

طالادرمس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

۱۰
۱۱

طلادرمس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

۱۱۹۷۴

از این کتاب پانصد و پنجاه نسخه در شهر یورماه سال ۱۳۴۴ در چاپخانه
چهر چاپ شد.
کلیه حقوق برای صاحب اثر محفوظ است

کتابهایی که تاکنون از دکتر رضا براهنی منتشر شده است

شعر

آهوان باغ

۹۵ قطعه

منظومهٔ جنگل و شهر

يك منظومه با يك ضمیمه

و

بر فراز دار

شبی از نیمروز

۷۰ قطعه با انضمام

منظومهٔ يك زندگی منشور

ترجمه

پلی بر رودخانهٔ درینا

اثر ایواند ریچ (داستان)

تراژدی ریچارد سوم

اثر شکسپیر (نمایشنامه)

فهرست مقالات کتاب

صفحه ۵	شعر و اشياء
۳۲	شکل ذهنی در شعر
۵۴	الهام و کشف
۶۳	تصویر چیست؟
۷۱	نوعی روح حماسی در مولوی
۷۷	چهار رسالت ، چهار مسؤولیت
۱۰۱	فردیت ، کلیت و حقیقت جهانی در شعر
۱۰۴	شعر ا. بامداد (شاملو)
۱۳۴	شعر نادر نادرپور
۱۴۹	پنج یادداشت پیرامون «تولدی دیگر» خانم فرخ زاد
۱۷۳	آرش کمانگیر
۱۸۲	در وادی شاهپرکها
۱۸۷	منظومه خاك م . ع . سپانلو طلادرمس:
۱۹۷	(تحقیقی در تشابهات بین مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید)
۲۲۵	يك اشاره کوتاه

شعر و اشیاء

من کسی هستم که هستی از اوست
«هایدگر»

۱

۴ شعر ، زائیدهٔ بروز حالتی ذهنی است برای انسان در محیطی از طبیعت ؛ به این معنی که به شاعر حالتی دست میدهد که در نتیجهٔ آن ، او با اشیاء محیط خود و با انسانها نوعی رابطهٔ ذهنی پیدا میکند و این رابطه ، بنوبهٔ خود ، رابطهٔ ای روحی است که در آن اشیاء ، حالت مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست میدهند و در واقع ، بخشی از احساس و اندیشهٔ شاعر را به عاریه میگیرند .

شاعر در آن حالت ، تحت تأثیر افسون ذات اشیاء قرار میگیرد . راز و سر وجودی آنها را نه بوسیلهٔ منطق و حسابهای ریاضی - که حسابشان بکلی از مقولهٔ شعر جداست - بلکه بوسیلهٔ خون و احساس خود کشف

میکند . شاعر در لحظه آفرینش شعر ، در وضعی قرار میگیرد که بعضی از اشياء طبیعت را در لحظه‌ای می‌پذیرد و بعضی دیگر را موقتاً از ذهن خود خارج میکند؛ بهمانگونه که برخی از شنوندگان موسیقی چشمهای خود را می‌بندند تا حضور ذهن بیشتری برای پذیرفتن موسیقی داشته باشند، و در واقع از طریق دریچه حس سامعه ، خود را مستغرق نوسان های سکرآور موسیقی کنند. و یا می بینید ساجدی را که از تمام اشياء و انسانهای دیگر پیوند های خود را می‌گسلد تا چهره بر خاک نهد و به ندای غیبی که از خاک بر می‌خیزد و شفا بخش روان دردمندش می‌شود ، گوش فرا دارد .

بدین ترتیب شاعر، در يك شعر، قسمتی از اشياء را با تمام روح خود می‌پذیرد و قسمتی دیگر را موقتاً و بطور ناخود آگاه از ذهن خود خارج میکند و همین خصوصیت گزینش و انتخاب است که آفرینش مخلوقی بنام شعر را بصورت حادثه‌ای در می‌آورد که کاملاً متمایز و دور و جدا از حوادث دیگر است .

در شعر گفتن نوعی حالت عارفانه وجود دارد و نوعی از خود بیخود شدن در پهنه بیکرانگی اشياء . شاعر، عارفی است که بجای معبود، میخواهد با اشياء پیوند یابد . شاعر ، عارفی است سر به سجده نهاده در معبد اشياء و انسانها .

تردید نمی‌توان داشت که پس از مرگ ، وجود آدمی در باد و باران و خاک و سایر اشياء و عناصر جهان ماده پراکنده خواهد شد .

مگر چیزی مادی‌تر از این میتوان یافت؟ مرگ، خصوصیت مادی خود را بیش از هر عامل دیگری جاودانه حفظ کرده است. اما اگر انسان بخواهد قبل از مرگ، یعنی در زمانی که کاملاً زنده است و تمام وسایل زنده ماندن نیازمند - با اشیائی که از نظر انسان عادی و حتی انسان عالم و ریاضی‌دان (نه شاعر) بیجان هستند، یکی گردد، حالتی عارفانه پیدا میکند. همین اشتیاق به فرو رفتن در اشیاء، بدون پذیرفتن کوچکترین دگرگونی فیزیکی و مادی، از انسان موجودی میسازد که باید بدان نام «عارف مادی» داد. همانطوریکه «زاینر ماریاریلکه» درباره شاعر میگوید: «شاعر کسی است که میخواهد تبدیل به سنگ و ستاره شود.»

در تمام این حالات، شاعر به پل دو طرفه میماند که از یک سوی آن مواد خام طبیعت جریان می‌یابد و از سوی دیگر آن مخلوقات شعری. یا شاعر حکم کارخانه‌ای را دارد که در کارگاه ذهن خود به اشیاء شکل انسانی می‌بخشد، طوری که اشیاء، هم حالت عینی خود را داشته باشند و هم حالت ذهنی ادراک و تخیل انسان را؛ هم خود باشند و هم چیزی دیگر که انسان است. و در واقع همین خود بودن و دیگری بودن، عینی بودن و ذهنی بودن و خود را در اشیاء و اشیاء را در خود دیدن، پایه‌های اصلی شعر هستند و شعر ویژگی‌های خود را که عبارت از داشتن دنیائی از تصاویر، تشبیهات، استعارات، سمبولها و کنایات و اساطیر است، از همین پایه‌های اصلی و ارکان اساسی میگیرد و بهمین دلیل ارکان اصلی شعر، عروض و

قافیه نیستند ، بلکه چیزهائی هستند مافوق اینها که باید آنها را جوهر های جاودانی شعر بنامیم و این جوهرها در حالتی بسیار ساده، تشبیه؛ و در حالتی کمی پیچیده ولی متعالی و درونی و ذهنی ، استعاره ؛ و در حالتی متعالی تر و گسترده تر و عمیق تر، سمبول و بعد دراوج، اسطوره هستند .

با آغاز عصری جدید ، اشیاء جدید وارد زبان و شعر میشوند و شاعر و صاحب زبان ، حالات و احساسها و اندیشه های خود را نسبت به اشیاء جدید توجیه میکنند. ولی اشیائیکه قبلا در قلمرو زبان و شعر بودند ، مطرود شناخته نمیشوند ؛ بویژه آنهاییکه مربوط به موجودیت ساختمانی طبیعت هستند. شاعر امروز نقش خود را درباره اشیائیکه قبلا در اشعار شاعران پیش از او دیده شده ، تعیین میکند و بهمین دلیل میتوان به آسانی نشان داد که چگونه درختی را که قبلا صدها شعر درباره اش گفته اند ، میشود دوباره دید و در همان دید ، بینش زمانی و مکانی خاصی را تثبیت کرد و نیز میتوان نشان داد که چگونه در همین قرن که ما در آن زندگی میکنیم ، میشود از درختی ، سمبول و یا اسطوره ای انسانی ساخت ، سواى سمبولها و اسطوره های سابق؛ و نیز میتوان نشان داد که شهری که اینک ما در آن زندگی میکنیم چگونه چیز است و چگونه در گوشه و کنار آن آدمهای اساطیری در حرکت اند و چگونه سمبولها من و تورا می یابند و ما سمبولها را ، و بالاخره چگونه بینشی «حماسی و عاصی» از همه چیز ، حتی از فرهنگ و تاریخ ، و نژادی که من هستم و نژادی که

توهستی ، اسطوره‌های جاندار و جاویدان میسازد که میتوانند تنه بزند
به عظمت « اهورا » و « میترا » و « آناهیتا ؛ نیز میتوان نشان داد که چرا
نمیتوان بیاز گوئی اساطیر کهن ایمان داشت و باید معتقد بود که هر نسلی ،
اساطیر خودش را خود بسازد و پیرو راند و بگذارد و بگذرد ، زیرا هر نسلی
با همان بدویت و اصالت بینش خود تکیه بر اریکهٔ ابدیت تمام بینش های اصیل
میزند و از آنها نیز بنوبهٔ خود سهمی میبرد .

۹ / و اما شاعر کسی است که با رسوخ دادن شعور معنوی خود در اشیاء، دست به کشف خود در محیط زیست میزند، در اینجا برهنگی یکپارچه روح در جریان ماده بچشم میخورد و جهان ماده در آئینه روح بشر انعکاس می یابد. اشیاء، روحی مشابه روح آدمی پیدا میکنند و در نتیجه چون او زبان باز میکنند و صاحب اندیشه و احساس میشوند و این اندیشه و احساس را در قالب واژه‌هایی که از میان تمام موجودات، در انحصار مطلق انسان، بویژه شاعر است میریزند. شاعر بوسیله قدرت تخیل و تصور خود و با اشتیاق و انگیزه‌ای درونی برای کشف و جست‌وجو، ناگهان می بیند که اشیاء بشکل او در آمده‌اند. شاعر، خود را در وجود اشیاء و اشیاء را در وجود خود می بیند و روابط خود را بوسیله کلمات توجیه میکند.

در دوران کودکی بشر، در زمانی که هنوز عقل و منطق و بینش علمی، سیطره خشک خود را بر انسان حاکم نکرده بودند، جویباران را زبانی بود، مثل زبان خود انسان؛ و حیوانها، اندیشه‌ها و خیالاتی چون خود انسان داشتند. طبیعت همیشه با او در تماس بود. انسان برهنه،

بر روی زمین برهنه زندگی میکرد و ضربان قلب خود را در آواز پرندگان می یافت و اگر از زبان «سن ژون پرس» در «آنا باز» بشنویم که میگوید: «خورشید را نامی نیست اما قدرتش در میان ماست»، برای انسان اولیه اشیاء هنوز بی نام بودند ولی قدرت آنها از هر لحاظ محسوس بود.

مغز انسان كودك، مثل مغز كودك انسان، پراز سایه های وهم انگیز، زیبا و زشت، جبار و عادل و پاك و ناپاك بود. انسان اولیه بی آنكه خود بفهمد پایه تمام هنرها را میگذاشت. سنگ بنای مذاهبدا، هم در روح خود وهم در معابد خشن و سنگی می نهاد و بالاتر از همه، انسان اولیه نخستین شاعر جهان نیز بود و می فهمید که اگر قدرتی در میان است، باید نام صاحب آن را کشف کند و قدرت و تأثیر و نیروی يك شیئی، در چهای برای نامیدن آن شیئی بود و بهمین ترتیب خورشید، صاحب نام شد و سایر اشیاء، نامهای ویژه خود را پیدا کردند. انسان اولیه بی آنكه به فرهنگ لغات و دستور زبان نیازی داشته باشد، نام اشیاء را از طریق شدت و ضعف قدرت و تأثیر آنها، از خود اشیاء استخراج کرد، استخراج نام اشیاء در واقع تحت تأثیر موجودیت و حالات وجودی آن اشیاء قرار گرفتن است، در واقع به اشیاء، روحی مثل روح صدا، روح نور، روح حرکت، روح بیان و روح نگاه نسبت دادن است و بالاخره مطابقت دادن کیفیات وجودی اشیاء با کیفیات حیات آدمی است.

بدین ترتیب انسان اولیه نام اشیاء را بر زبان می آورد و همین نامها

که اساس زبانهای مختلف بر آنها گذاشته شده ، در واقع نخستین اشعار جهان است . انسان اسطوره ساز ، در اصل با شاعر امروز چندان فرقی ندارد . هردو در میان اشیاء زندگی میکنند و هردو بدانها می پردازند و این در تمام ادوار شعری بچشم میخورد . موقعیکه «پل کلودل» میگوید :
 «ای اشیاء ، من خودرا بشما تقدیم می کنم .» و یا هنگامی که «حافظ» می گوید :

می کشیم از قدح لاله شرابی موهوم
 چشم بد دور که بی باده و می مدهوشیم

و یا زمانیکه « ا . بامداد » میگوید :

من

باد و

مادر هوا خواهم شد

و گردش زمین را

بسان جنبش نطفه‌ئی

در گنداب تنم

احساس خواهم کرد

من خاک و جنین زمین خواهم شد

و هوا

بسان زهدان زنی

در برم خواهد گرفت .

ویا موقعیکه « ازرا پاند »، شعری را اینگونه آغاز میکند: « من همین من ، کسی که جاده‌های آسمان را می شناسد و باد آسمان اندام اوست. » و همینطور هم پایان میدهد ، جز منعکس کردن اشیاء در آئینه ذهن خود کاری نمیکنند و شعر هم جز این چیز دیگری نیست. و بهمین دلیل « خیمه‌نر » شاعر اسپانیولی در جائی میگوید :

« ای هوش ! نام صریح اشیاء را بمن بگو بگذار کلمه‌ام خود شیئی باشد که بتازگی بتوسط روح خلق شده . بگذار بوسیله من ، آنهایی که اشیاء را نمی شناسند ، بدانها نزدیک شوند . بگذار بوسیله من ، آنهاییکه اکنون اشیاء را فراموش میکنند ، بدانها نزدیک شوند . بگذار بوسیله من ، آنهاییکه اشیاء را دوست میدارند ، بدانها نزدیک شوند . ای هوش ! بمن نام واقعی را بده ! نام خود را ، نامهای آنها را ، و نام مرا برای اشیاء بده! »

اگر فلسفه و منطق ، انسان اسطوره‌ساز را از صحنه عادی زندگی اجتماعی طرد کرد و جادوگران قفل سکوت بر لب زدند و نسل پیغمبران خاتمه پذیرفت ؛ یا اگر اساطیر قدیمی و اولیه بصورت قصه‌های قبایل مختلف درآمد و جهان شکلی هندسی و ریاضی و در واقع « عددی » بخود گرفت ؛ شاعر که گوئی در خود رسالتی ابدی و بدوی می‌دید ، بمقتضای زمان و مکان و حالات مختلف اجتماعی ، هر لحظه بشکلی درآمد. تغییر لباس و قیافه داد ، اما در میان ابدیت و بدویت عواطف و غرائز زیست

و در واقع اسطوره سازماند، چرا که قدرت تخیل و تصور همیشه با شاعر بوده و اشياء همیشه در اطراف او بوده اند. منتها شاعر روزی در جنگل و غار زیسته، و روزی دیگر چشم بر دریا دوخته است؟ در عصری دیگر، شاعر بر فراز تپه‌ای، معبدی کلی ساخته است و باز در دورانی دیگر، شمایل معشوق خویش را با واژه های ساده بر پوست آهو تصویر کرده است و در عصری نزدیکتر بما فریاد بر آورده:

بیرم این درشتناك بادیه - که گم شود خرد در انتهای او

و بالاخره در همین عصر، «فروغ فرخزاد» شده، گفته است:

در تمام طول تاریکی

سیرسیرك ها فریاد زدند:

ماه، ای ماه بزرگ

در شعر گفتن نوعی بازگشت وجود دارد بسوی دوران کودکی شاعر، و نیز به سوی دوران کودکی انسان. شعر، رقص شورانگیز و پاك و پرتصویری است در میان باغ های تنهائی انسان با طبیعت. شعر نوعی برقص برخاستن است در میان اشياء و «لوچی» شاعر و سردار چینی که در حدود ۱۶۶۰ سال پیش کشته شد، سخنی درباره شاعران دارد که ذکرش در اینجا بی مناسبت نیست:

ما شاعران با عدم می جنگیم تا بدان هستی دهیم

مشت بر دروازه سکوت می کویم تا موسیقی پاسخگوئی بشنویم

ما فضای بیکران را در يك وجب کاغذ می فشریم
واز فضای دو انگشتی قلب ، سیلابی بیرون می ریزیم

« لوچی » در همین شعر می گوید : « شاعر کسی است که آسمان و
زمین را در قالب قفس می اندازد.»

و اما چرا از میان تمام انسانها ، در تمام اعصار و ادوار ، رسالتی چنین بزرگ بر عهده شاعر گذاشته شده است ؟ و چرا او باید از میان تمام افراد بشری برگزیده شود تا آسمان و زمین را در قفس قالب اندازد ؟ اصولاً او چگونه موجودی است که هم خصوصیت جادوگران را دارد و هم پیامبران ، و حتی خدا را ؟ و راستی او کیست که دست دخالت در آفرینش کائنات می برد و در واقع چیزهائی بوجود می آورد که قبلاً عملاً وجود داشته اند . راستی سر باز آفرینی در چیست ؟

« استیون اسپندر » شاعر معاصر انگلیسی ، هنگامیکه در باب چگونگی آفرینش شعر صحبت می کند ، می گوید : « در همه چیز انسان با انسانی سر و کار دارد ، جز شعر که در آن انسان با خدائی پنجه در پنجه می افکند . »

طبیعت عینی و قابل لمس و ابدی در کمین انسان فردنشسته است . انسان فرد و تنها در برابر این جاودانگی تحرك و واقعیت ، خود را بشکل ذره ای ناچیز و بیمقدار تواند دید . انسان در برابر کائنات ذره ای بیش نیست ، اما ذره ایست که با ذرات دیگر فرق دارد . انسان می فهمد و

همین فهم ، وقوف بذره بودن و ناچیز بودن را بوجود می‌آورد و بدنبال آن : یا تسلیم شش‌دانگ پیش می‌آید که دست بکاری نزدن است و در انتظار مرگ نشستن ؛ یا برزخی ایجاد می‌شود از تسلیم و عصیان که زائیده ایمان و بی‌ایمانی است و در واقع در جهانی از اضطراب ها و دلهره ها ول بودن ؛ و سومی عصیانی است روشن و شفاف با تمام مقدمات انسانی، در مقابل تقدیری طبیعی. عصیانی « قایلی » ، « پرومته » ای ، و یا « کامو » ئی ؛ یعنی امتناع از پذیرفتن سرنوشت و طبیعت بشکلی که هستند و قبول این حرف « کامو » که : « انسان کسی است که می‌خواهد علیه سرنوشت خویش قیام کند. »

شاعر در ردیف سوم این طبقه بندی نسبتاً خشن و خشک قرار دارد . اگر طبیعت را نپسندد و یا در واقع پایانی شوم برای زندگی خود در چارچوبه طبیعت ببیند ، علیه آن خود آگاه و ناخود آگاه اقدام میکند و اگر در محیط و یا اجتماعی خود را مقید و محدود و ارزش‌های همیشگی انسانی را روبرو ببیند ، بصد آن‌ها پامی خیزد و اگر در انسان شرارتی سراغ کند که منبعی غیر انسانی داشته باشد ، با آن ستیز می‌کند و اساس باز آفرینی در همین جدال و ستیز است و در همین اشتیاق به فرجام دادن طرحی نو ؛ از نظر طبیعی ایجاد طبیعتی بهتر ، از نظر اجتماعی ، ایجاد اجتماعی بهتر و از نظر انسانی ، ایجاد انسانی برتر . و تنها وسیله ای که شاعر برای انجام چنین مهمی در اختیار دارد ، واژه است و واژه هم وسیله‌ای شعری است و هم هدف شعر .

شعر ، جاودانگی یافتن استنباط احساس انسان است از يك لحظه از زمان گذرا، در جامه و اثرها شاعر، تکه‌هایی از زمان گذرا در چارچوبه طبیعت ، بوسیله واژه‌ها از آن خود می‌کند و شعر در واقع طبیعتی است ثانی در مقابل طبیعت نخستین و طبیعت ثانی، عکس‌العمل شاعر است در مقابل ابدیت تهدید کننده طبیعت نخستین. شاعر می‌کوشد طبیعتی بیافریند که مثل طبیعت واقعی دارای ابدیتی باشد و با ابدیت آن، جاودانگی خودش نیز تثبیت شود؛ یعنی ابدیتی انسانی در مقابل طبیعتی ابدی بوجود آید و بهمین دلیل است که در شعر «انسان، با خدائی پنجه در پنجه می‌افکند» و می‌خواهد جانشین او گردد و در این میدان زور آزمائی سلاحی جز واژه ندارد .

آنچه مهم است ابزار و اسباب شاعر یعنی واژه‌هاست، زیرا او بوسیله آنها جهان خود را می‌آفریند، گویا در آفرینش طبیعت توسط خداوند نیز واژه همان اهمیتی را داشته است که برای شاعر امروز دارد. در سفر نخستین از اسفار تورات می‌خوانیم :

« و خدا گفت روشنائی بشود و روشنائی شد ... »

می‌بینیم که در آفرینش جهان، در شکل مذهبی آن ، آفریدگار فقط «گفته» است که «روشنائی بشود» و روشنائی بوجود آمده است. «گفتن» استفاده کردن از زبان و بیان شاعرانه است. گفتن، از واژه استفاده کردن است. گفتن ، آنهم بقصد ایجاد چیزی ، شعر سرودن است . و شعر سرودن ، طلوع خورشیدی است از بطن ظلمت و بالاخره «شدن روشنائی» است. دوسه سطر پس از آیه بالا که از تورات آوردیم، چنین می‌خوانیم:

«و خدا روشنائی را روز ناامید و تاریکی را شب ناامید.» و این ناامیدن روشنائی و تاریکی نیز باز به قصد ایجاد چیزی بوده است و این ناامیدن نیز شعر سرودن است.

انسان اولیه که نخستین شاعر نیز بود، الهی ترین خصوصیت خود، قدرت ناامیدن و شعر گفتن - را آنچنان مقدس پنداشته که آنرا بخدا نسبت داده است و گرچه او خود، روز را نامی و شب را نامی دیگر نهاده است، ولی این حالت مقدس را از دسترس خود خارج کرده، به خدائی نامرئی سپرده است و اینک شاعر امروز آن خصوصیت انسان اولیه را بازمی یابد و با آفریدن طبیعتی ثانی، حق خود را از طبیعت قهار و جبار می طلبد. واژه، حالت خلاقه خود را در تمام اعصار ادبی حفظ کرده است. واژه آتشی است که از بارگاه خدایان نخستین، یعنی همان انسانهای ابتدائی ربوده شده و به انسان امروز سپرده شده است.

واژه کلید کشف تاریکی هاست. الفبای رمز تمام معماهاست. واژه بزرگترین کشف انسان بر روی زمین است و شاید اکتشافی است که تا انسان هست، جاودانه پاک است و تازه.

واژه هرگز کهنه نمی شود، چون انسان هرگز کهنه نمی شود. هر قدر سن بشر بر روی زمین بیشتر می شود، همانقدر او جوانتر می گردد. واژه نیز تمام و بیتر گیهای انسان را دارد و مثل او همیشه بسوی شباب و بزرگی می گراید. اگر عده ای از شاعران نا آگاه و نقادان نادان، در این لحظه از تاریخ، آن را به ناپاکی کشانند، هیچ باکی نیست. زبان

درختی است که همیشه خود را از برگهای زرد می‌پیراید و تنها برگهای
سبز و شاداب را نگاه می‌دارد . این گونه شاعران و نقادان ، زمانی مثل
برگهای زرد با خاک یکسان خواهند شد و فقط برگهای سبز و جاودان
و راستین خواهند ماند . این امید نیست . بلکه واقعیتی است که دهاتذکره
و دیوان شعر پشتوانه آن است و اینك با چشم غیر مسلح نیز می‌توان آن
را دید . واژه همیشه هست و همیشه پاك است و زیبا :

فرخنده باد طلعت خوبت که درازل

ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز

«در انجیل یوحنا» می خوانیم: «در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.» اهمیت کلمه در تمام ادوار تا حدی بوده است که با خدا مترادف گشته و عظمت تخیلی او را تجسمی شاعرانه بخشیده است. در اینجا وسیله هدف شده و هدف آنچنان در وسیله مستحیل گشته که نام، شکل و روح او را بخود گرفته است. در واقع در مخلوق، وجود خالق و در هدف، وجود وسیله آنچنان مستحیل می شود که فاصله ها همه به نیستی می گرایند. خطی که بین ابتدا و انتها وجود داشته از بین می رود و ابتدا و انتها بصورت يك نقطه نورانی و جاویدان چون يك ستاره در می آید. عاشق می شود معشوق، عابد، می شود معبود و اگر «منصور» به آن حالت از عرفان رسیده بود که نعره «انا الحق» می زد، شاعر به آن درجه از معرفت و شناخت و شعور بر طبیعت می رسد که نخست فریاد می زند: «انا الشئی» و سپس قدمی بلندتر برمی دارد، فاصله ها را نابود می کند، بصورت نقطه ای نورانی و جاویدان چون يك ستاره در می آید و نعره برمی دارد: «انا الشعر» شاعر راستین با این سخن که «شعر احساس دل است» کاری ندارد. دل، خیلی کوچک است. دل، فقط قسمتی از وجود آدمی است و هرگز تمامیت

انسان را ندارد. این فکر کهنه و مطرود است که همه چیز را فقط به قلب مربوط بکنیم و همه چیز را حاکی از هیجانهای قلب بدانیم. شعر غریزه است و احساس و نیز اندیشه هم خون است و هم تخیل. احساس دل سطحی است و مربوط است به شخصی رماتیک و احساساتی که همیشه گریان است و تنبل، و هرگز نمی خواهد دست به کشف خویش در این جهان پهناور بزند. شاعر راستین دارای خون متفکر است، او با این خون ذره ها را می یابد و می شکافد و بشکلی دیگر آنها را یکی می گرداند و بهمین دلیل، شعر از نظر شاعر، والاتر و ارجمندتر از اشیاء طبیعت است. امتیاز شعر بر طبیعت اینست که اگر طبیعت چیزیست قابل لمس، واقعی و غیر مجرد، شعر چیزی است که گوئی هم قابل لمس است و هم غیر قابل لمس، هم واقعی است و هم غیر واقعی، هم مجرد است و هم غیر مجرد.

در اساطیر اسکاندیناوی، افسانه ای هست مبنی بر اینکه «اودین» شاه خدایان، هنگامی که راه و بیراهه را پیمود و کوهها و پرتگاهها را پشت سر گذاشت و بالاخره در برابر غار معرفت و خردایستاد و خواست خود را از چشمه ای که در اعماق غار جاری بود سیراب کند، نگهبان بدو هشدار داد که باید يك چشمش را از دست بدهد تا از چشمه اعماق سیراب شود. «اودین» يك چشمش را به چنگال نگهبان غار سپرد، وارد غار شد و از آب چشمه نوشید و همینکه از اعماق غار بسوی سپیدی روز آمد خود را خدای خردمندان جهان یافت و بعد به سوی مسند خدایان دیگر برآه افتاد.

معبران اساطیر کهن می گویند که چشمه درون غار، ضمیر ناخود آگاه آدمی است و چشم کور، دریچه ایست به سوی عوالم درون . چشم بینای انسان ، دریچه ایست بسوی اشیاء و چشم نابینا راهی است به سوی درونیه او ذهنیات. انسان معنوی در پشت پلك چشم کور ، جهان درونی خود را می یابد و باچشمی که بیناست، جهان طبیعت خارج را می بیند و می کوشد تا بین چشم کور و چشم بینا رابطه ای برقرار کند و شعر در واقع پلی می شود از واردها بین چشم کور و چشم بینا .

پشت پلك چشم کور، دنیای ناخود آگاه آدمی است و در آن ابرهای غرایز ، در شبی تیره و ظلمانی ، در آسمان جهانهای ناپیدا ، بر روی هم تأثیر می گذارند . پشت پلك چشم کور، دریائی است در بیکرانی شب، و امواج همیشه در حال جوشش و خروش و حرکت اند و تاثیرات خود را ، عمیق ولی مبهم، بر روی سواحل دنیای بیرون می گذارند. منطق ظاهری به دنیای ناخود آگاه راه نمی یابد. منطق در برابر این بیکرانی عوالم درونی خرد و ناچیز است و هم از این روست که باید شاعر ، بینشی غریزی و احساسی داشته باشد ، در کنار و به موازات يك بینش اندیشه ای کهن و بدوی و ابدی که نیز به این شکلش از ناخود آگاه سهمی می برد. بهمین دلیل است که باید گفت، نه منطق و نه احساس ساده دل، بلکه آمیزه ای از غریزه و احساس و اندیشه. زیرا منطق. مثل فواره خردیست در برابر طوفانی خرد کننده که بيك لحظه ذرات آب فواره را بر روی کاشی ها و دیوارها

بپراکند و حتی استخرها و دریاچه‌ها را نیز از جا بکند .

منطق برای زندگی عمومی مردم است در محیط زیست عمومی غیر شعری و غیر غریزی و غیر اندیشه‌ای ، در دوره محدودی از زمان و قلمرو محدودی از مکان. با منطق نان می‌خریم . با منطق سکه‌های خود را روی هم می‌انباریم. با منطق و حسابهای دو، دو تا، چهار تا، جواب سلام گداهای گرسنه را میدهیم و دور می‌شویم . با منطق پولهایمان را به مارک و فرانک و دلار تبدیل می‌کنیم و بر سر چارراهها بچراغ قرمز توجه می‌کنیم و با منطق هر نوع گردش به چپ را در خیابانها ممنوع می‌کنیم .

ولی غریزه‌ای که رنگی از اندیشه کهن و بدوی و ابدی دارد بما حکم می‌کند که بر گردیم بسوی زمین مادر؛ بسوی خاک و بسوی بالندگی و باروری و رشد ، به سوی فراتر رفتن و فروتر گشتن ، و بهمین دلیل شاعر از نوعی فکر تک‌خدائی (Monotheism) که بیش از حد ذهنی است ، بر می‌گردد بسوی فکر چند خدائی (Polytheism) دوران کودکی بشر و بدویت غرایز . زیرا فقط يك شئی در جهان نیست، بلکه برای شاعر، اشياء مختلف وجود دارند و با همین گام برداشتن غیر مستقیم بسوی فکر چند خدائی ، شاعر ناخودآگاهانه به رد و نفی آفریننده بر می‌خیزد و در عوض زمین را می‌یابد و به خاک و سنگ و گیاه می‌گراید و در واقع ناخودآگاهانه (پدر - خدا) را نفی میکند و به عشق (زمین - مادر) کردن می‌نهد؛ مادری که می‌زاید و خدایان را می‌آفریند و شاعر همیشه با

اسطوره سازی به سوی خدایان و زمین خدایان و زاینده خدایان بر میگردد
و سر شعر « حماسی و عاصی » در همین است . نفی هر نوع « خدا گونگی » و
باز گشتن بسوی اشیاء و انسانهائی که خود خدایان و مظهر خدایان توانند بود.

من که اینهمه از اشیاء و انسانها در میان اشیاء حرف زده‌ام ،
 از شما دعوت میکنم که حتی برای لحظه‌ای هم که شده بامن در شهر، میهمان
 مردم و اشیاء بشوید . اینجا من فقط نوانسته‌ام نامها را بیاورم و بعضی
 حالات انسانی را در میان اشیاء ولی با هر يك از این نامها و حالات و
 انسانها ، چه یادهائی که ممکن است در ذهن فرد فرد ما زنده شوند! و اینك
 آن میهمانی كوچك :

میدان‌ها و مجسمه‌ها ، سه راهها و چارراهها ، كوچه‌ها و
 بن‌بستها ، آب و فواره و گیاه و گل و مردم و ماشین‌های خردو
 و بزرگ و گاریها و دوچرخه‌ها . سگهای كوچك و بزرگ ، و
 مردم در همه جا ؛ پشت پنجره‌ها ، در پیاده‌روها و وسط خیابان
 و در برابر چراغ‌های قرمز و زرد و آبی . جیغ‌ها و ناله‌ها و
 صداهاى دیگر . دود و مه و بخار و تف و تب . گلاویز شدن‌ها
 و فحش‌ها و خون بر دماغها و کاردها تا دسته و قبضه در شکمها .
 و حتی گلوله‌ها و بعد آتش بازی‌ها . فرار . قدم‌های سریع
 و پرشتاب و بهم خوردن ناگهانی ماشین‌ها و خورد شدن تمام

شیشه های شهر . پرچمها و چراغها و خون و تابوت . واناالله
وانالیه راجعون . گریه در برابر دیوارهای بلند . دیوارهای
دیگری در برابر آوارها . کاغذهای سیاه و سفید . عینکها و
تفنگها و صدای ریزش تگرگ و شلیک باران . و سربازان .
فلق و شفق ، سپید دم و غروب و تمام فاصله های اسفالت و
مغازهها و زنان و مردان ، از خیابانی تا خیابان دیگر . ایستادن
چون سنگ و با چشمانی دریده ، از کاسه در آمده و برپیشانی
نشسته و گرسنه و مولع به بازی حریص کودکان شهر نگرستن .
چشمک به تمام روسبیها . و اذانی از کرانه شب برای آغاز
نماز تباهی بشر بریکرانه رقص آهنها در این شهر . قدم زدن
در میان فالگیران و رهالان و خیالبافان . قدم زدن در میان
جیببرها و سیاستمداران و جنایتکاران و قوادان و قاب بازان
و سه قاب اندازان . قدم زدن در میان پدر مردهها و مادر مردهها ،
پدر کشتهها و مادر کشتهها و همجنس بازان و شهوت پرستان و
قدیسان و درمیان تمام اینها خود را به خوابی روزانه سپردن .
زاغها و زاغها و زنان و زندانیان و زن کشتهها و آنگاه چراغها ،
چراغها ، چراغها تا بی نهایت شب . ماه منجمد و ستارگان
آسمان همگی قطبی ، و عشقهای سرد و منجمد در زیر درختان
بی برگ و در کنار جویهای عفن . عشق در کنار گربه های
مرده و در کنار زخمهای پوسانده ادرار بر دیوارها . جنونی

عقیم مانده برای جنایت و کشتار و قتل عام و نعره و فریاد .
 و « انسان که اینک سرنوشت انسان است » درجائی دیگر و
 اینجا حتی سرنوشت گربه‌های مرده هم نیست . روز نامه هاو
 و روسبی گری قانون در حروف درشت و ریز چاپخانه ها .
 گدایان ، چلاق ها و شل‌ها . مجنون ها ، نیم‌دستان ،
 نیم پایان و نیم اندامان و نابود شدگان . پیرزنان ،
 پس کوچه ها و مهتابی ها . دست‌های آویزان و متحرک و
 رقصان و مستقیم و زنده و مرده . لبهای ناسزاگویی در زیر
 درختان معصوم . چشمهای کور و نیمه‌کور و بینا و شفاف و
 درخشان و سکه‌ای . سینه‌های مرده و لاغر و فراخ و پهن و
 ستبر و بعد پهلوانی . شکم‌های پوسیده و مرده و خالی و گرسنه
 و نیمه خالی و نیمه‌پر ، پرت‌تر و پرت‌ترین و دایره‌ای و بعدتر کیده
 و پوسیده . سوت‌ها و شلاقها و شلوغی و فرار و ریزش تگرگ
 و برف و آنگاه بازهم تنهایی . و اذانی دیگر از کرانه شب
 برای آغاز نماز تباهی بشر بر بیکرانه رقص آهن ها در همین
 شهر . روشن شدن چراغ‌ها در برابر چشمها و شکم‌های گرسنه
 و حرکت از دیوارهای مشرف بر شب و باز تنهایی . ساعت‌ها
 و چراغ‌ها و پوسیدگی برگها در کنار ساطورهای برنده . و
 دود و کوره و کوری و تاریکی شب و ظلمت و ایستادن در برابر

چراغهای خودکار سرخ و درخشان و در اندیشه چیزهای دیگر بودن . رنگها و در کنار تمام رنگها ، موسیقی شتاب و سرود های کهنه و زنگ گرفته با ترانه های عبوس حیوانی ، در جدار دنده های شب . رنگها و تمام رنگها برای بعثت به سوی جنون و پیشگوئی گامهای پیشقراولان آینده برسینه خیابان تباهی تباری از ما و صفحات تاریخ مذکرما ، و بوی جگر سوخته انسان که از تمام کلمات این تاریخ در تمام ادوار بر می خیزد و به شهر می پرا کند . و جامه هائی از جنون ، بریده و دوخته بر قامت فرد فرد ما و مغز هائی پراز گرم های وحشت ، در زیر سم ستورانی انسان نما . و تمام بشریت ، فراخوانده شده بر شهادت شرارت ما ، و بر شهادت نبض خفته و مرده حماسه و غرور ما ، و بر شهادت اسکلت توسنهای همت و حمیت ما . و اینها و هزاران چیز و انسان و حالات و حرکات که شما همیشه میهمان ناخوانده شان هستید و می بینید .

