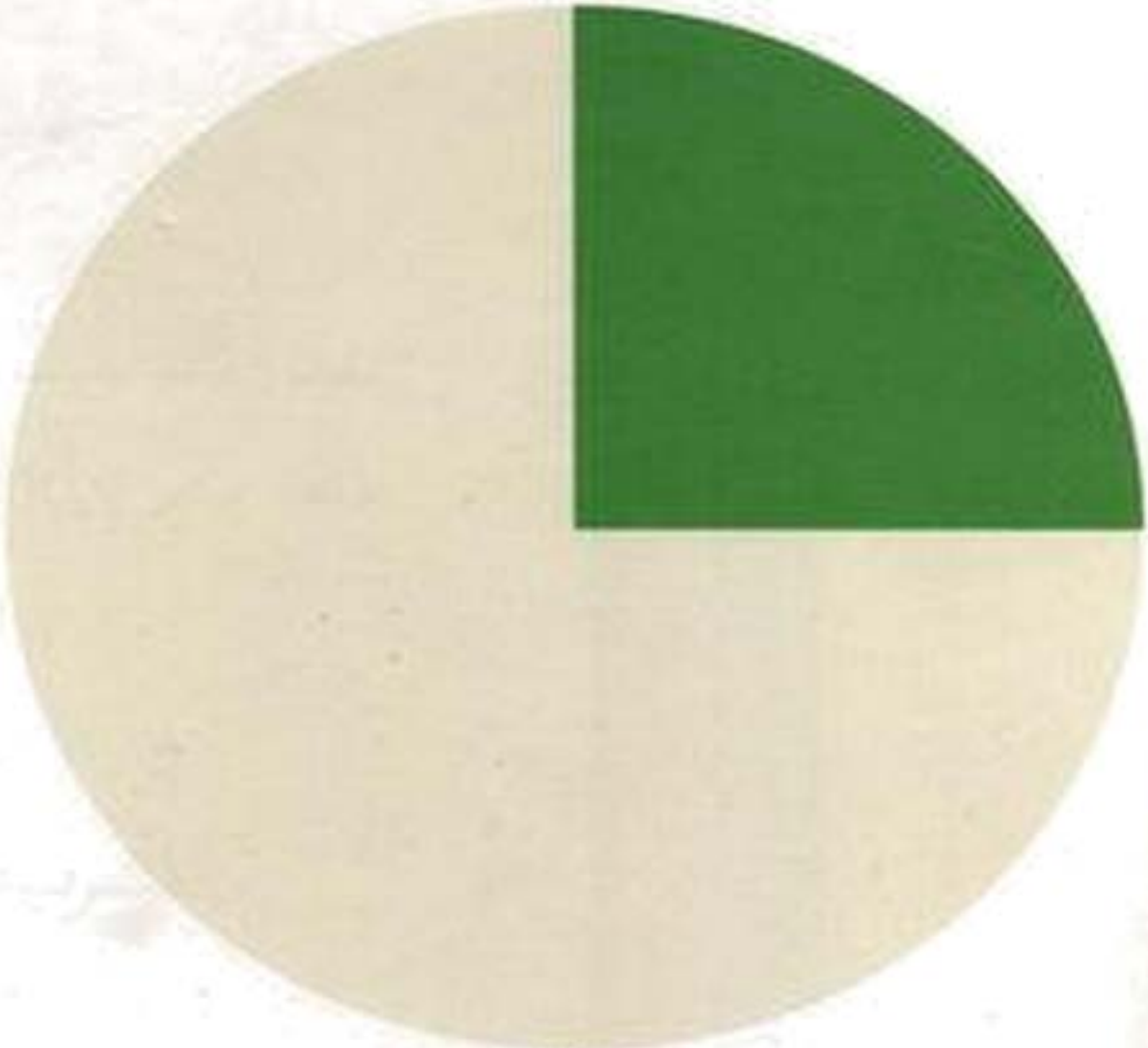
تاریخ تحلیلی شعر نو

شمس لنگرودی



تاریخ تحلیلی شعر نو

جلد سوم

۱۳۴۱-۱۳۴۹ ه. ش.

شمس لنگرودی

(محمدتقی جواهری گیلانی)

تاریخ تحلیلی شعر نو

۳

نشر مرکز

تاریخ تحلیلی شعر نو

جلد سوم

۱۳۴۱-۱۳۴۹ ه. ش.

شمس لنگرودی

(محمدتقی جواهری گیلانی)

نشر مرکز

۱ فا ۸ جواهری گیلانی، محمدتقی، ۱۳۳۰ -
۱۶۰۹ تاریخ تحلیلی شعر نو / شمس لنگرودی. ــ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۰ -
ت ۸۱۹ ج ۴ ج.: مصور. ــ (نشرمرکز، شماره نشر ۱۸۱)
ص. ع. به انگلیسی: Shams Langaroodi (M. T. J. Gilani)
An Analytic History of Persian Modern Poetry
مندرجات: ج ۱. (۱۲۸۳ - ۱۳۳۲ ه. ش.). ــ ج ۲. (۱۳۳۲ - ۱۳۴۱ ه. ش.). ــ ج ۳. (۱۳۴۱ - ۱۳۴۹ ه. ش.). ــ ج ۳. (۱۳۴۹ - ۱۳۵۷ ه. ش.)
ج. ۱: (ویرایش دوم): ۱۳۷۷.
ج. ۲: ۱۳۷۷.
ج. ۳: ۱۳۷۷.
ج. ۴: ۱۳۷۷.

۱. شعر آزاد ــ تاریخ و نقد. ۲. شعر فارسی ــ قرن ۱۴ تاریخ و نقد، الف. عنوان.

تاریخ تحلیلی شعر نو

جلد سوم

از ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۹

شمس لنگرودی (محمدتقی جواهری گیلانی)

طرح جلد از ابراهیم حقیقی

حروفچینی و صفحه‌آرائی مهناز حکیم‌جوادی

چاپ اول ۱۳۷۷، شماره نشر ۱۸۱/۳

۱۸۰۰ نسخه، چاپخانه دفتر نشر فرهنگ اسلامی

کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است

نشرمرکز، تهران، صندوق‌پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۳۶۱-X ISBN: 964-305-361-X

شابک دورهٔ چهار جلدی: ۹۶۴-۳۰۵-۳۷۴-۱ ISBN SET: 964-305-374-1

فهرست

۵. گسترش شهرنشینی، انقلاب سفید، تعارض مدرنیسم و سنت، موج نو و شعر چریکی

مدخل ۲
زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پیدایش شعر چریکی ۴
مدرن‌گرائی و زمینه‌های اجتماعی ـ اقتصادیِ پیدایشِ موج نو ۱۵
وضع نقد شعرنو در دههٔ چهل ۲۰
۱۳۴۱ هـ. ش. ۲۱
نشریات ۲۱
آرش ۲۱
اندیشه و هنر ۲۲
آناهیتا ۲۲
کتاب ماه (کیهان ماه) ۲۷
دریا ۳۰
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۱ ..... ۳۱
طرح / احمدرضا احمدی ۳۲
مشخصاتِ شعرِ موج نو ۳۶
خون سیاوش / سیاوش کسرائی ۵۳

روزها / بیژن جلالی ۶۶
آهوان باغ / رضا براهنی ۷۳
کاوه / حمید مصدق ۷۶
تلخه‌های دیم / هنرور شجاعی ۷۹
رهگذر مهتاب / طاهره صفارزاده ۸۴
سرزمین پاک / فرخ تمیمی ۸۸
ساده و غمناک / محمود کیانوش ۹۵
بر دروازه‌های فردا / جمشید واقف ۹۶
۱۳۴۲ هـ. ش. ۹۸
نشریات ۹۸
کتاب هفته ۹۹
هیرمند ۱۰۱
اندیشه و هنر ۱۰۲
پخش شعرنو از رادیو ۱۰۲
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۲ ..... ۱۰۳
برگزیدهٔ اشعارِ نادر نادرپور ۱۰۳
تولدی دیگر / فروغ فرخزاد ۱۰۵
جنگل و شهر (و) بر فراز دار / رضا براهنی ۱۱۶
آه، بیابان / محمدعلی سپانلو ۱۲۲
حصار / پرویز خائفی ۱۲۶
دنیای رنگ‌ها / نصرالله نوحیان ۱۳۲
۱۳۴۳ هـ. ش. ۱۳۵
نشریات ۱۳۵
اندیشه و هنر ۱۳۵
هیرمند ۱۴۰
آرش ۱۴۱

انتقاد کتاب ۱۴۱
جُنگ طرفه ۱۴۲
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۳ ..... ۱۴۵
آیدا در آینه (و) لحظه‌ها و همیشه‌ها / احمد شاملو ۱۴۶
روزنامهٔ شیشه‌ئی / احمدرضا احمدی ۱۵۶
آتشکدهٔ خاموش / منوچهر شیبانی ۱۷۳
شکوفهٔ حیرت / محمود کیانوش ۱۸۰
ماه در مرداب / پرویزناتل خانلری ۱۸۳
۱۳۴۴ هـ. ش. ۱۸۵
نشریات ۱۸۶
آرش ۱۸۶
صدای پای آب / سهراب سپهری ۱۹۳
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد / فروغ فرخزاد ۱۹۹
نگین ۲۰۷
بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات) ۲۰۷
جُنگ اصفهان ۲۰۹
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۴ ..... ۲۱۵
ماخ اولا / نیما یوشیج ۲۱۶
آیدا، درخت و خنجر و خاطره / احمد شاملو (ا. بامداد) ۲۱۹
از این اوستا / مهدی اخوان‌ثالث ۲۲۶
دریائی‌ها / یدالله رؤیائی ۲۲۹
خاک / م.ع. سپانلو ۲۳۸
شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور / رضا براهنی ۲۴۴
دل ما و جهان / بیژن جلالی ۲۵۹
شبخوانی / شفیعی کدکنی (م. سرشک) ۲۶۱
کولاک / یدالله امینی (مفتون) ۲۶۷

افق سیاه‌تر / بهمن صالحی ۲۷۴
آبی، خاکستری، سیاه / حمید مصدق ۲۷۹
جرقه / اصغر واقدی ۲۸۶
باغ شب / منصور اوجی ۲۹۱
شب‌های نیمکتی، روزهای باد / محمدرضا اصلانی ۲۹۲
وادی شاهپرک‌ها / سیروس آتابای ۲۹۸
حماسهٔ آرش / مهرداد اوستا ۳۰۴
طلا در مس (کتاب نقد) / رضا براهنی ۳۰۷
۱۳۴۵ ه. ش. ۳۰۸
نشریات ۳۰۹
آرش ۳۰۹
مسافر / سهراب سپهری ۳۰۹
هنر و سینما (بارو) ۳۱۶
جگن ۳۱۶
جهان نو (ویژهٔ ادبیات و هنر) ۳۱۷
هنر و ادبیات جنوب (ماهنامهٔ پرچم خاورمیانه) ۳۲۰
جُنگ اصفهان ۳۲۰
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۵ ..... ۳۲۹
شعر من / نیما یوشیج ۳۳۰
ققنوس در باران / احمد شاملو ۳۳۰
شکار / مهدی اخوان‌ثالث ۳۴۳
با دماوند خاموش / سیاوش کسرائی ۳۴۶
گلایه / محمد زُهری ۳۵۱
قصیدهٔ بلند باد و دیدارها / م. آزاد ۳۵۴
اتاق‌های در بسته / اسماعیل نوری‌علاء ۳۶۸
جزوهٔ شعر ۳۷۰

منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد /گردآورنده: فرامرز غفاری ۳۷۵
تحلیلی ازشعرنوفارسی (نقدوبررسی) / عبدالعلی دستغیب ۳۷۶
نگاهی به شعرنوِ سال ۱۳۴۵ ..... ۳۷۷
مرگ فروغ ۳۸۵
۱۳۴۶ ه. ش. ۳۹۲
نشریات ۳۹۳
روزن ۳۹۴
جُنگ اصفهان ۳۹۷
هیرمند (نامهٔ اهل خراسان) ۴۰۰
دفترهای زمانه ۴۰۳
ماهنامهٔ فردوسی ۴۰۴
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۶ ..... ۴۰۴
خانگی / سیاوش کسرائی ۴۰۶
میعاد در لجن / نصرت رحمانی ۴۱۳
حجم سبز / سهراب سپهری ۴۱۸
دلتنگی‌ها / یدالله رؤیائی ۴۳۱
آئینه‌ها تهی است / محمود آزاد مشرف تهرانی (م. آزاد) ۴۳۹
آواز خاک / منوچهر آتشی ۴۴۱
رگبارها / محمدعلی سپانلو ۴۴۸
بر خِنگ راهوار زمین / اسماعیل خوئی ۴۵۰
انارستان / یدالله امینی (مفتون) ۴۵۴
آینده / اسماعیل شاهرودی (آینده) ۴۵۷
در بی‌تکیه‌گاهی / علی باباچاهی ۴۶۱
پشت چپرهای زمستانی / سیروس مشفقی ۴۶۶
شهر خسته / منصور اوجی ۴۷۰
وصلت در منحنی سوم / پرویز اسلامپور ۴۷۲

خواب‌های فلزی / شهرام شاهرختاش ... ۴۷۷
گل‌های تاریک / عبدالعلی دستغیب ... ۴۸۳
شاهکارهای شعرنو (جنگ شعر) / م. سعیدی‌پور ... ۴۸۵
تأسیس کانون نویسندگان ایران ... ۴۸۹
۱۳۴۷ ه. ش. ... ۴۹۴
نشریات ... ۴۹۵
فصل‌های سبز ... ۴۹۶
جُنگ اصفهان ... ۴۹۷
جگن ... ۵۰۰
کتاب روز ... ۵۰۰
روزن ... ۵۰۱
شب / سهراب سپهری ... ۵۰۱
دفترهای زمانه ... ۵۰۴
خوشه (هفته‌نامه) ... ۵۰۴
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۷ ... ۵۰۶
صدای میرا / سعید سلطان‌پور ... ۵۰۸
مشخصات شعر چریکی ... ۵۱۱
ساز دیگر / جعفر کوش‌آبادی ... ۵۳۱
از زبان برگ / شفیعی‌کدکنی ... ۵۴۵
وقت خوب مصائب / احمدرضا احمدی ... ۵۴۷
از دوستت دارم / یدالله رؤیائی ... ۵۵۲
منظومهٔ پیاده‌روها / محمدعلی سپانلو ... ۵۵۴
بهار را باور کن / فریدون مشیری ... ۵۵۷
در جاده‌های سرخ شفق / کامبیز صدیقی ... ۵۵۹
واحه / آتش ... ۵۶۱
شعر دیگر [جُنگی از اشعار موج نو] ... ۵۶۲

طلا در مس (کتاب نقد) / رضا براهنی ۵۶۷
شب‌های شعر خوشه ۵۷۶
از شاعران شعر چریکی در شب‌های شعر خوشه ۵۹۲
از شاعران شعر موج نو در شب‌های شعر خوشه ۵۹۷
شب شعر انستیتو گوته ۶۰۳
شب‌های یادبود نیما ۶۰۳
مرگ صمد بهرنگی و تحرک در شعر چریکی ۶۰۵
۱۳۴۸ ه. ش. ۶۱۳
نشریات ۶۱۴
فصل‌های سبز ۶۱۵
از شعر تا قصه ۶۲۳
مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۸ ..... ۶۲۴
مرثیه‌های خاک / احمد شاملو ۶۲۶
در حیاط کوچک پائیز در زندان / مهدی اخوان‌ثالث ۶۲۸
دیدار در فلق / منوچهر آتشی ۶۳۷
فصل‌های زمستانی و زوایا و مدارات / محمد حقوقی ۶۴۲
پائیز / سیروس مشفقی ۶۵۲
در رهگذار باد (و) آبی، خاکستری، سیاه / حمید مصدق ۶۵۵
برخیز کوچک خان / جعفر کوش‌آبادی ۶۶۹
باگریه‌های ساحلی / منصور برمکی ۶۷۴
باد سرد شمال / بهمن صالحی ۶۷۷
به موازات توقف / رحمان کریمی ۶۸۵
شکوفه‌های صدا / حشمت جزنی ۶۸۸
پرچم‌ها و قاطرها / احمد بهشتی ۶۹۲
در پوست ببر / مجید نفیسی ۶۹۳
شهر دشوار حنجره‌ها / شهرام شاهرخشاش ۶۹۸

قفس نامحدود من / علی قلیچ‌خانی ۷۰۲
با مردم شب / اسماعیل نوری‌علاء ۷۰۸
فصل مطرح نیست / لیلا کسری ۷۱۲
دفتر اول: خطبه‌ئی درهجرت وچند شعردیگر / شاپوربنیاد ۷۱۴
حواشی مخفی / هوتن نجات ۷۱۶
سایه روشنِ شعرنو پارسی (کتاب نقد) / عبدالعلی دستغیب ۷۱۷
صورواسباب‌درشعرامروزایران(کتاب‌نقد)/اسماعیل‌نوری‌علاء.... ۷۲۸
شعر حجم ۷۳۴
سیری در چگونگی شکل‌گیری و تدوین بیانیهٔ شعر حجم ۷۳۴
بیانیهٔ شعر حجم ۷۴۰
گزیدهٔ حرف‌هائی دربارهٔ بیانیهٔ شعر حجم: ۷۴۳
یادداشت‌ها ۷۴۷

جلد سوم

۱۳۴۹-۱۳۴۱

۵. گسترش شهرنشینی، انقلاب سفید، تعارض مدرنیسم و سنت، موج نو و شعر چریکی

مدخل

شعرِ نو مسلطِ دههٔ چهل، شعر اعتراض بود. و این اعتراض دو وجه داشت: یکی، اعتراض به سنت و همگام با مدرنیزاسیونِ اجتماعی ـ اقتصادی که پس از کودتا آغاز شده و با اصلاحات ارضی و انقلاب سفید قرار بود به منصهٔ ظهور برسد؛ و دیگر، اعتراض به مدرنیزاسیون یا تجددگرائی و همسو با سنت‌گرائی، که مخالفین آن را شبه مدرنیسمی وارداتی و وابسته می‌دانستند.

تجلیِ مدرنیسمِ دههٔ چهل در شعر، شعر موج نو؛ و تجلی ضدیت با مدرنیسم (یا شبه مدرنیسم) ادعائی، شعر چریکی بود.

موج نو به هر چه سنت معترض بود. و نمونهٔ جالب این اعتراض، کتاب طرح از احمدرضا احمدی(بانیِ موج نو)، و بویژه قصیدهٔ او بود که در بررسی طرح خواهیم خواند.

جوهره و نوع اعتراض شعر سیاسی همان بود که از پیش وجود داشت و مهمترین نمایندگانش سیاوش کسرائی و بعدها سعید سلطان‌پور بوده‌اند. اما فرقِ شعرِ سیاسیِ معترض دههٔ چهل با شعرِ سیاسیِ پیشتر، صراحت، بی‌پروائی و خشونتِ تا حد دعوت به خون‌ریزی بود.

البته در این دهه نیز، چون پیشتر، چهارپاره‌سرائی رمانتیک رواج

داشت و حجم قابل توجهی از شعرنو منتشره را نیز تشکیل می‌داد، ولی در جو تسلط اعتراض همه سویه به میانه‌روی، شعرِ نوقدمائیِ محتاط و میانه‌رو، شکلی منفعل بود که به قول دکتر رضا براهنی در همان سال‌ها، می‌باید نماز میّت بر آن خوانده می‌شد.

شعر موج نو که با جسارتِ تحسین‌آمیز و امیدوارکننده‌ئی آغاز شده بود، همزمان با پذیرش عمومی شعرنو از طرف جامعهٔ کتابخوان (که عامی شدن، همواره نزول و ابتذال به همراه دارد.) به مرور به دست توده‌یی از جوانان مدعی و کم‌سواد افتاد و در مسابقه‌ئی مهلک برای نوآوریِ هر چه بیشتر، در هرج و مرج و هذیان‌گوئی غوطه‌ور شد که سرانجام، انزجار عمومی را به همراه داشت؛ و شعر سیاسی، گام به گامِ مبارزات سیاسی از شکل مسالمت‌آمیز پارلمانتاریستی به‌شکل چریکی، از رایحهٔ نماد و کنایه تهی شد و با تبدیل شدن به مقالات موزون سیاسی از اعتبار ساقط گشت. و بدین ترتیب، هر دو نحله، از جوهرهٔ وجودیِ شعر خالی شده و ناتوان از پاسخگوئی به‌نیازهای معنوی جامعه، دردههٔ پنجاه، به‌حاشیه‌رانده شدند.

اما اوضاع زمانه در دههٔ چهل به سودِ شعر سیاسی پیش می‌رفت، و در سال ۱۳۴۹ که با حملهٔ چریک‌های جنگل به ژاندارمری سیاهکل و انعکاس وسیعش در سطح کشور و هیجان عظیمی که در میان جوانان در دفاع از چریک‌های شکست‌ناپذیر و مُنجی پیدا شد، عملاً رهبری به دست شعر سیاسی (چریکی) افتاد. و این وضعیتِ سخت دوگانهٔ شعرنو، و نزولِ تاریخیِ اجتناب‌ناپذیرش به دو قطب «هذیان» و «شعار» چنان بود که تقریباً همهٔ شاعران مطرح و تثبیت شده را نیز در خود کشید؛ بطوری که اینان نیز (جز شاملو و شاید چند تن دیگر) در جو مسمومش هلاک شدند و کمتر شعر بزرگی خلق کردند.

حال، نخست، اوضاع اجتماعی ـ اقتصادی دههٔ چهل، که بستر انشقاق شعرنو بوده را بررسی می‌کنیم، و سپس به ارزیابیِ تاریخی موج نو و شعر چریکی و انشعابات آن می‌پردازیم.

زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پیدایش شعر چریکی

باید تکلیف خود را روشن کرد.
افعال عاشقانه، با زمان‌های استعماری صرف نمی‌شوند.[1]
امه سزر
(از شعارهای فراگیر انقلابیون دهه‌های چهل و پنجاه)

با شکست جنبش ملی در سال ۱۳۳۲، بخش اعظم روشنفکرانِ مبارز با شگفتی و ناباوری به این نتیجهٔ یاس‌انگیز رسیدند که هیچ‌گونه پیروزی برای ملت ایران مقدر نیست؛ این حس و برداشت، بلافاصله در سطح عام گسترش یافت و سراسر دههٔ سی را در ورطه‌یی از اندوه شکست و تنهایی و تاریکی فرو برد. بعد، شکستِ قیامِ ۱۵ خرداد سال ۱۳۴۲ پیش آمد و با اندک فضای باز سیاسی که متعاقباً پیدا شد، مبارزان بر سر یک سه راهه قرار گرفتند: عده‌یی در اعتقاد خود به شکستِ مقدر استوارتر شدند و در همان فضای تیره و مسموم باقی ماندند؛ عده‌یی اندک‌شمار دیگر بار به جنبش و جوش افتادند تا از طرقِ آشنای اقدام مسالمت‌آمیز به پیروزی دست یابند؛ و بخش اعظم و قاطعی به این نتیجه رسیدند که پیروزی بر حکومت‌شاه بدون تجهیز به سلاح ومبارزات مسلحانه‌مطلقاً ممکن نیست؛ بویژه که نمونهٔ موفقش را در کوبا و چین و الجزایر دیده بودند و چهره‌های شکوهمندی چون کاسترو، رژه دبره، چه‌گوارا، هوشی‌مین و مائو ــ که رهبران موفق جنگ‌های چریکی آن سال‌ها بودند ــ را در پیش رو داشتند؛ این حس‌وبرداشت، با مجموعهٔ وضعیت‌سیاسی که درآن سال‌هادر جریان بود هماهنگ‌تر می‌نمود. پس، اوضاع سیاسی ایران رو به خشونت رفت.

بحرانِ روزافزون اقتصادیِ اواخر دههٔ سی و عدم مشروعیتِ رژیم شاه بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، نظام را در سال‌های ۳۸-۳۹ وادار به تشکیل دو حزب فرمایشی ملیون (تحت نظارت منوچهر اقبال)، و حزب مردم (تحت نظارت اسدالله علم) کرد تا بتواند اولاً به لحاظ داخلی مردم را در جهت اهداف خود جذب و هدایت کند و ثانیاً از نظر خارجی تظاهر به نوعی نظامِ سیاسیِ رقابتی و دموکراتیک در چشم مدافعین حقوق بشر نماید. اما گردانندگان این دو حزب که از چهره‌های شناخته‌شدهٔ رژیم بودند نتوانستند نیّات حکومت را برآرند، پس، زمینه‌یی پیش آمد تا افراد و احزابِ هوادارِ پارلمانتاریسم، از بیرونِ حکومت تشویق به فعالیت شوند. این افراد و احزاب و گروه‌ها عبارت بودند از: جبههٔ ملی (که در ۳۰ تیر سال ۱۳۳۹ به شتاب بازسازی شده بود)، حزب تودهٔ ایران (که رهبران آن در خارج از کشور به سر می‌بردند و بدنهٔ پراکندهٔ حزب در داخل حضور داشت)؛ جامعهٔ سوسیالیست‌ها (به رهبری خلیل ملکی)؛ فردِ علی امینی و هواداران او؛ چند جریان ناشناختهٔ کوچک؛ و روحانیون سیاسی.

حزب توده اگر چه گاه‌گاهی از رادیوی خود، مستقر در شوروی سابق اظهارنظرهائی دربارهٔ ایران می‌کرد، ولی به خاطرِ نبودنِ رهبرانش در داخل کشور، عملاً بدون برنامه و منفعل بود. جبهه ملی، اگر چه همهٔ رهبرانش در داخل کشور به سر می‌بردند و درگیر مبارزه نیز بوده‌اند، ولی از آنجا که جمعی بودند مشتمل بر طیف وسیعی از سیاسیون، بادیدگاه‌ها و خاستگاه‌ها و خواست‌های مختلف که پس از چندین سال تعطیل، به شتاب گرد هم آمده بودند، به خاطر تشتت آراءِ درونی، عملاً از ارائهٔ هرگونه برنامه‌ئی ناتوان بود و صرفاً به شعارهای کلی بسنده می‌کرد. جامعهٔ سوسیالیست‌های خلیل ملکی هم قدرتی نداشت که تعیین‌کننده باشد. فقط می‌ماند دکتر علی امینی ــ امضاءکنندهٔ کنسرسیوم نفت ــ و گروهی از سیاستمداران آبدیدهٔ همراه او که از حمایت جناح دموکرات آمریکا نیز برخوردار بودند.

دکتر منوچهر اقبال در شهریور ۱۳۳۹ از نخست‌وزیری استعفا داد و مهندس جعفر شریف‌امامی جانشین او شد. اما همین وقت در آمریکا، جان اف‌کندی، از حزب دموکرات ــ که مدافع اصلاحات اساسی در ایران و حامی علی امینی بود ــ در انتخابات ریاست جمهوری به پیروزی دست یافت و محمد درخشش، از طرفداران امینی، که ریاست «کانون معلمین» را در دست داشت با سازماندهی اعتصاب بزرگ معلمین برای افزایش حقوق، و کشته شدن یک تن، توجهٔ بخشِ عمده‌یی از مبارزان را متوجهٔ خود و علی‌امینی کرد وراه دستیابی به‌پُست نخست‌وزیری‌برای امینی فراهم شد.

مبارزات مردم ادامه یافت و امینی در ۱۶ اردیبهشت ۱۳۴۰ نخست‌وزیر ایران شد و از شاه خواست که برای برگزاری انتخابات آزاد، مجلس را منحل کند.

او طبق خواست آمریکا و نیاز مناسبات تولیدی ایران به دگرگونی، قصد اجراءِ اصلاحات ارضی در ایران را داشت ولی می‌دانست مجلسی که نمایندگانش از زمینداران بزرگ و یا مدافعین آنان تشکیل شده باشد هرگز از برنامهٔ او حمایت نمی‌کند. شاه پیشنهاد او را مبنی بر برگزاریِ انتخابات پذیرفت. همچنین پذیرفت که مختصری آزادی هم به احزاب و نشریات بدهد. امینی بلافاصله پس از تشکیل کابینه، شروع به تنظیم جزئیات برنامهٔ اصلاحات ارضی کرد. مسئولیت این امر با دکتر حسن ارسنجانی ــ وزیر کشاورزی وقت ــ بود.

اقدامات ارسنجانی از همان نخستین قدم با مخالفتِ شدید و همه جانبهٔ گروه‌ها و قشرهای مختلف مواجه شد. مخالفت‌ها، انگیزه‌های متفاوت و گاه متضاد داشت: مخالفت زمینداران بزرگ با طرح اصلاحات ارضی (که زمین‌شان را بین دهقانان تقسیم می‌کرد) کاملاً طبیعی و قابل فهم بود. بخشی از روحانیون نیز به همچنین؛ آنان تصاحب املاک کسی و بخشیدن به دیگری را خلاف شرع می‌دانستند و مخالف این امر بودند.

جبههٔ ملی هم اگر چه وجوه مشترکی با دو گروه بالا داشت اما بیش از هر چیز اصولاً به علی امینی ـ امضاءکنندهٔ قرارداد نفتی کنسرسیوم پس از کودتا ـ اعتمادی نداشت. جامعهٔ سوسیالیست‌ها تقسیم زمین را بدین شیوه ـ به قطعات کوچک و نابازده ـ غیراقتصادی و نادرست می‌دانست. و اینهمه، جدا از مخالفتِ گروه‌های دیگری چون «انجمنِ دوستان» و «سازمان مدافعان قانون اساسی» بود که انگیزه‌های دیگری داشتند.

علی امینی برای جلب نظر مردم و پاره‌یی از روشنفکران دست به اقدامات تندی زد که پس از کودتای ۳۲ کمتر سابقه‌ئی داشت. او از شاه خواست که همچون زمان دکتر محمد مصدق مدت کوتاهی به همراه خانواده‌اش ایران را ترک کند تا موقعیتش را تحکیم بخشد. شاه پس از اطمینان لازم ایران را ترک گفت. و امینی بلافاصله فرودگاه مهرآباد تهران را تعطیل کرد؛ به مطبوعات آزادی بیشتری داد؛ عده‌یی از افراد بدنام (چون سرتیپ حسین آزموده ـ دادستان کل کشور ـ که مصدق را محاکمه کرده بود) را دستگیر و زندانی کرد، و طی تماس‌های مکرر با جبههٔ ملی، آمادگیش را برای تأمین بیشترین خواست‌های‌شان ـ تنها به شرط دست برداشتن از مخالفت با وی ـ اعلام کرد.

ولی گفت‌وگوی درونیِ جبههٔ ملی دوم که دچار پریشانیِ ناشی از تشتت آراء در درون خود بود و قادر به ارائهٔ برنامه نبود، بر سر پیشنهاد امینی، به نتیجه‌یی نرسید؛ در عوض، برای سرپوش گذاشتن به تفرقهٔ درونی و بی‌عملی خود و برای تظاهر به زنده بودن، مخالفت‌ها را با امینی بیشتر کرد و علناً شعارِ «امینی، استعفا» را سر داد. و بهانه‌شان هم، حضور دکتر حسن ارسنجانی ـ از یاران قوام‌السلطنه و دشمن دکتر محمد مصدق ـ در کابینهٔ امینی بود.

شاه هر چند بسیار پیشتر از امینی ـ مستقیم و غیرمستقیم، از اصلاحات ارضی و تقسیم زمین بین دهقانان صحبت کرده بود، ولی در

این روزها، ترس از به قدرت رسیدنِ امینی، او را با مخالفین تقسیم زمین، یعنی زمینداران، نزدیک می‌کرد، تا اینکه پس از چندی متوجه شد که ادامهٔ مشیِ مخالفت با اصلاحات نه تنها در داخل به ضررش تمام می‌شود، بلکه در خارج نیز حمایت آمریکا را از او سلب می‌کند. این بود که به ایران بازگشت، سفری به آمریکا کرد و (چنانکه اتفاقات بعدی نشان داد) ظاهراً موافقت آمریکا را هم به دست آورد که خود شخصاً ابتکار عمل را به دست بگیرد.

مخالفت‌های همه جانبه با امینی هر روز بالاتر گرفت. تعارض شاه و امینی بیشتر شد، تا اینکه بر سرِ کمیّت هزینهٔ نظامی، به شکاف کامل بدل شد و امینی ــ شاید به تصور پشتیبانی آمریکا از وی ــ در تاریخ ۲۷ تیر ۱۳۴۱، استعفاء داد. شاه استعفایش را پذیرفت و امینی سقوط کرد.

امینی که ساقط شد، شاه، اسدالله علم، نزدیک‌ترین و وفادارترین یارش را مسئول تشکیل کابینه کرد و هوشیارانه، دکتر حسن ارسنجانی در همان پُست وزارت کشاورزی ابقا شد، و شاه، رأساً هدایت «انقلاب سفید» را به دست گرفت.

طلسمِ واژهٔ «انقلاب» در آن دوره، که انقلابیون جهان با شورش‌های بی‌درپی احترامی در میان روشنفکران و بخش عظیمی از مردم پیدا کرده بودند، می‌توانست بسیاری از مشکلات را حل کند؛ اما روزگاری بود که شوروی سابق که پرچمدار بخش وسیعی از انقلابیون جهان بود، در رادیوی صدای فارسی خود از شاه و حامیانش بد می‌گفت و آنان را دست‌نشاندهٔ امپریالیست‌ها می‌دانست، بنابراین، نخستین اقدام شاه در حرکت جدید، نزدیک شدن به شوروی بود. شاه طی گفت‌وگوئی طولانی با شوروی (که منجر به انعقاد قرارداد همکاری‌های فنی ــ اقتصادی میان ایران و شوروی برای ساخت سدهای هیدروالکتریکی و حمل و نقل و عکسبرداری هوائی و بعدها تأسیس کارخانهٔ ذوب آهن در قبال دریافت گاز از ایران شد)، توانست اولاً با خاموش کردن رادیوی مخالف‌خوانِ

شوروی، از یک سو هواداران حزب تودهٔ ایران را که مطابق رهنمودهای شوروی عمل می‌کردند، از تب و شورِ انقلابی بیندازند؛ و از دیگر سو، بخش قابل‌توجهی از روشنفکران ایران را رودرروی موضعگیری حمایت‌آمیزِ اخیر شوروی نسبت به اصلاحات شاه قرار دهد. ثانیاً، با توجه به روابط در حالِ گسستن دو قطب مُهم کمونیستی جهان (چین و شوروی)، با تسکینِ بخشی از آلام اقتصادی ـ سیاسی شوروی، دست کم این قطب را با خود همراه سازد.

(البته ناگفته نماند که این محاسبهٔ شاه که از جریانِ تلاشیِ پیوند چین و شوروی مایه می‌گرفت نتیجهٔ ضد خود را نیز به همراه داشت. در جریان این حرکت، آن بخش از مبارزانِ مأیوس از عملکردهای شوروی، بعدها به چین روی آورده، و به دنبال تز مائوتسه‌تنگ، به مبارزهٔ مسلحانه دست زدند؛ که حرکتی عام در سطح جهان بود.)

شاه که با ساقط کردن امینی و اخذ رأی اعتماد شوروی و آمریکا، کم و بیش بر اوضاع ایران مسلط شده بود، در روز ۱۹ دی ۱۳۴۱، اصول ششگانهٔ انقلاب سفید را اعلام داشت. آن اصول عبارت بودند از: ۱. الغاءِ رژیم ارباب و رعیتی؛ ۲. ملی کردن جنگل‌ها؛ ۳. فروش سهام کارخانجات دولتی به عنوان پشتوانهٔ اصلاحات ارضی؛ ۴. سهیم کردن کارگران در منافع کارگاه‌های تولیدی و صنعتی؛ ۵. اصلاح قانون انتخابات (شامل اعطاءِ حق رأی و وکالت مجلس به زنان)؛ ۶. لایحهٔ ایجاد سپاه دانش.

قرار شد که در روز ۶ بهمن، رفراندمی برای تأئید انقلاب سفید برگزار شود. ولی چند روزی به برگزاری رفراندوم نمانده بود (۲ بهمن) که ناگهان بخشی از ایران در شورش فرو رفت. رهبری شورش با چند تن از علماء بود که از دستورات آیت‌الله خمینی پیروی می‌کردند.

البته این قیام و رهبری بی‌سابقه نبود. یک بار در سال ۱۳۳۹، هنگامی که به دستور شاه، لایحهٔ اصلاحات نسق داری به مجلس برده شده بود، آیت‌الله بروجردی طی بیانیه‌ئی علناً با آن مخالفت کرده و آن

را خلاف شرع دانسته بود. و یک بار هم، پس از تقدیم لایحهٔ «انجمن‌های ایالتی و ولایتی» به مجلس که در آن حذف قید اسلام از شرایط انتخاب‌کننده و انتخاب‌شونده و تبدیل «سوگند به قرآن»، به «سوگند به کتاب آسمانی»؛ و دادنِ حق رأی به زنان درخواست شده بود، علماء اعتراض کرده بودند. ولی شورش دوم سرکوب شده و جمعی نیز دستگیر شده بودند.

با اینهمه، اصول «انقلاب سفید» در روز ۶ بهمن ۱۳۴۱ به رفراندوم گذاشته شد و مطابقِ عُرف کشورهایی که ملتش در تعیین سرنوشت خود چندان حقی ندارد با اکثریت مطلق آراء (۹۹/۹٪) تصویب شد.

رای مطلقِ تأئیدِ تحقیرآمیزی که پس از شورش بزرگ، به نام ملت از سوی حکومت به صندوق‌ها ریخته شد، بخش عظیمی از روشنفکران را به این نتیجه رسانید که دیگر، راهِ هرگونه تلاش قانونی و مسالمت‌آمیز برای احقاق حقوق حقهٔ ملت بسته است و راهی بجز مبارزهٔ قهرآمیز مسلحانه در پیش رو نیست.

ماه محرم رسید. در روزهای تاسوعا و عاشورا (۱۲ و ۱۳ خرداد) آیت‌الله خمینی در قم علیه انقلاب سفید سخنرانی کرد و در میان شگفتی و ناباوری ملتِ کودتا زدهٔ ایران علناً شاه را «خائن»، «بدبخت»، «دست‌نشانده» و «ترسو» خواند. خطابهٔ او اثر ویران‌کننده‌ئی داشت. بُتی که رژیم در مدت ده سال از محمدرضا شاه پرداخته بود به سختی ترک خورد. در روز ۱۴ خرداد آیت‌الله سید محمود طالقانی، و در روز ۱۵، آیت‌الله خمینی، آیت‌الله حاج حسن قمی، آیت‌الله محلاتی، و جمعی دیگر از روحانیون با نفوذ دستگیر شدند. خبر به سرعت در سراسر کشور پخش شد، و بلافاصله مردمی که طی سخنرانی آیت‌الله خمینی ترس‌شان از رژیم ریخته بود، در شهرهای تهران، قم، ورامین، شیراز، اصفهان و مشهد سر به شورش برداشتند و خواستار آزادی بازداشت‌شدگان شدند. حکومت نظامی اعلام شد. مردم از شهرهای مختلف به طرف تهران راه

افتادند؛ کامیون‌ها و مؤسسات دولتی را به آتش کشیدند، و شورش وقتی به اوج رسید که جمعیت به مرکز فرستندهٔ رادیو تهران حمله بردند؛ دستور تیر صادر شد، و عدهٔ کثیری به خاک و خون افتادند.

اواخر اسفند ۱۳۴۲ بود که کابینهٔ علم استعفا کرد. حسن‌علی منصور ـ که یکشبه «حزب ایران نوین» را به همراه امیرعباس هویدا خلق کرده بود ـ در روز ۲۰ اسفند کابینهٔ جدید را تشکیل داد، و در ۲۱ مهر ۱۳۴۳، لایحهٔ کاپیتولاسیون را (که محاکمهٔ نظامیانِ مجرمِ آمریکائی را در دادگاه‌های ایران قدغن می‌کرد) به تصویب رسانید.

آیت‌الله خمینی که در روز ۱۷ فروردین ۱۳۴۳ از زندان آزاد شده و در محل اقامتش در قم تحت‌نظر بود، طی سخنرانیِ شدیداللحنی در روز ۴ آبان (روز تولد شاه)، ضمن محکوم کردن کاپیتولاسیون، شاه و خاندانش را فاسد و دست‌نشانده خطاب کرد و کاپیتولاسیون را نقض آشکار استقلال ملی ایران دانست.

در روز ۱۳ آبان آیت‌الله خمینی را به ترکیه تبعید کردند، و منصور در اول بهمن، در جلو مجلس به ضرب گلوله کشته شد.

ضارب، ناصر بخارایی نام داشت و از اعضاءِ *جمعیت‌های مؤتلفه* بود. جمعیت‌های مؤتلفه در بهار ۱۳۴۲ با ائتلاف شش هیئت عزاداری به وجود آمده بود؛[۲] هیئت‌هائی که به گمانِ عده‌یی چون گازیور وسکی هسته‌های چریکی هوادار آیت‌الله خمینی بودند.[۳]

بخارایی به همرا دیگر اعضاء جمعیت محکوم به اعدام شد. حکم در تاریخ ۲۶ خرداد ۱۳۴۴ به اجرا درآمد. و امیرعباس هویدا در ۷ بهمن ۱۳۴۳ به نخست‌وزیری رسید.

امیرعباس هویدا (که تا پایان حکومت پهلوی در سمتِ نخست‌وزیری باقی ماند.) از اواخر سال ۱۳۳۹ با راه انداختن یکی دو مجله (چون تلاش که پیشتر از آن سخن رفت) با عده‌یی از روشنفکران مراوداتی پیدا کرده و در محافل روشنفکری چهرهٔ شناخته شده‌یی بود.

او، آزادی محدود مطبوعات را که از سال‌های ۳۹-۴۰ آغاز شده بود، بیشتر کرد. روزنامه‌ها و مجلات و جنگ‌های فراوانی منتشر شد. محافل روشنفکری شکل گرفت. جلسات شعرخوانی و سخنرانی پیدا شد،... و اینهمه در حالی بود که انقلابیون در پی اتفاقاتِ چند سال اخیر، همچون بیشترِ انقلابیون آن روزِ جهان، به بی‌حاصلیِ مبارزات قانونی و مسالمت‌آمیز در کشورهای جهان سوم ایمان آورده، و تحت تأثیر آموزش‌های مائو، چه‌گوارا، رژه دبره، جیاپ، هوشی‌مین،... و طبقِ نمونهٔ موفق انقلاب کوبا از «سلاح نقد» به «نقد سلاح» (به قول رژه دبره) روی آورده و در گروه‌های چریکی کوچک، مسلح و متشکل می‌شدند:

در اواخر اسفند ۱۳۴۳، سرباز جوانی ــ از اعضاء گارد جاویدان (گارد ویژه و محرم شاه) ــ در محوطهٔ کاخ مرمر به شاه حمله کرد، شاه مختصر زخمی برداشت، در عوض، سرباز در دم کشته شد و عوامل اصلی، و راز ترور، برای همیشه مکتوم ماندند.

در فروردین ۱۳۴۴، یک گروهِ چهارده نفرهٔ مائوئیستیِ منشعب از حزب تودهٔ ایران، و عضو کنفدراسیون جهانیِ دانشجویان (که پس از کودتای ۳۲ در اروپا و آمریکا شکل گرفته و اعضاءِ آن، از اوایل دههٔ چهل تقریباً علنی شده بودند) به نیّت مبارزهٔ مسلحانه با رژیم، وارد ایران شدند و پس از ترور نافرجام شاه، دستگیر و پس از محاکمه به مجازات‌های شش ماه تا مرگ محکوم شدند.

در پائیز ۱۳۴۴، پنجاه و پنج نفر از اعضاءِ حزب ملل اسلامی به اتهام قیام مسلحانه دستگیر شده و تقریباً برای همیشه از بین رفتند.

و در شهریور همین سال (۱۳۴۴)، سه تن از مهندسین جوانِ «نهضت آزادی ایران» با نام‌های محمد حنیف‌نژاد، سعید محسن، علی‌اصغر بدیع‌زادگان که در تظاهرات خونین ۱۵ خرداد شرکت فعال داشتند، به عنوان اعتراض به روش مسالمت‌آمیزِ مبارزهٔ قانونیِ رهبران جبههٔ ملی از نهضت انشعاب کرده و خبر تشکیل هستهٔ چریکی (که بعدها درسال

۱۳۵۱ سازمان مجاهدین خلق ایران خوانده شد) را به رهبرانِ زندانی جبهه دادند.

همهٔ این مبارزان، با آراء مُتضاد، سمت‌گیریِ مدرنیستیِ ادعاییِ شاه را شبه‌مدرنیسمی سطحی، بی‌ریشه، فرمایشی، غارتگرانه، عوامفریبانه، و مبارزهٔ قاطع و بی‌امان با آن را ضروری و حیاتی می‌دانستند. چنین بود که در فاصله‌ئی کمتر از دو سال، روحیهٔ روشنفکران عوض شد و یأسِ مفرط و حسِ شکست و درونگرائی و اندوه، به امیدواری و احساس غرور و شورِ قیام بدل شد. دیگر، اشعارِ سیاهِ رمانتیک و شعرهای عاشقانهٔ اندوهبار نیمهٔ اول دههٔ سی و سمبولیسمِ اجتماعیِ تلخِ شکستِ نیمهٔ دوم این دهه، به نیازهای تازه پاسخ ندادند. پس، شعر نادر نادرپور و نصرت رحمانی و مشیری و هترمندی،... و هر چه شعر رمانتیک غیر انقلابی، به مرور پس نشستند. و چندی نگذشت که زبانی با لحن حماسی اخوان‌ثالث و اندیشهٔ کسرائی که سرشار از انتظار و امید بود، گسترش یافت. و شاعران و نویسندگانی نمایندهٔ ادبیات و هنر شدند که بیانگر وضعیت جدید بوده‌اند: جلال آل‌احمد، نویسندهٔ مشهور و محبوب آن سال‌ها، و سعید سلطان‌پور، شاعر و بازیگر جوان که در اوایل این دهه هنوز چندان شهرتی نداشت؛ با دو ایدئولوژی کاملاً مغایر و متضاد.

آل‌احمد از اعضاءِ قدیمی حزب تودهٔ ایران و از مبارزان شجاع و پایدار نیروی سوم به رهبری خلیل ملکی بود. او که زمانی طلبه‌ئی مؤمن، و چندی کمونیستی فعال بود، پس از کودتا، آرام آرام، دوباره به تعلقات سنتی و مذهبی گرائید، تا حدی که در سال‌های چهل شروع کرد به مخالفت با تمامِ مظاهر مدرنیستیِ غرب (بویژه که مورد توجهٔ شاه نیز بود). و همین امر، یعنی موضعگیری قاطع علیه ماشینیزم و مدرنیسم (در کتاب غربزدگی) و تئوری بازگشت به سنت او، بعلاوهٔ ریشهٔ روستائیِ بخشِ وسیعی از روشنفکرانِ معترضِ ایران (که اخلاقاً با مظاهر

هرزه‌گرایانهٔ بورژوازیِ در حالِ رشد سازگار نبوده و از آن روی گردان بودند) به مرور آل‌احمد را در رأس مخالفانِ کتابخوان قرار داد و او بت روشنفکرانِ دههٔ چهل شد؛ بُتی که حکومت با وجود آگاهی از روابط پنهانش با بسیاری از مبارزانِ انقلابی بطور جدی مُتّعرضش نمی‌شد؛ چرا که پیشبرندگان مدرنیزاسیون که بسیاری‌شان از بوروکرات‌های باهوش بودند، می‌دانستند که آزادی و دموکراسی از تابلوهای بیرونی جوامع باز است؛ بویژه آزادیِ دشمنانِ ضدکمونیسمی چون آل‌احمد که خطری جدی نیز متوجه حکومت نمی‌کرد.

اما سلطان‌پور، جوان بیست و یکی دو سالهٔ سبزواری از چنین موقعیتی برخوردار نبود. او اواخر سال‌های ۳۰ وارد پایتخت شده و جز معدودی رفیقِ توده‌یی که مخالفِ مبارزهٔ قهرآمیز بودند، آشنایی نداشت. سعید یوسف در کتاب ارزشمند خود، *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* می‌نویسد که «سعید، نخستین شعر سیاسی بالنسبه موفق خود را درست در تاریخ ۱۵ خرداد سال ۱۳۴۲ و پس از حوادث خونینِ آن روز می‌سراید. او در این شعر نسبتاً طولانی، که در جایی هم چاپ نشده است، خواست توده‌ها را که رفتن شاه بود بیان می‌کند و تظاهرات آن روز را می‌کوشد زنده و پرشور در شعرش باز نماید.»[۴] یعنی سلطان‌پور در نیمهٔ اول دهه چهل، نه هنوز چهرهٔ شناخته شدهٔ انقلابیِ تئاتری نیمهٔ دوم دهه چهل بود که شعرش در محافل انقلابی دست به دست بچرخد، و نه رفقای توده‌یی‌اش موافق اشعار خشونت‌بار چریکی‌اش بودند که تبلیغش کنند. شاعرِ سیاسی مطرحِ نیمهٔ اول سال‌های چهل، هنوز، شاعر تثبیت شده، سیاوش کسرائی بود.

در نیمه دوم دههٔ چهل، با اوجگیری مبارزات چریکی، و بویژه با انتشار کتاب *صدای میرا* بود که سلطان‌پور چهرهٔ بلا منازع شعر چریکی ایران شناخته شد. شعری با معائیر زیبائی‌شناسی ویژه، که ذیل *صدای میرا*، در مجموعهٔ کتاب‌های سال ۱۳۴۷ بدان خواهیم پرداخت.

مدرن‌گرائی و زمینه‌های اجتماعی ــ اقتصادیِ پیدایشِ موج نو در ایران

برای او فنا فی‌الطبقه یا فنا فی‌الله مطرح نیست. [...]
او به چیزی ورای خودش ایمان ندارد.[۵]
مهرداد صمدی دربارهٔ احمدرضا احمدی

کوشش برای مدرنیزه کردن ایران از زمان رضا شاه و با نظارت جدی و مستقیم او آغاز شده بود که جنگ جهانی دوم و سقوط و تبعید وی پیش آمد؛ محمدرضا پهلوی به سلطنت رسید؛ جنگ بیست و دو سالهٔ قدرت در ایران درگرفت. و برنامهٔ مدرنیزاسیون برای مدتی متوقف ماند تا آنکه کودتا شد.

کودتا و در نتیجه تثبیت حکومت امکانی فراهم آورد تا رژیم پهلوی برنامهٔ مدرن کردن ایران را دوباره پی گیرد. ولی اجراءِ این برنامه در نظامِ بسته و مقید فئودالی ممکن نبود. جوهرهٔ مدرنیزاسیون آزادی است. پس، قدمِ نخست، گسترشِ شهرنشینی و پیش از آن، از هم گسستن نظام ارباب ـ رعیتی خواهد بود. لازمهٔ استقرار بورژوازی، تبدیل نظام ارضی به نظام پولی است و ضروری است که فعالیت اصلیِ اقتصادی از زمین به پول جریان یابد. اما اجرای مدرنیزاسیون در ایران، در درونِ خود با تناقضی بازدارنده مواجه بود؛ یعنی رژیمی خواهان صنعتی کردن و نو کردن ایران و لاجرم الغای نظامِ ارباب ــ رعیتی بود که گردانندگانش خود از فئودال‌های بزرگ بوده‌اند.

تعلّل و تردیدِ نظام در اردیبهشت سال ۱۳۴۰، با کناره‌گیری جعفر شریف‌امامی از نخست‌وزیری و به قدرت رسیدن علی امینی (در ۱۷

اردیبهشت) از میان رفت، و نخستین برنامهٔ اصلاحات ارضی در تابستان ۱۳۴۰، در حوزهٔ مرتجع‌ترین و قدرتمندترین مالکان، در روستاهای مراغه، شمال غربی آذربایجان، به اجرا درآمد.

برنامهٔ اصلاحات ارضی در میان استقبال شورانگیز کشاورزان به سایر نقاط ایران کشیده شد، و وقتی که مجری طرح ــ دکتر حسن ارسنجانی ــ نخست‌وزیر امینی، در میان روستائیان، مُنجی بیچارگان قلمداد شد، شاه، احساس خطر کرد و به مرور ابتکار عمل را به دست گرفته، با برکناری ارسنجانی، اصلاحات را تحت نام «انقلاب سفید» و «انقلاب شاه و مردم» پی گرفت.

بخش قابل‌توجهی از روستائیان که در پی برنامه اصلاحات ارضی از قید مهلک مالکان نجات یافته و استقلال و شخصیتی پیدا کرده بودند، به دنبال بهبود مالی و جذابیت‌های آشکار زندگی شهرنشینی، به همراه کارگرانِ‌کشاورزِبیکارشده که‌عملاً زمینی‌نصیب‌آنان‌نمی‌شد، با انگیزه‌های متفاوت جذب شهرها شدند. روستازادگانِ نوکیسه به مدرسه‌ها و ادارات و موسسات خدماتی، و کارگران بیکار به کارخانه‌ها راه یافتند.

تحرّک اجتماعی و جغرافیائی به سرعت بالا رفت، و نتیجه آن شد که پس از مدت کوتاهی، دهشهرهائی بیقواره (به قول ماکس وبر) از هر جای ایران سرکشید که نه خصلت روستا را داشت و نه فرهنگ شهری را.

سنت‌های روستائی که عامل تنظیم‌کنندهٔ روابط اجتماعی افراد و خانواده‌ها در روستا بود فروریخت بی‌آنکه عامل تازهٔ قدرتمندی جایگزینش گردد. صنایع دستی رها شد و صنایع مونتاژ جانشین آن گشت. و در مدت کوتاهی، آن آشفتگیِ نظم‌ناپذیری بر فرهنگ کشور حاکم شد که مختصِ سرزمین‌های نیمه فئودالی ــ شبه مدرنیستیِ پرتاب شده در شهرنشینی، در قرنِ اخیر است.

مدرنیسم و ماشینیزمِ وارداتی که به ناگهان در شریان فرهنگ سنتی کشور جاری شد، دو نتیجهٔ مقابلِ هم داشت: از یک سو، موجی از شوقِ

شهرنشینی در بخش‌هائی از اقشار جامعه برانگیخت و موجد فرهنگ و هنری شبه مدرنیستی و بی‌ریشه در میان شهریان ذوق‌زدهٔ نوگرا شد؛ و از دیگر سو، «روستائیان شهری شدهٔ» متعصب و بخشی از شهریان، خود را در برابر مظاهرِ شهریِ غربی تحقیر شده حس کرده، و رویگردان و معترض به هرزه‌گرائیِ ویرانکنندهٔ شهری، به معترضین (فرد و سازمان و گروه) رو آوردند. هنرِ موردِ علاقهٔ گروه اخیر، شعر سیاسیِ متعهد و معترض؛ و هنرِ مورد پذیرش گروهِ اول، شعرِ مدرنِ سنت‌شکن و آزاد از هرگونه تعهد اجتماعی بود.

اوضاعِ زمانه در جهت تأمین خواست هر دو گروه در حرکت بود، و همچنان که مخالفت با تجدّدگرائیِ غربی در بخش‌هائی از اقشار جامعه رو به گسترش می‌رفت و نمایندگان فرهنگی‌شان به ظهور می‌رسیدند، مخالفت با هر آنچه که سنت بود نیز (در تمامی عرصه‌ها) بالا می‌گرفت:

رفتار اجتماعی و آرایش و پوششِ گروهی از هنرمندانِ مُدرن‌گرا در مدت کوتاهی غیرمُتعارف و عجیب شد. ولنگاری و تظاهر به سنت‌شکنی، هرزه‌گرائی، غرابت و نوآوری و بی‌خیالی، ارزش شد. غزل و قصیده و رباعی و شعر نیمائی و سپید به عنوان اشعاری پرمدعا که گمانِ بیانِ حرفی جدی را دارند و از عشق و شکست و مرگ سخن می‌گویند، به تمسخر گرفته شد. اینان که (در اوایل دههٔ چهل سر برآورده بودند)، سیاه‌بینی و یاسِ موجود در اشعارِ رمانتیک و سمبولیک دههٔ سی را ناشی از امیدواری‌هائی واهی و نهایتاً ناشی از ایدئولوژیِ متعهدکننده (و هرگونه تعهد دیگر) می‌دانستند، از هر چه ایدئولوژی و شعر متعهد رویگردانی نشان دادند و به دنبال شعری رفتند، فارغ از هرگونه تعهد نسبت به هر کس و هر چیز. شعری که مقصد او چیزی جز خود شعر نیست، و دست‌کم، مدافع مضمون‌هائی نیست که قائل به تغییر اوضاع و احوال سیاسی باشد. و این امر، حادثه‌ئی بود که چند دهه پیشتر، در پی اتفاقی کم و بیش مشابه،

در اروپا (پس از جنگ جهانی اول)، به وقوع پیوسته بود. در آن سامان نیز، پس از اینکه بخشی از جهان در پی جنگی شوم به ویرانه بدل شد، عده‌ئی از جوانان برخاستند و به رهبری «تریستان تزارا» و بعدترها «لوئی آراگون» و «آندره برتون» اعلام داشتند: حال که هیچ چیزِ جهان چندان منطقی و به سامان نیست که به نظر می‌رسید، و همه چیز جهان در رویائی ناشناخته و خودکار بیخودانه غوطه‌ور است، ما نیز دلیلی ندارد که خود را به منطقی از پیش ساخته مقید کنیم، ما هم باید بگذاریم که کار هنر بسان کار جهان بی‌منطق باشد. و «دادائیسم» را بنیان گذاشتند. دادائیسم و بعدها سوررئالیسم، به نوعی پاسخ به آرمانگرائیِ از بین رفته بود. و این حادثه اگرچه چهار دهه پیشتر در اروپا رخ داده و محصولِ شعرِ آن نیز نمایندگانی چون هوشنگ ایرانی و دکتر تندر ـ کیا و فریدون رهنمادر ایران داشت، ولی به دلیلِ نبودِ زمینهٔ اجتماعی، این هنر هنوز در ایران بُردی نداشت تا که قضیهٔ شکستِ جنبش و گسترش شهرنشینی و رفاه و پاره‌ئی آزادی‌های ضد سنت پیش آمد و محیط را برای گسترش هنر دادائیستی ـ سوررئالیستی آماده کرد.

هوشنگ ایرانی که بی‌پرواترین و نوگراترین شاعر اواخر دههٔ بیست و سال‌های نخستِ دهه سی و نخستین منادی سوررئالیسم در شعر ایران بود، پس از کودتا، خسته و مأیوس و سرخورده از بی‌توجهی جامعه، شعر را رها کرده، به گوشه‌ئی نشسته، و گاه فقط به ترجمهٔ متون بودیستی می‌پرداخت و نقشی در پیشبرد این نحلهٔ نوِ در حال تکوین نداشت. تندر کیا اگرچه هنوز هم همان شعرهای به ظاهر سوررئالیستی را می‌گفت و پخش می‌کرد، ولی نوشته‌های نازلِ پرتِ بی‌معنایش، چیزی برای جلب‌توجه نداشت. می‌ماند فریدون رهنما که در اواخر دههٔ بیست با کوله‌باری از دانشِ نو و اشتیاق سوزان به آموزش، از فرانسه به ایران بازگشته، نگاه شاملوی جوان را به شعر تغییر داده،[۶] و هنوز با همان شور و شوق به ترجمهٔ شعر مدرن اروپا و گفت‌وگو با شاعران جوان مشغول بود.

فریدون رهنما (به قول احمد شاملو) گنجینهٔ بی‌انتهائی بود از شعر اروپا. او شعر معاصر دنیا را خوب می‌شناخت و حضور تأئیدشده‌اش غنیمتی برای شاعران جوان بود؛ بویژه در اواخر نیمهٔ دوم دههٔ سی که حجمِ عظیمی از مطالبِ نشریاتِ جدی را هنوز شعر و نقد اروپائی تشکیل می‌داد؛ با این تفاوت که در دورهٔ اعتلاءِ جنبشِ ملی، پیش از کودتا، عمده شعرهائی که ترجمه می‌شد از شاعران متعهدِ انقلابی دنیا بود، در حالی که مهمترین شاعر خارجیِ دههٔ سی، در ایران، ت. اس.الیوت بود که از یک سو، سرزمین هرز و *چهارشنبهٔ خاکستر* و دیگر اشعار مرگ‌آلودش، منطبق با روحیهٔ حاکم بر جامعهٔ شعرخوانِ آن سال‌ها بود؛ و از دیگر سو، اشعارش برای جوانانِ رویگردان از شعر متعهد، مدرن‌تر، جذّاب‌تر، آموختنی‌تر و امروزی‌تر از شعر شاعرانِ جامعه‌گرا به نظر می‌رسید.

اما شعر الیوت، به رغم زبان روائی و ظاهراً ساده‌اش، مشکل و فلسفی بود، و مترجمین که به طور عموم شناخت درستی از ماهیت شعر به طور کلی، و درک روشنی از شعر الیوت نداشتند، ترجمه‌های مغشوش و بی‌هویت و مغلوطی از او به چاپ می‌رساندند که متاسفانه در تب و تاب مدرن‌گرائی، سرمشقِ شاعران جوان (که برخلافِ عمومِ نوپردازانِ دهه‌های پیش، با هیچ زبان خارجی آشنائی نداشتند)، قرار می‌گرفت. اینان غرابتِ شعر ترجمه شده را نه به علت ترجمه‌های مغلوط، بلکه ناشی از سنت‌شکنیِ مدرنیستی شاعر می‌دانستند، و لذا از زبان او ــ که اکنون زبانی نامفهوم و آشفته بود ــ پیروی می‌کردند.

چنین بود که به مرور اختلاط عجیبی پیش آمد از شاعران بالقوه توانائی که شیفتهٔ شعرِ مدرنِ غرب، به تقلید همین ترجمه‌ها شعر می‌سرودند، و شماری بسیار از ناشاعرانِ مدرن‌گرای بی‌استعدادی که زیرکانه و فرصت‌طلبانه از آب گل‌آلود، شعر می‌گرفتند، و چون ضابطهٔ روشنی هم در میانه نبود، تا حد رهبری جنبشِ نوینِ شعر پیش می‌رفتند.

و اینهمه در هنگامی بود که روشنفکران غرب برای دومین بار از یک

جنگ جهانی، خونین و شکسته بیرون آمده و پس از شست و شوئی در نیهیلیسم و پوچی، تحت رهبری ژان پل سارتر به فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم یا «فلسفهٔ اصالت وجود» روی آورده و خواهان رهائی از هرگونه قید و بند اجتماعی بودند؛ فلسفه‌ئی که با طیف‌ها و برداشت‌های کاملاً متفاوت، از اروپا به جهان سوم ــ از جمله ایران ــ می‌رسید، و اتفاقاً دست‌آویزِ مناسبی برای شاعرانِ نوگرای اخیر در توجیه حرکات و آثارشان بود.

پس، گسترش شهرنشینی در دههٔ سی، اصلاحات اجتماعی ــ اقتصادی در جهتِ مدرنیزاسیون، تشدید تحرکات اجتماعی و طبقاتی، گرایش آشکارتر به غرب، خستگی از اشعارِ پرسوز و گداز سیاسی، آشنائی با فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم (که مخالف با سنت و محدودیت بود) و ترجمهٔ آثار هنرمندی غیرمتعهد، موجی در شعرنو فارسی درافکند که پس از چندی، فریدون رهنما، بدان موج نو نام داد.

نخستین نمونهٔ موج نو، کتاب طرح از احمدرضا احمدی، شاعرِ بیست و یک سالهٔ کرمانی بود.

طرح، با بیست و چهار قطعه شعر در قطع خشتی و طرح غریب روی جلد ــ با حروف الفبا ــ در آذر ماه ۱۳۴۱ منتشر شد.

مشخصات شعر موج نو را ذیل بررسی کتاب طرح خواهیم خواند.

وضع نقد شعرنو در دههٔ چهل

نقد شعرنو در دههٔ سی، به رغم ظاهر علمی، نقدی ذوقی ــ اخلاقی بود؛ نقدی بود اخلاقی، بر اساسِ دانشِ عمومیِ منتقد در زمینه‌های مختلف و علایق شخصی به مقولهٔ شعر و شاعری.

نقد در معنای علمی، در دههٔ چهل پا گرفت. ــ اگرچه از انحراف و حُب و بغض‌ها هنوز خالی نبود.

فعال‌ترین و مطرح‌ترین منتقدین دههٔ چهل عبارت بودند از:

عبدالعلی دستغیب (منتقدِ نوقدمائی میانه‌رو)؛ یدالله رؤیائی (منتقد و مبلغ و بانی نقد فرمالیستی در ایران)؛ اسماعیل نوری‌علاء (مبلغ و مفسر و مروج موج نو). محمد حقوقی (مسلّط بر ادبیات قدیمه و مدافع فرمالیسم). م. آزاد؛ مهرداد صمدی و دکتر رضا براهنی (که به رغم پاره‌ئی انحرافات، اصولی‌ترین نقدها را نوشت).

۱۳۴۱ هـ. ش.

در سال ۴۱، پانزده تا بیست مجموعهٔ شعرنو، و به همین تعداد نشریهٔ نوپرداز منتشر شد. از مجموعه‌های اثرگذار آن سال که تا مدت‌ها با سکوت مواجه شد و بعدها جریان عظیمی از شعرنو را به دنبال خود کشید، مجموعهٔ *طرح* از احمدرضا احمدی بود.

نشریات

مطرح‌ترین جُنگ‌ها و مجلات نوپرداز سال ۱۳۴۱ عبارت بودند از: *آرش*، *اندیشه و هنر*، *کتاب هفته*، *دریا*، *پیام نوین*، *کتاب ماه (کیهان ماه)*، *فردوسی*، *جهان نو*، *آناهیتا*، *انتقاد کتاب*، *سخن*، *فکر جوان*، *کاوش*، *ماهنامهٔ فرهنگ*، *نقش و نگار*؛ که به عمده‌ترینِ آنها می‌پردازیم.

آرش

شمارهٔ سوم *آرش*، در اردیبهشت و شمارهٔ چهارم در مرداد سال ۱۳۴۱ منتشر شد. هر دو شماره، پربار و خواندنی بود. شمارهٔ چهارم، «اختصاص به دورهٔ کوتاه اما پرثمر ادبیات آمریکا ــ نسل بعد از جنگِ اول ــ» داشت.

آخرین شمارهٔ دورهٔ اول *آرش* (شمارهٔ ۵)، همچنان تازه و پرثمر، در

آذر ماه ۱۳۴۱ منتشر شد. و این، نخستین شمارهٔ *آرش* بود که نقدی بر مجموعه شعری داشت: مجموعهٔ *سرزمین پاک* از فرخ تمیمی که بدان خواهیم پرداخت.

اندیشه و هنر

از *اندیشه و هنر* سه شماره در سال ۱۳۴۱ منتشر می‌شود: اردیبهشت، شهریور، دی.

شمارهٔ اردیبهشت مطلبی از دکتر تندرکیا دارد با نام «تحول صوری شعر فارسی»؛ با همان نثر و نظر. و شمارهٔ شهریور، مقاله‌ئی از اخوان‌ثالث دارد به‌نام «نقطهٔ تحول» که به نوعی تحول شعر را از دهخدا تا نیما بررسی کرده است. این مقاله نکتهٔ تازه‌ئی نسبت به مقالات پیشین اخوان نداشت.

آناهیتا

در سال ۱۳۴۱، هفت شماره از *آناهیتا* منتشر می‌شود.

شمارهٔ دومِ دورهٔ دوم *آناهیتا* در خرداد سال ۱۳۴۱ منتشر شد. در این شماره به شعر توجهٔ بیشتری شده است. در این شماره، از شعر می‌خوانیم:

اصوات سه‌گانهٔ شعر، ت. اس. الیوت، ترجمهٔ ا. افسری؛ پرلودها (سه شعر از الیوت)، ترجمهٔ ا. افسری، چنگیز مشیری؛ مردی برون از مرزها ــ گیوم آپولینر ــ؛ معرفی، توضیح، حواشی و ترجمه از محمدعلی سپانلو؛ سرودِ مرد نامحبوب (شعری بلند از آپولینر)، ترجمه محمدعلی سپانلو؛ نمای کوچکی از نخستین هوس (شعری از فدریکو گارسیا لورکا)، ترجمهٔ فریدون ایل‌بیگی؛ الیوت و نقد ادبی، اکبر افسری.

شمارهٔ سوم به بعدِ *آناهیتا* (تابستان ۱۳۴۱) تحت نام *ماهنامهٔ فردوسی* منتشر می‌شود.

آناهیتا با همهٔ اهمیتش در پیشبرد فرهنگ نوین (بطور عام، بویژه تئاتر)

در سال ۱۳۴۱ نقش چشمگیری در پیشبرد شعرنو نداشت. در چند شمارهٔ پیاپیِ *آناهیتا* در این سال اشعاری از سعید سلطان‌پور (که عضو و یکی از مسئولین سازمان *آناهیتا* بود) چاپ شد که دو نمونه از آن شعرها را می‌خوانیم.

سعید سلطان‌پور، مبشر شعر چریکی و شعر سیاهکل بوده است که به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

شعر نخست، از دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم (تابستان ۱۳۴۱)؛

و شعر دوم، از دورهٔ دوم، شمارهٔ چهارم (پائیز ۱۳۴۱) از *آناهیتا* نقل می‌شود.

سنگ‌ها و آینه‌ها

سعید سلطان‌پور

شبی بود...
که مادرها، به سکوها،
غبار انتظاری را به موج اشک می‌شستند.
و کودک‌ها،
نوازش‌های دستی آشنا را خواب می‌دیدند.
و شهر از پچ‌پچی، مفموم می‌شد گرم.

شبی بود و سیاهی بود...
تلاش فاتحی بر شاخسار دست‌ها روئید.
و آوار بزرگی از بلند برج و باروها، شکوفان شد.
و در تالارهای روشن آئینه‌ای، صد مرد لرزیدند
و صد زن، بوسه‌هاشان در هوا آویخت.
و از کوچه صدای طبل می‌آمد
و با غوغای گرم طبل،

(بانگ مردم بیدار)

«شما این جام‌هاتان از طلای خون ما، سرشار
شکم‌هاتان ز گندم‌های دهقان، سیر
و لب‌هاتان ز لبخندِ گمِ فرزندِ ما، لبریز
خفاشان شب پرواز
باید بشکنیم آئینه‌ها را، تا نبندد نقش،
تصویر سیاه زندگی‌تان
اندر این شفاف
و باید شب بمیرد، در خلیج خونتان امشب»
(صدائی از سکوت روشن تالار)
«لرزان»
«آی...
ما در جشن مرگ بردگی‌تان جام می‌نوشیم
باید گندمی تا راهبان مرزهای روشنی باشیم
و در لبخند ما طرح هزاران باغ می‌روید
و ما در خلوت رنگین نور و آینه، خورشید می‌سازیم
هان... هشیار
اینجا با شکست آینه‌ها، مرگ خورشید شما، بیدار»

و (مردم هم نوا با هم)

بمیر ای بوم بد آهنگ
بمیر ای پاسدار خیمهٔ شب‌ها
بمیر ای ننگ، ای نیرنگ
بمیر ای آفتاب ما، به دهلیز تو، در زنجیر.

و در هر دست سنگی بود

و تالار از طنین سنگ‌ها و ریزش آئینه‌ها پر شد
و خون مردم بیدار داغ ننگ بر دیواره‌های سرد مرمر زد
و صدها چلچراغ و قالی ابریشمین در سرسراهای شگفت‌انگیز رنگین شد
و ما بر لاشهٔ صد مرد خندیدیم.
و صد زن در سرود خشم ما، مردند.

درون من، «من» من همچنان گرم حکایت‌هاست.
شب بود و...
.....،...

و اکنون شب، شبی سرشار از خشم است.
و مادرها
غبار انتظاری را به موج اشک می‌شویند.
و کودک‌ها
نوازش‌های دستی آشنا را خواب می‌بینند.
و...

دیگر هیچ

لحظه‌های سبز لحظه‌های سرخ

سعید سلطان‌پور

بسته در زنجیر!
خفته در دهلیز!
پلک بگشا، بالش عادت بدر، برخیز
تا کران‌ها موج رستاخیز، توفان نهائی را
کرده است آغاز
و کبوتر در زلال آسمان باز
بر فراز بی‌نهایت می‌کند پرواز

خفته در دهلیز!
بسته در زنجیر!
حلقهٔ زنجیرهای سرد، سنگین است
پلک بگشا، خواب ننگین است
لحظه‌ها با شوق آغاز قیامی سبز می‌رویند
لحظه‌ها با انتظار انتقامی سرخ می‌میرند
جام‌ها لب‌های رنگین خداوندان شب را بوسه می‌کارند

بسته در زنجیر!
خفته در دهلیز!
آفتاب شهر بی‌آواز ما باید
ریشه‌های روشنش را در خلیج سرخ خون ما بلرزاند
باغ فردا، در دل شب‌هاست
تیرگی باید که روید از عمیق آن گیاهِ نور.
ما شبی داریم
ما شبی داریم و در اعماق سرد شب، تبی داریم
باید از ژرفای شب روید گیاه نور
باید امشب بشکفد در آسمان‌ها شعلهٔ خورشید

از نهفت برج‌های قلعهٔ شیطان
می‌خروشد روی دشت شب
رودخانه‌ی وحشیِ آواز
(تا به دروازه‌ی طلوع لحظهٔ آغاز، راهی نیست)
و کبوتر در زلال آسمان باز
بر فراز بی‌نهایت، می‌کند پرواز.

کتاب ماه (کیهان ماه)

از *کتاب ماه* دو شماره منتشر شد. شمارهٔ اول در خرداد ۱۳۴۱، و شمارهٔ دوم در شهریور همین سال. ناشر *کتاب ماه*، همچون *کتاب هفته*، سازمان چاپ و انتشارات *کیهان* بود. *کتاب ماه* زیرنظر جلال آل‌احمد، پرویز داریوش، سیمین دانشور و شمس آل‌احمد اداره می‌شد.

جلال آل‌احمد ــ که به یک معنی، ریش سفید و میداندار ادبیات آن روزگار بود ــ در صفحهٔ اولِ کتاب، طی یادداشتی تحت عنوان «همتی بدرقهٔ راه کن...»، نوشت: «قرار بر این شده است که به سرمایهٔ «سازمان *کتاب کیهان*» و به همت صاحب قلمانی که نمونهٔ آثارشان را خواهید دید؛ این دفتر که پیش روی شماست، ماهی یکبار، برای کسانی منتشر بشود که مطبوعات سنگین ماهانهٔ موجود راضی‌شان نمی‌کند. این قراری است برای تحقق بخشیدن به آرزوئی که تنها دعوی این دفتر است؛ و تحقق این آرزو خود به سه عامل وابسته:

نخست به ما که قرار است این دفتر را بسازیم؛ نه به قصد پر کردن صفحات یا به خاطر بنای بقعه و بارگاهی؛ یا پرداختن برج عاجی؛ یا دوست گزیدنی؛ یا نردبان کردنِ این و آن؛ یا مرید و مراد ساختن؛ یا عناد و لجاج ورزیدن. ناچار این دفتر نه کرسی عرش ادب است و نه تخم دو زرده‌ئی است و نه خردجال است که اشرفی بریزد. و بی‌هیچ اهن و تلپ، تنها کوششی است برای ثبت و ضبط آنچه از نویسندهٔ روزگار ما بر می‌آید با همهٔ غم‌هایش و دردهایش و تنگی مجالش و کوتاهی دستش، و نیز با رکودِ بازارِ حق. و نویسنده‌ئی که اگر قلم می‌زند به جبران نعمتی است که از این روزگار حرام می‌کند. به این صورت در این دفتر کسی اجیر نیست، همچنان که کسی نردبان نیست؛ اینجا هیچ قلمی بی‌مسئولیت نیست و کسی هرهری نیست، همچنان که اسیرِ دسته‌ئی نیست و مُتحجر نیست و نظر تنگ نیست و نه چنان است که فقط در قلمرو

دوستی‌ها و دشمنی‌های گذرا قدم بردارد. دنیا بسی پس از ما خواهد زیست.

سپس به «سازمان کتاب کیهان» که موسسهٔ مطبوعاتی مقتدری است بر جای خود نشسته و با علم و اطلاع کمر به خدمت این دفتر بسته. موسسه‌ئی که اگر چه حق دارد غم «تیراژ» را بخورد اما آنقدر سعهٔ صدر نشان داده است که همهٔ وسایل خود را در اختیار ما بگذارد؛ بی‌هیچ سؤالی و امائی و دخالتی در کار نویسندگان. سرمایه از چنین بنگاهی و دست و قلم از ما. و «ما» یعنی هر شاعر و نویسنده و منتقدی که حرفی گفتنی دارد و کاری خواندنی و اثری نه بوی ناگرفته و زنگ زده یا قمعمع یا نبش قب رکن یا دهان پر کن. و من که نویسندهٔ این کلماتم گمان کرده‌ام که اگر خوانندگان بیشتری در جست و جوی آنچه تو می‌نویسی باشند چاره‌ئی جز همکاری با چنین سرمایهٔ بزرگی نداری. بخصوص برای تو که دیگر در عهد بوق نیستی تا در سایهٔ پرده‌داری بارگاه اسیری نوشتهٔ خود را به خرج دفتر و دستک دیوانیان و دبیران مُذَّهب کنی و به طاق پوسیدهٔ تاریخ بکوبی؛ پس کوشش کنیم و بیازماییم که آیا می‌توان به کمکِ چنین سرمایهٔ مادی، سرمایه‌ئی معنوی پیش روی خوانندهٔ بردبار و منتظر نهاد؟

و این عامل سوم همین خواننده است که خود یکی از ماست. خوانندهٔ این دفتر در همین آغاز کار بداند که اگر در جست‌وجوی مطلبی سرگرم کننده است یا قصه‌ئی چشم خسته کن؛ یا در جست‌وجوی افسانه‌های جن و پری است؛ یا در پی مستمسکی برای تفاضل است؛ یا فقط گوش به زنگ غرب است، بسیار جای دیگر دفتری یا مجله‌ئی یا کتابی بسی زیباتر از این خواهد یافت؛ به دلخواه خویش و هم به زبان شیرین فارسی. ولی ما این کاره نیستیم. ما در پی گشایش دریچه‌ئی به شرقیم، به شرقِ مادر، به آسیا که برخواهد خاست. ما در پی طرح مشکلات تند و تیز زندگی و هنر معاصریم. در پی آن که با دیدی فلسفی و در خور این زمانه، اول به درون خویش بنگریم، از سنت‌ها و اثرها و آدم‌ها و حادثه‌ها. و همه را

سبک سنگین کنیم. اینهمه چشم به هوا که ما داریم عاقبت بایست روزی زیر پای خود را ببینند!

صرف نظر از امهات آثار فلسفه و ادب و هنر که هرگز در حصار ملیت‌ها نمی‌گنجد؛ و ما نیز از برگرداندن آنها و غور در آنها ناگزیریم، کوشش این دفتر بر آن است که به کار اصیل ایرانی و شرقی بپردازد. البته تا آنجا که در توان اوست و تا آنجا که پاسخی به فریاد خویش بیابد. در چنین راهی خواننده نیز به همان اندازه باید بکوشد که ما. به امید آنکه این کوشش دو جانبه منجر بشود به آنجا که در این دنیای گسترده ولی بسیار تنگ و یکدست کنندهٔ همه چیز و همه کس، ما نیز عاقبت بنماییم که چکاره‌ایم و چه می‌گوئیم و چه نشانی با خود داریم و چه مایه امتیازی از دیگران. می‌بینید که «... دراز است ره مقصد...»

فهرست شمارهٔ نخست *کتاب ماه* (*کیهان ماه*) به قرار زیر بود:

همتی بدرقهٔ راه کن، جلال آل‌احمد عبور از خط ـ مبحثی در نهیلیسم از ارنست یونگر (تقریر دکتر محمود هومن و تحریر جلال آل‌احمد)؛ وسوسهٔ غرب از آندره مالرو (ترجمهٔ سیروس ذکاء)؛ اسکندر گجسته یا اسکندر بزرگ، پرویز داریوش؛ دربارهٔ آکوتاگاوا ـ نویسندهٔ ژاپنی (س. د.)؛ در جنگل ـ از آکوتاگاوا (ترجمهٔ سیمین دانشور؛ راشومون ـ از آکوتاگاوا (ترجمهٔ سیمین دانشور)؛ گلدوست ـ افسانهٔ کهن چینی (ترجمهٔ رضا رادفرنیا)؛ داستان دو برادر ـ افسانهٔ کهن مصری ترجمهٔ عبدالله توکل، دربارهٔ درآمد ملی، خسرو ملاح؛ سفرنامهٔ اسرائیل، داریوش آشوری؛ نقاشی جدید ایرانی و حرف‌های دیگر، جلال مقدم؛ سومین نمایشگاه دو سالهٔ نقاشی، سیمین دانشور؛ میزگرد نقاشان، س. د.؛ ویری دیانا ـ آخرین فیلم لوئیس بونوئل، (ترجمهٔ سیروس ذکاء)؛ یک معرکه و یک نمایشنامهٔ ته شهری، بهرام بیضائی؛ «قرص خورشید» در کانون فیلم، جلال مقدم؛ نامه‌ئی از بلژیک، محسن قاسمی؛ نامه‌ئی از آلمان، آرامش دوستدار؛ نامه‌ئی از رُم، بهمن محصص؛ انتقاد کتاب‌های ماه، به قلم پرویز

داریوش، اسلام کاظمیه، محمود منصور، ایرج قریب، فرخ غفاری؛ دعا برای آنها که خودکشی کرده‌اند (ترجمهٔ حسینعلی هروی)؛ دربارهٔ نمایشنامهٔ هویج فرنگی (ا. گ.)؛ به تصویرهای خارج از متن: سیمای واقعی ما، لوئیس بونل، تابلوی رنگی ابوالقاسم سعیدی.

می‌بینیم که سخنی از شعر نیست. شمارهٔ دوم *کتاب ماه* نیز بر همین منوال است. تنها در بخشِ «انتقاد کتاب»های ماه، در شمارهٔ اول نقدی بر *آوار آفتاب* سهراب سپهری، و در شمارهٔ دوم پاسخی بر نوشته‌ئی از تندرکیا (شاعر شاهینساز) چاپ شده است.

نقد *آوار آفتاب* را ذیل نقد و نظر راجع به این کتاب خوانده‌ایم.

اما پاسخ به تندرکیا که سیروس طاهباز نویسندهٔ آن بود از اینقرار بود که آقای پرتو ــ دکتر تندرکیا در دو شمارهٔ پیاپی *اندیشه و هنر* ــ ۳ و ۴ ــ در آبان ۱۳۴۰ و اردیبهشت ۱۳۴۱ فحشنامه و تهمت‌نامهٔ درازدامنی علیه نیما یوشیج می‌نویسد و آقای طاهباز که در همین سال مسئول گردآوری آثار نیما ــ ازطرف آل‌احمد وخانوادهٔ نیما ــ شده‌بود، برآشفته به‌وی پاسخ می‌دهد.[۷]

ظاهراً آل‌احمد از شمارهٔ ۳ *کتاب ماه* اصرار به چاپ سلسله مقالات مشهورِ غربزدگی (که از همان شمارهٔ اول مورد اختلاف بود) می‌کند که با کیهان به توافق نمی‌رسند و انتشار *کتاب ماه* متوقف می‌شود.

اگر چه نثر مُقطّعِ شتاباهنگ و لحن پرنیش و کنایه و عصبی و صریحِ جلال آل‌احمد، نثرِ محبوب و مُسلّطِ دهه‌های چهل و پنجاه بود، ولی سرمشقِ سرمقاله‌نویسان جُنگ‌های سیاسیِ این دو دهه، بندهای دوم و چهارمِ سرمقالهٔ اول *کتاب ماه* بود که البته به رغمِ لحنِ تند و ظاهراً صمیمانه، عموماً غیرواقعی و ناراست می‌نماید.

دریا

دریا، اولین، یا از اولین جُنگ‌های نوپرداز شهرستانی بود که بسیار شکیل و وزین، در قطع وزیری، در شیراز تهیه می‌شد و در سطح ایران انتشار

می‌یافت. اولین شمارهٔ *دریا* در تاریخ خرداد ۱۳۴۱ منتشر شد. در این شماره می‌خوانیم:

آیا همه زندگانی عشق است، دکتر محمود هومن؛ عشق (شعر)، نظامی؛ زندگی کردن (شعر)، پل الوار، ترجمهٔ ی. د؛ پل ورلن، رحیم افلاطونی؛ همراز ناآشنا (شعر)، پرویز خائفی؛ ژان پل‌سارتر، ع. دستغیب؛ شک (شعر) و مردی اینچنین (شعر)، منصور اوجی؛ خوان هشتم (شعر)، منوچهر آتشی؛ مرداب (داستان) از ژوزف کُنراد، ترجمهٔ اسدالله حیات‌داودی؛ ذوق پیاله (شعر)، صائب؛ واپسین فریب (شعر)، شرف‌الدین خراسانی؛ سلامان و ابسال، مهدی فاطمی؛ اشکی در بهار (شعر)، محمد حقوقی؛ هوری (شعر)، ع. دستغیب؛ ادبیات ایرانی و فرنگی، سید محمدعلی جمال‌زاده؛ گل بیمار (شعر)، ویلیام بلیک، ترجمهٔ م. معلم؛ روز عید (داستان)، ابوالقاسم فقیری؛ چند قطعه شعر، آصف رهبین؛ خبرها، ترجمهٔ محمود معلم؛ معرفی کتاب‌ها.

شمارهٔ دوم *دریا* در مرداد ۴۱ و شمارهٔ سوم در مهر ۴۱، با همان کیفیت منتشر شد. این جُنگ، با وجود سمتگیریِ نوپردازانه‌اش، همچون بیشتر نشریات نوگرای آنروزها بحثی راجع به شعرنو نداشت.

منصور اوجی، منوچهر آتشی، محمد حقوقی، و عبدالعلی دستغیب، از پایه‌های ثابت و اصلی *دریا* بودند.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۱

احمدی، احمدرضا / *طرح*. ــ تهران: بی‌نا، آذر ۱۳۴۱، خشتی، ۴۰ ص.

ایروانلو، گیتی / *پنجره‌های بسته*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۸۳ ص.

براهنی، رضا / *آهوان باغ*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۱۸۱ ص.

بهبهانی، سیمین / *مرمر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱.

تمیمی، فرخ / *سرزمین پاک*. ــ تهران: ابن‌سینا، خرداد ۱۳۴۱، ۹۸ ص.

جلالی، بیژن / *روزها*. ـ تهران: مروارید، شهریور ۱۳۴۱، ۲۳۱ ص.
خزائلی، محمدرضا / *ستایش*. ـ تهران: طهوری، ۱۳۴۱، ۵۸ ص.
صفارزاده، طاهره (مردمک) / *رهگذر مهتاب*. ـ تهران: بی‌نا، اسفند ۱۳۴۱، ۱۲۰ ص.
کسرائی، سیاوش / *خون سیاوش* (همراه با منظومهٔ آرش کمانگیر). ـ تهران: امیرکبیر، اسفند ۱۳۴۱، ۱۶۱ ص.
کیانوش، محمود / *ساده و غمناک* (گزینهٔ اشعار ۳۴-۴۱). ـ تهران: مروارید، شهریور ۱۳۴۱، ۶۱ ص.
مصدق، حمید / *کاوه*. ـ تهران: نیما، ۱۳۴۱، ۳۲ ص.
واقف، جمشید / *بر دروازه‌های فردا*. ـ تهران: معرفت، فروردین ۱۳۴۱، ۸۷ ص.
هنرورشجاعی، تقی / *تلخه‌های دیم*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۷۲ ص.

طرح / احمدرضا احمدی

احمدی، احمدرضا / *طرح*. ـ تهران: بی‌نا، آذر ۱۳۴۱، قطع خشتی، ۴۰ ص.

انتشار *طرح*، سرآغاز شعر موج نو در ایران است.

اگرچه ده سال پیشتر، هوشنگ ایرانی بعد از بازگشت از اروپا به ایران، تحت تأثیر سوررئالیست‌های اروپائی، چندین مجموعه شعر ـ که از هر نظر تازگی داشت ـ انتشار داده و غوغائی برانگیخته بود، چندانکه ترکیبِ جیغ بنفش او ـ از شعر کبود ـ هنوز بر سر زبان‌هاست، ولی حرکت نبوغ‌آسای ایرانی بی‌هنگام بود و در نتیجه، سرکوب همه سویه و توامانِ نوپردازان و کهنه‌سرایان را به همراه داشت.

شعر احمدی ـ همچون شعر سپهری ـ فرزند بلافصل شعر هوشنگ ایرانی بود که به هنگام متولد شد.

شعر سپهری، اندیشهٔ وحدت‌گرای بودیستیِ به سرانجام رسیدهٔ

ایرانی را به ارث بُرد؛ شعر احمدی، شکلِ بیقرارِ جست‌وجو گرانهٔ شعر ایرانی را.

هوشنگ ایرانی، اشعار عرفانی و غیرمتعهدش را درست در اوج جامعه‌گرائیِ متعهدانهٔ روشنفکران ایرانی ــ که کلید درهای فروبستهٔ دنیا را در دست‌شان احساس می‌کردند ــ منتشر کرد و مورد تمسخر سخت مدعیان قرار گرفت. از اشعار ایرانی پیداست که در آن روزگار، او به لحاظ روحی، شاعری شتابزده، هیجانی، خوشباور، و به لحاظ سیاسی ناپخته بود. او پختگیِ فطری و جبلی سهراب سپهری و درک سیاسی او را نداشت که تا همچون سنگی صبور، آرام به کناری بنشیند، بنویسد، بنویسد، پاره کند، کنایه و فحش بشنود، تا در روز موعود، روزی که نیما تأئید و تثبیت می‌شود؛ شعرنو به ثمر می‌رسد؛ کلید زنگار بسته و نامطمئن گروهی عظیم از روشنفکران معطل می‌ماند؛ اقشار و طبقاتِ اجتماعیِ دیگری شکل می‌گیرد، و خوانندگان پیگیر و مؤمنِ اشعار غیرمتعهد در عرصهٔ ادبیات ظاهر می‌شوند، شعرهایش را به چاپ برساند.

هوشنگ ایرانی، به محض ورود به ایران، با همان ذوق‌زدگی و خوشباوری و ناپختگی، تند تند، چند کتاب شعر چاپ کرد و بلافاصله مواجه با تمسخر و توهین و دهن‌کجی شد، خود را باخت، به کناری نشست؛ به مشروب پناه بُرد و منتظر نشست تا سرطان بیاید و او را بردارد ببرد. اما سپهری ــ که به یک معنا شاگرد او بود ــ با صبر و حوصلهٔ فطری کار کرد، موضع را شناخت، کتاب *آوار آفتاب* را که در سال ۱۳۳۷ آماده چاپ بود تا سال ۴۰ نگه داشت، و به روزگاری که بوی بهبود از اوضاع می‌شنید، فعالیتش را تشدید کرد، و زحمتش را به ثمر رساند.

