فراز بلندی‌ها
تنها سلام میدهم ومی‌روم
من با چراغ‌های شما
هیچم علاقه نیست
حتی برای خواندن مکتوبه‌ی کهن
در انتظار مهتاب می‌مانم! (۲)

۱۴

درهمین «گفتگو»ست که‌در می‌یابیم چگونه ارزش‌های فاخر وشکوهمند کهن در برابر واقعیت برنده وهراسان‌کننده‌ی امروز فرو می‌ریزد تا ازمیان این واقعیت‌ها ارزش‌های جهان‌نو (جهان سوم؟) ساخته شود،شکل گیرد و در شعر شاعر بیابانگرد رخ بنماید. اکنون زمان فروریختن ارزش‌های کهنه است و طبیعی‌ست اگر بیان این ویرانگری‌با افسوس تلخ همراه باشد:

استخر
شهر قدیمی من!
طومار یادبود زمین برتو منتشر
تا این کلنك تازه بکوبد ترا
پیشانی عبوس فرستاده بشکند. (۳)

۱ــ ص ۱۱۱
۲ــ ص ۱۱۷
۳ــ ص ۱۱۴

۱۵

اما شاعر خود راه صواب را می‌گزیند و این «کلنگ تازه» را بدست می‌گیرد تا در تخریب ارزش‌های کهنه و دست‌وپاگیر سهیم باشد. اکنون معماران وحشتناک جهان نو، بر فراز آن خرابه‌های عزیز از دست رفته، بـه ساختن نظامی هولناک مشغولند و شاعر در می‌یابد که در این میانه ــ هرچند که وجود عینی این معماری جدید را می‌پذیرد ــ باید چشمی باز داشته باشد، باواقعیت روبرو شود ودر تغیر شکل آن برای فردا وبخاطر فردا بکوشد .

این چشم باز داشتن موهبتی‌ست کـه می تواند جنبه‌های خیالی مفاهیم ذهنی شاعر را از بین ببرد. شاعر «خاك» زمانی به شهرنگریسته است، امـا «شهر صنعتی» مورد وصف‌او با واقعیت‌روستائی شهرهای ما بسیارمتفاوت‌است. این روستای کهن دیروز است که فقط بـا بزك و سر خاب رنگ عوض کرده است .(*)

این‌آشنائی تازه شعراو را، باحفظ‌مشخصات‌متمایز قبلی‌آن، به‌مردم‌امروز نزدیك‌تر می‌کند ولاجرم اقبال خوانندگان امروز شعر نوی نیمائی را برای او بهمراه‌می‌آورد وبدین ترتیب‌تلویحاً به‌آن‌سئوال بی‌جواب«شاعر گمنام» پاسخ داده شود.

۱۶

« ترانه‌ی آواره » (۱) ، « برج‌های بارانی » (۲) ، « خیابان وبا» (۳) و « مرغ‌سقا » (۴) اشعاری هستند که طلیعه‌ی این دوران جدید رانوید میدهند. اگرشاعرهنوز«داستان‌عاشقانه» (۵)میسازد و«ریتم‌های بیابان»(۶)

۱ــ ص ۱۲۳

۲ــ ص ۲۸

۳ــ ص ۱۳۳

۴ــ ص ۱۴۴

۵ــ ص ۳۵

۶ــ 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:

یك لقمه نان گرم
در فجر نیمه روشن فردا
همواره چاشتی کامل بود
یك تخم مرغ: آرزوی بهتری. (۱)

ویا: کنار راه زنی غلتید
سرش به صبحدم نیلگونه برگردید
و در طلوع قدیمی آسیا
میان آینه‌ی چشمش
عبور بمب افکن
برای تاریخ عادلی ثبت شد. (۲)

ویا: پیراهنم پلید است، خواهم شست
در برکه، در کناره‌ی پمپ آب
در باغ میهنم می‌خسبم
این باغ بهترین باغ دنیا
بین گزانه گوها، 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 برازنده‌ی جهان جدید بدنیا آید. شك نیست

۱ــ شعر «ترانه‌ی آواره» ــ ص ۱۲۴
۲ــ شعر «برج‌های بارانی» ــ ص ۲۳
۳ــ شعر «مرغ سقا» ــ ص ۱۴۵

که آغاز راه تازه برای همه همراه با کارهای تجربی ، تمرین و آزمایش‌هائی 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 .

تا گفته 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 ـ نه به آسانی ـ بر این ضرورت گردن می‌نهد، زبان شعرش نرم‌تر میشود ، وزن صلابت قاهر و غالب خود را فرو می‌نهد، کلمات تازگی می‌یابند و این همه ، برای شاعری که به‌داشتن زبانی فاخر و وزنی سنگین شناخته شده است ، حکم نوعی فداکاری و گذشت را دارد .

فصل سی و پنجم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

«نقد رگبارها» ـ از اسماعیل نوری علاء ـ بررسی کتاب ـ انتشارات مروارید ـ فروردین ۱۳۴۷ .

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۷۴** : در این مورد رجوع کنید به :

«نقد خاک» ـ محمد حقوقی ـ جنگ اصفهان ـ شماره‌ی اول ـ تابستان ۱۳۴۴ .

فصل سی و ششم ـ شکل گرایان

۱

یداله رویایی که شاعری راازسال ۱۳۳۲ بطورجدی شروع کرده بود، پس ازترك «شعرنوی میانه‌رو» وپیوستن به شعبه‌ی «محتوی گرایان» در نهضت «شعر نوی نیمائی»، ازسال ۱۳۴۲ مکتب مستقلی رابنام «شکل گرایان» براه‌می‌اندازد.
اوخود درباره‌ی توجهش به «شکل» شعرچنین میگوید :

«بنظر من شعر امروز و اصولا شعرنو شعر فرم (شکل) است. فرمی که من درباره‌اش حرف می‌زنم ربطی به وزن وقافیه و بحرهای مختلف وکوتاه و بلندی مصراع‌ها ندارد و به قالب‌هائی 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 یك تشریفات است. همانطوری که ما درزندگی برای انتقال یك مضمون و بالا بردن تأثیرآن از تشریفات استفاده می‌کنیم در شعر هم فرم، تشریفاتی برای انتقال مضمون است (۱). در زندگی مثلا

---

۱ ـ باکمی توجه میتوان دریافت که رویائی «محتوی» را یکسره جزئی از «شکل» می‌داند و از هردوی آنها بنام «فرم» نام می‌برد. بنابراین او از «فرم» مفهوم خاص خویش را وارد.

مرگ یك عزیز را با یك 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 رامی‌توان در زندگی و طبیعت پیداکرد. اول فکرمی‌کنم همیشه یك **مکان** باید وجود داشته باشد. بعد **رنك** مطرح است از لحاظ شعور چشم و شعوری که خود ما نسبت به رنگ داریم. صدا هست از لحاظ شعور گوش ما، چه سروصدا، وچه‌سکوت .. **حرکت** هست ازلحاظ طبیعت دینامیك انسان... بعد **عاطفه** هست که گوشه‌ای از زندگی ماست و نظایرآن... زیرکی ما در اینجاست که چطور این عوامل را بهم بریزیم، کنار هم بگذاریم و ترکیب کنیم .. این دیگر خاصیت ساختن ولذت‌آفرینش است، بقیه‌اش دیگر حرف است. مضمون شاعرانه، شاعرانه فکرکردن و غیر این‌ها همه‌اش حرف است. آن عوامل که گفتم مربوط به ساختن فرم میشود. وقتی که میخواهیم این‌فرم را ارائه‌بدهیم از مقداری **مصالح** استفاده می‌کنیم. کلمه و سیستم کلمه سازی که سبك وزبان نام می‌گیرد و تصویر سازی و غیره همه جزو مصالح شاعرند ...» (۱)

۲

رؤیائی مکتب پرنفوذ «شکل گرایان» را باکتاب مهم خود « شعرهای دریائی» بنیان می‌گذارد وآنچنان درشکل اشعاراین کتاب ازخودتسلط‌وقدرت نشان میدهد که این روزها هنوز کسی نتوانسته‌است بمعنی دقیق کلمه ، شکل دیگری را بهترازاودرشعرنوی نیمائی ارائه دهد .

عبدالعلی دستغیب درباره‌ی شکل شعرهای دریائی می‌نویسد :

«رویائی‌درشعرهای‌دریائی‌بسوی‌شکل‌کامل شعری‌وارائه‌ی‌سخنی‌مخصوص خویش پیش میرود . قطعه‌های بسیاری درکتاب رویائی هست‌که شکل‌کامل خود را گرفته‌اند وتصویرهاواندیشه‌های تازه‌ای را(نیز) بیان می‌کنند .واژه‌ها ساده و هماهنگ و پر ازطنین هستند ودرترکیب خویش به موسیقی شعر کمك

---

۱ ـ مجله‌ی نگین ـ دوره‌ی‌دوم ـ شماره‌ی‌اول ـ خرداد ۱۳۴۵ ـ از گفتگوی اسمعیل‌نوری‌علاء بایدالله رؤیائی ـ ص ۳۷

می‌کنند .... شعرهای دریائی از نوع غنائی است ودرواقع همچون سایر اشعار غنائی ، آمیزه‌ایست ازموسیقی وشعر...» (۱)

۳

ومحمد علی سپانلو درباره‌ی همین اشعارمی‌نویسد :

« امتیازمسلم (اشعار جدید) رویائی فرم کار اوست . جانشینی دقیق وضرب کلمات ، مطلع‌های برجسته وشامل ، غلت وزن‌ها وتطابق نسبی وزن‌با موضوع از موفقیت‌های کارروياست ، به ویژه خطاب‌هایش به دریاکه هر یك واقعاً نادره‌ایست از بلاغت واستعارت .... آن دسته ازشعرهاکه «کمپوزیسیون» نامیده شده است درواقع فرم خالص است . بازی ماهرانه باکلمات،ساختمان شکیل وزنی‌واستخدام کلمات خوش‌آیند .» (۲)

٤

انتشارکتاب شعرهای دریائی جنجالی را بهمراه داشت واکثر شاعران دیگر در عین اینکه رویائی را بخاطرداشتن یکی از بهترین شکل‌های شعری تحسین‌کردند (۳) اورا بخاطراینکه درشعرش‌به مسایل اجتماعی توجهی‌ندارد موردتقبیح قراردادند .ازجمله‌کسانی‌که به‌شدت‌با رویائی دراین موردمخالفت

۱ـ عبدالعلی دستغیب ـ نقد ـ «شعرهای دریائی» ـ مجله‌ی‌فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۰ ـ دیماه ۱۳۴۶ ـ قسمت دوم ـ ص۱۶

۲ـ محمدعلی سپانلو ـ نظری به شعرهای دریائی ـ مجله‌ی بازار(ویژه‌ی هنروادبیات) ـ شماره‌ی سیزدهم ـ خرداد ۱۳۴۵ ـ ص ۲

۳ـ حتی رضا براهنی منتقد دشنام‌گوی شعرهای دریائی نوشت : «تکنیك مطلق تصنع می‌آورد ولی تصنع قوی بمراتب بهتر ازهنرضعیف است و بمراتب نیرومندتر از هنردرجه‌ی سه.تکنیك رؤیائی در همان تصنعی بود خودش اغلب درجه‌ی یك‌است.» ـ مجله‌ی‌جهان‌نو ـ شماره‌های ۲و۳ـ تیرومرداد۱۳۴۵ ـ مقاله‌ی «بحثی‌درخلاقیت» ، تجربه‌ومسئولیت شاعرانه ، بااشاراتی‌به شعرهای دریائی» ـ ص۱۲۹

کردند می‌توان ازمفتون امینی(۱) ،محمودآزاد (۲) ، محمد علی سپانلو(۳) ورضا براهنی (۴) نامبرد .

اما یدالله رویائی درپاسخ همه‌ی این حرف‌ها چنین نوشت :

«مختصر آنست که شعر به‌کارها وروزها کاری ندارد ، نه نقل می‌کند و نه می‌آموزد. شعر تنهاست وازهراجباری‌رها. برسرنوشت خودش حکومت‌می‌کند و نه برهیچ سرنوشت دیگری . بدهی‌ای نه به جامعه دارد ، نه به اخلاق ، نه به ایمان ونه به‌دانش . ودرعین حال بیم دارد ازاینکه چیزی پست وحقیر باشد . وشاعرامروز دیگردربرابر کاغذ سفید است که دلواپس میشود . چراکه برای نعل سمند خویش شعری نگفته است .» (۵)

۞

اگررویائی در ظاهراجتماعی خویش رفتاری قانع‌کننده داشت ، بدون شك تهوراودربیان‌مطالب بالا ،که ازنظرما حقیقت‌کامل است ، با نوعی‌پذیرش شهادت ـ که مقامی ارجمند است ـ برابر بود . سخن رویائی را ازآن جهت درنیافتندکه رویائی درسیرتحول شعرخویش بسوی شعرناب گرایش‌می‌یافت و بعنوان‌اولین قدم میرفت تا یکباره ازشعرنوی نیمائی رها شده وبه‌شعرجدیدی که موج نونام می‌گرفت بپیوندد .

---

۱ ـ مفتون امینی ـ مصاحبه تحت عنوان «حرف‌های تازه‌ای درباره‌ی شعرامروز» ـ مجله‌ی‌فردوسی ـ اول شهریور ۱۳۴۵ ـ وهمچنین هفته‌نامه‌ی‌ادبی تبریز «مهد آزادی» ـ هفدهم تیرماه۴۵ ـ مقاله‌ی «درحاشیه‌ی‌جنجال‌های اخیرشعر وشاعری» ـ بانام «م ا. آذرمرد» .

۲ ـ محمودآزاد ـ مجله‌ی بازاررشت ـ شماره‌ی ۱۳ ـ خرداد ۱۳۴۵ ـ ص ۳ ـ مقاله‌ی «بررسی‌دریائی‌ها ونظری به جنگ‌طرفه».

۳ ـ محمدعلی سپانلو ـ مجله‌ی بازاررشت ـ همان مقاله . وهمچنین‌در «گفت‌وگوئی با م . ع .سپانلو» ـ بوسیله‌ی‌بهرام اردبیلی، بیژن‌کلکی و اسماعیل نوری‌علاء ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۵۴۵ ـ مردادماه ۱۳۴۵

۴ ـ رضا براهنی ـ مجله‌ی جهان‌نو ـ همان مقاله.

۵ ـ یدالله‌رویائی ـ مقاله‌ی «افسانه‌ی مسئولیت» ـ مجله‌ی‌بازاررشت ـ شماره‌ی ۱۵و۱۶ ـ شهریور ۱۳۴۵ ـ ص ۱۳

فصل سی و هفتم ـ عرفان گرایان

۱

سهراب‌سپهری که در نخستین دوره‌ی شعر نوی نیمائی جزء «جویندگان» محسوب میشود ودردومین دوره‌ی این شعر، مکتب «تصویرسازان» را پایه‌می گذارد، درسومین دوره‌ی شعر نوی نیمائی به ایده‌هائی که درمقدمه‌ی کتاب «آوار آفتاب» از آنها سخن گفته بود تحقیق می‌بخشد و مکتب « عرفان گرایان » را بوجود می‌آورد .

سپهری هرچندازهمان زمان که «تصویرسازی» پیشه کرد این گرایش‌های فکری را نشان داده و از اینگونه اندیشه سخن گفته بود ، لکن درآن دوره بیشترتمرین‌های اوصرف پیداکردن راهی برای بیان وزبان شعریش شد وتنها دراین دوره‌ی سوم است که اوبا تسلط کامل برآن زبان ، اندیشه‌های خویش‌را براحتی بشعر درمی‌آورد .

می‌توان گفت که این‌زبانی خاص‌اونیست ، چراکه درکناراواشعارزیادی از فروغ فرخزاد ویا سیاوش کسرائی را بهمین زبان می‌توانیم یافت ویا حتی می‌توان شعرضابراهنی‌را نمونه‌ای ازشکل مبتذل و منحط همین زبان دانست

واین اواخر جعفر کوش‌آبادی را نیز درراه بکار بردن همین زبان می‌یابیم. لهذا می‌توانیم گفت که مشخصه‌ی مکتب «عرفان گرایان» زبانی نیست که سپهری در دوره‌ی سوم شعر نوی نیمائی بکارمی‌گیرد، بلکه این مشخصه را باید در محتوی واندیشه‌ی حاکم برشعرسپهری جستجو کرد.

۲

کتاب سپهری دراین مکتب تازه «حجم سبز» (۱) نام دارد. اما او پیش از آن قسمتی ازیك منظومه‌ی بلند را بنام «صدای پای آب» در مجله‌ی «آرش» بچاپ رسانده است که بهمین مکتب مربوط میشود. (۲)

دراین دوره بسیاری از نویسندگان سهراب سپهری را بایداله رؤیائی، کـه بیشتر رو بسوی «شکل» شعر دارد، مقایسه کرده‌اند. عبدالعلی دستغیب می‌نویسد:

«سپهری ازشاعران انگشت‌شماری ست که درشعرامروزبا پیروی از راه ترقی جویانه‌ی «نیما» ظاهرشده‌اندوپیام‌وسخنی برای گفتن وسرودن دارند... درآشفته بازارشعرامروز، فرصتی بدست فرمالیست‌ها (=شکل گرایان) و ناآشنایان بزبان فارسی (۳) افتاده که حرفهای معمولی وگاه بدون معنی خود را در قالب‌های عجیب وغریب ارائه دهند ونام آنرا نوپروازی نهند. (اما) سپهری وچند تن‌دیگر، پیش‌ازآنکه قلم به صفحه‌ی کاغذ بنهند، درذهن وقلب‌خود سخنی دارند وشوراین‌سخن است که بصورت‌های متفاوت‌وباجلوه‌های گوناگون درشعرهائی راستین بماعرضه میشود...» (۴)

۱ــ سهراب‌سپهری ــ «حجم‌سبز» ــ انتشارات روزن ــ ۱۳۴۶

۲ــ سهراب سپهری ــ «صدای پای آب» ــ مجله‌ی آرش ــ شماره‌ی سوم ــ دوره‌ی‌دوم ــ (شماره‌ی‌مسلسل ۱۰) ــ آبان ۱۳۴۴ ــ ص ۴۷

۳ ــ منظور دستغیب از این شاعران کسانی ست که به «موج نـوی شعر» پیوسته‌اند وما این‌نکته را درفصول‌بعد توضیح خواهیم داد.

۴ــ عبدالعلی دستغیب ــ «درباره‌ی شعرسهراب‌سپهری» ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۸۵۴ ــ ویژه‌ی سیزدهم نوروز ۱۳۴۷ ــ ص ۳۱

۳

ورضا براهنی درست خلاف این نظررا دارد :

« درصدی نود ونه اشعارسپهری تصاویر، مثل سازهای موسیقی ایرانی، بموازات یکدیگرحرکت می‌کنند ... (و) ازلحاظ شکل ذهنی‌سازنده‌ی‌جهانی یکپارچه‌که برآن‌تشکلی همه‌جانبه حاکم باشدنیستند . شعرسپهری مثل امضای پای تابلوهای‌نقاشی‌است:زیبا ، مینیاتوری وجالب ، آری فقط جالب‌است .. ولی‌تصویری که‌رویائی‌ازشکل‌ذهنی‌شعر(مثلادرقطعه‌ی«سکوت»ازکتاب«شعرهای دریائی») به دست میدهد آنچنان مستحکم‌ومنسجم است‌که باکمی تعمق‌می‌توان حدود همکاری نزدیك تمام تصاویر را تعیین‌کـرد وکمال شکل ذهنی شعر را ستود .» (۱)

٦

بهرحال برای‌آشنائی‌بااین‌مکتب‌جدید که‌درکنارمکتب«نوآوران»و«شکل گرایان» بوجودآمده است بایدباااندیشه‌ی‌سپهری آشنا شد . عبدالعلی دستغیب دراین موردمی‌نویسد :

«سپهری در آوارآفتاب (کتاب قبلی خود) در زمان به تماشای « تو » میرود .این «تو»کیست ؟ ... آنطورکه شعر«نشانی» در«حجم سبز» (آخرین کتاب او) میگوید،این خدای دست نیافتنی جستجو شدنی و حس شدنی‌ست (که) در تنهائی باید جستجو شود ... همان ایده‌ی شرقی درباره‌ی این چیز یگانه و درهمه‌جا رسوخ‌کننده ، برروح شعرهای سپهری حاکم است . بویژه تأثیر«اوپانیشاد» وسایه‌ی‌متن‌های فلسفی چین وهند ـ که‌درآوارآفتاب‌محسوس است . آنطورکه متن‌های «اوپانیشاد» میگوید بوسیله‌ی دانش به روان جهان Atman نمی‌توان رسید . بگفته‌ی **عارفان** خودمان :

---

۱ ـ رضا براهنی ـ «شکل‌خوب وشکل بددرشعرامروز» ـ مجله‌ی‌فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴٦ ـ بهمن ۱۳۴٦ ـ ص ۲۷

بشوی اوراق اگر همدرس مائی (حافظ)

انسان باید بدرون خود بنگرد، نه به بیرون ازخود ... انسان ازاندیشه‌های ناپاك... دورمی گرددوسپس هستی‌خود واوقیانوس عظیم «جان» راکه «خود» جزئی ازآنست احساس می کندو بدین ترتیب جزء در کل «محو» میشود . بگفته‌ی «فریدالدین عطار»در «الهی‌نامه» :

تو می‌خواهد ز **تو** در هردو عالم
ز **تو** گوید به **تو** راز **او** دمادم
تو می‌خواهد ز **تو** تا راز بیند
ترادر گنج جان **او** بازبیند...» (۱)

◎

ورضا براهنی میگوید :

« دراین برج عاج تقدس‌وصفا ، وبرروی این جزیره‌ی متروك اشراق واستحاله ،سپهری همه چیزرا «خوب» می‌بیند ودرگستره‌ی این نیکی مطلق- این نیکی بودائی-برای‌آن‌که بتوانداززبان اشیائی حرف بزندکه ابدی‌ترین مصالح ومواد خام شاعرانه هستند ، گاهی حتی‌خود رابه حماقت ، جنون‌عمدی، و ساده لوحی اختیاری می‌زند . کودکانه بدنبال حالاتی می گرددکه در آن انسان بال درمی‌آورد وبه پروازدرمی‌آید وازفضائی اثیری استنشاق می کندکه درآن همه چیزملایم وپاك وبی‌خدشه وشائبه است . دراین جزیره‌ی متروك به جای‌آنکه سپهری مثل بعضی‌ها (مثلا نصرت رحمانی) تبدیل به غول‌یك‌چشمی شده باشد وزندگی را«کثیف»ببیند ، بدل به یك موجود غیرواقعی یك چشم دیگر، یك فرشته‌ی یك چشم بی‌وزن که ازهوا ، آسمان ، یا آب سردرآورده میشود ...» (۲)

۱ــ عبدالعلی دستغیب ــ همان مقاله .

۲ــ رضا براهنی ــ«آشنائی بایك بچه بودای اشرافی»ــمجله‌ی فردوسی- شماره‌ی ۸۴۵ ــ بهمن ۱۳۴۸ ــ ص ۲۱

٦

وهمین نکته است که سپهری را ، دراین دوره ـ همچون یداله‌رویائی‌ـ مورد حمله‌ودر مضان اتهام قرارمیدهد . حتی نادرنادرپورمی‌نویسد :

« من هربارکه یکی از اشعارسپهری را میخوانم ، ازخودم می‌پرسم : چگونه دراین زمانه ، می‌توان اینقدرآرام وخرسند وخوشبین بود ؟» (۱)

۱ـ نادرنادرپور ـ «تحلیل وبررسی شاعران معاصر ـ مصاحبه»ـمجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۲۰ ـ ص ۸

فصل سی و هشتم ـ شعر سهراب سپهری

۱

«مرگ رنگ» (۱۳۳۰)و «زندگی خواب‌ها» (۱۳۳۲) سهراب‌سپهری را درجرگه‌ی «جویندگان» شعر نوی نیمائی جای میدهد. سپهری با «آوار آفتاب»(۱۳۴۰)پایه‌ی‌مکتب «تصویر سازان»رامیگذارد و بالاخره با «صدای پای آب»(۱۳۴۴) و «حجم سبز»(۱۳۴۶) مکتب «عرفان‌گرایان» رابوجود می‌آورد.

سپهری در«حجم سبز» به جستجوی قلمروی تازه‌ای برای تفکروبیان است درفرهنگ، عرفان، ومذهب شرقی وخواسته است تا به نظام‌کامل‌فکری خاصی دست یابدکه درآن ـ درهرسطحی‌که هست ـ همه‌ی سؤال‌ها ومسایل، قابل طرح وپاسخگوئی باشد.

۲

«حجم سبز» (۱) حاوی ۲۵ شعر است‌که طی سالهای ۱۳۴۱ تا ۴۶

۱ـ سهراب سپهری ـ «حجم‌سبز» ـ انتشارات روزن ـ ۱۳۴۶

سروده شده‌اند وبدین‌ترتیب حاصل ۵ سال‌کاراین شاعرند . اشعاراین کتاب‌را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد (بخصوص که بـاحتمال قریب باطمینان اشعار کتاب برحسب تاریخ سرودنشان مرتب شده‌اند) : دسته‌ی اول شامل هفت‌شعر اول کتاب است ، ازشعر«ازروی پلك شب» (۱) تا شعر«غربت» (۲) . دسته‌ی دوم ده شعر بعدی کتاب را شامل میشود ، از شعر «پیغام ماهی‌ها» (۳) تا شعر «ورق روشن‌وقت» (۴) .وبالاخره‌دسته‌ی سوم شامل هشت شعرآخر کتاب‌است، ازشعر«آفتابی» (۵) تا شعر« تانبض خیس صبح» (۶) .

باین ترتیب‌سپهری «از روی‌پلك شب» تا«نبض خیس صبح» سفرمی‌کند ودراین طی‌طریق‌سه منزل تحولی وتکاملی رامی‌پیماید ــ هرمنزل بامشخصاتی وخصوصیاتی ویژه‌ی خود . (وآیا انتخاب این دواسم برای اشعارآغازوپایان کتاب خود نشانه‌ی هدفی نیست ؟ ازشب وپلك‌های بهم‌آمده وخواب ، تا صبح که نبض پرطنین وطپشی دارد وزنده وبیداراست .)

۳

درمنزل اول سپهری دارای اندیشه‌ای روشن ودرعین حال خالی‌ست . فارغ است وبی‌خیال، وزندگیش درمحدوده‌ی اطاقش میگذرد . حوصله‌اش که سربرود :

من ودا می‌خوانم ، گاهی نیز
طرح می‌ریزم : سنگی ، مرغی ، ابری . (۷)

(بی‌هیچ‌گونه ارزش سمبولیك البته .)

۱ــ همان کتاب ــ ص۷
۲ــ ص۲۷
۳ــ ص۳۰
۴ــ ص۵۶
۵ــص ۶۰
۶ــ ص۸۲
۷ــ شعر«ساده رنگ»ــ 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 گلی‌ست .
بی‌گمان آنجا آبی ، آبی‌ست
غنچه‌ای می‌شکفد ، اهل ده باخبرند
چه دهی باید باشد
کوچه باغش پرموسیقی باد ! (۱)

وصفای بی‌غل وغش روستائی‌وار دارد :

من چه سبزم امروز
وچه اندازه تنم هشیاراست .
نکند اندوهی ، سربرسد ازپس کوه .
چه کسی پشت درختان است ؟
هیچ ، می‌چرد گاوی‌در« کرد»!(۲)

وطرح‌ریزی برای آینده دارد :

یاد من باشد فردا ، بروم باغ حسن گوجه وقیسی بخرم
یاد من باشد فردا لب سلخ ، طرحی از بزها بردارم
طرحی ازجاروها ، سایه‌هایشان درآب .
یاد من باشد هرچه پروانه که می‌افتد درآب ، زود ازآب در آرم
یاد من باشدکاری نکنم ، که به قانون زمین بربخورد
یاد من باشد فردا لب جوی ، حوله‌ام را هم با چوبه بشویم

۱ــ شعر«آب» ــ ص ۲۲
۲ــ شعر«در گلستانه»ــ ص۲۵

یاد من باشد تنها هستم ! (۱)

و شاعر رقیق‌القلب درسالهای ۴۶ـ۴۱، بی خبر از خیابان ، و نشسته در کنج خانه‌اش می‌سراید :

مادرم ریحان می‌چیند
نان وریحان وپنیر، آسمان بی‌ابر، اطلس‌هائی تر... (۲)

وآنقدر نازك خیال است که :

می‌دانم ، سبزه‌ای را بکنم خواهم مـرد . (۳)

§

دراین منزل نخست ، زبان سپهری زنانه ونرم است . گوئی زبان خشن دیگران چنانش به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد ازآن سر بام فرو می‌افتد. حتی زبان گاه بشدت توخالی ومضحك است وازاین جهت شباهتی دارد دارد به زبان شعر رضا براهنی . دراین دوره پرداخت عادی وملموس است ، فضا یکنواخت وبی‌رنگ واشیاء، طبیعت واقعی خود را همچنان حفظ کرده‌اند . شاعر به بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند ، تجربه‌ی عمیق و ذهنی خاصی را برآن‌ها سوار نمی‌نماید وروابط آنها را با یکدیگر اساس بینش شاعرانه‌ی خویش قرار نمی‌دهد. اشیاء محدودودست‌چین شده وحرف‌ها تکراری وکسل کننده‌اند . واین همه اسباب حرف شاعری‌ست که کار بخصوصی ندارد، دردوغمی آزارش نمی‌دهدوحتی باید بخودش تلقین کند تا یادش نرود که تنهاست ، تا همیشه جدائی وفاصله بگیرد و درحیاط خانه‌شان به نظاره‌ی آب وماهی وسبزه سرگرم باشد ودرآسمان روشن مهتابی خدا را مشاهده کند ...

بی انصاف نباشیم. سپهری در این دوره شاعر بیت های درخشان است،

۱ــ شعر «غربت» ــ ص ۲۹

۲ــ شعر «روشنی، من، گل، آب» ــ ص ۱۱

۳ــ همان شعر ــ همان صفحه

اما این ابیات خود بخود باکلیت عادی یا متوسط شعر ناهماهنگند واین عدم یکدستی وکلیت ووحدت، ارزش همین ابیات ناب را نیزمخدوش میکند.

©

منزل دوم اشعارکتاب «حجم سبز» با شعر«پیغام ماهی‌ها» آغازمیشود. از اینجا ببعد نوعی پرداخت سوررئالیستی در شعر راه می‌یابد واشیاء، طبیعت واقعی خود را فرو می‌نهند،تابرای بیان‌معانی گنگ تر و در عین‌حال‌حسی‌تر بکار آیند :

رفته بودم سرحوض
تا ببینم شاید،عکس تنهائی خود را درآب
آب در حوض نبود
ماهیان می گفتند:
. . . . .
تو اگر در تپش باغ، خدا را دیدی، همت کن
و بگو ماهی‌ها،حوضشان بی‌آب است.(۱)

اما این فضای سوررئالیستی دارای هیچگونه ارزش سمبولیك نیست و چیزی را جزوجود یك روح کلی در اشیاءو طبیعت‌ونیزسیلان‌وگردش‌وتناسخی درآن‌ها، نشان نمی‌دهد.

٦

سهراب سپهری در این منزل برای فضاسازی سوررئالیستی‌هیچ‌بهانه‌ای نمی جوید واز غرابت‌کارش‌ترس ندارد (۲) . (همان‌ترسی که‌در شعر« لولوی شیشه‌ها» بسراغش آمد تا فضای خارق‌العاده‌ی شعرش را با وجود یك « لولو» توجیه کند).

در این دوره او صاحب شعوری والاترمیشود و مدینه‌ی فاضله‌اش‌شکلی

۱ــ شعر«پیغام ماهیها» ــ ص۳۱

۲ــ این نکته را دربخش مربوط به«موج‌نو» شرح خواهیم داد.

ذهنی‌تر، دور از دسترس تر ومشکل‌تر می‌یابد:

نرسیده به درخت
کوچه باغی‌ست که از خواب خدا سبزتر است
و درآن عشق باندازه‌ی پرهای صداقت آبی‌ست.
می‌روی تا ته‌آن کوچه که از پشت بلوغ، سربدر می‌آرد
پس بسمت گل تنهائی می‌پیچی
دو قدم‌مانده به گل
پای فواره‌ی جاوید اساطیر زمین‌میمانی
و تراترسی شفاف فرا می‌گیرد. (۱)

(و بخصوص از نظر زبان شعری، قطعه‌ی بالا را مقایسه‌کنید با بعضی ازکاری‌های‌شاعر دست سومی مثل رضا براهنی در همین زمینه.)

۷

در این مقام است‌که سپهری با فروغ‌فرخزاددر«تولدی‌دیگر»و پس از آن هم آواز میشود؛ در حضور هر چیز شعوری بالاترمی‌جویـدو زبان ایندو بهم سخت نزدیك میشود وکلمات همسان وهم اوزش می‌گردند . اما متاسفانه سپهری فاقدآن‌آگاهی درخشان اجتماعی فرخزاداست .

فرخزاد در عرفان، در عشق، در نفرت، وحتی در طنز همیشه به این آگاهی مجهز است و همین آگاهی‌ست‌که خامی و ندانم‌کاری‌های‌گاه‌گاهش را قابل بخشش می‌کند. اما سپهری در این‌مورد بی‌حصار و دفاع است‌وهمین نکته موجب میشود که هر نقطه‌ی ضعفی در شعرش صد چندان و غیر قـابل عفو شود .

۸

و در همین دوره است‌که سپهری‌کوشش‌هائی میکند تا از بند نا مرئی زبان زنانه‌اش خلاص شود. وزن‌هائی تازه را می‌آزماید ودر این اوزان است

---

۱ ــ شعر«نشانی» ــ ص۳۴

که توفیقی در خور توجه بدست می آورد. در این قلمرو تازه، تجربه‌های کلا می گذشته ، همراه با نتایج تفکر عرفانی سپهری میدانی برای شکل ـ پذیری جدید می‌یابد:

می گذشتیم از میان آبکندی خشك
از کلاه سبزه‌زاران گوش‌ها سرشار
کوله بار از انعکاس شهرهای دور
منطق زیر زمین درزیر پاجاری ...(۱)

ویا:

پشت شیشه تا بخواهی شب
در اطاق من طنینی‌بود از برخورد انگشتان من با اوج
در اطاق من صدای کاهش مقیاس می‌آمد
لحظه‌های کوچك من تا ستاره فکر می کردند
خواب روی چشم‌هایم‌چیزهائی را بنا می کرد.
یك فضای باز، شن‌های‌ترنم، جای پای دوست...(۲)

۹

و باز در همین دوره است که سپهری به نگاهی نافذ وذهنی‌ماوراء‌ـ نگر مجهز میشود. اکنون درخت برای او ارزش سمبولیك و اساطیری‌دارد (توجه کنید سمبولیسم شعر سپهری‌هرگز معنایی سیاسی‌یا از این نظراجتماعی بخود نمیپذیرد) و اشیاء به اعتبار ارزش‌های پنهان‌ومستور در ذهن نگرنده و در تاریخ ودرزمان ومکان هستی می‌یابند:

سنگ آرایش کوهستان نیست
همچنانی که فلز ، زیوری نیست به اندام کلنگ
....

۱ــ شعر«پیش سایه‌ی دوست» ــ ص۴۲

۲ــ شعر«ورق روشن وقت» ــ ص۵۸

. . . .
هر که درحافظه‌ی چوب ببیند باغی
صورتش دروزش بیشه‌ی شورا بدی خواهد ماند .(۱)(*)

و دوره‌ی دوم که باشعر «پیغام ماهی‌ها»(خبری از دنیائی‌سوررئالیستی ونشانی ازدرك وشعوری تازه)آغاز شده‌بود باشعر «ورق روشن صبح»(خبری ازگشایشی‌ذهنی وفکری) پایان می‌پذیرد .

۱۰

دوره‌ی سوم سفر «حجم‌سبز» (درخط‌خشك‌زمان؟ (۲))باشعر«آفتابی» (نشانی ازراه روشن‌و هموار)آغاز میشود تاباد«نبض خیس‌سحر» (تلفیقی ازسه واژه و مفهـوم نامتجانس کـه با یکدیگر تـرکیبی شگفت آفریده‌اند) بپایان رسد .

بهترین اشعار کتاب«حجم سبز» درهمین دوره ساخته‌شده‌اند . این‌دوره زمانی ست که همه چیز درآن تبلور خلاقه یافته و شاعر درعـزلت خویش از کالی به رسیدگی رسیده است . اکنون اوخود را نه‌تنها ،که بیگانه بامردم می‌بیند و فراموش می‌کندکه در این باره او خود قدم بسوی جدائی از آنان برداشته است . امااو بهرحال بخود جرأت می دهدکه بپرسد :

چرا مردم نمیدانند
که‌لادن اتفاقی نیست
نمی‌دانند درچشمان دم‌جنبانك امـروز ، برق آب های‌شط
دیروز است ؟ (۳)

و یا جدائی خودرا ازمردم شرح میدهد :

من‌که از بازترین پنجره بامردم این‌ناحیه صحبت‌کردم

۱ــ شعر«سوره‌ی تماشا» ــ ص ۵۰

۲ــ اشاره به‌شعر «تولدی دیگر» ــ آخرین شعرکتاب «تولدی دیگر» از فروغ فرخزاد

۳ــ شعر«آفتابی» ــ ص ۶۱

حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی ، عاشقانه به زمین خیره نبود
کسی از دیدن یك پنجره مجذوب نشد
هیچکس زاغچه‌ای را سر یك مزرعه جدی نگرفت.(۱)

۱۱

درهمین دوره است که باوقوف شاعر به حوادث جهـان پیرامونش آشنا میشویم و روش اورا در روبروشدن بااین حوادث درمییابیم :

مرا بازکن مثل یك در بروی هبوط گلابی دراین عصر معراج فولاد
مرا خواب کن زیر یك شاخه دور ازشب اصطکاك فلزات
ومن درطلوع گل یاس ازپشت انگشت های تو بیدار خواهم شد
و آنوقت
حکایت کن از بمب‌هائی که من خواب بودم ، وافتاد
حکایت کن از گونه‌هائی که من خواب بودم ، وترشد ... (۲)

۱۲

و درهمین دوره است که درشعر سپهری برای نخستین بار سخن ازعشق میرود ، اماسپهری را توان آزمایش این صعبناك نیست و او بلافاصله در «زن موعود» خویش ، «خواهر تکامل» خود را می‌یابد :

حرف بزن ، ای زن شبانه‌ی موعود !
زیر همین شاخه‌های عاطفی باد
کودکی‌ام را بدست من بسپار ،
دروسط این همیشه‌های سیاه

۱ــ شعر « ندای آغاز» ــ ص ۷۰
۲ــ شعر «به بال همسفران» ــ ص۷۳

حرف بزن ، خواهر تکامل خوشرنگ ! (۱)

۱۳

سفر «حجم سبز» در فاصله‌ی زمانی سالهای ۴۱ تا ۴۶ باشرح آمـدن «کسی» پایان می‌پذیرد :

یك نفر آمد
تا عضلات بهشت
دست‌مرا امتداد داد .
یك‌نفر آمد که نورصبح مذاهب
دروسط دگمه‌های پیرهنش بود .
ازعلف خشك آیه های قدیمی
پنجره می‌بافت . (۲)

و مقایسه‌کنید این‌شعر راباشعر «وپیامی درراه» ـ در دوره اول اشعار این‌کتاب ـ تاحرکت سپهری را درزبان ، فکر و شکل شعربخوبی‌دریابید:

روزی
خواهم‌آمد ، وپیامی‌خواهم‌آورد
دررگها ، نور خواهم ریخت
وصداخواهم درداد : ای‌سبدها تان پرخواب !
سیب‌آوردم ، سیب‌سرخ خورشید .(۳)

۱۴

بدین ترتیب براحتی می‌توان‌گفت‌که کتاب «حجم سبز» فقط شامل ده

---

۱ ـ شعر«همیشه» ـ ص ۸۰
۲ ـ شعر«تا نبض‌خیس‌صبح» ـ ص۸۳
۳ـ شعر «وپیامی درراه»ـ ص۱۳

شعر کامل است و بقیه‌ی اشعارآن تمرین های ناموفقی هستند که فقط بعنوان زیربنای‌این‌ده‌شعرقابل‌پذیرش‌اند. سپهری در«حجم سبز» راهی‌را میرود که فروغ فرخزاد دراواخر عمر کوتاه خویش پیش گرفته بود . بااین‌تفاوت‌که عنصرحیاتی‌ـاجتماعی تفکرفرخزاد به‌شعر اواستحکامی دلنشین می‌داد ،حال آنکه سپهری باعدم عنایت‌به‌این عنصرضروری ، شعرخویش‌را ازحیات روزانه خالی می‌کند ، باین خیال عبث‌که جاودانه شود .

فصل سی و هشتم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

«نقدحجم‌سبز»ـ‌ازاسماعیل‌نوری‌علاء ـ بررسی کتاب. انتشارات‌مروارید ـ خرداد وتیر ۱۳۴۷ .

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۹۳ :** این شعربرای اولین بار در شماره‌ی دوم «جزوه‌ی شعر» بچاپ‌رسیده است. همین نکته حضورفعال سهراب سپهری را درسالهای‌اخیردرشعرمعاصرایران‌می‌رساند،همچنانیکه شعر«شب‌را به‌صحبتی...» ازکتاب «دلتنگی‌ها»ی یدالله رؤیائی نیز درهمین شماره‌ی جزوه‌ی شعر بچاپ رسیده بود .

بخش دهم ـ شعر موج نو

فصل سی و نهم ـ مقدمات پیدائی شعر موج نو

۱

هدف «شعر نو» و بخصوص «شعر نوی نیمائی» 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 خشك و غیر قابل انعطاف بودن شکل شعر و نیز تقلیدی شدن محتوی و پینش شعری، مورد استفاده قرار نگرفتند. شعر نوی نیمائی 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 نیمائی 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.

۲

دوران رشد شعر نو و بخصوص شعر نوی نیمائی 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 سمبولیك در این دوره وسیله‌ی یك ارتباط مخفی و یك 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 وشیوع شعر نوی نیمائی 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 سمبولیك در شعر موجب میشود که دنیای ارائه شده در شعر با دنیای واقعی تفاوت‌هائی داشته باشند. لازم است این نکته را روشن‌تر بگوئیم. میدانیم که در یك اثر سمبولیك اجزاء اثر جز آنچه که هستند، نماینده و معرف چیزی دیگر نیز محسوب میشوند که سازنده نخواسته است صریحاً از آن‌ها نام ببرد.

مثلا **نیما یوشیج** در شعر «آی آدم‌ها» زندگی اجتماعی را بصورت دریائی در آورده 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.

در این مورد اگر شاعر چند کلید و جای پا ارائه ندهد، خواننده‌ی بی‌خبر، شعر را واقعاً وصف دریائی خواهد دانست که کسی در آن غرق میشود و احیاناً بمدد تجسم ذهنی خود ممکن است این دریا را یك دریای تمثیلی بیابد. و این نتیجه‌ی تربیت ذهنی‌ست که با ضرب‌المثل کردن ابیات شعر قدیم ایران عادت دارد و مثلاً گرفتاری‌های شخصی را با آوردن بیتی از حافظ بیان می‌کند که:

شب تاریك و، بیم موج و، گردابی چنین حائل
کجا دانند حال مـا ، سبك باران ساحل‌هـا ؟

۴

اما نیما در همان چند بیت اول شعر کلید هائی به خواننده می دهد . او می گوید:

آی آدم‌هـا که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یك نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یك نفر دارد که دست و پای **دائم** میزند
روی این دریای تند و تیره وسنگین **که میدانید....**

نخستین کلید در این قطعه کلمه‌ی «دائم» است. می‌دانیم که درعالم واقع هیچ غریقی نمی‌تواند «دست و پای دائم» بزند. این کلمه حالت استمراری را بیان می کند که در دنیای بیرون ازشعر، اما مشابه دنیای شعر، وقوع آن ممکن نیست. درشعر دنیائی مطرح است که در آن عده‌ای دائما کنار دریا نشسته‌اند ـ بشادی ـ و کسی دائماً در دریای تند و تیره وسنگین دست و پا می‌زند.

دومین کلید شعر عبارت «که می‌دانید» است که خودبخود خواننده را بـه واقعیت دریای وصف شده در شعر مشکوك کرده وذهن او را بسوی واقعیت بیان شده در عمق این اثر هنری می کشاند.

۵

گفتیم که بزودی تمثیل‌ها و معانی پنهان اشعار سمبولیك برای خوانندگانش عادی و بدیهی شد و کمتر کسی در آن «ارزش شعری» جست. بعد از مدت‌ها بازانظار بسوی خود شعر بازگشت و این بار با ظاهری درشعر روبرو شدکه ،دروصف جهان واقعی،از این جهان جدائی جسته وتفاوت‌هائی باآن داشت. بعبارت دیگر هر چند اجزاء آن را **واقعیت** میساخت، لکن رابطه‌ی این اجزاء در دنیائی **فراتر از واقعیت** جریان می‌یافت‌وبعبارت دیگر، با تخفیف‌سمبولیسم همیشگی شعر،سوررئالیسم همیشگی‌آن تشدیدشد.

بدین ترتیب یکباره‌دنیای‌جدیدی خلق شدشبیه دنیای‌ما،اماباتفاوتهائی. بدین معنی‌که اشیاء صورتی‌دیگر بخودگرفتند و صفات وحرکاتی به‌آن‌ها نسبت داده شدکه در عالم واقع این انتساب‌ممکن نبود شاعر دریافت که می‌توانندنه‌تنهاشعرسمبولیك نگوید، بلکه با تغییراتی در واقعیت زندگی‌وجهان دنیای دیگری را خلق‌کندکه درآن اشیاء ومحیط،زندگی جداگانه‌ای داشته باشند.شاعر به بعدی تازه از روابط دست یافت و تصاویر جدید خودرا به مدد این بعد ساخت.

۶

بطور مثال می‌توان از شعر «لولوی شیشه‌ها»ی **سهراب سپهری** نام برد. سپهری در این شعر دریچه‌ای به این‌دنیای‌تازه‌یافته میگشاید وتصاویری تازه ارائه میدهد:

درها بسته
وکلیدشان در تاریکی دورشد
نسیم از دیوارها می‌تراود
گلهای قالی می‌لرزد...

و آنگاه شاعر از «انسان مه آلود» می‌پرسد:

در این اطاق تهی پیکر
نگاهت به حلقه‌ی کدام در آویخته ؟

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 با ارائه‌ی «لولو»ئی که مادران فرزندانشان را از آن می ترسانند بـه سؤال خواننده‌ی سختگیرش پاسخ میدهد و لولوئی وشیشه‌ی عمری مطرح میشود .

براستی که اینگونه شعر با دنیای بی منطق و رنگارنگ کودکان بسیار نزدیک است و تنها در این بین یک تفاوت مطرح میباشد: کودک این دنیا را بلا فاصله و بدون جستجوی دلیل ومنطقی می‌پذیرد ، اما شاعر میکوشد از وجود این جهان بمثابه وسیله‌ای برای بیان آزمایش‌ها و تجربه‌های خویش استفاده کند .(*)

۷

سرباز زدن از ذکر آن دلیل منطقی که کلیت شعری را خراب کرده و ابهام و یکدستی را از آن می‌ستاند کاری‌ست که شاعران «موج نـو» به عهده مـی گیرند .

آزاد مردان با آزادگی خویش به دیگران جرأت هائی ــ حتی بیشتر از آنچه که خود دارند ــ 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 درصورتی 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 می یابیم . آنها بی اعتنا به مباحثی مثل فرم و محتوی ،شعر اجتماعی و شعر هنری ، وبدون

توجه به‌مکاتب مختلف هنری که بزحمت بدست دستور دانان ومنقـدان ادبی ساخته میشود ، وبی اعتقادبه الگوهای آنان،شعر می گویند وشعرآنهاازهمه‌ی جهات گسترده است .

۸

سال ۱۳۴۰سال تولد این‌شعر تازه است.اکنون‌شعرنوی‌نیمائی گسترش یافته است و درسال۴۰ نیز می‌توان شاعـران جوان بسیار خوبـی‌را ـ نظیر محمد علی‌سپانلو ـ دراین قلمرو یافت . امادرکنار شعرنو در این سال شعر دیگری نیز جوانه می‌زند که‌هرچند از درون شعر نوی نیمائی بیرون آمده است ، اماخود می‌بالد ومستقلا رشد می‌کند .

انتشار کتاب «طرح» از **احمدرضا احمدی** در سال ۱۳۴۰ مبداء این حرکت تازه است.شعرهای‌اوبلافاصله بامخالفت روبرو میشود ، اماسه‌سال بعدبا انتشار کتاب«روزنامه‌ی‌شیشه‌ای»ازاحمدی ونیز مقاله‌ای ازمهرداد صمدی، درجنگ دوم سازمان انتشارات‌طرفه، این نوع شعر تازه بیشترشناسانده می‌شود.سال۱۳۴۵«جزوه‌ی‌شعر»منتشر می گردد . اینك شاعران متعددی به‌این شیوه‌ی جدید گرویده‌اند . دراین‌جزوه است که موج نومیخواهدتکلیف‌خودش رابا خودش روشن‌کند. **احمدرضا احمدی** در سرمقالـه‌ی اولین «جزوه‌ی شعر طرفه»می‌نویسد :

«درهرروز ـ وبااغراق ، هرساعت‌ـچشم برای دیدار تولد یك شاعر دربهت است . در انتظار چه بوده‌ایم که هرروز شاعری متولد میشود ؟ بستر شعر امروز ایران انبوه ازپراکندگی و هزار گانگی درچهره است . امروز حداقل دانسته‌ایم که درپراکندگی ـ که مادر مه است ـ نمی‌توان خورشید رادانست ، در ازدحام معیار های‌کهن و تازه ازراه رسیده ـ که هنوزگرد و خاك سفر برلباس دارند ـ نمیتوان تصمیم گرفت . شعر امروز ایران بامعیار و قضاوت قرار و وعده ملاقات قبلی ندارد . در همین جنبش جنینی(*) و تولد ، بدون وسوسه ، نامی برای تولدش‌می‌جوید ... باید در انتظارآخرین تولد وآخرین ساعت تولد شعرامروز ایران بود ... بامرگ واژه‌ی«دوری»

در این زمان ، بـه تمام روز ها و سالهای انبار شده درپشت حافظه خواهیم رسید . تولد خودرا تحمیل می‌کند . این‌تولد راباید درمیان دست‌ها آورد و بر روی قلب انبار کـرد . چشم فقط بایـد ببیند . قضاوت باپوست و قلب است . . . » (۱)

۱ ــ «جزوه‌ی‌شعر» ــ شماره‌ی‌اول ــ سازمان انتشارات طرفه ــ فروردین ۱۳۴۵ ــ ص ۱

فصل چهلم ـ 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 این‌جا بهتر دانستیم که قسمت‌هائی از مقاله‌ی **مهرداد صمدی** را راجع به شعر احمدی نقل کنیم(۱):

«احمد رضا احمدی زبان شعری خاص خود دارد. شعر او دارای بیان تصویریست، یعنی بجای اینکه در کلمه فکر کند، در تصویر فکر می‌کند و بجای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند با تصاویر قابل لمس حرف می‌زند... حتی اسامی معنی‌در 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، سمبولیك، بمعنای خاص کلمه، نیست... هیچ یك از اشیاء شعر مظهر چیزی یا کیفیت بخصوصی نیست، بلکه این اشیاء وسایل بیانند و ارزش مظهری آنان بسته به «بیان شدنی»

۱ـ مهرداد صمدی ـ مقاله‌ی «درباره‌ی احمد رضا احمدی» ـ جنگ سازمان انتشارات طرفه ـ شماره‌ی دوم ـ آبان ماه ۱۳۴۳ ـ ص ۱۲۸

با هر بیت عوض میشود ... یکی ازمنتقدانی که درآغاز پیدایش مکتب «ایماژیسم» برآن تاخت ، آنرا نوعی خط «هیروگلیف» شعری خواند . اما آنچه در ایماژیسم اهمیت دارد وآنرا مبین‌تر ازسمبولیسم میسازد ، آنست که این نوع هیروگلیف برای هرکس معنائی بخصوص دارد . به عبارت «جبری‌تر» ،اگر سمبولیسم $x+y=۲$ بود ، ایماژیسم $x+y=a$ می‌باشد وکمال ایماژیسم آنست که گاهی ، بی‌آنکه بتوانیم برای x و y و a ارزش‌های ملموس بیابیم، منظورش‌را برما تحمیل‌می کند.(*) اینگونه ابیات ناب‌درشعر احمدی کم نیست ... تصاویر بجای شاعرشعرمیگویند وشاعر کاملادرزبان مستحیل شده است .... شك نیست که ایماژیست‌ها وقتی چیزی برای گفتن داشتند خیلی بهتر از احمدی می‌توانستند بیان نمایند ، ولی فقط برای عده‌ی بسیارمعدودی . شعراحمدی ، باسادگی‌وبی‌فرهنگی تصاویرش ، احتیاج به‌خوانندگان برگزیده ندارد .هر کس می‌تواندبا شعراو اخت شود...اوازتصاویرمحدودش تا حد امکان استفاده می‌کند ، همه‌ی آن‌ها را بهم می‌آمیزد ، جدا میکند ، بسط میدهد وهمه‌ی «نوانس»های معنی آنانرا بکارمی‌برد ... احمدی براحتی بین تجریدوتصویر جولان میدهد . او در شعر خود از اضافه‌ی تشبیهی ، اضافه‌ی استعاری ، وصفت استفاده‌ی بسیارمی‌کند... برداشت اوازاشیاء ـ چه آنهاکه خودش‌وارد شعرکرده وچه آنهـا که سابقه و سنت دارند ـ نوست ... »

۴

«درانواع اشعاری که‌درآن‌برای‌ذهنی ساختن اندیشه‌ازعینیت کمك گرفته میشود ، طرح شعراهمیت بسیار دارد . **الیوت** برای عرضه‌کردن اشعارش از فرم‌های موسیقی کمك می گیرد ، **نیما** نقاشی میکند و بعد به‌کمك احساسی که آن تصویر درخواننده ایجاد می‌کند ، احساس خود را ذهنیت میدهد . طرح اغلب اشعاراحمدی‌داستانی‌ست واشخاص‌این‌داستان‌ها ، تصاویرمألوف‌او: «من» شاعر، «تو»ی مخاطب ،وگاهی‌اسماء معنی... دراشعاری‌که طرح واضح‌دارند، گاهی‌دردوسه شعر، داستان‌هافقط حمال شعرنیستند وبخودی خود مبین وزیبا هستند... اگرچه وحدت داستانی نمی‌توانددرنقد ازاشعاراحمدی‌اهمیت‌زیادی داشته باشد ، ولی بایدگفت‌که آنها غالباً وحدت ندارند . مخصوصاً با آن داستان‌های درون‌داستان که‌به شیوه‌ی هزاروپك شب وباهمان منظور (آن‌هارا)

در داستان اصلی بکار میبرد ... اشعاری که طرح داستانی ندارند بعضی بر تداعی معنوی یاصوتی که درخواننده ایجاد میشود بناشده‌اند وقابل قبولند ، اما برخی بر تداعی ذهنی شاعر بندند ومعلوم است که شاعرسعی بسیار برای شکل‌دادن به آنها می‌کند . برخی را ازلحاظ ظاهر یکسان میسازد ، یعنی ابیاتی که از لحاظ ساختمان شبیه‌هم‌است یکی پشت دیگری‌ارائه میشود ، بی‌آنکه ازلحاظ معنا ربطی داشته باشند . دراین گونه‌اشعار ـ چون غزل قدیم ـ هر بیتی شعری مستقل است. برخی را بکمك بیت آخر بهم می‌بندد ... دربرخی بخشی بآخر شعرمی‌افزاید وسعی میکند که اشیاءپرت بخش‌اول‌را درداستانکی بهم‌آورد... برخی نیز بی‌شکل می‌مانند ... و دیگر اشعاری هستند که بدور یك موضوع : شخصی ، یا چیزی ، یا حالتی ، می گردند ...همه‌ی تصاویرواستعارت دراین بخش بآن شکل ذهنی برمی گردند ... دیگر چند شعری است که شکل آنها برداشتی ازشکل قدیم شعرفارسی است ... اماشکل شعرهرچه باشد ، احمدی درآغاز کردن و به پایان رساندن اشعارش مهارت بسیاردارد واین دراشعاراوکه غالباً اندیشه‌مندند ، بی‌آنکه سیری منطقی در آنها باشد ، بسیار مهم است ، پایان‌ها دراشعاری که می‌توانندبه نتیجه‌ای برسنداغلب تجریدی وجزمی‌ست ، وگاهی‌هم تصویری ... بطورکلی باید گفت که احمدی‌مهارت چندانی در قالب سازی (شکل شعر) ندارد وبه قالب‌های خویش هم چندان وفادار نیست ، حال آنکه دراکثرموارد به طرح شعروفاداراست . تکوین ونمواستعارات شعری‌او اغلب برپایه‌ی طرح شعرودرغالب موارد سخت معین است ...»

۳

«شعراحمدی‌موزون نیست ...(۱)..ولی آهنگی دارد وطنین‌مخصوصی. برای آهنگ دادن به اشعارش از Intonation (۲) جمله‌ها استفاده‌می کند و ابیات ـ لااقل یك بخش ـ شعر را با همان Inionation میسازد و با تغییردادن‌جای‌فعل وتنظیم مکث‌های کوتاه طبیعی کلام تغییری درآهنك بوجود می‌آورد ... تکنیك شعری او با ایماژیسم نزدیکی‌هائی دارد ، ولی‌ایماژیسم ـ

۱ــ مهرداد صمدی می‌نویسد ، «بی‌وزنی‌بی‌شك عیب شعر احمدرضا احمدی است .» لکن باعقدماتی که پیش ازاین نوشتیم، این سخن مردود است .

۲ـ Intonation بمعنی «زیر و بم (ساختن) صدا»ست .

هدف سازندگان آن هرچه بود ـ هرگز نتوانست بصورت مکتبی تکوین یابد. اودر ابتدای شاعری خیلی با **پره‌ور** (۱) نزدیك‌تر بود ، ولی درکتاب دوم از او دور شد ... درکتاب اول نزدیکی‌هائی هم با سوررئالیسم **الوار** مشاهده میشود.. اماغالب‌اشعاراورا با استخوان‌بندی‌های ذات‌وظاهرانتزاعیش می‌توان بیش ازهرچیزدر مکتب شعری‌آبستره ، ولی‌نوع بخصوصی، جا داد ...»

❦

«احمدی آنچه تاکنون ارائه داده است نسیمی تازه درشعرپارسی‌ست ، تکنیك کاراوو برداشت نوین‌اوازاشیاءشعراورا به‌حقیقت نسیمی‌فرحبخش‌میسازد. اگرمقایسه‌ای‌شود بین‌کاراوودیگران که خواستند درشعرمعاصرنوآوری اساسی کنند ، چه ازلحاظ مضمون ، چه ازلحاظ تصویروچه ازلحاظ تکنیك ، توفیق بزرگ او درساختن وخلق‌کردن مکتبی برای خودش بسیار عظیم بنظرخواهد آمد . (*) ... احمدی شاعر«به میدان آمده‌ای است» . می‌بیند ونو می‌بیند: شعراونوعی بیان‌تصویری‌تفکرات شاعرانه‌ی اوست ، شعراحمدی فلسفی‌نیست. شاعران فلسفی بی‌شك غیرمنطقی تر از فیلسوفان بودند ، ولی چیزی را ثابت می‌کردند ، افکارشان‌را به‌مثال روشن می‌کردند وبه نقل قول . احمدی‌مطمئناً بر اتکاء تجارب شخصی خودش حرف می‌زند . او میگویدچنین است وجزاین نمی‌تواند باشد ولحنی‌پیامرانه ومرسلانه دارد . (در دنیای او) هیچ چیزذات و اصیل نیست ، بجای پرنده ، «تصویر ـ پرنده» پروازمی‌کند ، تصویر چاقو می‌کشد ، حتی برآسمان‌ها تصویر چراغ میسوزد . دراین دنیای گل‌کاغذی و پرنده‌ی فلزی ، در این دنیای وحشت‌زده از تاریخ ، در این دنیای زندگی خفیف که‌حماسه‌ی‌آن سوختن‌انسان سترون‌درآرزوی کلاف‌های کامواست،دراین دنیاکه «آسمانش‌ازلختی‌رخت‌های‌بربام‌آویخته‌ی زنان‌ومردان‌مجردرامیشمارد» و«آیه‌هاش‌ریسمان‌هاست»،دراین‌دنیاهمیشه شعرهای‌احمدی«به‌اندوه‌می‌انجامد»، در این دنیائی‌که «شك دروغ میسازد» و «انسان باید با خودش خیلی صمیمی باشد تابتواندردعمق دلش دیورا لمن‌کند»،اونمی‌خواهد تسلیم شود ...»

۱ـ Jacques Prévert شاعرفرانسوی.

واحمدی خود می‌نویسد :

«او(دوست = خواننده‌ی شعر...) از «مه»باع شعرم هراس داشت و به گلگشت نیامد وهدیه‌ی من(= شعر) دردستم بیفسرد،امانمرد، ودانستم که‌روزی این«مه»(= ابهام‌جدید شعری؟) خواهد گسست و ما یکدیگر را باز خواهیم یافت ... و اگر باع شعرم مصنوعی‌ست ، راستکاری من است . چه ، پژواك زمان ومکان درباغم آب را آلوده است . میوه‌های باغم فلزی‌اند وشکوفه‌هاو پرندگان ، کاغذی . و آنچه راستین است قفس‌هایند که بر دیوارهای سربی آویزانند ... روزی که مه بگسلد ، پرندگان ، میوه‌های شعروزندگی‌راستین خواهند شد،وقفس‌هاتصاویرمه‌آلودی‌خواهندبود،وپرندگان ،مشتاق‌تصویرهائی که بردیوارهای قدیمی وکهن این باغ آویزانند ، پروازخواهندکرد . و ما آنروز را خواهیم نواخت .درآهنی باغ‌کاغذی ، الوان خواهد گشت ، و ما ازباغ بدر خواهیم شد . و سه‌واژه‌ی «مهر» ، « انسان» و « زندگی » بر در خواهد درخشید . و ما پـژواك این سه واژه‌را پاسخ خواهیـم گفت . ما از یکدیگر کنده خواهیم شد ، ودر هنگام بدرود ، بجای « خداحافظ »، خواهیم گفت : «سلام» . باغ در ستیز زندگی خود خواهد نشست و ماداه خانه‌ی رؤیای خودرادر پیش‌خواهیم گرفت .» (۱)

فصل چهلم

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۰۶ :** محمدحقوقی براساس‌فرمول $ax+y=a$ ی مهردادصمدی تحقیق‌جامعی کرده‌است‌درباره‌ی‌طبقات ارزش‌های شعری که‌سخت **جالب** توجه است . رجوع کنید به :

مقاله‌ی «ازسرچشمه تا مصب» ـ محمد حقوقی ـ جنگ اصفهان ـ دفتر ششم ـ بهار۱۳۴۷ .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۰۸:** لازم است به تأثیر بسیارمهم‌فریدون رهنمااز یکسو،ومهردادصمدی ازسوی دیگر،درشکل گرفتن اندیشه وشعراحمدی‌اشاره شود . این دوتن درطی سالهای دوستی ومجالست خود با احمدی اورا باطرز جدید شعرآشناکرده واستعداد درخشان احمدی‌را شکل بخشیدند .

---

۱ ـ احمد رضااحمدی ـ مقاله‌ی « دروغ ، راست ، ومـن » ـ بخش «هوای تازه»ی مجله‌ی « خوشه » ـ شماره‌ی ۱۰ ـ فروردین ۱۳۴۶ ـ ص ۳۰

فصل چهل و یکم ـ مشخصات شعر موج نو

۱

شعرموج نو حرکت قاطعی بسوی شعـر ناب محسوب میشود و بهمین دلیل بسیاری‌ازمشخصات شعرناب رامی‌توان درآن مشاهده‌کرد . پیش‌ازاین‌در فصول دفتر اول این‌کتاب مطالبی‌را درتفاوت دید شاعر و نویسنده یاادیب از قـول ژان پل سارتر نقل کردیم و نوشتیم‌که موردنظر او شعری است‌کـه از ادبیات دوری می‌گزیند تاخودبصورت هنری درکنار هنرهای مستقل‌درآید .

همان‌گونه‌که تذکر دادیم مشکل‌کار شاعرآن است کـه ابزارکار او را باید درمیان وسایلی جست که به منظـور ها و هدف‌های دیگری بوجود آمده‌اند . **پل‌والری** ، که مهمترین نماینده و مبلغ شعرناب است مینویسد :

« زبان عنصری‌ست عمومی وعملی و درنتیجه وسیله‌ایست غیر حساس‌که هرکس موقع بکاربردن ، آنرا مناسب احتیاجاتش میکند وبنابه شخصیت خود دگرگونش میسازد . زبان هرقدر هم شخصی بوده، وکلمات حاکی از افکار ما، بروح ما نزدیك‌باشند،(باز) در اصل چیـزی است‌که اساس‌آن برآمار و حساب است وهدفش‌کاملا عملی‌ست . حال مشکل شاعر باید این باشدکه از

این وسیله‌ی عملی وسیله‌ای برای آفریدن یك اثر بوجود آورد که اساساً جنبه‌ی عمل ندارد ... شاعر میخواهد دنیائی ویژه یا نظامی خاص از اشیاء بوجود آورد، سیستمی ازرابطه‌ها تولید کند ، بی‌آنکه اندك پیوستگی با سیستم عملی داشته باشد. » (۱) (*)

۲

باتوجه باین‌هدف است که‌پل‌والری «شعر ناب» را تعریف می‌کند :

« (ازبکار بردن اصطلاح «شعرناب») همان منظوری‌را دارم که یك طبیب ازعبارت « آب خالص » دارد . یعنی میخواهم بدانم آیا میشود اثری آفرید که درآن عوامل «غیر شاعرانه» راه نداشته باشند ؟ ... شعری نوشت که پیوستگی موسیقی‌آن هرگز قطع نشود ، و رابطه‌ی معانی آن بیکدیگر همیشه رابطه‌ی هماهنگی ای باشد که درآن ، طرز تبدیل اندیشه به اندیشه‌ی دیگر از خود اندیشه مهمتر باشد ، ودر آن بازی بااستعاره ، واقعیت مطلب را دربر داشته باشد . دراین صورت می توانیم درباره‌ی « شعر ناب » بحث کنیم . » (۲)

۳

البته باید توجه داشت که والری وصول به چنین شعری راغیر ممکن می‌داند ، و می‌نویسد :

«من‌همیشه معتقد بوده وهستم که این هدفی‌ست حاصل نشدنی و شاعری کوششی‌ست برای رسیدن باین‌کمال مطلوب . بطور خلاصه آنچه ما نام‌شعر میدهیم ، درعمل مرکب ازقطعاتی ازشعرناب است که در مقوله ای گنجانیده شده‌اند . سطری بسیار زیبا عنصر نابی در شعر بشمار میرود . . . (همیشه) قسمت عملی یافلسفه‌ی عملی‌زبان، عادات وشکل‌های منطقی، بی ترتیبی وبی‌منطقی که دروازه‌ها می‌بینیم (درنتیجه‌ی استثنائات متعدد در اعصار مختلفی که

---

۱ ــ پل‌والری‌ــمقالــه ی «شعر ناب»ــ ترجمه‌ی‌حسن جوادی ــ مجله‌ی جهان‌نو ــ شماره‌ی۱ ــ خرداد ۱۳۴۵ــص ۶۹

۲ ــ همان‌مقاله ــ ص۶۷ و ۷۱

طی آنها عناصر زبان ایجاد شده‌اند) وجود شعر ناب را امکان‌ناپذیر میسازد ، ولی دانستن این‌نکته مشکل نیست که تصور چنین شرایط خیالی و ایده‌آلی برای دانستن هرشعر قابل مطالعه و متقن است . » (۱)

چنین حرکتی بسوی شعر ناب ، بطور ناخودآگاه ، در شعر موج نو بچشم میخورد ، واین نتیجه‌ی رفتاری‌ست که درمرحله‌ی نخست با کلمات میکنند. بعبارت دیگر شعراین شاعران ـ جز چند تن معدود ازایشان ـ بمعنی دقیق کلمه دارای ارزشهای سمبولیك نیست ، و بمعنای دقیق‌تر ، کلمات و تصاویر و معانی به‌چیزی صریح وآشکارکه همواره همزاد و برادر ایشان باشنداشاره نمی‌کنند، بلکه‌همه‌ی ابزارهای شعرتبدیل به شخصیت های مستقلی میشوندکه بچند دلیل دارای‌وجوه مشخصه‌ی ویژه‌ای هستند .