شاعر بر روی زمین ایستاده است و باید بوجود اشیاء شهادت دهد . اگر او زمان خود را نبیند ، بتاریخ خیانت کرده است و اگر محل و مکان و محیط خود را نبیند و قاضی گذشته و بیننده حال و پیشگوی آینده اش نباشد ، خیانت کرده است . شاعر خون و شور می طلبد و عشق ، از پستی و خواری نفرت می کند . اگر نماینده جلوه های زمان خود باشد ، پس از آنکه از بین رفت ، اشعارش او را زنده نگاه میدارند . زیرا شعر ، بیش

از نوشته هر نوع فیلسوف و عالم اجتماعی و منتقد ، سندی تاریخی است درباره عصری ویژه . زیرا شاعر اصیل ، عصر خود را زندگی می کند ولی عالم اجتماعی و منتقد فقط بدان می اندیشند و فرق این دو از فرقی شنیدن و دیدن هم تجاوز میکند .

« بودلر » در جائی می گوید : « خدا آن چیز است که بی آنکه وجود داشته باشد ، بر دلها حکومت می کند . » این گفته درباره شاعر بزرگ صادق است . مثلاً حافظ چنین شاعری است . حافظ قسمتی از سنت زبان فارسی و پاره‌ای از شخصیت فرد فرد ماست . و شاعر خوب جز این نیست . او باید در زبان زنده بماند و بزندگی و طول عمر زبان کمک کند . او از گذشتگان آغاز می کند و با آیندگان پیوند می یابد . زندگی خلاقه شاعرانه او گر در چه در لحظات بخصوصی اوج می گیرد ولی او از همین لحظات برای ابدیت پیکری می تراشد ، هیچ قدرتی نمی تواند دهان او را ببندد و هیچکس نمی تواند با او خودکامگی کند . شاعر خوب باید آنقدر در شعر خود مستحیل شود که بشود شعر ، و شعر باید چنان اوجی بگیرد که بشود تمامیت زبان .

« دیلن تامس » در یکی از اشعارش می گوید :

« من از نخستین قوانین شهوات و غرایز بشری

زبان بشر را آموختم ،

تا شکل افکار را در قالب سنگی ذهن بریزم

ورشته‌ها و اثرها را از نو بهم ربط دهم
و اثرهای بازمانده از مردگانی که در کور بی ماهتاب خود
خفته اند

و دیگر نیازی به تسکین و اثرها ندارند .»

شکل ذهنی در شعر

۱

در هر شعر ، دو شکل داریم : شکلی ظاهری که شامل وزن یا بی‌وزنی، تساوی مصرعها و یا کوتاه و بلندی آنها ، قافیه‌ها - در صورتیکه قافیه‌ای وجود داشته باشد - و صداها و حرکات ظاهری کلمات می‌شود. در واقع هدف تأثیر این شکل حس بینائی ماست ، به دلیل آنکه شعر را بر روی کاغذ می‌بینیم ؛ و حس شنوائی ماست ، بدلیل آنکه اغلب شعر را می‌شنویم، و یا بلند می‌خوانیم .

و اما شکل دیگری هم هست ؛ مهمتر و عمیقتر ، بادایره‌ای گسترده‌تر و فراخ‌تر که باید بدان نام قالب درونی و یا شکل ذهنی داد . شکل ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساسها را با خود پیش می‌برد . در جایی تصاویر می‌رویند و می‌بالند ، از هم جدا می‌شوند و یا در کنار هم حرکت می‌کنند و راه می‌سپرنند و بالاخره در جایی نضج و اوج می‌پذیرند ، بهم می‌پیوندند و

ویژگیهای ذهنی خود را ایجاد می کنند . خواننده شعر ، در بررسی این شکل ، با احساس ، اندیشه و تخیل شاعر سر و کار پیدا می کند و می خواهد بفهمد شاعر چگونه رفتاری با اشیاء در پیش گرفته است . طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیاء و احساسها ، به شعر شکل ذهنی آن را می بخشد و این چیز است که با حس سامعه و باصره نمی توان شنید و دید ولی با بصیرتی درونی می توان بدان پی برد ، آن را یافت و تحت تأثیر ذهن شاعر قرار گرفت .

منظور از این شکل ذهنی ، مضمون یا محتوی شعر شاعر نیست ، بلکه طرز حرکت مضمون و محتوی است و ارتباطی است که اشیاء با یکدیگر در شعر پیدا می کنند . شکل ذهنی همان چیزی است که بیک شعر یا یک پارچه گی می دهد و یا آن را از وحدت و استحکام ساقط میکند ؛ همان عاملی است که شعر را ساده یا دشوار ، شفاف یا مبهم ، عمیق یا پایاب میسازد . به این طرح « ا . بامداد » نگاه کنید :

شب

با گلوی خونین

خوانده ست دیر گاه

دریا

نشسته سرد

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می کشد

تقطیع این شعر بر روی کاغذ و وزن شعر، شکل ظاهری آنست ولی رفتار شاعر نسبت به شب، دریا و شاخه‌ای که به سوی نور، درسیاهی جنگل فریاد می کشد و احساسی که شب و دریا و شاخه از درون شاعر به عاریه گرفته اند و طرز حرکت اشیاء شعر مربوط به قالب درونی و یا شکل ذهنی است. این شعر یکپارچگی کامل دارد. از شب شروع شده، در شاخه‌ای که به سوی نور فریاد می کشد، پایان یافته است. اگر کلمه «دیرگاه» را بردارید، «خواندن»، «گلوی خونین» و «شب» نقص پیدا میکنند. «سرد» را بردارید، «دریا» معیوب می شود. از «جنگل» «سیاهی» را بگیرید و از «شاخه» «فریاد کشیدن» به سوی «نور» را، شعر بکلی از بین می رود. شکل ذهنی شعر، حاکی از تمرکز کامل تمام نیروی خلاقه شاعر در لحظه آفرینش شعر است و با کمی تعمق معلوم میشود که کلمه‌ای در این شعر کم و زیاد نیست و نمی توان به آن دست زد، زیرا کمال مطلق و یکپارچگی تمام بر آن حکم می راند.

ولی از این شعر کامل بگذرید و بیائید به شعر « ماهی ». این شعر را چندین بار خوانده‌ایم، هم در کتاب « ا. بامداد » و هم در مجلات . وزن شعر ، همان وزن طرح است و در آن بطور کامل رعایت شده است . هیچ‌گونه نقصی از نظر ظاهری ، در هیچ قسمت شعر بچشم نمی‌خورد . ولی شعر از دو قسمت ساخته شده ؛ یکی بند اول و سوم و دیگری بند دوم و چهارم و این دو قسمت چندان ارتباطی بایکدیگر ندارند . گوئی « بامداد » دو شعر ساخته است هر دو ناقص ، آنها را باشکلی ظاهری بیکدیگر مربوط ساخته و چون شکل ذهنی آنها یکی نیست ، شعر کمال راستین پیدا نکرده است . در شکل ظاهری ، « بامداد » گمان برده است که کلمه « یقین » کافی است تا شعر وحدت پیدا کند ، در حالی که همین کلمه بدلیل رفتار متناقضی که « بامداد » با آن می‌کند ، شعر را از تأثیر و کمال می‌اندازد .

بند یکم و سوم را زیر هم می‌نویسیم :

من فکری کنم

هر گز نبوده

قلب من اینگونه گرم و سرخ :

احساس می‌کنم

در بدترین دقایق این شام مرگ‌زای

چندین هزار چشمه خورشید

در دلم

می‌جوشد از یقین؛

احساس می‌کنم

در هر کنار و گوشه این شورمزار یأس

چندین هزار جنگل شاداب

ناگهان

می‌روید از زمین

من فکر می‌کنم

هرگز نبوده

دست من

اینسان بزرگ و شاد :

احساس می‌کنم

در چشم من

به آبشراشك سرخگون

خورشید بی‌غروب سرودی کشد نفس؛

احساس می‌کنم

در هر رگم

به هر تپش قلب من

کنون

بیدار باش قافله‌ئی می‌زند جرس .

این دو بند ، در زیرهم ، فقط از چند جمله شعری تشکیل میشود که در آنها تصاویر فوق‌العاده محکم و جا افتاده بکار رفته است ، ولی هیچیک از این فکر کردنها و احساس کردنها بجائی نمی‌انجامد . یعنی این دو بند در کنار هم فاقد يك نتیجه عاطفی و تخیلی هستند و گوئی همگی مبتدای يك جمله شعری هستند تا خبر بعد بیاید . ولی از خبر ، خبری نیست . حالا بند سوم و چهارم را زیرهم می‌نویسیم :

آه ای یقین گمشده ، ای ماهی گریز

در بر که های آینه لغزنده توبه تو!

من آبگیر صافیم اینک به سحر عشق

از بر که های آینه راهی به من بجوا!

آمد شبی برهنه ام از در

چو روح آب

در سینه اش دوماهی و در دستش آینه

گیسوی خیس او خزه بو ، چون خزه بهم

من بانگ بر کشیدم از آستان یاس :

« - آه ای یقین یافته !

بازت نمی نهم ! »

در بند اول شعر، « هزار چشمه خورشید از یقین » از دل « بامداد » می جوشد ولی در بند دوم، بامداد، می خواهد که « یقین گمشده از بر که های آینه راهی » بطرف او بجوید . چرا ؟ اگر چشمه های یقین از دلش می جوشد ، دیگر چه احتیاجی به « یقین گمشده » هست و اگر « یقین » قبلا وجود داشته است ، چرا در بند چهارم می گوید : « یقین یافته » ، و از آستان یأس بانگ بر می کشد : « آه ای یقین یافته ! بازت نمی نهم ! » ؟ مگر یقین هائیکه می جوشند ، یافته نیستند ؟ این نقض عرض است در مورد « یقین » ، و همین کلمه که ممکن بود تنها وسیله ارتباط بین بندهای مختلف شعر باشد ، موجب پراکندگی و بی ربطی و تناقض حالات آن میگردد .

بامداد ، در بند نخستین و بند سوم در زمان حال شعرش را میگوید : « من فکر می کنم » ، « احساس می کنم » ، « می جوشد از یقین » و غیره ؛ بند دوم دعوتی است از « یقین گمشده » که در بند نخستین ، چندین هزار چشمه از آن ، آنهم در زمان حال می جوشیده است ، در بند چهارم فعل « آمد » ، یقین یافته را مربوط می کند بگذشته . اگر این یقین در گذشته آمده که دیگر احتیاجی بدعوت نیست و اگر نیامده چگونه چندین هزار چشمه خورشید از دل « بامداد » می جوشد ؟

برداشت « بامداد » در بند یکم و سوم و رفتار او با احساس ها و اشیاء در این دو بند ، جنبه حماسی دارد و خوش بینانه هم هست و حتی می توان تفسیری اجتماعی هم از آن کرد. ولی بند دوم و چهارم ، حالتی تغزلی دارند ، طوری که گوئی این دو بند از نیازی عاشقانه برمی خیزند. در بند اول و سوم همه چیز محکم است و نیرومند، و با جوشیدن و روئیدن و خورشیدی بی غروب ، رنگی حماسی بوجود آمده است و اما در بند دوم و چهارم ، نرمش و انعطاف و روشنی و پاکی شعر غنائی به چشم میخورد و شعر جنبه انفرادی تر و خصوصی تری پیدا می کند.

در واقع محیط تغزلی بندهای دوم و چهارم ، ، ناقض محیط حماسی بندهای یکم و سوم است . البته ممکن است گاهی تغزل و حماسه باهم درآمیزند و « بامداد » خود در چندین شعر از عهده تلفیق حماسه و تغزل برآمده است ولی آوردن بند های حماسی و تغزلی بطور يك در میان ، شعر را دچار پراکندگی کرده است و در چندین جا نقض غرض هست که بوحدت شعر لطمه وارد می کند و تنها دلیل این کار ، نبودن شکل ذهنی کمال یافته در شعر است .

در شعر « باران » از باغ آینه «ی بامداد، تمام اشیاء و احساسها و تصاویر در دنیائی از جناسهای محسوس لفظی دست بدست میدهند و برقص در می آیند و از آنجا که شعر سخت کوتاه است ، احساسی که ایجاد می شود ، عنصری است نیرومند که بامداد را در اوج غزل سرائی منشور نشان می دهد . در اینجا شاعر آنچنان خود را در اشیاء و اشیاء را در احساسها،

و احساسها و اشیاء را در تصاویر ناخود آگاه مستحیل می بیند که
گوئی شعر دعوتی است به حلول در موجودیت اشیاء محیط عاشقانه
شاعر:

آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه پرنیلوفر ،
که به آسمانی بارانی می اندیشید

و آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه پرنیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

و آنگاه ، بانوی پرغرور باران را دیدم
در آستانه نیلوفرها ،
که از سفر دشوار آسمان باز می آمد.

در شعر « پل اللهوردینخان » گر چه بامداد بعمد کوشیده است از
جناسهای لفظی و یا از يك صنعت بدیع ادبیات اروپائی موسوم به
« اونوماتوپي » (آوردن کلماتی که صدایشان بلافاصله ذهن را به منبع
صدا رهنمون شود) استفاده کند و کلماتی مثل پیچان ، هشته ، طغیان ،
توفان ، بندبند ، نالش ریز و وخشت خشت بکار برد و از تلفیق حروف

صدادار و بی صدا تأثیری بیافریند و گویا قسمتی از اینها کار تعمد است؛ ولی شعر هم از نظر وصفی وهم از نظر فکری و عاطفی در حد کمال است و این البته زیاد مربوط به وزن شعر نیست بلکه بعلمت اتمسفر شعر و طرز برخورد « بامداد » با اشیاء و احساسهاست که بدان نام شکل‌ذهنی دادیم.

در اغلب اشعار کتاب « تولدی دیگر » فروغ فرخزاد و در بعضی از شعرهای بعد از آن کتاب، شکل ذهنی بستگی کامل با اتمسفر عاطفی شاعر دارد. تصاویر كوچك و بزرگ كه اغلب سخت فشرده هستند، اندیشه‌ها را در هاله‌ای از احساس فرو می‌برند و در همان دنیای مهربان و اندوهگین و صمیمی و راحت، شاعری را می‌یابیم كه كلمات را يك يك و با قوت كامل برای تجربیاتی كه يك يك از درونش بیرون می‌ریزند، برمی‌گزینند. بهمین دلیل در اینجا، شكل ذهنی مستقیماً با حالت عاطفی شاعر رابطه پیدا می‌كند و اندیشه‌ها كه کوتاه ولی عمیق هستند، تردی و شكندگی خاص احساسهای سنجیده‌زنی تجربه‌دیده‌را می‌یابند و فشرده‌گی بر تمام حالات عاطفی حاكم می‌شود. در شعر فروغ فرخزاد، شكل ظاهری، هرگز شكل ذهنی و درونی را زیر بار كلمات و صداهاى اضافی و وزن تحمیلی خرد نمی‌كند. فروغ فرخزاد این توقع « ویلیام وردسورث»، شاعر انگلیسی را كه: « شاعر، انسانی است كه با انسانهای دیگر صحبت می‌كند»، برمی‌آورد.

فروغ فرخزاد گرچه شاعری آگاه است ولی نوعی روح ناخود -

آگاهی بر تمام احساسها و اشیاء و اندیشه‌هایش تسلط دارد . گرچه او از شعرش جدا میشود و بدان مثل يك موجود دیگر می‌نگرد ولی همیشه قدم بقدم با آن حرکت می‌کند . گرچه او ازدور ناظر حرکت و مسیر شعرش است ولی میداند که این شعر مال اوست و از وجود او جدا نیست .

گوئی در شعر فروغ فرخزاد سه نفر وجود دارند . یکی کسی است که مخلوق او را خواهد دید و این شخص جز مخاطب ، جز خواننده شعر او کس دیگری نیست ولی خواننده شعر ، همان فروغ فرخزاد است .

فرخزاد شعرش را برای کسی می‌گوید که در موقعیت اوست و یا خودش را می‌تواند در موقعیت او قرار دهد و بشود او . آن نفر دوم «فروغ فرخزاد»ی است که در شعرش حرکت میکند و قسمت‌هایی از وجودش را ، تجربیات زندگی و روحش را سخاوتمندانه به کلمات می‌بخشد . سومی « فروغ فرخزاد»ی است که آن سوی شعرش قرار گرفته است ؛ کسی که زندگی کرده است و زندگی می‌کند ، کسی که برمی‌گردد و به مخلوقش نگاه می‌کند .

این شخص سوم ، مثل سایه‌ایست که گاهی در شخص دوم یعنی در وجود شعر از بین میرود و زمانی از او فاصله می‌گیرد و کمی آن سوتر قدم برمیدارد ، بعد دوباره برمی‌گردد و شعر را کنترل میکند و بآن تمامیت میدهد . مثل سایه‌ای که ناگهان آنقدر تیره و پر می‌شود که بصورت خود شخص در می‌آید . مثل سایه‌ای که در حجم و قامت شخص دوم از بین میرود . « الیوت در سرزمین بائر » چند سطری دارد که بی‌مناسبت نیست در اینجا نقل بکنیم :

آن سومی کیست که پیوسته در کنار تو گام برمی دارد
 همینکه می شمرم ، می بینم که فقط تو و من با هم هستیم
 ولی موقعیکه به جاده سپید پیش می رویم نگریم
 می بینم که پیوسته کسی دیگر در کنار تو گام بر میدارد
 این کس دیگر با بالا پوشی قهوه ای رنگ و با باشلقی بر سر
 برمی می لغزد

نمی دانم زنی است یا مردی ؟

ولی راستی این کیست که در آن سوی توست ؟

این کسی که آن سوی شعر فروغ فرخ زادا است به توقعات شخص
 نخستین جواب می دهد و حرکات شخص ثانی را کنترل می کند . می داند
 که شخص نخستین ، آن خواننده همدرد و دلسوز از شعر چه می خواهد
 و نیز کاملاً به این مسأله و قوف دارد که شعر تا چه حد بلند یا کوتاه ،
 تا چه اندازه فشرده و یا ساده باشد و از کجا به کجا برود. این شخص سوم ،
 شکل ذهنی شعر را کنترل می کند ، آن را می آفریند و آن سوی آن قرار
 می گیرد . فرخ زاد - مثل سایه ای که جلو آدم قدم برمی دارد - جلو
 شعرش راه می رود. در قطعه کوتاه «هدیه» ، این حالت بطور مشخص به
 چشم می خورد . آدمی قبل از شعر حرکت می کند ، شعر را می گذارد
 و می گذرد ولی طوریکه گوئی گهگاه بر می گردد و آن را نگاه می کند.
 آدمی هست که بصورت شعر می ماند :

من از نهایت شب حرف می‌زنم
 من از نهایت تاریکی
 و از نهایت شب حرف می‌زنم

اگر به خانه من آمدی، برای من ای مهربان چراغ بیاور
 و یک دریچه که از آن
 به از دحام کوچه خوشبخت بنگرم

آدمی هست که آنرا در آخرین شکش می‌بیند و با آفریننده آن
 همدردی می‌کند.

ولی شاعری مثل نیما یوشیج، به نحوی دیگر به شعر خود شکل
 ذهنی می‌دهد. «من» نیما تنها «من» خودش نیست، بلکه «من» همه ماست.
 شعر نیما خیلی کم حالت بیوگرافی شخصی دارد. موقعیکه او از انسان
 حرف می‌زند، انسانی عمومی در برابر ما دیده می‌شود. موقعیکه او
 می‌گوید:

خشك آمد كشتگاه من

در جوار كشت همسایه

این فقط کشتگاه او نیست که در جوار کشت همسایه خشك شده، بلکه
 کشتگاه همه ماست. و یاهنگامی که می‌گوید:

من چهره‌ام گرفته

من قایم نشسته به خشکی

این فقط چهرهٔ او نیست ، فقط قایق او نیست که به خشکی نشسته است ، بلکه چهرهٔ ماست که گرفته است و قایق ماست که به خشکی نشسته است و همینطور است موقعی که می گوید :

خانه ام ابری ست

یکسره روی زمین ابری ست با آن

و یامی سراید :

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید !

يك نفر در آب دارد می سپارد جان .

يك نفر دارد که دست و پای دائم می زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می دانید.

اواز سرنوشتی صبحت میکند که از آن همهٔ ماست . نیما خود را از مردم جدا نمی داند و در اغلب موارد ، من او «ما»ی ماست .

شکل ذهنی در شعر نیما ، بویژه در اشعار کوتاهش اغلب کامل است.

سطرهای شعر او را نمی توان کند و دور انداخت و یا جابه جا کرد . نیما

یکی از آگاه ترین شعرای جهان است و بهمین دلیل به سرنوشت يك فرد

چندان اهمیتی نمی دهد. بلکه از همه چیز استفاده میکند تا سرنوشتی عمومی

را بیان دارد . با وجود این او هرگز از محیط زندگی خود دور نیست؛

حیوانها ، اشیاء و مناظر طبیعی را بطور دقیق در برابر چشم ما می گذارد

و همیشه با آنها زندگی میکند و بدون آنکه دربارهٔ آنها احساساتی شود

سرنوشت آنها را با بینشی عمومی تصویر میکند .

الیوت در مقاله «سنت و استعداد فردی» می‌گوید :

«شعر رها کردن آزادانه احساس نیست، بلکه گریز از احساس است
شعر بیان شخصیت نیست ، بلکه فرار از شخصیت است . ولی ، فقط
آنهایی که شخصیت و احساسات دارند، مفهوم گریز از آنها را درک میکنند»
نیما بیش از هر چیز شخصیت دارد و احساس، ولی خود را فدای چیزهایی
میکند که برای شعرش مهمترند ؛ او با فن شعر در آن مراحل متعالی سرو
کار دارد و با سرنوشت انسانها در طبیعت و اجتماع . برای رسیدن بقدرتی
عمومی از نظر فن شعر و برای دست یافتن به راز سرنوشت طبیعت و انسان
و اجتماع ، باید احساساتی شدن بیخود را کنار بگذارد و با دیگران در
آمیزد و با شخصیت عمومی انسان سرو کار پیدا کند و «من» خود را جانشین
«ما» سازد .

شکل ذهنی ، آن تصویر بزرگ و غیر قابل لمس ذهنی است که
چندین تصویر کوچک دیگر در دایرهٔ پرایهام و ابهام آن جان می‌یابند،
طوری‌که نتوان کلمه‌ای یا تصویری را از شعر بیرون کشید و دور انداخت.
نیما در شعر کوتاه «سایهٔ خود» چنین تصویری را در برابر ما روشن میکند:

در ساحت دهلیز سرای من و تو
مردی ست نشسته از برش مشعل نور
روزان و شبان وی از برای من و تو
در بر بگشاده نقشه‌ای زین شب دور
انگیخته از نهادش

رگهای صدا
 يك خنده نه از لبانش
 یکدم شده وا .

می بیند اوبه زیر ویرانه شب
 در روشنی شراره‌ای سرد شده
 در گردش يك شب پراز درد شده
 نومی کند او هزار اندوه نهفت .
 اما چو به ناگهان نگاهش افتد
 بر سایه خود اگر چه از او نه جدا .
 لبخند زده
 فریاد بر آورد بماند
 از چشم من و تودر زمان ناپیدا .

همه چیز در این شعر بهم چسبیده است، اشیاء، احساسها در باره اشیاء، تصاویر و حالات آنها يك دایره کامل می سازند، و یکپارچگی کامل شعر بدلیل آنست که نیما به ایجاز و دقت آنچه را که می خواهد می گوید و چشم از مضمون خود بر نمی گیرد تا بدان شکل ذهنی کامل بدهد .

گاهی در بعضی شعرها يك يا دو چیز مثل يك يا دو دندان افتاده است و حفره های خالی بابی ریختی و نا بهنجاری، ذهن خواننده را ناراحت می کنند. در زمانی دیگر دو ردیف دندان هرگز بر روی یکدیگر نمی نشینند؛ جلوتر و یا عقب ترند (عدم تناسب شکل ظاهری و شکل درونی) و بهمین دلیل نوعی بی تناسبی در چیزیکه می بایست از تناسب برخوردار باشد، دیده می شود؛ و یا در زمانی دیگر جائی که میبایست همه چیز طبیعی بنظر آید، در وسط بجای دندانهای جلو چند دندان طلائی گذاشته شده است؛ دندانهایی که چندان آورند و چشم هنرشناس را ناگهان سخت معذب می کنند، اما شاید گور کنی دندان کرد یا رباخواری طماع را خرسند سازند؛ و گاهی نیز دندانهای کاغذی و پوک و بی مصرف در دهان کسی دیده می شود، چیزهایی که از دور بدندان می مانند ولی از نزدیک جز کاغذ چیز دیگری نیستند؛ گاهی اصلا دندان وجود ندارد و دهان سخت بسته است مثل بعضی شعرها که سخت معقد هستند و معلوم است که مضمون هیچگونه شکل قابل عرضه ای پیدا نکرده است.

در شکل ذهنی شعر وقتی که زینت جای حقیقت را می گیرد،

خوشگلی آراسته و تصنعی جانشین حقیقتی زیبا و حادثه‌انگیز می‌شود ، فاجعه‌ای بس ناپسند بوجود می‌آید . موقعیکه شاعر بخوبی حقیقت را نمی‌یابد و دقیق سخن نمی‌گوید ؛ هنگامی که شاعر فقط الهامی را پذیرا می‌شود ، اما پس از الهام یافتن هرگز به کشف خود در اشیاء و در میان احساسها همت نمی‌گمارد ، آنچه بوجود می‌آید سفال شکسته‌ایست کمال نیافته که روشنگر پراکندگی ذهنی شاعر در زمان خلق اثر است و این همان نقص بزرگی است که متأسفانه تنی چند از شاعران سرشناس این روزگار به نسبت ضعف و قدرت خود از آن سهمی برده‌اند و شاعران جوانتر و مبتدی‌تر گمان میکنند که این نقص ، یکی از ویژگیهای شعر نوست و باید آنرا پذیرفت و دنبال کرد .

شکل ذهنی شعر مستقیماً رابطه پیدا میکند با حادثه‌آفرینش شعر ؛ حادثه‌ای که بایک نگاه ، بایک کلمه ، بایک برگ آغاز می‌شود . حادثه‌ای که شاید برای همگان یکی است ، اما برای شاعر مثل سیبی است که در برابر چشم « نیوتون » از درخت می‌افتد ؛ سیبی که افکار و عقاید و نحوه بررسی طبیعت را بکلی دگرگون میکند . انسان ناگهان از خود دور می‌شود و به حقیقتی که همه زمانی و همه مکانی است نزدیک میشود و بهمین دلیل هر شعری بجای خود فرضیه‌ایست عاطفی که شاعر در لحظه خلایقیت خود آنرا بسوی دیگران رها میکند ؛ هر شعر فرضیه‌ایست که در آزمایشگاه تخیل و احساس آدمی ، حقیقت و درستی آن به ثبوت میرسد .

حادثه‌آفرینش شعر از جایی آغاز می‌شود که انسان شاعر احساس

میکند که در نقطه‌ای با چیزی انطباق پیدا میکند و یا از چیزی می‌گریزد و دور می‌شود و یا بدور خود می‌چرخد و دیگران را به دور خود می‌چرخاند. این حادثه شاید از آنجا شروع می‌شود که در کنار پرتگاهی، سنگی از زیر پای آدمی در می‌رود و میلغزد و به سوی اعماق می‌غلتد. انسان بیدرنگ پا بر روی سنگی دیگر مینهد و نجات می‌یابد ولی پس از لحظه‌ای، صدای خرد شدن سنگ را در اعماق می‌شنود و وقوف می‌یابد به خرد شدن سنگ در اعماق؛ و بدین وسیله کلید تجربه خرد شدن در اعماق را بدست می‌گیرد، خود را به جای سنگ می‌گذارد و احساس می‌کند که این اوست که در اعماق به صورت ذرات سنگریزه در می‌آید. در رفتن سنگ از زیر پای آدم، الهامی است که به آفرینش می‌انجامد.

اینجا انسانی دیده می‌شود که در انتظار «حدوث و تجدد» و باز آفرینی خویش نشسته است. اینجا انسانی است که با کلام ذهنی شده خود بقول «اسپندر»، «پنجه در پنجه خدائی» می‌افکند و هر آن در انتظار جهش و دگرگونی است تا خویش را بوسیله کلام، قادر متعال گرداند و بر سر نوشت خود حاکم شود.

در جریان حادثه آفرینش شعر و در آوردن اشیاء بشکلی انسانی، بشر جانشین خداست و همیشه میخواهد (گرچه گاهی نمی‌تواند) به شعر چنان وحدتی بدهد که جدا از او بصورت مخلوقی کامل به زندگی خود در زبان ادامه دهد و در واقع به کمالی برسد که با کمال خود انسان برابر باشد، و نهایت نظامی یابد که یادآور و حتی در محیطی انسانی کامل

کنندهٔ نظام طبیعت باشد و به مثابهٔ جهانی تنظیم یافته باشد که اینک بی خدا نیز تواند زیست، و تواند چرخید و بالید، و تواند پروراند و رویاند.

گرچه بعضی اوقات اتفاق می افتد که برخی از شاعران معاصر، شکل ذهنی شعر را فدای کلمات زیبایی که برای شعر خاصی غیر لازم هستند بکنند و نیز اتفاق می افتد که ده یا دوازده خط شعر بگویند و بعد چند خط هم بر آن بیفزایند و گفتهٔ خود را تفسیر کنند، بدون دریافت این موضوع که خوانندهٔ شعر برای فهم شعر احتیاجی به تفسیر شعر از طرف شاعر ندارد؛ ولی گاهی اوقات اشعاری میتوان یافت که از لحاظ شکل و قالب ذهنی یکپارچگی لازم را دارا هستند. در بعضی از اشعار «نادرپور»، شکل ذهنی شعر بنای مستحکمی است و نوعی منطق شعری از آغاز تا پایان بر شعر حکمفرماست. من، «نگاه» را انتخاب کرده‌ام که چند خط بیشتر نیست و در آن تصاویر درخشان دست بدست هم میدهند تا نوعی تأثیر عاطفی و زیبا بوجود آورند. در این شعر تمام حرکات کلمات - هم از نظر ظاهری و هم از نظر درونی - و تمام سایه روشن‌های احساس ساده و عاشقانه و زیبا هستند:

بر شیشه، عنکبوت درشت شکستگی

تاری تنیده بود

الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید

وان شیشه در سکوت درختان شکست و ریخت

چشم تو ماند و ماه

وین هر دو دوختند به چشمان من نگاه!

بهمین دلیل باید گفت که دایره پرایهام و ابهام شکل ذهنی، بمنزله گوئی سربی است که سنگین است و بی نقص. از اوجها و قلهها سرازیر میشود و اگر سرازیری ابدیتی داشته باشد (که گویا سرازیری زمان دارد) تا ابد می غلتد و حرکت میکند و هرگز باز نمی ایستد. نمونه اش بیتهای غزلهای حافظ که جدا از هم شکل ذهنی تکامل یافته ای دارند و سرازیری چندین قرن را غلتیده اند و بما رسیده اند و از ما نیز بسوی دیگران خواهند غلتید. بیت های غزلهای حافظ، بطور جدا گانه، انسانهای ابدی هستند که حافظ آفریده است تا در برابر طبیعتی که قاتل حافظ بود، قد علم کنند. این انسانها وجود حافظ را به سوی نوعی جاودانگی که از آن طبیعت است میبرند و البته گرچه حافظ مرده است اما در وجود تک تک این انسانها بزنگی خود ادامه میدهد.

نمونه این نوع غلتیدن بسوی جاودانگی همه زمانی و همه مکانی، کمدی الهی «داتته» است و باز نمونه اش آثاری از شاعران خودمان و حتی این شعر منوچهری:

چو از زلف شب باز شد تابها	فرو مرد قندیل محرابها
سپیده دم از بیم سرمای سخت	بپوشید بر کوه سنجابها
بمی خوارگان ساقی آواز داد	فکنده به زلف اندرون تابها

بیانگ نخستین از این خواب خوش
 بجستیم ما همچو طبطا بها
 عصیر جوانه هنوز از قدح
 همی زد به تعجیل پرتاب ها
 از آواز ما خفته همسایگان
 بی آرام گشتند از خوابها
 بر افتاد بر طرف دیوار من
 زبگمازها نور مهتاب ها
 که قدرتش آنچنانست که سبک قرنی را متعلق بقرنی دیگر سازد و مثل
 نام منوچهری و حتی حقیقی تر وقوی تر از آن زندگی کند .

و فردیت هر شاعر نیز در همان شکل ذهنی چندین شعرش بچشم
 میخورد . بینش او نیز خارج از دایره گسترده شکل ذهنی نیست . شاعر
 اصیل در يك شعر نوعی شکل ذهنی دارد و در شعری دیگر ، شکل ذهنی
 دیگری ؛ ولی این انواع شکل ذهنی همه بهم مربوطند . بدلیل آنکه
 آفریننده آنها یکی است . بهمین دلیل از میان اشکال ذهنی متفاوت و
 حتی گاهی متغایر در اشعار يك شاعر ، نوعی برداشت ذهنی کلی برای آن
 شاعر استنتاج میشود و این شیوه کار شاعر را روشن میکند باضافه شکل
 ظاهری، و نیز بافت کلام که خود برداشت شاعر است در جهان واژه‌ها و یا
 در جهانی که اشیاء هم شکل عینی خود را دارند و هم از تجردی ذهنی که
 خاص انسان است، بهره برده‌اند . بافت کلام و شکل ذهنی شعر ، سبک
 کار هر شاعری را روشن میکنند و این دو اگر عاری از فردیتی تعمیم‌یافته
 باشند ، توفیق ، قرین تقلای شاعر نخواهد بود .

الهام و کشف

آفرینش شعرا از آنجا شروع می‌شود که ناگهان در اطاقی تاریک که نشسته‌اید، دستی نامرئی چراغ را روشن می‌کند. در يك لحظه هرچه در اطاق هست، می‌بینید؛ تمام چیزهای اطاق به سوی دریچه چشم شما حمله‌ور می‌شوند و در ذهن شما خود را به ثبت می‌رسانند. ناگهان دست نامرئی، چراغ را خاموش می‌کند و آنگاه، شما میمانید و تاریکی اطاق فقط یادهایی از چیزهایی که در اطاق، در زمان روشن بودن چراغ تماشاشان کرده‌اید.

روشن شدن چراغ و وقوف به موجودیت چیزهای اطاق، سطرهای نخستین شعری است که انسان بطور ارتجالی، بدون کوچکترین زحمت بر زبان می‌راند و با همین چند سطر راه می‌افتد و به شعرش نخستین حالات و ابعاد را میدهد ولی بعد از این چند سطر که براساس الهام بوده است و اشراق، شاعر به کشف و شهود می‌گراید و در اینجا نوعی وقوف ثانوی یاریش میکند.

یادهایی از اشیاء و حالاتی از آن‌یادها، هنگام روشن بودن چراغ در ذهن او انباشته شده است. این یادها و حالات، و یادها و حالات دیگر

از تمام اشیائی که شاعر، هنگام روشن بودن هر نوع چراغ دیده است به ذهن او هجوم می آورند و يك يك از او می خواهند که وجودشان را به صورت کلمه درآورد. با اینهمه یادوشیئی و حالت است که شاعر پس از الهام، شروع به کشف میکند. الهامی غیر فعال، بدون نیرو و محرك آفرینشی ممکن است بهمه دست بدهد و همه ممکن است در لحظاتی بخواهند از خود در آیند و به اشیاء پیوندند؛ ولی الهامی آفریننده و پر نیرو از آن شاعر است و نیز کشف مجدد و باز آفرینی یادها و حالات یادها و ریختن آنها در قالب کلمات متعلق به شاعران است. افلاطون می گوید:

«شاعر، چیزی است سبك وبالدار و مقدس، و تازمانی که الهام نیافته

است، دست به ابداع و کشف نمی تواند زد.»

شاعر، تجربیات ذهنی و روحی خود را باز گو میکند. وقوف ثانوی، وقوف پس از خاموش شدن چراغ است. این وقوف، روی آن وقوف نخستین از وجود اشیاء و حالات و جلوه های آنها کار میکند. این وقوف ثانوی، يك عامل بیاد آورنده است. مرزی است که در آن حافظه و ادراك و تخیل به مشورت می نشینند. ادراك، احساسهائی را که از دیدن اشیاء در انسان پیدا شده به حافظه می سپارد، حافظه آنها را بطور ناخود آگاه در اختیار تخیل می گذارد و تخیل آنها را بصورت کلمات، مصور میکند. يك صاعقه، قسمتی از شب را روشن می کند، باید براساس آن شبی ساخت که تمامیت داشته باشد. الهام، کلمه ایست روشنگر و دستی است نامرئی و چراغی. پس از آن تلاش راستین حافظه و تخیل آغاز می شود:

چراغی به دستم ، چراغی در برابرم ،
من به جنگ سیاهی می روم .