و اما وضع احمدرضا احمدی با هر دوی آنها فرق داشت: او نه دانش و تجربهٔ هوشنگ ایرانی را داشت و نه صبر و پختگیِ جبلی سهراب سپهری را. او یک اقبال تاریخی داشت. و اقبالِ تاریخی او این بود که ذوقِ زیبائی‌شناختی و آغاز فعالیت شاعری او (سال ۱۳۴۱)، با ذوق و نیازِ

عمومیِ اقشارِ نوظهوری در جامعه همزمان شد که در پی دهه‌ئی تلاشِ حکومت پهلوی برای استقرارِ نوعی مدرنیسمِ اجتماعی ـ اقتصادی در ایران شکل گرفته بودند و منتظر اشعاری متفاوت و غیرمتعهد و بسیار مدرن بوده‌اند. یعنی تولد شعر احمدی، میلادی طبیعی و به هنگام بود. شعرِ او، نخستین بازتابِ فرهنگِ شبه مدرنیستی آن سال‌ها و عکس‌العمل جوانانِ نوریشهٔ خسته از آه و ناله‌های رمانتیک و سمبولیسم‌های سیاسی بعد از کودتا بود؛ جوانانی که مخالفِ هر چه سنت، تعهد، تکرار، تقیّد، کنایه زدن، ادبیت و رسمیت... بودند و می‌گفتند که از سیاست و اندوه و کنایه و سمبل‌های تکراریِ شب و خورشید و بهار و زمستان به مثابهٔ نمادهای ظلم و عدالت و آزادی،... (که از همان اولِ پیدایشِ شعرِ نیمائی، به سبب خفقانِ جامعهٔ رضاشاهی با شعر نیما زاده شده و پس از چندی افت و خیز با کودتا به شکل اغراق‌آمیزی رشد کرده بود.) خسته‌اند و می‌خواهند مِنبعد، «شب» در شعر، نه سمبل ظلم و ستم که همین «شب» باشد، و آفتاب همین آفتاب،... و هر چیز خودِ آن چیز باشد.

عصیان کردند. همهٔ معیارها و اصولِ قدیم و جدید را به هم ریختند. همهٔ شاعران (جز نیما) را به عنوان شعرای جدی به مسخره گرفتند. وزن، قافیه، ادبیت، احساسات، تخیّل روشن، ایهام، ایجاز و حتی معنی را دور ریختند و اشعاری نوشتند که از هیچ نظر به شعرهای پیش از خود شباهت نداشت،...

نخستین مجموعه بدین شیوه، مجموعهٔ طرح از احمدرضا احمدی بود.

او برای نشان دادن عصیان و اعتراضش به سنت رسمیِ شعر، قصیدهٔ بلندبالائی نوشت (متأسفانه در چاپ‌های بعدی حذف کرد) که چاپ آن در یک مجموعهٔ شعر، بسیار شجاعانه و گویا بود. او نوشت:

شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و من غمین و ره دراز
شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و من غمین و ره دراز

شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و من غمین و ره دراز
شب حزین و من غمین و ره دراز شب حزین و...

طرح، پس از انتشار، با دو عکس‌العمل کاملاً متضاد مواجه شد:

۱. استقبال وسیع جوانانِ ضدسنتگرایی که در همهٔ زمینه‌های اجتماعی، هنری، فرهنگی،... طرفدارِ مدرنیسم و آزادی عملِ تام و تمام بودند و از تَک و نال‌های سیاسیِ اشعار کنایه‌آمیز نفرت داشتند و برای هنر غایتی جز خودِ هنر نمی‌شناختند؛

۲. تمسخر و نفرت و اعتراض سنتگرایان و هواداران شعرِ سیاسیِ متعهد که روندِ شبه مدرنیستی «انقلاب شاه و ملت» را حرکتی ضدمردمی دانسته و مبارزه با رژیم و ابزار فرهنگیش (از جمله شعر غیرمتعهد) را به منظور رهایی ملت، غایت هنر می‌دانستند.

برای مدافعین طرح، هیچ چیز جز خودِ مدرنیسمِ افراطیِ ضدِ سنت مطرح نبود. اگرچه اسماعیل نوری‌علاء ـ مطرح‌ترین مدافع و مفسّر و شارح این طرزِ نوین ـ شعر «لولوی شیشه‌ها»ی سهراب سپهری را از نمونه‌های اولِ این طرز دانسته و نوشته بود که: «سپهری در این شعر دریچه‌ئی به دنیای تازه یافته می‌گشاید و تصاویری تازه ارائه می‌دهد.»[۸] ولی آنها حتی گرایشِ عرفانیِ سپهری و ایرانی را که به نوعی تعهد و معنا احاله داشت، برنمی‌تافتند.

این طرز نو نه فقط مخالفِ سمبولیسمِ اجتماعی و نمادگرائی و تعهد، که اصولاً مخالف هرگونه منطق و معنائی در شعر بود؛ اتفاقی که در شعر فرانسه و بعد در دیگر جاها تحت نام دادائیسم و سوررئالیسم روی داده بود.

احمدرضا احمدی در شعری می‌گفت:

و آنچه تازه نیست می‌گوید:

آنچه تازه نیست لای لای ساعت دیواری کهن بر نوزاد خود

که:

فرجام همهٔ راه‌ها به اندوه می‌انجامد
و سکوت دلیل‌پذیر نمی‌تواند بود
سکوت خطا نیست اما جذبه ندارد
سکوت‌ها، پندارها، تا مرز رویا تاریک و وهم‌انگیزند
و حقیقت مرده تلاش می‌کند
سقف هر پناهگاه، سفالین و نفوذناپذیر است
و آسمان آبی نیست
انباشته از تاریکی است

پنجره را که گشودم شب بوی غم می‌داد
ستاره‌ها را که چیدم در میان دستمال کولی‌ها پلاسیدند
شکوفه‌های نورسته خسته بودند و در یخبندان شب مُردند
ساعت دیواری گنگ بود و اشتیاق ضجه داشت
و اندوه باغ، گل‌های یخ را آب کرد
اما فرجام این کوره راه به اندوه اشتیاق انجامید.

اشعار طرح، پس ازانتشار، ظاهراً از طرف فریدون رهنما (مقدمه‌نویس اولین چاپ قطعنامهٔ شاملو)، با وام از نامِ سینمای موج نوِ فرانسه، که در آن سال‌ها هوادار فراوانی در ایران داشت، «موج نو» نام گرفت.

مشخصاتِ شعرِ موج نو

ما برای دانستن مشخصات موج نو، نخست به نوشته‌هایی از اسماعیل نوری‌علاء مراجعه می‌کنیم.

ایشان می‌نویسند:

«شعر موج نو حرکت قاطعی به سوی «شعر ناب» محسوب می‌شود و به همین دلیل بسیاری از مشخصات شعر ناب را می‌توان در آن مشاهده کرد. [...] مشکلِ کار شاعر آن است که ابزار کار او [ادبیات] را باید در میان وسایلی جست که به منظورها و هدف‌های دیگر به وجود آمده‌اند. پل والری که مهمترین نماینده و مبلغ شعر ناب است، می‌نویسد:

«زبان، عنصری است عمومی و عملی و در نتیجه وسیله‌ای است غیرحساس که هر کس موقع به کار بردن، آن را مناسب احتیاجاتش می‌کند و بنا به شخصیت خود دگرگونش می‌سازد. زبان هر قدر هم شخصی بوده، و کلمات حاکی از افکار ما، به روح ما نزدیک باشند، (باز) در اصل چیزی است که اساس آن بر آمار و حساب است و هدفش کاملاً عملی است. حال مشکل شاعر باید این باشد که از این وسیلهٔ عملی وسیله‌ئی بوای آفریدن یک اثر به وجود آورد که اساساً جنبهٔ عمل ندارد،... شاعر می‌خواهد دنیائی ویژه یا نظامی خاص از اشیاء به وجود آورد، سیستمی از رابطه‌ها تولید کند، بی‌آنکه‌اندک پیوستگی با سیستم عملی داشته باشد. [...] با توجه به این هدف است که پل والری «شعر ناب» را تعریف می‌کند:

«از به کار بردن اصطلاح «شعر ناب» همان منظوری را دارم که یک طبیب از عبارت «آب خالص» دارد. یعنی می‌خواهم بدانم آیا می‌شود اثوی آفرید که در آن عوامل «غیر شاعرانه» راه نداشته باشد؟... شعری نوشت که پیوستگی موسیقی آن هرگز قطع نشود، و رابطهٔ معانی آن به یکدیگر همیشه رابطهٔ هماهنگی باشد که در آن، طرز تبدیل اندیشه به اندیشهٔ دیگر از خودِ اندیشه مهمتر باشد، و در آن بازی با استعاره، واقعیت مطلب را در بر داشته باشد. در این صورت می‌توانیم دربارهٔ «شعر ناب» بحث کنیم. [...] من همیشه معتقد بوده و هستم که این هدفی است حاصل نشدنی و شاعری کوششی است برای رسیدن به این کمال مطلوب. به طور خلاصه به آنچه ما نام شعر می‌دهیم، در عمل مرکب از

قطعاتی از «شعر ناب» است که در مقوله‌ئی گنجانیده شده‌اند. سطری بسیار زیبا عنصر نابی در شعر به شمار می‌رود... (همیشه) قسمت عملی یا فلسفهٔ عملی زبان، عادات و شکل‌های منطقی، بی‌ترتیبی و بی‌منطقی که در واژه‌ها می‌بینیم (در نتیجهٔ استثناثاتِ متعدد در اعصار مختلفی که طی آنها عناصر زبان ایجاد شده‌اند.) وجود «شعرِ ناب» را امکان‌پذیر می‌سازد، ولی دانستن این نکته مشکل نیست که تصور چنین شرایط خیالی و ایده‌آلی برای دانستن هر شعر قابل مطالعه و مغتنم است. [...]

چنین حرکتی به سوی «شعر ناب»، به طور ناخودآگاه، در شعر موج نو به چشم می‌خورد. و این نتیجهٔ رفتاری است که در مرحلهٔ نخست با کلمات می‌کند. به عبارت دیگر شعر این شاعران [...] به معنی دقیق کلمه دارای ارزش‌های سمبولیک نیست، و به معنای دقیق‌تر، کلمات و تصاویر و معانی به چیزی صریح و آشکار که همواره همزاد و برادر ایشان باشند اشاره نمی‌کنند، بلکه همهٔ ابزارهای شعر،تبدیل به شخصیت‌های مستقلی می‌شوند که به چند دلیل دارای وجوه مشخصهٔ ویژه‌ئی هستند. [...]

اما مشخصات خاص شعری این ادوات را، که در شعر موج نو اهمیت‌شان ــ برخلاف شعرنوی نیمائی ــ از وظیفهٔ عملی‌شان بیشتر است، می‌توان در این علت‌ها جست‌وجو کرد:

۱. شاعر به بارهای اجتماعی و تاریخی ادوات شعری نظر دارد؛

۲. شاعر شکل ترکیبی این ادوات را مورد توجه قرار می‌دهد؛

۳. قدرت خیال‌انگیزی و نیز تجسم آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهد.

در مورد نکتهٔ نخست می‌توانیم از همان کلمهٔ *گل میخ* مدد بگیریم. این کلمه مثلاً یادآور زندگی گذشتهٔ ما نیز هست، یادآور محیطی است که در آن‌درهای خانه‌هابه‌شکل خاصی تزئین می‌شد. بطورخلاصه‌می‌توان گفت که این کلمه تلویحاً به‌یک‌زمان معین ازتاریخ‌زندگی‌اجتماعی‌اشاره می‌کند.

در مورد نکتهٔ دوم نیز می‌توان از همین کلمه مدد جست، مثل کلمهٔ «گل میخ»، از ترکیب دو کلمهٔ *گل* و *میخ* به وجود آمده است. هر یک از این

کلمات در مرحلهٔ اول دارای خواص دوگانه‌ئی هستند که قبل از این، ذکر آن رفت (وظیفهٔ عملی و بارهای تاریخی و اجتماعی) و در مرحلهٔ دوم، یادآور شیئ ثالثی هستند که در عین گل بودن خاصیت میخ را دارد و در عین میخ بودن به خود شکل گل گرفته است. به عبارت دیگر تضاد درونی موجود درعنصر ترکیبی *گل میخ* شخصیت سومی برای آن فراهم می‌آورد.

در مورد نکتهٔ سوم باید گفت که کلمات از کلمه بودن معاف می‌شوند تا تبدیل به همان شیئ شوند که بر آن دلالت می‌کنند و در نتیجه مورد استعمال آنها مطمح نظر قرار می‌گیرد. [...]

انتخاب کلمهٔ «گل میخ» از آن جهت بود که مهرداد صمدی در مقالهٔ خود دربارهٔ شعراحمدرضااحمدی ازآن یاد کرده است. او دربارهٔ این بیت:

«در انتها پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل میخ‌ها لبریز گشت»

می‌نویسد:

«گل میخ گلی است که در اثر جادوئی، فلز شده است و پیمان دارد که چیزهای نچسبنده را به هم وصل کند و زینت دهد، و در *انتها* آن پیمان جادوئی لبریز می‌شود. پر می‌شود، می‌ترکد، و چیزهای نچسبنده به تجرد خود باز می‌گردند» [...]

اما کار شاعر موج نوئی به این جا ختم نمی‌شود. از آنجا که نقش عملی و ظاهر کلمه اهمیت خود را از دست داده است، شاعر می‌تواند به راحتی همهٔ مترادف‌های آن را جانشین آن کند. به راحتی می‌تواند به جای «گل میخ» از «گل فلزی»، «گل چکش‌خوار»، «گل چسباننده»، «گل واصل» و یا «میخ عطرآگین»، «میخ پرپر شده»، و نیز «باغ میخ» و «باغ فلزی» سخن بگوید و یا میخ را در زمین بکارد تا به جای آن گل بروید. [...]

اما شاعر موج نوئی به رابطهٔ ادوات بیش از خود ادوات نظر دارد. توجه کنیم که در اینجا تنها نمی‌توان کار را به ادوات زبان و شعر محدود کرد. برای شاعر موج نوئی همه چیز جزءِ ادوات کار محسوب می‌شود. محمدرضا اصلانی در این مورد می‌گوید:

«از برداشت شروع می‌کنم و به ارائه می‌رسم... مسائل به تدریج برای من باز و روشن می‌شوند... در آثار نقاشان کوبیست، مثل براک و پیکاسو من می‌بینم که اشیاء همان هستند و حجم خودشان را دارند، منتهی در یک رابطهٔ جدید... این رابطه‌های جدید، شعر را (نیز) به وجود می‌آورند، بدون آنکه مثلاً کوزه، کوزه بودنش را از دست بدهد. رابطه‌ئی جدید و غنی که موجد فرم و کشف تازه است.»

[شاعر] موج نو، با دوری از وظیفهٔ عملی زبان، و سوار کردن وظایفی اختصاصی بر آن، شعر را به سوی یک هنر تجریدی [می‌برد] که در عین ذهنی و شخصی بودن، قدرت بیانی اگر دارد، در مجموعهٔ کار است، و در شدت نمایشی بودن شعر، نه تشریحی بودن آن.»[۹]

خلاصهٔ سخن اینکه: با انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی، نوع دیگری از شعر ــ که از دیرباز با هوشنگ ایرانی آغاز شده بود ــ با نام موج نو، در شعر فارسی تثبیت شد و جریان چشمگیری را به دنبال آورد که مشخصات عمدهٔ آن عبارت بوده است از:

۱. جدا بودن وظیفهٔ عملی و روزمرهٔ کلمات و زبان از خود کلمات و زبان در موج نو؛

۲. ایجاد مناسبت و مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال، و اشیاء؛

۳. ایجاد فضای ذهنی تازه و دوراز ذهن؛ نه از طریق توصیف و تشریح، بلکه از طریق فضاسازی؛ و آنهم نه سطر به سطر، که در کلیت یک شعر.

شاعران موج نو تا به چه حد به این اصول وفادار مانده، یا قادر به وفاداری بوده‌اند، نکته و مطلبی است که بعداً بدان خواهیم پرداخت.

در اینجا فقط به این نکته اشاره کنم که چند سال پس از انتشار موج نو، اسماعیل نوری‌علاء شاخه‌هایی را در آن مشخص و از هم جدا می‌کند که به قرار ذیل بود:

۱. شعر موج نو *اصیل*. که به نظر نوری‌علاء، تنها نمایندهٔ واقعی آن احمدرضا احمدی بود. (و ظاهراً هنوز نیز تنها اوست). احمدی در

موج نو، «نثرگرای اصیل» نیز بوده است.

الف. *نثرگرایان اصیل موج نو.* از این شاخه، شاعران زیادی را می‌شد نام برد که بعد از احمدی، مهمترین آنها عبارت بودند از: محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، شهرام شاهرخ‌تاش، فریدون مُعزی‌مقدم، م. نوفل، محمدرضا فشاهی، عظیم خلیلی، مجید نفیسی، تیرداد نصری.

ب. *نظم‌گرایان اصیل موج نو.* شاعران این شاخه معدود بودند. از جملهٔ این گروه می‌شد از حسین مهدوی (م. مؤید) و جواد مجابی نام برد.

۲. *موج نو مشکل.* نوری‌علاء شعر عده‌ئی از شاعران را شعر موج نو اصیل نمی‌داند. او می‌نویسد:

«بدون شک همهٔ خصوصیات موج نو ــ به طور کلی ــ در مورد این شاخه نیز صادق است، با این تفاوت که اگر در شاخهٔ اصیل موج نو کوشش در به وجود آوردن وسایلِ ایجاد رابط همچنان برقرار است، در این شاخهٔ دوم، شعر به صورتِ مشکل و نامفهوم و اصم درآمده و گاه ایجاد رابطه با آن غیرممکن می‌شود. [...] شعر این شاخه از موج نو بیشتر چشم به کوشش‌های شاخهٔ «شعرنوی حاشیه‌یی» دارد و می‌کوشد تا از تجارب دست نخوردهٔ آنها استفاده کند.»

نوری‌علاء شاعران مشکل‌گوی موج‌نو را نیز به دو گروه تقسیم می‌کند:

الف. *نثرگرایان مشکل‌گوی موج نو؛* که در آن میان از: بهرام اردبیلی، بیژن الهی، پرویز اسلام‌پور، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان نام می‌برد. و دربارهٔ بیژن الهی می‌نویسد که:

«اولین کسی که در این راه قدم می‌زند بیژن الهی است. او که در اشعار نخستینِ خود تمایلی به ساده‌گویی و ایجاد رابطه با خواننده [داشت] رفته‌رفته از این کار سر باز می‌زند و اشعارش به یکباره تبدیل به حجمی سیاه و دست‌نیافتنی می‌گردد.»

ب. *نظم‌گرایان مشکل‌گوی موج نو؛* که به اعتقاد نوری‌علاء، مهمترین شاعرِ این شاخه، یدالله رؤیائی است.

موج نو، بعدها به انحطاط رقت‌انگیزی دچار شد و جملات خبطی که زیر این عنوان نشریات را پر کرد، در کنارِ مقالات موزون سیاسی، که به شعر سیاسی تعبیر می‌شد، شعرنو را به رکود و بی‌حرمتی غم‌انگیزی دچار کرد که نمونه‌اش را در همین کتاب خواهیم دید.

ذیلاً چند شعر از طرح را می‌خوانیم.

هرکس می‌گوید من

با رنگ‌های صدا:

من

من

من

با شب تا آن کوچه آمدم

شب ایستاد.

با چشم شکوفه‌ها

من

من

من.

پشت دیوار بودم و نگاه می‌کردم

شب ایستاده بود و چشمانش بر کرانهٔ کوچه می‌دوید:

پرندهٔ طلائی فارغ از تعصب رنگ

کودکان حصیری

بادبادک در اوج بی‌فرسنگ

منشور تایش‌ها خاموش.

و آنچه مجرد و تنها بود.

مردی از هر نسل در کاغذی سنگی پیچیده

سرزمین ساعت

زنی از هر نسل در کتان آرزو مصلوب

سکوت چون فرفرهٔ کوچکی بر من و شب و دیدارش وزید
کودکان با صدای عاریه گفتند: **دیو**

و هر کس می‌گوید دیو
و هیچکس تازیانه نبود.

ناگهان

پنجره‌ها با جعبهٔ کبریت‌ها باز شدند
زمین، چینی شکسته گردید

پرندهٔ فلزی، مرا بشکست و در
کنارم بنشست
پرنده بر کنارم بر چهارچوب
سوسن روشنائی که در
اطاق می‌گریخت

پرپر زد

در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل میخ‌ها لبریز گشت
پرنده گرم نگاه می‌کرد
پنجره لبخند سرد بر لب داشت
چشمانم آویخته بر پنجره‌ها خیره‌ها و در انتظار ورود خودم بودم

ساعت‌های دیواری به سماجت سنگ‌ها برما گریستند و هیچگاه
از درِ ورودی
که پرنده و من در انتظار بودیم: به اتاق نیامدم
بادهای جنگلی بر درها و پنجره‌ها پیراهن گلدار خود را آویختند
درها بر پنجره‌ها خیره شدند
و من در انتظار ورود خود بودم .

در یک روز،
در یک شب،
با ورق‌های تقویم که نوزاد حرارت انتظار بودند سوختیم و
پرواز کردیم
زردها که رنگ نوزاد بودند از توپ‌های بازی کودکان قدم آموختند
و با ما قدم برگرفتند
رنگ‌های سفید روزنامه و برچسب شیشه‌های الکل که تنبل بودند
با همهٔ زمین‌ها، رودخانه شدند و در دختران و پسران تصویر لبریز
گشتند
با رنگ‌های سیاه که رنگ‌های خسته بودند، به چشمه‌ها رفتیم،
چشمه‌های رنگ‌خورده رنگ سیاه را انکار کردند
برگرش سبزینه‌های جنگلی، حرارت سخن کودن را آویختیم
سبزینه‌ها با پرندهٔ فلزی سخن گفتند
سخنانش پیر بود
کودکان از پیری سخن‌شان خندیدند

شب در شیشه‌ها و لیوان‌ها به خواب رفت

انتظار | سکوت

پرسه

روی صداها نشستیم
صداها شفاف بودند
در شیشه پنجره‌ها آوای کودکان دزدانه می‌دویدند
صدای کودکی من در کنار آنها می‌گریست

انتظار | هیاهو

خستگی

در جاده‌ها آمدیم
کاشی‌ها از زمین بیرون دویدند
مرا صدا کردند
بر دستم کاشی‌ها پژمرده گشتند
پرندهٔ فلزی آنها را شکست
آوای من در آنها نبود .

خستگی | پرسه

انتظار

شکوفه‌ها برای گل‌های قالی قصهٔ خدا را می‌گفتند نام من در چشمان‌شان سنگینی می‌کرد

نام خود را نیافتم

ساعت | آسمان

فریفتگی

آویزهای بلورین کلبه‌ها روی شاخه‌های نسترن آمدند خط‌های بی‌رنگ کشیدند

روی خط‌ها دویدیم، خود را نیافتم

اشتیاق | آسمان

فانوس

در زیر پایم قلک روئید، پرندهٔ فلزی آن را بشکست،

آوای من در آن روئیده بود.

گیاه فسرده و با اشتیاقی بود ه

ساعت | چشم شکوفه‌ها

صبح

آنگاه که کوک ساعت‌ها به انتظار رسید و پژمرده گردید

پرندهٔ فلزی از من بیرون دوید

ساعت | گلدان
رنگ‌های صدا

صبح | ساعت
شب

ساعت | ساعت
ساعت

پرندهٔ فلزی در تصویر بازارهای شهر پر زد
و قفس طلائی خرید

شب | آتش
ساعت

قفس رویایم را آرام بسوخت
دودش شهرها را کور کرد و بازارها را تنگ

آرام | سبک
تنها

سبک بودم و انباشته از خوشه‌های تنهائی
پرندهٔ فلزی در قفس طلائی در کنارم آویخته .

من | پرنده
خواب

پرندهٔ فلزی در خواب رفت
و هیچگاه خواب ندید .

از کنار قفس طلائی
از کرانهٔ پرندهٔ فلزی
بر پنجرهٔ انتها، چشم‌هایم را آویختم
و در انتظار ورود خود بودم

من | آرام | سبک | تنها

پرندهٔ فلزی | مرده | سبک | با سایهٔ خود

پرنده در خواب مرده است لحظه‌ئی پیش به من گفتند .

.پرندهٔ کاغذی.

پرندهٔ من کاغذی بود
از دو تکه کاغذ
جامه‌ئی که من بدو پوشیده بودم سپید بود
پرنده بدان دو سکه نقره آویخته بود که کولی‌ها را بفریبد .

پرندهٔ من کاغذی بود
کردک بود
بازی می‌کرد
هر رنگ را می‌شناخت
به من نشان می‌داد
هر رنگ یک صبحگاه روی سینه‌اش مهمان بود
شب فردا با آن رنگ قهر می‌کرد
رنگ‌ها از دویدن، رفتن، ایستادن، پریدن، و آشتی و قهر کردنش خرسند بودند .

پرندهٔ من کاغذی بود
کردک بود
در باد و باران با سقف‌ها دوست و همبازی می‌شد
در آفتاب با فرزند آفتاب فرار می‌کرد
و فردایش آوایش طلائی بود
فرزند آفتاب غمین و لال بود
پرندهٔ کاغذی زبان فرزند آفتاب را استوار می‌کرد
زبانش را از پسران پنهان می‌داشت
از کاغذهای بادبادک فرزند آفتاب برای دختران خانه
می‌ساخت که در فکر

باشند

پرندهٔ کاغذی من کودک بود
بازی می‌کود

می‌دوید
می‌خندید
درختان، گل‌ها او را بیگانه می‌دانستند
هیچگاه درختان به او خانه کرایه ندادند
درختان کاغذی بودنش را گناه می‌دانستند
گناه از او نبود
گناه از دختری بود که بر جنازه من گل ریخت .

پرندهٔ کاغذی کوچه‌ها را شناخت
با کودک همسایه آشتی کرد
کودک همسایه گفت با فرزند آفتاب قهر کرده است
فرزند آفتاب در بازی فروزان جر زده است
پرندهٔ کاغذی با کودک همسایه در پاییز هر سال
مهیای طرح تابستان بود

تابستان برای‌شان جامهٔ رنگین دشوار بود
جامهٔ رنگین دشوار را در زمستان می‌پوشیدند
شهرفرنگی ازحسرت لباس آنها تصویرپرندگان آسیب‌دیده رانشان می‌داد
پرندهٔ کاغذی در اجبار آمد و مجبورشد جامه‌اش را به دیوار بهار بیاویزد

از روی چشمانِ من به خانه کسی رفت
آن کس مرا شفاف و همواره یافته بود
شب در آن خانه کارگاه داشت
شب در آن کارگاه قفل می‌ساخت
آوای پرندهٔ کاغذی برای قفل‌های شب کلید بود .

پرندهٔ کاغذی با کودک همسایه قهر کرد

با آوایش

دیده بود کودک همسایه به درختی که میوه‌اش صدف بود
دشنام داده است
بر گلدان کاشی که گل‌اش گوش ماهی بود اخم کرده است
بر نارنج مه گرفته‌ای که رویش کاشی روئیده است
فرسنگ احتیاج را تجارت کرده است .

دوست آخرین او بچهٔ برادرم بود
بچهٔ برادرم در کندوهای روشنائی به دنیا آمده بود
به عروسک عروس می‌گفت
۲ سال از پرندهٔ کاغذی کوچک‌تر بود
بچهٔ برادرم پرندهٔ کاغذی را کودک صدا می‌کرد
هنگامی که پرندهٔ کاغذی بر بچهٔ برادرم واژهٔ کودک را آویخت
بچهٔ برادرم گفت: من کودک نیستم من روشنم
و زمین روشن گشت
هر دو از واژهٔ کودک آراسته و خندان بودند .

پرندهٔ کاغذی
بچهٔ برادرم،

تصویر همهٔ کودکان زمین را به شهر فرنگی ارزان فروختند
برای خودشان تنها یک تصویر به جای ماند
همگیِ خنده‌ها، خواسته‌ها، داشتن‌ها، نداشتن‌های زمین زرد و
آسمان آبی

کاسه برگ مینائی گل چشمان آن تصویر بود
همهٔ صداها، آوای یک دیگر، سرای صدای مردان، بازار صدای زنان پیام پرندگان.
تخته‌های رنگین صدای کودکان در دهان آن تصویر بافته شده بود.

بچه برادرم پرندهٔ کاغذی

آن تصویر را بر چشمان من آویختند
از چشمانِ من رودخانهٔ رنگ‌های زرد، سرخ جاری شد
و این رنگ سرخ خون نبود.

بچهٔ برادرم با گریه جستجوگر پرندهٔ کاغذی است
پرندهٔ کاغذی لال گشته
پرندهٔ کاغذی روپوش تصویر آویخته بر چشمان من گشته است
که: باد، باران، آفتاب، قهر، آشتی،
بر آن تصویر نتازند
بچهٔ برادرم با تنها یادگار پرندهٔ کاغذی که **آوای** او بود
بی‌خنده، بی‌گریه پشت تصویر را می‌خواند:

یکبار دیگر که مرا یافتند یک چیز را یافتند
که یک کس دیگر نیز یافته بود

خون سیاوش / سیاوش کسرائی

کسرائی، سیاوش / *خون سیاوش* (همراه با منظومهٔ آرش کمانگیر). ــ تهران: امیرکبیر، اسفند ۱۳۴۱، ۱۶۱ ص.

خون سیاوش، سومین مجموعهٔ اشعار سیاوش کسرائی بود که با مقدمه‌ئی از هوشنگ ابتهاج در اسفند ۴۱ منتشر شد. کسرائی، همانگونه که پیشتر در بررسی اشعارش گفته‌ایم، به همراه هوشنگ ابتهاج محبوب‌ترین نوپردازِ نوقدمائی جامعه‌گرای دههٔ سی و چهل بود. او برخلاف ابتهاج (که پس از کودتا به مرور به شعر تغزلی روی آورد) پس از مدت کوتاهی درنگ در تغزل، از شعرِ سیاسیِ معترض به شعر صریح‌تر و انقلابی گرائید، که از زمینه‌سازان شعر چریکی در پایانه دههٔ چهل و دههٔ پنجاه شد.

گفتنی‌ها را دربارهٔ کم و کیف شعر کسرائی پیشتر گفته‌ایم، مگر این نکته که اشعارِ *خون سیاوش*، بسیار پخته‌تر از اشعار پیشین کسرائی بود.

مقدمه‌ئی که هوشنگ ابتهاج بر *خون سیاوش* نوشت یادداشتی رمانتیک با اشارات و کنایاتی سیاسی بود که نکتهٔ گره‌گشا و تازه‌ئی نداشت. همان است که: «ایمان به خورشید، از نیاز به روشنائی است و شاعر بیش از همه به آن نیاز دارد. [...]» و [...] «*خون سیاوش*» که از خود شاعر نام گرفته یادآور داستانی کهن نیز هست: داستان عشق و زندگی که از میان آتش می‌گذرد و سرانجام درستی خود را استوار می‌دارد. داستان جاودانگی که در کام مرگ هم زاینده و زوال‌ناپذیرست.

شاید این شعرها نیز شاخه‌ئی است که از خون سیاوش رسته و نمودار داغی است که هنوز تازه است و سوگند پهلوانان را به یادشان می‌آورد.

اگر تلخ است و اگر شیرین، به دل می‌نشیند و رسا و نارسا فریادی است که از سینه‌ئی جوشان برمی‌آید. فریادکننده چندان در بند تحریر

صدا و زیر و بم آواز نیست. ضرورتی در او بانگ برمی‌دارد و چه بسا که نفوذ و هیبت فریاد از همین جوشش وحشی و پرداخت نشدهٔ آن است.

با اینهمه این مجموعه از آوازهای دلنشین و زمزمه‌های نازکانه خالی نیست. گذشته از منظومهٔ بزرگ *آرش کمانگیر* که رشک‌انگیز است قطعاتی درین کتاب هست که سرشارازززیبائی وگیرائی است و«زمستان» و «انتظار» و «اندوه سیمرغ» و «بوی‌بهار» و «ماهی آینه» و «گل‌های سپید» و «شب‌های دشت» ازآن جمله‌اند. دریغا که همهٔ این‌زیبایان درهالهٔ‌اندوه نشسته‌اند.»[۱۰]

پس از مطالعهٔ دو شعر، نقد و نظر پیرامون خون *سیاوش* را می خوانیم.

واریز

(آنچه با حروف درشت چاپ شده اسامی بعضی از اشعار گذشته‌ی گوینده است.)

ای سرشکسته، شاعر امید سوخته!
افسانه بود بانگ *لب رازدار* تو؟
بیهوده بود فتح لبت در شکنجه‌گاه
یا یاوه بود رنج تو در شاهکار تو؟

در دست‌های تو *گل پولاد* خشک شد؟
بر باد رفت آنهمه گلبرگ آتشین؟
داس درو به دست ددان ماند و گزمه‌ها،
تا برکنند ریشهٔ خورشید از زمین؟

بنگر، ببین چگونه در این آتش سیاه
هر سو ترانه‌های تو دارند رقص مرگ!
آواره می‌شوند همه واژه‌های مهر
از دفتر شکسته پر و بال برگ برگ

پرپر شده کنار چپرها بهار تو
شلاق مانده است و شب یادگار نیست
خفته‌ست زندگانی بر روی بال مرگ
شبدیز مرده را دگر آن شهسوار نیست

شالی تمام گشته و شب آمده به دشت
تنها نشسته دخترکت روی تخته سنگ
از روی راه، کارگران رفته، خفته‌اند
بیرنگ مانده پرتو چشم گریز رنگ

پائیز باغ‌های تو کولی! رسیده است
هنگامه‌ای‌ست شورش این فصل برگ‌ریز
ای باغبان پیر درین تند باد شوم
بنشین و در نگر تو به گل‌های در گریز

نفرین شده، چو شب‌پره در شهر شب بگرد
سرگشته در جهنم احساس خود بتاب
ای روشنی‌پرست به تاری پناه بر
ای زنده‌وار مرد به تابوت تن بخواب

ای جغدِ ماندگار به کاخِ خرابِ شب
اکنون بنال بر سر ویرانه‌های خویش
اکنون بمیر در بُنِ مخروبه‌های شعر
گمشو به گردبادِ غمِ یادهای پیش

مهر ماه ۱۳۳۲

سرگذشت شمشیر

یکروز دست‌رنج مرا پرداخت.

یکروز دست‌رنج
در کارگاه آرزوی خویشتن مرا
بر شعله‌ها نهاد و تنم آبدیده کرد
با چکشم بکوفت
به سندانم آزمود

پولاد را به گونهٔ دیگر پدید کرد
روزی که دست‌رنج مرا پرداخت
شمشیر نام کرد
وانگاه تا به یاری آزادگان رسم
وانگاه تا زبانه کشم روز انتقام
پنهان به گوشه‌ای
اندر نیام کرد

ماندم پر انتظار
یک عمر در نیام
همراه بس حماسهٔ نشکفتهٔ قرون
خاموش در کمین نشستم و بستم زبان به کام

روزی که خصمِ مست
آتش گشوده، رهزده، میدان گرفته بود
و بود تا که من

فریاد آورم که منستم
سرنا کشیده
ناخوانده یک سرود
در دست‌های دوست شکستم.

نقد و نظر

سال ۱۳۴۱ سال آغاز انشقاقِ کاملِ شعر، به **شعر متعهد** و **غیرمتعهد**، با نمونهٔ غیرمتعهد طرح از احمدرضا احمدی بود. شعر شکست و نومیدیِ اخوان‌ثالث که سراسر نیمهٔ دوم دههٔ سی را پوشانده بود، حرف و سخنِ بخشِ قابل‌توجهی از خوانندگانِ قدیمیِ شعرِ سیاسی ایران بود که دیگر به شعارها و امیدها و مژده‌ها باور نداشتند. در تمام آن سال‌ها، در میان سمبولیسم سیاه و نومیدانه و رمانتیسمِ عاشقانه و انقلابی، شعر کسرائی چون جویی میرا جریان داشت، تا اینکه به انتشار خون *سیاوش* رسید.

خون *سیاوش* پس از انتشار، با سه دید و نظر کاملاً متفاوت روبه‌رو شد: هواداران شعر سیاسی خون *سیاوش* را چون برگ زر دست به دست بردند؛ خوانندگانِ قدیمیِ سرخورده از شعر سیاسی، با طنز و تمسخر با این مجموعه برخورد کردند؛ و هواداران موج نو که عملاً هیچگونه شعر منطقی (چه سیاسی، چه غیرسیاسی) را داخل شعر نمی‌دانستند اعتنائی به خون *سیاوش* نکردند. از دو گروه نخست نقدهائی منتشر شد که به بخش‌هائی از دو نمونهٔ آنها بسنده می‌کنیم.

نقدِ نخست از جلیل دوستخواه است که در بخشِ ادبیِ *راهنمای کتاب* چاپ شده بود. دوستخواه در قسمت‌هائی از نقد، طی جمعبندی کوتاهی از شعر شاعرانِ سیاسی و جامعه‌گرای دهه‌های گذشته، می‌نویسد:

«دومین مجموعهٔ شعر سیاوش کسرائی (کولی) به نام پرمعنی و کنایت‌آمیز خون *سیاوش* چندی است که نشر یافته و در دسترس خوانندگان و دوستداران شعر قرار گرفته است. کسرائی در سال ۱۳۳۶

نخستین مجموعهٔ شعر خود را با نام *آوا* انتشار داد و پس از آن منظومهٔ *آرش کمانگیر* را در سال ۱۳۳۸ منتشر ساخت. این منظومه دومین بار در مجموعهٔ جیبی *نمونه‌های شعر آزاد* و سومین بار در پایان مجموعهٔ کنونی به چاپ رسیده است.

با بررسی آنچه تاکنون کسرائی به دست ما داده است، اینک می‌توانیم قضاوتی البته نه‌چندان قاضیانه و قطعی ــ دربارهٔ کار شاعرانهٔ او بکنیم. [...]

دوستی صاحب‌نظر و نکته‌سنج، کسرائی و شاملو و اخوان و ابتهاج را «چهار سوار سونوشت» شعر معاصر فارسی می‌خواند. اگر کلاهمان را قاضی کنیم و چندان سخت‌گیر نباشیم، بر این تشبیه زیاد خرده نخواهیم گرفت، و هرگاه تشبیه را بپذیریم باید بگوئیم از این «چهار سوار» که پیادگان این عرصه بجا و بحق می‌توانستند امید در فتراک ایشان بندند و به چشم چهار تن از پیشگامان راه دشوار زندگی در آن بنگرند، شاملو سوار بر اسب سپید و گشن خویش تکاپوی پرتوانی کرد و اخوان در مرکوب خود توان خیز گرفتن و فراجستن از دیوار را ندید و رندانه غاشیه‌ئی زربفت و کهن بر اسب خویش کشید و به تاخت و تاز در این پهنهٔ آشنا بس کرد. ابتهاج که پاسی از روز برآمده یکباره سر از خواب نوشین بامداد رحیل برداشته و ترک چشمه‌سارها و بزم‌ها و قول و غزل‌ها گفته بود، چابک بر اسبی تیزتک جست و سنگلاخ‌های درشت و توان‌فرسای این بادیه را پی سپر شور و شتاب خویش کرد، اما شب هولناکی که در برابر راه او برآمد، اسب سرکش او را در مغاک‌ها فروافکند و اکنون دیرگاهی است که آوای پرخروش او به زمزمه‌ای حزن‌آلود بدل گشته، گوئی ندای اندوهبار او از تک چاهی ژرف به گوش می‌رسد.

سیاوش کسرائی چهارمین آن چهارسوار، گرچه اسبش در نیرو و شتاب به پای اسبان آن سه تن دیگر نمی‌رسد اما در پایداری و دوام بر آنان پیشی گرفته است. کسرائی اگرچه در راهی که پیش پای آن چهارسوار بود، تک مانده و هول و مخافت این بیابان در سیاهی دامی برابر او گسترده،

هیچگاه از اسب خود فرود نیامده و در کوچه‌های تنگ سرگردانی و عرصه‌های افسونی فراموشی گام نگذاشته، همچنان سواره بر این راه بی‌سامان ناپیدا سرانجام می‌تازد و هر چند هم اسبش تن بفرساید و از نیرو و نفس بکاهد، او مرد فرود آمدن و درنگ نیست و نمی‌خواهد راه را بی‌رهرو رها کند و خود در گوشه‌ای بیارمد. [...]

خون سیاوش سرشار از درد و دریغ و اندوه و سوزش جان است و به درستی نمایشگر روح گوینده‌ای است که در سوز و سرمای جانکاه و برف و بوران، سخت بسان «صخره‌ای از کوان امید» بر پای می‌ایستد و ننگ خزیدن به مغاک‌ها و پناه بردن به هوای آرام و گرم اما عفن و زهرآگین آنها را بر خود هموار نمی‌کند.

نخستین قطعهٔ کتاب، که به گفتهٔ قدما براعت استهلال دارد، «واریز» نامیده شده و از همان آغاز گویای اندوه و دریغ ژرف و جانسوزی است که در بیشتر نزدیک به تمام قطعات کتاب موج می‌زند. شاعر بسان سرداری که رزم‌آوران و پیکارجویانش یکایک بر خاک سیاه افتاده‌اند، فراز سر آنان ایستاده و بر شوربختی خویش شکوه می‌کند:

«ای جغد ماندگار به کاخ خراب شب
اکنون بنال بر سر ویرانه‌های خویش... (ص ۳)

این حال در بیشتر قطعات کتاب، کم و بیش، مشهود است و شاعر سرخورده و دردکشیده، گستاخانه و لجوجانه حرف خود را می‌زند.

باید به صراحت بگوییم که عیب بزرگ کار کسرائی در چاپ و انتشار این مجموعه، فراهم آوردن قطعاتی بسیار ناسازگار و ناهمپایه است در کنار یکدیگر و خستی که به خرج داده است تا مبادا قطعه‌ای از قلم بیفتد و حذف شود.

خواننده‌ای که در ص ۳۰ کتاب خوانده است:

«نهاده آشیان بر کوه اندوه
منم سیمرغ پنهان از نظرها

دل بی‌تاب من در چنگ تشویش
نگاه خسته‌ام بر رهگذرها»

یا در ص ۴۷:

«غوغا کن! هان غریو کن دریا
غم در دل صخره سخت سنگین است
در می‌شکند دلی که می‌خواهد
دریا! دریا! شکست ننگین است!»

[...]

چه مایه تأسف می‌خورد که در کنار این گونه شعرها، سخن سست و کلام نامنسجمی مانند این قطعه بخواند:

«به ساحل شبروان آشنا با من
ولی ناآشنا با شب
برای شستن تن در زلال روشنائی
فراز ماسه‌های تر پی شبتاب می‌گشتند
و از سوسوی خردش در شب تاریک
ز شادی بانگ می‌کردند و بس بی‌تاب می‌گشتند...» (ص ۱۵)

[...]

در مورد وزن شعرهای این مجموعه هم باز باید گفت متأسفانه در برخی از قطعات وزن یا پایان‌بندی مصرع‌ها درهم و برهم و فاسد است و دقت و سازندگی بیشتری را ایجاب می‌کرده است.

شعر کسرائی در بیشتر موارد، آئینهٔ تابناک زندگی نسل کنونی ماست [...] بر کار چنین گوینده‌ای نجیب و روشن‌بین و اندوهگسار اندوهگینان ارج بگزاریم و او را گرامی بشماریم [...]»[۱۱]

نقدی هم در *آرش* چاپ شد که نام آن «دربارهٔ قصهٔ فرزند بالغ حوا» و نام نویسنده، مستعار بود. گردانندگان *آرش*، به اندیشهٔ «خلیل ملکی»ـ رهبر منشعبین از حزب توده ایران ـ گرایش داشتند و مخالف اندیشه و

برنامه‌های حزب توده ـ که کسرائی از هواداران سرسپرده‌اش بود ـ بوده‌اند.

لحن مقاله اگرچه تمسخرآلود بود، ولی سخن نویسنده دقیق و درست می‌نمود. در بخش‌هائی از این مقاله می‌خوانیم:

«[...] بد نیست بیایید دفتری را ورق بزنیم از شاعری مشهور و بخوانیم شعرهایی را که سخت عبرت‌آورند، در لفظ و در معنی. و من از لفظ شروع می‌کنم تا نخست قدرت شاعر را نمایانده باشم و بعد می‌پردازم به معنی. این را بدانید که سیاه‌کاری بعضی کلمه‌ها از من است تا بهتر نمایانده شود نمونه‌هایی از زوال شعر معاصر فارسی. اتفاقاً در همان زمان که نمونه‌های درخشانی داریم از نیما، امید، بامداد، فرخزاد، آزاد و حتی نادرپور. و اگر این نمونه‌ها را از «شعر»های حضرت تی. اچ. گورگین می‌آوردی و یا «بف پیمبر» عجبی نبود؛ اما دریغ که اینها از دفتر اشعار «برگزیدهٔ» شاعری‌ست که به روایتی (*راهنمای کتاب*، شماره‌های ۱ و ۲، فروردین ۱۳۴۲، ص ۱۲۵)، «از شعرای بنامِ معاصر است که اشعارش در شیوهٔ نو مورد پسند است.»

کجا شد آتش گرم زمستان‌های بگذشته!؟ (هنوز ص ۱۴)
برای یافتن از این سیاهی‌ها رهایی
فراز ماسه‌های تر پی شتاب می‌گشتند... (جستجو. ص ۱۵)
چرا هنوز جسدهای جنگ بی‌سردار
به زیر پرچم افسرده‌ای نوا خوانند... (حنظل. ص ۱۸)
چنار پیر را مانندم اکنون
نشانده برگ‌ها در باد پائیز... (اندوه سیمرغ. ص ۳۳)
ای دست بی‌پناه، کست گرم می‌کند؟
آیا کسی ز بینوایی تو شرم می‌کند؟... (کارگاه. ص ۳۷)

(لغزش وزنی دارد)

بیداری:

همی گویم که خوابی بود و بگذشت
بیابان را سرابی بود و بگذشت
به این پندار می‌بندم دو دیده
که شاید بینم آن خواب پریده!!
ولی افسوس دیگر صحنه خالی‌ست
از آن بر پرده نقشی هم به جا نیست (قافیه تماشائی‌ست)
منم تنها و این بیداری سرد
دل غمگین و چشمِ آسمانگرد

(ص ۴۰)

پوک‌ست ناودان کهنه و در استخوان او
باد است می‌وزد
لب چاک و سینه مال
له‌له زنان گداخته راهست می‌خزد... (شهر ما. ص ۴۴)
(یعنی راهست که ــ شاعر «که» های محذوف را در اشعار دیگر جبران فرموده است)
که گوش در پی بانگی که نارسیده به گوش
هماره چشم به راهی‌ست بر درازی راه... (عطش. ص ۲۸)
زندگی دریای سرشوریده‌ای‌ست
گر نهنگانند در پیراهنش
گنج مروارید در پاچین اوست... (دریا. ص ۴۹)

وای ارکه مرا به چشمت ای دریا
آخر به شکستگی فرو ریزد (سنگ. ص ۴)
جویباری بودم از آواز و اشک
کاخرم دریا به کام خود کشید...
مویه کردم گیسوان‌اکندم عبث

اشک من دامان او را تر نکرد
وندر آن هنگامه بانگم ناشنید...
تا ببینم خنده‌های موج را
تا سرود بحرها را بشنوم
من ازین پس بیشتر خواهم گریست
من ازین پس بیشتر خواهم دوید! (اشک و لبخند. ص ۵۸)

چلچله‌ای بود و روی پنجره‌ام مرد
چلچله‌ای خفته بود خامش و زیبا... (چلچله. ص ۵۸)

همچو یک هستهٔ پر مغز سکوت
قلوه سنگ از دهن زندگی افتاده برون (قلوه‌سنگ. ص ۶۲)

راه بسپردم...
شگفتا من چه می‌دیدم: به هر سو گور و گورستان
فراموش از هراس و هول آن وادی
گذشتم از فراز قبرها رقصان
ز شادی بانگ سر دادم که: نزدیک‌ست آبادی.
(آبادی. ص ۶۴ تاریخ ۱۳۳۸)

جویباری بودن و هرگز ناستادن (ملعبی آینه. ص ۸۱. تاریخ آذر ۳۹)

در نی‌نی شب ابر اخم آگین... (هیچکس در خانه نیست. ص ۸۶)

یکی دو روز دیگر از پگاه
چو چشم باز می‌کنی
زمانه زیر و رو
زمینه پر نگار می‌شود (بهار می‌شود. ص ۹۵. تاریخ ۱۳۳۹)

[...] اما در باب معنی. نخست این نظر یکی از منتقدین غرب را بخوانید: سراغ رسالت «هنری میلر» را می‌گیرید؟ چه رسالتی از این بالاتر؛ او به خوانندگانش دروغ نمی‌گوید. رسالت او صداقت اوست.» و شهدالله که این حقیر آنچه در این دفتر ندید، صداقت بود. از همان شعر اول کتاب «واریز» ص ۱...

«خاطر شاعر» محترم ظاهراً «از تلاش باز نمی‌ماند» و «سرنوشت او با گروه یکی‌ست» و «زندگی او به زندگی آنان بسته است» و نیز شاعر «خورشید باز» و «چشمهٔ خورشید» چی است و «مرغ آتش و شب را به زیر پر سرخ خود می‌کشد و از سردی و تیرگی هراسیش نیست و نیز از سپیده‌های دروغین مشوش است» «تشویش. ص ۴۳» و غیره و غیره. یعنی صرفنظر از اشعار عاشقانهٔ معدود این کتاب (که اینهاست؛ آرزو، ۷۴، سنگ، ۷۸ ــ که شاعر اگر شهامتی داشت و فی‌الفور این «شعر» را پس از مصرف پاره می‌کرد خیلی بهتر و سنگین‌تر بود ــ جفت، ۷۹. دیدار، ۱۰۷ و هدیه ص ۱۲۶) و بی‌استعدادی کامل شاعر را در این زمینه نشان می‌دهد، بقیه همان حرف و سخن‌هاست دیگر.

اما چه می‌گویید شاعری را که «به زیر شاهباز سایه‌گسترش رستم‌ها به میدان می‌آرد» (ازسیمرغ، ۳۲) بایادپاتریس‌لومومبا، ص ۸۶، وسایر اسیران خاک حماسه‌ها می‌خواند، و به ناگاه چنین زبون و بی‌نوا از آب درمی‌آید:

پچ پچی هست مگر در دالان
یا که دستی به در دیگر خورد
پرده می‌لرزد، ایوای، ایوای
آمدند آخر و خواهندم برد.

و آیا این تصویر حقیقی شاعر نیست؟ از این تصویرها باز هم هست.

و سنگ‌ها و گیاه‌ها ــ حتی حنظل ــ و ذوحیاتین ــ حتی غوکهای سپید! ــ و جمعی از آبزیان، حتی ماهی را در خدمت امید و صبح و روشنی به کار می‌گیرد و حتی تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید:

ای سبکباران برین دشت بزرگ
توشهٔ امید در انبان کنید
از نشاط و از جوانی هر چه هست
در بغل، در پیرهن پنهان کنید

و به ناگاه، به شیوه‌ای بس شیوا چنین سوزناک بفرماید:

چون به وصالی امید نیست، سیاوش
شعر و سرود امیدوار ندارد (کنار غم، ص ۱۱۴)

حضرت استادی! یا آن صد و چند صفحه رجزخوانی‌ست و دروغ و یا، این مختصرومفید، و به‌هرحال چرا که‌اینها تصویر حقیقی شاعر نباشد؟

و این حقیر درست پس از خواندن این بیت غم‌آور بود که تحت‌تأثیر سایر اشعار بلافاصله برای جبران این خطر تصمیم به صدور «آثاری» در زمینهٔ اشعار پیشین «شاعر» برآمد. و «اشعاری» ساخت و فی‌الفور «به مناسبت»، تقدیم‌شان هم کرد. و این است یکی از آن اباطیل که تقدیم می‌شود به «آقایان شورای نویسندگان کتاب هفته»:

درود سنگ

مانده در سینهٔ غمدیدهٔ کاج
لانهٔ سرد پرستو، تنها
دیو افسونگر پاییز سیاه
می‌کشد بر دل صحرا، تن را [کذا]

می‌رسد قاصد روزان بهار
از ره دور به غوغا و سرود!
می‌دمد از دل هر خاک :گیاه
می‌رسد از لب هر سنگ: درود!
[...]

اما گذشته از همهٔ آن اباطیل، این کتاب کلام پاکیزه و شعر حقیقی هم دارد:

■

ماه، نمناک
راه، غمناک
ماهی قرمز افتاده بر خاک. (طبیعت نیمه جان، ص ۱۶)

■

ای عطر ریخته
عطر گریخته
دل عطردان خالی و پرانتظار توست
غم یادگار توست. (یادگار، ص ۲۵)

[...]

غفرالله المذنبین
رقم‌الاحقر مسیح تکمه‌دوز تبریزی عفاءالله
متوفی فی سنه‌ی اثنان و ثمانین و ثلاث مائه‌بعد الالف»[۱۲]

روزها / بیژن جلالی

جلالی، بیژن / *روزها*. ــ تهران: مروارید، شهریور ۱۳۴۱، ۲۳۱ ص.

بعد از «تندرکیا» و «هوشنگ ایرانی»، بیژن جلالی سومین شاعر بود که بی‌اطلاع از کارِ نیما یوشیج دست به نوآوری زده بود. او در دههٔ بیست، هنگام دانشجوئی در فرانسه، با شکلِ دیگری از شعر آشنا شد و شروع به نوشتن شعر سپید کرد، و پس از بازگشت به ایران در دههٔ سی، با شعرنو ایران برخورد کرد. و شاید به همین سبب نیز، هم از نخست، زبانش با زبانِ دیگرِ شاعران نوپرداز فرق داشت.

او نه همچون عده‌ئی از شاعران شعرِ منثور، هرگز به زبانِ فخیمِ نثرِ قدیم گرایشی نشان داد، و نه همچون عده‌ئی دیگر به تخیّل غریب؛ حال

آنکه به‌نظر می‌رسد بااندیشهٔ ژرف و حس عمیقی که دربیشتراشعار جلالی به چشم می‌خورد، اگر به ادبیت و ایجاز و ایهام و... ریخت شعر توجه و علاقه‌ئی می‌داشت، بی‌تردید امروز از شاعران ردهٔ اول شعرنو فارسی محسوب می‌شد؛ بویژه که بعد از غلامحسین غریب، که کتابش در سال ۱۳۳۲ منتشر شد، جلالی نخستین شاعربود که‌زبانی‌یکدست به‌نثر داشت.

روزها، بعد از انتشار بازتاب بسیار خوبی در میان نوآوران داشت و یادداشت‌های غیرمنتظره‌ئی بر آن نوشته شد.

پس از خواندن چند شعر از روزها، بخش‌هائی از چند نقد معاصرانش را می‌خوانیم:

۱

آنگاه که موج سال‌ها از سر من بگذرد
و من چون سنگی در ته آن آرمیده باشم
که بر این دریای بی‌آرام سفر خواهد کرد
چه کسی به ریشه‌های سکوت خواهد نگریست
که مرا به ساحل‌های زمان پیوسته‌اند

۲

مرا با مرگ
فاصله‌ئی جز شعر نمانده است
و آنگاه که این پردهٔ الوان را
کنار خواهم زد
پهنهٔ بی‌پایانِ
مرگ را خواهم دید
ولی هنوز به نامِ
آخرین امید

ولی هنوز به نامِ
آخرین بهار
ولی هنوز
به نامِ آخرین عشق
در پیش پرده ایستاده‌ام
و در پرتو مرگ
ناامیدانه
جهان را بس تماشائی
می‌یابم.

۳

از هر سو
خرابه‌های یقین را می‌بینم
و خرابه‌های عشق را
و خرابه‌های خرد را
به کدام سوی روکنم
که نه سعادت
و نه شقاوت
و نه این جهان و نه جهان دیگر
مرا درکارست.
به کدام سو روکنم.

۴

کار شعر را
نه پایانی است
و نه ابتدائی

و شاعر چون باغبانی است
که دسته گلی می‌سازد
بی آنکه بداند
آن را به دست که خواهد سپرد
یا بر پای که خواهد نهاد.

۵

ناامیدی چون کوهی است
که از بلندی‌های آن
دنیا حقیر و کوچک می‌نماید
و چشم‌انداز آسمان
بس تماشائی
و دل‌انگیزست.

نقد و نظر

از مسائل قابل توجهٔ مربوط به کتاب روزها، نقدهای تأئیدآمیز چند تن از مطرح‌ترین شعرای نوقدمائی دههٔ سی، چون محمد زهری و نادر نادرپور، بر این مجموعه بود. محمد زهری، از پیشگامانِ شعرِ نوقدمائی سمبولیستیِ جامعه‌گرا در دههٔ سی، در بخش‌های از یادداشتش نوشت:

«بیهوده روی برمی‌تابم
در جلوی من تا انتهای جهان
تهی و تهی و تهی است...»

(ص ۱۴۳ ـ کتاب روزها)

خمیر مایهٔ اصلی مضامین روزها ـ در حقیقت ـ همین است: «تهی و تهی و تهی...» و این برگردان با صورت‌های مختلف ـ اما با مفهوم واحد ـ در سراسر کتاب تکرار می‌شود. [...]

علی‌الظاهر برای بار اول ـ قریب به یک قرن پیش ـ در یکی از نخستین روزنامه‌های فارسی موسوم به «روزنامهٔ علمیهٔ دولت علیه ایران» از شیوه‌ای در شعر با این عبارت: «نوعی از شعر که فی‌الحقیقه واسطهٔ بین شعر و نثر است» گفتگو می‌شود. این روزنامه سپس به اعصار قدیم‌تر باز می‌گردد و ابداعات ابوالعلاء معری، ضریر مصری و عصمت بخاری را از این دست می‌شمارد.

کتاب *روزها* را ـ که من شعرش می‌دانم ـ شما می‌توانید «نوعی واسطهٔ بین شعر و نثر» یا «شعر سپید» یا «شعر منثور» بخوانید. اگر چه ممکن است برای این نوع شعرها هم قائل به قیودی ـ من جمله قافیه ـ باشید و *روزها* را خالی از آن بیابید. ولی لابد از بابت وجودِ مضامین شاعرانه‌اش باید آن را شعر گونه‌ای به حساب بیاورید. [...]»

و پس از یادآوری این نکته که کتاب *روزها* «از نظرِ مقرراتِ امروزینِ دستوری خالی از خبط نیست.» و پس از به دست دادنِ چندین نمونه از اغلاط، می‌نویسد:

«حاصل کلام اینکه *روزها* مجموعه‌ای‌ست که در آن بس کلام نادر و بکر توان یافت. سرایندهٔ این کتاب حقیقتاً شاعر است. دید تازه‌ای دارد و از زاویه‌های جدیدی حدیث نفس خود را مصور می‌کند. و این کیفیت شاید به مذاق گروهی که معتاد به شیوه‌های بیان مرسوم و متداول هستند، خوش نیاید، ولی به صرف این سلیقهٔ خاص، نمی‌توان مقام سخن بیژن جلالی را نفی کرد.»[۱۳]

و نجف دریابندری در بخش‌هائی از یادداشت قابل‌توجه‌اش که در ماهنامهٔ سخن چاپ می‌شود، می‌نویسد:

«در جائی خواندم که ژان‌پل سارتر نوشته بود: «کسانی مرا متهم می‌کنند که شعر را دوست نمی‌دارم، به این دلیل که در مجله‌ام شعر کم چاپ می‌کنم، حال آنکه من شعر را دوست می‌دارم، به این دلیل در مجله‌ام شعر کم چاپ می‌کنم.»

به نظر می‌رسد که در این قضیه حق با آقای سارتر باشد، زیرا که شعر اصولاً عنصر کمیابی است، و اینکه می‌بینیم در این ایام انواع و اقسام شعر بدین فراوانی زیر دست و پا ریخته است دلیل بر وفور نعمت نیست، بلکه به احتمال قوی‌تر دلیل بر آن است که گروهی به فرمول‌های شعر بدلی دست یافته‌اند و دارند شعر حقیقی را از بهاء می‌اندازند. در چنین وضعی انتشار مجموعهٔ آرام و لطیفی چون روزهای بیژن جلالی غنیمت است.

به نظر من روزها یک بار دیگر این مسئله قدیم را پیش می‌کشد که آیا ذات شعر، یعنی آنچه شعر با آن شعر می‌شود و بی‌آن شعر نیست، همان چیزی‌ست که در اصطلاح جدید به «شکل» تعبیر می‌شود یا چیز دیگری‌ست که می‌تواند از این «شکل» مستقل و مستغنی باشد؟ [...] چنین به نظر می‌رسد که شاعر می‌خواهد بگوید که شعر ــ یا لااقل نوعی از شعر ــ ورزش با کلمات و ساختن اشکال گوناگون از آنها نیست، بلکه شعرنوعی برداشت، نوعی طرز برخورد است. ممکن است که شاعر در بیان این برداشت با طرز برخورد مجال ور رفتن با کلمات را نیابد یا اصولاً استعداد این کار را نداشته باشد. این امر به حیثیت او به عنوان شاعر لطمه‌ای نمی‌زند، مشکل آن است که شاعر نتواند در برخورد با جهان گفت‌وگوئی را شروع کند، زیرا که در آن صورت اصولاً شعری پدید نمی‌آید تا بتوان از کیفیت بیان آن سخن گفت.

از این روست که ما وقتی کتاب روزها را در دست می‌گیریم بی‌اختیار بحث شعر را پیش می‌کشیم و از خوب و بد آن به عنوان شعر سخن می‌گوئیم، حال آنکه هیچ جای کتاب عنوان «شعر» ندارد. [...]

سرایندهٔ روزها از جریان شعرنو فارسی چندان متاثر نیست. این امر او را از تردستی غالب سرایندگان شعرنو فارسی در ورزش با کلمات دور ساخته ولی در عین حال او را از پیچیدگی و افتادن در دام تشبیهات مکرر و غریب نیز برکنار داشته است. [...]

نکته‌ئی که باید به آن توجه کرد این است که می‌بینیم حرکت درونی

شاعر، او را به ابداع تشبیهات گوناگون (که مادهٔ اصلی غالب نمونه‌های شعرنو است) وادار نساخته، بلکه مایهٔ شعری روزها، اندیشه است که آهسته ریشه می‌دواند و شاخ و برگ می‌دهد. شاعر آدمی است که آهسته با خودش سخن می‌گوید، بدین جهت اصراری ندارد که با آوردن ترکیبات و تشبیهات غریب خودش را شگفت‌زده سازد.»[۱۴]

نقد دیگر از نادر نادرپور بود که همچنان در سخن چاپ شد. او نیز می‌نویسد که: «[...] به قول معربان، به ضرس قاطع می‌توان گفت که کتاب روزها شعر است و نثر نیست و پاره‌ای از قطعات آن، نه همان شعر است، بلکه شعر ناب است. (و برای رضای خاطر سجع‌نویسان می‌توان افزود که از روانی همچون آب است. [...])»

و به محمد زهری ایراد می‌گیرد و می‌گوید:

«[...] وقتی دیدم یکی از دوستان شاعرم مقاله‌ای دربارهٔ اشعار بیژن جلالی نوشته و قطعه‌ای از کتاب روزها را که می‌گوید:

بیهوده روی بر می‌تابم
در جلوی من تا انتهای جهان
تهی و تهی و تهی است

بر بدبینی سرایندهٔ آن گواه آورده است، غرق حیرت شدم، زیرا علاوه بر اینکه اطلاق صفت «بدبین» یا «خوشبین» به یک شاعر و یا اصولاً به یک هنرمند، همان قدر عجیب است که تمام مدت سال را فقط تابستان یا زمستان بینگاریم و چهار فصل را به یک فصل بدل کنیم، ده‌ها قطعه در همین کتاب می‌توان یافت که پر از شادی و امید و خوشبینی است و اینک نمونه‌ای از اینگونه قطعات را با هم می‌خوانیم:

من چون خانهٔ مقوائی
درهم فرو می‌ریزم
و آسمانی وسیع
جانشین خانهٔ تاریک می‌شود

و خورشیدی روشن
جای چراغ کور را می‌گیرد
و آنجا که نقشی چند
از عشق و امید
بر دیوار خانه بود
اینک
ماهتاب ابدیت
بر آن می‌تابد.

اما من نمی‌خواهم به شیوهٔ دوست شاعرم و به حکم این قطعه‌ای که نقل کردم، «بیژن» را «خوشبین» بخوانم، [...] «بیژن جلالی» سرود لحظه‌های گریزان خویش را می‌سراید و مانند همهٔ افراد بشر، گاهی خوشبین و گاهی بدبین، گاهی شاد و گاهی غمگین است. «بیژن جلالی»، شاعر لحظه‌هاست.»[۱۵]

آهوان باغ / رضا براهنی

براهنی، رضا / *آهوان باغ*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۵ اسفند ۱۳۴۱، ۱۸۱ ص.

آهوان باغ نخستین مجموعهٔ شعر از دکتر رضا براهنی، شاعر، نویسنده، و فعال‌ترین و مطرح‌ترین منتقد دههٔ چهل بود، که در ۱۵ اسفند ۱۳۴۱ نشر یافت.

اگرچه از آغاز پیدایش شعرنو تا سال ۱۳۴۱، کسانی چون نیما (در شعر)، فاطمه سیاح (در نثر)، میروس پرهام (دکتر میترا)، عبدالمحمد آیتی، و پس از آنان، یدالله رؤیائی و عبدالعلی دستغیب در زمینهٔ نقدِ داستان و شعر فعال بوده‌اند، ولی واقعیت این است که پس از آن دو تنِ نخستین و یدالله رؤیائی، نقد، با دکتر رضا براهنی بود که بطور همه جانبه رو به گسترش نهاد.

از کیفیت نقد براهنی هنگام بررسی کتاب *طلا در مس* سخن خواهیم

گفت، اما *آهوان باغ* پس از انتشار، با وجود شهرت نسبی شاعر در مطبوعاتِ آن سال‌ها، عکس‌العمل قابل‌توجهی برنینگیخت. شاید دلایل چندی در میان بود، اما، با وجود نگاه نو و متفاوت و نوع تازه‌یی از تصویرسازی و ساخت ظریف پاره‌یی از شعرها، علت اصلی بی‌توجهی، می‌باید ضعف تألیف اشعار او بوده باشد؛ ضعفی که وجه عاطفیِ اشعار را نیز به شدّت کمرنگ می‌کرد، چنانکه در شعر «در پائیز» می‌بینیم. در این شعر، شاعر بی‌آنکه مستقیماً در شعر دخالت کند، شعار بدهد و خود را درخت و عمل خود را باد پائیزی بداند که باعث ریزش برگ و بارش می‌شود، با دو سطرِ توضیحیِ میانی، دو بخش موازیِ آغاز و پایان شعر را بر هم منطبق می‌کند و شعر به هدف می‌رسد. ولی در همین شعرِ راحت و خوش ساخت، به لحاظ ادبیت به سطوری برمی‌خوریم که از شاعری منتقد بعید می‌نماید. مثلِ آنجا که می‌گوید: «و شنیدم که زنی زیر لبش می‌گفت»، که ضمیر «ش» نه فقط زائد که آزاردهنده است و حسِ زیباپسندیِ خواننده را علیه خود تحریک می‌کند، چرا که نگفته پیداست که زن زیر لبِ خود سخن می‌گوید، نه زیر لبِ دیگری، و شاعر با توجه بدین امر می‌توانست با حذف ضمیر «ش» و شکستن سطر و زیرِ هم نوشتنِ دو سطو، این نقیصه را جبران کند.

دیگر اشعار *آهوان باغ* نیز از این بلیه در امان نیستند، و همین یک علت کافی است که گاه مجموعه‌ئی را از اعتبار ساقط کند. از *آهوان باغ*، به خاطر حضور پیگیر و مؤثر شاعر در طول چند دهه، و به اعتبار آثار بعدی اوست که در اینجا یاد می‌شود.

دو شعر از مجموعهٔ *آهوان باغ* را می‌خوانیم:

دست‌ها

برتر از هر شعر و هر آواز
دست‌های توست.

دست‌های تو کلید قلب‌های ماست
وشبانگاهان به‌هنگامی که ما آهسته می‌گرییم در قلب سیاه خویش
آفتاب دست‌های تو جهانِ قلب ما را نور می‌پاشد
قلب‌هامان می‌شکوفد چون گلی وحشی درون شب.
برتر از هر شعر و هر آواز
دست‌های توست.
دست‌های تو جهان ماست.

در پالیز

شاخه‌ها را زده‌اند.
برگ‌ها را به زمین ریخته‌اند.
و شنیدم که زنی زیر لبش می‌گفت:
«تو گنهکاری
باد باران زدهٔ زرد خزان
تو گنهکاری»

دل من جنگل سبزی بود
و در آن سر به هم آورده درختان بلند.

شاخه‌ها را زده‌اند.
برگ‌ها را به زمین ریخته‌اند
و شنیدم که زنی در دل من می‌گفت:
«تو گنهکاری
باد باران زدهٔ زرد خزان
تو گنهکاری.»

کاوه / حمید مصدق

مصدق، حمید /*کاوه*. ــ تهران: نیما، ۱۳۴۱، ۴۲ ص.

کاوه که بعدها با نام درفش *کاویان* چاپ شد، نخستین دفتر شعر حمید مصدق بود. *کاوه* منظومه‌ئی ابتدائی و ساده‌لوحانه، پیرامون زندگی *کاوه*، قهرمان اسطوره‌ئی ایرانی بود که علیه اژدهاک قیام کرده و مردم را به بهروزی رسانده بود.

اگر به خاطر شهرت فوق‌العادهٔ مجموعهٔ بعدی مصدق ــ *آبی، خاکستری، سیاه* ــ نبود، منظومهٔ *کاوه* فراموش می‌شد و در تاریخ شعرنو حتی نامی از آن باقی نمی‌ماند.

ازلحن رمانتیک وموزون ونوقدمائی حمیدمصدق پیداست که اودرسرایش *کاوه*، تحت تأثیر *آرش کمانگیر*، شعر مشهور سیاوش کسرائی بوده است.

بخش‌هائی از *کاوه* را می‌خوانیم.

[...]

زمانی دور
در ایرانشهر
همه در بیم
نفس در سینه‌ها محبوس
همه خاموش
و هر فریاد در زنجیر
و پای آرزو در بند

هزار آهنگ و آوای خروشان بود و شب خاموش
فضای سینه از فریادها پر بود و لب خاموش

و باد سرد

باد هرزهٔ ولگرد
گل اندیشه‌های پاک را در زیر پای خشم
پَرپَر کُن
به هر خانه، به هر کاشانه
سر می‌کرد

نه کس بیدار
نه کس را قدرت گفتار
همه در خواب
همه خاموش.

به کاخ اندر
که گرداگرد آن را برج و بارو
تا دل این سقف وارون بود
نشسته اژدهاک دیوخو
بر روی تخت خویشتن هُشیار
مبادا کس شود بیدار
لبانش تشنهٔ خون بود
[...]
۲
[...]
پس از آن کاوه رویش را
به سوی کوره آهنگری گرداند
و زیر لب
دعای دیگری را خواند
[...]

ز جا برخاست
به نیزه پیشبند چرمیش افراشت
نگاهش رنگ فرمان داشت:
«کنون یاران به پا خیزید
و بر پیمان بسته ارج بگذارید
عقاب‌آسا و بی‌پروا
به سوی خصم روی آرید
به سوی فتح و پیروزی
به سوی روزِ بهروزی»
[...]
روان گشتند
به سوی فتح و آزادی
به سوی روز بهروزی
و بر لب‌ها سرود افتخارآمیز پیروزی.
[...]
در آنشب از دل و از جان
به فرمان سپهسالار کاوه، مردم ایران
ز دل راندند
نفاق و بندگی و خسته جانی را
و بنشاندند
صفا و صلح و عیش و شادمانی را
نوازش داد باد صبحدم بر قُلهٔ البرز
درفش کاویانی را.
[...]

مهر ۱۳۴۰

تلخه‌های دیم / هنرور شجاعی

هنرورشجاعی، تقی / *تلخه‌های دیم*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۱، ۷۰ + ۳۲ ص.

تلخه‌های دیم مجموعه‌ئی یکدست نیست. شعرهای صفحاتِ آغازین *تلخه‌ها* سست و حتی آکنده از لغزش‌های وزنی است، ولی به مرور، تحت تأثیر زبانِ اخوان‌ثالث، استوار، خوشاهنگ و درست می‌شود، تا در اواخر کتاب که از سلطهٔ زبان اخوان نیز بیرون می‌آید و نسبتاً به زبانی مستقل می‌رسد.

کتاب اولِ هنرورشجاعی ــ *تلخه‌های دیم* ــ ظاهراً پس از انتشار، امیدهائی برانگیخت و گفت‌وگوهایی را به دنبال آورد که در مجموع تأئیدآمیز بود، ولی اشعار بعدی شجاعی انتظار امیدواران را برنیاورد.

دو شعر از این مجموعه می‌خوانیم و خوانندگان را به نقد «م. آزاد» که در *آرش* ــ شمارهٔ ۶، خرداد ۱۳۴۲ ــ چاپ شده بود، ارجاع می‌دهیم.[۱۶]

مرثیه

داده بر باد آشیانه‌یِ خویش
دیده در توفان، فروریزنده لانه‌یِ خویش
مرغکی در پنجهٔ بادم
مرغک دستانسرای برکهٔ شادم

می‌پریدم در سپیدِ صبح
بر کبود ساکت ساحل
با هزاران مرغکان لحظه‌های شاد
اوج خود را داشتم در یاد

مرغ دست‌آموز دشت خنده‌ها بودم

بیشه‌ها، نیزارها و برکه‌ها با من
آشنا بودند
جوی‌ها گسترده تن تا بیکران دشت
با نوای بالک من همنوا بودند
دم که سنگین بال
در کرانه‌یْ نیمروز گرم
می‌چکیدم ــ چون مذابی کز دَمِ خورشید ــ
از عمیقِ آسمان بر خاک
بیدها چالاک
سایه گستر گیسوی الفت می‌افشاندند
بادها تن در زلال برکه می‌شستند
با نفس‌ها زمهریر سرد
از تنم گرمیْ شتاب راه می‌راندند

بی که دانم از چه ناگه هر چه در من مرد
تنگدشت سینه‌ام آکنده از غم شد
مرگ خود را در دلم دیدم که می‌روید
مرغکان لحظه‌های شاد
بامدادی همسفر با باد
بی‌خبر بدرود مرغ همنوا کردند
تن به رود ابر رهواری رها کردند...

هول و وحشت موج می‌زد در دلم انبوه
در رگم آتشگری می‌کرد
آتشین جرثومهٔ اندوه
مرگ خود را می‌سرودم تا...

تا به ناگه خیره و خودکام
تند تازید از کجای دشت
وحشتِ دِیر انتظارِ وحشیِ بی‌نام

در گذر کرد شبی تاریک
دیو توفانی زره برخاست
دیوسان جنباند تن پیچید غرّان شد دهان بگشاد شهرخفته را بلعید
آشیانم سوخت درهم ریخت
اوج من از خاطرم بگریخت.
در مهیبِ سهمگین توفان
من چو صدها خار و خاک و سنگ
دور می‌گشتم ز خود فرسنگ تا فرسنگ
دشت‌ها در زیر پای من گریزان بود
شهرها در لمحهٔ چشمم فرو می‌ریخت
من ز بس تازانهٔ توفان
تنْ کرخت و گنگ
سنگواره‌یْ در فضا آواره‌ئی گشتم
بی‌که احساسی
بس هوار خار و خاک و دود
چشمهٔ چشمم به گل اندود
من دگر سنگی شدم سنگی
تا کجا بادم زند بر خاک
در غریبِ دشتِ دلتنگی...

داده دل بر باد و بادا باد
برده از سر هر نشانه‌یْ شهر شیرین یاد

مرغک بی‌آشنای کوه تزویرم
پاره سنگ سرد سنگستان دلگیرم
چون یکی تک‌لالهٔ اندوه
رُسته‌ام بر وحشت این کوه
هر به بام و شام
زاغکانِ خیرهٔ وحشت
همچو دودی تیره می‌خیزند
از نهفتِ برج سردِ قلعهٔ ظلمت
می‌نشینندم به گرداگرد
تنگدشتِ سینه‌ام را زار
با خروشِ خویش می‌کوبند
با سیاهیْ خویش
هر سپیده‌یْ مانده را از خاطرم تاریک می‌روبند
من نهان سر زیر بال خویش
می‌کنم گور مآل خویش

در غریبِ ساکت این کوه
مرغکی آوارهٔ بادم
مرغک اندوهخوار برکهٔ شادم
چون یکی خُنیاگر شبگرد
می‌سرایم یاد صبح دلنشینم را
مرثیه‌یْ آن روزهای راستینم را

نیز گه در تنگدشت یاد
می‌کشم فریاد:
ــ آی...

مرغکان لحظه‌های شاد!
آسمان هستی‌ام خالی است.

آزاد

تو بس بیگانه‌وش سر می‌کشی از بام خانه‌یْ من
کبوتر جان! به جان وحشی‌ات سوگند
که دامی نیست پنهان پشت دانه‌یْ من
کبوتر جان! بیا همصحبت من باش
گل پاکِ سپیدِ حسرت من باش

فرود آی از فراز بام
به بازی‌های خود کن چابک و مستم
بپر بر شانه‌ام بر سینه‌ام، دستم
ببر دردِ نوازش را که عمری مانده در انگشت‌های من

من از بهر تو و هم تو برای من
بسی افسانه می‌گوییم صبح و شام

کبوتر جان! مرا هم چون تو روزی روزگاری بود
دل و یار و دیاری بود
قسم بر شوکت شکّی که از دنیا به دل داری
مرا هم چون تو بر پیوند یاران اعتباری بود
به سیمای خوشی از آسمان، مغرور
سبک پر می‌کشیدم تا دیار دور

پریّ و شادپروازی چه رؤیایی

به بوی دوست، راه آشیان جُستن چه دنیایی
دویده خسته تا بیراه
نگاهِ شوق، فانوسِ چراغ ماه
به بیراهِ افق جستن سراغ دوست را...
وَه در چه عزمی مرغک مهجور؟
خم اندر پشت و دیده بر فضای دور
مبادت دل گرفت از نام دل بردن؟
و یا بیزارتر زانی که با کس همزبان باشی؟

کبوتر جان پریدی؟ شاد باشی شادمان باشی
گل سیّاله‌ای بر کشتزار آسمان باشی
ز غوغای چمن مهجور و از دست هوس‌ها دور
مبادت الفت پرشکوهٔ کس همچو من، در دل
خداحافظ سفید کولی بی‌آشیانهٔ من!

رهگذر مهتاب / طاهره صفارزاده

صفارزاده، طاهره (مردمک) / *رهگذر مهتاب*. ـ تهران: بی‌نا، اسفند ۱۳۴۱، ۱۲۰ ص.

رهگذر مهتاب، نخستین دفتر شعر طاهره صفارزاده، مجموعه‌ئی نوقدمائی (در قالب نیمائی) بود که یک شعرِ آن با نام «کودک قرن» سال‌ها بر سر زبان‌ها ماند.

کودک قرن، شعری نیمائی‌وار و سُـــت و رمانتیک با مضمونی جامعه‌گرایانه بود که نمونهٔ کاملش را دهه‌ئی پیشتر در شعرهای کارو دیده بودیم؛ استقبال از این شعر، در سراسر دههٔ چهل، به رغم تحول و تکامل شعرنو، بدین معنی بود که تودهٔ خوانندگان شعرنو (بطور عموم) در طول دو دهه شعرخوانی، تحول چندانی نیافته بودند.

جوهرِ اندیشگیِ اشعارِ طاهره صفارزاده در این مجموعه، عموماً اخلاقی و ملی‌گرایانه بود.

از رهگذر مهتاب، به اعتبار آثار بعدی طاهره صفارزاده (در نیمهٔ دوم دههٔ چهل و نیمهٔ اول دههٔ پنجاه) که موجد تحولی در حوزهٔ شعر مدرن بوده است، در اینجا نمونه‌هائی آورده می‌شود.

کودک قرن

کودک این قرن،
هر شب در حصار خانه‌یی تنهاست.
پر نیاز از خواب اما وحشتش
از بستر آینده و فرداست.
بانگ مادر خواهیش آویزه‌یی
در گوش این دنیاست.
گفته‌اند افسانه‌ها از:
مهربانی‌های مادر،
غمگساری‌های مادر
در برگهواره‌ها، شب‌زنده‌داری‌های مادر.
لیک آن کودک ندارد هیچ باور!
شب چو خواب آید درون دیدهٔ او
پرسد از خود «باز امشب مادرم کو؟»
بانگ آرامی برآید:
«چشم بر هم نه که امشب مادرت اینجاست.
«پشت یک میز،
«زیر پای دودهای تلخ سربی رنگ،
«در میان شعله‌های حقه و نیرنگ
«در تلاش و جستجوی بخت!

«چهره‌اش لبریز از زنگار فکر بُرد،
«فکر باخت، فکر پوچ، فکر هیچ!
«مانده در بن‌بست راهی تنگ.»

کودک تنها دهد آواز:
«مادر! خال‌های بخت من در دست‌های توست
«آن دستی که محکم می‌فشارد «برگ بازی» را
«زود برخیز از میان شعله‌های حقه و نیرنگ
«می‌ترسم که دست تو و بخت من بسوزد بر سر این
«آتش خون رنگ.»
های و هوی این صداها:
«آخرین دست، آخرین برگ، آخرین شانس»
راه می‌بندد به روی ناله‌های کودکانه
می‌پرد از خواب.
دیده در بیداری آن چیزی که او
در خواب دیده

***

شام دیگر چون که خواب آید درون دیدهٔ او
پرسد از خود «باز امشب مادرم کو؟»
بانگ آرامی درون گوش او آهسته لغزد:
«مادرت اینجاست!...»
«در سرای رنگی شب زنده‌داران،
«در هوای گرم و عطرآمیز یک زندان،
«قامت آن مادر زیبا به دور قامت بیگانه‌یی
پیچان و دستش گردن آویزست.

«پای آنها در زمین نرم آهنگی قدم‌ریزست.
«آن اطاق از بانگ «نوش» و خندهٔ مستانه لبریز است!»
می‌زند فریاد:
«مادر! جای من آنجاست،
«آغوشی که مرد ناشناسی سر نهاده.»
ناله‌های پرشگفتش گم شود در نعره‌های:
«آخرین دور، آخرین رقص، آخرین جام...»

تا سپیده‌دم که خواب از دیدهٔ شب‌ها درآید
مادر آن کودک تنها درون لانهٔ آغوش‌ها
پر می‌گشاید.
دیده در بیداری آن چیزی که او در خواب دیده
شام دیگر مادرش در خانه است، آنجاست،
در اطاق او جدالی با پدر برپاست.
گفتگویی تلخ و ناهنجار، دعوایی پر از تکرار
دعوا بر سر پول است و دعوا بر سر ننگ خیانت‌هاست!
کودک بیچاره ترسان، لرزلرزان
سر کند در زیر بالاپوش پنهان
پیش خود گوید:
«خوش آنشب‌ها که در این خانه مادر نیست!»
از هیاهوی شبان کام:
آخرین دست، آخرین رقص، آخرین جام،
آخرین دعوای ننگ و نام،
کی رود در خواب راحت
کودک این قرن بی‌فرجام؟

آشیان‌پرست

وقتی کبوتران سپید امید من
در دوردست یاد تو پرواز می‌کنند
وقتی کمانکشان فریبای چشم تو
ــ دنبال آهوان گریزان چشم من ــ
در دشت‌های مقصد ناگفته می‌دوند
وقتی ستارگان زمین‌گیر باورم
دامن به آسمان خیال تو می‌کشند
وقتی نیازهای تهی مانده از غرور
ــ در کوچه‌های خلوت پندارهای عشق ــ
فریاد شوق و نعرهٔ مستانه می‌کشند
وقتی که تارهای تب‌آلود قلب من
در انتظار لحظهٔ دیدار می‌تپند
آوای دردبار یکی بیم ناشنامس
آید به گوش من:
هشدار!
او مرغ آشیانه‌پرست است و عاقبت
یک روز بی‌خبر
پر می‌کشد به جانب شهر و دیار خویش.

سرزمین پاک / فرخ تمیمی

تمیمی، فرخ / *سرزمین پاک*. ــ تهران: بی‌نا، خرداد ۱۳۴۱، ۹۸ ص.

سرزمین پاک دومین مجموعه شعر فرخ تمیمی بود.

مجموعه اشعار تمیمی، طی دو دهه، نمودارِ کاملِ مضمونیِ شعرنو از سال‌های آخر نیمهٔ دوم دههٔ بیست تا سال ۱۳۴۱ بود؛ او با شعر سیاسی دورهٔ مبارزات ضداستعماریِ پیش از کودتا آغاز به سرودن شعر کرد؛ در

تب و تاب سکس و سیاست نیمهٔ اول سال‌های سی، مجموعهٔ شعر برهنه‌گرای *آغوش* رابه چاپ رساند؛ و در نیمهٔ دوم این دهه، به شعرِ شکست و سمبولیسم اجتماعی گرائید تا سال ۱۳۴۱ که مجموعهٔ سرزمین پاک از او منتشر شد.

سرزمین پاک، پس از انتشار با استقبال خوبی مواجه شد. چندین نقد بر آن نوشتند که پس از مطالعهٔ دو شعر از این مجموعه، یک نقد از آن میان را می‌خوانیم.

سرزمین پاک

ای سرزمین پاک
با اولین شکوفهٔ هر سال،
در دشت چشم‌های تو، بیدار می‌شود
باغ پر از شکوفهٔ اندیشه‌های من.
در دشت چشم‌های تو ــ این دشت‌های سبز ــ
هر باغ شعر من
پیغام بخش جلوهٔ روزان بهتری‌ست.
هر غنچه،
هر شکوفه،
هر ساقهٔ جوان،
دنیای دیگری‌ست.

ای سرزمین پاک
من با پرندگان خوش‌آوای باغ شعر
در دشت چشم‌های تو، سرشار هستی‌ام.
من با امید روشن این باغ پر سرود
در خویش زنده‌ام.

دشت جوان چشم تو، سبز و شکفته باد.

شعر یکشنبه

عصر غم‌انگیزی‌ست.
یک عصر پائیزی‌ست.
من هستم و تقویم روی میز و نازی ـ گربهٔ زردم ـ
پایان شعر دیشبم را زیر لب آهسته می‌خوانم:
«هر لحظه می‌میرم هزاران بار
مرگی که یکبارم رهائد،
آه،
اینهم امیدی‌ست»

نیلوفرین دودی ز پیپم در فضای تنگ می‌میرد.
در خاطرم طرح سؤالی رنگ می‌گیرد:
ـ پایان شعرم گر نه این بود؟
ـ آغاز شعرم گر سرودی از حکایت‌های نغز و دلنشین بود؟

گوئی طنین خنده‌ام در گوش‌های خوابناک گربه می‌ریزد.
او
بیمناک از خواب می‌خیزد.
عصر غم‌انگیزی‌ست.
یک عصر پائیزی‌ست.
من هستم و تقویم روی میز و نازی ـ گربهٔ زردم ـ
برمی‌گشایم بوگی از تقویم
در زیر شعرم می‌نویسم:
یکشنبه شب
بیست و یک آذر.

نقد و نظر

گفتیم که انتشارِ سرزمین پاک، در مجموع با استقبال خوبی مواجه شد. چندین نقد بر آن نوشته شد[۱۷] که از جمله نقدها، نوشته‌ئی هم بود از سعید سلطان‌پور، شاعر ناشناسِ آن سال‌ها که در آناهیتا چاپ شد. این نوشته از «آغوش تا سرزمین پاک» نام داشت؛ و اگر چه چون بسیاری از نقدهای آن روزگار هیچگونه ارزش علمی ندارد ولی برای آشنائی با نگاه اولیهٔ سعید سلطان‌پور که مُبشّر و مُبلّغ نوعی دیگر از شعر و نقد بوده که بعدها به شعر چریکی معروف شد، خواندنی است. در این نقد اخلاقیِ مضمون‌گرا، امریه‌های محتاطانه‌ئی دیده می‌شود که بعدها، در اوج شهرت سلطان‌پور؛ با قاطعیت تزلزل‌ناپذیر برای دیگر هنرمندان صادر شد.

در این یادداشت کوتاه، می‌خوانیم:

«روزی بود و روزگاری بود. فرصتی بود که پشت ویترین کتابفروشی‌ها بایستم و به کتاب‌های رنگارنگ چشم بدوزم.

در میان کتاب‌ها چشمم به کتاب *آغوش* افتاد، جلد کتاب با تصویر شاعرانه‌ای... (البته از دید سراینده) زینت یافته بود.

تصویر زنی با دهان باز و چشمان بسته که بی‌تابانه خود را در آغوش مردی افکنده و دست‌های مرد بر کمر باریک زن حلقه شده بود که روی هم رفته صحنه‌ای مهیج و شهوانی تشکیل می‌دادند. گوئی زن را سال‌ها از آمیزش جنسی محروم کرده‌اند و مرد سال‌ها در کویر محرومیت سوخته است!...

کتاب را خریدم و خواندم و دیدم ای داد... الحق که شاعر تشنه بوده و خاطراتش مقدس و جاودان!...

یاد آمدم چو بوسهٔ آتشگیر
می‌تافت از لبان تو، لرزیدم

یا چون به روی سنگ دو پستانم
دندان زدی بگرد تو پیچیدم

ای شگفت، شاعرِ تشنهٔ ما آنچنان سینه‌های ورزیده‌ای داشته که با پستان اشتباه شده است!

وه چه می‌سوزم از این عشق بزرگ
موی خود پیش آر تا بوسم بناز
دست من بفشار در دست سپید
آتشم زن، آتشی، دارم نیاز

که البته معنی عشق بزرگ بر همگان مبرهن است.

برون کن جامه عریان و هوسناک
برقص و در سرم یادی بیفروز
دو بازو حلقه کن بر گردن من
مرا در کورهٔ مهرت فرو سوز

و از قرار معلوم معشوقه چندان فرمانبردار نبوده است چرا که:

چرا ترسی زن همسایه بیند...

و از اینگونه است شعر ننگ ـ تصویر ـ کولی‌رام.

پرده بیاویخت
شمع فرو کشت
جامه برون کرد
.....

اینجاست که شاعر با چند نقطه منتهای آرزوهای خود را ترجمان می‌شود و غیره.

آیا اینها شهامت نیست؟ کدام انگیزه‌ای جز یک شهامت، شهامتی بی‌دلیل و نابجا امکان چاپ چنین اشعاری را تضمین می‌کند. جای اندوه است، *زمانی که صدای زنجیرها به گوش می‌رسد و بوی خون در فضا جاری‌ست شاعری به خود اجازه دهد که شهوات خود را به کام اجتماع*

ریزد و مسمومیت‌ها را شدت بخشد.

و اما سرزمین پاک:

سراینده، زبده اشعارخود را ازسال ۳۵ تا ۴۱ درکتاب جمع آورده و در جائی برآنهانام‌شعر«خوب»نهاده‌و«مرثیه» راشعر«پدرسگی»خوانده است.

دوستی می‌گفت اگر شاعر پدرِ شعرِ خود...