اولین‌نکته‌ی قابل‌تذکرآنست که همه‌ی این ابزار ها ، بعلت حضور در زبان ، وظیفه‌ی «عملی» خویش را فرو نمی‌نهند و دلالت اولیه خود را حفظ میکنند .

مثلا اگرکلمه‌ی « گل میخ » را درنظر بگیریم ، اولین تشخص این کلمه معنائی‌ست که می‌رساند وآن معناهمان «میخی»ست که‌برای زینت بروی درهای قدیمی می‌کوبیدند .

همین نکته می‌تواند علت عدم امکان جدائی کامل شعر را از ادبیات روشن‌کند . شاعرهرگز قادر نخواهدبودکه وظیفه ی عملی کلام و ادوات زبان را ازآن‌ها بستاند و همه‌ی این ادوات ، بمحض‌بکارگرفته شدن ، این وظیفه‌ی عملی‌را برخ‌خواننده‌ی شعر میکشانند .

اما مشخصات‌خاص شعری‌این‌ادوات را، که درشعر موج نو اهمیت شان

---

۱ ـ همان مقاله ـص ۶۸و۷۲

ـ بر خلاف شعر نوی نیمائی ـ از وظیفه‌ی عملی‌شان بیشتر است، می‌توان در این علت‌ـ ها جستجو کرد که :

۱ ـ شاعر به‌بارهای اجتماعی و تاریخی ادوات شعری نظر دارد ،

۲ ـ شاعر شکل ترکیبی این ادوات را مورد توجه قرار میدهد؛

۳ ـ قدرت خیال انگیزی و نیز تجسم آن ها را مورد استفاده قرار می دهد .

۷

درمورد نکته‌ی نخست می‌توانیم ازهمان کلمه‌ی «گل‌میخ» مدد بگیریم. این کلمه مثلا یادآور زندگی گذشته‌ی ما نیز هست ، یاد آور محیطی است که در آن درهای خانه‌ها بشکل خاصی تزئین میشد . بطور خلاصه می‌توان گفت که این کلمه تلویحاً به‌یك زمان معین از تاریخ زندگی اجتماعی اشاره میکند.

درمورد نکته‌ی دوم نیز می‌توان ازهمین کلمه مدد جست ، مثـلا کلمه‌ی «گل میخ» ازترکیب دو کلمه‌ی «گل» و« میخ » بوجود آمده است . هر یك از این کلمات درمرحله‌ی اول دارای خواص دوگانه‌ای هستند که قبل از این ذکر آن رفت (وظیفه‌ی عملی و بارهای تاریخی واجتماعی) ودر مرحله‌ی دوم یادـ آور شیئی ثالثی هستند که درعین گل بودن خاصیت میخ رادارد ودرعین میخ بودن بخود شکل گل گرفته‌است . بعبارت دیگر تضاد درونی موجود درعنصر ترکیبی «گل‌میخ» شخصیت سومی برای آن فراهم می‌آورد .

در مورد نکته‌ی سوم باید گفت که کلمات از کلمه بودن معاف میشوند تاتبدیل به‌همان شیئی شوند که بر آن دلالت می کنند و در نتیجه مورد استعمال آنها مطمح نظر قرار می گیرد . مثلا کلمه‌ی گـل میخ یادآور « فرورفتن » سهمگینی‌ست که ظاهر زیبای آن میخواهد این نکته‌ی باطنی را پنهان کند ؛ ودر عین حال وظیفه‌ی گل میخ وصل کردن چیزهای نچسبنده است و در عین حال زینت دادن ترکیبی که ازاجتماع این«چیزها» بوجود می‌آید .

۸

می بینیم که بدین ترتیب کلمه درشعرموج نو به‌آن شخصیتی که سارتر پیش‌از این بدان اشاره کرده‌است نزدیك میشود وبجای آنکه رساننده‌ی معنای واحد

و یا مفهومی سمبولیك 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 :

درانتهاپنجره‌ی شکوفه‌ها بازشد وپیمان گل میخهالبریز گشت .

می‌نویسد :

« گل میخ گلی‌ست که دراثر جادوئی فلز شده است و پیمان دارد که چیزهای نچسبنده رابهم وصل کند وزینت دهد ، و **درانتها** آن پیمان جادوئی لبریز میشود ، پر می‌شود ، می ترکد و چیز های نچسبنده به تجرد خود باز می گردند . » (۱)

۹

نکته‌ی مهم دیگر وجود معانی بسیار دور ازذهن ، اما کاملا منطقی‌ست در این استفاده ازابزارشعری . مثلا همین کلمه‌ی «گل میخ» آیانمی تواند تمثیل « عشق » باشد ؟ مگر عشق نیز خود پیمان ندارد که دو کس را بهم نزدیك کند ، و درعین‌حال مگرعشق ظاهری زیبا و دلفریب ندارد ؟

می‌بینیم که‌یك شیئی عینی می تواند جای مفاهیمی تجریدی را بگیرد و دلالت کننده برآن‌ها باشد چنین شیئی ، در لباس کلمات و ادوات شعری، همه‌ی این آفاق و سطوح را یکباره در می‌نوردد و حاصل این تجربه ها را دریك کلمه ویایك تصویر خلاصه می کند. چنین کلمه یا تصویری بارثقیل‌همه‌ی هستی خویش را بدوش میکشد .

۱۰

اما کارشاعر موج نوئی باین‌جا ختم نمی‌شود . ازآنجاکه نقش عملی و ظاهر کلمه اهمیت خودرا از دست داده است ، شاعر می‌تواند براحتی همه‌ی مترادف‌های آن راجانشین آن کند. براحتی می‌تواند بجای «گل‌میخ» از «گل فلزی» ، «گل‌چکش خوار» ، «گل‌چسباننده» ، «گل‌واصل» ویا «میخ عطر-

---

۱ــ مهرداد صمدی ــ «درباره‌ی شعراحمد رضا احمدی» ــ جنگ طرفه ــ شماره‌ی دوم ــ ص ۱۳۳

آگین» ،«میخ پرپرشده» ونیز «باغ میخ» و«باغ فلزی» سخن بگوید ویامیخ رادر زمین بکارد تابجای آن گل بروید .

شاعر با توجه به‌قدرت‌های بالقوه‌ورهاشونده‌ی ابزارزبان میدانی‌فراخ برای جولان وپرواز می‌یابد .

۱۱

اماشاعر موج نوئی به‌رابطه‌ی ادوات ، بیش‌از خود ادوات نظردارد . توجه‌کنیم که‌در اینجا تنها نمی‌توان کاررا به‌ادوات زبان و شعرمحدود کرد. برای شاعر موج‌نوئی همه‌چیز جزء ادوات کارمحسوب میشود . **محمد رضا اصلانی** دراین‌مورد میگوید :

«ازبرداشت شروع می‌کنم و به‌ارائه می‌رسم ... مسایل بتدریج‌برای‌من باز وروشن میشوند ... (درآثارنقاشان‌کوبیست ، مثل براك و پیکاسو) می‌بینیم‌که اشیاء همان هستند و حجم خودشان رادارند ، منتهی دریك رابطه‌ی جدید ... این‌رابطه‌های جدید شعررا (نیز) بوجود می‌آورند ، بدون اینکه سمبولیزه و یامنحرف شوند . همان خودشان هستند، بدون آن‌که مثلا کوزه کوزه بودنش‌را از دست بدهد . رابطه‌ای جدید و غنی‌که موجد فرم وکشف تازه است . » (۱)

۱۲

و هم او این رابطه را ، کـه موجد منطق جدید شعری است ، چنین توضیح میدهد :

«یك‌وقت هست‌که مایك‌مسئله‌ی ریاضی‌را، یعنی مسایل قرار دادی را ، مسایلی را که برای ما علامت و « نشانه » است درزبان ، بارابطه های قرارـ دادیشان بکار می بریم . مثلا میگوئیم : « ما میخواهیم غذا بخوریم .» ...

---

۱ ــ ازمصاحبه بامحمدرضا اصلانی‌بوسیله‌ی‌اسماعیل نوری علاء ــ جزوه‌ی شعر ــ شماره‌ی مخصوص محمدرضا اصلانـی ــ شماره ی ۶ ــ شهریور۱۳۴۵ـ ص ۱۳ و ۱۶

اما وقتی هست که مایك مقدار مفاهیم داریم که این مفاهیم ازآن حدریاضی خودشان خارج میشوند وبیك مقدارحس‌می‌رسندکه درآن گنجایش قراردادها نیست . رابطـه‌ای که فوق جریانهای فرمولی قرار می‌گیرد . و آن وقت برای (این) مفهوم یك تعریف دیگری می‌پذیریم . اینجا مفهوم ازآن‌جنبه‌ی عقلانی تبدیل می‌شود به‌یك مفهوم حسی ، یارابطه‌ای .»(۱)

۱۴

شعرای‌موج‌نو ، بادوری از وظیفه‌ی عملی‌زبان ، و سوارکردن وظایفی اختصاصی برآن ، شعررا بسوی یك هنر تجریدی، برده‌اند که درعین ذهنی و و شخصی بودن ، قدرت بیانی اگر دارد ، در مجموعه کار است ، و در شدت نمایشی بودن شعر، نه‌تشریحی‌بودن‌آن.

فصل چهل و یکم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از:

«نگاهی به‌یك شعراحمد رضا احمدی» ـ ازاسماعیل نوری علاء-بررسی کتاب ـ انتشارات مروارید ـ اسفند ۱۳۴۷ .

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۱۱ :** مطالعه‌ی مقاله‌ی «شعر ناب» از پل‌والری درمجله‌ی جهان‌نو (شماره‌ی‌اول) ونیزرجوع به : «مکتب‌های ادبی» (ازرضا سید حسینی ـ انتشارات نیل ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۴۷) می‌تواند در روشن شدن مطلب مفید باشد .

---

۱ ـ «گفت وشنودی درباره‌ی موج نوی‌شعرامروز» ـ باشرکت: محمود آزاد ، احمدرضا احمدی ، محمدرضا اصلانی ، یدالله رؤیائی ، محمد علی‌سپانلو، سیروس‌طاهباز و اسماعیل نوری‌علاء(پیام) ـ مجله‌ی‌بازار رشت ـ شماره‌ی ۲۴ـ تیر ۱۳۴۶ ـ ص۳

فصل چهل و دوم ـ شعب شعر موج نو

۱

صرفنظر ازتأثیر اشعارترجمه‌شده‌ی غربی ، شعراحمد رضا احمدی را باید مستقیماً فرزند شعر احمدشاملو و سهراب سپهری دانست . اشعار این‌دو نفر درمکاتب «جویندگان» و «تصویرسازان» از شعرنوی نیمائی ، بااختلاط به شعر فرنگی ، شعرموج‌نورا بوجودمی‌آورد .

شعراحمدی دارای انواع مختلفی ست وپست وبلند بسیار دارد ، امااز آنجاکه‌آغازکننده‌ی حرکت جدیدی در شعر فارسی(و نه شعرنوی‌فارسی)ست هرگوشه از کاراو پیروان جداگانه ای می‌یابد وبدین ترتیب‌چندگـونگی درشعر موج‌نو بوجود می‌آید .

۲

خصوصیات شعرواقعی احمدرضا احمدی ،که بیشتر اشعار اوازآن‌جمله است، بوجودآورنده‌ی‌شاخه‌ی«شعرموج‌نوی‌اصیل»است . آنچه‌تابحال‌درباره‌ی

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 می‌باشد . آغاز کننده‌ی اولین دسته شعر از فروع این شاخه‌ی شعر موج نو را نیز باید احمد رضا احمدی دانست . او باصرار در شعر خویش از وزن دوری می‌کند و بکار بردن آن را لازم نمیداند و بهمین دلیل این شاخه از «شعر موج نوی اصیل» را «نثر گرایان اصیل» نام می‌نهیم.

۳

احمدرضا احمدی درمورد وزن شعر می‌گوید :

«مسئله‌ی وزن ، از نظر من، مثل مسئله‌ی فیلمبرداری تروتمیز ست (که خود فیلم نمی‌باشد.) (یعنی) یك مقدار تکنیك است ... (مثل) یك دوائی ست که فرمولش را کشف کرده‌اند، یا نوری است که با (کمك) نورسنج میتوان بهترین وضع را به آن داد . (بدون وزن) البته یك مقدار محدودیت ایجاد میشود ، اما من حاضر نیستم یك کلمه را بخاطر وزن بکشم ، من وزن را (بخاطر کلمه) می‌کشم ... » (۱) (*)

٤

از شاعران این شاخه‌ی «نثر گرائی » می‌توان 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 همه‌ی آنها کوششی برای دست یافتن به یك زبان بافت دار و گاه ضرب دار (ریتمیك) کاملا بچشم میخورد. بخصوص در این مورد کوشش شهرام شاهرخ‌تاش بیش از دیگران قرین توفیق بوده است .

۱ــ گفت وشنودی درباره‌ی موج نوی شعر امروز ــ مجله‌ی بازار رشت ــ شماره‌ی ۲۴

۵

دومین شاخه ازشعر «موج‌نوی‌اصیل» به«نظم گرایان اصیل» تعلق‌دارد. کوشش دراین قلمرو بشکل محدود تری‌عرضه شده است و درعین حال این کوششها بیشتر باالهام ازتجربه‌های دومکتب «نوآوران» و«شکل گرایان »در شعرنوی نیمائی بوده است .

وجود همین شاخه ازشعر موج‌نو بخوبی کذب این مدعارا، که‌یکی از خصوصیات شعر این موج توسل به « نثر » است،روشن میسازد . شاید جواد مجابی دومین‌کسی باشدکه دراین‌رشته‌تجربه‌هایی‌کرده است .درعین‌حال آثار حسین مهدوی (م . مؤید) رانیز نمی‌توان‌دراین موردنادیده گرفت .

۶

امادرکنار شاخه‌ی «شعر موج‌نوی اصیل»مابه‌شاخه‌ی‌دیگری‌از شعرموج نوبرمی‌خوریم که‌کارخودرا برپایه‌ی‌یك‌مقدار ازتجارب خاص‌احمدرضااحمدی که‌در واقع جزوکارهای اصیل اومحسوب نمی‌شوند قرار داده است .

این‌شاخه راما « موج نوی مشکل » نام‌میگذاریم . بدون‌شك همه‌ی خصوصیات موج نو ـ بطورکلی ـ در مورد این شاخه نیز صادق‌است ،بااین تفاوت که اگردر شاخه‌ی اصیل موج‌نوکوشش دربوجودآوردن وسایل ایجاد رابط همچنان برقرار است،دراین‌شاخه‌ی دوم،شعر بصورت مشکل و نا مفهوم واصم درآمده وگاه ایجاد رابطه باآن غیرممکن میشود . (*)

اگر شعرموج‌نوی‌اصیل میراث مکاتب « جویندگان » و «تصویرسازان» راباخوددارد،شعراین‌شاخه‌از موج نو بیشتر چشم به‌کوششهای‌شاخه ی « شعر نوی حاشیه ای » دارد و میکوشد تا از تجارب دست نخورده‌ی آن‌ها استفاده کند .

۷

وجود شعر «موج‌نوی مشکل» باعث شده است تابطورکلی شعر موج نو نتواند بزودی حقانیت خودرا به‌اثبات رسانده و مورد استقبال قرارگیرد .

اگر رضا براهنی شعراحمد رضا احمدی راشعری بچگانه وبی‌منطق

می‌داند (۱) به‌همین قسمت ازآثار او که جزو آثاراصلی اومحسوب نمیشوند چشم‌دارد و اگرعبدالعلی دستغیب‌وجود چنین‌موجی‌را بعنوان یك‌تحول شعری انکارمی‌کند، بازبیشتر روی سخنش باشاعران‌این‌شاخه‌ازشعرموج‌نوست.(۲) (*)

۸

اماهمین شاخه‌ی «موج‌نوی مشکل» نیز خودبدوقسمت تقسیم میشود.

اولین قسمت همچنان از آن «نثرگرایان مشکل‌گو»ست. اولین‌کسی که دراین‌راه قدم‌می‌زند **بیژن الهی**ست. اوکه‌دراشعار نخستین خودتمایلی به‌ساده‌گوئی وایجاد رابطه باخواننده دارد رفته رفته از این‌کار سرباز می‌زند و اشعارش به‌یکباره تبدیل به‌حجمی سیاه و دست نیافتنی می‌گردد. او بدون شك شاعر قدرتمندی است که‌متأسفانه براه مشکل‌گوئی‌پا گذاشته‌است.

پس‌ازاومی‌توان‌ازبهرام‌اردبیلی، پرویزاسلام‌پور، هوتن‌نجات، حسین رسائل‌وحمیدعرفان‌نام‌برد که‌هریك‌درراه‌این‌مشکل‌گوئی بشدت‌افراط‌کارند.

۹

دومین شعبه‌ی «موج نوی مشکل» ازآن «نظم‌گرایان مشکل‌گو» ست، وسرنوشت این شعبه‌بسیارجالب است. یدالله رویائی، شاعری‌که ازشعرنوی میانه‌رو» برید تابه«محتوی‌گرایان» درشعر نوی‌نیمائی بپیوندد، وسپس شعبه‌ی «شکل‌گرایان»رادرشعرنوی‌نیمائی‌بوجودآورد، بزودی،مجذوب شعرموج‌نوشد. اوابتدااازدرتحسین‌وتشویق(۳)(*)درآمدوسپس بعلت‌آشنائی‌ونزدیکی‌به‌این‌موج گروید و همه‌ی تسلط شاعرانه‌ی خویش را بعنوان مدرن ترین شاعر ایران در اختیار این‌موج نهاد، اما متاسفانه بجای‌آنکه اصالت موج نورا تشخیص

۱ــ رضا براهنی ــ نقد شعراحمد رضااحمدی ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۸۸۰ــ۱۳۴۷

۲ ــ ازگفتگو با عبدالعلی دستغیب ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره های ۸۷۲ تا۸۷۴ ــ مرداد وشهریور۱۳۴۷

۳ ــ یدالله رویائی درچند جا ازشعر موج نو حمایت کرده‌است، از جمله در مصاحبه‌هایش درمجلات نگین، خوشه وبازار.

داده و به‌تکمیل وتوسعه‌ی شاخه‌ی «موج نوی اصیل» پردازد به‌شاخه‌ی « موج نوی مشکل» روی‌آورد و«نظم گرائی مشکل گو» شد .

۱۰

بدین ترتیب تقسیم بندی اشعار موج نو بپایان می‌رسد . دراین مختصر فرصت شناسائی بیشتر این موج و شعب آن نیست ، چراکه ازیك سو ماهنوز در گرماگرم کار آن‌هاقراردارایم ومطالعه‌ی‌این‌فروع بدین سبب خالی‌ازاشکال نمی تواند بود ، وازسوی دیگر کتاب حاضر بیشتر برای معرفی نهضت‌های شعرنوی نیمائی‌برشته‌ی‌تحریر درآمده است و فصولی چندکه به شعر موج نو اختصاصی داده شده است ، بیشتر برای حفظ تداوم‌کتاب و معرفی تحولات جدید شعری بوده است تا معرفی دقیق شعرموج نو.

فصل چهل و دوم

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۱۸ :** فروغ فرخزاد درمورد وزن شعراحمدرضا احمدی می گوید :

«شاملوبعضی وقت‌ها واقعاً افراط می‌کند ، من دراین زمینه فقط به دو نفر برخوردکردم که‌واقعاًوقتی‌شعرشان رامی‌خواندم حس‌می‌کردم که‌احتیاجی‌به وزن ندارم ، یکی علی رضااحمدی ، و یکی بیژن جلالی .» (مجله‌ی آرش ـ ویژه‌ی فروغ فرخزاد ـ شماره‌ی ۱۳ ـ اسفند ۱۳۴۵ ـ ص ۶۰)

سیروس طاهبازتذکرمی‌دهدکه منظورفروغ فرخزاد ازعلی رضا احمدی

فصل چهل و سوم ـ شعر احمدرضا 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 کتاب ها را مورد مطالعه قراردهیم چرا که چنین مطالعه‌ای مستلزم سیاه کردن صفحات بسیار زیادی خواهد بود.

ما در 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 یك در مرحله‌ی اول دارای خصوصیات خاص خویشند و بهمین لحاظ از اشعار دیگر شاعران موج نو ممتاز و مشخص میشوند، و نیز هر یك

بطور مستقل به نقدی تحلیلی نیازمندند. امادریك نظر کلی اغلب این خصوصیات درچندین شعر مشترك است ولهذا مجموعه‌ی این اشعار بایکدیگر کلیتی رامی‌سازند که کلمات وتمثیل‌ها دراین کلیت با پرداخت و رفتاری یکسان روبرو هستند و معنای آن‌ها خیلی تغییر نمی‌کند. مثلا چند شعر اول کتاب «وقت خوب مصائب» بایکدیگر پیوندی درونی دارند، چراکه دارای تمثیلهای مشترك و معانی نزدیك بهم‌اند و براحتی می‌توان این اشعار را از دیگران جداکرده و مورد بررسی قرار داد.

باین دلیل اگر نخستین شعر اورابطور مستقل مورد بررسی قرارمیدهیم، دومین شعر احمدی را باذکر مراجعاتی به دیگر اشعار اومطالعه‌میکنیم تاهردو جنبه‌ی کار اوروشن‌شود.

۳.

نخستین شعر انتخابی‌ما «لبه‌ی واقعیت» نام دارد (۱) و ما درآغازکار تمام آن‌را نقل می‌کنیم:

ما باطرح سکوت خویش رهسپارصحراشدیم
تاآنانی‌راکه درسایه‌های خویش‌دفن شده بودند تماشاکنیم.

□

ازپشت پنجره‌ی خون‌خویش نگریستیم:
خاکستر سفالین
سنگستان بی‌درخت
نعش‌های له شده
سایه‌های‌خاموش.
و سکوت چون فرفره‌ی کوچکی می‌چرخید.

□

آنها هریك بدشمن روبروئی خودنگریسته بودند:

۱ــ کتاب «روزنامه‌ی‌شیشه‌ای»ــ انتشارات‌طرفه‌ــ۱۳۴۳

آنهائی که روزی بسان چلنگر
امیدرا صیقل می‌دادند ...
آنهائی که روزی خشم‌راچون کهنه بوریائی چنگ‌می‌زدند ...
اکنون انتظار خاك‌وجرم واقعیت بردوششان‌سوار است .

□

ماکنون باتصویر سکوت خویش بازگشته‌ایم
ازخشم پنجره ، باخون‌خویش طرح همه‌آنهارا برروی‌شیشه کشیده ایم ،
واکنون بر فردای سیاه خویش گریانیم .
دیگرآبشخور پیکرهای تشنه‌ی ماکجا خواهدبود ؟
ماغواصان مردابها خواهیم گشت ...
به‌امید مروارید دوستی و همزادی .

□

ومااززمین باتصویر همه‌ی‌آنها روئیدیم
طرح‌له شده‌ی‌آنها روی شیشه‌ی پنجره
اززخم سنگ سماجت کودکان شکست .

□

و من اکنون درراهم
تاامیدم رادر دره‌ای مدفون‌کنم
تاآیندگان‌لاله‌ی‌وحشی‌مزارم راگل گلدان‌امیدخویش‌نکنند.

شاعر بانام شعر خویش ادعا می‌کندکه به جستجوی « واقعیت » وحتی «لبه‌ی واقعیت» ، یعنی‌آن‌خط برنده وتیز که همه‌ی واقعیت را در خود خلاصه کرده است ، می رود .

می‌بینیم که شاعر ازلحاظ انتخاب مضمون شعر خودرابه چیزی محدود نمی‌کند ، بلکه فراخنای جهان‌را می گزیند، چراکه درآن می‌تواند بهر سو بشتابد و ازندیده‌ها خبرآورد .

او ابتدا چگونگی و چرائی این جستجو را تشریح می‌کند : او میخواهد به‌تماشای کسانی رود که درسایه‌ی خویش دفن‌شده‌اند ،و برای این کار،سکوت خویش‌را باخود به‌صحرا (جهان؟) می‌برد .

۵

آیا این دفن شدن درسایه‌ی خویش را بچه‌میتوان تعبیر کرد ؟ سایه که معلول وجود انسان است ،علت خویش را در خود دفن می‌کند .آیانمیتوان این تعبیر بدیع را معادل این گفته دانست که «شاعر بدیدن کسانی‌میرود که ازایشان جزسایه ای‌بجانمانده است »؟

آری او بدیدن‌آنها می‌رود که «سایه»اند . فقط «سایه» اند ، وازوجود خودشان خبری نیست . او ازپشت«پنجره‌ی‌خون » خویش برایشان مینگرد .

چقدر تازه است این‌تعبیر پنجره‌ی خون که «چشم» و « حس بینائی » و «صداقت» و «صفای » تماشاگررا می‌رساند . او به قصد کوبیدن و محکوم کردن « سایه ها» نیامده است ، او آمده است تا آنهـا رابا « چشم دل » خویش ببیند .

۶

وآنچه می‌بیند چیست ؟ خاکستر سفالین ! سنگستان بی درخت ! نعش های‌له‌شده ! سایه‌های خاموش ... و این‌همه‌درتصویر بسیار زیباو گویائی‌پایان می‌پذیرند: سکوت‌چون فرفره‌ای کوچکی میچرخد .

دراین‌سکوت است که شاعر،«دیروز » این «سایه ها» رابیاد می‌آورد . آنها درجهان روزی برامید صیقل می‌زدند ،اما اکنون جزسایه‌چیزی ازایشان بجانمانده است .درانتظارخاکندوجرم‌واقعیت بردوششان سنگینی می‌کند .

توجه‌کنید که شاعر از«واقعیت » حرف می‌زند و نه «حقیقت» .

۷

وآنگاه بازگشتی درسکوت آغاز میشود . شاعردر ایـن‌بازگشت است که بر «فردا»ی سیاه خویش گریان‌است . این‌فرداراددریك‌سؤال ودر یك‌پیش‌بینی ترسیم می‌کند. می‌پرسد :«آبشخور پیکرهای تشنه‌ی‌ما کجاخواهدبود ؟»

و میگوید : « مافردا غواصانی خواهیم بود که مروارید دوستی را باید در مرداب هاجستجو کنیم .»

و نیز دراین بازگشت است که احمدی‌درباره‌ی زندگی و واقعیت‌جاری درآن اظهار عقیده‌می‌کند . اومی‌گوید ما**باتصویر** همه‌ی‌آنها (که سایه‌ای بیش‌از ایشان‌بجای‌نمانده است)اززمین روئیده‌ایم، اماتصویرآنان را ـ که‌خون مابرشیشه ترسیم‌کرده بود ـ سنگ‌کودکان خواهدشکست.

احمدی با این تصویر بدنیا آمده است و حتی امیدش‌آلوده به‌چنین تصویری ست ، و بهمین مناسبت امید خویش را ـ اگرداشته‌باشد ـ مناسب « فردا»هم نمی‌داند . پس‌میرود امیدش‌را درده‌ای متروك دفن‌کند ، مبادا که آیندگان‌لاله‌ای‌راکه ازمزار امیدش‌سبز میشود گل گلدان امید خویش‌کنند .

۸

می‌بینیم‌که در این‌شعر فکر ومحتوی بسیار تازه است ، ودر عین حال رفتار شاعرانه‌ی سازنده ی شعر باتصاویر، کلمات،جملات،قدرت بیانی‌گویا و بسیار غنی به‌آنها بخشیده است .

اینك فرصت‌آن رسیده است تایکی ازاشعار احمدی را در زمینه‌ی‌کلی اشعار اوقرار داده و پیوندآن‌را باکلیت‌آثار او مطالعه کنیم . باین منظور نخستین‌شعرکتاب«وقت خوب مصائب»رابرگزیده‌ایم‌وآن‌را بطورکامل در زیر نقل می‌کنیم . این‌شعر«آغاز درتدفین » نام دارد . (۱) .

شهری فریاد می‌زند :

آری

کبوتری تنها

به‌کنار برج کهنه می‌رسد

میگوید :

نه .

□

بهار ، ازتنهائی ، زبانی‌دیگر دارد

۱ــ کتاب «وقت خوب مصائب»ــانتشارات زمان ــ ۱۳۴۷

گل ساعت
مرگ‌روزها و اطلسی هارا
می‌گوید .

□

این آواز را چگونه بشهر رسانیم ؟
که‌آواز
درپشت دروازه‌های گمان
خواهد مرد ...
توباخواب به شهر درآ
تاآواز درچشمانت مخفی باشد .

□

ماکه ازدیروز گرم اطاقهای استوایی آمده‌ایم
قرارمان
درپایتخت‌آوازهای صبح است .

اولین‌کلمه‌ای‌که در این شعر بکاررفته کلمه‌ی « شهر » است . برای احمدی « شهر »کلمه‌ی وسیعی‌ست‌که بسیاری از کلمات ومفاهیم دیگر را در خود دارد . شهرمحل زندگی مردمان بسیار است ، شهر زاینده‌ی تمدن و تفکر جدید است ونیز مادر روشنفکری امروزی‌ست . کلمه‌ی « شهر » بخوبی می‌تواندجایگزین همه‌ی این مفاهیم ومسایل شده و بخاطر وسعت معنای ذهنی خویش حتی رفتار آدمی به آن نسبت داده شود .

« شهر»، بدین شکل خود،درشعراحمدی کلمه‌ی جدیدالاستخدامی ست . درکتاب « طرح » او به تقریب‌چهاربار از « شهر » نام می‌برد ، لکن در این‌کتاب 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 جا بیشتر مکان حدوث فعل است نه عامل آن .

۱۰

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 . هرچند که کوچه‌ها ـ شاید ـ برای خود حیاتی دیگر داشته‌باشند:

جرأتی پنهان در کوچه و در من بود ... (۲)

اما شهر تعمیم یافته‌ی این جرأت پنهان نیست ، و در پایان « نبردی » مشکوك و نامتعادل ـ که همه با آن آشنائی داریم ـ به یکباره فریادمی‌زند : آری ...!

۱۱

برای احمدی هر پاسخ مثبتی علامت تسلیم شدنی‌ست . او « نه » گفتن را نشانه‌ی 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 » ، حتّی :

امروز

---

۱ ـ کتاب «طرح» ـ ص ۴۴
۲ ـ کتاب «وقت خوب مصائب» ـ شعر «سرود» ـ ص ۹
۳ ـ همان کتاب ـ شعر «پدر فردای کوچه‌ها» ـ 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 دراین میانه التماس می‌کند، خواهش میکند ، ودستور 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 ارزش ها در برابر هجوم تاب‌مقاومت نیاورده ، درهم شکسته ، و تسلیم شده‌اند .

۱۲

شاعر در برابر این فاجعه ، که دوست نمی‌دارد ، چه‌عکس العملی می‌تواند داشته باشد ؟

اوحس می‌کند که « تنها » ست وفقط اوست که سر « نه » گفتن دارد . پس در لباس « کبوتری » اش ـ که لباس همه‌ی شعرهای اوست ـ سر بر می‌دارد . لازم است با این لباس آشنا شویم :

در من یك پرنده‌ی فلزی بدنیا آمد

---

۱ ـ همان کتاب ـ «شعر سرود» ـ ص ۱۴

۲ ـ همان کتاب، همان شعر، همان صفحه.

۳ ـ 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 اگر سیم خاردار ، آبی آسمان ، و زرد زمین باشد
هدیه‌ی من است برای من
که خود را در سبد آگهی‌ها مصلوب نکردم. (۳)

و این کبوتر تنها، در شعر « آغاز در تدفین » ، جدا از دیگران ـ شهر ـ ، پر می کشد ، به کنار « برج کهنه» می‌رسد و می گوید : « 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 . (*)

۱ـ کتاب «طرح» ـ شعر «از من برای پرنده‌ی فلزی» ـ ص ۱۷
۲ـ همان کتاب ـ شعر «پرنده‌ی کاغذی» ـ ص ۴۰
۳ـ کتاب «روزنامه‌ی شیشه‌ای» ـ شعر « اندوه پنجره » ـ 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 داشته‌است:

« اگرچه آدمیان مبارز دیروزتسلیم شده‌اند، اماتنهااو، که کبوتری بلند پروازوآزاده‌است (به‌همه‌ی معانی و اشارات تلویحی کلمه‌ی « کبوتر » توجه کنید !)، با پرواز بسوی آنچه که حافظ مردمان از شکست است وبا پناه‌بردن به‌آنچه‌تاریخ،فرهنگ وسنت ماست ، در مقابل این تسلیم‌شدن **می گوید**: نه.»

توجه کنید که تسلیم شهر در «فریاد» بیان‌میشود،ودر این طنزی گزنده نهفته است . شهر که فریادهای شورانگیز داشت و دم از رستخیز و مقاومت می‌زد ، اکنون در « آری» گفتن نیز به عربده جوئی مشغول است .

اما برای کبوتر تسلیم نشدن امری‌طبیعی‌ست،پس اوفقط « می گوید» : نه!

۱۵

بدین ترتیب قسمت اول این شعر بظاهرساده بپایان می‌رسد . درقسمت دوم « بهار » فرارسیده است . این همان بهاری‌ست که شاعران اجتماعی ما در همه‌ی اشعارخویش درانتظار آنند وحتی اگر بهار رابا چشم خویش ببینند، آمدنش را انکار می‌کنند ، چرا که بهار آن ها فقط نام از « بهار » گرفته است و خود چیز دیگری‌ست .

شعر احمدی ، بدینصورت‌ملموس،شعرسمبولیك نیست.پس بهاربوظیفه‌ی طبیعی‌خویش عمل کرده وآمده است . احمدی‌منکرآمدن این بهار ــ که بخشی از زمان بی پایان است ــ نمیشود و ادعا نمی‌کند که زمان در خزان متوقف گشته است .

اما « بهار » احمدی راهمزبانی‌نیست . بهارکه گویاست، بهارکه‌نشانه‌ی 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 فراموش‌کرده است ، زبان این بهار غریبه با امروز ، زبانی مهجور و« دیگر » نیست ؟

۱۶

در این بهاردست که‌زایندگی باید آغازشود، که‌باید گل‌ها همه سرازخواب خزانی‌بردارند ، 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 «ساعت‌گل» دانست ؟ اما اینجا چنین عکس برگردانی‌خودشخصیت مستقل دارد. خواننده دراولین برخوردش با این ترکیب تصورمی‌کند آن رامی‌شناسد ، چراکه ابزار ساختمان آن قبلا در ترکیبی آشنا بکـار رفته‌انـد و بدین ترتیب درذهـن ما قبلا بهم مربوط شده‌اند ، اما در برخوردهای بعدی درعمق این آشنائی چیزی غریبه راحس می‌کند . براستی «گل ساعت» چگونـه گلی ست ؟ آیا در ساختن آن تنها تداعی معانی وخاطره دخالت داشته‌اند وبی اختیاری شاعرو‌بی‌قراری اوبرای نو آوری چنین‌حاصلی‌داده است ؟

واضح‌است که‌یاد آوری «گل آفتابگردان» که‌باگذشت روز ، موقعیت خودرا نسبت به تابش خورشیدعوض می‌کند ودر نتیجه عملی‌چون ساعت دارد ویا«ساعت‌گل» که‌مربوط کنندهای این دوواژه استو یا شکل ساعت و تقسیم شدن‌هایش ــ که بی‌شباهت به‌گل‌نیست ــ همه باهم به زنده‌بودن و رسانائی این ترکیب تازه کمك می‌کنند. اما احمدی شاعری‌نیست که به این روابط گنگ و ذهنی‌اکتفاکند. این ترکیب‌در شعر او نقشی عمیق‌تر را بعهده دارد .

۱۷

در بند دوم شعر احمدی سخن از«گل ساعتی»می‌رودکه «مرگ روزها و اطلسی‌ها رامی‌گوید . » می‌بینیم‌که درمقابل فناپذیری «گل اطلسی» فقط یك‌گل می‌تواند پایدار و برقرار باشد ، این‌گل البته «زمان» نیست که در شعر کلاسیك مااجزائش اغلب به‌گل‌تشبیه شده‌اند (مثل شکفتن‌صبح ودمیدن خورشید ، و غیره) ، چراکه «روز» هم‌بهمراه «گل اطلسی» میمیرد. این فنا نشدنی «ساعت» است ، گلی که نمی‌میرد و شاهد و گوینده‌ی مرگ زمان و مرگ‌گل اطلسی ست . گل بودن ساعت این باردر مخالفت و تضادآن

با روز و با اطلسی ، روشن و تحمیل میشود .

۱۸

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 . اطلسی ها، همچون روزها ، که بی‌محتوی و خالی‌اند ، میمیرند، و گل ساعت این مرگ را پیغام آور است .

احمدی همیشه نام‌های خاص را بر نامه‌های عام ترجیح میدهد ، او در مقابل ساعت می‌خواهد از مرگ « گل »حرف بزند،اما بجای« گل» از«اطلسی» که یك گل خاص است سخن میگوید . در اغلب موارد این روش برای بیرون کشیدن جوهر اسم‌ها ـ که کلمه‌اند ـ بکار می‌رود . مثلا « اطلسی » می‌تواند خود بیاد آورنده‌ی بسیار از مفاهیم و اسم‌های دیگر باشد .

می‌بینیم که برای آن پرنده‌ی تنها ، اگر چه همه چیز ـ بر خلاف شعر شعرای اجتماعی قبل از او ـ سرجای خویش است،اما زمان (= بهار) ومکان (= شهر) مطلوب و دوست داشتنی نیست .

۱۹

احمدی در همه‌ی اشعارش مخاطبی نیزدارد که شریك کارهای اوست. این مخاطب بهمه صورتی تجلی می‌کند، گاه همزاد اوست، گاه معشوقه‌اش و گاه دوستش:

ما دوتن بودیم
به میدان بازگشتیم
کبوتران رفته بودند
میدان ، اندوه شب را درخود نشانده بود . (۱)

و یا :

مادو پنجره بودیم روبروی یکدیگر
یکی همیشه روشن

۱ــ روزنامه‌ی شیشه‌ای ــ شعر «اندوه پنجره» ــص۱۰

ودیگری همیشه‌تاریك .

.....

ما دو شهر خواهیم شد
یکی انباشته از مردم
و دیگر تهی .

.....

ما دو واژه خواهیم شد
در دو زبان
که هردو گویای یك معناست .(۱)

و یا :

من و تو
بزرگوارانه بهم بافته میشویم
دوخته میشویم
وپارچه‌ای قدیمی می گردیم . (۲)

این « تو » که دستیار احمدی ست، به دستیار هنرپیشه‌ی 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 بی گناه و سرافرازند ، باهم و درکنارهم با جمعیت‌میسازند و یا روبروی آن می‌ایستند :

شب درکنار ما ایستاده بود
و نغمه‌های زبانی دیگر را
نجوا می کرد .

۱ــ همان کتاب ــ شعر «سرود عاشقانه‌ی احمد رضا احمدی» ــ ص۹۶

۲ــ وقت خوب مصائب ــ شعر «سرود» ــ ص۱۳

جرأت دوستی در مامی‌مرد.
ـ واین به گمان گروه
استعفاست ـ
ما ـ بی دفاع ـ می گوئیم : « 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 بانتظار پاسخم
آیا بمن فرصت خواهید داد
که بیایم و پنجره‌ی بسته بگشایم ؟
مگر نمیدانید که در روزهای عید پرنده به پنجره باز می ـ گردد ؟ (۳)

اکنون بهار است ، روزهای عید است و وقت آمدن پرنده ـ که پنجره بگشاید ـ : « 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 . مثلا :

---

۱ ـ همان کتاب ـ شعر «از فصل ماندن» ـ ص ۲۸
۲ ـ همان کتاب ـ ص ۸۳
۳ ـ روزنامه‌ی شیشه‌ای ـ شعر «آرامش پس از فریاد» ـ ص ۹۴

تو بیا
آواز سرده
که زمین تشنه‌ی آوازهای آبی است .(*)
در زیر این رواق
ـ که رنگ آبی و سفید را
از خود می‌کند ـ
آفتاب آوازت را
از « مه » به « روشنائی »
ترجمه‌خواهدکرد.(۱)

و یا :

تو بیا
که زمین تشنه‌ی آوازهای آبی است. (۲)

و یا :

پنهان نمی کنم
خانم‌ها !
آقایان !
من نیزمی‌دانم که‌میوه
در سوگواری طعم ندارد .
حرف اگر بزنیم
حرف آوازه‌هائی ست
که زیر باران هم

۱ــ وقت خوب مصائب ــ شعر«آواز آبی»ــص۶۵
۲ــ همان‌کتاب ــ شعر «گاوآهن‌ها»ــص۹۳

می‌توان خواند . (۱)

که این قطعه‌ی آخر ، آخرین بند شعرپایان کتاب سوم احمدی است . کتابی که با یادآن «آواز» آغازشده، باید همان « آواز » نیز بپایان می‌رسد.

۲۱

« ما » ی شعراحمدی می‌خواهد این « آواز » رابه « شهر» برساند ، « ما »ئی که‌باین ترتیب وظیفه مند است:

« ما » آمده‌ایم
تا
فانوس الوان حافظه‌ی دیگران باشیم . (۲)

امابرگرد شهرحصارحصینی کشیده‌اند ، همه چیز را به تفتیش می‌کشند و بقول محمدعلی سپانلوحتی در مطایبه تفتیش است (۳) . پس حیله‌ای باید اندیشید .

۲۲

در اینجا ما بایکی‌از زیباترین‌شیوه‌های کار شاعری احمدی آشنا می‌شویم . همیشه حتی اگرحرف احمدی صریح وروشن باشد ، او این صراحت راوسیله‌ای‌میسازد تا از آن تصویری تلویحی و اشاره‌گر بسازد . مثلا اینجا سخن از داخل‌کردن آواز است به شهر ، بطوریکه از « دروازه‌های گمان » بگذرد .

احمدی از همه‌ی این مقدمات استفاده‌ای « دراماتیك » می‌کند . او ، بخاطرمعانی بسیاری‌که برکلمه‌ی «آواز» سوارکرده است ، براحتی می‌تواند

---

۱ ــ همان‌کتاب ــ شعر «حرف دارم»ــمرثیه‌برای مرگ فروغ‌فرخزاد ــ ص۱۸۱

۲ ــ روزنامه‌ی شیشه‌ای ــشعر «اندوه‌پنجره» ــ ص۱۰

۳ ــ محمد علي سپانلو ــ کتاب«رگبارها» ــ شعر«برج‌های‌بارانی» .

از خصوصیت«صوتی»آن‌صرفنظر کرده و ازآن یك‌شیئی، یك تصویر و یا یك چیز مجرد بسازد. کلمه‌ی « آواز » دیگر رساننده‌ی معنای عملی و ظاهری آواز نیست ، بلکه منشور متبلوریست که همه‌ی یادگارها و خاطرات « دیروز گرم » رادرآن جای داده‌اند . پس‌می‌توان آن راحتی درچشم‌مخفی کرد:

تو با خواب به شهر درآ
تا آواز در چشمانت مخفی باشد .

صحنه‌ای که احمدی ساخته است ، صرفاً یك صحنه‌ی شاعرانه است وتن به پاره پاره شدن و معنای صریح پیدا کردن نمی‌دهد . شعر در کلیت خود معنائی صریح را حمل می‌کند ، اما درجزئیات خویش پر ابهام و سرشار از صناعات شعری احمدی ست .

۲۳

شعر « آغاز در تدفین » با یك « وعده » بپایان می‌رسد ، وعده‌ای که نمی‌خواهد به « امروز » اشاره کند ، بلکه اشاره‌گر به«دیروز»است : دیروز گرم ، استوایی ، پر حرارت ؛ و نیز به « فردا » ئی‌که آواز به شهر رسیده است .

درآخرین بیت‌شعر است‌که خصوصیات ونقش « آواز » برای خواننده روشن میشود. « آواز » از صورت یك مفهوم کلی به یك مفهوم خاص تبدیل میشود و برای این‌کار اضافه‌ای تخصیصی (که علی الظاهر «ملکی» می‌نماید) راه را هموار میسازد :

قرار مادر پایتخت « آوازهای صبح» است.

می‌بینیم‌که 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 ، این‌کلمه را همراه باکلیه‌ی 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 » بپایان میرسد .

۲۴

می‌بینیم که بقول مهرداد صمدی ، (۲) احمد رضااحمدی 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 ، هنوزدر کارمرتب کردن و تنظیم قطعات شعریش ، مهارت و توفیق کامل نیافته است . اغلب حرف درخشان و شیوه‌ی بی‌نظیر شعری او را ، درهم ریختگی واغتشاش 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 وترتیب داده است . برای او این کارحکم‌از خودگذشتگی را دارد و فقط بملاحظه‌ی خواننده است که او تن به چنین کاری می‌دهد. اما برای احمدی به‌عنوان یك شاعر ، همین ملاحظه کاری توفیق عظیمی‌را بهمراه داشته است ، توفیقی که اثرش در همه‌ی بندهای اشعارکتاب «وقت‌خوب مصائب» مشهود است .

۱ــ کتاب طرح ــ شعر«ساعت مسجد آهنگ زنك داشت»ــص۱۸

۲ــ مهرداد صمدی ــ جنگ طرفه ــ همان مقاله.

فصل چهل‌وچهارم ـ شعر یدالله رؤیائی (رؤیا)

۱

کتاب یدالله رؤیائی درشعبه‌ی «نظم گرایان مشکل گو» در سال ۱۳۴۶ منتشرشده و«دلتنگی‌ها» نام‌دارد . رؤیائی‌در دلتنگی‌ها شاعریست که «هدف»، دارد ـ هدفی نه‌شاعرانه ، که بسیار زیرکانه انتخاب شده است . رؤیائی «میخواهد» اشعاری بسازد که (الف) دارای«مضمون اجتماعی» باشد، (ب) درآن‌ها «محتوی تجربه شده» بکار گرفته شود ، (ج) از **جریانهای روز** بدور نباشد ،و(د)از استقلال شعری‌خاص او ـ بعنوان پایه‌گذار«شکل گرائی» درشعر نوی‌نیمائی باکتاب «دریائی‌ها» ـ برخوردار باشد .

۲

دراین تدارك است که رؤیائی به‌شعر «تبعید»ش بر میخورد ، چاپ‌شده درمجله‌ی‌آرش (۱) . اوخود دراین مورد نوشته است :

«دلتنگی‌ها شعرهای‌بعداز دریائی‌هاست . فقط دلتنگی شماره‌ی یك تنها

۱ـ آرش شماره‌ی ۶ ـ خرداد ۱۳۴۲ ـ شعر «تبعید» ـ ص ۱۲

قطعه‌ای است که مربوط به آن دوران است و قبلا بانام تبعید در آرش چاپ شده بود ، واز این‌رو دراول این مجموعه‌آمدکه تبعید لطفه‌ی ذهنی دلتنگی‌ها بود و مایه و مقدمه‌ی تکوین این دفتر بـود ؛ ضربه‌ی دقیق سر انگشتی بود که ناگهانم بخودآورد ، و ناگهان بر خاستم ،که انگار از پهلوی اضطراب برخاسته‌ام .» (۱)

بـاکمی توجه درمی‌یابیم که شعر«تبعید» مضمون اجتماعی دارد ، تفکر فلسفی دارد ، محتوی تجربه شده دارد وفرم مستقل رویائی ورفتارشاعرانه‌اش رانمونه‌ایست .

ازاین پس شاعربه مطول کردن اجزاء این شعرمی‌پردازد ودراین‌کار ازروش‌های بیژن الهی‌واحمدرضا احمدی سخت سود می‌جوید .

۳

شاعردلتنگی‌ها درشعر «تبعید» ــ که شعرهمه‌ی کتاب دلتنگی‌هاست ــ از«دوردست عمر» خویش به«سرزمین میلاد»ش سفرمی‌کند . این‌سفررا هدفی نیست، تنهاشاعربتماشاومشاهده میرود و می‌خواهد تجربه‌های «رهگذارکویر» را ــ که برخلاف تجربه‌ی شاعررویائی‌ها سخت عینی‌هستند ــ بررسی کند .

امادر این‌سرزمین میلاداست که شاعر با«ازدحام سکوت » روبرو می‌شود و درمییابدکه «تولدش درآن دیار غریب بـوده است . » چشم‌براطراف خویش می‌دوزد و سرزمین میلادش راویرانه‌ای ازیاد رفته می‌یابد .

دراین‌ویرانه‌ها هنوز«سایه‌ی او» هست ــ سایه‌ای یادآور حقیقت وجود آفتاب ــ که «دنبال‌لاشه‌ی تن» اومیگردد . اومی‌فهمدکه هنگام ترك این‌سرزمین همه‌چیزرا باخود نبرده است و نیمی از جانش هنوز در این ویرانـه‌ها زندگی می‌کند. وویرانه‌ها«جلدگوهرین» این مارگریخته ــ « این‌خزنده‌ی معصوم»! ــ را هنوزحفظ کرده‌اند .

۴

این ادراك همچون «نیشی» ، یا «ضربه‌ی دقیق سرانگشتی »اورابخود

۱ــ یدالله رؤیائی ــ «دلتنگی‌هـا» ــ انتشارات روزن ــ بهمن ۱۳۴۶ مؤخره‌ی کتاب ــ ص ۱۱۳

می‌آورد . می‌فهمد که همه‌ی عمر را بی‌سایه و بی‌جلد زیسته است ، می‌فهمد که همه‌ی عمر «عریان» بوده است ، آنچنان که «نام» را ساتر عریانی خویش کرده است . اکنون آن «زخم گران» جدائی از اصل را می‌شناسد و روزگار وصل را می‌خواهد ، می‌خواهد تا آن « من» ، آن «برادر پنهان» ، بر خیزد و زخم گرانش را بنوازد ، چرا که بی‌او بازگشتی مقدور نیست .

۵

دلتنگی‌ها «بازسازی» دیداری‌ست که در «تبعید» (۱) پیش‌آمده است . رؤیائی درهر «دلتنگی» می‌کوشد تادر بیان قسمتی ازاین دیدار تجدیدنظر کند ، وآن‌را باتکنیك باب‌دوز ازنو بسازد وارائه دهد .

آنچه‌بیش ازهمه درشعر «تبعید» نظر شاعررا بخود جلب کرده است ، نحوه‌ی تلقی‌شاعرانه‌ی‌او از واژه‌ی «شن» (یا ، ریگ) ،«مار» و «زخم»است، و رویائی ، جدا ازمفاهیم مختلف وگوناگونی‌که از شعر تبعید اخذ میشود ، میخواهد تابارفتاری تازه به‌این سه واژه تشخصی سمبولیك بدهد .

۶

«شن» یادآور تجربه‌های عینی و دور شاعراست که زندگی گذشته را برایش زنده می‌کند :

و ریگزارها ــ که‌نشانی ز رود ودشت
گوئی‌درختها و صداهارا
تکرار می‌کنند. (۲)

و مقایسه کنیدبا :

وقتی‌که بادمی‌آمد
آواز شن

---

۱ ــ کتاب «دلتنگی‌ها» ــ ص ۹
۲ ــ همان کتاب ــ شعر «تبعید» ــ ص ۱۲

درهای بسته‌را نگهبانی می‌کرد . (۱)

و «مار» نشانی‌از خصوصیات ذهنی شاعر است که‌همواره‌بااوراه‌آمده‌اند تادرزمانی مناسب «نیش» زنند واورا بخودآورند :

آن‌مار ، آن‌خزنده‌ی معصوم
من بود کزمیان شما بگریخت
وجلد گوهرین سرویرانه‌هانهاد ... (۲)

و مقایسه‌اش کنید با :

وزهر ،زهرپنهان
درزیر پوستهای تزئینی
باما می‌آمد
و خاطرات پاشنه‌ها را
تنها درانتهای هرره
کامل‌می‌کرد . (۳)

و«زخم» نشانه ای ازهمه‌ی یافته ها و باورهای زندگی شاعر است که‌او اکنون می‌خواهد بمدد این‌بازگشت مرهمی برآن نهد :

آه ... ای‌من !ای‌برادر پنهانم !
زخم‌گران من‌را بنواز!
من‌بازگشت ، بی‌تونتوانم . (۴)

و مقایسه اش کنید با :

زخم ظریف عقربه درمن‌بود
وقتی‌که دایره کامل شد

۱ــ دلتنگی شماره‌ی ۳ ــ ص ۱۹
۲ــ تبعید ــ ص ۱۴
۳ــ دلتنگی شماره‌ی ۱۰ــ ص ۴۸
۴ــ تبعید ــ ص ۱۵

معماری بیابان
همراه باروایت عقربه تکرار شد . (۱)

۷

گفتیم که «دلتنگی‌ها» نتیجه‌ی بازسازی «تبعید» است ، واکنون می‌افزائیم که شاعر دراین اشعار قدمهای متعدد کاملا تازه بالاتر ازآنچه که در تبعید، بسوی‌اندیشه‌وتفکر برنداشته است . کاراو فقط‌بازی بافضاوکلمات‌است .

اویکبارنیز تمام شعر «تبعید» را دردلتنگی شماره‌ی ۱۰ تکرار و بازسازی میکند . مقایسه‌ی این‌دو شعر نحوه‌ی تکامل شیوه‌ی شاعری رؤیائی را بخوبی بشما نشان‌میدهد . مثلا :

ازدور دست عمر
تاسرزمین میلادم
صدها هزار فرسخ بود . (۲)

و مقایسه‌اش کنید با:

دربازبود ، اما
بسیار دوربود . (۳)

۸

باستنادآنچه‌نقل شدباید گفت که رؤیائی بسوی‌هنر تجریدی گام‌برداشته است ، امااز‌آن استفاده‌ای صحیح کرده است ، بطوریکه همان مضمون سابق اینك تبلوری درخشان دارد ودرگنگی خویش صراحتی‌را پنهان داشته است :

بااسب‌های خسته‌که راه دراز را
طوفان ضربه‌های سم‌آرند ارمغان
.....

۱ــ دلتنگی شماره‌ی ۲ ــ ص ۱۷
۲ــ تبعید ــ ص ۹
۳ــ دلتنگی شماره‌ی ۱۰ ــ ص۴۳

پرواز تازیانه‌ی خودرا فرازراه
افراشتم . (۱)

و مقایسه کنید بااین‌شعر :

ما با نقیب قافله می‌رفتیم
و خون‌ماکه بوی سرخ حماسه داشت
مار و سراب را
تا انتهای حافظه می‌برد .(۲)

۹

می‌بینیم که دردلتنگی‌ها نوع بیان عوض‌شده و جنبه‌ی عینی‌تصویر ـ که‌در زمان خود چیزی جالب‌بوده است ـ اکنون به خصوصیتی ذهنی و انتسابی مجهز است .

برمبنای این‌تفاوت، شعر «تبعید» و«دلتنگی ها» رامی توان تا به آخر باهم مقایسه کرد . تنهاپایان و نتیجه‌ی این‌دو شعراست‌که، باتخالف خویش ، تغییر جهت فکری شاعررا فاش میسازند :

آه ... ای من ! ای برادر پنهانم
زخم گران من‌را بنواز
من بازگشت ، بی‌تو نتوانم (۳)

و مقایسه کنید با :

برگرد !
ای‌کاروان خسته برگرد !
ذهن نمک‌عقیم و نازاست .(۴)

---

۱ ـ تبعید ـ ص ۹
۲ ـ همان دلتنگی ـ ص ۴۳
۳ ـ تبعید ـ ص ۱۵
۴ ـ همان دلتنگی ـ ص ۵۷

۱۰

باتوجه به‌همین تغییر و تبدیل است که درمی‌یابیم رؤیائی اکنون فرصت دارد تالااقل به‌این «دیدار» اندیشه نیز بکند. اگر او دیروز «بی‌برادر پنهان خویش بازگشت نمی‌توانست» ، اکنون دعوت کننده به‌بازگشت است . گوئی خود نیز دراین رجوع به‌تجربه‌های عینی وواقعی فایده‌ای نمی‌بیند و نیك می‌داند که «آب‌های قدیمی همواره در کتاب او جاریست .» (۱)

پس فراموش میکند که «شن زارها همان سر زمین میلاد اوست ، آن‌را تعمیم میدهد ، آن‌را جهانی مسخ شده می‌بیند که در آن «جغدهای قانونی برنامه می‌نویسند» . اینجا دیگر دعوتی‌ست به‌دور رفتن ، ازلحظه‌ی تولد گذشتن ، و به‌لحظات دورتر ازهستی خویش اندیشیدن . دعوتی است تاآن برادر پنهان «طاق‌نماهارا آب وجارو کند» زیرا شاعر نیك می‌داند که «هنوز بیمار رؤیای خویش است» :

«من‌هنوز برشن‌های‌هموار دل‌به‌جاپاهائی بسته‌ام که‌عزیمت مارا باخود می‌برند . فضاهای زمین‌خالی‌ست و جاده‌هائی که برخیال کودکی من‌حکومت میکنند به سرزمین بایری می‌روند که انکارشان میکند.» (۲)

۱۱

اشعار کتاب «دلتنگی‌ها» رامیتوان به‌چهاردسته تقسیم کرد: (الف) اشعاری که‌با دلتنگی های‌اصیل وحدتی ندارند و بیشتر محض‌پر کردن کتاب آمده‌اند ، مثل شعر شماره‌ی ۷ ، (ب) اشعاری که ازسر تفنن ساخته شده‌اند و نمی‌توان به آنها بعنوان آثار هنری‌جدی‌نگاه کرد ، مثل اشعار شماره ۵و۶، (ج) اشعاری که مستقیماً فکرموجوددرشعر «تبعید»را دنبال میکنند ،مثل شعرشماره‌ی ۱۰ ، و(د) اشعاریکه‌تکه‌ای از«تبعید» راگرفته وبر اساس‌آن به‌نوعی‌بازی‌قراردادی می‌پردازند ، مثل اشعار شماره‌ی ۲ ، ۱۵ وغیره .

ازاشعاردسته‌ی (ج) سخن‌رانده‌یم ، اشعاردسته‌ی(ب)را بحساب نمی‌آوریم واشعار دسته‌ی(الف)در قسمت‌دیگری بررسی خواهند شد، امالازم است درمورد

۱ــ همان دلتنگی ــ ص ۵۸

۲ــ همان دلتنگی ــ ص ۶۱

اشعار دسته‌ی(د) کمی بیشتر سخن بگوئیم .

۱۲

دراین دسته ازاشعار ، رؤیائی قلمرو تازه‌ای رامی‌آزماید که خودآنرا کشف نکرده است .

قلمرو این اشعار را پیش‌ازاو نخست احمدرضا احمدی ، و سپس بیژن الهی، تحت‌تأثیر جنبه‌ی‌منحرف بعضی‌ازاشعاراحمدی، کشف کرده‌اند. رؤیا بیشتر دراین دسته از اشعاراست که به‌موج نو می‌پیوندد .

مثلایکی ازروشهای شعر سازی در موج نـو ایجاد یك قرار داد اولیه است . مثلا احمدی می گوید :

من همیشه باسه واژه زندگی کرده‌ام. (۱)

این گفته قراردادی‌ست بین او و خواننده ، تااحمدی بتواند زندگی خویش راباابن سه‌واژه‌شرح‌دهد . حاصل‌چنین‌کاری جهانی دورازواقع‌خواهد بودکه باعتبارآن قرارداد ، هستی یافته است .

روش‌دیگر شاعران موج‌نو ، بخصوص بیژن الهی نگـریستن به کلمات است بعنوان احجامی‌که ازبعد وصدا ونور وتاریخ وزندگی‌سرشارند .

۱۳

برای رؤیائی یك«بهانه»لازم‌است‌تاشعربگوید ، واین بهانه رامثلاقرارداد‌گذاری احمدی فراهم می‌کند . رؤیائی‌نیزدر ابتدای شعر ـ یاحتی‌اواسط شعر ـ اشاره‌ای به چنین قـراردادی می‌کند و براساس آن بـه ساختن شعر خویش می‌پردازد :

تا ازسپیده گفتگوی مشروط
بر خیزد

۱ــ احمـد رضا احمدی ــ کتاب «وقت خـوب مصائب» ــ شعر«مـن همیشه»ــ ص ۵۲

من
تصویر هجرت از پل
بر می‌گیرم . (۱)

و یا :

پرتاب میان دست های من
پنهان میشد
اندیشه که می‌کردم از سنگ . (۲)

۱۴

اما تأثیر پذیری رؤیائی ازشاعران موج نو بهمین جا ختـم نمی‌شود و بخوبی می‌توان تأثیرات گوناگون این‌شاعران رادرطول‌اشعار دلتنگی‌هادید:
تأثیر احمدی :

نمی‌توانم ، آه
کویررا درپاکت کنم
و بازگردانم
بجای‌آنهمه طول ! (۳)

و یا :

درگفتگوی ما
فنجان تو کوهستانی‌ست
وقتی‌که به‌بوسه‌های تو نما می‌بخشد . (۴)

۱ــ دلتنگی شماره‌ی ۹ ــ ص ۴۰
۲ــ دلتنگی شماره‌ی ۱۴ ــ ص ۷۴
۳ــ دلتنگی شماره‌ی ۴ ــ ص ۲۲
۴ــ دلتنگی شماره‌ی ۱۶ ــ ص ۷۷

وتأثیر بیژن الهی:

وکاخ‌ها وکنگره‌ها
ناگاه ،
درعطرگاه گل ،
همه ،
غش میکنند . (۱)

و یا :

تو باز می‌آئی
باناقی ازخلیج احمر
ورانی ازعصای موسی
و شکل راه رفتن تو
معنای مثنوی‌ست . (۲)

۱۵

رؤیائی پس‌ازکتاب دلتنگی‌ها الفت بیشتری باموج نو می یابد وحتی خود به‌آزمایش‌های تازه‌ای‌در این مسیر دست می‌زندکه قابل‌توجه‌اند .چند نمونه ازکارهای اودرکتاب«ازدوستت‌دارم» بچاپ‌رسیده است :

فضا فضایش‌را بارید
وبرگهاکه فضاهارا تقسیم‌میکردند،
سقوط‌کردند
درتمام‌طول عصب‌هایم

۱ــ دلتنگی شماره‌ی ۷ ــ ص ۳۱
۲ــ دلتنگی شماره‌ی ۲۱ ــ ص ۹۴

فقطصدای گنگی ازآن برگ باستانی پیچید . (۱)

و یا : من دوست‌دارم «ازتوبگویم» را

ای‌جلوه‌ای از «به‌آرامی»
من‌دوست دارم «از توشنیدن »را
تولذت نادر شنیدن باش . (۲)

۱ــ یدالله رؤیائی ــ کتاب «از دوستت دارم» ــ انتشارات روزن ــ ۱۳۴۷ ــ شعر«بار» ــ ص ۷

۲ــ همان کتاب ــ شعر«ازدوستت دارم» ــ ص ۶۶

بخش یازدهم- منظومه سرائی فارسی

فصل چهل و پنجم- نگاهی به تاریخ

۱

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 بامنطق 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 کـه به «نظم» بیان میشده، ابتد شعر، وسپس نوع خاصی از شعر، یعنی «منظومه» بوده‌است. با تغییر تعریف شعر و استقلال یافتن آن از انواع رشته‌های ادبی، بخاطر تفاوت‌هائی که در ذات شعر با ادبیات وجود داشت، «منظومه» نیز از شکل

۱ـ تعریف این لغت در فرهنگ‌ها اغـلب چنین است، «آنچه به نظم درآمده‌است، مثل: دانه‌های مروارید، یا مثلاشعر.»

بیان افسانه و حکایت و تاریخ درآمده و به شعر بسیار بلندی اطلاق میشود که درآن «مضمونی» واحد مورد بررسی شاعرانه قرار می‌گیرد و شاعر در طی منازلی پر فاصله، مضمون خویش را درشعر می‌پروراند.»

۲

□ (۱) «منظومه سرائی»درایران سابقه‌ای‌همپای تاریخ مادارد ، چرا که در ابتدای تاریخ شعر از نظر ماهیت چیزی جدا از ادبیات نبوده است و ادبیات در زندگی‌های ابتدائی، بیشترنوعی افسانه پردازی و داستان‌سازی است‌که با نگاه حیرت زده‌ی انسان بر جهان بیکران درمی‌آمیزد .