گهواره‌های خستگی

از کشاکش رفت و آمدها

باز ایستاده‌اند ،

و خورشیدی از اعماق

کهکشانهای خاکسترشده را

روشن می کند

(باغ آینه - ا. بامداد)

تجربه، پشتوانه حافظه است. اگر تجربه بیشتر داشته باشی، همانقدر حافظه، بیشتر تخیل را در جریان اشیاء و حالات اشیاء خواهد گذاشت. تخیل، مثل سیم پیچی است بدور استوانه فلزی حافظه، و حافظه، تخیلی است عاری از طوفان حادثه آفرینش شعر. همینکه الهام صورت گرفت، همینکه کلید حادثه جوئی بدست آمد، تخیل، حافظه را در گون میکند و از یارها و تجربیات توشه شده در حافظه تصاویری میسازد و نام و حالات اشیاء را بر زبان شاعر جاری میکند.

سطر نخستین، یا دوسه سطر اول شعر، بمنزله آن صدای ترغیب

کننده غیبی است، گوئی دعوتی است از «یهوه»، تاموسی در طور سینا

بحضور حق بشتابد و فرمان یابد؛ گوئی همان پیر مرد گدا و مرد جذامی و بیمار است که خدایان بر سر راه «گو تا ما بودا» قرار دادند تا چشم او را بسوی دنیا و بدبختیهای آن بگشایند؛ و گوئی پرنده‌ای است که «نوح» از کشتی خود پس از فرو نشستن توفان پیرواز در آورد تا زمین دوباره کشف شود.

بقیه شعر، بستگی به اشتیاق شاعر دارد و ظرفیت و قدرتش، و تجربیاتی که او از زندگی اندوخته است و کتابهایی که دیده و خوانده است؛ بقیه کار شاعر، عیناً بکار معدنچیان می‌ماند که در اعماق زمین، بسوی رگه‌های طلا نقب می‌زنند؛ بقیه شعر باید یافته شود و حتی بشکلی - بدون آنکه رنگ تصنعی در کار باشد - ساخته شود. هیچ شعری نیست که بطور مطلق بر اساس الهام باشد، چرا که آن شعر، هذیانی بیش نخواهد بود؛ رؤیائی آشفته و انقلابی بی اساس و پر هرج و مرج خواهد بود.

هر صدائی، هر حرف و گفته‌ای، و هر شیئی و حالت و خاطره‌ای، اگر آن ظرفیت را داشته باشد که شاعر را به راه اندازد، او را آفریننده شعری خواهد ساخت. استثنائی در کار نیست. همه چیز می‌تواند منبع الهام واقع شود، منتها بقول «ویلیام بلیک» شاعر انگلیسی، باید «دریچه‌های ادراک پاک شود»

شعر «نیما» ، بلافاصله پس از سطر های نخستین که بر اساس الهام مستقیم از طبیعت و یا از زندگی خصوصی خود او ساخته میشود ، جنبه تجربی پیدا میکند . موقعی که در « پادشاه فتح » ، نخستین سطرهای شعرش را بر روی کاغذ می آورد :

در تمام طول شب

کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش میریزد

و یا زمانی که با سه چهار کلمه ، گوئی کبریتی می زند و حالتی را روشن میکند و می گوید :

تورا من چشم در راهم شباهنگام

تا بعد با همان کبریت مشعلی را روشن کرده قدم در اقلیم تجربه بگذارد و بگوید :

که می گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی

نوعی آغاز نیرومند را می بینیم که بیشک او را تا پایان در سرزمین تجربه ها یاری خواهد کرد . نیما گاهی - حتی در شعر های کوتاهش - برای بازیافتن نیروئی که در آغاز سرودن شعر داشته ، در قلمرو کشف از نظر

الهام تجدید مطلعی میکند . کلمه یا صدا ، و کلمات یا عباراتی را که در آغاز شعر آورده است ، تکرار میکند و این کارش نه فقط به شعر ، یکپارچگی و وحدت می دهد ، بلکه از یکنواختی که ممکن است خستگی آور باشد ، شعرا نجات میدهد .

در « پادشاه فتح » ، که شعر نسبتاً بلندی هم هست ، عبارت « در تمام طول شب » سه بار بعنوان تجدید مطلع در وسط شعر تکرار می شود و پشت سر آن ، عبارتی می آید که مشابه سطر دوم شعر ، یعنی مشابه دنباله الهامی شعر است :

در تمام طول شب

که در آن ساعت شماری ها زمان راست

در تمام طول شب

کز شکاف تیر گیهای به جامانده گریزان اند

سرگران کار آوران شب

در شعر کوتاه « شب پره ساحل نزدیک » که یکی از گویاترین شعرهای نیماست . الهام با صدای « چوک و چوک » شروع میشود و نیما بلافاصله پس از شنیدن این صدا ، حالات شب پره را با چند کلمه ساده که بیشتر جنبه سؤال و جواب دارد روشن میکند و دقیق شنیدن ، دقیق حرف زدن ، و ساده گفتن و خوب گفتن را بما می آموزد و آنقدر جهان بینی خود را در دنیای شب پره و محیط شعر غرق میکند که گوئی به همه چیز باید با چشم

نیما نگریست :

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

شب پره ساحل نزدیک

دمبدم می گویدم پرپشت شیشه

شب پره ساحل نزدیک !

درتلاش توجه مقصود نیست ؟

از اطاق من چه میخواهی ؟

شب پره ساحل نزدیک با من (روی حرفش کنگک)

می گوید:

« چه فراوان روشنائی در اطاق تست

باز کن در بر من

خستگی آورده شب در من »

بخیالش شب پره ساحل نزدیک ،

هر تنی را می توانی برد هر راهی

راه سوی عافیتگاهی

وز پس هر روشنی ره بر مفری !

چوك وچوك! ... در این دل شب که از او این رنج میزاید

پس چرا هر کس به راه من نمی آید ... ؟

« پلوالری » و « استیون اسپندر » ، يك يا دو سطر اول هر شعری را خدادادی میدانند و معتقدند که پس از این يك يا دو سطر ، کار پرتقلای شاعر آغاز می شود .

گاهی انسان ، وسط شعری میماند و در همان حال برمیگردد تا ببیند چه قسمتی از زندگیش به آن قسمت خاص شعر میخورد . این بازگشت ، بازگشتی است برای جست و جو در سرزمین خاطره ها . در اینجا انسان میخواهد - حتی گاهی بطور خود آگاه - تجربیات خودش را بصورت کلمه درآورد و یا میکوشد با کمک گرفتن از گذشته ، آرزو های خود را در آینه آینده منعکس کند . هنگام بازگشت به سوی خاطره ها ، حافظه شاعر با چشمان باز به جست و جو میپردازد ؛ تمام اعماق و گوشه و کنارها را می کاود تا خاطرات را از چاههایی که همیشه در حال عمیق شدن هستند ، بیرون کشد . و بهمین دلیل میتوان گفت که الهام نوعی اسم شب است که با آن فقط قسمتی از ماهیت شب روشن میشود . پس از آن باید شبراکشف کرد . باید شاعری ورزیده با تمام قدرتهای زبانی و کلامی و بایکارانداختن اندیشه و احساس ، ضمیرهای خود آگاه و نا خود آگاه ، و خون و نخیل و حواس . آنچه را که در زندگی خود و معاصران و زندگی قومش اتفاق افتاده و آنچه را که از طبیعت درك کرده است ، بازبیافریند . و آیا آفرینش شعر در آن مراحل عالی ، چیزی جز باز آفرینی زندگی است ؟

تصویر چیست؟

تصویر آن چیزی است که گرهی فکری
و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌دهد
ازرا پانده

۱

(تصویر قابل تعریف است. تصویر، حلقه زدن دو چیز از دو دنیای
متغایر است بوسیله کلمات در يك نقطه معین. این دو چیز یا چندین چیز
ممکن است ظرفیتهای عاطفی و یا فکری داشته باشند و نیز معمولاً به
زمانها و مکانهای مختلفی تعلق دارند که بوسیله تصویر يك جا جمع
می‌شوند. قدرت تصویر سازی مهمترین قسمت قدرت تخیل است. قدرت
تخیل، یعنی شور و هیجانی کامل که بکار می‌افتد تا احساسها و اشیاء و
تجربیات مختلف و متعلق به زمانها و مکانهای مختلف را در يك لحظه خاص
در کنار هم جمع کند و یا بر روی یکدیگر منطبق نماید و در لحظه‌ای
زمانی بیکران و در مکانی محدود، سرزمینی پهناور را ارائه دهد. قدرت
تخیل، فقط آن قدرت سرکش‌گریز از مرکز و پراکنده کننده نیست،
بلکه قدرتی است جهت تلفیق حالات مختلف و برداشت‌های گونه گونه از
ادراك انسان از طبیعت. تخیل مستقیماً از حافظه توشه می‌گیرد؛ گاهی

تداوم زمانی حافظه را حفظ میکند و زمانی همه چیز حافظه را در هم میریزد تا قسمتهائی از حافظه را بکند و بوسیله تصاویر آنها را کنار هم قرار دهد و يك حلقه فکری و عاطفی ایجاد نماید. از این رو قدرت تصویرسازی تا حدی همان قدرت تخیل است.

تصویر، کلمه‌ای است کلی و جامع و شامل هر نوع تشبیه، هر نوع استعاره هر نوع سمبول و هر نوع اسطوره می‌شود. در تشبیه، تشابه و تشارك در وجه شبه ظاهری است و مفهوم تر. در تشبیه سهم ذهنی شعر کم است، چرا که همه چیز ظاهری است و آنقدر روشن که دیگر ابهامی وجود ندارد. در استعاره تشارك و تشابه هم درونی است و هم ظاهری و بهمین دلیل، تصویر هم شفاف است و هم مبهم. و این روشنی و ابهام، مثل لبخندی است که هم پیدا است و هم ناپیدا. استعاره روح شعر است. انتقال مفهوم کلمه‌ایست به کلمه دیگر، یا انتقال معنای يك شیئی است به شیئی دیگر، حذف یکی از طرفین استعاره است در ذهن، و ارائه طرف دیگر است در کلمه. ولی اگر استعاره‌ها بصورت پشت سر هم ردیف شوند، بدون آنکه محیطی برای جان یافتن آنها وجود داشته باشد - مفهوم یا مفاهیم استعاری دچار تعقید می‌شوند. اگر تشبیه خیلی دقیق است ولی ظاهری، استعاره که بر روی يك یا دو، و یا چندین صفت و ویژگی طرفین استعاره تکیه میکند، بظاهر دقیق نیست ولی در باطن هم روشن است و هم مبهم، هم رساست و هم دقیق.

سمبول، علامت يك شیئی، یا علامت دنیای خاصی از اشیاء و یا علامت حالت و اثرهای از حالات انسانی در میان اشیاء و حیوانات است. هر شیئی، مقداری

از خصوصیت محیط خود را حفظ میکند . هر شیئی در محیطی وجود دارد و اگر محیطی نباشد - که ممکن نیست - می تواند سمبول خلاء محیط باشد . بهمین دلیل هر شیئی میتواند علامت محیطی خاصی از اشیاء و حالات باشد و هر شیئی می تواند سمبولیک باشد ، فقط باید برداشت شاعر از آن شیئی و رفتار او با محیط های آن شیئی ، بدان حالت سمبولیک بدهد . سمبولها نسبت به محیط های مختلف و حالات و رفتارها و طرز تلقی های مختلف فرق میکند . مثلا مجسمه ای از خدایان قدیم یونان ، در قرن چهارم یا پنجم قبل از میلاد مسیحی ، نماینده خصوصیت و صفت خاص منسوب بیکی از خدایان بود و آن مجسمه ، تأثیرش را روی مردمی که در برابر آن قرار میگرفتند ، می گذاشت . همان مجسمه بعدها سمبول روح تناسب و خوش تراشی ای شد که پیکره ساز قدیم یونانی از آن بهره مند بود . برای سیاح امروز آن مجسمه ، سمبول قدمت است در کشوری که مردم آن ، زمانی پرستنده خدایان مختلف بودند . در فرانسه ، مجسمه ها سهمی از آزادی دارند و بهمین دلیل ممکن است از آنها بعنوان سمبولهای آزادی و هوشیاری و معرفت و خلاقیت سخن گفت . در «آلمان نازی» ، مجسمه های تراشیده شده بدستور «رایش» ، برای نویسنده آزادی طلب ، سمبولهای نفرت بودند . بهمین دلیل سمبولها بستگی به محیط خود دارند و طرز تلقی يك نویسنده یا شاعر از آن محیط و یا از آن شیئی .

سمبول ، معمولا دو نوع است . سمبولهایی هستند که بطور قراردادی وجود دارند و بصورت سمبولهایی عمومی همه قبولشان دارند . این سمبولها

ساخته و پرداخته ذهن گذشتگان هستند و بما رسیده‌اند، و طی قرن‌ها قسمتی از فرهنگ و شعر و تمدن ما را تشکیل داده‌اند. ولی سمبول‌هایی هستند که مخلوق ذهن خود شاعرند. یعنی شاعر، يك شیئی را از دنیائی، بعنوان نماینده آن دنیا انتخاب میکند و بدیگران میدهد و منتظر می‌شود تا دیگران آنرا بصورت سمبولی تعمیم دهند و همگانی‌اش بکنند یا خود شاعر در شعرش این کار را می‌کند. سمبول‌های نوع اول را بیشتر در شعر عارفان ایران می‌بینیم؛ مثل سمبول‌های عوالم کثرت و وحدت. این سمبول‌ها را شاعری عارف ساخته، دیگری پرداخته و سومی و چهارمی و پنجمی آنرا تثبیت کرده‌اند و بصورت قسمتی از فرهنگ ملی و فرهنگ شعری مادر آورده‌اند. در مولوی و حافظ، سمبول‌های نوع دوم هم زیاد دیده می‌شوند. شاعر امروز، سمبول‌هایش را خودش می‌آفریند. يك سمبول میتواند جنبه‌های تشبیهی و یا استعاری هم داشته باشد.

اسطوره، استحاله انسان است در شیئی طبیعی و در واقع برداشتی است با بینشی بدوی از اشیاء طبیعت. اسطوره‌سازی، انتقال روح آدمی است به محیط و دادن تمام خصوصیات بشری و روح است به اشیاء غیر ذی‌روح. اسطوره‌سازی يك فعالیت Animistic است، پری آفریدن از آب چشمه و راه بردن درختها در جنگل و در پرندگان روح معشوق را مضمردیدن. سمبول، اسطوره ایست خود آگاه. یعنی انسان اولیه، برداشت خود را از محیط زیست، بصورت اساطیر بیان می‌کرد، ما آن اساطیر را اینك بصورت سمبول می‌بینیم. برای انسان‌های اولیه، «آناهیتا» عملاً وجود داشت،

برای او « آناهیتا » ، يك مخلوق خیالی نبود، بلکه مثل خود انسان وجود داشت. برای ما « آناهیتا » يك سمبول قراردادی است مثلا « آناهیتا » برای ما ممکن است علامت و سمبول باران باشد ، برای انسان اولیه آناهیتا موجودی بود باران ساز، و این موجود مثل خود انسان وجود داشت . پس اسطوره، آن سوی سکه سمبول است، شاعر امروز بطور ناخود آگاه اساطیر خود را میسازد و ارائه میدهد .

يك تصوير تنها چیزی پا درهواست . يك تصوير و یادسته‌ای از تصاویر ، احتیاج به محیط زیست دارند؛ مثل پرنده یا دسته‌ای از پرندگان که اگر فضائی بین آسمان و زمین نباشد ، معلوم نیست پروازشان را بچه نحوی و درچه جائی انجام خواهند داد . يك تصوير، یا دسته‌ای از تصاویر عیناً مثل یاخته‌ها و میکربها احتیاج به محیط قابل زیست دارند تا قوام یابند و به زندگی ادامه دهند . (پس در يك شعر ، باید نخست محیطی داشت که برای تصاویر قابل زیست باشد . البته تصویر و یا تصاویر و محیط باید باهم سازگاری کامل داشته باشند تا تناقضی در کار دیده نشود . اگر لحظه آفرینش شعر خوب درك شده باشد ، تناقضی وجود نخواهد داشت و تصاویر در محیط قابل زیست دوشادوش هم کار خواهند کرد و نه فقط هر يك تأثیر جدا گانه خود را خواهد گذاشت ، بلکه همگی بشکل يك واحد کامل نیز ذهن خواننده را تسخیر خواهند کرد . در تصویر از نظر ظاهر کلمات و از نظر باطن ، احساسها و اندیشه‌ها ، فشردگی بیشتر می‌یابند و دنیا‌های مختلف بهم گره می‌خورند . تصویر هم تأثیرات دنیا‌های

متشکل خود را روی خواننده می‌گذارد و هم تأثیر عمومی و یکپارچه خود را . از این رو ، تأثیر تصویر روی خواننده بیش از تأثیر سایر قسمت‌های شعر است ؛ گرچه بدون آن قسمت‌ها ، تصاویر چندان تأثیری نخواهند داشت . صفت را در شعر می‌توان از دو نوع دانست . صفاتی که مجرد هستند و گرچه گاهی روشنگر بعضی تاریکی‌های شعر می‌شوند ولی ممکن است از قدرت عینی شعر بکاهند . صفاتی از قبیل آرام ، خاموش ، تیره ، تاریک ، وحشتناک و غیره ، صفات مجرد هستند . و تا حدود امکان باید این قبیل صفات را عینیت داد و یا صفاتی را بکاربرد که از چیزی عینی سرچشمه می‌گیرند . صفت عینی ، حتی گاهی تصویری را ارائه می‌دهد و البته تصویر همیشه کمک می‌کند که شعر قابل لمس شود . در بطن صفت عینی ، همیشه می‌توان روح تشبیه ، استعاره و یا حتی سمبولی را یافت . علاوه بر این در صفت عینی ، نشان دادن بیشتر مطرح است ، تا گفتن . صفت مجرد ، قدرت استعاری شعر را کم می‌کند ؛ می‌گوید ، بجای آنکه نشان دهد . در ضمن ، صفت عینی باید تمام خصوصیات يك تصویر واقعی را داشته باشد . صفت عینی باید از فردیتی بهره‌مند باشد که در آن نوعی جهان بینی خاص دیده شود . در صفت عینی باید ظرفیت تعمیم باشد . صفت عینی نباید کلی و غیر دقیق باشد . صفت عینی نباید قشنگ و تزئین یافته ، ولی تو خالی و یاوه باشد .

شاعران کلی‌باف و کلی‌پسند اغلب از صفت مجرد استفاده می‌کنند و حتی از اسامی مجرد و انتزاعی و بهمین دلیل شعرشان ، به جای آنکه

زبان تشبیه و استعاره و سمبول و اسطوره باشد ، در دنیای مجردات زبان مستقیم « من و تو » می شود . و طبیعت مثل هر چیز دیگری وسیله قرار می گیرد . همانطوریکه در اشعار گذشته ما ، گهگاه طبیعت وسیله مدح ممدوح ، یا عشق معشوق و یا پرستش معبود شده است . و بهمین دلیل شعر گذشته ما ، زیاد شعر وصفی نبوده است ، جز در بعضی از تشبیهها و تغزلهها ، بعضی غزلهها و پاره‌هائی از مثنوی‌ها . شعر وصفی به صفت عینی و تصاویر عینی نیازمند است . شعر وصفی ، برداشت پر تصویر انسان است از طبیعتی که در آن زندگی می کند .

نوعی روح حماسی در مولوی

این سخن که فقط يك نوع شعر حماسی وجود دارد و آن شعری است که از پهلوانها و قهرمانها و حوادث پهلوانی در آن سخن گویند ، سخت بی معنی بنظر می آید؛ چرا که بعضی شاعران هرگز سخن از پهلوان و قهرمانی نمی رانند ، ولی همیشه حماسی مانند . شعر حماسی ، گاهی شعری است در جهت انبساطی ، حتی به تعبیری که عرفا از این کلمه می کنند. برداشت حماسی در شعر ، برداشت پرشور و جذبه و رقص انگیزی است در میان اشیاء . شعر حماسی یعنی حلولی انبساطی و پرنیرو در موجودیت اشیاء ، طوریکه همه چیز چهره بالنده و بانشاط یابد . اگر فردوسی ، در شکل ظاهری شعرش و در انتخاب مضامین ، شاعری حماسی است ؛ مولوی از نظر معنوی و شکل باطنی و برداشت ذهنی ، شاعر حماسی دیگری است . گرچه فردوسی نیز از نظر برداشت در همان مضامین خودش ، روح کاملا حماسی نشان می دهد ولی مولوی از نظر رفتاری که با اشیاء می کند ، در

قطبی دیگر ، نوعی خصوصیت حماسی را روشن می‌دارد . مثلاً مولوی در برابر حافظ که اغلب شاعری تغزلی است ، روحی حماسی دارد . عشق مولوی در انتها ممکن است همان عشق حافظ باشد ولی راهی که او برای ارائه این عشق برمی‌گزیند، راهی دیگر است. عشق در مولوی وجود دارد ولی عشقی انبساطی و شورانگیز و خلاق که همه چیز را از برابر خود می‌روبد و می‌برد و در معشوق یا معبود مستحیل می‌کند . عشق مولوی ، عشقی حماسی است چرا که بعضی شاعران روحاً حماسی هستند و تمام قدرت آفرینش خود را در کلام حماسی خود نشان می‌دهند . نمونه کاملش در شرق مولوی است و در غرب « سن ژون پرس » . مولوی و « سن ژون پرس » بهر چه دست می‌زنند طلای شعر می‌شود . انتخاب واژه و شیئی، بآن معنی که برای شاعران دیگر مطرح است ، برای این دو هیچ اهمیتی ندارد . تمام اشیاء ناگهان اسم پیدا می‌کنند و به صورت شعر در می‌آیند . این دو شاعر روحی مذکر دارند و هر دو آفرینندگان بزرگ هستند . قدرت تخیلشان بد و خوب در طبیعت ماده و طبیعت آدمی نمی‌شناسد. سن ژون پرس اغلب اوقات و مولوی در همه حال بگرد خویش می‌چرخند و هر چه بر زبان می‌آورند ، شعراست و قدرت واقعی همین است .

در « سن ژون پرس »، نوعی اوج در بیکرانی هست ؛ دریاها و اقیانوس های طبیعت را در اعماق درون انسان جای دادن و آنها را هم در بیرون و هم در درون دیدن است. «پرس» با اشیاء دوباره می‌زاید ، با آنها زندگی می‌کند :

« شعر برای همراهی با مارش رجزی به افتخار دریا ... »
 « شعر برای کمک به سرود مارشی در اطراف حلقه دریا ... »
 « و شعر ترنم دریائی است که هرگز به ترنم درنیامده است و این دریای درون ماست که آنرا به ترنم خواهد آورد »
 « بدین ترتیب دریا با قدمت بزرگ خود به ما نزدیک شد ... »
 و مثل مردمی که بما نزدیک می شوند و زبانی دیگر دارند و مثل زبانی که بما نزدیک می شود و جمله ای دیگر دارد ، به ما نزدیک شد ، درحالی که بر الواح مفرغین خود عالی ترین احکام را نقش کرده بود ... »

« آه ای لذت ! مرا از فراز جاده های دریائی کامل رهبری کن ! در وزش هر باد ، هنگامی که لحظه بحالت آماده باش درمی آید : مثل پرنده ای که بر خود جامه بالها را پوشیده باشد ، می روم . می روم از جاده بالهائی که در آن غم خود ، فقط یک بال است . »
 « دریا با رایحه احشاء زنانه . . . و متنی دیگر ، دریا با کتابهای سنگی بزرگ خود گشوده است . »

در سن ژون پرس ، تمام تصاویر بالنده و اوج گیرنده هستند ، عشقی هست سخت زاینده و او در کتاب « چراغهای دریائی » ، از کوچکترین چیز ، بزرگترین عامل حیاتی و پرشور می سازد . تخیل سیلاب وار او همه چیز را با خود می برد و آنها را در دریای بزرگ روح غرق می کند ؛

« پس شما که هستید ای حکما ؛ که هستید که ما را سرزنش کنید ؟ اگر ثروت دریا در فصل خود شعری بالاتر از منطق فراهم آورد ، آیا از رفتن من به سوی آن جلوگیری خواهید کرد ؟ سرزمین اربابی من ! بگذارید وارد شوم ... آه بگذارید کاتبی به من نزدیک شود و من براو خواهم خواند تا بنویسد ... »

درمولوی این حالت بالندگی به اوج می‌رسد ، حالتی است عارفانه ولی روحی حماسی با کلمات و اشیاء سروکار پیدامی‌کند:

بارخ چون مشعله، بر درما کیست آن
هر طرفی موج خون؛ نیمشان چیست آن
در کفن خویشتن رقص کنان مردگان
نفخه صورت یاعیسی ثانی است آن
آتش نو را بین زود در آچون خلیل
گرچه به شکل آتش است، باده صافیت آن

ویا :

من طربم طرب منم زهره زند نوای من
عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
عشق چومست و خوش شود بیخود و کش مکش شود
فاش کند چو بی دلان بر همگان هوای من

ویا :

ای آفتاب سرکشان با کهکشان آمیختی
مانند شیروانگبین با بندگان آمیختی

یا چون شراب جانفزا هر جزورا دادی طرب
یا همچو باران کرم با خاکدان آمیختی

مولوی نفسی عارف و نفسی حماسی دارد. عشق او شورانگیزترین عشق دنیاست؛ چرا که از اطراف او همه چیز بنا گهان به رقص و ترنم در می‌آید، همه چیز زندگی می‌یابد. گوئی او میخواهد به تمام اشیاء جهان نوعی زندگی شکوهمند و نیرومند بدهد و بعد آنها را در پای معبود بریزد. قهرمانهای حماسه‌اوشیائی هستند که در تشبیهات، استعارات و سمبولهای نوزاد و بکر و کامل او شرکت می‌کنند. او از همه چیز ظرفیتی پروکامل و لبالب میخواهد. برق زندگی در هر کلمه‌ای که او بکار میبرد، دیده می‌شود. رقص او رقص سردار جوانی است در میان اشیائی که از معبود او رنگ زندگی یافته‌اند. مولوی از میان تمام شاعران جهان، شاعری است در همه حال شاعر، و این بدلیل نفسی است حماسی که مثل شعله‌ای توفانی، همه چیز جهان را با خود مشتعل میکند. او نفسی عارف و نفسی حماسی دارد.

«سن ژون پرس» دارای تخیلی حماسی است و گوئی میخواهد، همه چیز را بفهمد و احساس کند و تمام فرهنگ و تمدن بشر را بآید و حماسی و باینشی بدوی در طبیعت منعکس سازد. در «سن ژون پرس» هیچ چیز ضعیف و نژند و لاغر و مردنی، یا بیمار و مرده نیست. روحی غیور و نیرومند

و پرنور، طبیعت را بطرزی زنده در برابر آدمی نگاه میدارد .
در شعر مولوی و سن ژون پرس، انسان تمام ظرفیتها و قدرتهای آفرینش
منسوب به خدا را در خود میبیند . انسان همه چیز را با تمام قدرت خود
دوباره می آفریند و این، خصوصیت حماسی دیگری است .

چهار رسالت، چهار مسؤولیت

بر بساطی که بساطی نیست
نیما

۱

شکستن يك سنت ادبی که بس دیرپای بوده و طی قرون و اعصار در نتیجه کثرت استعمال سخت فرسوده گشته است؛ و بنیاد سنتی دیگر که امید دیر پای بودن را در دلها پیوراند، از شاعری انتظار میرود که:

اولا - بداند در چه دوره‌ای از تاریخ بشر و در چه عصری از تاریخ قومی خود زندگی میکند و قوم او در يك دوره پنجاه یا شصت ساله که زندگی يك شاعر میتواند باشد، از او چه میخواهد. شاعری که در نقطه عطف تاریخ جهان و تاریخ قوم خود قرار گرفته، با شاعری که در شهری کوچک زندگی میکرد و تأثیرات جزر و مدهای دریاها دور را بر روی قوم خود و بر روی ادراکات و احساسها و تخیل خود، نمی توانست حس کند، فرق می کند. شاعر باید بداند در چه لحظه و دوره و عصری از

تاریخ زندگی میکند. (این را می نامیم رسالت تاریخی و زمانی شاعر در برابر بشر و قوم و قبیله و ملت خود .) چنین رسالتی را در عصری که ما زندگی می کنیم ، باید شاعر درك کند . در شعر گذشته ما این چنین رسالتی را تمام شعرا درك نکرده اند و کم هستند شاعرانی که چنین رسالتی را فهمیده باشند.

ثانیاً - بداند که چه چیزهائی زندگی محیط او را تشکیل میدهند. آیا ذهن او آئینه ای است برای جلوه های سراب يك کویر و یا آبگینه ای است در برابر جنگلی سرکش و رنگین و دریائی رنگین تر و سرکش تر؟ و یا اینکه ذهن او جز از سنگ و کوه و دشت ، از چیزی دیگر برداشت نمی تواند کرد؟ در واقع لازم است شاعر بداند که بر روی چه سرزمینی ایستاده است و با کره ارض در کدام منطقه آن رابطه پیدا می کند . (این را می نامیم رسالت جغرافیائی و مکانی شاعر در برابر سرزمین خود که پاره ای است از زمین .)

ثالثاً - به صمیمیت برداشت و ادراك خود از اجتماع و محیط زندگی خود متکی باشد و در این مورد جز روش بینی و تعمق راهی در پیش نگیرد و بهیچ انحراف و تعصبی کردن نهد و راه و رسم آزادگی پیشه کند و با خود کامگی و قلدری و حقه بازی مخالف باشد و نیز انسان را از نظر اجتماعی و فلسفی در مکاتب و اصول محدود کننده ای مقید نکند . (این را می نامیم رسالت اندیشه اجتماعی شاعر .)

رابعاً - بداند در چه دوره ای از تاریخ ادبی قوم خود زندگی میکند.

او باید نمایندهٔ کامل و جامع جلوه‌های راستین ادبیات زمان خود باشد؛ هم در شکل و قالب و هم در محتوی و مضمون. و در این راه هر دو گونی را که برای شکل شعر مقتضی بداند، بنیان گذارد و به تکمیل آن همت گمارد؛ و هر مضمونی را که برای خودش، بعنوان فرد و افراد دیگر، بعنوان اجتماع لازم بداند بی محابا در واژه‌ها بگنجانند. (این را می‌نامیم رسالت ادبی شاعر در برابر تاریخ ادبیات جهان و تاریخ ادبیات قوم خود.)

در تمام این چهار رسالت، يك مسأله بسیار مهم است و آن اینست که شاعر تا چه حد با زمان خود معاصر است. منظور از این سخن، اینست که شاعر باید با تمام جلوه‌های عصر خود از نظر شعری معاصر شود و شعر قوم خود را بحدی برساند که با زندگی قوم معاصر باشد. شعرای کهن اغلب به این چهار رسالت وقوف نداشتند و بهمین دلیل گر چه از نظر سبک و شیوهٔ کار، امکان داشت با شیوه و سبک مرسوم در يك عصر، معاصر باشند، از نظر زندگی و جلوه‌ها و علائم گونه‌گون آن اغلب نشان‌دهنده و نمایندهٔ عصر خود نبودند.

در شعر گذشتهٔ فارسی، گوئی همه چیز این دنیا به اطراف «رابطهٔ مرید و مراد» دور می‌زند. مرید شاعر است و مراد، گاهی ممدوح، گاهی معشوق و گاهی دیگر، معبود. گاهی هوس بدست آوردن انعام و يك کیسه طلا و چند اسب و شتر، و زمانی آرزوی وصال زن یا غلام پسری صاف صورت و خوش منظر؛ و زمانی دیگر، آرزوی وصال آن معشوق

ابدی و ازلی ، شکستن دیوار ، برداشتن حجاب از چهرهٔ معبود و «من» را در «او» و یا «تو» ریختن و «خود» را در «بی خودی» دانستن و از طریق جلوه‌های کثرت به ذات پاک وحدت راه جستن ؛ همگی روشنگر مسیر حرکت مرید به سوی مراد است . دو عنصر راستین شعر ، یکی زندگی در طبیعت و ارائهٔ عوالم آن زندگی ، نه بخاطر چیزی دیگر بلکه بخاطر خود همان زندگی ؛ و دومی زندگی در اجتماع و تصویرگری حالات آدمی در اجتماع و در محیط زیست ، در شعر گذشتهٔ ما اگر بکلی فراموش نشده باشد ، چندان زیاد هم مورد توجه قرار نگرفته است . اگر مثنوی ها و بعضی غزلها و تشبیهها و تغزلها را از شعر فارسی مستثنی کنیم ، می بینیم که تجربیات شاعر هرگز در چیز هائی که در طبیعت محیط و کیفیت اجتماع می بیند ، منعکس نیست . طبیعت و اجتماع ، اغلب فدای ممدوح و معشوق و معبود هستند . شاعر سر نوشت خود را با سر نوشت انسانهایی که در اطرافش زندگی می کنند ، یکی نمی داند و بهمین دلیل ، از زندگی واقعی توده‌های مردم ایران در گذشته و مناسبات افراد با اجتماع و حیات اجتماعی آنها تا حدی بی خبریم و شاید نثر کهن ما ، بیشتر این قسمت از زندگی اجداد ما را نشان می دهد تا شعر ما که دهها برابر نثر حجم دارد . فرخی در ظفر نامهٔ معروفی که برای سلطان محمود ساخته و با این بیت آغاز میشود :

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آری که نورا حلاوتی است دگر
سخن نورا با تمام قدرتی که این سخن دارد ، در پای «محمود» میریزد

وحلاوت این سخن که در آن طبیعت بخاطر فرد پرستی و قهرمان پرستی
فرخی، تحقیر شده است، کام درباریان را شیرین میکند :
نخست روز که دریا ترا بدید بدید

که پیش قدر تو چون ناقص است و چون ابر

و چند بیت بعد از این شاه بیت فرد پرستی میگوید :

ز آب دریا گفתי همه بگوش آمد که شهریارا دریا توئی و من فرغر
آخر دریای به آن عظمت را که با امواجش زندگی را تکرار میکند
و دارای انرژی و نیرو و حیاتی جاودانی است و در شبهای آرام چون
آئینه ایست در برابر مهتاب و ستاره، و در نیمروزان، سینه در برابر خورشید
پهن می کند و میدرخشد و گاهی به قول نیما از خشم مشت بر چهره میزند، و
میتواند بایک موج کوه سانش هزاران محمود و ایاز و غلام و ندیم و وزیر
و چاکر و دلک را در کام خود فرو برد و حتی چین بر جبین نیاندازد،
چگونه می توان با محمودی که اکنون پوست و استخوانش را مور و مار
خورده، مقایسه کرد و آن را فرغری دانست در برابر محمودی که حتی
موجی از چنان دریائی نیست!

و بهمین دلیل گاهی این سخن «ابن یمین» در مورد شاعران کهن درست
بوده است که :

غزل از روی هوس بود و قصاید ز طمع

نه طمع ماند کنون در دل تنگم نه هوس

شاعر قدیم در موارد بسیاری شاعری اجتماعی نبود، شاعری خصوصی بود

و درباری. و حتی اغلب بجای آنکه بر زبان مردم هم عصر خود تکیه کند از زبان ادبیات کمک میگرفت و بهمین دلیل در شعر گذشته، تقلیدروی تقلید می بینیم، چون اگر انسان نخواهد و یا نتواند دوران و محیط خود را بخوبی ببیند، مجبور است بر چیزی که در گذشته سروده شده است، تکیه کند و از همین رو، گرچه ممکن است قدرت لفظی گاهی اوج بگیرد و قوس صعودی بیاید، ولی شکل و مضمون و محتوی شعر تنوع خود را از دست میدهند. به استثناء مولوی و خاقانی و نظامی که از نظر لفظ فوق العاده قوی هستند، اغلب شاعران گذشته، بر اساس زبان کار نمی کردند، بلکه بر اساس ادبیاتی که قبل از آنها بوجود آمده بود، شعر میگفتند. این کار، گرچه به حفظ سنن شعری کمک کرد ولی از نظر کشف اقالیم جدید روح آدمی در طبیعت و اجتماع او را سخت محدود ساخت. زندگی در شعر کهن، خواه بصورت منفی و خواه بصورت مثبت ایده آلیزه و ذهنی شد و بصورت فورمولهای غیر عینی درآمد. شاعر لحظه‌هایی از زندگی خود را نمی سرود (غزلیات مولوی و حافظ و چند شاعر غزلسرای دیگر از این نظر مستثنی هستند) بلکه فکری را بدست می آورد و درباره آن فکر، شعر می گفت. آن فکر، اندیشه‌ای نبود که شاعر با آن زندگی کرده باشد. شاعر لحظه‌هایی از زندگی خود را در طبیعت و اجتماع تصویر نمی کرد. اوج و انحطاط جامعه، حرکت توده‌های مردم و زندگی شان، قدرتهای حکام و امرا و پادشاهان و تاثیرات این قبیل قدرت‌ها بر روی اجتماعات بشری، بکلی در شعر کهن نادیده گرفته شده است. شعرا با وجود قریحه و

استعداد و نبوغ خود ، پشت به طبیعت و اجتماعی کردند و هرگز آن
نقش منادی مردم و مبشر بشر و مصلح روح انسان را نداشتند . شعرای
گذشته‌ما زشتی زندگی توده‌ها و علل و موجبات این زشتی و فساد را درك
نکردند و دربارهٔ آنها مسؤولیتی ازخودنشان ندادند .