به هر تقدیر، شعرهای سرزمین پاک چندان پاک نیستند، ولی به هر حال از عطش و شهوتی که در آغوش به چشم می‌خورد، دور مانده‌اند و گاهی هم محتوی عمیق می‌شود، بافت شعرها اکثراً زیباست ولی بیانگر چه هستند؟

چون دو روح تشنه، گرم عشق
با غمِ هستی در افتادیم
شام از ره می‌رسید و ما
ماسه‌های خیس را از تن، تکان دادیم

(قصه ساحل)

و یا:

تن را به کار خویش رها کردیم
خورشید را ز خلوت خود راندیم
یک سینه حرف بود به هر عضوی
از هر دری هزار سخن راندیم

(از هر دری)

بله «یک سینه حرف بود به هر عضوی»

ولی شعر «سبز» زیباست، بیان شاعرانهٔ تمنائی نجیب و رنگین است:

در اتاق خواب می‌خواند زنی پرشور
«کوچه‌ها سبز و اتاقم سبز
«شعلهٔ گرم چراغم سبز
... باغم سبز»

«ای دو چشم سبز
در خزانِ زردِ اندوهم، شکوفا باش
ای دو چشم سبز
ای...

شعر «مرثیه»، «پیوند»، «درها و دیوارها» و شعری که به عالیخانی، هدیه شده عمیق و بدیع است و چرا بقیه نباید از اینگونه باشد؟

از قلب من که دشت بزرگی‌ست
دشتی برای زیستن باغ‌های مهر
اینک گیاه دوستی جاودانه‌ای
سر می‌کشد ز نور توان‌بخش آفتاب
آوند این گیاه پر از خون آشتی است

(شعر پیوند)

هر نفس از رفته‌ها یادی‌ست
با همه خاموش بودن‌ها
بر لب هر جملهٔ ناگفته فریادی‌ست
من ز عصیانی که در رگ‌های دستم می‌جهد

پرسم

با سواری
سینهٔ او تشنهٔ فریاد
با سواری
پای او آزاد
در کدامین صبح آیا بشکنی دیوار این خاموش؟

چرا نباید خونی که در این شعرها جاری‌ست تمام شعرها را بارور کند؟ آنچه از آغوش و سرزمین پاک برمی‌آید تنها این است که فرخ تمیمی‌شاعر است، آنهم شاعری که می‌تواند خوب بسراید، می‌تواند شاعر زمان باشد و روح زمان را درک کند.

شاید باید احتیاجات محیط خود را بیشتر بشناسد و یا اگر می‌شناسد وظیفه‌اش را در برابر این شناسائی بیشتر دریابد.»[۱۸]

ساده و غمناک / محمود کیانوش

کیانوش، محمود / *ساده و غمناک* (گزینهٔ اشعار ۳۴-۴۱). ــ تهران: مروارید، شهریور ۱۳۴۱، ۶۱ ص.

پیش از این، کتاب *شبستان* را از محمود کیانوش دیده بودیم. *ساده و غمناک* که گزینهٔ اشعارِ پرثمرترین روزهای شاعریِ کیانوش بود، مجموعه‌ئی نوقدمائی (در قالب نیمائی) بود که تفاوتی کیفی با مجموعهٔ پیشین او، و مزیتی بر دیگر مجموعه‌های متوسط آن سال‌ها نداشت.

محمود کیانوش از پیشگامان فعال شعر سپید در دههٔ سی بود. در کمتر نشریهٔ نوآوری بود که شعر منثوری از او به چاپ نرسد، اما انگار خود او در پذیرش شعر سپید مردد بود که از آن مجموعه‌ئی نمی‌کرد؛ اگرچه شعر منثور هیچگونه مزیتی، بخودی خود، بر دیگر انواع شعر ندارد.

شعر «آوار» را از *ساده و غمناک* می‌خوانیم.

آوار

برای م. امید

سرفرو برده میان شانه‌ها، پیداست
در سکوت کوچه‌ئی تاریک
پای یک دیوار
سایه‌ئی مبهوت از یک مرد.

پنجره بسته‌ست
هر چه با این کوچه و این خانه و این مرد، خاموش است
مرده‌وار و سرد

چشم مات شیشه‌ها باز است
اما کور و بی‌احساس،
نیست پیغامی
نیست حتی یادبودی مانده از نامی
در نگاه گنگ‌شان بیدار.
سایهٔ امیدوار مرد
سر می‌افرازد
چشم می‌دوزد به چشم پنجره، مشتاق
گوئیا اندیشه‌ئی خاموش
با لبانش می‌خورد پیوند:

«پشت این دیوار،
پشت این تاریک روی روشنی آغوش
پشت چشم خفتهٔ این پنجرهٔ بیدار
شاید هست
آری، هست.»

مرز پندارست این دیوار
پردهٔ افسون و پندارست؛
لحظه‌ئی دیوار و آنگه لرزشی قهار
آه، آوارست.

بر دروازه‌های فردا / جمشید واقف

واقف، جمشید / *بر دروازه‌های فردا*. ــ تهران، معرفت، فروردین ۱۳۴۱، ۸۷ ص.

جمشید واقف از شاعرانِ صاحب‌نام نوقدمائیِ پیروِ خانلری و توللی

بود، بی آنکه شعر او جزالت و عمق و لطافت و پختگی اشعار توللی را داشته باشد.

بر *دروازه‌های فردا* جزءِ آخرین مجموعه‌ها بدین شیوه بود که معروفیتی کسب می‌کرد. شعری از این کتاب را می‌خوانیم.

حسرت

در تن تبکرده‌ام شرارهٔ حسرت
شعله کشد روز و شب چو کورهٔ خورشید
ابر وصالی ندیده‌ام که زند، گاه
جرعهٔ آبی بر این جهنم جاوید

روز و شبم طی شود به حسرت و اندوه
چون گُل آهی که رسته است به لب‌ها
وای از این زندگی که جان من آزرد
حاصل آن نیست جز شکنجهٔ تب‌ها

شب همه شب می‌خروشد این دل وحشی
از غم بی‌انتها و رنج زمانه
بر لب خشکیده‌ام که تفتهٔ درد است
می‌شکند آه‌های سرد شبانه

مرد غریبم که خسته‌گام و پریشان
مانده به بیراههٔ کویر بلاخیز
قصه چه پرسی ز حال زارِ من ای شوخ
دل شده از درد ناشناخته لبریز

یاد تو ای آشنای مانده به غربت
مؤنس من گشته در سیاهی شب‌ها
ناله ندارد اثر، چه چاره نمایم؟
تا شوم آسوده زین بلا و تعب‌ها

۱۳۴۲ ه. ش.

در سال ۱۳۴۲ بیش از یازده مجموعهٔ شعر و بیشتر از پانزده نشریهٔ نوپرداز منتشر شد. و شعرنو که تا پیش از این، پخشش از رادیو قدغن بود و همواره جزءِ ثابتِ مواردِ تمسخر برنامه‌های کمدی رادیوئی به شمار می‌رفت، با پیوستنِ اخوان‌ثالث و نادر نادرپور به «شورای نویسندگان رادیو»، وارد برنامه‌های جدی رادیو شد.

اتفاق مهم سال ۴۲ در حوزهٔ شعرنو، انتشار «تولدی دیگر» از فروغ فرخزاد بود. اگرچه گزیدهٔ اشعار نیما هم در همین سال در صد و شصت صفحه در قطع جیبی نشر یافت.

نشریات

مطرح‌ترین جُنگ‌ها و مجلات نوپرداز سال ۴۲ عبارت بودند از: *آرش*، *اندیشه و هنر*، *سخن*، *هیرمند*، *فردوسی*، *پیام نوین*، *انتقاد کتاب*، *بررسی کتاب*، *سپاهان* (سال هفتم به بعد)، *جهان نو*، *کاوش*، و *کتاب هفته*؛ که تازه‌ترینِ آنها «*بررسی کتاب*» از نشریات انتشارات مروارید، و جنگ «*هیرمند*» (زیرنظرِ نوپردازان خراسان) و *ماهنامهٔ خوشه* (یک شماره) بود.

مجلهٔ *فردوسی* که مطرح‌ترین، جنجالی‌ترین، و به روزترین هفته‌نامهٔ ادبی دههٔ چهل بود از همین سال فعالیتش را تشدید کرد. *فردوسی* که

عمدتاً پایگاه شعر جوان بود و بیشترین هوادار را میان جوانانِ نوجو داشت، با حمایتِ بی‌دریغ از هر نوشتهٔ غیرمعمول تحت عنوان شعرنو، شاید با حُسن‌نیّت تمام، از عوامل موثر در به انحطاط کشاندن شعرنو در نیمهٔ دوم دههٔ چهل بود.

کتاب هفته

در سال ۱۳۴۲، *کتاب هفته* همچنان پربار و استوار منتشر می‌شود، ولی همچنان مطلب مهمی پیرامون شعرنو فارسی ندارد، تا شمارهٔ ۷۱ (اول اردیبهشت ۴۲) که مقالهٔ «پا به پای نیما»، نوشتهٔ مهدی اخوان‌ثالث را چاپ می‌کند. در این مقاله که بعدها در کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما* یوشیج به چاپ رسید، شعر «کار شب پا»ی نیما مورد بررسی قرار می‌گیرد و کوشش اخوان بدان است که اثبات کند شعر نیما تنها برای نااهلش دشوار است. او در ابتدای مقاله می‌نویسد:

«گاهی از اینجا و آنجا شنیده می‌شود که «شعر نیما پیچیده و بغرنج است.» من به جای خود نشان داده‌ام که چنین نیست. لااقل به این حدی که درباره‌اش داد و قال می‌کنند. نیما شهری ساخته است که مسافر غریب ممکن است درآن شهر، بنا به وسوسه‌هائی سرگردان بماند، اما همینکه هول ساختگیِ غربتِ تازه وارد ریخت و چشمش سایه‌ها و چراغ‌ها را شناخت و به فضای شهر کمی عادت کرد، همه کوچه پسکوچه‌ها را آشنا خواهد یافت [...]»[۱۹]

مقالهٔ دیگر، نوشته‌ئی است از عبدالعلی دستغیب به نام «تحلیلی از شعرنو فارسی» در شماره‌های ۹۳ (یکشنبه ۳۱ شهریور ۱۳۴۲) و ۹۴ (یکشنبه ۷ مهر ۱۳۴۲) *کتاب هفته*. دستغیب در این مقالهٔ نسبتاً مفصل به جنبه‌های مختلفی از شعرنو می‌پردازد که در آن سال‌های تلاش برای شناختِ بیشترِ شعرنو، جالب بود. او پس از یک مقدمهٔ کوتاه، می‌نویسد:

«صورت کلی سبک شعر نیما و پیروان او و به طور کلی تازه‌جویان و نوپردازان، در مطالب زیر خلاصه می‌شود:

۱. در شعر امروز (= شعرنو) سعی می‌شود، مطلب بدون مکالمه و توضیح گفته شود و با کمک استعاره و تشبیه و تصویرسازی قطعه‌ئی سروده شود [...].

۲. تکیه به تشبیه و بویژه تشبیه مضمر... از این جهت گاهی ادات تشبیه ویا مشبه‌حذف‌می‌شود ودرک آن برای‌خواننده‌شتاب‌زده میسر نیست [...].

۳. حرف‌های زائد و نکات بیهوده که در اثر الزام قافیه و گاهی ضرورتِ اتمام وزن عروضی و تقیّد به ادامهٔ یکنواخت آن تا پایان قطعه که در شعر قدیم هست در شعرنو ملاحظه نمی‌شود و یا کمتر است.

۴. کمپرزسیون (ترکیب هماهنگ): یعنی قطعه در حالت و تعریف خویش کامل است. [...].

۵. دوری از مدح و تملق و دشنام.

۶. نزدیک شدن به زندگی اجتماعی. شاعر موجودی نازپرورده نیست که شعرش تنها گلبفت حریر قصور و نقل مجلس اشراف باشد. [...].

۷. شاعر امروز، ملاک ارزش‌هاست، و سعی دارد حوادث و مناظر را از دریچهٔ چشم خویش و حالت‌های خود وصف کند، نه آنطور که از دیگران شنیده و یا در کتاب‌ها خوانده است. [...].

۸. وزن؛ میدان انتخاب وزن در شعرنو وسیع است. [...]. نوعی شعر که اروپائیان آن را Blank verse می‌گویند و ما آن را شعر منثور اصطلاح می‌کنیم نیز در شعر امروز دیده می‌شود. (مثل مجموعهٔ روزها از بیژن جلالی، و بعضی قطعات *آوار آفتاب* اثر سپهری) که واژه‌ها و کلمات پشتِ سرِ هم و موزونند، ولی در وزن عروضی یا هجائی سروده نشده‌اند [...]»

سپس با تفصیل فراوان به ویژگی‌های دیگر شعرنو می‌پردازد که عبارت است از:

۱. جهان رنگین تصویرها؛ ۲. نغمهٔ واژه‌ها؛ ۳. گریز ــ رؤیا ــ دوگانگی؛ ۴. عشق؛ ۵. عصیان.

که از نظر نویسنده «مشخصات کلی عشق در این دوره عبارت است از:

۱. هر جا شاعر از عشق صحبت می‌کند غالباً تمایلات جنسی را در نظر دارد؛

۲. عاشق همیشه با معشوق رابطهٔ دوستانه ندارد، بلکه عشق با ملامت و کینه آمیخته است؛

۳. زنان نیزازدریچه‌های احساس واندیشهٔ خود احساسات‌عشقی خود را بیان می‌کنند و نشانه‌هائی که ازمعشوق می‌دهند با واقعیت مطابق است؛

۴. گاهی نیز مراد شاعر از عشق، عشقی پاک و بی‌آلایش، «عشقی به ایده‌آل و یا مردم و یا آیندهٔ بهتر است.» و از این رو شاعر نوپرداز به طرز تفکر و احساس عرفانی نزدیک می‌شود.»

او می‌نویسد: «ورود زنان در میدان‌های متفاوت اجتماعی، به آنان فرصت داده است که بتوانند احساسات خود را بیان کنند و آن را در پرده پنهان ندارند. درست است که در اوایل این احساس خام و نارساست ولی کم‌کم با رشد اندیشندگیِ بیشترِ زنان و آزادی‌های بیشتری که کسب کرده‌اند، طرز فکر و احساس‌شان نیز بالا می‌رود. تلطیف می‌شود.»

و پیشتر در این باره گفته بود که «این جا باید از فروغ فرخزاد و ابتکار و دلیری ادبی او سخن گفت که به بیان چگونگی‌های روحی زن ایرانی پرداخت و نغمهٔ عشق و زندگی سرداد و خواست نمایندهٔ همجنسان خویش باشد.»[۲۰]

هیرمند

فصلنامهٔ هیرمند، ضمیمهٔ روزنامهٔ هیرمندِ مشهد، چهار شماره، نامرتب، از زمستان ۱۳۴۲ تا بهار ۱۳۴۴ منتشر شد و از نشریات پرثمر آن سال‌ها بود. سردبیر هیرمند، مهدی علائی بود.

اندیشه و هنر

از *اندیشه و هنر* دو شماره ــ ۷ و ۸ ــ در تیر و مهر ۴۲، و یک شماره در بهمن ماه منتشر شد. اگرچه شمارهٔ هشتم (مهر ۴۲) *اندیشه و هنر*، یکسر دربارهٔ هنر و شاعری است ولی بحثی دربارهٔ شعرنو ندارد؛ همچنان که آن دو شمارهٔ دیگر.

پخش شعرنو از رادیو

تا سال ۱۳۴۲، به سبب نفوذ قدمائیون در رادیو، با ادعای پیشگیری از تخریب ادبیات سنتی، پخش شعرنو از رادیو قدغن بود. با تغییر و تحولی که به طور جدی از اوایل این دهه در وضع عمومی جامعه در جهتِ مدرنیزاسیون روی می‌دهد، پخش و تفسیر شعرنو، جزءِ برنامه‌های رسمی رادیو می‌شود.

هفته‌نامهٔ فردوسی در ۷ اردیبهشت ۱۳۴۲ (دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۱۷) اعلام می‌دارد که:

«رابطهٔ رادیو و شعرنو تا مدت‌ها پیش چندان تعریف نداشت. شعرنو را در برنامه‌های رادیو علناً به سخریه می‌گرفتند، و تا مدت‌ها پخش هر نوع سرود و تصنیف و ترانه که اثری از نوپردازی در آن وجود داشت، از رادیو قدغن بود.

ظاهراً تحول تشکیلاتی ادارهٔ رادیو با یک نوع تحول فکری و عقیدتی در زمینهٔ مسائل هنری نیز همراه بوده است، زیرا دو تن از ارجمندترین نوپردازان و شعرای طراز اول در جریان این تحول به عضویت «شورای نویسندگان رادیو» که بر تهیه و تنظیم و پخش برنامه‌ها نظارت دارند نائل آمده‌اند. این دو چهره را در اینجا به شما معرفی می‌کنیم: نادر نادرپور، و اخوان‌ثالث.»[۲۱]

پخش شعرنو از رادیو و مصاحبه با نوپردازان، در عمومی شدن و شناختِ بیشتر و پذیرش آن بی‌تأثیر نبوده است.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۲

آتش / *من کویر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۲، ۶۰ ص.
براهنی، رضا / *جنگل و شهر و بر فراز دار*. ــ تهران: جاوید، ۱۳۴۲، ۶۸ ص.
خائفی، پرویز / *حصار*. ــ شیراز: کانون تربیت، ۱۳۴۲، ۱۹۱ ص.
سپانلو، محمدعلی / *آه، بیابان*. ــ تهران: طُرفه، ۱۳۴۲، ۹۵ ص.
فرخزاد، فروغ / *تولدی دیگر*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۲، ۱۶۱ ص.
کلانتری، محمد (پیروز) / *سرود خورشید*. ــ تهران: بی‌نا، مهر ۱۳۴۲، ۲۲۲ ص.
نادرپور، نادر / *برگزیدهٔ اشعار*. ــ تهران: جیبی، ۱۳۴۲، ۲۲۵ ص.
ندیمی، حسن / *تا... پل معیاد* (با مقدمه‌ئی از امیرحسین آریان‌پور). ــ تهران: بی‌نا، شهریور ۱۳۴۲، ۱۱۸ ص.
نوحیان، نصرالله (اسپند) / *دنیای رنگ‌ها*. ــ تهران: کیهان، تابستان ۱۳۴۲، ۲۰۰ ص.
والا، لعبت (شیبانی) / *تا وقتی که خروس می‌خواند*. ــ تهران: زوار، ۱۳۴۲، ۱۴۶ ص.
کارو [دردریان، م.] / *ماسه‌ها و حماسه‌ها*. ــ تهران: اشراقی، ۱۳۴۲، ۲۳۵ ص.
نیما یوشیج / *برگزیدهٔ اشعار*. ــ تهران: کتاب‌های جیبی، ۱۳۴۲، ۱۶۰ ص.

برگزیدهٔ اشعارِ نادر نادرپور

نادرپور، نادر / *برگزیدهٔ اشعار*. ــ تهران: جیبی، ۱۳۴۲، ۲۳۰ ص.

نادرنادرپور، درنیمهٔ اول‌دههٔ‌چهل‌هم هنوزمعروف‌ترین و محبوب‌ترین شاعر نوپرداز ایران بود.

در مقدمهٔ برگزیدهٔ اشعارِ او می‌خوانیم:

«این کتاب دارای ۸۵ قطعه شعر است که ۷۳ قطعهٔ آن از میان چهار مجموعهٔ *چشم‌ها و دست‌ها*، *دختر جام*، *شعر انگور*، و *سرمهٔ خورشید* انتخاب شده است و نیز ۱۲ قطعهٔ تازه دارد که برای نخستین‌بار در این جا منتشر شد.»

در پایان کتاب، «عقاید چند تن از سخنوران بنامِ معاصر دربارهٔ شعر نادرپور» چاپ شده است؛ سخنورانی چون م. امید (مهدی اخوان‌ثالث)، امیری فیروزکوهی، پژمان بختیاری، فریدون توللی، خانلری، رهی معیری، شهریار، نصرت رحمانی، یدالله رؤیائی، محمد زهری، فریدون مشیری، محسن هشترودی، حبیب یغمائی، که اکثر این غزلسرایان، نادرپور را بهترین شاعر نوپرداز دانسته‌اند.

یکی از زیباترین شعرهای نادرپور ــ چراغی از پسِ نیزار ــ در بخش پایانیِ (اشعار تازه) همین کتاب چاپ شده است، که می‌خوانیم.

چراغی از پس نیزار

تو آن پرندهٔ رنگین آسمان بودی
که از دیار غریب آمدی به لانهٔ من
چو موج باد که در پردهٔ حریر افتد
طنین بال تو پیچید در ترانهٔ من

پرت ز نور گریزان صبح گلگون بود
تنت حرارت خورشید و بوی باران داشت
نسیم بال تو، عطر گل ارمغانم کرد
که ره چو باد به گنجینهٔ بهاران داشت

چو از تو مژدهٔ دیدار آفتاب شنید

دلم تپید و به خود وعدهٔ رهایی داد
چراغی از پس نیزار آسمان روئید
که آشیان مرا رنگ روشنایی داد.

تو را شناختم ای مرغ بیشه‌های غریب!
ولی چه سود که چون پرتوی گذر کردی
چه شد که دیر درین آشیان نپائیدی
چه شد که زود از این آسمان سفر کردی

به گاه رفتنت، ای میهمان بی‌غم من!
خموش ماندم و منقار زیر پر بردم
چو تاج کاج طلائی شد از طلیعهٔ صبح
پناه سوی درختان دورتر بردم

غم گریز تو نازم که همچو شعلهٔ پاک
مرا در آتش سوزنده، زیستن آموخت
ملال دوریت ای پرکشیده از دل من
به من طریقهٔ تنها گریستن آموخت.

تهران ـ ۱۶ مرداد ۱۳۳۹

تولدی دیگر / فروغ فرخزاد

فرخزاد، فروغ / *تولدی دیگر*. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۲، ۱۶۱ ص.

انتشار *تولدی دیگر* از شاعری که از این پیشتر کتاب‌های *اسیر*، *دیوار* و *عصیان* را منتشر کرده بود، حادثه‌ئی غیرمنتظره بود که بحث فراوانی برانگیخت. فروغِ *اسیر* و *گناه*،... شاعری دردمند و صمیمی اما سانتی‌مانتالیست و کم‌عمق بود. او ناگهان در *تولدی دیگر* شاعری دیگر

می‌شود و در ردیف بزرگترین شاعران نیمائی انسان‌گرای آن زمان ــ اخوان وشاملو ــ قرار می‌گیرد. واین تحولِ ناگهانی، نکته‌ئی بود که بلافاصله مورد پرسش بسیاری کسان واقع می‌شود. و فروغ در این باره می‌گوید:

«[...] من اگر به اینجا ــ که جائی هم نیست ــ رسیده‌ام فکر می‌کنم که تجربیات شخصی زندگی خودم عامل اصلی‌اش بوده. [...] من شعرهای بد خیلی زیاد گفته‌ام. من احتیاج داشتم که در خودم رشد کنم و این رشد زمان می‌خواست و می‌خواهد. با قرص‌های ویتامین نمی‌شود یکمرتبه قد کشید. قد کشیدنِ ظاهری‌ست. استخوان‌ها که در خودشان نمی‌ترکند. به هر حال یک وقتی شعر می‌گفتم، همینطور غریزی، در من می‌جوشید. روزی دو سه تا. توی آشپزخانه، پشت چرخ خیاطی. خلاصه همینطور می‌گفتم. خیلی عاصی بودم. همینطور می‌گفتم. چون همینطور دیوان بود که پشت سر دیوان می‌خواندم. و پر می‌شدم و چون پر می‌شدم، و به هر حال استعدادکی هم داشتم، ناچار باید یکجوری پس می‌دادم. نمی‌دانم اینها شعر بودند یا نه، فقط می‌دانم که خیلی «من» آن روزها بودند. صمیمانه بودند. و می‌دانم که خیلی هم آسان بودند. من هنوز ساخته نشده بودم. زبان و شکل خودم را و دنیای فکری خودم را پیدا نکرده بودم. توی محیط کوچک و تنگی بودم که اسمش را می‌گذاریم زندگی خانوادگی. بعد یکمرتبه از تمام آن حرف‌ها خالی شدم. محیط خودم را عوض کردم. یعنی جبراً و طبیعتاً عوض شد. *دیوار* و *عصیان* در واقع دست و پا زدنی مأیوسانه در میان دو مرحلهٔ زندگی است. آخرین نفس‌زدن‌های پیش از یک نوع رهایی است. آدم به مرحلهٔ تفکر می‌رسد. در جوانی، احساسات ریشه‌های سستی دارند. فقط جذبه‌شان بیشتر است. اگر بعداً به وسیلهٔ فکر رهبری نشوند، و یا نتیجهٔ تفکر نباشند، خشک می‌شوند و تمام می‌شوند. من به دنیای اطرافم، به اشیاءِ اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم، آن را کشف کردم، و وقتی خواستم بگویمش، دیدم کلمه لازم دارم، کلمه‌های تازه که مربوط به همان دنیا

می‌شود. اگر می‌ترسیدم، می‌مردم. اما نترسیدم. کلمه‌ها را وارد کردم. به من چه که این کلمه هنوز شاعرانه نشده است. جان که دارد. شاعرانه‌اش می‌کنیم. کلمه‌ها که وارد شدند، در نتیجه احتیاج به تغییر و دستکاری در وزن‌ها پیش آمد. اگر این احتیاج طبیعتاً پیش نمی‌آمد تأثیر نیما نمی‌توانست کاری بکند؛ او راهنمای من بود اما من سازندهٔ خودم بودم. من همیشه به تجربیات خودم متکی بودم. [...] وقتی که «شعری که زندگی است» را خواندم متوجه شدم که امکانات زبان فارسی خیلی زیاد است. این خاصیت را در زبان فارسی کشف کردم که می‌شود ساده حرف زد؛ حتی ساده‌تر از «شعری که زندگی‌ست». یعنی به همین سادگی که من الان دارم با شما حرف می‌زنم. اما کشف کافی نیست. خُب، کشف کردم، بعد چه؟ حتی تقلید کردن هم تجربه می‌خواهد. باید در یک سیر طبیعی، در درون خودم و به مقتضای نیازهای حسی و فکری خودم به طرف این زبان می‌رفتم. و این زبان خود به خود در من ساخته می‌شد. [...] خیلی کاغذ سیاه کردم. حالا دیگر کارم به جائی رسیده که کاغذ کاهی می‌خرم؛ ارزان‌تر است.»[۲۲]

تولدی دیگر، نه فقط تحوّلی در شعر فروغ، بلکه تحولی در شعرنو ایران به سوی شعر مدرن جهان بود. *تولدی دیگر*، شعرنو فارسی را که به لحاظ محتوائی عموماً در دو قطبِ ذهن‌گرائیِ درونگرایانه و برونگرائی تعلیمی جریان داشت، با اتکاء به واقعیات روزمره و تاریخی و تجربیات شخصی، به مسیری واقعگرایانه رهنمون شد. و فروغ، این نگاه به شعر و جهان را از نوشته‌های نیما آموخته بود. او پس از انتشار *تولدی دیگر* در مصاحبه‌ئی گفت:

«نیما برای من آغازی بود. نیما شاعری بود که من در شعرش برای اولین‌بار یک فضای فکری دیدم و یکجور کمال انسانی، مثل حافظ. من که خواننده بودم حس کردم که با یک آدم طرف هستم، نه یک مشت احساسات سطحی و حرف‌های مبتذل روزانه. [...] سادگیِ او مرا

شگفت‌زده می‌کرد. بخصوص وقتی که در پشت این سادگی ناگهان با تمام پیچیدگی‌ها و پرسش‌های تاریک زندگی برخورد می‌کردم. [...] ولی بیشترین اثری که نیما در من گذاشت در جهت زبان و فرم‌های شعریش بود. [...] مطمئناً از لحاظ فرم‌های شعری و زبان از دریافت‌های اوست که دارم استفاده می‌کنم، ولی از جهت دیگر، یعنی داشتن فضای فکری خاص و آنچه که در واقع جان شعر است می‌توان بگویم از او یاد گرفتم که چطور نگاه کنم، یعنی او وسعت یک نگاه را برای من ترسیم کرد. [...] من می‌خواهم نگاه او را داشته باشم، اما در پنجرهٔ خودم نشسته باشم. [...] نیما برای من مرحله‌ئی بود از زندگی شعری. اگر شعر من تغییری کرده [...] بدون شک از همین مرحله و همین آشنائی است. نیما چشم مرا باز کرد و گفت ببین. اما دیدن را خودم یاد گرفتم.»[۲۳]

البته همزمان با فروغ و قبل و بعد از او هم شاعران زیادی به این درک رسیده بودند، ولی دیگران شاید از صمیمیت، تجربیات شخصی، پشتکار، نظم و بویژه استعداد درخشان فروغ بی‌نصیب بوده‌اند.

اگرچه تحول شعر فروغ در عرصهٔ محتوا، چشمگیر و بدیع بود، نوآوری و خلاقیت او در حوزهٔ وزن نیز ارزشی کمتر نداشت. دومین تحول در وزن هزار سالهٔ عروض، بعد از نیما را فروغ ایجاد کرد. او در چگونگیِ راهیابی و دستیابی بدین مهم می‌گوید:

«[...] من به سابقهٔ شعری کلمات و اشیاء بی‌توجهم. به من چه که تا به حال هیچ شاعر فارسی زبانی مثلاً کلمهٔ «انفجار» را در شعرش نیاورده است. من از صبح تا شب به هر طرف که نگاه می‌کنم، می‌بینم چیزی دارد منفجر می‌شود. من وقتی می‌خواهم شعر بگویم دیگر به خودم که نمی‌توانم خیانت کنم، اگر دید، دید امروزی باشد زبان هم کلمات خودش را پیدا می‌کند و هماهنگی در این کلمات را. و وقتی زبان ساخته و یکدست و صمیمی شد، وزنِ خودش را با خودش می‌آورد و به وزن‌های متداول تحمیل می‌کند. من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم

ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم، و وزن مثل تخی است که از میان این کلمات رد شده بی‌آنکه دیده شود، فقط آنها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتند. اگر کلمهٔ «انفجار» در وزن نمی‌گنجد و مثلاً ایجاد «سکته» می‌کند. بسیار خوب، این سکته مثل گرهی است در این نخ. با گره‌های دیگر می‌شود اصل «گره» را هم وارد وزن شعر کرد و از مجموع گره‌ها یکجور همشکلی و هماهنگی به وجود آورد. مگر نیما این را نکرده؟ به نظر من حالا دیگر دورهٔ قربانی کردن «مفاهیم» به خاطر احترام گذاشتن به وزن گذشته است. وزن *باید باشد*. من به این قضیه معتقدم. [... اما] وزن باید از تو ساخته شود. و چیزی که وزن را می‌سازد و باید اداره‌کنندهٔ وزن باشد ــ برعکس گذشته ــ زبان است. حسِ زبان، غریزهٔ کلمات، و آهنگ بیان طبیعی آنها. [...] در زمینهٔ زبان و وزن به چه امکان‌هائی رسیده‌ام، من فقط می‌توانم بگویم به صمیمیت و سادگی.»[۲۴]

و در مصاحبه‌ئی دیگر می‌گوید:

«[...] وزن باید مثل نخی باشد که کلمه‌ها را به هم مربوط کند، نه اینکه خودش را به کلمات تحمیل کند. [...] وزن باید در شعر فارسی باشد. اگر کلمه‌ئی در وزن نمی‌گنجد و سکته ایجاد می‌کند، از این سکته‌ها باید وزن ایجاد کرد. از تمام این، جا نیفتادن‌های کلمات روزانه باید استفاده کرد و وزن ساخت. کارهای مختصرِ من در این زمینه برای استفاده از همین سکته‌ها بوده است.»[۲۵]

ما ذیلاً پس ازخواندنِ شعری‌کوتاه ازمجموعهٔ *تولدی دیگر*، بخش‌هائی از چند نقد و نظرِ معاصرانِ فروغ را پیرامون این مجموعه می‌خوانیم.

هدیه

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

اگر به خانهٔ من آمدی، برای من ای مهربان چراغ بیاور
و یک دریچه که از آن
به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم.

نقد و نظر

فروغ فرخزاد، پس از انتشار همان نخستین شعرهایش، که اشعاری صمیمانه، دردمندانه و مطابق با روح و نیاز زمانه، اشعاری نوقدمائی، احساساتی و برهنه‌گرا بود، بلافاصله مشهور شد و همهٔ مجموعه‌هایش پس از چاپ بازتاب وسیع یافت، ولی هیچکدام، همچون *تولدی دیگر* با حیرت و آفرین خوانندگان و مُنتقدین مواجه نشد و نقد و نظر به همراه نیاورد.

اخوان‌ثالث که در آن سال‌ها در اوج اقتدار بود، دربارهٔ *تولدی دیگر* نوشت:

«من معتقدم *تولدی دیگر* نه تنها برای فروغ تولد تازه‌یی بود، بلکه مولودِ همایونِ شعر زنده و پیشرو امروز ما و تولد تازه برای شعر پارسی است. روشن‌ترین دلیل این ادعا آنکه دست‌اندرکاران شعر جوان همه آنچنان غرق در ماهیت این تولد شده‌اند که گویی برای خود ایشان زادن نویی پیدا شده. شعر زمان ما را فروغ در عرض سال‌هایی اندک به شکلی شگفت‌آور و با قدرت و جسارت تمام، بدون هیچ تجهیز و سپاهی فتح کرد.

«پادشاه فتح» شعر ما «نیما» بود و امروز یک فاتح تازه پیدا شده است.»[۲۶]

محمد حقوقی در بخش‌هائی از مقاله‌ئی با نام «*تولدی دیگر*، ناقوس هشدار» نوشت:

«روزگاری که شعر، آه و ناله شده است و حرف. [...] روزگار شعرهای پرورش نیافته و دست و پا شکسته که اینجا شنیده می‌شود و آنجا

فراموش. روزگار درماندگی و ماندگی[...]، تولدی دیگر همراه با ناقوس بلند هشدارش، دمیده می‌شود. دمیدنی که همهٔ روزگار ما را، از آدم‌ها، فضاها، حجم‌ها و حرف‌ها آئینه‌ئی است بلند و شفاف. [...]

تولدی دیگر را که می‌خوانیم، پیش از هر چیز، این توهم در ذهن ما می‌گذرد که: عجیب است، همهٔ این چیزها را که من احساس می‌کردم، پس چطور! چرا زودتر از او...

تفاوت شاعر با دیگران در همین باز دادن است. باز دادن زمینه می‌خواهد، آمادگی می‌خواهد. [...] با *تولدی دیگر*، فرخزاد، فرخزادی دیگر است. [...]

همهٔ وزن‌هائی که با تداعی مصراع اول در ذهن شاعر تولد می‌شود ــ بی‌اینکه مسئلهٔ ساختن در کار باشد (چرا که ساختن مخصوص نظم است) از یک جریان ناخودآگاهی تند، سرچشمه می‌گیرد، که با تمامی احساس‌های شدید و هیجانات روحی و ذهنی که نتیجهٔ برخورد حواس اوست با اشیاء و تصاویر آنی و فرّار، رابطهٔ مستقیم دارد. و همین است که وزن‌ها تنداند و گاهی حتی تندتر از آن که بتوان آنها را به همان کیفیت که در مصراع نخست شکل گرفته است، دنبال کرد و ادامه داد. این است که جویبار کلمات سترنم از چارچوب به تثبیت رسیدهٔ عروض می‌گریزند و حسی می‌شوند.

ــ «تمام روز در آئینه گریه می‌کردم»

که آغازی‌ست صاف و بدون سکون (سکته) و بعد:

ــ «که چون حبابهای کف صابون»

که در صورت کشش «که» آغاز مصراع، درست است، منتها در غیر از بحر مصراع آغاز شعر.

ــ «و از شکاف‌های کهنه، دلم را به نام می‌خواند»

که سکونی تند دارد و گریز آن، از چارچوب پیداست.

و این است که باید گفت آدمی که فرخزاد نام اوست، احتمالاً آدمی

است عصبی، شاعری است که نمی‌تواند همهٔ این تصاویر تند و فرّار و همهٔ آن حرف‌هائی را که در این آب و خاک، از نظر شعر تازگی دارد، در شکل‌های عروضی اوزان، بگیرد و بپردازد. تا آنجا که کیفیت ساختمانی سلسلهٔ اعصاب او حتی مانع شده است از اینکه با بحر آرام هزج (مفاعیلن مفاعیلن) سر سازگاری نشان بدهد و برای یکبار هم که شده است آنرا به کار گیرد* در صورتی که همین بحر را «امید» در قوی‌ترین شعرهایش به کار گرفته است چرا که رابطه‌ای مستقیم با کیفیات ذهنی و روحی او دارد.

مگر از این به بعد، این درهم ریختگی اوزان عروضی را «حسی» یا «گفتاری» بنامیم** که اتفاقاً بد هم نیست (در صورتی که اعتقاد به توانائی در شناسائی بحور اوزان عروضی داشته باشیم و حداقل آن شعور را که لازمهٔ درک و فهم است)○

از سی و پنج شعر *تولدی دیگر*، بیست و یک شعر آن در اوزان معمول عروضی است (با سکون‌های تند و آرام)○○ و چهارده قطعهٔ دیگر که دچار آشفتگی وزنی است، گاهی چند وزن در یک شعر ناخودآگاه آمده است؛□ آن هم وزن‌هائی که از نظر «ریتم» و کیفیت آهنگ زیاد هم از هم دور نیستند. چهارده شعر اخیر اختلاطی از اوزان متفاوت عروضی است

---

* هیچکدام از شعرهای «**تولدی دیگر**» در این بحر نیست.

** «**انتقاد کتاب**» شمارهٔ ۳، ص ۱۱. م آزاد.

○ رجوع شود به «**اندیشه و هنر**» ویژه‌ی «ا. بامداد» ص ۱۸۷ «ماهی» هم وزن دارد و هم ندارد کذا!!

○○ برای (سکته) اصطلاح (سکون) را بهتر دیدیم و برای (ملیح) و (قبیح) آرام و تند را.

□ برای نمونه شعر «معشوق من» را که بحر مضارع دارد (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات) نگاه می‌کنیم ــ معشوق من «مفعول وفع» که ادامه دارد تا «گوئی تاتاری» مستفعلن فعلن و باز (مفعول وفع) تا «همچون خداوندی، در معبد نپال» که اختلاطی است از (مستفعلن فعلن ــ همچون خداوندی) و «مفعول و فاعلات ــ در معبد نپال» و بعد: «او با خلوص دوست می‌دارد» که اگر «بدارد» یا «همی دارد» بود، وزن درست می‌شد.

(گاهی با ناشیگری‌ها) که چندان هم نمی‌شود به حساب شاعر گذارد و آن را گناهی محسوب داشت (چرا که گناهی نمی‌بینم اگر حرف‌ها و تصویرها را فدای وزن‌های متصنع نکنیم، چنان که فرخزاد نکرده است) و چنین است که اگر بخواهیم این اختلاط را وزنی جداگانه به حساب آوریم، صِرفاً وزن «گفتاری» و «حسی» اصطلاحی است که پیشنهاد شده است، در صورتی که اینها همان درهم ریخته شدن اوزان معمول عروضی است که مسلماً بیشتر ارتباط با روحیات خاص، نگاه‌ها، تماشاها، گرفتن‌ها و بازدادن‌های شاعر دارد، که اینهم گناهی نیست و همین است که اگر فرخزاد التزام داشت، وزن مورد نظر را با همان منوال که در آغاز شعر شروع شده است دنبال کند، از تجسم بسیاری از تصویرها و ترنم بسیاری از حرف‌ها و سرودها، بازمی‌ماند و خداکند که این نوع وزن مورد استفاده بیمایگان قرار نگیرد که وامصیبتا! [...]

تولدی دیگر [فروغ] ثمرهٔ برخورد حواسی آگاه است با دگرگونی‌های زمانی گذران (ــ زمانی که سرعت سیر صد سال اخیرش را می‌توان برابر با همهٔ زمان‌های پیشین دانست ــ [...]»[۲۷]

م. آزاد پس از اشاراتی چند به *اسیر* و *دیوار* و طبیعت‌گرائی در شعر فروغ و تأثیرپذیری او از چند شاعر ایرانی و خارجی، می‌نویسد:

«[...] فرخزاد مستقل است ــ حس شعری او غنی است ــ می‌توان گفت پس از شاملو و در کنار شاملو «حسی‌ترین» شاعر ماست، شعر او عجیب اندهگنانه است و بغض‌آلود. [...]

وزن را در شعر فرخزاد «وزن گفتاری» یا «حسی» بنامیم، وزنی که کمترین حالت، و لازم‌ترین حالت وزنی را دارد، به «بیان» نزدیک‌ترست نه به نثر معمول، فقط حالت گفتار را کلمات شعری و حالات شعری تغییر می‌دهد. [...]

این شیوهٔ بیان به شاعر مجال داده است که راحت حرف بزند، در بیان اعترافی موفق‌ترین شاعر امروز ما باشد:

نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم
صدای کوچه، صدای پرنده‌ها
صدای گمشدن توپ‌های ماهوتی
[...]

در شعر فرخزاد ــ به حسب دو «حالت» شعری ــ دو شیوهٔ تعبیر و بیان به هم آمیخته است که در بعضی شعرها گاهی یکی بر دیگری غلبه دارد: یکی همان بیان رهای خیالاتی و اعترافی است که در «وهم سبز» و «در غروبی ابدی» به صراحت هست، و دیگر بیان «آن» ــ تاثر از دقت سریع و آنی در اشیاء، خیره شدن و سریعاً تصویر دادن ــ تلفیق این دو حالت در «تنهایی ماه» به سوررئالیسم گیرا و آزموده‌ای انجامیده است.

به این ایماژهای حسی و تصوری «وهم سبز» دقت کنید:

و رقص بادکنک‌ها
که چون حباب‌های کف صابون
در انتهای ساقه‌ای از نخ صعود می‌کردند
[...]

نکتهٔ جالبی که در شعر فرخزاد به نظرم آمد، توجه به حجم‌هاست و فضاها ــ از آنجا که فیلمسازست لابد ــ، نوعی بیان صرفاً مادی از مجردات است و این نوع بیان، حرف است، نه شعر، و حرف پیچیدهٔ مهمی هم هست:

«و فکر می‌کردم به فردا، آه
فردا
حجم سفید لیز»

«سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن

حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد»

«بازار، مادر بود که می‌رفت، با سرعت به سوی حجم‌های رنگی سیال و باز می‌آمد [...]
تولدی دیگر حادثه‌ئی در شعر ماست، و در شعر دنیا.»[۲۸]

ابراهیم مکلاً در «فروغی دیگر در تولدی دیگر» نوشت:

«زمانی گفتگوهای بسیار در اطراف فروغ و بر سر شعر او درگیر بود، و همین بگومگوهای بسیار انگیزهٔ توضیح او در آخر دیوان *اسیر* شد. زمان به فراموشی می‌سپارد و به قضاوت می‌نشیند. هم مدافعان عصمت و عفت و هم پرده‌داران، در التهاب افترا و دفاع افتادند، و هر یک از طینت خود تنیدند. تنیدهٔ فروغ دفتر اخیر اوست ــ *تولدی دیگر*؛ و تنیدهٔ دیگران چه می‌تواند باشد؟ سکوت یا ستایش. باری باز گردیم. فروغ نوشت «من یک زن هستم؛ تصمیم دارم که در شعرم همچنان زن باقی بمانم؛ و به هیچ وجه خیال بازگشت ندارم. [...]»

و پس از بحث مفصل پیرامون «شعر زنانه و شعر مردانه» و مسئلهٔ جسم در شعر فروغ و فرقِ *اسیر* و *تولدی* دیگر از این زاویه، و مقایسهٔ قابلِ توجه *مثنویِ مولوی* و *مثنوی فروغ*، می‌نویسد:

«از این دست اشعار که بگذریم *تولدی دیگر* ممتاز به اشعاری است درد آلود. بعضی بیان‌کنندهٔ ملال و درد فروغ‌اند و جنبه‌ای اختصاصی دارند ــ نظیر جمعه و بعض دیگر حکایت از درد روزگار دارند. جای خوشحالی است که این اشعار از مقولهٔ اجتماعیات نیست و در آنها هیچ گونه صلاح‌اندیشی بزرگوارانه به چشم نمی‌خورد. از این جمله است «جمعه»، «عروسک کوکی»، «در خیابان‌های سرد شب»، «در غروبی ابدی»، «آیه‌های زمینی»، و «دیدار در شب» که بعضاً نمونه‌های برجسته‌ای از شعر معاصرند. (از «مرداب»، «مرز پرگهر»، و «به علی گفت مادرش روزی» جداگانه یاد خواهیم کرد). [...]»[۲۹]

جنگل و شهر (و) بر فراز دار / رضا براهنی

براهنی، رضا / *جنگل و شهر (و) بر فراز دار*. ـ تهران، جاوید، ۱۳۴۲، ۶۸ ص.

دومین مجموعه شعر دکتر رضا براهنی مشتمل بر دو شعر بلند بود: *جنگل و شهر* و *بر فراز دار*. شعر اول اینگونه آغاز می‌شود: «لحظه‌ئی بعد از غروب / قلب معشوقم به کنجی از قفس، از خانه پا بیرون نهادم / و قفس در دست / بر فراز جاده‌یی که جنگلی را از میان تپه‌ها می‌کَند / راه افتادم به سوی شهر.» شاعر در شبی اثیری از میان جنگل عبور می‌کند. «در دلِ جنگل / یک پرنده ناگهان از شاخه‌یی پر زد. / در فضای بیکرانی پر زد و پر زد. / و سپس آرام آمد بر سرم بنشست.» مرغ با آوازش چنان شوری در جان راوی به پا می‌کند که او درِ قفس را که قلب معشوقش در آن زندانی است، باز می‌کند و می‌گوید: «ای معشوقهٔ من، این تو، این جنگل / می‌توانی بال و پر گیری به سوی شاخه‌های سبز.» ولی قلب معشوق کنج قفس خوابیده و با پرندگان قفس هماواز نمی‌شود. در عوض، راوی که با آواز پرنده به شور آمده، تندتر به راه می‌افتد، و در سپیده‌دم بر فراز تپه ایستاده و نگاه می‌کند که: «مشت خورشید، آسمان کاغذی را پاره کرد.» از تپه پائین می‌آید و شهر را در روبه‌رو می‌بیند، و به همراه گاریِ تک اسبه‌یی که چهار نفر (سه مرد و یک زن) سرنشین دارد (و بعد معلوم می‌شود که ارابه‌رانش نیما و پسرانش بامداد و امید، و دخترش فروغ هستند.) به سوی شهر روان می‌شود. نیما: «پیرمردِ لاغری با گردنی باریک و با چشمان آتشزای / و سری چون گوی سُربین، بر فراز گردنِ باریک» می‌گوید: «روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر / دائماً بنشسته مرغی پهن کرده بال و پر / که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر.» و بامداد «دست را بر شانهٔ باریک گاری ران پدر بنهاد و گفت: ای خداوند! از درون شب / گوش با زنگ غریبوی وحشت‌انگیزم.» و «مرد دیگر که

صدایش چون صدای پیرمردان بود / و بیانش چون بیان پیرمردان بود / و جهانش چون جهان پیرمردان بود.» ـ یعنی م. امید ـ می‌خواند که «پوستینی کهنه دارم من / یادگار از روزگارانی غبارآلود...» و دخترش فروغ می‌گوید: «آه می‌بینی / که چگونه پوست من می‌درد از هم...».

به شهر می‌رسند. در کنار برج شهر تیره، راوی درهای قفس را باز می‌کند، با قلب معشوق سخن می‌گوید و قلب معشوق در حالی که به شکل پرنده‌یی درآمده است به سوی جنگل پرواز می‌کند. و راوی درمی‌یابد که: «با تمام روسپی‌هایش / شهر / روسپی‌تر از تمام روسپی‌ها بود.» و او اعتراض می‌کند که: «نه. نه / نه برادر، ما سزاوار عقوبت نیستیم.» و عقوبت او همین مظاهر شهر است که شاعر یک به یک را تصویر می‌کند، تا می‌رسد به اینجا که می‌بیند «ایستاده در میان چارراه شهر، خشکیده / پیکری می‌گفت: / هر چه بادا باد / هیچکس پایان این روز چنان شب را نمی‌داند. / سنگ سنگینی به زیر پای پیکر بود و خود می‌خواند: / هر چه بادا باد / اسکلت‌ها را بسوزانید / و قفس‌هایی بسازید آهنین و سخت / از برای زندگان شهر.» ناگفته روشن است که پیکرِ موردِ اشاره، تندیس شاه است؛ که راوی با خشم می‌گوید: «آی پیکر، گوش کن با گوش‌های مفرغین خویش / من نمی‌میرم. / در میان چارراه سینه‌ام، چون بمب ساعت‌دار / قلب من در انتظار آخرین لحظه است / می‌توانم منفجر گردم به سوی تو / می‌توانم این جهان را منفجر سازم.» «گر به روی چهرهٔ من، یا به حلقم / سربِ گرمِ مرگ را ریزند / حلق‌آویزم کنند از آسمان شهر / و زبانم را بریده سوی کرکس‌ها بیندازند / باز می‌گردم به سوی تو درون ابر...»

راوی در میان کوچه‌های شهر می‌گردد. و می‌گوید: «در یکی از کوچه‌ها این بار / پیرمرد خسته را دیدم که اسبش مرده است / و نشسته همرهانش دور اسب مرده همچون مردگان خاموش / [...] / لحظه‌ئی خاموش بودند و سپس برخاستند / و تو گویی مردگان برخاستند و

اسکلت‌ها راه افتادند. / [...] / لیک من پرسیده‌ام از خویش صدها بار / بار دیگر راستی آیا / اسکلت‌ها زندگی خواهند یافت؟ بار دیگر واژه‌های پاک را آیا کسی خواهد سرود؟ / [...] پیرمرد خسته آنجا در کنارِ اسب خود آرام بنشسته، چنین می‌خواند: / روی این دیوار غم چون دود رفته بر زیر / [...] / او تو گویی چشم را می‌بست و جان می‌داد. / من بلندش کردم و بنهادمش بالای ارابه / و خودم ارابه‌ران و اسب ارابه / راه افتادم سوی دروازهٔ خاموش. / زیر لب آرام می‌گفتم: / پیرمرد خستهٔ خاموش / پشت جاده، توی جنگل، از برایت گور خواهم کند. / پیرمرد خستهٔ خاموش.»

روی سنگی می‌نشیند. لحظه‌یی بعد از غروب است. «ناگهان از خانه‌یی در سایهٔ مهتاب / پابرهنه سایه‌یی بیرون خزید / او زنی بود از زنان شهر. / [...] / بمب ساعت‌دار را بر سینه‌ام بگذاشت / من ز پشت پلک چشم خویشتن دیدم که رفت و در قفس بنشست. / [...] / و صدائی بر لبانم در جدار آینه می‌گفت: / گوسفند پیر! / آخرین قربانیِ کشتارگاهِ شهر / صبحدم دیگر نخواهی بود.»

این، خلاصهٔ داستانِ شعر نخست است. چنانکه در خلاصهٔ شعر دیده می‌شود، شاعر با نیما و سه بزرگ شاعرِ دیگرِ عصر خود به راه می‌افتد، آن چهار شاعر از پا درمی‌آیند، راویِ *جنگل و شهر*، اسکلت سه شاعرِ سرنشین را به حال خود رها می‌کند، جسد نیما را به خاک می‌سپارد، و با بمبی که معشوقش در قلب او می‌کارد، خود به دنبال انفجاری احتمالی متلاشی می‌شود.

شعر *جنگل و شهر* از لحاظ نگاه شاعرانه و تعابیر و نوع تصویرسازی، تازه ــ و حتی گاه شجاعانه ــ است، ولی ضعف تألیف و اجرای ضعیفی دارد. ضعفی که هرگونه هنر دیگر شعر را از بین می‌برد و یا کدر می‌کند.

جنگل و شهر (و) بر *فراز دار*، نقد و نظری به دنبال نداشت.

بخش‌هائی از این دو شعر بلند را می‌خوانیم:

از منظومهٔ «جنگل و شهر»

[...]
من کجا بودم؟
من چه می‌گفتم، کجا بودم؟
راستی را از کدامین کوچه سوی چارراه شهر باید رفت؟
من کجا بودم؟
من چه می‌دیدم درون مردمک‌های نگاه مردم این شهر؟
من چه می‌خواندم درون خون رگ‌هاشان به پشت دست‌هاشان گرم؟
من کجا بودم، چه می‌گفتم، چه می‌خواندم؟

آی، ای ارابه‌ران پیر،
چرخ‌های سنگی ارابه‌ات را لحظه‌یی بر دوش من بگذار!
و بران اسب دلیرت را،
با تمام نعل‌های آهنینش از فراز گوش‌های من!

آی، ای تصویرهای هندسی،
چشم من، کانون نور شعله‌هاتان را نمی‌یابد!
آی، ای دهلیزهای شوم وهم‌انگیز
دست من، پایان شب‌های سیه‌تان را نمی‌یابد!
داربستان معلق از فضای بیکران
ماهتابی‌های خالی را ز روی شانه‌های من بیاویزید!
پلکان‌ها را ز قلب من بیاغازید!
[...]
راستی را من کجا بودم، چه می‌گفتم، چه می‌دیدم؟

گاه می‌دیدم؛
کورهایی را که بر بینایی چشمان بینایان
دود می‌کودند اسپند سیاه عطرآگین را
باغ‌هایی از دعا در آسمان می‌رست
با درختان و گیاهان دروغ.

مردگانی که به نام زنده در خاک سیاه کوچه از رفتار می‌ماندند
مردگانی که به لب‌ها زندگان را می‌ستودند و به دل دشنام می‌دادند.

بادهایی که ز اقصای جهان شهر
بوی خون را در فضا آرام می‌رقصاند
آسمانی که تو گویی همچو مرداب سیاهی بود
[...]
ایستاده در میان چارراه شعر، خشکیده،
پیکری می‌گفت:
«هر چه بادا باد!
هیچکس پایان این روز چنان شب را نمی‌داند.»
[...]

بخشی از شعر «بر فراز دار»

در خیابان زنی از من پرسید:
«تو ندیدی؟»
«نه! نه!»
«راستی را تو ندیدی؟»
«نه! نه! نه!»

مرد بیمار سیاهی که به پشت یکی از دستانش

زخم همچون گل سرخی داشت،
چشم در چشم سیاهم دوخت
نعره‌اش همچو عقابی ز دهانش برخاست:
«تو ندیدی! تو ندیدی، هان!»
گفتمش: «نه! نه! نه»
و سحرگاه درون مه خاکستری کوچه
حلقه شد بازوی پر زور جوانی به گلوگاهم
و شنیدم نفس پر شده از خونش را
که به شمشیر پر از زهر، زبان در دهنش بشکافت
وز من پرسید:
«مرد حیوان، تو ندیدی، تو ندیدی هان!»

من زبانم ز دهان بیرون
همچنان مردهٔ گنجشک بیاویخته از شاخهٔ خشک،
به تقلا گفتم:
«نه برادر! نه! نه! نه»

آمدم، آمدنم سنگین بود
دست‌های سبکم چون سپری از کاغذ
روی چشمان سیاهم بود،
زیرلب می‌گفتم:
«آی، ای ساحرهٔ پیر پلید
در کجاهای زمان دور شدی، گم شدی و رفتی؟
تو بیا با همه موهای بلند خویش
تو بیا با همه دستان بلند خویش
تو بیا با همه ناخن‌هایت

چشم‌های من آوارهٔ تنها را
تو بیا و به در آر!
تو بیا با همهٔ ناخن‌هایت
قلب دیوانهٔ من را به در آر
و مرا هدیه و قربانی یک معبد متروک
و مرا بندهٔ مغلوب خدائی سنگی کن.
[...]

آه، بیابان / محمدعلی سپانلو

سپانلو، محمدعلی / *آه، بیابان*. ــ تهران: طُرفه (نادر ابراهیمی)، ۱۳۴۲، ۹۵ ص.

به نظر نمی‌رسد که محمدعلی سپانلو تحت تأثیر اشعار منوچهر شیبانی شروع به سرودن شعر کرده باشد؛ او آشکارا با تأثیرپذیری از نیما وارد حوزهٔ شعرنو شد، ولی زبان سپانلو، به لحاظ زیبائی‌شناسی، ادامهٔ منطقیِ زبان منوچهر شیبانی بود. «از خصوصیات بارز شعرهای شیبانی ــ که ازاستیازات اومحسوب می‌شود. ــ واردکردن بی‌محابای‌کلمات معمولی وروزمره‌ئی چون‌پیستون، سینما، دنده،ناودان، بقچه، اوساکار، دودکش،... در شعر است که ظاهراً به سبب غیرشاعرانه بودن‌شان کمتر کسی جوئت اجازهٔ ورود به‌شعربدانان می‌داد (ومی‌دهد)؛ اگر چه بسیاری از این کلمات در شعر او کارکردی شاعرانه نمی‌یابند و با همین بارِ معمولیِ خبررسانی و نثری، وبدون هیچ ترکیبِ تازه وکنایه‌آمیز وایهام‌دار وارد نظم می‌شوند.»[۳۰]

زبان سپانلو، شکل تحول یافتهٔ زبان شیبانی است.

آه، بیابان نخستین دفتر شعر محمدعلی سپانلو بود که امید زیادی در حوزه‌هائی از هواداران شعرنو برانگیخت. و مهمترین علت، زبان ضدرمانتیک و غیرسمبولیستی او بود که از چندی پیش، شاعران جوان گِرد این دو محور در برابر شعرِ دههٔ سی صف‌آرائی کرده بودند و نخستین

نمونه‌اش نیز کتاب *طرح* از احمدرضا احمدی بود. بدین خاطر نیز بود که پابرجاترین و مصمم‌ترین مدافعان شعر سپانلو، همان مدافعین شعر موج نو بوده‌اند. و وقتی که *جُنگ طرفه* ــ جُنگی با گرایش موج نوئی ــ، پیش از انتشارِ *آه بیابان*، ترتیب مصاحبه‌ئی با سپانلو ــ که دورهٔ سربازیش را می‌گذراند ــ را می‌دهد، احمدرضا احمدی می‌گوید:

«حرف سپانلو مال‌خودش است، و او ستادِ فکرش را مازندران یا تبریز و یا کافه‌های تهران قرار نداده است. آقای آزاد در مقاله‌شان اشاره به این کرده بودند که شعر سپانلو تحت‌تأثیر شعر فرنگی است. به نظر من میراث شعرفارسی را بیش از هرچیزمی‌توان در شعر سپانلو دید؛ قُرصی و جریان عجیب‌تری در شعر او هست. این جریان عادی نیست، جریانی مذاب و داغ است. آدمیزاد یادِ خاقانی وشعرای دیگرِکلاسیک فارسی می‌افتد.»[۳۱]

و وقتی که اسماعیل نوری‌علاء ــ مطرح‌ترین مروج و مُبلّغ موج نو و پابرجاترین مدافع شعر سپانلو ــ به موارد متعددی از اغلاط دستوری و تصویری در شعر سپانلو اشاره می‌کند، مهرداد صمدی ــ مفسر مؤثرِ موج نو در دههٔ چهل ــ می‌گوید:

«اصلاً غلط دستوری توی شعر خیلی کم اهمیت است. مخصوصاً وقتی شعر خوب باشد.» و سپانلو می‌گوید: «اگر واقعاً عیبی هست من کلاً بی‌تقصیرم.»[۳۲]

و حرمتی تا بدین پایه به شاعر جوان ــ سپانلو ــ پیش از انتشار کتابی از وی، فقط از امیدی بود که شاعران موج نوئی به او بسته بودند.

در بخش‌های دیگر، تحت نقد و نظر بر کتاب‌های دیگر شاعر، آراءِ معاصرانش را بر اشعار او می‌خوانیم.

پائیز رنگ

خورشیدهای خستهٔ پائیز
آزرده‌اند

با رنگ‌های غمزدهٔ اشکال
تصویری از ملالت می‌سازند
مرغان خسته‌بال
بر شاخه‌های یک شب بارانی
افسرده مانده‌اند
روی خطوط بی‌تپش سیم
گنجشک‌ها...
اندیشناک و تنها...
خاموش‌اند

هان ای مزارع تهی دلگیر!
اینم هواست تا
که به آبادی شما
تنها کلاغ پیری باشم،
در بازگشت خویش.
بر روی بام‌ها، روی خط سیم‌ها، شاخه‌ها
مرغان نشسته‌اند
وز حیرت غروب به تن‌هاشان
تصویر بسته‌اند.
در زندگی‌شان
همه چون مستان‌اند
گویا تمام منتظر مرگ جاودان
در عصرهای یخزدهٔ...
زمستان‌اند.

❁

دیری غبار سرد نفس‌های زهرناک

پائیز را گرفته...
خورشیدهای منجمد پائیز
خاموش و خسته‌اند.

۳۹/۹/۱۹

از عبث...

از شهر بی‌خیال شما، دیری
من سخت سوخته‌ام...
از شهر بی‌خیال شما، درهای بسته...
دیوارهای گرد گرفته...
من سخت سوخته‌ام، ولی از بعدِ این امید
نفرت دمید در قفسی، مرغکی پرید.
اینم هواست:
در خلوت سپیده‌دمی مرطوب
از راه سینه‌های تهی ــ بار خویش را
بربندم از دیار عزیزان سفر کنم.

در ایستگاه مقصد بی‌بازگشت خویش،
دیگر هوای قطرهٔ اشکی
یا دستمال روشن یادی
بر من، وداع حسرت یاران را
برجا نمی‌گذارد.

زین دشت‌های سوخته می‌خواهم
دیگر سفر بگیرم؛

همراه باد ولگرد
چون باد پر بگیرم.

تا خاطرات یافته پرواز پنجره
با من به قعر خلوت هر گرمسیر،
یک لحظه چون تبی هیجانی،
لرزان، نوای یافته خواند.

ای لحظهٔ کبود
نفرین من به قافله‌سالارت
نفرین من به قافله‌سالار لحظه‌ها؛
هرگز شما سپیدهٔ آوار نیستید
دیگر بایستید!

حصار / پرویز خائفی

خائفی، پرویز / *حصار*. ــ شیراز: کانون تربیت، ۱۳۴۲، ۱۹۱ ص.

پرویز خائفی نیز چون جمشید واقف، از آخرین صاحب‌نامانِ جوانِ شعرِ نوقدمائی بود که در دههٔ چهل بدین شیوه وفادار مانده بودند و به سبک و سیاق و اندیشهٔ توللی و نادرپور شعر می‌سرودند؛ اگرچه رگه‌هائی از شناخت نیمائی هم گاه در شعرشان دیده می‌شد.

پرویز خائفی شاعرِ قابل اعتنای دههٔ چهل بود، ولی بحث پیرامون شعرنوقدمائی، مدتی بود که به نفع شعر سپید و شعر نیمائی و موج نو در حال تمام شدن بود و با این وصف طبیعی است که اکنون دیگر الزامی برای نقل آن قول‌ها در اینجا نباشد، اما یادداشتی به قلم یدالله رؤیائی، از منظرِ «موج نو» بر این مجموعه چاپ شد که نمایانگر شور مدرنیسم اوجگیرنده در آن سال‌ها بود، بدین لحاظ، ما بخش‌هائی از این مقاله را ــ پس از خواندن یک شعر ــ می‌خوانیم.

سفر سرنوشت

در باور زمانه شکُفتم، اگر چه گرم
امروز، جاودانه فراموش می‌شوم
چون شعله سر کشیدم اگر ــ حالیا دریغ!
در گِرد باد حادثه خاموش می‌شوم

دشت سپید روز، اگر عطر زیست داشت
خندید و سوخت، جنگل شب‌های تیره، پیش...
در زیر بارِ کولهٔ پندارها کنون:
پا می‌نهم به جادهٔ تقدیر شوم خویش

بر لب، شکسته پای ظریف هزار حرف
فریادها تهی شده از خونِ گرم خشم
اشکم شکفته در غم رنگین فسانه‌ها
اینک چو خار هرزهٔ حسرت ز خاک چشم

سر، طعمهٔ نوازشِ نیشِ حریصِ فکر
دل، بیشه‌زار وحشیِ مار سیاه درد
با کوچه‌های خالی بدرود ــ بی‌چراغ ــ
شَهرم نشسته زیر غبار سکوت، سرد!

ره، در امید گام دگر باز کرده کام
آوخ که پای در گِل تردید مانده است
در بُرج سرد لحظهٔ آخر، هنوز چشم:
محو غروب خستهٔ خورشید مانده است

دود لطیف قصهٔ آنروزها که سوخت...
اینک دوباره ریخته برِ گیسوان باد
روئیده پای چشمهٔ خونینِ دل دریغ
سرشار عطر تازهٔ غم، ساقه‌های یاد

طرح زلال خندهٔ آرام او هنوز
در قاب پُر غبار گمانم نشسته است
مهتاب دور خاطره‌ای ـ ای دریغ تلخ ـ
در برکه‌های ساکت چشمم شکسته است

در دل شکفته چون گُل اندوه، یاد دوست
ـ این قصه را کجا برم، آنجا که دوست نیست!؟
گر چاره، سر به جانب دیوار بُردن است
ـ آنجا که خاک و سنگ غریب است چاره چیست!؟

می‌کاودم دوباره سر انگشت داغ فکر:
هان ای مسافر این تو و این کهنه کولبار
در راهِ بانگ خستهٔ گامت نشسته‌اند
دروازه‌های سرخِ افق‌های انتظار!

شَهرت چه داشت تا بنشینی دوباره گرم
هشدار این سفر، سفر سرنوشت توست
با دشت‌های وحشی آوارگی، بساز
در تو جهنم غم پاکت، بهشت توست

شیراز مهر ماه ۳۹

نقد و نظر

یدالله رؤیائی که از چندی پیش، در جناح مخالفین شعرنوقدمائی و رمانتیک و در کنار شعرای موج نوئی قرار گرفته بود، در یادداشتی بر این کتاب ــ پس از کمی تعارف و تأئید ــ نوشت:

«خائفی در اشعارش زبان خاصی ندارد، در میان همان واژه‌هائی زندگی می‌کند که هیچکدام‌شان به دعوت او به جهان شعر پا نگذاشته‌اند، واژه‌هائی که بی‌دخالت او نجابت شاعرانه یافته‌اند و قهر و آشتی‌شان قبل از او سامان گرفته است. بنابراین اگر قرار باشد خصوصیتی برای شعر او بیابیم باید در دنیای تخیل و دید و مشغلهٔ تصویرگری او جستجو کنیم. تصویر او مالک رازی نیست، یعنی معمائی نیست، راحت و روشن است. در همان بار اول که می‌خوانیم همه چیزش را کشف می‌کنیم و چون به سراغ ابهامی نمی‌گردیم، استعداد تعبیرپذیری ندارند. منظورم این نیست که خائفی باید در توصیف‌ها و تصویرهایش زبانی تاریک به کار گیرد تا به دنیای استعاری تازه‌ای پا بگذارد. بلکه می‌تواند لااقل همین زبان را با همان توصیف‌ها و تصویرهایش، و همان محیط پر از خواب و رؤیا را از معبر تازه‌ای عبور دهد و از این راه شکلی کنائی ارائه دهد و توشهٔ ابهامی بیاورد. این حرف‌هائی که خائفی از «شمع انجمن» و «گنج و ویرانه» می‌زند و قرینه‌سازی‌هائی از این قبیل یک سنت‌گرائی غیرصمیمی است، چه احتیاجی به اینکار هست؟ بگذار اینکارها ارزانی همان شاعران انجمن‌های ادبی باشد. شعرنو خوب گفتن، احتیاجی به تظاهر به دانستن شیوه‌های قدیم و ندیم ندارد؛ و حتی گاهی نه به تظاهر؛ بلکه به دانستنش هم احتیاجی نیست؛ دانستنش خوب است؛ سیر و سیاحت در آن حوالی خود جذبه‌ای و خاصیتی دارد اما نه برای خوب شعرنو گفتن. چه اصراری داری که از شعرت فلان شیرازی و بهمان شیرازی هم خوشش بیاید؟ نه تو از نسل آنهائی و نه همهٔ راه‌ها به شیراز ختم می‌شود. یک کاری کن که

احمدرضا احمدی خوشش بیاید. وگرنه شاعران رند و هوشیار و وحشتناکی که بعد از او می‌آیند حریفان را توی جیب‌شان خواهند گذاشت. «تشیخ» کار مضحکی است. به ما جوان‌ها نمی‌آید. «ابر دمن یخ» است، اینکار را یک نفر در ادبیات معاصر می‌کند کافی‌ست. وگرنه چه معنی دارد که در مقدمهٔ کتاب‌مان ابتدا از شمس قیس و ارسطو و فیضی دکنی حرف بزنیم و بعد در مقام ارادت به حافظ عصبانی شویم که چرا «نقشی از نقش‌هایش را می‌نگارند» و به طنز و طعنه بنویسیم که بعله: «ابیاتش را تغییر مکان می‌دهند و از نعمت قطعه‌گذاری مدرن نیز برخوردارش می‌کنند». آقای خائفی معتقد است که شاید گروه انگشت‌شمار و گمنام؛ که زندگی معنوی‌شان اجازهٔ این جسارت را می‌دهد، بتوانند روح کلام و زبان درد نهان او را درک کنند.

من نمی‌دانم که خائفی خود جزو این «گروه انگشت‌شمار» است یا نه؟ ولی این را نیک می‌دانم که شاعری که حافظ را نقطه‌گذاری کرده [احمد شاملو] زبان‌شناس باهوش و زیرکی است که حافظ را بزرگ‌ترین شاعر روی زمین می‌داند و پس از سالیان دراز و تأمل‌های مدید به این اعتقاد رسیده است و خودگاهی شاهد آن بوده‌ام که تنها به یک بیت حافظ طی دو روز، در راه و بیراه و در خواب و در بیداری، آنقدر اندیشیده است و آنقدر حرف زده است که اگر همسفر تنگ حوصله‌ای بودم در همان نیمه راه مازندران رهایش کرده بودم. و تازه این دو روز تعمق دربارهٔ یک بیت، شاید خود مسبوق به زمان‌های درازتری بوده است و نمی‌دانم شاید مسبوق به یک عمر شاعری او بوده است، هر کس دیگری راجع به یک «بیت» اینهمه فکر می‌کرد، لااقل در این سن و سال سایهٔ سری داشت که زیر سقف آن بنشیند نه آنکه برود و در شیرگاه یک بیت روستائی اجاره کند و در آنجا با زنش دود و دمی از کومه هوا کنند.

بعلاوه خائفی باید قبول کند که از همین «نعمت نقطه‌گذاری مدرن» است که او امروز می‌داند که مصرع‌هایش را این طور بنویسد [...]

و اصرار دارد تا در سراسر کتابش در نقطه‌گذاری افراط و تفریط کند.

اینهاست آنچه که فرم شعر خائفی و شیوهٔ بیانش مرا به گفتنش انگیخت، اما او به عنوان شاعر امروز سرانجام نمی‌تواند از تأثیر حیات تازهٔ تصویرهای جهان امروز بر کنار بماند، دیگر طبیعت بکر و دست نخورده و وحشی نه بدان صورت است که بود، کارخانه‌ها با دودکش‌هاشان جای جنگل‌ها را گرفته‌اند تا خائفی، مگر از روی عقده و به عاریه، از «نزهت چمن» سخن نگوید. آن چشم اندازهای رمانتیک در هیولای صنعت و هیاهوی ماشین گم شده‌اند، پس چرا ضمیر خود را برای آنچه که هست بیدار نکنیم؟ برای نیرو و سرعت و کارخانه و مسلسل. برای ماشین که با چرخ‌ها و دنده‌هایش، و با پیستون‌ها و معماری پیچیده‌اش یکی از کنائی‌ترین و استعاری‌ترین تصویرهای قرن ما را ساخته است، امروز در جهان مرموز لابراتورها «خضر فرخ‌پی» فراموش شده است، یک اتومبیل کورسی خیلی زیباتر از غزال رستهٔ صحرا است. چرا که وقتی مسافر آنیم باید افسوس بخوریم که طبیعت را ساکن و اندیشیده شده نمی‌بینیم...

آنچه دیروز برای‌مان دست نیافتی و مرموز و خیالی بود امروز نزدیک ما و در میان ما است: دریاها را در نوردیده‌ایم و نور غریب اعماق را شناخته‌ایم، در آسمان از فراز ابرها حرکت مناظر بزرگ زمینی را دیده‌ایم و در زمین، قطارهائی را دیده‌ایم که پیش می‌روند و خورشید را پس می‌رانند... بنابراین شاعر «حصار» نمی‌تواند دریچه‌ای از روحیهٔ خود بر این همه نقش‌های تازهٔ دنیای امروز نگشاید.

مضامین شعر خائفی یا عاشقانه‌اند که غالباً از لیریسم شاد و دلنشینی سرشارند و یا مرگ‌آلود و بیمارگونه‌اند که سیراب از اندوه و تلخ ماندن و ماندن و اینهمه ماندن است. و دربارهٔ محتوای شعر او به همین اشارهٔ کوتاه در این مجال تنگ بس می‌کنم تا شما را به خواندن «خواب» شیرین او، که از قطعات خوب کتاب است، دعوت کنم:

خواب

چشم به راهم چو دشت تشنهٔ باران:
روزی اگر ابر سایه گسترد...
آنروز...
بشکفد از خاک خشک باور من باز
«شادی خواهش» چو بوته‌ای به بهاران.
روزی اگر ابر، سایه گسترد...
افسوس:
اینهمه رنگین کمان خواب و خیال است!»[۳۳]

دنیای رنگ‌ها / نصرالله نوحیان

نوحیان، نصرالله (اسپند) / *دنیای رنگ‌ها*. ــ تهران: کیهان، تابستان ۱۳۴۲، ۲۰۰ ص.

نصرالله نوحیان که امروز تقریباً نامش فراموش شده است، در دههٔ سی و چهل، اگر چه نه شاعری بسیار مشهور، ولی در حوزهٔ معروفیتش بسیار محبوب بوده است. او از هواداران فعال حزب تودهٔ ایران، از وفاداران پا بر جای مرام اشتراکی و همچون سیاوش کسرائی، محمد کلانتری و محمود پاینده،... از شعرای جامعه‌گرائی بود که شعر را به مثابهٔ سلاحی برای مبارزهٔ طبقاتی می‌خواستند.

ذیلاً دو شعر از *دنیای رنگ‌ها* را می‌خوانیم و یادش را گرامی می‌داریم.

فتنه

آشفته‌تر ز زلف گره‌گیرت
حال من است و روز سیاه من
جز بر رخ تو باز نمی‌گردد
ای فتنهٔ زمانه، نگاه من

تا با منت ز لطف نگاهی هست
از کید روزگار ندارم باک
مهرت کجا رود ز دلم بیرون؟
چون چشم توست چشمهٔ عشقم پاک.

یاد نگاه گرم و دلاویزت
روشنگر شبان سیاهم باد
در انتظار چهر دل افروزت
پیوسته صبح و شام نگاهم باد

از بعد ماه‌ها که تو را دیدم
بر دل تو را شکست ز غم خاری
همواره نوش و نیش بود با هم
در زیر این سپهر کبود، آری

در خاطرم به دامن شب نقشی
جز نقش پیکر تو نمی‌گیرد
تا گاه مرگ، عشق توانسوزت
در «نوح» زنده است، نمی‌میرد

تهران ۱۳۴۰/۸/۱۸

بهار درد

«هوا چون سرب سنگین است»
کام غنچه خونین است و چشم نرگس اشک‌آلود.
زبان در کام خشک سوسن آزاد خشکیده است
غریو زاغ جای بلبلان در باغ پیچیده‌ست

به روی سبزهٔ پژمرده غیر از لخته‌های خون
نشان لاله پیدا نیست
چه افتاده‌ست عالم را؟
دم باد بهاری روح بخش و زینت‌افزا نیست
ردای زنبق کافورگون زرد است
بنفشه، سرفکنده، زرد سیما، رخ پر از گرد است
پرستوئی نمی‌آرد نوید ماه فروردین
هوا چون ماه دی سرد است
پنداری
«اوان دولت برد» است

خزان بار سفر بسته است
چرا از چشم گوهر ریز ابر ماه فروردین
سرشک سبزه‌شوی و پاک و گوهرسا نمی‌ریزد؟
مگر این گردباد تیرهٔ درد است؟
یا تصویری از دود دل خونین؟

گلستان‌های دیگر را بهاران‌ست
ز یاس و زنبق و لاله همه صحرا گل‌افشان‌ست
فضای سبزه، جان‌بخش و زمردگون ز باران‌ست
بساط باده گسترده کنار جویباران است
نشان از تیره زاغان بدآوا نیست
گلستان زیر آهنگ هزاران است
روز عیش یاران است.

بهارا! لخته ابری بر سپهر دشت ما بفرست
که تا بر روزگار ما بگرید همچو چشم ما

ز سرمای روانکاه و غم‌افزای زمستانی
به شریان‌های ما یخ بسته خون و درد و خشم ما

بهارا! چین ز ابروی زمان بگشای
سپهر قیرگون را همچو دریا نیلگون گردان
دل سرمای بیرحم زمستان را
چو قلب لاله خون گردان.

فروردین ماه ۱۳۳۷

۱۳۴۳ هـ. ش.

در سال ۱۳۴۳ بیش از پانزده مجموعهٔ شعر و ده *جُنگ* و مجلهٔ نوگرا منتشر شد. از جملهٔ کتاب‌ها؛ *آیدا در آینه* و *لحظه‌ها* و *همیشه‌ها*، *روزنامهٔ شیشه‌یی*، *دریایی‌ها*؛ و از *جُنگ‌ها*؛ *جُنگ طُرفه* و *جُنگ اصفهان* بود. *طرفه*، نخستین *جُنگ* مدافعِ موج نوِ نو پدید بود.

نشریات

مطرح‌ترین نشریات نوپرداز سال ۴۳ عبارت بودند از: *انتقاد کتاب*، *فردوسی*، *پیام‌نوین*، *کاوه*، *سخن*، *طُرفه*، *بررسی کتاب*، *آرش*، *خزه*، *هیرمند*، *کاوش* و *جهان نو*، و *اندیشه و هنر*،... که ذیلاً به مهمترین آنها می‌پردازیم.

اندیشه و هنر

اندیشه و هنر که از اولین نشریاتِ هنری ـ اجتماعی ترقی‌خواه پس از کودتا بود و به علل مختلف بطور نامرتب منتشر می‌شد، پس از

ویژه‌نامه‌یی که پیشتر برای پرتو دکتر تندرکیا انتشار داده بود، شمارهٔ دومِ دورهٔ جدیدش (دورهٔ پنجم) را به «ا. بامداد» ــ احمد شاملو ــ اختصاص می‌دهد.

در این شماره، بعد از یادداشتی از سردبیر، تحت نام «شاعر این روزگار» و دو شعر از زیباترین اشعار شاملو ــ «سرود پنجم» و «آیدا در آینه» ــ، می‌خوانیم:

حرف‌هایی از ا. بامداد؛ بحثی با ا. بامداد؛ شاعری [مقاله‌یی از احمد شاملو]؛ حاشیه‌یی بر شعر معاصر [مقاله‌یی از احمد شاملو]؛ شعر عاشقانهٔ ا. بامداد؛ (از احسان مژده و ا. روشن)؛ جست‌وجو در معنیِ اشعار *باغ آینه* (از پوران صلح‌کل)؛ نگرانیِ شاعر به پیرامونش (از ناصر وثوقی)؛ قالب شعر ا. بامداد (از فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو]؛ اشارتی چند بر سرود پنجم (از م. ی.)؛ نامه‌یی از م. امید؛ یادداشت‌هایی دربارهٔ ادبیات و هنرِ امروز ایران ــ الف: شعر) (از ف. خ. و ا. م.)؛ کتاب گُزاری (از ح. لیچ‌ئیم ــ ا. روشن و بهمن فرسی)؛ نقاشی (از آیدین آغداشلو)؛ تآتر، سینما (از ف. پیامی).

مقالات این شمارهٔ *اندیشه و هنر* تماماً قابل توجه و خواندنی است، ولی جالب‌ترین مطلب از شخص احمد شاملو است با نام «حاشیه‌یی بر شعر معاصر» راجع به شعر سپید ــ که خود از پیشگامان و یگانه تثبیت‌کنندهٔ آن بوده است ــ. او در بخشی از این مقاله، (که پیشتر، در سال ۱۳۳۹ در *فردوسی* چاپ شده بود و به نظر می‌رسد که سخنانش بیشتر از سر خستگیِ کلنجار رفتن با مخالفین بوده باشد.) می‌گوید:

«[...] اما شعر سپید... به گمان من شعر سپید خیلی به زحمت می‌تواند نوعی شعر شمرده شود.

اگر دعوای مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است، و به کار گرفتنِ کلمهٔ «شعر» از برای نامیدن آن حتا از سر اجبار نیز نبوده است، همچنان که کلمهٔ «بودا» در

«بوداپست»، و لاجرم مردم شهر بوداپست داعیهٔ بوداییگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.

شعر سپید از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند، اما از آن محروم است ــ و شاید بتواند از آن محروم نماند، لیکن تظاهر به بی‌نیازی می‌کند... نمی‌دانم. گویی شکنجه‌دیدهٔ سر به زیری است که به عمد می‌خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سر به زیری او را دریابند... و اگر بخواهم بهتر گفته باشم: آثار شکنجه است که اگر به قالب جامه‌یی در آورده شود، منتفی است. هر چه جامه آراسته‌تر، خاصیت وجودیِ وی منتفی‌تر. چرا که اگر لوحی در مُعرفی آنچه زیر ظاهر آراسته‌اش پنهان است برگردنش نیاویزند، تماشاگر او جز این نخواهد گفت:

«ــ اینک مردی سرشکسته که جامه‌یی آراسته به بر دارد.»

و یا:

«مردی غمین است. شاید دردی تنش را رنج می‌دهد که از درمان آن امید بریده است.»

و لاجرم هرگز کسی نخواهد گفت که این مرد، مظهر فاجعه است. هرگز کسی نخواهد گفت: «ــ تن انسانی را شکنجه می‌کنند تا به روح او تف کرده باشند. اینک مجسمهٔ آن چنان وهنی!»

شعر سپید، چنین است.

شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند. اگر چه زیاد نیستند که بی‌موسیقی از تماشای رقصی لذتی ببرند... یا شرابی است که در ساغر نمی‌گنجد، تا عریان‌تر جلوه کند و شکل نمی‌خواهد تا روح مُجرد خود را در پی شکلی بهتر نمود دهد. اگر چه بسیارند که شراب را در جام مینایی بیشتر می‌پسندند؛ و بسیارند که شراب به مجلس آوردن را بهانه می‌کنند تا جام‌های طلا را ــ که اسباب تجمل بیش نیست ــ به رخ میهمانان کشند.

نسیم است که نمود جسمی ندارد، مگر آنکه خاک و غباری در آن آمیزند و به توفانی خاک‌آلودش کنند و از آن چیزی دیگر بسازند.

در حقیقت شعر سپید شعری است که نمی‌خواهد به صورت «شعر» درآید. من این را بسیار آزموده‌ام:

شعری که برای «شدن» و از قوه به فعل درآمدن، قالب بیرنگ خود را ــ شکل ذهنی و مُجرّد خود را ــ درخواست می‌کند، با هر چیز اضافی، با هر قافیه‌یی بیگانگی و بی‌حوصلگی نشان می‌دهد. با هرگونه دستکاری ــ به هر اندازه که ناچیز باشد ــ لج می‌کند. هرگونه کوششی برای آنکه شکل رایجی بدان داده شود، خسته‌اش می‌کند، خفه‌اش می‌کند، مسخش می‌کند. هیچ تلاشی برای آنکه یک شعر سپید به صورتی سوای آنچه در ذهن تولد یافته است درآید نتیجه به دست نمی‌دهد، همچنان که هرگز اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر به وجود آورد، شعر سپید موفقی از کار درنمی‌آید.

از بیان این مطلب واهمه می‌کنیم. اما به هر حال گفتنی است که «شعر سپید، مطلق و مجرد است.» و می‌باید نامی دیگر از برای آن جُست، چرا که غرض از شعر سپید نوعی شعر نیست، چیزی است نزدیک به شعر بی‌آنکه شعر باشد و نزدیک به یک نوشته بی‌آنکه دارای منطق و مفهومی باشد که تنهابانوشتن مرادی ازآن حاصل آید: گاه‌نقاشی‌است، اما نمی‌توان به مدد نقاشی بیانش کرد. گاه رقص است، بی‌آنکه هیچ حرکتی بدان تحقق تواند بخشد. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه‌یی نیز درخواست می‌کند. تلاشی می‌کند که نظمی به خود بگیرد. گاه فلسفه و گاه عکاسی است... کودک بهانه‌جویی است که به هر چیز چنگ می‌اندازد. [...]

به هر حال، به سال ۱۳۲۹ با آنکه چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با جنجال و بگومگوی فراوان ممکن نمی‌شد، من نخستین بار در حیات کوتاه شاعریِ خویش به سرودن شعر سپید دست نهادم... *خیلی پیش از این تاریخ، دوست هنرمند من منوچهر شیبانی بدین‌کار پرداخته بود*، اما من

بدون آنکه توجهی به این نحوهٔ سرودن داشته باشم، هرگز ــ و حتا به عنوان آزمایش ــ بدان نپرداخته بودم،[۳۴] تا آنکه اندیشهٔ *تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن* (و یا به نام نخستینی که داشت: *شعر سفید غفران*) در ذهن من رسیده شد، و هنگام نوشتن به آن در رسید... عجبا! این اندیشه‌ها به هیچ قالبی در نمی‌آمد، سماجت می‌کرد و با هیچ وزن و آهنگی درنمی‌آمیخت.

پیش از آن دانسته بودم که اگر شعر سرسختی می‌کند و در قالب خویش قرار نمی‌گیرد با آن به ستیزه نمی‌باید برخاست. کلمات آن را همچنان در کناری می‌باید نوشت و آن را به حال خود می‌باید گذاشت و بر سر باقیِ کار می‌باید رفت. چون قطعهٔ شعر به آخر رسید آن سنگ مایه نیز سرسختی رها می‌کند و به راه می‌آید.

اینجا این تجربه نیز به کار نیامد... اینجا اندیشه‌ها شکل داشت و چنان می‌نمود که این شکل، شکل آخرین اوست. در قالب وزن نهادن آن، جز با شکستن و دیگرگونه ساختن آن میسر نمی‌شد. [...] اندیشه‌یی، با کلمات خویش، با تعابیر و تصاویر خویش، خود را در این جلوه نمود داده است. این حقیقت حال است، و اگر از آن کسان که رنگ جلا به پایهٔ موریانه خوردهٔ ایوان می‌زنند و باسمه بر گچ ریختگیِ دیوار خانه می‌چسبانند یکی مدعی شود این بی‌وزنی نشان بی‌مایگی است، بگو آری چنین است.

در واقع، و به یک تعبیر دیگر، این قطعه و بسیاری قطعات دیگر از این قبیل، چیزهایی است که ــ به زعم این مدعیان ــ چون در وزن و آهنگی نمی‌گنجیده است، می‌بایست به دور ریخته شده باشد. [...]»[۳۵]

در این جُنگ، شاملو همچنین به نکتهٔ دیگری اشاره می‌کند که خواندنی است، او می‌گوید:

«یک وقتی هست که خودم شعر را می‌فهمم ــ حقیقت قضیه همین است. ــ و یک وقتی نه. بسیاری از شعرهام هست ــ مثل آن «لوح گور» ــ که برای خودم هم تاریک است. آن لحظه‌یی که می‌نویسم می‌دانم چه می‌نویسم ــ این گفت‌وگو ندارد. ولی بعد آنقدر من از آن فضا می‌آیم بیرون

که... برای خودم هم چیز عجیب و غریبی می‌شود.

در مورد «لوح گور» مثل اینکه مفهوم روشن است. ــ اما آن چیزهایی که این مفهوم را روشن می‌کند، روشن نیست.»

و می‌گوید:

«نگاهی که من بعد روی شعر می‌اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمی‌دهد. بعضی‌هاش کوچکترین تغییری نکرده. مثل *باغ آینه*: صبح وقتی که من از خواب بیدار شدم یادم نبود که دیشب من این شعر را نوشتم. ــ فقط دیدم «طوسی» دارد این شعر را می‌خواند، و من یادم آمد که دیشب بلند شدم، او چراغ را روشن کرد و من این را نوشتم. ــ فکر می‌کنم یکی از عمیق‌ترین شعرهای کتاب *باغ آینه* باشد. به نظر خردم این طورست. کوچک‌ترین تغییری من توی این ندادم.»*

هیرمند

شمارهٔ سوم *هیرمند* ادبی در تابستان ۱۳۴۳ از مشهد منتشر شد. از جمله مطالب مربوط به شعرنو در این شمارهٔ «هیرمند» عبارت است از:

هفتخوانی دیگر (شعر) شفیعی کدکنی (م. سرشک))؛ نیما: هماهنگی و ترکیب (تحقیق)، مهدی اخوان‌ثالث؛ بوسه (شعر) هوشنگ ابتهاج؛ برخورد نسل‌ها [نقدی بر نقدی، از اشعار اخوان‌ثالث]؛ آفرینش هنری و الهام [تحقیق]، شفیعی کدکنی.

در این شمارهٔ *هیرمند*، پرسشنامه‌ئی تحت نام «مسیر شعر فارسی» چاپ شده است و از صاحب‌نظران خواسته شده است که نظرشان را در پاسخ به این پرسش‌ها بنویسند. و این بود آن پرسش‌ها:

۱. آیا زبان شعر امروز فارسی را رو به کمال می‌دانید یا انحطاط؟

---

* توضیح اینکه این مصاحبه به رسم‌الخط شکستهٔ محاوره‌ئی در *اندیشه و هنر* چاپ شده است.

۲. توجه به مفاهیم جدید در شعر آیا با موازین قدما ممکن است؟
۳. تحول در وزن شعر فارسی را تا چه اندازه مجاز می‌دانید و نمونهٔ این دگرگونی وزن را در شعر کدامیک از معاصران سراغ باید گرفت؟
۴. نمونهٔ شعر فارسی کامل امروز (با ذکر نمونه) از نظر شما چیست؟
۵. روی هم رفته چه سرنوشتی برای شعر معاصر فارسی پیش‌بینی می‌کنید؟

اهمیت نقل این پرسشنامه در اینجا این است که نشان می‌دهد که چگونه در اوج پیشروی شعرنو نیز هنوز نوپردازان نیازمند به تأئیدگیری این و آن بوده‌اند. و گفتنی است که میانگین پاسخ‌ها نیز تأئید نوقدمائیون بوده است.

آرش

هشتمین شمارهٔ *آرش* (شمارهٔ یک، دورهٔ دوم) در مرداد ۱۳۴۳ منتشر شد؛ در این شماره است که برای نخستین بار بخش قابل توجهی از صفحات *آرش* به نقد و نظر پیرامون شعرنو اختصاص می‌یابد؛ و انگیزهٔ آن، انتشار *تولدی دیگر* از فروغ فرخزاد است. در این شماره می‌خوانیم:

فروغی دیگر در تولدی دیگر، ابراهیم مکلاً؛ تولدی دیگر ــ ناقوس هشدار ــ، محمد حقوقی؛ ستایش و دیدار و خطاب، م. آزاد؛ دو گفت و شنود با فروغ فرخزاد.

بخش‌هائی از مقالات مذکور را در بخش مربوط به *تولدی دیگر* خوانده‌ایم.

شمارهٔ ۹ *آرش* که در زمستان ۱۳۴۳ منتشر شد، جُنگی پربار، اما خالی از نقد و نظر پیرامون شعرنو بود.