تاریخ شعردرلهجات‌ایرانی با«اوستا»خاصه «گاثاها» شروع میشود. اگر تاریخ زندگانی «زردشت» را بحدود قرن پانزدهم پیش از میلاد بالا ببریم، شعر مکتوب‌آریائیان ایرانی هم ازهمان تاریخ خواهد بود .... کشف‌کتابهای «درخت‌آسوریك»، «ایاذگار زریران»ـ به‌پهلوی اشکانی ـ و «جاماسپ نامك» ـ به پهلوی ساسانی ـ ، سفینه‌ی اشعار پهلوی را کاملتر (می‌کند) . «درخت آسوریك » منظومه‌ایست متضمن مناظره میان بز و درخت خرما درباره‌ی رجحان هر یك بر دیگری ، و « جاماسپ نامك » منظومه‌ایست مشتمل بر پیشگوئی جاماسپ‌حکیم وزیر گشتاسب درباره‌ی حوادثی‌که میبایست در پایان هزاره‌ی اول بعد از زردشت رخ‌دهد، و منظومه‌ی «ایاذگارزریران» بعد از «یشت‌ها» قدیمترین منظومه‌ی حماسی ایرانی‌ست . موضوع این منظومه جنك میان‌گشتاسب با ارجاسپ تورانی در دفاع ازکیش «مزدیسنا»ست .

۳

پس از اسلام«منظومه سرائی» را ـ بهمان تعریف سابق ـ می‌توان به دو بخش تقسیم‌کرد .

نخستین بخش ازآن «شعر حماسی»ست که خود بچهار قسمت تقسیم

---

۱ ـ آنچه ازاین پس بین دو علامت□ نقل میشود ازکتاب «گنج سخن» خلاصه شده است .گنج سخن ـ تألیف دکترذبیح‌الله صفا ـ جلد اول (از رودکی تاانوری) ـ مقدمه: در تاریخ زبان و شعر ایرانی ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ ۱۳۳۹

میشود که عبارتند از «افسانه سازی»، «داستانهای پادشاهان پیش از اسلام»، «داستانهای پادشاهان اسلامی»، و«داستانهای بزرگان دین» . و دومین بخش «داستانسرائی عاشقانه» نام دارد .

ظهور شعر فارسی دری مصادف بود با استقلال ایران و شیوع اندیشه‌ی ملی و اظهار علاقه‌ی امرای ایرانی نژاد خراسان و ماوراءالنهر به تجدید رسوم وآداب و تاریخ نیاکان خود. بهمین سبب تقریباً از اوان شروع شعر فارسی‌دری، نظم تاریخ‌های داستانی حماسی ملی هم شروع شد .

داستانسرائی عاشقانه نیز ازانواعیست کـه 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 .

۴

نخستین شعبه‌ی‌شعر حماسی «افسانه سازی» نام داردکه درواقع دوره‌ی نخست شعر حماسی (از قرن چهارم تا قرن ششم هجری) را میسازد . در این دوره منظومه‌ها بیشتر درباره‌ی پادشاهان وحوادث 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 دست‌نیست. درقرن چهارم شاهنامه‌های ابوالمؤیدبلخی، ابوعلی بلخی، و ابو منصور محمدبن عبدالرزاق طوسی راه را باز می‌کند. وزن این منظومه‌ها از این پس همواره بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف (از وزن‌های کهن واصیل ایرانی) بوده است. همین وزن است که نخستین بار وسیله‌ی «دقیقی» شاعرزرتشتی عهد سامانی برای منظوم‌ساختن شاهنامه‌انتخاب شد. کتاب او، «شاهنامه‌ی‌منصوری»ـ که داستان پادشاهی گشتاسب وجنگ او با ارجاسب‌تورانی برسر دین بهی‌ستـ ناتمام‌ماند... آنگاه‌ابوالقاسم‌فردوسی‌حماسه‌ی ملی رابنحوی پی می‌افکندکه بنای‌آن هرگز سستی‌و خلل نخواهدپذیرفت . بعد ازشاهنامه‌ی‌فردوسی منظومه‌های «گرشاسب‌نامه» از اسدی طوسی وحدود ده منظومه‌ی دیگرقابل ذکر است .

۵

ازاواخر قرن ششم نظم «حماسه‌های تاریخی» شروع میشود که یا به «پادشاهان پیش ازاسلام» مربوطند ویا به «تاریخ بعد ازاسلام».

فردوسی نخستین کسی‌ست که‌درباره تاریخ پیش ازاسلام (ازسلطنت بهمن کیانی ـ که‌همان اردشیر درازدست‌هخامنشی‌ست ـ تاپایان سلطنت یزدگرد) منظومه ساخته است. نظامی در قرن ششم در نظم داستان اسکندر (شرفنامه + اقبالنامه) کار فردوسی رادنبال می‌کندو امیرخسرو دهلوی درقرن‌هفتم «آئینه‌ی سکندری» را بنظم درمی‌آورد ومنظومه‌ی «خردنامه‌ی اسکندری» از جامی در قرن نهم در واقع ختم «داستانسرائی در مورد پادشاهان پیش از اسلام» محسوب میشود .

نخستین منظومه‌ی حماسی تاریخی درمورد پادشاهان بعد ازاسلام ازآن مجدالدین‌محمدپائیزی نسفی‌ست، درپایان‌قرن‌ششم، بنام «شاهنشاه‌نامه‌ی پائیزی». این شاهنامه دردست نیست. نخستین منظومه‌ی موجود از این نوع را باید «ظفرنامه»ی‌حمدالله مستوفی قزوینی دانست‌که موضوع‌آن تاریخ ایرانست از ظهور اسلام تاعهد ناظم (قرن هشتم). ازاین نوع منظومه‌ها چندتائی دردست است که‌آخرین‌آن‌ها «شهنشاه‌نامه»ی فتحعلیخان صبا شاعر معاصر فتحعلیشاه قاجار محسوب میشود .

۶

در قرن ششم کاردسته‌ای بنام «مناقب خوانان» یا «مناقبیان» آن بود که قصاید واشعاری در ذکر مناقب امامان شیعه میخواندند و مردم بر گرد آنها اجتماع میکرده و گوش‌فرامی‌دادند. این‌کار مقدمه‌ی ایجاد داستانهای‌قهرمانی ومنظومه‌های دینی‌ست که مهمترین‌آنها عبارتند است از «خاوران نامه»ی ابن‌ـ حسام (قرن نهم) و «حمله‌ی‌حیدری» باذل (قرن دوازدهم) و «خداوند نامه»ی فتحعلیخان صبا .

۷

«داستانسرائی عاشقانه» از قرن چهارم هجری آغاز میشود. دراشعار

پراکنده‌ی رودکی و بعضی دیگر از شاعران قرن چهارم ابیاتی از (این) منظومه‌ها یافت میشود (مثلا می‌دانیم که رودکی «کلیله ودمنه» را به شعر در آورده است.) از آغاز قرن پنجم نخست در شاهنامه‌ی فردوسی به چند داستان عاشقانه (مثل داستان شیرین، کنیزك ارمنی) برمی‌خوریم که البته هدف فردوسی همچنان سرودن شعر حماسی بوده‌است. قدیمترین شاعر قرن پنجم ـ جز فردوسی ـ ابوالقاسم عنصری‌ست که چند داستان مکتوب و غیرمکتوب عاشقانه‌ی زمان خود را به نظم درمی‌آورد (مثل داستان «وامق وعذرا» که بازمانده‌ی عهد ساسانی‌ست.) سپس باید از «عیوقی» نامبرد که «ورقه و گلشاه» را میسازد. در پایان نیمه‌ی اول قرن پنجم فخر الدین اسعد گرگانی «ویس ورامین» را میسازد که داستانی بازمانده‌ی اواخر دوره‌ی اشکانی‌ست. «یوسف وزلیخا» که ناظم آن شناخته نشده (۱) در اواخر قرن پنجم ساخته میشود. در پایان قرن ششم نظامی گنجوی داستانهای عاشقانه را باوج خود می‌رساند. (مشهورترین این نوع داستانها نظیر «لیلی ومجنون» و «خسرو وشیرین» و نیز «هفت پیکر» از آن نظامی‌ست.) پس از نظامی باید از امیر خسرو دهلوی وخواجوی کرمانی نامبرد. مهمترین داستانگوی ایران، بعداز شاعران قرن هفتم، «جامی»ست. داستانسرائی عاشقانه بعد از جامی ـ هرچند مشمول انحطاط شعر فارسی آن زمان شد ـ تا اواخر قاجاریه نیز ادامه داشت. می‌توانیم آثاری نظیر «زهره ومنوچهر» ایرج میرزا را نیز در همین زمره جای دهیم.

۸

جز این‌ها که گفتیم باید به بخش «شعر عرفانی» نیز اشاره کنیم که منظومه‌سازی در آن نیز باب بود، هرچند که این منظومه‌ها بیشتر با هدف ارائه‌ی حکمت وفلسفه وعرفان ساخته میشد نه بخاطر نفس داستانسرائی.

مهمترین کسان در این قلمرو سنائی، نظامی، عطار (سازنده‌ی آثاری چون منطق الطیر) ومولوی هستند. □

---

۱ ـ این اثر را بغلط به فردوسی نسبت داده‌اند. برای تحقیق بیشتر رجوع شود به «حماسه سرائی در ایران» ـ تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ـ چاپ اول ـ ۱۳۲۴ ـ ص ۱۶۶

فصل چهل و ششم ـ منظومه سرایان شعر نو

۱

«منظومه سرائی» در «شعر نو» به نهضت «شعر نوی نیمائی» تعلق دارد ودر این قلمرو نیمایوشیج خود پیشرو بوده است. اگر در اینمورد آثار نیما را بدوقسمت تقسیم کنیم ،منظومه‌های اصلی او ـ باهمان تعریف ومنطق قدیم ـ به دوران پیش از خاموشی بیست‌ساله تعلق دارد .

دراین‌دوران نیماتمایل ذهنی‌خوددرا بسوی «منظومه سرائی» ازنخستین اشعارش نشان داده‌است. نگاهی به مثنوی «قصه‌ی رنگ‌پریده» (۱۲۹۹شمسی) این تمایل داروشن میکند. اما نخستین منظومه‌ی‌مهم او که شهرت بسیارکسب کرد وتا امروز نیز یکی ازآثار با ارزش شعری شمرده میشود«افسانه» است (۱۳۰۱ شمسی). سپس « محبس » و بعد « فریادها » بچاپ میرسد که‌شامل «خانواده‌ی سرباز» است و «امید مادر» ...

۲

این آثار نماینده‌ی نخستین نوآوریهای نیمایوشیج‌اندو بعلت‌فاصله‌ای که بمدت

بیست سال در انتشار اشعار او پیش می‌آید همین اشعار موجد راه تازه‌ای در شعر فارسی میشوند که از شعر نوی نیمائی مبراست و یکی از اشکال آن بصورت «شعر نوی میانه‌رو» درمی‌آید. نیما در سال ۱۳۰۵ راجع به چند منظومه‌ی فوق‌الذکر چنین مینویسد :

«نوبت آن رسید که یك نغمه‌ی ناشناس نوتر از این چنگ بازشود. باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچکش تقریباً درهمان زمان تصنیفش در روزنامه‌ای که (۱) صاحب جوانش را بواسطه‌ی استعدادی که داشت با خود همعقیده 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 باظرافت کاریهای غیرطبیعی غزل قدیم مأنوس بودند. یك 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 جا داشت. ملتفت آنها نشدند. «فریادها» محل هیاهوی بدبخت‌هائی (شد) که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند . «خانواده‌ی سرباز» و «امید مادر» سنگرهای ممتد این میدان بشمار میروند... زمان حاضر اختصاصاتی بشاعر اعطا کرده است که وقتی دیوان شعرش را بازمیکند مطمئن است واول پیش خود فکر کرده است، هر کس کار تازه می‌کند سر نوشت تازه هم دارد. من بکاری که ملت بآن محتاج است اقدام میکنم. (و) نوك خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است ...»(۲)

۱ــ منظور نیما یوشیج بروزنامه‌ی «قرن بیستم» است بمدیریت «میرزاده‌ی عشقی». دوستی بین عشقی و نیما سبب شد که عشقی به تقلید از «افسانه»ی نیما «تابلوی مریم» را بسازد که البته شعر موفقی نیست.

۲ــ نیما یوشیج ــ مقدمه‌ی «خانواده‌ی سرباز» ــ از نشریات کتابخانه‌ی خیام ــ (نقل از کتاب فریادها) ــ اسفند ۱۳۰۵ ــ ص ۴ ــ این مقدمه را دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی نیز در کتاب «نیما یوشیج ــ زندگانی و آثار او» ــ بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه ــ اسفند ماه ۱۳۴۶ ــ ص ۶۰ ــ نقل کرده است .

۳

پس از سکوتی بیست ساله ـ که در طی آن نیما افکار خود را منظم میساخت و به‌تمرین درزمینه‌های مختلف مشغول بود ـ می‌بینیم که هنوز در او میل وافر به‌منظومه‌سازی بجاست، آنچنانکه درسال ۱۳۲۴ منظومه‌ی بلند «مانلی» را میسازد وخود درباره‌ی آن چنین میگوید:

«چیزی که بیشتر بدرد من میخورد موضوع فکری این داستان است. من‌درباره‌ی‌قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم.» (۱)

«مانلی» نخستین منظومه‌ی نیماست که درآن‌زبان شعر نوی نیمائی بطور صحیح بکار گرفته شده است و بهمین دلیل میتوان آنرا نخستین‌منظومه‌ی نهضت شعر نوی نیمائی دانست.

۴

از بین آثار نیمایوشیج لازمست سه‌شعر بلند «مرغ‌آمین»، «ناقوس» و «پادشاه‌فتح» به‌یاد آورده شود. شاید نتوان این سه شعر را بطور دقیق منظومه خواند، لکن درهمه‌ی آن‌ها قدرت بالقوه‌ای برای تبدیل‌شدن به‌منظومه دیده‌میشود. بخصوص «مرغ‌آمین» و «پادشاه فتح» بامفهوم تازه‌ای که امروزه از اصطلاح «منظومه» بوجود می‌آید نزدیك است. اما تااین مفهوم پی‌بگیرد راه درازی درپیش است.

۵

پس از «مانلی» ـ در همان منطق قدیم شعر ـ باید از «پریا»ی احمد شاملو نامبرد که کم وبیش میتواند بعنوان یك‌منظومه‌ی کوتاه محسوب شود. در همین‌ردیف، وباارزش‌بسیار کمتری «نبیره‌های باباآدم» ازیهمن فرسی‌قراردارد. سیاوش کسرائی در «آرش کمانگیر» (۱۳۳۷) کوششی‌دارد برای یافتن زبانی حماسی وبیانی روشن در شعر نوی نیمائی، که‌لاجرم باسبك خاص‌کار او، این

۱ـ نیما یوشیج ـ مقدمه‌ی منظومه‌ی «مانلی» ـ باهتمام دکتر جنتی عطائی ـ بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه ـ منتشر شده در شهریور ۱۳۳۶

منظومه‌ازنوآوری اصیل بدور افتاده است، امادرحد خود اثرباارزشی‌ست(۱). در همین کوششها می‌توان‌از «قصه‌ی شهرسنگستان» مهدی اخوان ثالث‌نامبرد که درآن قدرت نقالی او در اوج‌خویش‌است وزبان روائیش برای ساختن یك «منظومه مانند» تبلور لازم را یافته است.

۶

آنگاه باید ازدومنظومه از رضا براهنی نام‌برد، بنامهای«جنگل‌وشهر» (خرداد ۱۳۴۲) و «یك زندگی منثور» (بهمن ۱۳۴۳) که باهمه‌ی رگه‌های شاعرانه‌ای که میشود درآن‌ها جست ، بعلت عدم آشنائی‌کامل شاعر با زبان فارسی و نداشتن قدرت‌کنترل لازم در بکاربرد زبان ، هردوی این منظومه‌ها از شعربودن دوری جسته وتبدیل به ترجمه‌ی‌بسیار مبتذلی از یك فکر متوسط شاعرانه شده‌اند، وبدین‌سبب‌جز ایجاد یك رگه‌ی‌انحرافی‌در شعر وزبان شعری فارسی حاصل دیگری نداشته اند.

۷

اینك لازم است‌از دوشاعر مهم شعر نوی‌نیمائی سخن گفت که درمنظومه‌سرائی دست به‌تجربه‌ی تازه‌ای زده‌اند.

نخستین شاعر سهراب سپهری است‌که منظومه‌ی‌کوتاه«صدای پای‌آب» را ساخته است ودومین شاعر فروغ فرخزاد است‌که «ایمان بیاوریم به آغاز فصل‌سرد» را ارائه‌کرده است (۲).

در هردوی این منظومه‌ها رفتار شاعرانه‌ی‌جدیدی بچشم میخورد که تا حدودی به منطق منظومه‌های رضا براهنی نزدیك است . در این قلمرو جدید شاعر ماجرائی را، وبخصوص حکایت زندگی‌خویش را، بشکلی شاعرانه‌شرح

۱ــ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به مقاله‌ی«آرش‌کمانگیر» ــ از رضا براهنی ــ کتاب«طلادرس»ــ۱۳۴۴ــص۱۷۳

۲ــ این منظومه‌ی فرخزاد هنوز بطورکامل بچاپ نرسیده است، لکن قطعاتی از آن‌رادر منابع زیر می‌توانیدپیداکنید، (الف) مجله‌ی آرش‌ــشماره‌ی ۱۰ــآبان۱۳۴۴ ــویژه‌ی شعرامروزــص۵۹، (ب) مجله‌ی بازار رشت‌ــشماره‌ی ۳۱ــ۲۵ بهمن ۱۳۴۶ــص۲

میدهد ودرآن مرور می‌کند. این کوشش تازه، درکنارسه شعر بلند نیمایوشیج که از آنها یـاد کردیم رگـه‌های واقعی منظومه سرائی در شعر نوی نیمائی محسوب میشوند.

۸

اگر ازآثاری مثل «آبی ، خاکستری ، سیاه» اثر حمید مصدق، و«شبستان» از محمود کیانوش بگذریم ، میتوانیم گفت که پس از نیمایوشیج، درشعر نوی‌نیمائی، مهمترین‌شاعرمنظومه‌سرا، محمدعلی‌سپانلوست، باسه‌منظومه‌ی مهم «خاك»، «رگبارها» و«پیاده‌روها» .(۱)

هنگامیکه منظومه‌ی «خاك» منتشرشد بحث وجدل فراوان برانگیخت و عده‌ای بطورکلی‌منکر «منظومه» بودن آن شدند، مثلا رضا براهنی نوشت :

«در منظومه‌ی‌خاك، که من منظومه‌اش نمیدانم (مندرجات‌کتاب‌راقطعات مسلسلی میدانم که براساس‌فاعلاتن سروده شده‌اند وتـا حدی سرشت وماهیت مطلب این قطعات را بهم مربوط میکند واصولا لاینفك بودن‌قطعات یك‌منظومه راشرط اصلی‌وجودمنظومه‌میدانم، واین‌در«خاك»مراعات نشده‌است* ومنظومه‌ی خاك را مثلا میتوان بیك پنجم مقدار فعلی آن تقلیل دارد) وسیله خود را در مطلب مستحیل نمی‌کند.» (۲)

ویا محمد حقوقی نوشت:

«منظومه‌ی‌خاك نه‌آغازی داردونه پایانی، پاره‌ی‌شعری پسین همان‌پاره‌ی شعری پیشین است... تلفیقی‌ست نا مجرب ازگذشته وحال.» (۳)

۱ــ «پیاده‌روها» تا زمانیکه این سطور زیـر چاپ میرود هنوز منتشر نشده است وگویا قراراست در یکزمان با این‌کتاب از طرف انتشارات بامداد منتشرگردد، بهرحال به‌لطف شاعر، نویسنده‌ی این‌سطور منظومه‌ی مزبور راقبل از چاپ خوانده است.

۲ــ رضا براهنی ــ کتاب طلادرمس ــ مقاله‌ی«خاك م. ع . سپانلو »ــ ص ۱۸۷

۳ــ محمد حقوقی ــ مقاله‌ی «نگاهی‌به خاك» ــ جنگ اصفهان ــ تابستان ۱۳۴۴ــص۱۱۹

۹

تنها یدالله رؤیائی بود که بر کار سپانلو انگشت گذاشت، و در مقدمه‌ی تفسیری مفصل بر کتاب «خاک»، چنین نوشت:

«خاک را باید دقیق و با حوصله و صبور خواند و باز خواند ، والا اگر بپروازی سریع از سر این شهر غریب بگذریم، به‌تصور آنکه تماشایش کرده‌ایم، به داوری‌های شتابزده می‌رسیم که مثلا: خاک 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 غیرعملی‌ست که مثلا قسمتی از جریان شطی را جدا کنیم و کنار بگذاریم .» (۱) (*)

۱۰

انتشار «پیاده‌روها» (اسفند ۱۳۴۷) نشان می‌دهد که سپانلو قوی‌دست‌ترین منظومه‌سرای سالهای اخیر است و میتواند این رشته از شعر فارسی را احیاء 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، بروجدان بیدارخواننده، بکار گیرد و ترکیبی بلند از مجموعه‌ی همه‌ی هماهنگی‌ها و ناهماهنگی‌ها بوجود آورد.» (۲)

۱ــ یدالله رویائی ــ نقدی بر «خاک» ــ انتقاد کتاب ــ از انتشارات نیل ــ شماره‌ی ۴ــ دوره‌ی سوم ــ آذر و دی ۱۳۴۴ــ ص ۲۹

۲ــ 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.

بخش دوازدهم ـ شعر و نمایش در ایران

فصل چهل و هفتم ـ نگاهی به آغاز

۱

شعر از نخستین روزگاران زندگی بشر با هنرهای دیگر و بخصوص موسیقی و نمایش پیوند و الفتی سخت داشته است و این همبستگی تا بامروز نیز ـ بشدت یا ضعف ـ راه آمده است . شاید همین پیوند با موسیقی را بتوان یکی علل تحمیل وزن ـ به آن شدت که در ادبیات قدیم ما وجود دارد ـ بر شعر دانست.

اما اگر، در آغاز، هر نوع شعری با موسیقی و نمایش پیوند می‌توانست یافت ، در سیر تکامل تاریخ ، موسیقی و نمایش هریك نوع خاصی از شعر را برای همراهی با خویش برگزیدند .

۲

در آغاز شعر، موسیقی، و نمایش همگی با یکدیگر همراه بودند . در جستجوی اولین نمایش‌هاست که بهرام بیضائی می‌نویسد :

« از دوره‌ی مبهم افسانه‌ای (تا دوره‌ی) تاریخی ، یکی دو چیز را یاد

کرده‌اند . اول جام گیتی نماست ، نه‌بعنوان نمایش ، بلکه به‌عنوان ابزاری که نماینده‌ی پیشرفت شگفت‌انگیزی در نمایش نوری بوده‌است(*)...دیگر **سرودهای** « اوستا » ست ومراسمی که طی آن این سرودها خوانده‌میشد . قطعی‌ست که این مراسم که توسط مغ‌ها انجام میشد وخصوصاآوازهای متقابل ایشان ،که در آن دو دسته خواننده ، آیه های مقدس را سئوال و جواب می‌کردند ، دارای ترتیب نمایشی بوده است ، ولی معلوم نیست که از این هم‌پیشتر رفته باشد وبصورت نمایشی جدا ازسرودهای نیایش درآمده‌باشد، ودراینکه چندقطعه ازه گاتهای زرتشت» بصورت گفتگوست شکی‌نیست...»(۱)

۳

بدین‌ترتیب نخستین حرکت‌های بالقوه‌ی نمایشی‌که شعر را باستخدام خود درآورد ، پیش از آنکه هدفی نمایشی ـ و در غایت امر، هنری ـ داشته باشد ، به مراسم مذهبی مربوط میشد . «سرود» ، نخستین شکل تلفیق شعر با موسیقی بود که دریك‌شکل نمایشی اجرا میگردید . اما چنین شکل اولیه‌ای بکار عزاداری نیزمی‌آید :

«روشن‌ترین‌مدرکی که‌ازاین دوره بجا مانده‌مطلبی‌ست درباره‌ی‌تعزیه‌ی مردم بخارا برمرگ‌سیاوش‌که پایه‌ای در افسانه ودنباله‌ای درواقعیت‌دارد... [درتاریخ‌بخارا(۲) می‌خوانیم]: مردمان بخارا را درکشتن سیاوش‌نوحه‌هاست چنانکه در همه‌ی ولایت‌ها معروف است . و مطربان آنرا **سرود** ساخته و قوالان آنرا « گریستن مغان » خوانند ، و این زیاردت از سه هزار سال

۱ــ بهرام بیضائی ــ کتاب «نمایش درایران» ــ مهر۱۳۴۴ــ ص۲۰ــ کتاب‌نمایش درایران جامع‌ترین وتحقیقی‌ترین کتابی‌ست که درباره تاریخ‌نمایش ایران برشته‌ی تحریردرآمده ، و درعین حال دید نقاد وتیز بین بهرام‌بیضائی براین تاریخ جامه‌ای ازیك نگرش عاطفی و ستایش‌کننده‌ــ که بحق است‌ــ کشیده است. جلد دوم این‌کتاب که به‌نمایش‌معاصرایران مربوط است‌هنوزمنتشرنشده‌اما خبرانتشارش‌راشنیده‌ایم .

۲ــ تاریخ بخارا ــ نوشته‌ی «ابوبکرمحمدبن‌جعفرالنرشخی» بسال۳۳۲ هجری ــ ترجمه‌ی «ابونصرقبادی» بسال۵۲۲هجری ــ چاپ‌شفر(پاریس ــ۱۸۹۲)ــ ص۲۱و۲۲

است ...» (۱)

۴

در مورد پیوند شعرونمایش درایران باید نخست قایل به تفکیك شد. بعبارت دیگرشعری که درنمایش بکار میرفت ـ ومیرود ـ بدونوع تقسیم‌میشود. اول آن دسته ازاشعارکه برای نمایش ساخته نشده‌اند، اما در نمایش بکار گرفته میشوند، مثل همین «سرودهای اوستا»، ودیگراشعاری که برای‌نمایش ساخته میشوند.

ازوجود این نوع دوم ازشعردرادوارپیش ازاسلام خبری ـ لااقل برای نویسنده ـدردست نیست. اما شعرمستقل‌که نخست با موسیقی وسپس بانمایش پیوند می‌یابد ریشه‌ی قدیم دارد.

بعبارت دیگرتا زمانی‌که نمایش شکل مستقل وهمه‌گیرخود را نیافت، شعرنمایشی‌نیزازشعرـ بطورکلی ـ جدا نشد.

۵

پس اگردرجستجوی ریشه‌های تاریخی این پیوند باشیم، ابتدا شعررا بی‌نیازازنمایش، ونمایش‌رادرشکل بدوی‌خودـ نیازمندبه‌آن‌می‌یابیم. منظورما از بکاربردن «شکل بدوی» آنست‌که می‌خواهیم مراسم نیایش مذهبی، تعزیه، و نقالی و نظایر آن را نیزجزء سلسله مراتبی بدانیم‌که به خلق نمایش مستقل می‌انجامد.

درعین حال لازم به تذکراست‌که اگراکنون ازشعرونمایش، وبعد از این‌ازشعرنمایشی،سخن میگوئیم به‌این‌نکته واقفیم که‌شعری‌این چنین هنوزدر دائره‌ی اولیه‌ی ادبیات محصور است و جزروش‌ها وهدف‌های ادبیات، هنوز برای خود ابزاروروش مستقل نیافته است.

۶

اگردریونان‌قدیم‌شعررا بدودسته‌ی «حماسی»و «نمایشی» (دراماتیك) تقسیم

۱ــ «نمایش درایران»ــص۲۲

کرده‌اند ، واز نخستین ایام نمایشنامه‌های منظوم ونمایش - بشکل مستقل خود- بوجود آمده‌است، درایران‌چنین حادثه‌ای پیش نمی‌آید، هرچندکه دراین‌میان آشنائی‌هائی هست .

پلوتارک از نمایشی بزبان‌یونانی که‌در برابر **ارد**-پادشاه اشکانی-اجرا شده ، حکایت می‌کندکه درآن «کراسوس» مورد هجوقرارمی‌گیرد :

« **ارد** زبان وادبیات یونانی را خوب میدانست و **آرتاباز** (پادشاه ارمنستان‌که درهمین مجلس حضورداشت) تراژدی‌ها وخطابه‌ها وداستان‌هائی به این زبان می‌نوشت ... (درطول نمایش ، هنرپیشه) سرکراسوس را بدست گرفت ودرحالیکه از شوق میلرزید این اشعاررا با شورومیجان خواند :

ـ به درگاه آورده‌ام ازکوه‌ها
پیچکی تازه بریده را
شکارخوبی بود .» (۱)

۷

بهرام بیضائی می‌نویسد :

«ایرانیان دراین میانه بیشتر تماشاگروشاید تهیه‌کننده بودند نه اجرا کننده وبازیگر، ولی این مسلم می‌کندکه ایرانیان دراین زمان با نمایشهای یونانی آشنائی داشته‌اند .» (۲)

ومی‌افزاید :

« اصولا اگر در جائی امکان پیدایش نمایش به‌طوروسیع وجود نداشته باشد، مردم ذوق نمایشی‌خود را به چیزهای دیگر،چون رقص‌ومراسم جشن‌ها ودسته‌هاوغیره، منتقل می‌کنند .» (۳)

وسپس انواع فرعی نمایش را شرح میدهد ودرپایان می‌نویسد :

«سخنی باید گفت درباره‌ی نقالان‌که داستانهای قهرمانی ملی را درکوی

۱ــ همان کتاب ــ ص ۳۰
۲ــ همان ــ ص ۳۱
۳ــ همان ــ ص ۳۶

و برزن ، میان حلقه‌ی مردم بازمیگفتند و بازمی‌نمودند .» (۱)

۸

بدین ترتیب جدا ازمراسم مذهبی وعزاداری که درآن شعر، همراه با موسیقی ، و بصورت سرود ،بکارمیرفت ، نقالان نیزدرنقل حکایات گاه از شعر مدد می‌جستند ، چراکه شعر بعلت بافت کلام‌واختصاربیان ودراماتیك بودن‌دید شاعرانه‌بیشترمی‌توانست بکارنقل‌بیاید .

نکته‌ی قابل توجه آنست‌که نه نقالی را می‌توان نمایش دانست ، ونه شعری راکه نقال می‌خواند شعرنمایشی شمرد . چراکه نقال فقط هنرپیشه‌ای بودکه سالها بعد ، ازپیوستن چند تن ازایشان ، نمایش بوجود می‌آمد ، و شعری‌که می‌خواند نیززمینه‌ای بود تا بعدها شعرمخصوص نمایش بوجودآید.

شعرحماسی، که به تعبیری دیگر می‌توان از آن بنام «شعر روائی» یاد کرد ، بیشترحکایتی وقصه‌ای ادبی بودکه درکلام‌نقال جان نمایشی‌می‌گرفت ودرحرکاتش تجسم می‌یافت .

وچنین است تا ساسانیان منقرض شوند ولشگراسلام برسرزمین ایران بتازد .

۱ــ همان‌ــ ص۳۸

فصل چهل و هشتم ـ شعر در نمایش‌های بعد از اسلام

۱

«علمای دین اسلام پیکرسازی وشبیه سازی را لغو ونهی می‌کنند.(اما) وجود برخی‌ازواژه‌های‌نمایشی درنوشته‌های‌بین قرن‌های چهارم تا هشتم‌نشان دهنده‌ی وجودبرخی نمایش‌ها ، یا خرده نمایش‌هائی در آن دوره‌هاست .... نمایش درسطح عامیانه‌ی خود مانده بود ، نه مرده بود ونه احیاء میشد ... اگرچه روزگاری یکی دو پادشاه چون « مردآویج زیاری » (نیمه اول قرن چهارم‌هجری) کمر به‌ترویج‌این جشن‌ها ویادآوری یادگارهای باستانی بستند، ولی‌این‌هاهمیشه درحالتی بسته‌ومحدود باقی‌ماند ، چنانکه ازجشن‌های‌آتش‌افروزی‌وپرنده‌سوزی پیش ازاسلام امروزه تنها جشن وآتش‌بازی چهارشنبه‌ی آخرسال بجا مانده است... رسم دیگری‌که مایه‌ی نمایشی داشت برآه‌انداختن دسته‌های عزاداری بودکه در دوره‌ی اسلامی صورت مذهبی بخود گرفت . برگزاری دسته‌های سوگواری درایران سابقه‌ی طولانی دارد (مثل ماجرای نوحه برمرگ سیاوش) ... چیزی‌که دراین دسته‌ها جالب است هم‌آهنگی و نرمی حرکات‌دسته جمعی و حالت نمایشی و گاه رقص آنهاست ، به اضافه‌ی

همسرائی که در خواندن «نوحه» و «دم» هست .... «تماشا» نیز هست که مقدمه‌ای بر نمایش‌های شادی آور عهد صفوی به بعد است (ومطربان ومسخره‌چی‌ها از جمله‌ی تماشاگرانند) ...» (۱)

۲

بازگردیم به نقالی که «عبارتست از نقل یك واقعه یا قصه، به شعر یا به نثر، با حرکات وحالات و بیان مناسب در برابر جمع ... گمان میرود که واقعه ـ خوانی پیش از اسلام ایران «قصه سرائی موزونی» همراه با یك ساز (به اغلب احتمال ،چنگ) بوده است... مسیر اینگونه نقالی آوازی را که بیشتر به «قوالی» تعبیر میشود چه در موسیقی وچه در روایات مربوط به پیش از اسلام میتوان دنبال کرد . همین «قوالی» چون به قرنهای اولیه‌ی اسلامی رسید ، شاید به دلیل محدود شدن وحتی گاه ممنوع شدن موسیقی ، همراهی ساز را از دست داد واز 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 می کند، نیز نظامی عروضی از راوی **فردوسی** بنام « بودلف » یاد می کند ، که اگر چنین باشد ، بودلف نخستین شاهنامه‌ـ خوان تاریخ شاهنامه خوانی بوده است . تاریخ گزاران خبر میدهند که دراین

۱ــ آنچه نقل شد قسمت‌هائی از کتاب «نمایش درایران» اثر بهرام بیضائی بود (ص۴۴ــ۴۶ــ۴۹ــ۵۱) و نیز آنچه ازاین پس در داخل گیومه خواهد آمد قسمت‌هائی از همان کتاب است .

۲ــ «که خنیاگران راویان شاعرانند ...» نقل از قابوسنامه ــ اثر امیر عنصرالمعالی کیکاووسی زیاری ــ چاپ جیبی ــ انتشارات طهوری ــ ۱۳۴۳ــص ۱۵۳ــ زیرنویس صفحه‌ی ۶۲ــ کتاب «نمایش درایران»

دوره هنوزمردمانی وجود داشته‌اند ازبازماندگان خاندان‌های ایرانی اصیل، که سینه به سینه حافظ و راوی افسانه‌ها وسنن باستانی بوده‌اند و « دهقان » خوانده میشدند ... دهقانان به ظن قوی همچنان‌تا دوره‌ی‌مغول‌وجودداشته‌اند و اینکه همه‌جا نام راوی یا دهقان با عنوان خداوندان‌کتب و غیرآن همراه است ظاهراً این امر را اثبات می‌کندکه نقل و روایت کاری بلند پایه بوده است .. »

❦

«قرائن نشان میدهدکه ازاواسط قرن پنجم ، با ازمیان رفتن تدریجی مصادیق حماسه‌ها ونقل‌های تاریخی‌کم‌کم (این آثار) دچارنوعی انحراف شد و در راه خود به حماسه‌های شبه تاریخی وشبه حماسه‌های مذهبی رسید ... شکست جنبش‌هائی‌که حاملی اندیشه‌ی رجعت به روزگاران باستانی بودند یك نوع بدبینی و واپس زدگی بوجود آورد . روکردن به امیدهای صوفیانه و عرفانی درگروهی ، وامید داشتن به دستاویزهای مذهبی (از جمله علم‌کردن مذهب شیعه) درگروه دیگر ، نتیجه‌ی این شکست است . ازاواسط قرن ششم کمابیش روحیه‌ی عرفانی عامیانه‌ای درنقالان وکارشان بروزکرد . »

❦

اما توجه‌کنیم‌که نقالی را نمی‌توان هنری مستقل ونمایشی دانست.جز نقالی‌دراین‌هشت‌قرن‌مابچندکوشش‌دیگر برای‌ایجادهنر نمایشی‌مستقل‌برمیخوریم ودرآن وجود عنصرشعررا بازمی‌یابیم .

نخست اینکه «نمایش رقص‌های داستان‌داربی گفتارویا همراه‌باآوازهای مکالمه‌ای ،پیش‌پرده‌هایی به صورت مناظره‌های مضحك آوازی ، ولال‌بازیهای خنده‌آور در خلال برنامه های دسته‌های مطرب،مقدمه‌ی غلبه و نضج یافتن تدریجی عنصرداستانی دررشته‌ای ازرقص‌ها شد . تقریباً درعهد صفوی دونوع بازی درکنارهم پیش میرفت : داستانی‌که بهانه‌ی رقص وآوازبود ، و رقص‌و آوازی‌که بهانه‌ی داستان . وکمی 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 حمله‌خوانی ، پرده‌داری، صورت‌خوانی و نیز یك نوع مبارزه و مناظره یکه‌شکل تحول یافته‌ی مقابله‌های مناقب خوانان و فضایل خوانان بود ، به‌نام «سخنوری» بوجود آوردند ... بنابرسنت میگویند که دو برادر درویش پایه‌ی سخنوری را در عهد صفویه نهادند ... پس از تحول‌هائی سخنوری به شکلی که میشناسیم درآمد و آن چنانست که در قهوه‌خانه‌ها و یا تکیه‌ها ، دو تن درویش، و گاهی به تقلید آنها مردم دیگرهم، هریك **اشعاری** درمدح و ثنای اولیای مذهبی شیعه و ردمذهب سنت می‌خواندند و بین ایشان رقابتی درمدح کردن و تفوق جوئی بر یکدیگر بود. بدین ترتیب مبارزه **و مشاعره** ای به تفصیل درکار بود ...»

۱ــ درزیرنویس صفحه‌ی ۵۹ کتاب «نمایش درایران» می‌خوانیم ،

این «تقلید» که یکی ازنخستین انواع شناخته‌ی نمایش داستان دارخنده آوراست با «تقلید» به‌مفهوم عام آن ــ که بسیاری ازخرده نمایش‌ها راشامل میشود ــ تفاوت دارد. «مضحکه» اصلا برای قصه‌های کوتاه خنده‌آور بکارمیرفت، بعدها هم به نمایش اینگونه قصه‌ها اطلاق شد وهم به‌بازیگراین نمایش‌ها .

فصل چهل و نهم ـ تعزیه و شعر نمایشی

۱

پس از «مضحکه» و «سخنوری» مهمترین شکل مستقل نمایش ـ و در نتیجه شعر نمایشی، یعنی شعری که برای نمایش ساخته شده است ـ «تعزیه» است.

بهرام بیضائی درمورد تعزیه واشعارنمایشی آن چنین می‌نویسد:

«شبیه گردانی یا شبیه خوانی ویا «تعزیه» نمایشی بوده است دراصل بر پایه‌ی قصه‌هاوروایات مربوط به‌زندگی ومصائب خاندان پیامبراسلام وخصوصاً وقایع وفجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری درکربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی بزودی گسترش یافت وهمه‌ی جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده‌ها را شامل شد... جانبداری از خاندان رسالت همیشه یك سرپوش مذهبی بود برای نهضت‌های سیاسی ضد عربی ایرانیان. زیرکانه‌ترین استفاده ازاین‌سرپوش را صفوی‌ها کردند، درآن هنگام که با رسمی کردن‌مذهب شیعه‌وبرانگیختن‌احساسات‌مذهبی مردم ـ برعلیه عثمانی سنی مذهب ـ وحدتی به این سرزمین ومردمش دادند واستقلالی درقلمروخود. پیدایش یا تحول و

تکامل تعزیه یکی ازنتیجه‌های این استقلال سیاسی ومذهبی بود .» (۱)

۲

«ابتدا تنها دسته‌هایی بودند که به‌کندی ازبرابر تماشائیان می‌گذشته‌اند وباسینه زدن وزنجیرزدن وکوبیدن سنج ونظایرآن ، وحمل نشانه‌ها وعلم‌هایی که بی شباهت به افزارهای جنگ نبود و نیز **هماوازی و همسرائی** در خواندن نوحه ، ماجرای کربلا را بمردم یادآوری می‌کردند . در مرحله‌ی بعدی آوازهای دسته جمعی کمتر شد و نشانه‌ها بیشتر ، ویکی دوواقعه خوان ماجرای کربلا را برای تماشاگران نقل می‌کردند وسنج وطبل ونوحه آنهارا همراهی میکرده است . چندی بعد به جای نقالان شبیه چند تن از شهدا را بمردم نشان دادندکه با شبیه سازی و لباسهای نزدیك به واقعیت می‌آمدند و مصائب خود را شرح میدادند . مرحله‌ی بعدی گفت وشنید شبیه‌ها بود با هم، وبعد پیدایش بازیگران. شاید درآخرین نیم قرن دوره‌ی صفویه ، تعزیه‌تحول نهائی خود را طی‌کرد و به‌آن شکلی‌که می‌شناسیم درآمد .»

۳

«تعزیه نامه‌ها به **شعر** بودوشعرتعزیه‌ی عامیانه بود ، زیراکه آثاراهل شعر نبود وازرشحات اهل‌نمایش بود . به زبان مردم بودن ، ازطرفی ، حسن تعزیه‌نامه‌هاست ــ که شعر نمایش‌است‌ونه نمایش‌شعر ــ وازطرفی ازبدآورده‌هایش، زیراکه ادبیات نمایشی تعزیه هرگزازطرف حاشیه‌پردازان ادبیات به‌رسمیت شناخته نشد . بهرحال زمینه‌ی شعری تعزیه را رسم مرثیه‌سرائی ــ که‌حداقل از عهد صفویه بالاگرفت ــ ایجاد می‌کرد ، ومنابع داستانیش را اساطیر و حماسه‌های مذهبی‌که ازطریق انواع نقالی‌مذهبی به او رسیده بود . امروز ما قطعی میدانیم‌که دراواسط قرن‌دوازدهم نگارش تعزیه (یعنی شعربرای نمایش) باب بوده است .»

---

۱ ــ بهرام بیضائی ــ همان‌کتاب ــ ص۱۱۶

آنچه ازاین پس بین دوگیومه خواهدآمدازفصل تعزیه‌ی‌کتاب «نمایش‌در ایران» اخذ شده است .

٤

«تعزیه‌نامه‌ها» ـ که به شعرند ـ دارای خصوصیاتی نیز هستند که بهرام بیضائی آنها را چنین برمی‌شمرد :

« ۱ ـ هر تعزیه‌نامه ، 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 یك نگاه دقیق‌تر معلوم میکند که تعزیه تنها نشان دهنده‌ی یك قصه‌ی مذهبی ساده نیست ؛ محور اصلی این نمایشها ماجرای تسلیم و زندگی در برابر پایداری و نابودی است ، جنگ خیر و شر ، 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 ـ از نظر تغییر صحنه‌ها و تفاوت مکان و غیر آن تعزیه‌نامه‌ها در حدود نقاشی سنتی ایرانی‌ست و در آن محدودیتی وجود ندارد ... همه چیز در حد امکانات یك 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 ریزه‌کاری و خاتم‌کاری روی هر شخص پیش می‌برد .

۳ ـ از نظر آدم‌های بازی باید گفت که اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر ـ همیشه ـ آگاهند ... و اشقیا از پشت ذره 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 ـ یا نمیخواهد که بتواند ـ آنها را از صورت قهرمان یا ضد قهرمان مطلق بیرون آورد ...

۴ ـ واقعه را تماشاچی از قبل میداند ، و نویسنده (= شاعر) نحوه‌ی وقوع را توصیف می‌کند . نویسنده گرچه در پایان کار هیچ نتیجه‌ای نمی‌گیرد ، ولی بی‌طرف نیست ... طرفین مبارزه را از زبان اشقیا و بر علیه اشقیا وصف

---

۱ ـ 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 .

می‌کند ،واین چنین نمایش درمجرائی‌میافتدکه قضاوت خاصی را به‌ذهن‌بیننده القاء میکند .»

◎

ازنظرشعری خصوصیات تعزیه‌نامه‌ها چنین است :

«ادیبانه نبودن شعر ودربیشترموارد به‌کاربردن گروهی‌ازکلمات کوچه‌و بازارواصطلاحاتی‌که درقالب شعرمحاوره‌ای بگنجد.محدود بودن دایره‌ی‌لغات و اصطلاحات‌معمول ، تغییر وزن و قافیه نسبت به احتیاج ، عاری بودن از قافیه درمواردی محدود وداشتن برخی سکته‌ها دروزن،یکدست نبودن‌اشعاراز نظرمیزان ارزش شعری واینکه‌گاه محتوی شعر ناشاد است ووزنش‌شاد (۱) ، بکار بردن بحرطویل‌درچند تعزیه‌نامه وگاه استقبال ازشعرهای استادان گذشته درچندجای متن واینکه هنگام سؤال وجواب دونفر اغلب‌شعرهای‌محاوره‌شان ازحیث وزن وقافیه یکی‌ست ... سراینده (شاعری‌که «تعزیه‌نویس» یا «مقتل نویس» خوانده میشد) تقریبا آدم فنی ودانشمند نیست ، او تنها حس خود را منتقل میکند . وجود صداقت‌وایمان دراوباعث میشودکه در متن حداقل چند تکه‌ی واقعاگیرا وتکان‌دهنده بوجود آید .»

٦

اما تعزیه‌هاچه ازنظرارزش شعری وچه ارزش نمایشی دارای‌تفاوت‌های بسیارند . مثلا بهرام بیضائی در باره‌ی یك موضوع واحدکه وسیله‌ی دو نفر بصورت دوتعزیه‌ی مستقل‌نوشته شده چنین‌میگوید :

« سادگی آثارمیرعزا (حاج سید مصطفی کاشی ، هم‌عصر محمد شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار)یادآورنخستین مراحل تکوین تعزیه است .یعنی‌دوره‌ای که واقعه‌خوانی بصورت گفتگوئی بین دوشبیه‌درآمد . اما سادگی آثاراوناشی ازعدم قدرت نیست ، بلکه نتیجه‌ی پرهیز اواز حاشیه پردازی‌ست . میرعزا

۱ــ بهرام بیضائی نمونه‌ای ازاین اختلاف محتوی و وزن شعررا در «تعزیه‌ی‌شمروعباس» نشان‌داده‌است ــ رجوع کنید به مقاله‌ی «تعزیه‌ی‌شمروعباس» ــ مجله‌ی‌آرش ــ شماره‌ی۵۴ ــ آذرماه ۱۳۴۱ ــ ص۲۶

صرفا به برجسته‌کردن حالت یا حادثه‌ی مورد علاقه‌ی خود می‌پردازد ـ ودر این زمینه نقاش ماهریست .(تعزیه)ی«شمروعباس»او (۱) ترسیم ایستادگی‌ست و (تعزیه‌ی) «بازار شام » (۲) نقاشی‌فضای یك مبارزه است ... «بازارشام» دیگری دردست‌است که توسط«میرزا محمد تقی تعزیه گردان» نوشته ویاتکمیل شده است . «مجلس بازار شام» میرزا محمد تقی (که قطعه‌ی مکالمه‌ی شمر و یزیدش بی‌شك تحت تأثیرمیرعزاست) ازبیان صرف واقعه می گذرد وباافزودن وقایع فرعی جالب و متنوع ، هرچه بیشتر به تعزیه جنبه‌ی نمایشی میدهد . اما میرعزا به‌وقایع‌فرعی اعتنایی ندارد ... نکته‌ی دیگراهمیتی‌ست که میرعزا به ارزشهای شعری می‌دهد ، واینکه کار تجسم وتصویررا بیشتربه بیان شعری واگذار میکند وکمتربه حرکت نمایشی؛ وکمبود حرکت را بااستحکام شعر جبران میکند . این ترجیح یك مسئله‌ی سلیقه‌ای‌ست (چون میرعزا قبل‌از نمایشگری شاعربود) ...میرعزا با ساختن«بازارشام» کاملا موفق شدکه‌شعری جالب ومحکم را با زبان مردم عادی پیوند بدهد وهرچه بیشترزبان را ساده کند.هرگزمکالمه‌های‌تعزیه‌نامه‌ای‌تااین‌حدکوتاه‌وبی‌پیرایه ودورازززیاده گوئی (جزآنهاکه حفظ وزن ایجاب میکند) نبوده است (واوحتی در این تعزیه) به مقتضای مکالمه مصرع‌ها وادبیات شعررا شکسته وتقسیم کرده است!...» (۳)

۷

«تعزیه‌نامه‌ها را به‌سه دسته می‌توان‌تقسیم کرد:

۱ ـ واقعه : تعزیه‌نامه‌هایی‌که مصائب وشهادت افراد اساطیرمذهبی و خصوصاً ماجراهای‌مربوط بکربلا وخاندان سیدالشهداء را نشان میدهد.

۲ ـ پیش واقعه : تعزیه‌نامه‌هایی‌ست تفننی‌که ازنظرداستانی مستقل و

۱ـ چاپ شده در مجله‌ی‌آرش ـ همان ،

۲ـ چاپ شده‌بوسیله‌ی‌بهرام بیضائی‌در «بررسی‌کتاب»ـ نشریه‌ی ضمیمه‌ی کتابهای انتشارات مروارید ـ مرداد ۱۳۴۶ ـ ص۲۴

۳ـ بهرام بیضائی ـ مقاله‌ی«بازیابی یك‌تعزیه» ـ بررسی‌کتاب ـ همان ـ ص ۲۳ .

تمام نیست، زیرا همیشه باید به‌نمایش یك «واقعه» منجرشود . (۱)

۳ ــ گوشه : تعزیه نامه‌های تفنی وفکاهی مضحك و گاه ریشخندآمیز که افراد آن اغلب اشخاص اساطیرمذهبی اسلامی هستند .» (۲)

---

۱ ــ بهرام بیضائی می‌نویسد ، «پیش واقعه » رامی‌توان برابر با کلمه‌ی Exosition درنمایشنامه‌ها قرار داد وآن عبارتست ازقسمت کوتاهی در ابتدای نمایشنامه که طی‌آن بتدریج‌اشخاص نمایش‌ونسبت‌آنها بایکدیگر شناسانده‌میشود. رجوع کنید به مقاله‌ی«تعزیه‌ی‌شمر و عباس»ــ مجله‌ی آرش ــ همان ــ ص۹۲ــ زیر نویس ۱ .

۲ــ ازآنجاکه تعزیه‌های اصلی وتفننی‌از نظرارزش شعری ونمایشی با یکدیگرفرقی ندارند از ذکر تفصیلات درمتن خودداری شد، لکن‌لازم است این تکه ازکتاب «نمایش درایران» (ص۱۳۹) نقل شودکه :

«کم کم‌نگارش‌متن‌های‌تفننی، که‌ربط زیادی به مایه‌های شناخته‌ی عزاداری نداشته‌باشد، واجرای‌آنها پیش‌ازتعزیه اصلی ، رواجی یافت .کمی بعد هجوو تحقیرکردن دشمنان‌دین بهانه‌ای شد برای‌آنکه رنگ تندی از هزل ومسخره و مضحکه به‌این‌متن‌هاافزوده شود ...»

فصل پنجاهم ـ شعر نمایشی تابه‌امروز

۱

دردوفصل پیش‌اشاره‌ای به«مضحکه» و «تقلید» شد. شعر در ایندوشکل از نمایش برای نمایش‌ساخته نشده‌بود، بلکه بیشتر در«مضحکه» بصورت پیش‌پرده‌ـ که داستانهای کوتاه و خنده آوری به آواز بود ـ و در تقلید ـ که ادامه‌ی مضحکه است ـ بصورت آواز ، درجائی ازبازی بطور مستقل و به‌مناسبت‌وجود داشت (۱) . ـ «باپایتخت شدن طهران بدست‌آقامحمد خان قاجار واخلافش اغلب دسته‌ها(ی «تقلید») به‌پایتخت روکردند. برخوردسته‌های گوناگون در پاتوق های رسمی پایتخت‌یعنی قهوه‌خانه‌ها بارد وبدل‌شدن برخی‌عناصر نمایش بین ایشان‌همراه بود ... درعهدناصرالدین‌شاه قسمتی ازبرنامه‌ی‌نمایش«کریم شیره‌ای»،دلقك دربار او،دایره زدن و**تصنیف** خواندن بود... قوام یافتن تقلیدهایی‌که برحوض خانه‌ها بازی میشد بزودی عنوان تازه‌ای به اینگونه

۱ـ آنچه نقل‌شد قسمت‌هائی‌ست از مطالب صفحه ۱۶۸ کتاب «نمایش در ایران» وآنچه از این پس بین دوگیومه می‌آید نیز از همین‌کتاب گرفته شده است.

تقلید بخشید که‌اصطلاح مشهور «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» باشد ...موفقیت یافتن دسته‌های نمایشی بین‌گروه‌های‌غیرمتعصب مردم دوره‌ی پرفعالیتی راپیش آورده بود که‌در اواسط پادشاهی احمد شاه ظهور نخستین تماشا خانه‌های دسمی را باعث‌شد (۱) . در آخرین دهه‌ی قرن پیش فعالیت‌های پراکنده‌ی نمایشی که عده‌ای دیگر آغاز کرده بودند صورت جدی تری بخود گرفت ... (وبه‌نسبت‌تقویت آن، «تقلید» و نمایش«روحوضی»درمقاومت‌ودست‌وپازدنی‌طولانی روبسوی‌فراموشی‌نهاد)».

۲

از آغاز سلطنت شاه فقید است که « تئاتر » مطرح میشود و در قبالش «تعزیه» روبفراموشی میگذارد و«تقلید» شکل مبتذل بخودمی گیرد . آنچه‌را که ازآغازقرن‌حاضر تا به امروز به شعر و نمایش‌مربوط می‌شود می‌توان به‌سه دسته تقسیم‌کرد .

□ (۲) نخستین دسته نمایشنامه هایی‌ست که‌به‌شعر (۳) نوشته شده است و یا اشعاریست که برای‌نمایش‌آماده گردیده‌است. دومین‌دسته نمایشنامه هائی‌ست که

۱ــ بگذریم از«تکیه‌دولت» که فی‌الواقع‌مهمترین «تماشاخانه»ی‌ایران‌آن عصر بشمار میرفت و در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار برپاشده‌بود. تکیه‌ی دولت مخصوص تعزیه و مراسم مذهبی بودوتخریب آن‌فاجعه‌ای برای نمایش (واجیانا معماری ایران از نظر سنت ساختمانی برای سالن‌های نمایش) محسوب میشود. بقول بهرام بیضائی:«در ۱۳۲۷ ناظران ساختمانی دولت باویران‌کردن تکیه‌ی دولت(که سالها غریب مانده و فرسوده گشته بود) نمایشخانه‌ای را فرو ریختندکه معلوم نیست دیگر هرگز بتوانند نظیرش را بسازند »ــ(همان کتاب ــ ص۱۰۹)

۲ــ آنچه از این پس بین دو علامت□می‌آید اطلاعاتی‌ست که بطور شفاهی درگفتگوی با بهرام بیضائی بدست آمد. اگر در نقل آن اشتباهاتی‌وجود داشته باشد کاملا بعهده‌ی نویسنده است. با تشکر بسیاراز لطف بی دریغ آقای بیضائی.

۳ــ 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 نمایشنامه های منظومی‌ست که اززبانهای دیگر به‌فارسی منظوم ترجمه شده است و این‌دسته‌ی آخر شامل آن‌دو دسته‌ی قبل‌نیز می گردد.

اگردر اشعار نخستین دسته‌کوششی برای‌استحکام بیان و انسجام کلام وادامه‌ی ارزش‌های‌شعری وهنری‌بچشم‌می‌خورد، دردومین‌دسته‌ی‌اشعار کمتر به چنین‌کوششی میتوان برخورد و اشعار نمایشی ترجمه شده نیز ازاین‌دودستی دور نمانده است.

۳

نخستین نمایش منظوم بقلم محمد علی فروغی (ذکاءالملك) نوشته میشود که «شیدوش و ناهید» نام‌دارد. نمایشی ست شبه‌تاریخی که به تقلیداز شاهنامه سروده شده وشاعر درتقلید فردوسی توفیق یافته است. می‌توان کار اورا لااقل ازنظرزبان شعری موفق ترین و مستحکم ترین آثارشعری-نمایشی آن‌زمان دانست.

میرزاده‌ی‌عشقی‌به‌ساختن «اپرت» می‌پردازد. او اولین شاعریست که خود برای شعر نمایشی‌اش آهنگ‌میسازد. اما شعر او دراین مورد چندان‌قوی و جالب نیست. مشهور ترین «اپرت» عشقی «ایوان مدائن» اوست‌که نه‌تنها ازلحاظ ارزش های‌شعری، بلکه ازلحاظ ارزش های نمایشی نیز سخت ضعیف است.

درهمین زمینه است‌که مقادیرزیادی اپرای «وطنی» بسیار پرت‌وضعیف بوجود می‌آید.

درهمین مورد می‌توان از«پری‌آقا باباف» نام برد که‌باهمکاری «طبا-طبائی»(باصطلاح) اپرای«الهه‌ی گلها» را میسازد که‌اصالتی‌ندارد. نظیر این اپراها بوسیله‌ی دیگرانی‌که اغلب جزو ارامنه هستند ساخته میشود. دراین نمایش‌ها‌مسئله‌ی‌مهم‌موسیقی‌و‌نیز‌ستاره‌ی‌نمایش (مثل‌خود «پری‌آقا باباف») است و قصه‌ی منظوم‌آن بافت دراماتیك ندارد و ازارزش‌های شعری‌تهی‌ست.

ازحوالی ۱۳۰۳ کلنل علینقی‌وزیری نیز دست‌به ساختن چند«اپرت» میزند‌که همچنان بی ارزش‌اند.

۴

کوششی‌دیگر درراه خلق‌نمایش منظوم بوسیله‌کاظم‌زاده‌ی‌ایرانشهر بعمل می‌آید . او ـ در آلمان ـ «رستم‌وسهراب» فـردوسی را بادخل وتصرفهایی برای اجرای نمایشی‌آماده می‌کند. دراصفهان نیز غلامحسین زیرك زاده به استخراج چندنمایشنامه از«شاهنامه» می پـردازدکه ـ البته ـ در آن جنبه‌ی خلاقیت وجود ندارد . نکته‌ی جالب توجه اینکه هم‌او این نمایشنامه‌هارا به سبك و شیوه‌ی تعزیه اجرا می‌کند .

۵

درهمان نخستین دوره ، درآذربایجان ،چندنمایشنامه‌ی‌منظوم‌ترکی به فارسی ترجمه و اجـرا میشودکه میتوان مثلا «مشهدی عباد» راازبین‌آن‌ها نام برد .

مهرتاش باربددرتهران‌دنباله‌ی کارعلینقی‌وزیری را می‌گیرد وبه‌ارائه‌ی «نمایش و موسیقی ملی» می‌پردازدکه بازدرآن قسمت مهم موسیقی وآواز و ستاره‌ی نمایش (مثلا ملوك ضرابی در نقش لیلی در نمایش لیلی ومجنون) می‌باشد . این فعالیت هابیشتر حکم‌کنسرت و شب نشینی وسرگرمی رادارد نه‌نمایش جدی .

پس‌از این مرحله است‌که تئاتر ترکی به تهران می آید و ترجمه و اجرا میگردد و یاپیش پرده خوانی‌که به‌شعر است دسم‌روز میشود .

۶

درحوالی سالهای ۱۳۲۵ست‌که « تئاتر سیاسی » رایج میشود .ازآثار این‌نوع تئاتر می‌توان به نمایش«بهلول» اثر «سرهنگ شپره » اشاره کردکه قسمتهایی ازآن به‌شعر می‌باشد .

نیز باید به کوشش « ذبیح بهروز» اشاره‌نمودکه اثر خودرا بعنوان «تئاترآهنگین» عرضه میدارد .

در همین سالهاست‌که آخرین دسته‌های‌بازیگر «تقلید» دست‌به‌آخرین کوششهای خودمی‌زنند و بزودی ـ درطی‌کمتر ازده‌سال باشکست روبرومی‌ـ

گردند . لازم‌است درهمین زمینه ازکوششی یادکرد که در سال۱۳۴۷ برای احیاء این‌نمایش شده است . «بیژن‌مفید»باعرضه‌ی نمایش «شهرقصه» که درآن شعرو موسیقی‌و بازی و فولکلور ، بطورترکیبی‌بکار رفته است،انظارعلاقمندان رابه این نوع نمایش جلب‌کرده است.البته‌کوشش علـی حاتمی را در نمایش «نارنج وترنج» که الهام بخش‌بیژن مفید بوده است نباید فراموش‌کرد .

۷

« شعرنو » ــ خیلی دیر ـ یعنی از سال ۱۳۲۲ به بعد پا به عرصه‌ی نمایش می‌گذارد . گاهی‌میشنویم‌که عده‌ای‌بعضی ازآثارشعرنو ،مثلا«افسانه»ی نیمایوشیج یا«پریا»ی احمد شاملو را جزءآثار نمایشی‌نیز میگذارند ، حال آنکه این‌آثار نه‌به قصد نمایش بودن خلق‌شده‌اند و نه دارای بافت‌دراماتیك 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 ، « ناهید رابستای » نام دارد که بشعر نوست . کورس سلحشور نیز با عرضه‌ی نمایشنامه‌ی « ضحاك » که از شاهنامه فردوسی اقتباس شده است در این راه قدم زده است . نمایشنامه‌ـ منظوم نویس دیگر «پرویز صیاد» است‌که اشعار سبك نونیزدارد و«اندوهگین شاه » نمایش منظوم اوست‌بشعرنو ...

۸

اماعده‌ای‌ازشاعران نوسرا نیز کوشش‌هایی برای‌ترجمه‌ی‌نمایشنامه‌های فرنگی بزبان شعری فارسی‌کرده‌اند.مثلانادرنادرپورقسمتی ازنمایش«مکبث» اثر «شکسپیر » رابه‌فارسی منظوم درآورده و درانجام این کار سخت موفق بوده است . احمد شاملو قسمت‌های منظوم نمایش «عروسی خون» ازفدریکو گارسیا لورکا را بشعر فارسی در آورده است . مسعود فرزاد قطعه‌ی «بودن یانبودن» نمایش «هملت» شکسپیر را به فارسی آهنگینی برگردانده است و یدالله رؤیائی‌سازنده‌ی اشعارموجود درنمایشنامه های « 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 برگردانده‌است . □

۹

اما در کنار همه‌ی این کوشش‌ها نمی توان از کار مهم بهرام بیضائی در زمینه‌ی خلق نوعی نمایش جدید سنت‌گرا که در آن عناصر شعری بشدت بچشم میخورد چشم پوشید ـ هر چند که او در هیچ‌یک ازاین آثار ادعای شاعری نمی کند .

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 به‌در آمیختن شعر با نمایش دارد و در این کار مهارتی جالب توجه نشان میدهد.

زبان بیضائی در این نمایشنامه‌ها بین زبان نمایشهای عروسکی ، زبان فولکوریك، نمایشهای تخت حوضی و نیز زبان قطعات نوستالژیك بسیار لطیف و شاعرانه نوسان می کند و نمایشنامه‌های عروسکی او ـ هرچند که منظوم نیستند ـ 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 ـ کاپیتن قره‌گز ـ اثر لوئی گولیس ـ ترجمه‌ی داود رشیدی و جلال ستاری ـ انتشارات آرش ـ مهرماه ۱۴۴۲

۲ ـ این نمایش را یدالله رویایی و پری صابری ترجمه کرده‌اند ـ انتشارات روزن ـ ۱۳۴۷

۳ ـ این نمایش جدا از آن دو دیگر و همراه با «مترسك‌ها درشب» در سال ۱۳۴۱ منتشر شده است.

۴ ـ بهرام بیضائی ـ سه نمایشنامه‌ی عروسکی ـ پائیز ۱۳۴۲

تاریخ ودرطی مراحل تکامل، از این ترکیب سه‌هنر مجزا از یکدیگر بوجود آمده است. نخست‌هنر نمایش است که مستقل‌میشودواگرهنوز «شعر»و«موسیقی» را بکار می‌گیرد، آن شعر وموسیقی چیزی‌جدا ازخود نمایش نیستندوجزئی ازآن‌بشمار می‌روند. شاید عروسکی‌های بیضائی را بتوان از این دسته شمرد.

دومین هنر موسیقی است که درگذشته اغلب با آواز همراه بوده است، اما شعری که به‌آواز خوانده میشد برای موسیقی ساخته‌نشده بود. این‌نوع‌شعر بعدها بوجودآمد ونام «تصنیف» را بخودگرفت. درعصر حاضر شاید بهترین تصنیف‌سازان را بتوان بیژن ترقی ونوذرپرنگ دانست که بخصوص آن اولی بهترین تصنیف‌های سالهای اخیر را بوجود آورده است. در این مورد چندتن از شاعران معاصرهم کوشش‌هائی کرده‌اند. ازجمله یدالله رویائی‌سازنده‌ی‌چند تصنیف برای«محمدنوری» خواننده‌ی‌مشهوربوده است. درعین‌حال آهنگسازان نیز برچند شعر از شعرای معاصر آهنگ ساخته‌اند. مثلا می‌توان از آهنگ بسیار زیبای علی شاهین پر (۱) یاد کردکه در مراسم یادبود نیما یوشیج در سال ۱۳۴۲ درتالار فردوسی دانشکده‌ی‌ادبیات تهران اجرا شد. همچنین برچند شعرازنادر نادرپور آهنگهائی ساخته شده است. در ضمن قطعاتی از اشعار فروغ فرخزاد، اخوان ثالث وحمید مصدق با موسیقی‌خوانده‌شده‌است. شنیده‌ایم که برقطعه‌ی «آی‌آدم‌ها»ی نیمایوشیج آهنگی ساخته‌اند که «ویگن» خواننده‌ی‌آن است.

۱۱

اما سومین هنر«اپرا» نام دارد که‌بیشتر یك هنرنمایشی و موسیقی‌ست که درآن‌شعر بیشتر بهانه‌ایست برای‌آنکه صوت وصدای‌خواننده‌ی آواز ـ بعنوان یك عنصر صوتی وموسیقی ـ باصدای‌آلات‌موسیقی همراهی‌کند. در این مورد نخستین‌کوشش وسیله‌ی منوچهرشیبانی صورت گرفته است.

شعر شیبانی از نخستین ایام دارای قدرت بالقوه‌ای برای تبدیل شدن

۱ــ علی شاهین پر (پدر ناصر شاهین‌پرقصه‌نویس، نمایشنامه نویس و منتقد قصه‌ی معاصر) یکی از بزرگترین اساتید «سه‌تار» محسوب میشود و گویا برای چند شعر دیگر نیما نیز آهنگ‌هائی ساخته است.

به شعر نمایشی بوده‌است و این نکته ایست که درفصل بعد بطور دقیق‌تری به‌آن خواهیم پرداخت.