از مشروطه و شاعرانش که بگذریم، میرسیم به «نیمایوشیج» که به چهار رسالت مذکور در صفحات قبل، وقوف کامل دارد. اوزبان و بیان شاعرانه و تصویری و غیر مستقیم خود را با وقوف تمام، در اختیار توده مردم میگذارد. زبان و بیان او غیر مستقیم است، بدلیل اینکه از نظر او شاعر باید حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبولها، تشبیهات و استعارات مبتنی بر جلوه‌های طبیعت ببیند، موقعی که میگوید:

هنگام که نیل چشم دریا

از خشم به روی میزند مشت

دیگر این دریا، دریائی نیست که به اشاره و قلم فرخی در زیر پای محمود، فرغری گشته چشمه‌ای خشک شده باشد؛ بلکه دریائی است که اولاً بخاطر خود وجود دارد و ثانیاً گوئی «نیما» سوگواری انسان را در اجتماع، در دریای خشمگینی دیده است که مشت بر روی خود میزند. چهار رسالتی که در صفحات قبل از آنها سخن گفتم، چهار مسؤولیت را بوجود می‌آورند که بهتر است آنها را بترتیب «مسؤولیت زمانی»، «مسؤولیت مکانی»، «مسؤولیت اجتماعی» و «مسؤولیت ادبی» نام نهیم. شاعری مثل

نیما یوشیج به این چهار رسالت و مسؤولیت آگاهی کامل داشت و گاهی نه فقط در یک منظومه و یک شعر، بلکه حتی در یک سطر ساده هم تمام این چهار مسؤولیت را باهم تلفیق می‌داد. و بهمین دلیل شعر او، آئینه زندگی ما گشته و سبک و شیوه‌اش پیروان هنرمند یافته است. موقعیکه می‌گوید:

هست شب . همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده هوا
 محیط طبیعی زندگی خود را نشان می‌دهد و در برابر محلی که در آنجا زندگی می‌کند احساس مسؤولیت میکند و در این محیط طبیعی، اوضاع اجتماعی را هم تصویر میکند. این سطر از شعر شب، تصویری از محیطی است که نیما در آن زندگی میکند و موقعی که نیما در سطر بعد می‌گوید:

هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
 از سطر قبل یک نتیجه تصویری می‌گیرد و در قالب یک بینش همه زمانی، رسالتی تاریخی را نشان می‌دهد. در چنین شبی که هوا گرم ایستاده است کسی نمیتواند راه را از چاه تشخیص دهد. نیما با جهان بینی خاص خود درباره محیط طبیعت خود و زندگی اجتماعی قضاوت می‌کند.

نیما گاهی به پیشگوئی تاریخ آینده برمی‌خیزد و نشان می‌دهد که حتی به سرنوشت آینده قوم خود هم بی‌اعتنا نیست. نیما آرزوهای فردی خود را، آرزوهای خلق خود میداند و آنها را در آینده منعکس میکند:
 بارید خواهد از دم این ابر پر کشش

(کز آه‌های ماست)

باران روشنی،

مانندۀ تگرگ

وقصه‌های جان‌شکن غم

خواهدشدن بدل

باقصه‌های خشم

و میرسد زمانی کاندرسرای هول

آتش به پای گردد و در گیرد،

این زخم‌دار معرکه‌را، دستی آه‌نین

بالرزمای محبت بر گیرد:

و کشت‌های سوخته آن‌روز

خواهد شدن چنان

بیدار گلستان،

و راه منزلی

که کاروان طلب راست آرزو

در جایگاه چشم‌کسان خواهد بود؛

و آتشی که گرمی از آن می‌جوید

سرمازده تنی،

در دستگاه چشم‌نہان خواهد بود.

نیما اغلب در برابر تاریخ معاصر، احساس مسؤولیت می‌کند، زبان

آرزو و امید مردم میشود و با سمبولها و کنایه‌های خود تصویر گر چنین امید و آرزویی میگردد. تاریخ اجتماعی قوم و نسل معاصر را می‌داند و نیز به این مسأله واقف است که دگرگونی روزی حاصل خواهد شد. در «مرغ آمین» میگوید:

خلق میگویند:

« اما آن جهانخواره

(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر »

مرغ میگوید:

« در دل او آرزوی محالش باد »

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

نیما، نشان دادن طبیعت و اجتماع را به تمام شاعران بعد از خود یاد داده است ولی قبل از آنکه بچند شعر از اشعار دیگران اشاره کنم بهتر این میدانم که دربارهٔ مسؤولیت ادبی او نیز حرفی بزنم. نیماشکل و قالب شعر فارسی را تکمیل کرده است و به زبان معاصر خودش نزدیکتر کرده بهمین دلیل برای شاعر امروز تنگنای قافیه و وزن وجود ندارد ولی باید وزن عروضی را دانست و بعد فهمید که نیما چگونه در راه تکمیل وزن و طبیعی ساختن آن زحمت کشیده است. در مورد شکل شعر نیما میتوان به مقاله «مشکل نیما یوشیج» جلال آل احمد و مقالاتی که «مهدی‌اخوان ثالث» (م. امید)، شارح نیما، در شماره های سال ۱۳۴۲/۳ مجله «پیام

نوین» نوشت مراجعه کرد و تشریح شکل ظاهری شعر نیما در اینجا جز تکرار حرفهای این دو نویسنده و سایر نویسندگان که وزن اشعار نیما را توضیح داده‌اند، چیزی دیگر نخواهد بود. فقط بهتر است قسمتهائی از رساله «حرفهای همسایه» خود نیما را که نشان‌دهنده وقوف کامل او به مسؤولیت ادبی اوست و بیشتر مربوط به شکل و محتوی شعر می‌شود در اینجا نقل بکنیم:

« ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسائل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده اینست که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی که در دنیای با شعور آدمهاست، به شعر بدهیم »

« من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در يك مصرع یا يك بیت ناقص است - از حیث وزن - زیرا يك مصرع یا يك بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ يك مطلب معین است - در بین مطالب يك موضوع - فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته جمعی و بطور مشترك وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم ... »

« به شما گفتم - اوزان شعری قدیم ما اوزان سنک شده‌اند. و باز برای شما گفتم برای اینست که همسایه میگوید يك مصراع يا يك بیت نمیتواند وزن را ایجاد کند. وزن مطلوب که من میخواهم، بطور مشترك از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا میشود.

بنابراین، وزن نتیجه روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی تواند باشد و وزنی که او معتقد است، جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد میکند. به شما گفتم (مقدمه شعر من) در خصوص وزن، شعر فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد: دوره انتظام موزیکی، دوره انتظام عروضی که متکی به دوره اولی است و دوره انتظام طبیعی؛ که همسایه معقول پیشقدمی است در آن.

منظور، همسایه می خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند. میگوید - و در مقدمه مفصل خود ثابت میکند - که موزیک، سوپراکتیو و اوزان شعری ما (که) بالتبع آن سوپراکتیو شده (اند) به کار و صف‌های ابترکتیو که امروز در ادبیات هست، نمی خورد. در عین حال اوزان قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند. همسایه میگوید هم من معطوف بر این است که زیبایی مطلوب را به اوزان شعری بدهم، قبل از شروع به وزن عوض کردن، طرز کار و بعد از آن وزن پیدا کردن است. این کار را در اوزان عروضی و بعد در اوزان هجائی در نظر دارد.

اما اینکه پرسیدید کدام وزن جامد است، اصطلاح خود اوست.

وزن‌هائی که نمی‌توانند طولانی بشوند ، جامدند و غیر مستعد ؛ به عکس وزن‌های دیگر مستعد و متحرك

فقط قافیه ، باید بدانید که بعد از وزن در شعر پیدا شده . قافیه قدیم مثل وزن قدیم است . قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد . به عبارت آخری طنین مطلب را مسجل می‌کند . این است که می‌گوید شعرهای ما قافیه ندارند »

« قافیه مال مطلب است . زنگ مطلب است . مطلب که جدا شد شد ، قافیه جداست . در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد ، یقین میدانم مثل من زشت خواهی دانست . قدا این را قافیه می‌دانسته اند ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است - برای ما که با طبیعت کلام دست بهم می‌دهیم . هر جا که مطلبی است در پایان آن ، قافیه است »

و از تمام این اصرارهای که نیما می‌کند و نسخه‌ها و راهنمائی‌های که می‌دهد بیک نتیجه می‌رسیم و آن اینکه او می‌خواهد شکل‌ذهنی شعر ، شکل ظاهری آن را ایجاد کند . طرز حرکت تصاویر و احساس‌ها و اشیاء ، مسیر حرکت شکل ظاهری را تعیین نماید و بدنبال خود ببرد . شکل ذهنی شعر در شعرای گذشتگان در یک بیت پایان می‌پذیرفت و گرچه ابیات بعدی با آن بیت از نظر شکل ظاهری یکی بودند ، شکل شکل ذهنی آنها ممکن بود بکلی عوض شود . در حرکت مضامین گذشتگان ،

تداوم نیست . بیت بعدی يك شعر مکمل تأثیر بیت نخستین نیست و یا زیاد بدان ارتباطی ندارد، فقط وزن و قافیه شکلی ظاهری به مضامین مختلف میدهد . در حالی که همینکه شکل ذهنی کامل شد و محتوی در تنگنای وزن و قافیه تحمیلی محصور نشد ، آنگاه آن « آرمونی » که نیما از آن صحبت می کند، ایجاد می شود . « آرمونی » یعنی بهم چسبیدن قسمتهای مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد و یافتن شکلی متشکل و متحد و یکسان . و این آرمونی از برخورد مناسب شکل ذهنی و شکل ظاهری شعر ایجاد میشود که بدان در فصل دوم این کتاب اشاره کرده ایم . مسؤولیت ادبی نیما در اینست که می خواهد به محتوی و مضمون وصفی و روایی، آرمونی لازم را بدهد و بیشتر این همان حرف « لوچی » است که قبلاً بدان برخوردیم : « شاعر کسی است که می خواهد آسمان و زمین را در قفس قالب اندازد.»

شاعران معاصر چه چیز را از نیما آموختند؟ اگر يك تحول ادبی، با مرگ ایجادکننده تحول، قدرتهای خود را از دست بدهد و اثراتش به صفر برسد، دیگر تحول نامیده نخواهد شد. اما اگر تحولی ریشه دواند و برومند شود و میوه دهد، بدون شك عاملی بزرگ در حیات ادبی شاعران پس از تحول بشمار خواهد آمد و سنتی دیگر در برابر سنت قبلی که فرسوده گشته بود، پدیدار خواهد آمد. این سنت، روی اصول دیگری کار خواهد کرد که ممکن است مبتنی بر اصول سنتهای ماسبق خود باشد و ممکن است نباشد ولی گفتن این نکته ضروریست که هیچ تحولی بکلی نمی تواند سنتهای ماسبق خود را نادیده بگیرد. رابرت فراست می گوید:

«يك شعر فقط در میان اشعار دیگر مفهوم شعری دارد.» این سخن را میتوان بسط داد و گفت: يك تحولی ادبی فقط در میان سایر تحولات ادبی، میتواند مفهوم تحول را حفظ کند و گرنه سنت پا در هوا که سنت نخواهد بود.

شاعران بعد از نیما، چهار رسالت و چهار مسؤولیت مذکور را، به نسبت بینش، و قدرت و ضعف دیدشان پذیرفتند و آنها را در سابقه و زمینه کار خود قرار دادند. سدشاعر، «ا. بامداد»، «مهدی اخوان ثالث» (م. امید)

و «فرخ‌زاد»، بیش از دیگران، با آزادیهای بیشتر، و شاعری دیگر (نادر نادر پور) با ویژگیهای تاحدی محافظه‌کارانه و حتی کمی کلاسیک، خود را در مسیر فضای جدید شعری که بوسیلهٔ نیما ایجاد شده، اشاعه یافته بود، قرار دادند. «بامداد» با برداشتی حماسی و تغزلی که در آن بیشترین سهم از آن حماسه بود؛ «م. امید» با خصوصیتی حماسی و روایی، «فرخ‌زاد» با خصوصیات تغزلی و در عین حال متفکرانه؛ «ونادر پور» با تغزل تاحدی رمانتیک که گاهی در آن کوششی میشد تا محیط بشکل سمبولیک تصویر شود، بیش از سایر شاعران فضای شعر جدید را گسترش داده‌اند. در این چهار شاعر، مسؤولیتهای چهار گانه تا حدی ذهنی شده در پشت سر اغلب برداشتهای شعری قرار گرفته‌اند و بیک مفهوم اشعار این چهار شاعر بدلیل وقوف آنها به مسؤولیتهای چهار گانه، پروانهٔ قابل اطمینانی برای معاصر بودن دریافت کرده‌اند.

باید اجتماع و طبیعت وارد شعر می‌شدند. و چنین هم شد. بدین تربیت زندگی انسان در شهر و روستا در قالبهای پیشنهادی نیما عرضه شد. بینش در بارهٔ اجتماع تاحد یک فلسفهٔ اجتماعی در کار بعضی شاعران اوج گرفت و دید طبیعی برخی دیگر آنچنان گسترش یافت که نوعی فلسفهٔ طبیعی شعری پدیدار آمد. اغلب شاعران پس از نیما، لزوم تحول در اجتماع را حتی به شکلی ملموس تراز خود نیما نشان دادند؛ زشتی‌ها را بیرحمانه در تصاویر سمبولها ریختند و خواستند که روزنی به سوی نور و نقبی به سوی روز بزنند. وظیفهٔ اساسی اصیل‌ترین شاعران پس از نیما این بود که

اوضاع فعلی را بهتر نشان دهند و نماینده روح خفقان آور محیط باشند و در برابر تاریخی دروغین که با آگهی و زور و تبلیغات و سیاست بافی به نیروی پول نوشته می‌شد و از هر طرف بوق و کرنایش بگوش می‌رسید، تاریخ راستین را در قوالب نیمائی نشان دهند. بهمین دلیل، شعر معاصر ایران، تاریخ معاصر این ملک است و اگر بسیاری از سمبولها و استعارات شکافته شود و تفسیرهایی برای آنها نگاشته شود، معلوم خواهد شد که شاعر راستین این روزگار نبض تاریخ معاصر را در دست دارد و قلبش با روح زمان می‌تپد.

شعراي معاصر نه فقط تأثیرات حوادث مختلف را که اجتماع می‌پذیرفت بصورت شعر در آورده‌اند، بلکه اثرات جزر و مدهای تحولات سایر نقاط دنیا را نیز بر روی اجتماع و محیط ایران نادیده نگرفته‌اند. شاملو (ا. بامداد) در «مرثیه‌ای برای دیگران»، قسمت یکم از شعر «ارابه‌ها» می‌گوید:

ارابه‌هایی از آن سوی جهان آمده‌اند
بی غوغای آهن‌ها
که گوش زمان ما را انباشته است

ارابه‌هایی از آن سوی زمان آمده‌اند



گر سنگان از جای برنخاستند
چرا که از بار اراابه‌ها عطر نان گرم بر نمی‌خاست؛

برهنگان از جای برنخواستند
 چرا که از بار ارا به‌ها خش‌خش جامه‌هایی بر نمی‌خاست ؛
 زندانیان از جای برنخواستند
 چرا که محمولهٔ ارا به‌ها نهدار بود نه آزادی ؛
 مردگان از جای برنخواستند
 چرا که امید نمی‌رفت فرشتگانی را زنده‌گان ارا به‌ها باشند.

و «مهدی‌اخوان ثالث» (م. امید) نمایندهٔ نسلی می‌شود که در زمستان
 طبیعت ، زمستان اجتماع و محیط را می‌بیند و در زمهریر بدگمانی‌ها کام
 بر میدارد؛ نسلی سردر گریبان که جواب سلام‌دادن را فراموش کرده است و دست
 محبت به‌ا کراه می‌فشرد. و حتی نفس خود آدمی هم نه برای فرو بردن هواشی
 صاف و آزاد است، بلکه برای آنست که تا برآمد خیانتگرانه دیواری شود
 و در برابر چشم بایستد و چشم را کور کند .

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت ، سرها در گریبان است
 کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن دیدار یاران را
 نگه جز پیش‌پارا دید نتواند
 که ره تاریک و لغزان است
 و گردست محبت سوی کن یازی
 با کراه آورد دست از بغل بیرون

که سرما سخت سوزان است
 نفس کز گرمگاه سینه می آید برون ابری شود تاریک
 چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
 نفس کاینست ، پس دیگر چه داری چشم
 ز چشم دوستان دور یا نزدیک ؟

وظیفه هنرمند و شاعر اصیل این نیست که امید بی اساس و بی پایه در دل مردم پروراند . بلکه نخستین وظیفه او اینست که تا حدود امکان اوضاع اجتماعی و زشتی و وحشت و جنون حاکم بر محیط را نشان دهد و در این بینش، شاعر هم بماند و بکوشد تا انسان را در موقعیتی که هست ، قرار دهد نه در موقعیتی خیالی که بر اساس پندارهای موهوم ، در ذهن آدم ساخته می شود. با نشان دادن جلوه های وحشتناک زشتی های شبانگاهی ممکن است، شب از بین برود و روز فرارسد. « فروغ فرخ زاد » در چند شعرش زشتی را بدون وحشت و هراس باز گو می کند و تصاویری که از محیط می دهد همگی از حالاتی سرچشمه می گیرند که ما خود چندین بار در خیابانهای شهر شاهد آنها بودیم . نمونه کامل این نوع شعر ، « آیه های زمینی » است که آئینه ای میشود تا روح خشونت و وحشت بیرحمانه در آن منعکس شود:

دیگر کسی به عشق نیندیشید
 دیگر کسی به فتح نیندیشید
 و هیچکس

دیگر به هیچ چیز نیندیشید

در غارهای تنهائی
 بیهودگی به دنیا آمد
 خون بوی بنگ و افیون میداد
 زندهای باردار
 نوزادهای بی سر زائیدند
 و گاهواره‌ها از شرم
 به گورها پناه آوردند

.....

.....

در دیدگان آینه‌ها کوئی
 حرکات و رنگها و تصاویر
 وارونه منعکس می‌گشت
 و بر فراز سر دلکان پست
 و چهرهٔ وقیح فواحش

يك هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی میسخت

مرداب‌های الکل
با آن بخارهای گس مسموم
انبوه بی تحرك روشنفکران را
به ژرفنای خویش کشاندند
و موشهای موزی
اوراق زرنگار کتبرا
در گنجه‌های کهنه جویدند

و نادرپور گرچه اغلب از محیط غافل مانده است و در بسیاری موارد با آن مستقیماً روبرو نمی‌شود ولی موقعی که می‌کوشد تا خوب ببیند، می‌تواند حالات تصویرها و چهره‌ها را دریابد و زبان گویای آن حالات شود. سخن از این نیست که شاعر باید شعرش را در خدمت اجتماع بگذارد، بلکه سخن از اینست که او در اجتماع زندگی می‌کند، خوب یا بد، این اجتماع متعلق به اوست و او فردی از افراد آنست و اگر تصویر گر روابط خود با اجتماع نباشد، قبل از هر چیز به خلاقیت شاعرانهٔ خود خیانت کرده است: در قطعهٔ «ستارهٔ دور»، «نادر پور» چشم‌میگشاید و می‌بیند:

تصویرها در آینه‌ها نعره میکشند
 مارا ز چار چوب طلائی رها کنید
 ما در جهان خویشتن آزاده بوده‌ایم
 و در جاهای دیگر سعی می‌کند بشکلی نقبی بسوی نور بزنند، مثلاً
 در «امید یا خیال»:

آیا شود که روزی از آن روزهای گرم
 از آفتاب پاره سنگی جدا شود
 وان سنگ چون جزیره آتش گرفته‌ای
 سوی دیار دوزخی ما رها شود
 مارا بدل به توده خاکستری کند
 خاکستری که خفته در او برق انتقام؟

شعر معاصر ایران، چندان شباهتی به شعر فرانسه، انگلستان و آمریکا و آلمان و روسیه ندارد. از لحاظ‌هایی این شعر، شباهت به شعر اسپانیا دارد و اشعار اغلب شاعران اسپانیولی زبان. گرچه «نیما» رامیتوان «الیوت»ی دانست که با وقوف تمام و با پشتکار شعر را دگرگون ساخت و «بامداد» را «الوار» گونه‌ای بشمار آورد که برای انسان و بخاطر انسان می‌جنگد و گرچه میتوان «فروغ فرخزاد» را با «هیلتا دولیتل» شاعره ایماژیست انگلیسی زبان و یا با «ادیت سیتول» مقایسه کرد و میتوان برای «نادرپور» در شعر قرن نوزده فرانسه بین «بودلر» و «ورلن» جایی

تعیین کرد ولی از لحاظ روح خشونت خاصی که بدلیل وجود محیطی خفه و عرصه تنگ کن بر شعر معاصر حکم فرماست ، این شعر در غرب با شعر، اسپانیا بیشتر قابل مقایسه است . و این بدلیل روح خفقان و وحشتی است که بر محیط حکم فرماست و شعر معاصر در مسیر مخالف این خفقان راهی به سوی روز میزند .

آه ، ای صدای زندانی
 آیا شکوه یأس توهرگز
 از هیچ سوی این شب منفور
 نقبی به سوی نور نخواهد زد ؟
 آه ای صدای زندانی
 ای آخرین صدای صداها ...

(آیه های زمینی) (فروغ فرخ زاد)

فردیت ، کلیت و حقیقت جهانی در شعر

شعر در بسیاری موارد گردشی است از فردیت به کلیت و یا از کلیت به فردیت ؛ ولی در هر دو حال باید حقیقتی بزرگ و حتی جهانی در واژه‌ها تثبیت گردد .

فرض کنید پنجاه نفر در خیابان شاهد مرگ آدمی یا آدمهائی می‌شوند . برای این پنجاه نفر مشاهده مرگ يك یا چند آدم ، تجربه‌ای است عمومی ولی برای تك تك آنها ، تجربه جنبه فردی دارد . ممکن است یکی از آن پنجاه نفر شاعر باشد ، شاعر بدلیل تأثیرپذیری بیشتر از حوادث ، به آن تجربه عمومی ، فردیتی که عمیق‌تر و بالاتر از فردیت دیگران است می‌بخشد و بعد در شعری و یا حتی اشعاری ، آنرا بطور ناخودآگاه بیان می‌کند .

در اینجا ، تجربه‌ای عمومی نخست فردیتی شاعرانه یافته ، بعد بصورت واژه‌ها بیان شده‌است و بیان کردن بوسیله واژه‌ها خودکوشی است برای سهیم کردن دیگران در يك تجربه عمیق روحی .

برعکس ممکن است تجربه کاملاً جنبه فردی داشته باشد ، ولی دارای معنویتی باشد که اولاً انسانی است و ثانیاً اگر قشرها و سطوح آن را

به دور بریزیم، دارای ظرفیتی ابدی است: مثل عاشق شدن و عشق ورزیدن که در اصل هرگز تغییری پیدا نکرده ولی در سطح دچار سلیقه‌های گوناگون نسل‌های مختلف شده است. برای شاعر، عشق ورزیدن يك تجربه عمیق فردی است ولی همینکه شاعر این تجربه فردی را بطور ناخود آگاه بر زبان می‌راند و یا بر روی کاغذ می‌آورد، می‌کوشد تجربه عاشقانه خود را به سوی دیگران براند و بدین ترتیب عشقی عمومی بوجود آورد. در اینجا شاعر عاشق از فردیت به کلیت گرائیده و تجربه فردی خود را بیان کرده است تا دیگران را نیز در آن سهمی باشد.

و اما در هر دو حال بینش شاعر آنقدر باید صمیمی باشد که تجربه تاحدی حالت «همه زمانی و همه مکانی» پیدا کند و از این طریق بصورت حقیقتی بزرگ و حتی جهانی درآید. نمونه کامل این حالت را در شعر «شب» نیما می‌بینیم.

هست شب . يك شب دم کرده و خاك

رنگ رخ باخته است

باد ، نوباده ابراز بر کوه

سوی من تاخته است

هست شب . همچوورم کرده تنی گرم در استاده هوا

هم از اینروست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

احساس شب برای «نیما» تجربه‌ای فردی است. یعنی نیما شب را

در محلی که خودش زندگی می کرده ، بخوبی دیده است ولی تجربه خود را طوری کلیت بخشیده که من و تو و هر کس دیگری که در «شب نیمائی» زندگی کرده ایم و می کنیم ، آنرا عملاً می بینیم و تجربه نیما به ما نیز متعلق می شود . نیما ، بعداً تجربه خود را بسوی حقیقتی جهانی می برد و میگوید : هم از این روست نمی بیند اگر گمشده ای راهش را .»

یعنی اینگونه شبی وجود دارد و چنین شبی در هر نقطه ای از جهان که باشد ، همه راهپارا گم می کنند . اینجا یا آنجا ، آفریقای جنوبی یا آمریکای لاتین ، یوش یا تهران فرقی نخواهد کرد . دیروز ، امروز یا فردا براین حقیقت اثری نخواهند گذاشت .

شعر ۱. بامداد (شاملو)

۱- بعدازنیما ، شاملو بهترین نماینده شعر امروز فارسی است و نیز پس از نیما ، شاملو بزرگترین تأثیر را روی نحوه تفکر شاعرانه گذاشته است.

با پشتکاری تمام که تنها در يك فدائی راستین شعر می توان سراغ کرد ، شاملو توانسته است در جهان واژه‌ها - به ویژه در قالبی که خود مبتکر و به اوج رساننده آن بوده است - دو روح گهگاه متضاد شعری (حماسی و تغزلی) را با موفقیت درهم آمیزد و از لحاظ کمیت و کیفیت شاعری آنچنان پیش بتازد که تمام شاعران همسن و سال خود را بیکباره تحت الشعاع قرار دهد . نوسانات گوناگون اجتماع ما را در زبان و بیانی تصویری و شعری میتوان در شعر پرشکوه او سراغ کرد .

۲- شعر شاملو ، بی آنکه ویژگیهای پاک شعری خود را از دست دهد ، نشانه قیام انسان در برابر ظلمت و تیرگی است و شاملو، بی آنکه بامی بر سر و گلیمی زیر پای داشته باشد ، در تمام عمرش که جز سیاهه در بدریها ، بی سامانیها، سرگردانیها و کوچ کردنهای کولی و ارازخانه‌ای به خانه دیگر نیست، توانسته است جهان واژه‌ها را منزل دائمی خود سازد،

بدانگونه که هیچکدام از کلمات زبان شعرش از حصه شعری خود بی بهره نماند و در آئینه‌های صاف و پاک ذهن شاملو موجودیت خود را ضبط و ثبت نماید؛ آنچنانکه: « انسانی در قلمرو شگفت زده نگاه او - » « در قلمرو شگفت زده دستان پرستنده » اش ، « به معبد ستایشهای خویش فرود آید: »

۳- شعر شاملو ، بیوگرافی اجتماعی ماست در جهان شعر و نیز بیوگرافی خود اوست ، با تمام فرازها و نشیبها ، با تمام دوستی ها و دشمنی‌ها، امیدها و یأسها ، عشقها و قهرها، آغازها و پایانها و آغازهای مجددش . شاملو ، شعر خود را در اختیار انسان گذارده است ، انسانی که فقط در تمامیت قالب انسانی خود می‌کنجد و از هر نوع مرام یا دسته‌بندی تحدید کننده گریزان است و بهمین دلیل شاملو واقع بین تر از «مایا کوفسکی» است، زیرا مایا کوفسکی ، گهگاه شعر خود را وسیله تبلیغ مرامی خاص می‌کرد ولی شاملو ، مبلغ انسان است ، با تمام خصائصش در جهان شعر.

۴- هیچکدام از شاعران همسن و سال شاملو ، چون او به صافی و پاکی زبان اینهمه اهمیت نداده‌است و هیچکدام اینهمه متجددانه و مجدانه از برکت و نعمت واژه‌ها - در قالبی که به سوی آزادی و محتوایی که بسوی آزادگی و وارستگی رفته است- بهره‌مند نشده‌است و هر قدر که دیوانهای شعر او را ورق بزنیم ، در هر صفحه احساسی نو ، تصویری تازه ، انسانی نیرومند و خلاق می‌بینیم و بیانی که میکوشد همه چیز را در بر گیرد ؛ هم زمانی که وزنی خاص وجود دارد ، مثل :

یاران ناشناخته ام
 چون اختران سوخته
 چندان به خاک تیره فروریختند سرد
 که گفتی

دیگر

زمین

همیشه

شبی بی ستاره

ماند .

وهم زمانی که بی وزنی هست و کلمات در برابر مضمون ، منتهای
 ظرفیت آهنگ طبیعی خود را بدون قید و بند می یابند . مثل :
 عشق ما دهکده ئی است که هرگز به خواب نمی رود
 نه به شبان و

نه به روز

وجنبش و شور و حیات

یک دم در آن فرو نمی نشیند

هنگام آن است که دندانهای ترا

در بوسه ئی طولانی

چون شیری گرم

بنوشم .

و هم زمانی که دیگر برای بهتر خواندن شعر، نیازی به تقطیع هم نیست ، زیرا سرعت و حرکت و رقص کلمات، شعر را از هر نوع تقطیع بر روی کاغذ بی نیاز میکند . مثل:

پس آدم - ابوالبشر - به پیرامن خویش نظاره کرد ● و بر زمین
 عریان نظاره کرد ● و به آفتاب که روی در می پوشید نظاره کرد ● و در
 این هنگام بادهای سرد بر خاک برهنه می خلید ● و روح تاریکی بر قالب خاک
 منتشر بود ● و هر چیز بودنی دستمایهٔ وهمی دیگر گونه بود ● و آدم -
 ابوالبشر - به جفت خویش درنگریست ● و او در چشم‌های جفت خویش
 نظر کرد که در آن ترس و سایه بود ● و در خاموشی در او نظر کرد ●
 و تاریکی در جهان او نشست ●

و این نخستین بار بود ، بر زمین و در همهٔ آسمان که گفتنی

نا گفته ماند ●

۵ - شاعر اصیل، در خارج از چارچوب زمان و مکان خود نمیتواند وجود داشته باشد و اگر به زمان و مکان خود وفادار بماند و نمایندهٔ صمیمی نسل خود و انسانهایی که در کنارش زندگی میکنند باشد ، بدون تردید به زمانها و مکانهای دیگر نیز متعلق خواهد بود و از همین طریق است که شاعر اصیل فرصت جاودانگی پیدامی کند و شاعر بدل، تنها به شهرتی که در نتیجهٔ کلی بافی خود و فهم کلی مردمی غیر شاعر و شعر شناس بدست آورده

است ، اکتفاء میکند ، ولی زمان که جاودانه در گذر است ، پرویزنی
 است که از آن فقط ذرات پاک واصل می گذرند و تنها انگلها و آشغالها
 می مانند تادستی نامرئی آنها را بگوشه‌ای ریزد و بفراموشی بسپرد . و شاملو
 از آنگونه شاعرانی است که نسبت به شاعران همسن و سالش ، ذرات بیشتری
 از مخلوقاتش اذن دخول در پرویزن زمان می یابند .

۱- در سال ۱۳۲۶، شاملو کتابی چاپ کرد تحت عنوان «آهنگهای فراموش شده» که خوشبختانه به زودی فراموش شد. این کتاب، شاید بدترین مجموعه شعری است که تا کنون چاپ شده است. اشعار، کارهای جوان سوزناک و رمانتیک است که بهمه چیز این دنیا رنگی از آه و ناله و غم و تأثیر قلابی میدهد و رد میشود. قطعات این کتاب، به استثناء يك يادو تا، جملگی بی لطفاند، طوری که تصور نمیرود نویسنده این قطعات پس از چند سال تغییر ماهیت دهد و شاعر متجدد و کامل و بالغی از آب درآید. در این قبیل قطعات تأثیرات لامارتین و ویکتور هوگو و حتی تأثیر دشتی و حجازی و هدایت هم دیده می شود. از نیما چندان خبری نیست و اگر هست بسیار ناچیز است. از قطعات این کتاب چنین برمی آید که شاملو هنوز در آن زمان نمی فهمید شعر یعنی چه؟ و هنوز زبان احساس را در دست نداشت و از هر گونه بینش و جهان بینی بکلی خالی بود. پس از این کتاب فراموش شده، منظومه ای در آمد و بعد «قطعنامه» چاپ شد که شامل چهار شعر بود و بعد «آهنها و احساسها» منتشر شد که مجموعه هشتاد و سه قطعه شعر بود ولی، شاملو بعدها «هوای تازه» را چاپ کرد و

منتخبی از سه کتاب قبلی را ضمیمه اشعار جدیدتر کرد .

۲ - «هوای تازه» در زندگی شعری شاملو نقطه عطفی است . در این کتاب ، شاملو تأثیر نیما را می پذیرد و خود را در مسیر شعر جدید فارسی قرار میدهد و در همین کتاب است که تأثیر خام «الوار» و تأثیر نسبتاً پخته «لورکا» و «مایا کوفسکی» در شعر او مشاهده میشود . ولی تأثیر نیما از همه بیشتر است و در بسیاری از اشعاری که شاملو در قالب نیمائی در «هوای تازه» چاپ کرده است ، دیده می شود . نخست به تأثیرات شاعران خارجی اشاره میکنم .

در شعر «سفر» که اینطور شروع میشود :

در قرمز غروب رسیدند

از کوره راه شرق دودختر کنار من

و در شعر «احساس» که بهتر است شش سطر آن را در پائین بیاورم:

سه دختر از جلو خان سرائی کهنه ، سببی سرخ پیش پایم افکندند

رخانم زرد شد ، اما نگفتم هیچ

فقط آشفته شد یکدم ، صدای پای سنگینم به روی فرش

سخت سنگ ،

دو دختر از دریچه ، لاله عباسی کیسوهایشان را در قدمهای

من افکندند

لبم لرزید ، اما گفتمیها بر زبانم ماند

فقط از زخم دندانی که براب‌ها فشردم ، ماند بر پیراهن
من لکه‌ئی نارنگ ...

نه از نظر شکل ظاهری ، بلکه از نظر لحن و بیان و مضمون ، و
در سطرهائی از اشعار بی‌وزن و در بعض اشعار فولکلوریک شاملو تأثیر کلی
نفس « گارسیالورکا » شاعر اسپانیولی دیده می‌شود.

تأثیر « الوار » در بخشهای ششم و هفتم « هوای تازه » دیده میشود. گاهی
این اشعار بترجمه‌هائی می‌ماند که « شاملو » خود از « پل الوار » کرده‌است. مثلاً:

روزی ما دوباره کبوترها یمان را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دست زیبائی را خواهد گرفت



روزی که کمترین بوسه سر و دست

وهرانسان

برای هر انسان

برادری است .

و یا :

به تو سلام میکنم کنار تو می‌نشینم

و در خلوت تو شهر بزرگ من بنا می‌شود . . .

و تأثیر « ابری در شلوار » و سایر اشعار « مایا کوفسکی » در « حرف آخر »
که بمناسبت سالگرد خود کشتی مایا کوفسکی سروده شده‌است به خوبی

دیده میشود. ولی همانطوریکه گفتیم این نیما بود که شاملو را از نظر شعری راه انداخت و نیز به او فرصت داد که زبان و بیان خاص خود را بیابد. تأثیر نیما در آغاز همه جانبه است و بعدها بتدریج کمتر می شود و آخر سر به صفر میرسد.

در قطعه «رانده» که اینطور شروع می شود:

دست بردار از این هیکل غم

که زویرانی خویشست آباد

دست بردار که تاریکم و سرد

چون فرو مرده چراغ از دم باد . . .

و «در گل کو» که اینگونه سطرهائی در آن می یابیم:

پنجه می ساید بر شیشه در

شاخ يك پیچك خشك

از هراسی که ز جانش نر باید توفان . . .

و در «مرغ باران» که اینگونه شروع می شود:

در تلاش شب که ابر تیره می بارد

روی دریای هراس انگیز

و ز فراز برج بارانداز خلوت مرغ باران می کشد فریاد

خشم آمیز . . .