انتقاد کتاب

نخستین شمارهٔ سال دوم (دورهٔ دوم) *انتقاد کتاب* (که هر ماهه به ضمیمهٔ یک کتاب از نشر نیل منتشر می‌شد.) پس از تأخیری هفت‌ساله، در فروردین سال ۱۳۴۳، به ضمیمهٔ چاپِ دوم *هوای تازه* از احمد شاملو منتشر شد.

دورهٔ دوم *انتقاد کتاب* با حجم بسیار کم (۲۲ ص) و قطع کوچک (رقعی)، از نشریات خواندنی آن سال‌ها و مفیدتر از دورهٔ اول بود. چراکه در این دوره، علاوه بر معرفی و نقد کتاب، ترجمهٔ مقالاتی نیز از منتقدین معروف جهان به چاپ می‌رسید که بسیار آموزنده بود.

از سلسله مقالات خواندنی راجع به هنر نو در دورهٔ دوم، یکی مقاله‌ئی طولانی است از «تی. اس. الیوت» با ترجمهٔ رسای رضا سیدحسینی، به نام «کارِ انتقاد»؛ و دیگر، مقاله‌ئی است باز مُفصّل از فرج صبا با نام «هنر برای هنر یا هنر برای اجتماع؟» که بحثِ داغ و جدیِ سراسر نیمهٔ دوم دههٔ چهل و تمام دههٔ پنجاه بوده است.

و اما در ارتباط با شعرنو، *انتقادکتاب* سال ۴۳ ــ که ۸ شماره منتشر شد ــ فقط دو مقاله داشت: مقاله‌ئی از م. آزاد دربارهٔ *تولدی دیگر* و مقاله‌ئی از یدالله رؤیائی دربارهٔ *حصار* از پرویز خائفی که ذیل نقد و بررسی همان کتاب‌ها خوانده‌ایم.

جُنگ طرفه

کتاب اول طُرفه در تیر ماه ۱۳۴۳ منتشر شد. تفاوت اساسی این جُنگ با دیگر جُنگ‌های منتشره تا آن روز این بوده که جُنگی نوگراتر و حاوی نام‌های تازه و جوان بود.

طرفه مشتمل بر ۴ بخش بود: قصهٔ ایرانی، شعر ایرانی، شعر دیگران، و بررسی و نقد. و بخش شعر، شامل اشعاری از: جعفر کوش‌آبادی، یدالله رؤیائی، بهمن فُرسی، رضا براهنی، ا. ن. پیام، م. آزاد، غفار حسینی، م. ع. سپانلو و احمدرضا احمدی.

در بخش بررسی و نقد، آنچه که مربوط به شعرنو است، یکی «گفت‌وگویی با م.ع. سپانلو» و دیگر، یادداشتی است خواندنی «دربارهٔ شعر فروغ فرخزاد»، نوشتهٔ مهرداد صمدی.

پس از انتشار مجموعهٔ *طرح* از احمدرضا احمدی و پیدایش «موج نو»،

جُنگ طُرفه نخستین جُنگی بوده، که گرایش به موج نو داشته است. این گرایش بویژه در مصاحبه با سپانلو آشکار است؛ آنجا که سخن از «اغلاط دستوری» و «گنگی و بی‌معنایی» شعر می‌شود، و هیچکدام از این موارد نهایتاً، عیبی برای شعر شمرده نمی‌شود.

شعر «خبر» را از جُنگ طُرفه ــ با تلقیِ خبرِ تثبیت و رواج موج‌نو ــ می‌خوانیم.

خبر

بهمن فرسی

بر مردگان آدینه‌ها
اعلانی آویختم
و بر آن «انتظار» نوشتم.

*

آدینه‌ها:
کندرو
خـــیس
سخت جان
جان ستان
سرانجام،
جان سپردند.

*

اینک آدینه‌هاست،
که بر مردگانِ آدینه‌ها
انتظاری آویخته نیست.
اینک روزهاست
اینک سال‌هاست

آن خواب سرخ شکسته است
و میلی دیگر مرا برده است.

کتاب دوم طرفه در آبان ۱۳۴۳ منتشر شد. شاعران این مجموعه عبارت‌اند از: م. ع. سپانلو، منوچهر آتشی، احمدرضا احمدی، م. آزاد، رؤیائی، جعفر کوش‌آبادی، پرتو نوری‌علاء، غ. متین، منوچهر شیبانی، محمد حقوقی، مروا، بیژن الهی، سیروس آتابای، غفار حسینی، و الف. ن. پیام.

در همین شمارهٔ طرفه است که سیروس آتابای و بیژن الهی و مروا معرفی می‌شوند. و سیروس آتابای همان بود که دکتر رضا براهنی نوشته بود که به خاطر شعر او ــ که به آلمانی شعر می‌سرود ــ آرزومند دانستنِ زبان آلمانی‌ست.

معرف آن دو شاعر دیگر، فریدون رهنما بود. و رهنما همان «چوبین» بود که مقدمهٔ مُفصّل جانبدارانهٔ چاپ اول *قطعنامهٔ* شاملو را نوشته و نام موج‌نو را برشیوهٔ شعراحمدرضااحمدی گذاشته بود، واکنون در یادداشتی تحت نام «دو نوزاد باور کردنی»، دربارهٔ این دو شاعر نوشته بود که:

«[...] شعر این دو جوان ــ یکی مرد و یکی زن ــ نوید این زایش را می‌دهد. به زبان آمده‌اند و در کشمکش شگفتی‌های واژه‌ها و شگفتی‌های زندگی که دارند یا می‌بینند [؟] یا دست و پا می‌زنند.

کارشان به کجا خواهد انجامید؟ کس نمی‌داند. به خودنمایی‌ها؟ به کسب و کار؟ به بازار تقلیدهای نهانی؟ به گشودن یک دکان شعری؟ یا باز هم به جویندگی؟ [...]»

شعر برف از بیژن الهی را از *جُنگ طرفه* می‌خوانیم:

برف

بیژن الهی

تنها یکبار
می‌توانست

در آغوشش کشد.
و می‌دانست ــ آن گاه ــ
چون بهمنی فرو می‌ریزد
و می‌خواست
به آغوشم پناه آورد:

نامش برف بود
تنش، برفی
قلبش از برف
و تپشش
صدای چکیدن برف
بر بام‌های کاهگلی...
و من او را
چون شاخه‌یی که به زیر بهمن شکسته باشد
دوست می‌داشتم.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۳

احمدی، احمدرضا / *روزنامهٔ شیشه‌یی* . ــ تهران: طُرفه، اردیبهشت ۱۳۴۳، ۹۹ ص.

خانلری، پرویزناتل / *ماه در مرداب*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۲۳۵ ص.

رفیعی، احمد / *تکاپو*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۸۸ ص.

رمزی، داود / *جدال* (۲۷ قطعه شعر). ــ تهران: ا. عمرانی، ۱۳۴۳، ۱۲۶ ص.

ساهر، حبیب / *اشعار برگزیده از دیوان ساهر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۱۱۱ ص.

شاملو، احمد (ا. بامداد) / *آیدا در آینه و لحظه‌ها و همیشه‌ها*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۳، ۱۵۵ ص.
شیبانی، فرهاد / *شاعرانه*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۹۶ ص.
شیبانی، منوچهر / *آتشکدهٔ خاموش*. ــ تهران: بی‌نا، تیر ماه ۱۳۴۳، ۱۳۵ ص.
صلاحی، فریدون (شعله) / برکه. ــ مشهد: باستان، ۱۳۴۳، ۶۷ ص.
کیانوش، محمود / *شکوفهٔ حیرت*. ــ تهران: شباویز، آذر ۱۳۴۳، ۱۱۰ ص.
مسعودی، رؤیا / *رؤیا*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۱۹۱ ص.

آیدا در آینه (و) لحظه‌ها و همیشه‌ها / احمد شاملو

شاملو، احمد / *آیدا در آینه و لحظه‌ها و همیشه‌ها*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۳، ۱۵۵ ص.

نزدیک به سی سال است که از انتشار *آیدا در آینه* می‌گذرد. طی این مدت، این مجموعه (و به دنبال آن، آثارِ دیگرِ شاملو) خوانندگان پرشورِ بیشماری داشته است و به نظر می‌رسد که دیگر باید جزوِ آثار کلاسیک شمرده شود.

اگرچه تأثیر عمیقِ اشعار *آیدا در آینه*... بر خواننده، همواره ناشی از عمق و صمیمیت و شورِ حماسی ــ تغزلیِ این اشعار بوده است، ولی تأثیر لحن پیامبرانه و اساطیری متأثر از *کتاب‌های مقدس* و نحو کُهن‌گرای این اشعار بر خواننده نیز، کمتر از درونمایهٔ پرشور آن نبوده است. و به نظر می‌رسد که اصلاً لحن اساطیری شاملو شور و شعورش را از قوه به فعل درآورده باشد؛ لحنی که به مرور به زبان شاملو هویت بخشید؛ به «زبان شاملوئی» معروف شد؛ مسیر شعرنو را از زبان موزونِ نیمائی و اخوانی عوض کرد و به حیطهٔ نثر درآورد؛ و خیل عظیمی از شعر خوانان را، به توّهم شاعری در پی خود کشید.

البته اشعار منثور شاملو مطلقاً به آسانی پذیرفته نشد؛ حتی فروغ

فرخزاد که صمیمی‌ترین، بی‌عقده‌ترین و پیشروترین شاعرِ آن عصر بود، همزمان با انتشارِ *آیدا در آینه* در مصاحبه‌یی گفت:

«اینها جمله‌های مُجردی هستند در یک فرم غیرشعری. گاهی اوقات مقاله می‌شود. دفاع می‌کند. حمله می‌کند. فحش می‌دهد. تفسیر می‌کند. من نمی‌فهمم. من راجع به شعر یک طور دیگر فکر می‌کنم. شاید او به جایی رسیده که من هنوز نرسیده‌ام و به همین دلیل نمی‌فهمم. اما به نظر من شاملو را باید در قسمت اعظم *هوای تازه* و *باغ آینه* جست‌وجو کرد. *آیدا در آینه* یک جور شیفتگی است. شاملو دارد از چیزی دفاع می‌کند که کسی معارضش نیست. شاملو بعضی وقت‌ها واقعاً افراط می‌کند، حتی در بی‌وزنی.»[۳۶]

و دکتر رضا براهنی نوشت:

«[...] در بعضی از قطعات *آیدا در آینه* شاملو به خطابی صرفاً عاشقانه گردن می‌نهد و به همین دلیل شعرش ساده‌تر و قالب آن کمی ابتدائی‌تر و پائین‌تر می‌گردد و بالاخره با مقایسه با سایر اشعار عاشقانهٔ شاملو، از لحاظ‌هایی کاملاً روشن، می‌لنگد.

خطابی صرفاً عاشقانه شاعر را مجبور می‌کند که مقداری از حرف‌هایش را طوری بزند که در خور فهم معشوقه باشد. در واقع معشوقه به صورت هدف غایی 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 عالی‌تر خلق کند. او عشق فردی خود را در اشعار قبلی به صورت عشقی عمومی در می‌آورد؛ قلبش باز شده بود و گسترش پیدا می‌کرد تا عشقش را برای همگان به ارمغان آورد، ولی در بعضی از قطعات *آیدا 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 آینهٔ «آیدا» زینت می‌دهند، به

جای آنکه مستقلاً وجود داشته باشند و زندگی شعری خود را دنبال کنند. [...]

گرچه شاملو با *آیدا در آینه* شباب خود را باز می‌یابد، ولی عشق فردیِ بیگانه با خلق‌الله را، جانشین عشقی می‌کند که توان تعمیم و گسترش داشت و در واقع دچار نوعی حالت فرار می‌شود که از ویژگی‌های شاعران رمانتیک است. (و شاملو رمانتیک نیست.)»[۳۷]

محمد حقوقی نوشت:

«شاملو تنها شاعری است که از خصوصی‌ترین مسایل زندگی و از جزیی‌ترین و احساساتش گهگاه سخن به میان می‌آورد. چرا که وقتی می‌گوید: «کدامین ابلیس، تو را اینچنین / به گفتن «نه» وسوسه می‌کند؟ / یا اگر خود فرشته‌یی‌ست / از دام کدام اهریمنت بدینگونه / هشدار می‌دهد.» (*آیدا در آینه*، ص ۴۱) پیداست که اشاره‌یی به ابای «او» است. و پیداتر که از سوابق زندگی شاعر، سخن به میان رفته است. اشاراتی که به جای اینکه می‌بایست در هیئت مذاکره‌یی شفاهی یا نامه‌یی خصوصی درمی‌آمد، به اشتباه در شعر وارد شده و به عمومیت و توسع آن لطمه‌یی غیرقابل جبران زده است. حرف‌هایی که به اغلب احتمال در زندگی بیشترِ شاعرانِ امروز، به گونه‌یی مطرح بوده، اما هرگز در شعرشان راه نیافته است، چرا که شعر متعالی و متوسع، بیرون از همهٔ این خصوصی بودن‌هاست.

چنین است که برای منی که شعر متعالی را بالاتر از همهٔ جسم‌ها و دیوارها و محدوده‌ها می‌دانم، هرگز «او» ی خاص و محدود *آیدا در آینه*: «کدامین ابلیس، تو را اینچنین...» چون «او»ی عام و نامحدود *باغ آینه* متعالی نیست: «مرا لحظه‌یی تنها مگذار / مرا از زرهٔ نوازشت روئین تن کن / من به ظلمت گردن نمی‌نهم / همهٔ جهان را در پیراهن کوچک روشنت خلاصه کرده‌ام و دیگر به جانب آنان باز نمی‌گردم.» پاره‌یی که آن را می‌توان خلاصهٔ رگهٔ اصلی فکر شاعر دانست [...]

اگر دو دیوان نخستین او پر است از کلمات *فریاد*، خنجر، رزم، موج، خون، رفتن، *زندان*، *حماسه*،... (تمام کلماتی که نشانهٔ جنبش و حرکت‌اند.) در سه دیوان اخیرش، کلمات زیر است که به جای آنهاست: *تولد*، *انسان*، سپیده‌دم، *خدا*، «او»، مرگ،... (همهٔ کلماتی که نشانهٔ ایستادن در برابر مسائل حیات بطور کلی‌ست.)

اینک باید دانست؛ اگر همهٔ این حرف‌ها را در قالبی هنری استوار می‌کرد، ارزش آن تا چه پایه بود؟ (چرا که نود درصد از شواهدی که در این فصل آمد، نه شعر، که نثری است استوار.) و آیا چه عیوبی بجز مسئلهٔ خصوصی بودن او (که به اشاره گذشت.) در این پاره‌هاست. (و بویژه در این اواخر) که باید در ارتفاع آن کوشید، تا آن‌جا که از خط و مرز هنر کج نیفتاد، (چنان که گهگاه افتاده است.) و زوائد و حواشی را از اصل شعر تمیز داد، و به جوهر و تشکّل شعر لطمه‌یی نرساند.

شاملو بیش از اغلب نزدیک به اتفاق شاعران همعصر خویش، از محیط بیست سالهٔ اخیر وطنش تأثیر پذیرفته، تأثری که با توجه به میزان استعداد پذیرفتاری او، نه تنها در دو سه دیوان اخیرش از شدت آن کاسته نشده، بل به مراتب افزوده شده است.

پاره‌های انتقامجویانه، دشنام‌ها، و خشم‌هایی که چه بسا شعر او را از خط شعر واقعی (شعر به دور از نظم) منحرف داشته و به ساختمان آن لطمه‌یی محسوس وارد کرده است. بیان حرف‌هایی که اگر چه حق با اوست، اما شایسته‌تر آن، که به کتابی مقاله‌وار و جداگانه مخصوص می‌شد و شعر او را از انحرافاتی آنچنان به دور می‌داشت. و به راستی چرا باید شاعری بزرگ (به بهانهٔ کند ذهنی مردمی که فرسنگ‌ها از شعر راستین به دورند.) به شعر مُتعالیش به دیدهٔ تردید بنگرد؟»[۳۸] او همچنین نوشت:

«همهٔ پیکرهٔ حرف‌های اخیر شاملو، در شعر «سخنی نیست» عریان شده است و فرق این شعر با بسیاری از شعرهای دیگرش، بسیار؛ که این شعر (جز ضعف زبان) شعری است کامل و متشکل و آنها که اغلب از

حالات شعری به دور. پاره‌های بسیار با حرف‌های مستقیم و شعارگونه و برای اثبات کثافت مخاطبان، پر از استنتاجات اجتماعی. که اگر چه ذهن حساس و اجتماعی شاعر موجب شده است که در بیان شعر بشدت تحت تأثیر جنبش‌های گذشته قرار گیرد و هم این باعث شود که از جوهر شعر به دور افتد؛ اما جز شعر مگر وسیلهٔ دیگری نیست؟ و مگر امکان نداشت که کتابی جداگانه و مقاله‌وار می‌پرداخت و همه این نوع حرف‌ها را در آن کتاب به صراحت می‌نوشت و دق دل خالی می‌کرد. [...]»[۳۹]

و کار انتقاد و حمله به شاملو او را بدانجا می‌کشاند که رسماً اعلام کند که:

«[...] اگر دعوای مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند نوعی شعر شمرده شود، حق با ایشان است. به کار گرفتن کلمهٔ «شعر» از برای ناسیدن آن حقاً از سر اجبار نیز نبوده است، همچنان که کلمهٔ «بودا» در «بوداپست» و لاجرم شهر بوداپست داعیهٔ بودایی‌گری ندارد و ایشان را با بودائیان جنگی نیست.»[۴۰]

و اما راجع به چگونگی دست‌یابی شاملو به لحن توراتی (اصطلاحاً)، که ظرفِ مناسبِ حماسه‌های تغزلی او بود، او بعدها خود در مصاحبه‌ئی می‌گوید:

«برخورد با اثری از دی. اچ. لارنس که به شیوهٔ *تورات* نوشته است مرا به خواندن *تورات* برانگیخت، و از آنجا به خواندن *تفاسیر قرآن*. پس از آن هر چه به دستم رسید، خواندم. می‌بینید که نهایتاً پوستهٔ خارجی زبانِ من ملغمه‌یی از تمامی اینهاست.»[۴۱]

البته دکتر براهنی بسیار پیشتر، همانموقع که آن ایرادات را بر اشعار *آیدا در آینه* وارد کرده بود، به تأثیرپذیری شاملو از *تورات* نیز اشاره کرده بود. او در همان سال ۱۳۴۳ نوشته بود که:

«شاملو *تورات* را خوب خوانده است، و تأثیر آن در کلامش دیده

می‌شود، و آهنگی که او به شعر منثورش می‌دهد، از آهنگ کلام *تورات* متأثر است. این نثر در قطعات «میلاد» و «انگیزه‌های خاموشی» بیشتر مشهود است.»[۴۲]

و نوشت:

«اگر بین سال‌های سی و پنج و چهل، مهدی اخوان‌ثالث (م. امید) دوشادوش تأثیرپذیری از نیما شعر خود را غرق در زبان شعر مکتب خراسانی کرد و کوششی پیگیر برای احیاء زبانِ شعر قرن چهارم و پنجم به عمل آورد، شاملوی سی و پنج و شش تا چهل و پنج، از نظر نحوهٔ سخن گفتن به سوی نثر دورانی آمد که امید زبان شعرش را از آن گرفته بود.»[۴۳]

او همچنین نوشت:

«شاملو فکر آزاد کردن یکسرهٔ شعر از قید و بند وزن را از غرب گرفته است، ولی منبع لطف و زیبایی کلام غیرمنظوم ولی آهنگینش «نثر شعرگونهٔ» قرن چهارم و پنجم است و آهنگ‌های محکم قسمت‌هایی از ترجمهٔ فارسی *تورات* و *انجیل* که ترجمهٔ بسیار پاک و شسته رُفته و پرآهنگ و با اسلوبی است، و کیفیتِ پیغمبرانه سخن گفتنِ شاملو از همین کتاب‌های مقدس سرچشمه می‌گیرد. [...]

مثال‌هایی از نثر این دوره [قرن پنجم ــ *تاریخ بیهقی* ــ] می‌دهم تا معلوم شود که شاملو تا چه حد به این منبعِ کلامِ ناب فارسی توجه داشته است. این مثال‌ها را به شیوهٔ شاملو می‌نویسم:

شما همه قوادان
زبان در دهان یکدیگر کرده‌اید
و نمی‌خواهید تا این کار برآید
تا من در این رنج می‌باشم
و شما دزدی می‌کنید
من شما را جایی خواهم بُرد
که همگان در چاه افتید و هلاک شوید

تا من از شما و خباثات شما
بِرهَم
و شما نیز از ما برهید.
دیگر بار
کس سوی من در این باب
پیغام نیارد.

و یا:

بارانکی
خرد خرد می‌بارید
چنان که زمین تر گونه می‌کرد
و گروهی از گله‌داران
در میان رود... فرود آمده بودند
و گاوان بدانجا داشته،

هر چند گفتند:

از آنجا برخیزید
که محال بُوَد بر گذرِ سیل بودن
فرمان نمی‌بردند

تا باران قوی‌تر شده، کاهل‌وار
برخاستند
و خویشتن را
به پای آن دیوارها افکندند

[...]

پس می‌بینیم که این نوع شعر، زیاد هم تفنّنی در کتابت و یا آنطور که نادرپور فهمیده است، قطعهٔ ادبی نیست، بلکه قالبی است مثل قالب‌های شعریِ دیگر، و گرچه گاهی ظرفیت موسیقی آن کم می‌شود و محتوی با منطق نثر پیش می‌آید ولی اغلب آن موسیقی کم ولی محسوس هست و با

سیلان و فوران کلمات کاملاً هماهنگ است و به این شکلی که شاملو می‌گوید، از نظر نفسِ قالب قابل تخطئه نیست. تنها ایرادی که می‌توان بر آن گرفت این است که موسیقیِ این نوع شعر در برابر تنوع موسیقی عروضی، کمبودهایی دارد و انظباط لازم را از شاملو گرفته است.»[۴۴]

با اینهمه، عطش سیراب‌ناپذیرِ خواندن این شعرها، طی سی سال، نشان می‌دهد که *آیدا در آینه* به جوهر شعر رسیده بود.

آغاز

بی‌گاهان
به غربت
به زمانی که خود در نرسیده بود...

چنین زاده شدم، در بیشهٔ جانوران و سنگ
و قلبم
در خلاء
تپیدن آغاز کرد.

□

گهوارهٔ تکرار را ترک گفتم
در سرزمینی بی‌پرنده و بی‌بهار.

نخستین سفرم بازآمدن بود، از چشم‌اندازهای امیدفرسای ماسه و خار
بی‌آنکه با نخستین قدم‌های ناآزمودهٔ نوپاییِ خویش
به راهی دور رفته باشم.

نخستین سفرم

باز آمدن بود.

□

دور دست
امیدی نمی‌آموخت.

لرزان، بر پاهای نو راه، رو در افق سوزان ایستادم
دریافتم که بشارتی نیست
چرا که سرابی در میانه بود.

□

دور دست امیدی نمی‌آموخت
دانستم که بشارتی نیست:
این بی‌کرانه، زندانی چندان عظیم بود که روح
از شرم ناتوانی
در اشک پنهان می‌شد.

پایتخت عطش

آب کم جو، تشنگی آور به دست.

ملای روم

۱

آفتاب، آتش بی‌دریغ است.
و رؤیای آبشاران
در مرز هر نگاه.

بر درگاه هر ثقبه
سایه‌ها
روسپیان آرامش‌اند؛

پیجوی آن سایهٔ بزرگم من، که عطش خشکدشت را باطل می‌کند

□

چه پگاه و چه پسین

اینجا

نیمروز

مظهر «هست» است:

آتش سوزنده را رنگی و اعتباری نیست؛

دروازهٔ امکان بر باران بسته است؛

شن از حرمت رود و بستر شنپوش خشکرود از وحشت «هرگز» سخن می‌گوید.

بوتهٔ گز به عبث سایه‌یی در خلوت خویش می‌جوید.

□

ای شب تشنه! خدا کجاست؟

تو

روز دیگر گونه‌یی

به رنگی دیگر

که با تو

در آفرینش تو

بیدادی رفته است؛

تو زنگی زمانی.

۲

کنار تو را ترک گفته‌ام

و زیر این آسمان نگونسار که از جنبش هر پرنده تهی است

و هلالی کدر، چونان مرده ماهیِ سیمگونه فلسی بر سطح بی‌موجش می‌گذرد

به باز جست تو برخاسته‌ام

تا در پایتخت عطش
در جلوه‌یی دیگر
بازت یابم.

ای آب روشن!
تو را با معیار عطش می‌سنجم.
□
در این سرایچه، آیا
زورق تشنگی است
آنچه مرا به سوی شما می‌راند
یا خود زمزمهٔ شماست،
و من نه به خود می‌روم
که زمزمهٔ شما
به جانب خویشم می‌خواند؟

نخل من ای واحهٔ من!
در پناه شما چشمه‌سار خنکی هست
که خاطره‌اش
عریانم می‌کند.

روزنامهٔ شیشه‌ئی / احمدرضا احمدی

احمدی، احمدرضا / *روزنامهٔ شیشه‌ئی*. ــ تهران، طرفه، اردیبهشت ۱۳۴۳، ۹۹ ص.

دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی و اصول موج نو و علت پیدایش آن، پیشتر به تفصیل سخن گفته‌ایم. اکنون دو شعر از مجموعهٔ *روزنامهٔ شیشه‌ئی* را می‌خوانیم، و نقدی از میان انبوه نقدهای مخالف و موافق را

می‌آوریم؛ و یادآور می‌شویم که احمدرضا احمدی در این سال‌ها ــ در نیمه اول دههٔ بیست سالگی ــ مطرح‌ترین چهرهٔ عجیب و غریبِ شعرنو در مجله‌ها بود: برای پاره‌ئی نشریات، او به عنوان نابغهٔ شعرنو و برای تعدادی، چهره‌ئی برای تفرج خاطر خوانندگان به شمار می‌رفت؛ اما در هر حال کسی بود که فروغ فرخزاد که به پاس استعداد شگرف وتلاش عظیم و صمیمیت بی‌پایانش، طی مدتی کوتاه در ردیفِ اول شاعران ایران جا گرفته بود، به او نوشته بود:

«حرف‌های تو این ارزش را دارد که به یاد بماند.»[۴۵]

اگر دانه بمیرد

مرا نکارید
مرا بکارید
من اکنون بذری درستکار گشته‌ام
مرا بر الوارهای نور ببندید
از انگشتانم برای کودکان مداد رنگی بسازید
گوش‌هایم را بگذارید تا در میان گلبرگ‌های صدا پاسداری کند
چشمانم را گل میخ کنید و بر هر دیواری که در انتظار یادگاری کودکی است بیاویزید
در سینه‌ام بذر مهر بپاشید تا کودکان خسته از الفبا، در مرغزارهایم بازی کنند
مرا نکارید
واژه بودم
زنجیر کلمات گشته‌ام
سخنی نوشتم که دیگران با آرامش بخوانند
من اکنون بذری درستکار گشته‌ام
مرا بکارید

در زمینی استوار جایم دهید
نه در جنگلی که در زیر سایهٔ درختان معیوب باشم
جای من در کنار پنجره‌هاست.

پیامبران

پیامبران نوخاسته دیر آمدند، زود رفتند
ندیدند که انتظار در یک بیمارستان
از مرگ آسان‌تر است
پیامبران نوخاسته دیر آمدند، زود رفتند
ندیدند که در جاده‌ها ماشین‌های کوکی
رهروان را پشت‌سر گذاشت
و در کنار جاده‌ها کاشت
و در خاک‌های کهن روباند
رهروان که بدن‌های عظیم داشتند
در ماشین‌های کوکی جا نگرفتند

● ● ●

پیامبران نوخاسته دیر آمدند
از دیوارهای کوتاه بالا رفتند
میخ‌ها را کوبیدند
و ریسمان آیه‌های کنفی خود را پیوند میخ‌ها کردند
ریسمانی که پوسیدگی ضرورت آن نبود
ریسمانی که ضرورت پوسیدگی همهٔ رسن‌ها را انکار کرد
و محکومین در سایهٔ این ضرورت ریسمان‌های دار را ابریشمین یافتند

●

پیامبران نوخاسته دیر آمدند

واژهٔ راه را عروس خود کردند
آنچه راه بود زدند
راهزن گشتند
و راهزنان دیگر را دزد خواندند

●

پیامبران نوخاسته دیر آمدند
از دیوارهای کوتاه بالا رفتند
دیوارهای بلند را انکار کردند
و امروز هر کس دیوارهای بلند بپیماید
همه می‌گویند: دزد
نه رهزن
پیامبران نوخاسته
دیر آمدند و زود رفتند
تا اشیاء عتیق موزه‌ها نگردند

● ●

دیر آمدند
به بازار که رفتند
سکه‌ها در جیب خود دوختند
تا کوزه‌گران نتوانند برای کودکان قلک بسازند

●

امروز بانک بزرگ
قلک نداشتن‌های کودکان است
کارمندان بانک بی‌حوصله و خسته‌اند
دو پنجره در مقابل دارند
یکی بر روسپی‌خانه و دیگری بر سربازخانه‌ها می‌گشاید
کارمندان از تهی بودن و تنگدستی

اسکناس‌ها را می‌شمارند
چشمان فرسوده‌شان در پی کلید روان است
خواهند دانست که محجوبند
و از حجب آنان هر چیز قفل خواهد گشت
و خود نیز قفل خواهند گشت
از پنجره صورت‌های صبح کنار صندوق
را می‌بینید که کلید گشته‌اند
و می‌بینید که کلیدها مشتاقانه به روسپی‌خانه می‌رود
و سربازان را می‌بینید
که می‌روند تا پاسدار روسپی‌خانه‌ها باشند
و هر زن روسپی
و هر سرباز
عکس [...] را بر کنار تختخواب خود خواهند آویخت

● ● ●

پیامبران نوخاسته باز آمدند
به گاه ورودشان کسان نبودند
کارمندان بانک از بی‌حوصلگی
امضاهای خود را گرته می‌کردند
سربازان راه‌پیمای دهلیزهای اعداد
یک دو سه چهار بودند
روسپی‌ها توتون مرطوبی شده بودند
که آتش سکهٔ گزمه‌ای تباه شده
آنها را می‌سوزاند
و چون کسان بازگشتند
دیدند که شهر در دود دست و پا می‌زند

● ● ●

پیامبران نوخاسته دلالان بی‌فرصت اندوه بودند
و هر که اندوه دارد پناهگاه می‌جوید
و بزرگترین پناهگاه‌ها باغچهٔ اندوه است

●

پیامبران بر باغچه نشستند
سبزی‌ها را چیدند و خوردند
و آنچه در سفرهٔ انسان بود از حرص پیامبران به یغما رفت
و یغماگر نه ستیزه‌جو است و نه آرام
یغماگر خسته است

●

پیامبران خسته را در خمیر تاریخ زدند
و تاریخ جنگ راه‌هاست
بی‌آنکه بداند
همهٔ راه‌ها به اندوه می‌انجامد
سکوت دلیل‌پذیر نیست
سکوت خطا نیست
اما جذبه ندارد
سکوت‌ها و پندارها، تا مرز رؤیا تاریک و وهم‌انگیز است
و حقیقت مرده تلاش می‌کند
سقف هر پناهگاه سفالین و نفوذناپذیر است
و آسمان آبی نیست
انباشته از تاریکی است

●

تاریخ را به بازار می‌برند
سوداگران در آن داروهای خانگی می‌پیچند
تا زنان و مردان بخورند و عقیم شوند.

و انسان عقیم خود پیامبر با طراوتی است.

●

و حماسه این است که
انسان سترون
در آرزوی کلاف‌های کاموا می‌سوزد.

نقد و نظر

روش ما در نقل نقدها، همه جا با تلخیص کامل همراه هست، اما این اصل دراینجا به کمال رعایت نمی‌شود؛ چراکه مهرداد صمدی از مفسرین تأئید شدهٔ موج‌نوئی‌هابود، وخوب است که به‌جای نقل‌پاره‌های‌پراکندهٔ نقدهای مختلف دربارهٔ روزنامهٔ شیشه‌ئی، بخش‌های بیشتری از نوشتهٔ او آورده شود تا شاید جوانبی از پدیدهٔ بغرنج موج نو برای خوانندگان روشن شود.

صمدی در قسمت‌هائی از مقاله، تحت نام «دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی» می‌نویسد:

۱

«احمدرضا احمدی زبان شعری خاص خود دارد که برای نقد اشعارش لزوماً این زبان را باید کاوید. شعر او دارای بیان تصویری است، یعنی به جای آنکه او در کلمه فکر کند در تصویر فکر می‌کند و به جای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند با تصاویر قابل لمس حرف می‌زند. مثلاً وقتی می‌خواهد از وضع امروز ما در قبال ماشینیزم و عدم توانائی ما برای همراه شدن با آن حرف بزند، می‌گوید:

ندیدند که در جاده‌ها ماشین‌های کوکی
رهروان را پشت‌سر گذاشت
و در کنار جاده‌ها کاشت
و در خاک‌های کهن روباند.

رهروان که بدن‌های عظیم داشتند
در ماشین‌های کوکی جا نگرفتند.

یا وقتی می‌خواهد بگوید که انسان فقط در تحت قید می‌تواند آزاد باشد، می‌گوید:

هر قفسی تجلی‌گاه پرواز است

حتی اسامی معنی در شعر او شکل و رنگ و تحرک دارد (مهر سرخ، رنگ‌های هویدای مهر، زمان وسیع، جام غرور و غیره) از این لحاظ می‌توان او را با شعرای تصویرگرای انگلیسی زبان مقایسه کرد. این نوع بیان سمبولیک به معنای خاص کلمه نیست. وقتی می‌گوید:

ساعت را بر دیوار نمور آویخته‌ام تا ساکت باشد.
اگر لال بشوم برایت خواهم گفت
دیوار را باید به ساعت آویخت.

هیچیک از اشیاءِ شعر مظهر چیزی یا کیفیت نفسانی بخصوصی نیست، بلکه این اشیاء وسایل بیانند و ارزش مظهری آنان بسته به «بیان شدنی» با هر بیت عوض می‌شود. مثلاً در همین شعر در بیت اول دیوارِ نمور عامل دلپذیری است که ساعت بر آن زنگ می‌زند و از کار می‌افتد. اما در بیت سوم دیوار معنی وجود یا وجود ظاهری را به خود می‌گیرد. [...]

اینگونه ابیات ناب در شعر احمدی کم نیست:

چرا درختان را از انتها به زمین نکاشتند
که ریشه‌های آنها در آسمان نفوذ کند
که این زمین آسمان گشته
رشتهٔ گیاه را متوقف می‌کند.

—

فقط خواهی دانست
که وجود سرتاسریت:

در یک واژهٔ فراوان
در ملکوت گل کاغذی
وحی خواهد شد

—

زمانی وسیع در آسمانی محدود
کبوتران را وادار به نشست می‌کرد.

در اینجا واقعاً تصاویر به جای شاعر شعر می‌گوید، شاعر کاملاً در زبان مستحیل شده است و این توفیقی است بس بزرگ که من در عجم معاصر سخت کم دیده‌ام.

تصویرهای او محدود است. پرنده، ماهی، سفال، زغال، کاغذ، فلز، رنگ‌ها و غیره. حتی می‌توان گفت که بیان شاعرانه‌ی او نوعی الفبای تصویری دارد، و همین تفاوت بزرگ تکنیک شعری او با ایماژیسم است. ایماژیست‌ها، اندیشه و احساس خود را به تصاویر ترجمه می‌کردند و سپس برای بهتر عرضه کردن فکرشان از تمام اشیاء، اشخاص تاریخی و اسطوره‌هائی که در اختیار داشتند استفاده می‌کردند و به همین دلیل اغلب در معرض اتهام ناصمیمی بودن قرار می‌گرفتند، اما تصاویر احمدی حس شده است و او همانقدر در تصویر فکر می‌کند که مجسمه‌ساز در سنگ خود. او وقتی می‌خواهد خلاءِ درونیش را شرح دهد، می‌گوید:

همه چیز و همه کس
از درونم کنده شده بود

حوض پر ماهی، گلدان‌های شمعدانی، تصویرهای قفس پرندگان.

شک نیست که ایماژیست‌ها وقتی چیزی برای گفتن داشتند خیلی بهتر از احمدی می‌توانستند بیان نمایند ولی فقط برای عده‌ای بسیار محدود. شعر احمدی با سادگی و بی‌فرهنگی تصاویرش احتیاج به خوانندگان برگزیده ندارد. هر کسی می‌تواند با شعر او اخت شود.

او از تصاویر محدودش تا حد امکان استفاده می‌کند، همهٔ آنها را به هم می‌آمیزد، جدا می‌کند، بسط می‌دهد، و همهٔ «نوانس‌های» معنی آنان را به کار می‌بندد و باز هم ــ آدم پرتوقع ــ شکایت دارد:

گناه را باید بر زمان آویخت
که واژه‌ها را پر کرده است.

از جمله حقه‌های او برای بیان، استفاده از تفاوت بین دو تصویر است:

شکوفه‌ها برای گل‌های قالی قصهٔ خدا را می‌گفتند

ظاهراً این بیت احمقانه است. شکوفه‌ای که سه روز بیشتر نمی‌ماند چطور می‌تواند برای گل جاوید قالی خدا را تعریف کند. اما تکیه بر آزادی شکوفه است و گرفتاری گل قالی. اگر بخواهیم این بیت را نثر کنیم باید بگوئیم که به عقیدهٔ شاعر نزدیکی با ابدیت به طول عمر و مقدار تجربهٔ (یا خوردن‌ها) مربوط نیست بلکه منوط به آزادی و پر بعد بودن است. تکیه بر تفاوت زمانی و مکانی دو تصویر است. [...]

در این نوع غلت بیانی، تکنیک احمدی با ایماژیسم تفاوت دارد و به گمان من بر آن مزیت دارد، ایماژیست‌ها غالباً تجرید و تصویر را جدا از هم اما برای بیان یک فکر به کار می‌بردند و خواننده غلت‌ها را غالباً چون قولنج حس می‌کند اما احمدی به راحتی و آسانی بین تجرید و تصویر جولان می‌دهد.

احمدی در شعر خود از اضافهٔ تشبیهی، اضافهٔ استعاری و صفت استفاده بسیار می‌کند. اینجا باید در نظر داشت که برداشت او از اشیاء ــ چه آنها که خودش وارد شعر کرده و چه آنها که سابقه و سنت دارند ــ نوین است. سفال در ادبیات فارسی همیشه مظهر بی‌وفائی عمر و یا مظهر تناسخ بوده است (این دسته که بر گردن او...) اما در این بیت:

دیوار باغ رؤیا سفالین و شکوفهٔ شعر مرده است

سفال با ظاهر سوراخ سوراخ و باطن پس ندهنده‌اش مظهر همهٔ چیزهائی‌ست که از دور پذیرا به نظر می‌رسد اما در حقیقت بسته است.

[...] و یا در اضافهٔ استعاری‌ای که در بیت زیر به کار رفته است و سابقهٔ تاریخی ندارد:

در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل‌میخ‌ها لبریز گشت

گل میخ گلی است که در اثر جادوئی فلز شده و پیمان دارد که چیزهای نچسبیده را به هم وصل کند و زینت بدهد و «در انتها» آن پیمان جادوئی لبریز می‌شود، پر می‌شود، می‌ترکد و چیزهای نچسبنده به تجرد خود باز می‌گردند. این صفات و اضافات گاهی به خودی خود معنی دارد و گاهی هم در تمام شعر معنی می‌یابند و در هر صورت هیچگاه برای شگفت‌زده کردن خواننده و بی‌منظور به کار نمی‌روند و این اشتباهی است که بسیاری از پیروان او را به چرت‌گوئی انداخته است. احمدی اگر گاهی صفات و استعارات غیرمنطقی و خلاف عرف به کار می‌برد منظور دارد و موذیانه. مثلاً:

در خوشه‌های زنجیر این اطاق بمان که دشت تنگ است

دشت قطعاً از اطاق بسیط‌تر است؟ اما او قبول دارد که انسان در تنگنا به فراخنا می‌رسد که «هر قفسی تجلی‌گاه پروازی است»؛ پس دشت که انسان را از خودش دور می‌کند تنگ است و اطاق که انسان را به خود می‌آورد فراخ. این تناقضات ظاهری همیشه در متن شعر معنی و منظور می‌یابد. تشبیه درشعر او بسیارکم است، اما آنچه هست نو است و منطقی:

چون چای اسیر در فنجان له‌له می‌زدم،

—

می‌دانستم که تنم چون توری تباه گشته است

و گاهی عجیب زیبا و مبین:

و سکوت چون فرفرهٔ کوچکی می چرخید

۲

در انواع اشعاری که در آن برای ذهنی ساختن اندیشه از عینیت کمک گرفته می‌شود، طرح شعر اهمیت بسیار دارد. الیوت برای عرضه کردن اشعارش از فرم‌های موسیقی کمک می‌گیرد، نیما نقاشی می‌کند و بعد به کمک احساسی که آن تصویر در خواننده ایجاد می‌کند احساس خود را ذهنیت می‌دهد، طرح اغلب اشعار احمدی داستانی است و اشخاص این داستان‌ها تصاویر مالوف او، من شاعر، توی مخاطب وگاهی اسماءِ معنی. لااقل در یک شعر داستان پیش از شعر مطرح است. (پیراهن) و چهار شعر، فرم محض است (تصویر، طرح و ترکیب، گلدان کاغذی، یک خبر) و این چهار شعر تنها نمونه‌های فرمالیزم احمدی است و تنها نزدیکی او با سوررآلیسم. [...]

وحدت داستانی نمی‌تواند در نقد از اشعار احمدی اهمیت زیادی داشته باشد. ولی باید گفت که آنها غالباً وحدت ندارند. مخصوصاً با آن داستان‌های درون داستان که به شیوهٔ هزار و یکشب و با همان منظور در داستان اصلی به کار می‌برد. در این گذر «مرگ سنگ» شاهکاری است از لحاظ حفظ وحدت در طرح. اشعاری که طرح داستانی ندارند بعضی بر تداعی معنوی یا صوتی که در خواننده ایجاد می‌شود بنا شده‌اند و قابل قبول‌اند اما برخی به تداعی ذهنی شاعر بندند. و معلوم است که شاعر سعی بسیار برای شکل دادن به آنها می‌کند، برخی را از لحاظ ظاهر یکسان می‌سازد. یعنی ابیاتی که از لحاظ ساختمان شبیه هم است یکی پشت دیگری ارائه می‌شود بی آنکه از لحاظ معنا ربطی داشته باشند. در این گونه اشعار ــ چون غزل قدیم ــ هر بیتی شعری مستقل است. برخی را به کمک بیت آخر به هم می‌بندد و در این گروه تنها شعری که موفق است شعر «قوطی سیگار» می‌باشد. و در برخی بخش به آخر شعر می‌افزاید و سعی می‌کند که اشیاء پرت بخش اول را در داستانکی به هم آورد و در این

سبیل شعر «و آنچه تازه نیست» شعر موفقی است. برخی نیز بی‌شکل می‌مانند، مثل «باران صبح جمعه، در آمیختن و غیره» و در این گونه اشعار، تداعیانه «آب و خشکی» از همه خام‌تر است. و دیگر اشعاری هستند که به دور یک موضوعِ شخصی، یا چیزی یا حالاتی می‌گردد. مثلاً: طرح یکچهره، زمین در آخرین زایش، قانون، شناسنامه، و غیره... در این گونه اشعار آنها که کوتاهند ترتیب تداعی دارند و آنها که بلندترند به دور یک یا چند طرح. مثلاً در شعر بلند «قانون» بخش اول شعر. از: «قانون را یکبار می‌نویسند» تا: «قانون برای زنان روسپی» به دور عمل نوشتن قانون و خشک کردن جوهرش و سنجاق کردن اوراق به یکدیگر می‌گردد.

و همهٔ تصاویر و استعارات در این بخش به آن شکل ذهنی برمی‌گردند. در بخش بعد، برخورد دو قانون، طرح شعر است از: «گفتگوی دو قانون در زیر یک سقف» تا: «و رودخانه از ریگ‌های مردهٔ یک کوه...» در بخش بعد، داستان کوچکی شکل شعر است.

و دیگر چند شعری هستند که شکل آنها برداشتی از اشکال قدیم شعر فارسی است مثلاً «اگر دانه بمیرد» که ملحم از ساقی نامهٔ منسوب به حافظ (من ار زانکه گردم به مستی هلاک) می‌باشد.

اما شکل شعر هر چه باشد احمدی در آغاز کردن و به پایان رساندن اشعارش مهارت بسیار دارد و این در اشعار او که غالباً اندیشه‌مندند بی‌آنکه سیری منطقی در آنها باشد بسیار مهم است. پایان‌ها در اشعاری که می‌توانند به نتیجه‌ای برسند اغلب تجریدی و جزمی است گاهی هم تصویری:

و ما هر شب فانوس‌های آویخته بر بادبادک‌ها را
راهی آسمان خواهیم کرد
تا ابرهائی را که در مقابل ماه پردهٔ استفهام کشیده است
بسوزانیم.
نباید از قلاب سنگ‌ها بترسی.

اما در اشعاری که پایانی ندارند آنچه شعر را تمام می‌کند، اغلب سوررئالیستیک و غالباً جذاب است، شاید شاهکاری در پایان‌سازی او، آخر شعر «باران صبح جمعه» است. و همهٔ شعر به‌همین یک بیت بند است:

ای گفتگو
که در هر فصل به صورت پرسش و پاسخ خواهی بود

بطور کلی باید گفت که احمدی مهارت چندانی در قالب سازی ندارد و به قالب‌های خویش هم چندان وفادار نیست، حال آنکه در اکثر موارد به طرح شعر وفادار است.

تکوین و نمو استعارات شعری او اغلب بر پایهٔ طرح شعر و در غالب موارد سخت معین است.

۳

شعر احمدی موزون نیست و این بی‌شک عیب شعر اوست، ولی آهنگی دارد و طنین مخصوصی. برای آهنگ‌دادن به اشعارش اغلب از Intonation جمله‌ها استفاده می‌کند و ابیات ــ لااقل یک بخش ــ شعر را با همان Intonation می‌سازد و با تغییر دادن جای فعل و تنظیم مکث‌های کوتاه طبیعی کلام، تغییری در آهنگ به وجود می‌آورد. طرح یک چهره به گمان من خوش‌آهنگ‌ترین اشعار اوست:

چهرهٔ دگرگون باغ گشتی، در آینهٔ عروسک کودک همسایه

گاهی هم شبحی از اوزان عروضی در اشعار اخیر او حس می‌شود.

من خواهم خندید
و خواهم گفت

زندگی دور از هر تاریخی
انباشته از من، تو، نور، درخت و دیگران است.

۴

تکنیک شعری او با ایماژیسم نزدیکی‌های بسیار دارد. ولی ایماژیسم ـ هدف سازندگان آن هر چه بود ـ هرگز نتوانست به صورت مکتبی تکوین یابد و به اضافه تفاوت بزرگ احمدی با ایماژیست‌ها سادگی دهاتی گونهٔ او و بی‌فرهنگی او و صمیمیت شاعرانهٔ او ـ ایماژیست قلمداد کردن او را مشکل می‌سازد. برخی از اشعار او عجب با سوررآلیسم پرورسک می‌خواند، در ابتدای شاعری خیلی با پروز نزدیک‌تر بود (قصهٔ گنده؛ طرح و ترکیب، تصویر و غیره) ولی در کتاب دوم از او دور شد، اما دو شعر اخیر او (خلاصهٔ آخرین اخبار هفته، انسان ساده و صمیمی) بازگشتی به آن سبک است اما با حالتی دیگرگونه، در کتاب اول نزدیکی‌هائی هم با سوررآلیسم الوار مشاهده می‌شود ولی آن نوع اشعار ادامه نیافتند، اما غالب اشعار او را با استخوان‌بندی‌های ذات و ظاهر انتزاعیش می‌توان بیش از هر چیز در مکتب شعری آبستره، ولی نوعی بخصوص جا داد.

کار احمدی در آینده به هر سبکی بگراید و یا هر سبکی را بسازد آنچه تاکنون ارائه داده است نسیمی تازه در شعر پارسی است، تکنیک کار او و برداشت نوین او از اشیاء شعر او را به حقیقت نسیم فرحبخش می‌سازد، اگر مقایسه‌ای بشود بین کار او و دیگرانی که خواستند در شعر معاصر نوآوری اساسی کنند چه از لحاظ مضمون، چه از لحاظ تصویر و چه از لحاظ تکنیک توفیق بزرگ او در ساختن و خلق کردن مکتبی برای خودش بسیار عظیم به نظر خواهد آمد. سبک او امروز پیروان بسیار پیدا کرده است، ولی غالباً فریفتهٔ ظاهر شعر او می‌شوند و بی‌آنکه توجهی به ساختمان درونی اشعار او داشته باشند از تصاویر و طرز جمله‌بندی و

استعارات او تقلید می‌نمایند. بر شاعران تثبیت شده‌تر هم تاثیر او را می‌توان دید و از همه بیشتر فروغ فرخزاد که از تصاویر احمدی استفاده می‌کند و عجیب قدرت تحلیل بردن آنها را هم دارد و به آنها رنگ فروغی زدن. مثلاً شعر پرنده [...].

و اما تاثرپذیری خود احمدی ناخودآگاهانه و اغلب هم توارد یک استعاره و یا حتی یک کلمه است و *اکنون که سخن تاثرپذیری است باید از تأثیر بزرگ فریدون رهنما بر شعر احمدی سخن راند*. این تأثر خیلی بیش از آنکه تأثرپذیری از شعر رهنما باشد که کم خوانده است و کم خوانده‌ایم. (رهنما به فرانسه شعر می‌گوید و کتاب شعری هم به فرانسه دارد). تأثیر سخنان رهنما و راهنمائی‌های رهنما است.

احمدی شاعر «به میدان آمده‌ای است». می‌بیند و نو می‌بیند: شعر او نوعی بیان تصویری تفکرات شاعرانهٔ اوست: شعر احمدی فلسفی نیست. شاعران فلسفی بی‌شک غیرمنطقی‌تر از فیلسوفان بودند ولی چیزی را ثابت می‌کردند، افکارشان را به مثال روشن می‌کردند و به نقل قول. احمدی مطلقاً بر اتکاء تجارب شخصی خودش حرف می‌زند. او می‌گوید چنین است و جز این نمی‌تواند باشد و لحنی پیامبرانه و مرسلانه دارد، آنچه او رسالت خود می‌داند عودت به کودکی است. حتی در اشعار عاشقانه‌اش هم بالاخره گریزی به این رسالت می‌زند. مثلاً در بیداری:

و من با حسرت و اندوه پذیرفتم که کودک نیستم

بسیاری از اشعار او با شرحی از دنیای دور ما آنطور که او می‌بیند ــ بدوی، کودکانه و بی‌واسطه ــ شروع می‌شود. این دنیائی که در آن هیچ چیز ذات و اصیل نیست به جای پرنده، تصویر ــ پرنده پرواز می‌کند، تصویر چاقو می‌کشد، حتی بر آسمان‌ها تصویر چراغ می‌سوزد و لاجرم به

جای در حاصل ما دود است. در این دنیای گل کاغذی و پرنده فلزی، در این دنیای وحشت‌زده از تاریخ، در این دنیای زندگی خفیف که حماسهٔ آن سوختن «انسان سترون در آرزوی کلاف‌های کاموا» است، در این دنیا که «آسمانش لختی رخت‌های بر بام آویختهٔ زنان و مردان مجرد را می‌شمارد و آیه‌هاش ریسمان‌هاست» در این دنیا، همیشه شعرهای احمدی به اندوه می‌انجامد. در این دنیائی که شک، دروغ می‌سازد و انسان باید با خودش خیلی خیلی صمیمی بشود تا بتواند در عمق دلش دیو را لعن کند، ولی او نمی‌خواهد تسلیم شود. حتی با آنکه می‌داند همهٔ تلاشش او را آذین تخیل دختران خواهد کرد، وسواس دارد:

باغ را آب گرفت
و تو غبار را از جام گل‌ها نستردی.

برای او نفس عمل، بیش از نتیجهٔ عمل اهمیت دارد و در ته همهٔ سنگستان‌های بی‌درختی که با نوعی نوستالژی تصویر می‌کند خورشیدی هست. او حتی حاضر است برای آنکه جواب گلدان را که گل نمی‌دهد تعبیر نماید بمیرد، او می‌خواهد عوض بشود و می‌خواهد عوض بکند، همهٔ راه‌ها را می‌آراید، پیامبری را، اعتماد را، شک را، دوستی را، چه او از لحظات نازنین خبر دارد و برای‌شان دعا می‌کند، و اگرچه خودش می‌داند که بی‌خبری‌ها راه خود می‌رود و انتظار را باید دانست، گاهی به فغان می‌آید:

چرا درختان را از انتها بر زمین نکاشتند.

این گریزهای او به رؤیاهای تصویری گاهی شعرش را عجیب می‌کند. آنجا که ماهی نه تنها تصویر ماهی است بلکه سبز می‌شود. وقتی:

دیگر برای نوشتن نخواهم کرشید
تا دستی جدا از تن خویشتن بیابم.

اما برای او بازگشت به کردکی، به دوران باور کردن دروغ‌ها، به دورانی که انسان از چارچوب همهٔ درهائی که به انهدام روان است داخل می‌شود،

نجات است. او هیچ دیو جامه‌ئی از کودکی نساخته است. از همهٔ قیدها و محدودیت آن خبر دارد و با اینهمه آن را نجات می‌پندارد:

در خوشه‌های زنجیر این اتاق بمان
که دشت تنگ است

او از خود نیز دیو جامه نساخته است. برای او فنا فی الطبقه یا فی الله مطرح نیست. او در نهایت کودکی نهایت آرزویش آن است که ــ یوتیلیتاریتی که هست ــ از انگشتانش برای کودکان مداد رنگی بسازند. او به چیزی ورای خودش ایمان ندارد. همیشه گریزهای رؤیائی او وقتی صورت می‌گیرد که از خویشتن کنده شده است و به باغ نگاه او راهی ندارد.

و بالاخره [احمدرضا] شاعری جامع اضداد است، با پیچیدگی ظاهریش، درونی ساده، وکودکانه و روستائی دارد و با ناامیدی بزرگش به سطوح به همهٔ اعماق ایمان دارد.»[۴۶]

آتشکدهٔ خاموش / منوچهر شیبانی

شیبانی، منوچهر / *آتشکدهٔ خاموش*. ــ تهران: بی‌نا، تیرماه ۱۳۴۳، ۱۳۵ ص.

ما در جلد اولِ کتاب حاضر، در حد مقدور، از منوچهر شیبانی ــ به عنوان یکی از پیشاهنگان شعرنو فارسی ــ و کیفیت شعر او سخن گفته‌ایم.[۴۷] اشعار *آتشکدهٔ خاموش*، عموماً سرودهٔ سال‌های بیست و تعدادی نیز متعلق به دههٔ سی بود.

علاوه بر مطالبی که در جلد اول این کتاب دربارهٔ شیبانی و شعر او گفته‌ایم، گفتنِ این نکته نیز ضروری است که احمد شاملو منوچهر شیبانی را پیشکسوت خود در سرایش شعر سپید دانسته است.[۴۸]

ذیلاً شعری از *آتشکدهٔ خاموش* و سپس بخش‌هائی از نقد م.ع. سپانلو ــ که اصول زیبائی‌شناسی همسانی در شعرشان به چشم می‌خورد ــ را بر این مجموعه می‌خوانیم.

سایه

در شب‌های شوم و غمناک
از اعماق آب‌های ساکت مرداب
سایه‌ای بیرون می‌خزد
و بر پهنای جنگل مه‌آلود
رقص وحشتناک می‌آغازد
چون نجوای آرام و مرموز آب‌ها
آوا برمی‌دارد
آوای مشؤمش
تا ژرفای هر ذره‌یی از وجود من می‌پیچد:
من زنده‌ام
من هنوز زنده‌ام

درهای مفرغی قصرم را
با صدها قفل سنگین بستم
بر روی شیشهٔ رنگین هر پنجره‌ای
پردهٔ رنگی افکندم
گفتم: خیال یا وسوسه‌یی را هم نگذارند سالم به درون آید
جا پایش را گر به نوشته‌ای می‌دیدم
آن کتاب را می‌سوختم
در پشت درها، پرده‌ها، پنجره‌های بسته

عودها می‌سوختند
شمع‌ها می‌افروختند
چنگ‌ها می‌لرزیدند

و بدن‌های سیمابگون بر تختی آبنوس به انتظارم می‌غلتیدند
آنگاه که از چشمهٔ لب‌های دخترکی
تشنگیِ سوزان هوس‌هایم را فرومی‌نشاندم
و در میان تارهای گیسوان چون شب بهار
به ستاره‌های لذات نگاه می‌دوختم
و عقیق لب‌ها را می‌گزیدم و ساق‌ها را...
و در آن میان،
پیمانهٔ فراموشی را چون زهری سوزان
بر حلقوم بندبندم
فرو می‌چکاندم
و قایق لذت روی دریاچهٔ دوران می‌رقصید و می‌رفت
در پشت درها، پرده‌ها، پنجره‌های بسته.

ناگاه
غریوی مبهوتانه تازیانه‌ام بر تن نواخت
چون نظر افکندم
درِ مفرغیِ قصر چون برگ کاغذی درهم چروکیده
تمثال کماندارانم بر پلکان‌های سنگی کاخ در خون غلتیده
پنجره‌ها شکسته، پرده‌ها دریده بود.
بدن مه پیکران
چون مومیان هزار ساله‌ای که با اشاره‌ای درهم پاشد
چنان شد که گویی
توده‌یی از زشتی‌های انباشته است
شمع‌های نیم سوخته مرده بودند
چنگ‌ها، سیم گسیخته
پیمانهٔ فراموشی شکسته بود.

سایه
روی همه چیز قادرانه سنگینی می‌کرد
و فریاد می‌کشید
من زنده‌ام... من هنوز زنده‌ام.

۱۳۳۴

نقد و نظر

از جمله مُعرّفی‌ها و نقد و نظرهای پیرامون *آتشکدهٔ خاموش*، یادداشت م. ع. سپانلو در طُرفه بود. او در بخش‌هائی از یادداشت خود می‌نویسد:

«[...] شعرهای شیبانی اصولاً دو نوع‌اند، یعنی از لحاظ برداشت و ترکیب ذهنی در دو گونه محیط محاط‌اند: اول، آنها که با توجه به تاریخ، افسانه و اسطوره‌های ایرانی، خاصه ایران باستانی، ساخته شده (و این بیشتر کار شیبانی است)؛ دوم، آن شعرهای متاثر از زمان ما که ادوات و مناظر همان‌ها هستند که می‌بینیم و می‌بینید و ایشان هم دیده‌اندو زهی تأسف که در این کتاب یک دو نمونه، آنهم نه از نمونه‌های ممتاز، آمده است، و خلاصه در کتاب *آتشکدهٔ خاموش* بیشتر شعرهای دستهٔ اول است. اجمالاً این شعر را از دو نظر ساختمان شعر و شخصیت شاعر مورد بررسی قرار می‌دهم:

وزن: اغلب اشعار این کتاب یک حالت «نیم وزن» دارند. مثل جریان کم دوامی که از نهر عریض بگذرد؛ بیشتر سکون و درخشش خواهد بود و گاهگاه غلغل و حرکت. وجود وزن معمولی (مقصود همان وزن پس از شناختن افاعیل است) گاهگاه حس می‌شود، اما یک وزن کلی، که از هماهنگی و تداوم کلمات و هم از حالت شعرها برمی‌آید، ناظر آشنا را از وجود خود خبر می‌دهد، مثال:

ای بندی‌های خسته، می‌بینید از روزن‌های پنهان؟
بر روی تیزی کهساران

بر شن‌های داغ بیابان
بر سر کف‌های امواج سرکش دریاهای بی‌پایان
می‌بینید آنجا سرخی شفق را؟

اینجا شعر تقریباً باید با یک نوع ضرب و کرشمه در کلمات ادا شود تا موزون خوانده شود. [...]

بیان: اولاً شعرهای آقای شیبانی حاوی فرهنگ وسیعی از کلمات است. این وسواسی که شعرای جدیدتر از ایشان دربارهٔ کلمات داشته‌اند ظاهراً ابداً به ایشان ربطی پیدا نکرده. به نظر ناظر چنین می‌رسد که خود شیبانی به سرنوشت شعرهای خود علاقه چندانی نداشته (و این از بی‌قیدی کامل در برخورد با لغات و همان طور وزن‌ها ظاهر می‌شود)، اینطور شده که زبانی گسترده پیدا کرده که اگر گاهی کمیتش در ادای مفهوم بلنگد تقصیر خود شاعر است نه زبان. ثانیاً این بذل لغت در زبانی کلاسیک و متکی به سنت باعث شده که رنگ‌آمیزی شعرهای شیبانی از بسیاری شاعران دیگر متنوع‌تر از کار درآید. و شاید این را بتوان به مدد لطف بی‌قیدی شاعر دانست که با سماجت تمام یک مضمون را دنبال می‌کرده و با تمام ذخیرهٔ ذهنی و وجدان خویش آن را حلاجی کرده (شمع آجین، مرداب، کوه پیر...) و ابداً به فکر بزک‌های معمولهٔ ادبی نبوده است. حسن است تا قبح معلوم نیست.

شخصیت شاعر: سرراست‌تر از دیگران تخمین زده می‌شود و این به علت یکدستی شعرهای کتاب است. علاقهٔ ملی و حماسی به تاریخ کهن مایهٔ شعرهایی (مثل آتشکدهٔ خاموش و میترا) گردیده. و باید دقت کرد که این پیوند پیوند نوستالژیک نیست، بلکه نوعی «نامیونالیزم» حاد است و گوئی آنچه شاعر یاد می‌کند چیزهایی هستند که تا زمان ما با همان کیفیت و گونه ادامه داشته و زنده‌اند. و این هم از تفاخرها آشکار می‌شود، هم از آه و افسوس‌ها. از طرفی درست انعکاس این علاقه به صورت نفرت ملی

نسبت به «ایرانی» غاصب در پارهٔ دیگری از شعرها درآمده (عجمی ـ شمع آجین و...). نیز کمتر کتاب شعر است که در آن از عشق جسمی آنقدر اندک سخن رفته باشد. اگر عشقی در کتاب هست خیالی است و در حقیقت عشق به توهمات و سوابق ذهنی شاعر نسبت به حوادث و تصاویری است که در ذهن او جا داشته و تمامی آنها نیز همان رنگ افسانه‌ای را گرفته‌اند. گاهگاه از زن سخن می‌رود ولی خواننده همه جا به یاد نقاش‌های چیره‌دستی می‌افتد که کمتر با شوق خود و بیشتر با تصنیع خویش پیکرهای لخت زنان را می‌کشیدند. شیبانی نیز سعی می‌کند در این گونه شعرها زیبایی‌های شهوت‌آلود و تب‌دار را نشان بدهد و نیز شیفتگی موهوم خویش را ولی از هیچکدام توفیق عالی ندارد (تعصب...). حقیقت دیگر این شخصیت علاقه به اخلاط غالب تصویرها با «فانتاسیزم» و اشباح است و عرضه‌ی مناظر و موایای موموز و مخوف.

مخلص کلام:

۱. تفنن‌های شاعر در وزن، مخصوصاً با توجه به قدمت او قابل توجه است، بویژه که برخی از اوزان با توفیق کامل قرین بوده است.

«بکوبید، بکوبید، غلامان، دوال بر دهل‌ها»

(بازگشت)

«میترا، میترا، در شب‌های تار و یلدا دور از تو اهریمن‌ها
در زیر پنجره‌ها، شیرها را می‌آزردند»

(میترا)

و از اینجا مقداری حق پیشکسوتی باید داد به شاعر دربارهٔ آنچه اصطلاحاً به آن *وزن اقفی* (یا هر چه که شما بگرئید) نام داده‌اند. حال آنکه امروز عده‌ای جوان شریف وارث و بانی آن شده‌اند.

۲. کلام شاعر بالفطره قابل استعمال و استفاده است ولی اصرار او در بازگفتار دقیق و سنجیدهٔ مطلب، نیز بیان جزء جزء چیزی که مایهٔ شعر بوده (نه به صورتی که نشان بدهد چنین لزوم داشته ــ بلکه به صورتی که

حس می‌شود، نقاش بر شاعر چیره شد.) بداهت اولیه را از بسیاری از شعرها گرفته (رجوع شود به شعر وصل).

گذشته از این، گاهی بیان آنقدر دست خورده به نظر می‌آید که نمی‌توان حتی با توجه به عدم توجه شاعر هم برای آن محملی تعیین کرد و اینها البته شعرهای قدیم‌ترند که هر چه بیشتر در بند تصنع روزنامه‌ای هستند یا با ادبیات عوامانهٔ مدرن چند سال پیش قرابت دارند.

این تکه‌ای از شعر «تفریحگاه ما» است، مورخه ۲۴/۳/۱۲:

همراه صوت قاری مفلوک و ناتوان
گریان و نوحه‌خوان
رنج حیات بر دل‌شان عقده‌ها زده.

۳. با اینحال و با توجه به شعرهای نوع دوم شیبانی که گفتیم در این کتاب نادر است (مثل گذرگاه ــ حرکتی بر اهرم) مسئلهٔ بیان گسترده و در عین حال مفهوم شعرهای او بهترین طرز موجود بیان برای نمایشنامه‌های منظوم را ــ که جای آن در ادبیات امروز ما خالی‌ست ــ ارائه می‌دهد [...]

۴. هنگامی که ناظر کتاب را می‌خواند، می‌پذیرد که شیبانی علی‌رغم سستی‌ها و تشتت اوزان، علیرغم بافت کهنهٔ کلام، شاعری کاملاً متجدد و پیشرو بوده است در گذشته و شاعری به خصوص است در زمان حال. فضای شعر او برعکس ظاهر همگانی‌اش قلمرویی کشف نشده است؛ و اشیاء و جاهایی که او از آنها سخن می‌گوید در شعر اکثر آن شعرائی که کارشان کپیه برداشتن عالی با استنتاج رندانهٔ آخرین دوندگی‌های دیگران است مقامی ندارند؛ الله اعلم که از چه رو اینان غافل مانده‌اند، شاید به علت همین غرابت ناشی از گنگی که آدم پرجوش و خروش را به این صرافت‌ها نمی‌اندازد. به علاوه این مضامین را اکثراً شاعر «نقاشی» کرده است و این هم بخصوص است (می‌دانیم که شیبانی نقاش هم هست)،

چون گفته‌ها در مه و تردید و ابهام نیستند؛ بل برعکس برای پررنگ‌تر شدن حتی چند بار، یک نکته تکرار شده است (سنج...) نیز تکه‌هایی که بداهت و جریان کامل شعر محض را دارند، تصویرهای بدیع که با دید ویژه نگریسته شده است کم نیست [...]»[۴۹]

شکوفهٔ حیرت / محمود کیانوش

کیانوش، محمود /شکوفهٔ حیرت. ــ تهران: شباویز، آذر ۱۳۴۳، ۱۱۰ ص.

پیشتر، درمعرّفی وبررسی مجموعه‌های محمودکیانوش ــ شاعررمانتیک نوقدمائی دههٔ سی ــ گفتیم که کیانوش از فعالانَ شعر منثور در دههٔ سی نیز بود و در بیشترِ نشریات، درکنار اشعار شاملو، شعر منثور او نیز دیده می‌شد. ولی فعالیت او در آن دهه، به همین حدِ چاپِ شعر در مطبوعات محدود می‌شد، و شکوفهٔ حیرت ــ اشعار منثورش ــ هنگامی چاپ شد که سالی چند از دورهٔ اشعارِ رمانتیک می‌گذشت، لاجرم بازتابی نیافت.

شکوفهٔ حیرت، اشعاری در چهارچوب زیبائی‌شناسی نوقدمائی بوده که به نثر نوشته شده بود.

ما به پاسِ حرمتِ پیشگامیِ کیانوش در شعر سپید، نمونه‌هائی از شکوفهٔ حیرت را می‌خوانیم.

بیهوده

یک روز گل ارغوانی کوچکی شدم
و کنار چشمه‌ای روئیدم؛
او مرا نچید
تا به گیسوانش بیاویزد،
آنقدر ماندم
تا بهار رفت
و پژمردم.

و یک شب ستارهٔ آبی لرزانی شدم
و میان ستاره‌ها نشستم؛
او مرا ندید
تا غمی را که داشت با من بگوید،
آنقدر ماندم
تا سپیده دمید،
و خاموش شدم.

در آفتاب یک کلمه

کلمه‌ای داشتم
که در اندیشه‌ام سوخت.
و به زبانم نیامد.

می‌خواستم آن را
همچون مروارید
به گوش‌هایت بیاویزم؛
همچون گل سفید
در گیسوانت فرو کنم،
و همچون یاقوت سرخ
بر انگشتانت بنشانم.

در بهار یک کلمه
چشمانت را می‌گشودی،
در آفتاب یک کلمه
به کنار چشمه می‌آمدی،
و در شب یک کلمه
سرت را بر دامنم می‌نهادی.

کلمه‌ای داشتم؛
ترا ندیدم،
در اندیشه‌ام سوخت
و به زبانم نیامد.

در هزار بهار شکفتم

در هزار بهار شکفتم،
با هزار چلچله پرواز کردم،
و از هزار ترانه چکیدم.

هزار ستاره شدم،
و آواز شب‌های بی‌سپیده را خواندم؛
هزار خورشید شدم،
و لبخند روزهای بی‌غروب را پراکندم.

با تصویر یک زخم
در هزار قلب نالیدم،
و با حرارت یک دست
به سوی هزار هوس دراز شدم.

لیکن همه سرگردانی بود،
و در درنگ لحظه‌ای با تو،
دیدم که هزاران سال
کلمهٔ آرامش بوده‌ام،
و از تو
ــ ای آشیانهٔ من ــ
دور مانده‌ام.

ماه در مرداب / پرویزناتل خانلری

خانلری، پرویز ناتل / *ماه در مرداب*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۲۳۵ ص.

در جلد اول کتاب حاضر، از شعرنوقدمائی و از دیدگاه و شعر دکتر پرویزناتل‌خانلری به‌تفصیل صحبت‌کرده‌ایم.[۵۰] *ماه در مرداب*، مجموعه‌یی از شعرهای مربوط به سال‌های دور بود که در سال ۴۳ چاپ شد.

ماه در مرداب، شامل ۵ مقاله دربارهٔ شعرنو، با نام‌های «دیروز و امروزِ شعرنو»، «جوانه‌های شعرنو»، «بیان»، «آزادی هنر»، و سه دفتر شعر، با نام‌های «شعر»، «غزل»، و «ترانه» است.

نکتهٔ قابل تأمل در *ماه در مرداب*، نوع تقسیم‌بندی و نامگذاری دفترهای سه‌گانهٔ شعر است؛ نامِ غزل، عنوان مجموعهٔ غزلیات؛ ترانه، نام مجموعهٔ قالب‌های نو (چهارپاره‌ها و یکی دو شعرِ نیمائی)؛ و شعر، عنوان بخشی از قصاید و مثنوی‌ها و دیگر قالب‌های سنتی است.

مقالات پنجگانهٔ کتاب همان‌هاست که پیشتر به مناسبت‌های مختلف در مجلهٔ سخن چاپ شده بود.

آخرین شعر *ماه در مرداب* ــ بعد از آنهمه جدال با نیما ــ در قالب نیمائی است؛ اگرچه از شناخت و نگرش نیما خالی است.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ نقد مُفصّل قدرت‌الله نیزاری بر این مجموعه که در جنگ *اصفهان* ــ تابستان ۱۳۴۴ ــ چاپ شد، ارجاع می‌دهیم.[۵۱]

داستان شب

شب بود و هر چه بود سیاهی بود
وین جان پرهراس
در حسرت فنا و تباهی بود
ناگاه نغمه‌یی...

خوش می‌سرود و غم ز دل خسته می‌زدود
می‌ریخت قطره‌های درخشان و رنگ‌رنگ
در تیره جام شب.

می‌گفت: «صبح
با شوکت و شکوه ز ره می‌رسد
خورشید می‌دمد
وین خاک تیره را چو زر ناب می‌کند
فردا...»

شب از امید درخشان بود
دل خاک خشک تشنهٔ باران بود

ناگه، جرنگ!...
تار طرب رود شب گسیخت
جام امل شکست و شراب امید ریخت
خاموش...
زان سپس
شب بود هر چه بود سیاهی بود
وین جان پرهراس
در حسرت فنا و تباهی بود.

۱۳۴۰

درکرانه

(شعر هندی)

وای بر من! ماه من امشب نتابد

آسمان را ابرهای تیرهٔ بارنده پوشاند
بادها نالنده، من خاموش
آسمان را ابرهای تیرهٔ بارنده پوشانده امشب
برکشد دریا ز بیم مرگ فریاد..
شادی عشق کهن بازم به یاد آید
دیدگان از اشک حسرت تر
برکشد دریا ز بیم مرگ بانگی سهمناک امشب

دیگرم هرگز میسّر کی شود دیدار آن دلدار
دور گشته است از کرانه
ابرهای تیرهٔ بارنده در چشم من است امشب

وای بر من! ماه من دیگر نتابد
در دل این تیرگی، در زیر این ریزنده باران
یار را بیهوده خوانم
وای بر من، یار من دیگر نیاید!

دیماه ۱۳۲۵

۱۳۴۴ هـ. ش.

در سال ۱۳۴۴ بیش از بیست مجموعهٔ شعرنو و ده *جُنگ* و مجلهٔ نوگرا منتشر شد، که از جملهٔ مجموعه‌ها *آیدا*، *درخت و خنجر و خاطره* بود.

نشریات نو بنیاد این سال، *جُنگ اصفهان*، *بازار ادبی* (رشت) و نگین بوده است، که نگین در مجموع خط و ربط میانه‌یی داشت و *بازار ادبی* و *جُنگ اصفهان* نوگرا بودند.

در همین سال بود که *طلا در مس* از دکتر رضا براهنی منتشر شد. به نظر می‌رسد که *طلا در مس* نخستین کتاب نقد شعرنو ایران بوده که مستقلاً منتشر شده است.

نشریات

نشریات قابل‌توجهٔ‌نوپرداز سال ۴۴ عبارت بود از: *آرش*، *بازار ادبی رشت*، *هیرمند*، *انتقادکتاب*، *بررسی کتاب*، *جُنگ اصفهان*، *اندیشه‌و هنر*، *فردوسی*، *کاوه*، *تلاش*، *نگین*، *پیام نوین*، که از این میان به مهمترین‌شان می‌پردازیم.

آرش

دهمین شمارهٔ *آرش* (دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم) که در آبان ۱۳۴۴ منتشر شد، ویژهٔ شعر بود؛ با آثاری از همهٔ نوپردازان ــ جز یکی دو تن که به قول سردبیر *آرش* پیدای‌شان نکرده بودند. ــ و با دو شعر از مشهورترین اشعار تاریخ شعرنو: *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* و *صدای پای آب*.

شعر این شمارهٔ *آرش* به دو دفتر تقسیم شده بود: بخشی تحت نامِ «نیما یوشیج و نیماگرایان»؛ و بخشِ دیگر با عنوانِ «نوخیزان».

بخش اول مشتمل بود بر آثاری از: نیما، منوچهر آتشی، م. آزاد، م. امید، ا. بامداد، فرخ تمیمی، محمد حقوقی، رؤیائی، محمد زهری، ه. ا. سایه، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، سیاوش کسرائی؛ بخش دوم آثاری داشت از احمدرضا احمدی، محمدرضا اصلانی، علی‌بابا چاهی، رضا براهنی، ا. ن. پیام، پرویز خائفی، احمد رفیعی، م.ع. سپانلو، بهمن صالحی، طاهرهٔ صفارزاده، فریده فرجام، جعفر کوش‌آبادی، هوشنگ گلشیری، سیاوش مطهری، مفتون‌امینی و صالح وحدت؛ و پایانهٔ جُنگ، حاوی این مقالات بود: اشاره، سیروس طاهباز، مشکلِ هنرمندِ امروز، داریوش آشوری؛ اَشکال وزن در شعر فارسی، حمید نطقی [که

مقاله‌یی بسیار جالب و خواندنی است]؛ و نامه‌یی و شعری از براین و. برگلاند.

سردبیر جُنگ ـ سیروس طاهباز ـ طی مقالهٔ نسبتاً جامع و دقیق و صریحی (جدا از لحن موهن و تمسخرآمیز متداول آن سال‌ها) تحت نامِ «اشاره»، پس از گزارش کوتاهی از وضع شعر در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (که نیما یگانه شاعر نوپرداز آن سال‌ها بود)، و سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ (که شعرنو با کوشش عده‌یی جوانِ فعال راهش را یافت) می‌نویسد:

«[...] نسل تازه، در آغاز کار، یکسره پیرو نیماست. گذشته از شیبانی و شاملو و آینده، در فواصلی کم و بیش نزدیک، سایه و کسرائی و کمی بعد م. آزاد و سهراب سپهری در این راه‌اند.

دوران پر هیاهوی سال‌های ۳۵-۳۲ را فراموش نکنیم که سال‌های رونق کار شعر و شاعری‌ست، و هفته‌نامه‌ها تنها پناهگاه و منبر روشنفکر بهت‌زدهٔ آن روزگار. فریدون توللی، نصرت رحمانی، محمد زهری، حسن هنرمندی، نادر نادرپور، رؤیا، منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد ـ پیش از تولد دیگر یافتن ـ منوچهر نیستانی، فرخ تمیمی، محمد حقوقی و بسیاری دیگر که امروز تنها نام‌شان را در میان کتاب‌ها و تذکره‌های آن سال‌ها می‌توان یافت. از این میان، نصرت رحمانی [و البته چند تن دیگر] فاتح شعر جاری آن سال‌هاست؛ و اگر نگوئیم نخستین کس، از نخستین کسانی است که در شعر به زندگی روزانه، زندگی کوچه و خیابان نزدیک شد و اشیاءِ عادی و لغات محاوره‌ای را بی‌هیچ تأمل و با رنگی تند از «شهوت» در «شعر»هایش به کار گرفت و توفیق یافت و گروهی عظیم را به دنبال خود کشید.

تب‌ها که فرو نشست، شعر جدی‌تر شمرده شد. تصویر بیرون، با درون شاعر آمیخته‌تر شد و از صافی ذهن او آموخته‌تر به روی کاغذ آمد. در سال‌های پس از این است که امید فریاد «نومیدی»ش را سر داد. بامداد از «شهر شطرنجی» سخن گفت. *آوا* آمد و «زاغ‌های گرایندهٔ غروب» گریختند

و «از خاک‌های منتظر باران، تصویر مهربانی بنیاد شد.» شعر با کوچه آشتی کرد، بارِ دیگر تولد یافت.

برای بهتر دیدن تفاوت «دید نیمایی» با پدیده‌ای جز آن ــ که اشاره خواهد شد ــ دو شعر این زمان را، حتی در وصف، نگاه کنیم:

در آسمان غروب
بر آبگون به خاکستری گراینده
هزار زورق شوم و سیاه می‌گذرد.
نه آفتاب، نه ماه
بر آبدان سپید
هزار زورق آوازخوان شوم و سیاه...

بر آبگون به خاکستری گراینده
در آن زمان که به روز
گذشته نام گذاریم و بر شب آینده
در آن زمان که نه مهر است بر سپهر، نه ماه
در آن زمان دیدم
بر آسمان سپید
ستارگان سیاه.
ستارگان سیاه پرنده و پرگوی
در آسمان سپید تپنده و کوتاه.

م امید. **ایران ما** (شمارهٔ ۳۰۹، ۱۳۲۵)

آن شب زمین سوخته می‌نوشید
آب از گلوی تشنهٔ نودان‌ها
وز کوچه‌ها به گوش نمی‌آمد
جز های های زاری باران‌ها.

بر لوح آسمان مسین می‌ریخت
طرح کلاغ پرزده‌ای از بام
پلک ستاره‌ها همه بر هم بود
چشم سیاه پنجره‌ها آرام.

من در اتاق کوچک او بودم
بر گردنم حمایل بازویش،
در هر نفس مشام مرا می‌سوخت،
عطر بهار تازهٔ گیسویش... والخ.

نادر نادرپور (شهریور ماه ۱۳۳۵)

در نخستین بخش این دفتر، شعرهای شاعران قدیمی‌تر، آن‌ها که از دههٔ سوم در این راه‌اند، گرد آمده است. تکاپوها، جست‌وجوها، دریافت‌ها، گسترش‌ها و شکل گرفتن‌های این آدم‌ها در آن دهه انجام گرفته است. اینان را «نیماگرایان» خواندم. و این نه به آن معنی که اینان تنها در راه او گام زده‌اند و می‌زنند، به آن معنی که در طول همهٔ جست‌وجوها و تکاپوهاشان در کار شعر و شاعری، به سرچشمهٔ *ماخ‌اولا* نزدیک شده‌اند و زمانی با چشم زمانهٔ ما به زمانه نگاه کرده‌اند.

۱. بامداد گفت «نیما مرا به این راه کشانید. یعنی نیما به من نشان داد که شعر چیست واقعاً. غیر از آن اباطیلی که ما به اسم شعر داریم یک چیز دیگر هم هست که می‌تواند شعر باشد و شعر واقعی آن است. از آنجا من اصلاً کار شاعری‌ام را شروع کردم.» از میان انبوه شاعران سال‌های ۳۰، این جماعت‌اند که هنوز هم می‌سازند. زبانی خاص و دنیایی تازه آفریده‌اند. هر یک به شیوه‌یی و هر کدام در مرتبتی.

پیش از پرداختن به گروه «نوخیزان» از دو جریان در فاصلهٔ سال‌های دههٔ سوم یاد کنیم: نخست از جریانی که همچون کودکی ناخلف پا به پای «شعر امروز» پیش رفت و سرانجام، هم در این روزگار، ریشش درآمد:

«میانه روان». کودکی که زیادی عاشق بود. یا می‌نمود. یعنی ادای عشق را درمی‌آورد. جز حدیث تن کمتر گوش به فریادی می‌سپرد و چون از درک و شناخت عمیق زندگی محروم بود، لاجرم به خود می‌پرداخت. یعنی به سطحی‌ترین، خصوصی‌ترین، و میراترین احساس‌هایش.

معمول‌ترین قالب بیان این سازندگان «چهارپاره» بود و رایج‌ترین صنعت‌شان، تشبیه. خوب وصف می‌کرد. اما چه را؟ طبیعت را، یار را، فراق را... از خانلری بگیر تا مشیری. از نادرپور جوان ــ در سه دیوان اولش ــ تا توللی پیر. از مهدی حمیدی تا اصغر واقدی. و ادامهٔ اینها تا به امروز هم. در کجا؟ معلوم است دیگر. لابلای صفحات ننگین نامه‌ها.

گردانندگان «دانش و هنر و مخلفات امروز» به ترویج این صنعت و سازندگانش به این نم کردگی بسیار بالیده‌اند. و این فرزند چنان پدری را ارزانی.

«تک روان» هم بودند در لاک خود و «از خویشتن به خویشتن». درون‌گرای کامل و شامل. هوشنگ ایرانی نوشت:

«خواب شگفت حیات می‌تواند آنچنان ژرف شود، آنچنان گسترش درونی یابد که همهٔ مرزها را فراگذرد و در کلیت یافتن خود واقعیت‌های نزدیک را در بر گیرد و حیات را با سراپای نمودهای سیالش به رؤیا آورد... درخشش درون رهرو، در آن هنگام که نمودها سراپا ناپدید شدند، خاموش می‌شود و آینهٔ رؤیایی خویشتن او، که انعکاس هستی را در خود یافته است در ابدیت یک تاریکیِ مطلق باز می‌ماند و آنجا، در پرتو آن تاریکی، نقش هستی را سراپا عریان به جلوه می‌آورد. نقش هستی می‌شود. آنجا در یک «آن» و تنها یک «آن» آگاهی جهانی و آینهٔ رویایی خویشتن رهرو و جهان هستی همه یگانه می‌شوند و رهرو، در نهایت بی‌خویشتنی، خویشتن را می‌یابد...»

و این چند سطر از انتهای «اکنون به تو می‌اندیشم به توها می‌اندیشم»:

... ره بر تو و بر زبونی زندانت نقش بست،

رهرو آن سایهٔ از دست رفته‌ها رسید.
و اکنون که گام برای پیمودن نیست
از شده‌ها و ناشده‌ها کدام را خواهی گزید؟
اکنون که سخن پایان را در آغاز آشکار کردی و نابه هنگام برون شدی،
با که پیمان خواهی گسست، که را بدرود خواهی گفت؟
بار دیگر سرود سرگردانی را بر آن گمشدهٔ قرن‌ها فراخواهی خواند؟
بار دیگر از او به او باز خواهی گشت و آخرین خروش خاموشی را در
او خواهی جست؟

[...]

و امروز ادامهٔ این سیلان «شعر ــ رؤیا»، سطحی‌تر و خام‌تر، در *روزها و دل ما و جهان*. [...]

سال‌های دههٔ چهارم این قرن را آدم‌های دیگری متمایز می‌کنند؛ آن‌ها که تازه به حرف آمده‌اند و آن‌ها که پوست انداخته‌اند، تازه و دیگر شده‌اند. آنان را به «نوخیزان» یاد کردم، بی‌آنکه از این اضافه قصدی از تخفیف یا تحقیر در کار باشد.

نخستین جلوهٔ شعرنو خیزان، «زنده» بودن آن است. در جریان بودن و شکل پذیرفتن آن. محافظه کار نیست. ترسش ریخته است. نمی‌ترسد از به کار بردن واژه‌هایی که «سنت شعری» ندارند. جای‌ها و آدم‌ها و اشیاء و اخباری را که در زندگی با آن تماس دارد، بی‌هراس به روی کاغذ می‌آورد. «صراحت» جای «فصاحت» نشسته است.

اما خامی هم هست. بی‌رسم و راهی و گمراهی و «نابغه پنداری» هم هست. مترسک جالیز ننگین نامه‌ها بودن هم هست. «امکان» سلامت و پیشرفت و گسترش هم هست. ایمان دارم روزی، نه چندان دیر، خواهد دانست در کجا زندگی می‌کند و برای چه شعر می‌گوید و برای که. اگر

دریافت، شعرش «در صحیفهٔ روزگار مسطور باشد و بر السنهٔ احرار مقروء، بر سفاین نویسند و در مداین بخوانند». ورنه چه باک ــ زمانه بسی گردن فرازتر از آنان را به فراموشی سپرده است. و این قصه سخت مکرر است. «در کل عالم، از شاعر پیر بدتر نیافته‌ام. ناجوانمردی که به پنجاه سال ندانسته باشد که آنچه من همی گویم بد است کی بخواهد دانستن؟ اما اگر جوانی بود که طبع راست دارد ــ اگرچه شعرش نیک نباشد ــ امید بود که نیک شود. [...]»

هوشنگ صهبا، مهشید درگهی، پرویز پروین،...

باگذشته‌گرایان سخنی نیست. تنها شعر محمدحسین شهریار، شایستهٔ بررسی جداگانه است.»[۵۲]

و اما جالب‌ترین نکتهٔ خواندنیِ این شمارهٔ *آرش*، حرف‌های آقای داریوش آشوری است که زیرِ پای دو شعرِ درخشانِ تاریخ شعرِ فارسی (*ایمان بیاوریم...* و *صدای پای آب*)، چاپ شده است. آقای آشوری، طی تحلیلی جامعه‌شناسانه، می‌نویسد که:

«هنر امروز ما یک دورهٔ بحرانی را می‌گذراند. بحرانی از آنجهت که سردرگمی و آشفتگیِ بسیار، از مشخصات آن است. هنرمندان ما در بسیاری از زمینه‌ها راه مشخص خود را نیافته‌اند و همه یک *دوران آشنایی و تجربه را می‌گذرانند و غالباً در همان مراحل اولیه در جا می‌زنند.*»

البته مطالعهٔ مقاله‌شان را که ادامه می‌دهیم متوجه می‌شویم که نویسنده اصولاً کاری به این ندارد که *صدای پا...* و *ایمان بیاوریم...* دو صفحه جلوتر چاپ شده است؛ ایشان می‌نویسند از آنجا که «هنر پدیده‌یی است اجتماعی [...] و هنرمند موجودی است که در جامعه می‌زید و اعتلا و انحطاطِ نفیس او تابعی از اعتلا و انحطاط اجتماعی است. [... و از طرفی] میدان جولان و تجلی هر هنرمند، حدود فضای کمی و کیفی فرهنگی است که بدان وابسته است و این فضا است که حدود تجلی استعدادها و خلاقیت‌ها را معیّن می‌کند و وسایل آن را در اختیار می‌گذارد

[illegible] هنوز در آغازِ دورانِ انتقال و تب و تاب اجتماعی به سر می‌برد، از اینجهت هنر معاصر نیز نمی‌تواند از اغتشاش و سرگردانی اجتماعی خالی باشد»؛ حال، چه «صدای پا» و «ایمان بیاوریم» دو صفحه جلوتر چاپ شده باشد، چه خیر.

(و در پرانتز عرض کنم که پس از مرگ سپهری، آقای آشوری مقالهٔ تأئیدآمیزی دربارهٔ همان اشعار سپهری می‌نویسد و در کتابِ بزرگداشت وی به نام *و پیامی در راه*[۵۳] چاپ می‌کنند که مقاله‌ئی ممتع و ارزشمند است؛ مقاله‌ئی که می‌باید در زمان بالندگیِ شاعر نوشته می‌شد. ولی متاسفانه پس از سی سال، ایشان باز همان حرف‌ها را دربارهٔ شعر و شاعران امروز می‌زنند که خواسته و ناخواسته اثر تخریبی بر روح شاعران جوان می‌گذارد.[۵۴]

به قول احمد شاملو: «متاسفانه کارکردن در اینطور جاها، تونل زدن در کوه ناممکن‌هاست.» و به قول فروغ: «در بیابان ایستادن و فریاد زدن و جوابی نشنیدن و به اینکار ادامه دادن قدرت و ایمانی خلل‌ناپذیر و مافوق بشری می‌خواهد.»

برای درک روشن این سخن و «مشکل هنرمند امروز» با منتقدین اجتماعی و هنری کشورمان، نقل کامل مقالهٔ آقای آشوری به کتاب حاضر ضروری است؛ ولی برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، خوانندگان را به مطالعهٔ کامل «مشکل هنرمند امروز»، به «آرش»، شمارهٔ ده (دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم آبان ۱۳۴۴)، ارجاع می‌دهیم.)[۵۵]

صدای پای آب / سهراب سپهری

سپهری، سهراب / *صدای پای آب*. ــ تهران: *جُنگ آرش*، آبان ۱۳۴۴.

صدای پای آب، کنایه‌ئی درخشان و زیرکانه از زندگی است؛ زندگانی آدمی از سرچشمه تا مصب: از لحظهٔ تولد و گمانِ رهائی تا وقوف به وجود بستری از پیش آماده و پُر سنگلاخ که نامش زندگی است و قرار گرفتن بر

دو راههٔ تمکین یا شورش: راهی که در تحلیل نهائی به نظر تسلیم‌گونه می‌نماید؛ و راهی دیگر که سرانجامش پیدا نیست. و سرانجام، مرگ. معنا کردن مرگ که از دریچه‌های دوگانهٔ شورش و تمکین معناهای دوگانه دارد. و سپهری، تمکین و تسلیم به تقدیر را می‌پذیرد. تسلیمی که در نظر او می‌تواند با چیرگی به تقدیر همراه شود. اما چگونه؟ *صدای پای آب*، شعرِ شرحِ همین چگونگی است.