۱۲

بدین ترتیب میتوان نتیجه گرفت که «شعر نمایشی» جز در مورد تعزیه ـ اگر تعزیه نامه را شعر بدانیم ـ هرگز بصورت جدی و بعنوان یك کار خلاقه ارائه نشده است[۱]. حال آنکه نوآوری نیمایوشیج به شعر فارسی این امکان را دادتا بتواند از قیود مزاحم قالب‌های قدیم شعر رهائی‌یافته و بـه محاوره نزدیك‌تر شود و قدرت چرخش و بکار رفت بسیار زیـادی بدست آورد (۱) . بعبارت دیگر می‌توان این زمینه ازشعر نوی امروز را تقریباً دست نخورده دانست (۲) .

---

۱ ـ البته فراموش نکنیم تهمیدات شاعران تعزیه نویس را در نزدیك کردن شعر ـ درهمان قالب قدیم ـ به‌زبان مردم . برای مطالعه‌ی یکی از بهتریـن نمونه‌ها رجوع کنید به تعزیه‌ی «بازارشام» ـ بررسی کتاب ـ همان شماره.

۲ ـ بهرام بیضائی معتقد است که «در مرحله‌ی اول اصولا این روزها بکار بردن شعر در نمایشنامه دارد منسوخ میشود و کوشش در این مورد کمی دیر است و در مرحله‌ی دوم اگر ما در این زمینه آثار چندانی نداریم علت قلت حجم نمایشنامه‌های ما بطور کلی‌ست که خود بخود در این میان سهم شعر نمایشی، بسیار قلیل‌تر خواهد بود.» این نکته را بهرام بیضائی در یك گفتگو برای نویسنده شرح داده‌است.

فصل پنجاه و یکم ـ شعر منوچهر شیبانی

۱

منوچهر شیبانی کار شاعری را از ۱۳۲۱ آغاز کرده است و فی‌الواقع نخستین کسی‌ست که به شعر نوی نیمائی گرویده است . اما از آنجا که گرایش او به این طرز شعر با نیم‌نگاهی به شعر نمایشی همراه بوده است ، شعر او دارای سرشتی ویژه گردیده‌است که او را از «نیما گرایان» دیگر متمایز میسازد .

حق این بود که این فصل را در آغاز بخش هفتم و پیش از فصل بیست‌ودوم می‌آوردیم ، و بدین ترتیب جای او را در اولین دوره‌ی شعر نوی نیمائی نشان می‌دادیم ، لکن با توجه به سرشت خاص شیبانی ، صلاح دیدیم که این مطالب در این فصل و در حاشیه‌ی نگاهی کوتاه به شعر نمایشی ایران آورده شود .

پس در این فصل ما منوچهر شیبانی شاعر را بازمی‌شناسیم و در عین حال در طول آشنائی با شعر او ، قدرت‌های بالقوه‌ی شعرش را برای ایجاد نوعی شعر «حماسی ـ نمایشی» می‌آزمائیم .

۲

نخستین کتاب شیبانی «جرقه» نام دارد که دوسالی بعد ازآغازکارشاعریش منتشر گردیده است . اما اشعاراصلی اودرسال ۱۳۴۳ ، یعنی بیست و دوسال بعد ازکتاب اول‌او ، درکتابی بنام «آتشکده‌ی خاموش» چاپ شده است. در خبراست که بزودی سومین کتاب شیبانی را (برای سالهای۴۷ـ۴۳) خواهیم خواند .

عجیب است که با این‌همه کناره افتادن و فراموشی ، **ناگزیریم** شعر منوچهرشیبانی را ، درعین «شلخته» بودن و بی‌بندوباری که درزبان وشکل آن وجود دارد، درخور اهمیت بدانیم . واین ـ صد البته ـ فقط بعلت قدمت کار او نیست .

در «آتشکده‌ی خاموش» فقط ۲۸ شعرازشیبانی بچاپ رسیده است (از اردیبهشت۱۳۲۳تا شهریور۱۳۴۲). پس این کتاب گویای ۱۹ سال کارشاعری منوچهرشیبانی‌ست .

۳

اما پیش از آنکه به شکل و زبان شعری شیبانی بپردازیم ، بهتر است درون شعراورا وتوجه ذهنی و علائق معنویش را بکاویم . اوهرچندکه بعنوان شاعراجتماعی ومردم مشهورشده بود ، درکتاب خود شاعری اجتماعی (= سیاسی) نیست، چراکه چاپ‌شعرهای احیاناً اجتماعی سابقش خالی ازاشکال نیست ودرعین حال بیشتر بعلت «محل چاپ» آن اشعاربوده است که آثارشیبانی به‌خود جنبه‌ی اجتماعی می‌گرفته‌اند !

باین ترتیب درنخستین‌قدم با منوچهرشیبانی بعنوان یك شاعرغیرمتعهد (به مسایل اجتماعی) روبروهستیم که به بهانه‌ای جدا ازتعهدات اجتماعی شعر می‌سراید ، هرچندکه طبیعت این بهانه‌ها گاه‌گاه اورا وادارد که از «جنایت» و «قساوت» وکلماتی از این قبیل ، همراه با چاشنی سوزناکی از اجتماعات استفاده کند .

نخست باید گفت که شیبانی در این قلمرو **«قلمی وصاف»** دارد ، و وسواسی برای وصف ، چنانکه گوئی قلم او ماهیت خویش را ـ که تهذیب کلام است وخلق در این پهنه ـ فروهشته است تا چون قلموئی به نقاشی و ترسیم بپردازد ، قلم شاعری که درجهان نقاشی نیز گامی زده است ، و عنایتی به تمایلات روز و نقاشی تجریدی نشان داده است ، وظیفه‌ای دوگانه دارد :

میان گرد ره ، اشکال سربازان جاویدان
که باریش مجعد
ولباس پارسی‌ها
نیزه‌هاشان را میان چنگ بفشارند
ز لای ابروی انبوی درهم
چشم‌هاشان همچو اخگر با نگاه تیز بدرخشد . (۱)

واین وسواس در ترسیم تا بدانجا رسیده است که گاه شیبانی به ریزه کاری‌های زمینه‌ی تابلوی (شعری ؟) خود بیشتر توجه کرده و بسوی منطق قصه پردازی وداستانسرائی ـ که درنتیجه همیشه شعر نیست ـ متمایل میشود :

زند جوش دیگی زخون درسر خان
هیولای ابلیس از آسمان‌ها
زسر می‌جهد درتوی دیگ پرخون
کف سرخ رنگی
ز افتادنش می‌جهد تا به بیرون ... (۲)

بدین ترتیب منوچهر شیبانی تصویرساز **«موضوعی»** ست که درمخیله‌ی

۱ـ منوچهر شیبانی ـ آتشکده‌ی خاموش ـ تیرماه ۱۳۴۳ ـ شعر «آتشکده‌ی خاموش» ـ ص۷

۲ـ همان کتاب ـ شعر «غضب» ـ ص۱۰۶

اوجان می‌گیرد و عناصر آن بشدت به فعالیت می‌افتند و خیال او از راه تداعی معانی و تشبیه سازی ، به‌ترسیم حرکاتی سریع و تند می‌پردازد. گوئی عکسی که از جریان حرکت سریعی برداشته شده یکباره حرکت را درخود بزاید و اجزاء آن بلافاصله ازمحل ومقرخود به نقاط دیگری پرتاب شوند ... این قدرت تخیل برای منوچهر شیبانی دم زدن دریك فضای برتر از واقع (=سوررئالیستی) را ممکن ساخته است :

درشب‌های شوم وغمناك
ازاعماق آب‌های ساکت مرداب
سایه‌ای بیرون می‌خزد
وبرپهنای جنگل مه‌آلود
رقص وحشتناك می‌آغازد
وچون نجوای آرام ومرموز آب‌ها
آوا برمی‌دارد . (۱)

۶

این «وصف‌ها» و «تصویرها» و «تابلوها» که زیربنای شخصیت نمایشی شعر شیبانی را میسازند دارای خصوصیاتی نیز هستند که باید با آنها آشنا شد . آشنائی با این خصوصیات ما را با منوچهر شیبانی گذشته گرای روبرو می‌کند. تابلوهای مورد نظر او زمینه‌ای تاریخی دارد : بغداد است ، استخر است، شهرهای قدیمی‌ست ، بازارهای سوخته است ودربارهای شاهی افسانه‌ای است . (*)

ازاین حیث بین منوچهر شیبانی ومحمد علی سپانلو نزدیکی‌هائی وجود دارد . با این تفاوت که شیبانی ازامکانات شعری این زمینه‌ها بیشتر استفاده می‌کند، حال آنکه سپانلو در آن‌ها به تفکر نیز می‌پردازد ، وما در همین فصل خواهیم دید که چگونه رفتارهای دوگانه‌ی این دوشاعر تصاویر یکی را مبهم و عمیق و دیگری را سطحی وروشن میسازد .

۱ــ شعر «سایه» ــ ص ۷۵

۷

بهرحال شیبانی دراین قلمرو گردشی دلکش دارد وجهانی رنگارنگ و بی‌در و پیکررامی‌آفریندکه روابط موجود درآن‌ها پیش ازآنکه انسانی‌باشد ماوراء طبیعی وخدائی‌ست . چهره‌هائی درشت ووسیع بر پرده‌ای‌که این‌جا و آنجایش خیل‌آدمیان‌دیگرزمینه‌ای مبهم برای آن ساخته‌اند ظاهرمیشوند :

بدوزخ
زآتش فشان‌کوه‌ها خیزد آتش
ز لای سیه دودپیچان مسموم
پرد دمبدم بوم .
ازآن‌کوه آتش برآید صدائی
بناگه هیولای وحشت فزائی
تنوره کشد ازسرکوه تا عرش
تنش‌سرخ‌و سوزان
چکد خونش ازسرخ چشمان
دمادم بنوشدمی‌ازسرخ آتش
بخندد ، بخندد ، چه خندیدنی
خشك وموحش... (۱)

۸

امافراموش نکنیم‌که بهرحال مادراینجا بیشتربا منوچهرشیبانی«شاعر» روبروهستیم وباید ازاین بابت نیزکاراورا ارزیابی‌کنیم . «درمجموع نکته‌ای برشعرشیبانی میتوان گرفت وآن ، اینست‌که پا بپای سن شاعرتحول نپذیرفته وکمال لازم را نیافته است . بعبارت ساده‌تر، بین نخستین و آخرین اشعار شیبانی تفاوت آشکاری نیست ، و محتوی وکلام ـ هردوـ درآنها راکد مانده است .»(۲) لهذا سخن‌گفتن درباره‌ی شعراوسهل‌ترازدیگران است ومنتقددر تحلیل وارزیابی آثارش بامراحل متعدد شعری روبرونیست .

۱ــ شعر«غضب» ص۱۰۵

۲ــ از «گفتگو بانادرنادرپور» ــمجله‌ی فردوسی ـ شماره ۸۱۹ــتیر ۱۳۴۶ــص۱۸

۹

گفتیم که شعر شیبانی از زبانی «شلخته» برخوردار است. این یکی از نقایص بسیار مهم کار شیبانی‌ست که موجب میشود شعر او از لحاظ قدرت خلاقه‌ی هنری امتیاز زیادی نداشته باشد. کلمات شتابزده و بی‌توجه می‌آیند، گوئی که شاعر پس از سرودن شعر یکبار هم آنرا مرور نکرده و پاکنویس نمی‌کند. افعال بصورتهائی غیرطبیعی و شکسته می‌آیند، کلمات بی‌وسواس و انتخاب نشده می‌نشینند و این عدم هماهنگی همراه با وسعت شعر شیبانی و گسترش بی‌اندازه‌ی قلمرو ذهنش فضائی درهم و برهم و پر از دحام بوجود می‌آورد:

من، **به‌لرزان پنجه‌ها**، آرام و ترسان، می‌زدایم
ز چهر نقش‌ها، گرد زمان را
بناخن‌های تیز خود، **خراشم** چهره‌ی هر خط
که بر دیواره‌های دخمه
گرفته شکل عضو مرده‌ی **بگذشته**‌های من. (۱)

۱۰

اما شیبانی در بعضی از شعرهای خود نشان داده است که این همه ناهمواری و سستی از سر بی‌اطلاعی نیست، و اگر او بخواهد می‌تواند زبانی درست و سالم داشته باشد. درجای جای کتاب او به زبان سالم شعری شیبانی هم برمی‌خوریم:

بر صخره‌ی تیز و سخت کوهستان
از ضربه‌ی سم تو جهد آذر
اهریمنی‌ای گریز پا کاینسان
هر لحظه شوی به هیاتی دیگر.
ای بال بباد داده ــ بی‌پروا ــ
چون شعله ز خرمنی بشب هنگام

---

۱ ــ شعر «آتشکده‌ی خاموش» ــ ص ۱۱

ای اسب‌سیاه رنگ گردنکش
وی بد روش‌ستیزه‌جو، آرام ! (۱)

۱۱

ازوحدت کاروجدائی رفتارشاعرانه‌ی شیبانی وسپانلوسخن گفتیم .وحدت کاراینده، اغلب باعث شده است که تصاویرشعرشان بیکدیگر نزدیك شود ، و رفتار دوگانه‌ی آنها ، این تصاویررا ارزش‌های گوناگون داده است . همین چندبیت شاید برای روشن شدن مطلب کافی باشد :

شیبانی :

مرداب خموش
مرموزو فکورودهشت انگیزاست
....
درسیاهی‌ها
می‌رقصد ولحظه لحظه می‌پوسد
یك لاشه‌ی زن . (۲)

سپانلو :

قامت‌دوشیزه‌ای برسطح استخرقدیمی ، روی آب سبز ، چین می‌خورد . (۳)

۱۲

جالب توجه این است که شعرشیبانی ، با وجود زبان درهم ریخته و ناهموارش ،دارای شکل قابل‌دقتی‌ست ! لحن و وزن وضربان شعراو به‌مقتضای معنی وضرورت حال کلام تغییرمی‌کند واین تغییر بسیارطبیعی وراحت است . طبیعی بودن این تغییرات درهم‌ریختگی وزن شعررا به‌دیدمی کمك دهنده مبدل

۱ــ شعر«رام» ــص ۸۰

۲ــ شعر«مرداب»ــص۷۲

۳ــ محمد علی‌سپانلو ــ منظومه‌ی « خاك »ــبند۸ از«خاك‌بزرگ»ــ ص۴۲

میسازد ، و این ریتم به‌تبیین صحیح شعر سخت یاری می‌دهد . این طبیعت گویا، در آن دسته از اشعار شیبانی که دارای ضربان تندی‌ست ، تأثیر بیشتری دارد :

برآمد ، همی طلایه‌ی او
بکوبید ، بکوبید ، غلامان !
دوال بر دهل‌ها
زنید پرده‌ها را ، زدرها ، به بالا
برآمد ، به ایوان ، همی‌طلایه‌ی‌او.
کنیزکان !
به پیشگاه حسنش، بخاك چهره‌سائید . ،
ندیمان !
بگرد اودرآئید ،
زقلب نرم چنگ‌ها ، ترانه‌ها سرائید
زرفته‌ها ، درآن میان ، بحیله یادش آرید .
نترسید ، بگوئید ،
ز روزگار رفته‌اش سخن‌ها ... (۱۰)

۱۳

شیبانی به نهضت‌ها وعقاید شعری زمان خویش وزمان حاضر، بی‌اعتناء بوده است .ازنیمایوشیج بیشترشکستن بیت‌ها وبدورافکندن قافیه‌ها راباد گرفته است وفضای شعر نو برای‌اوجائی بخاطرشلنگ‌اندازی‌راحت وشاعرانه به چهار گوشه‌ی امکانات ذهنی وتخیل محسوب میشده است .

درمورد مهمترین خصوصیت شعر شیبانی درآتشکده‌ی خاموش ، محمد علی سپانلومی‌نویسد :

۱۰ـ شعر «بازگشت» ـص۴۶

«مسئله‌ی بیان **گسترده** ودرعین حال **مفهوم** شعرهای شیبانی بهترین طرزموجود بیان برای نمایشنامه‌های منظوم را ـ که‌جای آن درادبیات‌امروز ما خالیست ـ ارائه می‌دهد .» (۱)

اما این قابلیت تنها بخاطر«گستردگی» و «مفهوم بودن» بیان شیبانی نیست وبیشترعلت آن را باید دردلایل زیرجست :

۱ ـ متغیر بودن ضربان وریتم شعر

۲ ـ قابلیت ایجاد گفتگودرآن

۳ ـ دراماتیك‌بودن‌موضوعهای‌موردتوجه شاعر

۴ ـ پرداختن به جزئیاتی‌که عموماً شاعران دیگر از آن صرف نظر می‌کنند .

۱۴

با توجه به چهارنکته‌ی اخیر و نیزآن دو نکته‌که سپانلو گفته است ، می‌توان دریافت‌که اغلب شعرهای شیبانی نوعی نمایشنامه‌ی منظوم است ، یا نوعی شعرنمایشی‌ست . بهمین دلیل مقدار زیادی ازقسمت‌های شعرهای او را می‌توان «شرح صحنه» دانست، که هنگام اجرا بیشترجنبه وارزش بصری‌دارد تا سمعی :

بخلوتگه خان ترکان
بسی ماهرویان
بآهنگ چنگی برقصند چابك
....
دهد خان برقصنده سیمین‌بری ساغری را
بهنگام چرخیدن وپایکوبی

---

۱ ـ محمد علی سپانلو ـ مقاله‌ی« درباره‌ی آتشکده‌ی خاموش»ـ جنگ طرفه ـ شماره دوم ـ ص ۱۱۶

چوخواهد بنوشد می ارغوانی
بغلتد دوسه قطره‌می
زسینه میان شکاف دوپستان ... (۱)

۱۵

همین‌قابلت است‌که به اشعاری نظیر «لعنت زده» (۲) درخششی چشم‌گیرمی‌دهد :

[دستور :]
ـ خجسته‌جاها!
ازپس‌سرپرمینائی شب
زره پوش کمانداران کنگره‌های بارو ،دیده‌اندش .
....
[حاکم :]
ـ ها ؟ طاغی به بنداندرشد ؟ فرا آریدش !
دژخیم ! هشدار !
[دستور :]
ـ تا تیرهای نگهبانان برچله شد
سمند بادپای لعنت‌زده
چون دود آبی رنگ برسینه‌ی شن‌زارهای بی پایان‌پیچید و محو گشت .
[حاکم .]
ـ هان ! دستور !
طاغی نهان شد ؟

۱ــ شعر «غضب» ــ ص ۱۰۳
۲ــ ص ۱۶

پس چه شدند کماندارانم که ستارگان نشانشان بود ؟

۱۶

«یونانیان» نخستین نمایشنامه‌ی منظوم و بلند شیبانی را هنوز ندیده‌ایم . این اثر غیرفرمایشی لابد دارای اصالت دیگر کارهای شیبانی‌ست ، شیبانی‌این روزها شاعر نخستین اپرای ایران (دلاورسهند) محسوب میشود که بر صحنه‌ی رسمی اپرای تالار رودکی نمایش داده شده است .

فصل پنجاه و یکم

✡ ـ **صفحه‌ی ۳۹۲ :** درمورد منابع تأثیر شعر منوچهر شیبانی باید به آشنائی او با شعر فردوسی اشاره کرد. درعین حال شیبانی جوان سالهای قبل از ۱۳۲۰ بدون شك تحت تأثیر برنامه‌های مبتذل فرهنگی که هدفش ایجاد حس کاذب میهن دوستی بود، و بالاجبار تحت تأثیر حماسه‌های آبکی آن زمان، نیز بوده است.

بخش سیزدهم- نگاهی به سال ۱۳۴۵ و شعر جوانان

فصل پنجاه و دوم - مقدمات

۱

سیر تدریجی توجه به‌شعر امروز ایران، پس‌ازسال۱۳۳۵، رو به‌تصاعد رفته است وسال ۱۳۴۵را میتوان‌لحظه‌ی‌قاطعی از این اوج دانست. این سال چه از نظر تعداد شعرا، چه از نظر تعداد شعرها وچه از نظر اقبال به شعر امروز ایران سالی قابل توجه است .

شعر امروز ایران در این سال فی‌الواقع از لحاظ سنی یك نسل تمام وکمال را پشت سرمی گذارد وجوانی که درآغاز کارمنوچهر شیبانی- وبعبارت دیگر آغاز شناخته‌شدن شعرنیما وشعر نوی نیمائی - بدنیا آمده است، دراین سال قدم به۲۵ سالگی‌میگذارد. نسل تازه باخود علائق، خواست‌ها واحتیاجات جدیدی را بهمراه می‌آورد ، وشعرنیز -که یك عنصراجتماعی‌ست - از تأثیر همه‌ی این تازه‌آمده‌ها برکنار نیست.

دراین بخش کوششی‌خواهیم داشت برای شناخت علتها، جریانهاودست‌اندرکاران جوان شعر امروزایران درسال ۱۳۴۵ وسپس دربخشی‌دیگر حاصل این توجه را بصورت متبلورشده تری مطالعه خواهیم کرد .

۲

درسال ۱۳۴۵ حدود دو هزار شعر از سیصد شاعر در مطبوعات کشور بچاپ رسید. اگر نسبت جمعیت درس خوانده‌ی کشور را دراین سال باکل جمعیت ایران بسنجیم، حاصل سنجش ما عدد کوچکی خواهد بود. اما اگر نسبت تعداد شاعران این سال را باجمعیت درس خوانده‌ی کشور حساب کنیم، حاصل محاسبه‌ی ما عددی بزرگتر از آن قبلی، وخارج ازحدود انتظار ماخواهد بود.

این نکته بخوبی نشان میدهد که قطاع شعری هنر کشور ما رشدی غیر عادی و بی‌سابقه ـ از نظر کمی ـ داشته است.

۳

این رشد غیرمنتظره مسایلی را پیش می‌آورد که چه از نقطه نظر هنری وچه‌از نظر اجتماعی قابل‌تعمق وتوجه‌است. نخست اینکه باید ببینیم انگیزه‌ی این همه توجه بشعر چیست و لاجرم دراین جستجو باید از عوامل، عناصر وحوادث اجتماعی مدد بجوئیم.

شاید از یک نقطه نظر کلی بتوانیم گفت که شاعری تلاشی‌ست، مثل دیگر فعالیت‌های انسان، برای زنده بودن، زنده زیستن وابراز شخصیت کردن؛ واین جدا ازمسئله‌ی جاودان کردن لحظات تند گذرعمر است درخطوط و صفحات شعر.

علاقه به تشخص وحفظ فردیت یک غریزه‌ی انسانی ـ اجتماعی‌ست. فرد می‌خواهد که ضمن مستحیل شدن درجمع، خودرا نیز حفظ کرده وفردیت خویشتن را محفوظ بدارد. بدین لحاظ دست به کوشش میزند واز امکاناتی که برای تحقق این خواست درپیش‌رو دارد استفاده میکند.

۴

اما عده‌ای از این امکانات سهل‌الوصول وعده‌ای مشکلند. لذا اکثریت افراد جامعه به آن راههائی میروند که باسهولت بیشتری انجام خواست آنان را میسرسازد. کارهنری یکی از امکانات مشکل است ودر اعداد آن مقدوراتی محسوب نمیشود که شخص درنخستین توسل برآن چنگ زند.

توفیق درکار تحصیل ، درشغل ، در زندگی خانوادگی و نظایر اینها اغلب سهل‌تر واطمینان‌بخش‌تر است. فقط خواست برتر افراد است که آنان‌را وامیدارد تا در زمینه‌ی وسیعتری به‌تثبیت فردانیت خویش بپردازند؛ مثلادر حرکت‌های اجتماعی شرکت‌کنند واگر تظاهر مخالف یا موافقی وجوددارد درآن نقشی را بعهده گرفته وبکوشند دراین مخاطره پیروزشوند .

توفیق‌درامور اجتماعی تنها مختص‌فعالیت‌هائی ازآن دست که برشمردیم نیست، بلکه‌پرداختن به‌کار هنر نیز یك چنین‌محرکی‌لازم‌دارد ودیده‌ایم که‌در بسیاری ازحرکت‌های‌اجتماعی (صرفنظر ازآب ورنگ هریك‌ازآنها) تحرکی نیز در هنر دیده شده است. لکن ازآنجاکه کار هنرکاری ذهنی‌تر وعمیق‌تر است، درمرحله‌ی‌اول کسانی به‌این‌وسیله متشبث‌میگردند که‌ازتوانائی‌واستعدادی برخوردار باشند.

۵

حال باید وضع جوانان‌کشوررا درقبال این امکانات بسنجیم. کشور ماجمعیتی رو به‌افزایش دارد وهرسال برتعداد جوانهائی‌که تحصیلات‌متوسطه‌ی خودرا بپایان میرسانند افزوده میشود. نه تنهامسئله‌ی‌افزایش جمعیت، بلکه مسئله‌ی‌تعمیم‌وگسترش‌سواد، و گاه‌با قید شك، گسترش فرهنگ ، نیز بخش تحصیل‌کرده‌ی‌جمعیت‌کشور مارا بزرگتر ووسیع‌تر میسازد. (۱)

دراین‌حال انسانها، همچون محصولات‌کارخانه‌ای یك شکل میشوند و حرکت‌های فردی ودرخششهای مستقل اجتماعی‌سخت می‌گردد. دیگرهرکس شکل خاص خود را ندارد. دستگاههای فرهنگی‌که کم‌وبیش‌گنجایش پذیرش

۱ــ برای‌اطلاع‌کامل‌تری‌اززندگی‌جوانان رجوع‌کنیدبه«درباره‌ی‌جوانان» که نام سلسله مقالاتیست‌بهمین قلم با نام مستعار«ماهیار»، چاپ‌شده در مجله‌ی فردوسی ، شماره‌های ۸۸۲ تا ۸۸۱ (از مهر تا آذر ۱۳۴۷).در این مقالات کوشش شده است که وجوه مختلف زندگی‌جوان امروز ترسیم‌گردد وامیداست که‌متن‌کامل ــ وتحریف نشده‌ی‌ــ این‌مقالات همراه‌بامطالعه‌ای‌که درموردافکار عمومی‌ونحوه‌ی نفوذ وسایل تبلیغی درآن‌بعمل آمده است، بصورت‌کتابی‌مستقل، درسال‌آینده منتشرشود.لازم بتذکر است‌که جز این‌مقالات هرچه‌که در هرکجا بانام «ماهیار» بچاپ رسید یا رسیده باشد ازاین قلم نیست ونخواهد بود.

این مراجعه‌ی عظیم را ندارند و نیز در جهت اعمال سیاست‌های خاص فرهنگی کار می‌کنند، تبدیل به کارخانجاتی میشوند که محصولات یك‌شکلی را تولید میکنند.

جوانان یك شکل، تحت تأثیر یك عده عوامل مشخص، پا به اجتماع میگذارند و رنگی خاص و متمایز در چهره‌ی یك‌یك آنان دیده نمیشود.

۶

اما آن غریزه‌ی حفظ تشخص در پشت این صورت‌های یك‌شکل 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. عصیان 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 بربست بیزاری و بی‌عاری جانشین آن خواهد شد، و این سرنوشت محتوم بسیاری از جوانان است. جوان سرخورده‌ی مأیوس 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 نظمی استاتیك 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.

بامسدود بودن این دریچه‌ی تظاهر، شخصیت افراد اشکال گوناگونی بخود میگیرد و عکس‌العمل جوانان برحسب وضع اجتماعی و اقتصادی افراد در مسیرهای مختلفی جاری میشود.

بیتل‌ها، اعجوبه‌ها و پارتی‌روها یکسوی این سکه‌اند، موج جوانان را می‌بینیم که در میدان‌های فوتبال نعره میکشند، در صفحات پاسخ به نامه‌های

مجلات اسمشان را می‌خوانیم، حاضر به مکاتبه‌اند، وکمی‌آنسوتر فعالیت‌آنها درکار هنر مشهور است، فعالیتی هنری‌که اصالت هنری ندارد .

۸

اماامکانات هنری نیز به نوبه‌ی خودمتفاوت است وپرداختن به‌هریك مستلزم شرایطی‌ست. مثلا فیلم ساختن پول می‌خواهد، یا نواختن‌آلات‌موسیقی تمرین وممارست بسیار لازم دارد وبطور خلاصه رفته‌رفته باین نتیجه میرسیم که تنها وسیله‌ی‌راحت،پرداختن به ادبیات است در مرحله‌ی‌اول، وپرداختن به شعر نوست درمرحله‌ی‌دوم ــ که علی‌الظاهر همه‌ی مشکلات و پیچ وخمهای شعر قدیم را از پیش پای شاعر برداشته است !

بدین سانست‌که سیل شعر بسوی مجلات‌سرازیرمیشود وژورنالیسم‌شایع روزکه فرصت پرداختن به‌چیز دیگری را بدست نمی‌آورد، برای تیراژ، به آن روی خوش نشان میدهد .

۹

شعر اکثر جوانان ما کوششی‌ست برای کسب استقلال و حفظ فردیت آنها. پس به‌این عرضیات اغلب نمی‌توان بچشم شعر نگریست، بلکه باید آنها رافریاد جوانانی دانست که درمسیر گم شدن ،یك شکل شدن وشستشوی مغزی دست وپا می‌زنند ومیخواهندتا آنها را دریابیم.

فصل پنجاه وسوم ـ شعر جوانان درسال ۱۳۴۵

۱

سال ۱۳۴۵ از نظرشعر و شاعری سال آشفته و پرهیاهوئی بود ، سال مصاحبه‌ها، جنگ وجدل‌ها واظهارنظرها بود ، سال بارآمدن‌ها ومردن‌ها ...

شعرای جوان ازآغازسال۴۵ فرصت یافتند تا سنگرهای‌تازه‌ای‌راتسخیر کنند وشعرای بزرگ‌وقدیمی‌تررا درسنگرهای خصوصی خود حبس نمایند. پیرترها شور ایجاد پایگاه ندارند ، کسرشأنشان میشود با جوانترها دریك‌جا بنشینند ، پس درصندلی خود فرومی‌روند وبهمان چند پایگاه‌که دارند اکتفا می‌کنند .

مجلات ، روزنامه‌ها وجزوات صحنه‌ی وسیعی را برای جولان جوانان ارائه دادند وسقوط ارزش‌ها ومعیارهای گذشته ، گذشتن از سدهای مطبوعاتی وانتشاراتی را آسان‌کرد . نتیجه اینکه شاعران تازه آمده احتیاجی به چاپ کتاب برای‌عرضه‌ی‌اشعارخودحس نکردند وسال ۴۵ سال چاپ‌کتاب‌جوانترها نبود .

بعد از مدت‌ها ، دراین سال برای اولین‌بارتشکل وهمشکلی و وحدتی

دربین آثارشعری ـ بمعنی دقیق کلمه ـ حس شد ونام «موج نو» اینجا وآنجا بگوش خورد . سال ۴۵ دیگرعرصه‌ی مجادله‌ی بین شعرقدیم ونونبود ، بلکه بحث‌ها بیشتربین شاعران «شعرنو» جریان داشت .

بدین ترتیب درمرحله‌ی اول موجودیت وحقانیت شعرنو بصورت امری بدیهی ومسجل درآمد ودرمرحله‌ی دوم آشکارگردید که شعرنو نمی‌تواند پایان نوآوری درشعرفارسی باشد وحرکت همچنان ادامه دارد .

۲

حد متوسط سن شعرای جوان حدود ۲۳ سال بود . این نسل جدیدکه درسالهای ۱۳۴۰ تا ۱۳۳۵ دوران بلوغ خودرا میگذراند ، طرزفکری کاملاً جدا ومتمایزازشاعرانی داردکه دراین‌سالها درگیرمسایل روزبوده‌اند . شاعر جوان این‌سال یکباره از شور اجتماعی خالی شده وروحی کسل ، نامطمئن ، بی ثبات و خسته دارد . اختلاف بین آنچه که می‌بیند وآنچه که می‌شنود دراو نوعی واخوردگی و گریزازواقعیت بوجود می‌آورد .

دراین‌هنگامه است که درشعرجوان سال ۴۵ زندگی بشکل ساده وپیش پا افتاده ، پدر درنقش کارمند وکارگروکاسبی نا آشنا و مبدل‌شده به یك ماشین خسته ، زن بصورت موجودی آبکی ودروغین ، ومرد بشکل نهالی پا نگرفته ومتکی به بزرگترمطرح میشود.

جوان دست ازحقارت کوچه‌ها وخانه‌ها میشوید وبه‌خاطره وتخیل پناه می‌برد . دراین دنیاست که وصول به آرامش آسان‌تراست . قلمروی خصوصی که درآن‌همه‌ی‌غرایزسیراب نشده بطورکاذبی‌سیرمیشوند . ودراین‌بحبوحه‌چگونه میتوان بفکروزن درست ، بافت کلام ، فرم صحیح وقافیه‌ی طبیعی بود؟اکنون فریادی خاموش جریان‌داردکه درشکل شعرازیك زندگی درهم فشرده‌وخلاصه شده حکایت می‌کند .

۳

می‌توان‌فروغ‌فرخزاد، نادرنادرپور،منوچهرآتشی،سهراب‌سپهری، یدالله رؤیائی ومحمد علی‌سپانلورا مهمترین بازمانده‌های شعرنوی نیمائی دانست که پایه‌های پلی محسوب میشوندکه شعرامروزرا به شعرنوتاریخ ادبیات ماوصل

می‌کند . اغلب شعرای جوان ما تحت تأثیراین عده ونیزاحمد رضا احمدی ـ بنیان گذارشعرموج نوی ایران ـ هستند وازمیان آنها فروغ فرخزاد بیش‌از همه‌نفوذپیداکرده‌است وشایدمسؤولیت‌زنانه شدن شعرجوانان ما نیزتا حدی‌به عهده‌ی اوباشد .

درمورد شاعران پیش ازفرخزاد باید گفت که تأثیر شعر شاملو بر شعر جوانان رفته رفته نقصان می‌یابد و تأثیرزبان نافذ اخوان ثالث بکلی از بین رفته است .

۴

درمورد نقد وبررسی شعردراین سال باید گفت که بیشتر نقدها درباره‌ی بزرگترها بود ونیزاغلب به تصفیه حساب‌ها وجدال‌های ادبی‌انجامید . بعبارت دیگر کسی به‌شعرجوانترها نپرداخت ، بیشترسوء تفاهم وعدم درك شعرجوانترها ازطرف‌بزرگترها مطرح‌بود ومعیارهای تازه‌ای‌برای ارزیابی شعراین‌جوانان ارائه نشد .

دربرابربی‌اعتنائی منتقدان نسبت به شعرجوان‌ترها باید از استقبال خوانندگان جوان شعر نامبرد که فی‌الواقع تیراژساز مجلات بودند .درعین حال مرگ فروغ فرخزاد ، با همه‌ی ضربتی‌که برپیکر شعرنوی ایران وارد آورد ، وسیله‌ای شد تا شعرنو بیشترازپیش خواننده پیداکند . می‌توان‌جلسه‌ی شعرخوانی کانون‌دانشجویان‌دانشگاه‌تهران‌رادرشب‌هفت‌فروغ فرخزاد واستقبال جوانان را از شعر نو دراین‌شب‌مقدمه‌ای‌بر گسترش‌دامنه‌ی‌شب‌های‌شعردانست.

۵

نگاهی به‌فعالیت‌های ادبی مجلات مختلف تهران وشهرستان‌ها، می‌تواند دامنه‌ی‌شعرامروزواشخاص‌فعال‌دراین‌زمینه رابشناساند. در سال۱۳۴۵ مهمترین مجله‌ای‌که به شعرجوانان روی‌خوش نشان داد مجله‌ی فردوسی بود که‌از سال ۱۳۴۲ دامنه‌ی‌فعالیت‌خودراوسیع‌تر کرده بود وفی‌الواقع‌مهمترین‌منبع‌مراجعه برای این نوع شعرمحسوب‌میشد .

درسال ۱۳۴۵ این‌مجله‌یك‌چهارم کل‌اشعارچاپ‌شده درمطبوعات‌رابخود اختصاص داده بود وبعبارت‌دیگردراین‌یکسال حدود ۵۰۰شعرنو وشعرموج نو دراین‌مجله بچاپ‌رسید ودرهمین‌سال بود که این مجله توانست۸۲ شاعرجوان

را برای نخستین بار معرفی کند !

۶

مجله‌ی فردوسی جولانگاه شعرای گوناگون بود . نخست باید از قدیمی‌ترهای شعر نو نامبرد ، این عده عبارت بودند از : احمد شاملو ، مهدی اخوان ثالث ،اسماعیل شاهرودی ، نصرت رحمانی ، منوچهرشیبانی ،منوچهر آتشی ،یدالله رؤیائی ، هوشنگ ابتهاج ، نوذرپرنگ ، نادرنادرپور ،مصطفی رحیمی ،کارو ، فریدون توللی ، سهراب سپهری ، محمودکیانوش ، سیاوش کسرائی ،منوچهرنیستانی، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد وحسن‌هنرمندی.

دومین دسته شاعران پس ازسال ۱۳۴۰ بودند : مفتون‌امینی ،فریدون ایل‌بیگی ، علی‌بابا چاهی، پرویزپروین،منصوره‌ی حسینی، اورنگ‌خضرائی، عبدالعلی دستغیب، مهشید درگهی، محمود سجادی، محمد علی سپانلو، حسن شهپری، فرهاد شیبانی،طاهره‌ی صفارزاده. پوران فرخزاد ، غلامحسین‌متین ، کیومرث منشی‌زاده ، صالح وسدت ، احمد رضا احمدی ، صادق همایونی ، حمید مصدق ، پروین صداقت‌زاده ، مهین سکندری ورضا براهنی .

سومین دسته شعرای جوان بودند : محمد ایوبی ، اورج ، مینا اسدی، مسعود بهنود ، منصور برمکی ، هوشنگ چالنگی ،کافیه‌ی جلیلیان ، خشایار خطیر ، عظیم‌خلیلی ، علی اکبررشیدی ،کامبیز صدیقی ، خسروفانیان ،محسن کریمی ، محمد تقی‌کریمیان ، جواد مجابی ، صفورانپری ، پرتونوری‌علاء، کامبیزویدا ، جمشید واقف ،کاظم سادات اشکوری وسیروس مشفقی .

۷

درسال۱۳۴۵ مجله‌ی بازاررشت نیزپایگاهی‌برای شعرجوانان‌محسوب میشد، جزآن‌ها که نام‌بردیم‌می‌توان شعراین شاعران‌را درمجله‌ی مزبوریافت: منصوراوجی ، بهمن صالحی ، صادق سلیمانی ، غفارحسینی ، سیاوش‌مطهری، محمد تقی صالح‌پور، خسروگلسرخی ، شاهین زبده سرائی، احمد رفیعی ، بهرام اردبیلی، ایرج ارژوانپور، م . نوش‌آذر، محمد حقوقی ،ایرج‌کیانی، محمد زهری ، محمد رضا اصلانی وهوشنگ گلشیری .

۸

درسال ۱۳۴۵ «جزوه‌ی شعر» نیز نماینده‌ی شعرجوان ایران بود. در در ۱۱ شماره‌ی این جزوه که درطول سال مزبورمنتشرشد ۸۴ شاعر باآن همکاری داشتند. شعرای خاص جزوه‌ی شعرعبارت بودند از: بیژن الهی، فریدون معزی مقدم، فریده‌ی فرجام، مهدی تقوی، مجید نفیسی، م. طاهرنوکنده، ف. غروب، م. مؤید، منصور ملکی، محمد تقی غروی، هوتن نجات، م. نوفل، علی پدر، حسین رسائل، ا. فرجام، محمد رعیتی، وشهرام شاهرختاش.

درضمن درطول این سال اشعاری ازاین شاعران نیزدر مجلات مختلف منتشر شد: م. آزاد، مسعود فرزاد، م. سرشک، م. آزرم، ژاله‌ی طباطبائی، فرانك 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، حمیدعرفان، مهین بهرامی، مصطفی صدیق، علی قلیچ‌خانی، مروا، تیراژه، قنبر علی معصومی، فریدون معمار، پرویز نقیبیان، توفان، ع. ا. صیادپور، عبداله کوثری، سیاکزار برلیان، ع. ا. عطاء الهی، عبدالرحمن گمارونی‌پور، احمد اخوت، احمد اللهیاری، جناح، غلامحسین سالمی، محمودشجاعی، هرمزشهدادی، یوسف عرشی، محمود هنرمند، محمد امین، منوچهررضائی، عدنان غریفی، محمد توفیق، بهرام حق‌پرست، رضا فراز، منوچهرجان نثاری. اکبرذوالقرنین وفروغ میلانی.

بخش چهاردهم ـ دو مطالعه

فصل پنجاه و چهارم ـ شاعره‌های سال ۱۳۴۶

۱

ازسال ۱۳۴۵ بعلت توجه همه‌جانبه‌ای که به شعر امروزشد عده ای از خانمها نیز به‌کار شعر دست یازیدنـد و بزودی عده‌ی عظیمی شاعره در شعر جوان امروز پیدا شدند . ازآنجاکه این‌نکته پدیده‌ای تازه و درعین‌حال از بسیاری جهات دارای خصوصیات خاص و مشترك است مطالعه‌ی شعر دراین بخش می‌تواند جالب توجه‌باشد .

برای این‌مطالعه بدوره‌ی یکساله‌ی مجله‌ی فردوسی‌قناعت شده‌است(۱)، هرچندکه مجلات دیگری هم هستندکه به‌شعر امروز توجه دارند و بخصوص اشعار شاعره‌هارا بچاپ رسانده‌اند .

ازنظر زمانی نیزمبداء این‌مطالعه شماره‌ی مخصوص مرگ‌فروغ‌فرخزاد شاعره‌ی بزرگ ایران انتخاب شده است، بدلیل‌آنکه مرگ او تأثیر قاطعی بر

۱ــ مجله‌ی فردوسی ــ از اسفند ۱۳۴۵ تااسفند ۱۳۴۶

شعر زنان ایران داشته است و فی‌الواقع توجهی که به فرخزاد بعنوان یك «زن ـ شاعر» شد مبداء توجه زنان ایران به شعر امروز محسوب میشود .

۲

مهمترین نکته‌ای که دراولین برخورد باشعر شاعره های جوان معاصر بچشم می‌خورد کمبود اصالت و فقدان استقلال لازم‌شعری‌ست . درجائی‌دیگر خواهیم دیدکه شاعره‌ی امروز جوینده نیست و تنها به چیزهائی توجه دارد که تبلیغات و حوادث باو عرضه میکنند . مثلا شاعره‌ی جوان امروز بکلی باادبیات قدیم مابیگانه است . اوحتی نیما یوشیج رانیز ـ جزباسم ـ نمی‌شناسد ویا اثری ازتأثیر شعر شاملو واخوان و سایرین در کار اوقابل رؤیت نیست. درعوض می‌توان براحتی جای‌پای‌توللی‌ونادرپور راازدر دوره‌ی نخست‌کارش) در آثار آنها پیدا کرد و یـا تأثیر زبان و شعر فروغ فرخزاد را می توان مشاهده‌نمود .

۳

اکثریت اشعار شاعره‌های جوان سوزناك و توللـی وار است . حتی در مورد فرخزاد بیشتر به تأثیر جنبه‌هائی ازکار او بر می‌خوریم که از توللی بارث برده است :

عاشقم، عاشق سپیدی برف
عاشق صبحهای‌یخ بسته ...(۱)

و می‌بینیم که حتی‌ازتأثیر تصویر سازی دلنشین‌نادرپور هم در این‌اشعار خبری نیست وآنچه‌که اصالت‌کارآن شاعران است درشعرشاعره‌ها دست‌نزده باقی مانده است و تنها رویه‌ی‌کار مورد تقلید قرار می گیرد :

من‌میروم زشهر تو ، اما نگاه‌من

۱ــ مهین سکندری ــ شماره‌ی ۸۰۶

تاواپسین دقایق عمرم ، بصدنیاز
درانتظار روی توپرواز می‌کند .(۱)

۴

قطب دیگر تأثیر برشعر شاعره‌ها راباید در« موج‌نو » جستجو کرد و حتی‌چندتن‌ازشاعره‌هارامی‌توان بطوربالقوه‌جزء شعرای‌موج‌نوئی‌خوب‌محسوب داشت. بهرحال ظواهر کار موج‌نو نیزبرای شاعره‌ها بهمان‌صورت شعرنوی میانه‌رو جاذب است :

تودعاآهسته بخوان
که صداقت ، مسخ
و طهارت ، درقاب زمان
باستهزاء می‌خندد .
شفاعت ساعت
تهی دستی دریاها را
در صرع باد
بارمغان‌کویر میبرد . (۲)

۵

« فرخزاد زدگی» شایع‌تر ورایج تر است . مهمترین دوره ازکـار فروغ فرخزادکه‌مورد تقلید شاعره‌هاست دوره‌ی اواسط‌کتاب «تولدی دیگر» است . اماهستندشاعره‌هائی‌که بااشعار بعداز تولدی دیگر هم‌آشنائی‌دارند :

من‌ازحقیقت تاریکی می‌آیم
من‌ازدریچه های ظلمت.
جهان‌من بوسعت باغی‌ست

---

۱ ــ سیمین بختیاری ــ شعرچاپ نشده‌ی‌واصله‌بدفترمجله‌ی‌فردوسی.
۲ــ فروغ میلانی ــ شماره‌ی ۸۰۷

اما ویران . (۱)

ویا «دلم میسوزد» بازی‌که نشانه‌ی آشنائی باشعر های بعدی فرخزاد است :

دلم برای قطره‌های تبلور میسوزد
.....
دلم برای پوستم میسوزد
که به‌آینه‌ی مهتاب می‌ماند .(۲)

ویا حتی اشعار اجتماعی فرخزاد هم مورد تقلید قرارگرفته است:

رسالت ؟
تونمیدانی ای دوست
رسالت درددرون هسته‌ی تاریکی شب خشکیده است .(۳)

٦

حتی می‌توان‌کوشش شاعره‌ای رادر پیروی ازانواع شعر فرخزاد مطالعه‌کرد. نگاه‌کنیم به‌چند شعر ازپروین صداقت زاده :

زندگی‌آن نفسی‌ست
.....
زندگی‌سیگاری‌ست ... (۴)
□
من‌روزم را باامیدآغاز میکنم ،

۱ــ شهین رضوی ــ شماره‌ی ۸۲۹
۲ــ فروغ میلانی ــ شماره‌ی ۸۱۰
۳ــ فخری‌توشانلو ــ شماره‌ی ۸۴۰
۴ــ پروین صداقت‌زاده ــ شعر«زندگی» ــ شماره‌ی ۸۱۱

و اطمینان دارم که در انتخابات مجلس بیست ودوم
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
ببین کرانه‌ها چگونه تهی میشوند. (۳)

و بدیهی‌ست که در این پیروی اصالت چندانی بچشم نمی‌خورد . شاید در میان همه شاعره‌های جوان بهترین مقلد فرخزاد ، چه ازلحاظ طرز کار و چه ازلحاظ زبان شاعرانه، فرشته‌ی قراچه داغی باشد :

بیا بهیچ بیاندیشیم ،
ومثل آن صدا که شنیدیم و محوشد
از انبساط دستهای خاکی خود در میان آب نترسیم .(۴)

۷

پس در اولین قدم این بررسی به کمبود اصالت وفقدان استقلال شعری در کار اکثر شاعره‌های جوان برمیخوریم . این موضوع شعر اکثر آنها را از تشخص می اندازد و استعداد های آنها را که کاملا ممکن است بر اثر مطالعه و کوشش و تجربه بسیار بارآور شود از بین می‌برد .

نکته‌ی حائز اهمیت آنست که این تأثیر و پیروی آنچنان سست است که

۱ــ شعر «تجاهل»ــ شماره‌ی ۸۲۶
۲ــ شعر «صدای بادمی‌آید» ــ ماهنامه‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۵
۳ــ شعر «پائیز» ــ شماره‌ی ۸۳۹
۴ــ شعر «دعوت» ــ شماره‌ی ۸۲۹

واقعاً حتی دریك درصد ازاشعار این‌شاعره هانمی توانیم تأثیر دیگر شاعران ایرانی ـ چه‌رسد به‌فرنگی ـ راپیدا کنیم ، واین شاید ،در زمانی که‌شعرمردان شاعر ما ـ حتی کسانی‌مثل سهراب سپهری ـ داردزنانه می‌شود ،امر تعجب‌آوری محسوب نشود .

۸

بسادگی می‌توان یکی ازعلل توجه شاعره هارا به‌شعر فرخزاد اشتراك شرایط زندگی‌آنها دانست .اکثر شاعره های‌ما بعلت‌شرایط زندگی و نیز بخاطر موقعیت سنی‌خویش ، «عشق»رابعنوان مظهراصلی‌شعر خودبرگزیده‌اند و حدود ۸۰ درصد ازمجموع‌اشعارآنها باصطلاح «عاشقانه» است .

زن‌ایرانی وبخصوص دختر محصل ایرانی هنوز دچار خیالپردازی‌هاو فرارازواقعیت‌است.شاعره‌ی کم‌سن‌وسال که اگردر شعرش هوای« بوسه »کند با کشیده‌ی پدر مجازات میشود ، ناگزیر عشق‌راشکلی‌آسمانی می‌بخشد ، وآن را بعلت‌نداشتن اندیشه‌ای تعلیل‌گر ،پاسخگوی‌خود و پناهگاهی‌مطمئن‌ودوراز چشم می یابد . اما در عین حال همین‌شعر وسیله‌ی جبران ناکامی‌هم‌هست ، شاعره‌ی جوان ازسوی دیگر می‌تواند لااقل درشعرش بی پروائی کند :

دیدم شکفته ام
همچون جوانه‌ی سیب کنار باغ
.....
دیدم که می دمد
حسی‌غریبه ونو در درون من
دیدم که اختیار دل ازدست میدهم . (۱)

و یا :

تو خدای‌منی ،
و میدانی
چه بیگناه ، لبانم

۱ــ پروین صداقت‌زاده ــ ماهنامه‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۸۲۲

سنگسار شهر بوسه ها
شده‌اند . (۱)

۹

اما این رمانتیکه‌های جوان ، به «عشق» صرفاً و لزوماً به‌آن معنی که گفته‌شد نمی‌پردازند. برای یك شاعره‌ی رمانتیك همیشه «طبیعت زیبا» هم هست. توجه کنید که درشعر رایج روز ـ بطور کلی ـ تقریباً پرداختن به « طبیعت زیبا» به‌شکل گذشته بکلی ازبین رفته است ، و شاعران اگر صریحاً نخواهند ازآن معنائی سمبولیك و اشاره گر بگیرند ، ازوصف آن بیشتر برای بیان حالات روحی خود استفاده می‌کنند ، حال آنکه در شعر شاعره‌ها « طبیعت زیبا » فقط بخاطر خودش وصف و تحسین میشود :

امشب ازبوی نسیم
می‌تراود هوس صبح بهار
میدمد غنچه بباغ ... (۲)

وخیلی بندرت اتفاق می‌افتد که شاعره‌ای لااقل مثلا دست به مقایسه‌ی آدم وطبیعت بزند وآزادگی وآزادی این یکی را به‌رخ آن دیگری بکشد . چنانکه مثلاژیلا مساعد کرده است :

آه ... درخت ها
برگهایشان باد می‌کرد
بدون هیچ تماسی باهم
آبستن میشدند ..
دربین آنها فاصله معنی نداشت .. (۳)

۱ــ ژیلا مساعد ــ مجله‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۸۲۲
۲ــ پروانه‌ی میلانی ــ شماره ۸۲۲
۳ــ ژیلامساعد ــ شعر«درخت‌ها» ــ شماره‌ی ۸۱۴

۱۰

بهمین علت است که مرگ فروغ فرخزاد می‌تواند برای شاعره های رمانتیك مامضمونی‌جاودانی باشد . امادرکنار این موضوع توجه کنیم که این حادثه یك‌اثر مهم دیگرهم داشته‌است وآن‌آشناکردن شاعره ها ـ وبطورکلی شعرای جوان‌کشور ـ به‌مضمونی‌تازه و فلسفی مثل مرگ‌است . امااین‌تقرب به‌موضوع مرگ نیز بیشتر همان حالت‌گریز ازواقعیت رادارد . مرگ نیز چیزی‌دور وخیالی‌ست‌که می‌تواند شاعره رابه تشریح دنیائی ناشناس‌وا دارد . بهرحال توجه‌بمرگ،خود،نوعی اندیشیدن است بـه «زندگی» ،«هستی» ، «تلاش» و درضمن «بیهودگی» :

می‌دیدم دوباکره‌ی معصوم‌را
که‌درکوچه‌ی اقاقیا
ازگذشته به‌آینده می‌رفتند
و در خط زمان
به‌پوچی و بیهودگی می‌پیوستند .. (۱)

۱۱

درهمین زمینه‌ی حساسیت زنانه برمی‌خوریم به «اندوه زنانه» که‌حاصل طی‌کردن مراحل عشق و طبیعت بازی‌ست . امااین اندوه ملموس نیست . باز نوعی گرفتگی روحی‌ست‌که ازعلت‌های خاکی و روزمره ـ گوئی ـ جداست . همان اندوه ازلی رمانتیك‌هاست . شاعره‌ها ازآنچه هست بی‌زارند و همچون پرنده‌ای زندانی ،درآرزوی پرواز :

خـانه‌ی من
درگذرگـاه باد است
من‌عبورکلاغ های‌خسته‌ی مسافر را

۱ــ پوران فرخزاد ــ شماره‌ی ۸۰۵

به‌توقف بدل می‌کنم
واز آنها که آزادی‌را به‌ارث برده‌اند
اندوهبار می‌پرسم
آیا بوته‌ها در دشتها سبز شده‌اند ؟ (۱)

۱۲

بعدعده‌ای به‌تفکر می‌رسند ، در جستجوی علت‌ها . اما در ابتدا فقط سؤال‌ها مطرح‌میشود ، تفکری‌ست که هنوز شکل‌نداردو جهت معینی نیافته‌است:

ای بیگانه دوست
که‌بی‌وجود راه
.....
مرا راهبری !
در فراسوی این‌در دنیائی‌ست
که شبیه همه‌ی دنیاهائی‌نیست که‌تومی‌شناسی
ودریغ که مفتاح این‌قفل
درسراشیب گم‌شده است .(۲)

و یا :

پیوند جسم ما
ـ این‌تکیه گاه‌های تزلزل ـ
تعبیر وحدتی‌ست
که‌در شط زمان می‌ریزد
وپیوند کوچك مارا

۱ــ مهوش مساعد ــ شماره‌ی ۸۱۷
۲ــ فروغ‌میلانی ــ شماره ۸۱۰

انکار می‌کند.(۱)

۱۳

اماعده‌ای نیز گهگاه به ملموسات و زندگی روزمره توجه کرده‌اند. مسئله‌ی جالب توجه‌در این‌مورد آنست که‌وقتی توجه‌شعر بزندگی‌واقعی‌معطوف‌میشود شاعر ناچار است یك‌مقدارمفاهیم‌و کلمات‌تازه‌ـوشاید نازیبا ـ رااستخدام کندو کلمه‌های جدیدی را بکار بگیرد. این کاریست که پشت سرش حتی سنتی بیست ساله‌را ندارد و جزدر یکی دومورد کسی‌دست به‌چنین کاری نزده‌است. شاعر ناگزیر است که، اگر قصد چنین‌کاری‌را دارد، خود به تجربه و مخاطره دست بزند و بعلت خامی اوتاکنون این‌تجربه‌بشکست سختی منتهی شده‌است، بطوری‌کـه در میان این‌نوع اشعار حتی‌یك نمونه‌ی خوب و قابل ارائه پیدا نمی شود. (۲)

۱۴

درمورد شعر اجتماعی شاعره‌هاهم میتوان سخن گفت. این اشعار نیز چندان قوام و استحکامی ندارند و بیشتر باز به سطح می‌پردازند. اولین‌راه اجتماعی‌کردن شعر سخن‌گفتن از «روزگار تلخ و سیاه» است. شاعره‌هافقط میدانند که روزگـارسیاه است، اماحتی نمایشی ازاین روزگار سیاه نیز در شعرشان وجود ندارد:

چه روزگار تلخیست
چه‌زندگانی بیهوده ایست

۱ـ مهین مهریار ـ شماره ۸۳۶

۲ ـ محض نمونه توجه‌کنید به این تکه ازشعرژیلاآبرن‌که دربین‌اشعار چاپ نشده‌ی واصله به مجله‌ی فردوسی پیدا شد:

« نه صبحانه خورده‌ام/ نه باماشین به محل‌کـاررفته‌ام/ من امروز دیر خواهم رسید/وفریادرئیسمان ومعاونان/زیرا من پول بلیط ماشین‌نداشته‌ام.»

که‌چون زنبورکان
برگرد هر باغی چرخیدن
ـ بابتذال سائلانه ـ
مشتی‌زرگدائی‌کردن است . (۱)

و در این رهگذر کمك گرفتن از اشارات کهنـه و فاش شده سخت رایج است :

دست‌ها بسته اند
بزنجیری‌که خود بافته‌اند
فریادی نیست
تنهاسکوت دردل این‌خاموشی...(۲)

وگاه‌کار به ابراز احساسات تندو تیز میرسد :

ای‌شرق دور دست
من باتمامی قلبم ...
امشب برای‌ساحت ازهم‌دریده‌ت
امشب برای چهره‌ی درخون‌کشیده‌ات
وکودکان یتیمت
افسوس می‌خورم. (۳)

۱۰

بسیاری از شاعره‌های جوان زبان فارسی را خوب بکار نمی برند ، چراکه درمرحله‌ی اول بدرستی معنای‌واقعی کلمات رانمی‌دانند ودرمرحله‌ی

۱ـ فخری‌توشانلو ـ شماره‌ی ۸۳۴

۲ ـ ماهرخ نوری ـ شعرواصله به دفترمجله‌ی فردوسی‌که بچاپ‌نرسیده است .

۳ـ پروین صداقت‌زاده ـ شماره‌ی ۸۰۴

دوم شخصیت دستورزبانی کلمات‌راتشخیص نمیدهند ودر مرحله‌ی سوم ازمورد استعمال افعال بی‌خبرند . بهمین دلیل زبان‌شعری‌آنها ضعیف و منحرف است و اغلب نمی‌تواند رساننده‌ی مقصود ایشان باشد . و این یکی مستقیماً بعلت نقص دستگاههای آموزشی‌ماست .

۱۶

آنهاکه «وزن » رادرشعر خویش بکار می‌گیرند ، اغلب ـ نه‌عامدانه و آگاه چون‌فروغ فرخزاد ـ ازآن عدول می‌کنند .وآنهاکه‌وزن‌رابکارنمی‌برند اغلب نثرشان به منطق انواع دیگر ادبیات نزدیك میشود و گاه به «قطعه‌ی ادبی» مبدل می‌گردد (*) :

شاخه‌ای خم میشود
و درچشمان بهت‌زده‌ام می‌گرید.
نه‌یك شاخه ، نه‌یك‌شاخه
تمام گل‌ها، تمام برگها
تمام ساقه‌های نازك و غمگین
گوشهایم را
پراز فریاد می‌کنند.(۱)

۱۷

اکثر اشعار شاعره‌های جوان‌مادارای وحدت وکلیتی درخور شعربودن نیست . شاعره‌هااغلب‌بعنوان‌شعرگفتن آسمان و ریسمان رابهم می بافندودانه‌های پراکنده‌ای ازاندیشه رابسروی‌کاغذ می‌آورند که هیچ‌نخی آنهارا نظام نداده و به‌بندنمی‌کشد:

من‌قادر هستم

۱ــ ژیلامساعد ــ شماره‌ی ۸۳۳

.....
خودرا مانند هیاهوی کودکانه
درصداقت کوچه بیافکنم
(و) کتاب کهنه ی گم کرده‌ام را
ازمیان یك انبارکوچك بیابم . (۱)

۱۸

شاعره‌ها درتصویر سازی دوروش دارند ، یاازهمان فوت‌و فن‌قدیمی‌ها استفاده میکنند که‌خودبخود،اگرچه شعر شان روشن وبامعنی‌ست ،لکن کهنه وتکراری‌وتقلیدی محسوب میشود ،ویا به‌تقلید ازشعر موج نو دست بساختن تصاویری‌تازه‌اما بسیار دور ازذهن‌می‌زنند وشاید یکی‌از علل پراکنده گوئی‌شان همین‌عدم‌رعایت اصول درخلق‌اجزاءشعری‌ست .

بهمین‌دلیل اغلب تنها می‌توان به‌وادبیات درخشان» درشعر ایشان برخوردکه لامحاله نمیتواند وافی‌مقصود باشد :

درحجم کاسه‌ی آب
شناوری
به‌آسانی یك‌ماهی . (۲)

۱۹

مهمترین عامل‌شکست شعرشاعره‌ها رایاید درسهل‌انگاری‌و تنبلی‌ایشان جست . شاعره‌ها اهل مطالعه و تفحص نیستند ، تقلیدکارند و تقلید شان نشان میدهدکه حتی ازنیما و شاملو و اخوان‌بیخبرند و تنها به مطالعه‌ی‌شعر درمجلات و روزنامه‌ها اکتفا میکنند .

۱ــ ژیلا مساعد ــ شماره‌ی ۸۲۱
۲ــ پروانه مهیمن ــ شماره‌ی ۸۲۹

ناگفته نماند که فرخزاد نیز شاعری تأثیر پذیر بود (۱) . اما توانست عاقبت به استقلالی چشم گیر نایل آید . شاعره‌ی امروز این خوشبختی را دارد که با شعر نو و موج نو در تماس نزدیک تریست و اگر آثار همین‌ها را با دل 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 قسمت‌هائی‌ست از :

«تذکرة‌الطیفه» ـ از اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی مخصوص نوروز ۱۳۴۷ .

☆ـ صفحه‌ی ۴۱۲: در این فصل از توجه به شعر چند شاعره خودداری شده است . نخستین این شاعره‌ها طاهره‌ی صفارزاده‌است که مدتهاست بکار شعر مشغول است و آخرین آثار او پیش از سفرش به امریکا (در سال ۱۳۴۶) نشاندهنده‌ی تحولات تازه و کاملا جالب توجهی در شعرش بود . دومین نفر مهشید در گهی‌ست که بنام «هما» شعر می گوید ولکن آثار چاپ شده‌ی او آنقدر اندك است که نمی‌توان به آسانی در باره‌ی آنها قضاوت کرد . سومین نفر پرتوی نوری علاء ست که قضاوت در کار او می‌ماند برای زمانی که مجموعه‌ی شعرش بچاپ رسد ، و آخرین نفر صفورا نیری‌ست که در زیر نظری بر شعر او را ملاحظه می کنید :

---

۱ ـ برای اطلاع از منابع تأثیر شعر فرخزاد رجوع کنید به گفتار محمود آزاد ـ از مصاحبه‌ی رادیوئی پخش نشده‌اش با اسماعیل نوری علاء ـ بمناسبت نخستین سالگرد مرگ فروغ فرخزاد ـ چاپ شده در مجله‌ی فردوسی ـ شماره ۸۴۹ ـ اسفند ۱۳۴۶

فصل پنجاه و پنجم ـ کتاب‌های شعر ۱۳۴۶ و شب‌های شعر ۱۳۴۷

۱

اقبالی که از طرف جوانان نسبت بشعر امروز بعمل آمد و در سال ۱۳۴۵ به‌اوج خود رسید نتایج بسیاری را در دو سال بعد بهمراه داشت. از یکسو این اقبال به‌ناشران 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 شعر موج نو، جز نیما و فرخزاد، در این سال‌ها نکته‌ی جالب توجهی‌ست.

۲

می‌توان سال ۱۳۴۶ را سال «بازدید شعر امروز» نام نهاد، زیرا در این

سال کار اکثر شاعران نوسرا بصورت کتاب دردسترس علاقمندان قرار گرفت. دربین مجموعه‌های شعر منتشر شده دراین سال می‌توان حدود ۳۵ مجموعه‌ی شعر راحائز توجه‌دانست(*) که شاعران آنهاعبارتند از :

نیما یوشیج ، اسماعیل شاهرودی ، احمد شاملو ، سهراب سپهری، سیاوش کسرائی ، مهدی اخوان‌ثالث، نصرت‌رحمانی، فروغ فرخزاد ،محمود آزاد ،نادرنادرپور ، فریدون مشیری ،منوچهرآتشی ،یدالله‌رؤیائی، عبدالعلی دستغیب ، اسماعیل خوئی ، محمدعلی سپانلو ، منصور اوجی ، صفورانیری ، علی‌بابا چاهی ، سیروس مشفقی ، پرویز اسلامپور ، شاهرخ صفائی ، شهرام شاهرخ‌تاش ،فروغ میلانی و محمدآذری .

۳

امادرسال ۱۳۴۷ بازار «شب‌های‌شعر» رونق‌داشت. البته‌درطی‌سالهای اخیرابتدابااجرای برنامه‌ی «صدای شاعر» درراديو تهران(۱)و سپس‌برنامه‌های معرفی شعرادرانجمن ایران و امریکا (۲) و سپس‌در کانون دانشجویان وابسته به انجمن ایران و امریکا (۳) ، قدمهائی در راه نزدیك کـردن و روبروکردن شاعر با خوانندگانش برداشته شده بـود ، لکن نخستین بار جلسات‌شعرخوانی، بدون‌بحث‌درباره‌ی‌شعر، بوسیله‌ی‌سازمان‌فرهنگی«روزن»(۴)

۱ــ گردانندگان این برنامه تاکنون عبارت بوده‌اند از : مهدی‌اخوان ثالث ، حسن هنرمندی ، ایرج‌گرگین ، اسلام کاظمیه ، اسماعیل نـوری علاء و داود رمزی .

۲ــ اوج این برنامه‌هارا باید درزمانی جست‌که رضابراهنی باهمکاری یدالله رؤیائی و نادر نادرپور درباره‌ی شعر امروز در انجمن ایران و امریکا سخنرانی‌هائی می‌کرد .

۳ــ دربرنامه‌های‌این‌کانون شعرای‌متعددی‌نظیراحمد شاملو، مهدی‌اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و نادرنادرپور ومحمدعلی سپانلوشرکت داشته‌اند.

۴ــ این مؤسسه به‌سرمایه‌ی ابراهیم گلستان ویدالله رؤیائی و یك شریك دیگر بوجود آمده است .