و در آن سطرهائی از این قبیل یافت میشود:

اندر آن سرمای تاریکی

که چراغ مرد قایقچی به پشت پنجره افسرده میماند
و سیاهی می‌مکد هر نور را در بطن هر فانوس ...
شاملو خود را به راحتی ، آزادانه و مشتاقانه تحت تأثیر نیما
میگذارد ولی هرگز از کشف در زبان و بیان و در خود و طبیعت دست
نمی‌کشد تا اینکه در قطعه «بودن» که در آخر دفتر سوم «هوای تازه»
آمده است ، نیمه استقلالی بدست می‌آورد :

گر بدینسان زیست باید بست

من چه بی شرمم اگر فانوس عمر مرا به رسوائی نیاویزم

بر بلند کاج خشک کوچه بن بست

و بالاخره در «سرگذشت» که یکی از زیباترین شعرهای شاملوست ،
از نظر لفظی و فکری و احساسی به آن حالت از استقلال میرسد که شاعر
کاملاً مستقلی بشمار آید .

۳ - تحت تأثیر نیما و چند شاعر غربی ، شاملو قدرت توصیف جالبی
پیدا میکند که بهتر است آنرا «قدرت توصیف جزء به جزء» بنامیم ، بهمین دلیل
او میکوشد ، آنچه را که از يك شیئی در طبیعت محیط خود دیده است ،
بطور دقیق و فشرده ، بصورت تصاویر در آورد و حالات روحی خود را
در برابر اشیاء نشان دهد . این قدرت توصیف ، تحت تأثیر نیما ، در
ابتدا متوجه تصویرگری جنگل و بیابان و ساحل و قایق و قایقچی است
ولی بعدها متوجه شهر میشود و شاملو گاهی با دقتی بی نظیر و خشن و
بیرحمانه ، همه چیز را در برابر ما میگذارد :

دیوارها - مشخص و محکم - که با سکوت
 بابی حیائی همه خطه‌اش
 با هر چه‌اش ز کنگره بر سر
 با قبح گنگ زاویه‌هایش سیاه وتند ،
 در گوشه‌های چشم
 گویای بیگناهی خویشست ...

دیوارهای از خزه پوشیده، کاندرا آن
 چون انعکاس چیزی ز آئینه‌های دق
 تصویر واقعیت تحقیر میشود

«دیوارها» (ص ۸۳ هوای تازه)

شاملو در چنین شعرهائی، گرچه گاهی تحت تأثیر اشعار نیماست ولی بیشتر تحت تأثیر افکار شعری اوست و بویژه این فکر که شعر امروز، شعر وصفی است.

۴ - فورم بعضی از اشعار منثور شاملودر «هوای تازه» بسیار سست است تا آنجا که میتوان گفت اصلاً فورم تازه‌ای در کار نیست، بلکه نثر، نثر سست و ضعیف و بی قدرتی است که نیروی احساسی اصیل، ظرفیت کلمات را بالاب نمی‌کند. و البته این نقص از آنجا پدیدار میشود که شاملو بسیاری از این قبیل اشعار «هوای تازه» را تحت تأثیر شعرای غرب سروده‌است و

از آنجا که مطلب و مضمون ، از آن خود او نبوده است ، محتوی فورم خاصی بخود نگرفته . مثلا به این سطرها از قطعه « نگاه کن » نگاه کنید:

تو خوبی

ومن بدی نبودم

ترا شناختم ترا یافتم ترا دریافتم و همه حرفهایم شعر شد

سبك شد

عقده‌هایم شعر شد همه سنگینی‌ها شعر شد

بدی‌ها شعر شد سنگ شعر شد علف شعر شد دشمنی شعر شد

همه شعرها خوبی شد

ولی شاملو از این بی‌شکلی گریزان است، نثرش را هرچه موجزتر

و دقیق‌تر و تصویری‌تر می‌کند و بدان شکل خاصی میدهد که کامل شده

آنرا در بسیاری از قطعات دو کتاب بعدی میتوان دید . این قبیل قطعات

فورم یافته در « هوای تازه » کم هم نیستند:

طرف ما شب نیست

صدا با سکوت آشتی نمیکند

کلمات انتظار میکشند

من باتو تنها نیستم ، هیچکس با هیچکس تنها نیست

شب از ستاره‌ها تنها تراست ...

و از همه بالاتر و بهتر :

برای زیستن دو قلب لازمست

قلبی که دوست بدارد ، قلبی که دوستش بدارند

قلبی که هدیه کند ، قلبی که بپذیرد

قلبی که بگوید، قلبی که جواب بگوید

قلبی برای من ، قلبی برای انسانی که من میخواهم - تا انسان

رادر کنار خود حس کنم

بهمین ترتیب شاملو از نثر ساده که کمتر خصوصیت شعری و روح

تصویری دارد بسوی نثر پر آهنگ و شکل یافته ای میرود که در آن همه

چیز هم از نظر صدا و آهنگ کلمات و هم از نظر مفهوم و احساس، صاحب

یک هارمونی شعری میشوند .

۵ - شاملو در « هوای تازه » چهار کار بزرگ میکند . یکی اینکه

اگر « نیما » از طبیعتی غیر شهری و بیشتر از جنگل و دریا سخن میگفت

و تصاویر و سمبولهای خود را در دریا و درخت و سنگ و کوه و روستا و

شب‌پره و داروک و سنگ پشت میدید ، شاملو بدنبال آفریدن نوعی شعر

شهری است . البته او هم از کوهستان و جنگل و دریا دور نیست ولی او

شاعر را بشهر می آورد و میخواهد او آنچه را که در شهر هست ببیند و بدین

ترتیب گامی برمی دارد بسوی مدرن ساختن شعری که بوسیله نیما ایجاد

شده بود . او شعر را به زندگی امروز نزدیکتر میکند و زندگی امروز شهری

را تصویر گری می نماید :

امروز

شاعر

باید لباس خوب بپوشد

کفش تمیز و اکس زده باید بپا کند
 آنگاه در شلوغ‌ترین نقطه‌های شهر
 موضوع و وزن و قافیه‌اش را

[یکی یکی]

بادقتی که خاص خود اوست
 از بین عابرین خیابان جدا کند .

ثانیاً شاملو بیش از نیما و با نیرو و قدرت بیشتری در برابر طرفداران تقلید از شیوه و قالب گذشتگان ایستادگی میکند و به طرفداران مکتب « کلاسیسیسم » سخت حمله می‌برد و این حمله بردن بیشتر بخاطر آن است که زندگی امروز ، شعری می‌خواهد که مال امروز باشد و شعر امروز، شکل و قالبی امروزمین می‌خواهد و شاعری که امروز زندگی میکند، نباید در شکل و قالب فرسوده دیروز زندگی را ببیند . یعنی شاعر نباید مسؤولیت ادبی خود را در برابر تاریخ ادبیات فراموش کند و نیز مسؤولیت‌های اجتماعی و تاریخی خود را :

موضوع شعر شاعر پیشین

از زندگی نبود

در آسمان خشك خیالش او
 جز با شراب و یار نمی کرد گفتگو
 او در خیال بود و شب و روز
 در دام گیس مضحك معشوقه پای بند
 حال آنکه دیگران
 دستی به جام باده و دستی به زلف یار
 مستانه در زمین خدا نعره میزند !

و آن کار سوم که شاملو میکند و بسیار هم مهم است ، اینست
 که شاعر باید عملاً در جریان امور اجتماعی دخالت کند . پیشگام و پیشرو
 و راهبر باشد و شعر خود را حربهٔ خلق نماید چرا که دیگر شاعر « یاسمین
 و سنبل گلخانهٔ فلان » امیر و پادشاه نیست بلکه خود شاخه ایست از جنگلی
 بزرگ؛ شاخه ای که به سوی نور فریاد میکشد و این شاعر :

او شعر می نویسد .

یعنی

اودست می نهد به جراحات شهر پیر

یعنی

اوقصه می کند به شب ، از صبح دلپذیر

مسألهٔ چهارم در « هوای تازه » اینکه شاملو بیش از هر شاعر دیگر
 هم سن و سال خود از زبان امروز و کلماتی که حتی کاملاً عامیانه هستند و

در شعر او حالت شاعرانه خود را باز می یابند ، استفاده میکند . شاملو شاعری است که از نظر کلام تکیه بر ادبیات نمیزند ، بلکه واژه های خود را بدون واسطه ای ، از زبان مردم اجتماع خود انتخاب می کند و بهمین دلیل او در بکار بردن زبان امروز از همه غنی تر و نیرومندتر است و از این نظر « شعری که زند گيست » در شعر امروز حادثه ای است ولی من میخواهم دوسه مثال آخرم را در این مورد از « حرف آخر » اوبیاورم که در آخر کتاب « هوای تازه » اش چاپ شده است :

بر پیشخته چوبد که گوشت فروشی

کنار ساطور تیز و بزرگ فراموشی

پشت بطری های خمار و خالی

زیر لنگه کفش کهنه پر میخ بی اعتنائی

زن بی معبد مهتابی رنگی خفته است بر ستونهای هزاران

هزاری مویهای آشفته خویش

آناهیتای منست

من دستهای گرانم را به سندان جمجمه ام کوفتم

و یا :

و بسان خدائی درزنجیر نالیدم

و ضجه های من

چون توفان ملخ

مزرع همه شادیهایم را خشکاند

و معذلك - آدمك‌های اوراق فروشی ! - و معذلك
 من به دربان پرشپش بقعه‌ اما مزاده کلاسیسم
 کوسفند مسمطی نذر نکردم !
 و یا خشمگین تر و امروزی تر ، و عاصی تر و حماسی تر :
 فریاد این نوزاد زنازاده شعر مصلوبتان خواهد کرد:
 - « پاندازان جنده شعرهای پیر !
 « طرف همه شامنم . من - نه یک جنده باز متعفن ! -
 « و من

نه باز میگردم

نه می میرم

« وداع کنید با نام بی نامی تان

« چرا که من

نه فریدونم

نه ولادیمیرم ! «

۱ - « باغ آینه » را حتی اگر ده بار خوانده باشی ، باید دوباره بخوانی ، باید چند بار دیگر هم بخوانی و من اینکار را کرده‌ام و گمان میکنم کتابی است که برای لذت بردن از زبان شعر شاملو و حتی از زبان فارسی باید آنرا از هر چند ماه یکبار خواند .

« باغ آینه » پر گوئی و حتی گنده گوئی « هوای تازه » را ندارد . ایجاز و دقت بر همه جای آن حاکم است . تأثیر شاعران دیگر بر روی شاعر « باغ آینه » بسیار اندک است . شاملو به اقتصاد خاصی که شعرای بزرگ از نظر زبان و کلمات بدان میرسند ، وقوف یافته است و شکل کارش ، هم در اشعاری که در آنها وزنی وجود دارد و هم در اشعاری که بی وزنی بر آنها حاکم است اما لحن کلام آهنگین است ، اغلب کامل و یکدست و یکپارچه است و زبان شسته رفته تر ، سالم تر ، دقیق تر و عمیق تر شده . شاملو از نقطه نظر اجتماعی به آن وضع رسیده است که بجای حمله ، عصبانیت ، خشم و غرور و نخوت ، به قضاوت اجتماع و حتی سر نوشت می نشیند و البته پس از در به دریهای دوران « هوای تازه » و پر گوئیهای ممتد آن دوران در زندان و یا پس از زندان ، اینک شاعری

را می بینیم که می خواهد قاضی نسل خود باشد و سهم امید و نومیدی .
 سرافرازی و سر افکندگی و خوشی و بدبختی آنرا با دو کفه سیمین
 ترازوی واژه‌ها بسنجد و خود را در برابر سرنوشت قرار دهد و ببیند چه
 چیز دارد و چه چیز ندارد و آیا چیزهایی که دارد ، اعتبار و ارزش انسانی
 دارند یا فاقد هر گونه اهمیت هستند و آیا چیزهایی را که وجود ندارند ،
 می توان بدست آورد ؟ ولی «باغ آینه» فقط اینها نیست؛ بیش از اینها و
 پیش از اینها چیزهای دیگری هم هست .

در بعض قطعات «باغ آینه» سخن از شك است و یقین ، و گوئی شاملو
 می خواهد بیک نوع انتخاب اگزستانسیالیستی برسد . تأثیر شعرا را در
 «باغ آینه» کم می بینیم ولی تأثیر نویسندگان مکتب اگزستانسیالیسم را
 نمی توان نادیده گرفت . آیا کوچه شاملو شباهت کامل به کوچه قصر «کافکا»
 ندارد ؟

دهلیزی لاینقطع

در میان دو دیوار ،

و خلوتی

که به سنگینی

چون پیری عصا کش

از دهلیز سکوت می گذرد

و آنگاه

آفتاب ،

و سایه‌ئی منکسر.

نگران و منکسر.

خانه‌ها

خانه خانه‌ها

و فریادی از فراز؛

- شهر شطرنجی!

شهر شطرنجی!

و در « واخواست » ، هنگامی که از « چهار جانب سر راه گریز بسته است » محاکمه کافکا بیاد می‌افتد ، موقعی که مجرمی هست بی آنکه جرمی باشد و گوئی این جرم، جز خود تولد و وجود یافتن چیز دیگری نیست و صدای کافکا را در این چندخط می‌شنویم که :

قاضی تقدیر

با من

ستمی کرده است

به‌داوری، میان ما را که خواهد گرفت

و در « مرثیه » ، نومیدی حاکم بر شعرازیك تفکر وجست وجوی فلسفی در سرنوشت مسیح نتیجه می‌شود ، با وجود این موقعی که شاملو می‌گوید :

« در انتهای آسمان خالی دیواری عظیم فرو ریخته است

و فریاد سرگردان تو

دیگر به سوی تو باز نخواهد گشت ...

آیا این فریاد سرگردان کسی نیست که کوشیده است پوچی را لمس کند؟

۲ - « باغ آینه ». نتیجه گفته‌های اجتماعی و شعری و ادبی شاعر

است در دوران « هوای تازه » و پس از آن دوران . و معلوم است که نتیجه کار باید از خود کار کوتاهتر ، فشرده‌تر و چکیده‌تر باشد . اینک هر چه در این خانه تار هست با او سر کین و عناد دارد و او نمی‌تواند چراغی خرد بر برزن انتظارمادری آویزد و گرچه کلید این طلسم کهنه در دست اوست ، او را آئینه‌ای نیست تا کلید را در دست خود ببیند . اینک او مرغی است که در شب به سوی ظلمت وائی می‌زند و می‌ماند و یا از سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد ولی زمین ، جاودانه مثل شبی بی‌ستاره مانده است چرا که یاران ناشناخته او بخاک و خون غلتیده‌اند و شاعر بی‌آنکه گناهی داشته باشد در زندان افتاده است و در غمخانه خود بی‌آنکه نقشه‌ای داشته باشد گام بر میدارد و دست بر پیشانی می‌کشد و از درون شب ، گوش بازنگ غریو و حشت‌انگیزی است و حتی ستاره پر شتاب در گذر گاهی مایوس برمداری جاودانه می‌گردد و نیز ارا به هائی که از آن سوی زمان آمده‌اند ، امیدی با خود نیاورده‌اند و دوشب ، تامل خستگی رقصیده‌اند و شاعر به اصرار می‌خواهد بودن خود را برای خودش ثابت کند و می‌گوید :

خسته

شکسته و دل بسته

من هستم

من هستم

من هستم

و همین وضع در بسیاری از قطعات «باغ آینه» ادامه دارد. ولی گرچه در سالهائی که «باغ آینه» سروده میشد، دیگر بر بساطی، بساطی نمانده بود و نومییدی زبان شاعران را تسخیر کرده بود و گرچه شاعر به نوعی نومییدی فلسفی گرائیده بود و گرچه پس از کشتارها، زمان تدفین و سوگواری فرارسیده بود و گرچه:

پدران از گورستان باز گشتند

وزنان، گرسنه بر بوریاها خفته بودند

کبوتری از برج کهنه به آسمان ناپیدا پر کشید

و مردی، جنازهٔ مردهٔ تازم را بر درگاه تاریک نهاد

و گرچه:

خنده‌ها، چون قصیل خشکیده، خش خش مرگ آور دارند

سربازان مست در کوچه‌های بن بست عربده می کشند

و قحبه‌ئی از قعر شب با صدای بیمارش آوازی ماثمی میخواند...

شاملو باز به عشق رو میکند و گرچه نمی تواند به جانب شهر

باز گردد ولی می گوید:

« مرا لحظه‌ئی تنها مگذار
 مرا از زره نوازشت روئین تن کن :
 من به ظلمت گردن نمی‌نهم
 و بهمین دلیل در شعری دیگر می‌گویند :
 ای تمامی دروازه‌های جهان !
 مرا به باز یافتن فریاد گمشده خویش
 مددی کنید !

در شعر شاملو ، امید و نومییدی مثل عشق است و :

عشق

خاطره‌ئی است به انتظار حدوث و تجدد نشسته
 و شاملو همیشه همه چیز را در حد حدوث و تجدد نگاه می‌دارد و
 نومییدی خود را گاهی با آنچنان نیرو و قدرتی بیان می‌کند که گوئی
 حتی نومییدی هم بسخره گرفته شده است. و بعد امید به سراغ اومی آید
 و در دفتر «لحظه‌ها و همیشه» از کتاب «آیدا در آینه»، او در گذر گاه نسیم
 و باران و سایه سرودی دیگر گونه آغاز می‌کند و برگ و موج و عشق
 و مرکب را بصورت سرودی در می‌آورد و در «وصل» فریاد می‌کشد :
 هرگز شب را باور نکردم
 چرا که در فراسوی دهلیزش
 به امید در پیچه‌ئی دل بسته بودم

۳ - «لحظه‌ها و همیشه» باید به‌ضمیمهٔ «باغ آینه» چاپ‌میشد، نه «آیدا در آینه»، زیرا قطعاتی در این دفتر پیدا میشوند که از نظر فرم کار و روح امید و نومییدی حاکم بر اغلب قطعات با «باغ آینه» بیشتر مناسبت دارند تا با «آیدا در آینه». «آیدا در آینه» چیز مجزائی است و در آن مسیر فکری خاصی تعقیب می‌شود، در حالیکه «لحظه‌ها و همیشه» بیشتر با حالاتی سروکار دارد که در لحظات خاصی به‌شاعر دست‌داده است و مسیر فکری خاصی در تمام قطعات آن تعقیب نمیشود.

شاملو تورات را خوب خوانده است و تأثیر آن در کلامش دیده می‌شود و آهنگی که او به‌شعر منشورش می‌دهد، از آهنگ کلام تورات متأثر است. این نثر در قطعات «میلا» و «انگیزه‌های خاموشی» بیشتر مشهود است. شاملو در مثنویهایش از مثنوی مولوی متأثر است، گرچه آنها حال و حالت محیط را نشان می‌دهند. «پابلو نرودا» در چند شعر او ردپائی گذاشته است، بویژه در شعر «برسنگفرش» از مجموعهٔ «باغ آینه» که در آن چند سطر زیرعیناً از یکی از شعرهای «نرودا» برداشته شده. شاملو حتی از نظر تقطیع هم دخالتی در شعر «نرودا» نکرده و عیناً آنرا ترجمه نموده است:

از پشت شیشه‌ها به‌خیابان نظر کنید!

خون را به‌سنگفرش ببینید!

خون را به‌سنگفرش

ببینید!

خون را

به سنگفرش ... »

و ایکاش شاملو در این قبیل موارد ، منابع خود را خود به دست می داد .

«تاشکوفه سرخ پیراهن» که در سال ۱۲۲۹ سروده شده است، شعری است اجتماعی و انسانی با قسمتهائی درباره شعر . تأثیر «مایا کوفسکی» و «الوار» در این شعر که بیش از حد بلند است ، دیده می شود . هشت صفحه از این شعر ، از ردیف کردن اشیاء و حیوانات و آدمها بدنبال «دوست داشتن» به وجود آمده است و حتماً شاملو خودش هم حالا نمی تواند باین طرز کار موافق باشد ، زیرا شکل ذهنی شعر قوی و محکم نیست و اطناب کلام سخت به تأثیر آن لطمه وارد می کند. البته در سال ۱۳۲۹ این شعر می توانست در شمار اشعار بسیار مدرن بیاید ولی حالا، در سال ۱۳۴۳ زندگی می کنیم و به نقص های این شعر بخوبی واقفیم .

۴ - مخاطب شاعر اصیل در آن اوجها، جز خود شاعر، یا شاعری دیگر نیست و در اینجا شاعر من غیر مستقیم می کوشد تا با مخاطب قرار دادن شاعری دیگر و سپردن قالب و محتوی و شکل ذهنی شعر خود به او، بینشهای شعری و طبیعی و اجتماعی خود را تداوم بخشد و بدین وسیله در وجود شاعری دیگر، زندگی آغاز دو ادامه یابد و نیز سبک و شیوه و ویژگیهای ذهنی خود را که متعلق به زمانی خاص است در سلسله مراتب تداوم شعری و سنتهای ادبی قرار دهد و بدین وسیله آنها را به آیندگان بسپارد.

مخاطب شعری شاملو، بویژه در «هوای تازه»، «باغ آینه» و «لحظه‌ها و همیشه» از کتاب «آیدادر آینه» شاعر است و یا کسی که از ذهنی شاعرانه بهره‌مند است و شاملو مثل سلف خود نیما که رشته تداوم شعری را به او و «امید» و فروغ فرخزاد و دیگران سپرد، می‌خواهد سبک و ویژگی خود را به شاعری دیگر بسپرد و در این قبیل موارد حتی زمانی که او شعر عاشقانه می‌سراید، مخاطبش شاعر است و فقط در بعضی از قطعات «آیدادر آینه» شاملو به خطابی صرفاً عاشقانه کردن می‌نهد و بهمین دلیل شعرش ساده‌تر و قالب آن کمی ابتدائی‌تر و پائین‌تر می‌گردد و بالاخره با مقایسه با سایر

اشعار عاشقانه شاملو، از لحاظ هائی کاملاً روشن می‌لنگد. خطاب بی‌صرفاً عاشقانه شاعر را مجبور می‌کند که مقداری از حرفهایش را طوری بزند که درخور فهم معشوقه باشد. در واقع معشوقه، بصورت هدف غائی شعر درمی‌آید، در حالیکه شاملو در سایر آثارش، حتی اشعار عاشقانه‌اش، اشیاء و احساسها، آدمها و معشوقه‌هایش را وسیله قرار داده بود تا حرفهایش را در قالبی محکم‌تر و متعالی‌تر با شاعری دیگر بزند و بدین ترتیب شعری در سطحی عالیت‌تر خلق کند. او عشق فردی خود را در اشعار قبلی به صورت عشقی عمومی درمی‌آورد، قلبش باز شده بود و گسترش پیدا می‌کرد تا عشقش را برای همگان به ارمغان آورد ولی در بعضی قطعات «آید در آینه» این کار را نمی‌کند. هدف در این قطعات فهماندن عشق است به معشوق. در این میان، تمام اشیاء و احساسها، خود را در آینه آید زینت می‌دهند، بجای آنکه مستقلاً وجود داشته باشند و زندگی شعری خود را دنبال کنند. شاملو که «در باغ آینه» گفته بود:

چراغی به دستم، چراغی در برابرم:

من به جنگ سیاهی می‌روم.

گهواره‌های خستگی

از کشاکش رفت و آمدها

باز ایستاده‌اند،

و خورشیدی از اعماق

کهکشانهای خاکستر شده را

روشن می کند.

اینک از رفتن به جنگ سیاهی روگردان می شود ، بایاریگانه

وباما بیگانه می شود و در قسمت دهم قطعه «آیدا در آینه» می گوید:

برویم ای یار ، ای یگانه من

دست مرا بگیر

سخن من نه از دردایشان بود

خود از دردی بود

که ایشانند .

گرچه شاملو با «آیدا در آینه» شباب خود را باز می یابد ولی عشق

فردی بیگانه با خلق الله را، جانشین عشقی می کند که توان تعمیم و گسترش

داشت و در واقع دچار نوعی حالت فرار می شود که از ویژگیهای شاعران

«رمانتیک» است. (وشاملو رومانٹیک نیست.)

آدمها و بوینا کی دنیاهاشان

یکسر

دوزخی است در کتابی

که من آنرا

لغت به لغت

از بر کرده ام

تا راز بلند انزوا را

دریا بم

راز عمیق چاه را

از ابتدال عطش

ولی همین بوینا کی بویناکان است که شاملو را نمایندهٔ عصر خود کرده است و شاملو، نه فقط کتاب دوزخ آنها را لغت به لغت از بر کرده، بلکه آن کتاب را لغت به لغت نوشته است و اکنون پشت کردن بهمین بویناکان که بدون شك، شاملو خود یکی از آنهاست، یکنوع گریز از خود است و گریز از واقعیت‌های انکار ناپذیر محیطی که در آن زندگی می‌کنیم و شاملو خود نیز در آن زندگی می‌کند. تعبیری اینگونه منفی از یأس، گوئی روی بر تافتن از هر گونه امید به بهبود انسانهائی است که اینک «بوینا کی شان» شاملو را فراری داده است. آیا شاملو موقتاً دچار این حالت شده است؟ آیا شاملو باز خواهد گشت؟ آیا شاملو از خلوت گزینی‌های صرفاً عاشقانه دوباره به سوی خلوت گزینی با خود و اشیاء و انسانهای محیط ما بر خواهد گشت؟ و آیا شاملو بار دیگر بکمک بویناکان خواهد شتافت؟

ولی همانطوریکه گفتم در، شاملو امید مثل عشق، به انتظار حدوت و تجدد نشسته است و او گاهی چنان شکوه‌مندانه یأس را از خود دور می‌کند و این کار در چنان هاله‌ای از سمبول‌های مذهبی و اساطیری و شعر واقعی انجام می‌گیرد که انسان احساس قدرت و غرور می‌کند:

«آنك منم پابر صلیب باژگون نهاده

باقامتی به بلندی فریاد

آنك منم میخ صلیب از کف دستان به دندان کنده . . .

وقسمت پنجم شعر «وصل» آنچه‌ان شورانگیز و پراحساس گفته شده

است که آدم بیاد این بیت مولوی می‌افتد :

منم آن مست دهل زن که شدم مست به میدان

دهل خویش چوپرچم به سر نیزه بیستم

و شاملو می‌گوید :

شکوهی در جانم تنوره می‌کشد

گوئی از پاکترین هوای کوهستانی

لبالب

قدحی در کشیده‌ام

در فرصت میان ستارها

شلنگ انداز

رقصی می‌کنم

دیوانه

بتماشای من بیا .

شعر نادر نادرپور

يك

۱ - يك تصوير شاعرانه ، اولاً بايد طوري فردي باشد كه در آن نوعی جهان بينی خاص از طرف شاعر به كار رفته باشد . ثانياً ، از آنجا كه از يك تجربه خصوصى سرچشمه مى گيرد ، قدرت و ظرفيت تعميم يافتن را داشته باشد . ثالثاً ، تصوير نبايد آنقدر كلي باشد كه تصور شود از زبان محاوره گرفته شده است و در آن شاعر ، هيچگونه بينش فردي بكار نبرده است . رابعاً ، در پشت سر تصوير بايد نيرو و احساسى انساني يا بطور كلي چهره انساني پر احساس و اندیشه به چشم بخورد . خامساً ، تصوير بايد دقيق و رساوپر باشد؛ نه تصادفى ، بى معنى ، قشنگ و آراسته ولى توخالى .

اين خصائص در تصاویر اشعار نخستین نادر نادرپور بندرت دیده می شود و بهمین دلیل در دو کتاب اول («چشمها و دستها» و «دختر جام») هنوز نادر نادرپور جهان مخصوص خود را نیافته است . به این نمونه ها كه بر گزیده ام نگاه كنید : «رشته نوری فتد به كلبه دهقان» - تابش غمها - نور ضعیف چراغ خاطره - چاه اختران - كوره خورشید - ماه آرزو - من کیستم؟ پرنده شبهای بی امید - تو چون بادهای سرد - تو چون عروس باد -

کبوتر ماه - بوته‌های عشق - گورروزها - دختر وصل - خنده شراب -
لبخندمی چکید ز لبهای جامها - « در این تصاویر و دهها تصویر دیگر از
دو کتاب اولیه نادرپور، هیچگونه بینش خاصی در مورد جهان اشیاء ارائه
نمی‌شود؟ این تصاویر ادیبانه هستند، نه شاعرانه و ملال تاحدی رمانتیک
نادرپور در اوایل کار در این تصاویر ادیبانه ریخته می‌شود .

این ملال گاهی عاشقانه و زمانی اجتماعی است . نادرپور در این
تصاویر کلی، احساساتی می‌شود، گریه می‌کند و از قهر معشوق احساس ناراحتی
می‌کند . و اینها همه کار دوران اولیه جوانی است .

۲ - هرگز نباید يك اندیشه فلسفی را بطور صریح وارد شعر کرد
بلکه باید احساس يك اندیشه را گرفت و ناخودآگاهانه آن را در میان
اشیاء پروراند . اندیشه مطلق ، شعر نیست . مثلا اگر کسی بگوید :
«زندگی پوچ است»، شعر نگفته است . او باید پوچی زندگی را در محیطی
که در آن زندگی می‌کند ، توسط اشیاء نشان دهد ؛ طوری که ما پس
از خواندن شعر با احساس پوچی او ابراز همدردی بکنیم و بگوئیم این
شاعر احساس پوچی کرده است . مثلا موقعی که نادرپور می‌گوید :

زین محبسی که زندگی‌اش خوانند

هرگز مرا توان رهائی نیست .

دل بر امید مرگ چه می‌بندم

دیگر مرا ز مرگ جدائی نیست .

ویا موقعی که می گوید :

اگر روزی کسی از من بپرسد

که دیگر قصدت از این زندگی چیست ؟

بدو گویم که چون می ترسم از مرگ

مرا راهی بغیر از زندگی نیست

شعر نمی گوید، بلکه يك عقیده ساده و کلی فلسفی را بنظم می کشد

و بهمین دلیل این قبیل قطعات هرگز شعر نمی توانند بود .

۳ - نادرپور در اشعار نخستین و گاهی در اشعار بعدی ، سخت

احساساتی می شود ، آشکارا می گرید و یا بطرزی صریح احساسی را بزبان

می آورد . موقعی که احساسات سطحی ، نادر پور را به کوری می نشانند

او دیگر نمی تواند از خود کنار بگیرد و موضوع و مضمون و اشیاء شعر خود را

بخوبی حس کند و در نتیجه دچار فوران بی معنی احساس می شود. مثلا

در قطعه « نا گفته » از « دختر جام » ، و قطعه « شعر انگور » از دفتری

به همین اسم و قطعه « چشم بخت » و در چندین قطعه دیگر ، این حالت بطرزی

زنده بچشم می خورد :

بی تو ، بی تو ، ای که در دل منی هنوز !

داستان عشق ما به ماجرا کشید

بی تو لحظه ها گذشت و روزها گذشت

بی تو کار خنده ها به گریه ها کشید

« چشم بخت »

و یا :

چه می گوئید ؟

کجا شهد است این آبی که در هر دانه شیرین انگور است ؟

کجا شهد است ؟ این اشک است ،

اشک باغبان پیر رنجور است

که شبها راه پیموده

همه شب تا سحر بیدار بوده

تا کهارا آب داده

پشت را چون چفته های مو دو تا کرده

دل هر دانه را از اشک چشمان نور بخشیده

تن هر خوشه را با خون دل شاداب پرورده .

قطعه « شعر انگور »

این قبیل شعرهای نادر پور خام و ناپخته است و اینها را راحت

می توان سرود .

۴ - اگر موسیقی شعر ، کمکی به انتقال مفهوم نکند و آن را

رساتر و پرمعنی تر نسازد ، حتماً بیخود بکار رفته است . یعنی اگر کلمات ،

صدا های گوشنواز ولی بی معنی بسازند و شعر مفهومی نداشته باشد جز

حرکت گوشنواز صداها ؛ تأثیر شعر سمعی خواهد بود ، نه شعری . ولی

در شعر نادر پور ، آهنگ کلمات ، گاهی با لطافت تمام و زمانی با نوعی

صلابت و قدرت به انتقال مفاهیم شعری کمک می کند . بافت کلام که

سبک و خصوصیات کار هر شاعری را مشخص می کند ، در شعر نادرپور دارای نوعی « بافت صدا » است و این بافت صدا در بعضی موارد چنان با بافت کلام درهم می آمیزد و در آن بنحوی دلکش و عمیق مستحیل میشود که نوعی « مفهوم موزیکال » در شعر بوجود می آید. این بزرگترین قدرت ذاتی نادرپور است و تا آنجا که من دیده ام پس از حافظ در کمتر شاعری این نوع موسیقی در بافت کلام گنجانده شده است .

حافظ می گوید : « صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را - که سر به کوه و بیابان تو داده ای مارا » آوردن نه « الف » و شش « ب » همراه صداهائی که به خوبی با این دو صدا می آمیزند و آهنگی یکپارچه ایجاد می کنند ، بدون تردید به انتقال خوش و دلپسند مفهوم کمک می کند . این موسیقی در شعر ، آن نوع موسیقی نیست که در دستگاه ابوعطا با آن آوازی خوانده شود ، بلکه نوعی موسیقی شعری است که حتی مربوط به وزن نیز نیست ؛ زیرا ممکن است بیتی در همین وزن سروده شود ، اما بافت صدای آن از تلفیق صداهای دیگری بوجود آمده باشد و یا اصلا بیت ، بافت صدائی غنی نداشته باشد و یا ممکن است در همین وزن فقط لطف صدا های گوشنواز گنجانده شود و از مضمون خبری نباشد که در این صورت تأثیر فقط سمعی خواهد بود ، نه شعری .

نادر پور از همان آغاز کار ، گوش بسیار حماسی برای کلمات داشته است . گوئی او نه فقط به صدای کلمات ، بلکه به رنگ و بو و لطافت و خشونت و اثرها وارد است و این قدرت ذاتی در نتیجه گذشت زمان ،

کمالی عظیم یافته است :

به این قطعه از «یاد و نیز» که سیزده سال پیش از این سروده شده

است ، توجه کنید :

بر برجهای زنگ - که از آهن است و سنگ -

برزنگها که می شکند :

دنگ ، دنگ ، دنگ

بر خنده های ریز و درخشان موجها

بر چتر آفتابی خورشید رنگ رنگ

در اینجا بافت صدا با بافت کلام در انتقال مفهوم کمک می کند .

این ویژگی در شعر نادرپور ، پس از چهار سال به کمال نسبی رسید .

زمین بناخن بارانها

تن پر آبله می خارید

به آسمان نظر افکندم :

هنوز یکسره می بارید

هنوز از نم پرهاشان

و یا :

حریر نرم هوا تر بود

هزار قطره به خاک افتاد :

هزار چشم کبوتر بود !

از « پائیز » ، دفتر « شعر انگور »

و بعد در قطعه « نقاب و نماز » که شاید بهترین شعر نادرپور است بافت صدا و بافت کلام چنان درهم رفته اند که آدم احساس می کند که دیگر فقط با صدا ، با تصاویر ، و با وزن و کلمات سروکار ندارد، بلکه آنچه وجود دارد نوعی سیلان صاف و پاک و اندوهگین و آهنگین تخیل است در جهانی که انسان با صمیمیت تمام در برابر آینه می ایستد و خود را باز می یابد :

حصار هستی ام از هول نیستی پر بود
 هوار حسرت ایام بر سرم می ریخت
 و من چو برج خراب از هراس ریزش خویش
 بزیر سایهٔ نسیان پناه می بردم

و یا :

دهان پنجره از مژدهٔ سحر پر بود
 سپیده از رحم تنگ تیرگی میزاد
 من از غروب به سوی سپیده میراندم
 و با صدای خروسان ، نماز می خواندم . . .

۵- اگر کسی احساساتی شود و فقط از دریچهٔ احساسات سطحی خود افراد و اشیاء را ببیند و وجود آنها را خوب حس نکند، شعر موقفی نگفته است؛ اگر کسی بدلیل قهر معشوق ، گریه وزاری سردهد و پیوسته بطرزی آشکار ناله کند ، گامی به سوی کشف خود در پهنهٔ بیکرانگی

اشیاء بر نداشته است و بجای آنکه شعر بگوید ، دچار حالتی شاعرانه شده است. داشتن حالت شاعرانه باشعر سرودن فرق می کند ؛ اگر کسی بجای آنکه باینشی عمیق ، اشیاء طبیعت و افراد اجتماع را ببیند و از آنها تصاویری کلی در هاله‌ای از ملالی رمانتیک بدست دهد ، شعر بلند و بزرگ نسوده است .

نادرپور در شعرهای نخستین بسیاری از این حالات را داشته است و درواقع دوران بلوغ خود را که دوران احساسات تند و تیز و درك نشده است ، تمديد کرده و حتی به بیست و هفت و یا بیست و هشت سالگی نیز رسانده است . باید این موضوع را روشن کرد که اگر این دوره نبود ، نادرپور نمی توانست چهارچوب چهارپاره را که خود به اوج رسانده است ، بشکند و آن چند شعر بزرگ دفتر « سرمه خورشید » را بسراید و اقبالی راستین ، نه تفننی ، بسوی قالب آزاد نماید . کلی گوئی و احساساتی شدن بیجا و شعر فلسفی درجه سه را بکناری نهد و با بینشی فردی به سوی تصویرگری گراید و تصاویر خود را طوری بیان کند که آنها توان تعمیم یافتن داشته باشند. اگر نادر پور مثل « توللی » ملال رمانتیک سال‌های سی تا سی و پنج را حفظ می کرد ، بدون تردید ، شعر امروزش شباهت به اشعار « نافه » ی توللی می داشت . توللی نتوانست خود را از دست آن ملال مصیبت بار و تصنعی رهائی دهد ولی نادرپور بدلیل استعداد ذاتی و بدلیل قدرتی که بیش از قدرت توللی بود ، به شعر واقعی نزدیک شد ، خود را یافت و طوری در این خودیابی پیش رفت که سبک آزادتر ، گسترده تر و غنی تر خود

را ایجاد کرد .