شعر، با چهار سطر از احوالِ اکنونِ شاعر آغاز می‌شود. چهار سطر ساده و فروتنانه که جوهر منظرمه و نگاه رضایت‌آمیز او را به حیات می‌نمایاند. و باقی شعر، تبیین شاعرانهٔ چگونگیِ رسیدن شاعر بدین نگاه و یا به تعبیر او، گوش کردن به صدای پای آب عمر او در جویبار حیات است.

سپهری جز در همین چهار سطر از خود چیز زیادی نمی‌گوید؛ چرا که او اصولاً خود را جز یک اتفاق در مجموعه‌ئی از روشنائی‌ها، چیزی نمی‌داند. نه گذشته‌ئی برای خود می‌شناسد و نه آینده‌ئی. می‌گوید: «پشت سر نیست فضائی زنده / پشت سر مرغ نمی‌خواند / پشت سر باد نمی‌آید / پشت سر پنجرهٔ سبز صنوبر بسته است / پشت سر خستگیِ تاریخ است / پشت سر خاطرهٔ موج، به ساحل، صدف سرد سکون می‌ریزد». و از طرفی نیز می‌گوید: «کار ما نیست شناسائی راز گل سرخ / کار ما شاید این است / که در افسون گل سرخ شناور باشیم». و به سبب همین بی‌باوری و مجهول دانستن گذشته و آینده است که می‌نویسد: «هر کجا هستم، باشم / آسمان مال من است / پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین، مال من است [...] زندگی آبتنی کردن در حوضچهٔ *امروز* است / رخت‌ها را بکنیم / آب در یکقدمی است.» او فقط *امروز* را می‌شناسد. امروزی ناگزیر که همه چیز آن می‌تواند «زیبا» باشد، حتی «قارچ‌های غربت». و شرطش فقط یک چیز است: چشم‌ها را بشوئیم و جور دیگر ببینیم. واژه‌ها را بشوئیم. در نظر سپهری، این «دید» آدمی است که «بد» و

«خوب» و «زشت» و «زیبا» را به وجود می‌آورد. برای او عجیب است «که چرا می‌گویند: «اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست / و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست». در نظر او، زیبائی، امری اعتباری است. می‌گوید زیبا ببینیم که همه چیز زیبا می‌شود. و خود را نیز چیزی نمی‌بیند جز اتفاقی رها شده در همین مجموعهٔ ناگزیر. اتفاقی راضی که همه چیز را به جان می‌پذیرد. لذا سببی نیست تا چیزی از خود، از «من» خود بگوید. و از سطر پنجم شعر به بعد، شرح همین ماجراست؛ اینکه در چه خانواده‌ئی متولد شده؛ پدرش که بوده؛ در هنگامِ کودکیش که «آب بی‌فلسفه» می‌خورد و «توت بی‌دانش» می‌چید و برای هر حرکتی به دنبال تحلیل و تعلیلی نمی‌گشت، چگونه «زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود»، تا اینکه بر اثر نوعی غفلت پاک کودکانه، از طبیعت اولیه و غریزهٔ کودکی دور شد. به مهمانی دنیا رفت. و در این سیر آفاق و گشت و گذار، «بودا»وار به چیزهائی برخورد که از آن پیشتر مطلقاً تصورشان را هم نمی‌کرد: ذلّت و عزّت، خونریزی و شادی، سردابه‌های الکل و گلخانهٔ شهوت، ادراک ریاضی حیات و سیاست‌های پوچ، «چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب / اسب در حسرت خوابیدنِ گاریچی / مرد گاریچی در حسرت مرگ»،... و «سرِ بالین فقیهی نومید. کوزه‌ئی دیدم لبریز سئوال». و سرانجام، وقوف. وقوف به معنای فرضیِ زندگی. به اینکه اگرچه می‌داند که در کاشان به دنیا آمده است، ولی شهر او کاشان نیست. شهر او گم شده است. اما می‌داند که شهر او (نیستان او) در جهانِ معنائیِ دیگری نیست. و او خود را چون عُرفای سنتیِ ما «مرغ باغ ملکوت» نمی‌داند. خانهٔ او بر روی همین زمین و در «ذات همین طبیعت» است؛ و روح او در جهتِ تازهٔ همین اشیاءِ اطراف جاری است. و احساس او این است که خانه‌اش نه در ناکجا آبادی موهوم، بلکه در نابه‌سامانی‌ها و پیرایه‌های همین زندگیِ روزمره و در همین جهان، گم شده است و همین جا هم بایستی پیدایش کرد. و راهِ یافتنش را هم این می‌داند که آنقدر

پیرایه‌های اعتباری زندگی را کنار بزند تا به طراوتِ زمین در اولین لحظهٔ پیدایش (خلقت) برسد. آنجا که، «رایگان می‌بخشد، نارونِ شاخهٔ خود را به کلاغ». آنجا که آدمی به بوی سیبی (در لحظهٔ خلقت) خوشنود است. آنجا که آدمی به غریزه، به سادگی، به طبیعت اولیهٔ خود نزدیک می‌شود. در جائی که مرگ هم‌چون هر چیز دیگر، یک واقعیت (چون ماه، بوته، باد، کرکس،...) زنده و تازه است. در جائی که مرگ هم چون کبوتر یا انسانی دیگر «با خوشهٔ انگوری به دهان» به ما نزدیک می‌شود. و ما او را هم چون هر چیز دیگری می‌شناسیم و می‌پذیریم.

صدای پای آب، از معدود اشعار نو فلسفی بود که بی‌فرو غلتیدن به ظواهرِ کلامیِ فلسفه، به جوهر معنا رسید و به همین سبب ــ به سبب خلوص و بی‌واسطگی ــ، صمیمانه، زنده، آسان‌نما و اثرگذار شد.

صدای پای آب، تنها شعرِ عرفانِ زمینی در تاریخ معاصر است که در ردیف بزرگ‌ترین اشعار عارفانهٔ تاریخ ادبیات فارسی قرار گرفته است. بخش‌هائی از این شعر را می‌خوانیم:

صدای پای آب

اهل کاشانم
روزگارم بد نیست
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی
مادری دارم، بهتر از برگ درخت
دوستانی، بهتر از آب روان

و خدائی که در این نزدیکی است:
لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه، مهرم نور
دشت سجادهٔ من
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف
همه ذرات نمازم متبلور شده است.
من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدستهٔ سرو
من نمازم را، پی تکبیرةالاحرام علف می‌خوانم
پی قد قامت موج

کعبه‌ام بر لب آب
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست
کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر

حجرالاسود من روشنی باغچه است

اهل کاشانم
پیشه‌ام نقاشی است
گاهگاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی‌تان تازه شود
چه خیالی، چه خیالی... می‌دانم
پرده‌ام بیجان است
خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است

اهل کاشانم
نسیم شاید برسد
به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک سیلک
نسیم شاید، به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف
پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی
پدرم پشت زمان‌ها مرده است
پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود
مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد
پدرم وقتی مرد، پاسبان‌ها همه شاعر بودند
مرد بقال از من پرسید: چند من خربزه می‌خواهی
من از او پرسیدم: دل خوش سیری چند؟

پدرم نقاشی می‌کرد
تار هم می‌ساخت، تار هم می‌زد
خط خوبی هم داشت

باغ ما در طرف سایه دانائی بود
باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه
باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس و آینه بود
باغ ما شاید، قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود
میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب
آب بی‌فلسفه می‌خوردم
توت بی‌دانش می‌چیدم
تا اناری ترکی برمی‌داشت، دست فوارهٔ خواهش می‌شد

تا چغوکی می‌خواند، تنم از ذوق شنیدن می‌سوخت
گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید.
نور می‌آمد، دست در گردن من می‌انداخت
عشق شوخی می‌کرد
زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پرسار
زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود
یک بغل آزادی بود.
زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود.

طفل پاورچین پاورچین، دور شد کم‌کم در کوچهٔ سنجاقک‌ها
بار خود را بستم، رفتم از شهر خیالات سبک بیرون
دلم از غربت سنجاقک پر
[...]

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد / فروغ فرخزاد

فرخزاد، فروغ / *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*. ــ تهران: *جُنگ آرش*، آبان ۱۳۴۴.

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، نخستین منظومهٔ غیرروائی و غیرداستانی در شعرنو فارسی بود؛ اگرچه ماندگاری این شعر، نه به خاطر ساخت پازلی و پیچیدهٔ غیرخطی و مدرن آن، بلکه به پاس صمیمیت فوق‌العاده آن بوده که شعر را ساده جلوه داده است.

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، حدیث مرگی فرارسنده و ناگزیر است. مرگی که از پیش در همه چیز منتشر است و فقط با نسیمی که به سوی تو پرواز می‌کند، تو را هم با خود می‌برد. و این معنا، چون حسِ عمیقِ معنائی در یک قطعهٔ کامل موسیقی، در سراسر منظومه موج می‌زند.

آنچه که در منظومه روشن است این است که شعر، «حدیثِ نفس» زنی است که «در آستانهٔ فصلی سرد» قرار گرفته است؛ مکانی که به رغم تداعیِ سادهٔ اولیه‌اش بسیار پرابهام و پرایهام است.

«در آستانهٔ فصلی سرد» کجاست؟ فروغ در سطر دهم می‌گوید: «امروز، روز اول دیماه است». آیا شاعر در روزهای آخر آذر (در آستانهٔ دیماه) ایستاده است و سراسر شعر ناظر به وصف زمستانی در راه هست؟ بله، می‌شود گفت که چنین است. ولی او نمی‌گوید که در ابتدای آلودگی و گل و لای شدن زمین ایستاده است که قضیه تمام شده تلقی شود، او خود را در ابتدای درک آلودگی، و از آن فراتر، در ابتدای درکِ هستی آلودهٔ زمین می‌بیند. یعنی او نه فقط در آستانهٔ زمستان قرار گرفته، بلکه، ناظر چشم‌اندازی از آلودگیِ ماهوی زمین است که به آرامی بر او دارد روشن می‌شود؛ نظاره و وقوفی که با آگاهی از این واقعیت تلخ همراه است که کاری هم از دست او ساخته نیست؛ چرا که در مقابل حقیقت سرد، او بیش از مجسمه‌ئی سنگی نیست، مجسمه‌ئی که حتی قادر به تکان دادن «دست‌های سیمانی» خود نیست، چه رسد به آنکه «چرخ بر هم زند ار غیر مرادش گردد» و «یأس آسمان» را هم به روشنائی آفتاب بدل کند.

او به انتظار می‌ماند. زمان می‌گذرد و ساعت چهار بار می‌نوازد. چهار فصل سپری می‌شود. و او که به جست‌وجوی راز زمان است و زبان لحظه‌ها را هم دریافته است، می‌فهمد که نه فقط او، و نه فقط کل آدمیان چون مجسمه‌ئی سیمانی در برابر سرمای ناگزیرِ در راه ناتوان‌اند و قادر به عملی نیستند، بلکه می‌فهمد که اساساً نجات‌دهنده‌ئی در چشم‌انداز نیست؛ «نجات‌دهنده در گور خفته است»، و «در کوچه باد می‌آید / در کوچه باد می‌آید»، بادی آکنده از «زمان خستهٔ مسلول». و باد، گردهٔ سل را بر گل‌ها می‌پراکند؛ گل‌هائی که در حال گرده‌افشانی‌اند. بر او. بر «مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش / مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش / بالا خزیده‌اند». چرا که وقتی باد، سل به همه جا می‌پراکند، پیداست که مرگی

موهن و از پیش آماده در برابر همگان است. چنین است که می‌گوید: «در آستانهٔ فصلی سرد / در محفل عزای آینه‌ها / [...] چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست، او هیچوقت زنده نبوده است.» و او (شاعر) این سخن را در «محفل عزای آینه‌ها» می‌گوید. و آینه، با توجه به اشعارِ دیگرِ فروغ، نمادِ فردیتِ هر کس است. «از آینه بپرس، نام نجات‌دهنده‌ات را» ــ که با توجه به سطور بالا و پائین این شعر یعنی «از خود بپرس». لذا «در محفل عزای آینه‌ها»، تصویری از اجتماعی سوکوار است، اجتماعی که به «درک هستی آلودهٔ زمین» رسیده‌اند و اکنون در «دانش سکوت» متحیر مانده‌اند. آنانی که مرده‌اند، از پیش مرده بودند و اکنون به قصه‌ها پیوسته‌اند. آنانی که انگار یکروز چون پرنده‌ئی نمایان شدند و گذشتند. مثل خیال. مثل برگی زنده و سالم. چیزی مثل شعله که در حقیقت «چیزی بجز تصوّر معصومی از چراغ نبود». آنانی که هم از نخست گمان زنده بودن داشتند و زنده نبودند، اما با اینهمه مرگ‌شان وقتی قطعی شد که در کوچه، بادِ آکندهِ سل درآمد و آنان را پرپر کرد.

و اکنون خودِ شاعر است که احساس سرما می‌کند. او که به حقیقت زندگی پی برده است، احساس می‌کند، «چون مرده‌های هزاران هزار ساله» به مردگان دیگر پیوسته و دیگر هرگز گرم نخواهد شد. و در شگفت می‌ماند و می‌پرسد که پیشتر «چرا نگاه نکردم؟» «آن شب که من به درد رسیدم و نطفه شکل گرفت». شب جشن عروسی. یعنی مادر می‌دانست؟ «انگار مادرم گویسته بود آنشب». او می‌دانست؟ ولی برای من «چه روشنائی بیهوده‌ئی در این دریچهٔ مسدود سرکشید». دیگر تمام شده است. همهٔ مهربانی‌ها، عشق‌ها، با «آن بخار گیج که دنبالهٔ حریق عطش بود»، همه چیز در باد مسلول زمستانی، در آگاهی و وقوفِ یاس‌آورِ ناتوانی تمام شده است. «کسی که روی جادهٔ ابدیت / به سوی لحظهٔ توحید می‌رود» نمی‌داند که دیری‌ست تا «در میان جامه‌های عروسی پوسیده است».

بعد، تأسف می‌خورد به حال مردم، این «جنازه‌های خوشبخت».

خوشبختانی که نمی‌دانند دیری‌ست مرده‌اند و شاید مرده به دنیا می‌آیند. جنازه‌های ملولی که مرگ بر آنان گذشته است و بی‌آنکه بدانند «در چارراه‌ها نگران حوادث‌اند».

پس، خود را تسلیم می‌کند؛ با این امید که «در شهادت یک شمع / راز منوری‌ست که آن را / آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند» خود را به مرگ تسلیم می‌کند. و می‌گوید «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد». اگرچه امیدی پُر تردید به طلوعی دیگر در او می‌تپد.

با این اوصاف، *صدای پای آب* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، هر دو، شعر تمکین و تسلیم است؛ شعرِ نخست، تسلیمی رندانه و سرخوشانه که به گمان شاعر تسلیمی سلطه‌آور است؛ و شعر دوم، تسلیمی سرکشانه و ناگزیر که از فرط نومیدی، شاعر به امید طلوعی موهوم دل می‌بندد.

بخشی از شعر را می‌خوانیم:

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...

و این منم
زنی تنها
در آستانهٔ فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلودهٔ زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی.

زمان گذشت
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت
چهاربار نواخت

امروز روز اول دیماه است
من راز فصل‌ها را می‌دانم
و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم
نجات‌دهنده در گور خفته است
و خاک، خاک پذیرنده
اشارتی‌ست به آرامش.

زمان گذشت و ساعت چهاربار نواخت.

در کوچه باد می‌آید
در کوچه باد می‌آید
و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم
به غنچه‌هایی با ساق‌های لاغر کم‌خون
و این زمان خستهٔ مسلول
و مردی از کنار درختان خیس می‌گذرد
مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش
مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
بالا خزیده‌اند
و در شقیقه‌های منقلبش آن هجای خونین را
تکرار می‌کنند
ـ سلام
ـ سلام
و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم.

در آستانهٔ فصلی سرد
در محفل عزای آینه‌ها
و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده رنگ

و این غروب بارور شده از دانش سکوت
چگونه می‌شود به آنکسی که می‌رود اینسان
صبور،
سنگین،
سرگردان،
فرمان ایست داد.
چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست، او هیچوقت زنده نبوده‌ست.

در کوچه باد می‌آید
کلاغ‌های منفرد انزوا
در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند
و نردبام
چه ارتفاع حقیری دارد.

آنها تمام ساده‌لوحی یک قلب را
با خود به قصر قصه‌ها بردند
و اکنون دیگر
دیگر چگونه یکنفر به رقص برخواهد خاست
و گیسوان کودکیش را
در آب‌های جاری خواهد ریخت
و سیب را که سرانجام چیده است و بوئیده است
در زیر پا لگد خواهد کرد؟

ای یار، ای یگانه‌ترین یار
چه ابرهای سیاهی در انتظار روز میهمانی خورشیدند.

انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یکروز آن پرنده نمایان شد

انگار از خطوط سبز تخیل بودند
آن برگ‌های تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند
انگار
آن شعلهٔ بنفش که در ذهن پاک پنجره‌ها می‌سوخت
چیزی بجز تصور معصومی از چراغ نبود.

در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانی‌ست
آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد
ستاره‌های عزیز
ستاره‌های مقوائی عزیز
وقتی در آسمان دروغ وزیدن می‌گیرد
دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته پناه آورد؟
ما مثل مرده‌های هزاران هزار ساله به هم می‌رسیم و آنگاه
خورشید بر تباهی اجساد ما قضاوت خواهد کرد.

من سردم است
من سردم است و انگار هیچوقت گرم نخواهم شد
ای یار ای یگانه‌ترین یار «آن شراب مگر چند ساله بود؟»
نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد
و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟

من سردم است و از گرشواره‌های صدف بیزارم
من سردم است و می‌دانم
که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی

جز چند قطره خون
چیزی به جا نخواهد ماند.
خطوط را رها خواهم کرد
و همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد
و از میان شکل‌های هندسی محدود
به پهنه‌های حسی وسعت پناه خواهم برد
من عریانم، عریانم، عریانم
مثل سکوت‌های میان کلام‌های محبت عریانم
و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق.
من این جزیرهٔ سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام
و تکه‌تکه شدن راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد.

سلام ای شب معصوم!
سلام ای شبی که چشم‌های گرگ‌های بیابان را
به حفره‌های استخوانی ایمان و اعتقاد بدل می‌کنی
و در کنار جویبارهای تو ارواح بیدها
ارواح مهربان تبرها را می‌بویند
من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم
و این جهان به لانهٔ ماران مانند است
و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی‌ست
که همچنان که تو را می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند.

سلام ای شب معصوم!
میان پنجره و دیدن
همیشه فاصله‌ای‌ست.
چرا نگاه نکردم؟
مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر می‌کرد...
چرا نگاه نکردم؟
[...]

نگین

شمارهٔ نخستِ *نگین*، به سردبیری محمود عنایت، در خرداد ۱۳۴۴ منتشر شد. در اولین شمارهٔ *نگین*، مطالبی می‌خوانیم از:

دکتر محسن هشترودی، دکتر فخرالدین شادمان، دکتر محمود صناعی، دکتر شاهپور راسخ، دکتر احسان نراقی، دکتر نصرت‌الله باستان، دکتر علی‌اصغر حاج‌سیدجوادی، دکتر عبدالرضا امیرابراهیمی، اردشیر لطفیان، علی جواهرکلام، مهشید امیرشاهی.

خط و ربطِ *نگین* در مجموع، در موضع میانه‌روی بود؛ که در شعر نیز طبیعتاً از شعرِ نوقدمائی عموماً حمایت می‌کرد؛ اگرچه این امر مانع نبود که چپ‌ترین و راست‌ترین بحث‌ها و مقالات هنری را در آن ببینیم. چنانکه بعضی مقالات یدالله رؤیائی و مهمترین مقالهٔ خسرو گلسرخی، بعدها، در مجلهٔ *نگین* چاپ شد.

نگین، بطور مرتب بیش از یک دهه منتشر شد، و در مجموع، از نشریات مفید در تحوّل شعرنو بود.

بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)

بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)، نخستین نشریهٔ پُربار و پُردوامِ استانی، بعد از نشریات تجدد و *آزادی‌ستان* در عصر مشروطیت، و یکی از شکیل‌ترین

ماهنامه‌های ادبی ـ هنریِ دههٔ چهل، به‌سردبیری محمدتقی صالح‌پور بود.

وقتی که محمدتقی صالح‌پور وارد *بازار* شد، شانزده سال از انتشار این نشریه می‌گذشت و هفتصد و پنجاه و هفت شماره از آن منتشر شده بود، و واقعیت این است که اگر حضورِ ثمربخشِ او در این نشریه نبود، نه فقط تاریخ استان گیلان از فیض داشتن نشریهٔ ادبیِ پردامنه‌ئی محروم می‌ماند، شاید بسیاری از هفته‌نامه‌ها و گاهنامه‌های استانی دیگر هم که پس از ویژه‌نامهٔ *بازار* پیدا شدند، به شوق نشر چنان نشریاتی نمی‌افتادند.

البته چنانکه در کتاب حاضر نیز دیده شده است، *بازارِ ادبی*، نخستین نشریهٔ ادبی استانی عصر پهلوی نبود؛ پیش از آن، هیرمند از خراسان و *دریا* از شیراز و یکی دو نشریهٔ کم‌نام دیگر، اینسو و آنسو نشر یافته بود، ولی آن نشریات نه دوام *بازار* را داشتند و نه پُرباری آن را.

بازار ادبی که با عدهٔ اندکی کم‌نام و بی‌نام در رشت آغاز به کار کرده بود، پس از چند شماره توانست همهٔ شخصیت‌های نوگرای مطرحِ دههٔ چهل را با خود همراه کند و ناشرِ نوترین آثار ادبی ـ هنری ایران باشد؛ کاری صعب که در آن دههٔ فقط از یکی دو نشریهٔ مرکز برمی‌آمد که خود آنها نیز بیش از چند شماره دوام نیاوردند.

از *بازار* (ویژهٔ هنر و *ادبیات*) جمعاً چهل و دو شماره، در دو دوره منتشر شد. دورهٔ اول سی و یک شماره، از خرداد ۱۳۴۴ تا بهمن ۱۳۴۶؛ و دورهٔ دوم (بعد از توقیفی ده ماهه) نُه شماره، از آذر ۱۳۴۷ تا بهمن ۱۳۴۸؛ که البته دو شمارهٔ *سایبان* را نیز که در بهمن و اسفند ۱۳۴۹ منتشر شد باید در ردیف کارهای ادبی، به *بازار* افزود.

همهٔ شماره‌های بازار ادبی، سرمقاله‌ئی داشت از محمدتقی صالح‌پور تحتِ نام «سخن آشنا». از شمارهٔ سوم، سخن آشنا، به نشر عقاید شاعران برجستهٔ شعرنو اختصاص می‌یابد. و از شمارهٔ پنجم تا آخرین شماره مصاحبه‌هائی دارد با مطرح‌ترین شاعران آن دوره که عبارت بودند از: فروغ فرخزاد، اخوان‌ثالث، م. آزاد، منوچهر آتشی، رضا براهنی، یدالله

رؤیائی، محمدعلی سپانلو، فریدون مشیری، بهمن صالحی، محمد حقوقی، مفتون‌امینی و محمد زهری.

در اردیبهشت سال ۱۳۴۶، در چند شمارهٔ پیاپی *بازار*، گفت‌وگوی مفصلی، با شرکت یدالله رؤیائی، احمدرضا احمدی، محمدعلی سپانلو، سیروس طاهباز، محمدتقی صالح‌پور پیرامون موج نو چاپ می‌شود که به نظر می‌رسد وسیع‌ترین و روشن‌کننده‌ترین مطلب پیرامون موج نو در آن سال‌ها بوده باشد؛ مصاحبه‌ئی که در عین حال، دانش اندک و درک مغشوشِ شاعران موج نو را از مقولهٔ هنر و ادبیات روشن می‌کند.

و اما یکی از مهم‌ترین نکات مُستند در *بازار ادبی*، مربوط به تاریخ شعرنو، چاپِ شعرِ *ای هفت سالگی*، به دنبال مصاحبه با فروغ فرخزاد و ذکر این نکته در آنجاست که «این شعر، بخشی از منظومهٔ چاپ نشدهٔ *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* است»؛ و این یادآوری در حالی است که هنوز فروغ حیات دارد، و احتمالاً خود او این توضیح را داده است. با این وصف، جدا کردن این شعر از *ایمان بیاوریم...* و چاپ مجزای آن به عنوان یک شعر مستقل در مجموعهٔ *ایمان بیاوریم...* ــ انتشارات مروارید، چاپ نهم، ۱۳۷۰ ــ کاری ناصواب است که باید تصحیح شود.

جُنگ اصفهان

جُنگ اصفهان نیز از معدود نشریاتی بود که شماره به شماره پربارتر و نوگراتر شد؛ اگرچه جُنگی کم و بیش سالانه بود و طی ده سال بیش از ده شماره از آن منتشر نشد.

در آن سال‌ها که جدال بین طرفداران «هنر متعهد» و «هنر غیرمتعهد» رو به گسترش بود، *جُنگ اصفهان* در مجموع در طیف طرفداران هنر غیرمتعهد قرار می‌گرفت.

نخستین شمارهٔ *جُنگ اصفهان* در تابستان ۱۳۴۴ منتشر شد. در این شماره می‌خوانیم:

ای اهورا (بندی از اوستا)؛ برق، آنک به طلایهٔ تندر (شعر)، محمد حقوقی؛ ز کداسین ره (شعر)؛ اورنگ خضرائی؛ پل (شعر)، روشن رامی؛ آسمان ما (شعر)، م. رستمیان؛ تخت سمنبر (شعر)، هوشنگ گلشیری؛ بدرود (و) گل‌های مصنوعی (دو شعر)، مجید نفیسی؛ ریچارد کاری (و) می‌نیور چیوی (دو شعر)، را. آ. رابینسون، ترجمهٔ بیژن صدف؛ سه شعر ژاپنی، ترجمهٔ ب. ص؛ و یادبود که... (داستان) محمد کلباسی؛ دهلیز (داستان)، هوشنگ گلشیری؛ کهن‌ترین داستان، روسین گری، ترجمهٔ احمد گلشیری؛ یک گوشهٔ پاک و پرنور (داستان)، ارنست همینگوی، ترجمهٔ احمد گلشیری؛ نقدی بر «یک گوشهٔ پاک و پرنور»، و الیس بیکن، ترجمهٔ احمد گلشیری؛ ترانه‌های بختیاری، روشن رامی؛ ماه در مرداب (نقد)، قدرت‌الله نیزاری؛ چاپار (نقد)، محمد کلباسی؛ خاک (نقد)، محمد حقوقی، که پاره‌ئی از نقدها را ذیل کتاب‌های مربوطه می‌خوانیم.

شمارهٔ دوم *جُنگ اصفهان* در زمستان ۱۳۴۴ منتشر شد. در این شماره چندین شعر و داستان خوب به چاپ رسیده است، ولی اثری از نقد ادبی درآن نیست.

ذیلاً شعری از مجید نفیسی، و شعری از هوشنگ گلشیری ـ داستان‌نویسی که همچون بهرام صادقی با شعر وارد عرصهٔ ادبیات شد ـ را از شمارهٔ نخست *جُنگ اصفهان* می‌خوانیم.

گل‌های مصنوعی

مجید نفیسی

ای گل‌های مصنوعی
آیا کدام یک از شما
در بامداد
اشک مرا
در زیر گلبرگ‌های‌تان پناه می‌دهید؟

آیا کدام یک از شما
در شامگاه
مرا نوید می‌دهید؟
ای واحه‌های فراموش
از آب،
آب تلخ مانده در اعماق‌تان
آیا کدام یک
مرا مست می‌کنید؟
آیا کدام دست
کدام قلب
این گونه، زشت ساخته شما را؟
آیا کدام یک
این سرزمین را سیراب می‌کنید؟
آی، ای گلهای مصنوعی!
ای واحه‌های فراموشی!

۴۴/۱/۱۸

تخت سمنبر*

هوشنگ گلشیری

به مادرم

بهاران بود و باران بود و ما در جانپناه سنگ،
ــ زوال لحظه‌ها را
ــ می‌شنیدیم از چکاد کوه

---

* حیدر بیک و سمنبر» نام افسانه‌ای‌ست منظوم که شهرت عام دارد و بارها به چاپ رسیده و می‌گویند صحنهٔ وقوع داستان آن در دامنهٔ کوه «کلاه قاضی» در جنوب شرقی اصفهان بوده است، جائی که اکنون ویرانه‌ای به نام «تخت سمنبر» قرار دارد.

سرود مبهم خیل هزاران قطره را بر سنگ‌ها و صخره‌ها و خاک
و می‌دیدیم
که دره با سرانگشت هزاران قطره تن می‌شست و
می‌روید:
بلور دانه‌های باغ باران بر جدار جانپناه ما
و آنسوتر
ـ میان تارهای مبهم باران ـ
نشیمنگاه سترک «سمنبر» بود.
و من در متن باران دیدم او را بر سریر زین
که انبوه هزاران تار گیسویش فزون از شاخه‌های باغ باران بود.
و طرح سرخ «حیدر بیک» را بر خاک:
«سمنبر آی، سمنبر آی!»
ـ شنیدی هان «سمنبر» گفتنِ ابر بهاری را؟
رفیقم گفت،
ـ شنیدم من،
ولی من دیده‌ام زیباتر از سیمین سمنبرها...
و من دیدم گروه دختران را، لابه‌لای تارهای مبهم باران
که می‌خواندند:
«دو تا سرو بلن بودیم قد هم،
جدا گشتیم و هر دو می‌خوریم غم.
نه دسم می‌رسه که گل بچینم
نه اون سرو بلن، قد می‌کنه خم.»
هزاران تار باران باز و...
من دیدم که خون دختران در تارها لغزید،
رگان پودها سرشار شد از خون،
و خون جوشید و قالی باغی از گل شد.

«سمنبر آی، سمنبر آی!»
خروش رعد بود و باز من گفتم:
ــ شنیدی هان؟
رفیقم زی حریم خلوت خود رفت،
و پرده‌های اشکش را میان ما دو تن آویخت.
نهالان سپید باغ باران باز و...
من نقش زنی را پشت طرح میله‌ها دیدم،
که با «سنگ صبور»ش گفتگو می‌کرد:
«یکی بود و یکی نبود،
جز خدا هیشکی نبود.
خارکنی بود و سن‌ام دُردُونه‌شم،
دختر پاک یکی یکدونه‌شم،
که چهل روز خدا
با چهل دونهٔ بادوم و چهل چیکهٔ آب
همدم مرده شدم،
توی اون باغ بزرگی که میگن:
دختر ای شاه پریون توی نارنج و ترنج‌اند و سر شب تا سحر
چشمشون مونده به در،
یا شب و روز می‌چکه خون رو سر دختر قصه توی آب
و گل سرخ می‌شه مثل چراغ.
سنم اون دختر پریون اسیر
که دس و پاش توی زنجیر بود و چشماش پر اشک؛
پس کواون اسب سواری که میاد نعره زنون
ــ صورتش قرص قمر،
دلش اما دل شیر ــ
در این قلعه رو بازش می‌کنه،

دختر قصه رو نازش می‌کنه،
می‌شونه رو ترک زین
می‌بره به ملک چین.

منم اون مادرگریون فقیر
که شب سرد و سیاه، مونس و همدم نداره،
پس کجان اون سه تا خاتون که میان شمع به دس
می‌شینن دور اطاق،
دختر عریون و بی‌شیرشو قنداق می‌کنن؟
پس چرا دختر من گریونه و مرواری غلطون نداریم!
گل خندون نداریم
خونه مون خشتی‌یه و نون نداریم؟»

*

بهاران بود و باران بود و ما در نم‌نم باران به سوی دره می‌رفتیم
که پر بود از سرود جویبار و نغمهٔ باران.
و می‌رست از خلال سنگ‌ها و صخره‌های کوه
هزاران شاخسار جوی.
و آنسوتو میان سایه روشن‌های دشت باز
ستبر شاخه «زاینده رود» و برگ‌های سبز باران خورده را دیدیم
و میوهٔ سبز و کال شهر مادر را
ــ صفاهان را.
«سمنبر آی، سمنبر آی!»
رفیقم گفت:
ــ شنیدم من
ولی من دیده‌ام خیل عروسک‌های رنگین خیابان را،
که می‌نازند و می‌خوانند:

«اگر آن ترک شیرازی...»
و دانم نیز
غمان دختران و مادران را در هزاران دخمهٔ تاریک ــ گرم کار ــ
که می‌پوسند در قلب بزرگ دشت.
«سمنبر آی، سمنبر آی!»

*

نهالان سپید باغ‌باران بود و دیواربلند کوه و ما باجویباردره می‌رفتیم
که می‌رفت از کنار قلعهٔ متروک
و بر «تخت سمنبر» دختر کوهی
رواق مبهم رنگین کمان
بر پایه‌های شانه‌ی ما بود.

اردیبهشت ۴۳

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۴

آتابای، سیروس / *وادی شاهپرک‌ها*. ــ تهران: طُرفه، ۱۳۴۴، ۸۷ ص.
ابتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه) / *چندبرگ از بلدا*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴، ۲۵ ص.
اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *از این اوستا*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ؟ ص.
اصلانی، محمدرضا / *شب‌های نیمکتی، روزهای باد*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴، ۱۸۰ ص.
اوجی، منصور / *باغ شب*. ــ شیراز، کانون تربیت، ۱۳۴۴، ۹۹ ص.
اوستا، مهرداد / *حماسهٔ آرش*. ــ مشهد: توس، خرداد ۱۳۴۴، ۵۲ ص.
براهنی، رضا / *شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور*. ــ تهران: بی‌نا، شهریور ۱۳۴۴، ۲۳۲ ص.
تقوی، مهدی / *سرودهای راستین باد*. ــ تهران: بی‌نا، پائیز ۱۳۴۴، ۱۰۲ ص.
تمیمی، فرخ / *خسته از بیرنگی تکرار*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴، ؟ ص.

جلالی، بیژن / *دل ما و جهان*. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۸۲ ص.
رؤیائی، یدالله / *دریایی‌ها*. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۰۸ ص.
سپانلو، محمدعلی / *خاک*. ـ تهران: طُرفه، ۱۳۴۴، ۷۹ ص.
شاملو، احمد (ا. بامداد) / *آیدا*، درخت و خنجر و خاطره. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۵۴ ص.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک) / *شبخوانی*. ـ مشهد: توس، خرداد ۱۳۴۴، ۱۱۲ ص.
صالحی، بهمن / *افق سیاه‌تر*. ـ رشت: بازار، آبان ۱۳۴۴، ۱۴۰ ص.
طبایی، علیرضا / *جوانه‌های پاییز*. ـ تهران: پیروز، تیر ۱۳۴۴، ۱۲۷ ص.
ظریف‌زاده، محمد / *سرودسازان*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴، ۱۶۰ ص.
کیانوش، محمود / *شباویز*. ـ تهران: شباویز، تیر ۱۳۴۴، ۳۸ ص.
مفتون‌امینی، یدالله / *کولاک*. ـ تبریز: شمس، ۱۳۴۴، ۲۲۹ ص.
مجابی، جواد / *فصلی برای تو*. ـ تهران: نمونه، ۱۳۴۴، ۱۰۸ ص.
مصدق، حمید / *آبی، خاکستری، سیاه*. ـ تهران: آذر ۱۳۴۴، ۳۲ ص.
مطهری، سیاوش / *چاپار*. ـ تهران، بی‌نا، اردیبهشت ۱۳۴۴، ؟ ص.
نوعی، محمد / *بیراهه*. ـ تهران: علی‌اکبر علمی، ۱۳۴۴، ۶۶ ص.
نیما یوشیج / *ماخ اولا*. ـ تبریز، شمس، اسفند ۱۳۴۴، ۸۰ ص.
واقدی، اصغر / *جرقه*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴، ۸۸ ص.
همایونی، صادق / *ابن‌بست*. ـ شیراز، کانون تربیت، بهمن ۱۳۴۴، ۱۷۶ ص.

براهنی، رضا / *طلا در مس*. ـ تهران، بی‌نا، شهریور ۱۳۴۴، ۲۲۶ ص، ۵۵۰ نسخه.

ماخ اولا / نیما یوشیج

نیما یوشیج / *ماخ اولا*. ـ تبریز، شمس، اسفند ۱۳۴۴، ۸۰ ص.
ماخ اولا مقدمهٔ کوتاهی دارد از دکتر محمد معین. نیما وصیت کرده بود

که اشعارش زیرنظر دکتر محمد معین (که ادیبی برجسته بود و ظاهراً میانه‌یی هم با شعرنو نداشت.) چاپ شود. او می‌نویسد که:

«پس از درگذشت نیما بنا به وصیت وی ــ کار تدوین و چاپ آثار فراوان و گرانقدرش با یاریِ همسر و فرزند و چند تن از یاران صمیم آن مرحوم با مراقبت نگارنده آغاز شد و نخستین شماره به عنوان «افسانه و رباعیات» از طرف سازمان چاپ *کیهان* طبع و منتشر گردید. و اینک دومین شماره به عنوان *ماخ اولا* به همت و علاقهٔ بی‌شائبه آقای سیروس طاهباز و همراهی آقای شواگیم ــ فرزند برومند نیما ــ از طرف انتشارات شمس منتشر می‌گردد.»[۵۶]

ولی پس از چندی، دکتر محمد معین به بیماری مغزیِ لاعلاجی دچار شد و تا هنگام مرگ در بیهوشی به سر بُرد و هرگز فرصت نیافت که وصیت نیما را عملی کند.

یکی از زیباترین اشعار نیما ــ می‌تراود مهتاب ــ در همین مجموعه چاپ شده است.

پس از انتشار *ماخ اولا* چندین یادداشت پیرامون اشعار نیما نوشته شد که قابل توجه‌ترین آنها، عبارت بودند از:

شفیعی‌کدکنی: *راهنمای کتاب*، سال ۹، شمارهٔ ۶، اسفند ۱۳۴۵.[۵۷]

رضا براهنی: *جهان نو*، ش ۴ و ۵، ۱۳۴۵.[۵۸]

عبدالعلی دستغیب: *نگین*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، ۱۳۴۵.[۵۹]

می‌تراود مهتاب

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند.

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به برم می‌شکند.

دست‌ها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر هبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار به هم ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب؛
مانده پای آبله از راه دراز
بر دَم دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

آیدا، درخت و خنجر و خاطره / احمد شاملو (ا. بامداد)

شاملو، احمد (ا. بامداد) / *آیدا، درخت و خنجر و خاطره*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۵۴ ص.

آیدا، درخت و خنجر و خاطره، برآیند درخشان مصالح و جوهر شعر است. توانائی‌های شاملو که در کتاب‌های مختلف او بطورِ پراکنده دیده می‌شد، در مجموعهٔ اخیر جمع می‌آیند تا کتابی جاودانه بسازند.

البته انتشار کتاب با استقبال گرم و وسیع منتقدین همراه نشد، و چند نقدی هم که بر آن به چاپ رسید، در مجموع مثبت نبود. *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* را، عطشِ سوزانِ خوانندگانِ جوانِ شعر، جاودانه کرد.

از جمله نقدهای قابل توجهی که در آن سال‌ها بر این مجموعه نوشته شد، نقد محمد حقوقی بود. او نوشت:

«شعرهای این کتاب در دو بخش بزرگ قسمت شده‌اند

شبانه‌ها و شعرهای دیگر

قسمت *اول*: شامل شعرهائی‌ست که صرفنظر از یکی دو قطعهٔ عاشقانهٔ خصوصی همچون «شبانه» دوم، تماماً نتیجهٔ تداعی دوره‌های گذشته شاعر و به یاد آوردن همه آن تلاش‌هاست. تداعی همان‌ها که سال‌های متمادی همنفس شاعر بوده‌اند و اینک جزئی از «شمایان‌اند» که معمولاً مخاطب او قرار می‌گیرند. شعرهایی که بیشتر حکایت زمان حال و خاطرهٔ زمانی است که گذشت. خاطرهٔ «مسلک» و انسانیت، و حکایت نامردمی و دشمنی. حرف‌های مستقیمی که چه بسیار شعرهای این فصل را از خط شعر به دور کرده‌اند. آنچنان که بغیر از یکی دو سه قطعه همچون: «شبانه ۳» «شبانه ۹» و «شبانه ۱۰» اغلب این حرف‌ها، از همان نوع حرف‌هاست که در صفحات ۱۲۱ ـ ۱۲۲ ـ ۱۲۳ ـ ۱۲۴ ـ ۱۳۲ و ۱۳۳ همین مقاله به تفصیل به آنها اشاره شد.

فصل دوم: شامل شعرهائی‌ست که باز صرفنظر از یکی دو قطعهٔ آن که

دنبالهٔ شعرهای عاشقانهٔ شاملوست. مجموعاً ازلحاظ تضمن جوهر شعری براشعاراول برتری دارد وبیشتر نتیجهٔ اندیشیدن به‌مرگ و رسیدن به نوعی اعتقاد جبری‌ست. شعرهایی که از نظر تشکل و روابط کلمات و سطور با یکدیگر همچنان دنبالهٔ شعرهای موفق *باغ آینه* و *لحظه‌ها* و همیشه است. وبا زبانی‌که (اگرچه گاه‌متصنع)نشانهٔ‌نهایت تبحرشاعربه‌مصالح شعریست.

آیدا، درخت و خنجر و خاطره، مجموعه شعرهائی‌ست که می‌توان آنها را دنبالهٔ طبیعی قسمت اول کتاب *آیدا* در *آینه* دانست. منتها با شعرهای عاشقانهٔ کمتر. چرا که اگر شاعر از *باغ آینه* به فضای دیگری چون *آیدا* در *آینه* رسید و چهره‌یی دیگر یافت، در این کتاب آرام آرام به خستگی روحی می‌رسد، و لاجرم اندک‌اندک اندیشهٔ مرگی که گهگاه در آن کتاب‌ها نیز چهره نشان می‌داد، فزونی می‌گیرد.

آیدا، درخت و خنجر و خاطره، از نظر محتوی مبتنی بر خشم بازیافته‌یی است که نتیجهٔ وقوف کامل به بیهودگی جنبش‌های گذشته و همهٔ آن تلاش‌هاست. و شاید به همین مناسبت است نام کتاب، که در حقیقت از دوره‌های مختلف زندگی شاعر حکایت می‌کند. شاعری که پس از مدت‌ها زندگی با «او» سرانجام به اصل بهانه پی برده، و مترصد مانده است که به چه دستاویز تازه‌یی متوسل شود، زیرا وقتی پایه‌های این تکیه‌گاه را لرزان می‌بیند رو به آستان چهل سالگی می‌رسد؛ ناگهان به مسئلهٔ مرگ از دریچه‌یی کاملاً عمیق متوجه می‌شود. اندیشه‌یی که لاجرم پس از بریدن از «او»ست که تشدید شده است.

آیدا، درخت و خنجر و خاطره، نشان می‌دهد که اغلب شعرهای مشمول در این کتاب، نتیجهٔ مرور شاعر بر روی رگه‌های فکری سه کتاب دیگر است. رسیدن به این مرحلهٔ تجربی خاص، که باری، آگاهی و نیکی در سرزمین آشنا هیچ چیز جز گردن نهادن، تملق و تفاضل نیست. چنین است که در اینجا سعی می‌کند، حقیقت را به مخاطبان باز گوید. [...]

آیدا، درخت و خنجر و خاطره، مجموعهٔ شعرهائی‌ست که در نهایت

زبردستی شاملو از نظر تسلط به مصالح شعری به‌وجود آمده است. شعرهایی که اغلب نوعی وسیلهٔ قدرت‌نمایی در ترکیب و کلام قرار گرفته، و از این لحاظ قوی‌ترین کتاب شاملو، و در نتیجه از هر چهار کتاب دیگر شاعر، از نظر داشتن جوهر شعری ضعیف‌تر به نظر می‌رسد. دشنام‌ها و خشم‌ها و جملات زائدی که همواره شاعر را از توجه به جوهر شعر بازداشته‌اند. تا آنجاکه بسیاری از پاره‌ها دیگر شعر نیست. و تنها جای ترکیبات و کلماتی است که در حد اقتدار کنار یکدیگر نشسته‌اند. چنین است که وقتی از خط شعر به دور می‌افتد، لاجرم برای جبران آن ضعف، در دوره‌یی که به نهایت قدرت الفاظ رسیده است، از ترکیبات گوناگون استفاده می‌کند.

از میان شعرهای فصل اول این کتاب، با توجه به مسئلهٔ زوائد و انحرافاتی که از آن سخن رفت، سه «شبانه»: «رود قصیدهٔ بامدادی...» و «دریغادرهٔ سرسبز...» و «مرگ رادیده‌ام»، از قطعات خوب محسوب می‌شوند.

اما از میان شعرهای فصل دوم، صرفنظر از منظومهٔ «در جدال آینه و تصویر» که معلوم نیست چرا دنبالهٔ قطعات فصل اول نیامده است، از قطعات کم و بیش موفق آن از: «با گیاه بیابان...» و «از قفس» و «شکاف» و «مرثیه» می‌توان نام برد. و از شعرهای داستان‌وار و توصیفی، «سرود آنکس که برفت و لوح»، و نیز از شعر «غزلی در نتوانستن» و «از مرگ من سخن گفتم» که هر دو از زمرهٔ موفقترین شعرهای شاملوست.»[۶۰]

از مقالات خواندنیِ دیگر بر این مجموعه، مقالهٔ عبدالعلی دستغیب بود که در *راهنمای کتاب* (سال ۹، شمارهٔ ۴، آبان ۱۳۴۵)[۶۱] چاپ شد.

دو شعر از *آیدا*، درخت و خنجر و خاطره را می‌خوانیم.

شبانه ۱۰

رود
قصیدهٔ بامدادی را
در دِلتای شب

مکرّر می‌کند

و روز
از آخرین نفسِ شبِ پُر انتظار
آغاز می‌شود.
و ـ اینک ـ سپیده‌دمی که شعلهٔ چراغ مرا
در طاقچه بی‌رنگ می‌کند
تا مرغکانِ بومیِ رنگ را
در بوته‌های قالی، از سکوتِ خواب برانگیزد،
پنداری آفتابی است
که به آشتی
در خون من طالع می‌شود.

* *

اینک مِحرابِ مذهبِ جاودانی که در آن
عابد و معبود و عبادت و معبد
جلوه‌یی یکسان دارند:
بنده پرستشِ خدای می‌کند
هم از آن گونه
که خدایْ
بنده را.

همهٔ برگ و بهار
در سر انگشتان توست.
هوای گسترده
در نقرهٔ انگشتانت می‌سوزد
و زلالیِ چشمه‌ساران
از باران و خورشید سیراب می‌شود.

* *

زیباترین حرفت را بگو
شکنجهٔ پنهانِ سکوتت را آشکاره کن
و هراس مدار از آن که بگویند
ترانه‌یی بیهوده می‌خوانید. ــ
چرا که ترانهٔ ما
ترانهٔ بیهودگی نیست
چرا که عشق
حرفی بیهوده نیست.

حتی بگذار آفتاب نیز برنیاید
به خاطرِ فردای ما اگر
بر ماش منتی است؛
چرا که عشق
خود فرداست
خود همیشه است.

* *

بیشترین عشق جهان را به سوی تو می‌آورم
از معبر فریادها و حماسه‌ها،
چرا که هیچ چیز در کنار من
از تو عظیم‌تر نبرده است
که قلبت
چون پروانه‌یی
ظریف و کوچک و عاشق است.

ای معشوقی که سرشار از زنانگی هستی

و به جنسیت خویش غرّه‌یی
به خاطر عشقت! ـ
ای صبور! ای پرستار!
ای مومن!
پیروزی تو میوهٔ حقیقت توست.

رگبارها و برف را
توفان و آفتاب آتش بیز را
به تحمل و صبر
شکستی،
باش تا میوهٔ غرورت برسد.

ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن توست
پیروزی عشق نصیب تو باد!

* *

از برای تو، مفهومی نیست
نه لحظه‌یی:
پروانه‌ئی‌ست که بال می‌زند
یا رودخانه‌یی که در گذر است. ـ

هیچ چیز تکرار نمی‌شود
و عمر به پایان می‌رسد:
پروانه
بر شکوفه‌یی نشست
و رود
به دریا پیوست.

۶شهریور ۴۳

غزلی در نتوانستن

از دست‌های گرم تو
کودکان توأمان آغوش خویش
سخن‌ها می‌توانم گفت
غم نان اگر بگذارد.

* *

نغمه در نغمه در افکنده
ای مسیحِ مادر، ای خورشید!
از مهربانی بی‌دریغ جانت
با چنگ تمامی‌ناپذیر تو سرودها می‌توانم کرد
غم نان اگر بگذارد.

* *

رنگ‌ها در رنگ‌ها دویده
از رنگین کمان بهاریِ تو
که سراپرده در این باغ خزان رسیده برافراشته است
نقش‌ها می‌توانم زد
غم نان اگر بگذارد

* *

چشمه‌ساری در دل و
آبشاری در کف،
آفتابی در نگاه و
فرشته‌یی در پیراهن،
از انسانی که تویی
قصه‌ها می‌توانم کرد
غم نان اگر بگذارد.

۱۳ دی ۴۳

از این اوستا / مهدی اخوان‌ثالث

اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *از این اوستا*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۴.

درحوزهٔ شعراجتماعی، دههٔ چهل، دههٔ‌شهرت‌و محبوبیت اخوان‌ثالث بود ولحن‌وزبان اوبیشترین تأثیر را برشاعران جامعه‌گرای‌آن‌سال‌ها داشت.

از این اوستا، مجموعه‌ئی از بیست و پنج شعرِ محکم و منسجم و عمیقاً عاطفی، و مؤخره‌ئی بسیار طولانی بود که بوی در غلتیدن تأسف‌بار شاعر از طنز به هزل از آن به مشام می‌رسید.

در زمانِ انتشارِ *از این اوستا*، اخوان شاعری تثبیت شده و اشعارش عمیق‌تر و وسیع‌تر از آن بود که منتقدین معدود آن روزگار، توانِ کافیِ بررسی آن را داشته باشند. نتیجه اینکه، در نیمهٔ دوم دههٔ سی به سبب کم شناخته بودن اخوان‌ثالث نقد و یادداشت شایسته‌ئی بر آثارش نوشته نشد، و در دههٔ چهل، از فرط شهرت و محبوبیت او.

شعر کوتاهی از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ یادداشتی از م. آزاد، تحت نام «میراث‌های دوگانهٔ کهن و نو»، در نشریهٔ *بازار ادبی* رشت (۲۹ اسفند ۱۳۴۴، شمارهٔ ۸۰۹)[۶۲]؛ و مقالهٔ «در برزخ شعر گذشته و امروز» از تقی‌پور نامداریان، در «*باغ بی‌برگی* ــ یادنامهٔ اخوان‌ثالث»[۶۳] و مقاله‌ئی از شفیعی کدکنی در *راهنمای کتاب* (سال ۹، اردیبهشت ۱۳۴۵، شمارهٔ ۱)[۶۴] ــ ارجاع می‌دهیم.

آواز چگور

طنینش چنان می‌نماید ز دور
که از پهنهٔ دشت بانگ چگور
بهار

وقتی که شب هنگام گامی چند دور از من
ــ نزدیک دیواری که بر آن تکیه می‌زد بیشتر شب‌ها ــ
یا خاطر خود می‌نشست و ساز می‌زد مرد،

و موج‌های زیر و اوج نغمه‌های او
چون مشتی افسون در فضای شب رها می‌شد
من خوب می‌دیدم گروهی خسته از ارواح تبعیدی
در تیرگی آرام از سوئی به سوئی راه می‌رفتند.
احوال‌شان از خستگی می‌گفت، اما هیچیک چیزی نمی‌گفتند.
خاموش و غمگین کوچ می‌کردند
افتان و خیزان، بیشتر با پشت‌های خم
فرسوده زیر پشتواره‌ی سرنوشتی شوم و بی‌حاصل
چون قوم مبعوثی برای رنج و تبعید و اسارت، این ودیعه‌های خلقت را
همراه می‌بردند.
من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او
می‌آمد آن اشباحِ رنجور و سیه بیرون
وز زیر انگشتان چالاک و صبور او.

* *

«بس کن خدا را، ای چگوری، بس
ساز تو وحشتناک و غمگین است
هر پنجه کانجا می‌خرامانی
بر پرده‌های آشنا با درد
گوئی که چنگم در جگر می‌افکنی، این است
که‌م تاب و آرام شنیدن نیست
این است.

در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟
روح کدامین دردمند آیا
در آن حصار تنگ زندانی‌ست؟

با من بگو، ای بینوای دوره‌گرد، آخر
با ساز پیرت این چه آواز، این چه آئین است»
گوید چگوری: «این نه آواز است، نفرین است
آواره‌ئی آواز او چون نوحه یا چون ناله‌ئی از گور
گوری از این عهد سیه دل دور
اینجاست.
تو چون شناسی، این
روح سیه‌پوش قبیله‌ی ماست
با طور و طومارِ غمِ قومش
در سازها چون رازها پنهان
در آتش آوازها پیداست.
این روح مجروح قبیله‌ی ماست
از قتل عامِ هولناک قرن‌ها جسته
آزرده و خسته.
دیری‌ست در این کنج حسرت مأمنی جسته.
گاهی که بیند زخمه‌ئی دمساز و باشد پنجه‌ئی همدرد
خواند رثای عهد و آئین عزیزش را
غمگین و آهسته».

اینک چگوری لحظه‌ئی خاموش می‌ماند
و آنگاه می‌خواند:
«شو تا به شو گیر، ای خدا، بر کوهسارون
می‌باره بارون، ای خدا، می‌باره بارون
از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد
من شکوه دارم، ای خدا، دل زار و زارون
آتش گرفتم، ای خدا، آتش گرفتم

شش تا جوونم، ای خدا، شد تیروبارون
ابر بهارون، ای خدا، بر کوه نباره
بر من بباره، ای خدا، دل لاله زارون»

«بس کن، خدا را، بیخودم کردی
من در چگور تو صدای گریهٔ خود را شنیدم باز
من می‌شناسم، این صدای گریهٔ من بود.»

* *

بی‌اعتنا با من
مرد چگوری همچنان سرگرم با کارش
و آن کاروان سایه و اشباح
در راه و رفتارش.

تهران ـ خرداد ۱۳۴۱

دریائی‌ها / یدالله رؤیائی

رؤیائی، یدالله / *دریائی‌ها*. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۰۸ ص.

دریائی‌ها، دومین مجموعهٔ اشعار رؤیائی بود.

رؤیائی نخستین شاعری بود که بطور آگاهانه و پیگیر از فرم در شعر سخن گفت و با پشتکار فراوان توانست دومین مجموعهٔ شعرش را تا حد زیادی به زیبائی‌شناسیِ مورد نظرش برساند و اثری ارائه دهدکه بکلی با کتاب نخستینش فرق داشته باشد.

دریائی‌ها اگرچه مخالف و موافق فراوانی در پی داشت ولی این صف‌بندی‌ها تغییری در این واقعیت نمی‌داد که *دریائی‌ها* نوشته‌هائی آگاهانه است.

رؤیائی بعدها تحت‌تاثیر مکتب غیرمتعهدِموج‌نو مکتب ضد تعهد شعر حجم را بنیان نهادکه درواقع «موج‌نو به‌سامان رسیده» درآن سال‌ها بود.[۶۵]

ما آراءِ رؤیائی را طی مقالات مختلف در کتاب حاضر می‌خوانیم و کم و بیش با نظرات فرمالیستی او آشنا می‌شویم.
ذیلاً دو شعر از *دریائی‌ها* و سپس «نقد و نظر» پیرامون آن را بخوانیم.

دریائی ۳

سکوت، دسته گلی بود
میان حنجرهٔ من
ترانهٔ ساحل
نسیمِ بوسهٔ من بود و پلک باز تو بود.

بر آب‌ها پرندهٔ باد
میان لانهٔ صدها صدا پریشان بود،
بر آب‌ها
پرنده، بی‌طاقت بود.

صدای تندر خیس
و نور، نورِ تر آذرخش
در آب آینه‌یی ساخت
که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت.

نسیم بوسه و
پلک تو،
پرندهٔ باد،
شدند آتش و دود
میان حنجرهٔ من،
سکوت دسته گلی بود.

دریایی ۴

بیست و چهار منزل روشن
اندام نور را
در خونِ زردِ لحظه گذر داده‌اند.

روز آمده است!
انگار، هوش آدمیان
در جسم سرد آب نشسته است.
آنک کرانه!
ـ آینه‌یی آگاه ـ
انسان ـ درختِ تصویر ـ
و حرف‌ها، همه گل‌ها و میوه‌ها.

اسبی سپید می‌گذرد.

نقد و نظر

دریائی‌ها با عکس‌العمل‌های مخالف و موافق فراوانی همراه شد. بدون آنکه هیچکدام از نقدها، به فرق *دریائی‌ها* ـ به عنوان یک اثر فرمالیستی ـ با آثار غیرفرمالیستی پیش از آن بپردازد و یا دست‌کم وارد این حوزه شود که اصولاً منظور از شعر فرمالیستی چیست.

مطرح‌ترین نقدها بر کتاب *دریائی‌ها*، نقد دکتر رضا براهنی بود که بخش‌هائی از آن را می‌خوانیم. و لازم به یادآوری می‌دانیم که در میان منتقدینِ نوقدمائی و موج نوئی و نیمائی، نقد براهنی اساساً بر اصول زیبائی‌شناسی نیمائی، با گرایش بیشتر به مدرنیسم و فرم، استوار بود.

براهنی در بخش‌هائی از یادداشتش می‌نویسد:

«برای بحث دربارهٔ کتاب یدالله رؤیائی موسوم به *شعرهای دریائی*، نخست نمونه‌ای می‌دهم از کتاب «Amers»، یا *چراغ‌های دریائی* سن‌ژون پرس، در دو متن فرانسه و انگلیسی؛ فرانسه‌اش ازخود «پرس» و انگلیسی‌اش از «ولس فائولی»، محقق، مترجم و منتقد شعر و ادبیات فرانسه در آمریکا. بعد ترجمهٔ سادهٔ آن متن را به فارسی خواهم سپرد و بعد شعری از شعرهای دریائی *رؤیائی* را درج خواهم کرد که به ادعای خود شاعر، صددرصد مال خود او هست.» [...]

«ترجمهٔ تحت‌اللفظی:

«ای لذت! بر جاده‌های هر دریائی مرا رهبری کن؛ در لرزش هر نسیم، هنگامی که لحظه به حالت آماده باش درآمده است، مثل پرنده‌ای با لباسی از بال... بر جاده‌هائی از بال، جائی که اندوه خود جز بالی بیش نیست، پرواز می‌گیرم، پرواز می‌گیرم...»

قسمتی از یک دریائی یدالله رؤیائی

ای اشتیاق رفتن، ای لذت؛
من را پرنده‌ای کن و با خود ببر
در لرزش نسیم، که در آن ــ
هر لحظه را توقف کوتاهی است.
من را پرنده‌ای کن
تا با لباسی از پر
بر جاده‌هائی از پر،
پرواز گیرم
و اندوه را،
ــ که جز پری آهسته، نیست...

از دو سه اشتباه ترجمه‌ای که بگذریم می‌بینیم که متن، صددرصد متعلق به سن‌ژون پرس است و سهم رؤیائی فقط این بوده است که

محتوی، بینش ذهنی و شکل درونی شعر سن‌ژون پرس را در وزن نیمائی بگنجاند. اگر اقتباس، نوعی ترجمهٔ مغلوط باشد که در دیار ما هست، کار رؤیائی در بعضی از *شعرهای دریائی*، نوعی ترجمه و اقتباس از کتاب *Amers* سن‌ژون پرس است. رؤیائی گاهی با تفاوت دو سه کلمه، یکی دو تصویر و ترکیب و عبارت و جمله، ناظم محتوای شعر شاعر فرانسوی است.

بردارید *دریائی‌های* ۷، ۸، ۱۲، ۱۴، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴ را که بسیاری از تصویرها و تعبیرهای‌شان از سن‌ژون پرس است؛ و نیز جمله‌ها و استعارات و تشبیهات دیگری از سایر *دریائی‌ها* را که محرز است، صددرصد متعلق به سن‌ژون پرس هستند و از رؤیائی بپرسید که آیا وقتی می‌گوئی: «سن‌ژون پرس... سفر دریائی دارد از نقطهٔ نظر خودش و با زبان خاص خودش که من دوست ندارم...» واقعاً راست می‌گوئی؟ من اگر جای رؤیائی بودم، اعتراف می‌کردم که در ساختن و پرداختن، در ترکیب کلمات، تصاویر و اندیشه‌ها، در جهان‌بینی *دریائی* و بالاخره هر آنچه مربوط به محتوی *شعرهای دریائی* می‌شود، مطلقاً تحت تأثیر سن‌ژون پرس بوده‌ام و در مقدمه به جای این یادداشت: «من به دریا نیندیشیده‌ام، فکرهای مرا دریا اندیشیده است.»، می‌نوشتم: «من به دریا نیندیشیده‌ام، دریا هم به من نیندیشیده است. سن‌ژون پرس به دریا اندیشیده، آن را آزموده است و، از آنجا که من چندان تجربه و اندیشه‌ای دربارهٔ دریا نداشته‌ام و دریا را حس نکرده‌ام، قطعاتی از منظومهٔ سن‌ژون پرس را گاهی درهم ریخته و گاهی بطور جداگانه، به صورت ترجمهٔ منظوم فارسی درآورده‌ام. البته آن وسطها فکرهائی را که متعلق به خودم بود با تصویرها و اندیشه‌های سن‌ژون پرس در آمیخته‌ام. چند شعر هم از تجربیات خودم سرچشمه گرفته‌اند که صمیمی‌تر هستند. و کارم این بوده است که بیشتر به محتوای شعر دیگری فرم خودم را بدهم.» [...]

دو مقاله تاکنون دربارهٔ کتاب *شعرهای دریائی* رؤیائی نوشته شده

است. یکی از آزاد که به جای آنکه موشکافانه باشد بزرگوارانه است؛ و با وجود آنکه یکی دو نکتهٔ نسبتاً دقیق در آن دیده می‌شود، بیشتر بر اساس جهل است و تجاهل؛ و این سطر از آن انتقاد نشانهٔ آن جهل و تجاهل که: «شعر او... از *مانلی* بهره‌هائی را نشان می‌دهد و از سن‌ژون پرس کمترین بهره‌ها را گرفته است.» و اگر یک دور *مانلی* را خوانده باشی و یک دور *شعرهای دریائی* را، می‌بینی که کوچکترین ارتباطی بین این دو دیده نمی‌شود. و اگر باز سن‌ژون پرس را خوانده باشی که معلوم است آزاد اصلاً نخوانده است، خواهی دید که شعر *رؤیائی* از شعر سن‌ژون پرس بزرگترین بهره‌ها را گرفته است که اشاره‌های کوتاه اوایل این مقاله و اشاره‌هائی که بعداً خواهد آمد، برای روشن شدن مطلب کافی است. [...]

مقالهٔ دوم را محمدعلی سپانلو نوشته است و تا آنجا که من دستگیرم می‌شود، به‌عنوان تعارف متقابل و جواب سلام در برابر تعارف و سلام رؤیائی، که مقاله‌ای نوشته بود پیرامون *خاک* سپانلو در مجلهٔ *انتقاد کتاب نیل*. مقالهٔ رؤیائی بد بود، چرا که به زبانی مغلق‌تر و پیچیده‌تر از زبان *خاک* کوشیده بود *خاک* را مداحانه معرفی بکند، که البته نتوانسته بود. ولی مقالهٔ سپانلو.

مَثَلی هست نمی‌دانم متعلق به کدام زبان و قوم که بسیار رسا است. می‌گوید: «کتاب مثل آئینه است و اگر بوزینه‌ای در آئینه نگاه کرد، نمی‌توان انتظار داشت که عیسای مسیح را در آن ببیند.» در مقالهٔ سپانلو هم، آنچه می‌بینیم، حدس و قیاس خود اوست دربارهٔ کتاب و دربارهٔ شعر. کتاب چیز دیگری است و مقولهٔ شعر هم چیزی دیگر. مقالهٔ سپانلو بکلی از مرحله پرت است، بخصوص که بی‌اطلاعی نویسنده در بعض جاهای آن منعکس است.

خود رؤیائی هم دربارهٔ *شعرهای دریائی* حرف زده است. ولی به جای آنکه مسائلی را پیرامون شعر خود روشن کند، فقط آب را گل‌آلود کرده است. در حالی که هر حرف و سخنی دربارهٔ شعر، باید روشنگر شعر باشد نه رهبری کردن خوانندهٔ شعر به کویر ابهام. موقعی که شاعری دربارهٔ شعرش حرف می‌زند، اولین توقع ما از او این است که منابع مطالعهٔ

خود را بطور دقیق و صادقانه در اختیار ما بگذارد، تا بررسی و تجزیه و تحلیل شعرش آسان‌تر شود. رؤیائی چنین کاری نمی‌کند. همینکه از پل تاثیر و تقلید گذشت، می‌خواهد پل را خراب کند و یا پل را نادیده جلوه دهد و یا تصویر غلط و کج و معوجی از آن به ما بدهد تا فکر کنیم که از خاک پل، گردی بر سبلت حضرتش ننشسته است.

طرح کتاب *شعرهای دریائی* هم تقلیدی از طرح کتاب *Amers* سن‌ژون پرس است. *دریائی‌ها* یا *چراغ‌های دریائی* پرس، مثل سایر شعرهایش از نوعی نوستالژی بازگشت به دوران کودکی به وجود آمده است. همانطوریکه در یکی از شعرهایش می‌گوید: «کودکی، عشق من» [...]

[و پس از تحلیلی از شعر سن‌ژون پرس می‌نویسد]:

«در شعر رؤیائی هم دریا تکرار می‌شود. تمام کتاب رؤیائی را می‌توان به صورت فصلی ضمیمهٔ *چراغ‌های دریائی* کرد، گرچه وقوف فرهنگی و بدوی و قدرت تکنیک و نیروی تخیل فردی سن‌ژون پرس به آن قدرت در شعرهای دریایی دیده نمی‌شود، با وجود این، اغلب سطرها، تصویرها و برداشت‌های رؤیائی، با سطرها، برداشت‌ها و تصویرهای سن‌ژون پرس اشتباه می‌شوند.

از آنجا که رؤیائی محتوی خاص عمیق و تجربی از آن خود ندارد، تکیه بر تکنیک می‌کند و در این شکی نیست که تکنیکش قوی است ولی اگر به جای آن که در اغلب قسمت‌های *شعرهای دریائی*، محتوی را از سن‌ژون پرس به عاریه بگیرد، مستقیماً به سوی زندگی محیط خود می‌آمد، در این صورت شعرش از اصالت بیشتری برخوردار بود. بدون در نظر گرفتن تأثیر سن‌ژون پرس، خصوصیات شعر *رؤیائی* را با ذکر چند نمونه خلاصه می‌کنم.

۱. در شعر رؤیائی، شاعر، حسی و عاطفی نیست و به همین دلیل پشت سر شعر، انسانی با احساس که زندگی را به طرزی شدید حس کرده باشد، نمی‌بینیم.

۲. در شعر رؤیائی، تکنیک از مونتاژ تصاویر دریائی در وزن و موسیقی انعطاف‌پذیر و صداهای محکم و اغلب رسا و ذوقی زبانی برای انتخاب واژه‌ها پدیدار می‌شود. کلمات اضافی، کلماتی که در بیان و ارائهٔ مفهوم کمکی نکنند، کمتر به چشم می‌خورد.

در هیأت شبانه پری‌های آب
با جامهٔ دریده، گریبان چاک
[...]

۳. استراوینسکی گفته است که کسی که صمیمانه غیرصمیمی است از کسی که بیخود صمیمی است، بهتر است. به نظر من مشیری بیخود صمیمی است ولی رؤیائی در شعرش صمیمانه غیرصمیمی است [...]

۴. تکنیک مطلق، تصنع می‌آورد ولی تصنع قوی به مراتب بهتر از هنر ضعیف و به مراتب نیرومندتر از هنر درجه سه است. تکنیک رؤیائی در همان تصنعی بودنش، اغلب درجه یک است.

۵. زبان رؤیائی، زبان مشخصی است و می‌توان آن را از میان زبان‌های مختلف شاعران معاصر، به راحتی تشخیص داد. او در یک فرصت کوتاه از لغات بیشتری استفاده می‌کند. در این زبان، گاهی کلمات اداری و رسمی، در کنار کلمات عامیانه و غیرادبی و گاهی حتی ادبی می‌نشینند.

گاهی کلمات عربی، در کنار کلمات فارسی جلوهٔ مأنوسی دارند. زبان رؤیائی، با وجود آنکه سروکارش با بزرگترین عامل زندهٔ حیاتی یعنی دریا است، هرگز نه دچار قلمبه‌گوئی می‌شود و نه در برابر عظمت، مبتلا به احساسات گریه‌آور رمانتیک می‌گردد. [...]

۶. رؤیائی از نظر فن شاعری یک رمانتیک است، نه از نظر محتوی. اگر این رمانتیسم در فن شاعری را به شکل مبالغه شده مطالعه کنیم به شعر ناب نمی‌رسیم بلکه به «تکنیک ناب» می‌رسیم. ولی هیچ شاعری به عنوان یک تکنیسین بزرگ، شاعر بزرگی نیست. به دلیل آنکه جهان‌بینی دربارهٔ زندگی باید به جهان‌بینی دربارهٔ فرم خط مشی و رسالت بدهد.

تکنیک ناب، همیشه در حسرت محتوی می‌ماند؛ مثل زنی زیبا و جوان که در برجی بلند زندانی شده باشد. نمونه‌ای از این نوع شعر رؤیائی در آغاز مقال داده‌ام و اینک نمونهٔ دیگر که فقط با ماشین‌های IBM باید معنی‌اش را درک کرد.

دستی میان آینه و من،
لغزید
شعر، از میان آینه، دستی شد
[...]

۷. در *دریائی‌های* کوتاه‌تر، فرم قوی‌تر است تا *دریائی‌های* بلندتر، ولی در *دریائی‌های* بلندتر، تکنیک نیرومندتر است و لغات غنی‌تر و دور پروازی شعر از نظر زبان بیشتر. شعر رؤیائی نوعی ماجراجوئی در زبان است، نه در روح. شعر او از روابط کلمات در فضای موسیقی زبان به وجود می‌آید، نه از حلول در ماهیت اشیاء.

۸. رؤیائی، یونسی است که دریا را از پشت جدار شکم نهنگی به نام سن‌ژون پرس دیده است و فقط در بعضی شعرها، جدار شکم سن‌ژون پرس را دریده در دریا غرق شده است و فقط در این قبیل موارد «شیئی دریا»، مهمتر از «کلمهٔ دریا» شده است و خصوصیات «دریای شیئی» در حضور «دریای کلمه» جمع شده است.

۹. شعر، شکارچی در جلد پلنگ است. جائی است که شکارچی در پلنگ غرق می‌شود و پلنگ در شکارچی. رؤیائی پلنگ خود را بندرت پیدا می‌کند [...].»[۶۶]

از جمله نقدهای خواندنی دیگر، نقد سپانلو[۶۷] و نقد م. آزاد[۶۸] بر *دریائی‌ها* بود که در شماره‌های دوازده و سیزده *بازار* (ویژهٔ هنر و ادبیات) چاپ شد. در چند شمارهٔ بعد (شمارهٔ پانزدهم)، یدالله رؤیائی[۶۹] طی مقاله‌ئی تحت نام «افسانه مسئولیت» به نظرات و ایرادات سپانلو، م. آزاد و مفتون‌امینی پاسخ داد. و واقعیت این است که در روزگاری که سخن از

تعهد جلوهٔ روشنفکری داشت، از «افسانهٔ مسئولیت» نوشتن، امری شجاعانه بود.

خاک / م. ع. سپانلو

سپانلو، محمدعلی / *خاک*. ــ تهران، طُرفه، ۱۳۴۴، ۷۹ ص.

خاک دومین مجموعهٔ شعر م. ع. سپانلو بود. سپانلو که با اولین مجموعه‌اش *آه، بیابان* امید زیادی برانگیخته بود باعث شد که *خاک* در معرض نقد و نظر بیشتری قرار گیرد. اشعار ضد سانتی مانتالیستی و ضد سمبولیستی سپانلو مطابق با معیارهای سرکشانهٔ زیبائی‌شناختیِ نوجویان دههٔ چهل بود و منتقدان اگر ایرادی داشتند، عموماً بر لحنِ ناهموار و خشن و ضعف تألیف اشعار او بود.

مایهٔ این منظومه، سیروسفری روحی است در تاریخ و افسانه‌های بومی شرق، به ویژه ایران. در آغاز، منظرهٔ زمستانی سرد و مه‌گرفته چشم شاعر را به درون وی می‌گشاید؛ مشاهدهٔ تنها گل زمستانی، یعنی «گل یخ» او را به رؤیای زمین و انسان فرو می‌برد؛ شهرهای ایران عهد باستان، «صد دروازه» و «تخت‌جمشید» و «سارد»، به یاد می‌آید؛ با نگرش عبرت‌آمیز خیّام‌وار، به پایان حماسه‌ها، که اجساد پهلوانان و خرابهٔ تمدن‌هاست، می‌نگرد؛ گه‌گاه در این سیر و سیاحت، شاعر تسلیم یادهای کودکی یا خوانده‌های خود می‌گردد و برخی تصاویر شعرش به خاطر کتمان یا فراموشی، مبهم و تاریک می‌شود.

شاعر که به گذشتهٔ فرهنگش اشراف دارد، خود را غلامی تبعید شده از درازنای زمان به فرصت کوتاه عمر خویش می‌بیند؛ پس در آخرین بندهای منظرمه، به جوانان نسل آینده داستان خود را یادآوری می‌کند و تسلیم زمستانی می‌شود که از نو بازگشته است. در حقیقت ماجرای منظرمه هجرتی خیالی به درون تاریخ است در فاصلهٔ دو زمستان.

پس‌ازخواندن شعری‌ازخاک، چند نقدونظرپیرامون*خاک* را می‌خوانیم.

شعر ۱۴

پیر مردان در مهِ آغازِ خلقت دور می‌گردند
در غروب قرمز راه زمستانی و چشم‌انداز ویرانی
با نگار خنده‌ئی پُر مکر بر چین پلید چهره‌هاشان
و سرود رعشهٔ خاموش مه در قعر چشم‌انداز
نورهای قرمز فانوس در اقصای مرز جاودانِ خاطره لغزان ولغزان است
با زوالِ سایه‌ها در دوردستِ مه (مه عیّار و طولانی) که گوئی
سایه‌ها در کار پایان است
شیشه‌ها بر دست، دستان در تشنج‌های مه چون دوک
شیشه سرشار از عصیرِ هستی فرزند انسان است...

نقد و نظر

چنانکه پیشتر، هنگام بررسی *آه*، *بیابان* ذکر شد، هواداران شعر سپانلو (به دلایلی که پیشتر ذکر شد) عمدتاً از مدافعین موج نو بوده‌اند، تا جائی که بانی و چهرهٔ شاخص موج نو ــ احمدرضا احمدی ــ گفته بود که «من از حالا تأثیر سپانلو را در شعرای معاصر می‌بینم.» یا یدالله رؤیائی که منظومهٔ *خاک* را «حماسهٔ خاک» نامید.

منتقدان دیدگاه‌های دیگر اما اگر هم توافقی با شعر سپانلو داشتند، توافقی مشروط بود.

بر مجموعهٔ *خاک* نقدهای فراوانی نوشته شد که عموماً مثبت نبود.

محمد حقوقی نقد دراز دامنی در *جُنگ اصفهان* نوشته و *خاک* را بحر طویلی دانسته بود که پر است از:

۱. لغت‌های مغلوط عربی که بی‌دلیل در کنار واژه‌های سره‌پارسی نشسته؛

۲. سطور بی‌معنائی چون «از ثقوب روح در ابعاد» و «در عقیم انتهای ژرف مشکوک»؛

۳. غلط‌های فاحش وزنی؛

۴. تأثیرپذیری‌های نازل از شاعران داخلی و خارجی.

و سرانجام گفته بود: «شعری را که به جای هر کلمه‌اش، صدها کلمهٔ مترادف دیگر بتوان گذاشت، این شعر نیست، و مع‌التاسف، *خاک*، مشمول همین نکته است.»[۷۰]

نقد براهنی نیز هم بدین منوال بود. او هم نوشته بود که:

«بیان سپانلو، با وجود غنای پر گزند و مخاطره‌آمیز الفاظ و با وجود یک نوع گریز غریب به سوی واحه‌ها و کویرهای غربت‌زدهٔ تخیل آدمی، به طرزی عجیب، ضعیف می‌نماید.»[۷۱]

ظاهراً تنها نقد رسمی مکتوب تأئیدآمیز از یدالله رؤیائی بود. او در بخش‌هائی از یادداشتی بلند که در واقع نقدی بر نقد دکتر رضا براهنی بر *خاک* بود، نوشته بود:

«سپانلو بر روی زمینی سخت و ناهموار راه می‌رود ــ بر این حرف لختی درنگ کنیم...

و اگر به آنچه که پیش از *خاک* گذشته است بیاندیشیم، شاعری را می‌بینیم که از بحبوحهٔ تأثیرها و تأثرها، سرکش و نارام آمده و برای آنکه سر بر آرد ناچار گریبان «خودش» را درانیده است. و این گریبان در *خاک* دریده شد. تا به این نتیجه برسیم *خاک* را باید دقیق و با حوصله و صبور خواند و باز خواند، و الا اگر به پروازی سریع از سر این شهر غریب بگذریم به تصور آنکه تماشایش کرده‌ایم به داوری‌هائی شتابزده می‌رسیم که مثلاً: *خاک* منظومه نیست... قطعه‌هائی بی‌ارتباط به دنبال هم آمده‌اند و نه آغازی دارد و نه پایانی و از آنگونه... اما اگر چندی در آن اطراق کنیم و بردبار باشیم می‌بینیم که این شعر مجموعه‌ای از تصاویر نیست، رنگ‌پردازی نیست، تکه‌های بی‌ارتباطی نیست که فقط به خاطر صحبتی

از خلقت و کائنات آمده باشند و به قصد ارائهٔ معانی‌ای گریزنده و بیانی مبالغه‌ای. بلکه اینهمه فریادها و جهش‌های وجدانی است که در اینجا تداوم یافته‌اند، جدا کردن و کنار گذاشتن یکی از این قسمت‌ها همانقدر مشکل و غیرعملی است که مثلاً قسمتی از جریان شطی را جدا کنیم و کنار بگذاریم.

بنابراین بهتر آن است که نخست منظومه را به تفسیری بگشائیم و پس آنگاه به قضاوت ــ صواب یا ناصواب ــ بنشینیم.»

سپس در تفسیر و اثبات اینکه خاک منظومه‌ئی حماسی است نه تکه‌های بی‌ارتباط (به زعم براهنی)، بند بندِ این شعر بلند را توضیح داده، و سرانجام می‌گوید:

«این تفسیر کوتاهی بود از خاک که باز هم با سرعت و شتاب انجام گرفت، فقط به این منظور که سیر داستان و ارتباط بندها را بنمایانیم و تا حدودی فرم و استخوان‌بندیِ آن را بازگو کنیم وگرنه به نظر من خاک تفسیری کامل‌تر می‌طلبد.»

رویائی پس از تفسیر خاک به نقد آن پرداخته و در بخش‌هائی می‌نویسد:

«دهلیزی و هفتخوانی [است] که معماری‌اش از تصویر و صدا است و به سفارش سپانلو ساخته شده است و به فصول سه‌گانهٔ زندگی تعلق دارد: کودکی، جوانی و پیری...

اثر سپانلو می‌خواهد در گذشتهٔ تمام تمدن‌ها سیر کند، و از این رو، از سنت‌هائی مشروب می‌شود که نه ادبی‌اند و نه شاعرانه، و فهرستی است از ثروت‌های زمینی و یادگارهای بشری، بازگوئی سریع از عرف‌های اجتماعی و رسوم مذهبی، یادداشتی از خاطراتی ناقص و واقعیت‌هائی دور.

سپانلو برای این خلقت، تدارکی خشن دیده است و یا اینکه در او، خشونتی متدارک شده است، و این تدارک از منابعی دور و از اسراری

نیرومند و ریشه‌دار مایه گرفته است: از دستبرد به تاریخ، از میان کشف‌های گونه‌گون، از خاطره‌های کودکی، از آنچه که مورخان، سیاحان و محققان مذهب و نژاد خبر داده‌اند... او از میان آنچه که خوانده است: از پهلوانان و کشور گشایان، از شهرهای متروک، دروازه‌های خاموش، قلعه‌های خالی و محراب‌های ویران، از قصرها و مساجد به یاد می‌آورد، و باز از این میان همیشه آنچه را به یاد می‌آورد که غریب‌اند و عجیب. اما نقش او در آن هنگامه این است که پس از آنهمه خرابه‌های گذشته و از یادگاری ویران زندگی دیروز، شادی‌ها و غم‌های زندگی امروز و پیشرفت فریبندهٔ آن را برملا کند و یا منعکس نماید. این است که در گسترهٔ سمفونی‌وار *خاک* در به هم پیچیدگی تم‌ها و در بازگشت‌شان، می‌بینیم که لحن تازه‌ای شکفته است. زبانی ارائه شده است که مستعد کمال است، با این زبان می‌توان تاریک‌ترین گوشه‌های روح را بیان کرد و بزرگترین حوادث تاریخ را نقاشی نمود، ولیریسم و حماسه را در کنار هم نشاند: زبان واژه‌های دست نخورده و مهجور و یا محجور.

برای سرایندهٔ *خاک* مفاهیم: جاوید، قدیم، بیگانه، پاک، پهناور، هجرت در هر لغتی که بروز کنند او را جذبه می‌دهند، به این جهت کلماتی نظیر: مرز، زوال، اعصار، رواق، جرس، رحیل، فجر، فلق شکوه، تاویل، تلاوت، ممدود، جلالت، مدحت، هبوط، حلول، تحاشی، اقصا، کواکب، مکار، اقطار، کهن، ناشناس، اقصی، لایزال و... کلماتی هستند که همیشه در تیررس شاعر *خاک*‌اند و سلیقه او را به خود می‌کشند، و بخصوص اگر به شعرهای بعد از *خاک* بیندیشیم، به «لیلی» و به «ترانه کاشمر» و به لغاتی مثل: اطلال، دمن، قبیله، قوافل، مشک، لیف خرما و... تأثیر منوچهری دامغانی و شاعران پیش از اسلام عرب را روی سپانلو به شدت می‌بینیم و از لحاظ قلمرو فکری تأثیر سن‌ژون پرس را، و حتی «لارنس عربستان» را که تأثیرش کنونی‌تر و تازه‌تر است، یعنی به نظر من همان تأثیری که *معلقات سبعه* بر منوچهری داشته است، لارنس بر هوشنگ [!] اعمال

کرده است، منتها اگر هوشنگ مثل لارنس عرب سفر می‌کرد و موضوع تماشاهایش را هدف شعرش می‌کرد، غنی‌ترین آثار غیربومی را ارائه می‌داد.

ولی متأسفانه او نه چون پرس مرد تماشا است، بل مرد ذهن و خاطره و یادگار و تأمل‌های مدید است، و برای اینکار هم قدرت کنونی‌اش کفایتش را نمی‌کند، کفایت او را که سفرگر برهنه پای بیابان‌های غریب زمان و ویرانه‌های زمین است نمی‌کند. و بدینگونه است که در محیطی از واژه‌های نادر و خشن و معرب، شعری غامض و تاریک از سپانلو عرضه می‌شود و به همین شیوه هم خو گرفته است، یعنی اگر کلمهٔ مهجور و پرتی را لازم بداند هیچگاه در برابرش عقب‌نشینی نمی‌کند، از واژه‌هائی که در فرهنگ لغات مرتب شده‌اند، به راحتی می‌گذرد و نمی‌خواهد که از طعمه‌های دم دست شکار کند. به نظر من انتخاب این محیط زبانی و این طرز برداشت از کلام، تا حدودی مربوط به تربیت و طبیعت شاعر است و علت معلومی هم دارد: پدری که با لغت عرب و خط عربی عشق می‌ورزد و تفنن می‌کند و پسر که خود سالیانی به حقوق و تاریخ و فقه پرداخته است، و بنابراین آنچه که از خانه و مدرسه به میراث می‌برد زبان قاضیان و دبیران است که با شکل و شمایلی نجیبانه پوشش فکری می‌شوند که غامض و تاریک می‌نماید. از این رو او را نه در *خاک* بلکه در *آه بیابان* و شعرهای بعد از آن هم با همین تربیت و تمایل می‌بینیم که فاصله‌ای بزرگ را از سنوچهری دامغانی تا سن‌ژون پرس از سیان برمی‌دارد و در *قصائد معلقه* و *آناباز* مغناطیس واحدی کشف می‌کند، و آنوقت با زبانی اینگونه، می‌خواهد به اسبی از نژاد کهن راه رفتنی تازه تحمیل کند.

از وزن *خاک* حرف بزنیم: فاعلاتن‌هائی که گاه از چند سو همدیگر را جذب می‌کنند و مصرعی کوتاه می‌سازند با ریتمی نزدیک به طپش‌های موزون قلب سبک و راحت: [...]

و فاعلاتن‌هائی که گاه سیل‌آسا سرازیر می‌شوند و مصرعی بلند و

نفس‌گیر می‌سازند، با ریتمی نزدیک به گردش گرداب در مرداب و حرکت جزر و مد، سنگین و ناراحت. [...]

ولی رشتهٔ وزن گاهی هم از دست شاعر در رفته و به جای «فاعلاتن»، مفاعلین نشسته است مثلاً دو مصرع زیر:

ولی من آشنای کهنه‌ای هستم به خلق لایزال ساحرآسای هنرهاتان،
و تصنیع ظریف بی‌طبیعت‌ها به روی دستساز گنگ انسانی ـ

که حکمتی هم اقتضای این تغییر وزن را نمی‌کرده است، بخصوص که خود مصرع‌ها هم تعریفی ندارند، و نیز در جائی دیگر که در جریان عادی وزن منظومه ناگهان «مستفعلن» سبز می‌شود. [...]»[۷۲]

فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو] نیز نقدی بر *خاک* نوشته بود که در *اندیشه و هنر* (دورهٔ جدید، اردیبهشت ۱۳۴۴، شمارهٔ ۶) چاپ شد.[۷۳]

شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور / رضا براهنی

براهنی، رضا / *شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور*. ـ تهران: بی‌نا، شهریور ۱۳۴۴، ۲۳۲ ص.

شبی از نیمروز... مشتمل بر هشت دفتر شعر بود و به لحاظ کیفی تفاوتی با مجموعه‌های پیشین شاعر نداشت. اگرچه *شبی از نیمروز...* پس از انتشار، موافقین و مخالفینی به همراه داشت ولی بازتاب اشعار براهنی هرگز به وسعت بازتاب نقدهای او نبود.

نخست یک شعر و سپس دو نقدِ مخالف و موافق بر این دفتر را می‌خوانیم.

پس از پایان

عشق، قلبی است درون دل بیدار زمان
به شبی در باران
راستی را به شبی در باران
چه کسی با همه گل‌های زمین

قلب خاکستری ما را
سرخ خواهد گرداند؟

چه کسی از لب و از نوک زبان همهٔ کودک‌ها
در زمان‌های پس از ما و پس از حادثه‌های ما
نام فرار تو را خواهد خواند؟

راستی در دل خود نتهفتم
سکه‌یی را که به یکسوش نگاهی‌ست ز تو
و سوی دیگر آن نام کسی هست نبشته با گل؟

هیچکس از دل ما آگه نیست!
بگذار از پس دیوار زمان،
آخرین خوشهٔ گل‌های زمینم را
روی پاهای تو بگذارم.

میدان

ناگهان
در زمانی که چراغ سرخ
چشم خود را بگشود
همه دیدند زنی از زن‌ها
هار شد، هار شد و زوزه کشید
زوزه‌اش زلزله‌وار
سینهٔ داغ زمین را بشکافت
اتوبوس‌ها همه بلعیده شدند
تپهٔ مرتفعی شد، میدان

و پلیس
معبدی خشک شد از خاک میان میدان.

و زمانی که چراغ سبز
چشم خود را بگشود
همه دیدند که ماده سگ وحشت‌زده‌ئی زوزه‌کشان
وارد معبد شد
تپه پائین آمد
و مسطح شد
اتوبوس‌ها همه از خاک پریدند برون
و پلیس
هار شد، هار شد و زوزه کشید
راه‌ها را گم کرد
و در آن گمشدگی
اتوبوس‌ها حرکت کردند!

نقد و نظر

محمدعلی سپانلو ـ که خود از شاعران مورد انتقاد براهنی بود ـ پس از انتشار *شبی از نیمروز*... نقد مفصلی در مجلهٔ نگین می‌نویسد و این مجموعه را از اساس مردود می‌شمارد. در بخش‌هائی از نقد سپانلو می‌خوانیم که:

«شاعرِ جویای نام در این کتاب کوشیده است با استفاده از بیانی گسترده و پرداختن به همهٔ مضامینی که در قلمرو یک شاعر می‌تواند بود و با غرطه‌ور شدن در جزئیات زندگی امروز، زندگی دیروز، زندگی خاطره و تخیل، خود را شاعری نشان دهد بینای همهٔ هستی: کسی که بتوان قلم وی را به لحاظ هر جنبه فکر و هر نحوه اندیشگی لایق برای تصدی

عنوان‌ها دانست. و البته این تلاش از آقای رضا براهنی، سرایندهٔ شبی از نیمروز و هر شاعر دیگر پسندیده است مشروط بر آنکه در ارزیابی بتوان درجهٔ توفیق مصنف را، اقلاً در حد متوسط آنچه که خود او می‌طلبد دریافت. [...]

اما برای آنکه میزان توفیق وی را بیابیم بهتر است با نظری اجمالی خصوصیات مشترک شبی در نیمروز را بشماریم.

● **اول ــ پراکندگی:** پراکندگی یک خصیصه بارز اشعار آقای رضا براهنی است. عدم توفیق در ابرام «من» شاعر، ساخته‌های وی را آثار گروهی نشان می‌دهد که همه به دست یک کاتب پریشان حواس و کم‌سواد استنساخ شده باشد. در خود شعر نیز اغلب مصرع‌ها از هم پراکنده‌اند و در خود مصرع گاهی کلمات به هم ربط ندارند. این نه به معنای فقدان معنی است. چون به هر حال یک معنی از مصرع مستفاد می‌شود. این حالت ناشی از آنجاست که اغلبِ هیچگونه الزام درونی و بیرونی برای قرار گرفتن دو مصرع یا دو کلمه در کنار هم پیدا نمی‌شود.
مثال:

دل من لیک چنان چون سگ هاری بود / تو قفس بودی و من در قفس عشق تو مثل سگ هار / سر به دستان تو پاهای تو می‌کوبیدم (ص ۸)

پراکندگی در اینجاست که یکبار دل شاعر و یک بار خود او متوالیاً سگ هار هستند و آنهم در قفس معشوق. بگذریم از این که سگ هار در قفس مناسبتی ندارد و هاری عاشق در داخل معشوق قابل توجیه نیست.