بر پاشد و نام «شب شعر» بخود گرفت . نخستین « شب شعر» این سازمان به «سهراب سپهری» تعلق داشت و در بیستم اسفندماه ۱۳۴۶ برپاشد که سپهری ازشرکت در آن جلسه خودداری کرد. دراین شب‌های شعر معمولا شعرا باهمکاری شعرای دیگر و نیز با شرکت گویندگانی چند (۱) اشعار خود را قرائت می‌کردند . (۲)

ع

درسال ۱۳۴۷ «انستیتو گوته» ـ مؤسسه فرهنگی انجمن ایران و آلمان ـ برای نخستین بار «هفته‌ی شعر»ی اعلام کرد که ازی دوشنبه ۲۷ خرداد آغاز شد (۳) . دراین 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 وصحن باغ انستیتو گوته که محوطه‌ی وسیعی را تشکیل میداد هرشب از انبوه تماشاچی پر بود .

۱ـ مرتضی اخوت یکی ازاولین ومهمترین خوانندگان شعرامروز در رادیو ومحافل محسوب میشود، همکاری او بامحمدعلی سپانلو در تهیه‌ی برنامه روزنامه‌ی گویای رادیو ایران درسال ۱۳۴۴ آغاز کار اخوت در این مورد محسوب میشود .

۲ـ شب‌های نیما یوشیج، نادر نادرپور، فرخ تمیمی، اسماعیل شاهرودی، احمدرضا احمدی ، ویدالله رؤیائی از جمله شب‌های شعرسال گذشته‌ی مؤسسه‌ی گوته است . درضمن درهمین مؤسسه شب شعری بهت «آلن لانس» برای شعرامروز وپیشروی فرانسه برپاشد. آلن لانس شاعرجوان فرانسوی‌ست که مدتی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران تدریس کرده و اکنون در برلن بسرمی‌برد . بهمت او مجله‌ی Action poétic ـ چاپ پاریس ـ شماره‌ی ۲۹ خودرا به شعرامروز ایران اختصاص داده است و مطالب آنرا محمدعلی سپانلو و ابوالحسن نجفی و نادر نادرپور تهیه کرده‌اند .

۳ـ این شب‌ها بهمت آقای «تیله» رایزن فرهنگی انجمن ایران وآلمان اجرا شد .

استقبال بی‌نظیری که ازاین شب‌ها بعمل آمد احمد شاملو راکه‌سردبیری مجله‌ی‌خوشه‌رابعهده دارد بصرافت برپاداشتن شب‌های شعر جدیدی از طرف مجله‌ی خوشه انداخت.

«شب‌های شعر خوشه» بهمت احمد شاملو ازیکشنبه ۲۴شهریوربه‌مدت یك‌هفته اجراشد. برای اجرای این‌برنامه ترتیب جدیدی‌داده شده‌بود، باین شکل کـه هر شب یکی ازشعرا ریاست مجلس را بعهده داشت، یکی‌ازشعرا سخنرانی مفصلی‌درباره‌ی مسائل‌مختلف‌شعری‌ایرادمی‌کردوسپس‌شاعران اشعار خودراقرائت‌می‌کردند.(۱)

دراین شبها شاعران زیر شرکت داشتند:

احمد شاملو، اسماعیل خوئی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل‌شاهرودی، صالح وحدت، شهرام شاهرختاش، کیومرث منشی زاده، سیروس مشفقی، محمد تقی‌کریمیان، احمد رضا احمدی، احمـد اللهیاری، منصور اوجی، غلامحسین سالمی، محمدرضا فشاهی، اکبرذوالقرنین، محسن الهامی (م. نوفل)، پروانه‌ی مهیمن، پرتو نوری علاء، اسماعیل نوری علاء (الف.ن. پیام)، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، ابـوالقاسم‌ایرانی، محمودآزاد، نصرت رحمانی، منوچهر شیبانی، جواد شجاعی، محمود سجادی، جواد محبت، علیرضاظبائی، رقیه‌ی کاویانی، فریدون مشیری، مهدی اخوان‌ثالث، منصوربرمکی، عزت‌الله زنگنه، حسن شهیری، عبدالله‌کوثری، ف. ا. نیسان، سیروس شمیسا، محمد علی بهمنی، حمید مصدق، امین‌الله رضائی، سعید سلطانپور، یدالله رؤیائی، رضا براهنی، اصغر واقـدی، منوچهر نیستانی، جواد مجابی و داود رمزی.

پنجشنبه ۲۷ بهمن‌ماه ۱۳۴۷ کانون‌نویسندگان‌ایران‌درتالاردانشکده‌ی

۱ــ شرح دقیق برگزاری این شب‌ها را، بهمین قلم، در مجله‌ی فردوسی ــ شماره ۸۷۸ ــ مهر ۱۳۴۷ ــ خواهید یافت.

هنرهای زیبای دانشگاه تهران مجلس « یادبود نیمایوشیج » رابمناسبت نهمین سال در گذشت اوبرپاداشت . این یکی از شب‌های‌فراموش نشدنی برای‌شعر امروز ایران بود . در این شب تمام سالن و راهروهای اطراف آن‌ازجمعیت پر بود . سیمین دانشور ، سیاوش کسرائی ، رضا براهنی ، محمدحقوقی و جلال آل‌احمد در باره‌ی نیمایوشیج و زندگی و آثار او صحبت کردند و سپس اسماعیل شاهرودی ، منوچهرشیبانی ، احمدشاملو ، نادرنادرپور ، منوچهر آتشی ، سیروس مشفقی ، محمود آزاد و محمد علی سپانلو اشعار نیمایوشیج را قرائت کردند .

۷

امادر اینجا لازم‌است یك‌نکته تذکر داده‌شود. دراین شب‌های‌ارزشمند دیده شدکه چگونه توجه مردم از شعر اصیل و واجد ارزشهای دقیق هنری بسوی نوعی بی‌هنری وشعار تغییر جهت میدهد . هرچه صریحتر و بی‌پرواتر سخن گفته میشد،حتی‌اگرآن‌سخن شعر نبود ، گوینده‌ی‌آن شاعری‌اصیل‌ترو ارجمند ترمحسوب میشد .

سخن‌از مسؤولیت داشتن و نداشتن نیست ، سخن ازآنست که رفته رفته این‌طرز فکر دارد دربین مردم شعرخوان پیش می‌آیدکه ارزش شعر به اجتماعی یاسیاسی بودن آنست . نتیجه اینکه در مجلسی‌که برای خواندن و شنیدن «شعر » بوجودمی‌آید ، مردم ازشاعر میخواهندکه حرف سیاسی‌بزند، حال آنکه‌شعرالکن‌ترین‌زبان‌ها برای‌بیان‌مطالب‌ایدئولوژیك‌استو شاعرازترس عدم اقبال مردم از سیاست حرف می‌زند ، وحتی اگـر شعرش سیاسی نبـاشد آنچنان روی کلمات تکیه می‌کند و پشت میکروفن مشت گره‌کرده‌اش را حواله‌ی‌زمین وزمان میدهدکه مردم عاقبت اورا بعنوان شاعر ـ آن هم شاعر مسؤول ـ بپذیرند ، واین‌درحد خود فاجعه ایست هدیه‌ی این روز وروزگار که‌درآن حرکتی نیست و شاعر رهبری سیاسی‌رابعهده می‌گیرد و خواننده‌ی شعر ـ به‌تنگ‌آمده ازسکوت و خفقان ـ ازشعر شاعر امروز مدد می‌جوید .

۸

ترس این است که سعی وافی در راه شعر اجتماعی به محروم کردن شاعران جوان از داشتن اندیشه‌ای منطقی وفکری منظم در مسایل اجتماعی وسیاسی منجر گردد . که چنین مباد .

فصل پنجاه و پنجم

☆ـ **صفحه‌ی ۴۲۷** : ازبین کتاب‌های منتشرشده در سال ۱۳۴۶ چندکتاب از شعرای جوان جالب توجه است :

۱ـ « دربی تکیه گاهی » نام اولین مجموعه‌ی شعر «علی‌بابا چاهی»ست با ۲۸ شعر . او دارای تمایل شدیدی به ارائه‌ی تعریف و شرح مشاهده‌است ، باکوششی درحداقل امکان برای وصول به تعادل بین فرم ومحتوی واستفاده از زبانی نیمه استعاری . این تکه‌ای از شعر اوست :

چه دنیائی ست
چه دنیائی ست تا شبگیر توی کوچه‌ها گشتن
چه دنیائی ست بی‌تشویش پشت خانه‌ها خفتن
چه دنیائی ست بی‌اندوه بودن ، آب بودن ...

۲ ـ اولین کتاب سیروس مشفقی بنام «پشت چپرهای زمستانی» نام‌دارد با ۲۱ شعر . مشفقی بدون شك یکی از امیدهای شعرنوست . اما در شعر او پیش‌از آنکه کوشش و جستجوئی برای راه‌یافتن‌به شعورشعری دیده‌شود ، تکیه براستعداد و تجربه‌ای خرد واندك مشهود است ، وتوفیق اودرهمین عرصه‌ی کوچك است که موجب میشود اورا امیدی برای‌آینده‌ی شعر بدانیم . خصوصیت کار او زبان ساده و رام شعر است . اما این زبان اغلب دچار تشتت و ناهماهنگی‌میگردد . ازفرخزاد وسپانلوتأثیراتی درشعرمشفقی بچشم میخورد، با وامی زبانی از هردو واندیشه‌ای اجتماعی از دومی با این پیغام :

ای دشتبان پیر !

من

حواشی و تعلیقات

فصل اول

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

☆ ـ **صفحه‌ی ۴۲:** 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 دیاگرامی‌ست که در مقاله‌ی فوق‌الذکر در مجله‌ی فردوسی بکار رفت. شکل مزبور بی‌شبهه 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 ـ «The Preceptual Process.»
2. Robert Thomson ـ «The Psychology of Thinking.»
3. Hamlyn ـ «Sensation and Perception.»
4. F. G. George ـ «Cognition.»

و نیز :

۵ـ دکتر امیر حسین آرین‌پور. «زمینه‌ی جامعه‌ی شناسی»

۶ـ دکتر علی‌اکبر سیاسی. «روانشناسی از لحاظ تربیت»

حواشی و تعلیقات

فصل دوم

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

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

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

این کتاب بصورت جزوات دوازده گانه‌ای از طرف مؤسسه‌ی ملی روانشناسی دانشسرایعالی 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 خشك و غیرقابل انعطاف باشد، یادگیرنده معمولا پاسخهائی را که در اختیار دارد یکی پس از دیگری بکار می‌برد ، تا اینکه ترتیب صحیح عمل موفقیت‌آمیز را پیدا کند .»

☆ـ **صفحه‌ی ۲۷**: نقل تکه‌ای از مصاحبه‌ی فوق‌الذکر با یدالله رؤیائی در مجله‌ی نگین (ص۲۷) در اینجا بی‌مناسبت نیست :

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

رویائی : همینطوراست . ببینید، اینکه میگویند شاعر باید نماینده‌ی محیط خودش باشد واز زندگی خاص خودش حرف بزند، آیه‌ی منزله که نیست. ممکن است یك شاعر نماینده‌ی محیط خودش باشد برای اینکه نمیتواند به

قلمروهای دیگر دست‌درازکند و ناچار ازهمان‌تجربیات محدود خودش‌استفاده می‌کند یا ممکن است.... آنچه در محیط آدم هست ،اصلاً محرك نباشد ، وآنچه در محیط نیست در آدم عقده و حسرت ایجاد کند . بعلاوه من اگر (درشعرهای دریائی) از **آلبوکرك** حرف میزنم ، آیا زمان استعمار پرتقالی‌ها در خلیج فارس بوده‌ام ؟ ویا با آلبوکرك رفیق بوده‌ام وبا هم ودکا میخورده‌ایم؟ اینها ممکن است **تجربیات ذهنی** باشد.ممکن است‌فلان‌مطلب را من توی فیلم سینما دیده باشم ....»

□ □

برای اینکه نحوه‌ی‌تلقی‌غلط اشخاص را از مطالب مختلفی که تاکنون ذکر شد نشان‌داده‌باشیم، قسمتی از مقاله‌ی دکتر براهنی را در همان جهان‌نو که ذکر شد (ص۱۰۵) نقل میکنیم :

«من‌اگر جای رؤیائی بودم... مینوشتم.... ازآنجاکه چندان تجربه واندیشه‌ای ازآن خود نداشته‌ام و دریا را حس‌نکرده‌ام، قطعاتی از منظومه‌ی **سن ژون پرس** راگاهی در هم ریخته و گاهی بطور جداگانه ، بصورت ترجمه‌ی‌منظوم‌فارسی‌درآورده‌ام.... (درکتاب دریائی‌ها) چند شعرهست‌که فقط برای‌ارائه‌ی‌نوعی‌فرم‌در شعرچاپ‌شده‌اند و درآنها فرم ازپس‌وپیش‌کردن کلماتی مجدود دریك شعر بوجودآمده است. این‌پیش وپس‌کردن‌کلمات‌برای پس‌وپیش کردن‌اندیشه‌ی‌خاصی بکار نمیرود . در آنها عواطف‌کمترین سهم را دارندوانگیزه‌ی‌پس وپیش‌کردن فقط خود عمل پس وپیش‌کردن است. مثلا در این شعر :

شب‌آفتاب نمی‌خواهد
وآفتاب نمی‌خواهد از ستاره‌ی‌صبح
نشان همهمه بر گیرد.

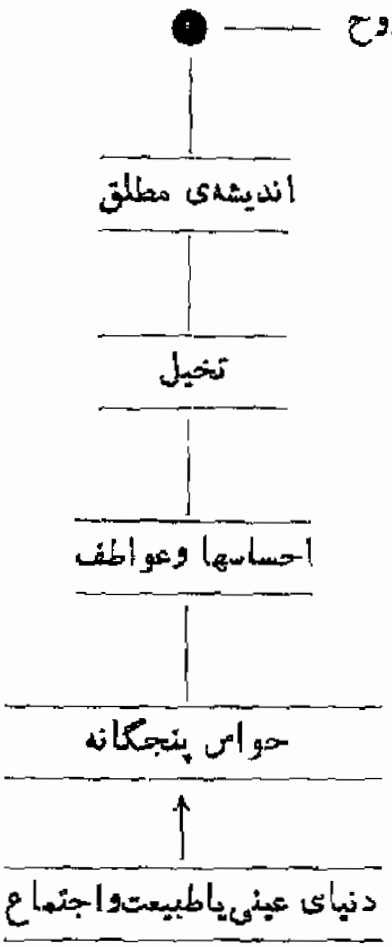
□

ستاره منتظر آفتاب میماند
وآفتاب میماند
که هر ستاره‌پر از انتظار

وشب پر ازستاره‌ی هر انتظار
وانتظار پر از خواب آفتاب شود .
ستاره همهمه از آفتاب میخواهد
وآفتاب نمی‌خواهد .

این شعر از سوار کردن شب وستاره وآفتاب بریکدیگر ـ بدون اینکه دراین سوار کردن حس واحساس وعاطفه و اندیشه ، بکار رفته باشد ـ درست شده است. در این شعر نه‌شب حسی‌ست، نه‌ستاره، نه‌آفتاب. وهیچکدام‌تجربی هم‌نیستندومحتوائی‌نیز درکار نیست.شاعر به‌اشیائی بنامهای«شب وستاره‌وآفتاب» نیندیشیده است، بلکه به‌کلمات شب ، ستاره‌وآفتاب فکر کرده‌است وچون‌اشیاء حس واحساس‌نشده‌اند، کلمات رنگ عاطفی بخود نگرفته‌اند ودر نتیجه‌کلمات بدوقطعه چوب خشك میمانندکه بهم مالیده میشوند.... انسان هرچه‌آموخته، کشف‌کرده وبکار بسته ، ازبرکت تجربه‌کرده است....جهان‌بینی یك شاعر در رابطه‌ی اوبامحیط زندگیش، محیطی‌که باید برای او قابل لمس و حس و عاطفی و فکری شده باشد، قابل توجیه است . اگر **پل والری** نمیتواند در شعرش‌ازدریادور شود واگر **سن ژون پرس** جهان رادردریا می‌بیند، دلیل آنست که دریا قسمتی از زندگی‌آنها را تشکیل داده است و آنها به سابقه و وسائقه‌ی ذهنیات‌خوداز دریا، مجبورند ازآن سخن بگویند. حالااگر آنهااز کویر لوت حرف میزدند ، ازفیل‌های هندوستان یادمی‌کردند، ازشترمرغهای افریقا سخن میگفتند وسواربرالاغهای دامغان،فاصله‌ی‌دو ده‌را چهار روزه‌طی میکردند، آیا شعرشان از اصالتی که اکنون از آن برخوردار است ، بهره می‌گرفت؟.... دورپردازترین تخیل شاعرانه ـ **رمبو** ـ همیشه بینائی خود را برمدار نبوغ وبلوغ خودمی‌چرخاند واگربه قولی دریاندیده ازدریاسخن میگوید،افسانه‌ی دوران‌کودکیش را بردریا تحمیل میکند ودریای‌کودکانه‌ای را میبیند ـ مطلقاً ازآن خود ـ....آیاتجربه‌ی **رمبو**محدود بوده؟ کسی‌که به کلام‌ظرفیت‌وحجمیت‌تجربه‌ی‌خودراازروح زندگی‌ورنگ وصداوحتی جنون

وجادو وخیال بخشیدودر هاله‌ی‌مشتعلی سوخت وبعد یله‌شد وسر به‌کوه و بیابان نهاد، از محتوی تازه استفاده‌نکرده است؟...حالااگر شاعری در گنبدقابوس زندگی‌کندولی‌از آسمانخراش‌های صد طبقه‌ی نیویورك حرف‌بزند، رابطه‌اش را با اشیاء طبیعت براساس خیالبافانه نهاده است، نه‌براساس تخیل که خود مستقیماً از عینیات تجربی‌سرچشمه میگیرد. وتخیل‌چگونه از عینیات استفاده میکند؟ باین‌ترتیب:»



□ □ می‌بینیم‌که تلقی‌آقای‌براهنی ازمفهوم‌هائی‌نظیر احساس،عاطفه، تخیل وتجربه ـ باستناد آنچه در فصول اول و دوم کتاب گفتیم ـ یکسره غلط است . برای آنکه ایـن اشتباهات‌را نشان داده باشیم نقل قسمتهائی از پاسخی‌که براین انتقاد در فردوسی‌بچاپ رسیدوذکرآن رفت مفیدخواهدبود:

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

سهمی از عاطفه نبرده باشد . پس وجود عاطفه‌از بدیهیات کار هنری‌ست و دربنصورت چگونه می‌تواند خود معیار خوبی وبدی‌شعر باشد؟ این مثل آنست که بگوئیم «داشتن چشم برای انسان بدیهی‌ست»وآنگاه بخواهیم‌ثابت کنیم که «چشم‌داشتن‌نشانه‌ی‌انسان خوب بودن است»!

پس باید پرسید که چگونه انگیزه‌ی پس وپیش کردن کلمات می‌تواند خودعمل پس وپیش کردن‌باشد؟ شاید آقای براهنی‌نمیداند که «انگیزه»شروع است و «عمل» (یابهتر بگوئیم «عکس‌العمل») پایان.... عکس‌العمل رؤیائی «شعر» اوست! یعنی‌پس از وجود«انگیزه»ای بوجودآمده است وبنابراین خود نمیتواندانگیزه‌ی‌بوجودآمدن‌خویش‌باشد .... امادرباره‌ی شعری که ازعاطفه کمترین‌سهم‌رادارد: آنچه‌دراین‌شعر بعنوان«محتوی»مطرح‌است‌خیلی ساده‌است:

«شاعر در شبی بسرمی‌برد که گوئی روزی‌بدنبال ندارد. اواین دیرپائی (شب) راچنین توجیه میکند که‌شب‌آفتاب(را) نمی‌خواهد وآفتاب نیز نمیخواهد که باطلوع خودستاره‌ی صبح‌را خاموش‌سازد. اماستاره‌ی صبح که انتظارکش آفتاب است، در اینصورت در انتظار خویش میماند وازانتظار پرمیشود.شب نیز از این ستاره‌ی پر از انتظار لبالب میگـردد و انتظار چیست ؟ : رویای آفتاب ! پس:

ستاره همهمه از آفتاب می‌خواهد
وآفتاب نمی‌خواهد .

شاعر باحساسیت وبینش‌شاعرانه‌ی‌خود شب دیرپا را چنین وصف کرده است. می‌بینیم که در این شعر **اندیشه**‌ای منطقی(اندیشه‌ی‌منسجم شاعرانه را میگویم)وجوددارد که‌اجزاءآنرا **احساس** بهم‌چسبانده است وشدت **عاطفه**‌ی هنرمند را دربرابر طبیعت نشان میدهد. حال بگذریم از زیبائی حساس شکل شعر که مثل‌پخش‌شدن گلوله‌ی‌آتش‌بازی گسترش‌می‌یابد وتعمیم یك سطر به‌سطر دیگر بازی جالبی را ایجاد می‌کند.

دیدیم که این شعردارای محتوی‌ست. درضمن مسخره است اگر بگوئیم

شب وستاره وآفتاب **تجربی** نیستند . کدام آدمی‌ست که این سه مظهر عظیم طبیعت را تجربه‌نکرده باشد ؟ فقط یك 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 دراین شعر این‌سه‌عامل یکدیگر را تداعی کرده اند ومیدانیم که تداعی فقط بمدد تجربه ممکن‌است. چگونه کسی که اینها را تجربه نکرده باشد از شب بیاد آفتاب وازآفتاب بیاد ستاره‌ی‌صبح می‌افتد؟

□ محرکه‌دکتر براهنی‌درعنوان کردن مسئله‌ی‌تجربه‌همان‌تکه‌از گفتگو است که نقل‌شد. می بینیم که ایشان‌چگونه‌در مورد‌تجربه‌ی‌مستقیم پافشاری‌میکنند. منطق ایشان‌هم جالب است، رؤیائی حق‌ندارد ازدریا سخن بگوید، بدودلیل:

۱ــ چون کودکان‌فقط حق‌دارند دریارا ندیده ازدریا سخن‌بگویند!

۲ــ ویا مردان بزرگ دریاندیده‌باید افسانه‌ی دوران کودکی‌خودرا بردریا تحمیل کنند!

توجه‌کنیم‌که « افسانه‌ی دوران کودکی » خود« رابطه‌بامحیط‌زندگی» و در نتیجه‌ی تجربه‌ی مستقیم نیست و اگر **رمبو** باستنادآن از دریا سخن گفته مثل اینست‌که سوار بر الاغهای دامغان فاصله‌ی‌دو ده‌را چهار روزه طی کرده باشد! ونیز باید پرسیدکه مگر کویرلوت برای **پل‌والری** ،حکم‌دریا را دارد برای یدالله رؤیائی؟ مگر اینکه آقای براهنی از فحوای شعررؤیائی تشخیص داده باشد که این خطاب‌ها نباید بدریای خزر یا خلیج فارس باشد وحتمابدریای «مدیترانه» ویا- شایدهم‌دورتر ــ به‌دریای«کارائیب» برمیگردد! (ضمناً عملیات‌محیر العقول آقـای **رمبو** در مقاله‌ی‌آقای‌براهنی‌بی‌شباهت به عملیات‌قهرمان اکثر اشعار خودایشـان نیست !)

امادرباره‌ی‌خیالبافی‌باید توضیح داد .ازاظهارنظرهای‌آقای براهنی نتیجه می گیریم که :

۱ــ سخن ازآنچه‌تجربه‌ی مستقیم نشده خیالبافی‌ست .

۲ــ خیالبافی‌از تجربیات عینی (یعنی مستقیم)سرچشمه نمی گیرد .

بدین ترتیب در مرحله‌ی اول‌خود آقای براهنی به فعالیتی قایل است

که برتجربه‌ی‌مستقیم تکیه‌ندارد. اما فرق بین خیالبافی وتخیل چیست؟ خود ایشان مینویسند :

«به تخیل که برسیم باید برویم سراغ کسی که بهترین تعریفها راازتخیل کرده است و بین‌تخیل‌وخیالبافی فرق دیده وبحق هم‌دیده است. مقصودسموئل تیلور کالریج (Samuel Taylor Coleridge) است . »

که یعنی من همه‌ی تعریف های تخیل را خوانده‌ام ، ولی ازاین یکی بیشترخوشم‌آمده است! اما بهرحال وقتی‌ایشان بسراغ **کالریج** هم میروند دست خالی برمی گردند. اما ما میدانیم که تعریف **کالریج** چیست. اول باید دید که آقای براهنی کلمه‌ی«خیالبافی» رادرمقابل کدام کلمه‌ی‌انگلیسی‌میگذارد. کالریج‌در کتاب خود فقط بین Imagination وFancy تفاوت قایل میشود وترجمه‌ی کلمه‌ی Fancy بفارسی «خیالبافی» نیست ومعنی مصطلح آن«پندار» است . «خیالبافی» معمولادر متون روانشناسی برای کلمه Fhantasy بکار میرود ، بعلت‌نزدیکی ریشه‌ی لغوی هردوی آن‌ها . اما آقای براهنی کلمه‌ی «خیالبافی» را درمقابل هر کدام‌ازاین‌ها که گذاشته باشند فرق نمی کند ودرهر صورت نظرایشان غلط است . باین دلایل :

۱ ـ اگر غرض کلمه‌ی Fancy باشد ، **کالریج** آنرا چنین تعریف می کند :

« Fancy .... جز باثبات و قطعیت با چیز دیگری روبرو نیست . Fancy درواقع‌چیزی جزحالتی‌ازخاطره نیست که ازنظم زمان ومکان‌رهایی میابد ودرعین حال با **پدیده‌ی تجربی**ی«خواست» که وسیله‌ی کلمه «انتخاب» بیان می گردد آمیخته است .»

(رجوع کنیدبه کتاب Biograghia Litteraria ی‌کالریج ،فصل سیزده ، درییان تفاوت‌بین تخیل وپندار.)

بدین‌ترتیب روشن‌میشود که‌اگرچه«کالریج‌میان Fancy وتخیل‌فرقی دیده وبحق هم‌دیده است» اما اعتقاددارد که Fancy (یا احتمالا بزعم‌آقای براهنی ، «خیالبافی») نیزدارای‌ریشه‌های‌تجربی‌ست. «خیالبافی» آقای‌براهنی چیزی اختراعی‌ست وربطی به حرف کالریج ندارد .

۲ـ اما اگرمنظورآقای‌براهنی کلمه‌ی Phantasy باشد ، که ترجمه‌ی

صحیح کلمه‌ی «خیالبافی»ست، باید گفت که **کالریج** اصلا بحثی راجع به‌تفاوت تخیل و Phantasy ندارد و در عین‌حال علم نیز بین این دو تفاوتی قایل نیست، بلکه یکی‌را جزئی ازدیگری میداند .

دکتر سیاسی (در کتاب «روانشناسی ازلحاظ تربیت» ـ 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 ناکامی‌های زندگی... دستخوش **خیالبافی** میشویم. چارلی چاپلین درفیلم **سیرک** به بهترین وجهی این امر را نشان میدهد ... تخیل در آثار هنری جلوه گر میشود و در این موارد نوعی **واکنش جبرانی** را برعهده دارد. روانشناسان، و روانکاوان، بسیاری از آثار هنری را از این نظر ـ گاه مورد مطالعه و تحقیق قرار داده‌اند.» (کتاب اصول روانشناسی ـ ص ۱۳۷)

بدین ترتیب درمی‌یابیم که :

۱ ـ خیالبافی نیز بر تجربه تکیه دارد و جزئی از تخیل محسوب میشود.

۲ ـ خیالبافی در هنر رایج است و نباید با استفاده از بار تحقیری که در زبان کوچه بر این کلمه سوار کرده‌اند به حمله به‌این و آن پرداخت .

۳ ـ اگر شاعری در گنبد قابوس از آسمانخراش حرف بزند ، کار او نتیجه‌ی نوعی **نوستالژی** یا بقول رؤیائی «عقده‌وحسرت» است و یك عکس‌العمل راستین برای فرانکنی (Projection) و بروز این ناکامی محسوب میشود .

اما شکلی که آقای براهنی از نحوه‌ی بروز تخیل نشان میدهد بسیار پرت و غیرعلمی است . رجوعتان میدهیم به‌مباحث این کتاب درمورد مراتب شناخت و مسئله‌ی حضور «**روح**» را در این میان به روحپرستان و خرافاتی‌های شاعر و منتقد وامی گذاریم .

آنچه در بالا ذکر شد نشان میدهد که چگونه نداشتن تعریف‌های صحیح از مفاهیم و کلمات، منتقد را به پرت گوئی و انشاءنویسی وامی‌دارد و درعین حال چگونه موجب میشود که منتقد مغرض با سوء استفاده ازمفاهیم و کلمات حرف خود را ـ برای خواننده‌ی بی‌توجه ـ به‌کرسی بنشاند .

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۰:** در اینجا نیز نقل تکه‌ای از همان مصاحبه با رؤیائی (مجله‌ی نگین ـ ص ۶۲) بی‌مناسب نیست :

نوری علاء : درحال حاضر روانشناسان وزبان شناسان ثابت کرده‌اند که انسان بجای آنکه بکمك **اشیاء** فکر کند ، برحسب کلمه‌ها واسم‌ها وبخصوص مفاهیم کلی فکرمی‌کند . مثلاً شما بدریا فکر کرده و«دریائی‌ها» راساخته‌اید، نه مثلاً به دریای خزر یا بحرعمان .

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

نوری علاء: نه، شما **بوسیله‌ی** کلمه‌ی «دریا» فکر کرده‌اید . کلمه‌ی دریا با یك مقدار خاطره ، نوستالژی ، اطلاعات وغیره درهم آمیخته است ...

رؤیائی : کاملاً درست است . این مفهوم «دریا»ست که مطرح شده است . من به بحرخزر وآبهای جاوه ویا اوقیانوس اطلس فکرنکرده‌ام . من به کلمه‌ی دریا که همراه با همه‌ی **نوانس**هایش بوده فکر کرده‌ام .

نوری‌علاء : مثلاً چطورمیشود که یك شاعر برای بیان خویش ازکلمه‌ی «بشر» استفاده می‌کند ویا ازکلمه‌ی «انسان» .

رؤیائی : بنظرمن هر کلمه دارای طبیعتی‌ست .

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

رؤیائی : بله ، درست است . هرکدام ما تربیت خاصی داریم که طبیعت ما را میسازد . یکی تربیت اسلامی دارد ، یکی مسیحی و دیگری چیزی دیگر. کلمات هم بنظرمن دارای طبیعتی هستند وشاعرهوشیاراست که با کلمات بازی میکند وطبیعت آنها رامی‌فهمد . می‌فهمد کجا کلمه‌ی «انسان»را بکاربیرد وکجا «بشر» را. البته منهای اقتضای وزن شعر.

نوری علاء : بله ، وزن شعر که اصلاً مطرح نیست . شاعر با هوش است که «بارهای عاطفی وفرهنگی»ی کلمات را تشخیص میدهد. مثلاً می‌فهمد که درکلمه‌ی « بشر » یك حالت حیوانی هست ، یعنی «انسان+حیوان» . حال آنکه کلمه‌ی «انسان» حالت حیوانیش را از دست داده است . بدین ترتیب بارهای عاطفی وفرهنگی بروی کلمات سواراست . شاعروقتی باکلمه آشنا شد آنوقت می‌تواند کلمه‌ی صحیح را برای خودش انتخاب کند .

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

نوری علاء : شکی نیست ، میخواستم باین نتیجه برسم که شاعر واقعاً درقبال کلمه مسؤول است . بیشتر ازمسؤولیتی که درقبال اشیاء باید داشته باشد. شاعر باید هر کلمه را مثل یك جراح تشریح کند ، بعد براثر ممارست و آشنائی با آن ، کلمه خود بخود با همه‌ی جهات ومعانی و بارهایش ملکه‌ی ضمیر او میشود . آنوقت شاعر کلمه‌ی مذکوررا هر کجا که می‌خواهد بکار می برد . بدون آنکه دیگر به آن فکر کند ، چرا که قبلاً فکرهایش را کرده وباب آشنائی را قبلاً گشوده است . این روزها دکان باز کرده‌اند که آقایان بیائید باشیاء توجه کنید و آنها را بشناسید . حال آنکه اشیاء درمقابل کلمات اصلاً بار ندارند، بلکه حمال بارهای عاطفی وفرهنگی کلماتند .

رؤیائی : حرف کاملاً جالبی‌ست . هرچه‌هست کلمه است . «درابتدا کلمه بود وکلمه نزد خدا بود وکلمه خدا بود .» تقدس داده است به کلمه . درقرآن هم هست. پیغمبران خود شاعر بوده‌اند و به کلمه تقدس داده‌اند، چرا که بقول شما «اشیاء» درمقابل کلمات اصلا مطرح نبوده‌اند . : «نون والقلم و مایسطرون» . یعنی قسم به حرف «ن» وقلم وآنچه که می‌نویسد . یعنی به کلمه قسم خورده است .

نوری علاء : باین ترتیب نباید فقط بعلت اینکه بنده اشیاء اطرافم را می‌بینم ، این را دکان بکنم وهر مزخرفی که ازدهانم درآمد بگویم، آنهم اکثراً باقتضای وزن . این دلیل آن است که اولا کلمه را نمی‌شناسم و ثانیاً اصلا ازمسؤولیت درقبال کلمات میخواهم شانه خالی کنم .

رؤیائی : درست است . می‌پذیرم .

حواشی و تعلیقات

فصل سوم

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

دکتر آریان‌پور در کتاب «زمینه‌ی جامعه شناسی» (ص ۴) دراین مورد چنین توضیح میدهد :

«برای سنجش شناخت از دیرگاه میزان یاملاکی را بکاربرده‌اند . در تعریف این ملاك که **حقیقت** نام گرفته است گفته‌اند که **تطابق شناخت است باواقعیت** یانظام هستی .»

تعریف مزبور را می‌توان چنین تشریح کرد که شناختی حقیقی است یا مقرون به حقیقت است که باواقعیت منطبق شود ؛ وبعبارت دیگر حقیقت چیزی است حاصل انطباق شناخت بر واقعیت . پس باتوجه به‌مطالبی که‌درصفحه‌ی ۳۳ کتاب مطرح شده ، علم را باید شناختی حقیقی دانست .

اما بسیاری از متفکرین ازاین تعریف سرمی‌پیچند وحقیقت را چیزی فراتر از واقعیت می‌دانند . دربحثی که پیرامون این مسئله پیش‌آمده است ، مثلا جلال آل احمد چنین می‌گوید :

«درست است که مادنیارا نوسازی می‌کنیم ، ولی در اینکار پایمان‌روی سکوی پرتاب واقعیت است ، یعنی ازرویش می‌پریم ... فرقی هست بین حقیقت و واقعیت . این تفاوت آن است که تکلیف عالم واقع را علم روشن می‌کند . هنر را ـ برخلاف علم ـ به آن علت نمیشود آموخت که باواقعیت سروکار ندارد ، کارش مراجعه به‌حقیقت است ، حق است ، «نردبان آسمان است این کلام» است .... واقعیت برای من یك چیز میرنده است که اصلا دربندش نیستم و میخواهم مدام عوضش کنم .» (رجوع کنید به پلی‌کپی متن گفتگوهای اعضاء کانون نویسندگان ایران درجلسه‌ی پنجم دی‌ماه ۱۳۴۷ که پس از سخنرانی آقای محمود اعتمادزاده «م . ا . به آذین» در تالارفقندریز

انجام شد . ص ۸)

باعتقاد مـا حقیقت روحـی‌ست کـه در ظاهر واقعیت برای انسان قابل درك است . هر چه که شناخت انسان ازمتن واقعیت صحیح‌تر و درعین حـال کلی تـر باشد وصول به‌آن روح آسان‌تراست . بعبارت دیگر واقعیت جلوه‌ای‌ـ وابسته‌ی شرایط زمانی ومکانی ـ ازجوهرحقیقت‌است .

نکته این است که شناخت واقعیت و یا مواجه با واقعیت در ذهن‌های مختلف معانی مختلفی‌بخود می گیرد واغلب شمول کافی پیدا نمی‌کند. بعبارت دیگرهرچندکه‌انسان ـ باعلم یاباهنرـ‌می‌کوشد تا ازراه شناخت دقیق واقعیت به حقیقت واصل گردد، اما اغلب واقعیت و شناخت آن را بشکلی محدود و خاص تفسیرمی‌کند. فی‌المثل اودرجستجوی واقعیت فقط آنچیزهائی را واقعی می‌داندکه بفعل‌درآمده‌وعینیت دارند وحال‌آنکه همیشه‌اشکال بالقوه‌ونیروهای رهانشده‌ی اشیاء و روابط اشیاء وانسان نیزجزئی‌ازواقعیت محسوب‌میگردند. در عین حال همیشه نمی‌توان برای وصول به شناخت واقعیت از راه تجزیه و تحلیل ومنطق عام پیش رفت وبعبارت دیگرآنچه راکه‌ـبعنوان‌کشف وشهود ـ نوعی شناخت حقیقت میدانندنیزجزئی ازشناخت واقعیت است‌که اگرباواقعیت منطبق باشد به حقیقت واصل گردیده است .

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۵:** دکترآریان‌پور «سرعت شناخت» رابه‌دو نوع «تاریخی» و «ناگهانی» طبقه بندی می‌کند ، لکن برای آنها تفاوتی ، جز همین اختلاف سرعت، قایل نیست . اومی‌نویسد :

«مرحله‌ی‌اول شناخت‌ـ شناخت‌حسی ـ معمولا به مرحله‌ی‌دوم ـ شناخت منطقی‌ـ کشانیده میشود . ولی درزندگی روزانه در بسیاموارد بین مرحلـه‌ی اول ومرحله‌ی دوم شناخت فاصله می‌افتد ، یا اساساً شناخت از مرحله‌ی‌اول درنمی‌گذرد ... شناخت ناگهانی ـ خواه معلول سرعت عمل استثنائی باشد ، خواه نتیجه‌ی غائی تفکرات پیشین ـ به نظر کسانی که طبعی‌کرامت بین و معجزه‌جو دارند ـ کاری خارق‌العاده است . اینگونه مردم شناخت را دوگونه می‌دانند : یکی **شناخت عقلی** و دیگری **شناخت اشراقی یاشهودی** . به‌گمـان اینان ، شناخت‌عقلی نتیجه‌ی‌احساس و ادراك‌واستنتاج است وشناخت

اشراقی یاشهودی ازعالم حس برکناراست وتنها به مدد عبادت وریاضت دست می‌دهد . غافل ازآنکه شناخت دفعی نیزهمانا شناخت معمولی وتدریجی است فقط با این تفاوت‌که مراحل مقدماتی آن به سرعت روی داده‌اند یا قبلاواقع شده‌اند و شهود چیزی جز نتیجه‌ی نهائی آن مراحل نیست . » (همان کتاب ـ ص ۳)

حواشی و تعلیقات

فصل چهارم

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

برای اینکه هنر را دقیقاً تعریف کنیم پیش از همه می‌بایستی که بدان همچون یك وسیله‌ی کسب لذت ننگریم ، بلکه هنر را یکی از شرایط حیات بشری بشناسیم .. هریك از محصولات هنر، این نتیجه را دارد که گیرنده‌ی تأثیر آن محصول هنری ، با وجود آورنده‌ی هنر، و با تمام کسانیکه در عصر او، 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... براین 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 درخویشتن 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

اینکه اگرمیگوئیم هنـروسیله‌ی کسب لذت نیست، فی‌الواقع منکر لذت بخشی هنر نباید باشیم. نکته این‌است که نباید به‌هنرصرفاً ازجنبه‌ی لذت بخشی آن نگاه‌کنیم . اگر «الیوت» وظیفه‌ی نخست شعر را «لذت بخشی» می‌داند، فی‌الواقع دراین بخشش نوعی ایجاد رابطه را جستجومی‌کندکه همان هدف غائی تولستوی است . دیگرآنکه انتقال احساس وبعبارت دیگر ایجاد رابطه بوسیله‌ی هنرهرچندحائزبالاترین‌اهمیت‌است، لکن‌نباید ـ باتفسیر وتعبیرهای خاص ـ مفهوم‌آنرا محدود ساخت. روشن‌کردن این‌نکته لازم است :

انسان، برای بیان، دوراه دارد، نخست راهی‌ست‌که‌به تشریح دقیق، تجزیه وتحلیل، و وفاداری به‌واقعیت می‌انجامد واین راه نخست را «ادبی» می‌نامیم. نقاشی‌که‌بمدد ادوات‌کارخویش‌نقشی را می‌آفریندکه درآن «موضوع» موردنمایش وتجزیه وتحلیل قرارگرفته‌است فی‌الواقع بانقاشی خود «ادبیات» پرداخته‌است. باعتباراین‌نکته‌است‌که می‌توانیم برای همه‌ی هنرها یك جنبه‌ی «ادبی» قایل شویم .

اما درکناراین جنبه‌ی «ادبی» یك‌وجه «ناب» نیزبرای هرهنری‌وجود داردکه‌درآن‌ایجاد رابطه با دیگران بشکل دیگری انجام می‌پذیرد. چگونه می‌توان‌ادعاکردکه نقاشی آبستره، درمقابل نقاشی فیگوراتیو کلاسیك قدرت ایجادرابطه‌راازدست داده‌است؟ آیا اگرخطی بردیوار ـ بی‌آنکه متضمن‌معنائی «ادبی» باشد وهدفی‌را برآورده سازد ـ بنظردیگری زیباآمد، ترسیم‌کننده‌ی آن خط از طریق الغاء این‌زیبائی باتماشاگرآن خط ایجاد رابطه‌نکرده‌است؟

درست است‌که ایجاد چنین رابطه‌ای درسطحی بالاتر ومشکل‌تر انجام می‌پذیرد وهنررا ازشمول عام‌خویش محروم می‌دارد، اما درزمینه‌ی هنرناب باتنك‌ترشدن میدان بردوقدرت انتقال‌وایجادرابطه‌ـ آنجاکه‌رابطه برقرارمیشود، شدت وقدرت بیشتری دارد وانجام‌آن دریك جریان خارج از تجزیه وتحلیل وتشریح ، بشکلی کلی‌تر وبا وحدتی بیشترانجام می‌پذیرد .

فصل پنجم

☆ ـ **صفحه‌ی ۴۲:** آنچه در فصل پنجم راجع به‌شعر و ادبیات گفته میشود مربوط است به‌ایران و ادبیات فارسی. بعبارت دیگر در این فصل نه به دیگر کشورها چشم داریم و نه به‌دوران پیش‌از تاریخ زندگی بشر امامی‌توانیم بامدد شواهدی این نکته‌را چه به‌کشورهای دیگر و چه بدوران پیش‌از تاریخ نیز تعمیم بدهیم. دکتر پرویز خانلری در این مورد چنین می‌نویسد :

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

براساس 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 می‌نویسد :

«اگر بخواهیم شعر را چنانکه‌هست و عرف و عادت بر آن جاری‌ست تعریف کنیم، باید گفت: شعر تألیفی‌از کلمات است که‌نوعی‌از وزن در آن بتوان‌شناخت.» (همان کتاب ـ ص ۷)

برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به :

«تاریخ تطور شعر فارسی»ـ تصنیف‌ملك‌الشعراء بهارـ ۱۳۳۴ـ باتحشیه‌ی تقی بینش.

☆ ـ **صفحه‌ی ۴۳ ـ بند ۲:** در این مورد می‌توان به‌اکثر منظومه‌های شعر فارسی که در بخش یازدهم این کتاب از آن‌ها یاد شده‌است مراجعه کرد. این منظومه‌ها متضمن داستانی بوده‌اند که در افواه شایع بوده است و شاعر این افسانه‌ها را، باخیال پردازیهائی گاه کم و گاه زیاد، منظوم‌ساخته‌و به‌وزن کشیده است. بعبارت دیگر اگر وزنی در کار نبود بسیاری از منظومه‌های شعر فارسی بدل به‌قصه‌هائی میشد که «نویسنده»‌ای آنرا برشته تحریر در آورده بود .

شاید علت توجه به منظوم کردن داستان‌ها و قصه‌ها را بتوان درسهولت

یادگیری ویادآوری سخن‌منظوم دانست. بعلت نبودن وسایل ارتباطی توده‌گیر ـ همچون چاپ ـ مردم با منظوم کردن افسانه‌هائی که سینه به سینه بارث برده بودند آنها را ازخطر فراموشی میرهانیدند. درعین‌حال قصه‌ای‌که با وزن و به شکلی منظوم بیان میشد دارای قدرت وجاذبه‌ی بیشتری بود و بخصوص بهنگام نقالی یاشاهنامه خوانی نقال امکان بیشتری برای جلب انظار و بیان حالات و نمایش ماجراها می‌یافت.

☆ـ **صفحه‌ی ۴۳ـ بند ۳:** حضوروزن در ادبیات، وکوشش برای موزون کردن مثلا یك قصه، باعث میشود که قصه‌سرا ازامکانات نثرمحروم بماند ودر قیودی خاص وزن گرفتار شود. در کلام موزون وبخصوص مقفی دست نویسنده آنچنان بازنیست که بتواند قصه‌اش‌را مطابق منطق دقیق وبصورتی کاملا تجزیه‌وتحلیلی ارائه دهد. اودرابتدا ناخودآگاه وبناچاردوسپس باخلق سنت تازه، آگاهانه وعامدانه، در زبان موزون قصه‌ی خویش از رعایت منطق همیشگی ادبیات جدا میشود وکلمات که ابزارکار اوهستند، ارزش‌های خویش را برخ او می‌کشند.

بعبارت دیگرحضوروزن موجب‌می گردد که آنچه‌بوزن درآمده، هرچند دارای سرشتی مشترك باقصه‌ی منثوریست که موردنظر نویسنده بوده، لکن در بیان‌استقلالی‌خاص‌خویش می‌یابد ودرطول زمان ازروش‌های معمول‌قصه‌نویسی به نثر جدا می‌افتد.

این‌جدائی وتفاوت موجب‌میشود که موزون سازان درفضائی بین‌ادبیات وشعر ـ باتعریف امروزی‌آن ـ معلق شوند ویا بشکلی که ما می‌پسندیم، بشعر متمایل گردند وازادبیات یا دیگر انواع ادبی دور شوند. از همینجا حرکت همیشگی «شاعر» بسوی جدائی از ادبیات آغاز میگردد، اینك شعر بعلت‌حضور وزن‌آفریده شده است، اما باهستی یافتن خود، از وزن بی‌نیاز می‌گردد.

این نکته‌ایست که برای تجزیه و تحلیل آن فرصتی دیگر لازم است ومطالعه‌ای در خورکتابی مستقل در همین مورد.

☆ـ **صفحه‌ی ۴۴:** «ادبیات‌منثورمخیل» را بعلت آنکه موزون‌نیست ازشعربودن محروم کرده‌اند وبعلت قرابتی که این‌نوع‌ادبیات منثور با ادبیات

عادی داشته است آنرا در خور اعتنا ندانسته و بکناری نهاده‌اند . اما اکنون که ما در مورد وزن و بی‌وزنی به‌چشمی غیر متعصب مجهز می‌شویم میتوانیم در بین این دسته از ادبیات منثور کشور خود به اشعار بسیار گسترده‌ای برخوریم که خود میتوانند سنت گزار و راهنمای ادبیات جدیدی در شعر امروز ایران باشد.

نگاهی به آثار شیخ شهاب‌الدین سهروردی و یا «شطحیات» ابوبکر شبلی می‌تواند راهگشای ما باشد. در این مورد بیژن الهی مطالعه‌ی مفصلی را آغاز کرده است که امیدواریم بتواند هرچه زودتر آنرا عرضه کند و این گوشه‌ی تاریك از تاریخ شعر ایران را روشن نماید.

☆ **صفحه‌ی ۴۵ ـ بند ۶ :** هنگامیکه سخن از ابزار کار هنرمند میرود، لازم است که به انواع آن نیز اشاره شده و تفاوت آنها باهم و یا مورد استعمال هریك از آنها معلوم گردد . در مورد زبان ادبیات و شعر ، و بعبارت دیگر در مورد ابزاری که در شعر و ادبیات مشترك است، چنین کاری را می‌توان انجام داد.

ما در فصل پنجم کتاب «وزن» را از اجزاء جوهر شعر ندانسته و فقط آنرا نوعی لباس ـ که تنها لباس نیست ـ برای شعر دانستیم . باعتبار از بین رفتن این انحصار ، نثر را نیز نوع دیگری از لباسها یا ابزار خواندیم که هم در شعر و هم در انواع مختلف ادبیات بکار می‌رود. پس آنچه در مقابل اصطلاح «شعر» قرار می‌گیرد نه «نظم» است و نه «نثر».

عدم توجه باین نکته، برای زبان فارسی ـ بخصوص در ترجمه‌ی کتابهای اساسی ـ مشکل مهمی را ایجاد کرده است. مسئله اینست که اگر بزبان انگلیسی ما درمقابل Poetry (یعنی شعر) کلمه‌ی Prose را داریم، باید توجه کنیم که عطف به‌مطالب فوق‌الذکر ، ترجمه‌ی این کلمه «نثر» نخواهد بود.

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

برای ترجمه‌ی کلمه‌ی Prose کلمه‌ی فارسی دیگری لازم است. در یك گفتگوی شفاهی نادر نادرپور کلمه‌ی «گسسته» را پیشنهاد کرد که در ادبیات کلاسیك، درمقابل کلمه‌ی «پیوسته» (بمعنی «شعر») بکاربرده میشده است. ما تا زمانی کـه چنین کلمه‌ای پیدا نشود از آنچه شعر نیست باسم «غیر شعر» یاد می‌کنیم.

عدم‌توجه به‌این نکات است که‌سرتاسر ترجمه‌ی بسیار جالب آقای ابوالحسن نجفی را از کتاب «ادبیات چیست؟» ژان پل سارتر مخدوش میسازد، چرا که درتمام‌ترجمه‌ی آن‌همواره در مقابل «شعر» از «نثر» سخن رفته است، حال آنکه سارتردر مقابل Poetry کلمه‌ی Prose را بکار گرفته‌است.

بهرحال اگر «نثر» را همچون «وزن» یـا «نظم» وسیله‌ای برای بیان شعر بدانیم، لازم است تا مورد استعمال یك‌یك وسایل رادر مورد همه هنرهائی که ازکلمه وزبان بعنوان وسیله استفاده می‌کنند باز بشناسیم.

نکته‌ی مهم‌اینست که ابزار یامصالح‌شعری همین‌چندتا نیست ومامیتوانیم «نثرمسجع»، «نثرآهنگین»، «نثر بافته شده» و«وزن افقی» را نیز جزء همین ابزار بدانیم.

حال میتوانیم‌برای انجام‌مطالعه‌ی خودجدولی تشکیل دهیم که دراولین سطر افقی‌آن نام این ابزار نوشته شده باشد ودراولین سطر عمودی‌آن‌انواع هنرها ودیگر فعالیت‌های آدمی‌که این ابزار رابکار می‌گیرند ذکرشود.

آنگاه لازم است وسعت استعمال هریك‌از این ابزار را در مورد هریك ازآن هنرها وفعالیت‌ها بسنجیم. آنچه گفته شد درجدول‌صفحه‌ی‌بعدنشان‌داده شده است. برای تعیین وسعت استعمال هر یك ازابزار، اعداد ۱ تا ۴ مورد استفاده قرار گرفته است و در این مطالعه شعر قدیم وشعر نو وشعر موج‌نو همگی‌منظور نظر بوده‌اند. این مطالعه بطریقه‌ی آمارگیری نمونه‌ای صورت پذیرفته است:

	وزن عروضی	نثر خشک	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

می‌بینیم که شعر نه تنها وزن عروضی ، بلکه دیگر انواع ابزار بیانی، و ازجمله «نثر خشک»، را نیز بکار گرفته است ویا تاریخ ـ که شعر نیست ـ ازوزن عروضی‌هم استفاده کرده است ، باین ترتیب وزن ازمقام ارجمندی که درهمه‌ی تاریخ ادبیات داشته فرود می‌آید ودر کنار ابزار دیگر بیان جای می گیرد .

☆ـ **صفحه‌ی ۴۵ـ بند ۸:** اگر شعر را هنری استقلال یافته از ادبیات بدانیم ، خودبخود آنرا باید هنری نوظهور نیزفرض کنیم . با توجه به‌این نکته است که می‌توانیم بعلت قلت طرفداران شعر نو در همه‌جای دنیا پی ببریم. امروزشعرا ومنتقدین‌شعر درسراسرجهان ازاین بابت شکوه دارند که‌شعر روز بروزمخاطبین‌وطرفداران‌خویش‌را ازدست میدهد . (رجوع کنید به‌مقاله‌ی «شعرودنیای‌جدید» از«فرانك ریموندلیویس» ـ به‌ترجمه‌ی همین‌قلم ـ مجله‌ی نگین ـ سال اول ـ شماره‌ی چهارم .)

از نظر ما بر خلاف آنچه که آنان میگویند شعر روز بروز طرفداران بیشتری بدست می‌آورد، چرا که شعر ـ با مفهوم جدید آن ـ چیزی تازه پا بجهان نهاده است که اکنون علاقمندان شعر کلاسیك را رفته رفته بسوی خود متوجه میسازد.

حواشی و تعلیقات

فصل ششم

☆ـ **صفحه‌ی ۴۷ :** هنگامیکه سخن از تجربه‌ی شاعرانه میرود نگاهی به روش‌این تجربه وچگونگی وماحصل آن می‌تواند روشنگر بسیاری ازنکات مبهم درکارشاعری باشد . دراین مورد مطالعه‌ی کتاب :

Poetry and Experience-Archibald Macleish-
Penguin books - 1960

مفید می‌باشد . نقل قسمتی از اولین فصل این کتاب ، به ترجمه‌ی همین قلم ، بی‌مناسبت نیست . «مك‌لیش» شاعرمعاصرانگلیسی زبان درمورد شناخت شاعری وتجربه‌ی شاعرانه چنین می‌نویسد :

«دردهسال گذشته راهنمای شخص‌من ژنرال وشاعری‌چینی(بنام«لوچی» Luchi) بوده‌که درسال ۳۰۳ (ازتاریخ مسیحی) بخاطراشتباه وشکست در جنگی ، اعدام شده است . اما اوپیش از وقوع این واقعه فرصت یافته‌است تا یك Fu (= نام یکی ازانواع اشعارچینی) - یعنی نوعی شعرمنثوربسیط - درباره‌ی ادبیات وبخصوص درمورد هنرشاعری بنویسد . این Fu با شرح کوتاه ومتواضعانه‌ی‌منثوری ازدلایل اقدام «لوچی» به این‌کارآغازمیشود ... اولین مطلبی‌که اوخود را قادربه بیان آن می‌یابد چیزی جزشرح چگونگی نوشتن یك شعرنیست :

[شاعر] کسه درمرکز چیزها جای خودرا تصرف می کند ،
به‌رازجهان می‌اندیشد
عواطف وذهن خویش راازآثار گذشته بارور میسازد ، در
کنار چهارفصل حرکت می کند ؛ وبرای گذشت زمان آه می کشد ؛
اوهنگام نگریستن براشیاء بی‌شمار به‌پیچیدگی جهان فکر
می کند ،
برای برگریزان خزان نیرومند اندوه می‌خورد ؛
غنچه‌ی ظریف بهارمعطرخشودش میسازد واو بادلی‌ترسان
سرمارامی‌آزماید ، باروحی موقر، برابرها می‌نگرد ، وباحرارت
ازآثار عالی اسلاف خویش‌سخن می‌راند ؛
عطرپاك شایستگان گذشته‌رازمزمه‌می کند،درجنگل می گردد،
وتقارن‌هنرعظیم‌راتحسین‌می کند و ـ تحریك‌شده ـ یکباره کتابهایش
را بکناری می‌افکندوقلم برمی‌گیردتاحال خویش رابکمك کلمات
بیان دارد .

آشکارا ، قسمت زیادی ازاین قطعه لفاظی ورعایت مقررات معانی بیان است ، لکن چیزی دیگردراین قطعه وجود داردکه لفاظی وقراردادنیست ... (مااغلب) عقیده‌داریم«مردی که‌شعرمی گوید‌مردیست گمشده‌درخویش، که نگاهی برون گرا ندارد ، بلکه نظری‌درون گرا دارد. چشمی که درگردشی شوریده اسیراست ، نمی‌تواند ببیند . او (فقط) خود را می‌تواند بشناسد و شعله‌ی شمعی‌ست که ازضخامت خویش می کاهد ؛ غواصی جوینده‌ی مروارید است که کورویی‌نفس ازاقیانوس وجود خویش بیرون می‌آید .»

این یك مفهوم سنتی‌ست . . . هستند کسانی که راجع به شاعری درست همین گونه‌فکرمی کنند،وبسیاری نتیجه می گیرند که‌حتی کوشش برای‌جستجوی (تعریف) شاعری کاری‌احمقانه وعبث‌است . اما «لوچی» ... ازاینگونه افراد نیست . برای اوآغاز شعرتنها حاصل یك قطب الکتریکی خفته دراعماق اسید نیست ، بلکه حاصل دوقطب است : انسان وجهان مقابلش . در (شعرلوچی) شعربه تنهائی‌آغازنمیشود ، بلکه در «رابطه» شکل می گیرد ، ومنظورنویسنده همین نکته است ، بعلاوه «راز جهان» ، وچهار فصل» ، «اشیاء بی‌شمار» و «پیچیدگی جهان» نیزوجود دارد ... وبالاخره بجای آن ناظر ومنتظر دقیق که برتخم سکوت خویش خفته است ، انسانی وجود داردکه جائی را «تصرف

می‌کند .» در کجا ؟ «درمرکز چیزها .» !

این عبارت آزاردهنده‌ایست . برحسب‌حالی، ما همه همواره درمرکز چیزها هستیم ، چرا که بنظرمان ، ما در مرکز ثابت متحرك خویش قرار داریم . اینا لوچی آشکارا چیزی دیگر ومتفاوت را درنظر دارد . جای او در مرکز چیزها جائی‌ست که‌او آنرا صریحاً وعامداً «تصرف می‌کند»: برای«روبرو شدن با رازجهان»، برای روبروشدن با جهان ، وبرای دیدن جهان .ازاین مرکزاست که «اشیاء بی‌شمار» قابل دیدنند ، آن اشیاء بی‌شماری‌که بسیاری ازما همه‌ی عمر بدانها می‌نگریم وهرگز آنها را نمی‌بینیم . از چنین مرکزی «پیچیدگی جهان» ، یعنی آن تعقدی‌که بآسانی از آن چشم می‌پوشیم ، قابل مشاهده‌است. دراین مرکزاست که جادوی غیرمقاومت زمان ـ موجی که بسیاری ازما آنرا بدیهی‌می‌دانیم وهرگز ، تامارا بکلی با خود نبرد ، احساسش نمی‌کنیم ـ بصورت حرکت باحساس درمی‌آید . مرکزمورد نظرلوچی ، بطور خلاصه ، مرکزی‌فضائی ـ یعنی‌آن مرکزی‌که خطای خیال ما بما می‌گوید که درآنیم ـ نیست ، بلکه مرکزیك آگاهی ودرك است ...

اگرشعر، نه بصورت فریادی مشوش ، بلکه دررابطه‌ی انسان با جهان نوشته میشود ، پس شعرچیزی‌ست که باین رابطه مربوط میشود ، چیزیست در سیلان ، بینابین انسان وجهان . لوچی می‌گوید :

«شاعر کسی‌است که زمین وآسمان را درقفس‌قالب (= شکل)می‌افکند.»

بعبارت دیگر شاعر خالق اشکال آزادانه ، آنطور که ما می‌خواهیم ، نیست ... برعکس‌اوشکارچی ودام گذار است و«شکل» برای اوتله‌ایست بخاطر شکارهدفی جدی وجسورانه‌وپرخطر: برای گرفتن‌وبه‌قفس افکندن کلیت‌تجربه، ویا تجربه بصورت یك‌کلیت . زمین وآسمان !...

اومیگوید که هنرشاعر وسیله‌ایست برای رسیدن به معنی ، وسیله‌ای که دنیا را می‌توان باآن معنی کرد . البته مابگفتگوپیرامون **معنی** عادت کرده‌ایم و نیزاین عقیده برایمان خیلی آشناست که فلسفه می‌تواند دنیا را معنی کند ، ویـا علـم می‌تواند در جهان معنی بیابد ، اما این ادعا را در مورد شاعری نشنیده‌ایم وآماده‌ی شنیدن‌این فرض لوچی که‌شاعرپا را ازمرزفلسفه وعلم‌فراتر

می‌نهد نبوده‌ایم ، چرا که «فلسفه» همواره کاری جز نشاندن سازمانی از مجردات بجای پیچیدگی بی‌معنای جهان ندارد ــ مجرداتی که اگر با اصطلاحات انتزاعی خوانده شوند با معنی میشوند ــ ، وعلم نیز معنی را ، نه در سنگ وصندلی و میز و ستارگان ، بلکه در آن معادلات افسانه‌ای که حاوی ستارگانند و در آن قوانین ، که می‌توانند میزها وصندلی‌ها 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 وزمین می‌بندد و آنها را معنی‌دار می‌کند : یعنی وادارشان می‌کند که ، نه برحسب شرایطی بیگانه ، بلکه برحسب خویشتن ، معنی‌دار شوند ...»

(نقل شده ازمجله‌ی فردوسی ــ شماره‌ی ۷۸۹ ــ آبان ۱۳۴۵ ــ پنجمین قسمت ازمقاله‌ی «انتقادی بر انتقاد»)

حواشی و تعلیقات

فصل هفتم

☆ **صفحه‌ی ۵۳ـ بند ۳ :** دراینجا لازم است ازیک تجربه‌ی خصوصی سخن گفته شود . تیرداد نصری شاعرجوان موج نوئی شعری راآورده بود تادرباره‌ی آن اظهار نظرشود. شعرچنین آغازمیشد :

ای آفتاب
کدام کس بالاشه‌ی میخ
خط نور را برانگشت قطب می‌کارد ؟

از او سؤال شد که منظورتو «دراین تکه از شعر چیست . پاسخ داد که می‌خواسته‌ام بگویم: «چه‌کسی باعث خواهد شدکه آفتاب برقطب بتابد.»

سؤال شد که چرا این حرف ساده را بهمین ترتیب که میگوئی بیان نکردی . او گفت «البته درموقع نوشتن این تکه شعر، من‌دقیقاً به‌این مسئله فکر نمی‌کردم ، بلکه فکر من وسیع‌تر از این حرف بود . مثلا می‌خواستم

مسئله‌ی جدا افتادن از معشوقه را بیان‌کنم ، حس می‌کردم که او می‌تواند آفتابی باشدکه بدون وجودش زندگی انسان سرد است ، درعین حال دراطاق نشسته بودم وخط نوری از پنجره بروی دستم افتاده بود و با حرکت زمان داشت از روی دستم ردمیشد . همه‌ی این مسایل در ذهن من باهم‌درآمیخت.»

باین ترتیب حاصل اندیشه‌ی تیرداد نصری باید بصورت ترازوئی در می‌آمدکه در دوطرفش این نکات جای می‌گرفتند :

من	او
سرد	گرم
قطب	آفتاب
انگشت من	خط نور

حال باید این دوطرف بهم وصل میشدند . نخستین فکری‌که در ذهن ناخود آگاه می‌آید احتمالا چنین است :

«چه‌کسی مرا به اوخواهد رساند تا ازآفتاب وجودش‌گرم شوم ؟» ویا «چه‌کسی، مراکه قطب سردی‌هستم، به‌آن‌آفتاب گرمی بخش‌خواهد رساند و خواهدگذاشت تاازگرمای وجودش همیشه گرم شوم؟» وبالاخره «چه کسی انگشت مرا ــ که قطب سردی هستم ــ به خط نوری ازاو ــ که آفتابی‌ست ــ پیوند همیشگی خواهد داد ؟»

آخرین جمله بااینکه همه‌ی حرف‌ها را در خود دارد بسیار مطول است ومنطقی غیرشاعرانه دارد . حشووزواید پردازی کار شعرنیست . شاید میشدآن 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 رمانتیك‌بازی‌ها و قطعه‌ی ادبی سازی‌های گذشته می‌یابد، بایدچیزی قوی‌تر و خشن‌تر از «پیوند»،این خط نوررا برانگشت او نگاهدارد و میخکوب کند . در واقع همین کلمه‌ی « میخ » باهمه‌ی باصطلاح غیرشاعرانه بودن آن ، می‌تواندکمکی بکارشاعرکند . پس جمله‌ی مزبور چنین میشود : «چه کسی

خط نور را بامیخ برانگشت قطب خواهد کاشت ؟»

اما «میخ» در مقابل گریز زندگی وزندگی خط نور بسیار بی‌حرکت و ایستاست ، مثل لاشه‌ای که بروی آدم زنده بیافتد واورا از حرکت باز دارد . میخ لاشه بود . پس :

ای آفتاب
کدام کس بالاشه‌ی میخ
خط نوررا برانگشت قطب می‌کارد ؟

☆ **صفحه‌ی ۳۵ ـ بند ۵:** ـ مباحثی که در بخش دوم این کتاب آمد کمتر در زبان فارسی مطرح شده است، و آنچه نیز بقلم آمده اغلب بی‌ارزش وفاقد صحت علمی‌ست . تنهادراین میان می‌توان به یك کتاب مهم اشاره کرد که «ادبیات منظوم ایران» نام‌دارد و «شبلی نعمانی» نویسنده‌ی مشهور هندوستان آنرا برشته‌ی تحریر درآورده است . این کتاب که به ترجمه‌ی محمد تقی فخرداعی گیلانی بسال ۱۳۱۴ در تهران بچاپ رسیده است ، بعلت آشنائی نزدیك و بسیار «شبلی نعمانی» باادبیات غرب، حاوی مباحث بسیار جالبی‌ست. دراینجا رئوس بعضی ازمطالب این کتاب ذکر می‌گردد: «فرق بین تاریخ وشعر، 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 ، بکاربردن تخیل درغیرمورد ، تشبیه واستعاره ، تعریف تشبیه ، دراهمیت تشبیه واستعاره وتأثیر آن ، در تشبیه چگونه ظرافت پیدا میشود، حسن تعبیر یالطف ادا، درحسن الفاظ، درتنوع الفاظ واثر گوناگون آن ، تأثیر الفاظ ازحیث معنی ، انتخاب الفاظ فصیح، سادگی ادا، ترکیب اجزاء جمله ، واقعیت ، سبب تأثیر شعر، در بکار بردن شعروشاعری و ، مقام شاعر .

درحقیقت این کتاب را می‌توان نخستین اثرمدون بزبان فارسی درمورد مسایل مختلف ومباحث اساسی شعردانست وجز نوشته‌های نیمایوشیج ازآن پس هرچه در این مورد بچاپ رسیده است ، نتوانسته بارزش این کتاب نزدیك شود .

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

فصل هشتم

☆ ـ **صفحه‌ی ۵۷** : دراین مورد نیز می‌توانیم ازیك مثال دیگر استفاده کنیم . مثلا احمدرضا احمدی چنین فکری را درسر دارد . «چشم اوسیاه است، وسیاهی‌چشم‌او ، همچون ذغالی‌که مولد انرژی را بکاراندازد؛ اندیشه‌ی مرا بکار وامی‌دارد .»