۶ - شعر آینده به اعتقاد من شعری خواهد بود که در آن فوران سرسری احساسات دربیانی قشنگ و رنگین و تپه و کاغذی جائی نخواهد داشت . شعر آینده به اعتقاد من ، شعری خواهد بود که در آن ، یا از بینش حماسی برای کشف افراد و اشیاء استفاده خواهد شد و یا بینشی تغزلی وجود خواهد داشت که در آن اشیاء در آئینه درون آدمی پیا خاسته ، برقص درخواهند آمد و بهمین دلیل نادرپور « سرمه خورشید » و بعد از « سرمه خورشید » ، « امید » ... « آخر شاهنامه » و بعد از « آخر شاهنامه » ، « شاملو » ی « هوای تازه » و « باغ آینه » و « آیدا در آینه » ، و « فروغ فرخ زاد » ، « تولدی دیگر » در آینده پیروان موفق خواهند داشت .

دو

۱- در دفتر «سرمه خورشید» من قطعه «سرمه خورشید» را چندان نمی‌پسندم؛ بدلیل تصاویر و ترکیبات کلی از قبیل «گل خورشید»، «گلابدان بلورماه»، «گلاب نور»، «برق‌ستارگان» و غیره، و بدلیل تعمدی بودن نتیجه شعروبیانی که بجای صمیمیتی شاعرانه از صنعتی ادیبانه برخوردار است.

«آئینه دق»، یکی از شعرهای خوب کتاب است که در آن وصف

حال نادرپور، جریانی صمیمی و روشن و اندوهگین دارد:

آنکه در این آئینه‌های کوچک دق

سیمای درد آلود خود را می‌شناسم:

سیمای من، سیمای آن شمع غریب است

گزاشک، باری می‌کشد بر گرده خویش

من نیز چون او در سراسیمه زوالم

با کوله بار روزهای مرده خویش
 در زیر این بار
 اندام خون آلود خود را می شناسم :
 اندام من ، اندام شمعی واژگون است
 کز جنگ باشب ، پای تا سر غرق خون است .

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

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

این سه شعر در وزنی سروده شده اند که نادرپور بدان دلبستگی
 بیشتر دارد . نادرپور در این سه شعر ، نشان دهنده عصیان علیه زبونی و
 تیرگی می شود . این سه شعر از بهترین اشعار نادرپور هستند؛ منتها در
 «امید یا خیال» ، چهار سطر بند اول شعر که دو سطر اول آن در آخر بند دوم
 و دو سطر دیگر در آخر بند سوم آمده اند وصله‌های ناجوری هستند برای
 شعر و تنها مضامین شعر را دچار محدودیتی تفسیری می سازند و این ، آن
 چهار سطر اضافی :

از شوق این امیدنهان زنده‌ام هنوز ،

امید یا خیال؟ کدام است این، کدام
 بس شب در این امید رسانیده‌ام به روز
 بس روز از این خیال، بدل کرده‌ام به‌شام
 ولی در همین شعر، سطرها و تصاویر و ترکیبهای درخشانی هست که
 شعر را از بسیاری از اشعاری که در بارهٔ روزگار ما سروده شده، ممتاز
 می‌کند؛ بخصوص آن قسمت از شعر که مربوط به وضع نسل امروز می‌شود:

ما مرده‌ایم، مردهٔ درخون تپیده‌ایم
 ما کودکان زود به پیری رسیده‌ایم
 ما سایه‌های کهنه و پوسیدهٔ شبیم
 ما صبح‌کاذبیم (دروغین سپیده‌ایم)
 ناپختگان کورهٔ آشوب و آتشیم
 قربانیان حادثه‌های ندیده‌ایم.

«گل‌ماه» یکی از زیباترین شعرهای تغزلی است که توسط نادرپور
 سروده شده و گوئی رؤیائی است در میان اشیاء، توأم با آهنگ پر لطف
 درصداهای کلمات.

« این ترك نیست برخسارهٔ ما »

آینه گفت

« چین پیر است ... »

تو گفتی

« که به سیمای شماست ا »

بغض او پر شد و در چشم زلالش ترکید
 « از غم تست شیاری که به پیشانی ماست! »

۲- در اشعار بعد از دفتر «سرمه خورشید»، نادرپور با حفظ گه‌های
 رمانتیک قبلی به سوی نوعی تصویرگری گرائیده است که کاملاً مخصوص
 خودش است. در میان این اشعار، «بعد از هزار سال»، «مردی در انتظار
 خویش»، «گهواره‌ای در تیرگی»، «شیهه خاموش» و «حادثه»، از اشعار
 بسیار خوب نادرپور هستند. البته اوج این اشعار، قطعه «حماسه‌ای در
 غروب» نیست، زیرا این شعر، بیش از حد بلند است و تک‌تک بند هایش
 تفسیری است. اغلب تصاویر فقط قشنگ هستند و از نیروی واقعی مفهومی
 درک شده برخوردار نیستند. اوج شعر نادرپور، قطعه «نقاب و نماز» است.
 در اینجا صمیمیت اندوهگین نادرپور، در دنیائی از تصاویر بکر و رسا که
 همگی توان تعمیم یافتن دارند، بصورت شعری شکوهمند درآمده است.
 «گل‌ماه» اوج تغزل پراندوه نادرپور است، «ستاره دور» اوج نعره‌های
 نادرپور است در برابر زبونی و ناتوانی. «ولی نقاب و نماز»، اوج اشعاری
 است که نادرپور، با خلوت‌گزینی با روح خویش گفته است و
 برای من، این خلوص مذهبی نادرپور، در دنیائی از تصاویر پرنیرو،
 پاكترین شعری است که دارای نشانه‌های رسالتی اصیل و شرقی است.

۳- عده‌ای گمان برده‌اند که نادرپور کهنه سراسر است. بنظر من

ابلهانه‌تر از از این حرفی نتوان زد. عده ای گمان برده اند که تکرار بزرگترین عیب نادرپور است. این نیز اشتباهی بیش نمی‌تواند بود. زیرا نادرپور پس از هر تکراری؛ پیروز درآمده است. اشعار عاشقانه او نمونه این سیر تحولی بسیار منطقی، و پیشرفت و اوج است. نادرپور نه پیغمبر است و نه نابغه، تا هر چه گفته است در همان روزهای نخست بصورت يك يك اثر بدون عیب و شاهکار پذیرفته شود. «نادرپور» شاعری است خوب و انسانی است خوبتر، و چند قطعه از اشعارش با در نظر گرفتن اشعار عرضه شده در پانزده سال اخیر، از بهترین شعرهای معاصر فارسی است.

۴ - به اعتقاد من، عیب نادرپور در اینست که جهان بینی اش، اغلب فقط عاطفی است و از ظرفیت اندیشه‌ای نیرومند می‌لنگد. تصاویر نادرپور گاهی به‌مشتی گاه میماند که انسان آنرا بسوی هوا پرتاب کرده باشد و بادی فرارسد و هر تکه گاه را بگوشه‌ای ببرد. در پشت سر تصاویر بعضی از شعرها، انسانی بزرگ و اندیشمند به چشم نمی‌خورد. شعر نادرپور در جایی بزرگ است که رسالتی فکری راهبر آن باشد. نادرپور، احساسی سرشار از غنای وافر دارد و آنچه تا کنون در بسیاری موارد، شعرش را دچار نقص کرده است نبودن نیروی اندیشه بزرگ است. البته اینجا باز هم منظور، گفتن صریح يك اندیشه نیست، بلکه منظور نشان دادن احساس يك اندیشه در میدان پهناور زندگی و اشیاء و افراد است.

نادرپور باید در گه‌های رمانتیک را در شعرش از بین ببرد و «نقاب و نماز» را که پایان دوره‌ای از زندگی شعری است آغاز رسالتی پرشکوه

سازد . او از شباب احساسی پرشور برخوردار است ؛ بهترین موزیسین کلمات فارسی در روزگار ماست ؛ تصویرگری است که به اشیاء اطراف خویش ، رنگینی عواطف خود را می بخشد . تنها بیاری شباب اندیشه‌ای پرشور خواهد توانست شعر خود را گسترده تر و غنی تر سازد .

پنج یادداشت پیرامون «تولدی دیگر»
خانم فرخ زاد

سفر حجی در خط زمان

خانم فروغ فرخ زاد ، در سه کتاب قبلی (اسیر ، دیوار و عصیان) بیشتر ، هوسهای زنانه را به نظم می کشید ولی با « تولدی دیگر » به سوی ایجاد تصاویر زنانه از زندگی خصوصی و اوضاع محیط خود گرائیده است. و این تصاویر که در بسیاری موارد بگرو عمیق و در منتهای پاکی و صافی هستند ، او را به عنوان شاعرهای بی نظیر در شعر فارسی معرفی می کنند. « تولدی دیگر » که در نیمه راه عمر شاعر منتشر شده ، تولد نخستین است ، نه دیگر . جوهر شعری در کتابهای قبلی بسیار کم بود و فرخ زاد به عنوان شاعر با « تولدی دیگر » متولد می شود .

فرخ زاد در کتاب جدیدش ، برخلاف سه کتاب قبلی ، کمتر احساساتی می شود و اغلب خود و اشیاء و اشخاص محیطش را حس می کند . شعر ، احساساتی شدن در باره اشیاء و اشخاص نیست ، بلکه حس کردن موجودیت افراد و اشیاء است . او با صمیمیت يك كاشف در میان اشیاء حرکت می کند و پلی است بین ما و اشیاء محیط خود .

مخاطب شعری فروغ فرخ زاد ، مثل « نیما » و « شاملو » ، نخست

شاعر است و پس از شاعر ، آنهایی که ذهنی شاعرانه دارند .
 فرخ زاد ، هرگز مقدمه نمی‌چیند و بندرت نتیجه می‌گیرد .
 او شعرش را از وسط شروع می‌کند و گوئی در وسطهای همان حالت نیز
 آنرا تمام می‌کند .

تصاویر او به طرزی ابلهانه مبالغه آمیز نیستند ؛ نه زیاده از حد
 شفاف هستند تا معمولی بنظر آیند و نه زیاده از اندازه مبهم ، تا درك
 نشده بنمایند . تصاویر او یا تجربیات عاطفی هستند که می‌توانند بصورت
 تجربیات عمومی درآیند و یا تجربیاتی هستند با خصوصیات عمومی که موقتاً
 به او تعلق یافته‌اند .

تصویر ، گرهی است از اندیشه و احساس و تخیل در محیطی از اشیاء؛
 اشیائی که متعلق به زمانها و مکانهای مختلف هستند ، اما بوسیله کلمات در
 جایی ، مثل خوشه پروین اجتماع کرده‌اند . پر کردن يك شعر از تصاویر
 تعمدی خود آگاه ، کار غلطی است . اگر پشت سر تصاویر ، انسانی صمیمی
 به چشم نخورد ، آنها ارزشی نخواهند داشت . يك تصویر ، هم ارزش انسانی
 دارد و هم ارزش طبیعی . در تصاویر ، تخیل شاعر نیرومندتر ، وفشرده‌تر
 کار می‌کند . شعرهای فرخ زاد ، در بسیاری از موارد ، از ممتازترین خصوصیات
 تصاویر شعری برخوردار هستند .

اگر سبك ، نحوه انعکاس ذهنیات شاعر باشد ، بوسیله کلمات بر روی
 کاغذ ، فرخ زاد نه شبیه نیماست و نه شبیه شاملو و دیگر معاصران و یا
 شاعران گذشته . فرخ زاد ، جز در بعضی موارد بسیار نادر ، در يك سطر ،

در يك بند و در يك شعر ، سبك مخصوص خود را دارد و بهمين دليل ،
شاعری است اصیل .

فرخ زاد ، رمانتيسم سه كتاب نخستين را در كتاب جديد رها
كرده است . (جز چند استثنای نادر) و بسوی ليريسمی غنی و پرمایه
گرائيده است .

شعر فروغ فرخ زاد ، در « تولدی دیگر » بیش از هر شعر معاصر دیگر ، تجربی است و خصوصی؛ به این معنی که فردی تجربیات و تأثرات خود را از زندگی و محیط طبیعت در دامن تصاویر شعری میریزد . این تجربیات یا متعلق به گذشته‌های نسبتاً دور (دوران کودکی) هستند و فرخ زاد با درهم آمیختن و تلفیق آن خاطرات شعرش را می‌سازد ؛ و یا مربوط به دوران حرکت از کودکی به سوی بلوغ هستند که فرخ زاد ، تصاویری روشن از آن دوران میدهد ؛ و یا اینکه مربوط به زمان حال هستند ، وضع کنونی خود شاعر ، وضع مردم اطرافش و جهان محیطش . گاهی هر سه حالت در شعر فرخ زاد در هم می‌آمیزند و بینش عمومی فرخ زاد را بطرزی جامع نسبت به زندگی و اجتماع و سرنوشت و عشق نشان میدهند . نمونه بسیار خوب این نوع شعر ، قطعه « تولدی دیگر » در کتاب است و بهتر است قبل از هر چیز ، کوششی برای تحلیل این شعر بکنیم .

« ما کس پیکارد » فیلسوف آلمانی در کتاب « جهان سکوت » ، در فصل

«شعر و سکوت» می گوید :

– شعر از سکوت در می آید و در آرزوی سکوت میماند . شعر چون خود بشر ، از سکوتی به سکوت دیگری سفر می کند . شعر مثل پروازی است ، مثل چرخشی است بر فراز سکوت . همانطوریکه کف خانه‌ای با موزائیک پوشیده شده ، کف سکوت را شعر پوشانده است . شعر بزرگ ، موزائیکی است که سکوت را پوشانده است .

این بدان مفهوم نیست که در شعر ، سکوت مهمتر از زبان است : «رفیع ترین و عالیترین چیز ، آن چیز غیر قابل بیان نیست؛ طوری که گوئی شاعر عمیق تر از آنست که شعرش نشان می‌دهد . ولی آثار او نماینده بهترین چیزهائی هستند که در وجود شاعر هست . . . اما شاعر فقط آن چیزی که درون او میماند و غیر قابل بیان است ، نیست» (هگل)

شاعر بزرگ ، فضای مضمون خود را کاملاً با کلمات پر نمی‌کند . او فضائی را در شعرش باز می‌گذارد تا شاعری دیگر و بزرگتر بتواند سخن بگوید . او اجازه می‌دهد که شاعری دیگر در مضمونش شرکت کند . او موضوع را از آن خود می‌سازد ولی آنرا بطور کامل برای خود نگاه نمی‌دارد . بهمین دلیل چنین شعری سخت و ثابت نیست ، بلکه یک خصوصیت پروازکن و متحرک دارد که در هر لحظه ممکن است به شاعری دیگر ، به شاعری بزرگتر تعلق یابد .

بعضی از اشعار فرخ زاد دارای چنین خصوصیتی هستند . گوئی ،
 شعری دیگر و بهتر و بزرگتر در فاصله کلمات، در همان سفیدیهای سکوت
 داخل صداها و واژه‌ها نهفته است . گوئی فرخ زاد ، کلمات خود را مثل
 گوه‌هایی بر جامه سکوت می‌نشانند . انسانی که گام برمی‌دارد در فاصله
 بین دو گام حرکت می‌کند و فاصله دو گام بر روی زمین خالی است ، ولی
 بدون دو گام ، انسانی نیست تا گام بردارد:

همه هستی من آیه تاریکی است

که ترا در خود تکرار کنان

به سحرگاه شگفتن‌ها ورستن‌های ابدی خواهد برد

من در این آیه ترا آه کشیدم ، آه

من در این آیه ترا

به درخت و آب و آتش پیوند زدم

«ما کس پیکارد» در فصل «شعر و سکوت» کتاب خود ، هنگامیکه

به وضع شعر امروز اروپا اشاره می‌کند ، می‌گوید :

«امروز شعر ، با سکوت قطع رابطه کرده است . شعر ، امروز از

کلمه ، از تمام کلمات سرچشمه می‌گیرد و اغلب چیزی که با کلمه قابل

انتقال باشد، وجود ندارد . در عوض کلمه خود ، در جستجوی چیزی است

تا آن را بشکلی بیان کند . ولی شاعر راستین ، از تصاحب اشیاء شروع می کند و بدنبال کلماتی برای بیان اشیاء می گردد ، نه بالعکس .
 فرخ زاد از کلمه شروع نمی کند ، از شیئی شروع می کند و می کوشد تا اشیاء را بوسیله کلمات خود بیان کند و در چند خط بالا ، شعر او حرکتی است از تیرگی به سوی روشنی و در آن معشوق به درخت و آب و آتش پیوندمی خورد .

و پس از این چند خط ، فرخ زاد آن قسمت از تجربیات زندگی خود را که باحالت الهامی چند خط اول شعر ، سرسازگاری نشان می دهد به شعر پیوند می زند ؛ زندگی امروز را می بیند و آدمها و اشیاء را ، و گرچه آنها را با کلمات ساده بیان می کند (و کلمات گوئی مثل گنجشکهای کوچکی هستند که روی چمنها با صدائی خفیف بدنبال دانه می گردند) ولی جهان بینی خاصی در همان سادگی عرضه می شود (این جهان بینی بی شباهت باین فکر نیست که هر مخلوقی ، حتی مخلوق کوچکی چون گنجشک بدنبال دانه ایست که از زمین بدست می آورد تا نمیرد) در پشت سر گنجشکهای ساده کلمات فرخ زاد ، بینشی که حتی می تواند جهانی باشد ، به چشم می خورد . گاهی سادگی شعر فروغ فرخ زاد از این سرچشمه می گیرد که بین تجربیات روزمره زندگی ما و چیزی که او بصورت شعر در می آورد ، فاصله ای وجود ندارد :

زندگی شاید

يك خيابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می گذرد

زندگی شاید

ریسمانیست که مردی با آن خود را از شاخه می آویزد

زندگی شاید طفلیست که از مدرسه برمی گردد ...

و با همین «شاید» هاست که فرخ زادینشی خاص و زنانه در باره زندگی
ارائه می دهد. روح «تولدی دیگر» عاشقانه است ولی در همین عاشقانه گی
و در محیط تلفیق تجربیات صمیمی چندین دوره مختلف زندگی با هم،
معصومیت تنهائی زنانه ای نیز به چشم می خورد؛ معصومیتی که از سادگی
مطلق برخوردار است و از هر نوع خشونت و کمبود ظرافت گریزان :

در اتاقی که باندازه يك تنهائیست

دل من

که باندازه يك عشقست

به بهانه های ساده خوشبختی خود مینگرد

و با همین نگرستن به «بهانه های ساده خوشبختی»، فروغ فروخ زاد کام

در باغ خاطره ها می گذارد

سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره هاست

و از طریق این گردش حزن آلود در باغ خاطره‌ها ، فروغ فرخزاد
 کودکی ، دوران بلوغ و بطور کلی تمام خاطرات زندگی خود را بازمی‌یابد
 و حتی بشکلی نوستالژی بازگشت به سوی دوران کودکی و دوران بلوغ
 را بصورت امید و آرزوئی به آینده منعکس می‌کند :

دستهایم را در باغچه میکارم
 سبز خواهم شد ، میدانم ، میدانم ، میدانم
 و پرستوها در کودی انگشتان جوهریم
 نخم خواهند گذاشت

و بدینگونه بازگشت بدوران کودکی ، بصورت امیدی برای
 «تولد دیگری» و سبز شدنی دیگر جلوه گرمی‌شود و کوئی در همین چند
 خط فرخزاد متوجه تولدی دیگر از پس مرگ است . در چند سطر بعد
 گردش در باغ خاطره‌ها ، فرخزاد را بصورت دخترکی در می‌آورد - با
 گوشواره‌هایی از گیلاس - دخترکی که بر ناخنهایش گل کوب چسبانده
 است و به سوی کوچهای می‌رود که پسرهای تازه بالغ انتظارش را می‌کشند.
 فرخزاد حتی افکار و احساسهای این پسرهای تازه بالغ را درباره تبسم‌های
 معصوم دخترک می‌داند و بعد بطور ناخود آگاه دنباله‌همان بینش «شایدی»
 خود را در باره زندگی از سر می‌گیرد و به قاطعیت اشخاصی که از

بینشی جهانی برخوردار هستند ، دربارهٔ آنهایی که زندگی می کنند و
میمیرند و آنهایی که میمیرند ولی زنده میمانند ، قضاوت می کند :

سفر حجمی در خط زمان

و به حجمی خط خشك زمان را آستن کردن

حجمی از تصویری آگاه

که ز مهمانی يك آینه بر می گردد .

در یادداشتهای روزانهٔ «لئوناردو داوینچی» می خوانیم که روزی او
در اطاق کوچک خود آنقدر بر مثنائهٔ کوسفندی دمید که مثنائه حجمی به
اندازهٔ حجم اطاق یافت و دیگران مجبور شدند اطاق را ترك کنند .
مفسران یادداشتهای لئوناردو داوینچی ، این عمل را به تجلی نبوغ نوابغ
تشبیه می کنند ؛ بدین معنی که شخصیت آنها ، آنقدر نیرو و عظمت
و قدرت پیدا می کند که آنها حجم بیشتری را اشغال می کنند و یا عملی
انجام می دهند که در جریان تاریخ ، حجم بیشتری بنام آنها ثبت شود و
به تعبیر فروغ فرخ زاد خط خشك زمان را با حجمی آستن می کنند و
این حجم از «تصویری آگاه» است یعنی حجمی است که موقعیت خود را
بخوبی می داند ؛ و بالاخره حجمی که خط خشك زمان را آستن کرده

باشد میماند ، نه حجمی که بر جادهٔ زمان ردپائی نگذاشته باشد :

و بدینسانست

که کسی میمیرد

و کسی میماند

شعر از کلیات شروع نمی‌شود، بلکه با جزئیات سروکار دارد، ولی ممکن است پس از ارائه جزئیات، موضوعی عمومی و یا حقیقتی جهانی را عرضه کند. حرف زدن از مرگ و زیبایی و عشقی کلی، و کلی بافی در باره مجردات و حتی در باره اجتماع و سرنوشت بشر و طبیعت، کار شاعر نیست. شاعر به جزئیات مرگ، عشق، زیبایی و سرنوشت بشر می‌پردازد؛ بدین معنی که مثلاً از مرگی کلی، مرگی شخصی؛ از عشقی کلی، عشقی فردی؛ از زیبایی عمومی، نوعی زیبایی فردی و خصوصی و از سرنوشتی عمومی، سرنوشتی خصوصی را در میان خصوصیات که کاملاً رنگ فردی یافته‌اند، بیان می‌کند، گرچه هر قدر این خصوصیات، قدرت تعمیم بیشتری داشته باشند، همانقدر بهتر و نیرومندتر خواهند بود. فرخ زاد در سه دیوان قبلی خود در باره عشق، مرگ و سرنوشت بشر و خدا، کلی بافی می‌کرد ولی در اغلب اشعار «تولد دیگری»، با نهارنگ کاملاً خصوصی می‌دهد و در واقع از تجربه‌هایی خصوصی صحبت می‌کند که بارنگها و حالات فردی، در چارچوب عمومی همان تجربه‌ها می‌گنجند. حتی او با افکار فلسفی هم، با سلاح حواس

و احساسات رو برو می‌شود . بعنوان مثال ببینید او چگونه تجربه خود را در مورد مساله‌ای چون آبتن شدن، دقیق بیان می‌کند و تجربه خود را به سوی دیگران می‌راند و بدین ترتیب آنرا عمومی میگرداند .

مرا پناه دهید ای زنان ساده کامل

که ازورای پوست ، سرانگشت‌های نازکتان

مسیر جنبش کیف آور جنینی را

دنبال می‌کند

و در شکاف گریبانتان همیشه هوا

به بوی شیر تازه می‌آمیزد

ویا ببینید تجربه در باره حس مرگ را چگونه بصورتی شخصی

و فردی با علامت‌ها و سمبولهائی وحشتناک که می‌توانند در دایره تجربه

ما نیز قرار بگیرند ، بیان می‌کند :

تمام روز تمام روز

رها شده ، رها شده ، چون لاشه‌ای بر آب

به سوی سهمناک ترین صخره پیش می‌رفتم

به سوی ژرف ترین غارهای دریائی

و گوشتخوارترین ماهیان

ومهره‌های نازك پشتم

از حس مرگ تیر کشیدند

و از همه بالاتر چگونه احساس خود را پیرامون هماغوشی - که با آن در بسیاری از اشعارش سروکار پیدا می‌کند - در میان اشیائی که به شعر او تعلق یافته‌اند و حالاتشان را در حیطهٔ بینش و تجربهٔ او قرار داده‌اند - بیان می‌کند و چگونه بطرزی صمیمانه و حتی اشتها انگیز ، با استفاده از سمبولها ، استعارات و صفات فردی مربوط به وصل ، باریتم و آهنگی مطلوب ، تجربهٔ وصل را بازگوئی می‌کند :

گل سرخ

گل سرخ

گل سرخ

او مرا برد به باغ گل سرخ
و به گیسوهای مضطربم در تاریکی گل سرخی زد
و سرانجام
روی برک گل سرخی با من خوابید

هر شاعری، جزئیات مورد نظر خود را برای بیان مطلب و مضمون و یا حالت شیئی، خودش می‌یابد. از يك محیط، شاعری چیز یا چیزهائی را برمی‌گزیند که دیگری ممکن است آنها را بکلی نادیده بگیرد و یا ممکن است شاعری، حالاتی از چیزهائی را درك کند که شاعری دیگر بدانها توجه نکرده باشد. فرخ‌زاد از این نظر اشیاء خاصی را انتخاب می‌کند، که علیرغم بی‌ارزشی ظاهری‌شان، پشت سرشان ظرفیت معنا و مفهومی بزرگ و عمومی نهفته باشد. فرخ‌زاد پس از آنکه بعضی از اشیاء را از گمنامی در میان سایر اشیاء نجات می‌دهد، آنها را صاحب ظرفیت و قدرتی عاطفی و احساسی میکند:

می‌توان چون صفر در تفریق و جمع و ضرب
 حاصلی پیوسته یکسان داشت
 می‌توان چشم ترا در پیلۀ قهرش
 دگمه بیرنگ کفش کهنه‌ای پنداشت .
 می‌توان چون آب در گودال خود خشکید

گاهی فرخ زاد در شعرش، شیئی یا حالتی بسیار زیبا را پهلوی چیز
یا حالتی مبتذل می گذارد و یا دو چیز کاملاً متضاد از نظر مفهوم را بهم
می چسباند. همان کاری که بیشتر «الیوت» کرده است (Juxtaposition).
و نتیجه عاطفی، فلسفی و یا روحی عمیقی می گیرد.

می توان زیبایی يك لحظه را با شرم
مثل يك عكس سیاه مضحك فوری
در ته صندوق مخفی کرد

(عروسك كو كی)

معشوق من

با آن تن برهنه بی شرم
بر ساقهای نیرومندش
چون مرگ ایستاد

(معشوق من)

و گاهی فرخ زاد با صفاتی دقیق - بویژه صفاتی که بوسیله شعرا و ،
پروانه شعری می یابند - حالات مورد نظر خود را بخوبی توصیف می کند
و در این توصیف گاهی حالات را در هاله ای از اندوه فرو می برد. مثلاً
در این قطعه از یکی از اشعارش، گوئی فرخ زاد بی خانمان گشته است
و دنبال خانه ای می گردد و خانه آرزویش را در برابر چشم مامی نهد:

– من به يك خانه میاندیشم
 بانفس های پیچکهایش ، رخوتناك
 باچراغانش ، روشن چون نی نی چشم
 باشبانس ، متفکر ، تنبل ، بی تشویش
 و به نوزادی بالبخندی نا محدود
 مثل يك دایره پی درپی آب
 و تنی پر خون ، چون خوشه ای از انگور

(در غروبی ابدی)

و پس از آن ناگهان در مکالمه ای ذهنی ، گوئی در جواب توصیف
 خانه آرزو ، به توصیفی بیرحمانه از خانه حقیقی می پردازد :

– من به آوار می اندیشم
 و به تاراج و زشهای سیاه
 و به نوری مشکوک
 که شبانگهان در پنجره میکاود
 و به گوری كوچك چون پیکر يك نوزاد .

(در غروبی ابدی)

و گاهی این توصیف ، سخت متهورانه جلوه گر می شود و حقیقتی
 روشن از محیط ، انسان را در اعماق وحشت فرومی برد .

پیوسته در مراسم اعدام
 وقتی طناب دار

چشمان پر تشنج محکومی را
از کاسه با فشار به بیرون می ریخت
آنها به خود فرو می رفتند
و از تصور شهوتناکی
اعصاب پیرو خسته شان تیر می کشید
(آیه های زمینی)

انسان از جاده‌ای عریض وارد شهر میشود . از چندین میدان و چهار راه و سه‌راه میگذرد . چندین خیابان و کوچه و پس کوچه را پشت سر می‌گذارد . هزاران خانه را می‌بیند و بالاخره در برابر دری توقف می‌کند . با کلیدی در را باز می‌کند و وارد مکان کوچکی می‌شود که خانه او و متعلق به اوست و چه آزادی‌هایی که او در این خانه می‌تواند از آنها بهره‌مند شود .

تکنیک کلی شعر ، همان جاده عریض است ، شاعر از آن جاده شروع می‌کند، خود را در شهر تکنیک عمومی شعر می‌یابد، پیچ و خمهای راه را پشت سر می‌گذارد تا بالاخره کلید تکنیک خود را به دست می‌گیرد و فورمی را که از یکدستی و قدرت و صلابت برخوردار باشد و در عین حال، هر نوع آزادی را در اختیار شاعر بگذارد ، تصاحب می‌کند . از نظر فورم ، اگر شاعر پس از آزمایشهای مختلف و مکرر ، خود را نیابد و پس از آزمودن تکنیک دیگران و تجربیات مشترک پیدا کردن با سایر شاعران، خود را به تکنیک و فورمی شخصی محدود

نکند؛ و بیک معنی اگر شاعر هر لحظه آن جادهٔ عریض را کم عرضتر نکند، هرگز سبک مشخص و شناخته و روشن خود را نخواهد یافت. شاعر آنقدر اوج میگیرد که بالاخره تکنیک کارش، بصورت لبهٔ تیغی درمی آید؛ مشخص، برنده، درخشان که انسان را ناگهان متوجه تیزی و یکسانی و برندگی می کند. تکنیک شاعر در نتیجهٔ تمرین و ممارست و آزمایش بصورت چیزی درمی آید از مو باریکتر و حتی از گل نازکتر. شاعر روی این لبهٔ تیغ و این ریسمان از موباریکتر و در این ظرافت از گل نازکتر همانند بندباز است که با مهارت، حرکاتی رادرها و برفراز طنابی باریک انجام می دهد؛ حرکاتی که بر بسیط خاک عریض انجام آنها امکان پذیر نیست.

شاعر، مضمون و محتوی خود را بالا می کشد و می رساند به آن ریسمان از مو باریکتر و به آن لبهٔ برندهٔ تیغ؛ و همانطوریکه فقط صدیقان و درستکاران می توانند از پل صراط عبور کنند، آنهایی که صمیمانه در جستجوی فورم و تکنیکی شخصی و فردی رفته اند، می توانند بر روی آن لبهٔ تیغ براحتی به رقص در آیند و منتهای ظرافت و شہامت و قدرت را در این رقص خود نشان دهند.

برای یافتن تکنیکی شخصی باید از خود دور و به زبان نزدیک شد. باید تکنیک های مختلف را سنجید. باید خود را به جای شاعران دیگر گذاشت و از آنها متأثر شد و در فورم کار آنها شعر گفت و بعد باید در زبان آزمایش کرد؛ از زبانی عمومی که همان جادهٔ عریض بیرون شهر

است ، شروع کرد و در داخل شهر زبان ، زبان خاص شاعرانه خود را باز یافت . کسانی که نتوانند از خود جدا شوند ، نمی‌توانند تکنیک قوی پیدا کنند . منظور از این « جدا شدن از خود » ، آن نیست که انسان همه چیز خود را نادیده انگارد ، بلکه با داشتن همه چیز ، در برابر زبان و عمومیت و جامعیت آن ، نوعی از خود گذشتگی بخرج دهد ، در زبان قوم آنقدر غرق شود که همینکه به سوی خود برگشت ، زبانی خاص خود یافته باشد . منظور از « جدا شدن از خود » یعنی مجذوب خود نشدن و خود را از فاصله‌ای دیدن و خود را در زبان و در کلمه دیدن که رابطه‌ای عمومی ایجاد می‌کند بین شاعر و انسانهای دیگر .

شاعری که جهان بینی خاص خود دارد ، همینکه باین حالت از تکنیک رسید ، محتوی مفت و مسلم در اختیارش قرار می‌گیرد . چرا که با تکنیکی قوی بهر مضمونی که رو کند ، از آن چیزی بدیع و بی‌نظیر خواهد ساخت . سبک ، یعنی رقص تکنیکی خصوصی در برابر محتوایی عمومی . محتوی از ازل تا به ابد وجود داشته است و وجود دارد ولی تکنیک بر مبنای قریحه‌ای ذاتی ، چیز است تا حدی اکتسابی . می‌گویم بر مبنای قریحه‌ای ذاتی ، بدلیل آنکه انسان با قدرت و استعدادی که دارد به سوی قدرتمندی بیشتر می‌رود و مستعدتر می‌گردد . اگر قریحه‌ای نباشد ، چیزی کسب نمی‌شود . با وجود این به قول « ما کسیم گور کی » : « استعداد ، یعنی کار » . کسی که کار نکند ، استعدادش معلوم نخواهد شد ؛ یعنی پر نوشتن و پر گفتن و همیشه در حال آزمایش بودن و از همان گفته‌ها

و نوشته‌ها ، منتخب دادن .

فرخ‌زاد با تکنیکی قوی، سبک خود را یافته است و در این کار ، استعداد خود را نشان داده است. از «مهدی حمیدی» تا «احمد شاملو» گرچه از نظر زمانی ، هیچگونه فاصله‌ای نیست ولی از نظر شعری ، حداقل نیم‌قرنی فاصله‌هست، فرخ‌زاد این فاصله نیم‌قرن را در مدت کمتر از ده سال پیمود و در این فاصله با «توللی» و «مشیری» عقب افتاده و عقب مانده و «نادرپور» در حال رشد ، اشتراک‌های ذهنی پیدا کرد و بعد با «شاملو» هویت مشابه یافت - منتهی در شکلی زنانه ، و تنه‌ای از نظر فورم به «سپهری» عارف مسلک «آوار آفتاب» زد و آنگاه دقتی در جلوه‌های ذهنی نیما و شعرش کرد و با شعر شاعرانی همنشین شد که تأثیر کامل نیما را پذیرفته‌اند (مثل «امید») و آنوقت بسوی زبانی صمیمی قدم برداشت. وزن را به طبیعت کلام نزدیکتر کرد و نوعی وزن طبیعی زنانه‌ای ایجاد کرد که از عروض فارسی فقط اساس کار را می‌گیرد و بعد بلافاصله متوجه روح متغیر و رنگین و آزاد واثیری و سیال زبان می‌شود . (در شعر فروغ ، وزن عروضی تبدیل به آهنگی شده است که اغلب از تقطیع بر اساس اوزان فارسی میگریزد و به سوی نوعی سیلان و روانی میگریزد) . فروغ فرخ‌زاد تکنیک جدید خود را آنقدر عمیق در ذهن خوانندگان جای داده است که اگر امروز ، شعری از او حتی بدون امضای او چاپ شود، منتقد شعر معاصر می‌تواند بی‌درنگ نام او را بزبان راند. سبک از نظر منتقد، آن عاملیست که بوسیله آن شعر شاعری صاحب سبک

را بتوان تشخیص داد و شعر فروغ فرخ زاد را می‌توان از استعاراتی که او بکار می‌برد، از نحوهٔ برخورد کلمات و قرار گرفتن آنها در کنار هم، از نحوهٔ حرکت تصاویر و اشیاء و خصوصیات افعال، باسانی تشخیص داد.

فروغ فرخ زاد، از محتوی شاعران مختلف استفاده می‌کند؛ از نیماسطورهائی می‌گیرد و از شاملو و «رؤیا» و چند تن دیگر ترکیباتی و اخیراً از «احمد رضا احمدی» سطرهائی. ولی این سطرها و ترکیبها را از فراز آن طناب از موباریکتر حرکت می‌دهد. قافلهٔ این قبیل «گرفتنها» از دیگران، در خط الراس لبهٔ تیغ سبک و تکنیک او حرکت می‌کند و خصوصیات شعری او را می‌یابد و هرگز به اصالت او لطمه‌ای وارد نمی‌کند.