گویی که یک ستاره گرم و داغ / در مشت‌های بسته تر مانده‌ست / آوازهای رهگذران گویند / بیمار دست‌های تو ماندن سعادتی است / بیمار چشم‌های تو ماندن سعادتی است / (ص ۲۸)

ستارهٔ گرم و داغ در دست معشوقه است و رهگذران (چرا رهگذران؟)؛ می‌خواهند مثل ستاره (چه وجه تشابهی با ستاره دارند؟) در دست‌های معشوق شاعر باشند. البته سطرهای بعد چیزی را روشن نمی‌کند و به نظر ناظر می‌رسد که شاعر بیت‌هایی را پرانده. [...]

دوستی با من و تنهایی و دانایی و بیماری من
عکس چشمان درخشان هزاران ماهی است (ص ۷۲)

که هر جزء آن برای خود نوایی می‌خواند.

در بسیاری از این اشعار آقای براهنی سعی می‌کند تصویرهای پراکنده را با یک پاراگراف یا بیت آخربه هم ربط بدهد و بدیهی است که نمی‌شود.

این پراکندگی بیشتر به علت کمبود «حرف» است و گاهی که مضمونی هم پیدا می‌شود باز پراکندگی هست. در این مواقع شاعر در آوردن یک مضمون و شعر ساختن راجع به مثلاً یک دکان لاستیک‌سازی تعمد دارد برای اینکه گسترش فضای شعر به چشم‌های بیگانه نشان داده شود. اما چون این چیزها در حافظهٔ او زندگی نداشته است متوجه می‌شویم که به خاطردرخواست‌های‌وزن‌وزبان‌مطالب‌متعرضه‌اصل‌قضیه رالوث کرده‌اند. (از قبیل تکراروحشتناک کلمهٔ آرام که تقریباً همه جا برای موازنه و ته‌بندی به‌کار رفته) و همین‌طور ورود آدم‌های عجیب و غریب به شعر، یاگذاشتن یک دل یا جهان جلوی هر کلمه مثل دل شب، دل جنگل، دل زمان و دل دریا، هنگامی هم که شاعر می‌کوشد تنگ هم مطالبش را بیان کند و به سوی ایجاز برود مصرع‌های سست وپوسیده‌ای محصول کار اوست. مثلاً

از دکان‌های پر از رادیو و چرخ و سپر و لاستیک (ص ۲۲۵)

در هبوط تو شبانگاه گلی را دیدم
لحظه‌ای بسته و پس باز و شکوفان و سپس پرپر (ص ۱۶۸)

چون کلاغان سیاه

که شبانگاه به پرواز درآیند و به ناگاه به تیری و به سنگی بخورند
کودکان جیغ کشان گفتند
شمع‌ها را بکشید! (ص ۱۴۳)

که خواننده سخت از یاد می‌برد دارد شعر می‌خواند و بعد به یاد می‌آورد. چون در لهجهٔ محاوره‌ای هم چنین دکانی را یدک‌فروشی می‌نامند (مقصود از رادیو لابد رادیاتور بوده). و هیچ تنابنده‌ای دربارهٔ شگفتگی و پژمردگی یک گل اینطور حرف نمی‌زند. و غالباً سنگ و تیر به کلاغ سیاه می‌خورد، نه کلاغ سیاه به سنگ و تیر. و بچه‌ها جیغ‌کشان نمی‌گویند بلکه جیغ می‌زنند یا می‌کشند که «فلان...» و از این قبیل.

● دوم ــ ضعف منطق: [...]ضعف منطق (حتی آن منطق عاطفی و احساسی شعر) در شعر آقای براهنی ناشی از همان پراکندگی است. مثلاً:

۱ـ مسخ در واقعیت:

در صف اول شیران و صف دوم ببران و صف سوم یوزان و پلنگان و
شغالان، گاوان

. . . . . .

در صف هفتم موران و سپس زنبوران
در صف بازپسین، بازپسین حیوان، انسان

مسئله تقدیم حیوانات به یکدیگر از کجاست! لابد از داستان‌های محلی. ولی شاعر از آن چه استنباط کرده؟ آیا خواسته است تکامل انواع را آن هم با این بیان مضحک از نظر خودش شرح بدهد. یا بیشتر جنگ سوشکسته‌ای با (از جمادی مودم و نامی شدم) صورت بدهد؟

با ما بگو، با ما بگو
ای زاده تاریک‌تر از خویشتن. شب! (ص ۱۰۰)

که شب همیشه زاده روشنی است و متعاقب روز.

۲ـ عدم اجابت تالی به مقدم:

کلبه‌ام مرکز پرگار جهان است کنون
تو اگر چشم گشایی و مرا دریابی
سگ این دهکده با من چون برگ
دوست کودکی‌ام خواهد بود (ص ۶۵)

جملهٔ پایه اینطور است، «اگر تو خوب مرا بفهمی»، و جمله پیرو جواب می‌دهد، «سگ این دهکده با من دوست کودکیم خواهد بود»

۳ـ تعمیم غلط:

آخر کدامین زلزله ما را چو سگ‌های جهان دیوانه کرده است (ص ۱۰۱)

که چنین افاده می‌کند که همه سگ‌های جهان فعلاً دیوانه هستند.

٤ـ اتصاف و استناد بی‌سبب:

[...]
زرع تا زرع چنان تنهایان
سرزمین‌های افق را همه خواهم پیمود (ص ۶۱)

که معلوم نیست تنهایان چگونه سرزمین‌های افق را می‌پیمایند.

[...]

۵ـ تخصیص بی‌جهت:

سرب از آفاق به روی لبهٔ بام تو می‌ریزد
چرا فقط روی لبه بام می‌ریزد؟

٦ـ تعقید بی‌مورد:

ناگه کلیدی در فضا چرخید و رقصید (ص ۸۸)

باغی از سبزی در چشم چراغ سبز روئید (ص ۱۸۵)

که برای بیان چرخیدن کلید و سبز شدن چراغ در واقع نقل از قفا شده.

۷ـ تشبیه به عین ذات:

بنگر دریا را

که چنان پاک خلیجی در خون... (ص ۶۸)

پس هنگامی که لوازم تشبیه و اتصاف و استعاره موجود نباشد همه کلمات را می‌توان بدون ضرورتی به دنبال هم قطار کرد. و چه کار سهلی است شاعری.

● سوم ـ ضعف در بلاغت: بیان آقای براهنی در اغلب اشعارش داستانی است. بیانی است صاف که پس از چند بیت یا بند آغاز، به جانب تشریح می‌گرود و برای اینکار بسیار از ایماژ کمک می‌گیرد. اما باز به علت آنکه هیچ خطی در اندیشهٔ شاعر وجود ندارد بسیاری از شعرهای او تصاویر پراکنده، بندهای مُتعرضه؛ تکرار مطلع و تکرار پاراگراف‌هاست. شاعر زرنگی‌هایی دارد. به کمک ترجیع و تکرار و کوفتن به در و دیوارحافظه (مثل کلمات قصار ناگهانی از طرف زنان و پیرمردان و کودکان یا عملیات عجیب مثلاً بالا رفتن شاعر از درخت و مشت زدن به چهره ماه ـ و لخت کردن گزمه‌ها به وسیله معشوق شاعر ـ عملیاتی که نه استقلال دارند نه به جایی از شعر وابسته هستند) می‌کوشد تا بین اشعارش ربط بنیاد کند اما با اینحال تنها ربط آن پراکندگی است (اشتباه نشود، مقصود این نیست که نفس چنین پرداخت‌هایی غلط است. مراد آن است که در موقعیتی که تشریح کردیم این کوفتن به در و دیوار حافظه تصنع بی‌سرانجامی می‌نماید.) از منظومهٔ یک زندگی منثور که بگذریم، بیان آقای براهنی نتوانسته است در تمامیت شعرهای بلند، خود را موجه جلوه دهد. عجیب نیست که در پاره‌ای از شعرها تکه‌های خوب پیدا شود اما شاعر برخلاف آنچه که خود توصیه می‌کند قدرت انتخاب ندارد و براستی متوجه نیست که مثلاً بین قسمت سوم و چهارم یادهای بامدادان (یعنی ناموفق و موفق) چه فاصلهٔ عظیمی نهفته است. [...]

[منتقد، بزرگ‌ترین ضعف شاعری براهنی را، ضعف تألیف او می‌داند. و پس از برشمردن موارد فراوان، می‌نویسد]:

گویندهٔ کتاب *شبی از نیمروز* فاقد یک دنیای ذهنی متعلق به خود است. وی از شاعران خارجی و داخلی و حتی از فیلم‌های سینما چیزهایی را برمی‌دارد، بدون آنکه بتواند به آن رنگ شخصیت خودش را بدهد. این است که هر تکه شعر او حتی با آن کلمات محدود، برای خود نوایی می‌خواند و هر جا که وی خواسته وجود مستقلی نشان دهد چه می‌فهمیم؟ شاعری که خانه‌اش در یک باغ است، مرغ سبز و ستاره و شفق و چیزهای آرام و سپید مثل یک مشت زباله دور بر او هستند. گاهی به شهر می‌آید. خیابان‌ها و گزمه‌ها و چراغ‌قرمزها را (که همهٔ آنها نیز اقتباس از فکر دیگران است) می‌بیند و برمی‌گردد تاطناب طولانی عرضیات را بگستراند و تکه‌های خود را در فواصل دور به آن بیاویزد. [...]

غرض این مقاله که به عنوان کتاب *شبی از نیمروز* قلمی شد، فقط خود کتاب یا دریافت استعدادها و ضعف‌های یک گوینده نبود، بل نیت آن بود که با تعریف مستقیم خصوصیات و ارسال امثله، برای همه کسانی که امر شاعری(خاصه‌نویردازی) راآسان می‌پندارندوبه‌خودجوازآزادی می‌دهند روشن شود که شاعری چه مراحل پنهانی دارد و طی هر منزل آن چنانکه برخی گویندگان سلف کرده‌اند مستلزم چه‌عرقریزان روحی است. حتی شاید بهتربود که عنوان مقاله، بحث کلی دربارهٔ (لوازم شاعر جدید) باشد. باشد که افاده کوتاه این مطالب در ایقان چنین وجه تسمیه‌ای مدد کند.»[۷۴]

در دو شمارهٔ بعد، داود رمزی پاسخ تک‌تک ایرادات محمدعلی سپانلو را می‌دهد و در بخش‌هائی از آن می‌نویسد:

«[...] مقالهٔ اخیر سپانلو در شمارهٔ هفت مجلهٔ گرامی نگین دربارهٔ مجموعه شعر *شبی از نیمروز* آقای براهنی توهمی پیش آورده است که خواننده را به صداقت حرف‌های سپانلو مشکوک می‌کند. این شک هنگامی تبدیل به یقین می‌شود که خواننده، مقالهٔ آقای براهنی را دربارهٔ

خاک سپانلو بار دیگر بخواند و ناگهان متوجه بشود که انتقاد سپانلو از کتاب شعر براهنی بر سبنای دلخوری و عصبانیت و انتقام‌جوئی قرار گرفته و ناقد ناعادلانه به قضاوت و داوری برخاسته است. [...]

شاعر منظومهٔ *خاک*، بینش و کاوش عینی و ذهنی شاعر را دربارهٔ اشیاء و آدمیان و جهان درماندگی می‌خواند.

سپانلو که خود ثبات چنین لحظاتی در شعر می‌باشد:

«یادم آمد در یمن بودیم.
آبجو کف داشت»

(و

«بوی شلغم مانده آواره میان راهروها».

چگونه به خود حق می‌دهد که اینچنین جاهلانه، در جزئیات زندگی امروز، زندگی دیروز، زندگی خاطره و تخیل غوطه‌ور شدن را «درماندگی» بخواند و شاعر *شبی از نیمروز* را یک «کاتب پریشان حواس» و «کم‌سواد» بداند.؟

[...]

آقای سپانلو که دربرگرداندن *افسانهٔ* سیزیف کامو با جملاتی مثل: «پس در درجهٔ اول موضوع عبارت است نوعی درستکاری اصلی و ابتدائی برای اینکه مثلاً مسائل لازم به‌پاره‌ای ازعقول معاصر نمایانده شود» (رجوع شود به *انتقاد کتاب*، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، مقالهٔ آقای سیدحسینی) ناتوانی خود را در ترجمهٔ زبان فرانسه به فارسی نمایانده است چگونه می‌تواند شعر پل والری را که مشکل‌ترین شعر جهان است بفهمد و چنان درآن غور کند که حتی در مورد تاثیر آن در شعر براهنی نیز قضاوت نماید.

از اشتباهات دیگر آقای سپانلو این است که کلمات را در انحصار شاعران می‌داند. مثلاً چون عبارت «حافظه و تخیل» را یکی از شاعران جوان احمدرضا احمدی به‌کار برده است گمان می‌کند که هم حافظه و هم تخیل مخلوق ذهن این جوان است. [...]

براهنی نمی‌خواهد ظواهر اشیاء را به همدیگر ارتباط دهد و اگر سپانلو نمی‌تواند در اتمسفر ذهنی شعر براهنی قرار بگیرد این دیگر تقصیر کسی نیست.

از این اتهامات سپانلو بر سطرهای شعر براهنی که بگذریم می‌رسیم به چندین اشتباه عمدی دیگر که از یکی از آنها یاد می‌کنیم. در جائی پس از آوردن دو سطر شعر در پرانتز، عبارت «وزن غلط» نوشته شده است. در حالیکه آقای سپانلو به عمد سه سطر شعر را با قرار دادن سطر سوم در کنار سطر دوم و به عنوان ادامهٔ سطر دوم، دو سطر کرده است و این آن سه سطر که از *شبی از نیمروز* نقل می‌شود:

«من یک عروسک بی‌سر را
تا آنسوی شفق
پرتاب می‌کنم»

که آقای سپانلو آن را بدین گونه نوشته‌اند:

«من یک عروسک بی‌سر را
تا آنسوی شفق پرتاب می‌کنم»

آخرین حرف اینکه سپانلوی عزیز! این نادرست است که تمامی روز را آدمی بخوابد و شب هنگام دیده بگشاید و از سیاهی و صدای جغد و ابرهای تیره سخن به میان آورد و شاعری پرکار و صمیمی را به صرف چند اشتباه، به غرض شاعری بیت پران و پراکنده‌گو و درمانده و کاتب پریشان حواس بخواند.

آقای دکتر عنایت [سردبیر نگین]، شما که گرمی و سردی روزگار را بسیار چشیده‌اید نیک می‌دانید که نویسنده نباید و حق ندارد انتقاد از نوشته‌ای را بر مبنای غرض‌ورزی قرار دهد، به آقای سپانلو بگوئید که مرد چون قلم به دست می‌گیرد باید جوانمرد باشد و جز براستی سخن نگوید. [...]»[۷۵]

و محمد حقوقی در مقالهٔ بلند «کی مرده، کی به جاست»، که در شمارهٔ

سوم *جُنگ اصفهان*، ذیل عنوان «مسئلهٔ گنده‌گوئی» چاپ شد، راجع به شعر دکتر رضا براهنی نوشت:

«[...] این گونه شعر، فقط و فقط شلنگ اندازی است، دستی برفراز ثریا و دستی دیگر، بر نشیب ثری، و رقص با تمام کرهٔ زمین. والسلام. و فاقد هرگونه پرداخت، و هرگونه ضرورت انگیزه‌یی که دست‌کم، اصل تحریک شاعرانه‌یی شود:

من از آنسوی پیاده‌رو، دیدم
عکس رمبو، خوش و ناخوش و سپید و آبی
و سپس مولوی افتاد از آن بالا

شعرهایی، که به مفهوم واقعی، شلخته و مغشوش است؛ و نشانهٔ اینکه رسیدن به ساختمان‌های کامل شعری کار همه کس نیست. شاعران این شعرها آنقدر از ساختمان‌های واقعی شعر به دورند که حتی از سرودن شعری کوتاه ولی استخواندار و متشکل که از صمیمیت حالات آنان حکایت کند عاجزند. اینان هرگز بدعت نیما را درک نکرده‌اند، چرا که:

آن زبان دل افسردگان است
نه زبان پی نام خیزان

و حتی، راز کوتاه و بلندی، و پایان‌بندی مصراع‌ها را. نگاه کنید با «که» موصول:

شعری از ساقه و گل، روی هوا
و کتابی، ز گیاهان بلوریتی که
زان سوی شیشه، به چشمان زنی می‌بینی

یا به این پایان‌بندی:

و در آن سردابه
در اسارت‌های
مه و درد و عرق تلخ، برادرهایم را دیدم

گویندگانی که اگرچه با همهٔ معیارهای فرنگی که دارند و حرف‌ها و

شعرهای تجربهٔ شده و فرنگی‌تر دم از فرض معرفت شاعر از محیط، و لزوم تجربهٔ واقعی او می‌زنند، لیکن هنوز از «و» وسط جمله حتی آگاه نیستند و نمی‌دانند که «و» وسط جمله، «واو» نیست؛ بلکه «اُ»ست:

زندگی لحظهٔ پیوستن و از خویش گسستن

و سپس پیوستن بود

شعرهایی، که تمام سطرهای آن، غرفه‌های مفصلی است از کلمات نامناسب و بیجا، مطنطن و چشم‌گیر، مانندِ مسخ، تناسخ، فصل، خطرناک، سنگین، بحور ابعاد، عقیم، مشکوک، مفلوک، محبوس، طاقچه، شقه، اطراف، مظنون، آژیر، مکار، دباغ، مفهوم، ایصال، امعاء، تلاوت، تأویل، الست، منشور، تخمیر، غلظت، اعقاب، تجمل، فریضه، مالیخولیا، مستأجل، مستأصل و... وسیله‌یی، فقط برای تظاهر به عمق فکر و توسع شعر. کلماتی که آنقدر بدون حسابِ کنار هم ریخته شده‌اند که به جای هر یک از آنها تقریباً تمام مترادفات آن را می‌توان گذارد. این شاعران، هنوز نمی‌دانند که نشستن و کلمات را به هم ریختن و حرف‌های گنده زدن (از همان حرف‌های فرنگی که برای‌شان تجربه شده است و بر دیگران ممنوع) و این را نشانهٔ کشفی جدید دانستن و تنها به این منظور که ما از زمان‌مان عقب نیستیم، شعر ما شعری جهانی‌ست؛ ما از آشوب قرن‌مان سخن می‌گوئیم، از غوغای آنسوی بحار، از زمانی که کنترل و توازن و تعادل خود را از دست داده است؛ آنهم در قالب جملاتی بسیار ابتدائی و فاقد هرگونه پرداخت؛ آنقدر سهل است؛ که در هر ماه دیوانی و با حرف‌هایی غلنبه‌تر می‌توان انتشار داد. حرف‌های غلنبه‌یی که فقط معلول ضعف و بالاتر از آن بی‌غمی و بی‌دردی‌ست؛ و عدم صمیمیت نسبت به دنیای شعر. و با چه خدعه‌هائی، آنچنان که گاه، متوهم‌ست که در تمام تاریخ هنر این نخستین بار است که در آلودن چنین ساحت پاک و در پشت پرده‌یی فریبنده، کوشش می‌شود. چرا که به عیان می‌بینیم که اینان، برای تحمیل شعر کال و کودکانهٔ خود به شعر پیشرفته و مجرب امروز، چه

کارها که نمی‌کنند و به چه اسم‌های مستعاری که متوسل نمی‌شوند. شاید هم بی‌تقصیر، زیرا که تا داشتن آنچنان معیارهاست (که از ایشان دیده‌ایم) حتی از تشخیص کوره راهی ناچیز نیز عاجز خواهند بود. شاعرانی، که آنقدر پرت‌اند که خیال کرده‌اند وقتی کسی از فلان منظومهٔ «گاری»وار حرفی نزده است، آن را نفهمیده است؛ منظومه‌یی که فقط و فقط از روی توهمات کودکانه و به قصد تحمیل زورکی متوهم به شعر امروز ساخته شده است. و تنها با این تصور، که لابد به آن مرحله از لیاقت رسیده‌اند که در زمرهٔ شاعران بزرگ امروز، به حساب آیند؛ و به امید سبقت از گاری حامل نیما، شاملو، امید و فرخزاد، همچنان به نفس نفس زدن خود ادامه دهند. غافل از این که اصل، استخوانداری شعر و تشکل ساختمانی همه جانبه است که ماندنی‌ست. اصلی که لازمهٔ کار شاعران مجرب و دیرسال است؛ و فقدان آن، دلیل ضعف. اگر چه اینان، (این دشمنان صداقت و مناعت طبع) به چیزی که مطلقاً توجه ندارند؛ به نفس هنر، و زندگی با آن است، و اگر جز این بود، دست‌کم از این همه جاروجنجال منصرف می‌شدند و می‌گذاشتند که شعرشان معرف ایشان شود و نه ایشان مُبلّغ شعرشان. جاروجنجالی، که جز «هیاهوی بسیار، برای هیچ» و جز به خاطر شهرت نیست. به خاطر آتیه‌یی که بالاخره این شعرها به زیور ترجمه آراسته خواهد شد. آخر، همهٔ خصوصیات زمانی امروز را که داراست؛ مگر نه اصل محتوی‌ست؟ و مگر نه در ترجمه، چیزی جز محتوی باقی نخواهد ماند؟ پس زبان هر چه ابتدائی‌تر و شعر هر چه بی‌شکل‌تر. [...] زبان کودکانه‌یی که در حدود کلاس‌های چهارم یا پنجم ابتدائی‌ست:

و غذا را پختی
و به هنگام عبور از جلو آینه خرد را دیدی
دست بردی و موهایت را
اینور و آنور کردی

ساعت ده آمد
مثل معمول، غذا خوردی
بعد هم خوابیدی

زبانی که حاکی از نهایت بی‌اطلاعی و بیگانگی اینان، از زبان و ادبیات فارسی است. و عجیب این است که با چنین زبانی، اغلب نیز از شعر کلاسیک سخن می‌گویند و خاصه از شعر منوچهری و لابد به این تصور که همهٔ این اغتشاشات و واژه‌پرانی‌ها به حساب همان شتابکاری‌های مخصوص منوچهری‌ست. شاعری که از نظر کثرت استعمال کلمات مطنطن و اصطلاحات تازی و عدم رعایت زبان معمول قصیده‌پردازان آن روزگار، در مسیری کاملاً جدا سیر کرد. مختصه‌یی که تنها به اعتبار تَفَرّد اوست؛ که علت اساسی توجهٔ اینان شده است. [...]

چنین است که وقتی قدرت ارائهٔ فرم‌ها و شکل‌های پیشرفته، و نیز ارائهٔ زبانی درست و پاک نیست؛ تدارک آن را (و لابد به حساب‌هایی) در حرف‌های غلنبه و سلنبه می‌بینند. حرف‌هایی که به هیچ نوع حالت شاعرانه نیازمند نخواهد بود. چرا که شعر ساختن اینان همچون شاعران «گمراه» تعمدی و تصنعی‌ست. و به وضوح پیداست که با خود گفته‌اند: امشب که به خانه می‌رویم، مثلاً مسئلهٔ ویترین‌های مغازه‌ها را به میان می‌کشیم. زیرا که بیشترین و مناسب‌ترین بهانهٔ در خور برای ارائهٔ حرف‌های گنده گنده است. آنگاه یادداشت‌هایی به مناسبت برمی‌دارند؛ از «روباه نشستهٔ بریتانیا» و «چکمهٔ ایتالیا» و «صدی بیست، صدی ده» و «حراج» و آنچه به نحوی از انحاء مربوط به موضوع می‌شود؛ و آن را در قالب چنین جملات ابتدائی پخش می‌کنند:

همه محصول زمینی که می‌آغازد:
از سربارهٔ «بوتین ایتالیا»
و می‌انجامد
به دوگوشی که ز روباه به پا خاستهٔ «خاک بریتانیا»ست

سخنانی که قوانینش را
پیکر مفرغی قوادّی
به زبان می‌راند:
«این صدی بیست، صدی سی، صدی شصت و
حتی صد در صد»

با توجه به همهٔ حرف‌های گفته شده است که به اختصار می‌توان تکرار و گوشزد کرد، که همهٔ اینها نتیجهٔ سیر در مراحل آزمایش‌ست. مراحل شعرهایی که جدا از دو سرنوشت متفاوت نیستند. آنها که سرانجامی نخواهند داشت، و آنها که با کوشش مداوم شاعران آن، به قطع به ثمر خواهند رسید. اما نه در مدتی قلیل، که لازمهٔ رسیدن به بیان و فضایی مشخص زمانی بسیار دراز است. اصلی که به میزان کوشش هر شاعری مربوط می‌شود و بخصوص آنان که شعر را چیزی جز وسیله‌یی برای کشف و شناسائی روابط متقابل انسان و دنیای خارج از او نمی‌دانند. چنین‌ست که جز با کوششی که لازمهٔ بیشترین آگاهی‌ست هرگز نمی‌توان به فرم‌های تازهٔ شعری دست یافت. تلاشی که در آن، رضایت و قناعت مفهومی نخواهد داشت. همین‌ها که در کار شاعری خصوصیت بسیار بدی‌ست. و این همان خطری‌ست که نیما تا آخرین لحظهٔ حیات به آن واقف بود. و دیدیم که هر شعر تازه‌اش، تا چه پایه پخته‌تر و کامل‌تر جلوه کرد. [...]»[۷۶]

دل ما و جهان / بیژن جلالی

جلالی، بیژن / *دل ما و جهان*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۸۲ ص.

«دل ما و جهان» دومین مجموعه شعر بیژن جلالی بود.

نخستین مجموعهٔ جلالی ــ *روزها* ــ چنانکه دیدیم با استقبال فراوان طیف‌های مختلف نوپردازان مواجه شده بود، اما انگار بی‌توجهی مفرط جلالی به مطبوعات و عدم فعالیتش در این عرصه، او را از نظرها دور کرد

و *دل ما* و*جهان* آنچنان که شایستهٔ شاعرروزها بود موردتوجه‌قرار نگرفت.

البته اشعارِ *دل ما* و *جهان* هم به قدرت شعرهای *روزها* نبود و جنبهٔ نثرش بر شعر فزونی داشت. دو نمونه از این مجموعه را می‌خوانیم.

شعر اول

سکوت
گرانبار از فریادها
است
که از سینه‌ها
برخاسته‌اند
ولی از سینه به سوی دهان
راهی
نیافته‌اند
سکوت
گرانبار از امیدها
است
که از دل‌ها
برخاسته‌اند
ولی از دل‌ها به سوی جهان
راهی
نیافته‌اند
سکوت
گرانبار از ابدیت
است
که فریادها و امیدها
در آن

جاودانه راهی
می‌جویند.

شعر دوم

گامی چند
به سوی من آمدید
و سپس به راه خود
رفتید
و چشم‌های من
لحظه‌یی
نگران شما ماند
و سپس
به تاریکی خو گرفت
و آنگاه که
باز آمدید
بیگانه‌یی بیش نبودید
که از آنسوی تاریکی‌ها
به سوی من
می‌آمدید.

شبخوانی / شفیعی کدکنی (م. سرشک)

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک) / *شبخوانی*. ــ مشهد: توس، خرداد ۱۳۴۴، ۱۱۲ ص.

شبخوانی (برگزیدهٔ شعرهایی از بهار ۱۳۴۰ تا بهار ۱۳۴۴) نخستین مجموعه شعر شفیعی کدکنی بود. این مجموعه، در خرداد سال ۴۴، با مقدمهٔ تأئیدآمیز اخوان‌ثالث منتشر شد.

شبخوانی، مجموعه شعری نوقدمائی ـ نیمائی با درونمایهٔ سیاسی به شیوهٔ سمبولیک بود. *شبخوانی* اگرچه درمجموع ازاستقلال زبانی برخوردار بود، رنگ و بوئی هم از زبان هوشنگ ابتهاج، و گاه، اخوان ثالث داشت.

شفیعی کدکنی ادامه دهندهٔ پیگیرِ شعرِ سیاسیِ سیاوش کسرائی بود که بعدها به همراه سعید سلطانپور از بنیانگذاران و مدافعین و مروجین شعر *جنگل* یا شعر چریکی شد که بدان خواهیم پرداخت.

شبخوانی اگر چه بعدها به شدت مورد علاقهٔ روشنفکران انقلابی واقع شد، ولی در هنگام انتشار توجهٔ چندانی برنینگیخت و نقد و نظری در پی نداشت. ظاهراً فقط فرامرز خبیری[آیدین آغداشلو] نقدی بر این مجموعه نوشته بود که در *جُنگ اندیشه و هنر* (دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۷، مهر ۱۳۴۴) چاپ شد.[۷۷]

نمونه‌هائی از *شبخوانی* را می‌خوانیم:

پل

رود با هلهله‌یی گرم و روان می‌گذرد
بر فرازش پل در خواب گران
رفته تا ساحل رؤیایی دور
دور از همهمهٔ رهگذران

خواب می‌بیند در این صحرا:
«شیر مردانی تیغ آخته‌اند
وز خم درهٔ دور
رزمجویانی در پرش تیر
قد برافراخته‌اند.»

بر فراز پل ـ با ریزش تند ـ
ابر می‌بارد و می‌بارد

پل به رؤیایی ژرف
قطرهٔ باران را
ضربه‌های سم اسبان نبرد
پیش خود پندارد.
شیون تندر را،
شیههٔ اسبان می‌انگارد.

جاودان غرقه بماناد به خواب!
زآنکه خوابش را تعبیری نیست
معبر روسپیان‌ست آنجا
سخن از نیزه و شمشیری نیست.

مشهد ـ شهریور ۱۳۴۲

برگ‌های پیر

آنجا کنار پنجرهٔ نیمه‌باز عصر
ابری
آویخت پرده‌اش را با ریشه‌های افشان
باران شامگاه بدین رشته‌های نرم
چندین هزار گوهر تابان کشید و رفت
زاغی سیاه و خسته به مقراض بال‌هاش
رنگین حریر نرم شفق را برید و رفت
من در صفای برهنهٔ باغ
در لحظهٔ عبور شبانگاه
هر سو جوانه‌های جوان را
ـ با ناخنم کبود ز سر ما ـ
آهسته می‌گشایم و گویم:

آیا هنوز در رگ این شاخه‌های لخت
تا لحظهٔ شکفتن راهی‌ست بس دراز؟
آیا
خردک جوانه‌ها به نهانگاه هرستاک
رؤیای زندگی را در آفتاب و باران
بر آستان فردا ــ احساس می‌کنند؟

گنجشک هرزه‌گویی در دور دست باغ
با خویش می‌سراید و خواند:

«این چند برگ زرد
«ــ این پیرها که دیری‌ست
«با سردی زمستان پیوند کرده‌اند ــ
«روزی که ریخت از شاخ
«یک یک جوانه‌های جوان باز می‌شود
«هنگامه‌ی بهار
«آغاز می‌شود.»

مشهد ــ آذر ۱۳۴۳

سیمرغ

گرت هیچ سختی به روی آورند
ز نیک و ز بد گفتگوی آورند
بر آتش برافکن یکی پر من
ببینی هم اندر زمان فر من
فردوسی

تیر زهرآگین طعنش مانده در چشمان
تکیه داده خسته جان بر نیزهٔ تنهائیش بی‌کس

هیچش آن دستان خون‌آلوده پنداری به فرمان نیست
گویی اندر شوم این وحشت
دیگر آن سردار پیر آن فاتح مغرور
مرد میدان نیست

آنچه هر سو در افق گهگاه می‌بیند
شیههٔ اسپان رعد و نیزه بار آذرخشان است
گویی آن تاریک‌ها و تیره‌ها زین پیش
در طلوع آن شب بی‌آسمان هرگزی مانند
کوکبانی نیلگون بودند
کاین کبود لحظه بر همه آفاق هستی شومی افشان‌ست

در گذار باد
می‌زند فریاد:
«از ستیغ آسمان پیوند البرز مه‌آلوده
یا حریر راز بفت قصه‌های دور
چون فروغ آذرخشی از شبی دیجور
بال بگشای از کنام خویش ای سیمرغ راز آموز!
بنگر اینجا در نبرد این دژ آئینان
عرصهٔ پیکار بر آزادگان تنگ‌ست
کار از بازوی مردی و جوانمردی گذشته است
روزگار رنگ و نیرنگ‌ست

باد، این چاووش مست کاروان گرد
نغمه‌پرداز شکست خیل مغرور سپاه من
می‌سراید در نهفت پرده‌های برگ

قصه‌های مرگ
و آن دگر سو کرکس پیری بر اوج آسمان سرد
گرم می‌خواند سرود فتح اهریمن

اینک اینجا این شهید بی‌کفن بر خاک افتاده
وان درفش گوهر آذین هزاران یادگار پاک
(تارش از جان، پودش از ایمان
گوهرانش اشک شوق رهروانی سر به راه آرزو داده)
از چکاد باروی این شهر
واژگون گشته
وان ستیزه‌جو سپاه کینهٔ من در خم دره
ـ سرنگون از زین زرین سمندان غرور فتح ـ
همچو نعش لاله برگی در تب توفانی صحرا
غرق خون گشته
گفته بودی گاهِ سختی‌ها
در حصار شور بختی‌ها
پرتوی در آتشم اندازم به یاری خوانمت باری
پرِّ تو در آتش
اینک اینجا شعله‌یی بر جا نمانده در سیاهی‌ها
ـ نه درون سینهٔ مردم
نه در آن آتشگه دلمردهٔ بی‌نور ـ
تا پرت در آتش اندازم
و به یاری خوانمت با چتر طاوسان مست آرزوی خویش
از نهانگاه ستیغ ابرپوش تیرهٔ البرز
یا حریر رازبفت قصه‌های دور

شعله‌یی گر نیست اینجا تا پرت در آتش اندازم
و به یاری خوانمت یکدم به بام خویش
بشنو این فریادها را بشنو ای سیمرغ!
وز چکاد آسمان پیوند البرز مه‌آلوده
بال بگشای از کنام خویش.»

مشهد آذر ۱۳۴۲

کولاک / یدالله امینی (مفتون)

مفتون‌امینی، یدالله /کولاک. ــ تبریز: شمس، ۱۳۴۴، ۲۲۹ ص.

مفتون‌امینی از جمله کهن‌سرایانی بود که به شعرنو روی آورده بود.

در نخستین مجموعهٔ اشعار او با نام دریاچه که در سال ۱۳۳۶ منتشر شد اثری از نوگرایی دیده نمی‌شد، ولی در کولاک، اگرچه بخش اعظم کتاب را باز اشعار قدمائی تشکیل می‌داد، علاوه بر شعر نیمائی شعر منثور نیز دیده می‌شد.

اشعار نو مفتون، به سبب ورزیدگیش در زبان قدمایی و نیز به سبب توجهٔ ویژهٔ شاعر به مسایل و اتفاقات و عناصر روزمره، از همان نخست قابل تمیز از اشعار دیگر شاعران بود.

کولاک، عمدتاً اشعاری جامعه‌گرایانه در قالب نیمائی بود که در زمان انتشارش توجهٔ فراوانی بین روشنفکرانِ مبارز برانگیخت.

ذیلاً دو شعر از کولاک و سپس «نقد و نظر» منتقدین دههٔ چهل را پیرامون این کتاب می‌خوانیم.

توسن

راست، همچون غولِ از بطری رها گشته
اسبِ وحشی روی پاهای بلند و سرخِ خود اِستاد
یال خود را شست در جوی سپید باد

ابلق گستاخ چشمِ خویش را چرخاند
چون خسوفِ بدر در آئینهٔ یک برکهٔ پُرچین،
بعد
با دو سُمّ سربگونش
با همه نیروی برجوشیدهٔ خونش
هفت ضربت پشت سر هم بر بلور و چوبِ در کوبید
خواب دربان‌های پیر و اختهٔ بنگی
درهم آشوبید
وحشت ناقوس‌ها در سرسرا پیچید
اسب وحشی شیهه را سر داد
شیهه‌یی همچون خروش رعد در حمام‌های کهنهٔ سنگی.

ناظر شبگرد با خود گفت:
«از دو صورت قصه خالی نیست
یا همین فردا
خون تلخ و نحس این توسن به کام توله سگ‌ها زهر خواهد گشت
یا پس از یکچند (فردایی که ناپیداست)
اسب سنگی
آخرین تندیس میدان بزرگ شهر خواهد گشت.»

رهنورد صبح با او گفت
«خواه این یا آن
شیههٔ توسن که قلب کوشک را لرزاند
در نوار ضبط صوت کوچه
خواهد ماند!»...

اظهارنامه

ننگ تدوین، ننگ صحافی
ای دروغ‌آلودهٔ فرتوت
مومیایی‌های اشباح قرون را کاغذین تابوت
نمره‌های سرخ اوراق درخشانِ توازخون کف‌پای هزاران بردهٔ بی‌مزد
و نخ شیرازه‌ات از رشتهٔ قلاب عیّاران انسان دزد
ای طهارتگاه ناپاکان مادرزاد
و عیادتگاه بیماران خون آشام
کیسهٔ ابریشمین سفره‌ها و دستکش‌های هزاران قتل کیفر نام
و زیارت خانهٔ شوم رسالت‌های اهریمن
ای کهن شبنامهٔ مجعول
دستگاه قرن کوک افترا بافی
بعد از این آن به که من بی‌تو و تو بی‌من
گربهٔ گندیدهٔ چنگال بازی‌ها
چاپلوسی‌ها
حیف باد از سینهٔ پاک هزاران کودک این شهر
و برای تو
چاله‌یی در عمق چاهی پر لجن کافی!

بعد از این من با تو خواهم بود
ای کتاب پاک جغرافی!

نقد و نظر

کولاک، به خاطر مضمون جامعه‌گرا و موقعیت ویژهٔ شاعر که از غزل به شعرنو اجتماعی روی آورده بود، در زمان انتشارش توجهٔ فراوانی برانگیخت. از جمله نقدهائی که بر این مجموعه نوشته شد، نقد دکتر رضا

براهنی بود که بخش‌هائی از آن را می‌خوانیم. دکتر رضا براهنی در بخش‌هائی از این نقد تأئید آمیز می‌نویسد:

«بزرگترین فرقی که شاعران به اصطلاح «کلاسیک» امروز ایران، با شاعران طرفدار و پیرو نیما یوشیج دارند، این است که آنها اغلب ذهنی ادبی دارند و زبانو بیان و شکل کارشان بکلی ازادبیات سرچشمه می‌گیرد و اینان ــ یعنی شاعرانی که بحق لقب «معاصر» می‌توانند گرفت ــ با زبانی سروکار دارند که با زندگی معاصر، همعصر و هموزن است و منظور از زبان معاصر، زبانی است که هم اکنون ایرانی امروز بدان تکلم می‌کند. [...] دستهٔاول، شاعرانی هستند که‌اساس‌کارخود را برتقلید گذاشته‌اند؛ به دلیل آنکه ذهن کاهل و متحجر و تنبل‌شان اجازه نمی‌دهد که آنها در آفاق تخیل به سیر بپردازند، زندگی معاصر را در میدان وسیع زبان معاصر ببینند. [...]

شاعران گروه دوم، زندگی امروز را شدیدتر و زنده‌تر حس کرده‌اند و به همین دلیل به دنبال کشف ظرفیت‌های شعری زبان امروز، در دنیای امروز هستند. اینان ناخودآگاهانه معتقد شده‌اند که شعر از زبان شروع می‌شود، نه از ادبیات. شاعر، انسانی است که با زبان زنده سروکار دارد و تنها زبان زنده‌ای که برای شاعر زنده مطرح می‌تواند باشد، زبان امروز است نه ادبیات دیروز. شاعر دیروز، در میدان زبان دیروز، شعر دیروز را به وجود آورده است و شاعر امروز، در میدان زبان امروز، باید شعر امروز را به وجود آورد. محیط امروز از اشیائی ساخته شده است که به اندازهٔ «گل و آهوی» سال‌ها پیش ظرفیت شعری دارند و شاعر امروز باید این ظرفیت را در اشیاءِ محیط کشف کند. اگر زندگی امروز زشت است، باید زشتی در شعر شاعر رخ کند وگرنه شعر، از نظر تاریخ ادبیات و یحتمل به عنوان سندی اجتماعی، هیچگونه اعتباری نخواهد داشت. اگر به زبان امروز وفادار باشیم، تردیدی نیست که به زبان فارسی شعر حافظ و مولوی وفادار مانده‌ایم. [...]

مفتون از دایرهٔ محدود تقلید کلاسیک، به بیکرانی خلاقیت شعر

راستین معاصر بیراهه می‌زند و در بعضی موارد چنان موفق است که برای بسیاری از شاعران معاصر رشک‌انگیز می‌تواند بود.

در دفتر اول «به یاد خاک» و دفتر دوم «به یاد آتش» از دیوان کولاک مفتون بیشتر شاعری است که در قالب‌های کهن محبوس شده است و با خصوصیاتی کار می‌کند که برای شاعران به «اصطلاح کلاسیک» شمرده شد. ولی از صفحه ۸۰ تا صفحه ۱۸۰ که صد صفحه است، مفتون صدها سال را پشت سر نهاده، تقلید از شعرای کهن را بوسیده، کنار گذاشته و ناگهان معاصر نیما و شاملو و فرخزاد شده است. دو سه نمونه کافی است که ما شاهد این دگرگونی باشیم:

راست، همچون غول از بطری رها گشته
اسب وحشی روی پاهای بلند و سرخ خود استاد
یال خود را شست در جوی سپید باد
ابلق گستاخ چشم خویش را چرخاند
چون خسوف بدر در آئینهٔ یک برکهٔ پرچین

(توسن ۱۸۲)

و یا:

متهم بود به قتل شش مرد
هم به تغییر مسیر رود
و در آن زندان
داشت با ساعت دیواری شوخی می‌کرد.

و یا:

هنگام بازگشت به خانه
یک تیشهٔ بلند خریدم
با چند پیت بنزین
با چند قرص ضدتهوع.

اینها نشان می‌دهند که مفتون شاعری آگاه است و به تاریخ زبان و زبان شعر وقوف دارد ولی تردیدی نیست که این آگاهی و وقوف را پس از سال‌ها تمرین و ممارست و بررسی و جست‌وجو بدست آورده است.

قسمت اول دفتر «به یاد باد» که عنوان «... تا اشراق» به خود گرفته است، شامل قطعاتی است که مفتون را در حال حرکت به سوی شعرنو نشان می‌دهند. قدرت تخیل ــ قدرتی که انواع مختلف یادها و تجربیات یادها را درهم می‌آمیزد تا طرحی نو بنیاد کند ــ نقش چندان مهمی در این قبیل اشعار ندارد. بلکه گوئی حافظه، بر اساس نوعی توالی منطقی، یادها را بر روی طناب زمان می‌گستراند و گوئی مفتون در این قبیل اشعار فقط به تجدید یادها و بازآفرینی آنها به کمک کلمات همت گمارده است و قدرت تلفیق تخیل را که به وسیله آن از چند تجربه و شیئی و احساس متعلق به زمان‌ها و مکان‌ها و حالات مختلف، می‌توان طرحی انباشته از تصاویر شعری ایجاد کرد، فراموش کرده است. مثلاً قسمت دوم «سرود اطلسی‌ها» نوعی یادآوری اشیاست، به ترتیبی که شاعر آنها را دیده و شناخته است؛ بدون آنکه خودش در موجودیت آنها دخالت کند. در این قبیل قطعات که تأثیر برخی از شاعران معاصر هم در آنها دیده می‌شود، سهم ذهنی شعر کم است و گوئی مفتون از آن چیزی که روانشناسی جدید، آن را «ضمیر ناخودآگاه» نام گذاشته است برخوردار نیست، در این قبیل اشعار، عینیت اشیاء فقط با بینشی کلی و ظاهری و سطحی دیده شده و سهم ابهام و تاریکی ذهنی که به شعر خصوصیت استعاری و سمبولیک می‌دهد، بسیار کم است. مثلاً قطعهٔ «آبی» شعری‌ست بد و کلی و در آن خیالبافی، جای تخیل را گرفته است. در «بهار، شکوه، اندوه» مفتون هوای عمومی شعر معاصر را استشمام کرده است. گرچه در آن سطرهائی مثل:

اینک

یک خانهٔ شکستهٔ خالی است
با قفل‌های سرد
با پرده‌های زرد
با شاخه‌های خشک
آنجا خزان کرایه‌نشین همیشگی است.

(ص ۱۶۷)

نشان می‌دهند که مفتون به سوی زبان امروز حرکت می‌کند و دیگر دربارهٔ زندگی مثل «شاعرن ادیب» به قضاوت نمی‌نشیند. «بوشهر» شعری است که در آن وصف طبیعت و زندگی دقیق‌تر می‌شود، بدون آنکه شعر رنگ تصویری خود را از دست بدهد ولی معلوم نیست چرا مفتون ناگهان در آخر شعر، نقش یک شاعر میهنی را بازی می‌کند و رنگ تبلیغاتی به شعرش می‌دهد.

سینه‌خیز از روی شن‌ها می‌کشد تن را
تا بگیرد گرم در آغوش خود فردای شورانگیز میهن را
فخر بر این بندر پر مهر
فخر بر بوشهر!

قسمت دوم «به یاد باد» وضع امروز مفتون را نشان می‌دهد، [...]

مفتون با «اشراق» راه خود را یافته است و «اشراق»، حلول صمیمی و پاک و اندوهگین و پرشوری‌ست در موجودیت اشیاء. تخیل، بی‌آنکه به تعقید تنه بزند سخت فشرده کار می‌کند. کلمات، صمیمیت نهفته در احساس شاعر را با استعارات تازه و بکر بیان می‌کنند. [...]

عیب‌های مفتون به کلی از بین خواهند رفت، چرا که در بعضی از شعرهایش اثری از آنها نمی‌بینیم. راه مفتون راه پیام است و اشراق؛ و خاک باروری که او بر روی آن گام می‌زند، می‌تواند الهام‌بخش پیام و اشراقی باشد که با بیانی استعاری، زبان روح آدمی است. مفتون، دید اجتماعی عمیقی دارد که در چند قطعه از اشعار طنزآلود و جدی‌اش دیده

می‌شود و شخصاً شاعری است مجهز به فروتنی که در حد خود کافی است تا هر متکبر بادکرده را خلع سلاح کند و علاوه بر این او نهنگ است و حاکم آب‌های اقلیم خود؛ نه موج، تا نیازی به تأیید و تصویب بادبزن «سخن»وران معاصر داشته باشد و باز علاوه بر این: «خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت‌ست؟»[۷۸]

افق سیاه‌تر / بهمن صالحی

صالحی، بهمن / *افق سیاه‌تر*. ـ رشت: روزنامهٔ *بازار*، آبان ۱۳۴۴، ۱۴۰ ص.

از جمله صداهائی که به رغم بسیاری از ارزش‌های آشکار، در میان انواع صداهای دههٔ چهل شنیده نشد، صدای بهمن صالحی در مجموعهٔ اشعار *افق سیاه‌تر* بود. این کتاب که مالیان دراز طول کشید تا هزار نسخه‌اش به فروش برسد ـ و نخستین کتاب شاعر نیز بود ـ در حوزهٔ زیبائی‌شناسیِ فروغ فرخزاد قرار می‌گرفت با ته رنگی از یأسِ عمیقِ توللی. و فرقش با دیگر مجموعه‌های متأثر از شعر فروغ فرخزاد و اشعار توللی‌وار، حس و نگاه و زبانِ طبیعیِ صالحی بود.

بهمن صالحی در *افق سیاه‌تر* ـ از آغاز تا پایان ـ همان راهی را طی می‌کند که فروغ، از *اسیر* تا *تولدی* دیگر طی کرده بود؛ یعنی اشعارِ آغازین *افق سیاه‌تر* را چهارپاره‌هائی اسیرِ رمانتیسمِ سیاه تشکیل می‌دهد که به مرور به شعر سمبولیستی و بعد به زبانی مستقل که کم و بیش تحت تأثیر فروغ نیز است، می‌رسد.

وجه تشابه *افق سیاه‌تر* و *تولدی* دیگر در استفاده هر دو شاعر از اشیاء و اتفاقات روزمره و کلمات متداول و معمولی است که بدین وسیله به درکی غیرمعمول و عمیق از زندگی می‌رسند.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ نقدی بر این کتاب که در *بازار* رشت (*ویژهٔ هنر و ادبیات*)، در ۲۵ خرداد ۱۳۴۶

چاپ شده است ارجاع می‌دهم. نویسندهٔ مقاله، شاعر موج نوئی آن سال‌ها، محمدرضا اصلانی بود.[۷۹]

گورستان

شب به روی گورهای کهنه می‌لغزید
در سکوتِ خسته و غمناکِ گورستان
بقعهٔ دق کرده گم می‌شد به آرامی
در غباری از مه و خاکسترِ باران.

قاری پیری به روی پلهٔ مرطوب
سورهٔ یاسین برای مرده‌ای می‌خواند
آخرینِ زاغ چنار پیر گورستان
خسته از پشت افق‌ها بال می‌افشاند.

بوی مرگ از خاک‌های جاده برمی‌خاست
دودِ وحشت از شیارِ سینهٔ هر گور
پشت انبوه درختان کورسو می‌زد
شعلهٔ فانوسی از تک کلبه‌های دور.

در سر هر عابری فریاد جغدی شوم
تخمِ افکاری غم‌انگیز و سیه می‌کاشت
زندگی در شعرهای خفته بر هر سنگ
پوچیِ افسانهٔ ناباوری را داشت!

نیمهٔ شب بود و مهتاب از شکاف ابر
رنگ می‌پاشید بر روح شب خاموش

دور از غوغای هستی، همچنان بودند
گورهای ناشناسی، تنگ هم‌آغوش.
آبان ۳۷

در شهرهای کوچک

به: جعفر کسمائی

در شهرهای کوچک
با کوچه‌های تنگ و گل‌آلود
با خانه‌های کهنه و دلگیر
آوخ که زندگی
چون انتظار مرگ،
آرام و تلخ و خسته‌کننده‌ست:
با آسمان‌شان
خورشیدهای تنبل و مفلوک
با روزهای‌شان
ساعات انتظارکشنده‌ست.

در شهرهای کوچک
هر چیز در نگاه غم‌آلوده کوچک است:
میدان شهر
با زنگ‌های مهمل ساعت،
بازار
با دکه‌های تنگ و محقر،
دیوارهای کهنه
با آگهی مجلس ترحیم،

و قلب‌ها
با عشق‌های خسته و بیمار...

گوئی که کوچه‌ها و خیابان‌ها
آوازهای کهنه و غمناکی‌ست
که آفتاب پیر
در طول روزهای عبث،
تکرار می‌کند.
گوئی که چهره‌ها
گل‌های کاغذین غریبی است
که اسب زرد ماه
پیوسته در طویلهٔ تاریکِ آسمان
نشخوار می‌کند!...
در شهرهای کوچک
یک عشق ساده
رسوائیِ بزرگ دو قلب است
و ذهن کوچه‌ها
آکنده از طنین قدم‌های شرمناک
گوئی که خوشبختی را
در مسلخ عقاید و آداب
چون گوسفند محتضری سر بریده‌اند.
گوئی که آرزوها را
در کاسه‌های چینی و زیبای آبگوشت
مغروق ساختند!...

در شهرهای کوچک

گوئی که زندگی
در قالب فشردهٔ خود سخت کوچک است:
هر اتفاق ساده و تکراری
مثل نزاع و عربدهٔ چند مردِ مست
در امتداد شب
مثل تصادف دو اتومبیل
در قلب چار راه
یا تازیانه خوردن محکومی
در زیر آفتاب خیابان
سرگرمیِ جدید نگه‌هاست
و طرح یک تئون
بالای شیروانیِ یک بانک یا هتل
انگیزهٔ شگفتی چشمان...
گوئی که دست‌هائی نامرئی
گودال‌های عمیقی حفر کرده‌اند
تا فکرهای بزرگی را
در خود فرو دهند.

در شهرهای کوچک
گوئی که فکرها همه ناچیز و کوچک است
گوئی که می‌توان
از یک امامزادهٔ کوچک
با نذر ساده، معجزه‌های بزرگ خواست
یا عقده‌های تنهائی را
با چند قطره اشک
در پای تکیه‌ها و منابر ز دل فشاند

و روز جمعه را
با پاکتی ز تخمهٔ خندان
بر گورهای ساکت و تنها، به شب رساند.

●

در شهرهای کوچک، آری
گوئی که راه‌ها همه یکسان
در انتهای کوچهٔ بن‌بستی
مسدود می‌شود،
گوئی که دنیا
با آنهمه بزرگی و وسعت
در طول راه خانهٔ تو تا محل کار
ــ در پیچ آن خیابان ــ
محدود می‌شود.

تیر ماه ۴۳

آبی، خاکستری، سیاه / حمید مصدق

مصدق، حمید / *آبی، خاکستری، سیاه*. ــ تهران: آذر ۱۳۴۴، ۳۲ ص.

آبی، خاکستری، سیاه، شعری نوقدمائی در قالب نیمائی، بغایت عاطفی، ساده، روان، آهنگین، و زبانِ حالِ پردرد و تمنای عاشقی است که معشوقش بر اثر کدورتی او را رها کرده و رفته است.

شروع شعر ــ که صمیمانه و خودجوش است ــ در شبی ظلمانی اتفاق می‌افتد؛ شبی بارانی که رو به صبح دارد. شاعر، شب پررنجی را به صبح می‌رساند. روشنائی صبح نور امیدی به دلش می‌تاباند و تمنای او را با وعده‌هائی از آیندهٔ درخشان همراه می‌کند، و شاعر از معشوق می‌خواهد که به هر ترتیب که خود صلاح می‌داند، برگردد. و به او می‌گوید که «من تو را خواهم بُرد / به سرِ رود حیات». اما چگونه؟ از راهی خیالی، رمانتیک و

معصومانه ــ که در واقع راهی نیست. او می‌گوید: «من تو را خواهم بُرد / به شب جشن عروسیِ عروسک‌های / کودک خواهر خویش / که در آن مجلس جشن / صحبتی نیست ز دارائی داماد و عروس / صحبت از سادگی و کودکی است. چهره‌ئی نیست عبوس». بعد، یاد روزگاران فرخنده‌ئی می‌افتد که با هم شاد بودند و عاشق با قصه‌های معشوق به خواب می‌رفت و آرزوهای درخشانی در سر داشت، بی‌آنکه بداند: «هیبت باد زمستانی» را. و اکنون آن روز رسیده است. روزی که «پیوند صمیمیت‌ها، به آسانی یک رشته گسست». «و قناری‌ها را پر بستند / که پر پاک پرستوها را بشکستند / و چه امید عظیمی به عبث انجامید».

ولی نیاز و امید عاشق، قوی‌تر از واقعیت‌های سرسخت و از پا در آورنده است. لذا با تمنا می‌گوید «تو توانائی بخشش داری / دست‌های تو توانائی آن را دارد / که مرا / زندگانی بخشد / چشم‌های تو به من آرامش می‌بخشد». اما واگویه‌های شاعر او را به واقعیت زندگی نزدیک و از رمانتیسم «شب جشن عروسی عروسک‌های خواهر من» دور می‌کند، چندان که سرانجام به این نتیجه می‌رسد که: «چه امید عبثی / من چه دارم که تو را در خور؟ / هیچ / من چه دارم که سزاوار تو؟ / هیچ. [...] تو چه داری؟ / همه چیز». و رضایت می‌دهد، کاش «که تو خوانندهٔ شعرم باشی». و می‌گوید: «کاهشِ جان من این شعر من است». و می‌گوید «چه کسی باور کرد / جنگل جان مرا / آتش عشق تو خاکستر کرد؟»

نتیجهٔ همین روند واقع‌نگری است که از سطر سیصدم به بعد، ناگهان فضای شعر و سخن شاعر عوض می‌شود، و او که تا اینجا از نیاز خود به معشوق و از زندگی مرگبارش سخن می‌گفت، ناگهان می‌گوید: «در من اکنون کوهی / سر برافراشته از ایمان است.» او مسئول گذشتهٔ پررنجش را عنصرِ موهومِ «کولی‌باد» می‌داند. و می‌گوید: «باد، ای کولی باد! / تو هوا را به سمومِ نَفَسَت آلودی / و تو بیرحمانه / شاخ پربرگ درختان را عریان کردی». این ریتم بطور فزاینده ادامه می‌یابد تا جائی که آن تمنای نخستین

به تغیّر بدل می‌شود و شاعر معترضانه می‌گوید «با من اکنون چه نشستن‌ها، خاموشی‌ها / با تو اکنون چه فراموشی‌هاست / چه کسی می‌خواهد / من و تو ما نشویم؟ خانه‌اش ویران باد / من اگر ما نشوم تنهایم / تو اگر ما نشوی خویشتنی / از کجا که من و تو / شور یکپارچگی را در شهر / باز برپا نکنیم / از کجا که من و تو / مشت رسوایان را وا نکنیم؟». و این تغیّر و تعرّض چنان بالا می‌گیرد که شعر وجهی سیاسی می‌یابد و شاعر می‌گوید «تو اگر برخیزی / من اگر برخیزم / همه برمی‌خیزند / تو اگر بنشینی / من اگر بنشینم / چه کسی برخیزد؟ چه کسی با دشمن بستیزد؟ چه کسی پنجه در پنجهٔ هر دشمن درآویزد؟». و شعار می‌دهد: «کوه باید شد و ماند / رود باید شد و رفت / دشت باید شد و خواند» و از خود انتقاد می‌کند که: «در من این جلوهٔ اندوه ز چیست؟ / در تو این قصهٔ پرهیز، که چه؟ / در من این شعلهٔ عصیانِ نیاز / در تو دمسردی پائیز، که چه؟» و عصیان می‌کند که: «حرف را باید زد / درد را باید گفت». اما چگونه؟ فقط با محبت معشوق. قدرت شاعر به محبت معشوق بسته است. لذا می‌گوید: «سینه‌ام آینه‌ئی‌ست / با غباری از غم / تو به لبخندی از این آینه بزدای غبار / آشیانِ تهیِ دست مرا / مرغ دستان تو پُر می‌سازند / آه مگذار، که دستان من آن / اعتمادی که به دستان تو دارد به فراموشی‌ها بسپارد / آه مگذار که مرغان سپید دست / دست پُر مهر مرا سرد و تهی بگذارد، [...]. تو اگر بنشینی / من اگر بنشینم / چه کسی برخیزد؟ چه کسی...؟»

اگرچه شعرِ بلندِ عاطفی *آبی، خاکستری، سیاه* که در سال ۱۳۴۴، در دورهٔ شورش علیه رمانتیسم (عاشقانه و سیاسی) منتشر شد، بلافاصله توجه چندانی جلب نکرد، ولی چند سال بعدتر که با اوجگیری جو چریکی در ایران، احساسات چریکی جای حس شکستِ سیاهِ دههٔ سی را اشغال کرد، *آبی، خاکستری، سیاه*، که تلفیقِ عاطفیِ شگفت سیاست و

عشق بود، با چاپ مجدد در سال ۱۳۴۸، ناگهان مشهور شد، و سطوری از آن، ورد زبان خاص و عام، و شعارِ دانشجویان در تظاهرات سیاسی گشت، که: «تو اگر برخیزی / من اگر برخیزم / همه برمی‌خیزند».

آبی، خاکستری، سیاه، یکی از مشهورترین و محبوب‌ترین شعرها، در تاریخ شعرنو فارسی تا امروزه بوده است.

بخش‌هائی از این شعر را می‌خوانیم:

در شبانِ غم تنهائی خویش
عابدِ چشم سخنگوی توام.
من در این تاریکی
من در این تیره‌شب جانفرسا
زائر ظلمت گیسوی توام.
گیسوانِ تو پریشان‌تر از اندیشهٔ من،
گیسوانِ تو شبِ بی‌پایان.
جنگلِ عطرآلود.

شکنِ گیسوی تو،
موج دریای خیال.
کاش با زورق اندیشه شبی،
از شطِ گیسویِ مواج تو، من
بوسه زن بر سر هر موج گذر می‌کردم.
کاش بر این شط مواج سیاه،
همهٔ عمر سفر می‌کردم.

من هنوز از اثرِ عطرِ نفس‌های تو سرشار سرور،
گیسوان تو در اندیشهٔ من؛
گرم رقصی موزون.

کاشکی پنجهٔ من،
در شبِ گیسوی پریچ تو راهی می‌جست.

چشم من، چشمهٔ زایندهٔ اشک،
گونه‌ام بستر رود.
کاشکی همچو حبابی بَر آب،
در نگاه تو تهی می‌شدم از بود و نبود.

شب تهی از مهتاب،
شب تهی از اختر؛
ابر خاکستری بی‌باران پوشانده،
آسمان را یکسر.

ابرِ خاکستری بی‌باران دلگیر است.
و سکوتِ تو پسِ پردهٔ خاکستریِ سردِ کدورت افسوس!
سخت دلگیرتر است

شوق باز آمدن سوی توام هست، اما،
تلخی سرد کدورت در تو،
پای پویندهٔ راهم بسته؛
ابر خاکستری بی‌باران،
راه بر مرغ نگاهم بسته.

وای، باران؛
باران؛

شیشهٔ پنجره را باران شست.
از دل من اما،
چه کسی نقش تو را خواهد شست.
[...]

تو اگر برخیزی!
من اگر برخیزم،
همه برمی‌خیزند.

تو اگر بنشینی!
من اگر بنشینم،
چه کسی برخیزد؟
چه کسی با دشمن بستیزد؟
چه کسی پنجه در پنجهٔ هر دشمن درآویزد؟
دشت‌ها نام ترا می‌گویند.
کوه‌ها شعر مرا می‌خوانند

کوه باید شد و ماند،
رود باید شد و رفت،
دشت باید شد و خواند.

در من این جلوهٔ اندوه ز چیست؟
در تو این قصهٔ پرهیز ــ که چه؟
در من این شعلهٔ عصیان نیاز،
در تو دمسردی پائیز ــ که چه؟

حرف را باید زد!
درد را باید گفت!

سخن از مهر من و جور تو نیست.
سخن از
متلاشی شدن دوستی است،
و عبث بودن پندار سرورآور مهر

آشنائی با شور؟
و جدائی با درد؟
و نشستن در بُهت فراموشی ـ
ـ یا غرق غرور؟

سینه‌ام آینه‌ای‌ست،
با غباری از غم.
تو به لبخندی از این آینه بزدای غبار.

آشیانِ تهیِ دست مرا،
مرغ دستان تو پُر می‌سازند.
[...]
تو اگر بنشینی
من اگر بنشینم
چه کسی برخیزد؟
چه کسی...؟

آذر و دی ۱۳۴۳

جرقه / اصغر واقدی

واقدی، اصغر / جرقه. ــ تهران: بی‌نا، مرداد ۱۳۴۴، ۸۸ ص.

از دیگر شاعران قابل توجه دههٔ چهل که در خورِ استعداد و اشعارش مورد توجه لازم قرار نگرفت، اصغر واقدی بود. اشعار واقدی ــ بد یا خوب ــ از شعر بسیاری از شاعران مطرح آن دهه‌ها ــ که در کتاب حاضر، از کیفیت اشعار و نامی بودن‌شان سخن گفته‌ایم ــ بی‌ارج‌تر نبود، ولی هیچگونه نقدی بر مجموعهٔ جرقه نوشته نشد، و ظاهراً سالیان دراز طول کشید تا تعداد اندک جرقه‌ها به فروش برسد.

اشعار جرقه، عموماً رمانتیک و تحت تأثیر زبان فریدون توللی، نادر نادرپور و اخوان‌ثالث بود، و اگر چه یکسر از حشو و زوائد خالی نبود، ولی از اغلاط وزنی و دستوری که متداول آن سال‌ها بود، کمتر در آن به چشم می‌خورد.

سال‌ها بعد، دکتر سیاوش مطهری ــ که خود از شاعران مستعد دههٔ چهل و پنجاه بود ــ در یادداشتی تأئیدآمیز بر جرقه، در بخش بررسیِ محدودیت‌های جرقه ــ و عموم اشعار مجموعه‌های دههٔ چهل ــ نوشت:

«[...] شعرهای جرقه بیشتر عاشقانه است ــ البته به مقتضای سن شاعر ــ و آنها که اجتماعی است گاهی نیز، صریح و شبیه به همان روزنگارهاست و خشن [...]

به این صورت می‌توان و باید واقدی را شاعر مسئول بدانیم، اما مسئولیت نیز نسبی است چون هر چیز دیگری...

چیزی که ارزش شعرهای کتاب جرقه را محدود می‌کند، جهان‌بینی است، جهان‌بینی درین کتاب افق بسته‌ای دارد. منظورم از جهان‌بینی پای‌بندی به یک ایسم بخصوص یا آگاهی و سواد در فلسفه و جامعه‌شناسی و یا حتی داشتن نظریه‌ای دربارهٔ جهان و کائنات نیست. قصد من یک جهان‌بینی شعری و دورنگری درونی و هنری است، چیزی

که ممکن است هنرمندی بدون اطلاع و تسلط بر مکتب‌ها و مبحث‌های فلسفی و سیاسی از آن برخوردار باشد. این صفت در بسیاری از گویندگان دههٔ چهل که لقب متعهد یافته‌اند کمیاب است. اینگونه شاعران می‌اندیشند که مسئولیت یعنی درک مسائل سیاسی ـ اجتماعی روز، و در پرده یا بی‌پرده، صریح یا به تمثیل و استعاره از آن حرف زدن. این برداشت شعر را به ارگان سیاستی خاص تبدیل می‌کند و چنین است که می‌بینی اینگونه شعرها روح و جان ندارند و رگ‌های‌شان از خون خالی است.

علت روشن است، این ذهن آگاه شاعر است که موضوع شعر را برمی‌گزیند و ذهن ناخودآگاه که رابطه و قاصد بین بارپذیری و خلاقیت است درین میان مهمل می‌افتد. این شاعران، اغلب نیز واعظین نامتعظ‌اند و می‌بینی از درد توده حرف می‌زنند در حالی که خود به طبقهٔ مرفه یا متوسط تعلق دارند؛ سیرند و از گرسنگی می‌گویند. بام تا شام به دنبال پول می‌دوند و وارستگی و علو همت را تبلیغ می‌کنند. به هر آلایشی و سازشی آلوده‌اند و از پاکی و تسلیم‌ناپذیری سخن می‌گویند. اینان در واقع با اعمال و گفتارشان خود را نفی می‌کنند، پس روشن است که بی‌جان و بی‌خون بودن اینگونه اجتماعیات، معلول سترون بودن نطفهٔ آنهاست. [...][۸۰]

دو شعر از مجموعهٔ جرقه را می‌خوانیم:

جست‌وجو

ای تکچراغ شهر شب آلودم
این راه را به شوق تو پیمودم
برگرد ای امید گریز آهنگ
من آرزوی گمشده‌ات بودم

ای شهر غم گرفتهٔ پراندوه

مرغ نشاط بر سر بامت نیست
کو آن پرنده‌های طلائی رنگ؟
دیگر شراب شوق به جامت نیست.

آن روزها بهار چه زیبا بود
با عطر پونه‌های بیابانی
با سبزه‌های وحشی صحراها
با روزهای نم‌نم بارانی

رخت سفر به سوی تو بربستم
شاید بهار تازه‌تری جویم
شاید به خنده بازکنی در را
آه ای گل شکفتهٔ خوشبویم
ای وای ای پرندهٔ بی‌آرام
در این دیار، از تو نشانی نیست
اینجا دیار گنگ فراموشی‌ست
اینجا اجاق سردی و خاموشی‌ست

من بی‌تو در سیاهی بی‌فرجام
با هر لبی سخن ز تو می‌گویم
چون موج‌های سرکش بی‌آرام
از هر کسی نشان ز تو می‌جویم

دیوارهای مات! شما هرگز
او را ندیده‌اید کجا می‌رفت؟
ای جاده‌های سرد نپرسیدید
خورشید از این دیار چرا می‌رفت؟

از کوچه‌های خسته و خواب‌آلود
آواز باد وحشی شبگردی
در گوش من طنین فکند ناگه
او مرده است، بیهُده می‌گردی.

کرمانشاه ـ تیر ماه ۱۳۳۸

پردهٔ اسرار نادرویش

دیگر اکنون پرده‌داری خانه بردوشم
پرده‌داری پیر و نادرویش
سرد و بیزار از وجود خویش
پرده‌داری مانده در زنجیر موهومات
قصه‌پرداز دروغ کهنهٔ تاریخ
داستانگوی شهیدانی که شاید تشنه جان دادند
یا، زبانم لال، شاید
پرده‌دارِ دیگری چون من
دشت سوزان خیالش را
سفرهٔ رنگینی از خون شهیدانِ خدا کرده است
بهرِ رزقِ مرده‌خوارِ دیگری چون من!
در گذرگاه زمان هر روز
قصهٔ تکرارِیِ پیغمبران را باز می‌گویم
قصهٔ جادوگری‌های پلید ساحران را باز می‌گویم
رهگذاران در کنار پرده از ره باز می‌مانند
گاه آنها همصدا با من.

ابلهانه ورد می‌خوانند
سال‌ها سرگرم این فریاد بیزاری

سرگذشت پر دروغ و تلخ و تکراری
تا بساطم پر شود از سکّهٔ زرد دغلکاری
یا ز سنگِ کودکان رند بازاری!

من به افسون فریب زندگی‌تان آشنا هستم
من به سنگ کودکان بی‌اعتنا هستم
ریشخند و نیشخندی در دل و بر لب
در تکاپوی چراغ سکّه‌ها هستم
با گروه مردم کوتاه بین، هر روز
یاوه‌گویان باز، سرگرم دعا هستم
راستی تا کی درون پیلهٔ تزویر باید ماند؟
راستی با این نقابِ پُر فریب زُهد
تا به کی در کند و در زنجیر باید ماند؟
راستی آئین درویشی بجز بی‌جنبشی یا کاسهٔ پست گدائی چیست؟
«پردهٔ اسرار» جز این دلق صد نقشِ ریائی چیست؟
دیگر از این ابلهانِ بی‌خبر بیزار و دلتنگم.

اینک اینجا برفراز سرد موهومات
من همان شیّاد نادرویش عصیانی
با شما دزدان زاهدکیش در جنگم،
پردهٔ پرنقش اسرار شما را پاره خواهم کرد
با دلی پردرد و روحی سرد
همچنان آهوی تنهاگرد
خویشتن را در بیابان تلاش آواره خواهم کرد
بعد از این دیگر
با «چراغ سنگ‌ها و سکه‌ها» بدرود خواهم گفت

تا چراغ دیگری در پیش پایِ خویش افروزم
تا عقاب نغمهٔ بیگانه‌ام را می‌دهم پرواز
یا درون دوزخی «شاید دروغین» پاک می‌سوزم.

کرمانشاه ـ ۲۲ اردیبهشت ۴۳

باغ شب / منصور اوجی

اوجی، منصور / *باغ شب*. ـ شیراز، کانون تربیت، بهار ۱۳۴۴، ۹۹ ص.

باغ شب، نخستین مجموعهٔ شعر منصور اوجی بود که «غزلی به شکرانهٔ سلامت» او در دههٔ چهل معروفیتی یافته بود.

باغ شب، شامل پنجاه و پنج شعر نیمائی (گزیدهٔ شعرهای ۳۹ تا ۴۳)، در هشت دفتر بود.

این کتاب، مزیت و برجستگیِ چشمگیری نسبت به بسیاری از مجموعه‌های دیگرِ آن سال‌ها ـ که در کتاب حاضر مورد بررسی قرار نگرفته‌اند ـ نداشت. اما اوجی از شاعران معدودی بود که با پیگیری و تجربیات فراوان، بعدها به تشخصی زبانی دست یافت.

باغ شب مجموعه‌ئی موضوع‌گرا در شیوهٔ سمبولیک بود. اوجی بعدها ـ در دورهٔ غوغای موج نو ـ به فرمالیسم گرایش یافت و چندی در جرگهٔ موج نو بود که ذیل کتاب‌های بعدی او، از آن سخن خواهیم گفت.

دو نمونه از اشعار کتاب *باغ شب* می‌خوانیم و خوانندگان را به نقد محمد حقوقی بر این مجموعه که در *بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)*، در ۲۸ اسفند ۱۳۴۵ چاپ شد، ارجاع می‌دهیم.[۸۱]

غزلی به شکرانهٔ سلامت تو

من با صفای نیّت خود گریه می‌کنم:
گر دشت‌های پرگُل یادت ز غم تهی‌ست
جائی که دشت‌ها همه سرشار از غم است.

من با صفای نیّت خود گریه می‌کنم:
گر چشمه‌سار پیکرت از عطر یخ پُر است
جائی که چشم گل همه در راه شبنم است.

من با صفای نیّت خود گریه می‌کنم:
گر چلچراغ چشم تو خورشیدِ زندگی‌ست
جائی که شمع مرده، صفا مرده، نور نیز

من با صفای نیّت خود گریه می‌کنم:
گر در تو شور و عشق و غزل جمله زنده است
جایی که عشق مرده، غزل مرده، شور نیز

لحظه

صبح برخاستنت
بعد از آن شکّر خواب
گل سرخی‌ست که با عطری تند
بشکفد در مهتاب.

شب‌های نیمکتی، روزهای باد / محمدرضا اصلانی

اصلانی، محمدرضا / *شب‌های نیمکتی، روزهای باد*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴، ۱۸۰ ص.

محمدرضا اصلانی از شاعران فعال و مطرح موج نوئی دههٔ چهل بود که اشعار او امیدی در میان هواداران شعر مدرن برانگیخته بود. او از جمله کسانی بود که بعدها بیانیهٔ شعر حجم ــ شکل به سامان رسیدهٔ موج نو ــ را تحت نظر یدالله رؤیائی امضا کرد.

محمدرضا اصلانی طبق تقسیم‌بندی اسماعیل نوری‌علاء از شعر موج

نو[۸۲]، از نثرگرایانِ اصیل موج نو بود. و شعرش از همان خصوصیات عمومی برخوردار بود که در بخش بررسی موج نو برشمردیم.
شعری ازاین مجموعه را به همراه بخش‌هائی از نقد م. آزاد می‌خوانیم.

شب که اندیشناک و خاموش

خوب‌ست که بگذاریم
این چناران کهن را
در آسودگی یک ماه
در آسودگی یک حرف تمام.
هر شبی را باید
به تبی روشن کرد
خوب‌ست که بگذریم
تو چه می‌پرسی
که چه باید دید
من به تنهائی این نور
که از پنجره ناگاه
من دیدن را
آموخته‌ام
با غرور آنهمه روز
و به کاهگل این دیوار
در تمامی پر یک پرنده
با خیال سادهٔ یک ابر
با غرور آنهمه روز
و به کاهگل این دیوار
هر شبی را باید
به تبی روشن کرد

هر شبی را باید به تبی روشن کرد
و به دستی که گفتگوها را می‌آراید

شبح هم صحبتی
که از باران‌ها باز آمده است
شبح هم صحبتی
که می‌داند خیس بودن یعنی چه
و می‌خواند
همهٔ پیاده‌روها را

هر شبی را باید
به تبی روشن کرد
همچنان که
هر دستی را با یک گل
و هر لبی را با یک بوسه
تو چه می‌پرسی
که چه باید کرد
من به ناخن‌هایم
می
اندیشم
و به اندیشیدن این صبر ملول
از خیابان‌های ساعتیم
می
گذرم
هنگام
که از ضربهٔ مغشوش سحرگاهان می‌لرزند

من با هم صحبتیِ مغرورم
باز می‌گردم
او می‌داند که خیس بودن یعنی چه
و من می‌دانم که

خوب‌ست که بگذریم
که به یک قصهٔ کوتاه
می‌شود جامه پوشانید
می‌شود خوابانید
آن تنی را که به ناسازی یک لحظه
تسلیم
شده است

نقد و نظر

م. آزاد در بخش‌هائی از نقدی بر *شب‌های نیمکتی*، *روزهای باد*، می‌نویسد که:

«[...] «نهضتی» که شاعران نوجوان و جوان ما، همین روزها، راه انداخته‌اند در قیاس با جنبش‌ها و جهش‌های شعر اروپائی، اصلاً نهضت نیست. پنجاه سالی از این دادای سوررئال می‌گذرد و آدم‌های حسابی پاک از این نهضت بازی‌ها دست شستند و شخصی شدند، تأثر این گروه از زبان کاذب عاطفی یکی دو شاعر و شاعرهٔ سرشناس ایرانی و غیرایرانی (جنبهٔ کاذب و ترجمه مانند شعر صاحب تشخص و اصیل آنها) یکجور زبان معصوم ـ غمگین ـ کودکانه (و فاقد منطق «بزرگترها»ی عاقل) پیدا کرده است که هم عیب است و هم هنر. عیب این زبان را بگوییم که اگر بی‌زبانی نیست، بدزبانی‌ست. شعر هنر کلامی است و کلام از جنبهٔ لفظی و Rhetorical آن (نه «منطقی» Logical). زبان این گروه نوخاستهٔ صمیمی و

غیرصمیمی ـ زبان بی‌صمیمیت‌ست یعنی Sophisticated در جستجوی امکان‌های «ضدمنطق» با غیرمنطقی گشتن؛ خودش مشکلی‌ست منطقی! [...]

مصالح این زبان مستغرب (به هر دو معنی) مقداری کلمات مکرر است (مثل «مکرر» و «تکرار» در همهٔ شعرهای همهٔ شاعران جوان یا نوجوان) که در عمل همان قصهٔ «فرنگی» جمال‌زاده است که دم به ساعت کله‌اش را حفر می‌کرد یا شهر او را تجربه می‌نمود (گاهی هم، او شهر را!) گرایش این گروه به شاملو و فرخزاد به جهاتی که در حد کامل شعری این دو شاعر بزرگوار نیست، از همینجاست.

طبیعی اینگونه زبان‌ست که با وزن شعر فارسی بیگانه باشد ـ چرا که با زبان فارسی بیگانه است و مقصودم از زبان شعر فارسی حتماً شعری‌ست که اولینش رودکی بود از رودک خاوران و نیماست از یوش مازندران ـ که زبانی‌ست با همهٔ امکان‌ها و زندگی‌های قابل کشف که اصیل است و پشت به سنتی هزار ساله دارد پس متداوم است و تا این ملت با این زبان زنده است، زندگی خواهد کرد ـ مگر آنکه همین «سپرانتو» ادبی بعد از آمریکانیزه شدن و بعد بی‌سیما شدن این ملت نجیب، باب شود زیر علم حکومت جهانی چند تا دیوانهٔ معذور یا مأمور دیوانه.

این شعرها، «شعر سپید» هم اغلب نیست، که اول، شعر باید شکلی داشته باشد و قالبی را برای فکر شاعرانه‌یی مهیا کند، بعد سپید باشد. اینجور شعرها شعرهای بی‌رنگ است و از هر چه رنگ تعلق پذیرد، آزاد، آزاد آزاد! [...]

امتیاز اصلانی از بیشتر شاعران ظریفه‌سرای نو ـ که با نقاشان گنگ همنشین شده‌اند ـ درد اوست، درد بیرون از عصمت تنهای مظلوم اوست. مثل کبوتر کوچکی که می‌خواهد «شاه بادبادک‌ها باشد» (ص ۷) باشد، بپرد بالا و آن بالا بایستد. اما پرنده باید آرزوی پرنده شدن، پریدن و

آفریدن داشته باشد. سر نخ بادبادک همیشه دست بچهٔ حسودی‌ست که سرانجام این «شاهپرنده» را به شاخهٔ خشکی می‌کوبد.

درد اصلانی درد گنگ خوابدیده‌ای‌ست که عالمی را کر می‌پندارد و این درد، حس نطفه، حس جنین و حس پیشاپیش زایش هم هست ــ فریاد زایش.

اصالت و والایی شعر اصلانی در همین امتیاز او از شاعر بی‌درد است که زندگی‌شان در فنجان قهوه‌یی و دست کوچکی و هزار تومان به بالا حقوقی، خلاصه می‌شود و آدمی که (به گفتهٔ داستایوسکی) آشفتهٔ چیزی به دنیا آمد، آشفته زندگی می‌کند و به آشفتگی خواهد یافت. آدم راحت سالم به هیچ درد ادبیات نمی‌خورد ــ خیالتان آسوده باشد.

شعر اصلانی دچار همان بیماری‌هاست که گفتیم. بیماری معصومیت (و ناآگاهی). معصومیت بی‌خبری‌ست و بی‌خبری بی‌مسئولیتی. و کافی نیست که شاعر سیاستمدار و جامعه‌شناسی باشد. ذاتاً هم می‌تواند زمینه‌های فراهمی در این زمینه‌ها داشته باشد. باید خود شعر این آگاهی را نشان بدهد.

و شعر اصلانی از کلمه‌های خشن، دردناک است:

از لحظه‌های بخشندهٔ کثیف
فریادی بر همه سکوت
وزش هراسندهٔ ستاره
خندهٔ تاریک سقفی
به آشیان بودن (ص ۵، ۶، ۹، ۳۱)

اصلانی‌در بیان بعضی تعبیرها متأثر است از احمد شاملو، فروغ فرخزاد و احمدرضا احمدی. اما از احمدرضا احمدی غنی‌تر و در تجرید (به علت تسلط غنی‌تر بر کلمات) بسیار مرجع است. یک صفت عالی هم دارد، بسیار عالی؛ سخت متواضع است.»[۸۳]

وادی شاهپرک‌ها / سیروس آتابای

آتابای، سیروس / *وادی شاهپرک‌ها*. ــ تهران: طُرفه، ۱۳۴۴، ۸۷ ص.

وادی شاهپرک‌ها برگزیدهٔ چهار کتاب با نام‌های چندین سایه، *آمدن‌ها و آغازها*، *اندیشه در کارگاه بافندگی*، و *مقابل خورشید* از سیروس آتابای، شاعرِ ایرانیِ ساکنِ آلمان بود که به آلمانی شعر می‌نوشت. البته نمی‌دانم که تا چه اندازه می‌شود مجموعهٔ ترجمه شدهٔ *وادی شاهپرک‌ها* را مجموعه‌ئی ایرانی (در تاریخ شعرنو ایران) محسوب داشت، بویژه اینکه معلوم نیست که مترجم اشعار، خودِ شاعر بوده است یا نه. اما در هر صورت در آن سال‌ها این کتاب، مجموعه‌ئی ایرانی و فارسی در شعرنو تلقی شد و چندین نقد بر آن نوشته شد. ما هم بدین مناسبت آن را در مجموعه شعرهای فارسی مورد ارزیابی قرار می‌دهیم.

نخست دو شعر و سپس نقد و نظر پیرامون آن را می‌خوانیم.

خط‌های عمر

کشتی‌ها پیش می‌روند
آنها که سُکّان به مردان سپرده‌اند
آهسته آهسته
و دیگران، بی‌سکّان، در شتاب‌اند
به سوی سقوط.

به نام سوسن‌ها

به احمدرضا احمدی

در انتظار رهایی مباش
و به شکست‌ناپذیری دژ اعتماد مکن
اما بر فراز ورطه از خود دفاع کن
و در مقابل هجوم مقاومت نمای.

به هر قیمتی، تحمل کن
و ثبوتت را تحمل نمای
و در برابر فاجعه خود را مباز
و سفیر صلح مفرست
و غرامت صلح را مپذیر.

تو همپیمانی داری
ـ دورتر از خلیج بندر ـ
که در دور دست‌ها می‌راند
ـ به سختی در دید ـ
اما گاهی کشتی‌یی
حصار را می‌شکند.
در تاریکی به بندر می‌رسد
و پیک به ساحل می‌برد
به بشارتی از او.

آنگاه به بام برج رو
که بشارت در
پرواز مسعود پرندگان است
چه بزودی کشتی‌ها
به افق خواهند رسید
بادبان‌های بیشمار سپید
که با آنان همپیمانی.

بادبان‌ها را به نام سوسن‌ها سلام گو
سوسن‌هایی که آسیب نادیده
در مرز تاریخ شکوفان‌اند.

نقد و نظر

وادی شاهپرک‌ها جز در میان شاعران موج نوئی و عده‌ئی از نوپردازان نیمائی بازتابی نداشت. دو نقد بر آن نوشته شد: یکی از دکتر رضا براهنی و دیگری از فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو]؛ و درست عکس هم.

رضا براهنی در یادداشتی تأئید آمیز نوشت:

«با شب و شب
زیر ستارگان کم گو
رؤیای هرگزی

در *وادی شاهپرک‌ها* مجموعهٔ اشعار سیروس آتابای، نوعی فروتنی خردمندانه دیده می‌شود و نوعی توکل و تسلیم و آرامش؛ و شاید گونه‌یی shantih shantih shantih یا «صلحی که بالاتر از ادراک» است. اغلب قطعات کتاب به ضرب‌المثل‌های 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 چشمهٔ واحه‌یی در کویر تکیه کرده، پشت سر را نگریسته باشد و آیات کوتاه و در عین حال خردمندانهٔ خود را به‌زبانی ساده ولی عمیق بر زبان رانده باشد؛ هم زیبائی را ببیند و هم دربطن آن، قدرت وخشونت و استحکام زندگی و حقیقت را:

وقتی شاخه‌ها را باز کردم
تو را زیر آبشار دیدم
و چشمم حیات اصلی تو را درک کرد
تصویرت در خاطره‌ام آسیب نادیده
به جا ماند.

«اکنون»

و یا:

ما در گذر شقایق خانه داشتیم

و سیرسیرک
ساعت شنی شب‌های ما بود.

«گذر شقایق»

آتابای آنچنان همه چیز را به ایجاز و کوتاهی بیان می‌کند که بعضی اوقات شعرش جنبهٔ کلمات قصار (Aphorismos) به خود می‌گیرد. ولی این کلمات قصار هیچگاه جنبهٔ ناراحت‌کننده و بزرگمنشانه ندارند؛ بلکه در آنها فروتنی و صمیمیت تا منتهای درجه به چشم می‌خورد و روح شعری، کلمات را سرشار از لطف و ظرافت کرده است.

بادبان‌ها را به نام سوسن‌ها سلام گو
سوسن‌هائی که آسیب نادیده
در مرز تاریخ شکوفان‌اند.

«به نام سوسن‌ها»

و یا:

هیزم را باید از جنگل‌های دوردست گرد آورم

«هیمه»

همیشه به یاد «چو» باش!
«چو» تنها دژ ماست ـ
دژ انسانیت.

«همیشه به یاد «چو» باش»

آتابای موقعی که چیزی را می‌نگرد آن را دقیق می‌بیند و هیچگاه دربارهٔ یک شیئی حرف‌نمی‌زند، بلکه خودشیئی را بطوردقیق‌بیان می‌کند؛ هرگز دربارهٔ اشیاء احساساتی نمی‌شود و هرگز راه پرپیچ و خمی را برای رسیدن به یک شیئی انتخاب نمی‌کند. خیلی راحت و مستقیم اشیاء مقابل خود را می‌بیند و به همان راحتی و بیواسطی هم آنها را بیان می‌کند:

صدای زلال فلزی تبو بر می‌خیزد.

«هیزم شکن»

اکنون صف ستارگان نزدیک می‌شود
سم سرد را حس کن...

«حیران»

و لحاقم
چهارگوشهٔ 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 به چشم می‌خورد. پشت سر کلمات، آدمی با فرهنگ دیده می‌شود که کلمات را دقیقاً انتخاب می‌کند و برای حالت، اندیشه و یا احساس معینی به کار می‌گیرد.

او هرگز به زور شعر نمی‌گوید و چیزی را به تکلف بیان نمی‌کند. شعر، گویی از چاهی عمیق، خود به خود و بدون زحمت، می‌جوشد و سرازیر می‌شود و اغلب آنچنان طبیعی است که گویی قبل از آنکه گفته شود، وجود داشته است.

خرد جزیره‌ای است
در رنگ‌های «جیو تو»
اینجا که من «امثال سلیمان»
ابروانت را از بردارم
از میان گوشواره‌ات
سفینه را می‌بینم که ناپدید شده است
و می‌مانم.

«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 چند سال پیش با اشعار ریلکه آشنا شدم و سرودهایی *برای اورخئوس* و *کتاب ساعات* و سایر اشعار این شاعر بزرگ را بوسیلهٔ کتابی دو زبانی (آلمانی ـ انگلیسی) ولی به انگلیسی مطالعه کردم. بار سوم موقعی بود که به مطالعهٔ اشعار هولدرلین شروع کردم. باز متن دو زبانی بود و من مجبور بودم فقط از طریق متنِ انگلیسی، اشعار هولدرلین را ــ که می‌گویند در اصل روح و عمق دیگری دارد. ــ بخوانم. این بار چهارم است که من آرزو می‌کنم ایکاش آلمانی می‌دانستم، زیرا می‌دانم که ترجمهٔ یک شعر ـ هر قدر هم که درست و مؤمنانه صورت گرفته باشد، باز متن اصلی حتماً چیزهائی دارد که من با خواندن متن ترجمه از آنها غافل مانده‌ام، ولی مثل اینکه چاره‌یی نیست جز اینکه به همین قناعت کنم، زیرا «هیزم را باید از جنگل‌های دوردست گرد آورم.»[۸۴]

سیروس آتابای در سال ۱۳۰۸ در تهران متولد شد. در هفت سالگی به آلمان و سپس به سوئیس رفت، مجدداً به آلمان برگشت؛ و در هنگام چاپ در *وادی شاهپرک‌ها* در دانشگاه مونیخ مشغول تحصیلِ ادبیات آلمانی بود. او در سال ۱۹۵۶ مجموعه‌ئی با نام چندین *سایه* و پس از آن کتاب‌های *آمدن‌ها* و *آغازها* و *اندیشه در کارگاه بافندگی* و در سال ۱۹۶۴ مجموعهٔ *مقابل خورشید* را به چاپ رسانده و دو جایزهٔ ادبی آلمان را نصیب خود کرده بود.

آتابای غزلیاتی از حافظ و عبید زاکانی را هم به آلمانی ترجمه کرده بود.[۸۵]

می‌بینیم که در نظر دکتر رضا براهنی شعر سیروس آتابای نبوغ‌آسا بود. ولی همه منتقدین این نظر را نداشتند. از جملهٔ این گروه، فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو] بود که مقاله‌اش در *اندیشه و هنر* (دورهٔ جدید، اردیبهشت ۱۳۴۴، شمارهٔ ۶) چاپ شد.[۸۶]

بعدها دیگر از سیروس آتابای خبری نشد. و اشعارش چون بسیاری از مجموعه‌ها راهی به ذهن و دل هیچ قشری باز نکرد و فراموش شد.

حماسهٔ آرش / مهرداد اوستا

اوستا، مهرداد / *حماسهٔ آرش*. ــ مشهد: توس، خرداد ۱۳۴۴، ۵۲ ص.

حماسهٔ آرش چهارپاره‌یی بلند با مقدمه‌ئی از نعمت میرزازاده (م. آزرم) ــ از شاعران مطرح شعر چریکی ایران در نیمهٔ دوم دههٔ چهل تا پنجاه ــ بود.