مشاعران تك تك این جملات را باادوات تشبیه می‌سازند . مثلا می‌نویسند : «چشم‌اوهمچون ذغال سیاه است » یا «چشم او به ذغال می‌ماند» و نظایر آن . امابرای احمدی این جملات‌هریك درواقع یك«صفحه‌ی فضائی» هستند که یکدیگررا دریك خط قطع می‌کنند .

احمدی(در کتاب‌روزنامه‌ی شیشه‌ای ـ شعرطرح یك‌چهره) می‌نویسد :

« چشمان او دو ذغال اندیشه بود »

وبعبارت دیگر خطی‌که صفحات مزبور یکدیگررا برآن قطع می‌کنند برای او تبدیل به یك تصویر شعری میشود و بصورت یك بیت شعر در می‌آید .

☆ ـ **صفحه‌ی ۵۹** : دراین مورد مطالعه‌ای‌که در فصل چهل و سوم کتاب حاضر درباره‌ی شعر «آغاز درتدفین» ازکتاب «وقت خوب مصائب» اثراحمدرضا احمدی بعمل‌آمده است می‌تواند مؤید نظرما باشد.

☆ ـ **صفحه‌ی ۶۰** : برای اطلاع بیشتر در این مورد رجوع کنید به :

مصاحبه بااسماعیل نوری علاء ـ روزنامه‌ی آیندگان ـ شماره‌ی ۱۹۷ ـ یکشنبه ۲۰ مرداد ۱۳۴۷

فصل یازدهم

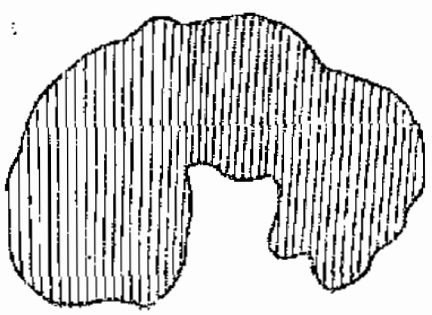
قسمتی از این فصل از مقاله‌ی زیر اخذ شده است :

«فرار از میراث‌های کلاسیك شعر» ـ اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۷۹ ـ مهر ۱۳۴۷

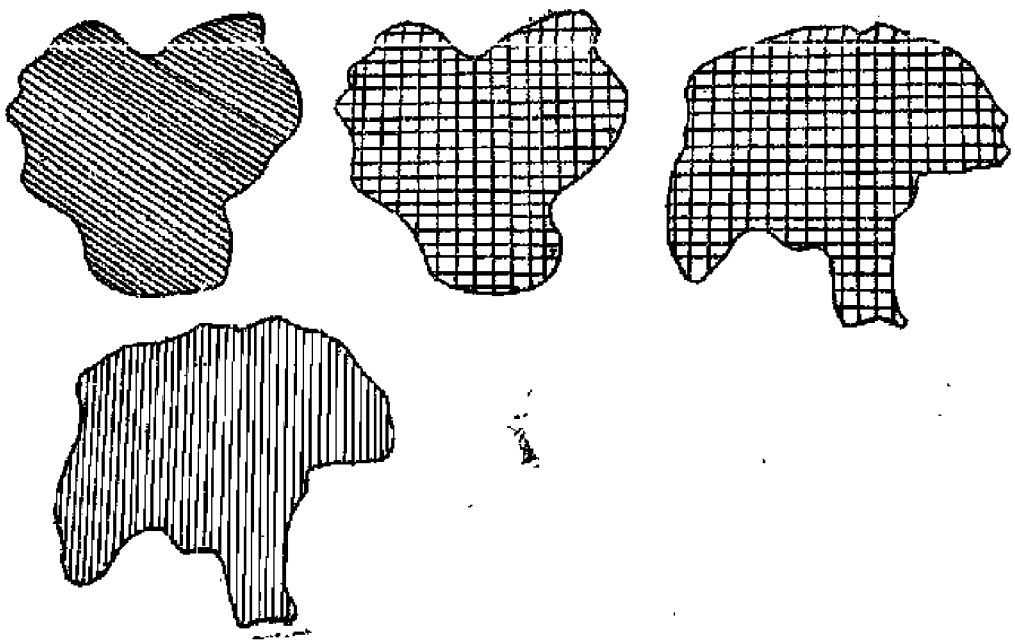
☆ـ **صفحه‌ی ۷۵:** هنگامیکه از رجوع به فرهنگ گذشته‌ی شعری وایجاد پلی بین‌امروزودیروزسخن میرود ، بیم‌آنست‌که، این مطالب‌کلی، موردسوءـ تفاهم قرارگیرد، چنانکه‌گرفته است. مثلا عبدالعلی دستغیب، بعنوان منتقدشعر امروز،این نگاهداری سنت را در حفظ وزن شعر میداند، حال آنکه وزن‌شعر فقط وسیله وبهانه‌ای‌برای عرضه‌ی شعر بوده‌است.

دراین مورد توجه بیشتری به سخنان الیوت می‌تواند روشنگر مطالب باشد. تعبیری که ما ازحرفهای الیوت درباره‌ی تطابق اثرتازه با سنت گذشته (ص۷۴ کتاب‌حاضر) می‌کنیم، آنست‌که‌هرهنرمندی درجستجوی‌پیوندباگذشته‌ی خود ممکن است چهارراه مختلف را پیش‌گیرد .

فرض کنیم که‌اگر کشیدن نقشه‌ی سنت‌ممکن‌باشد، باشناخت کامل آن‌چنین شکلی بدست آوریم :

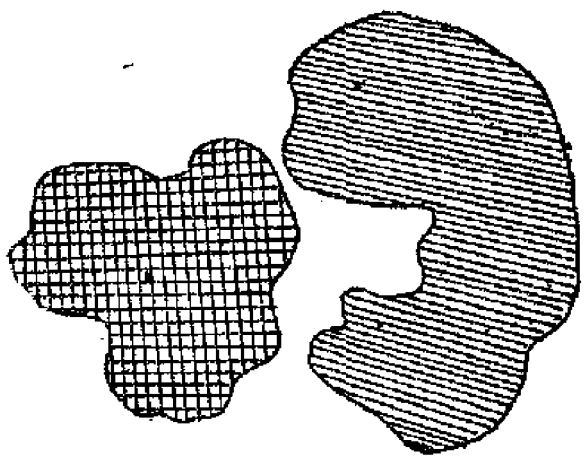


حال باز اگر کشیدن نقشه‌ی اثر تازه ممکن باشد، اثر تازه ممکن‌است چند شکل مختلف داشته باشد :



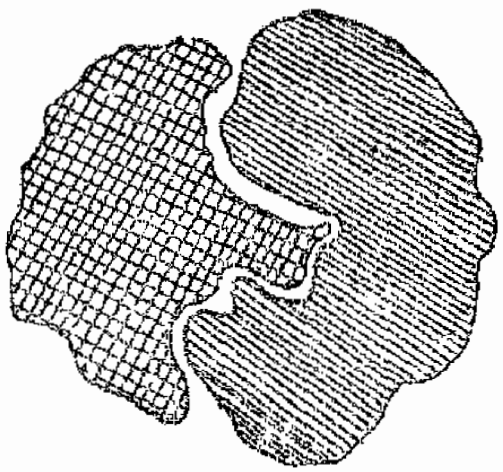
نخستین راه ممکنست بخلق‌اثری منجر شود که نقشه‌ی آن کاملا نظیر نقشه‌ی گذشته است . در این‌صورت ما اصلا بخلق اثری تازه توفیق نیافته‌ایم . تاچه رسد که دراین نوآوری درجستجوی‌پیوندهائی با گذشته‌باشیم.

دومین‌راه ممکنست بخلق‌اثری منجر گردد که نقشه‌ی آن بهیچوجه با نقشه‌ی سنت یکی نباشد، لکن پیوند آنها نیز ممکن نشود:

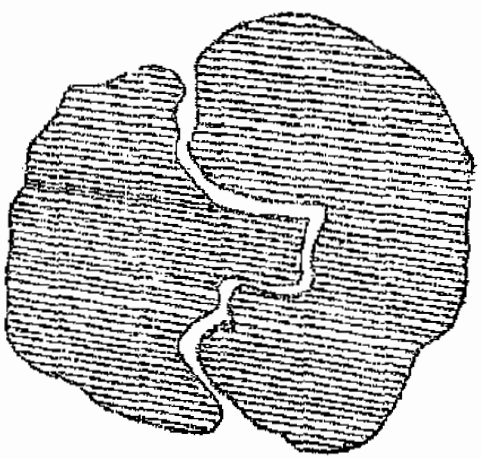


ـ حتی اگر بافت آنها یکی باشد.

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 درعین حال بافت و پوست و خون هردو یکی‌ست :



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:

۲ـ اثر جدید براحتی در کنار آثار سنتی قرار میگیرد و پیوند آنها ممکن است .

۳ـ اثر جدید دارای بافت (و نه مواد) مشابهی با سنت است. (= حس تاریخی!)

بعبارت دیگر تنها چنین اثری است که می‌تواند در عین نو بودن با گذشته پیوند داشته باشد و گذشته را درحال و آینده «ادامه» دهد. بنظر ما «نوآوری» چیزی جز «ادامه‌ی صحیح» نیست.

فصل شانزدهم

☆ **صفحه‌ی ۱۰۴ ـ بند ۱:** انتخاب کتاب «هرمان اته» فقط بدلیل غنای تقسیم بندی آن بود که می توانست مقدمه‌ای برای تقسیم بندی ما از شعر نو محسوب شود ، لکن فراموش نکنیم که این کتاب در پاره‌ای از موارد دارای اشتباهات چشم گیری نیز می باشد. 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

متن کتاب نبود، ناگزیر شدیم که چند اشتباه کوچك 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.

☆ـ **صفحه‌ی ۱۰۵ ـ بند ۲** : در این فصل کتاب از ذکر مطالبی درباره‌ی شعر پیش از اسلام خودداری شد. برای اطلاع در این مورد مراجعه کنید به: «گنج سخن» ـ دکتر ذبیح‌الله صفا ـ جلد اول ـ مقدمه.

درباره‌ی شعر حنظله‌ی بادغیسی رجوع کنید به:

«تاریخ ادبی ایران» ـ پروفسور ادوارد براون ـ جلد اول ـ ترجمه‌ی علی پاشا صالح ـ ۱۳۳۳ ـ ص ۵۲۱ و ۶۶۰

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۰۷ ـ بند ۶**: در اینجا با یکی از اشتباهات کتاب «هرمان اته» 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 اته ـ ص ۴۰). با تشکر از محمدعلی سپانلو و محمد حقوقی برای تذکر این نکات.

☆ـ **صفحه‌ی ۱۱۰ ـ بند ۱۰**: پس از نظامی باید از امیرخسرو دهلوی یاد کرد که «نخستین مقلد بزرگ نظامی» است، برای اطلاع بیشتر درباره‌ی این شاعر که در هندوستان زندگی می‌کرد رجوع کنید به مقدمه‌ی «گنج سخن» ـ ص ۷۸

☆ـ **صفحه‌ی ۱۱۱ ـ بند ۱۱**: همانطور که ذکر شد ترتیب ذکر شاعران بر حسب تقسیم بندی نهضت‌های شعری است، و شعرائی که در این بند نامشان ذکر

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

«ازسعدی تاجامی»ـ ادوارد براونـ ترجمه‌ی علی‌اصغر حکمت ـ جلد دوم «تاریخ ادبی ایران».

☆ـ **صفحه‌ی ۱۱۷ـ بند ۲۳ :** توجه‌داشته باشیم که«غزل نو» را «عراقی» پدید آوردوامیرخسرودهلوی وخواجوی کرمانی قبل ازحافظ وسلمان ساوجی پس از او در این راه آثار بسیار ارزنده‌ای بوجود آورده‌اند .

☆ـ **صفحه‌ی ۱۱۷ـ بند ۲۴ :** پس از جـامی دوران انحطاط شعرفارسی آغاز میشود. برای روشن شدن این موضوع رجوع کنید به:

« شعر فارسی در عهد شاهرخ» ـ دکتر احسان یارشاطر ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۳۴

در اینجا لازم است ازیك رگه‌ی درخشان ودر عین حال مـورد توجه قرارنگرفته‌ی شعرفارسی سخن گفته شود، و آن **سبك هندی** است . دکتر ذبیح‌الله صفا در این‌مورد (درگنج سخن ـ مقدمه) مینویسد:

«روش حافظ ومعاصران اوازقرن نهم باسرعتی بسیارحالت اعتدال خود را ازدست داد، بدین معنی که هرچه اززمان شاعر دورشویم ملاحظه می‌کنیم که زبان شعر، ومخصوصاً غزل، ساده ونزدیك بزبان متداول مردم میشود ودر عوض بردقت خیال وعمق احساسات وعواطف درآنها افزوده می‌گردد . وقتی به اواخرقرن نهم و اوایل قرن دهم و دوره‌ی اجتماع شاعران وهنرمندان آخر دوره‌ی تیمـوری در دربار هرات برسیم می‌بینیم عنصر لفظ در شعر بحد اعلای سادگی‌متمایل شده وبرعکس دقت‌خیال وسعی در یافتن مضمون‌های‌تازه بهمان نسبت افزایش یافته است . این وضع مقدمه‌ی پیدایش سبك خـاصی در شعرفارسی ، خاصه غزل ، شدکه ازنیمه دوم قرن دهم هجری متداول بوده و

چون بیشتر طرفداران این سبك درهمین اوان دردربارشعرپرور امپراطوران تیموری هندبسرمی‌برده‌اند ، آنرا سبك هندی نامیده‌اند و اخیراً بعضی آنرا سبك اصفهانی گفته‌اند . این سبك مبتنی‌ست بربیان افکـار دقیق و ایـراد مضامین باریك ودشوار ودور از ذهن درزبان ساده‌ی معمولی و عمومـی ...» (ص ۷۱)

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۱۹ :** آنچه راکه درفصل شانزدهم آمد میتوان بصورت نمودار نیزنشان داد، این نمودارکه درآن نهضت‌های شعرقدیم آمده در آخـر این کتاب به چاپ رسیده است . نکته‌ی قابل توجه آنست کـه تقسیم‌بندی هرمان‌اته دارای‌پیچیدگی‌های‌بسیار بود که درمقایسه باتقسیم‌بندی دکتر ذبیح‌الله صفا درکتاب «گنج سخن» تعدیل شد .

تقسیم‌بندی هرمان‌اته به شرح زیراست :

۱ـ شعرمتقدم ، شامل : قصیده‌سازی(:هجو گویان و مرثیه‌سرایان)، مدیحه‌سازی، مثنوی‌سازی[:قصه‌ی‌تاریخی‌سرایان، پندووصف گویان(اخلاقیون، عارفان)] ، غزل‌سازی (:دین گرایان ، عشقی‌سازان، خمریات سازان)، قطعه سازی ورباعی سازی اولیه .

۲ـ شعرمستقل، شامل :شاهنامه‌سازی ، مدیحه گوئی، مناظره‌سازی.

۳ـ شعرغنائی ، شامل : داستان‌سازی (:نظامی گرایان، پیش‌ازاسلام گرایان ، اسلام‌گرایان) ، مدح گوئی ، قدح گوئی، قصه‌ی معاصر سرائی.

۴ ـ شعرعرفان و مواعظ ، شامل : رباعی سازی + موعظه سازی [:عرفان گرایان(:عارفان نظری ، عارفان عملی) ، موعظه‌گرایان.

۵ ـ شعرتغزلی

۶ ـ شعرتقلیدی

برای ساده‌ترشدن فهم این تقسیم بندی ،مطالب نمودار آخر کتاب با مطالب دکترذبیح‌الله‌صفا تطبیق داده شد .

فصل هفدهم

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۲۱ :** بدون شك یکی ازمهمترین عوامل شکل خاص یافتن شعر نیمایوشیج و نیزتفکرات او درباره‌ی شعرنوی فارسی همین آشنائی او باشعرمغرب زمین‌بوده است ، لکن تحقق واقعی شعرنو ، صرفنظر ازاهمیت حضور استعدادی نظیرنیمایوشیج ، وابسته‌ی شرایط زمانی خاص این دوران‌نیزمی‌باشد. بهرحال‌اطلاع نیما ـ لااقل ـ درآغازکارازسنت شعری ماچندان نبوده‌است وهمین موضوع استعداد درخشان اورا آزادگذاشته است تانوآوری خودرابی‌هیچ قیدی به انجام رساند. این نوآوری اگرچه به‌زبان فارسی‌جان بخشید ، امـابی‌اطلاعی ازشعرگذشته شعرخود نیمارا دچار خصوصیت ویژه‌ای کردکه می‌توان مشکل‌وپیچیده بودن شعرش‌راجزئی‌ازآن‌دانست . برای‌اطلاع دراین مورد رجوع کنید به مصاحبه باناذر نادرپور درمجله‌ی فردوسی ازآغاز سال ۱۳۴۶ تاشهریور همان سال .

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۲۳ :** ذکر چند نکته درباره‌ی یحیی آرین‌پور جالب است . به نقل قول از مجله‌ی‌جهان‌نو (شماره ۴ و ۵ ـ دوره‌ی جدید ـ شهریورومهر۱۳۴۵) . مقاله‌ی یحیی‌آرین‌پور قسمتی‌ازکتاب «رستاخیز ادبی ایران ازصبا تانیما»ست که‌درشش جلدنوشته شده است. «این‌کتاب مستندترین تاریخ ادبیات ایران ازآغازکار قاجاریه تادوران حاضراست ومؤلف دانشمند آن، که‌بحق می‌تواند نام مورخ‌ادبی را ازآن‌خودگرداند، بسیاری ازمقالات ورسالاتی راکه درایران یاخارج ازمرزهای ایران درباره‌ی ادبیات این‌دوره نگاشته‌شده است باتیزبینی ودقت مورد مطالعه قرار داده است ...»

مجله‌ی جهان‌نوسپس چنین می‌افزاید :

«آقای آرین پورباکمال لطف پنجاه صفحه از کتاب بزرك خود را در اختیار ماگذاشت که تحت عنوان «تجدد ادبی» بتدریج درمجله 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 وموفقیت‌های 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 باارزش آقای آرین‌پور را در اختیار مردم بگذارد. » (ص ۱۰۸)

متاسفانه تا زمانی که این کتاب چاپ میشد کتاب آقای آرین‌پور منتشر نشده است و ما همچنان باید بانتظار آن بنشنیم .

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۲۴ ـ بند ۵ :** ـ بی‌مناسبت نیست که نگاهی نیز به‌شعر جدید از این نقط نظر بشود . بهمین‌دلیل نقل چندتکه از اشعار اشرف‌الدین حسینی جالب است :

خبر آمد که ایران را بهار است — بهارستان پر از مشك تتار است
فضای **پارلمان** هم عطرباراست — بباید لاله از **مشروطه** چیدن

ویا :

ببین رواق مساجد شده است ویرانه
رواج یافته **سیرك و تئاتر** ومی‌خانه
کنون که یکسره آتش گرفته کاشانه
غنیمتی شمر ای شمع وصل پروانه

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

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۲۴ ـ بند ۶ :** برای اطلاع بیشتر در این مورد مراجعه کنید به :

۱ ـ مقدمه‌ی «چشم‌ها ودست‌ها» از نادرپور ـ انتشارات نیل ـ چاپ دوم ـ ۱۳۳۵

۲ ـ «پست و بلند شعر نو» ـ پرویز ناتل خانلری ـ مجله‌ی سخن ـ دوره‌ی سیزدهم ـ خرداد ۴۱ ـ ص ۱۴۹

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۲۶** : یحیی آرین پور در باره‌ی تقی رفعت می‌نویسد :

« 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 پس‌ازتصرف‌طرابوزان‌بدست روسها درحوالی سال ۱۳۳۵ (قمری) به‌تبریز آمد ومعلم‌زبان فرانسه دردبیرستان تبریز بود وروزنامه‌ی تجدد راکه مدیری آن با شیخ محمد خیابانی بود می‌نوشت ونیز به هنگام قیام‌دموکراتها مجله‌ی ادبی **آزاد یستان** را منتشر کردکه چهار شماره ازآن بیرون آمد . رفعت زبان فارسی و فرانسه و ترکی را بخوبی میدانست و در هر سه زبان شعرمیگفت . اوازشیفتگان ودلباختگان پرشوروصمیمی تجدد ادبی و اجتماعی ایران بود . درشعرفارسی‌راه نوی درپیش گرفت‌که نتیجه‌ی تبحرومطالعات او درزبان ترکی‌وفرانسه بود .اشعارفارسی اودرتجدد وآزادیستان چاپ میشد . رفعت‌که ازپیشقدمان‌قیام‌ملی آذربایجان بود ، پس ازشکست قیام وکشته‌شدن رهبرآن ، خیابانی ، در۱۳۳۹ درسن ۳۱ سالگی درخفاگاه خویش(ده قزل دیزج) خودکشی کرد .»

همان مقاله ـ زیرنویس۲ ـ ص ۱۱۲

دراین مقالات اشعاررفعت چاپ نشده است .

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۳۰** : عده‌ای‌بجای اصطلاح «شعرقدیم»از«شعر کهنه» سخن میگویند ودرباره‌ی تفاوت‌های کهنه ونوسخن می‌رانند . بنظرما اصطلاح کهنه نمی‌تواند درباره‌ی شعراستادان بزرگ زبان فارسی مصداق‌داشته باشد . آنچه‌راکه امروزهنوزبهمان‌سیاق گفته میشود شاید بتوان «کهنه»دانست، اماشعرآن‌استادان‌فقط‌ازنظرزمانی«قدیمی» است . اگرصفت«کهنه»رابااین‌معنی قبول‌کنیم خود بخود روشن خواهد شدکه بین «شعر قدیم» و «شعر نو » هیچ جدالی‌وجودندارد ، وجنگ واقعی بین «شعرای‌کهنه سرا» و «شعرای نوسرا» درگیراست .

در این مورد فروغ فرخزاد نکته‌ی جالبی را تذکـر می‌دهد . او می‌گوید :

«داستان این است که شعر ، نو و کهنه ندارد . آنچه شعر امروز را از شعر دیروز جدا می‌کند و به آن شکل تازه میدهد همان جدائی‌ست که باصطلاح بین فرم‌های مادی ومعنوی زندگی امروز با دیروز وجود دارد .» (مجله‌ی آرش- شماره‌ی مخصوص فروغ فرخزاد ـ اسفند ۱۳۴۵ ـ ازمصاحبه‌ی رادیوئی او با ایرج گرگین .)

فصل نوزدهم

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۴۹** : درباره‌ی مخالفت‌های شاعران شعر نوی میانه‌رو با نیمایوشیج وشعر او، که باعث شد شناخت ارزش کارهای نیما سالها ممکن نشود، شواهد بسیاری می‌توان آورد . به‌این خبر جالب از مجله‌ی سخن (دوره‌ی چهارم ـ صفحه ۷۹ ـ آذر ۱۳۳۱) درستون «نگاهی به مجله‌های فارسی» درباره‌ی مجله‌ی «علم وزندگی ـ شماره‌ی ۸» توجه کنید:

«یك قطعه شعر بعنوان **مرداب** از آثار نادرپور دراین شماره هست که پر معنی وجالب وتازه است . یك قطعه **چیز** هم بامضای نیمایوشیج هست که وزن وقافیه ومعنی آن دربطن شاعروطرفداران اوست .»

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۵۲**: درپایان این فصل لازم است یادی نیز ازدکتر حمیدی شیرازی شود که هرچند خود ازشاعران نوسرا محسوب نمیشود اما شیوه‌ی سخن اودرکارشاعران شعر نوی میانه‌روسخت نفوذداشته‌است. دکتر حمیدی ازدشمنان نیما وشعر نوی نیمائی‌ست . مخالفت‌های متعصبانه ودوراز منطق او با این نوع شعر چنان مشهوراست که احمد شاملودر «شعری که زندگیست» (هوای تازه) اورا «برشعر خویش به‌آونگ می‌کشد» و در مقدمه‌ی کتاب «دیار شب» می‌نویسد :

«ممکن‌است دکتر حمیدی‌ها و شرکایشان در این گیرودار بقالب بت‌های موزه‌های عتیق درآیند، ولی مردم شهرما دیر گاهیست که بی‌قید ازاین جنجال‌ها ودلتنگی‌ها ، بصداهائی که پنجره‌ی این تالار کهنه را سوراخ می‌کند گوش تیز کرده‌اند.» (ص «ب») .

برای این کار قصه‌ای تراشیده که خلاصه‌ی آن را به نقل از او و به انتخاب ما ، در زیر میخوانید :

صیاد :
ـ «هان ! آمد آن حریف که میخواستم . چه خوب !»
زد شعله برق و شرق خروشید تیر و جست
نشنیده و شنیده گوزن این صدا ، که تیر
از شانه‌اش فروشد و در پهلویش نشست .

□

صیاد :
ـ «تیرم خطا نکرد ، ولی کارگر نشد
غم نیست ، هر کجا برود ، می‌رسم به آن .»
می گفت و می‌دوید بدنبال صید خویش
صیاد پیر ، خسته و خرد و نفس زنان.

□

زآمد شد مداوم و جاوید لحظه‌ها
نك ، بامداد ظهر شد و ظهر عصر تنگ
خمیازه‌ای کشید و پیا جست و دم تکاند
بوئی شنیده است مگر باز این پلنگ ؟

□

صیاد پیر ، خسته‌تر از خسته ، بی‌شتاب
و آرام ، می‌خزید و به ره گام می گذاشت
صیدش فتاده بود دم آبشار و او
چل گام بیش فاصله با صید خود نداشت .

□

ناگه شنید غرش رعدی ز پشت سر
و آنگاه ... ضربتی ... که به رو خورد بر زمین

زد صحیه‌ای وخواست بجنبد بخود، ولی
دیگر گذشته بود ، نشد فرصت وهمین ...

□

دستی که ازمچست جدا وفکنده است
برشانه‌ی پلنگ درائنای جنگ چنگ
تك نیم باز مانده وباد ازکفش برد
آن مشت پشم راکه به چنگ آمدش زجنگ ...»

اما اخوان میخواهد این قصه را با آب وتاب فراوان وبطرزی مؤثر بیان کند . اینست که درمنظومه‌ی شکارابتدا صیاد ازخانه‌ی خویش رامی‌افتد و وقتی که «روزآمده ، اما نرفته شب» بسوی جنگل حرکت می‌کند . بعد شرح وضع جنگل است وبعدآبشار.شکارچی کنارآبشاراست وروئی میشوید وباآبشار به گفتگومی‌پردازد،بعد شرح دلاوری اووشکارهای بسیارش‌درگذشته‌وخون‌هائی که درآبشارشسته شده‌است وبعد شرح نقشه‌ی شکارامروز اوست . آنگاه صیاد پیربراه می‌افتد و هرنقطه‌ی جنگل یادآور خاطره‌ای برای اوست ، فی‌المثل یادآور روزی‌ست که‌دوست اوبدست یوزپلنگی کشته میشود واوفقط پس ازمرگ آن‌رفیق فرصت‌می‌یابدتایوزپلنگ رابکشد ... بعد ظهرمیشود .آبشخوریست، شرح‌آن آبشخورمی‌آید. بعدگفتگوی‌صیاد با خودش است که میگوید من فقط یك تیردارم (چرا ؟ قضیه جیمزباندی میشود!) وباید با همین یك تیرشکاررا بزنم وخدانکند که تیرم‌خطا رود ، بعد صید می‌آید وشکارچی تیرمی‌اندازد ، تیربه شکارمی‌خورد اما اورا نمی‌کشد وشکارراه می‌افتد بطرف آبشارومدتی به شرح درد و الم راه‌روی استاد پیروشعاربرعلیه شکارچی‌گری می‌گذرد و اینکه‌چگونه او دار وندارش‌را درراه می‌بزد تا سبك شود وبالاخره به چهل قدمی می‌رسد . اما از مدتی پیش شرح سرگذشت راه هم شروع شده است و اینکه پلنگی بوی خون می‌شنود وبراه می‌افتد وبالاخره درست درهمان لحظه بکنار آبشار می‌رسد . در صحنه‌ی بعد پلنگ مشغول‌لیسیدن لب ودهان‌خویش است و تکه‌های بدن شکارچی هریك درجائی افتاده است . دردست شکارچی مقداری‌ازپشم‌پلنگ دیده‌میشود که‌باد داردآنرامی‌برد.دوربین (!)عقب‌میرود،

یك «لانگ‌شات» ازجنگل وشب که‌آهسته آهسته‌غالب میشود ودرهمین‌صحنه‌است که درمی‌یابیم «طبیعت» به این مسائل بی‌اعتناست !

راستی تا یادمان نرفته بگوئیم که استاد شکارچی فرزند برومندی نیز داردکه درخانه است ، واخوان ، آنهم درمؤخره‌ی کتاب ، پیشنهادمی کندکه:

«شما می‌توانید پس ازآنکه پلنگ رفت (احتیاط هوشیارانه !) فرزند بیمارصیاد (چرا بیمار؟) را بلب آبشار بیاورید تا ماجرا را دریابد و بقایای پدرش رابخاك سپارد (!) وشکاررا بخانه بیاورد وبرای پدرعزاداری کند(!) وازتغذیه‌ی آن شکاربهبودیابد ونیرو بگیرد (علت مرض فرزند شکارچی روشن میشود . اگر مریض نباشد پس شکاربه چه دردی می‌خورد ؟) شما می‌توانید چنانکه معمول است زندگی نسل تازه را پس ازنسل پیرو گذشته ادامه‌دهید... اما گوینده نخواسته چنین دلخوشکنکی داشته باشد .»

می‌بینیم که منظومه‌ی شکاریك شعر کوتاه می‌توانست باشد ، وحتی یك تك بیت ، مثل هزاران تك بیت موزون فارسی که حاوی‌پند وحکمتی‌ست . اما شاعرخواسته است که این نکته‌ی کوتاه را در دل حادثه‌ای بپروراند وتحویل دهد و علت شکست اونیزهمین‌است .آنچه پیش ازلحظه‌ی وقوع حادثه می‌آید باید زمینه‌ای باشدبرای تحویل هرچه بهتر ماجرا. کلمات ، یادها وحرف‌ها، همه وهمه باید درهم بافته شوندو به یك نقطه اشاره‌کنند: آنجاکه فاجعه رخ می‌دهد .

چنین زمینه‌ای می‌تواند ما را دردرك حادثه وفاجعه یاری‌کند . اما در منظومه‌ی شکارچنین نیست وآنچه پیش ازوقوع حادثه می‌آید فقط بدردمطول کردن شعر می‌خورد. و تازه، نفس حادثه نمی‌تواند رساننده‌ی منظور اخوان باشد ، چراکه او حصول به پیروزی وآرزوئی را محال می‌داندکه شکارچی مورد نظر اوطی هشتاد سال عمرخود بارها برآن دست یافته است و در همین منظومه ماشرح شکارها وخونریزی‌هایش را می‌خوانیم . واین تمثیل همین‌جا یکپایش می‌لنگد .

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۰۸ :** احمدرضا احمدی‌معمولا ازشعرای‌معاصر با دو اصطلاح «صاصبدل» و «شاعر» سخن میگوید و ما این اصطلاح را از او

وام گرفته‌ایم. شاعر صاحبدل ، ویا علی‌الطلاق «صاحبدل»، کسی‌ست که رقت‌قلبی دارد ، صفا وصمیمیت بیش از هرچیز برایش مطرح است ومرتباً ازعاطفه و نجابت وخوبی حرف می‌زند !

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۱۰ :** شاید یکی از علل نفوذ وتسلط قافیه بر شعرموزون این باشدکه مصرع‌های یك بیت دارای افاعیل یا هجاهای‌مساوی هستند .

دکتر ذبیح‌الله صفا درمورد شعرپیش ازاسلام مینویسد :

«قراین بسیار ازاشعار بازمانده‌ی پهلوی شمالی‌و جنوبی معلوم میدارد که درآنها علاوه برتساوی شماره‌ی هجاها دریك قطعه یا یك منظومه، تکیه‌ی هجاهای معین‌وآهنگ کلمات‌نیزمورد توجه بوده است ... ازاین قراین‌معلوم میشودکه شعردرایران، که‌ازمصراع‌های آزاد (= بی‌قافیه) شروع شده بود ، بعدازیك تحول طولانی‌که طی‌قرون صورت گرفته بود ، بداشتن قوافی ناقص‌و گاه کاملی‌کشیده شد .» (گنج سخن ـ جلد اول ـ ص ۳۳ و۳۴)

حضور قافیه در دو مصرع‌که از لحاظ افاعیل یا هجاها مساوی‌باشند تقارن را کامل مـی‌کند و نبودن آن موجب نوعی خلاء در این تقارن می‌شود .

شعرنوی نیمائی که‌مصرع‌هاراازقیدتساوی نجات داد خود بخود قافیه‌را غیرضروری دیدوطردکرد ، امادرهمین‌شعرـهمچنانکه درآثاراخوان‌می‌بینیمـ هرگاه مصرع‌ها مساوی شوند شاعر به آوردن قافیه تمایل پیدا می‌کند . این نکته‌ایست‌که البته باید با شك وتردید به آن نگاه‌کرد وبرای نویسنده مسلم نشده است .

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۱۲ :** اخوان‌زدگی درطول سالهای۳۵ـ۴۰ بصورت تب‌شدیدی بر اکثرشاعران جوان عارض شده بود . بخصوص شاعران خراسانی ، معلوم نیست چرابخاطرهمشهریگری ، بیش ازدیگران دراین تب میسوختند . سال ۱۳۴۶ درکتاب « برخنگ راهوار زمین» اثراسماعیل‌خوئی هنوز این اخوان‌زدگی بچشم میخورد .

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۱۳ ـ 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 اشعارش 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 و زاری
ما خسته‌ایم ، آخر
ما خوابمان می‌آید دیگر
ما را بحال خود بگذارید .»

(شعر «پیامی از آنسوی پایان» ـ کتاب «آخر شاهنامه» ـ ص ۷۳)

می‌بینیم که مثلا فروغ فرخزاد ـ تحت تأثیر مستقیم نوشته‌ها و گفتار فیلم‌های ابراهیم گلستان ـ این زبان را با چه موفقیتی بسط داده است و یا شعر جعفر کوش آبادی ـ از سوی دیگر ـ بچه صورت با ـ مثلا ـ قطعه‌ی زیر نزدیکی می‌یابد :

«ساعت بزرگ شهر ما !
هان بگوی
در کجاست آفتاب
اینک ، اینم ، این زمان ؟»

(شعر «ساعت بزرگ» ـ کتاب آخر شاهنامه ـ ص ۱۰۳)

☆ ـ **صفحه‌ی ۲۱۳ ـ حاشیه دوم :** در مورد زبان پیچیده و مشکل اخوان می‌توان از آثار محمد علی سپانلو نیز نام برد که زبان امروزیش بی‌شبهه گسترش کار نیما یوشیج و اخوان است . سپانلو در کتاب «آه.. بیابان» و منظومه‌ی «خاک» تحت تأثیر اخوان است ، لکن کارش به تقلید از او

نمی‌کشد و زبان‌اخوان فقط شالوده‌ای میشود تا سپانلو زبان محکم شعری‌خود را برفرازآن بسازد . جستن اشعاری‌که یادآور کارسپانلو باشد درآثار اخوان مشکل نیست :

«دوراز گزند وتیررس رعد وبرق وباد
وزمعبرقوافل ایام رهگذر
با میوه‌ی همیشگی‌اش ، سبزی مدام
ناژوی سالخورده فروهشته بال وپر .»
(شعر «ناژو» ـ کتاب آخرشاهنامه ـ ص ۴۱)

ویا :

«درشب قطبی
درشب شوم سحرگم‌کرده‌ی بی‌کوکب قطبی
درشب جاوید
زی شبستان غریب‌من
ـ نقبی‌اززندان به‌کشتنگاه ـ
برگ زردی هم نیارد باد ولگردی .»
(شعر«قصیده» ـ همان‌کتاب ـ ص ۹۳) .

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

۱ ـ «وبدین سانست که کسی نمیمیرد» ـ ازاسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی یك ـ سال ۱۳۴۵

۲ ـ «تولدها ومرگ» ـ بهمین قلم ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی۸۰۴ـ اسفند ۱۳۴۵ ـ نقل شده درکتاب «جاودانه فروغ فرخزاد» ـ به تنظیم امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت ـ سازمان چاپ و انتشارات مرجان ـ تیر ماه ۱۳۴۷

۳ ـ «سیری درسه منزل تا مرگ» ـ بهمین قلم ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۷ ـ بهمن ماه ۱۳۴۷ ـ نقل شده در همان کتاب «جاودانه‌فروغ فرخزاد» .

۴ ـ «فروغ‌فرخزاد، شاعرزندگی» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۲۱ ـ فروردین ۱۳۴۶

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۴۷** : ازآنجاکه اشعارپیش از«تولدی دیگر» فروغ فرخزاد به‌نهضت شعرنوی نیمائی مربوط نمیشود ازذکرمطالبی‌درباره‌ی آن‌ها درمتن‌کتاب‌خود داری‌شد ، لکن‌اگر شاعرآدمی صمیمی باشد ، درهمه حالی شعرش می‌تواند بازتاب احساسات وتفکرات‌او باشد. بهمین‌لحاظ‌می‌توان شعرنوی غیرنیمائی فرخزاد را هم با همین نقطه‌ی دید موردمطالعه قرار داد.

فروغ‌درزندگی خود ، درکشمکش بین «عشق» و «مرگ» ، ازسه‌منزل میگذرد وآنگاه‌درپایان این سفرمرگ‌چون جبری محتوم به‌آن خاتمه‌میدهد، مرگی‌که سخت طبیعی بنظرمیرسد وپیش‌بینی تحولات بالقوه‌ی شعرفروغ را ـ اگرزنده بود ـ غیرممکن میسازد .

ازآن سه‌منزل‌که گفتیم، نخستین منزل جایگاهی دوزخی‌ست و«دوزخ» است.این‌دوزخ«طبقه‌ی‌متوسط تهرانی» نام دارد، بامشخصاتی‌که سخت‌مجادله‌ـ انگیزند وحرکتی را ـ بی‌اعتناء به مقصد ـ ایجاب می‌کنند . پرداختن به‌این مشخصات ـ حتی با نظری سریع ـ می‌تواند روشنگرباشد .

ازنظراقتصادی این طبقه به‌گروه پائین‌ترازخود نزدیك‌تراست وازنظر آرمان‌هاوآمال‌باگروه بالاترپیوند دارد . بعبارت دیگراخلاق وفرهنگ‌حاکم برآن ریشه‌هائی پائین‌گرا دارد ، اما تحول ونوآوری درجهت تقلیدازگروه بالاترسیرمی‌کند . بدین ترتیب است‌که بین «واقعیت امکانات» این طبقه و

«آمال تقلیدی» آن جدائی می‌افتد و فرد متعلق به آن در تضاد دو دنیای گوناگون سیر می‌کند. پرنده‌ایست که پروازرا می‌داند اماپائی درزنجیردارد. اخلاق کهنه در درون گروه درهم شکسته است، اما هنوز پوسته‌ای از آن بر رفتاراجتماعی‌فرد کشیده شده‌است وبطورخلاصه درون وبرون‌درتضاد وجدالند. خانه وخیابان دومحیط کاملا جدا هستند. خیابان واقعیت یك تحول‌را نشان میدهد وخانه می‌کوشد با برخ کشیدن اخلاق وسنت کهنه، سرعت این تحول راکند سازد.

دراین‌دوزخ، دراین جدال دایم، ودراین کشش دوجانبه‌ی طبقات‌بالا وپائین است که فردا لاجرم‌عکس‌العمل‌نشان می‌دهد، واین واکنش درچهارچوب امکانات خصوصی افراد صورمختلفی‌بخود می‌گیرد. اگرازمیان همین طبقه است که فسیل‌های اداری، آفتاب پرستهای دمدمی مزاج، پالان‌های خرهای رنگارنگ، وآدم‌های ماکیاولیست ظهورمی‌کنند، ازهمین طبقه‌نیز هست که‌روشنفکران‌بوجودمی‌آیند، اماروشنفکرانی گاه‌محافظه کاروگاه‌انقلابی، روشنفکرانی‌شکاك ودرتردید.

مسایل جنسی دراین‌طبقه شکل خاصی دارد. مرد وزن وجود یکدیگر ونیازبه یکدیگررا کشف می‌کنند وآنرا طبیعی می‌یابند. در خیابان آزادانه همدیگررا می‌بینند، درخانه آزادانه با هم رابطه ایجاد می‌کنند، اما هرگز این روابط آشکارنمیشود واحتیاجات درتنگنای ملاحظات سرکوفته میشوند و تشنه می‌مانند وناگزیرشکل‌عوض می‌کنند. عشق مالیخولیائی میشود، دخترها و پسرها رمانتیك وسوزناك میشوند و حسینقلی مستعان‌ها ومحمد حجازی‌ها به یکه‌تازی می‌پردازند.

اما وضع زن‌دراین‌طبقه شکل خاصی دارد، اوازمرد دست و پابسته‌تر است، اماهمچواوهدف وسایل تبلیغی‌وارتباطی توده‌گیراست، پس اوامکانات کمتری برای طبیعی زندگی کردن دارد ودرنتیجه آرزوهای بیشتر و تخیلی سرشارازتصاویرسخت رمانتیك. وواکنش درمقابل این وضع متزلزل اغلب دو شکل کلی می‌گیرد. یا زن به زندگی‌خودش‌تن‌درمیدهد وازآن پس تبلور آن همه‌گرایش‌های احساساتی را فقط میتوان درنگاه‌های محزون و سیر نشده‌اش یافت، ویا سرکشی می‌کند وگناهکارومطرود میشود.

فروغ فرخزاد ، فرزند خانواده‌ای نسبتاً مرفه ، بزرگ شده در محله‌ای 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 زندگیش 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 تنهائی
با دیدگان گمشده در دیدار
با درد ، درد ساکت زیبائی
سرشار از تمامی خود ، سرشار ...
....
می‌خواهمش که بفشردم بر خویش
بر هستیم بپیچد ؛ پیچد مست
آن بازوان گرم و توانا را .
(شعر «شب وهوس» ـ از کتاب اسیر)

و «عشق» قوی‌ست ، پس «مرگ» را جائی نیست . اما این عشق که باید نحوه‌ی روابط فروغ را با دیگران تنظیم کند در این مرحله «گناه آلوده» است و در نتیجه مطرود :

دیوشب بانگ برآورد که : آه
بس کن ای زن که نترسم از تو
دامنت رنگ گناه است ، گناه
....
دیوم اما تو زمن دیوتری
(شعر «دیوشب» ـ 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 کناره گیری

و پاسخگوئی متقابل باشد . «عشق» درلباس «شهوت» گوشه‌ی خلوت می‌جوید تا زندگی کند :

فرصتی تا برتو ـ دوراز چشم غیر ـ
ساغری ازباده‌ی مستی دهم
بستری می‌خواهم از گل‌های سرخ
تا درآن یك شب ترا مستی دهم
(شعر «نقش پنهان» ـ همان کتاب)

در دوران دوزخ بین دوعنصرمتخالف عشق ومرگ هنوزتعادلی برقرار نیست تا سکه‌ی زندگی فرخزاد کامل شود . پس در این دوران ، درآنچه شعر خوانده میشود، « حتی احساسات و خواهش‌های تند زنانه را با صراحت غیر شاعرانه‌ای بیان می‌کند وهمین صراحت رنگ وقاحتی برآن‌ها می‌زند و آنها را ازمرتبه‌ی شعر به درجات پائین‌تری نزول می‌دهد .» (از ابراهیم مکلا ـ مقاله‌ی «فروغی دیگردرتولدی‌دیگر» ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۸ـص۱۵۳)

درهمین دوران‌است که او، بجای ایجاد تصاویرزنانه اززندگی‌خصوصی واوضاع محیط خود ، هوسهای زنانه را به نظم می‌کشد ، احساساتی میشود، واشیاء واشخاص محیطش راحس نمی‌کند، مبالغه می‌کند و شعرش آنقدرروشن است که معمولی به‌نظرمیرسد وازتجربیات‌عاطفی خالیست وبیش ازحد رمانتیك است .» (ازقسمت اول مقاله‌ی رضا براهنی درباره‌ی فرخزاد ـ کتاب « طلا درمس»ـ چاپ‌اول ـ ص ۱۵۰)

وخود فرخزاد درباره‌ی این دوره میگوید :

« (شعر) همین‌طور غریزی درمن می‌جوشید . روزی دوسه تا ، توی آشپزخانه ، پشت چرخ خیاطی ، خلاصه همینطورمیگفتم . خیلی عاصی بودم . نمیدانم این‌ها شعربودند یا نه . فقط میدانم که خیلی «من» آن روزها بودند، صمیمانه بودند ومی‌دانم که خیلی‌هم آسان بودند .» (نقل از گفتگوی محمود آزاد با فروغ فرخزاد ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۸ ـ تابستان ۱۳۴۳)

اما پس ازاین دوره ، وبزودی ، « عشق » از «شهوت» اشباع میشود و

تحرك اولیه‌ی خود را ازدست میدهد :

دیگرم گرمی نمی‌بخشی
عشق ای خورشید یخ بسته
سینه‌ام صحرای نومیدیست
خسته‌ام ،ازعشق هم ، خسته
(شعر «اندوه تنهائی» ـ کتاب دیوار)

اکنون زمان آنست که آن روی سکه هم درکارآید تا سکه کامل شود . اما برای رسیدن به چنین تعادلی وقت لازم است و گذشتن از مراحلی چند . اکنون سکوت بعد ازهیاهوست . لحظه‌ایست که آن نیروهای لال درونی فرصت زمزمه‌ای الکن یابند . اکنون «دیگران» که در «دیگری» متجلی بودند ، دور شده‌اند وجانشین آن‌ها فقط «تنهائی»ست :

چون نهالی سست می‌لرزد
روحم ازسرمای تنهائی
می‌خزد درظلمت قلبم
وحشت دنیای تنهائی
(همان شعر ـ همان کتاب)

ودرهمین تنهائی‌ست که انسان فرصت بخود پرداختن می‌یابد وبه کاوش در درون‌خود وعلت شرایط زندگی خود می‌پردازد . طبیعاً فرخزاداین‌تنهائی وسکوت را بعلت فراق آن «دیگری» می‌یابد :

بعد ازآن دیوانگی‌ها ، ای دریغ
باورم نایدکه عاقل گشته‌ام
گوئیا «او» مرده درمن ،کاین چنین
خسته‌وخاموش وباطل گشته‌ام .
(شعر «گمشده» ـ همان کتاب)

«عشق» دررابطه با «دیگری ودیگران»هستی دارد وفروغ دراین‌فراغ است که عشق را خورشید یخ‌بسته‌ای می‌یابد که سکوت وخاموشی‌وبالاخره« به عقل رسیدن» را موجب گشته است . اما این سلسله ازموجبات علی یکی پس ازدیگری پیش می‌آیند . اکنون باید درجستجوی آن بود که « عقل » در این میانه چه تعلیلی ازشرایط محیط می‌کند و«تعقل» و «تفکر» موجب پدید آمدن چه چیزی درزندگی وشعرفرخزاد است .

نخستین گام آنست که فرخزاد باکمك«تفکر» جانشینی برای «عشق+ شهوت» پیداکند . اما قبل ازاین باید خلاء موجود دقیقاً حس شود . دراین دوره‌ی برزخی، ودراین‌برزخ است که همه‌ی ارزش‌هادرهم شکسته وتکیه‌گاه‌ها فروریخته‌است .اکنون زمانی‌ست که اعتبارقراردادها ازبین رفته است‌وزندگی «پوچ» می‌نماید :

آه ، ای زندگی ، منم‌که هنوز
با همه پوچی ازتولبریزم
نه بفکرم‌که رشته پاره کنم
نه برآنم‌که ازتوبگریزم

(شعر «زندگی» ـ همان‌کتاب)

وفروغ بگذشته‌می‌اندیشد تا برای «چرا»هایش پاسخی یابد . بخاطر می‌آوردکه «عشق» برای پیوستن به «دیگری» اورا درمقابل «دیگران» قرار داده است:

آن آتشی‌که دردل ما شعله می‌کشد
گردرمیان دامن شبخ اوفتاده‌بود
دیگر بماکه‌سوخته‌ایم ازشرارعشق
نام‌گناهکاره‌ی‌رسوا نداده بود

(شعر «پاسخ»ـ همان‌کتاب)

واین دیگران‌که اصالت جستجوی اورا ، وطغیان اورا ، درك نکرده

بودند ، بجای پاسخ دادن باودرمقام مقابله وستیز برخاسته بودند :

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید
برطعنه‌های بیهده ، من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
اما دریغ ودرد که زن بودم .

(«شعری برای تو» ــ کتاب «عصیان»)

همین اندیشیدن که اکنون متوجه «دیگران» شده است چشم فروغ را بازمی‌کند واوبجای‌دنیای‌خیال‌انگیز ورؤیائی سابق ، برجهانی ملموس‌وخشن چشم می‌گشاید . واین‌واقعه‌ایست که پیش ازآن درشعرفروغ سراغش‌را نداریم. مقایسه‌ی دوشعر«رؤیا» ازکتاب «دیوار» و «بازگشت» ازکتاب «عصیان» این تفاوت را نشان میدهد .

اکنون «عشق» از«دیگری» بریده است ، با «دیگران» کنار نمی‌آید و لاجرم‌ناچاراست درآنچه باقی می‌ماند ، یعنی در «طبیعت»مستحیل شود . این نیز نکته‌ی‌تازه‌ای‌درشعردوران برزخ است . طبیعت تا پیش ازاین درشعرفروغ فقط یك زمینه بوده است که «او» و «دیگری» در متن آن زندگی‌کنند ، اما اکنون جای‌متن وزمینه‌عوض میشود وفروغ تنهاازحاشیه‌ی این جهان‌طبیعی‌ست که می‌تواند بگذشته ، بدیگران وبه‌شهر بنگرد :

می‌گریزم‌از تو دربیراهه‌های راه
تا ببینم دشت‌ها را درغبارراه
تا بشویم تن به آب چشمه‌های دور
تا بلغزم درنشیب جاده‌های نور
درمه رنگین صبح گرم تابستان
....
درجهانی خفته درآرامش جاوید
نرم می‌لغزم درون بستر ابری طلائی رنگ
....

من ازآنجا سرخوش وآزاد
دیده میدوزم بدنیائی که چشم پرفسون تو
راه‌هایش را بچشمم تارمیسازد
دیده میدوزم بدنیائی که چشم پرفسون تو
گرد آن دیوارمیسازد .

(شعر «دیوار» ـ کتاب «دیوار»)

وآیا نمی‌توان‌همین میل به مستحیل شدن درطبیعت را قوت گرفتن آن روی سکه ، یعنی مرگ ، دانست ؟آیا این مرگ نیست که درلباس زیبائی‌های طبیعت آمده است تا درکنارعشق جائی برای خویش بازکند ؟

دراین برزخ است که با جـا بازکردن مرگ ، شعرنیزازلحاظ خلاقیت شاعرانه تکامل می‌یابد ، رفته رفته زبان صلابتی‌پیدامیکندو فروغ احساس‌هاو حالات خود رااززبان اشیاء وفضای پیرامون خویش بیان میدارد :

گوئی که‌می‌تپد دل ظلمت
درآن اطاق کوچك غمگین
شب می‌خزد چومارسیاهی
برپرده‌های نازك رنگین
....
ساعت بروی سینه‌ی دیوار
خالی زضربه‌ای ، زنوائی
درجرمی‌ازسکوت وخموشی
خود نیز تکه‌ای زفضائی

(شعر «دیر» ـ کتاب «عصیان»)

فرخزاد خود دراین مورد میگوید :

«یکمرتبه ازتمام آن حرف‌هاخالی شدم ، محیط خودم را عوض کردم، یعنی جبراً وطبعاً عوض شد . « دیوار » و «عصیان» در واقع دست وپا زدنی مأیوسانه درمیان دو مرحله‌ی زندگیست . آخرین نفس زدن‌های پیش از یك

نوع رهائیست . آدم بمرحله‌ی تفکرمیرسد . در جوانی احساسات ریشه‌های سستی دارند ، فقط جذبه‌شان بیشتراست ، اگر بعداً رهبری نشوند ویانتیجه‌ی تفکر نباشند خشک‌میشوندوتمام میشوند . من بدنیای اطرافم ، به اشیاءاطرافم وآدم‌های اطرافم وخطوط اصلی این دنیا نگاه کردم و آن را کشف کردم ، و وقتی خواستم بگویمش دیدم کلمه لازم دارم ، کلمه‌های تازه که مربوط به‌همان دنیا می‌شود ... کلمه‌ها را واردکردم ، بمن چه که این کلمه‌ها هنوز شاعرانه نشده است ، جان که دارد ، شاعرانه‌اش می‌کنیم . کلمه‌ها وارد شدند . در نتیجه احتیاج به‌تغییر ودستکاری دروزن‌ها پیش آمد.»(ازهمان‌مصاحبه‌بافرخزاد ـ همان شماره‌ی مجله‌ی آرش .)

ازاین زمان به‌بعد است که «دوران بهشتی تفکر» فرا می‌رسد وفروغ به شعر نوی نیمائی می‌پیوندد .

☆ـ**صفحه‌ی ۲۴۴ ـ بند ۱۴** : وقتی که سخن ازکمال‌میرود وبه شعر کامل اشاره میشود لازم‌است توجه کرد که این نکته را مهردادصمدی (درمقاله‌ی«درباره‌ی فروغ فرخزاد» ـ جنگ اول طـرفه ـ ص ۱۶۴)چنین توضیح میدهد :

«سخن ازشعر کامل است ونمی‌دانم شعر کامل چیست ، جزآنکه شعریست که خود را برخواننده تحمیل کند ، شعریست که چون‌جعبه‌ی‌خاتم‌کاری همه‌ی اجزاءآن‌برای هدفی معین بجای‌خودآمده‌باشد، هریك جدا ازدیگری وتابعی ازدیگری ، محفوظ بوسیله‌ی دیگران وحافظ دیگران ، وهمه با هم‌تنی‌برای عرضه‌کردن جوهرشعر. شعری که پس ازتمام شدن خواندنش درذهن‌خواننده به زندگی خود ادامه دهد ، شعری که پایانش آغازباشد ، شعری که خواننده پس ازاتمام آن احساس‌کمبود نکند .»

☆ـ**صفحه‌ی ۲۴۵ـ بند ۱۵** : فراموش نکنیم که درهمین شعر «ایمان بیاوریم به آغازفصل سرد » است که فرخزاد زمان مرگ خویش رانیز پیش‌بینی می‌کند ـ اتفاقی که می‌کوشد با متا فیزیك رابطه برقرارکند! :

واین منم

زنی تنها
در آستانه‌ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی‌ی آلوده‌ی زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی .

□

زمان گذشت
زمان گذشت و ساعت چهاربار نواخت
چهاربار نواخت.

□

به مادرم گفتم :«دیگر تمام‌شد.»
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 یکریز برف مدفون شد ..

وهنگامیکه عصر دوشنبه ۲۴ بهمن ماه ۱۳۴۵ ، ساعت چهاربار نواخت، فروغ فرخزاد دریك حادثه‌ی اتومبیل جان سپرد . فروغ را صدها دوستدار شعرش بخاك سپردند . وقتی دودست جوانش در زیرخاك مدفوق میشد ، برف وتگرك می‌بارید. . (نقل‌ازمقدمه‌ی‌جزوه‌ی شرشماره‌ی دهم‌ویازدهم‌ـدی‌و بهمن ۱۳۴۵ – بهمین قلم .)

فصل بیستم

قسمتی ازاین فصل منقول است از :

«درباره‌ی نیما یوشیج» ـ اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۰ ـ دی ماه ۱۳۴۵

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۵۶ :** این یکی از نکات مهم در شعر نوی نیمائی ودرمطالعه‌ی اشعار نیماست . بعبارت دیگر می‌توان نخست نشان دادکه شعر نیما دارای چهٔ وسعت و شمول و شقوقی‌ست و در مرحله‌ی دوم تأثر دیگران را ازاین شقوق مطالعه کرد .

درهشب نیما»ی کانون نویسندگان ایران،جلال آل‌احمد وعده‌ی انجام چنین مطالعه‌ای را به‌حضارداد .

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۵۹ :** نمودار نهضت‌ها وشقوق شعر نوی نیمائی درپایان‌این کتاب بچاپ رسیده است . درتبدیل آن، ازشکل نخستینی که‌داشت (مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی مخصوص نوروز ۱۳۴۷) به شکل‌فعلی، ازراهنمائی‌های محمد علی سپانلو برخوردار بوده‌ام .

فصل بیست و دوم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

«نقد شعر اسماعیل شاهرودی» ـ از اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۶۳ ـ خرداد ۱۳۴۷

برای اطلاع بیشتر از عقاید شعری اسماعیل شاهرودی مراجعه کنید به مصاحبه‌ی او با چنگیز شهوق منصوره‌ی حسینی در مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی مخصوص نوروز ۱۳۴۶

فصل بیست و سوم

✡ ـ **صفحه‌ی ۱۸۳ :** دراینجا 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 بخواهد از قوه به فعل درآید عبور از مرحله‌ی ساختمان شعر برایش امری اجتناب ناپذیر است .

✡ ـ **صفحه‌ی ۱۸۳ ـ بند ٤ :** 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 ـ دی ۱۳۴۷) و کتاب طلا در مس ـ چاپ اول .

✡ ـ **صفحه‌ی ۱۸۳ ـ بند ۵ :** همچنانکه در فصل پنجاه و یکم می‌بینیم منوچهر شیبانی توجه خاصی به صورت و یعبارت دیگر به زبان و قالب شعرش ندارد و در بکار بردن «نثر» در شعر بیشتر بی‌اختیار بوده است تا عامدو با مقصود .

✡ ـ **صفحه‌ی ۱۸۴ :** برای اطلاع بیشتر درباره‌ی عقاید احمد شاملو رجوع کنید به :

«گپ جانانه با احمد شاملو» ـ مصاحبه‌ای بوسیله‌ی شاهرخ چناییان ـ روزنامه‌ی آیندگان ـ از پنجشنبه هفدهم تا چهارشنبه بیست و سوم بهمن ۱۳۴۷ .

فصل بیست و چهارم

مطالب این فصل قسمتهائی‌ست از :

نقد کتاب «ققنوس درباران» ـ ازاسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۵ ـ بهمن ماه ۱۳۴۴

ضمناً مطالعه‌ی شماره‌ی مخصوص مجله‌ی «اندیشه‌وهنر» برای احمدشاملو (شماره‌ی ۲ ـ فروردین ۱۳۴۳) برای آشنائی با شعر احمد شاملو مفید می‌تواند بود .

فصل بیست و پنجم

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۹۲ :** نادرپور نخستین منابع تأثیر شعر ابتهاج را اشعار حمیدی، شهریار و توللی میداند (فردوسی ـ شماره‌ی ۸۲۳). بر نخستین کتاب ابتهاج مقدمه‌ای بقلم مهدی حمیدی شیرازی نوشته شده است ، امـا نادرپور می‌گوید : «اگر من در جائی 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 .

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۹۳ ـ بند ٤ :** در این کتاب فرصت آن نبود که فصل مستقلی به کار هوشنگ ابتهاج اختصاص داده شود . امید است اگر امکان چاپ‌های بعدی این کتاب پیش آمد این نقص مرتفع گردد .

☆ ـ **صفحه‌ی ۱۹۸ :** همین اهمال در مورد اشعار سیاوش کسرائی نیز صورت گرفته است ، با همان امید که آمد .

فصل سی و ششم

این فصل اگرچه به عقاید یدالله رؤیائی درباره‌ی «شکل گرائی» می‌پردازد ولیکن فاقد بررسی مفصلی از کتاب بسیار مهم «شعرهای دریائی» ست . اگر چه درمورد بعضی از جنبه‌های این کتاب در اوایل همین بخش حواشی و تعلیقات سخن رفته‌است ، لکن کتاب بدون وجود چنین فصل مستقلی ناقص بنظر می‌رسد، تکمیل کتاب می‌ماند برای آینده انشاءالله .

فصل سی و نهم

مطالب این فصل خلاصه‌ایست از سلسله گفتاری که بوسیله‌ی اسماعیل نوری‌علاء در زمستان ۱۳۴۶ در برنامه‌ی «صدای شاعر» رادیو تهران اجرا شد .

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۰۲ :** محمدرضا اصلانی (در جزوه‌ی شعر مخصوص خود ـ شماره‌ی ۶ ـ شهریور ۱۳۴۵ ـ ص ۱۷) می‌گوید :

«کلی Clee (نقاش مشهور آبستره گرا) میگفت «ما باید دیدمان را کودکانه کنیم و دید کودکانه‌ای را در تابلو نشان دهیم . » اما کاندینسکی (نقاش روسی الاصل آبستره گرا) میگفت «نه . ما نسبت به جهان خودمان اندیشه‌ای داریم که نمی‌تواند کودکانه باشد ، چون خودمان کودك نیستم ، حتی اندیشه‌ی ما خیلی روشنفکرانه است . اما در تابلو باید سعی کنیم که این اندیشه توی ذوق نزند و بسهولت دیده نشود ، بلکه در وحله‌ی اول تابلوی مایك تابلوی کودکانه باشد ، و ما از ورای ماتریل (مواد کار) کودکانه‌ای به عمق این اندیشه‌های خیلی روشنفکرانه برسیم . » در کتاب من (شب‌های نیمکتی ، روزهای باد) برای من همین مسئله مطرح بوده است ، شعر من بظاهر کودکانه است ، اما من میدانم که کودك نیستم .»

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۰۳ :** می‌بینیم که احمدرضا احمدی ، خود ، این جنبش را «جنینی» نامیده است و دو سال بعد رضا براهنی با استفاده از همین کلمه و بار تحقیری که می‌تواند بر آن سوار شود شعر احمدی را بی‌انصافانه می‌کوبد . (رجوع کنید به مقالات رضا براهنی در مجله‌ی فردوسی ـ زمستان ۱۳۴۷ ـ درباره‌ی شعر احمد رضا احمدی) .

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۰۴ :** استقلال شعر موج نو از شعر نوی نیمائی هنوز مورد تأیید کسی قرار نگرفته است و این نکته از معدود ادعاهای این کتاب می‌باشد ، دیگران شعر موج نو را تاکنون گونه‌ای منحرف از شعر نوی نیمائی شناخته‌اند. (مثلا سپانلو در «یادداشت‌های هفته» تحت عنوان «موج نو ، شعبه‌ای از شط» در این باره توضیح میدهد ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۸۲ ـ مهرماه ۱۳۴۷ .)

☆ـ **صفحه‌ی ۳۱۶ ـ بند ۱۲ :** برای اطلاع بیشتر درباره‌ی مشخصات شعر موج نو رجوع کنید به :

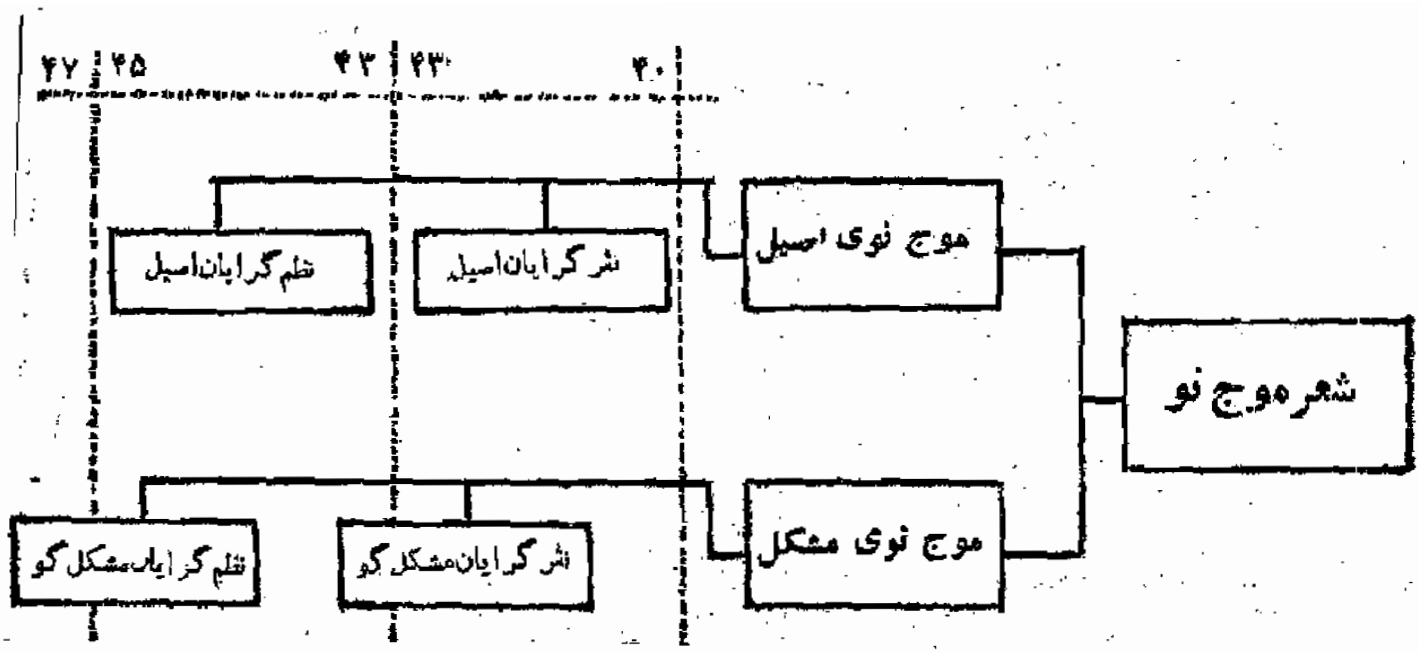
۱ ـ یادداشت‌هائی درباره‌ی شعر موج نو ـ از شهرام شاهرخ‌تاش ـ مجله‌ی بازار رشت ـ شماره‌ی ۳۴ ـ بهمن ۱۳۴۷.