آرش کمانگیر

۱

قصه «آرش کمانگیر»، قصه‌ایست حماسی و از نظر اصول حماسه سرائی، قصه‌ایست بسیار منطقی ولی تردیدی نیست که این قصه فقط یک افسانه‌است و هرگز عملاً به این شکل اتفاق نیفتاده است. این قصه، انعکاس آرزوهای ملتی است در وجود قهرمانی ملی. تا اینجا تردیدی نیست که قصه، حماسی است ولی ارائه قصه توسط «کسرائی» دارای ویژگیهای حماسی نیست.

نوشتن حماسه، زبان و بیانی حماسی می‌خواهد و نوعی نیرو و کشش حماسی که همه چیز را با قدرت یکدیگر پیوند دهد. برای نوشتن حماسه، نفسی حماسی لازم است، حماسی بودن قصه کافی نیست و شاید حتی مهم‌تر نیست. باید آدمی که روح و نفسی حماسی دارد، حماسه

بنویسد ، نه شاعری که در بارهٔ اجتماع، احساساتی ورماتیک میشود.
 مثلاً موقعی که کسرائی پس از رجز خوانی آرش- که بیشتر شباهت
 به شعارهای ایدئولوژیک دارد تا رجزهای اصیل - می‌خواهد قصهٔ حماسی
 آرش را به اوج برساند، عملاً از روبروشدن با اوج روگردان می‌شود
 و فقط به گفتن حالتی روماتیک اکتفا می‌کند :

آرش ، اما همچنان خاموش
 از شکاف دامن البرزبالا رفت
 و پی‌او ،
 پرده‌های اشک‌پی درپی فرود آمد .

حماسه می‌تواند خصوصیات در اماتیک پیدا کند ، مخصوصاً حماسه‌ای که با افسانه‌ای اساطیری و ابتدائی مثل «آرش کمانگیر» سر و کار دارد . چه مانعی دارد که گفتگوهای حماسی در منظومه حماسی گنجانده شود ، مثل گفتگوهایی که در شعر «مرغ آمین» نیما بکار رفته است؟ (گر چه این گفتگوها بیشتر جنبه اجتماعی دارند) یکی دو تکه گفتگو که در «منظومه آرش کمانگیر» کسرائی آمده‌اند بطرزی بسیار ناشیانه به بقیه شعر وصله شده‌اند ، در حالیکه گفتگو باید طبیعت گفتار را از دست ندهد .

ضمناً خصوصیات ظاهری و روحی پیر مرد قصه گو چندان معلوم نیست و «آرش» کسرائی ، قهرمانی است که به شکلی رماتیک و اجتماعی رجز می‌خواند، بجای آنکه ذاتاً يك قهرمان رجز خوان باشد. مجوئیدم نسب ،-

فرزند درنج و کار

گریزان چون شهاب از شب

چو صبح آماده‌ی دیدار

شعر اجتماعی، بویژه حماسی اجتماعی چیزی نیست که در آن انسان با قلمبه گوئی شعار دهد و یا فکری را که کاملاً خصوصیات نثری دارد، بصورت شعر در آورد. اغلب قسمتهای «آرش کمانگیر» کسرائی شباهت به يك انشای منظوم دارد. سبولها فوق العاده کلی است و اگر وزن را از شعر بگیریم، چیزیکه از محتوی مطلب می ماند، يك سر مقاله بسیار ساده در باره قصه آرش با نتیجه ای اجتماعی بدست می آید.

حماسه در مرحله اول باید سروکار داشته باشد با سرنوشت عمومی انسان، بعد باید با سرنوشت قوم و قبیله و نژاد و اجتماع خاص سروکار پیدا کند و بعد سرنوشتی فردی را بعنوان قهرمان در برابر مصیبتی خارق العاده قرار دهد. «کسرائی»، سرنوشت عمومی انسان را بکلی نادیده می گیرد، سرنوشت قوم و قبیله و نژاد و اجتماع را با شعار بر گزار میکند و سرنوشت قهرمانش را در برابر مصیبتی بزرگ با بینشی کلی بررسی میکند. مثلا بینید آرش چگونه در برابر بزرگترین مسأله حیاتی انسان، کلی بافی می کند و چگونه در باره موضوعی بزرگ، مثل شاگرد مدرسه ها داوری می کند.

دیش می آیم

دل و جان را به زیورهای انسانی می آرایم
بنیروئی که دارد زندگی در چشم و در لبخند ،
نقاب از چهره‌ی ترس آفرین مرگ خواهم کند .

کسرائی در اغلب اشعار کوتاهش و نیز در «آرش کمانگیر» همیشه امیدوار است به سپیده دم ، به آینده، به روز وروشنائی ، بی آنکه ماهیت شب و تاریکی و گذشته و حال را روشن کند . در حالیکه بقول «شلی» شاعر انگلیسی: «زمان حال مثل دانه ایست که در آن وجود درخت آینده پنهان است.» نخست باید آن دانه را دید و درك کرد و فهمید که طبیعت آن دانه چیست؟ آیا دانه نخلی خواهد شد و یا حنظلی ، سیبی خواهد شد و یا بادام تلخی؟ آینده ای که کسرائی از آن صحبت می کند، آینده موهومی است و از آنجا که او نمیتواند شب حاضر را درك کند ، چگونه می تواند پیشگوی آینده ای نیامده و موهوم باشد؟

نیما گفته است که باید خود را بجای شاعری که ازش صحبت میکنیم ، بگذاریم تا بفهمیم او چه می خواهد بگوید . بگمانم کسرائی می کوشد شاعری اجتماعی باشد و می خواهد در چارچوبه ایدئولوژی خاصی ، جهان بینی اجتماعی خود را عرضه کند . گرچه من با این نوع محدود کردن زندگی در قالب ایدئولوژیهای اجتماعی مخالف هستم ولی

می‌خواهم در باره کسرائی در موقعیتی که او هست داوری کنم نه در موقعیتی که من خود هستم و یا انتظار دارم کسرائی باشد .

بهمین دلیل شکست و موفقیت کسرائی در هدفی که من از او ممکن است انتظار داشته باشم ، از نظر من زیاد مهم نیست . آنچه برای من مهم است ، اینست که کسرائی در هدفی که خود برای خود انتخاب کرده است شکست می‌خورد زیرا بجای آنکه فلسفه‌ای تاریخی ، اجتماعی یا حیاتی را ارائه دهد ، در باره تاریخ و اجتماع و حیات بشر ، شعار می‌دهد و شاعر خوب اصلا نباید شعار دهد ،

یکی دیگر از عیبهای بزرگ «آرش کمانگیر» نبودن تداوم در آغاز سطرهای شعر از نظر وزنی است. گاهی، سطرهایی از شعر کسرائی با «فاعلاتن» شروع می‌شود و گاهی با «مفاعیلین». بعضی سطرهایی که برای رجز آرش تخصیص داده شده یا سطرهایی که برای توصیف وضع قهرمانها و حالات آنها سروده شده است، از نظر وزنی دچار دوگانگی است و این برای کسی که می‌خواهد حماسه سرائی کند، عیب بزرگی است.

کسرائی از «اعماق» اجتماع برنخاسته است و بهمین دلیل حرفهایش در باره زندگی مردم «اعماق» سخت تصنعی و قلابی بنظر می‌رسد. بینش اجتماعی خاصی که کسرائی می‌خواهد عرضه کند و در عرضه کردنش شکست می‌خورد - از طرف شاعر درك شده و حس شده نیست. زبان و بیان کسرائی اشرافی است و بر ادبیات اشرافی گذشته شعر فارسی تکیه دارد. این زبان و بیان از زبان مردم عادی این روزگار که باید پیام اجتماعی شاعرانی چون کسرائی را بفهمند (و یا کسرائی می‌خواهد که آنها بفهمند) دور است و بهمین دلیل، غم و شادی، نومیدی و امیدواری و

شب روز و تاریکی و روشنائی شعر کسرائی سخت غیر قابل لمس و قلابی است . کسرائی شاعری صمیمی نیست .

با وجود این نمی توان سطرهای درخشان شعر کسرائی را در شعرهای کوتاهش و نیز در منظومه آرش که مانگیر نادیده گرفت . او در بعض حالات وصفی تاحدی غنی است ، گرچه این حالات وصفی هم با زبانی اشرافی بیان شده است . مثلاً .

آسمان الماس اخترهای خود راداده بود از دست

بی نفس می شد سیاهی در دهان صبح

باد پر میریخت روی دست باز دامن البرز

و با این سطر از منظومه « آرش کمانگیر » که تاحدی زیباست :

جنگلی هستی تو ، ای انسان !

کلمات زبان فارسی در شعر کسرائی به غربال ذهن اشرافی کسرائی

بیخته شده اند و موقعیکه این قبیل کلمات برای بیان حالاتی غیر اشرافی

بکار می روند سخت ناجور بنظر می رسند . کسرائی ، از آنجا که محیطی را

که در باره اش شعر می گوید ، درك نمی کند ، بلافاصله متوجه آینده ای

می شود که هم برای خودش و هم برای خواننده شعرش ، جزو موهومات

است . شاعر امروز نخست باید در برابر محیط امروز احساس مسؤولیت

بکند و پس از آنکه محیط خود را بخوبی فهمید ، به پیشگوئی آینده

برخیزد .

در

« وادی شاهپر کها »

با شب و شب

زیرستاگان کم گو

روئیای هر گزی

در « وادی شاهپر کها » ، مجموعه اشعار سیروس آتابای ، نوعی فروتنی خردمندانه دیده می شود و نوعی توکل و تسلیم و آرامش ، و شاید گونه ای Shantih Shantih Shantih ، یا صلحی که بالاتر از ادراک است. اغلب قطعات کتاب به ضرب المثل های قومی خردمند میمانند که نبوغی نژادی روی آنها کار کرده باشد و یا پیرمردی پیغامبر پس از سالها گشت و گذار و چشیدن هر نوع درد و ناراحتی اینک بر تخته سنگ چشمه واحه ای در کویر تاکید کرده ، پشت سررامی نگردد و آیات کوتاه و در عین حال خردمندانه خود را بزبانی ساده ولی عمیق بر زبان می راند ؛

هم زیبائی را می بیند وهم در بطن آن، قدرت و خشونت و استحکام زندگی
و حقیقت را :

وقتی شاخه‌ها را باز کردم

ترا زیر آبشار دیدم

و چشمم حیات اصلی ترا درك کرد

تصویرت در خاطرهام آسیب نادیده

بجا ماند

(ا کتئون)

ویا:

مادر گذر شقایق خانه داشتیم

وسیر سیرك

ساعت شنی شبهای ما بود

(گذر شقایق)

«آتابای» آنچنان همه چیز را به ایجاز و کوتاهی بیان می کند

که بعضی اوقات شعرش جنبه Arhorismos (کلمات قصار) بخود می گیرد.

ولی این کلمات قصار هیچگاه جنبه ناراحت کننده و بزرگمنشانه ندارند.

بلکه در آنها فروتنی و صمیمیت تا منتهای درجه بچشم می خورد و روح

شعری، کلمات را سرشار از لطف و ظرافت کرده است.

بادبانها را به نام سوسن‌ها سلام گو

سوسن هائی که آسیب نادیده
در مرز تاریخ شکوفانند

(به نام سوسن ها)

و یا :

هیزم را باید از جنگهای دوردست گرد آورم
(هیمه)

همیشه به یاد «چو» باش!
«چو» تنها درهاست -
دژانسانیت

(همیشه به یاد «چو» باش)

آتابای موقعی که چیزی را می نگرد آنرا دقیق می بیند و هیچگاه
در باره يك شیئی حرف نمی زند ، بلکه خود شیئی را بطور دقیق بیان
می کند ، هرگز درباره اشیا احساساتی نمی شود و هرگز راه پرپیچ
و خمی را برای رسیدن بیک شیئی انتخاب نمی کند. خیلی راحت و مستقیم
اشیا مقابل خود را می بیند و بهمان راحتی و بیواسطگی هم آنها
رایان می کند :

صدای زلال فلزی تبر برمی خیزد

(هیزم شکن)

اکنون صف ستارگان نزدیک می شود
سم سرد را حس کن . . .

(حیران)

ولحافم

چهار گوشه‌ی عرش بود

(لنگ دراز)

تک درختی شکوفان

برای ما چادر سپیدش را گسترد .

(اقامت)

« آتابای » طبیعتاً شاعری کوتاه‌گوست ولی در کوتاهی اشعارش

بلندی معنی همیشه بچشم می‌خورد . پشت سر کلمات ، آدمی با فرهنگ

دیده می‌شود که کلمات را دقیق انتخاب می‌کند و برای حالت ، اندیشه‌ویا

احساس معینی بکار می‌برد .

او هرگز به‌زور شعر نمی‌گوید و چیزی را به تکلف بیان نمی‌کند .

شعر ، گوئی از چاهی عمیق خود بخود و بدون زحمت می‌جوشد و سرازیر

میشود و اغلب آنچنان طبیعی است که گوئی قبل از آنکه گفته شود ، وجود

داشته است .

خرد جزیره‌ایست

در رنگهای «جیوتو»

اینجا که من «امثال سلیمان»

ابروانت را از بردارم

از میان گوشواره‌ات

سفینه را می‌بینم که ناپدید شده است .

و می مانم

(جزیره)

من در گذشته سه بار آرزو کرده بودم که آلمانی بدانم . بار نخست موقعی بود که با «نیچه» آشنا شدم و «چنین گفت زرتشت» او را به انگلیسی خواندم. بار دوم موقعی بود که چندسال پیش با اشعار «ریلکه» آشنا شدم و «سرودهایی برای اورفئوس» و «کتاب ساعات» و سایر اشعار این شاعر بزرگ را بوسیله کتابی دوزبانی (آلمانی - انگلیسی) ولی به انگلیسی مطالعه کردم . بار سوم موقعی بود که به مطالعه اشعار «هولدرلین» شروع کردم . باز متن دوزبانی بود و من مجبور بودم فقط از طریق متن انگلیسی، اشعار هولدرلین را - که می گویند در اصل روح و عمق دیگری دارد - بخوانم . این بار چهارم است که من آرزو می کنم ایکاش آلمانی می دانستم. زیرا می دانم که ترجمهٔ يك شعر هر قدر هم که درست و مومنانه صورت گرفته باشد، باز متن اصلی حتماً چیزهایی دارد که من با خواندن متن ترجمه از آنها غافل مانده‌ام ولی مثل اینکه چاره‌ای نیست جز اینکه بهمین متن قناعت کنم؛ زیرا «هیزم را نباید از جنگلهای دور دست کرد آورم.»

منظومه خاك . م . ع . سپانلو

۱

در منظومه خاك «محمدعلی سپانلو» ، مضمونی داریم تحت عنوان خاك ، زمین ، تاریخ و یا هرچه که به اینها مربوط باشد ، وبعد وسیله‌ای داریم بنام کلمات برای بیان مطلب و مضمون در شکل شعر . کوشش باید براین باشد که وسایل ماهرچه بیشتر ما را به مطلب نزدیکتر کند و نیز کوشش ما باید مبتنی بر استفاده از وسیله، فقط بصورت وسیله بیان مطلب باشد ؛ نه وسیله‌ای برای نشان دادن وسیله در راهی دور از بیان مطلب ، که بکلی بیراهه رفتن است

در منظومه خاك که من منظومه‌اش نمی‌دانم، (مندرجات کتاب را قطعات مسلسل می‌دانم که بر اساس فاعلاتن سروده شده‌اند و تاحدی سرشت و ماهیت مطلب این قطعات را بهم مربوط میکند و اصولا لاینفک بودن

قطعات يك منظومه را شرط اصلی وجود منظومه می دانم. و این در «خاك» مراعات نشده است. منظومه خاك را می توان مثلا بيك پنجم مقدار فعلی آن تقلیل داد، بدون آنکه احساس كمبودی شود) وسیله خود را درمطلب مستحیل نمی کند تا مطلب و مضمون در چشم ما گسترش شعری کامل پیدا کنند. بيك معنی، بیان سپانلو، با وجود غنای پرگزند و مخاطره آمیز الفاظ و با وجود يك نوع گریز غریب بسوی واحهها و کویرهای غربت زده تخیل آدمی، بطرزی عجیب ضعیف مینماید و تنها دلیلش اینست که سپانلو اغلب تکیه بر کلمات و صورت ظاهری و فریبندگی خاص کلمات مهجور دارد و بجای آنکه از مطلب و مضمون آغاز کند (که همیشه مبداء مبارکی است) و شکل خود را در همان مضمون بجوید و پیدا کند، از کلمات مهجور و نامأنوس و غریب شروع می کند و دنبال مطلبی برای عرضه این قبیل کلمات می گردد. در واقع سپانلو می خواهد کلمات را به رخ ما بکشد، نه مطلبش را :

ارث ما، این مرده ریگ پر تجمل، حال تکلیفی است بر این شا کران
 نعمت منعم و حتماً بيك فریضه از برای جمله اعقاب ما (آن طفل که عکس
 قدیم من ز بالای بخاری دیده بودش همچنانیکه مواد شیشه الوان بر او
 می تافت بی مقصود و تنها میمکید از بطری پستانکی سر بین و البته رواهم
 هست : ارث گرگ را گفتار بایستی که وارث بوده باشد .)

و یا : من (که میدانی تو) هرگز زنگی و از خون زنگی نیستم ،
 (اما تعجب می کنی) یکبار شد از گوشت خام تنم يك لقمه خوردم . با تمام

آنکه میدانم که هرگز پشه (آنهم پشه بر شیرینی مسموم بقالان) نبودم،
لیک طفلی (بلکه یک پادو) مرا که سوسک پروانه واری می شدم - مثل گیاه
طبی گنگی ویا جای سپستان در لفاف روزنامه های زرد و کهنه جبل
المتین پیچید .

گاهی شاعری تحت تأثیرهای متضاد قرار میگیرد . مثلاً در هیچ جای دنیا انسان نمی‌توانست پیش بینی بکند که اسم «سن ژون پرس» در کنار اسم «هوشنگ بادیه نشین» قرار بگیرد. نفس کلمات «سن ژون پرس» بر اغلب سطرهای منظومهٔ خاک سپانلو جاری است. صحبت سپانلو از چهار فصل و چهار عنصر، از دریا و کویر و واحه و خورشیدهای طالع و شهزادگان در جامهٔ پست مبدل، و کاتبان و پادشاهان و زائران و ولگردان و کشتی‌ها و جنگلها - ودهها کلمهٔ دیگر که ذهن انسان را با تاریخ، و زمین در تمامیتش و مکانهای دور افتاده و غریب مربوط می‌کند - بالحن عمومی کلام سن ژون پرس مربوط است ولی بین «سن ژون پرس» و سپانلو هیچگونه تفاهمی برقرار نیست سپانلو تحت تأثیر نفس کلمات اوست، نه نفس بزرگ و حماسی او .

و این «هوشنگ بادیه نشین» که زندگی اش بی شباهت به زندگی «ژنه» فرانسوی نیست و می‌بینید که شش ماه هر روز ساعت شش بعد از ظهر در کافه‌ای نشسته است و بعد ناگهان - مثل غواصی که در آب فرورود

واز جائی دیگر سر در آورد - غیث می زند و بعد می فهمی که از کرمان ،
مشهد یا تبریز سر در آورده است ، روی لحن کلام سپانلو تأثیر داشته
است. گرچه «بادیه نشین» ظرفیت سپانلو را ندارد و جز سه چهار شعر خوب
نگفته است ولی میتوان «چهره طبیعت» او را که شعری است در سیزده
صفحه و در سال ۱۳۳۵ سروده و چاپ شده است، خیلی راحت به «خاک»
سپانلو پیوند زد. قسمت اول «چهره طبیعت» «بادیه نشین» را
در اینجا می آورم .

مرغ جنگل آشیانش خواب

خواب ، کوهستانش را مهتاب

کلبه ها، اشجار هر جا بود در باران کنگی های این ابر کبودی کاو
درخت نور را در ماسه های تیره ی دریای شب میکاشت
راه ، از این کوسه مار خفته نامعلوم تا هر رود ، تا هر دره ،
تا هر کوه

و بیان بادیه نشین گرچه خیلی ضعیف است و گرچه بی منطقی
بر شعر او حاکم تر است ولی شعر سپانلو را تا حدی تحت تأثیر قرار
داده است .

تعداد هجاهای يك کلمه را می توان بر اساس طپشهای قلب آدمی
شمارش کرد و در واقع به هجاها از نظر تعدادشان ، می توان خصوصیتهای
عاطفی بخشید و بهمین دلیل در هر يك از کلمات زبان ، چیزی هست که بر اساس
ضربان قلب قابل شمارش است . یا می توان تيك تيك ساغتی را با هجاهای
يك یا چند کلمه موازنه کرد. بهمین دلیل چیزی حسی و عاطفی که بر اساس
عدد قابل شمارش باشد ، در کلمه وجود دارد و آن هجاهای آن کلمه
است . تعداد هجاهای يك کلمه هر قدر بر اساس شدت و ضعف ضربان قلب
انسان ، جنبه عاطفی و احساسی داشته باشد ، همانقدر ، طول يك سطر شعر
جنبه فیزیکی دارد ، بدین معنی که انسان می تواند تمامی طول نفس خود
را بمقتضای مفهوم و معنای شعرش ، در طول سطر یا مصرع شعرش بگستراند.
ولی اگر طول مصرع ، بطرزی خود سرانه ، بی آنکه با مفهوم و معنای
شعر سروکار داشته باشد ، تا حدود مثلا پنج برابر طول نفس ممتد يك آدم
سالم دراز شود ، تصنع بر طبیعت کلام چیره گشته است و چون آدم

نمی‌تواند پنج برابر نفس ممتد خودش ، در يك لحظه گسترش یافته ، نفس بکشد ، مجبور است در وسط مصرع ، پس از هر چند کلمه که طول يك مصرع طبیعی را دارند بایستد ، نفس تازه کند و بعد باز هن و هن کنان راه بیفتد . آنهم با علم به اینکه شاعر می‌توانست این سطر بسیار بلند را که گاهی از چهل و پنج فاعلاتن پیوسته و مسلسل تشکیل شده است ، براحتی تقطیع کرده بصورت سطرهای مستقل در آورد. سپانلو گاهی با يك «واو» يك «از» و «در» و «یا» می‌توانست از طولانی بودن بیخود سطرها جلوگیری کرده آنها را بصورت مصرعهای کوتاه در آورد .

ماچنان شهزادگان ، در جامه پست مبدل ، در همه بازارهای ناشناس خواب می‌گشتیم . . . ای بازارهای ناشناس ، اينك منم سیاح بیگانه ، که حالی در فراسوی تموجهای اعصار شما ، در چارسوق پر گذر استادهام . . شما ای مردم فرزانه ، ای کوزه گران کور و بیگانه ، قلمزن ها و صورت سازها ، من خسته از تبعید - پشت دستتان خم می‌شوم ، بر پرده هاتان ، و به روی کوزه‌های نازك آرای سفالینتان ، و پنداری نفسهایم شکنج مویتان را می‌نوازد . ليك می‌بینم مرا اینسان مرید و آشنا ، هر گز نمی‌بینید ، و اندر حیطة ادارك خود جاری نمی‌سازید . . در حالیکه سپانلو می‌توانست این مصرع بسیار بلند را به شکل زیر بصورت مصرعهای کوتاه در آورد. خواهید دید که شعر لطمه‌ای نمی‌بیند :

ما چنان شهزادگان ، در جامه پست مبدل ، در همه بازارهای
ناشناس خواب می گشتیم

آه ، ای بازارهای ناشناس ، اینك منم سیاح بیگانه
در فرا سوی تموجهای اعصار شما ، در چار سوق پر گذر
استادهام

و شما ای مردم فرزانه، ای کوزه گران کور و بیگانه ،
قلمزن ها و صورت سازها

خسته از تبعید - پشت دستتان خم میشوم بر پرده هاتان ،

و بروی کوزه های نازك آرای سفالین تان ،

و نفسهایم شکنج مویتان را می نوازد .

لیك می بینم مرا اینسان مرید و آشنا ، هر گز نمی بینید

و مرا در حیطة اداراك خود جاری نمی سازید .

بنظر من می توان این قطعه را بر احتی خواند و آن سطر را بزحمت می توان

ادا کرد. تغییراتی که در این قطعه داده شد، فوق العاده ناچیز است و دوسه

کلمه ای که از شعر حذف شده اند، کلماتی هستند که خود سپانلو هم میتواندست

آنها را نادیده بگیرد. در حالی که قطعه سپانلو نوعی بحر طویل است .

ولی سپانلو در «خاك» می کوشد، دید خاصی درباره طبیعت و حتی تاریخ داشته باشد و این کوشش گرچه زیاد موفق نیست، خود امیدی است. بیان سپانلو نیز بدنبال استقلالی فردی است که باز امید دیگریست برای شعر او. گرچه «خاك» تعهدیست که متعهد از عهده آن بر نیامده است ولی برای سپانلو تجربه و تمرین شاعرانه تلخی نمی تواند باشد. تکنیک و بیان و زبان، فقط در صورتیکه مورد استفاده قرار گیرند، محکمتر و غنی تر و گسترده تر می شوند. سپانلو، روزی در شعرش استفاده از کلمات قلمبه و مهجور را اگر بکلی کنار هم نگذارد، به حداقل خواهد رساند، زیرا موقعی سطرهای درخشان در شعرش می بینیم که از مقدار تابع اضافات، از تعداد کلمات قلمبه و عربی کاسته می شود و سپانلو با حفظ خصوصیات فردی خودش بسوی سادگی می رود این قبیل سطرهای درخشان در «خاك» چندان هم کم نیست و چرا چندتائی از آنها را برای حسن ختام و بعنوان آرزوی توفیق بیشتر نیاوریم؟

خاری از باران به چشمم ماند
 در شب دودین بارانی
 وان زمان در باغ‌های صبح
 پنجره‌ای زرد ، روشن شد .

(ص ۲۵)

قامت دوشیزه‌ای بر سطح استخر قدیمی ، روی آب سبز
 چین می‌خورد
 سال‌ها آرام می‌رفتند

چه کسی در گوشه‌های برگپوش خشك ، بی‌گرینده‌ای
 می‌مرد ؟.....

(ص ۴۲)

بیرق من ، ای بهار ، ای ظهر تابستان ،
 ای دمیده در شباب من فراز فجرهای سرخ
 آن زمان که در مسیر آذرخش سربگونه ، در فلق‌ها ،
 در خم قوس و قزح‌ها اسب می‌راندم

(ص ۴۷)

روزگاری هر که در سرمای رود صبحدم ظاهر شود از خواب
 از من سرگشته خاطر یاد خواهد برد
 هر زمان که موج تازه باز می‌گردد به سوی بندرانسان
 بهر من میلاد خواهد بود .

(ص ۷۹)

طلا در مس

تحقیقی در تشابهات بین مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید

اگر درهای ادراك پاك شود، همه چیز در چشم ما
همانطور که هست پدیدار خواهد شد، یعنی بیکران
«ویلیام بلیک»

بین سور رئالیسم غرب و عرفان شرق تشابهاتی هست . نخست
در اینکه هر دو بدنبال نوعی ذهنیت مطلق می گردند. هر دو میخواهند در
نوعی کمال غیر فیزیکی، گونه‌ای کمال غیر عینی و اوج غیر قابل لمس
معنوی و روحی غرق شوند . عارف از طریق سمبولها و علامات و اشارات
دنیای کثرت (تصاویر کلید) به منبع اصلی آن تصویر بزرگ یعنی عالم
وحدت راه می یابد . در هر گام که عارف بر می دارد، اشیاء و تصاویر و
سمبولها را وسیله قرار می دهند تا خود را در پیخودی مستحیل و مستغرق کند.
سیر وسلوک عارف از مرتبتی به مرتبتی دیگر و بالاخره استحاله او در معبود
و یا عالم و وحدت و هویت مشابه یافتن با تصویر بزرگ معبود ، خود نوعی
اسطوره انسانی است ؛ نوعی شعر است که از قوه به فعل در آمده . بدین
معنی که در یک شعر نیز تصویری پدید می آید که بمنزله مرتبت نخستین
سلوک است ، تصویری دیگر بر اساس آن و در جهت تکمیل و تکوین آن
آفریده می شود و تصاویر دیگر نیز بر روی همان تصاویر - مثل مراتب
مختلف عرفان، مثل پله‌های یک نوردبان و بیش از همه مثل نمای بیرونی
مکانها و معابد مقدس هند- تا شعر به اوج خود برسد و تمام شود . در سیر

تکاملی عارف ، سیر تکاملی يك شعر نیز گاهی دیده می شود . عارف ذره ایست که با اشتیاق و با شتاب بسوی آفتاب معبود می رقصد تا در آن خود را نابود سازد .

در سوررئالیسم نیز اشیاء بطور ناخود آگاه حالتی ذهنی می یابند . شاعر با کلیدهایی که از ضمیر خود آگاه بعاریه گرفته ، ناگهان خود را در میان اشیائی می یابد که به روح او تعلق یافته اند . این اشیاء آنقدر ذهنی شده ، تلطیف گردیده اند که شاعر با آنها احساس سازش کامل میکند ولی میداند که این اوست که در اشیاء چیزی وراء عینیت و حقیقت آنها آفریده است . این حرکت بسوی مطلق در سوررئالیسم نوعی حرکت در جهت اشیاء ذهنی شده است . اشیاء آنقدر عینیت خود را پاك و اثیری و لطیف میکنند و آنقدر رقت و احساس می یابند که تبدیل به جلوه ای از جلوه های روح آدمی ، یا ناخود آگاه او می شوند . شاعر سوررئالیست بدنبال استحاله در اتمسفریست که در آن اشیاء کمترین عینیت خود را داشته ، بیشترین سهم ذهنیت را دارا شده باشند . سوررئالیسم ، زبان ذهن آدمی است در میان اشیائی که کمترین سهم را از عینیت برده اند . و عرفان زبان و بیان ذهن آدمی است در حرکت و شتاب به سوی معبودی که کمترین سهم را از عینیت برده است . (تنها در هویت مشابه معبود با شاعر) عارف شاعر و شاعر سوررئالیست ، هر دو در جستجوی گونه ای مدینه ذهنی هستند . اگر انسان نباشد ، نه وقوف به طبیعت خواهد بود و نه وقوف به ما بعد الطبیعه . عارف در شتافتن به سوی معبود ، می خواهد خود

را برهنه‌تر ببیند و سوررئالیست در حذف عینیت از اشیاء و ذهنی ساختن آنها می‌خواهد در برابر روح خود بایستد. هر دو فعالیت ذهنی هستند و در جهت کشف روان آدمی.

تشابه دیگر بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق، حذف دو عامل مکان و زمان است. ایجاد بی‌مکانی و بی‌زمانی از خصوصیات هر دو پدیده ادبی است. در ضمیر ناخودگانه آدمی مکانهای مختلف درهم ریخته است و زمان معینی وجود ندارد و پرده‌های خیالی گذشته و حال و حتی (به تعبیری آینده) فرو ریخته و اشیاء در بی‌مکانی و بی‌زمانی وجود دارند. یعنی معلوم نیست يك رؤيا يا يك جلوۀ ضمیر ناخودگانه در چه زمان یا زمانهای دقیق و در چه مکان یا مکانهای معین اتفاق می‌افتد. مکان يك شیئی و زمان مشاهده آن توسط کسی که خواب می‌بیند بطور صریح و دقیق روشن نیست. فقط نوعی اتمسفر هست و پس از بیداری، خاطره آن اتمسفر با مقداری سمبول که تا حدی نشان دهنده شخصیت درونی چگونگی ضمیر ناخودگانه آدمی است. انسان مرکز اصلی آن اتمسفر و سمبولهاست و بهمین دلیل آندره برتون می‌گوید: «انسان محور اصلی گردباد است».

انسان غربی با سوررئالیسم مرکزیت گم کرده خود را یافته است، مرکزیتی که علم آن را برباد داده بود. اگر حقیقت علم او را خلع سلاح کرده، تخیل، تخیلی که اساس آن بر روان و بر ضمیر ناخودگانه آدمی است او را بار دیگر بر تخت نشانده است. در عرفان بی‌وجود عارف حتی خدا هم وجود ندارد، چرا که عارف و معبود، لازم و ملزومند. و در

سوررئالیسم اگر انسانی نباشد، چه چیزی به وجود طبیعت وقوف خواهد داشت؟ حیوانها هستند، ولی تنها گام زدن بر سطح زمین کافی نیست. چیزی ورای زندگی ساده لازم است و برای دیدن ماوراء، چیزی ورای حیوان لازم است، یعنی انسان. انسان چیزی غیر عادیست تنها بدلیل آنکه بدنبال ماوراست در جست و جوی آن شکل و شمایل ذهنی است و یا طبیعتی ذهنی شده. و دیده‌ حافظ «آئینه‌دار طلعت اوست» ورخ معشوق (مطلق) جلوهای کرده ملك را خالی از عشق یافته، عین آتش شده بر آدم افتاده است. در عرفان خدا بی وجود انسان، وجود ندارد و خدا چیست؟ آن چیز ذهنی و سیال که حضوری ابدی دارد و زمان گذشته و آیندم را در حضور همیشگی خود جمع می کند و عارف در حرکت بسوی معشوق، مشتاق نوعی حضور ابدی است، مشتاق بر انداختن دیوارهای تقسیم بندی زمان و نادیده انگاشتن ابعاد مکان است و آیا ضمیر ناخود آگاه آدمی که گذشته و حال و آینده نمی شناسد و جلوهایش در لامکان بچشم می خورد، همان حضور همیشگی نیست؟

از همین دیدگاه نیز وجه تشابهی بین عارف شرق و سوررئالیست غرب وجود دارد.

از آنجا که «ویلیام بلیک» شاعر اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم انگلستان شاعری عارف بود و در عین حال از نظر مذهبی و اجتماعی انقلابی و عاصی، سوررئالیستها او را یکی از اسلاف خود به شمار آورند. بلیک معتقد به تخیل آزاد بود، تخیلی که همه چیز در دایره بیکران آن

قرار می گرفت و از طریق همین تخیل بود که با فرشتگان خدا و خدا سخن می گفت و حتی آنقدر پیش می رفت که تخیل را مرکز کائنات و بشکلی آفریدگار جهان می نامید و بوسیله همین قدرت تخیل بود که «درهای ادراک» را بسوی بیکران می گشود و می گفت :

دنیائی را در دانه‌ای شن دیدن

و بهشتی را در گلی وحشی

بیکرانی را بر کف دست نگاه داشتن

و ابدیت را در ساعتی یافتن .

قدرت تخیل، زمانها و مکانهای مختلف را درهم می آمیزد و حضوری امروزی بدانها می بخشد و این همانست که بگوئیم : « دل هر ذره را که بشکافی - آفتابیش در میان بینی » و یا مولوی و ارا این سخن را ساز کنیم که،
خواهم که کفک خونین از دیگ جان بر آرم

گفتار دو جهان را از يك دهان بر آرم

از خود بر آمدم من در عشق عزم کردم

تا همچو خود جهان را از این جهان بر آرم

.

.

این عمل مولوی صنعت اغراق شاعرانه نیست ، بلکه گشودن تمام درهای ادراک است و تخیلی آزاد و بیکران داشتن و همه چیز این جهان را - از موجود تا تمام جلوه‌های ذهنی مربوط به موجودات - در دایره قدرت تصور و تخیل دیدن .

روحی است بی نشان و ما غرقه در نشانش

روحیست بی مکان و سر تا قدم مکانش
 سوررئالیستهای فرانسه، از بلیک و امثال او، وقوف به عظمت قدرت
 تخیل را آموختند و نیز این سخن را که برای رسیدن به بیخودی مطلق
 در روح احتیاج بدستگاه بزرگی تحت عنوان کلیسیا و یا حتی کتابی
 آسمانی و مذهب نیست. انسان خود، آن کتاب آسمانی است. انسان تمام
 قدرتها و ظرفیتهاست و از طریق قدرت تخیل می تواند نه فقط همه چیز را
 در حالت انسانی خود ممکن سازد بلکه در نبات و سنگ و حیوان نیز
 حلول کند و حتی تشنگی سیرابی ناپذیر خود را برای دست یافتن مطلق
 در آنها ببیند. «لوتره آمون» معتقد است که سگهائی که پارس می کنند
 حتما تشنه بیکرانی هستند: «مثل شما، مثل من، مثل تمام انسانهای دیگر.
 من حتی بشکل سگها هم نیاز به بیکرانی را احساس می کنم.» این نیاز به
 بیکرانی نوعی جستجو در سرزمین ذهنیت مطلق است و نوعی نیاز به استحاله
 در وجود تصویر بزرگی.