آزرم، پس از مقدمه‌ئی مفصل دربارهٔ داستان آرش و اینکه «داستان آرش در شاهنامه نیامده، [...] و معرفی آن را در سال‌های اخیر مدیون دکتر احسان یارشاطر هستیم» دربارهٔ مهرداد اوستا و کتابش می‌نویسد که:

«مهرداد اوستا، شاعر بلندآوازهٔ معاصر و مسندنشین بلامنازع چکامه‌های نوآئین دری را احتیاجی به معرفی نیست، کارنامهٔ سخنوریش بهترین گواه شایستگیِ عنوان فوق برای اوست، اما منظومهٔ حاضر *حماسهٔ آرش* نسبت به کارهای گذشته‌اش به نظر من پرواز جداگانه‌یی است، در فضایی دیگر و افقی پُر شکوه؛ اگرچه از نظر احیای داستانی باستانی بار اول نیست که با چنین منظومه‌یی آشنا می‌شویم، اما از نظر موازین حماسه‌سرایی، رعایت متن، توجه به میتولوژی فارسی، توصیف دقیق مکان و زمانِ داستان و روحِ پهلوانی و دیگر شرایطی که از یک منظومهٔ حماسی می‌توان توقع داشت، بار اول است که با منظومه‌یی بلند و نوآئین ــ در تجلی داستانی کهن ــ روبه‌رو هستیم.

زبان منظومه ــ با «بیان» اشتباه نشود ــ همچنان که از اوستا انتظار می‌رود، در تمام داستان، استوار و یکدست و سنتگرایانه است، گویش قدیمی خراسان، که زبان منظومه از آن مایه‌ور است، با قدمت داستان، یکنوع «مراعات‌النظیر» معنوی ایجاد می‌کند. [...]

بیان اوستا برجسته و غنی است، تعبیرات و تشبیهات بلندش در نهایت

زیبایی‌ست. ترکیبات تازه و جاندار او، تسلط فوق‌العادهٔ شاعر را در امکانات زبان فارسی نمایشگر است. تخیل قوی و بسیار لطیفش ــ که گاه با حماسه مغایر می‌نماید ــ از ویژگی‌های شعر اوست و خوشبختانه در این منظومه به موازات صحنه‌ها و حالات گوناگون، تغییر و نوع بیان نیز هماهنگ معنی می‌شود. [...]

کوتاه سخن دربارهٔ این منظومه اینکه ــ بی‌آنکه بخواهیم ارزش کار مأجور حضرت کسرائی، شاعر خوش‌سخن این روزگار را در نوع خودش ندیده بگیریم. ــ بعد از *شاهنامهٔ فردوسی* و *گرشاسبنامهٔ اسدی*، در بین شاهنامه‌ها و کارنامه‌هایی که به زبان فارسی سپرده شده است ــ با توجه به نکات یاد شده ــ منظومه‌یی به این زیبایی سراغ نداریم. [...]»[۸۷]

با این تفصیل، بخشی از *حماسهٔ آرش* را که در وزن ترانه‌های باباطاهر سروده شده است ــ و هیچ سنخیتی با حماسه‌سرائی ندارد و بدین علت هرگز بازتابی نیافت ــ ذیلاً می‌خوانیم:

بیابان در بیابان، دشت در دشت
بلا بود و بلا، خون بود و خون بود.
زوادی‌ها به وادی‌ها روانه
هراسی وهم‌خیز و ابرگون بود

شرار تیغ در خون هشته پهلو
به جان زندگی آذر کشیده
ز صحراها ستیغ کوهساران
چو فریادِ به گردون سرکشیده

به سر غلتان به هر سو باد پایی
ز بس باران تیر و زخم زوبین

ز هر سو در خم پیچان کمندی
سواری سرنگون از کوههٔ زین.

به سوی قرن‌های دور، پندار
روان، هنگام‌ها از پی شتابان
جدا در دست هر هنگام، شمعی
فروزنده، بیابان تا بیابان
[...]
قلم زین سرگذشت پهلوانی
فشاند اشک و هر دم زار، موید
که یاد آرد از این افسانه دردی
همه درد و نمی‌داند چه گوید

ندانم این همه بیداد از چرخ
و یا از گردش ایام بینم
که فرّخ مرز ایران را سراسر
کُنام گرگ آدمخوار بینم.
[...]
به آئین دختر افسانه‌پرداز
مرا چون دید از دُرد غمان مست
به لبخندی دلم را داد شادی
به مینایی غمم را پای بشکست

که: «ای بر خویشتن انگاشته عمر
همه دشخواری و نابوده سنجی!

اسیر گردش چرخ سیه‌کار
زبونِ فتنهٔ دهرِ سپنجی

اگر داری سرانگشت هنرخیز
نوآئین نغمه‌ها آری در آهنگ
که بس افسرد، چون فریادِ خاموش،
سرودِ ناسروده، در رگ چنگ
[...]

طلا در مس / رضا براهنی

براهنی، رضا / *طلا در مس*. ــ تهران: بی‌نا، شهریور ۱۳۴۴، ۲۲۶ ص، ۵۵۰ نسخه.

طلادرمس نخستین مجموعهٔ نقدوشناخت شعرنوفارسی درایران بود.

دکتر رضا براهنی که پیشتر با انتشار چندین مجموعه شعر و دو ترجمه (داستان و نمایشنامه) و مقالات متعدد در نشریات معتبر تهران چهره‌ئی آشنا بود، با انتشار *طلا در مس* به عنوان پیگیرترین منتقد ادبی ــ یا منتقد ادبیات نو ــ تشخصی ویژه یافت.

طلا در مس شامل نوزده مقاله پیرامون ماهیت شعر و کیفیت شعرنو در اوایل دههٔ چهل بود.

پاره‌ئی از مقالات این کتاب به تفاریق در نشریات تهران چاپ شده بود (که به مناسبت‌های مختلف در کتاب حاضر آمده است) و به نظر می‌رسد که مقالاتی چون «شعر و اشیاء» و «شکل ذهنی در شعر» برای نخستین‌بار بوده که در حوزهٔ نقدِ شعرِ فارسی در ایران مطرح می‌شده است.

دانش وسیع در حوزهٔ نقد ادبی، دیدگاه نو، قلم تند و بُرا و شهامت اظهارنظر، در کتاب *طلا در مس*، چشمگیر و جذاب بود؛ اگرچه بعدها، دو مورد اخیر، (چنان که خواهیم دید) گاه مؤلف را از جادهٔ انصاف و

صواب خارج کرده و او با جملاتی عصبی (که ضعف تألیف را هم در پی داشت)، شهامت را به پرده‌دری‌های خصوصیِ غیرضروری کشانید چندان که لطمات فراوانی به ارزش علمی نوشته‌های او وارد شد.

فهرست طلا در مس به قرار ذیل بود:

شعر و اشیاء؛ شکل ذهنی در شعر؛ الهام و کشف؛ تصویر چیست؟؛ نوعی روح حماسی در مولوی؛ چهار رسالت، چهار مسئولیت؛ فردیت، کلیت و حقیقت جهانی در شعر؛ شعرِ ا. بامداد؛ شعر نادر نادرپور؛ پنج یادداشت پیرامون *تولدی دیگر* خانم فرخزاد؛ *آرش کمانگیر* از اسیاوش کسرائی؛ در *وادی شاهپرک‌ها* [از سیروس آتابای]؛ منظومهٔ *خاک* م.ع. سپانلو؛ طلا در مس (تحقیقی در تشابهات بین مولوی، سوررئالیسم، رمبو و فروید)؛ یک اشارهٔ کوتاه.

۱۳۴۵ ه.ش.

در سال ۱۳۴۵ بیش از ده مجموعهٔ شعرنو و بالغ بر پانزده جُنگ و مجلهٔ نوگرا و چندین گزینهٔ شعرنو منتشر شد.

در این سال، مجادلهٔ شعر قدیم و جدید تقریباً به پایان رسید و در نشریات، بحث بین طیف‌های مختلف شعرنو تشدید شد.

مجلهٔ پژوهش (ارگان انجمن دانشجویان ایرانی در بریتانیا) که از سال ۱۳۳۵ به همت دکتر حمید عنایت و همکاری مهرداد بهار و حمید محامدی آغاز به انتشار کرده بود، با همکاری علی‌محمد حق‌شناس، فرخ خدابنده‌لو و علیرضا جهانشاهی، فعال‌تر شد و به شعرنو روی آورد.

ققنوس در باران از احمد شاملو، *با دماوند خاموش* از سیاوش کسرائی، و *شعر من* از نیما، از کتاب‌های منتشرهٔ سال ۴۵ بوده است.

در پائیز این سال، علاوه بر کتاب *تحلیلی از شعرنو فارسی* از عبدالعلی

دستغیب، سه گزینه با نام‌های *نمونه‌های شعرنو*، *راهیان شعر امروز*، و *منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد* منتشر شد که ــ جدا از کیفیت و ارزش و اعتبارشان ــ با استقبال وسیعی روبه‌رو شد. از جُنگ‌های نوبنیادِ این سال، جُنگ *هنر* بود که البته دوامی نداشت. و اما ضایعه و فاجعه سال ۱۳۴۵ ــ برای شعر و ادب معاصر ــ مرگ فروغ بود.

نشریات

عمده‌ترین نشریات نوپرداز سال ۱۳۴۵ عبارت بوده است از: *بازار رشت (ویژهٔ هنر و ادب)*، *جُنگ اصفهان*، *جهان نو*، *جزوهٔ شعر*، *موزیک ایران*، *پیام نوین*، *نگین*، *فردوسی*، *سخن*، *کاوه*، *خزه* (اهواز)، *بررسی کتاب*، *آرش*، *انتقاد کتاب*، *بامشاد*، *جگن*، *هنر*، *اجتماع ملی*، *هنر و ادبیات جنوب (پرچم خاورمیانه)*، *جُنگ پارت*، *جُنگ جوانه*، *شاهد غرب*، *نامهٔ دانشجو*، *بارو* ... که ذیلاً به مهمترین‌شان می‌پردازیم.

آرش

شمارهٔ پنجم (از دورهٔ دوم) *آرش*، در آذر ماه ۱۳۴۵ منتشر شد؛ با آثاری از: ابراهیم گلستان، غلامحسین ساعدی، رضا سیدحسینی، سیروس طاهباز، محمد حقوقی، م. آزاد، مجید نفیسی، مسعود فرزاد، فروغ فرخزاد، و سهراب سپهری.

شعر *مسافر* از سهراب سپهری اول بار در همین شمارهٔ *آرش* چاپ شد.

مسافر / سهراب سپهری

سپهری، سهراب / *مسافر*. ــ تهران: *آرش*، ۱۳۴۵.

شعر مسافر با انتظار آغاز می‌شود. غروب است.

مسافر می‌رسد. مُنتظرِ و مُنتظر قدم زنان به سوی منزل حرکت

می‌کنند. به خانه می‌رسند. در حیاط، «روی صندلیِ راحت کنار چمن»، در آرامش رو به شب می‌نشینند و شروع به صحبت می‌کنند: از طول راه، از تنهائی، از چیزهائی که مرد مسافر در طول راه دیده است. چشمِ مرد مسافر به «سیب» می‌افتد. برای او تداعی خلقت می‌کند. می‌گوید: «چه سیب‌های قشنگی / حیات نشئهٔ تنهائی‌ست» که میزبان می‌پرسد: «قشنگ یعنی چه؟» و بدین بهانه، به بهانهٔ سیب (که به قولی از میوه‌های بهشت است) وارد یک بحث فلسفی (بحث خلقت) می‌شوند. شب کامل می‌شود. مرد مسافر بلند می‌شود و برای خواب به اتاقی می‌رود. «اتاق خلوت و پاکی است / [او] برای فکر / ابعاد ساده‌ئی دارد» مرد در تنهایی و سکوت به فکر فرو می‌رود. وارد یک تک گویی درونی می‌شود. در می‌یابد که سراسر زندگی همچون سفری بی‌پایان رو به هیچ است. سفری که باد آن را پیش می‌برد. و در حالیکه در اندوه مسافری ابدی غرقه است، می‌گوید:

«عبور باید کرد
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم، ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید
و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور
پر از تحرّک زیبایی خضوع کنید
دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرّر
در آسمان سپید غریزه اوج دهید
و اتفاق وجود مرا کنار درخت
بدل کنید به یک ارتباط گمشدهٔ پاک
و در تنفس تنهائی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید

رها کنید مرا روی امتداد درخشان بادبادک آنروز
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید
حضور هیچ ملایم را
به من نشان بدهید.»

و شعر به پایان می‌رسد.

شعر *مسافر*، به رغم عمق، لطافت، استحکام زبانی، تخیل غنی، تعابیر غریب و بدیع و شگفت‌انگیزش، از فرم و ساختمان درستی برخوردار نیست؛ و معلوم نیست که این مسافر که بود و انگیزهٔ سفرش چه بود و وجود و «حضورِ گذرای» صاحبخانه چه نقشی در تعمیق فلسفی شعر داشته، و نبودش چه لطمه‌ئی به سازهٔ شعر می‌زد.

شعر *مسافر* یکی از اثرگذارترین شعرها در تاریخ شعرنو بود؛ که البته هرگز هیچ نقد روشنگمانه‌ئی بر آن نوشته نشد.

قسمت‌هائی از این شعر را می‌خوانیم:

دم غروب، میان حضور خستهٔ اشیاء
نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید
و روی میز، هیاهوی چند میوهٔ نوبر
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود
و بوی باغچه را، باد، روی فرش فراخت
نثار حاشیهٔ صاف زندگی می‌کرد
و مثل بادبزن، ذهن، سطحِ روشنِ گل را
گرفته بود به دست
و باد می‌زد خود را.

مسافر از اتوبوس
پیاده شد:

«چه آسمان تمیزی»
و امتداد خیابان غربت او را برد.

غروب بود
مکالمات گیاهان به گوش می‌آمد
مسافر آمده بود
و روی صندلی راحت کنارِ چمن
نشسته بود:
«دلم گرفته
دلم عجیب گرفته است
تمام راه به یک چیز فکر می‌کردم
و رنگ دامنه‌ها هوش از سرم می‌برد
خطوط جاده در اندوه دشت‌ها گم بود
چه دره‌های عجیبی
و اسب
سپید بود
و مثل واژهٔ پاکی سکوت سبز چمنزار را چرا می‌کرد
و بعد، دهکده‌های طلائی سر راه
و بعد، تونل‌ها
دلم گرفته
دلم عجیب گرفته است
و هیچ چیز
نه این دقایق خوشبو که روی شاخهٔ نارنج می‌شود خاموش
نه این صداقت حرفی که در سکوت میان دو برگ این گل
شب‌بوست
نه، هیچ چیز مرا از هجوم غیبت اطراف

نمی‌رهاند
و فکر می‌کنم
که این ترنم موزون حُزن تا به ابد
شنیده خواهد شد»

نگاه مرد مسافر به روی میز افتاد:
«چه سیب‌های قشنگی!
حیات نشئهٔ تنهائی‌ست»
و میزبان پرسید:
«قشنگ یعنی چه؟
ـ قشنگ یعنی تعبیر عاشقانهٔ اشکال
و عشق، تنها عشق
ترا به گرمی یک سیب می‌کند مُعتاد
و عشق، تنها عشق
مرا به وسعت محزون زندگی‌ها بُرد
مرا رساند به امکان یک پرنده شدن
ـ شفای حزن؟
ـ صدای خالص اکسیر می‌دهد».

و حال شب شده بود
چراغ روشن بود
و چای می‌خوردند.
[...]
در ابتداءِ خطیر گیاه‌ها بودیم
که چشم زن به من افتاد:
«صدای پای تو آمد، خیال کردم باد

عبور می‌کند از روی پرده‌های قدیمی
صدای پای تو را در حوالیِ اشیاء
شنیده بودم

ـ کجاست جشن خطوط؟
ـ نگاه کن به تموج، به انتشار تن من
ـ من از کدام طرف می‌رسم به سطح بزرگ؟
ـ و امتداد مرا تا مساحتِ ترِ لیوان
پر از سطوح عطش کن
ـ کجا حیات به اندازهٔ شکستنِ یک ظرف
دقیق خواهد شد
و خطِ سیرِ پنیرک را
حرارت دهن اسب ذوب خواهد کرد؟
ـ و در تراکم زیبای دست‌ها، یکروز
صدای چیدن یک خوشه را به گوش شنیدیم
ـ و در کدام زمین بود
که روی هیچ نشستیم
و در حرارت یک سیب دست و رو شستیم؟
ـ جرقه‌های محال از وجود برمی‌خاست
ـ کجا هرامس تماشا لطیف خواهد شد
و ناپدیدتر از راه یک پرنده به مرگ؟
ـ و در مکالمهٔ جسم‌ها مسیر سیدار
چقدر روشن بود
ـ کدام راه مرا می‌برد به باغ فواصل؟

عبور باید کرد

صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم، ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید
مرا به کودکی شورِ آب‌ها برسانید
و کفش‌های مرا تا تکاملِ تنِ انگور
پر از تحرک زیبائی خضوع کنید
دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرر
در آسمان سپید غریزه اوج دهید
و اتفاق وجود مرا کنار درخت
بدل کنید به یک ارتباط گمشدهٔ پاک
و در تنفس تنهائی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید
رها کنید مرا روی امتداد درخشان بادبادک آنروز
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید
حضور هیچ ملایم را
به من نشان بدهید».

و موارد ذیل، چند توضیح بود که سپهری در چاپ نخست به پایان شعر افزوده بود.

۱. رنوس: نام سنگی است. گویند هر که خاتمی از آن سنگ در انگشت کند غم و اندوه و حزن بدو نرسد.

۲. اشاره به مزمور صد و سی و هفتم از کتاب مزامیر.

۳. پرپرچه: فرفرهٔ کاغذی که سرِ چوب نصب کنند و چون باد بر آن وزد به گردش درآید. معنی دیگر این واژه پروانه است که حشره‌ای باشد.

۴. اشاره به تولد پیامبران زرتشتی (سوشیانت‌ها).

۵. به روایت اساطیر یونانی، در شهر مگار تخته سنگی است که چون با ریزه سنگی بدان ضربه وارد آوریم توائی شنیده می‌شود. و این به سبب آن است که یکبار آپولون چنگ خود را روی این تخته سنگ نهاد.

۶. باغ نشاط یا نشاط باغ را جهانگیر، پادشاه گورکانی مغول در کنار دریاچهٔ «نال» کشمیر بنا نهاد. شعرا در وصف آن شعرها سروده‌اند.

۷. تال دریاچهٔ معروفی است در کشمیر. نشاط باغ بر این دریاچه مشرف است.

۸. اشاره به آفرینش نخستین جفت بشر، بنا به روایت اساطیر ایرانی.

هنر و سینما (بارو)

از جُنگ‌های پُرمطلب سال ۴۵، جُنگ *هنر و سینما* بود که زیرنظر احمد شاملو و یدالله رؤیائی منتشر می‌شد. از این جُنگ ظاهراً دو شماره منتشر شد، با آثاری از: احمد شاملو، یدالله رؤیائی، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، جلال آل‌احمد، هوشنگ کاوسی، ویلیام فاکنر، آندره برتون، سیمین دانشور، م. آزاد، دکتر غلامحسین ساعدی، لورکا، جیمز تربر، کافکا، ماکس برود، شولوخف، زهاریا استانکو، پوران صلح‌کل، درویش، بکت، اسمیرنوف، ...

سهراب سپهری ترجمه‌ئی دارد از *سرودهای ریگ ودا* که در شمارهٔ ۲ *بارو* (*هنر و سینما*) چاپ شده و به نظر می‌رسد که برای محققین در کار سپهری بسیار مفید باشد.

جگن

دفترِ اولِ دورهٔ دوم جگن در بهار ۱۳۴۵ منتشر شد با آثاری از: فریدون گیلانی، غلامحسین ساعدی، رضا سیدحسینی، فریدون ایل‌بیگی، محمود کیانوش، هوشنگ بادیه‌نشین، بهرام صادقی، محمد حقوقی، آلبر کامو، و شرروود آندرسن.

از مطالب خواندنیِ این شمارهٔ جگن ــ که به مبحث ما مربوط می‌شود ــ مقالهٔ «واژه، پنجاه درصد شعر» از فریدون گیلانی است.

سردبیر جگن، فریدون گیلانی بود.

جهان نو (ویژهٔ ادبیات و هنر)

جهان نو از جملهٔ نخستین نشریاتی بود که از دهه بیست به هنر نو توجه نشان داده بودند.[۸۸] اولین شماره‌های جهان نو به سال ۱۳۲۵ نشر یافته بود و پس از افت و خیزهای فراوان (در عرصهٔ هنر نو)، در خرداد ۱۳۴۵، با ورود دکتر رضا براهنی و جلال آل‌احمد، چهرهٔ دیگری یافت و از ارزشمندترین نشریات نیمهٔ دوم دههٔ چهل شد.

سردبیر دورهٔ جدید جهان نو دکتر رضا براهنی بود و مطالبی که در شمارهٔ اول این دوره آمد، به قرار ذیل:

چند حرف به جای مقدمه، رضا براهنی؛ خواهرم و عنکبوت، جلال آل‌احمد؛ مصیبتی زیر آفتاب (شعر)، رضا براهنی؛ پطا در عزلت، خرداد داغ، من تنها (شعر)، پرویز پروین؛ پشت دریاها (شعر)، سهراب سپهری؛ تقدیس شب (شعر)، محمود سجادی؛ خود را به ابر و باد سپردم (شعر)، م. سرشک؛ چهار شعر، منصور قندریز؛ ای برادر (شعر)، محمود کیانوش؛ در نخستین دیدار (شعر)، منوچهر نیستانی؛ سه اشاره از الیوت پیرامون شعر و نقد شعر، ترجمهٔ منوچهر کاشف؛ نقدی بر شعر بوریس پاسترناک، آندرسنیاوسکی، ترجمهٔ مصطفی غریب؛ سرود سحرگاه، ازرا پاند؛ زبان کافکا، هانتیس پولیتزر، ترجمهٔ محمود کیانوش؛ پل والری، یدالله رؤیائی؛ شعر ناب، پل والری، ترجمهٔ حسن جوادی؛ غریب، در پرده (شعر)، صالح وحدت؛ گفتاری در باب استعمار، امه سزر، ترجمهٔ منوچهر هزارخانی؛ گفت‌وگوئی با یک فرنگیِ از فرنگ برگشته، جلال آل‌احمد؛ چند کیلومتر و نیمی از یک واقعیت، اسماعیل شاهرودی؛ شب، به تدریج (قصه)، بهرام صادقی؛ اعداد بیداری، منصورهٔ حسینی؛ کودکی

یک رئیس و بزرگواریِ یک مترجم، قاسم صنعوی؛ نقاشیِ ناصر عصار، مایکل سالیوان.

سرمقالهٔ نخستین شمارهٔ جدید، یادداشتی علیه غرب و غربزدگی بود. و واژهٔ غربزدگی (به مثابهٔ طاعون‌زدگی و وبازدگی...) از بر ساخته‌های جلال آل‌احمد بود که در جریان سمت‌گیری مدرنیستیِ رژیمِ پهلوی به سوی غرب (که عموماً آن را شبه مدرنیسمی وارداتی می‌دانستند) در مجامع روشنفکری شیوع پیدا کرده بود. روشنفکران ایرانی که عموماً ریشهٔ روستائی داشتند و از پیامدها و مظاهر غیراخلاقی غرب روی گردان بودند (و بسیاری از اینان همچون جلال آل‌احمد خواهان بازگشت به سنت بوده‌اند) با تمام وجود آن را پذیرفته و از آن دفاع می‌کردند. و این گروه، جدای از آن بخش بودند که از موضعِ دیگر، غربگرائی را (به عنوان پدیده‌ئی بورژوائی و ضد منافع زحمتکشان) مردود می‌شمردند.

جلال آل‌احمد مرشد هر دو گروه بود.

در بخش‌هائی از این سرمقالهٔ ضد غربی رضابراهنی می‌خوانیم:

«[...] این پروکراستِ [غولی در اساطیر یونان که آدم می‌دزدید و بر تختخوابش می‌خواباند و اگر قدِ آدمِ دزدیده شده بلندتر از طول تختخواب بود، پاها و یا سر او را می‌برید، و یا آنقدر از سر و پا او را می‌کشید تا همقد تختخوابش می‌شد.] جدید و جهانی، این غرب، قصد دارد اگر ما را یک سر و گردن، یا پاشنهٔ پائی از تختخواب معیارهای خود بلندتر دید، مثله‌مان کند. و بیماری ما از اینجاست که به جای آنکه مجبورش کنیم که تختخوابش را به اندازهٔ قامت ما درست کند (همانطوری که در ژاپن) تیغ و دشنهٔ او را به دست گرفته‌ایم و بر اساس معیارهای غرب، یکدیگر را با حالتی مادیستی مثله می‌کنیم. یا دست روی دست می‌گذاریم که اگر شکم شکارچیان مزدور «مسیو» را [شخصیتی در نمایشنامهٔ چوب به دست‌های ورزیل از غلامحسین

ساعدی] که برای دفع خطر گرازهای اجنبی آمده‌اند، سیر نکردیم لولهٔ تفنگ شکارچی‌ها به سوی خود ما نشانه‌گیری شود.

مثل اینکه نفس کشیدن، خود، صدا دادن است. نوعی خلاقیت است و نشانهٔ آنکه در میان هیجان‌ها، آشفتگی‌ها و خشم و هیاهوها و خفقان‌ها، نه فقط نمرده‌ایم، بلکه هنوز از بیخ حنجره‌های‌مان صدائی شنیده می‌شود و در گوشهٔ چشم‌های‌مان نوری سو می‌زند. و آیا به یک تعبیر «سو» آب نیست که تشنگی را فرومی‌نشاند؟ و آیا این حنجره، این نفس، این کلمه، «نقبی به سوی نور» نیست؟»[۸۹]

از مطالب دیگر ضد غربزدگی در این شمارهٔ مجله، مصاحبه مانندی است که آل‌احمد با یک محقق اطریشیِ از فرنگ برگشته ــ دکتر هانس اشتراسر ــ انجام داده است. شعر در این شماره فراوان است، ولی از نقد و بررسیِ شعر خبری نیست.

شمارهٔ دوم *جهان نو* نیز (که در تیر و مرداد همین سال منتشر شد) در همان حال و هوا سیر می‌کند، تنها اختلافش با شمارهٔ نخست (در حوزهٔ کارِ ما) مقاله‌ئی از دکتر رضا براهنی است با نام «بحثی در خلاقیت، تجربه، و مسئولیت شاعر، با اشاراتی به شعرهای *دریائی* رؤیائی» که مقاله‌ئی است مُفصل و خواندنی و ما بخش‌هائی از این مقاله را ذیل مجموعهٔ *دریائی‌ها* دیده‌ایم.

این شماره نیز بحث‌هائی از غربزدگی دارد، و پس از اینکه رضا براهنی می‌نویسد:

«نویسندهٔ این روزگار، قلمی از تیغ بر کاغذ دارد و هوشیاری او در این است که در هر زمینه‌ئی نشان می‌دهد و هشدار می‌دهد. [...] او دشمن شمارهٔ یک غول بزرگ است و توله غول‌ها به یک نگاه او جا خالی می‌کنند. [...]»، آل‌احمد می‌گوید: «[...] «غربزدگی» باید چشمت را باز می‌کرد، و بیشتر از آن باید معنی «تعهد» و «وظیفه» را می‌فهمیدی. «قلم» این روزها برای ما شده یک سلاح. با تفنگ اگر بازی کنی بچهٔ همسایه هم

که به تیر اتفاقیش مجروح نشود، کفترهای همسایه که پر خواهند ریخت... و بریده باد این دست اگر نداند که این سلاح را کجا به کار باید بُرد. [...] تو دفتر و دستک غربی را همان برای تعمیر «آرمیچر» نگهدار، که ما برای «ادموند ویلسون» و «لسلی فیدلر» هم تره خرد نمی‌کنیم. [...]»[۹۰]

از شمارهٔ سوم *جهان نو* است که آن مقالهٔ معروف آل‌احمد به نام «روشنفکر چیست؟ و کیست؟» یا «خدمت و خیانت روشنفکران» و بخشی از کتاب *از صبا تا نیما*، اثر ارجمند یحیی آرین‌پور چاپ می‌شود.

جهان نو با وجود اشعار زیادی که به چاپ می‌رساند، عمدتاً نشریه‌ئی اجتماعی ـ سیاسی بود.

هنر و ادبیات جنوب (ماهنامهٔ پرچم خاورمیانه)

از نشریات ارزشمند سال ۴۵، *هنر و ادبیات جنوب* بود که زیرنظر منصور خاکسار و ناصر تقوائی منتشر می‌شود. در این جُنگ، چه در سال ۴۵ و چه دو سال بعد که چند شمارهٔ دیگر از آن منتشر شد، جز یادداشت م. آزاد بر شعر و نظر نیما یوشیج، نقد و نظر چشمگیری پیرامون شعرنو به چاپ نرسید، ولی موضع نوگرایانه و ترقی‌خواهانهٔ جُنگ چنان بود که لامحاله در تحول و تکامل شعرنو مؤثر واقع می‌شد.

از مطالب خواندنی این جُنگ (در شمارهٔ پنجم) مقاله‌ئی به نام «آندره وازنسنسکی، صدای دیگر از روسیه» نوشتهٔ پیتر یانک به ترجمهٔ ایرج دریائی؛ و «فروغ در خواب» ـ به مناسبت درگذشت فروغ فرخزاد ـ از عدنان غریفی بود.

جُنگ اصفهان

سومین دفتر *جُنگ اصفهان* نیز چون دو دفتر پیشین، پربار و خواندنی بود، و خواندنی‌ترین مطلب (در ارتباط با کارِ ما)، مقالهٔ بسیار بلند (یا به اعتباری کتابچهٔ) «کی مرده، کی به جاست؟» از محمد حقوقی بود.

حقوقی در شروع مقاله توضیح می‌دهد که: «حرف‌هائی که می‌خوانید، قسمت‌های تنظیم شده‌ای است از کتاب چاپ نشدهٔ «شعر و شعر امروز» که به بهانهٔ انتشار مجموعه‌های اخیرِ نیما، آزاد، امید، بامداد، رؤیا درآمده است. در این حرف‌ها سعی شده است که بی‌شائبهٔ هر غرضی و صرفاً به خاطر رهائی از این بلبشوی وحشتناکی که مشمول «رنگین‌نامه»ها و «جزوه»هاست، شعر امروز، مورد تحلیل و بررسی مستدل قرار گیرد؛ بدین امید که نقطهٔ شروعی شود برای ادامهٔ نظریات صاحبنظران، و نه مغرضان و منحرفانی که به هر صورت ماهیت خود را نشان داده‌اند.»

حقوقی در مقالهٔ «کی مرده، کی به جاست»، شعرنو را به لحاظ ارزشی به چند دسته تقسیم می‌کند:

«۱. **شعرهای دوره‌یی**؛ که نتیجهٔ شعار و احساسات اجتماعی‌ست. [و مُختصّات آن عبارت است از]: حرف‌های قراردادی، مضمون‌سازی، نمایش احساسات، سادگی و سخنگونگی [...]. (و حرف‌های‌شان که گوئی برنامهٔ از پیش معلوم شده‌ئی است که علی‌الاجبار برای هر شاعری لازم‌الاجرا است) عبارت است از: دست به دست هم دادن، زاغ‌ها را بیرون کردن، در خون و آتش درغلتیدن، زمستان را پشت سر گذاشتن، بهار را پیشواز رفتن، زنگار ظلمت زدودن، در چشمهٔ مهتاب تن شستن،...»

«۲. **شعرهای گمراه**: شعر شاعرانی که یا از زمرهٔ جوانان هوسناک دیروز بودند، و از همان آغاز به راهی کج افتادند و یا از جوانان مدرنِ امروزند که به ناگهان به راهی غریب و غیرایرانی پا گذاشته‌اند. [که گروه اول نوقدمائیون و گروه دوم موج نوئی‌ها منظور نظر است.]

حقوقی، **مشخصات شعر گروه اول** را عبارت می‌داند از: «۱. گریستن بر گور عشق‌های مرده؛ ۲. بیان مستقیم خاطرات؛ ۳. سوگند به وفا و منع از جفا؛ ۴. پرواز به همهٔ نقاط طبیعت؛ ۵. تشریح شعر خویش؛ ۶. اسارت در قفس تن؛ ۷. خوشبینی و بدبینی سطحی». [او می‌نویسد که]:

«از اصلی‌ترین مختصات این شعرها وجود فضاهای رمانتیک‌ست و نه

به وسیلهٔ تصویر؛ که با استعمال بی‌حد و حصر کلمات پرزرق و برق، کلماتی که در حقیقت اصل تزئین و تهذیب آنهاست. [مانند]:

برکه، سراب، مرمر، عاج، شمع، پروانه، برهنه، عریان، شکوفه، گل، مهتاب، آفتاب، ماه، خورشید، رؤیا، خواب، نیلوفر، لاله، هوس، عشق، مرگ، کابوس، هول، تابوت، غروب، طلوع، نور، ظلمت، گور، مزار، گمشده، نایافته، سکوت، سکون، آغوش، دامان، طنین، آوا، امید، خیال، گناه، بخت، سایه، روشن.»

شعر گروه دوم ــ موج نو ــ از نظر او، از دو حال بیرون نیست: «گونهٔ پیچیدهٔ آن که بی‌هیچ تنفسی در فضای شعر فارسی، ناگهان به ظهور رسیدند و در عرض یکی دو سال، نه کامل، که اکمل شدند و شعری عرضه کردند که تا آنروز، در زبان فارسی (بل فرنگ نیز) سابقه نداشت [...]:

ناقوس خون تو می‌زد / یک دقیقه مانده به مهتاب / آنگاه که با منشور خابهای یخی خود / که چهرهٔ مولاوار و رنگین‌کمان بال شاپرکان را، در خود / آسیب نادیده می‌داشت / خونم را در قدحی تنگ خنک کردم /

الهی»

حقوقی بعد از اینکه به تفصیل از موج نو پیچیده سخن می‌گوید، به موج نو ساده رسیده و می‌نویسد: «گونهٔ سادهٔ آن، شعر شاعرانی است که از آغاز و به ظاهر، دنبال کارهای نخستینِ احمدی رفته‌اند. شعرهائی که اگرچه، گاه موزون است (شعر مجابی)، اما اغلب در همان حال و هواست و با ظاهری ساده‌تر:

تنها با دو چشمم، ای دوست، تو را نمی‌بینم / که در جان می‌یابمت / به تو می‌اندیشم و خویشتن را گرانبار می‌بینم / دانش من، از تکرار اندیشهٔ تو بی‌نیاز نخواهد بود.

مجابی»

در نظر نویسنده، اینگونه شعرها (موج نو ساده) از چند گرنه بیرون

نیست: «دعوت به تسلی، دعوت و حکم، تأثر و تلفیق، بیانِ کلیّات و اعتراف، بیان تنهائی و معرفت از زمان.»

«۳. **شعرهای مغشوش** [...]؛ که زیر چند عنوان می‌توان به بررسی گرفت: **مسئلهٔ زبان** (حالت طبیعی آن، حالت تقلیدی آن، حالت خام آن، حالت ابتدائی آن، حالت مغشوش آن). **مسئله وزن** (گونهٔ منحرف آن، گونهٔ درست و مشکل آن، گونهٔ درست ولی سادهٔ آن)؛ **مسئلهٔ تأثیرپذیری** (حد اعلاءِ آن، حد معمولی آن، حد زبانی آن، حد وزنی آن)؛ **مسئلهٔ عدم یکدستی؛ مسئلهٔ گنده‌گوئی.**»

«۴. **شعرهای پیشرفته**: شعر شاعرانی است که از مراحل ابتدائی و متوسط شعر گذشته‌اند و با سیری طبیعی و تدریجی ــ همگام با زمان ــ به فضا و بیانی مخصوص به خود رسیده‌اند. پیشرفتی که می‌توان از سه دریچهٔ جداگانه بدان نگریست: از دریچهٔ طی مراحل تدریجیِ شعر، از دریچهٔ مقابله با شعرهای پیشرفتهٔ دیروز، از دریچهٔ رسیدن به فضای شعری و اندیشگیِ خاص.»

نویسنده در این قسمت به تفصیل به شعر اخوان‌ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی و سهراب سپهری پرداخته و شعر آنان را شعرهای پیشرفتهٔ دههٔ چهل می‌داند، با این تفاوت که احمد شاملو و اخوان‌ثالث (بویژه)، مراحل پیشرفت را به مرور طی کرده‌اند و آن دیگران ناگهانی و غیرمنتظره بدان مرحله رسیده‌اند. و توضیح می‌دهد که: «هم اینجاست که اینک می‌توان گفت: اگر چه این هر دو [فروغ و آتشی] به آن فضای شعری و اندیشگیِ مشخص راه یافتند، لیکن مثل این است که فرخزاد پس از *تولدی* دیگر و آتشی بعد از *آهنگ* دیگر در آن مرحلهٔ آخر، به رضایت رسیده‌اند. رضایتی که علتِ سهل‌انگاری‌هائی از اینگونه است: شتابکاری و عدم توجه به کلمات و ترکیبات، وجود سطرها و بندهای زائد، زیاده‌گوئی و ضعف تشکل.»

و در پایان، شعر شاملو، رؤیائی و م. آزاد را که به نظر او هر یک به

نوعی به تشکّل رسیده‌اند، مورد بررسی قرار داده و در برتری شعر آزاد و رؤیائی به شعر احمد شاملو می‌نویسد:

«هم اینجاست که باید گفت؛ چگونه می‌توان نوشته‌های دو کتاب اخیر شاملو را نسبت به *باغ آینه* نتیجهٔ تلاشی راستین دانست. شاعری که اگر وزن را رها کرد؛ متشبث به قافیه شد؛ آنهم قافیه‌هایی اغلب متصنع و گاه گلستان‌وار. [...]

و اگر وحشت از ماندن کرد؛ در حقیقت تدارک آن را در جلای ترکیبات خود ساخته، و زبان کلاسیک‌وار، و توسل به اضافه‌های مقلوب دید:

لبشور ـ به خویش اندر شدن ـ دستکوک ـ آرایه ـ سپاهیمرد ـ تابسوز ـ چربدستانه ـ موجکوب (اگر چه منظور او، جائی‌ست که موج در آن کوفته می‌شود و «کوب» مخفف صفت فاعلی‌ست و غلط‌ست). و با چه بسیار از این نوع ترکیبات که به نظر می‌رسد با تشبثی اینچنین، هنری ارزشمند را فدای کینه‌یی دیرینه کرده است؛ که خود داند و کسی را حرفی نیست. شاید برای او (در این موقعیت خاص و تعمداً) شعرش وسیلهٔ انتقامی شده است که سال‌های سال در اعماق وجود او ریشه دوانید و حق هم با اوست. اما نباید ناگفته گذاشت که این دلیل آن نمی‌شود که اگر ناقدی به نقد شعر وی پرداخت (همان که از نظر او روزگاری لازم بود و امروز نیست) با توجه به آن حق، شعر وی را به نقد درآورد. هنر، هنر است، و مسئله این نیست که طرف آن دشنام‌ها کیست یا کیانند، مسئله این است؛ که هرگاه شعر او، به محک اصول مقیاسات و معائیر هنری به نقد درآمد، اولین نکتهٔ منظور، کیفیت حرف‌های آن نیست؛ بل تنها و تنها، مطابقهٔ شعر با موازین اساسی شعر واقعی‌ست. چه به تجربه شاهد بوده‌ایم که همه پیکرهٔ حرف‌های صریح و ناصریح معمول در شعرهای اخیرش در شعر تمام و کامل «سخنی نیست» عریان شده است. شعری که اگر چه کماکان محتوی آن فشردهٔ همان حرف‌هاست، اما دارندهٔ قالبی بسیار استوار و ماندنی‌ست.

و باز همینجاست که باید گفت؛ چگونه می‌توان تلاش مدام آزاد و رؤیا را در راه رسیدن به تازه‌ترین و استوارترین ساختمان‌های شعری، نادیده گرفت. هر دو شاعری که با کوششی مداوم و اعتقادی راسخ، بتدریج از مراحل نخستین و میانین شعر گذشتند. [...] شعرهایی که نتیجهٔ متشکل‌ترین ذهن‌ها، و از نظر استخوانبندی از پیشرفته‌ترین شعرهای امروز فارسی‌ست. و نمونه‌های درخشان آن را در کتاب‌های *شعرهای دریایی* و *قصیدهٔ بلند باد* می‌توان سراغ گرفت. و نه همهٔ آنها، که شعرهای این هر دو کتاب، از نظر تشکّل ذهنی و کمال فرم هرگز در یک ردیف نیستند. بنابراین اگر گفته شود: آزاد به فرم بی‌توجه است (از آنجا که منظور منتقد از «فرم»: همان تشکّل ذهنی است) اشتباهی بیش نیست؛ چرا که هیچگاه همه شعرها یک شاعر در یک سطح نخواهد بود. چنین است که اگر فلان شعرِ «آزاد آن شکل لازم و کامل را نگرفته است در عوض فلان شعر دیگر او از شکل گرفته‌ترین شعرهاست. فاصله‌یی که در شعر رؤیا نیز دیده می‌شود. با این تفاوت که اگر شعر رؤیا صرفاً تکنیک‌ست شعر آزاد تنها تکنیک نیست. در *شعرهای دریایی* به کمتر شعری می‌توان برخورد که پس از خواندن موجد حالتی در خواننده شود، و این خود حاکی از صمیمیت اوست. چرا که زندگی رؤیا، زندگی آزاد نیست، و نتیجتاً حالت او، حالت آزاد. رؤیا سال‌هاست که با استشعار به تجربه‌یی که محصول زندگی شهری و روحیه خاص اوست، از آن نوع در خود فرورفتن‌ها و اندیشیدن‌ها که علت حالات مؤثر شعری و فرصت و غنیمتی‌ست برای به خود پرداختن بر کنار بوده است. چنین‌ست که اگر چه شعر رؤیا همواره فاقد آن خواری‌ها و تسلیم‌های عاشقانهٔ بسیاری از دیگر شعرهای امروز است، اما کم و بیش از آن تأثیر لازم نیز بری‌ست.

از صفحه‌های باز کتاب بزرگ
چون واژه‌یی درخشان می‌آمد
پنداشتم

که صخره‌های سینهٔ او
به شب وقار کوهستان می‌داد

رویا

و شعر آزاد، که شعر تأثر است و اندوه، شعر مهربانی و پاکی‌ست:

شک‌های شبانه، روز را خواهد آشفت
کاکایی مرده، ای پریشان گیسو، شکی‌ست؛
افروخته در مسیر توفانی
ای عریان، ای نهال نیرومند
(ای خون پرنده‌های دریایی!)
بر سینهٔ من تمام گیسوی تو
بارانی‌ست بو بهار عریانی.

آزاد

شعر او، شعر بو باد رفتگی و عریانی‌ست. و همین است مرکز دایرهٔ «خطوط فکری» او، همان که به آشفتگیش نظر داده شده است. نظری که شاید ناشی از این توهم‌ست که اگر مثلاً محتوی شعر شاملو، واکنش همهٔ بیعدالتی‌ها و ظلم‌ها و خیانت‌هاست؛ و شعر امید، محصول همهٔ شکست‌ها و زبان همهٔ ناامیدی‌هاست؛ و شعر فرخزاد، نتیجهٔ همهٔ ناسازگاری‌های دنیای امروز و بیان روشنفکران سرگردان، شعر آزاد انعکاس چیست؟ توهمی که در توجیه آن باید گفت؛ اصولاً محتوی به آن شکل که در شعر آن هر سه تن مطرح‌ست در شعر او (و نیز شعر رؤیا) مطرح نیست، چرا که اگر امکان آن هست که شعر آن سه شاعر را از زیور کلمات عریان کرد و به تفسیر کشید و محتوی آن را در دو سه سطر بازگفت، در شعر آزاد و رؤیا هرگز چنین امکانی نخواهد بود. چگونه می‌شود فرم شعر آنها را از محتوی آن تفکیک کرد؟ و اگر کردیم، چه می‌ماند. در شعر این هر دو، کلمه (آنچنان که به صراحت در شعر دیگران) وسیلهٔ مستقیم بیان فلان حرف نیست، بل، اغلب جزو ذات شعر است. و

نه کلمات، که برداشت و ترکیب ذهنی آنها نیز. با اینهمه اگر بنابر آن شد که به جستجوی خط فکری شعر آزاد پرداخت، چیزی جز همان «برباد رفتگی و عریانی» محصول نخواهد بود. خط کم و بیش مبهمی که نتیجهٔ همدردی و آمیزگاری صمیمانهٔ او با دنیای خارج و نشانهٔ اقتدار و ابتکار وی در درک و تبیین خصوصیات زمان امروز و طبیعت و انسان آمیختهٔ در آن در قالبی بدیع و ماندنی‌ست. قالبی که بسیار پیشرفته و کامل است و دستیابی به آن کار همه کس نیست. تا آنجا که محدودیت کلمات شعر او را نیز، برخلاف تصور بسیاری از دست در کاران، نمی‌توان به عیب گرفت؛ چرا که همین محدودیت را در شعر حافظ هم می‌توان دید. و این شاید به علت آن است که تا کلمه‌یی در ذهن او انعطاف نپذیرد و همخون او نشود اجازهٔ ورود در شعر او را نخواهد داشت. هم اینجاست که باید گفت؛ «نیلوفر» او نیز یکی از همین واژه‌هاست. نشانهٔ شیئی که معلول یکنوع سابقهٔ ذهنی‌ست و مجرب. و خود دلیل بر آن که تا فلان شیئی در ذهن فلان شاعر تجربه نشود، متوالیاً تکرار نخواهد شد. به همین لحاظست که «نیلوفر» شعر او، همان «اسبی»ست که در شعر آتشی است، یا «ابری» که در شعر امید، یا «آئینه‌یی» که در شعر شاملو، یا «جاده‌یی» که در شعر رؤیا است.

اینک ناگفته نباید گذاشت که تنها مرز ممیز شاعران دستهٔ دوم با شاعران دستهٔ اول در همین‌ست که اینان کلمه را به عنوان وسیله گرفته‌اند، در صورتی که در شعر آنان کلمات اغلب جزو ذات شعرند. در شعر آن دسته اگر بتوان فرم را از محتوی جدا کرد، در شعر این دسته، چنین امکانی نخواهد بود. چنین است که شعر آنان، اغلب شعری‌ست قابل تقلید. همچنان که شعر امید، آتشی، فرخزاد و حتی سپهری را تقلید کردند و می‌کنند و شعر اینان را نه آنچنان. به عبارت دیگر چه بسا آن شعرها که حرف‌های شاعرانه‌ای‌ست در قالب کلمات، و این شعرها، که کلمات خود ذات آن‌اند. به همین علت است که دیگر شاعری را که امروز

از نظر تخیل قوی‌ست یا دست‌کم شعرش متظاهر به نیروی تخیل اوست، نمی‌توان شاعری بزرگ دانست. آتشی، شاعری‌ست متخیل، اما مع‌التأسف در راه منتخب خویش پس از آهنگ دیگر هیچ کوششی از خود نشان نداده است. او شاعری کوشا نیست، و هر شاعری ناکوشا (اگر نه ناآگاه) شاعری قانع‌ست. قناعتی که نادانسته او را دچار شده است، و این بدترین بلیهٔ شعر هر شاعر تثبیت‌شده‌یی‌ست. درست برخلاف وسواسگری آزاد، همان که بسیاری عیب او می‌شمرند. غافل از این که وسواس هرگز عیب یک شاعر نیست؛ بل هنر اوست (مقابل قناعتی که گفتیم) چراکه همهٔ این تلاش‌ها و وسواس‌ها، علت جستجوئی‌ست برای رفتن؛ و به عبارت دیگر، نتیجهٔ وحشت از ماندن‌ست. شعر آتشی اگرچه متخیل، اما پرداخته نیست. درست مقابل آزاد، شاعری که پس از سرایش، تازه آغاز پرداخت کار اوست. بنابراین اگر فلان شعر معروف، تنها از نظر تخیل قوی بود؛ و شعر فلان شاعر دیگر از همان نظر ضعیف، هرگز دلیل قدرت آن، و ضعف این نیست. [...]

چرا فی‌المثل امید، که از نظر نیروی تخیل شاعری‌ست نسبتاً ضعیف، از زمرهٔ چند نفر معدود شاعران خوب امروز محسوب می‌شود؟ مسلماً اصلی‌ترین اصل شعر او، زبان او نیست (زیراکه بسیاری با آن نحوهٔ زبان مخالف‌اند)، بل، نحوهٔ شروع و ختام و پرداخت و کیفیت تصویرسازی و ارتباط اجزاء و تشکّل آخرین شعر اوست که او را شناسانده است. و نه مثلاً بادیه‌نشین، که خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود و تنها به نیروی تخیلش اتکاء داشت؛ همین و نه تنها او که نادرپور هم. شاعری که اگر کوششی کرد، نتیجهٔ آن چشم‌ها و دست‌های مزین‌تر و آراسته‌تری بود که سرمه خورشیدش نام نهاد، و عجب اینکه هرگز هم نتوانست بفهمد شعری که به نظر او کامل شده است، کامل نیست. و این مگر نه معلول همان رضایت و قناعتی است که ذکر آن رفت. چنین‌ست که با جرأت می‌توان گفت: شاعرانی که جهات پیشرفته رگهٔ کارشان معلوم نیست، اگر

نتوان گفت که شاعرانی ضعیف‌اند، می‌توان اعتراف کرد که شعرایی مانده‌اند، چرا که نباید تصور کرد همین که شعری پر از تشبیهات و تصویرات و تزیینات زائد و متظاهرانه بود، بی‌هیچ نشان کوششی و پرداختی و تشکلی، آن را دلیل قدرت گویندهٔ آن دانست. از این نوع کارها (شعرهای بی‌پرداخت و تهی از کلمات مجرب و همخون، و فاقد هرگونه تشکل شعری) هر ماه می‌شود مجموعه‌یی قطور تمام کرد.

سخن کوتاه: شعر امروز، شعر «حرف» نیست. شعر حرف‌های غلنبه سلنبه نیست. شعار نیست. تجرید و انتزاع نیست. تصویر محض و نمایش محض هم نیست. شعر امروز، نتیجهٔ مساعی آن دسته از شاعران آگاهی‌ست که به واسطهٔ ارائهٔ فرم‌ها و شکل‌های تازهٔ شعری، از نظر تحکیم مبانی شعر جدید، و نیز تنظیم و ترکیب صور ذهنی و ظاهری، در جریان طبیعی واژه‌های همخون، ساختمانی استوار و ماندنی گرفته است.»[۹۱]

مجموعه‌های شعر نو در سال ۱۳۴۵

الف. ن. پیام [اسماعیل نوری‌علاء] / *اتاق‌های در بسته*. ــ تهران: طرفه، ۱۳۴۵، ۷۴ ص.

اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *شکار*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۵، ۵۶ ص.

اخوان‌لنگرودی، مهدی (آماج) / *سپیدار*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۵، ۶۶ ص.

ایل‌بیگی، فریدون / *آخرین همسفر*. ــ تهران: بی‌نا، بی‌تا، ۱۰۷ ص.

زُهری، محمد / *گلایه*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۵، ۱۳۵ ص.

شاملو، احمد / *ققنوس در باران*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۵، ۱۱۱ ص.

کسرائی، سیاوش (کولی) / *با دماوند خاموش*. ــ تهران: صائب، ۱۳۴۵، ۹۷ ص.

مشرف آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد) / *قصیدهٔ بلند باد و دیدارها*. ــ تهران:

مروارید، ۱۳۴۵، ۱۰۲ ص.
مشیری، فریدون / *ابر و کوچه*. ـ تهران: ۱۳۴۵، ۱۶۷ ص. [چاپ دوم مجموعهٔ *ابر* و چند افزوده است.]
ناپلئونی، فیروز / *کندو*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۵، ۱۱۲ ص.
نیّری، صفورا / *سبز*. ـ تهران: سپهر، ۱۳۴۵، ۱۴۱ ص.
نیما یوشیج / *شعر من*. ـ تهران: جوانه، ۱۳۴۵، ۱۲۷ ص.
جزوهٔ شعر (جُنگ) / زیرنظر اسماعیل نوری‌علاء. ـ تهران: طرفه و ماهنامهٔ هنر و سینما، شماره‌های ۱۰ و ۱۱، دی و بهمن ۱۳۴۵.
دستغیب، عبدالعلی / *تحلیلی از شعرنو فارسی*. ـ تهران: انتشارات صائب، آبان ۱۳۴۵، ۱۲۲ ص.
غفاری، فرامرز / *منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد*. ـ تهران: انتشارات آذر، خرداد ۱۳۴۵، ۲۲۳ ص.

شعر من / نیما یوشیج

نیما یوشیج / *شعر من*. ـ تهران: جوانه، پائیز ۱۳۴۵، ۱۳۰ ص.

شعر من مجموعه‌یی از اشعار مشهور نیما بود که بطور پراکنده و با اغلاط چاپی فراوان ـ اگرچه چاپ اخیر هم کم غلط نیست ـ پیشتر چاپ شده بود. اشعار شعر من عبارت بود از: ققنوس، مرغ غم، غراب، خواب زمستانی، مرغ آمین، وای برمن، سایهٔ خود، بوجهل من، بازگردان تن سرگشته، خرمن‌ها، کینهٔ شب، پریان، گل مهتاب، اندوهناک شب، یاد، تابناک من، خندهٔ سرد، همسایگان آتش، پانزده سال گذشت، پدرم، آی آدم‌ها.

ققنوس در باران / احمد شاملو

شاملو، احمد / *ققنوس در باران*. ـ تهران: نیل، ۱۳۴۵، ۱۱۱ ص.

ققنوس در باران، پنجمین مجموعه شعر احمد شاملو بود که در نیمهٔ اول دهه چهل منتشر می‌شد؛ یعنی تقریباً سالانه یک مجموعه شعر: *باغ*

آینه، *آیدا در آینه*، *لحظه‌ها و همیشه*، *آیدا*، درخت و خنجر و خاطره، *ققنوس در باران*؛ و هر مجموعه چندین گام جلوتر از مجموعه‌های پیشین، با فرسنگ‌ها فاصله از آثار پیشگامان همنسل خود.

شعر «سفر» و سپس چند نقد و نظر بر این مجموعه را می‌خوانیم.

سفر

خدای را
مسجد من کجاست
ای ناخدای من؟
در کدامین جزیرهٔ آن آبگیر ایمن است
که راهش
از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد؟

* *

از تنگنا بی پیچاپیچ گذشتیم
با نخستین شام سفر
که مزرع سبز آبگینه بود

و با کاهش شب
ـ که پنداری
در تنگهٔ سنگی
جای
خوش‌تر داشت. ـ
به دریایی مرده در آمدیم
با آسمان سربی کوتاهش
که موج و باد را
به سکوتی جاودانه

مسخ کرده بود،
و آفتابی رطوبت زده
ـ که در فراخیِ بی‌تصمیمیِ خویش
سرگردانی می‌کشید
و در تردیدِ میان فرو نشستن و برخاستن
به ولنگاری
یله بود. ـ

* *

ما به سختی در هوای گندیدهٔ طاعونی دَم می‌زدیم و
عرقریزان
در تلاشی نومیدانه
پارو می‌کشیدیم
بر پهنهٔ خاموش دریای پوسیده
که سراسر
پوشیده ز اجسادی‌ست
که چشمان ایشان
هنوز
از وحشت توفان بزرگ
برگشاده است
و از آتش خشمی که بر هر جنبده در نگاه ایشان است
نیزه‌های شکن شکن تندر
جَستن می‌کند.

*

و تنگاب‌ها
و دریاها.

تنگاب‌ها
و دریاهای دیگر...

*

آنگاه به دریایی جوشان در آمدیم
با گرداب‌های هول
و خرسنگ‌های تفته
که خیزاب‌ها
بر آن
می‌جوشید.
«ــاینک *دریای ابرهاست*...

اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمی زاده را
تاب سفری این چنین
نیست!»
چنین گفتی
با لبانی که مدام
پنداری
نام گلی را
تکرار می‌کنند.

و از آن هنگام که سفر را لنگر برگرفتیم
اینک کلام تو بود از لبانی
که تکرار بهار و باغ است.

و کلام تو در جان من نشست

و من آن را
حرف
به حرف
باز
گفتم.
کلماتی که عطرِ دهان تو را داشت.
و در آن دوزخ
ـ که آبِ گندیده
دود کنان
بر تابه‌های تفتهٔ سنگ
می‌سوخت. ـ
رطوبت دهانت را
از هر یکانِ حرف
چشیدم.

و تو به چربدستی
کشتی را
بر دریای دمه خیز جوشان
می‌گذرانیدی،
و کشتی
با سنگینیِ سیّالش،
با غرّاغرّ دگل‌های بلند
ـ که از بار غرور بادبان‌ها
پست می‌شد. ـ
در گذارِ از دیوارهای پوکِ پیچان
به کابوسی می‌مانست

که در تبی سنگین
می‌گذرد.

* *

اما
چندان که روز بی‌آفتاب
به زردی نشست،
از پس تنگابی کوتاه
راه
به دریایی دیگر بردیم
که به پاکی
گفتی
زنگیان
غم غربت را در کاسهٔ مرجانیِ آن گریسته‌اند و
من اندوه ایشان را و
تو اندوه مرا.

* *

و مسجدِ من
در جزیره‌یی‌ست
هم از این دریا.
اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح من ای ناخدای من؟
تو خود آیا جست‌وجوی جزیره را
از فراز کشتی
کبوتری پرواز می‌دهی؟
یا به گونه‌یی دیگر؟ به راهی دیگر؟
ــ که در این دریا بار
همه چیزی

به صداقت
از آب
تا مهتاب
گسترده است،
و نقرهٔ کدر فَلسِ ماهیان
در آب
ماهی دیگرست
در آسمانی
بازگونه. ــ

*

درگسترهٔ خلوتی ابدی
در جزیرهٔ بکری فرود آمدیم.
گفتی:
«ــ*اینت سفر، که با مقصود فرجامید:*
سختینه‌یی به سرانجامی خوش!»
و به سجده
من
پیشانی بر خاک نهادم.

*

خدای را
ناخدای من!
مسجد من کجاست؟
درکدامین دریا
کدامین جزیره؟ ــ
آنجاکه من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم
و مذهبی عتیق را

ـ چونان مومیائی شده‌ئی از فراسوهای قرون ـ
به ورد گونه‌ئی
جان بخشم.

مسجد من کجاست؟

با دست‌های عاشقت
آنجا
مرا
مزاری بنا کن.

آذر چهل و چهار

نقد و نظر

پیشتر گفتیم که برخلاف آنچه که امروز به نظر می‌رسد، شاملو، راه طولانی شهرت و محبوبیت را به آسانی و آسودگی طی نکرده است. نوآوری‌های او، هم از نخست مورد انکار و انتقاد بود. ولی او که با ایمانی خلل‌ناپذیر بر این باور بود که «نه در خیال /که رویاروی می‌بینم / سالیان باروری را که در پیش است»، بی‌اعتنا به همهٔ حرف و سخن‌ها راه خود را کوبید و به پیش رفت تا بدین قلهٔ افتخار رسید.

قطعاً همهٔ منتقدین حرفشان از سر سوءنیتی نیست، ولی برای آنکس که همه سویه مورد تعرض واقع می‌شود، نتیجه یکی است.

حال نظر سه تن از مطرح‌ترین منتقدین دههٔ چهل را بر آخرین شعرهای شاملو می‌خوانیم.

نخست نظر اسماعیل نوری‌علاء را می‌خوانیم. او در بخش‌هائی از یادداشتش می‌نویسد:

«احمد شاملو یکی از درخشان‌ترین چهره‌های شعرنو فارسی است و

همواره اسم او در کنار بزرگ مردی چون نیما یوشیج زنده باقی خواهد ماند. [...]

هوای تازه خبر از آغاز زندگی باشکوهِ هنریِ مردی داد که می‌بایست بسیاری از راه‌های نکوبیده شعر امروز را به تنهائی بپیماید، و اگرچه خود را شاگرد نیما می‌داند اما آلودهٔ تعصب بیجا نیست. به جست و جو و آزمون و مخاطره علاقه دارد. نیما و شاملو هر دو آغازکننده‌اند و اگر سنگینی و پیچیدگیِ اشعارِ نیما باعث شده است که نسل تازه از او کمترین سهم را ببرد، شاملو چراغدار راه فردای شعر ایران است.

پس از *هوای تازه* نوبت به *باغ آینه* می‌رسد. شاملو را همه می‌شناسند و اثرش را همه می‌خوانند. موقعیت‌های اجتماعی او را چهره‌ئی سرشناس کرده است. شاملو شاعر مردم است؛ نه از آنگونه که عاصمی و دوستانش بودند. سمبولیسمِ رایج آنروزگار در شعر شاملو حقیقتی شاعرانه می‌یابد و صرفنظر از پژواک و عمق اجتماعی آن، خود مستقلاً دنیائی زیبا را به وجود می‌آورد. [...]

اکنون کتاب *ققنوس در باران* منتشر شده است؛ حاوی سیزده شعر کوتاه و بلند. با ابیاتی سنگین‌تر و پیرمردانه‌تر از همیشه. شاعری تجربه‌دیده، جست‌وجو کرده و خسته با نسل خویش سخن می‌گوید. او پیش از این ایستاده است. نسل نو، شاملوی هزار چهره‌یی را می‌بیند که هر لحظه سخنی دیگرساز می‌کند. و شاملو این جوانی بالنده را به جد نمی‌گیرد. او مدت‌ها پیش ایستاده است و دارد بین مردم نسل خویش، پیر و تهی می‌شود.

نقد کار شاملو در این مختصر ممکن نیست. و به هر حال، هر آنچه او بسراید بدون شک زیبا و دلخواه خواهد بود. اما آثار گذشتهٔ او ــ لااقل برای ما ــ وسیلهٔ مقایسه می‌توانند باشند.

شعر شاملو، همراه با اندیشه و محتوا تغییر کرده است. جوانی، حرکت و امید، جای خود را به پیری، سکون و ناامیدی داده است.

بامدادی که ندبهٔ ناگاه آغازکرده بود، رفته‌رفته می‌گذرد و ما به چشم خود شاهد زندگی جاودانهٔ مردی هستیم که در کنار ما، اما درون شعرهایش زندگی کرده است.

شاملو یک چهره بیش ندارد. او مردی نه در خور خانه اما اسیر خانه است. کدام نسیم را هدیه‌اش کرده‌اید تا خاکسترها را بپراکند و آتشی راکه هنوز در عمق روح او وجود دارد فروزان کند [...]

من اینجا فقط می‌توانم درود فراوانم را نثار پدری کنم که از فرزندان خویش روی برتافته است.

کاری به ارزیابی شعرهای اخیر و محک زدن‌شان نداریم، شاملو بیش از آن شعر ایران را وسعت داده است که چند اثر متوسط بتواند خدشه‌ئی بو صافی شعرش وارد آورد.»[۹۲]

محمد حقوقی نوشت:

«شعرهای این کتاب را می‌توان به چهار قسمت مستقل تنظیم کرد:

سه سرود بوای آفتاب ــ مجلهٔ کوچک ــ پوستو موس و هفت شعر مستقل.

قسمت اول ــ سه سرود بوای آفتاب: شامل شعرهائی‌ست که همچنان که از نام آن پیداست، هر کدام در توصیف شبی از شب‌های شاعر است که تا دمدمان صبح نشسته است. و به خویشتن خویش نگریسته، به شبی که بو او چون فریادی طولانی گذشته، و به شبی دیگر که به پیمانهٔ چلچلیش اندیشیده و سرانجام به شبی، که نشانه همه انبارندگان پنهانی‌ست، فکر کرده است. هر سه شعری که اگر چه گهگاه از عبارات حرفگونهٔ مستقیم خالی نیست، (در سرود دوم و سوم) اما با داشتن زبانی پاک و رگه‌هایی درخشان، (و خاصه در سرود اول، که شعری‌ست از هر لحاظ تمام) در نهایت صداقت و اقتدار هنری شاملوست.

قسمت دوم ــ مجلهٔ کرچک: شامل شعرهائی‌ست که می‌توان آنها را دنبالهٔ شعرهای فصل اول *آیدا*، درخت... دانست. و به همین لحاظ از آنجا

که بیان اندوهگین اعترافی و درد دلی است که در حین تماشایی دیگر نوشته شده است: (تماشائی از فقر، عدم صداقت و رشوت و همه آن چیزهایی که لازمهٔ دم بر نیاوردن است) و از آنجا که معمولاً در این نوع حالات رعایت جوهر شعری از مشکل‌ترین کارهاست، چه بسا که شاعر را از خط شعر دور کرده است.

قسمت سوم ـ پوستوموس: شامل شعر بلندی‌ست که اگر چه سطر به سطر آن پر است از حرف، اما کمتر از خط شعر خارج شده است. شعری در سه قسمت کوتاه و بلند. قسمت کوتاه اول، که بیان اعتراف یا به عبارت دیگر کوششی برای جستجو و کاوش نفس خویشتن، و قسمت دوم، که آغاز جست‌وجوست جست‌وجوئی که نتیجهٔ پی بردن به حقیقت بیهودگی همهٔ آن گذشته‌هاست. دنیای وسیع گوشت و استخوان، دنیای درونی که هم وسیله است و هم هدف، و در آن باید به اکتشاف جوهر روان پرداخت. گوشت و استخوانی که هر چقدر بسوده‌تر شود، جست‌وجوی روان را آسان‌تر خواهد کرد. و اما قسمت سوم، که همچنان بازگشتی به گذشته‌هاست. آن زمان که هر برگ بهار بود و اینک که در آستانهٔ وحشتی روزافزون همچنان بی‌پاسخ باید نشست.

قسمت چهارم ـ هفت شعر مستقل: شامل شعرهایی که تماماً دنبالهٔ طبیعی شعرهای متشکل شاملوست. مسجدی که در آنسوی دریاها و همان گوری‌ست که برای یافتن آن از هفت دریای بی‌زنهار باید گذشت. تن سپردن به بستر تقدیر، تازیانه خوردن و به قلهٔ جلجتا رفتن و نه مسیح را که خویشتن را نگریستن، و سرانجام آرزو کردن که نه درد و زهر که آخرین نصیب گلوله و دشنه‌باد! شعرهایی که نه تنها حرفگونه نیست، بل کاملاً متضمن روابط کلمات و سطور و متشکل به تشکل واقعیست.

ققنوس در باران، مجموعهٔ شعرهائی‌ست که بویژه برخی از آنها نشانهٔ نهایت پختگی شاملوست. شعرهایی که هر کدام در مدار خاص خود دنبالهٔ طبیعی شعرهای چهار کتاب پیشین محسوب می‌شوند: چه آنها که

وصفی‌اند و چه آنها که همچنان متضمن پاره‌های زائد و چه آنها که در نهایت تشکل کاملند.

ققنوس در باران، نشان می‌دهد که در آن کتاب، نه دیگر عصیان و تحرک شاعر را به عنوان رگهٔ اصلی می‌توان دید و نه آن حرارت و تکیه‌گاه آخرین عشق به «او» را (که جاودانی می‌پنداشت) و نه آن تصنعات زبانی را. انگار ترازوی چهار کفه‌ای‌ست که از هر لحاظ همسطح و در آن هیچ یک از رگه‌های اصلی فکری کتاب‌های پیشین بر یکدیگر نمی‌چربد.

ققنوس در باران، کتابی است که در آن عشق و مرگ پا به پای هم به پیش می‌روند. آنچنان که اگر دوران اول، مفاهیم اجتماعی و عصیان لازمهٔ آن می‌چربید و در دورهٔ دوم، اندیشه‌یی ژرف و درکی عمیق و دورهٔ سوم، یافتن ملجاء عشق و تکیه‌گاه موقت و در دوران چهارم، خاطرهٔ آن عصیان‌ها و قدرت نمائی در ترکیب، در این کتاب، همه این خطوط همواره در عرض هم و در توازی یکدیگر دیده می‌شوند.

ققنوس در باران، متضمن زبانی است که در عین حال که نسبت به زبان *هوای تازه* و *باغ آینه* بسیار کاملتر و پخته‌تر به نظر می‌رسد، اما هرگز نیز همچون زبان *آیدا*، *درخت*... تصنعی و متظاهر به ظاهر افراطی نیست.

ققنوس در باران، کتاب شعر شاعری‌ست که اینک به سرنوشت خود و به فرجام زندگی پر از دغدغهٔ خویش فکر می‌کند. شاعری که همهٔ کارهایش را انجام داده، و همه اسرارش را کشف کرده و تمامی پرسش‌های مشتاق *هوای تازه* را به تجربه‌یی تدریجی پاسخ داده است. پاسخی که «ما خود می‌خواستیم وگرنه می‌توانستیم» که با دیناری به رشوت فریاد بر نیاریم، از رنجی که می‌بریم، از دردی که می‌کشیم.»

از میان شعرهای *ققنوس در باران* می‌توان از قطعات «سفر» و «پوستو موس» نام برد که در میان شعرهای بلند شاملو، از موفق‌ترین آنهاست. و از میان شعرهای کوتاه، از شبانهٔ نخست (از سه سرود برای آفتاب) و موفق‌تر از آن از «مرگ ناصری» هر دو شعری که از زمرهٔ کامل‌ترین

شعرهای زبان فارسی، و در راه واقعی شاملوست. تنها راهی که باید ادامه داده شود. چراکه خط راستین هنر او را نه شعرهای موزون و نه شعرهای فولکوری، و نه حتی شعرهای حرفگونه *آیدا* در *آینه* و *آیدا*، درخت... می‌توان گفت که بر همان خطی باید دانست که نمونه‌های کامل آن در همین فصل و در آخرین قسمت معرفی هر یک از پنج کتاب او به اشاره گذشت. خطی که نمونهٔ اکمل آن مرگ ناصری است.»[۹۳]

و دکتر رضا براهنی ــ دو سال بعد ــ در صفحهٔ «دو کلمه از داخل گود» در مجلهٔ فردوسی، طی بحثی تحت نامِ «اشتباه در فرم» نوشت:

«دو نفر، دو تن از نویسندگان پا به سن گذاشتهٔ شعر و ادب معاصر، یک اشتباه می‌کنند: *اشتباهی در انتخاب فُرم*. یکی وزنی قابل انعطاف و گسترده را انتخاب می‌کند، برای عمل، عملی منثور، که هرگز نمی‌خواهد خود را در اختیار آن وزن قرار دهد و در نتیجه تحت تأثیر وزن و قید و بندهای مربوط به وزن به سوی اختگی و بی‌تفاوتی می‌رود و از سرعت و شدت و حدت دست می‌شوید، و در واقع عمل تبدیل به نفی عمل می‌شود؛ و دیگری، نثری قابل انعطاف و گسترده را انتخاب می‌کند برای تصویر، تصویر شعری که هرگز نمی‌خواهد دربست در اختیار پراکندگیِ نثر قرار گیرد و در نتیجه تحت تأثیر بی‌وزنیِ نثر از فشردگیِ عمق ماندگاری دست می‌شوید و تصویر شاعرانه بدل به نفی تصویر می‌شود.

[ابراهیم] گلستان اشتباه اول را می‌کند.

شاملو اشتباه دوم را.

[...]

شاملو از تصویر استفاده می‌کند به دلیل اینکه مادهٔ حیاتی شعر تصویر است، ولی این تصویر را سوار نثری می‌کند که با شتاب حرکت می‌کند، در نتیجه تصاویر نادیده گرفته می‌شوند و شخصیت خود را در مغز خواننده رسوخ نمی‌دهند. و تصاویر که باید مثلاً در دور چهل و پنج یک نوار، صدا و محتوای معنوی خود را نشان دهند، در دور هفتاد و پنج حرکت می‌کنند

و صداها و محتوای معنوی کلمات، بدل به صدای تند و ریز و جویدهٔ بچه‌ها می‌شود. گرچه شاملو موقع خواندنِ شعرش کلمات را آرام و دقیق و صریح و آهسته تلفظ می‌کند ولی خواننده موقعی که خودش می‌خواهد شعر شاملو را بخواند، در هر لحظه می‌خواهد سرعت بگیرد و با یک حالت گریز از مرکز پیش بتازد. *شاملو با ساقط کردن وزن از شعر، به حافظهٔ خواننده خیانت می‌کند*، در حالیکه فرهنگ فارسی، فقط از طریق وزن در ذهن‌ها رسوخ پیدا کرده و مانده است و *من تردید دارم* که *شعر شاملو در آینده در اذهان خوانندگان شعر بماند*، چرا که خواننده نمی‌تواند شعر شاملو را به عنوان قسمتی از محفوظات موزون ذهن خود حفظ کند. *بی‌وزنی بزرگ‌ترین عیب شعر شاملو است*. خوانندهٔ دقیق موقعی به محتوای فردی، فرهنگی، اجتماعی، و یا تاریخی تصویر می‌اندیشد که آن تصویر در کنار تصاویر دیگر، در فرمِ عینی و ذهنیِ ملموس تشکل کامل یافته باشد. به وسیلهٔ وزن می‌توان تصویر را بیشتر در برابر چشم ذهنی خواننده نگاه داشت و از او خواست که بدان بیندیشد و تحت تأثیر احساس و عاطفه و اندیشهٔ آن قرار گیرد. شاملو، تصاویر شعرش را در بی‌وزنی یله می‌کند، در حالیکه فرهنگ و شعر به عنوان بزرگ‌ترین جلوه‌گاه هر فرهنگی با ریتمی متناسب جاودانگی خود را کسب می‌کند. و شاملو که بر وزن تسلط کامل دارد حیف است که از بی‌وزنی که بر ذات آن پراکندگی حاکم است استفاده کند. [...] و می‌بینید که انتخاب فرم تا چه حد برای توفیقِ کارِ هنرمند ارزش دارد.»[۹۳]

شکار / مهدی اخوان‌ثالث

اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *شکار*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۵، ۵۶ ص.

از نیمهٔ دوم دههٔ سی، اخوان‌ثالث و احمد شاملو، دو سنردار توانمند شعرنو بوده‌اند که دوش به دوش هم پیش می‌آمدند و عرصه‌های تازه‌ئی در پهنهٔ ادبیات می‌گشودند. این همگامی و همراهی ادامه داشت تا

سال ۱۳۴۵ که شاملو *ققنوس* در *باران* و اخوان‌ثالث *شکار* را منتشر می‌کند.

شکار، بخودی خود شعر بی‌ارجی نبود؛ ولی اخوان‌ثالث در این سال‌ها برتر از این شعرها بود. متاسفانه کار به همینجا خاتمه نیافت. اخوان روز به روز هر چه بیشتر به سوی شعر قدمائی پس نشست و شاملو به سوی شعر جهان پیش رفت، تا آنجا که کاملاً از هم دور شدند.

شکار، چهار پاره‌هائی پیوسته مشتمل بر هفتاد ودو بند بود که شصت و سه بند آن در بهار ۱۳۳۵ و نُه بندش در بهار ۱۳۴۵ سروده شده بود. و قصه‌اش ماجرای شکارچی پیری است که به هنگام شکار گوزنی برای سوپِ بیمارِ منتظرش، خود، شکار پلنگ می‌شود.

شکار، مثل اغلب اشعار اخوان‌ثالث، به لحاظ ادبیت استوار، بلیغ، فصیح و فخیم است ولی از جنبه‌های دیگر ــ عمق، بُعد، ایجاز، ایهام، نوآوری،... ــ همسنگِ دیگر اشعار اخوان نیست و فروتر است.

شاملو نکتهٔ روشن و درستی دربارهٔ اخوان‌ثالث و شعر او گفته است. او می‌گوید که:

«در صف عروض نیمائی، اخوان سمت راست نیما قرار می‌گیرد و فروغ و سپهری سمت چپ او. تقید اخوان به این عروض بیش از خود نیما است. اخوان این عروض را تا دورهٔ نظامی به عقب کشید و فروغ آن را تا مرزهای بی‌وزنی جلو آورد.»[۹۵]

و اخوان نه فقط در صف عروض نیمائی در سمت راست نیما که اساساً از لحاظ اندیشگی در سمت راست او قرار گرفت: او نه فقط در عروض که اساساً زاویهٔ دیدش تا دورهٔ نظامی باز شد. شعر اخوان در مرز نیمائی ــ نوقدمائی جای داشت که گاه به راست‌ترین جنبهٔ آن طیف (مثل شعر *شکار*)، و گاه به چپ‌ترین جانبش (مثل *آنگاه پس از تندر*) می‌گرائید.

بخش‌هائی از *شکار* را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به یادداشتی که پیرامون این شعر بلند در جنگ جنوب چاپ شده بود، ارجاع می‌دهم.[۹۶]

۱

وقتی که روز آمده، اما نرفته شب
صیّاد پیر، گنجِ کهنسال آزمون،
با پشتواره‌یی و تفنگی و دشنه‌یی
ناشُسته رو، ز خانه گذارد قدم برون.

جنگل هنوز در پشه‌بندِ سحرگهان
خوابیده است و خفته بسی رازها در او
اما سحرستای و سحرخیز مرغکان
افکنده‌اند ولوله ز آوازها در او.

تا وحش و طیر ــ مردم این شهر سیزپوش ــ
دیگر ز نوشخوابِ سحر چشم واکنند
مانند روزهای دگر، شهر خویش را
گرم از نشاط و زندگی و ماجرا کنند...

۲

پُر جَست و خیز و غُرّش و خمیازه گشت باز؛
هان، خواب گوئی از سر جنگل پریده است.
صیّاد پیر، شانه گرانبار از تفنگ
اینک به آستانهٔ جنگل رسیده است.

آنجا که آبشار چو آئینه‌یی بلند
تصویرسازِ روز و شبِ جنگل است و کوه،
کوهی که سر نهاده به بالین سرد ابر
ابری که داده پیکرهٔ کوه را شکوه.

صیّاد:
ـ «وه، دست من فسرد، چه سرد است دست تو
سرچشمه‌ات کجاست، اگر زمهریر نیست؟
من گرچه پیر و پوده و کم طاقتم، ولی
این زهرِ سرد سوزِ تو را هم نظیر نیست.

همسایهٔ قدیمی‌ام، ای آبشار سرد!
امروز باز شور شکاری‌ست در سرم،
بیمار من به خانه کشد انتظار من
از پا فتاده حامیِ گُرد دلاورم.
[...]

با دماوند خاموش / سیاوش کسرائی

کسرائی، سیاوش / *با دماوند خاموش*. ـ تهران: انتشارات صائب، شهریور ۱۳۴۵، ۱۰۰ ص.

از شعر کسرائی و تأثیر عمیق او بر ادامهٔ شعر سیاسی ایران در سال‌های پس از کودتا، پیشتر سخن گفته‌ایم.[۹۷]

مداومت و مقاومت کسرائی در سرایش اشعار صریح سیاسی و ارائهٔ کتاب‌هایی چون *با دماوند خاموش* بود که راه را هموار کرد تا چند سال بعد ـ یعنی نیمهٔ دوم چهل تا سال پنجاه و هفت ـ «شعر مقاومت» و بعد «شعر چریکی» و «شعر جنگل» به وجود بیاید.

و اما نکتهٔ قابل‌توجه در مجموعهٔ *با دماوند خاموش*، بخش پایانی کتاب، با نامِ *هنگام‌هنگامه‌ها*، حاوی اشعار منثور کسرائی است. ـ قالبی که با توجه به اشعار آهنگین و ضربیِ نوقدمائی پیشین وی، گرایش بدان از او بعید می‌نمود.

البته شعرهای *هنگام هنگامه‌ها* بسیار ضعیف است، و لحنِ منثور کسرائی، نیرو و توانِ بیانِ شعارهای سیاسی و انقلابیِ او را ندارد.

با دماوند خاموش مجموعه‌ئی نیمائی با زبانی پخته‌تر و سخته‌تر از اشعار پیشین کسرائی بود.

تیراژِ *با دماوند خاموش* هزار نسخه بود، اما بسیاری از اشعار این کتاب تا سال‌های سال دهان به دهان می‌گشت و حتی پاره‌ئی از شعرهایش بعدها به کتاب‌های درسی راه پیدا کرد.

عبدالعلی دستغیب نقدی بر این مجموعه نوشته بود که در *راهنمای کتاب*، سال دهم، شمارهٔ اول، اردیبهشت ۱۳۶۴، چاپ شد.[۹۸]

چند شعر از این مجموعه را می‌خوانیم.

کلید

چشم‌ها، ابرآلود
دست‌ها، جنگل پوکی که از آن خیزد دود
و دهان‌ها، همگی جای کلید
و دهان همگی جای کلیدی مفقود.

باور

باور نمی‌کند دلِ من مرگ خویش را
نه، نه من این یقین را باور نمی‌کنم
تا همدم من است نفس‌های زندگی
من با خیال مرگ دمی سر نمی‌کنم.
آخر چگونه گل خس و خاشاک می‌شود؟
آخر چگونه اینهمه رؤیای نونهال
نگشوده گل هنوز
ننشسته در بهار
می‌پژمرد به جان من و خاک می‌شود؟

در من چه وعده‌هاست
در من چه هجرهاست
در من چه دست‌ها به دعا مانده روز و شب
اینها چه می‌شود؟

آخر چگونه اینهمه عشاق بی‌شمار
آواره از دیار
یکروز بیصدا
در کوره‌راه‌ها همه خاموش می‌شوند؟

باور کنم که دخترکان سفیدبخت
بی‌وصل و نامراد
بالای بام‌ها و کنار دریچه‌ها
چشم انتظار یار، سیه‌پوش می‌شوند؟
باور کنم که عشق نهان می‌شود به گور
بی آنکه سر کشد گل عصیانیش ز خاک
باور کنم که دل
روزی نمی‌تپد
نفرین برین دروغ، دروغ هراسناک.

پل می‌کشد به ساحل آینده، شعر من
تا رهروان سرخوشی از آن گذر کنند
پیغام من به بوسهٔ لب‌ها و دست‌ها
پرواز می‌کند
باشد که عاشقان به چنین پیک آشتی
یکره نظر کنند.

در کاوش پیاپی لب‌ها و دست‌هاست
کاین نقش آدمی
بر لوحهٔ زمان
جاوید می‌شود.

این ذره ذره گرمی خاموش‌وار ما
یکروز بیگمان
سرمی‌زند ز جائی و خورشید می‌شود.
تا دوست داریم
تا دوست دارمت
تا اشک ما به گونه‌ی هم می‌چکد ز مهر
تا هست در زمانه یکی جان دوستدار
کی مرگ می‌تواند
نام مرا بروبد از یاد روزگار؟

بسیار گل که از کف من برده است باد
اما من غمین
گل‌های یادکس را پرپر نمی‌کنم
من مرگ هیچ عزیزی را
باور نمی‌کنم

می‌ریزد عاقبت
یکروز برگ من
یکروز چشم من هم در خواب می‌شود
ـ زین خواب چشم هیچکسی را گریز نیست ـ
اما درون باغ
همواره عطر باور من در هوا پر است.

غزل برای درخت

تو قامت بلند تمنائی ای درخت.

همواره خفته است در آغوشت آسمان
بالائی ای درخت
دستت پر از ستاره و جانت پر از بهار
زیبائی ای درخت.

وقتی که بادها
در برگ‌های درهم تو لانه می‌کنند
وقتی که بادها
گیسوی سبزفام تو را شانه می‌کنند
غوغائی ای درخت.
وقتی که چنگ وحشی باران گشوده است
در بزم سرد او
خنیاگر غمین خوش‌آوائی ای درخت.

در زیر پای تو
اینجا شب است و شب‌زدگانی که چشمشان
صبحی ندیده است
تو روز را کجا؟
خورشید را کجا؟
در دشت دیده غرق تماشائی ای درخت؟

چون با هزار رشته تو با جان خاکیان
پیوند می‌کنی

پروا مکن ز رعد
پروا مکن ز برق که برجائی ای درخت.

سر برکش ای رمیده که همچون امید ما
با مائی ای یگانه و تنهائی ای درخت.

گلایه / محمد زُهری

زُهری، محمد /گلایه. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۵، ۱۱۱ ص.

از این پیشتر در باب اشعار محمد زُهری در این کتاب سخن رفته است.[۹۹] او شاعر نوقدمائی ــ نیمائی محبوبی بود، با اشعارِ نمادینِ اجتماعیِ ساده و بی‌گره که در آن سال‌ها ــ بویژه در نیمهٔ دوم دهه سی و نیمه اول دههٔ چهل ــ هوادار فراوانی داشت.

در مجموعهٔ گلایه، نسبت به جزیره ــ که به سال ۱۳۳۴ منتشر شد. ــ تحول چشمگیری دیده نمی‌شود. و در این توقف ــ بعد از استعداد شاعر ــ احتمالاً استقبالِ بازدارندهٔ خوانندگان آن سال‌ها از اینگونه اشعار سمبولیک اجتماعی نیز بی‌تأثیر نبوده است.

دو نمونه از اشعار گلایه را می‌خوانیم و خوانندگان رابه دو نقد ذیل ارجاع می‌دهم:

عبدالعلی دستغیب: ماهنامهٔ سخن، شهریور و مهر ۱۳۴۶.[۱۰۰]
رهگذر: ماهنامهٔ سخن، فروردین ۱۳۴۶.[۱۰۱]

خون سیاه

از بس سیاه دیدم و از بس گریستم
خونم سیاه شد
آخر مرا شکست درنگ شب دراز
با چشم باز، دست مرا بست روزگار،

ماندم در این کنار
تا راه را ببینم و یاران نیمه راه.

* *

چشمم به هم نمی‌رود امشب ز ترس دیو
در گوش من، خموشی شب، زنگ می‌زند
انگار پشت شیشه تگرگی سیاه مست
بر آبگینهٔ دل من سنگ می‌زند.

* *

من در اتاق بی‌در و بندی خزیده‌ام
دیگر زبان گرم ندارد اجاق کور
آغوش سرد خانه و همسایهٔ غریب
می‌گیرد از نیام تنم، گرمی غرور

* *

با من چه بود، آنچه که در خویش می‌شکفت
گل‌های سرخ روی
در هر غبار دشت، سواری پیام گوی
از شهر آرزوی
در برق چشم، جلوهٔ دلخواهی نهفت.

* *

ـ «با من چه بود؟»
گفتم و گفت آتش تباه:
ـ «بگشای دست خویش»
دست از سر شتاب گشودم، ولیکن، آه!...
آن سکهٔ طلای امیدی که داشتم
اینک سیاه بود؛ چنان بخت من سیاه.

* *

از بس سیاه دیدم و از بس گریستم
خونم سیاه شد
دست تهی ز سکهٔ زرینه، بسته‌ام
در انتظار آن کس بیکس نشسته‌ام
تا کی رسد ز راه
خون از رگم بریزد و روباندم ز خاک،
گل‌های دل سیاه.

تهران ـ ۲۲ دی ۱۳۳۴

اشارت

عبارت، زبان علم است و اشارت، زبان معرفت
تذکرة‌الاولیاء

زبان روزگار ما، اشارت است
نمی‌توان ــ به روشنی ــ سخن ز باد گفت
که باد عاصی، از حصارها، به کوه‌ها گریخته است
و نام باد بر زبان، زبانه‌یی‌ست
که بالِ خشم، شعله را به بام خانه می‌کشد
در این زمانه، باد، کینه را نشانه‌یی‌ست.

* *

زمان، زمان دیگری‌ست
حکایت بریده‌یی‌ست روزهای پیش
که اسب بانگ، بی‌لگام بود
در این زمین
در این زمان
حدیث خاک پایمال و ماندگار
حدیث رایج زمانه است

سخن ز عشق هست بر زبان مست
ولی ز عشق دست و دست
که در سرود خواهش رهی است
نه عشق راستین قلب و قلب.

* *

چه هولناک عبرتی است
که قصه‌گوی بی‌کنایهٔ جسور
به یک طلسم، سنگ گشته است
و خون پاک مرغ‌های حق
به روی خاکِ باغ، لخته است،
تمام راه‌های باز
به شاهراه شهر عیش می‌رسد
دریغ رفتگان راه دیگری است.

* *

عبث عبوس مانده‌یی و رنجه‌یی
که شاخه‌های حرف، بی‌جوانه است
زبان روزگار ما، اشارت است
به کولبار هر کرشمه‌یی
هزار نکته و سخن روانه است.

تهران ـ اسفند ۱۳۴۴

قصیدهٔ بلند باد و دیدارها / م. آزاد

مشرف آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد) / *قصیدهٔ بلند باد (و) دیدارها*. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۵، ۱۰۲ ص.

م. آزاد از معدود منتقدینِ جامعه‌گرای دههٔ چهل بود که به فرم در شعر نیز توجه ویژه داشت. و از این منظر توانسته بود برخلاف بسیاری از

مدعیان فرمگرائی، اشعارِ در خور توجهی ارائه دهد که نظر بسیاری را به خود جلب کند.

آزاد اگرچه در نقدهایش سرسختانه از شعر سیاسی دفاع می‌کرد، ولی اشعار زیبا و شکیل و صیقل خوردهٔ او، جز دردِ فرم، دردی را تسکین نمی‌داد. شعر او محدود به عناصر و تصاویر معدود و دایرهٔ واژگانی کوچک (چون نیلوفر و سنگ و رود،...) و موضوعاتی مکرر و معمولی بود که چون آبی بیصدا و زلال و پرخزه بر سطح سنگ‌ها می‌لغزید و خاموش می‌شد؛ و اینها همه خصلتی بود که از همان نخست ــ *دیار شب* که در سال ۱۳۳۴ با مقدمهٔ احمد شاملو منتشر شد. ــ در اشعارش به چشم می‌خورد.

وزن در شعر آزاد، نرم و منعطف و خلاقانه بود. و واقعیت این است که بعد از نیما و سپهری و شاملو، آزاد (همپای فروغ) بیشترین سهم را در تغییر و تحول وزن شعرنو فارسی داشته است.

سه شعر از مجموعه *قصیدهٔ بلند*... و سپس نقد و نظر معاصران شاعر را پیرامون این مجموعه می‌خوانیم:

اندوه شیرین

صدای تیشه آمد.
گفت شیرین
(کنار ماهتابی‌ها به مهتاب)
ــ صدای تیشه آمد.
ماه تابید.

صدای تیشهٔ فرهاد آمد
گفت شیرین
(کنار لاله‌ها با لالهٔ لال)
ــ صدای ناله آمد.
لاله، نالید.

صدا از تیشهٔ فرهاد افتاد
صدای گریهٔ شیرین:
میان باغ تنهایی هزاران لاله از باران فرومی‌ریخت.

ترانهٔ خاموش

دیشب در خواب
خسته که بودم ستاره‌هایی دیدم
پنجره‌ها باز...

دیشب بیدار
تشنه که بودم پرنده‌هایی دیدم
پنجره‌ها تار...

دیشبِ باران
دیشب
در باد
پرده که افتاد
خانه که تاریک شد...

تماشای مرداب غازیان

من دیده‌ام شکوه تماشا را در آب‌های دور
در کوچه‌های سبز
گرم تماشا بودیم.

تالار تار آب
با لاله‌های سرخ هیاهوگر
روشن بود.

سروِ تاریک
با آبِ روشن
گل می‌گفت،
گل‌ها خم می‌شدند
می‌آشفتند،
گل‌های آفتابگردان
از ماهتابِ تاریک روشن
خورشید را تمنا می‌کردند.

من دیده‌ام شکوه تماشا را
در خانه‌های سرخ سفالینِ بام
بام تا شام آنجا پرنده‌هایی بودند
بی‌نام؛
بر سبز جاودانه تماشاگر.

من دیده‌ام خیال شکایت را
در دست‌های چوبی پاروها
با جای زخم صدها
صدها جوانه!
در دست‌های بستهٔ پاروزن دیدم
اندوه راز راه گفتن را.