۲ ـ گفتگوی اسماعیل نوری‌علاء و شهرام شاهرخ‌تاش درباره‌ی شعر موج نو ـ همان مجله ـ همان شماره .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۱۶ ـ بند ۱۳ :** تاکنون کمتر کسی به مشخصات واقعی شعر موج نو توجه کرده‌است و کسانی که درباره‌ی آن سخن گفته‌اند نیز هرگز به شناخت درست این مشخصات نایل نیامده‌اند . مثلا داریوش آشوری در مصاحبه‌ی (مجله‌ی نگین ـ شماره‌ی ۴۵ ـ بهمن ماه ۱۳۴۷ ـ ص ۶۹) می‌گوید :

«بنظر من موج نوی شعر ایران ... بطور کلی در ادبیات ما نقش مؤثری نداشته و کارساز نده‌ای نکرده است ـ چه بسا که میتوانیم این موج را تمام‌شده تلقی کنیم . آنچه که بیشتر زمینه‌ی موج نو بود ، به‌نظر من ، یك نوع بازیگوشی و یك نوع عصیان بازی بود ... ولی این عصیان چون خودش جهت نداشت... نتوانست شکلی بخودش بدهد و به عنوان یك نهضت نوعی ادبی شناخته‌شود... 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 نو از شعر یك چیز دیگر هم نهفته است ، و آن تلقی از ماهیت شعر است : یعنی شعر بعنوان جزئی از ادبیات و شعر به عنوان یك هنر . آنوقت اینجا مسئله‌ی زبان مطرح میشود و مسئله‌ی کلام بعنوان یك چیز فی نفسه و یك 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 یك از پیشنهادات مهم شعر موج نو برای شعر ایران نشده است و تأثیر اندك آن را در همین چندساله روی شعر کسانی چون فرخزاد ، آزاد و رؤیائی نادیده گرفته است و در عین



تاریخ	شعر موج نوی اصیل		شعر موج نوی مشکل	
	نثر گرایان اصیل	نظم گرایان اصیل	نثر گرایان مشکل گو	نظم گرایان مشکل گو
۱۳۴۰	احمدی		احمدی	
تا ۱۳۴۳	اصلانی		الهی	
تا ۱۳۴۵	نفیسی صفائی معزی نوفل	مجابی	اردبیلی رسائل نجات عرفان اسلامپور	
تا ۱۳۴۷	شاهرخ‌تاش خلیلی قشاهی نصری	مؤید		رویائی

حال برداشت درستی از مسئله‌ی شعر بعنوان یك هنر مستقل ندارد ، چنانکه می‌گوید :

«بنظر من جدا کردن شعر از ادبیات درست نیست وشاید هم اساساً ممکن نیست ... آنچه که سنت ادبیات فارسی است ، اینست که شعر همیشه با نظم توأم بوده و با آن یکی بوده وهمچنین شعر جزو ادبیات بوده و کلمه در شعر ، گذشته از اینکه وظیفه‌ی آفریدن زیبائی را داشته ، وظیفه‌ی بیانی هم داشته‌است ... این موج نوی تازه تحت تأثیر استنباط دیگری از شعر است ، که بهر حال یك مفهوم واستنباط غربی‌ست . تجربه‌ی آنها نشان می‌دهد که در این کار توفیق نداشته‌اند ، و فرمالیزم (= شکل گرائی) محض وجدا کردن شعر از ادبیات و «کلمه» را در شعر همانطور «وسیله» قرار دادن که نقاش «رنگ» را ـ در تابلوی «آبستره» ـ بنظر من بینش چندان 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 از میان 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 . درعین حال هیچ شاعر موج نوئی تاکنون دست به چنین کوشش عبثی برای تقلیل دادن «کلمه» به صوت نزده است .

همان احمدرضا احمدی‌ست. نکته‌ی جالب توجه آنست که این تکه ، قسمتی‌از مصاحبه‌ی فروغ فرخزاداست که درمجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۸ ـ بهار ۱۳۴۳ چاپ شده ودرآن زمان سیروس طاهباز صلاح ندانسته بود که، با آوردن این جمله، باصطلاح احمدی را پررو کند . این است که ما اظهار نظر فروغ را در سال ۱۳۴۵ است که می‌خوانیم .

توجه داشته باشید که این اظهارنظرمانع ازآن نیست که فروغ فرخزاد درشعراحمدی نیز بی‌وزنی‌رایك نقیصه بداند . برای روشن شدن مطلب مراجعه کنید به :

نامه‌ی فروغ فرخزاد به احمد رضا احمدی ـ دفترهای زمانه ـ دفتر یك ـ بهمن ۱۳۴۶ ـ ص ۲۸ .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۱۹:** برای آشنائی بیشتر با خصوصیات شعرموج نوی مشکل رجوع کنید به مقالاتی درباره‌ی شعر ـ ازاسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی خوشه ـ بخش هوای تازه ـ از شماره یك تا سیزده ـ زمستان ۱۳۴۵ و بهار ۱۳۴۶ .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۲۰ ـ بند ۷:** درهمین زمینه مراجعه کنید به:

۱ ـ نظری به شعرامروز ـ محمود کیانوش ـ با نام‌مستعار «مهرك» ـ مجله‌ی سخن ـ دوره‌ی هفدهم ـ شماره‌ی اول ـ فروردین ماه ۱۳۴۶ ـ ص ۷

۲ـ گفتگو با نادر نادرپور ـ روزنامه‌ی آیندگان ـ یکشنبه ۱۳ مرداد ۱۳۴۷ .

۳ـ گفتگوی فریدون مشیری با نادر نادرپور ـ مجله‌ی روشنفکر ـ شماره‌ی ۷۰۱ ـ ص ۳۱ .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۲۰ ـ بند ۹:** یدالله رویایی ازنخستین روزها به شعرموج نو با نظرموافق می‌نگریست . این قسمتی ازمصاحبه‌ی اوست (با اسماعیل نوری‌علاء ، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۵۴۴ ـ مرداد ۱۳۴۵) :

«من‌معتقدم که‌باید برای (شعرموج نو) تکنیکی ایجاد کرد . برای‌اینکه

چنین تکنیکی باین حرکت نو هموار شود، تا به بیراهه نرند و اندیشه و احساس شاعر هرز نرود ، باید دارای پرنسیب‌هائی باشد که نسل‌های کهن نگویند روزی هزار تایش را میشود بافت ! (البته) نسل نو پرشور و ملتهب است ـ و این شور و التهاب واقعاً دوست داشتنی‌ست و نباید منکر این شور و التهاب شد . این درخشان‌ترین حالتی‌ست که در تاریخ ادبیات معاصر ما بوجود آمده و نباید به آن بی‌اعتناء بود . بایستی برخلاف بعضی‌ها نسبت به این موج نوی شعری حسن‌نیت داشت . این واقعیتی‌ست که بهیچ‌وجه نمیشود به‌طنز و طعنه گرفت ـ آنطور که گاهی می‌گیرند ـ و باید به شاعران پیشنهادها و توصیه‌هائی کرد ، که مثلا : مصرع‌ها هرچند بلند و کوتاه باشد ، باید نوعی آهنگ و وزن داشته باشد ـ چه عروضی و چه غیر عروضی . باید از ریتم سیلابی شعرهائی که در کشورهای دیگرست، یا از وزن‌های فولکوریا، موسیقی ملی خودمان، و بعد، از روانشناسی فرم استفاده کرد . یعنی (شاعر) وقتی مجموع یك سری از مصرع‌ها را بعنوان یك شعر ارائه میدهد ، باید از کمپوزیسیون و از تکنیك کمپوزیسون (= ترکیب و ساختمان) واز ریتمی (= ضربی) که در زندگی ما هست استفاده کند . این فصلی‌ست 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 استتیك (= زیبائی شناسی) یاد بگیرند. این تاریخ هنر خواندن می‌خواهد ، نگاه کردن می‌خواهد ، فکر کردن می‌خواهد، رفتن توی طبیعت می‌خواهد ، و وارسنگی می‌خواهد ...»

یدالله رویائی در مصاحبه‌ای با مسعود بهنود (مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۹۶ ـ بهمن ماه ۱۳۴۷) باردیگر این پیشنهادات را مطرح می‌کند و حتی پیشنهاد می‌کند که « مانیفستی » در این زمینه منتشر شود . و می‌گوید :

«می‌توان مانیفست ساخت تا ضابطه‌ای باشد و هر نثر ادبی شعر نشود . اگر چنین پرنسیب‌هائی تثبیت شود ، می‌توان امیدوار بود که غنائی پیش می‌آید که در تاریخ ادبیات ما (می‌تواند) در کنار غناهای دیگر بنشیند .»

اما شعر یدالله رویائی ـ وقتی به موج نو پیوست ـ نشان داد که صرف رعایت این پرنسیب‌ها نمی‌توان به شعر خوب دست یافت ، و جوهر شعر و لزوم ایجاد ارتباط ـ با همه‌ی مفاهیمی که می‌توانند داشته باشند ـ همچنان بالاتر از هر پرنسیب و مانیفستی قرار دارند .

فصل چهل و سوم

مطالب این فصل نیز قسمت‌هائی‌ست از :

۱ ـ «نگاهی به یك شعر احمد رضا احمدی» ـ اسماعیل نوری علاء ـ بررسی کتاب ـ اسفند ۱۳۴۷ .

۲ ـ گفتار رادیوئی درباره‌ی شعر موج نو بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء ـ برنامه‌ی صدای شاعر ـ رادیو تهران ـ زمستان ۱۳۴۷.

☆ـ **صفحه‌ی ۳۳۰ـ بند ۱۲** : می‌توان «پرنده»ی احمد رضا احمدی را با «پرنده»ی اشعار فروغ فرخزاد و محمود آزاد، که هردو در این مورد تحت تأثیر احمدی هستند، مقایسه کرد . چنین مقایسه‌ای نشان می‌دهد که چگونه پرنده‌ی شعر احمدی مفهوم بسیار گسترده‌ای‌ست که هر قسمت از آن می‌تواند تشخصی به شعر شاعران دیگر ببخشد .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۳۰ـ بند ۱۳**: می‌توان «کبوتر» و «برج» را در شعر احمدی با شعر احمد شاملو مقایسه کرد . مثلا :

« کفتر » چاهی شدم از « برج ویران » پر کشیدم ...

(از شعر «سرگذشت» ـ کتاب «هوای تازه» ـ انتشارات نیل ـ چاپ دوم ـ ۱۳۴۳ ـ ص ۱۲۱) .

این مقایسه نشان می‌دهد که همین عناصر ، در شعر شاملو ، چگونه یك جهته و به یك معنی بکار رفته‌اند و در شعر احمدی چندجانبه شده و بار مفاهیم بسیاری را بردوش خویش می‌کشند .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۳۶**: در عین حال توجه کنید که برای « آبی » بودن «آواز» نیز در شعر احمدی منطقی وجود دارد . مثلاً اگر زمین «تشنه‌ی»

آوازباشد ، لاجرم آوازباید «آبی» باشد ، ویا اگر آواز «آبی» باشد زمین «تشنه‌ی آن خواهدبود . بگذریم ازاینکه آوازآبی می‌تواند متعلق به‌خواننده‌ای «آبی چشم» باشد .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۳۹:** بی‌اطلاعی از همه‌ی این احوال است که رضا براهنی را بنوشتن چنان مقاله‌ای (که ذکرش گذشت) وا می‌دارد ، و یا رجوع کنید به :

نقد «روزنامه‌ی شیشه‌ای» ـ فرامرز خبیری ـ مجله‌ی اندیشه و هنر ـ دوره‌ی جدید ـ شماره‌ی ۴ ـ مهر ۱۳۴۳ ـ ص ۵۲۸ .

فصل چهل و چهارم

مطالب این فصل قسمت‌هائی‌ست از :

نقد « دلتنگی‌ها » ـ اسماعیل نوری علاء ـ بررسی کتاب ـ انتشارات مروارید ـ اردیبهشت ۱۳۴۷ .

☆ **صفحه‌ی ۳۴۰:** توجه‌داشته‌باشید که‌رؤیائی‌در کتاب«دلتنگی‌ها»، با همه‌ی مقاومتی که دربرابرحرف‌های رضا براهنی درمورد «شعرهای‌دریائی» دارد، تسلیم نظرات اوشده است وبا انتشاراین کتاب بسیاری از ایرادات وارد بر«دریائی‌ها» را پذیرفته است ، حال آنکه ظاهر کاراوازاصراری متعصبانه‌در مقابل‌آن ایرادات حکایت می‌کند . مهمترین نقایص اشعار دریائی‌را به خطا چنین برشمرده بودند :

۱ ـ نداشتن مضمون اجتماعی

۲ ـ استفاده ازمحتوی تجربه نشده

۳ ـ پرداختن بیش ازحد به شکل شعر

ورؤیائی با ظاهری بی‌اعتناء به این ایرادها ، رفع آن‌ها را در همه‌ی اشعار«دلتنگی‌ها»رعایت کرده‌است‌وعلت‌مصنوعی بودن این اشعاروزنده‌نبودنشان نیزهمین رعایت وتعمیرات است .

☆ **صفحه‌ی۳۴۶ـ بند ۱۰:** با ملاحظه‌ی «شعرمنثور» رؤیائی روشن میشودکه اودراین زمینه نمی‌تواند دارای توفیقی باشد وبصف « موج نوئی‌های‌نثرگرا» بپیوندد وزن برای اوتا حد زیادی وصول بشکل‌دلخواه را ممکن میسازد وازاین بابت عصای دست اومحسوب میشود .

☆ **صفحه‌ی۳۴۷ـ بند ۱۲:** رویائی تا پیش‌ازپیوستن به‌موج نوئی‌ها شاعرمتهوری‌نیست ، وحتی زمانی به موج نومی‌پیوندد‌که ازتوفیق‌آن اطمینان حاصل‌کرده است . رویائی ازکشف‌ها ویافته‌های دیگران همیشه‌بهتر از خودکاشفین استفاده‌کرده است .

فصل چهل و ششم

☆ـ **صفحه‌ی ۳۶۲ـ بند ۵:** دراینجا ذکری ازمنظومه‌ی «شکار» مهدی اخوان ثالث نشد ، نخست بدلیل اینکه این منظومه بهیچ روی حاوی مشخصات شعر نو نیست ، ودیگر اینکه نقد ونظری بر آن درهمین بخش حواشی وتعلیقات آمده است .

☆ـ **صفحه‌ی ۳۶۳:** آنچه ازرضا براهنی درباره‌ی منظومه‌ی «خاك» اثرمحمدعلی سپانلو نقل شدمورد موافقت ما نیست ، بلکه به آن خاطراین تکه نقل گردید که نظرهای گوناگونی درباره‌ی یك اثرجدید، که ادعای منظومه بودن دارد ، آورده شود . بنظرما آنچه رضا براهنی بعنوان دلیل برای منظومه نبودن «خاك» ارائه میدهد درموردهرنوع شعر دیگری نیزصدق می کند ، و یکی ازمعیارهای ارزیابی شعر ـ بطورکلی ـ ست ومختص منظومه‌ها نمی‌باشد .

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۶۴ :** لازم است تذکرداده شود که تفسیریدالله رؤیائی از منظومه‌ی «خاك» (انتقادکتاب ـ شماره‌ی۴ ـ آذر ودی ۱۳۴۴)، اگرچه تا حدودی به واقعیت موجود دراین منظومه نزدیك میشود، لکن صد درصد نمی‌تواند نشان دهنده‌ی ارزش‌های واقعی آن باشد . بهمین لحاظ فقط قسمتی از مقدمه‌ی این تفسیردر متن کتاب حاضر نقل شده است .

فصل چهل و هفتم

☆ ـ **صفحه‌ی ۳۶۷** : بهرام بیضائی درمورد جام گیتی نمای خواندن مقالات زیررا توصیه کرده است :

۱ـ مقاله‌ی «جام‌جم ـ فانوس خیال ، سایه وخیمه‌شب‌بازی‌درایران» ـ ازفرخ غفاری ـ مجله‌ی فیلم وزندگی ـ شماره‌ی ۵ ـ ۱۳۳۹ .

۲ ـ «نظریه‌ای درباره‌ی چگونگی جام گیتی نمای» ـ بهرام‌بیضائی ـ مجله‌ی موسیقی ـ شماره‌ی ۷۵ ـ ص ۲۷ .

فصل پنجاهم

☆ـ **صفحه‌ی ۳۸۵:** هم اکنون که این سطور نوشته میشود نمایشنامه‌ای برقرار است در تالار دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران بنام «رستم و سهراب» از شاهنامه‌ی فردوسی که ارسلان 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» ـ از پرویز صیاد ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۱۶ ـ اسفند ۱۳۴۷ ـ ص ۲۶ .

نخستین مجموعه‌ی شعر صفورا نیری « سبز » نام دارد. (انتشارات سپهر ـ نوروز ۱۳۴۶) اشعار کتاب سبز ، اگر چه به ترتیب تاریخ مرتب نشده‌اند ، به سالهای ۱۳۳۹ (یك 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 شده‌اند و مثلا 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» زندگی آغاز می‌کند ، با همه‌ی عرضیاتش :

عاقبت یك شب ز خشم بی‌کران
میدرم از هم دو چشمان ترا
مار سحار نگاهت را بشوق
میکنم له زیر چکش‌های پا

(شعر «عصیان» ـ ص ۱۳۰ ـ اسفند ۳۹)

و این دوره را با همان مضمون عشق دختر مدرسه‌ای ، اما همراه با توصیف‌های بهتر و کوشش در خلق آتمسفری صحیح بپایان میرساند :

امشب ، گذشته‌ای که نپائید و رفت و مرد
سرشار عطر غمزده‌ی یاد دختری‌ست
تابیده بر افق ، گل زرین آرزو
امشب گذشته‌وار ، زمین رنگ دیگری‌ست .

(شعر «غمگین» ـ ص ۱۳۶ ـ بهمن ۴۲)

در دوره‌ی دوم کار که از آغاز سال ۴۳ شروع میشود ، توجه به تصویرسازی بهتر ، یافتن زبانی تازه‌تر و بینشی شاعرانه‌تر معطوف می‌گردد :

من با خیال تو
چون دانه‌های شیری گندم درون برگ
احساس امن می‌کنم ، ای مرد مهربان !
(شعر «احساس» ـ ص ۹۹ ـ فروردین ۴۳)

پایان این دوره نشانه‌ی توجه به زبان شعر زنانه‌ی امروز و حلول شخصیت زن است :

من ترا درقلب خود آواز خواهم داد
من ترا درذره‌های نور خواهم جست
من ترا درتوده‌های باد خواهم یافت
(شعر «از خویش» ـ ص ۳۵ ـ مهر ۴۳)

آنگاه زمان کنده شدن ازدیگری وتجزیه وتحلیل عشق در وجود عاشق فرا میرسد . اما دیری نمی‌پایدکه باز همان زبان گذشته ازسر گرفته میشود. آغازسال ۴۵ آغاز تجربه‌های تازه است ، دیدن طبیعت واشیاء ،سیر درزمان‌های گوناگون وتجربه‌ی لحظات گذشته وحال آغازمیشود :

... نقاشی
دریك دفترچه‌ی شطرنجی
ـ که همیشه یك کشتی بود
اما هربار به یك رنگ
و دریا
سد کنارصفحه‌ها را می‌شکست ...
(شعر «آه زیبائی ، ای صبح» ـ ص ۱۰۱ ـ اردیبهشت ۴۵)

اکنون دراین فضا همان مضامین گذشته بازمی گردند وتجزیه و تحلیل میشوند وبدین ترتیب فصل راستین شعر گشوده میشود :

ذره‌های مسخ شده
درامتداد خطی روشن
آه میکشیدند ...
و شیشه‌ها

با سادگی کودکانه
بمرز بلوغ نزدیك میشدند ...

(شعر «غروب» ـ ص ۹۰ ـ آذر ۴۵)

و کتاب «سبز» در دیماه ۱۳۴۵ بپایان میرسد. می بینیم که صفورا نیری هنوز درابتدای راه شعری خویش است ، وفراموش نکنیم که تنها عشق ، تنهائی و دیگر مسایل مبتلا به دختران وزنان شهری ما نمی‌تواند راهگشا باشد .

(آنچه آمد قسمت‌هائی بود از نقد « سبز » ـ از اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی باهشاد ـ شماره‌ی ۱۹ ـ اسفند ۱۳۴۵ ـ ص ۳۶)

☆ـ **صفحه‌ی ۴۳:** دراینجا نقل قسمتی از گفتگوی اسماعیل نوری‌ـ علاء با شهرام شاهرختاش می‌تواند روشنگر مطلب باشد (مجله‌ی بازاررشت ـ شماره‌ی ۳۴ ـ بهمن ۱۳۴۷) :

شاهرختاش : فکر می‌کنم حد فاصلی هست بین شعری که به نثر نوشته شده وقصه‌ای که منثوراست . واین تفاوت درذات شعروقصه است. شعری که منثوراست همیشه در این خطراست که بصورت قصه یا یك انشاء و توصیف درآید . مثلا من بسیاری ازمطالب کتاب « آوازهای پشت برگها »ی حسین رسائل را دارای منطق شعری نمی‌دانم . باین تکه نگاه کنید :

« به شبی گاوی سیاه از گورستان میگذشت ، شنید که می‌خوانندش ، و گاوسیاه صبر کرد ، باشاخی که هیچ بدان آگاه نبود »

نوری علاء : بله ، می‌توان این را با دلیل هم روشن کرد.. مثلا ما فرض می‌کنیم که رسائل این قطعه را اینطور ننوشته بود، بلکه آن را باین شکل می‌نوشت : در شبی تیره

گاوی سیاه
درگذرش از گورستان
شنیدکه می‌خوانندش
صبر کرد
با شاخی که هیچ بدان آگاه نبود .

آیا درمتن قضیه تغییری کرده است؟ نه. می‌بینیم که شکل نوشتن یك اثر

فقط ممکن است آدم‌های ساده لوح را گول بزند. باید دنبال دلیل صحیح‌تری رفت، یعنی عیب قضیه درطرز بیان نیست، بلکه دلایل دیگری دارد. مثلا اگر بخواهیم راجع به‌همین قطعه حرف بزنیم، می‌توانیم بگوئیم که این قطعه به‌آن خاطر ازشعر بودن دورشده است که به‌یك مقدارجزئیات غیرضروری توجه کرده است. مثلامیگوید «به‌شبی» ، درحالیکه‌درتمام شعرعلت اشاره به‌این شب‌روشن نیست. می‌تواند «به‌روزی» باشد. میگوید «گاوی سیاه» ، بازبرای سیاهی گاو هیچ علتی نمی‌توانیم بیابیم. حتی وجود «شب» و «سیاهی» درکنار هم نیزهیچ رابطـه و منطقی را القـاء نمی‌کند . میگوید ، «از گورستان میگذشت» ، می‌توانست‌از «باغ» بگذرد . «صبر کرد»، می‌توانست صبرنکند والی‌آخر... نه‌اینکه بگوئیم با حذف این مطالب آنچه که بدست خواهد آمد شعراست . ما میخواهیم با این روش بجائی برسیم. اولین سؤال این است که‌اگرهمه آن حرف‌ها را چنین گفته بود:

گاوی را صدا زدند
صبر کرد
با شاخی که هیچ بدان آگاه نبود

آیا چیزی کمتر ازمطالب قبلی داشت ؟

شاهرخ‌تاش : نه ...

نوری‌علاء : باین نتیجه می‌رسیم که مثلا درمرحله‌ی اول، این قطعه یك مقدارپرداخت به‌ریزه‌کاری دارد وجزئی نگری که کار فی‌المثل قصه است یا مقاله . شعر ماحصل یك دید و برداشت را ارائه میدهد در موجزترین و خلاصه‌ترین بیان خودش . این حشووزواید در قصه می‌تواند بعنوان یك مقدار مقدمات بیاید، ولی در شعر اینطور نیست . در شعر بلندترین ، بزرگترین و جامع‌ترین تجربه‌ها واندیشه‌ها درخلاصه‌ترین شکل خودشان عرضه میشوند . این قطعه چون ازخلاصه‌ترین شکل‌ممکن دوری کرده، از شعر بودن دور شده است.. البته‌توجه کنیم که اینطورپرداختن به شعر کار بی‌ربطی‌ست، یعنی‌حکم دادن روی یك بیت یـا یك قطعه از شعر . باید گفت یك بیت یا یك قطعه ـ بهرشکلی که باشد ـ اگردرکلیت یك شعرجای گرفت، آنوقت‌است که بعنوان

جزئی ازشعرمی‌تواند حساب شود. یعنی بهیچ‌وجه نمیشود شعرشاعری‌را برای ارزیابی باجداکردن یك بیت ومطالعه‌ی آن مطرح کرد... درنقد شعرهم‌وقتی منتقدیك تکه شعررا نقل‌می‌کند باید مطمئن‌باشدکه‌آن تکه می‌تواند نماینده‌ی تمام شعرباشد، درغیراینصورت‌کارما هم میشود حکایت‌کارهای عبدالعلی‌دستغیب که مثلا شعر محمد رضا اصلانی ویا پرویز اسلامپور را به استناد یك بیت رد می‌کند... درعین‌حال توجه داشته باشیم‌که کلیت ووحدت شعری هم باکلیت ووحدت صورت‌های غیرشعری ادبیات متفاوت‌است. به‌نظرمن شعردرتفرقه‌است که به‌وحدت میرسد، درحالیکه صورغیرشعر دراجتماع خود به وحدت واصل میشوند. شعر گردش در حول مسایل است، دیدن مسایل است از زوایای مختلف که هرچند گسسته ونامربوطند ولی درکلیت‌کار باهم وحدت‌پیدا می‌کنند.

☆ ـ **صفحه‌ی ۴۲۵**: لازم است در اینجا بکار چند شاعره‌ی جوان بطورمستقل اشاره شود:

۱ـ مهمترین مشخصه‌ی «مهوش مساعد» آگاهی وشعوریست‌که نسبت به شعر در کار او بچشم میخورد. از اشعاراو به‌آسانی‌میتوان دریافت که او جریان‌های شعری روزرا بخوبی درك میکند وبکمك مطالعه وآشنائی با دست‌اندرکاران شعرـ بخصوص‌محمود سجادی‌که همشهری‌اوستـ ازاین جریانات برکنارنیست. گاه این‌هوشیاری را طنزی روشنفکرانه (هرچندخام) همراهی میکند که سخت امیدوار کننده است. او رمانتیك نیست، در شعرش سوزناك نمی‌شود، رؤیا پردازی نمی‌کند ونشان میدهدکه پیش ازاحساساتی شدن به‌فکر کردن علاقه دارد:

اندوه‌را گریزی نبود
ولبخندی که بهمسایه بدهکار بودم
درکوچه‌های پیچیك‌های سبز
بکدورت باد خو می‌کرد
. . . .
فقط سپیدارها در عشق آزادند.

مهوش مساعد در شعرش بجای بیان صریح ، به نشان دادن می‌پردازد و از اشیاء جهان اطرافش برای بیان حالات خود مدد می‌جوید. اورا نمی‌توان از شاعران موج نو دانست، هرچندکه او با توجه به اصول شعر شاعران یك نسل پیش، با شعر جوان روز نیز آشناست .

او تصویرساز خوبی‌ست و بیانی رسا دارد، اما عیب بزرگ شعرش شلختگی زبان است که این او اخر با کمك‌های احمد شاملو (در مجله‌ی خوشه) این نقیصه رفته رفته از بین میرود. او مثل اکثر شاعران جوان ما بیشتر به استعداد خود متکی‌ست و همین موضوع ، اگر اقدامی در مورد تکامل فکر و دانش او صورت نگیرد، باعث خواهد شد که شعرش بزودی فاسد و از میان تهی شود .

۲ـ فروغ میلانی، صاحب مجموعه‌ی شعر «جاده‌ی شیری» به موج نوی شعر تعلق دارد . او به‌چشمی تیزبین و اندیشه‌ای تجربه‌کرده مجهز است. برای شعرش بقدر کافی کلمه دارد، اما جریان ذهنش از کنترل دقیق برخوردار نیست. بهمین دلیل شعرش اغلب پراکنده است و اندیشه‌ی روشن، اما ضعیف اورا باید از میان همهمه‌ی ابیات متعدد و زیاد بیرون کشید :

تودعا آهسته بخوان
که در قفس آسمان
کبوتران اسیرند.
بیگانگی پیوند تازه‌ایست
و رذالت
فضیلت از راه رسیده‌ای .

درحقیقت اندیشه‌ی فروغ میلانی پیچیده نیست، بلکه این زبان بد و بی‌دقت اوست که در آن کلمات نمی‌توانند بدرستی رسانندی معنی و مفهوم خویش باشند، اما همین زبان بد و گنگ از موهبت بافت قابل توجهی برخوردار است و خواننده درخواندن اشعار او حس می‌کند که کلام در دهانش می‌چرخد و بسهولت در ذهنش گردش می‌کند. در کنار این بافت چشم‌گیر، قدرت او در ساختن تصاویر شعری نیز درخور توجه است .

۳ـ کافیه‌ی جلیلیان نیز از شاعران موج نوئی‌ست و بالنسبه از آگاهی و

و استعداد جالبی برخوردار است ، امـا هنوز در سرگردانی بسر می‌برد و پایگاه روشنی برای خود انتخاب نکرده است . عیب کاملا مشهود شعر او بی‌اطلاعی و کمی مطالعه است، حتی درآنجاکه زبان اوج می‌گیرد و قدرت اودرساختن تصاویرچشم گیر می‌شود :

پرواز پرنده
درگذر ابرآلود آسمان
آهنگ مهربانی بود .
در رهگذر سایه‌ها
که مشکوکانه برجاده‌ی عریض می‌رقصیدند
عاشقانه ره می‌سپردیم .

مهمترین عیب شعرکافیه جلیلیان کمبود حرف است‌وداشتن زبانی‌درهم‌ریخته‌وبی‌دقت‌که حتی برتصاویرگاه زیبای شعر او خدشه وارد میکند .

۴ـ در شعرهای مزیم حکیمی حرکت وتکامل بخوبی بچشم میخورد . کاملاآشکار است‌که او حس تشخیص صحیحی ازشعر ندارد بلکه بیشتر از راه تأثیر ناخودآگاه به بعضی از اصول شعری می‌رسد . بهرحال شعر او تازه و امیدوارکننده است :

کدامین جلگه‌ی بهت را درنوردیده‌ام
که سیاهی چشمانم
تصویر اندوهی‌ست بر افق ؟

۵ـ اگرپروین صداقت‌زاده ازتأثیر شعرفروغ فرخزاد برکنار بماند، اصالت‌کار اوچشم‌گیر خواهد بود . او رو به‌بیانی تازه و خوب دارد ودراین بیان تازه لازم است به‌استقلال شعرخود اهمیت بیشتری بدهد .

۶ـ حسن‌کار ژیلا مساعد آزادی اندیشه ودرك صحیح‌اوست. او بمطالعه وتجربه بسیار زیادتری احتیاج دارد ، باید این نگرش محدود فعلی را رها کند، ازپرگوئی‌دست بکشدوبجریانات شعری‌روزتوجه‌کنند. بهرحال‌نشانه‌های استعدادی چشم‌گیر درجای جای شعراووجود دارد .

۷ـ فرشته‌ی قراچه‌داغی ازفکری منظم ومنطقی برخوردار است ، اما این فکر عمیق و پرانعکاس نیست . عیب این کم عمقی را زبان سالم و خوب شعری اوجبران می‌کند .

۸ـ شعر بتول عزیزپور به شاعران موج نوئی نزدیك است ، اما از اندیشه وحرف‌تهی‌ست. او قطعاً شاعره‌ی با استعدادی‌ست، اما همانطورکه در شعرش اعتراف می‌کند ، بیشتر پابند «احساس» است نه «فکر» . زبانی درهم ریخته داردکه لازم است به‌پیراستن آن بپردازد .

۹ـ مهین مهریارشاعره‌ای‌با استعداد است‌که سخت ازاین شاخه به آن شاخه می‌پرد وبهمین دلیل نمی‌توان رگه‌ی مستقلی‌درکاراوجست. بایدبه‌انتظار آرام وقرارش نشست .

۱۰ـ پس ازاین ۹ نفر باید از پروانه‌ی مهمین، پوران فرخزاد، مینا اسدی ، فخری توشانلو ، سوری چوبك و شهین رضوی نامبرد کـه شعرشان امیدوارکننده است .

می‌توان نام شاعره‌های دیگری را نیز ذکرکرد :

رؤیامسعودی ، مهری‌شاه‌حسینی ، شهین‌دخت یثربی ، پدیده‌ی رازی ، کیواندخت ، پیرایه‌ی یغمائی ـ دل‌آرا قهرمان ، هما ارژنگی ، مهرانگیز ـ سلحشور، زهرارنجبرزاده ، فریده‌ی رهگرائی،منیره‌ی نظری ، مهناز آذرنیا، شوکت خورشیدپناه ، شهین راهنما ، عاطفه‌ی گرگین ، پری رؤیا ، طاهره‌ی جواهریان، شهین ریاحی ، منیژه‌ی شاهورانی ، عفت شیوخی ، ناهید یوسفی، هما ایزد پناه ، هماکیاستی‌نژاد ، ماندانا سازگاری ، ملیحه‌ی روشن ضمیر، افسرنیك روی، زری‌عباسی ، شهنازفخار، فریده‌ی‌داعی ، منصوره‌ی‌نجم‌آبادی، شاداب وجدی ، صدیقه‌ی‌آژند ، سیمین احساسی ، نسرین معصومی ، نسرین اخگر ، مرسده‌ی رستمی ، گیتی فرخ فـر ، واله تفرشی ، ناهید صالحی ، مهشید مهر ، عشرت نظیری ، فیروزه‌ی گلشائیان ، مهری دخت حلمی ، شهین قوامی ، ژیلا تربت جامی ، ثریا اسحق زاده ، ناهید نظری پور ، طاهره‌ی رضـوی عمـادی ، فرشته‌ی صمصامی ، منیژه‌ی مستفیدی ، پروین جزایری ، فهیمه‌ی قره‌گوزلو ، نوشین پورشریعتی ، شهناز فلك‌الافلاکی، شهناز امامی، منصوره‌ی سهوری، خورشید فقیه، زهره‌ی میهن، پروین‌باقری ، شهلافرشیان، پریچهر پوریان ، سیمین بارزجانی ، ملکه‌ی صنیعی ، تانی جعفری ، مهوش امیرقاسمی ، لیلی محمدی .

منابع مراجعه

الف ـ کتابهای فارسی

۱ ـ دکتر امیرحسین آریان‌پور ـ «زمینه‌ی جامعه‌شناسی» ـ چاپ اول ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۴۴

۲ـ جلال آل‌احمد ـ «ارزیابی شتابزده»ـ انتشارات ابن‌سینای تبریزـ خرداد ۱۳۴۴

۳ـ همان ـ«دیدوبازدید وهفت‌مقاله»ـ انتشارات امیرکبیرـ ۱۳۳۴

۴ ـ امیراسماعیلی وابوالقاسم صدارت ـ «جاودانه فروغ فرخزاد» ـ مجموعه‌ی مقالات واشعاردرباره‌ی‌فرخزاد ـ سازمان انتشارات مرجان ـتیر ماه ۱۳۴۷

۵ـ امیرعنصرالمعالی کیکاووس زیاری ـ «قابوسنامه » ـ چاپ حبیبی ـ انتشارات طهوری ـ ۱۳۴۳

۶ ـ دکتررضا براهنی ـ «طلا درمس» ـ چاپ اول ـ ۱۳۴۴

۷ـ محمد تقی‌بهار(ملک‌الشعراء)ـ «تاریخ تطورشعرفارسی»ـباتحشیه‌ی

تقی بینش ـ ۱۳۳۴
۸ ـ همان ـ «سبك شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی» ـ سه‌جلد ـ ۱۳۲۱
۹ ـ بهرام بیضائی ـ «نمایش در ایران» ـ مهر ۱۳۴۴
۱۰ـ علی حصوری ـ «زبان فارسی در شعر امروز» ـ انتشارات طهوری ـ مرداد ۱۳۴۷
۱۱ ـ خواجه نصیر طوسی ـ «معیار الاشعار»
۱۲ـ عبدالعلی دستغیب ـ «تحلیلی از شعر نوی فارسی» ـ انتشارات صائب ـ آبان ۱۳۴۵
۱۳ ـ دکتر علی اکبر سیاسی ـ «روانشناسی از لحاظ تربیت»
۱۴ ـ رضا سید حسینی ـ «مکتب‌های ادبی» ـ انتشارات نیل ـ چاپ چهارم ـ خرداد ۱۳۴۷
۱۵ ـ شمس قیس رازی ـ «المعجم» ـ چاپ دانشگاه تهران
۱۶ ـ دکتر ذبیح‌الله صفا ـ «حماسه سرائی در ایران» ـ چاپ اول ـ ۱۳۲۴
۱۷ـ همان ـ «گنج سخن» ـ جلد اول ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۳۹
۱۸ ـ حسین فریور ـ «تاریخ ادبیات ایران و تاریخ شعرا» ـ انتشارات امیرکبیر ـ ۱۳۳۸
۱۹ ـ دکتر مهدی فیاضی ـ «بررسی ادبیات از نظر روانشناسی و روان‌پزشکی»
۲۰ـ محمد قزوینی ـ «دوره‌ی کامل بیست مقاله‌ی قزوینی» ـ کتابفروشی ابن سینا ـ ۱۳۳۲
۲۱ ـ دکتر تندرکیا ـ «آینده‌ی شعر فارسی» ـ انتشارات مجله‌ی اندیشه و هنر ـ ۱۳۴۱
۲۲ـ همان ـ «عواملی که بر محتوی شعر معاصر اثر گذاشت» ـ انتشارات مجله‌ی اندیشه و هنر ـ ۱۳۴۱
۲۳ ـ زین‌العابدین مؤتمن ـ «شعر و ادب فارسی» ـ بنگاه مطبوعاتی افشاری ـ اردیبهشت ۱۳۴۶
۲۴ ـ نظامی عروضی سمرقندی ـ «چهارمقاله» ـ به تصحیح محمد

قزوینی ـ چاپ زوار
۲۵ ـ حسن هنرمندی ـ «از رمانتیسم تا سوررئالیسم» ـ انتشارات امیرکبیر ـ ۱۳۳۶
۲۶ ـ دکتر احسان یارشاطر ـ «شعر فارسی در عهد شاهرخ» ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۳۴
۲۷ ـ دکتر پرویز ناتل خانلری ـ «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۳۷
۲۸ ـ نیمایوشیج ـ «ارزش احساسات» ـ با حواشی دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی ـ بنگاه صفی علیشاه ـ خرداد ۱۳۳۵
۲۹ ـ همان ـ «زندگی و آثار»
۳۰ ـ همان و «شین . پرتو» ـ «دو نامه»

ب ـ کتابهای ترجمه شده به فارسی

۳۱ ـ ابوبکر محمد بن جعفر النرشخی ـ «تاریخ بخارا» ـ چاپ شفر ـ پاریس ـ ۱۸۹۲
۳۲ ـ هرمان اته ـ «تاریخ ادبیات فارسی» ـ ترجمه‌ی دکتر رضازاده‌ی شفق ـ بنگاه ترجمه و نشر کتاب ـ ۱۳۳۷
۳۳ ـ ادوارد براون ـ «تاریخ ادبی ایران» ـ جلد اول ـ ترجمه‌ی علی پاشا صالح ـ ۱۳۳۳
۳۴ ـ همان ـ «تاریخ ادبیات ایران» ـ جلد دوم ـ ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبائی ـ سازمان کتابهای جیبی ـ ۱۳۴۲
۳۵ ـ همان ـ «از سعدی تا جامی» ـ جلد سوم ـ ترجمه‌ی علی اصغر حکمت ـ ۱۳۲۸
۳۶ ـ همان ـ « تاریخ ادبیات ایران » ـ جلد چهارم ـ ترجمه‌ی رشید یاسمی ـ انتشارات سقراط ـ ۱۳۲۹
۳۷ ـ ارسطو ـ «فن شعر» ـ ترجمه‌ی دکتر عبدالحسین زرین کوب ـ بنگاه ترجمه و نشر کتاب ـ ۱۳۳۷

۳۸ـ ا.ا . استاریکف ـ «فردوسی وشاهنامه» ـ ترجمه‌ی رضا آذرخشی ـ کتابهای جیبی ـ ۱۳۴۶

۳۹ـ ت . س . الیوت ـ «چهارکوارتت» ـ ترجمه‌ی مهرداد صمدی ـ انتشارات طرقه ـ ۱۳۴۳

۴۰ ـ لئون تولستوی ـ «هنر چیست ؟» ـ ترجمه‌ی کاوه‌ی دهگان ـ کتابفروشی محمد علی علمی ـ ۱۳۳۴

۴۱ـ نرمان . ل. مان ـ «اصول روانشناسی» ـ ترجمه‌ی دکترمحمود صناعی ـ انتشارات اندیشه ـ ۱۳۴۳

۴۲ ـ موهولی‌ناگی ـ «دید نو ومجرد یك هنرمند» ـ ترجمه‌ی مریم جزایری و اسماعیل نوری علاء ـ انتشارات تالار ایران (قندریز فعلی) ـ ۱۳۴۳

۴۳ ـ شبلی نعمانی ـ «ادبیات منظوم ایران » ـ ترجمه‌ی محمدتقی فخرداعی گیلانی ـ ۱۳۱۴

۴۴ ـ تئودور نولدکه ـ «حماسه‌ی ملی ایران» ـ ترجمه‌ی بزرگ علوی ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۲۷

۴۵ ـ هنرمند وزمان او ـ مجموعه‌ی مقالات ـ ترجمه‌ی دکتر مصطفی رحیمی ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۵

پ ـ کتابهای انگلیسی

46. Sir Fredric Bartlett ـ « Experimental and Social Study of Thinking»ـLondonـGeorge Press.

47 . A . C . Bradley ـ «Oxford Lectures on Poetry»ـLondonـMacmilan

48. Stanly Burnshaw ـ « The Poem Itself» ـ Pelican Booksـ1960

49. Gordon Child ـ «What Happened in History»ـPenguinـ1964

50. Samuel Taylor Coleridge– «Biograghia 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. Campbll 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 Fnglish Poetry»–Penguin–1963

63. F.R. Leavis–«The Great Tradition»– Pergrine Books–1962

64. Mark Linenthal–«Aspects of P«etry»– Little and Brown–1963

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 Criticism»-Clarendon Press-1697

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-1659

77. Paul Valery-«The Collected Works of Paul Valery»-Translated By Denise Folliot-Bolligen Series-1968

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 ـ مجموعه‌های شعر

۸۲ ـ منوچهر آتشی ـ «آوازخاك» ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۶

۸۳ ـ همان ـ «آهنگ دیگر» ـ ناشر : رضا سید حسینی ـ۱۳۳۹

۸۴ ـ محمود آزاد ـ «آئینه‌ها تهیست» ـ انتشارات جوانه ـ ۱۳۴۶

۸۵ ـ همان ـ «دیار شب» ـ ۱۳۳۴

۸۶ ـ همان ـ «قصیده‌ی بلند باد ودیدارها» ـ انتشارات مروارید ـ ۱۳۴۵

۸۷ ـ احمد رضا احمدی ـ «روزنامه‌ی شیشه‌ای» ـ سازمان انتشارات طرفه ـ ۱۳۴۳

۸۸ ـ همان ـ «طرح» ـ ۱۳۴۰

۸۹ ـ همان ـ «وقت خوب مصائب» ـ انتشارات زمان ـ ۱۳۴۷

۹۰ ـ مهدی اخوان ثالث ـ «آخرشاهنامه» ـ چاپ دوم ـ انتشارات مروارید ـ ۱۳۴۵

۹۱ ـ همان ـ «از این اوستا» ـ انتشارات مروارید .

۹۲ ـ همان ـ «منظومه‌ی شکار» ـ انتشارات مروارید ـ ۱۳۴۵

۹۳ ـ منصوراوجی ـ «باغ شب» ـ کانون تربیت شیراز ـ ۱۳۴۳

۹۴ ـ همان ـ «شهرخسته» ـ انتشارات سپهر تهران وزندشیراز ـ ۱۳۴۶

۹۵ ـ اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) ـ «باغ بهشت» ـ چاپ تهران

۹۶ ـ پرویزداریوش ـ «مزامیر» ـ ۱۳۳۵

۹۷ـ نصرت رحمانی ـ «ترمه» ـ انتشارات اشرفی ـ ۱۳۴۷
۹۸ـ همان ـ «میعاد در لجن»ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۶
۹۹ ـ یدالله رؤیائی ـ «ازدوستت دارم» ـ انتشارات روزن ـ ۱۳۴۷
۱۰۰ـ همان ـ «برجاده‌های تهی» ـ انتشارات کتاب کیهان ـ ۱۳۴۰
۱۰۱ ـ همان ـ «دلتنگی‌ها» ـ انتشارات روزن ـ ۱۳۴۶
۱۰۲ ـ همان ـ «شعرهای دریائی» ـ انتشارات مروارید ـ ۱۳۴۵
۱۰۳ـ محمد علی‌سپانلو ـ «دیوان رگبارها»ـ سازمان انتشارات طرفه ـ ۱۳۴۴
۱۰۴ ـ همان ـ «منظومه‌ی خاک» ـ ناشر اسماعیل نوری علاء ـ برای سازمان انتشارات طرفه ـ ۱۳۴۴
۱۰۵ ـ سهراب سپهری ـ «آوار آفتاب» ـ ۱۳۴۰
۱۰۶ ـ همان ـ «حجم سبز» انتشاران روزن ـ ۱۳۴۶
۱۰۷ ـ احمد شاملو ـ «آیدا در آینه» ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۳
۱۰۸ ـ همان ـ « آیدا ، درخت ، خنجر وخاطره » ـ انتشارات مروارید ـ چاپ اول ـ ۱۳۴۵
۱۰۹ ـ همان ـ « ققنوس درباران » ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۵
۱۱۰ ـ همان ـ «هوای تازه» ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۴۳
۱۱۱ ـ اسماعیل شاهرودی ـ «آخرین نبرد »ـ ۱۳۳۰
۱۱۲ ـ همان ـ « آینده » ـ انتشارات امیر کبیر ـ ۱۳۴۷
۱۱۳ ـ منوچهر شیبانی ـ «آتشکده‌ی خاموش» ـ ۱۳۴۳
۱۱۴ ـ فروغ فرخزاد ـ «برگزیده‌ی اشعار کتابهای جیبی ـ ۱۳۴۳
۱۱۵ ـ همان ـ «تولدی دیگر» ـ انتشارات مروارید ـ ۱۳۴۲
۱۱۶ ـ سیاوش کسرائی ـ «خانگی» ـ اسفند ۱۳۴۶
۱۱۷ ـ دکتر تندرکیا ـ «نهیب ادبی، شاهین» ـ ۱۳۱۸
۱۱۸ ـ فروغ میلانی ـ «جاده‌ی شیری» ـ ۱۳۴۶
۱۱۹ ـ نادر نادرپور ـ «چشم‌ها ودست‌ها»ـ انتشارات نیل ـ ۱۳۳۲
۱۲۰ ـ صفورا نیری ـ «سبز» ـ مرکز نشر سپهر ـ ۱۳۴۶
۱۲۱ ـ نیما یوشیج ـ «برگزیده‌ی اشعار »ـ کتابهای جیبی ـ ۱۳۴۲

۱۲۲ـ همان ـ «خانواده‌ی سرباز» ـ کتابخانه‌ی خیام ـ ۱۳۰۵

۱۲۳ ـ همان ـ «مانلی» ـ مطبوعاتی صفی‌علیشاه ـ ۱۳۳۶

۱۲۴ ـ همان ـ «نیما ، زندگانی و آثار او» ـ باهتمام دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی ـ مطبوعاتی صفی علیشاه ـ ۱۳۴۶

ث ـ جنگ‌های شعر

۱۲۵ ـ «راهیان شعر امروز» ـ گردآورنده : داریوش شاهین ـ انتشارات ارسطو ـ تیر ۱۳۴۵

۱۲۶ ـ «شعر امروز خراسان» ـ گردآورنده: «م. آذرم» ـ «م . سرشک» ـ انتشارات توس ـ ۱۳۴۲

۱۲۷ ـ «شعر دیگر» ـ انتشارات اشرفی ـ مهر ۱۳۴۷

۱۲۸ ـ «منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد» ـ گردآورنده : فرامرز غفاری ـ انتشارات آذر ـ ۱۳۴۵

۱۲۹ ـ «نمونه‌های شعر آزاد» ـ کتابهای جیبی ـ چاپ اول ـ ۱۳۴۰

۱۳۰ ـ «نمونه‌های شعر نو» ـ گردآورنده : عباس سرمدی ـ انتشارات آسیا .

ج ـ مقالات فارسی

۱۳۱ ـ یحیی آرین‌پور ـ «تجدد ادبی» ـ مجله‌ی جهان نو ـ دوره‌ی اول جدید ـ شماره‌ی ۴ و ۵ ـ شهریور ومهر ۱۳۴۵

۱۳۲ ـ محمود آزاد ـ «بررسی دریائی‌ها، مجموعه‌ی شعر یداله رؤیائی، و نظری به جنگ طرفه» ـ مجله‌ی بازار رشت ـ شماره‌ی ۱۳ ـ خرداد ۱۳۴۵

۱۳۳ ـ همان ـ « یادنامه‌ی نیما یوشیج » ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی هفتم ـ زمستان ۱۳۴۳

۱۳۴ ـ احمد رضا احمدی ـ «دروغ ، راست و من» ـ مجله‌ی خوشه ـ بخش هوای تازه ـ شماره‌ی ۱۰ ـ فردوسی ـ ۱۳۴۷

۱۳۵ ـ مهدی اخوان ثالث ـ «عینیت و ذهنیت» ـ فصل هفتم کتاب چاپ نشده‌ی «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج» ـ مجله‌ی آرش ـ دوره‌ی اول ـ شماره‌ی دوم ـ دی ۱۳۴۰ ـ ویژه‌ی نیمایوشیج.

۱۳۶ ـ همان ـ « فصول پراکنده‌ای در باره‌ی اینکه نیما مردی بود مردستان » ـ فصولی از همان کتاب ـ مجله‌ی اندیشه و هنر ـ دوره‌ی دوم ـ شماره‌ی نهم ـ «مخصوص نقد کار و سنجش هنر نیما» ـ فروردین ۱۳۳۹

۱۳۷ ـ فائزه‌ی اعیان ـ «آشنائی بیشتر با نیمایوشیج» ـ مجله‌ی فردوسی ـ از شماره‌ی ۸۶۰ ـ اردیبهشت ۱۳۴۷

۱۳۸ ـ مفتون امینی ـ «در حاشیه‌ی جنجال‌های اخیر شعر و شاعری» ـ مهد آزادی ـ تبریز ـ هفدهم ۱۳۴۵

۱۳۹ ـ دکتر رضا براهنی ـ «آشنائی با یك بچه بودای اشرافی ، نقد شعر سهراب سپهری» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۵ ـ بهمن ۱۳۴۷

۱۴۰ ـ همان ـ «بحثی در خلاقیت ، تجربه و مسؤولیت شاعرانه ، با اشاراتی به شعرهای دریائی ، مجموعه‌ی شعر یدالله رؤیائی » ـ مجله‌ی جهان نو ـ شماره‌های ۲ و ۳ ـ تیر و مرداد ۱۳۴۵

۱۴۱ ـ همان ـ « حمام فین تاریخ » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۲۸ (نام این مقاله در متن کتاب « حمام فین کاشان » چاپ شده ـ با عرض معذرت .)

۱۴۲ ـ همان ـ « شکل خوب و شکل بد در شعر امروز » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۶ ـ بهمن ۱۳۴۶

۱۴۳ ـ همان ـ «ماخ اولای نیمایوشیج» ـ مجله‌ی جهان نو ـ شماره‌های ۴ و ۵ ـ شهریور ـ ومهر ۱۳۴۵

۱۴۴ ـ همان ـ نقد « آواز خاك ، مجموعه‌ی شعر منوچهر آتشی » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۵۷ ـ اردیبهشت ۱۳۴۷

۱۴۵ ـ همان ـ «نقد شعر احمد رضا احمدی» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۸۰ ـ ۱۳۴۷

۱۴۶ ـ بهرام بیضائی ـ «بازیابی یك تعزیه» ـ بررسی کتاب ـ نشریه‌ی مروارید ـ مرداد ۱۳۴۱

۱۴۷ ـ همان ـ « تعزیه‌ی شمر و عباس » ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۵ ـ آذر ۱۳۴۱

۱۴۸ ـ سیروس پرهام ـ « نقد آخرشاهنامه ، مجموعه‌ی شعر مهدی اخوان ثالث » ـ مجله‌ی راهنمای کتاب ـ سال دوم ـ شماره‌ی پنجم ـ اسفند ۱۳۳۸

۱۴۹ ـ محمد حقوقی ـ « از سرچشمه تا مصب » ـ جنگ اصفهان ـ بهار ۱۳۴۷

۱۵۰ ـ همان ـ « کی مرده ، کی بجاست ؟ » ـ جنگ اصفهان ـ تابستان ۱۳۴۵

۱۵۱ ـ همان ـ «نگاهی به منظومه‌ی خاك، از محمد علی سپانلو» ـ جنگ اصفهان ـ تابستان ۱۳۴۴

۱۵۲ ـ فرامرز خبیری ـ نقد «از این اوستا، مجموعه‌ی شعر مهدی اخوان ثالث» ـ مجله‌ی اندیشه وهنر ـ سال پنجم ـ شماره‌ی هشتم ـ اردیبهشت ۱۳۴۵

۱۵۳ ـ همان ـ نقد «روزنامه‌ی شیشه‌ای، مجموعه‌ی شعر احمدرضا احمدی» ـ مجله‌ی اندیشه‌وهنر ـ شماره‌ی ۴ ـ مهر ۱۳۴۳

۱۵۴ ـ «ف . خ .» (فرامرز خبیری؟) و « ا . م » ـ «یادداشت‌هائی در باره‌ی ادبیات و هنر ایران » ـ مجله‌ی اندیشه و هنر ـ شماره‌ی مخصوص ا . بامداد.

۱۵۵ ـ هژیر داریوش ـ «دیکسیونرسینمای ایران» ـ جنگ طرقه ـ شماره‌ی دوم ـ آبان ۱۳۴۳

۱۵۶ ـ عبدالعلی دستغیب ـ « افسانه ورباعیات » ـ مجله‌ی راهنمای کتاب ـ سال چهارم ـ شماره‌ی سوم ـ خرداد ۱۳۴۰

۱۵۷ ـ همان ـ «درباره‌ی شعرسهراب سپهری» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۵۴ ـ فروردین ۱۳۴۷

۱۵۸ ـ همان ـ « نقد شعرهای دریائی، مجموعه‌ی شعر یدالله رویائی» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۰ ـ دی ۱۳۴۶

۱۵۹ ـ همان ـ «نقد میعاد درلجن ، مجموعه‌ی شعر نصرت رحمانی »ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۴ ـ بهمن ۱۳۴۶

۱۶۰ ـ یدالله رؤیائی ـ «افسانه‌ی مسؤولیت»ـ مجله‌ی بازار رشت ـ شماره‌ی ۱۵ و ۱۶ ـ شهریور ۱۳۴۵

۱۶۱ ـ همان ـ « نقدی بر منظومه‌ی خاك، ازمحمدعلی‌سپانلو»ـ انتقاد کتاب ـ انتشارات نیل ـ شماره‌ی ۴ ـ دوره‌ی۳ ـ ۱۳۴۴

۱۶۲ ـ فریدون رهنما ـ «پایان یك‌تولد ، درمرگ فروغ‌فرخزاد»ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۱۳ ـ اسفند ۱۳۴۵

۱۶۳ ـ محمد علی سپانلوـ «درباره‌ی آتشکده‌ی خاموش ، مجموعه‌ی شعرمنوچهرشیبانی» ـ جنگ طرفه ـ شماره‌ی دوم ـ آبان ۱۳۴۳

۱۶۴ـ همانـ «موج نو ،شعبه‌ای‌شط»ـ مجله‌ی‌فردوسی‌ـشماره‌ی۸۸۲ـ مهر۱۳۴۷

۱۶۵ ـ همان ـ« نظری به شعرهای دریائی ، مجموعه‌ی شعر یدالله رؤیائی»ـ مجله‌ی بازاررشت ـ شماره‌ی ۱۳ ـ خرداد ۱۳۴۵

۱۶۶ ـ احمد شاملو(ا . بامداد) ـ «شاعری» ـ مجله‌ی اندیشه وهنر ـ دوره‌ی جدید ـ شماره‌ی‌دوم ـ فروردین ۱۳۴۳

۱۶۷ ـ همان ـ « حاشیه‌ای بر شعر معاصر» ـمجله‌ی اندیشه و هنرـ همان شماره.

۱۶۸ ـ شهرام شاهرختاش ـ «یاداشت‌هائی درباره‌ی‌موج‌نو» ـ بازار رشت ـ شماره‌ی ۳۴ـ بهمن ۱۳۴۷

۱۶۹ـاسماعیل‌شاهرودی‌ـ«حرف‌کوتاهی ازآینده» ـ روزنامه‌ی‌کیهانـ صفحه‌ی هنرروزـ شماره‌ی ۷۴۳۷ ـ اردیبهشت ۱۳۴۷

۱۷۰ ـ مهرداد صمدی ـ « درباره‌ی احمد رضا احمدی » ـ جنگ طرفه ـ شماره‌ی دوم ـ آبان ۱۳۴۳

۱۷۱ ـ مهرداد صمدی ـ «درباره‌ی فروغ فرخزاد»ـجنگ طرفه ـ شماره‌ی اول ـ تیر۱۳۴۳

۱۷۲ ـ سیروس طاهباز ـ «اشاره» ـ آرش ویژه‌ی شعرامروز ایران .

۱۷۳ـفروغ‌فرخزادـ« نامه‌به‌احمدرضااحمدی»ـدفترهای‌زمانه ـ دفتر یك ـبهمن۱۳۴۶

۱۷۴ ـ همان ـ « نقد آخر شاهنامه، مجموعه‌ی شعر مهدی اخوان ثالث» ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۱۳ ـ اسفند ۱۳۴۵

۱۷۵ ـ محمد علی فرزانه ـ «بررسی احوال و آثار نیمایوشیج» ـ مجله‌ی امیدایران ـ شماره‌ی ۶۶۲

۱۷۶ ـ محمود کیانوش ـ «در باره‌ی خانگی ، مجموعه‌ی شعر سیاوش کسرائی ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۶۴ ـ خرداد ۱۳۴۷

۱۷۷ ـ همان ـ «نظری به‌شعر امروز» ـ با نام مستعار «مهرک» ـ مجله‌ی سخن ـ دوره‌ی هفدهم ـ شماره اول ـ فروردین ۱۳۴۶

۱۷۸ ـ ابراهیم مکلا ـ «فروغی دیگر در تولدی دیگر» ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۸

۱۷۹ ـ دکتر پرویز ناتل خانلری ـ «اصطلاح شعر نو» ـ مجله‌ی سخن ـ دوره‌ی هفتم ـ شماره‌ی ۱۱ ـ اسفند ۱۳۳۵

۱۸۰ ـ همان ـ « پست و بلند شعر نو » ـ مجله‌ی سخن ـ دوره‌ی سیزدهم ـ شماره‌ی ۲ ـ خرداد ۱۳۴۱

۱۸۱ ـ ابوالحسن نجفی ـ «سارتر و ادبیات» ـ جنگ اصفهان ـ تابستان ۱۳۴۵

۱۸۲ ـ اسماعیل نوری علاء ـ «آنچه از کنگره‌ی شعر باید بدانید» ـ فردوسی ـ شماره‌ی ۸۸۵ ـ آبان ۱۳۴۷

۱۸۳ ـ همان ـ « اجتماع و مسؤولیت هنرمند » ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۸ ـ فروردین ۱۳۴۶

۱۸۴ ـ همان ـ «ارزش‌های اجتماعی شعر» ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۱۷ ـ اردیبهشت و خرداد ۱۳۴۷

۱۸۵ ـ همان ـ «این نفرت زائیده‌ی چیست؟ » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۷۸ ـ مهر ۱۳۴۷

۱۸۶ ـ همان ـ « بیفتك پرولتاریائی و آروغ اجتماعی» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۶۶ ـ تیر ۱۳۴۷

۱۸۷ ـ همان ـ «تذکرة الطیفه» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۵۳ ـ فروردین ۱۳۴۷

۱۸۸ـ همان ـ «تولدهاومرگ ، در باره‌ی فروغ فرخزاد » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۰۴ ـ اسفند ۱۳۴۵

۱۸۹ ـ همان ـ«چرا بحث به نتیجه نمی‌رسد؟» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۱۰ ـ اردیبهشت ۱۳۴۶

۱۹۰ ـ همان ـ «چرا روابط اصم باقی می‌مانند؟» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۱۳ ـ خرداد ۱۳۴۶

۱۹۱ ـ همان ـ «درباره‌ی تاریخچه و نهضت‌های شعر نو» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۶۹ ـ فروردین ۱۳۴۷

۱۹۲ ـ همان ـ «درباره‌ی شعر و شاعری» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۱ ـ خرداد ۱۳۴۶

۱۹۳ ـ همان ـ «درباره‌ی منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۳ ـ بهمن ۱۳۴۵

۱۹۴ ـ همان ـ « درباره‌ی نیما یوشیج» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۰ ـ دی ۱۳۴۵

۱۹۵ ـ همان ـ «سیری در سه منزل تا مرگ، درباره‌ی فروغ فرخزاد» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۷ ـ بهمن ۱۳۴۸

۱۹۶ـ همان ـ «شب‌های شعر خوشه» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۷۸ ـ مهر ۱۳۴۷

۱۹۷ ـ همان ـ «شاعر کیست و شعر چیست؟» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۱۱ ـ خرداد ۱۳۴۶

۱۹۸ ـ همان ـ «شعر چگونه باید باشد؟» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۳ ـ اسفند ۱۳۴۵

۱۹۹ ـ همان ـ « شعر و شاعری در پارینه سال » ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۵ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۰۰ ـ همان ـ «شوالیه‌های میز گرد کاخ جوانان» ـ مجله‌ی نگین ـ شماره‌ی ۲۶ ـ تیر ۱۳۴۶

۲۰۱ ـ همان ـ « فرارازمیراث‌های کلاسیك شعر ایران » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۸۰ ـ مهر ۱۳۴۷

۲۰۲ ـ همان ـ «فروغ فرخزاد ، شاعر زندگی » ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۲۱ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۰۳ ـ همان ـ « کل جماعت شاعر » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۹۷ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۰۴ ـ همان ـ «کودتا در صفحات شعر» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۷۹ ـ مهر ۱۳۴۷

۲۰۵ ـ همان ـ «گزارش هفته» ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۹۰ ـ آذر ۱۳۴۸

۲۰۶ ـ همان ـ «مشکل شعر امروز» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۲ ـ اسفند ۱۳۴۵

۲۰۷ ـ همان ـ «موج نو در شعر» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۷ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۰۸ ـ همان ـ « نامه‌ای به احمد شاملو» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۳ ـ اسفند ۱۳۴۷

۲۰۹ ـ همان ـ « نگاهی به نشریات ادبی ۱۳۴۵ » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۰۷ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۱۰ ـ همان ـ «نگاهی به هفته شعر و هنر مجله‌ی خوشه» ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۲۸ ـ شهریور و مهر ۱۳۴۷

۲۱۱ ـ همان ـ «نگاهی به یک شعر احمد رضا احمدی » بررسی کتاب ـ انتشارات مروارید ـ اسفند ۱۳۴۷

۲۱۲ ـ همان ـ «نقد آخر شاهنامه ؛ مجموعه‌ی شعر اخوان ثالث» ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۸ ـ اسفند ۱۳۴۵

۲۱۳ ـ همان ـ «نقد آوا و خاک و آهنگ دیگر ، مجموعه‌های شعر منوچهر آتشی» ـ دفترهای روزن ـ شماره‌ی ۲ ـ بهار و تابستان ۱۳۴۷

۲۱۴ ـ همان ـ «نقد حجم سبز ، مجموعه‌ی شعر سهراب سپهری » ـ مجله‌ی بررسی کتاب ـ انتشارات مروارید ـ خرداد و تیر ۱۳۴۷

۲۱۵ ـ همان ـ « نقد دلتنگی‌ها ، مجموعه‌ی شعر یدالله رؤیائی » ـ بررسی کتاب ـ اردیبهشت ۱۳۴۷

۲۱۶ ـ همان ـ « نقد دیوان رگبارها، مجموعه‌ی شعر محمد علی سپانلو » ـ بررسی کتاب ـ فروردین ۱۳۴۷

۲۱۷ ـ همان ـ « نقد سبز، مجموعه‌ی شعر صفورا نیری » ـ مجله‌ی بامشاد. شماره‌ی ۱۹ ـ اسفند ۱۳۴۵

۲۱۸ ـ همان ـ « نقد شعر اسماعیل شاهرودی » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۶۳ ـ خرداد ۱۳۴۷

۲۱۹ ـ همان ـ « نقد شعر منوچهر آتشی » ـ روزنامه‌ی کیهان ـ صفحه‌ی هنر و روز ـ سه‌شنبه ۲۸ خرداد ۱۳۴۷

۲۲۰ ـ همان ـ « نقد شهر خسته ، مجموعه‌ی شعر منصور اوجی » ـ دفترهای روزن ـ شماره‌ی ۲ ـ بهار و تابستان ۱۳۴۷

۲۲۱ ـ همان ـ « نقد قصیده‌ی بلند باد ، مجموعه‌ی شعر محمود آزاد » ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۳ ـ بهمن ۱۳۴۵

۲۲۲ ـ همان ـ « نقد ققنوس در باران ، مجموعه‌ی شعر احمد شاملو » ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۵ ـ بهمن ۱۳۴۵

۲۲۳ ـ همان ـ « نقد منظومه‌ی شکار، از مهدی اخوان ثالث » ـ مجله‌ی بامشاد ـ شماره‌ی ۱۸ ـ دی ۱۳۴۵

۲۲۴ ـ همان ـ « نقدی بر یک انتقاد ، در پاسخ مقاله‌ی دکتر رضا براهنی پیرامون شعرهای دریائی از یدالله رؤیائی » ـ مجله فردوسی ـ از شماره‌ی ۷۸۵ تا ۷۹۰ ـ آبان و آذر ۱۳۴۵

۲۲۵ ـ همان ـ « و بدین سانست که کسی میمیرد ـ در باره‌ی فروغ فرخزاد » ـ مجله خوشه ـ شماره‌ی ۱ ـ بهمن ۱۳۴۵

۲۲۶ ـ همان ـ « یکسال پرماجرا با شعر » ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره ۸۰۷ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۲۷ ـ نیمایوشیج ـ « حرف‌های همسایه » ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی دوم ـ ویژه‌ی نیمایوشیج.

۲۲۸ ـ همان ـ « تعریف و تبصره » ـ مجله‌ی آرش ـ دوره‌ی دوم ـ شماره‌ی سوم ـ آبان ۱۳۴۴

۲۲۹ ـ دکتر ناصر وثوقی ـ مقدمه‌ی مجله‌ی اندیشه و هنر ـ ویژه‌ی ا . بامداد.