از جمادی مردم و نامی شدم	و ز نما مردم به حیوان سرزدم
مردم از حیوانی و آدم شدم	پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم
حمله دیگر بمیرم از بشر	تا بر آرم از ملایک بال و پر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو	کل شئی هالک الا وجهه
بار دیگر از ملک قربان شوم	آنچه اندر و هم ناید آن شوم
پس عدم گرددم چون ارغنون	گویدم کسانا الیه راجعون

مولوی در این سلسله مراتب آفرینش و حرکت از کل به جزء و

رجعت از جزء به کل ، انسانی را که از صورت شیئی ، به هیأت آدمی و از هیأت آدمی به شکل تصویر بزرگ درآمده است نشان می‌دهد عدم یعنی عدم وقوف بر خود و بر محیط ، عدم یعنی بی‌خودی از خود و در واقع خود را در وجود تصویر بزرگ کشتن . عدم یعنی وصل با خدا . مولوی نه فقط آفرینش بشر را به زبان شعر بیان می‌کند ، بلکه بشکلی در خلاقیت خود و جهان از طریق شعرش شرکت می‌کند . بوسیله شعرش خود را بهتر می‌شناسد کیوم آ پولینر می‌گوید: «شعر و آفرینش کاری یکسان هستند . تنها کسی را می‌توان شاعر نامید که کشف می‌کند و می‌آفریند ، تا آنجا که قدرت این دو کار را دارد ... آدم می‌تواند در هر زمینه‌ای شاعر باشد؛ تنها چیزی که لازم است ماجراجو بودن است و بدنبال اکتشاف رفتن .»

البته تأثیر فروید را روی سوررئالیسم نمی‌توان نادیده انگاشت . فروید بیش از هر کس دیگر چشم درونی هنرمند و شاعر و منتقد امروز را گشوده است . برای شاعر ، دنیای رؤیا و ضمیر نا خود آگاه منبع تصاویر و سمبولهای فوق العاده اصیل گشته است ، در واقع دید شاعرانه وسیعتر گردیده . عده‌ای از منتقدان ادبی تحت تأثیر این عقیده فروید که هر نوع خلاقیت هنری بنوبه خود نوعی بیماریست ، نحوه خلاقیت هنر را از دیدگاه اصول و قوانین فروید و پیروان او بررسی کرده‌اند و از قوانینی که آنها برای تفسیر سمبولهای رؤیای بیماران بنیان گذارده‌اند در راه تعبیر سمبولهای شاعرانه استفاده کرده‌اند. تأثیر روان‌شناسی فروید بر روی رمان‌نویسهای امروز نیز بسیار عمیق بوده است. رمان‌نویس امروز

مثل رمان نویس قرن نوزده خود را مقید به شناختن شخصیت ظاهری قهرمانهای خود نمی کند . اگر از خود و از ضمیر ناخودآگاه خود و یا قهرمانهایش بگوید، اگر یادهای خود را بصورت نوشته در آورد، روح بشر را نشان داده است . دیگر نیازی بطرح ملموس و واحدی از داستان نیست .

ضمیر ناخودآگاه آدمی، خود بخود بداستان طرح می دهد. نوشته آدمی اینک تفسیر روح اوست و طرح داستانش، طرح بیکران روح آدمی. رمان جدید؛ رمانی که «مارسل پروست» و «جیمز جویس» اساس آن را گذاشته اند، بیوگرافی بشر است، در عین حال که برای خود نویسنده گونه ای اتوبیوگرافی است. پروست در جست و جوی دوران کودکی است، دورانی که روح آدمی در بی شکلی کامل خود در حال شکل و قالب پذیرفتن است. جویس بین کودکی خود از سوئی و کودکی بشر از سوی دیگر پلی می بندد و من غیر مستقیم این فکر یونگ را که يك ناخود آگاه همگانی وجود دارد به ثوب می رساند . تخیل، حتی بیش از آنچه فروید می توانست پیش بینی کند بر روح قرن بیستم حکومت می کند، و انسان بر تخیل . سور رئالیستها با اتخان اصل «خود بخود نویسی» و جویس با نوشتن رمانهای اخیر خود بر اساس صدا و حرکت و حالت و مفاهیم مختلف کلمات و در واقع در هم آمیختن زبان، ادبیات، روانشناسی، مردم شناسی و باستان شناسی و اساطیر از پیش بینی های فروید فراتر رفته اند . ولی برگردیم به تشابه بین بلیک و عرفای ایران .

بلیک مخالف دستگاهی بنام کلیسیاست و از هر نوع تئو کراسی
 گریزان است ، ولی مسیح را قبول دارد. شاعر عارف ایرانی از محتسب
 و گزمه و شیخ گریزان است . از محتسب و گزمه شاید به دلائل اجتماعی
 و از شیخ به دلائل معنوی و مذهبی . محتسب تاحدی عامل شیخ است و
 شیخ، وسیله‌ی محتسب و این دو عامل از یکدیگر برای حکومت بردیگران
 استفاده می کنند. نطفه تئو کراسی در ایران طوری گذاشته شده است که
 محتسب از منافع شیخ و شیخ از منافع گزمه و محتسب طرفداری کنند.
 مذهبی که تا این حد به پستی سقوط کرده باشد، دیگر بدر مردان روشن-
 ضمیر و پاک روانی چون مولوی و حافظ نمی خورد و بهمین دلیل این دو و
 سایر پاکدلان همیشه طنز خود را متوجه محتسب و شیخ می کنند
 (طنز بنوبه خود یکی از ویژگیهای سور رئالیسم غرب نیز هست) و پیوسته
 حالتی عصیانی علیه او دارند (مخالفت سور رئالیسم با هر نوع قرارداد اخلاقی)
 و در مقابل عقیده صوفی درباره می و ام‌الخبائث بودنش ، «اشهی لنا و احلی
 من قبلة العذارا» می گویند . بیهوده نیست! مگر می توان آزادی نداشت
 و شاعر بود؟ کشش تخیل از وسوسه مذهب نیز بیشتر است و دریچه‌های
 ادراک گشاده بسوی بیکرانی است و بسوی آزمودن همه چیز، و به تعبیر
 آپولینر «ما جراجو بودن» است .

البته وسعت و عظمت تخیل را سور رئالیست‌ها فقط از بلیک نیاموختند
 چرا که دیگران هم بودند . شاعران رمانتیک از نظر وسیع ساختن
 تخیل بشر ، « مارکی دوساد » از نظر قیام علیه قراردادهای اجتماعی ،

تخیل شریرانه و بیماریهای روحی اش ، «بودلر» به دلیل توجه عمیقش به اشیاء محیط شهری و ارائه اتمسفر نظام جدید شهر در شعر ، «فروید از نظر طبقه بندی جدید روان آدمی و مهم تلقی کردن دوران کودکی و سکس، و ضمیر ناخودآگاه که جنبه‌های غیر منطقی خود را حفظ کرده اساس تخیل گشته است ، «مالارمه» از نظر گریز به سوی اشیاء منتخب از طبیعت (سمبولیسم) ، «رمبو» از نظر نوعی عصیان علیه حالات منطقی پوشالین و در هم آمیختن حواس و حالات و رنگها و صداها و احساسها ، «لافورگ» از نظر معرفی طنز جدید و «نیچه» از نظر مقابله با خلاقیت منسوب به خدا و ارائه زبرمرد، تاثیر ژرف خود را بر روی تمام شعرای قرن بیستم اروپا گذاشته‌اند و سوررئالیسم نیز از تمام اینها توشه گرفته است و پدر سوررئالیسم یعنی «آرتور رمبو» با بزرگترین شاعر عارف ایران یعنی مولوی وجوه تشابهی دارد که با آنها باید اشاره کرد :

رمبو در نامه‌ای که به «پلدمنی» نوشته چنین می گوید :

«زیرا من، کسی دیگر است. اگر مس بیدار شد و خود را بشکل شیپور یافت ، براو خرده نمی‌توان گرفت . برای من این روشن است : من ضربه را با آرشه می‌زنم ، آنگاه سمفونی از اعماق به جنبش درمی‌آید و با انفجار در تمام صحنه ظاهر می‌شود :»

این کس دیگر کیست؟ مگر مس بشکل شیپور در نمی‌آید؟ مگر مس شیپور نمی‌شود؟ پس آیا ممکن نیست که مس بصورت زر عیار در آید؟ مگر در مولوی مس ، بصورت زر عیار در نمی‌آید؟ ماهیت این شیپور

یا این زر عیار چیست؟ ماهیت این سمفونی که به ضربه آرشه‌ای در اعماق به جنبش در می‌آید و یا ناگهان بر روی صحنه ظاهر می‌شود، از چه قماش است؟ ماهیت این کس دیگر که نابغه خردسال فرانسوی از او سخن می‌گوید چیست؟ آیا چیزی یا کسی، ورای اوست و یا در خود او و با او؟ این کس دیگر خود شاعر است یا هدف شاعر، یعنی شعرش؟ شیپور از مس ساخته شده ولی در واقع چیز دیگریست. راستی این کس دیگر عارفان شرق کیست؟ مثالی از مولوی می‌آوریم:

رستم از این نفس و هوا، زنده بلا مرده بلا

زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا

رستم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر

پوست بود، پوست بود، در خور مغز شعرا

ای خمشی مغز منی پرده آن نغز منی

کمتر فصل خمشی کش نبود خوف و رجا

برده ویران نبود عشر زمین کوچ و قلان

مست و خرابم مطلب در سخنم نقد و خطا

تا که خرابم نکند کی دهد آن گنج به من؟

تا که به سلیم ندهد کی کشدم بحر عطا؟

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر
خشك چه داند چه بود تر لا تر لا
آینه‌ام ، آینه‌ام ، مرد مقالات نه ام
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
دست فشام چو شجر چرخ زنان همچو قمر
چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ شما
عارف گوینده ! بگو تا که دعای تو کنم
چونك خوش و مست شوم هر سحری وقت دعا
دلق من و خرقه من از تو دریغی نبود
و انك ز سلطان رسدم نیم مرا نیم ترا
از کف سلطان رسدم ساغر و سفراق قدم
چشمه خورشید بود جرعه او را چو گدا
من خمشم خسته گلو ، عارف گوینده بگو
زانك تو داود دمی من چو کهم رفته ز جا
نخست در شعر سخن از رهائی از بیت و غزل می کند و از آنجائیکه
وزن و قافیه پایش را بسته است و این خود نوعی استدلال است و «پای استدلالیان
چوبین» ، آنها را ترك می کند و به سیلابشان می سپرد و بعد بسکوت
می گراید و این سکوت چیست؟ این خاموشی که مولوی در وسط شعر
بدان متوسل می شود ، چه نوع خاموشی است؟ آیا این سکوت و خاموشی
گونه‌ای دریافت دیگر نیست؟ این خاموشی ، از پس ویرانی است. ویرانی زائیده

از چه چیز؟ از استدلالی که ممکن بود برای همیشه او را در جرگه اهل منطق نگاه دارد و در او وجود شاعر را مغلوب و مقهور وجود فیلسوف گرداند. او را همیشه در همان حالت مس نگاه دارد.. از پس این ویرانی او خموشی می‌گزیند. تا چه شود؟ تا گنج خود را بیابد و گنج او چیست؟ جز آن کس دیگری، چیزی یا کس دیگری نیست. مولوی آن شیپور می‌شود که چیز است جز مس. دیگر مرد مقالات نیست. پس چیست؟

آینهام، آینهام، مرد مقالات نه ام

دیده‌شود حال من ار، چشم شود گوش شما

مولوی چیزی دیگر می‌شود، مس، نه شیپور - بلکه آینه می‌شود، تا دیگران این تناسخ او را ببینند. مولوی قیل و قال را وامی‌نهد و شور و حال را برمی‌گزیند و حالش طور است که بیننده‌اش نیز باید آن کس دیگر خود را بیابد. باید گوش بیننده‌اش چشم شود. آخر، گوش چگونه ممکن است چشم شود؟ آخر این نوع بینائی را از چه کسی میتوان انتظار داشت؟ آیا مولوی با همزاد خود، با معشوق خود، با شمس-تبریزی خود صحبت نمی‌کند؟ آیا مولوی خود بصورت او در نمی‌آید؟ آیا مولوی ناگهان جهش پیدا نمی‌کند؟ جوابش را از رمبو بخواهیم:

«می‌گویم باید آدم بینا باشد، خود را بینا گرداند.»

شاعر خود را بینا می‌کند. با مختل کردن طولانی، بی‌حد و حساب ولی منطقی تمام حواس، آزمودن هر شکل عشق، هر نوع درد و دیوانگی. او خود را می‌جوید و تمام انواع سموم را مصرف می‌کند و

تنها عصاره آنها را نگاه می‌دارد. باید او شکنجه‌ای ناگفتنی را تحمل کند که در آن به تمام ایمان و تمام نیروی فوق انسانی خود، تبهکار بزرگ، بیمار بزرگ، ملعون کامل و بینای بزرگ وجودش نیاز خواهد داشت. زیرا در این صورت او به مجهول می‌رسد. وقتی که روح خود را تربیت کرد و آن را غنی‌تر از هر روح دیگری ساخت به مجهول دست می‌یابد

مولوی انتظار دارد که چشم گوش شود و یا بالعکس. نوعی مختل کردن حواس است، نیست؟ حس شنوایی را از گوش گرفتن و به باصره سپردن است. این مختل کردن حواس، گوش شدن چشم و چشم شدن گوش، در شعر رمبو هم اتفاق می‌افتد. در شعری بنام «ویل‌ها» رمبو می‌گوید:

A سیاه E سپید، I سرخ، U سبز، O آبی

A و E و I و ... صدا هستند و باید گوش آنها را بشنود ولی در نتیجه اختلال عمده حواس سیاه و سپید و سرخ و سبز و آبی میشوند و چشم باید آنها را ببیند. مگر مولوی انتظار ندارد که چشم ما بشنود و گوش ما ببیند، پس برای رمبو خرده نمی‌توان گرفت؟ اگر «آ» سیاه شود پس جیغ که صدائی دیگر است چرا بنفش نشود؟ آیا نباید محکوم کنندگان عبارت بسیار زیبا و پر معنا و رسای «جیغ بنفش»* از نویسندگان عذر بخواهند، تنها به دلیل آنکه نفهمیده‌اند او چه می‌گوید، و باید با این سوابق که در ادبیات هست حرف او را درك می‌کردند؟ مگر مولوی گره بر آتش نمی‌زند و هوا را

* این را بگویم که من عبارت جیغ بنفش و یا صدای بنفش را در شعر ادیث‌سیتول و یا در شعریکی از شاعرانی که او درباره‌اش نقد نوشته دیده‌ام

نمی‌بندد؟ چرا آخر باید شعر را با اصول و قراردادهای نثرسنجید .
شاعر انتظار دارد که خواننده‌اش نه فقط شعرش را بفهمد، بلکه قسمتی از
آنها هم خودش بگوید. چرا که فهم يك استعاره از طرف خواننده و تحت
تأثیر آن قرار گرفتن ادامه دادن فعالیت آفرینش شعراست و در امتداد
خلاقیت شاعر حرکت کردن. بگذریم.

پس گوش می‌شود چیزی دیگر، یعنی چشم، مولوی از چنین چشم-
گوشی انتظار دارد که خوب تماشایش کند و ببیند که شور و حال دیگری
شدن و به شکل آن «کس دیگر» در آمدن یعنی چه :

دست فشانم چو شجر چرخ زنان همچو قمر

چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ شما

عارف گوینده ! بگوتا که دعای تو کنم

چونك خوش و مست شوم هر سحری وقت دعا

مولوی در يك شعر پیوسته در حال استحاله است . در اینجا نخست
شجر است و سپس قمر . چون نخستین دست می‌فشاند و مثل ثانی چرخ
می‌زند. «من» در اینجا فقط کس یا چیز دیگری نیست، بلکه کسان و چیزهای
دیگریست .

ولی این «عارف گوینده» کیست؟ آیا کسی جز خود مولوی میتواند
عارف گوینده باشد؟ ولی مولوی که خموشی گزیده بود، چگونه میتواند
دهان باز کند و باز گویا شود؟ آیا این گویا بودن با آن گویا بودن فرق
نمی‌کند؟ چرا ! نخستین اهل قیل و قال بود و مرد مقالات که خموشی

گزید و دومی موجودی دست فشان است و چرخ زنان که نیمی از سهم دل
و خرقة مولوی هم متعلق به اوست. و در آخر :
من خمشم خسته گلو، عارف گوینده بگو

زانك تو داود دمی من چو کهم رفته زجا
من خسته گلو که خموشی گزیده است و دست می فشاند و چرخ می زند
نیمی از وجود مولوی است و کس دیگر، آن نیمه دیگر است ؛ آن عارف
گوینده، آن داود دم مولوی .

آیا مولوی در آئینه وجود خود، کس دیگر خود را پیدانمی کند؟
آیا آن کس دیگر جز شمس تبریزی است و آیا شمس تبریزی، آن مرد
عیسی نفس وجود مولوی نیست؟ آیا شمس تبریزی خدای قلب پر شور و حال
مولوی نیست ، خدای مولوی نیست؟ آیا هویت مشابه مولوی، خدا نیست؟
کس دیگر مولوی خداست. مولوی خود مس است که به کوچکترین
علامت - چون مس که بدست رهبو شیپور شد - بشکل خدا درمی آید
و چون بر شیپور خرده ای نتوان گرفت، به آن سوی سکه وجود مولوی هم
ایرادی وارد نیست .

مولوی مثل آن نرگس خودپرست اساطیر کهن یونان که کس دیگر
خود را (جز چهره خودش که چیزی نبود!) در چشمه دید و از شدت
عشق و جذبه خود را بر آب افکند و در تصویر خود ، در کس دیگر
خود مستحیل شد .

چون عشق شمس تبریز آهن ربای باشد

ما بر طریق خدمت مانند آهنیمش

این اصل را که شاعری باید بینا شود ، سور رئالیستها از رمبو

گرفتند و بکار بستند . بینائی سور رئالیسم غرب همان عرفان شعر شرق است . منتها بینائی شرق و عرفانش آن چنان وسیع و بیکرانه است که در برابر آن سور رئالیسم غرب ، طفل شیرخواره ای بیش نیست .

وعجیب اینجاست که سور رئالیستهای فرانسه که تاحدی وزن را

از شعر طرد کردند و قافیه را بکلی کنار گذاشتند و به دنبال رمبو شعر آزاد رارواج دادند از این نظر نیز شباهتی به مولوی دارند . زیرا همانطور که دیدیم ، مولوی نیز تنگنای بیت و غزل و وزن و قافیه را احساس می کرد و گرچه بندرت و اتفاق از قوانین عروض و قافیه عدول کرده است ولی آنها را پوست می شمرد . کس دیگر او نیز ، هنگامی که مولوی قشری می شود و به قافیه می اندیشد و به او نمی اندیشد ، باو گوشزد می کند که به چیزی جز او نیندیشد :

قافیه اندیشم و دلدار من	گویدم مندیش جز دیدار من
حرف چبود تا تو اندیشی در آن	صوت چبود خار دیوار رزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم	تا که بی این هر سه با تو دم زنم
آن دمی کز آدمش کردم نهان	با تو گویم ای تو اسرار جهان

شعر مولوی گریز از شخصیت ظاهری است به سوی آن شخصیت

درونی . او درون خود را می جوید تا آن کس دیگر خود را بیابد و برای

این کار از تمام اشیائی که در اطرافش هستند ، از تمام اساطیر و مذاهب و ادیان و فرهنگها و سننی که تا زمان او بر بسیط خاک ظاهر شده بودند بعنوان وسیله استفاده می کند ، تا در اعماق وجود خود پرده ها را از هم بدرودر برابر آن من درونی خود بایستد و با او خلوت کند. تمام سمبولها و استعارات و تشبیهات که واقعا سیلوار از اعماق وجود او می جوشند و لبریز می شوند، او را به سوی هدفی کاملا مشخص ، یعنی شناخت آن کس دیگر، آن من درونی ، آن «ظرفیت طلا درمس» می رانند . بیخود نیست که بشر مدتها دنبال کیمیا بوده است . آیا این کیمیا، چهره دیگری از آن خدا ، از آن «کس دیگر» وجود مولوی نیست که همیشه با علائم خود، با اشارات و امارات و سمبولها و کنایه ها ، نگاهها و کلیدها و چراغها و صاعقه ها او را بسوی خود می کشد ؟ آیا این نیرو و کشش، ظرفیت عشق به خود نیست که از طریق علائم کثرت انسان را متوجه من درونی می سازد و او را بسوی عالم وحدت می راند ؟ آیا این خود مولوی نیست که هم پرده نشین گشته و هم در این سوی پرده ایستاده است ؟ آیا این مولوی نیست که در خود می نگرد ؟ مولوی که شمس تبریزی را گم کرده و از او سایه ای در اعماق وجودش نگاه داشته است ، عشق به شخصی دیگر را تبدیل به عشق به خود نکرده است ؟ منتقد فرویدی شاید مولوی را نخست همجنس پرست بنامد و بعد نارسیست، چرا که برای او آن سوی سکه همجنس پرستی ، خود پرستی است ، همانطوریکه آن سوی سکه سادیسم ، ماسوخیسم است .

در بررسی دقیقی که فروید از احوال لئونارد و داوینچی بعمل آورده
 او را همجنس پرست معرفی کرده است. فروید تمام یادداشتهای داوینچی را
 مطالعه کرده و حتی بررسیهای دقیق لغوی کرده و با ریشه‌ها و سمبولهای اساطیر
 وضع جنسی و روحی این نابغه بزرگ ایتالیا را روشن کرده است. ولی اطلاع
 درباره زندگی خصوصی مولوی بسیار کم است به علاوه مولوی جز اشعار خود،
 یادداشت روزانه‌ای ندارد. و از آنجائیکه شعر پوشش رنگینی است برای
 غریزه‌ای برهنه، و هنر بطور کلی از دیدگاه روانشناسی جدید جان‌نشین سر-
 خوردگی غریزی است، بررسی احوال مولوی سخت دشوار می‌شود. زبان
 استعاری مولوی که پر از سمبولهای ناخود آگاه است (مولوی شاعری سمبول
 ساز است) تنها دریچه برای کشف وضع روحی و جنسی مولویست. مشکل
 دیگر در تعبیر سمبولها و استعارات مولوی اینست که سمبول و استعاره شعری
 لزوماً جنسی نیست. چرا که منتقدان ادبی پیرو فروید بین تصویر و سمبول
 روانی و تصویر و سمبول شعری فرقهائی قایلند؛ گر چه ممکن است اینها
 گاهی یکسان باشند. ولی مولوی دیوان شمس شاعری سور رئالیست است و
 اتکایش بر الهام و بیان رقص انگیز و پروجد و سماع و ناخود آگاهانه احوال
 خود. و بهمین دلیل بعضی اشعار او را می‌توان خوابهای مجزا از هم فرض
 کرد که يك نفر دیده است. می‌توان از يك معبر جدید روانشناسی خواست
 که چند شعر او را فقط از دیدگاه فروید و یونگ برای ما تعبیر کند.
 مسائل فوق العاده مبهم در شعر مولوی و نیز عرفان برای ما حل خواهد شد،
 گر چه ممکن است باز هم این روح بزرگ شرق را نشکافته باشیم.

داد جارویی بدستم آن نگار
 گفت کز دریا بر انگیزان غبار
 باز آن جاروب را آتش ز بسوخت
 گفت کز آتش تو جارویی بر آر
 کردم از حیرت سجودی پیش او
 گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
 آه بی ساجد سجودی چون بود
 گفت بیچون باشد و بی خار خار
 گردنك را پیش کردم گفتمش
 ساجدی را سر پیر از ذوالفقار
 تبع تا او بیش زد سر بیش شد
 تا برست از گردنم سر صد هزار
 من چراغ و هر سرم همچون فتیل
 هر طرف اندر گرفته از شرار
 شمعهها می ور شد از سرهای من
 شرق تا مغرب گرفته از قطار
 شرق و مغرب چیست اندر لامکان
 گلخنی تاریك و حمامی بکار
 ای مزاجت سرد کوتاسه دلت
 اندر این گرمابه تا کی این قرار

برشو از گرمابه و گلخن مرو
 جامه کن دربنگر آن نقش و نگار
 تا بینی نقشهای دلربا
 تا بینی رنگهای لاله زار
 چون بدیدی سوی روزن در نگر
 کان نگار از عکس روزن شدنگار
 شش جهت حمام و روزن لا مکان
 بر سر روزن جمال شهریار
 خاک و آب از عکس اورنگین شده
 جان بیاریده به ترك و زنگبار
 روز رفت و قصه‌ام کوتاه نشد
 ای شب و روز از حدیثش شرمسار
 شاه شمس‌الدین تبریزی مرا
 مست می‌دارد خمار اندر خمار

مولوی نه فقط شاعریست سور رئالیست ، بلکه سمبولیست بزرگی
 هم هست و از طریق همین سمبولهای ناخود آگاه است که می‌توان او را
 دید و شناخت .

«جوزف کمپبل» مولف کتاب «قهرمانی با هزار چهره» هنگام
 بررسی روابط سمبولها با رویا و ضمیرنا خود آگاه و روان آدمی رؤیای
 زنی را نقل میکند که خود را در شهری وسیع می‌یابد؛ با خیابانهای

گل آلود و خانه‌های کوچک . نمی‌داند کجاست ولی دوست دارد که خود که به کشف خود ادامه دهد. از یکی از خیابانها که فوق العاده گل آلود است می‌گذرد و بعد ناگهان خود را در برابر رودخانه ای می‌یابد که بین او و خیابان دیگری قرار گرفته است، رودخانه‌ای شفاف و تابناک که بر روی علف‌های سبز و روشن جریان دارد ، منظره‌ای که دیدنش او را بوجد می‌آورد. سبزه در زیر آب آرام می‌جنبد. ولی وسیله‌ای برای عبور از رودخانه نیست. زن یکی از خانه‌های کوچک می‌رود و قایقی می‌خواهد . مردی بیرون می‌آید و به او اطلاع می‌دهد که می‌تواند کمکش کند ، صندوق چوبی کوچکی را بیرون می‌آورد و آن را کنار آب رودخانه قرار میدهد . زن به آسانی حرکت کرده در آن سوی رودخانه پیاده می‌شود. میگوید : «می‌دانم که خطر رفع شده بود و می‌خواستم به آن مرد پاداش بزرگی بدهم.» زنی که خواب دیده است ادامه میدهد که دیدن آن منظره رودخانه و سبزه زیر آب و منظره آن سوی آب، برایش چون «تولد دیگری» بوده، يك نوع تولد روحی . شاید اغلب انسانها باید از خیابانهای گل آلود بگذرند ، وسیله‌ای بیابند تا برفراز آن رودخانه بسیار زیبا حرکت کنند از روی آب صاف صلح و صفا بگذرند و بعد بمقصد روح برسند .

وسيله‌ای که آن مرد در خواب در اختیار زن می‌گذارد چیز ناچیز است ولی سمبول بزرگی است، وسیله عبور از رودخانه است، يك نوع وسیله است که برای تولدی دیگر، مردی در اختیار زنی می‌گذارد. این تولد ، يك تولد روحی و معنوی است . بینیم در شعر مولوی که فوق العاده شبیه

يك خواب است، این اتفاق چگونه می افتد .

نگارمولوی چیز ناچیزی در اختیار او می گذارد . يك جارو. ولی گویا جارو در روانکاری (۱) فروید و تعبیر خوابها، سمبول چیز دیگری است . گویا (۱) سمبول آلت تناسلی است. بهمین دلیل طبق عقاید فروید، ما فقط جارورا بهمان شکل ساده اش نباید قبول کنیم . باید آنرا کلید حل معما دانست . باید يك سمبول را شکافت تا فهمید پشت سر سمبول چه چیز وجود دارد ، و نمایندگی چه چیز را برعهده دارد. اگر جارو تنها يك جارو بود نمی شد با آن غبار از چهره دریا زدود. دریای گرد و خاک گرفته ، مثل خیابانهای گل آلود روح آن زنست ، قبل از عبور زن از رودخانه و قبل از گرفتن صندوق چوبی از آن مرد . دریای گرد و خاک گرفته نیز سمبول روح آلوده و گل آلود مولوی است ، قبل از بدست آوردن جارو. جارو که بدست آمد ، برانگیختن غبار از چهره دریای درون بسیار راحت است .

آیا سوزاندن جارو در آتش توسط نگار علامت وحشت مولوی از گم کردن وسیله تصفیه روح و گم کردن وسیله نگار و خودنگار نیست ؟ کمپبل این قبیل وحشتهارا از روی مطالعات چندین روانشناس در چندین قبیله مربوط به مراسم ختنه می داند . كودك خاطره وحشت از ختنه را با خود بدوران بلوغ و سالمندی می کشد و از آنجا که حادثه ختنه در اوایل

۱- روشن است که در این مورد قیاس جایز نیست ، ولی چرا از پیشنهاد

طفولیت اتفاق افتاده است ، جزو رسوبات ضمیر ناخود آگاه او درمی آید و هنرمند آنرا بصورت سمبولهائی بروز می دهد . در اینجا ممکن است در آتش انداختن جاروب ، سمبول وحشت مولوی از گمکردن آلت تناسلی باشد (۱) . باید دانست که نگار ، کسی که جاروب را داده و کسی که آن را در آتش می اندازد مرد است ، (کسی که ختنه می کند نیز همیشه مرد است) ولی نگار معجزه می کند ؛ از آتش جارویی برمی آورد . آتش میتواند سمبول خون باشد . جارویی که از میان آتش برمی آید ، سمبول اطمینان مولوی از سلامت تصفیه روحش می تواند باشد . مولوی حیرت می کند و نگار معجزه . سجود مولوی از حیرت می تواند نشان دهنده پیروی کامل او از نگار باشد . او چنان سجود می کند که از خود بیخود می شود ، یعنی ساجد از بین میرود و فقط سجود می ماند . مولوی در برابر نگار می ایستد و گردنش را پیش می کشد تا نگار گردن او را با ذوالفقار ببرد . ذوالفقار همان تیغ بیت بعدی و همان جاروی بیت نخستین است . در اینجا سمبول داخل سمبول قرار گرفته و ذوالفقار و تیغ جانشین جاروشده اند . (شکلهای اصلی و سمبولها تقریباً یکی است ، نیست ؟) ولی قدرتی در این سمبولها هست که روح مولوی را به پاکی و صفا رهنمون خواهد شد . نگار به معجزه کردن خود ادامه می دهد و هر قدر که تیغ می زند همانقدر سر بیشتر می شود تا صد هزار سراز جای سر مولوی می روید . آیا تیغ ، جای چیز

۲- این نیز فقط در مورد مولوی پیشنهاد است و احتیاج به بررسیهای

دیگری ننشسته است؟ آیا تیغ علامت آن قدرتی نیست که صدها و هزاران سر بر اثر اصابت آن از وجود انسان رسته است؟ آیا تیغ وسیله «تولد دیگری» نیست؟ مولوی چراغی میشود و از هر يك از سرهایش فتیله‌ها بهر سو شراره می‌کشد. چیستند این سرهای مشعله دار؟ آیا جز خود انسان چیزهای دیگری توانند بود. این قطار قطار شمعه‌ها که از سر مولوی بضر تیغ صاحب ذوالفقار و بقدرت يك جاروی سمبول رسته است برای مولوی خواب يك نوع تولد دیگر و هزاران تولد دیگر و یا متولد ساختن هزاران ولد دیگر نیست؟ سه بیت دیگر حرکت مولوی را از روی آن رودخانه نشان می‌دهد. او از روح خود می‌خواهد که شرق و غرب را نا دیده انگارد چرا که اولی گلخنی بیش نیست و دومی حمامی بیش نه. و بعد شرق و غرب، حتی بصورت جامه‌هایی درمی‌آیند که باید مولوی از تن بکند. او بوسیله جارو دریای روح خود را صفا و جلا می‌بخشد. از رودخانه‌ای که آن زن حرکت کرده بود، حرکت میکند؛ هم زیبائی رودخانه را می‌بیند و هم عظمت و قدرت و جلال آن سوی رودخانه را.

جامه کن دربنگر آن نقش و نگار

تا ببینی نقشهای دلربا نا ببینی رنگهای لاله زار

چون بدیدی سوی روزن درنگر کان نگار از عکس روزن شدن نگار

شش جهت حمام و روزن لامکان بر سر روزن جمال شهریار

نگار مولوی مرد است و جز شمس‌الدین تبریزی نیست. در وسط

شعر نگارش با حضرت علی هویت مشابه پیدا می‌کند زیرا ذوالفقار او در

اختیار نگار است و نگار کسی است که از عکس زوزن نگار گشته است و البته بر سر روزن جمال شهریار یعنی خداوند نشسته است و از آنجا که روزن لامکان است ، جمال شهریار نیز لامکان است و نگار - کسی که جارو بردست مولوی داد و تیغ بر سرش کوبید - از عکس روزن یعنی از عکس نگار نخستین ، نگار گشته است و حتی خاک و آب از عکس او رنگین گشته و ترک و زنگبار از او جان یافته اند . مولوی آنچه آن روحی مصفا و پاک و بی شائبه و درخشان یافته است که همه چیز را از عکس نگار رنگین می بیند و از آنجا که این حالت ، حضوری همیشگی یافتن با نگار ، با « کس دیگر » و با شمس الدین تبریزی است مولوی تولد مجدد خود را در وصل با آن نگار و در « خمار اندر خمار » ماندن در کنار او و در بین خودی از خود می بیند . یعنی مستحیل گشتن در کسی که وسیله کشف من درونی را در اختیار او گذاشته است ، کسی که جارو را بدستش داده است . این نوعی کشف خود است و در همین خود یافتن ، ظرفیتهای نگار اصلی ، یعنی ظرفیتهای خدائی نیز بدست می آید .

حرفهای بالا در باره تفسیر شعر جارو فقط بسنزه حدس و قیاس تواند بود ، مگر آنکه روانشناسی بزرگ بر آنها صحه گذارد ولی تا آنجا که من می دانم ما فعلا بچنین روانشناسی دسترسی نداریم و بهمین دلیل من می خواهم حدس دیگری هم بزنم .

مولوی عارفی همجنس پرست است خداوند را در خود می بیند و با هویت مشابه او عشق می ورزد . آیا عرفان برای عارف نوعی همجنس

بازی معنوی با خدا نیست؟ مولوی رقصان و چرخان با او عشق‌بازی میکند
و در عین حال او را کشف می‌کند. مولوی مسؤول روح خویش است و از
آنجا که بزرگترین شاعر جهان است، در مقابل روح بشر مسؤول‌ترین
فرد نیز هست.

يك اشاره کوتاه

«طلادرمس» باید جلد دومی هم داشته باشد. بدلیل اینکه در کتاب حاضر، مقالات جداگانه‌ای به شعر شاعرانی چون «مهدی اخوان ثالث» (م. امید) «منوچهر آتشی»، «م. آزاد»، «یدالله رؤیائی» و چند تن دیگر تخصیص داده نشده است و علاوه بر این مطالب مختلفی درباره شعر هست که در «طلادرمس» ناگفته مانده. من از انتشار یادداشتهای خود پیرامون شعر چهار شاعر فوق امتناع کردم. بدلیل آنکه اشعار چهارپنج سال اخیر «امید» هنوز بصورت کتاب در دست نیست؛ قضاوت در باره منوچهر آتشی، بر اساس «آهنک دیگر» و اشعاری که بصورت پراکنده از او در مجلات چاپ شده است، ممکنست منجر به اشتباه بزرگی گردد و بهمین دلیل باید منتظر کتاب بعدی او بود. «آزاد» هنوز کتابی چاپ نکرده است که نمودار تمام قدرت‌های شاعری او باشد و یادداشتهای پراکنده من درباره اشعار او، در صورت چاپ تصویر ناقصی از قدرت‌های او در ذهن خواننده ایجاد می‌کرد. رؤیائی، با کمال لطف اشعار چاپ نشده خود را در اختیار من گذاشت ولی من فرصت نکردم

یادداشت‌هایم را دربارهٔ تکنیک و قالب کاراو « در شعرهای دریائی » بصورت مقاله‌ای تنظیم کرده، در این کتاب چاپ کنم.

مقدار زیادی از یادداشت‌هایی که در بارهٔ شعر نیمایوشیج دارم، هنوز شکل مقالهٔ قابل عرضه بخودنگرفته‌اند و گرنه حق این بود که صفحات بیشتری از کتاب حاضر به آثار نیماتخصیص داده شود. انتشار دو مقالهٔ کوتاه، یکی پیرامون « آرش کمانگیر » کسرائی و دیگری پیرامون « منظومهٔ خاک » سپانلو، باین دلیل بود که در این دواثر، می‌توان نقائص و اشتباهات و سوء تفاهمات سراینندگان این دو منظومه، و شاعران مشابه را بهتر دید و شناخت و آنها را برای دیگران نیز روشن کرد و گرنه انتخاب این دواثر برای انتقاد، بخاطر با ارزش بودن آنها و بی‌ارزش بودن آثار دیگران نبوده است .