۲۳۰ ـ پلی‌کپی متن گفتگوهای اعضاء کانون نویسندگان ایران در جلسه‌ی پنجم دی ماه ۱۳۴۷ ـ درباره‌ی «آزادی ، واقعیت وحقیقت» ـ ناشر : کانون نویسندگان ایران.

چ ـ مقالات ترجمه شده به فارسی

۲۳۱ ـ ت .س . الیوت ـ «وظیفه‌ی اجتماعی شعر» ـ ترجمه‌ی مهران رهگذر ـ مجله‌ی اندیشه وهنر ـ دوره‌ی پنجم ـ شماره‌ی هفتم ـ ۱۳۴۷

۲۳۲ ـ ایزاك دویچر ـ « مقام ادبی تروتسکی » ـ ترجمه‌ی هوشنگ وزیری ـ مجله‌ی آرش ـ شماره سوم ـ فروردین ۱۳۴۷

۲۳۳ ـ ژان‌پل‌سارتر ـ «شعرونثر» ـ ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی ـ جنگ اصفهان ـ تابستان ۱۳۴۵

۲۳۴ ـ فرانك ریموندلیویس ـ «شعرودنیای جدید» ـ ترجمه‌ی اسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی نگین ـ سال اول ـ شماره‌ی چهارم.

۲۳۵ ـ آناتولی. و .لوناچارسکی ـ «تزهائی درباره‌ی مسایل ادبی» ـ ترجمه‌ی ن . آتش ـ مجله‌ی خوشه ـ شماره‌ی ۲ ـ ۱۳۴۷

۲۳۶ ـ پل والری ـ «شعر ناب» ـ ترجمه‌ی حسن جوادی ـ مجله‌ی جهان نو ـ شماره‌ی اول ـ خرداد ۱۳۴۵

ح ـ مصاحبه‌ها

۲۳۷ ـ «بحثی با ا . بامداد» ـ بوسیله‌ی دکتر ناصر وثوقی ، فرامرز خبیری و آیدین آغداشلو ـ مجله‌ی اندیشه وهنر ـ شماره‌ی دوم ـ فروردین ۱۳۴۳

۲۳۸ ـ «حرفهائی از ا . بامداد» ـ همان مجله ـ همان شماره.

۲۳۹ ـ «گفت وشنودی درباره‌ی موج نوی شعر امروز» ـ با شرکت

محمود آزاد ، احمد رضا احمدی ، محمد رضا اصلانی ، یدالله رؤیائی ،محمد علی سپانلو ، سیروس طاهباز‌واسماعیل نوری علاء (پیام) ـ مجله‌ی بازاررشت_ ازشماره‌ی ۲۴ ـ تیر۱۳۴۶

۲۴۰ ـ مصاحبه با منوچهر آتشی ـ بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء ، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی ـ مجله‌ی‌خوشه ـ از شماره‌ی ۵۴۸ ـ شهریور ۱۳۴۵

۲۴۱ ـمصاحبه‌بادکترامیرحسین آریان‌پور_بوسیله‌ی علی اصغرضرابی- ماهنامه‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۵ ـ شهریور۱۳۴۶

۲۴۲ـ مصاحبه‌با داریوش آشوری ـ بوسیله‌ی احمد فتوحی ـ مجله‌ی نگین ـ شماره‌ی ۴۵ ـ ۱۳۴۷

۲۴۳ ـ مصاحبه با محمود آزاد ـ گفتگوی پخش نشده‌ی رادیوئی با اسماعیل نوری علاءدرسال ۱۳۴۶ ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۹ـاسفند ۱۳۴۶

۲۴۴ ـ مصاحبه با محمود آزاد ـ گفتگوی رادیوئی با اسماعیل نوری علاء ـ درباره‌ی نیمایوشیج ـ دی ماه ۱۳۴۶

۲۴۵ ـمصاحبه با محمود آزاد بوسیله سیروس طاهباز- مجله‌ی‌آرش_ دوره‌ی دوم ـ شماره‌ی ۴ ـ تابستان ۱۳۴۵

۲۴۶ ـ مصاحبه با محمد رضا اصلانی ـ بوسیله‌ی اسماعیل نوری‌علاء_ جزوه‌ی شعر- شماره‌ی ۶ ـ شهریور۱۳۴۵

۲۴۷ ـ مصاحبه با مفتون امینی ـ بوسیله‌ی علی اصغرضرابی- مجله‌ی فردوسی ـ اول شهریور۱۳۴۵

۲۴۸ ـ مصاحبه با دکتررضا براهنی- بوسیله‌ی احمد فتوحی-مجله‌ی نگین ـ شماره‌ی ۴۴ ـ دی ماه ۱۳۴۷

۲۴۹ ـ مصاحبه با عبدالعلی دستغیب ـ بوسیله‌ی علی اصغرضرابی ـ مجله‌ی فردوسی ـ ازشماره‌ی ۸۷۲ ـ مرداد ۱۳۴۷

۲۵۰ ـ مصاحبه‌با یدالله رؤیائی- گفتگوی رادیوئی‌پخش‌نشده‌بااسماعیل نوری علاء ـ مجله‌ی‌فردوسی ـ شماره‌ی ۸۴۸ ـ اسفند ۱۳۴۶

۲۵۱ ـ مصاحبه با یدالله رویائی ـ بوسیله مسعودی‌بهنود ـ مجله‌ی فردوسی ـ ازشماره‌ی۸۹۶ ـ بهمن۱۳۴۷

۲۵۲ـ مصاحبه‌با یدالله رویائی ـ بوسیله‌ی اسماعیل‌نوری‌علاء ـ مجله‌ی نگین ـ دوره‌ی دوم ـ شماره‌ی اول ـ خرداد ۱۳۴۵

۲۵۳ ـ مصاحبه با یدالله رویائی ـ بوسیله‌ی اسماعیل نوری علاء، بهرام اردبیلی و بیژن کلکی ـ مجله‌ی خوشه ـ ازشماره‌ی ۵۴۴ ـ

۲۵۴ ـ مصاحبه با محمد علی سپانلو ـ بوسیله‌ی احمد رضا احمدی ، نادرابراهیمی ، اسماعیل نوری علاء (پیام) ـ مهرداد صمدی وحیات‌داودی ـ جنگ طرفه ـ شماره‌ی اول ـ تیر۱۳۴۳

۲۵۵ ـ مصاحبه با محمد علی سپانلو ـ بوسیله‌ی بهرام اردبیلی ، بیژن کلکی‌واسماعیل‌نوری علاء ـ مجله‌ی‌خوشه ـ ازشماره‌ی ۵۴۵ ـ مرداد۱۳۴۵

۲۵۶ ـمصاحبه با احمد شاملو ـ بوسیله‌ی شاهرخ جنابیان ـ روزنامه‌ی آیندگان ـ ازپنجشنبه هفدهم بهمن ۱۳۴۷

۲۵۷ ـ مصاحبه بااسماعیل‌شاهرودی ـ بوسیله‌ی‌چنگیز شهوق‌ومنصوره‌ی حسینی ـ مجله‌ی فردوسی ـ شماره‌ی مخصوص نوروز۱۳۴۶

۲۵۸ ـ مصاحبه با فروغ فرخزاد ـ بوسیله‌ی محمود آزاد ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی۸ ـ تابستان ۱۳۴۳

۲۵۹ ـ مصاحبه با فروغ‌فرخزاد ـ گفتگوی رادیوئی با ایرج گرگین درسال ۱۳۴۳ ـ مجله‌ی آرش ـ شماره‌ی ۱۳ ـ اسفند ۱۳۴۵

۲۶۰ ـمصاحبه با فروغ فرخزاد ـ گفتگوی رادیوئی با حسن‌هنرمندی درسال ۱۳۴۱ ـ مجله‌ی آرش ـ همان‌شماره.

۲۶۱ ـ مصاحبه با نادر نادرپور ـ روزنامه‌ی‌آیندگان ـ یکشنبه ۱۳ مرداد۱۳۴۷

۲۶۲ ـ مصاحبه بانادرنادرپور ـ بوسیله‌ی علی اصغرضرابی ـ مجله‌ی فردوسی ـ ازشماره‌ی ۸۰۷ ـ فروردین ۱۳۴۶

۲۶۳ ـ مصاحبه با نادر نادرپور ـ بوسیله‌ی‌فریدون‌مشیری ـ مجله‌ی روشنفکر ـ شماره۱۰۷

۲۶۴ـ مصاحبه با اسماعیل نوری‌علاء ـ گفتگوی رادیوئی با اسلام کاظمیه ـ مهرماه ۱۳۴۶

۲۶۵ ـ مصاحبه با اسماعیل نوری علاء ـ گفتارهای رادیوئی درباره‌ی شعر امروز و موج نو ـ زمستان ۱۳۴۶

۲۶۶ـ مصاحبه با اسماعیل نوری‌علاء ـ بوسیله‌ی کامبیز فرخی ـ روزنامه‌ی آیندگان ـ شماره‌ی ۱۹۷ ـ یکشنبه ۲۰ مرداد ۱۳۴۷

۲۶۷ ـ مصاحبه با اسماعیل نوری علاء ـ گفتگوی رادیوئی با داود رمزی ـ سه برنامه ـ دی ماه ۱۳۴۷

۲۶۸ ـ مصاحبه با اسماعیل نوری‌علاء ـ بوسیله‌ی شهرام شاهرخ‌تاش ـ مجله‌ی بازار رشت ـ شماره‌ی ۳۴ ـ بهمن ۱۳۴۷

توضیح:

همزمان باچاپ این صفحات کتاب (هفته‌ی آخر اسفند ماه ۱۳۴۷) چند مطلب تازه درباره‌ی شعرمعاصر ایران منتشر شدکه‌هنگام تهیه‌مطالب‌این کتاب دردسترس نبودند. مطالعه‌ی این‌منابع می‌تواند به‌درك‌مطالب کتاب‌حاضر کمك بیشتری نماید :

۱ ــ دفترهای زمانه ــ دفتردوم ــ ویژه‌ی «دیدار و شناخت م.امید. »

۲ ــ یادنامه‌ی نخستین هفته‌ی شعر و هنر خوشه ــ تهیه و تنظیم از احمد شاملو .

۳ ــ گزارش شب نیمای کانون نویسندگان ایران ــ از اسماعیل نوری علاء مجله‌ی آرش ــ شماره ۱۹

۴ ــ طلادرمس ــ مجموعه‌ی مقالات‌دکتر رضا براهنی پیرامون شعر و شاعری ــ چاپ دوم ــ انتشارات زمان .

فهرست اعلام

آ

آبرن ـ ژیلا : ۴۲۱
آتش . ن : ۸۱–۵۵۳
آتشی–منوچهر: ۴–۱۵۲–۱۵۳–
۱۵۵–۱۵۸–۲۱۵ تا ۲۲۸–۲۵۸–
۴۰۹–۴۲۷–۴۲۹–۴۳۰–۵۳۲–
۵۳۳–۵۴۳–۵۴۶–۵۵۱–۵۵۲–۵۵۴
آذر ـ امیر هوشنگ : ۵۲۲
آذر ـ شعله : ۵۲۱
آذرخشی ـ رضا : ۵۴۰
آذرنیا ـ مهناز : ۵۱۶
آذری ـ محمد : ۴۲۷
آرش : ۵۲۲
آریان‌پور ـ دکتر امیرحسین:
۲۰–۲۲–۳۲–۳۳–۷۹–۵۳۷–۵۵۴
آرین‌پور ـ یحیی :۱۲۲–۱۲۴–
۱۲۶–۱۲۹–۴۷۰ تا ۴۷۲–۵۴۵
آزاد تهرانی ـ محمود: ۵–۱۲–
۸۹–۱۵۲ تا ۱۵۴–۱۵۸–۲۴۸–
۲۴۹–۲۵۲ تا ۲۵۷–۲۶۱–۲۶۲–
۲۸۰–۳۱۶–۴۲۵–۴۲۷–۴۱۰–
۴۲۹–۴۳۰–۴۷۳–۳۸۹–۴۹۶–
۵۰۰–۵۰۴–۵۳۳–۵۴۳–۵۴۵–
۵۵۲–۵۵۴–۵۵۵
آزاده: رجوع کنید به صادقی.
آزرم ـ م : ۴۱۰–۵۴۵

آژند ـ صدیقه: ۵۱۶
آشوری ـ داریوش: ۵۰۰ـ۵۵۴
آغداشلو ـ آیدین : ۵۵۳
آقا باباف ـ پری : ۳۸۳
آل احمد ـ جلال : ۱۳۹ـ۱۴۰ـ ۴۳۰ـ۴۴۶ـ۴۷۳ـ۴۷۴ـ۴۷۵ـ۵۳۷
آلیش: ۵۲۲
آینده: رجوع شود به شاهرودی.

الف

ابتهاج ـ هوشنگ (ه. ا. سایه): ۱۵۲ـ۱۵۳ـ۱۵۵ـ۱۵۷ـ۱۹۱ تا ۱۹۳ـ۱۹۵ـ۱۹۶ـ۴۰۹ـ۴۷۸ ـ۵۳۲ـ۵۳۳
ابراهیمی ـ نادر: ۲۲۷ـ۲۶۱ ـ ۲۶۵ـ۵۵۵
ابن حسام : ۳۵۷ـ۵۲۸ـ۵۳۰
ابوسعید ابوالخیر : ۱۱۳ ـ ۵۳۰
اته ـ هرمان: ۱۰۴ـ۱۱۶ـ۱۱۹ـ ۴۶۶ تا ۴۶۸ـ۵۳۹
احساسی ـ سیمین : ۵۱۶
احمدی ـ احمدرضا: ۵ـ۲۶۱ ـ ۳۰۳ـ۳۰۵ تا ۳۰۹ـ۳۱۴ـ۳۱۶ تا ۳۲۰ـ۳۲۲ تا ۳۳۹ـ۳۴۱ـ۳۴۷ـ ۳۴۸ـ۴۰۸ـ۴۰۹ـ۴۲۸ـ۴۲۹ـ ۴۶۱ـ۴۸۲ـ۴۹۶ـ۴۹۸ تا ۵۰۴ ـ۵۳۵ـ۵۴۳ـ۵۴۶ تا ۵۴۸ـ۵۵۱ـ ۵۵۴ـ۵۵۵
احمدی ـ عباس : ۵۲۲
احمدی ـ عبدالوهاب : ۴۱۰
احمدی ـ مبترا : ۵۲۱
اخباری ـ س: ۵۲۱
اخسکتی: ۵۲۷ ـ ۵۲۹
اخگر ـ نسرین : ۵۱۶
اخوان ثالث ـ مهدی: ۴ـ۴۸ـ۱۳۲ تا ۱۳۹ـ۱۵۷ـ۲۰۱ تا ۲۱۳ـ۳۶۲ـ ۳۸۷ـ۴۰۸ـ۴۰۹ـ۴۱۳ـ۴۲۷ تا ۴۲۹ـ۴۷۹ـ۴۸۱ تا ۴۸۵ـ۵۰۶ ـ۵۱۸ـ۵۱۹ـ۵۳۳ـ۵۴۳ـ۵۴۶ ـ۵۴۷ـ۵۴۹ـ۵۵۱ـ۵۵۲ـ۵۵۷
اخوان لنگرودی ـ مهدی: ۵۲۲
اخوت ـ احمد : ۴۱۰
اخوت ـ مرتضی : ۴۲۸
ادیب الممالک: رجوع کنید به فراهانی.
ادیبین : ۱۳۳
اردبیلی ـ بهرام : ۲۱۶ـ۲۵۸ـ ۲۶۲ـ۲۸۰ـ۳۲۰ـ۴۰۹ـ۵۰۲ ـ۵۳۵ـ۵۵۴ـ۵۵۵
ارژنگی ـ هما: ۵۱۶
ارژوانپور ـ ایرج : ۴۰۹
ارسطو : ۴۶۱ـ۵۳۹

اسپاراشوت ـ ف . ا: ۶۸-۹۸-۵۴۲
استاریکف.ا.ا : ۵۴۰
استرائك ـ ویلیام: ۶۷ـ۵۴۲
استید .س .ك : ۵۴۲
اسحق زاده ـ ثریا : ۵۱۶
اسدی ـ حکیم ابونصر احمدبن منصور : ۱۰۷ـ۳۵۶-۴۶۷-۵۲۷-۵۲۸
اسدی ـ مینا : ۴۰۹ـ۵۱۶
اسعد گرگانی : ۳۵۸ـ۵۳۰
اسکوئی ـ مصطفی : ۵۰۷
اسلامپور ـ پرویز : ۳۲۰ ـ۴۲۷-۵۱۳-۵۱۸-۵۲۱-۵۳۵
اسلامی ـ محمدعلی (ندوشن): ۵۳۲
اسماعیلی ـ امیر : ۴۸۶ـ۵۳۷
اشراقی ـ احیاء : ۵۲۲
اصفهانی ـ صائب : رجوع شود به تبریزی ـ صائب.
اصغریان ـ علی‌اصغر : ۵۲۲
اصلاح‌پذیر ـ محمدعلی : ۵۲۲
اصلانی ـ محمدرضا: ۳۱۵ـ۳۱۶ـ۳۱۸-۴۰۹-۴۹۸-۵۱۳-۵۱۴-۵۲۵-۵۵۴
اصلانیان ـ اصلان : ۵۲۲
اعتمادزاده ـ محمود (م . ا . به آزین) : ۴۴۶
اعیان ـ فائزه : ۴۷۳ـ۵۴۶
اللهیاری ـ احمد: ۲۶۰ـ۴۱۰-۴۲۹
الوار ـ پل : ۳۰۸
الهامی ـ ابوالفضل: ۵۲۲
الهامی ـ محسن (م. نوفل) : ۳۱۰-۳۱۸-۴۲۹-۵۳۵
الهی ـ بیژن : ۳۲۰-۳۴۱-۳۴۷-۳۴۹-۴۱۰-۴۵۲-۵۳۵
الیوت ـ توماس استرنز (ت.س. الیوت) : ۵۶-۷۲تا۷۴-۹۳تا۹۵-۲۷۶-۳۰۶-۴۴۹-۴۶۳-۵۴۰-۵۴۱-۵۴۳
امامی ـ شهناز : ۵۱۶
امیرقاسمی ـ مهوش : ۵۱۷
امیری ـ ابراهیم : ۵۲۲
امین ـ محمد : ۴۱۰
امینی ـ مفتون: ۱۵۵ـ۱۵۸ـ۲۸۰-۴۰۹-۵۳۳-۵۴۶-۵۵۴
ا.ن. پیام: رجوع کنید به نوری‌علاء ـ اسماعیل.
انصاری ـ شیخ ابو اسماعیل عبدالله بن‌المنصور محمد (پیرانصار) : ۱۱۴ـ۵۳۰
انوری : ۱۱۲ـ۵۲۷ـ۵۳۰
اوجی ـ منصور : ۱۵۸ـ۴۰۹-۴۲۷-۴۲۹-۵۱۸تا۵۲۱-۵۳۳-۵۴۳-۵۵۲
اورج : ۴۰۹ـ۵۲۱
اوحدالدین : ۵۲۹
ایرانشهر (کاظم‌زاده) : ۳۸۴
ایرانی ـ ابوالقاسم : ۴۲۹

ایرانی ـ هوشنگ : ۱۴۵ـ۱۴۶ـ۵۳۲ـ
ایرج میرزا: ۱۲۳ـ۱۲۴ـ۱۳۰ـ۱۳۳ـ۳۵۸ـ۵۳۰
ایروانیان ـ مریم: ۵۲۱
ایزدپناه ـ هما : ۵۱۶
ایوبی ـ محمد : ۴۰۹

ب

باباچاهی ـ علی: ۱۵۸ـ۴۲۷ـ۵۱۷ـ۵۳۳ـ
باباطاهر : ۱۹۳
بادغیسی ـ حنظله : ۱۰۵ـ۴۶۷ـ۵۲۹ـ
باذل : ۳۵۷ـ۵۲۸
باربد ـ مهرتاش : ۳۸۴
بارتلت ـ فردریك : ۲۸ـ۳۴ـ۳۵ـ۵۴۰ـ
بارزجانی ـ سیمین: ۵۱۷
باقری ـ پروین : ۵۱۶
بختیاری : ۵۳۰
بختیاری ـ سیمین : ۴۱۴
بداغی ـ ذبیح‌الله : ۵۲۲
برادلی ـ ا.س: ۶۱ـ۷۷ـ۷۸ـ۸۴ـ۵۴۰ـ
براك : ۳۱۵
براون ـ ادوارد: ۴۶۷ـ۴۶۸ـ۵۳۹
براهنی ـ دکتر رضا : ۶۳ـ۸۶ـ۸۹ـ۱۴۷ـ۱۵۸ـ۲۱۷ـ۲۳۴ـ۲۳۵ـ۲۶۷ـ۲۷۹تا۲۸۴ـ۲۸۹ـ۳۱۹ـ۳۲۰ـ۳۶۲ـ۳۶۳ـ۴۰۹ـ۴۲۷ـ۴۲۹ـ۴۳۰ـ۴۳۵ـ۴۳۷ـ۴۳۹تا۴۴۳ـ۴۷۷ـ۴۸۹ـ۵۳۳ـ۵۳۷ـ۵۴۶ـ۵۵۲ـ۵۵۴ـ۵۵۷
بردبار ـ عباس : ۵۲۲
برشت ـ برتولت : ۲۵۷ـ۳۸۶
برلیان ـ سیاکزار : ۴۱۰
برلیان ـ سیما : ۵۲۱
برمکی ـ منصور: ۲۶۰ـ۴۰۹ـ۴۲۹ـ۵۳۳ـ
برنشاو ـ استانلی : ۵۴۰
بصیری ـ رضا : ۵۲۲
بلخی ـ ابوالمؤید : ۳۵۶
بودلر : ۱۴۷
بودلف : ۳۷۲
بیضائی ـ بهرام :۳۶۷ـ۳۶۹ـ۳۷۲ـ۳۷۵تا۳۸۲ـ۳۸۶ـ۳۸۸ـ۵۰۷ـ۵۳۸ـ۵۴۷
بیغش ـ تقی : ۴۵۰ـ۵۳۸
بهار ـ محمدتقی(ملك‌الشعراء): ۱۲۳تا۱۲۶ـ۱۳۰ـ۴۵۰ـ۵۲۷ـ۵۳۰ـ ـ ۵۳۷ـ۵۳۸

بهانی ـ ژوزف : ۵۲۲
بـه آذین: رجوع شود به محمود اعتمادزاده .
بهرامی ـ میهن : ۴۱۰
بهروز ـ ذبیح : ۳۸۴
بهمنش ـ احمد : ۲۵
بهمنی ـ محمد علی : ۱۵۲ـ۴۲۹
بهمینار : ۱۳۲
بهنود ـ مسعود: ۴۰۹ـ۵۰۳ـ۵۵۵

پ

پائیزی ـ محمد : ۵۲۸
پاکزاد ـ فریبرز : ۵۲۲
پاند ـ ازرا : ۲۵۴
پدر ـ علی : ۴۱۰
پرات ـ ویلیام : ۵۴۲
پرس ـ سن‌ژون : ۴۳۸ـ۴۳۸
پرنگ ـ حسین : ۵۲۲
پرنگ ـ مهدی : ۵۲۲
پرنگ ـ نوذر: ۳۸۷ـ۴۰۹ـ۵۳۲ـ ۵۳۳
پروین ـ پرویز : ۱۵۸
پرهام ـ سیروس: ۲۰۱ـ۲۰۲ـ۵۴۷
پره‌ور ـ ژاك : ۳۰۸
پلخانف : ۸۲
پلوتارك : ۳۶۹
پورداود ـ ابراهیم : ۱۳۲
پیکاسو : ۳۱۵
پورشریعتی ـ نوشین : ۵۱۶
پوریا ـ ارسلان : ۳۸۵ـ۵۰۷
پوریا ـ پ : ۵۱۲
پوریان ـ پریچهره : ۵۱۷
پهلوان ـ حیدر : ۵۲۱
پیام : رجوع کنید به نوری‌علاء ـ اسماعیل
پیرانصار: رجوع شود به انصاری
پیروز ـ احمد : ـ۵۲۲

ت

تامسون ـ رابرت : ۴۳۶ـ۵۴۲
تبریزی ـ آقا محمد : ۴۷۲
تبریزی ـ شمس‌الدین: ۱۱۵ـ۱۶
تبریزی ـ صائب : ۵۸ـ۱۱۷ـ۲۹

ترقی ـ بیژن : ۳۸۷
ترابی نژاد ـ سهراب : ۵۲۲
تربت‌جامی ـ ژیلا : ۵۱۶
تروتسکی : ۶۳ـ۸۱ـ۵۵۳
ت.س.الیوت : رجوع شود به الیوت
تفرشی ـ واله : ۵۱۶
تقوی ـ مهدی : ۴۱۰
تقیان ـ لاله : ۴۱۰
تلخ‌پندار : ۵۲۱
تمیمی ـ فرخ : ۱۵۳ـ۱۵۵ـ۴۲۸ـ۵۳۳
توشانلو ـ فخری : ۴۱۵ـ۴۲۲ـ۵۱۶
توفان : ۴۱۰
توفیق ـ محمد : ۴۱۰ـ۵۲۱
تولستوی ـ لئون : ۴۴۸ـ۵۴۰
توکلی ـ علی‌اکبر : ۵۲۱
توللی ـ فریدون : ۱۴ـ۱۴۹ـ۱۵۱ـ۱۵۳ـ۱۵۵ـ۱۱۲ تا ۱۹۴ـ۴۰۹ـ۴۱۳ـ۴۷۸ـ۵۳۲
توماس ـ روی : ۵۴۲
تیراژه : ۴۱۰ـ۵۲۱
تیله : ۴۲۸

ج

جامی : ۱۱۷ـ۲۵۷ـ۳۵۸ـ۴۶۸ـ۵۲۸ تا ۵۳۰ـ۵۳۹
جان نثاری ـ منوچهر : ۴۱۰
جانفشان ـ محمد : ۵۲۲
جزایری ـ پروین : ۵۱۶
جزایری ـ مریم : ۸ـ۳۵ـ۵۴۰
جعفری ـ تانی : ۵۱۷
جلالی ـ ایرج : ۵۲۲
جلالی ـ بیژن : ۱۴۵ـ۵۰۱ـ۵۳۲
جلیلیان ـ کافیه : ۴۰۹
جمالی ـ کورش : ۵۲۲
جنابیان ـ شاهرخ : ۴۷۷ـ۵۵۵
جنتی عطائی ـ ایرج : ۵۲۲
جنتی عطائی ـ دکتر ابوالقاسم : ۳۶۰ـ۳۶۰ـ۵۳۹ـ۵۴۵ـ
جوادی ـ حسن : ۳۱۱ـ۵۵۳
جواهری : ۱۵۷
جواهریان ـ طاهره : ۵۱۶
جورج ـ ف ـ ه : ۱۹ـ۴۳۶ـ۵۴۱

چ

چاپلین-چارلی : ۴۳۳
چالنگی-هوشنك : ۴۰۹-۵۲۱
چایلد-گوردن: ۲۵-۲۶-۲۹-۳۰ ۵۴۰
چوبك - سوری: ۵۱۶

ح

حاتمی-حسن: ۴۰۰
حافظ : ۵۶-۵۸-۵۹-۸۹-۱۱۳-۱۱۷-۱۲۸-۱۹۶-۴۶۸-۵۰۹-۵۲۹-۵۳۰
حجازی-محمد(مطیع الدوله): ۴۸۷
حسام - حسن : ۵۱۸
حسامی - هوشنگ: ۵۲۱
حسینی - اشرف‌الدین : ۱۲۴-۱۳۲-۴۷۱-۵۳۱-۵۴۳
حسینی-غفار: ۴۰۹
حسینی-منصوره : ۴۷۷-۵۵۵
حصوری - علی : ۵۳۸
حق‌پرست-بهرام : ۴۱۰-۵۲۱
حقوقی - محمد : ۱۵۳-۱۵۵-۱۵۸-۱۶۲-۱۹۶-۳۶۳-۴۰۹-۴۳۰-۴۶۷-۴۹۷-۴۹۹-۵۳۳-۵۴۷
حکمت-علی‌اصغر: ۴۶۸-۵۳۹
حکیمی-مریم: ۵۱۵
حمدالله‌مستوفی: رجوع کنید به مستوفی .
حمیدی - جعفر : ۵۲۲
حمیدی شیرازی : ۴۷۵-۴۷۸
حنظله‌ی بادغیسی : رجوع‌شود به بادغیسی.
حیات‌داودی: ۵۵۵

خ

خاقانی : ۱۱۲-۱۱۳-۲۵۷-۵۲۹-۵۳۰-
خامنه‌ای: ۱۳۲
خانعلی - یوسف : ۵۲۲
خانلری: رجوع شود به ناتل خانلری.
خبیری-فرامرز : ۲۰۳ تا ۲۰۵-۵۰۵-۵۴۷-۵۵۳
خراسانی-فرخ : ۱۳۳
خرمشاهی - محمد : ۵۲۲
خسروی - محمدرضا : ۵۲۲
خسروی کرمانشاهی : ۱۳۳
خضرائی-اورنگ : ۴۰۹
خطیر-خشایار: ۴۰۹
خلیلی-عظیم : ۳۱۸-۵۳۵
خلیلی - محمد : ۵۲۲
خوئی-اسماعیل : ۱۵۸-۴۲۷-۴۲۹-۴۸۳-۵۳۳
خواجه نصیر طوسی: رجوع شود به طوسی.
خواجوی کرمانی : ۱۱۱-۳۵۸-۴۶۸-۵۲۸ تا ۵۳۰
خورشیدپناه - شوکت: ۵۱۶
خیابانی-شیخ محمد : ۴۷۲
خیام : ۱۱۳-۱۱۷-۵۳۰

د

داریوش-پرویز: ۱۴۵-۱۴۶-۵۳۲-۵۴۳
داریوش-هژیر: ۲۴۷-۵۴۷
داعی - فریده: ۵۱۶
دانته : ۱۶۸
دانشور-دکتر سیمین: ۴۳۰
دربندی - هادی : ۵۲۲
درگهی - مهشید (هما) : ۴۰۹-۵۰۸
درو-الیزابت : ۵۶-۵۷-۵۴۱
دستغیب - عبدالعلی : ۱۲۳-۱۲۴-۱۲۹-۱۵۸-۲۳۱-۲۷۸-۲۷۹-۲۸۲ تا ۲۸۴-۳۲۰-۴۰۹-۴۲۷-۴۶۳-۴۷۳-۵۱۳-۵۳۳-۵۳۸-۵۴۷-۵۴۸-۵۵۴

دقیقی : ۱۰۶-۳۵۶-۵۲۷تا۵۳۰
دوست-م : ۳۱۰
دولت آبادی-پروین : ۱۵۱-۵۳۲
دویچر-ایزاك : ۸۱-۵۵۳
دهخدا-علی اکبر : ۱۲۳-۱۲۴-۱۳۰-۱۳۲
دهگان-گاوه : ۴۴۸-۵۴۰
دهلوی-امیرخسرو : ۳۵۷-۳۵۸-۳۶۸-۴۶۷-۵۲۷تا۵۳۰

ذ

ذکائی - محمد : ۵۲۲
ذکاءالملك: رجوع کنید به فروغی.
ذوالقرنین-اکبر: ۴۱۰-۴۲۹

ر

راجی : ۵۲۸
رازی - پدیده : ۵۱۶
رازی-شمس قیس : ۴۳-۵۳۸
راندل - جارل : ۵۴۱
راهنما - شهین : ۵۱۶
رحمانی - نصرت : ۱۴-۱۵۲-۱۵۳-۱۵۵-۱۵۸-۲۲۹تا۲۳۱-۴۰۹-۴۲۷-۴۲۹-۵۳۲-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۸
رحیمی-مصطفی : ۱۵۲-۳۸۶-۴۰۹-۵۳۲-۵۴۰
ردائی - محمد: ۵۲۲
رسایل - حسین : ۳۲۰-۴۱۰-۵۱۱-۵۳۵
رستمی - مرسده : 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 - طاهره: ۵۱۶
رعیتی-محمد : ۴۱۰
رفعت-تقی : ۱۲۶ تا ۱۲۹-۴۷۱
رفیعی-احمد : ۴۰۹-۵۲۲

رمبو ـ آرتور : ۴۳۸ـ۴۴۱
رمزی ـ داود : ۴۲۷ـ۴۲۹ـ۵۵۶
رنجبرزاده ـ زهرا : ۵۱۶
رودکی : ۱۰۶ تا ۱۰۸ـ۱۱۳ـ
۱۱۴ـ۱۱۷ـ۳۵۸ـ۳۷۲ـ
۵۲۷ـ۵۲۹ـ۵۳۰
روشن‌ضمیر ـ علیحه : ۵۰۶
رونی ـ مسعود : ۱۱۱
رؤیا ـ پری : ۵۱۶
رؤیائی ـ یدالله : ۵ـ۱۲ـ
۱۴ـ۱۵۲ـ۱۵۳ـ۱۵۵ ـ
۱۵۶ ـ ۱۵۸ ـ ۱۵۹ـ
۲۲۹ـ۲۳۱تا۲۳۳ـ۲۶۰ـ
۲۷۷تا۲۸۰ـ۲۸۲ـ۲۸۳ـ
۲۸۵ـ۳۱۶ـ۳۲۰ـ۳۴۰تا
۳۵۰ـ۳۶۳ـ۳۸۵ـ۳۸۷ـ
۴۰۷ـ۴۰۹ـ۴۲۷تا۴۲۹ـ
۴۳۵تا۴۳۷ـ۴۴۱ـ۴۴۳تا
۴۴۵ـ۴۹۷ـ۵۳۳ ـ ۵۳۵
۵۴۴تا۵۴۸ـ ۵۵۱ـ۵۵۲ـ
۵۵۵ـ۵۵۴
رهگذر ـ مهران : ۷۳ـ۵۵۳
رهگرائی ـ فریده : ۵۱۶
رهنما ـ فریدون : ۲۴۷ـ۳۹۹ـ۵۴۸
شهین ـ ریاحی : ۵۱۶
ریچاردز ـ ی.ا : ۹۷ـ۴۶۲ـ۴۶۳
۵۴۲
ریحان : ۱۳۲
رید ـ هربرت : ۵۹ـ۶۰ـ۵۴۲
ریو ـ آنجل‌دل : ۹۷ ـ ۵۴۲

ز

زاکانی ـ عبید: رجوع کنید به عبید.
زبده‌سرائی ـ شاهین : ۴۰۹
زرین‌کوب ـ اسفندیار : ۵۲۲
زرین‌کوب ـ دکتر عبدالحسین :
۳۸۴ـ۵۳۹
زندی ـ مریم : ۴۱۰
زنده‌پیل : ۵۳۰
زنگنه ـ عزت‌الله : ۴۲۸
زهری ـ محمد : ۱۵۳ـ۱۵۵ـ۴۰۹
ـ۵۳۳
زیرک‌زاده ـ غلامحسین : ۳۸۴

س

سادات‌اشکوری ـ کاظم : ۴۰۹
سارتر ـ ژان پل : ۳۹تا ۴۱ـ ۴۵ـ۴۷ـ۵۲ـ۸۸ـ۸۹ـ۳۱۰ـ ۴۵۳ـ۵۳۳
سازگاری ـ ماندانا : ۵۱۶
سالمی ـ جواد : ۵۲۲
سالمی ـ غلامحسین : ۴۱۰ـ۴۲۹
سایه : رجوع کنید به ه. ا. سایه .
سپانلو ـ محمدعلی (م.ع. سپانلو): ۵ـ۸۰ـ۱۵۵ـ۱۵۶ـ۱۵۹ـ۲۵۹ تا۲۷۵ـ۲۷۹ـ۲۸۰ـ۳۰۳ـ ۳۱۶ـ۳۳۷ـ۳۶۳ـ۳۶۴ـ ۳۹۲ـ۳۹۵تا۳۹۷ـ۴۰۷ـ ۴۰۹ـ۴۲۷تا۴۳۰ـ۴۶۷ـ ۴۷۶ـ۴۸۴ـ۴۸۵ـ۴۹۹ـ ۵۰۶ـ۵۱۷ـ۵۳۳ـ۵۴۴ـ۵۴۷ـ ۵۴۸ـ۵۵۲ـ۵۵۴ـ۵۵۵
سپهری ـ سهراب: ۵ـ۱۵۳ـ۱۵۷تا ۱۵۹ـ۲۱۳ـ۲۱۵ـ۲۶۰ـ۲۸۱ تا۲۹۶ـ۳۰۱ـ۳۰۲ـ۳۱۷ـ ۳۶۲ـ۴۰۷ـ۴۰۹ـ۴۲۲ـ ۴۲۸ـ۴۹۶ـ۴۹۷ـ۵۱۸ـ ۵۱۹ـ۵۳۳ـ۵۴۴ـ۵۴۶ـ ۵۴۷ـ۵۵۱
ستاری ـ جلال‌الدین : ۳۸۶
سجادی ـ محمود : ۲۶۰ـ۴۰۹ـ ۴۲۹ـ۵۱۳
سرشك ـ م : ۱۵۸ـ۴۱۰ـ۵۳۲ـ ۵۴۵
سرمدی ـ عباس :۵۴۵
سروش :۵۲۸
سعادت ـ فرانك : ۴۱۰
سعدبن‌سلمان : ۱۱۱
سعدی : ۱۱۵ـ۱۱۶ـ۱۲۸ـ۲۶۲ـ ۴۶۸ـ۵۲۹ـ۵۳۰ـ۵۳۹
سعیدزاده ـ احمد : ۵۲۲
سکندری ـ مهین : ۴۰۹ـ۴۱۳
سلحشور ـ کورس : ۳۸۵
سلحشور ـ مهرانگیز : ۵۱۶
سلطانپور ـ سعید : ۴۲۹
سلطانی ـ محمد : ۵۲۲
سلمان‌ساوجی : ۱۱۱ـ۴۶۸ـ۵۲۹
سلیمانی ـ صادق : ۴۰۹
سلیمی ـ حسین: ۵۲۲
سنائی : ۱۱۳تا۱۱۵ـ۱۱۷ـ۳۵۸ ۵۲۹ـ۵۳۰
سوفوکل : ۵۱۹
سهروردی ـ شیخ‌شهاب‌الدین : ۴۵۲

سپهوری ـ منصوره: ۵۱۶
سیاسی ـ دکترعلی‌اکبر : ۲۲-۴۳۶-۴۴۳-۵۳۸
سید حسینی ـ رضا : ۲۳۰-۴۹۹-۵۳۸-۵۴۳
سیف ـ احمد : ۵۲۲
سیمائی ـ بهروز : ۵۲۱

ش

شاملو ـ احمد : ۴-۱۴-۱۵۳ تا ۱۵۵-۱۵۷-۱۷۹ تا ۱۹۰-۱۹۸-۲۰۱ تا ۲۰۳-۲۱۲-۲۴۳-۲۵۲-۲۵۴-۲۵۶-۳۱۷-۳۶۱-۳۸۵-۴۰۸-۴۰۹-۴۱۳-۴۲۷ تا ۴۳۰-۴۷۵-۴۷۷-۴۷۸-۴۹۶-۵۰۱-۵۰۴-۵۱۴-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۷-۵۴۸-۵۵۱ تا ۵۵۳-۵۵۵-۵۵۷
شاه‌حسینی ـ مهری : ۵۱۶
شاهرخ‌تاش ـ شهرام : ۳۰۸-۴۱۰-۴۲۷-۴۲۹-۵۰۰-۵۱۱-۵۱۲-۵۱۸-۵۳۵-۵۴۸-۵۵۶
شاهرودی ـ اسماعیل (آینده) : ۴-۱۵۳ تا ۱۵۶-۱۶۳ تا ۱۷۸-۴۰۹-۴۲۷ تا ۴۳۰-۴۷۶-۴۷۷-۵۴۴-۵۴۸-۵۵۲-۵۵۵
شاهین ـ داریوش: ۵۴۵
شاهورانی ـ منیژه : ۵۱۶
شاهین‌پر ـ علی : ۳۸۷
شاهین‌پر ـ ناصر : ۳۸۷
شبستری: ۵۳۰
شبلی ـ ابوبکر: ۴۵۲
شپره (سرهنك) : ۳۸۴
شجاعی ـ محمود : ۴۱۰-۴۲۹
شفق: رجوع کنید به رضازاده‌ی شفق.
شمس ـ مرتضی : ۵۲۲
شمس قیس رازی : رجوع کنید به رازی .
شکسپیر ـ ویلیام : ۳۸۵
شکیبائی ـ فتح‌الله : ۵۲۲
شلی : ۶۲
شمس تبریزی : رجوع کنید به تبریزی ـ شمس‌الدین.
شمیسا ـ سیروس : ۴۲۹
شهپری ـ حسن : ۴۰۹-۴۲۹-۵۳۳
شهدادی ـ هرمز: ۴۱۰
شهریار: ۱۵۰-۴۷۸-۵۳۳

شهوق-چنگیز: ۴۷۷-۵۵۵
شهید بلخی: ۵۲۹-۵۳۰
شیبانی-فرهاد: ۴۰۹
شیبانی کاشانی-ابونصرفتح‌اله خان: ۱۱۸
شیبانی-منوچهر: ۵-۱۵۳-۱۵۵ تا ۱۵۷-۱۶۳-۳۸۷-۳۸۹ تا ۳۹۹-۴۰۹-۴۲۹-۴۳۰-۴۷۷-۵۰۷-۵۳۳-۵۴۴-۵۴۸
شیرین: ۴۱۰
شیوخی - عفت: ۵۱۶

ص

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 - علی‌پاشا: ۴۶۷-۵۲۹
صالح‌پور-محمدتقی: ۴۰۹
صالحی-بهمن: ۴۰۹
صالحی - ناهید: ۵۱۶
صبای کاشانی-فتحعلیخان: ۳۵۷-۴۷۰-۵۲۸-۵۳۰
صدارت-ابوالقاسم: ۴۸۶-۵۳۷
صداقت‌زاده-پروین: ۴۰۹-۴۱۵-۴۱۷-۴۲۲-۵۱۵
صدیق-مصطفی: ۴۱۰
صدیقی-کامبیز: ۴۰۹
صفا - دکتر ذبیح‌الله: ۳۵۵-۳۵۸-۴۶۷ تا ۴۶۹-۴۸۳-۵۳۸
صفائی: ۵۱۸
صفائی-شاهرخ: ۳۱۸-۴۱۰-۴۲۷-۵۳۵
صفارزاده - طاهره: ۱۵۸-۴۰۹-۵۰۸-۵۳۲-۵۳۳
صلواتیان - میرنادر: ۵۲۲
صمدی-مهرداد: ۲۶۱-۳۰۵-۳۰۷-۳۱۴-۳۲۹-۴۹۴-۴۹۹-۵۴۰-۵۴۸-۵۵۵
صمصامی - فرشته: ۵۱۶
صناعی-محمود: ۲۸-۵۴۰
صنیعی - ملکه: ۵۱۷
صهبا-آقامحمدتقی: ۱۱۸
صهبا-هوشنگ: ۵۲۲
صیاد-پرویز: ۳۸۵-۵۰۷
صیادپور-ع.ا: ۴۱۰
صیرفی-علی: ۵۲۲

ض

ضرابی-علی‌اصغر : ۲۵۰-۵۵۴-۵۵۵
ضرابی-ملوک : ۲۸۴
ضیائی - گیتی : ۵۲۲

ط

طالعی - جواد : ۵۲۲
طاهباز-سیروس: ۱۴۵-۱۴۸-۱۵۳تا۱۵۵-۳۱۶-۵۰۱-۵۰۲-۵۴۸-۵۵۴
طاهری-محمد : ۵۲۱
طبائی-علیرضا : ۴۲۹
طباطبائی : ۳۸۳
طباطبائی-ژازه : ۴۱۰
طوسی - ابومنصور محمد بن عبدالرزاق : ۳۵۶
طوسی-خواجه نصیر: ۴۳-۴۹-۵۳۸

ع

عارف : ۱۲۳-۱۲۴-۱۳۰-۱۳۲
عاصمی-محمد : ۱۸۶-۵۳۳
عبادی - ایرج : ۵۲۲
عباسپور تمیجانی-محمدحسین: ۵۲۲
عباسی- زری . ۵۱۶
عبیدزاکانی: ۵۳۰
عراقی : ۴۶۸-۵۲۹
عرشی-یوسف : ۴۱۰
عرفان-حمید: ۳۲۰-۴۱۰-۵۳۵

عزیزپور ـ بتول :۵۱۶
عشقی ـ میرزاده : ۱۲۳ـ۱۲۴ـ ۱۳۰ـ۱۳۲ـ۳۶۰ـ۳۸۳
عطاءاللهی ـ علی اصغر : ۴۱۰
عطار : ۱۱۳ـ۱۱۵ـ۳۵۸ـ۵۲۹ـ ۵۳۰
عطار ـ اکبر : ۵۲۲
عطارزاده ـ صالح : ۵۲۲
عظام ـ مهدی : ۵۲۲
علمی ـ محمدعلی : ۴۴۸ ـ ۵۴۰
علوی ـ بزرگ: ۵۴۰
عنصری : ۱۰۷ـ۵۲۷ـ۵۳۰
عوفی :۵۲۹
عیوقی : ۳۵۸ـ۵۳۰

غ

غروب ـ ف : ۴۱۰
غروی ـ محمدتقی : ۴۱۰
غریقی ـ عدنان : ۴۱۰
غزالی ـ محمد: ۵۳۰
غفاری ـ فرامرز: ۵۴۵
غفاری ـ فرخ : ۵۰۷

ف

فانیان ـ خسرو: ۴۰۹
فتوحی ـ احمد: ۵۵۴
فخار ـ شهناز: ۵۱۶
فخرالدین : ۱۰۹
فخرداعی گیلانی ـ محمدتقی: ۴۶۰ـ۵۴۰
فراز ـ رضا : ۴۱۰
فراهانی ـ ادیب‌الممالک : ۱۲۳ـ ۱۳۲
فرجام ـ ا : ۴۱۰
فرجام ـ فریده : ۴۱۰
فرخزاد ـ پوران: ۴۰۹ـ۴۱۹ـ۵۱۶
فرخزاد ـ فروغ : ۵ـ۱۵۲ـ۱۵۳ـ ۱۵۸ـ۲۰۳ـ۲۰۴ـ۲۲۹ـ ۲۳۲تا۲۴۷ـ۲۶۱ـ۲۸۱ـ ۲۹۱ـ۲۹۳ـ۲۹۶ـ۳۳۷ـ ۳۶۲ـ۳۸۷ـ۴۰۷ـ۴۰۹ـ ۴۱۲تا۴۱۹ـ۴۲۳ـ۴۲۵ـ ۴۲۷ـ۴۷۲ـ۴۷۳ـ۴۸۴ـ ۴۸۶ـ۴۸۸تا۴۹۲ـ۴۹۵ـ ۴۹۶ـ۵۰۰تا۵۰۲ـ۵۰۴ـ ۵۰۹ـ۵۱۷تا۵۱۹ـ۵۳۲ـ۵۳۳ـ ۵۳۷ـ۵۴۴ـ۵۴۸تا۵۵۲ـ۵۵۵

فرخ‌فر ـ گیتی : ۵۱۶
فرخی : ۱۱۱-۵۲۹
فرخ ـ کامبیز: ۵۵۶
فرخی یزدی : ۱۳۲
فردوسی : ۱۰۷ تا ۱۱۲ـ۱۱۴ـ
۳۵۷ـ۳۷۲ـ۳۸۴ـ۴۶۷ـ۵۲۸ـ
۵۳۰ـ۵۴۰
فرزاد ـ فروغ : ۵۲۱
فرزاد ـ مسعود : ۱۵۱ـ۳۸۵ـ
۴۱۰ـ۵۳۲
فرزانه ـ محمدعلی : ۴۷۳ـ۵۴۹
فرسی ـ بهمن ۰ ۳۶۱
فرشیان ـ شهلا : ۵۱۶
فروغی ـ محمدعلی (ذکاءالملک):
۲۸۳
فروغی بسطامی: ۵۲۹
فرهادی ـ مرتضی : ۵۲۲
فرهادی‌منش ـ علی : ۵۲۲
فرهپور ـ محمد : ۵۲۲
فریور ـ حسین: ۵۳۸
فشاهی ـ محمدرضا: ۳۱۸-۴۲۹ـ
۵۳۵
فقیرزاده ـ عباس : ۵۲۲
فقیه ـ خورشید : ۵۱۶
فقیهی ـ جواد : ۵۲۲
فلك‌الافلاکی ـ شهناز: ۴۱۶
فولادی : ۵۲۲
فولیوت ـ دنیس : ۸۸ـ۵۴۲
فیاضی ـ دکتر مهدی: ۵۳۸
فیلی ـ منوچهر : ۵۲۱

ق

قاآنی: ۵۲۷ـ۵۲۹
قاسمی گنابادی: ۵۲۸
قبادی ـ ابونصر: ۳۵۷
قراچه‌داغی ـ فرشته : ۴۱۶
قره‌گوزلو ـ فهیمه : ۵۱۶
قزلباش ـ ایرج : ۵۲۲
قزوینی ـ محمد : ۴۹ـ۵۳۸
قطران : ۱۱۱-۵۲۷
قلیچ‌خانی ـ علی : ۴۱۰
قنبری ـ سیدکریم : ۵۲۲
قندریز ـ (مرحوم) منصور: ۴۱۰
قوامی ـ شهین : ۵۱۶
قوامی رازی: ۵۲۷ـ۵۳۱
قهرمان ـ دل‌آرا : ۵۱۶

ک

کارو : ۴۰۹
کاظم زاده‌ی‌ایرانشهر : رجوع کنید به ایرانشهر .
کاظمیه ـ اسلام : ۴۲۷–۵۵۶
کالریج ـ سموئل تیلور : ۵۱–۴۹–۴۴۲–۵۴۱
کانت : ۲۱۵
کاندینسکی ـ واسیلی : ۴۹۸
کاویانی ـ رقیه : ۴۲۹
کردپور ـ جلال : ۵۲۲
کریم‌شیره‌ای : ۳۸۱
کریمی ـ رحمان : ۵۲۲
کریمی ـ محسن : ۴۰۹
کریمیان ـ کاظم : ۵۲۲
کریمیان‌ـمحمدتقی : ۴۰۹–۴۲۹
کسائی : ۵۳۰
کسرائی‌ـسیاوش : ۱۴–۱۵۳–۱۵۵–۱۵۷–۱۹۱–۱۹۳تا۱۹۷–۲۸۱–۳۶۱–۴۰۹–۴۲۷–۴۳۰–۴۷۸–۵۳۳–۵۴۴–۵۴۹
کلباسی ـ محمد : ۴۱۰
کلکی‌ـ بیژن : ۲۱۶–۲۵۶–۲۶۲–۲۸۰–۴۱۰–۵۰۲–۵۵۴–۵۵۵
کلی : ۴۹۸
کلیم : ۵۲۹
کمالی : ۱۲۳
کوثری ـ عبدالله : ۴۱۰–۴۲۹
کوش آبادی‌ـجعفر : ۱۵۵ – ۱۵۸–۲۸۲–۴۱۰–۴۸۴–۵۳۳
کومبس ـ ه : ۵۱–۹۹–۱۰۰–۵۴۱
کیا‌ـدکتر تندر : ۱۲۱–۱۴۳–۱۴۴–۳۸۵–۵۳۲–۵۳۸–۵۴۴
کیاستی‌نژاد ـ هما : ۴۱۰
کیانوش‌ـمحمود : ۱۹۶–۳۶۳–۴۰۹–۵۰۲–۵۳۲–۵۳۳–۵۴۹
کیانی‌ـ ایرج : ۴۰۹–۵۲۲
کیکاوس‌زیاری‌ـامیرعنصر المعالی : ۳۷۲–۵۳۷
کیواندخت : ۵۱۶

گ

گارت ـ هنری. ا : ۴۳۶
گارنت ـ کمپل : ۴۳۶-۵۴۱
گرگین ـ ایرج : ۲۳۳-۴۲۷-۴۷۳-۵۵۵
گرگین ـ عاطفه : ۵۱۶
گلستان ـ ابراهیم : ۲۴۷-۴۲۷-۴۸۴
گلسرخی ـ خسرو : ۴۰۹
گلشائیان ـ فیروزه : ۵۱۶
گلشن : ۱۳۳
گلشیری ـ هوشنگ : ۴۰۹
گلنر ـ ارنست : ۵۴۱
گمارونی پور ـ عبدالله : ۴۱۰
گوری ـ پ : ۵۱-۶۴ تا ۶۶-۵۴۱
گولیس ـ لوئی : ۳۸۶
گیلانی ـ عبدالقادر : ۱۱۵
گیلانی ـ گلچین : ۱۵۰-۱۵۱-۱۹۲ تا ۱۹۴-۵۳۲

ل

لارنس ـ د. ه : ۹۸-۹۹
لانس ـ آلن : ۴۲۸
لاهوتی : ۱۳۲
لطیفی ـ صفدر : ۵۲۲
لقائی ـ ستار : ۵۲۲
لوچی : ۴۵۵ تا ۴۵۸
لورکا ـ فدریکو گارسیا : ۹۸-۲۲۷-۳۸۵-۳۸۶
لوناچارسکی ـ آناتولی، و : ۸۰ تا ۸۲-۸۷-۹۱-۵۵۳
لین ـ دیوید : ۲۷
لینن تال : ۵۴۱
لیویس ـ فرانک ریموند : ۴۵۴-۵۴۱-۵۵۳

م

م.ا. به‌آذین :رجوع کنید به‌اعتماد زاده .
ماریتین‌ـژاك : ۳۰ـ۳۱ـ۵۴۲
مالکی ـ مهرانگیز: ۵۲۱
مالمیر ـ محمد : ۵۲۲
ماکیا ـ ایراندخت : ۵۲۱
مان‌ـنرمان.ل : ۲۸ـ۴۴۳ـ۵۴۰
متین‌ـغلامحسین : ۴۰۹
مجابی ـ جواد : ۲۶۰ـ۳۱۹ـ ۴۰۹ـ۴۲۹ـ۵۳۳ـ۵۳۵
مجتبائی:فتح‌الله : ۵۳۹
مجد ـ محمد : ۵۲۱
محبت ـ جواد :۵۲۲
محتشم : ۵۳۰
محتشمی ـ فرخ :۵۲۲
محمائی ـ م : ۵۲۳
محمدی ـ لیلی : ۵۱۷
محمود‌ـسیف‌الدین : ۱۱۱
مختاری:۵۲۸
مردآویج‌زیاری : ۳۷۱
مرزبان‌ـرضا : ۴۱۰
مروا : ۴۱۰
مروزی‌ـعباس : ۱۰۵
مساعد ـ ژیلا : ۴۱۸ ـ ۴۲۳ـ ۴۲۴ـ۵۱۵
مساعد‌ـمهوش: ۴۲۰ـ۵۱۳ـ۵۱۴
مستعان‌ـحسینقلی : ۴۸۷
مستفیدی ـ منیژه : ۵۱۶
مستوفی‌ـحمدالله : ۳۵۷ـ۵۲۸
مسعودسعد:۵۲۷
مسعودی:۵۲۸
مسعودی ـ رؤیا : ۵۱۶
مشتاق : ۵۲۹
مشرف‌آزاد تهرانی ـمحمود : رجوع کنید به آزادتهرانی .
مشفقی‌ـسیروس : ۲۶۰ـ۴۰۹ـ ۴۲۷ـ۴۲۹ـ۴۳۰ـ۵۱۷ـ۵۳۳
مشیری‌ـفریدون : ۱۵۲ـ۴۰۹ـ ۴۲۷ـ۴۲۹ـ۵۰۲ـ۵۳۲ـ۵۳۳ـ ۵۵۵
مصدق ـ حمید : ۳۶۳ـ۳۸۷ـ ۴۰۹ـ۴۲۹ـ۵۳۳
مطیع‌الدوله : رجوع کنید به حجازی.
مطهری‌ـسیاوش : ۱۵۵ـ۴۰۹
معزی‌مقدم‌ـ فریدون : ۳۱۸ـ ۴۱۰ـ۵۳۵
معارفی ـ حیدر :۵۲۲
معصومی‌ـقنبرعلی : ۴۱۰
معصومی ـ نسرین : ۵۱۶

معلم ـ محمد : ۵۲۲
معمار ـ فریدون : ۴۱۰
معینی ـ رضا : ۴۱۰
مفید ـ بیژن : ۳۸۵
مقیمی ـ علی : ۵۲۲
مکلا ـ ابراهیم : ۴۸۹-۵۴۹
ملک لیش ـ آرچیبالد : ۶۳-۴۵۵-۵۴۲
ملک الشعراء: رجوع کنید به بهار.
ملکی ـ منصور : ۴۱۰
مؤید ـ م : ۳۱۹-۴۱۰-۵۳۵
ممیز ـ مرتضی : ۵۰۷
منشی زاده ـ کیومرث : ۴۰۹-۴۲۹-۵۳۳
منوچهری : ۱۰۷-۲۰۵-۵۲۷
م. نوفل: رجوع کنید به الهامی.
مؤتمن ـ زین العابدین: ۵۳۸
موسوی پور ـ حمزه : ۵۲۲
مولوی ـ جلال الدین : ۱۱۳-۱۱۵-۱۱۶-۳۵۸-۵۲۹-۵۳۰
مهجوریان ـ علی اکبر : ۵۲۲
مهدوی ـ حسین : رجوع کنید به مؤید.
مهر ـ مهشید : ۵۱۶
مهریار ـ مهین : ۴۲۱-۵۱۶
مهیمن ـ پروانه: ۴۲۴-۴۲۹-۵۱۶
میدلتون ـ موری : ۶۹-۵۴۲
میرزا محمدتقی تعزیه گردان : ۳۷۹
میرفطروس ـ علی: ۵۲۲
میرعزای کاشانی : ۳۷۹
میلانی ـ پروانه : ۴۱۸
میلانی ـ فروغ : ۴۱۰-۴۱۴-۴۱۵-۴۲۰-۴۲۷-۵۱۴-۵۴۴
میلتون : ۶۱-۵۱۴
مین باشیان : ۴۷۴
میهن ـ زهره : ۵۱۶

ن

ناتل خانلری ـ دکتر پرویز: ۱۵۰ تا ۱۵۲-۱۵۶-۱۵۷-۱۹۲-۱۹۴-۴۵۰-۴۷۱-۵۳۲-۵۳۹-۵۴۹
نادرپور ـ نادر : ۱۲-۱۴-۱۳۷ تا ۱۵۳-۱۵۸-۱۹۲ تا ۱۹۵-۲۱۵-۲۴۹-۲۵۰-۲۶۴-۲۸۵-۳۸۵-۳۸۷-۳۹۳-۴۰۷-۴۰۹-۴۱۳-۴۲۷ تا ۴۳۰-۴۵۳-۴۷۰-۴۷۱-۴۷۵-۴۷۸-۴۹۵-۴۹۶-۵۰۲-۵۳۲-۵۳۳-۵۴۴-۵۵۵
ناصرخسرو : ۱۱۴-۵۳۰
ناگی ـ موهولی : ۳۵-۵۴۰

نامدار ـ جاوید : ۵۲۲
نجات‌ـهوتن : ۳۷۰ـ۴۱۰ـ۵۳۵
نجفی‌ـابوالحسن : ۴۰ـ۴۲۸ـ۴۵۳ـ۵۴۹ـ۵۵۳
نجم‌آبادی ـ منصوره : ۵۱۶
ندیمی ـ حسن : ۴۲۲
ندوشن: رجوع کنید به اسلامی.
نرشخی‌ـابوبکرمحمدبن‌جعفر: ۳۶۷ـ۵۳۹
نسفی‌ـمجدالدین‌محمدپائیزی: ۳۵۷
نشاط: ۵۲۹
نصری‌ـ تیرداد : ۳۱۸ـ۴۵۸ـ۴۵۹ـ۵۳۵
نصیریان ـ رضا : ۵۲۲
نظامی : ۱۰۹ـ۱۱۰ـ۳۵۸ـ۳۶۷ـ۵۲۸ تا ۵۳۰
نظامی‌عروضی : ۴۹ـ۳۷۲ـ۵۳۸
نظری ـ عشرت : ۵۱۶
نظری ـ منیره : ۵۱۶
نظری‌پور ـ ناهید : ۵۱۶
نعمانی‌ـشبلی : ۴۶۰ـ۵۴۰
نفیسی‌ـمجید : ۳۱۸ـ۴۱۰ـ۵۳۵
نقیبیان‌ـپرویز: ۴۱۰
نکوهش ـ موسی : ۵۲۲
نگاه ـ ف . ا : ۵۲۲
نورمفیدی ـ حبیب‌الله: ۵۲۲
نوری‌ـماهرخ : ۴۲۲
نوری‌ـمحمد : ۳۸۷
نوری زاده ـ علیرضا : ۵۲۲
نوری علاء‌ـپرتو : ۴۰۹ـ۴۲۹ـ۵۰۸
نوری‌علاء‌ـاسماعیل: ۱ـ۱۵ـ۳۵ـ۱۵۵ ـ ۲۱۶ ـ ۲۳۳ـ۲۵۸ـ۲۶۱ ـ ۲۶۲ ـ ۲۶۵ـ۲۷۸ـ۲۸۰ـ۳۱۵ ـ ۳۱۶ـ ۴۲۵ـ۴۲۷ ـ۴۲۹ ـ۴۳۶ ـ ۴۴۴ـ۴۴۵ ـ۴۶۲ ـ۴۶۳ ـ ۴۷۶ـ۴۷۹ ـ۴۹۶ تا ۵۰۰ـ۵۰۲ـ۵۰۴ ـ ۵۰۵ ـ۵۰۸ـ۵۱۱ـ۵۲۰ ـ ۵۲۱ ـ ۵۴۰ـ۵۴۴ـ۵۴۹ تا ۵۵۷
نوش‌آذر ـ م : ۶۰۹
نوفل: رجوع شود به الهامی.
نوکنده ـ محمدطاهر : ۴۱۰
نولدکه‌ـتئودور: ۵۴۰
نهرو : ۱۷۸
نیچه : ۲۱۵
نیری ـ بیژن : ۶۲۱
نیری ـصفورا : ۱۵۸ـ۴۰۹ـ۴۲۷ـ۵۰۴ تا ۵۱۱ـ۵۴۴ـ۵۵۲
نیسان ـ ف . ا : ۴۲۹
نیستانی ـ منوچهر : ۱۵۳ ـ ۴۰۹ ـ ۴۲۹ـ۵۳۲ـ۵۳۳
نیک‌آئین‌ـبهبود: ۵۲۲
نیک‌روی ـ افسر : ۵۱۶
نیمایوشیج : رجوع کنید به یوشیج.

و

والری ـ پل : ۵۷ تا ۵۹ ـ ۸۸ ـ ۳۱۰ ـ ۳۱۱ ـ ۴۹۹ ـ ۵۴۲ ـ ۵۵۳
واله ـ آقا محمد کاظم: ۱۱۸
والی ـ جورج : ۳۶ ـ ۵۴۳
واقدی ـ اصغر : ۴۲۹ ـ ۵۳۲
واقف ـ جمشید : ۴۰۹
والتون ـ جورج: ۵۴۳
وایت ـ ا.ب : ۶۷ ـ ۵۴۲
وایت هد ـ ا.ن : ۶۵ ـ ۵۴۳
وثوقی ـ دکتر ناصر : ۲۰۲ ـ ۵۵۲ ـ ۵۵۳
وجدی ـ شاداب : ۵۱۶
وحدت ـ صالح : ۱۵۵ ـ ۴۰۹ ـ ۴۲۹ ـ ۵۳۳
ورزی ـ ابوالحسن: ۱۵۲ ـ ۵۳۲
وزیری ـ کلنل علینقی: ۳۸۳ ـ ۳۸۴
وزیری ـ هوشنگ : ۶۳ ـ ۸۱ ـ ۵۵۳
وندادیان ـ بهروز : ۵۲۱
ویدا ـ کامبیز : ۴۰۹
ویگن : ۳۸۷

ه

هاتف اصفهانی ـ سیداحمد : ۱۱۸ ـ ۵۲۹
ه . ا . سایه : رجوع کنید به ـ ابتهاج.
هاملین : ۴۲۶ ـ ۵۴۱
هدایت ـ صادق : ۴۷۴
هراتی ـ محمد وراق : ۱۰۵
هلالی: ۵۲۹ ـ ۵۳۰
همایونی ـ صادق : ۴۰۹
هنرمند ـ محمود : ۴۰۹
همرمندی ـ حسن: ۵۹ ـ ۱۵۳ ـ ۱۵۵ ـ ۲۳۳ ـ ۴۰۹ ـ ۴۲۷ ـ ۵۳۲ ـ ۵۳۹ ـ ۵۵۵
هوگو ـ ویکتور : ۱۲۸ ـ ۱۲۹

ی

یثربی ـ شهیندخت : ۵۱۶
یارشاطر ـ دکتر احسان: ۴۶۸–۵۳۹
یاسمی ـ رشید : ۱۲۵–۵۳۹
یعقوبشاهی ـ نیاز : ۴۱۰
یغما: ۵۲۹
یغمائی ـ پیرایه : ۵۱۶
یوسفی ـ ناهید : ۵۱۶
یوشیج ـ نیما : ۴ – ۱۱ – ۱۲
۱۴ ـ ۴۴ ـ ۱۲۱ ـ
۱۲۲–۱۳۳ تا ۱۴۲ ـ ۱۴۷
تا ۱۵۷ ـ ۱۶۲–۱۶۳–۱۶۶تا
۱۷۲ ـ ۱۸۰ ـ ۱۸۵ ـ ۱۸۶–
۱۹۲ ـ ۱۹۴ ـ ۱۹۸ ـ ۲۰۱ ـ
۲۰۲ ـ ۲۰۹ ـ ۲۱۵ ـ ۲۳۱ ـ
۲۵۱ ـ ۲۶۰ ـ ۲۸۲ ـ ۲۹۹ ـ
۳۰۰–۳۰۶–۳۵۸ـتا ۳۶۳ –
۳۸۷ ـ ۳۸۸ ـ ۴۰۱ ـ ۴۱۳ ـ
۴۲۷ تا ۴۲۹ ـ ۴۶۰ ـ ۴۷۰ ـ
۴۷۱ ـ ۴۷۳ تا ۴۷۶ ـ ۴۸۴
۵۳۰ـ۵۳۲ - ۵۳۳ - ۵۳۹ –
۵۴۰ ـ ۵۴۴تا۵۴۶ ـ ۵۴۹ –
۵۵۰ ـ ۵۵۲ ـ ۵۵۴ ـ ۵۵۷