من چهره‌های زیبایی دیدم
از مردگان پاک
در آب‌ها شناور.
در آبهای دورِ شناور

من دیده‌ام شکوه تماشا را در چشم‌های تو
وقتی که پای آینه می‌آرایی
گل‌های گیسوانت را.

من
دیده‌ام
شکوه تماشا را در مرداب.

نقد و نظر

محمود آزاد در هنگام انتشار *قصیدهٔ بلند باد*،... شاعر تثبیت شده‌ئی بود و شعرش، هواداران و رهروانی هم داشت. بدین جهت بود که انتشار قصیده... بازتاب مثبت و منفی چشمگیری (بویژه در میان فرمگرایان و موج‌نوئی‌ها) داشت. چندین نقد بر این کتاب نوشته شد که از آن میان بخش‌هائی از دو نقد را ذیلاً می‌خوانیم.

نقد اول از اسماعیل نوری‌علاء، تحت نام «شعر م. آزاد، وسواس در شکل و تهی از حرفی برای گفتن» است که در *بامشاد* چاپ شد. نوری‌علاء در بخش‌هائی از این نقد، می‌نویسد:

«تاریخ نهضت شعرنوی ایران را بخوبی می‌توان به سه مرحله (نه از نقطه‌نظر زمان) تقسیم کرد. در مرحلهٔ دوم این نهضت چهار نام از همه شناخته شده‌ترند: یدالله رؤیائی، منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد و م. آزاد. این چهار تن در دوره‌ای خاص به سرودن شعر آغازیدند و تا به امروز نیز به این کار ادامه می‌دهند، لکن با همهٔ کوشش آنها نمی‌توان مشخصات دقیق «شعر امروز» ایران را در شعر امروز آنها دید. در بین این چهار تن رؤیائی و فرخزاد شخصیت مشخص‌تری یافته‌اند. منوچهر آتشی (شاید به علت دوری از این جنجال‌های شهری) و آزاد هنوز نتوانسته‌اند برای خود راه مستقل و متمایزی اختیار کرده و آن را ارائه دهند.

از م. آزاد تاکنون یک جزوهٔ کوچک به نام *دیار شب* (۱۳۳۴) و کتاب *قصیده بلند باد* (۱۳۴۵) منتشر شده است. *قصیدهٔ بلند باد* وی تمام اشعار سروده شده در فاصلهٔ یازده سالهٔ بین این دو کتاب نیست و فقط به اشعار ۳-۱۳۴۲ اختصاص دارد. آزاد در مؤخرهٔ این کتاب وعده داده است که شعرهای این فاصله را در دو کتاب *آینه‌ها تهی است* و *فصل خفتن* منتشر خواهد کرد و خود پیش‌بینی نموده است که اینها «باید کتابی عام‌پسندتر باشد.»

قصیدهٔ بلند باد از دو بخش تشکیل شده؛ بخش اول به همین نام و بخش دوم به نام *دیدارها* و نیز *دیدارها* خود به سه قسمت تقسیم می‌شود: دیدارها، چهره‌ها، چشم‌اندازها. کتاب به رویهم شامل ۴۲ شعر و یک مؤخره می‌باشد.

م. آزاد (محمود آزادتهرانی) در *قصیدهٔ بلند باد* و *دیدارها* سخن از «باغی» می‌گوید که در آن خورشید تنها و ناپیدا و بی‌آوا می‌روید، بال‌ها شکسته است و باد گریسته، پرنده‌ها اسیرند، رود میان دشت به ریگزار نشسته، گل‌های یاس خشکیده‌اند، مردانی سهمگین دیوارها را ویران می‌کنند، سروها را می‌شکنند و فاتحان غرورند، جوی منجمد است، تنها غوک‌ها می‌خوانند، آسمان و ماهتاب همه در تاریکی مانده‌اند، کوه‌ها خشک افتاده‌اند، باد از شهر سیاه دور می‌وزد، برگ‌ها مرگ‌آور و آب‌ها در خوابند، سنگ‌ها سخت، بید خارایی، یاس‌ها کاغذی، بلبل کاهی (!)، لاک‌پشت خاکی، سهره سنگی، و بچه‌ها لالند و مرگ پشت مرگ می‌آید.

در این میانه شاعر در اندیشهٔ «نیلوفر»ی‌ست که «در اندیشهٔ شرقیان، نشانهٔ هستی بی‌اعتبارست (و باغ سیذارتا، نیلوفرستانی بود) و در اندیشهٔ عارفان ــ که زیبائی مثالی مجازی را نشانهٔ زیبایی ازلی و ابدی می‌دانستند ــ مظهری از آن جمال زوال‌ناپذیر است» (مؤخره کتاب)

بدین ترتیب آزاد می‌گوید که «من شیفتهٔ این بی‌اعتباریم» و راهی به سوی عرفان شرق می‌گشاید و می‌خواهد که شعرش جدا از یک پژواک و

سمبولیسم اجتماعی، حاوی یک سلسله مضامین آنچنانی باشد. اما خواننده اینجا و آنجا اثر از حوادث و هوای شعر سال‌های گذشته را در آثار او می‌بیند و آزاد بدین ترتیب بین این دو قطب می‌ماند. شعر او نه آن سمبولیسم قوی اجتماعی را دارد که شعرهای سیاسی و اجتماعی آن سال‌ها داشت و نه می‌تواند به کلی از آن بگریزد و به یکباره در خدمت آن عرفان شرقی که مطلوب آزاد است درآید.

یکی از خصوصیات ممتاز شعر آزاد، زبان سلیس و بی‌نظیر آن است. بافت کلمات و زیبائی آنها کامل است. لکن وسواس او در جستجوی «فرم» اثر این زیبائی و کمال را بلافاصله می‌ستاند. «باغ نیلوفری» او را ما باید از روزنهٔ این اشعار ببینیم و این تماشا بس سخت و خسته‌کننده است فرم اگر به صورت طبیعی و آرگانیک و به همپای محتوی و برای ارائهٔ آن به وجود نیاید چیزی منتزع و در نتیجه «سالبه‌ی به انتفای موضوع» است. شعر بدنی است که جز پوست خود به لباس در خور و متناسب محتاج است. آزاد آنچنان به فرم اندیشیده و در ایجاد صور مختلف آن کوشیده که یکباره شعرش از حیات عاری شده است. فرم آزاد به جای آنکه لباسی شایسته باشد کفن زیبائی است که بر تن یک مرده می‌کند.

وسواس سازندگی در فرم آنچنان است که آن حالت خود به خود شاعرانه را از شعر آزاد گرفته است و نیمی از اشعار *قصیدهٔ بلند باد* فقط فرمی‌ست جدا از محتوی، فرمی که در اوج خود چیزی برای گفتن ندارد.

آزاد یک شاعر رمانتیک است و هنوز به «حال» می‌اندیشد و الحق هنگامی که خود را از قید آن وسواس همیشگی رها می‌کند شعرش حالی می‌یابد.

او همواره در حال جستجو بوده است، اما حوصلهٔ ماندن و تجربهٔ متمادی را نداشته، جوینده‌ای‌ست نشسته بر مرکبی بادپیما که فقط یک لحظه در جائی قرار دارد و نیز حیرانی او تنها در فرم کار نیست. اندیشهٔ او هم همواره در حال تغییر است (یا تکامل؟) و همیشه او از این و آن متأثر

بوده است. آزاد این میان نقش تعدیل‌کننده و کنترل‌کنندهٔ این همه تأثیرات را ایفا می‌کرده. در کار او الیوت، پاند، شاملو و حتی (اگرچه خودش قبول نمی‌کند) احمدرضا احمدی در کنار هم دیده می‌شوند.

به هر حال کتاب *قصیدهٔ بلند باد انتظاری* را که چهار سال است با حرف‌ها و آگهی‌های مختلف ایجاد شده پاسخگو نیست. به خصوص شکل بد کتاب وپریشانی صفحات دست‌به‌دست‌بی‌حوصلگی‌و پراکندگی شعرها داده و این کتاب را خسته‌کننده و ملال‌آور نموده است. [...]

عجیب اینجاست که با همهٔ تاثیرها و تأثرات، کار آزاد دارای دو خصیصه مهم بوده که در طول این ۱۱ سال تغییر نکرده است. این دو مشخصه را از زبان احمد شاملو در مقدمهٔ کتاب *دیار شب* بشنویم:

«در این اشعار تلاش هست. اما مسئولیت در برابر مخاطب فراموش شده است. آزاد این مسئوولیت را بزودی در خواهد یافت. من این را یقین دارم.»

و اکنون ۱۱ سال بعد، منوچهر آتشی دربارهٔ آزاد چنین می‌گوید:

«خوب خاطرم هست که آزاد خیلی پرشور بود و خیلی علاقمند. شب‌ها اغلب جلوی مجلس روی آن نیمکت‌ها می‌نشستیم. اصولاً آزاد را من همیشه در حال جستجو دیده‌ام، جستجوی او به حدی بود که گاه به صورت هذیان درمی‌آمد. همیشه از کار خودش ناراضی بود، همیشه دلش می‌خواست یک شیوهٔ دیگر، یک راه دیگر پیداکند و جهشی دیگر بکند و من تصور می‌کردم که او بیش از همه بتواند وجود داشته باشد و کارش گرفته باشد. اما خوب الان هم وجود دارد، شعرهای قشنگی هم می‌گوید، اما آن انتظاری که ازش داشتم برآورده نشده است. یعنی هنوز هم در یک حالت هذیانی و بلاتکلیفی به سر می‌برد. باید به او البته امیدوار بود، چون عمری نکرده و پائین هم نرفته است. شاعر آگاهی‌ست، واقعاً باسواد است، می‌داند چه کند، مرتب جستجو می‌کند. به نظر من آزاد بیش از آنکه یاد بگیرد برای دیگران مفید بوده است.»

و آزاد، خود، ۱۱ سال بعد، در مؤخرهٔ کتابش چنین می‌نویسد:

«اما غزل خداحافظی این طبیعت بازی را باید خواند ــ که خواندم. برشت راست گفت که در این زمانه از درختان سخن گفتن جنایتی است که نان نیروی شگفت رسالت را از یاد برده است. بی‌شهامتی آدمی است که زیر این آفتاب، بی‌عدالتی‌ها را نمی‌بیند و کم‌کم کنج عزلت می‌گزیند و ناگهان از محافل بسیار بسیار ظریف سردرمی‌آورد.»

و من بر خود لازم می‌دانم متذکر این نکته شوم که اگرچه آزاد، بالاخره به حرف شاملو رسیده است (البته در مؤخرهٔ کتابش) اما راهی که انتخاب کرده صحیح نیست. آزاد با این طبیعت بازی خو کرده و بار آمده است. نباید اصرار داشته باشد در خواندن غزل خداحافظی با آن، او باید ببیند که چگونه می‌تواند از این توانائی ذاتی به نفع هدف خود استفاده کند. آن توانائی که در شعرهائی مثل: اندوه شیرین، ترانهٔ تاریک، باغ ستاره‌ها، اندوه نیمائی و غیره آشکار است.»[۱۰۲]

یادداشت دوم از یدالله رؤیائی است که شارح و مفسر فرمالیسم در ایران بود. او در بخش‌هائی از نقدش، می‌نویسد:

«[...] تصویرهای آزاد، اندیشه‌های او را افشاء نمی‌کنند، بلکه خودشان را افشاء می‌کنند، عمل افشایند. اگر این است پس ببینیم این تصویرها بار چه وظیفه‌ای را به دوش دارند؟

من نمی‌دانم که این خیال‌های ادبی آزاد تجدید حس ذخیره‌های ذهنی او هستند یا نه؟ چون از گذشته‌اش، سنهای حشر و نشرهای‌مان هیچ خبری ندارم، به این جهت است که می‌گویم این خیال‌ها فقط توانسته‌اند خصوصیتی به نام «غنای کلام» از شاعر ارائه کنند نه از مکانیسم تداعی او، که مکانیسمی در تداعی آزاد نیست. و نه اینکه ضمیر تاریک او را لو می‌دهند. چرا که گفتیم این تصویرها خودشان را افشاء می‌کنند، نه آزاد را.

بنابراین، این تصویرها به صورتی لطیف، وصفی و رمانسک جلوه

می‌کنند که فقط در سطح وجود آزاد باقی می‌مانند و به درون او نمی‌روند و ما را منتظر پیغامی از آن دیار نمی‌گذارند:

آمده بود و می‌گریست
مثل ستاره‌های صبح
مثل پرنده‌های باغ آمده بود (خسته بود
روی چمن نشسته بود
مثل شکوفه‌های سرخ)

(از قطعهٔ باغ ستاره‌ها که سوخت)

آزاد خود را به بازی با اینگونه تصاویر معلق مشغول داشته است که خوانندگان قدیمی‌اش آنها را زیبا می‌یابند ولی به خوانندهٔ امروزی زیبایی قاطعی ارائه نمی‌کند. و زیبایی قاطعیت است.

معلق ازینرو گفتم که این تصاویر زیرپای‌شان خالی است، یعنی بر اسکلت و پا، به عبارت دیگر بر چوب‌بست معین و محکمی قرار نگرفته‌اند، بی‌قرارند، و فکر می‌کنم اینکار به جهت این است که آزاد به فرم توجه ندارد، برای اثرش ساختمان نمی‌سازد، به فکر زیربنا (نه به اصطلاح ایدئولوگ‌ها) نیست. شاید فکر کرده است که اگر به فرم و ساختمان اثرش بیندیشد تصنع ارائه می‌کند. در حالی که لذت شاعری و لذت هنر بیشتر در ساختن است که دیده‌ام آزاد گاهی از آن به عنوان عیب حرف زده است (*بازار ادبی*، شمارهٔ اردیبهشت ۴۵). این دروغ است که ما بگوییم برای شعر گفتن ابتدا در احوال و عوالمی خاص و روحانی فرومی‌رویم و در آن احوال دست روی دست می‌گذاریم و منتظر سروشی از عالم غیب می‌نشینیم و وقتی آن سروش موعود آمد ناگهان دگرگون می‌شویم و ناگهان شعری پرداخته بر صفحهٔ کاغذ نقش می‌بندد. [...] آن کار برای به حیرت آوردن آن مردم خوب بود، و لازم بود، ولی ما که نباید سر همدیگر را بتراشیم. صرفنظر از این حرف، حقیقت این است که هنرمند باید در کار خلق از خودش بکاهد و مصرف کند.

شاعر برای آفرینش یک اثر باید از مایه‌های زبانی و ذهنی خودش استفاده کند، از هوش و استعداد و آگاهی‌اش مایه بگذارد، ولی اگر از این بابت‌ها غنی نبود بدیهی است که فکر می‌کند باید منتظر عطیه‌های الهام نشست.

بنابراین، باید به فرم حتماً فکر کرد، چرا که تصویر به تنهایی نمی‌تواند زیبایی بیافریند. البته از کنار زیبایی می‌گذرد و مشخص‌کننده هست (که گاهی شعر خوب، را با خصوصیت تصاویرش هم برجسته می‌کنیم). اما زیبایی در آن است که ببینیم این تصویر بر روی اسکلت شعر، در جای مناسبی نشانده شده باشد. تشخیص این مناسبت برای شاعر خود نکتهٔ باریکی است، و در این صورت است که تصویر حامل حقیقتی می‌گردد. یعنی اینکه ضمن ورود در روح شاعر، از چارچوب دید ذهنی او می‌گذرد و خارج از آن واقع می‌شود، طوری که خود منظر تازه‌ای می‌شود از دنیایی که شاعر دیگر در آن دخالتی ندارد.

اما من گاهی و غالباً آزاد را در سراسر یک قطعهٔ شعرش همراه با تصویرش می‌بینم، یعنی تصویر در مرحلهٔ دوم (پس از ورود در روح شاعر) همانجا رسوب کرده و از ذهن او بیرون نیامده تا در جایی از ساختمان قطعه، خارج از او واقع شود.

نشد که این مقصود را ساده‌تر از این بیان کنم. برای دریافت قضیه بهتر است رجوع کنیم به قطعهٔ «به من سکوت بیاموز».

این قطعه را وقتی خواننده از اول بخواند، با کمترین آشنایی دربارهٔ فرم، می‌تواند حس کند که تکهٔ:

و آب‌های زمین،
درون بستر شط،
به سوی باغ خلیج،
که در هیاهوی سبز بهار پنهان‌ست؛
همیشه می‌رانند...

چه بی‌جا نشسته است [که البته رؤیائی هیچ جا دلیلش را نمی‌گوید] و برعکس، این پنج سطر:

در آن هیاهوی نیلی پرنده می‌خواند.
و روشنایی فریاد صخره در همهٔ آفتاب می‌تازد
مرا بباران ــ ای جام روشن ــ ای باران
که در کویر صداهای دور می‌باری
و در نگاه تو گل‌های یاس می‌رویند.»

بهترین جای خود را در هیکل قطعه یافته‌اند. و باز می‌توان «چهرهٔ دو» را مثال آورد که از قطعات بد کتاب است. در این قطعه اگر مصرع «مادرم نمازش را خوانده است» نبود و یا ــ اگر اصراری در گنجاندنش بود ــ لااقل شعر در مصرع «طومار شعر طولانی را برمی‌چیند» تمام می‌شد، خوب بود، به این جهت این قسمت از قطعهٔ «چهرهٔ دو»:

من سیگاری بر لب،
مادرم را می‌بینم که برمی‌گردد
می‌خندد
چادرش را بر کمر می‌بندد.
ماهی‌ها در حوض
پای فواره
نان ریزهٔ ستاره‌هایش را می‌بینند
و دعایش می‌کنند...

سخت ناجور و زیادی است و وجودش تمام قطعه را خراب کرده است. از همین ردیف‌اند قطعات «چهرهٔ ده» و «چهرهٔ ۸». برعکس در قطعات «ترانهٔ روشن» و «بیهوده مخوان» تصویرهای آزاد خارج از او، و درست نشسته‌اند. و یا مثلاً این تصویر در چهرهٔ ۶:

تاریک روشن‌ست
و رود شعله‌ور

از شهر باستانی تنهایی
جاری‌ست

که جایش همانجا است که نشسته است و نیز «چهرهٔ سه» که کامل و بی‌نقص است و از موفق‌ترین قطعات کتاب و از زیباترین شعرهای معاصر فارسی است: همچنان که قطعات «شور»، «اندوه نیمایی» و الیوت بازی‌های صفحات ۳۶ و ۳۹ از زشت‌ترینند.

زبان آزاد در قصیدهٔ *بلند باد* روشن است و محدود، و با زبانی که خواننده‌اش دارد چندان فرق نمی‌کند. مبدع و ویرانگر و تهاجمی نیست، به درد زمزمهٔ خود آزاد می‌خورد. او در دو جناح کار نمی‌کند، یعنی همه‌اش به دنبال فکر شاعرانه و احساس لطیف است، ولی در موقع نوشتن‌شان به دنبال چیز دیگری که تکنیکی و فنی است نمی‌گردد، یعنی در مرحلهٔ نوشتن، جناحی نمی‌بیند که در آن کار کند. عمل نوشتن آزاد آنچنان انجام می‌شود که به راحتی او را برای ما می‌گشاید یعنی درد و تجربه و تماشایش را، و شاید چون می‌خواهد به راحتی گشوده شود از زبانی مستعمل استفاده می‌کند.

آزاد از این حیث رمانتیک و گاهی نئورمانتیک است (نگاه کنید به عنوان نمونه به قطعهٔ «آن دست‌های سرد» و قطعهٔ «باغ») و این روحیهٔ رمانتیک او است که اجازه نداده است تا خشونت‌ها را حس کند، تا زبانی برنده و نو و خطیر بیابد. رمانتیسم او در حد «افسانهٔ» نیما سیر می‌کند و حتی با ناخنک‌هایی از آن:

با بهاران گذشتیم
دیدیم آن آشیان‌ها سراسر
به کف بادها

که همین حرف را نیما به گونه‌ای دیگر در افسانه‌اش گفته است:

لیکن آن آشیان‌ها سراسر
به کف بادها اندر آیند

و تأثیری از نئورمانتیسم نادرپور دارد. مثلاً به شروع شعر «به من سکوت بیاموز» دقت کنیم که سخت نادرپوری است و به مصرع «سفال خالی گلدان ماه را بشکن» که این بیت نادرپور را به خاطر می‌آورد:

چرا ز کوزهٔ ماه امشب
نمی برون تراود

بعلاوه اینهمه نیلوفر چرا؟ هر جا را که بازکنی نصیبی از نیلوفرداری. من این نیلوفرها را حس نمی‌کنم و از خود می‌پرسم چرا تو تاکنون یکی‌شان را به کار نگرفته‌ای. ولی از صفحات «قصیدهٔ نیلوفرین باد» من مسخ آیندهٔ زبان شعر آزاد را در فرم و ساختمان می‌بینم، چرا که آزاد دریچه‌هایی باز برای گریز به دور و دورتر دارد.

شعر آزاد شکل مدرن سیاحت و زیارت است. فکر او مثل راهی است باریک و کم عرض که فقط طول دارد و در طول آن اطراق‌گاه‌هایی است از شادی، غصه، امید، نفی، تأیید که همه گوناگون‌اند و متضاد و به هم نمی‌خورند، ولی آزاد که زایر این راه است در هر اطراق‌گاه لمحه‌هایی می‌نشیند.

و این است که ما نمی‌دانیم این زایر به دنبال چه می‌گردد و معلوم نیست که این راه باریک به کدام قصبه می‌پیوندد.

منظورم این است که خطوط فکری آزاد آشفته است. هیچ طرز تفکری کشف نمی‌شود، از بسیاری چیزها و از هیچ چیز حرف زده است. این که این شعرها نتوانسته‌اند (یا لااقل برای من که چندبار خواندم‌شان) دلیل هستی او، گویای درون او و افکار او باشند، شاید به دلیل همان نقشی است که گفتم تصویرها دارند و یا ندارند، یعنی معلق بودن‌شان.

من *برای آن، در این شعرها به دنبال پیام و کمال مطلوب می‌گردم و نمی‌یابم که خود آزاد از «ضرورت اجتماعی شعر» و «بار سنگین مسئولیت» هی حرف زده است و از «بی‌فلسفگی که بی‌شهامتی است»* (*بازار ادبی*، شمارهٔ اردیبهشت ۴۵). و آزاد در *قصیدهٔ بلند باد* خود بر سر توصیه‌هایش

نیست و پیش از آنکه «شاعر فیلسوف» باشد، «شاعر ـ زایر» است. [...]»[۱۰۳]

اتاق‌های در بسته / اسماعیل نوری‌علاء

الف. ن. پیام [اسماعیل نوری‌علاء] / *اتاق‌های در بسته*. ـ تهران: طرفه، ۱۳۴۵، ۷۴ ص.

اسماعیل نوری‌علاء از فعال‌ترین شاعران و منتقدان و روزنامه‌نگاران و از پیگیرترین مُفسران و مدافعان شعر موج نو در دهه‌های چهل و پنجاه بود. او (به همراه احمدرضا احمدی، محمدعلی سپانلو، غفار حسینی و نادر ابراهیمی) انتشارات «طرفه» را به نیت دفاع از هنر موج نو و پشتیبانی از هنرمندان موج نوئی (بویژه شاعران)، در اوایل دههٔ چهل تأسیس کرده بود و با انتشار چندین جُنگ و داستان و مجموعهٔ اشعار و نگارشِ مقالاتِ فراوان در نشریات متعدد توانسته بود که حرکت موج نو را تسریع کند.

اما *اتاق‌های* در بسته نخستین مجموعهٔ شعر اسماعیل نوری‌علاء، اتفاقاً ربط چندانی به موج نو نداشت؛ اگرچه انگیزهٔ پیدایشِ شعر متفاوتِ موج نو که مخالفت با سانتی‌مانتالیسم و سمبولیسم و روی آوردن به اشیاء و روابط غیر معمولِ روزمره بود، پشت سر اشعار او نیز دیده می‌شد.

اشعار *اتاق‌های* در بسته بدیع و ساده بود، ولی کمبود موسیقی و در نتیجه جانیفتادن پاره‌ئی از کلمات در بافتِ اشعار، آن را به مجموعه ترجمه‌ئی شبیه کرده بود؛ بویژه آنکه نوع تصویرسازی و بسیاری از اشیاءِ مورد توجهٔ شاعر هم، بیشتر رنگ و بوی فرنگی داشت؛ مثلِ «ماهنوردان» و «جنگ جهانی» که از طریق مجلات به ما می‌رسید.

دو شعر از مجموعهٔ *اتاق‌های* در بسته را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ نقدی بر این مجموعه که در *بازار ادبی* رشت (ویژهٔ هنر و ادبیات)، در ۲۵ تیر ۱۳۴۶، چاپ شده بود ارجاع می‌دهیم.[۱۰۴]

عشق من

عشق من!
دو هنگام تفاوت نمی‌کند کجای جهانم
وقتی تو در کنار منی
و وقتی که جنگ جهانی آغاز شود.

عشق من!
آسمان را
ماهنوردان و ماهواره‌ها
سیاه کرده‌اند
صدای‌شان
بی آنکه بشنویم
از کنارمان می‌گذرد.
عشق من!
دیگر فرصت خاموش کردن چراغ
و کشیدن پرده
نیست:
پنجره را ببند
عشق من!
هوا سرشار خاکستر است،
خاکستری که پیرمان می‌کند
که می‌سوزاندمان.

عشق من!
تفاوت روز ما

با شبی که برق رفته باشد
چیست؟

یک سال با گل

در بهارِ سال پیش گلی را هدیه‌ام کردید
عجبا، هنوز از لیوان روی میز آب می‌نوشد
مگر میان این دو بهار، پائیز نبود؟

برف ستاره‌ها بر بام اتاقم نشسته است
صدای آب شدن الوارها را می‌شنوم
زمین چون گلی در فجر آفتاب می‌شکند.

ته سیگارها به تعداد ستاره‌ها شده است
و آیا خجلت است که سر به گریبان کرده؟

در من دردی زنده می‌شود
که در بهار سال پیش
هدیهٔ روز تولد من بود.

جزوهٔ شعر

در فروردین سال ۱۳۴۵، انتشارات طرفه که مدافع موج نو بود، جُنگی با نام جزوهٔ شعر منتشر کرد. مسئول و مدیر جزوه، اسماعیل نوری‌علاء بود.

در مقدمهٔ نخستین شمارهٔ جزوه، احمدرضا احمدی نوشت:

«در هر روز و با اغراق هر ساعت چشم برای دیدار تولد یک شاعر در بهت است. در انتظار چه بوده‌ایم که هر روز شاعری متولد می‌شود. بستر شعر امروز ایران انبوه از پراکندگی و هزار گانگی در چهره است. امروز

حداقل دانسته‌ایم در میان پراکندگی که مادر مه است نمی‌توان خورشید را دانست.

در ازدحام معیارهای کهن وتازه از راه رسیده که هنوز گرد و خاک سفر بر لباس دارد نمی‌توان تصمیم گرفت. شعر امروز ایران با معیار و قضاوت قرار و وعدهٔ ملاقات قبلی ندارد. در همان جنبش جنینی و نخستین تولد، بدون وسوسه نامی برای تولدش می‌جوید. باید در انتظار آخرین تولد و آخرین ساعت تولد شعر امروز ایران بود. با مرگ واژهٔ دوری در این زمان به تمام روزها و سال‌های انبار شده در پشت حافظ خواهیم رسید.

تولد خود را تحمیل می‌کند. این تولد را باید در میان دست‌ها آورد و بر روی قلب انبار کرد. چشم فقط باید ببیند. قضاوت با پوست و قلب است.

نشستیم. دیدیم. در این جزوه خواستیم فقط نمایشگر تولدهای روزانهٔ شعر امروز ایران باشیم. بی‌گمان روزی از میان تولدها خورشید خجول و پنهان امروزی را خواهیم شناخت. خورشید تولد و نوزاد را بیان خواهد کرد. نوزاد که خون و رگ نباشد در روشنایی خواهد مُرد. روشنایی بیرحمیِ کودکانه‌یی دارد.

راه قطعی کسان به دست خودِ آنان است. چه کسی می‌تواند یک معیار بی‌مرز و همه جانبه که نفسانیات او را مات کند بر روی شعر امروز ایران پهن کند و با خوشبینی یا بدبینی راه‌گذار باشد.

نیت دیگر ما آن بود که از نام‌های خاص در شعر امروز ایران بپرهیزیم. به دنبالِ نام‌هایی باشیم که هنوز مجرد و تنها هستند و ــ معصوم ــ در اندیشهٔ تحمیل خود به نفسانیات و عادات ما نیستند.»[۱۰۵]

شاعران دفتراول جزوهٔ شعر عبارت‌اند از: احمدرضا احمدی، عبدالوهاب احمدی، بهرام اردبیلی، محمدرضا اصلانی، بیژن الهی، پروانه، الف. ن. پیام (اسماعیل نوری‌علاء)، الف. تمرز، م. ع. سپانلو، شاهرخ صفایی، حمید عرفان، پ. غریب، بیژن کلکی، فریدهٔ فرجام، جواد مجابی، فریدون معزی‌مقدم.

در صفحهٔ ۳۶ این دفتر می‌خوانیم:

«چندی پیش عده‌یی از دوستان شاعر ما برای تفنن هر یک بیتی سروده و بطور اتفاقی آن ابیات را زیر هم نوشتند. آنچه حاصل شد سه قطعه است که در صفحات آتی آمده است.

اما غرض از انتشار این سه قطعه ــ صرفنظر از زیبایی آنها ــ این بود که ببینیم چگونه محیط و دنیای پیرامون بر ذهن انسان اثر می‌گذارد و چگونه چند شاعر با سلیقه‌های مختلف وقتی در میان اشیاءِ معینی به سر می‌برند همگی به نوعی و به صورتی متشابه تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند.

و نیز در همین قطعات می‌بینیم نفوذ شاعر را بر تأثرات بیرونی و اینکه چگونه حالات مُشابه و اشیاءِ یکسان با زاویه‌های خاص هر کس دیده و بیان می‌گردد.»

این است آن شعرها که چند شاعر موج‌نوئی با هم سروده‌اند:

۱

من سیاه
من سفید، زرد
من جنگ رنگ‌ها را می‌بینم.
آهنگ‌های زندانی در فضای الکلی
زمینی که می‌سوخت...
به تو خیره شدم
چشمانت غرق در سبزی شد
برای میز و فنجان
تصمیم گرفتم.
لاله‌های دیواری
مرا با خود به شاه نشین می‌برد
اما سقف کافه کوتاه است.

۲

آه نمکدان ــ زمین
سبز و سیاه و سرخ
همه را تو آفریدی.
دیوار از اشک می‌گریزد
گلدان گل‌های سربی
مرگ تو را خبر می‌دهد.
آنجا که من از آن آمده‌ام
مرگ و شیرینی و قهوه بود
من پشت میله زندانی بودم
در باغ همهٔ رنگ‌ها سرخ بود
و در شهر همه سیاه.

۳

گل کنار پنجره خشکید
من همه مشتعلم
ــ
چراغ نور را تف می‌کند.
ــ
صدایم در میان بلندگو سرگردان است
انگشتانت را باز کن
و صدایم را پرواز ده
اینک دیوار
بر دست‌های فلزی خود می‌گرید.

اما چیزی که در این تجربه اهمیت داشت و سبب شد که این سه شعر را وارد تاریخ شعرنو کنم، مشابهتِ ذاتیِ این سه شعر با اشعار بی‌ساخت و پرداخت و نظام بسیاری از شاعران موج نویی بود؛ یعنی هر کدام از این سه شاعر، اگر خود به تنهایی نیز شعر می‌سرود، احتمالاً چیزی منسجم‌تر و بامعناتر از این نمی‌گفت، و این امر، بیش از آنکه به استعداد این شاعران برگردد ــ که اتفاقاً بسیاری‌شان از بااستعدادترین شاعران عصر خود بودند. ــ به زیبایی‌شناسی و درک‌شان از زیبایی و هستی برمی‌گشت.

از جزوهٔ شعر، ۱۱ شماره منتشر شد؛ شمارهٔ ۶ جزوه به معرفی محمدرضا اصلانی اختصاص داشت، و قرار بود که شمارهٔ ۱۱ به جواد مجابی و شمارهٔ ۱۲ «به بررسی یک سال انتشار جزوهٔ شعر» اختصاص داده شود که تعطیل شد.

شعری از هوتن نجات را از شماره‌های ۷ و ۸ (مهر و آبان ۱۳۴۵) جزوهٔ شعر می‌خوانیم. هوتن نجات از امیدهای شعر موج نو بود که در جوانی درگذشت.

با خونسردی‌های شبانگاهی

با بدنی کشیده‌تر از شب‌های یلدا
در سخاوت لحظه‌ها باز می‌شویم
کاش می‌توانستیم
در انعکاس زمان به دو قسمتِ مساوی تقسیم شویم
مثل شب و روز
نیمی شب و نیمی روز
لیک این زمین پیر
بدون ما با دیگران وصلت می‌کند
و ما را چونان لباسی از مد افتاده رها می‌سازد

ما که به سوی مرداب راهی هستیم
کاش می‌دانستیم مرداب به سفری بازنگشتنی رفته است.

ای وصلت خونسرد!
چسان اطاعت تو به دل‌ها مانده
تو که در دهان بازماندگان آشنا جاری شدی
و ما را متروک‌تر از چوب کبریتی سوخته پنداشتی؟
ای زلف‌های خاکخوردهٔ بیشه‌زار
ما که پائین‌تر از عمق ریشه‌ات می‌رفتیم
ما که سرباز شعف کودکانت نبودیم
و تو ما را بیرون راندی
تا تشنه‌تر از خاک به تنهاترین خاکِ آشنا فرود آئیم
ما بر خواب گذشته‌ها افسوس خوردیم
چرا که اکنون راهیِ سفرِ بی‌بند و بارِ زمین گشته‌ایم
و افسوس و غبطه بر خندهٔ نهر
که یاورانش سنگ‌ها و ماهیان معصوم‌اند.

شمارهٔ دهم و یازدهم (دی و بهمن) جزوهٔ شعر، در بهمن ماه سال ۱۳۴۵، اندکی بعد از مرگ فروغ منتشر شد؛ با چند سوگواره بر مرگ او.

منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد /گردآورنده: فرامرز غفاری

غفاری، فرامرز / *منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد*. ــ تهران: انتشارات آذر، خرداد ۱۳۴۵، ۲۲۳ ص.

از میان سه گزینهٔ شعرنو که در سال ۴۵ منتشر شد، *منظومه‌ها*... از تازگی و اعتبار بیشتری برخوردار بود.

منظومه‌ها... ــ که بعدها به ده منظومه شهرت یافت ــ کتابی مشتمل بر

ده شعر بلند از ده شاعر نوپرداز بود که به قول گردآورنده به ترتیب سرودن و انتشار، چاپ شده بود.

اشعار ده منظومه... که همگی ــ ظاهراً بجز شعر *مناجات* از مصطفی رحیمی ــ پیشتر به چاپ رسیده بود، عبارت بود از:

۱. ناقوس (نیما یوشیج)؛ ۲. پریا (احمد شاملو)؛ ۳. آرش کمانگیر (سیاوش کسرائی)؛ ۴. قصهٔ شهر سنگستان (اخوان‌ثالث)؛ ۵. شبستان (محمود کیانوش)؛ ۶. جنگل و شهر (رضا براهنی)؛ ۷. آبی، خاکستری، سیاه (حمید مصدق)؛ ۸. صدای پای آب (سهراب سپهری)؛ ۹. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد (فروغ فرخزاد)؛ مناجات (مصطفی رحیمی).

گردآورنده در مقدمهٔ کتاب، مختصری از پیشینهٔ منظومه‌سرایی ــ از یشت‌ها و گاتاها به این سو ــ سخن گفته بود که البته از اعتباری برخوردار نبود. در ابتدای هر منظومه شرح حالی به اختصار از شاعر هر شعر دیده می‌شد.

از مجلات آن روزگار چنین برمی‌آید که ده منظومه ــ به دلایلی که بر من روشن نشد ــ بازتاب چندان دلگرم‌کننده‌ئی در میان منتقدین نداشت.

تحلیلی از شعرنو فارسی / عبدالعلی دستغیب

دستغیب، عبدالعلی / *تحلیلی از شعرنو فارسی*. ــ تهران: انتشارات صائب، آبان ۱۳۴۵، ۱۲۲ ص.

ظلا در مس نخستین کتابِ نقد پیرامون چند مجموعهٔ شعرنو فارسی؛ و *تحلیلی از شعرنو فارسی*، نخستین کتاب پیرامون تاریخچه شعرنو در ایران بود.

تحلیلی از شعرنو فارسی مشتمل بر ۱۴ بخش بود:

شعر چیست؟؛ بررسی اجمالیِ شعر امروز؛ «افسانهٔ نیما، نقطهٔ شروع؛ وزن [شعرنو]؛ نغمهٔ واژه‌ها؛ تصویرها و صحنه‌ها؛ گریز، رؤیا، دوگانگی؛

عشق؛ عصیان؛ اندیشه‌های فلسفی؛ انتقاد اجتماعی؛ شعر فولکولریک؛ طرح کلی و نقد؛ ضمیمه ـ شعرنو و میراث کهن.

دستغیب در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد:

«کتاب *تحلیلی از شعرنو فارسی* که اینک دربرابر شماست، محصول چند سال پژوهش مداوم در شعر پارسی است. [...] در این کتاب کوشش شده است جریان شعرمعاصروشعرنو پارسی مورد مطالعه قرار گیرد و از نکات مثبت آن دفاع شود [...] در این مطالعه غالباً از کتاب‌ها و دفترهای شعر که تا سال ۱۳۴۰ به چاپ رسیده، بحث شده و اشعار سال‌های اخیر که شاید هنوزقضاوت دربارهٔ آنها زود باشد ازدسترسی این‌مطالعه دوربوده است.»

بخش‌های چهارده گانهٔ *تحلیلی از شعرنو فارسی* با دقت و حوصله و دانش کافی با معیار زیبائی شناسی نوقدمائی نوشته شده، و از کتاب‌های قابل توجه پیرامون شعرنو، در آن برهه از زمان بوده است.

نگاهی به شعرنوِ سال ۱۳۴۵

سال ۱۳۴۵ به لحاظ تثبیت قطعی و عمومیت یافتن شعرنو، نقطهٔ عطفی در تاریخ شعرنو فارسی بوده است. اسماعیل نوری‌علاء در پایان سال ۴۵ مقاله‌ئی تحت عنوان «نگاهی به سال ۱۳۴۵ و شعر جوانان» نوشت که درخور توجه فراوان است. ما این مقاله را به عنوان جمعبندی وضع شعر و شاعری در سال ۱۳۴۵، ذیلاً می‌آوریم. نوری علاء می‌نویسد:

«سیرِ تدریجیِ توجه به شعر امروز ایران، پس از سال ۱۳۳۵، رو به تصاعد رفته است و سال ۱۳۴۵ را می‌توان لحظهٔ قاطعی از این اوج دانست. این سال چه از نظر تعداد شعرا، چه از نظر تعداد شعرها و چه از نظر اقبال به شعر امروز ایران سالی قابل توجه است.

شعر امروز ایران در این سال فی‌الواقع از لحاظ سنی یک نسل تمام و کمال را پشت‌سر می‌گذارد و جوانی که در آغازکار منوچهر شیبانی ـ و به

عبارت دیگر آغاز شناخته شدن شعر نیما و شعرنوی نیمائی ـ به دنیا آمده است، در این سال قدم به ۲۵ سالگی می‌گذارد. نسل تازه با خود علائق، خواست‌ها و احتیاجات جدیدی را به همراه می‌آورد، و شعر نیز ـ که یک عنصر اجتماعی‌ست ـ از تأثیر همهٔ این تازه آمده‌ها برکنار نیست.

در این بخش کوششی خواهیم داشت برای شناخت علت‌ها، جریان‌ها ودست‌اندرکاران جوان شعر امروز ایران در سال ۱۳۴۵ و سپس در بخشی دیگر حاصل این توجه را به صورت متبلور شده‌تری مطالعه خواهیم کرد.

در *سال* ۱۳۴۵ حدود دو *هزار شعر* [نو] *از سیصد شاعر* [نوپرداز] در *مطبوعات* کشور به چاپ رسید. اگر نسبت جمعیت درس خواندهٔ کشور را در این سال با کل جمعیت ایران بسنجیم، حاصلِ سنجشِ ما عدد کوچکی خواهد بود. اما اگر نسبتِ تعدادِ شاعران این سال را با جمعیت درس خواندهٔ کشور حساب کنیم، حاصلِ محاسبهٔ ما عددی بزرگتر از آن قبلی، و خارج از حدود انتظار ما خواهد بود.

این نکته بخوبی نشان می‌دهد که قطاع شعریِ هنرِ کشورِ ما رشدی غیرعادی و بی‌سابقه ـ از نظر کمی ـ داشته است.

این رشد غیرمنتظره مسایلی را پیش می‌آورد که چه از نقطه‌نظر هنری و چه از نظر اجتماعی قابل تعمق و توجه است. نخست اینکه باید ببینیم انگیزهٔ این همه توجه به شعر چیست و لاجرم در این جستجو باید از عوامل، عناصر و حوادث اجتماعی مدد بجوئیم [...]

کشور ما جمعیتی رو به افزایش دارد و هر سال بر تعداد جوان‌هائی که تحصیلات متوسطهٔ خود را به پایان می‌رسانند افزوده می‌شود. نه تنها مسئلهٔ افزایش جمعیت، بلکه مسئلهٔ تعمیم و گسترش سواد، و گاه با قید شک، گسترش فرهنگ نیز بخش تحصیلکردهٔ جمعیت کشور ما را بزرگتر و وسیع‌تر می‌سازد.*

---

* برای اطلاع کامل‌تری از زندگی جوانان رجوع کنید به «دربارهٔ جوانان» که نام سلسله

در این حال انسان‌ها، همچون محصولات کارخانه‌ای یک شکل می‌شوند و حرکت‌های فردی و درخشش‌های مستقل اجتماعی سخت می‌گردد. دیگر هر کسی شکل خاص خود را ندارد. دستگاه‌های فرهنگی که کم و بیش گنجایش پذیرش این مراجعه‌ی عظیم را ندارند و نیز در جهت اعمال سیاست‌های خاص فرهنگی کار می‌کنند، تبدیل به کارخانجاتی می‌شوند که محصولات یک شکلی را تولید می‌کنند.

جوانان یک شکل، تحت تأثیر یک عده عوامل مشخص، پا به اجتماع می‌گذارند و رنگی خاص و متمایز در چهرهٔ یک یک آنان دیده نمی‌شود.

اما آن غریزهٔ حفظ تشخص در پشت این صورت‌های یک شکل زنده است و به فعالیت مشغول. جوان در چنین شرایطی سخت‌تر به تکاپو می‌افتد تا از دیگران جدا شود و استقلال یابد و نیز می‌خواهد که این استقلال شناخته و درک شود.

پس به آزمایش امکانات خویش دست می‌زند. در تحصیل، در کار، در زندگی خانوادگی به جستجو می‌پردازد و روزنهٔ امیدی نمی‌بیند و یکباره عاصی می‌شود. عصیان جوان دو صورت دارد: یا شکلی سازنده دارد و به عبارت دیگر شکست مقدمهٔ سازندگی‌ست، و یا شکلی خردکننده و ویرانگر.

روح و اندیشه در خلاء زندگی نمی‌کند، اگر امید و حرکت رخت بربست بیزاری و بی‌عاری جانشین آن خواهد شد، و این سرنوشت محتوم بسیاری از جوانان است. جوان سرخوردهٔ مأیوس را می‌توان پشت

← مقالاتی‌ست به همین قلم با نام مستعار «ماهیار»، چاپ شده در مجلهٔ فردوسی، شماره‌های ۸۸۲ تا ۸۸۸ (از مهر تا آذر ۱۳۴۷). در این مقالات کوشش شده است که وجوه مختلف زندگی جوان امروز ترسیم گردد. [...] لازم به تذکر است که جز این مقالات هر چه که در هر کجا با نام «ماهیار» به چاپ رسید یا رسیده باشد از این قلم نیست و نخواهد بود. [اسماعیل نوری‌علاء]

میزهای شکسته و حقیر، در حاشیهٔ خیابان‌ها، در عرق‌فروشی‌ها و خیلی جاهای دیگر دید.

اما آن دسته از جوانان که مسدود بودن راه‌ها و بی‌حاصلی از امکانات اولیه بر کوشش‌شان می‌افزاید، ابتدا به مسایل اجتماعی می‌گرایند. اما جامعه دارای ثبات و نظمی استاتیک است، مصالح اقتضا کرده است که جوامع در حال توسعهٔ صاحب مواد خام و بازارهای مصرف دارای ثبات باشند. در این ثبات، شدتی در جریان‌های اجتماعی نیست تا جوان در آن غوطه زند.

با مسدود بودن این دریچهٔ تظاهر، شخصیت افراد اشکال گوناگونی به خود می‌گیرد و عکس‌العمل جوانان بر حسب وضع اجتماعی و اقتصادی افراد در مسیرهای مختلفی جاری می‌شود.

بیتل‌ها، اعجوبه‌ها و پارتی روها یکسوی این سکه‌اند، موج جوانان را می‌بینیم که در میدان‌های فوتبال نعره می‌کشند، در صفحات پاسخ به نامه‌های مجلات اسم‌شان را می‌خوانیم، حاضر به مکاتبه‌اند، و کمی آنسوتر فعالیت آنها در کار هنر مشهور است، فعالیتی هنری که اصالت هنری ندارد.

اما امکانات هنری نیز به نوبهٔ خود متفاوت است و پرداختن به هر یک مستلزم شرایطی‌ست. مثلاً فیلم ساختن پول می‌خواهد، یا نواختن آلات موسیقی تمرین و ممارست بسیار لازم دارد و به طور خلاصه رفته رفته به این نتیجه می‌رسیم که تنها وسیلهٔ راحت، پرداختن به ادبیات است در مرحلهٔ اول، و پرداختن به شعرنوست در مرحله‌ی دوم ــ که علی‌الظاهر همهٔ مشکلات و پیچ و خم‌های شعرِ قدیم را از پیش پای شاعر برداشته است! ــ.

بدین‌سان است که میل شعر به سوی مجلات سرازیر می‌شود و ژورنالیسم شایعِ روز که فرصت پرداختن به چیز دیگری را به دست نمی‌آورد، برای تیراژ، به آن روی خوش نشان می‌دهد.

شعر اکثر جوانان ما کوششی‌ست برای کسب استقلال و حفظ فردیت آنها. پس به این عرضیات اغلب نمی‌توان به چشم شعر نگریست، بلکه باید آنها را فریاد جوانانی دانست که در مسیر گم شدن، یک شکل شدن و شستشوی مغزی دست و پا می‌زنند و می‌خواهند تا آنها را دریابیم.»[۱۰۶]

«سال ۱۳۴۵ از نظر شعر و شاعری سال آشفته و پرهیاهوئی بود، سال مصاحبه‌ها، جنگ و جدل‌ها و اظهارنظرها بود، سال بارآمدن‌ها و مردن‌ها...

شعرای جوان از آغاز سال ۴۵ فرصت یافتند تا سنگرهای تازه‌ای را تسخیر کنند و شعرای بزرگ‌تر و قدیمی‌تر را در سنگرهای خصوصی خود حبس نمایند. پیرترها شور ایجاد پایگاه ندارند، کسرشأن‌شان می‌شود با جوان‌ترها در یک جا بنشینند، پس در صندلی خود فرو می‌روند و به همان چند پایگاه که دارند اکتفا می‌کنند.

مجلات، روزنامه‌ها و جزوات صحنهٔ وسیعی را برای جولان جوانان ارائه دادند و سقوط ارزش‌ها و معیارهای گذشته، گذشتن از سدهای مطبوعاتی و انتشاراتی را آسان کرد. نتیجه اینکه شاعران تازه آمده احتیاجی به چاپ کتاب برای عرضهٔ اشعار خود حس نکردند و سال ۴۵ سال چاپ کتاب جوان‌ترها نبود.

بعد از مدت‌ها، در این سال برای اولین بار تشکل و همشکلی و وحدتی در بین آثار شعری ــ به معنی دقیق کلمه ــ حس شد و نام «موج نو» اینجا و آنجا به گوش خورد. *سال ۴۵ دیگر عرصهٔ مجادلهٔ بین شعر قدیم و نو نبود، بلکه بحث‌ها بیشتر بین شاعران «شعرنو» جریان داشت.*

بدین ترتیب در مرحلهٔ اول، موجودیت و حقانیت شعرنو به صورت امری بدیهی و مسجل در آمد و در مرحلهٔ دوم آشکار گردید که شعرنو نمی‌تواند پایان نوآوری در شعر فارسی باشد و حرکت همچنان ادامه دارد.

حد متوسط سن شعرای جوان حدود ۲۳ سال بود. این نسل جدید که

در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۵ دوران بلوغ خود را می‌گذراند، طرز فکری کاملاً جدا و متمایز از شاعرانی دارد که در این سال‌ها درگیر مسایل روز بوده‌اند. شاعر جوان این سال یکباره از شور اجتماعی خالی شده و روحی کسل، نامطمئن، بی‌ثبات و خسته دارد. اختلاف بین آنچه که می‌بیند و آنچه که می‌شنود در او نوعی واخوردگی و گریز از واقعیت به وجود می‌آورد.

در این هنگامه است که در شعر جوان سال ۴۵ زندگی به شکل ساده و پیش پا افتاده، پدر در نقش کارمند و کاسبی ناآشنا و مبدل شده به یک ماشین خسته، زن به صورت موجودی آبکی و دروغین، و مرد به شکل نهالی پا نگرفته و متکی به بزرگتر مطرح می‌شود.

جوان دست از حقارت کوچه‌ها و خانه‌ها می‌شوید و به خاطره و تخیل پناه می‌برد. در این دنیاست که وصول به آرامش آسان‌تر است. قلمروی خصوصی که در آن همهٔ غرایز سیراب نشده به طور کاذبی سیر می‌شوند. و در این بحبوحه چگونه می‌توان به فکرِ وزن درست، بافتِ کلام، فرمِ صحیح و قافیهٔ طبیعی بود؟ اکنون فریادی خاموش جریان دارد که در شکل شعر از یک زندگی درهم فشرده و خلاصه شده حکایت می‌کند.

می‌توان فروغ فرخزاد، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، سهراب سپهری، یدالله رؤیائی و محمدعلی سپانلو را مهم‌ترین بازمانده‌های شعرنوی نیمائی دانست که پایه‌های پلی محسوب می‌شوند که شعر امروز را به شعرنو و تاریخ ادبیات ما وصل می‌کند. اغلب شعرای جوان ما تحت تأثیر این عده و نیز احمدرضا احمدی ــ بنیان‌گذار شعر موج نوی ایران ــ هستند و از میان آنها فروغ فرخزاد بیش از همه نفوذ پیدا کرده است و شاید مسؤولیت زنانه شدن شعر جوانان ما نیز تا حدی به عهدهٔ او باشد.

در مورد شاعرانِ پیش از فرخزاد باید گفت که تأثیر شعر شاملو بر شعر جوانان رفته رفته نقصان می‌یابد و تأثیر زبان نافذ اخوان‌ثالث بکلی از بین رفته است.

در مورد نقد و بررسی شعر در این سال باید گفت که بیشتر نقدها دربارهٔ بزرگترها بود و نیز اغلب به تصفیه حساب‌ها و جدال‌های ادبی انجامید. به عبارت دیگر کسی به شعر جوان‌ترها نپرداخت، بیشتر سوءتفاهم و عدم درک شعر جوان‌ترها از طرف بزرگ‌ترها مطرح بود و معیارهای تازه‌ای برای ارزیابی شعر این جوانان ارائه نشد.

در برابر بی‌اعتنائی منتقدان نسبت به شعر جوان‌ترها باید از استقبال خوانندگان جوان شعر نام برد که فی‌الواقع تیراژساز مجلات بودند. در عین حال، مرگ فروغ فرخزاد، با همهٔ ضربتی که بر پیکر شعرنوی ایران وارد آورد، وسیله‌ای شد تا شعرنو بیشتر از پیش خواننده پیدا کند. می‌توان جلسهٔ شعر خوانی «کانون دانشجویانِ دانشگاه تهران» را در شب هفت فروغ فرخزاد و استقبال جوانان را از شعرنو در این شب، مقدمه‌ای بر گسترش دامنهٔ شب‌های شعر دانست.

نگاهی به فعالیت‌های ادبی مجلات مختلف تهران و شهرستان‌ها، می‌تواند دامنهٔ شعر امروز و اشخاص فعال در این زمینه را بشناساند. در سال ۱۳۴۵ مهم‌ترین مجله‌ای که به شعر جوانان روی خوش نشان داد مجلهٔ فردوسی بود که از سال ۱۳۴۲ دامنهٔ فعالیت خود را وسیع‌تر کرده بود و فی‌الواقع مهمترین منبع مراجعه برای این نوع شعر محسوب می‌شد.

در سال ۱۳۴۵ این مجله یک چهارم کل اشعار چاپ شده در مطبوعات را به خود اختصاص داده بود و به عبارت دیگر، در این یکسال حدود ۵۰۰ شعرنو و شعر موج نو در این مجله به چاپ رسید. و در همین سال بود که این مجله توانست ۸۲ شاعر جوان را برای نخستین بار معرفی کند!

مجلهٔ فردوسی جولانگاه شعرای گوناگون بود. نخست باید از قدیمی‌ترهای شعرنو نام برد. این عده عبارت بودند از: احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، اسماعیل شاهرودی، نصرت رحمانی، منوچهر

شیبانی، منوچهر آتشی، یدالله رؤیائی، هوشنگ ابتهاج، نوذر پرنگ، نادر نادرپور، مصطفی رحیمی، کارو، فریدون توللی، سهراب سپهری، محمود کیانوش، سیاوش کسرائی، منوچهر نیستانی، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و حسن هنرمندی.

دومین‌دستهٔ شاعران پس از سال ۱۳۴۰ بودند: مفتون‌امینی، فریدون ایل‌بیگی، علی‌بابا چاهی، پرویز پروین، منصوره حسینی، اورنگ خضرائی، عبدالعلی دستغیب، مهشید درگهی، محمود سجادی، محمدعلی سپانلو، حسن شهپری، فرهاد شیبانی، طاهره صفارزاده، پوران فرخزاد، غلامحسین متین، کیومرث منشی‌زاده، صالح وحدت، احمدرضا احمدی، صادق همایونی، حمید مصدق، پروین صداقت‌زاده، مهین اسکندری و رضا براهنی.

سومین دستهٔ شعرای جوان عبارت بودند از: محمد ایوبی، اورج، سینا امدی، مسعود بهنود، منصور برمکی، هوشنگ چالنگی، کافیهٔ جلیلیان، خشایار خطیر، عظیم خلیلی، علی‌اکبر رشیدی، کامبیز صدیقی، خسرو فانیان، محسن کریمی، محمدتقی کریمیان، جواد مجابی، صفورا نیری، پرتو نوری‌علاء، کامبیز ویدا، جمشید واقف، کاظم سادات‌اشکوری و میروس مشفقی.

در سال ۱۳۴۵ مجلهٔ *بازار* رشت نیز پایگاهی برای شعر جوانان محسوب می‌شد، جز آنها که نام بردیم. می‌توان شعر این شاعران را در مجلهٔ مزبور یافت: منصور اوجی، بهمن صالحی، صادق سلیمانی، غفار حسینی، سیاوش مطهری، محمدتقی صالح‌پور، خسرو گلسرخی، شاهین زیده‌سرائی، احمد رفیعی، بهرام اردبیلی، ایرج ارژوانپور، م. نوش‌آذر، محمد حقوقی، ایرج کیانی، محمد زهری، محمدرضا اصلانی و هوشنگ گلشیری.

در سال ۱۳۴۵ «جزوهٔ شعر» نیز نمایندهٔ شعر جوان ایران بود. در ۱۱ شمارهٔ این جزوه که درطول سال مزبور منتشرشد ۸۴ شاعر با آن همکاری

داشتند. شعرای خاص جزوهٔ شعر عبارت بودند از: بیژن الهی، فریدون معزی‌مقدم، فریده فرجام، مهدی تقوی، مجید نفیسی، م. طاهر نوکنده، ف. غروب، م. مؤید، منصور ملکی، محمدتقی غروی، هوتن نجات، م. نوفل،علی‌پدر،حسین‌رسائل، ا.فرجام، محمدرعیتی وشهرام شاهرختاش.

در ضمن در طول این سال اشعاری از این شاعران نیز در مجلات مختلف منتشر شد: م. آزاد، مسعود فرزاد، م. سرشک، م. آزرم، ژازهٔ طباطبائی، فرانک سعادت، رضا معینی، جعفر کوش‌آبادی، لاله تقیان، حسن حاتمی، مریم زندی، محمد کلباسی، شیرین، م. دوست، رضا مرزبان، نیاز یعقوبشاهی، منصور قندریز، بیژن کلکی، عبدالوهاب احمدی، شاهرخ صفائی، حمید عرفان، مهین بهرامی، مصطفی صدیق، علی قلیچ‌خانی، مروا، تیراژه، قنبرعلی معصومی، فریدون معمار، پرویز نقیبیان، توفان، ع. ا. صیادپور، عبدالله کوثری، سیاکزار برلیان، ع. ا. عطاءاللهی، عبدالرحمن گمارونی‌پور، احمد اخوت، احمد اللهیاری، جناح، غلامحسین سالمی، محمود شجاعی، هرمز شهدادی، یوسف عرشی، محمود هنرمند، محمد امین، منوچهر رضائی، عدنان غریفی، محمد توفیق، بهرام حق‌پرست، رضا فراز، منوچهر جان‌نثاری، اکبر ذوالقرنین و فروغ میلانی.»[۱۰۷]

مرگ فروغ

(دوشنبه، ۲۴ بهمن ۱۳۴۵، ساعت ۴/۳۰ بعدازظهر، تصادفِ اتومبیل.)

فروغ فرخزاد، در اوج شکوفائی شعرش، در بهمن ۴۵ بر اثر تصادفِ اتومبیل کشته شد.

مرگ فروغ، برخلاف مرگ نیما که عکس‌العمل شایسته‌ئی را در نشریات در پی نداشت، با اندوه و حسرت و تأثر فراوانی همراه است. اگرچه یک علت این امر، شخصیت ناآرام و حضور جنجالیِ فروغ در

صحنهٔ مطبوعات بود، اما علت اصلی، مرگ غیرمنتظرهٔ مهمترین شاعرِ روز، در گرماگرم کار و شکوفایی شعرنو بود.

امروز، پس از گذشت نزدیک به سه دهه از آنروزگار بهتر می‌توانیم بدانیم که مرگ فروغ چه ضربهٔ هولناکی بر پیکرهٔ شعرنو وارد کرده است؛ چرا که در روزگاری که بحث «هنر برای هنر» یا «هنر برای مردم» روز به روز داغ‌تر و جدی‌تر می‌شد، و جناح‌بندی‌ها تشدید می‌یافت و هر دو گروه آشکارا به ورطهٔ ابتذال و زوال می‌افتادند، شعر فروغ، برآیندِ سالم شعر هر دو جناح بود.

شعرفروغ شعرمحض بود، بدون آنکه به‌لال بازی‌های تهی از محتوائی تبدیل شود که عده‌ئی به غلط نام «فرمالیسم» بر آن نهاده بودند؛ و شعر سیاسی بود، بدون آنکه به شعارهای ساده‌لوحانه موزون بدل شده باشد.

فروغ طرفدار هنر ناب بود، ولی کار هنری هر هنرمند تجلی شخصیت اوست، و او که مشغله‌اش جذامخانه و میدان اعدام و فقر و زندگیِ احمقانه آدمی بود، شعر نابش نمی‌توانست تهی از این معانی باشد؛ این بود فرق بزرگ و اساسی شعر او با آثار دیگر هواداران هنر محض؛ یعنی، اِشکال، بیش از آنکه در زیبایی‌شناسی هنر ناب بوده باشد، در استعداد و نوع مشغله‌های هواداران این هنر بود.

پس از مرگِ فروغ، اشعار و احادیث و روایات زیادی ــ گاه صمیمانه و روشنگرانه، و گاه فرصت‌طلبانه و آلوده ــ در ارتباط با شعر و زندگیِ فروغ منتشر شد. بیشتر این مطالب بعدها به همت آقایان امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت جمع‌آوری و در کتابی تحت نام *جاودانه فروغ* چاپ و منتشر شد که منبع مفیدی برای اهلِ تحقیق در کار و احوال فروغ است.

پس از مرگ فروغ، دکتر رضا براهنی به درستی نوشت:

«فرخزاد، انفجارعقدهٔ دردناک‌وبه‌تنگ‌آمدهٔ سکوت‌زن ایرانی بود.»[۱۰۸]

از میان انبوه مرثیه‌ها بر مرگ فروغ، چهار مرثیه از احمد شاملو، سهراب سپهری، م.آزاد و بهمن صالحی را می‌خوانیم.

مرثیه

احمد شاملو

به جست‌وجوی تو
بر درگاهِ کوه می‌گریم
در آستانهٔ دریا و علف.

به جست‌وجوی تو
در معبر بادها می‌گریم
در چار راه فصول؛
در چارچوب شکستهٔ پنجره‌ئی
که آسمان ابرآلوده را
قابی کهنه می‌گیرد.
...
به انتظار تصویر تو
این دفتر خالی
تا چند
تا چند
ورق خواهد خورد؟

□

جریان باد را پذیرفتن
و عشق را
که خواهر مرگ است. ــ

و جاودانگی
رازش را

با تو در میان نهاد.
پس به هیئت گنجی درآمدی:
بایسته و آزانگیز
گنجی از آن دست
که تملک خاک را و دیاران را
از این سان
دلپذیر کرده است!

□

نامت سپیده‌دمی‌ست که بر پیشانی آسمان می‌گذرد
ـ مُتبرّک باد نام تو! ـ

و ما همچنان
دوره می‌کنیم
شب را و روز را
هنوز را...[۱۰۹]

وگیسوان تو ناگاه بر تمامیِ ویرانه‌های باد نشست

م. آزاد

چه روز سرد مه‌آلودی!
چه انتظاری!
آیا تو بازخواهی گشت؟

تو را صدا کردند،
تو را که خواب و رها بودی
وگیسوان تو با رودهای جاری بود.
تو را به شط کهن خواندند

تو را به نام صدا کردند،
از عمق آب.
و باغ کوچک گورستان را
در باد
به سوی شهر گشودند.

تمام بودن رازی شد
و گیسوان تو ناگاه بر تمامیِ ویرانه‌های باد نشست.[۱۱۰]

دوست

سهراب سپهری

I should be glad of another death.

t. s. Eliot

بزرگ بود
و از اهالی امروز بود
و با تمام افق‌های باز نسبت داشت
و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید.

صداش
به شکل حزن پریشان واقعیت بود.
و پلک‌هاش
مسیرِ نبض عناصر را
به ما نشان داد
و دست‌هاش
هوای صاف سخاوت را
ورق زد

و مهربانی را
به سمت ما هُل داد.

به شکل خلوت خود بود
و عاشقانه‌ترین انحنای وقتِ خودش را
برای آینه تفسیر کرد
و او به شیوهٔ باران پر از طراوات بود
و او به سبک درخت
میان عافیت نور منتشر می‌شد
همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد
همیشه رشتهٔ صحبت را
به چفت آب گره می‌زد
برای ما، یکشب
سجود سبز محبت را
چنان صریح ادا کرد
که ما به عاطفهٔ سطح خاک دست کشیدیم
و مثل لهجهٔ یک سطل آب تازه شدیم

و بارها دیدیم
که با چقدر سبد
برای چیدن یک خوشهٔ بشارت رفت.

ولی نشد، که رو به روی وضوح کبوتران بنشیند
و رفت تا لب هیچ
و پشت حوصلهٔ نورها دراز کشید
و هیچ فکر نکرد
که ما میان پریشانیِ تلفظ درها

برای خوردن یک سیب
چقدر تنها ماندیم.[۱۱۱]

چگونه پژمردی؟

بهمن صالحی

چگونه پژمردی؟
تو ای شکفته‌ترین لاله‌های باغ زمان
بگو چگونه در آن نیمروز طولانی
چراغ روشن ما را
به عمق ظالم خاموشی قرون بردی؟
بگو
برای دورترین برگ شاخه حرف بزن،
چگونه پژمردی؟
چگونه پژمردی؟
تو که به فقر بهار اعتراف می‌کردی
تو که همیشه دل مهربان و غمگینت
«برای باغچه می‌سوخت»
و شکل‌های شکفتن را
نسیم عطر تو ــ در جنگل حروف سیاه ــ
به غنچه‌های غریب زمانه می‌آموخت
بگو
برای سوگوارترین مرغ باغ حرف بزن
(به زیر بارش یکریز برف)
به زیر بارانی، از ابرهای سرخ ملال
چگونه می‌رفتی
که باد تا قفسم بوی درد می‌آورد

که ماه در جگرم داغ مرگ می‌افروخت

چگونه پژمردی؟
حدیثِ مرگ تو در اعتبارِ باور نیست
من، ای شهامت اظهار!
خیر چگونه برم در حضور آینه‌ها
که گیسوانت را
چو ریشه‌های اقاقی به خاک بسپردی...

بهار نزدیک است
تو ای طراوت مفقود فصل‌های نوین
بیا دوباره در این باغ
همان فروغ جوان در سکوت گل‌ها باش
به قهر رفتهٔ ما
ای پیام خسته
بیا
که قلب باغچه‌ات را زیاد آزردی.

چگونه پژمردی
چگونه پژمردی.[۱۱۲]

۱۳۴۶ ه. ش.

سال ۱۳۴۶ هم از سال‌های پربار در تاریخ شعرنو بود. در این سال بیش از سی مجموعهٔ شعرنو، وبیش ازبیست جُنگ ومجلهٔ نوگرا منتشر شد. حجم سبزکه بعدهاتاثیرفراوانی‌برشعرنوفارسی داشت،درهمین‌سال‌منتشر شد.

از اتفاقات قابل توجهٔ سال ۴۶، توجه چشمگیر زنان به شعر و شاعری بود. عده‌ئی علت این توجه را موفقیت و مرگ فروغ دانسته بودند. اسماعیل نوری‌علاء، ضمن اشاره و تأیید این نکته در مقاله‌ئی تحت عنوان «تذکرةاللطیفه»، می‌نویسد که این هجوم و استقبال، متأسفانه سبب «کمبود اصالت و فقدان استقلال لازم در شعر شاعره‌ها»ی دههٔ چهل شد. او در این مقاله از صد و بیست شاعره نام می‌برد که از آنجمله‌اند:

طاهره صفارزاده، پوران فرخزاد، صفورا نیری، ژیلا ساعد، مهوش ساعد، پرتو نوری‌علاء، بتول عزیزپور، مهشید درگهی، پروین صداقت‌زاده، فروغ میلانی، پروانه میلانی، فخری توشانلو، پروانه مهیمن، رؤیا مسعودی، مینا اسدی، مهری شاه‌حسینی، کافیهٔ جلیلیان، سیمین بختیاری، فرشته قرچه‌داغی، مریم حکیمی،...[۱۱۳]

علیرضا نوری‌زاده هم بعدها، در ویژه‌نامهٔ نوروزی مجلهٔ فردوسی، در سال ۱۳۵۰، طی مقاله‌ئی تحت نام «دههٔ شاعره‌ها»، نوشت که در دههٔ چهل (فروردین چهل تا اسفند ۴۹)، ۷۲۵ شاعره به ظهور رسیده است.

از جُنگ‌های نوبنیاد سال ۴۶، روزن بود و *دفترهای زمانه*. «کانون نویسندگان ایران» نیز در همین سال تأسیس شد.

نشریات

نشریات نوپرداز سال ۴۶ عبارت بود از: *اندیشه و هنر*،*نگین*، *ماهنامهٔ فردوسی*،*یوش* (از آمل)، *نامهٔ دانشجو*، *بازار ادبی* (رشت)، *سخن*، *کاوه*، *پیام نوین*، *جهان نو*، *بررسی کتاب*، *آرش*، *دفترهای زمانه*، *انتقاد کتاب*، *بامشاد*، *پژواک*، *راهنمای کتاب*، *روزن*، *جُنگ اصفهان*،*جُنگ باران* (از گرگان)،...

که ذیلاً به مهمترین‌شان می‌پردازیم.

روزن

بعد از طُرفه (که در تیر و آبان ۱۳۴۳ منتشر شد)، روزن دومین جُنگی بود که به‌کوشش آوانگاردهای شعرنو ــ که در آن سال‌ها موج نویی‌ها بودند ــ در زمستان ۱۳۴۶ نشر یافت.

انتشارات روزن که این جُنگ را منتشر می‌کرد، «گالری ــ کتابفروشی» کوچکی بود که زیرنظر یدالله رؤیائی و ابراهیم گلستان اداره می‌شد.

در این انتشارات، گاهی جلسات شعرخوانی هم برگزار می‌شد.

در این شماره می‌خوانیم:

گندنا (شعر)، نیما یوشیج؛ چشم‌ها (شعر)، احمد شاملو؛ پارک جوان (شعر)، پل والری، ترجمهٔ یدالله رؤیائی؛ همیشه (شعر)، سهراب سپهری؛ دلتنگی‌ها (سه شعر)، یدالله رؤیائی؛ سه شعر، بیژن الهی؛ چهار شعر، وینچنزو بیانکینی، [ترجمهٔ بهمن محصص]؛ یادبود (شعر)، بهرام اردبیلی؛ چهار شعر، محمود شجاعی؛ مدومه (قصه)، ابراهیم گلستان.

با نقاشی‌هایی از: سهراب سپهری، بهمن محصص، وینچنزو بیانکینی. و «گزارش کتاب روزن».

«گزارش کتاب روزن»، از بخش‌های خواندنی روزن در نقد کتاب بود.

چند شعر موج نو از روزن را می‌خوانیم.

دو شعر از بیژن الهی

۱

شرم در نور است و این، پایان هر سخنی‌ست،
همسرم!
مردِ تو را به نور سپرده‌ام که تنی سخت شسته داشت،
و بیا، میان بیابان، پی انگشتر مفقود بگرد
که حال، باد در آن سوت می‌زند.

انگشتر ازدواج، میان بیابانی دراز، دراز؛ و دگر هیچ نه، هیچ نه
مگر مثلث کهنهٔ کوچکی، مثلثی از زاغان
افتاده
بر کف یک سنگر!
و به این سپیده که عقرب ــ خواهرِ بی‌نیازِ من ــ بخت را کف‌آلود
حس کرده است،
هوا، در نی می‌پیچد و در گردنه‌های کره.

۲

دورتر، سخت دورتر، یک فلس من به زیر صلیب افتاده است.
آیا روز است؟
از گرمای زیاد، نقاب‌هامان را برمی‌داریم. می‌رویم
به دور، به آنجا.
زیر صلیب، تخم‌مرغی نصف می‌کنیم و به هم می‌زنیم: به سلامتی!
و مرگ، در راه، نفس‌زنان، نقره‌یی می‌سازد.
دورتر، صفحه‌یی موسیقی، زیر صد ناخن مه گرفتهٔ زیبا می‌چرخد
و صدا، همان صداست:
آیا روز است؟

یادبود

بهرام اردبیلی

گلوگاهم را ببوس
آوازی که واپسین نفسش برنیامد.
باد می‌وزد
می‌وزد بر استوانه‌های آبی غلطان.

نجیب‌زادهٔ شیرخواره
آه... قژ قژ دندان‌هایش
چه تنی داشت!
ورم کرده ازحجامت «سوره»
شقیقه‌اش
در لحظه دوبار می‌زد.
آری
انفجار کُره‌یی، که با دهان باد کرده‌ایم
زمان اندکی می‌خواهد؛
نوک سوزنی.
سپیده‌دم است
نشسته‌ام و مرگ را معماری می‌کنم
دورتر ــ آنجا
جمجمه‌یی می‌شکافد
با سر انگشتانِ نقره‌یی باد
لاشخواران
بیهوده به سوی فلق بال می‌زنند.

وسوسهٔ شوکران

محمود شجاعی

چند فصل مرده بودم که اینک آغاز کنم به نام آن دست‌های شاهیِ صورتی که بادستمالی خیسِ شوکران، تارهای حنجره‌ام را نوازش کرد..

بیداریم کوچک‌تر از وسعت پرواز یک زنبور...

چه ارتفاع بلندی دارد بهار

که چشم‌هایم، مرثیهٔ سقوط شده است.
در کدام فصل بود آن سفر دور بی‌شفا
که نسیم، پرچم سنگ بود و، سنگ، سنگر تریاک
و زخم شهریِ من، در عطرِ لاله و باروت، له‌له می‌زد
و هفت رشته گیسوان بافتهٔ صدی، در گلویم خاکستر می‌شد؟
به یاد بیاورم آن دستمال زرد باکره را
که نه طبیب بود و نه خیس شوکران
اما شاهرگان مرا عاشقانِ نسیم کرد.

چه دیر بود و چه زود گذشت!

اینک برادرم!
دو تیر، برای دو حفره در شانه‌های من
تا فواره زند شوکران و نسیم
که کبودیِ قدرت فضاییِ هزار دسته قرقاول در ریشه‌های ناخن من
نشانه‌یی است برای چند فصل دیگر مردن!

از روزن سه شماره منتشر شد: یک شماره در زمستان ۱۳۴۶ و دو شماره در سال ۱۳۴۷.

روزن بازتاب مثبتی در جامعهٔ کتابخوان ایران داشت.

جُنگ اصفهان

از جُنگ اصفهان، در سال ۴۶، دو شماره منتشر شد: شمارهٔ چهارم در بهار و شمارهٔ پنجم در تابستان ۴۶؛ و هر دو پُربار و خواندنی.

مهمترین مطلب، و شاید تنها مطلبِ مهمِ جُنگ شمارهٔ چهارم (در حوزهٔ کار ما) مقالهٔ بسیار طولانی، یا به عبارتی کتابچهٔ «از هوای تازه تا ققنوس در باران» نوشتهٔ محمد حقوقی بود.

در این نقد ــ چنانکه از نامش پیداست ــ شعر شاملو، از *هوای تازه* تا *ققنوس* در *باران* از زوایای مختلف با تفصیل و نمونه‌های فراوان مورد ارزیابی قرار گرفته است.

منتقد، نخست به تفصیل به این سخن شاملو پرداخته است که «شعر از نظر او حیاتی فوری و آنی است.» و سپس شعر او را از سال‌های بیست و پنج و بیست و شش به بعد بررسی کرده و سه دوره در آن تشخیص داده است:

۱. دورهٔ پیش از بحران، که از فردای روشن سخن می‌گوید، که در نتیجه سخن از دلیری و مبارزه و قیام است؛

۲. دورهٔ بحران، که سخن از عصیانگری است؛

۳. دورهٔ پس از بحران، که سخن از شکست است.

او این ادوار سه‌گانه را در *هوای تازه* نشان می‌دهد تا می‌رسد به *باغ آینه* و *آیدا در آینه* که می‌گوید: شکست اجتماعی، به مرور به شکست فلسفی می‌انجامد و شاملو در جست‌وجوی پناهی به «عشق» می‌رسد و می‌گوید: «از هر خون سبزه‌یی می‌روید از هر درد لبخنده‌یی / چرا که هر شهید درختی است. / من از جنگل‌های انبوه به سوی تو آمدم / تو طلوع کردی، من مُجاب شدم / من غریو کشیدم و آرامش یافتم.»

اما این رویکرد به عشق به رویگردانی از گذشتهٔ پُر توهم منجر می‌شود؛ گذشته‌یی که «بی‌شماران / دل از همه سودایی عریان کرده بودند / تا انسانیت را از آن / علمی کنند.» که *آیدا در آینه* و *لحظه‌ها* و همیشه یکسر، حدیث همین رویکرد و رویگردانی است.

منتقد پس از بررسی محتوایی اشعار دهسالهٔ شاملو (۳۵-۱۳۴۵)، با استناد به بندی از گفتهٔ اخوان‌ثالث در «دم‌زدنی چند در *هوای تازه*»،[۱۱۴] وارد بحثِ زبانی اشعار دهسالهٔ شاملو می‌شود و می‌نویسد:

«امید در خصوص مختصات شعرهای آخرین فصل *هوای تازه* نوشته است (و چه درست) که:

در شعرهای آخر *هوای تازه* این شگرد کار اوست. و همهٔ آنها عیب؛ عیبی که جانشین عیب‌های قدیم شده است: تکرار، تضاد، تعقید لفظی و معنوی، دوز بازی الفاظ، تتابع اضافات، طنین توخالی، آوردن صفات متوالی، طویل کردن جمله به وسایل مختلف. و به این عیوب اضافه می‌شود: داستانگونگی، رمانتیک‌واری، پرگویی و حشو، عیوبی که جز به استشهاد از شواهد زیر روشن نخواهد شد.»

و هر کدام از این عیوب را به تفصیل و با نمونه‌های فراوان بررسی می‌کند. از جمله این عیب‌ها، اشکالات نحوی است؛ و منتقد از این عیب به این نتیجه می‌رسد که «شاعری که ناگهان، بی‌حوصلهٔ رعایت هر نوع قید، و در حیات شاعریش با تولدی ضعیف و نیروی خلاقه‌یی قوی، و اشتیاق و استعدادی عجیب به ترکیب‌سازی، و تسلط به واژه‌ها و عدم تسلط به اوزان شعر کلاسیک و شعر نیمائی، به تدریج به آستان فصلِ آخر *هوای تازه* قدم گذارده است؛ به آستان راهی دیگر، راهی به سوی وزنی مطنطن و آهنگین» می‌رسد.

او همچنین یادآوری می‌کند که: «شاملو شعر کهن فارسی را آنطور که باید هضم نکرده، و یا نخواسته است که هضم کند. و این، هم عیب محسوب می‌شود و هم حسن. عیب از این نظر که هم این باعث شده است وزن رها شود، و حسن بدین سبب که همین ناآشنایی او را وادار کرده که هر چه زودتر به راه‌های بدیع و نو کشیده شود. و این نه تنها مشمول اوست که یکی از رازهای موفقیت و خودنمایی نیما و فرخزاد نیز در همین بود. چراکه اینان هم از مختصات شعر کهن به ستوه می‌آمده‌اند، لیکن از آنجا که شاعر بالفطره بوده‌اند، نه تنها همچون بسیاری پس از احساس ضعف به کنار نرفته‌اند، بل با توجه به همین اصالت شاعری و وقوف به عیوب شعر کهن، به راه‌های تازه و تازه‌تر قدم گذارده‌اند.»

و با این مقدمه، منتقد به حوزهٔ قدرت‌های شاملو قدم می‌گذارد و این بخش را هم با تفصیل و توضیح و نمونهٔ فراوان توضیح می‌دهد.

در این نقدِ مفصل، منتقد به تأثیرپذیری‌های مستقیم و غیرمستقیم و اقتباس شاعر نیز اشاره می‌کند. و اگرچه همواره از بزرگی و عظمت او یاد می‌کند، ولی در مجموع، نقدِ از *هوای تازه* تا *ققنوس در باران*، برداشت مثبتی از مجموع کار شاملو به دست نمی‌دهد.

در پایان، هر کدام از مجموعه‌های شش‌گانهٔ شاملو (*هوای تازه*، *باغ آینه*، *آیدا در آینه*، *لحظه‌ها و همیشه*، *آیدا*، *درخت و خنجر و خاطره* و *ققنوس در باران*)، جدا جدا و به اختصار مورد بررسی قرار گرفته است.

دفتر پنجم *جُنگ اصفهان*، در تابستان ۱۳۴۶ منتشر شد. در این شماره، در ارتباط با شعرنو، نکتهٔ چشمگیر و نقدی به چاپ نرسیده است.

هیرمند (نامهٔ اهل خراسان)

نخستین شمارهٔ دورهٔ جدید ماهنامهٔ *هیرمند* (ویژهٔ ادبیات و هنر زمان) در بهمن ۱۳۴۶ و از مشهد منتشر شد.[۱۱۵] سردبیر ویژه‌نامه، م. آزرم بود که شاعرِ محبوبِ محافلِ سیاسی آن سال‌ها به شمار می‌رفت. در سر مقالهٔ نخستین شمارهٔ ماهنامهٔ *هیرمند*، تحت نام «حرف آخر» به قلم م. آزرم آمده بود که: «[...] قرار شده است که *هیرمند* در اول هر ماه شماره‌ئی ویژهٔ ادبیات و هنر داشته باشد.» ولی از *هیرمند* ادبی در طول چهار سال بیش از ۳ شماره منتشر نشد؛ که نخستین آن در بهمن سال ۱۳۴۶ و سومین در فروردین ۱۳۴۹ بود؛ «درنگی دراز [به قول آزرم]، به سبب غمز حسودان و معاندان».

در کنارِ سرمقالهٔ م. آزرم، در دفاع از هنر متعهد، بخشی از مقدمهٔ زن زیادی نوشتهٔ جلال آل‌احمد تحت نام «اول دفتر» آمده بود که جبهه *هیرمند* را به وضوح بازمی‌نمایاند.

مطالب این شمارهٔ *هیرمند*، از: دکتر علی شریعتی، دکتر اسماعیل خویی، شفیعی‌کدکنی، م. آزرم، اصغر الهی، قاسم صنعوی، رضا

دانشور، رضا نواب‌پور، عبدالله طلوع، محمد قهرمان، و چند تن دیگر است.

در آن سال، جسد جهان پهلوان غلامرضا تختی ــ قهرمان جهانی کُشتی ــ و هوادار نهضت ملی ایران ــ در هتلی پیدا شده بود، و اگر چه بسیاری بر این عقیده بودند که او به سبب پاره‌ئی مشکلات خانوادگی خودکشی کرده است و نشریات عمومی هم بر این باور صحه می‌گذاشتند، ولی روشنفکران سیاسی و تودهٔ دیرباور مردم، شاهپور غلامرضا، برادر شاه را قاتل او می‌دانستند و در بسیاری از اشعار و مقالات روشنفکری، به طریقی به این مطلب اشاره می‌شد. هیرمند که منتشر شد شعری به نام «مرثیه برای تختی» از م. آزرم در صفحهٔ اولش چاپ شده بود که به خودی خود نوعی موضعگیریِ مستقیمِ سیاسیِ گردانندگان هیرمند ادبی، علیه حکومت به شعار می‌آمد؛ البته امروز که این شعر را می‌خوانیم حیرت می‌کنیم که چگونه و به کدام اشاره، این شعر را شعری سیاسی و علیه رژیم می‌دانستیم. ولی با توجه به این امر که در رژیم‌های خفقانی که اداءِ صریح کلماتِ سیاسی جُرم محسوب می‌شود و لذا همگی به اشارات و کنایات رو می‌کنند و به مرور، زندگیِ آدمی در دریای مبهمی ازسیاست غرق‌می‌شود وهرحرکتی‌مفهوم‌کنایی ــ سیاسی‌به‌خود می‌گیرد، آنوقت می‌توانیم بفهمیم که چطور، گفتنِ چنین عبارت «و منشورِ نجات شرق‌خون‌تازه‌می‌خواهد» کاری‌سیاسی‌وبغایت‌دلاورانه‌محسوب می‌شود.

م. آزرم در بخش‌هایی از این شعر می‌گفت:

کدامین پیک را باید روانه کرد اینک نزد رودابه
کدامین نرمگویِ نکته‌دان شاید گزارش را
چسان گوید برِ آن شیر پرورزن
که رستم: قامت بُرنایی و پاکی
بلندآوازهٔ همزاد پیروزی

بر افرازندهٔ رایات آزادی
در این پیکار وحشتناک کاینک رایت افراسیاب و رایت کاوس یکرنگ است
و پیروزی شهید سازش و افسون نیرنگ است
به ناهنگام خود را کشت.
کدامین دل کند باور؟
کدامین ضربه‌اش افکند
کدامین ناروا از پشت؟
[...]
به جای چهرهٔ تهمینه، دیدن در کنار خویش سودابه
و در چشمان کی افراسیاب اهرمن پنهان
درفش کاویان از خون سهراب و سیاوش همچنان رنگین
شگفتی نیست گر سیر آید از جان رستم دستان
چنینت بود آری حال و روز، ای رستم دوران!

دلم می‌خواست ای رستم!
از این میدانِ تنگ بی‌هماوردی
سمند تیز گام همتت می‌تاخت تا آنسوی دریای جنوب خاوران دور
در آنجایی که لشکرهای دیوان سپید غرب
زمین و آسمان را از نفیر مرگبار خویش می‌سوزند
و بیژن‌ها ــ برون از چاه ــ با اهریمنان دیری‌ست درگیرند
و رود سرخ با آن خاطر آشفته‌اش آئینه‌دار سهم‌تر پیکار دوران است
در آن جایی که روحِ پهلوانی معنیِ والای خود را جسته در اندام‌های کوچک و لاغر

در آنجایی که لوحِ سرنوشت شرق را ــ در زیر آوار مدام آتش و پولاد ــ می‌سازند
و منشور نجات شرق خون تازه می‌خواهد
دلم می‌خواست می‌دیدم تو را آنجا
ــ فراز قلهٔ تاریخ، مهد افتخار قرن ــ
[...]

از مطالبِ خواندنیِ دیگر هیرمند، نامهٔ تند و اعتراض‌آمیزِ «ماکسیم گورکی» به «لئو تولستوی» بود. تولستوی در پاسخ به این پرسش روزنامه‌های خارجی که «نظر شما دربارهٔ اتفاقات انقلابی سال ۱۹۰۵ چیست»، در مقاله‌یی تحت نام «نهضتِ اجتماعی در روسیه» نوشته بود که به نظر او تلاش‌های سیاسی صرفاً باعث تأخیر پیشرفت واقعی می‌شود و تنها راهِ از بین بردن بدی از روی زمین، تکاملِ اخلاقی و مذهبی درونی افراد است.

نکتهٔ جالبِ چاپ این مقالهٔ گورکی در هیرمند این بوده است که هیئت تحریریهٔ هیرمند، خود، از چهره‌های مذهبی کشور بوده‌اند، و با این وصف چاپ این مقاله در این نشریه علتی نمی‌توانست داشته باشد جز چیرگی چپگرائی بر فضای جامعهٔ روشنفکری ایران.

هیرمند، از نشریات بسیار محبوب و مشهور روشنفکران در آن سال‌ها بوده است.

دفترهای زمانه

نخستین شمارهٔ *دفترهای زمانه*، در بهمن ۱۳۴۶ به همت سیروس طاهباز منتشر شد. *دفترهای زمانه* هم چون *آرش* ــ که به همتِ همو منتشر می‌شد ــ جُنگی پربار و نوپرداز و خواندنی بود.

مطالب شمارهٔ نخست *دفترهای زمانه* (درحوزهٔ کار ما) به قرار ذیل بود:

یادداشتی برای نیما از ابراهیم گلستان؛ پنج نامه از نیما به بهمن محصص؛ نامه‌ئی از فروغ فرخزاد به احمدرضا احمدی؛ اشعاری از:

مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری، احمدرضا احمدی، م. آزاد، منوچهر آتشی و محمد حقوقی؛ و بخشی از کتاب *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی* از ارنست فیشر، ترجمهٔ فیروز شیروانلو.

از *دفترهای زمانه*، هشت شماره از بهمن ۱۳۴۶ تا دیماه ۱۳۵۷ منتشر شد، که از پاره‌ئی مطالب آن در کتاب حاضر استفاده می‌کنیم.

ماهنامهٔ فردوسی

ماهنامهٔ فردوسی، به سردبیری عباس پهلوان ــ سردبیر هفته‌نامهٔ جوانگرا و جنجالی فردوسی ــ، از جُنگ‌های خواندنی سال ۴۶ بود که نخستین شمارهٔ آن در اردیبهشت و آخرین، در مهر این سال، در شش شماره منتشر شد.

بیشترین توجه *ماهنامهٔ فردوسی*، همچون *هفته‌نامهٔ فردوسی*، به شعرنو و نوگرایان؛ و از مطالب جالب آن، مصاحبه با جلیل ضیاءپور، یکی از اعضاءِ خروس جنگی بود.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۶

آتشی، منوچهر / *آواز خاک*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۶، ۲۰۲ ص.

آذری، محمد / *بی‌پناهی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۷۵ ص.

اسلامپور، پرویز / *وصلت در منحنی سوم*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۶، ۸۷ ص.

اوجی، منصور / *شهر خسته*. ــ تهران: سپهر، ۱۳۴۶، ۱۱۰ ص.

باباچاهی، علی / *در بی‌تکیه‌گاهی*. ــ تهران: بی‌نا، بی‌م، ۱۳۴۶، ۷۱ ص.

خائفی، پرویز / *باز آسمان آبی است*. ــ شیراز: کانون تربیت، ۱۳۴۶، ۱۷۶ ص.

خوئی، اسماعیل / *برخنگ راهوار زمین*. ــ تهران: توس، ۱۳۴۶، ۱۴۲ ص.

دستغیب، عبدالعلی / *گل‌های تاریک*. ــ تهران: فرزین، ۱۳۴۶، ۱۳۰ ص.
رحمانی، نصرت / *میعاد در لجن*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۶، ۱۹۹ ص.
رؤیائی، یدا ... / *دلتنگی‌ها*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۶، ۱۱۸ ص.
سپانلو، محمدعلی / *رگبارها*. ــ تهران: طُرفه، ۱۳۴۶، ۱۵۰ ص.
سپهری، سهراب / *حجم سبز*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۶، ۸۵ ص.
شاملو، احمد (ا. بامداد) / *از هوا و آینه‌ها*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۶، ۲۷۷ ص.
شاهرختاش، شهرام / *خواب‌های فلزی*. ــ تهران: بی‌نا، آذر ۱۳۴۶، ۶۳ ص.
شاهرودی، اسماعیل (آینده) / *آینده*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۶، ۱۱۴ ص.
صفایی، شاهرخ / *فصل بد*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۶، ۱۴۷ ص.
کسرائی، سیاوش / *خانگی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۷۳ ص.
مشرف‌آزادتهرانی، محمود (م. آزاد) / *آئینه‌ها تهی است*. ــ تهران: جوانه، ۱۳۴۶، ۱۴۷ ص.
مشفقی، سیروس / *پشت‌چپرهای زمستانی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۶۹ ص.
مفتون امینی، یدالله / *انارستان*. ــ تبریز: ابن‌سینا، ۱۳۴۶، ۱۲۳ ص.
میلانی، فروغ / *جادهٔ شیری*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۱۱۷ ص.
نوری‌زاده، علیرضا / *از پشت شیشه‌ها*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۱۲۸ ص.
نیما یوشیج / *شهر شب، شهر صبح*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۶، ۱۰۰ ص.
نیما یوشیج / *ناقوس*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۶، ۱۰۱ ص.

ـــ / فروغ ... و غروب. ــ تهران: گلسرخ ۱۳۴۶، ۱۲۸ ص.
ـــ سعیدی‌پور، م / *شاهکارهای شعرنو*. ــ [تهران]: انتشارات سعید (و) انتشارات خرد، [۱۳۴۶]، ۱۴۴ ص.

چنانکه پیشتر نیز گفته شد، در سال ۴۶ بیش از سی مجموعه شعر منتشر شد که بسیاری از آنها اگر چه اکنون فراموش شده‌اند از کتاب‌های مطرح آن روزگار بوده‌اند.

اسماعیل نوری‌علاء در یک جمعبندی که دو سال بعد از وضع شعرنو به عمل آورده بود، نوشت:

«اقبالی که از طرف جوانان نسبت به شعر امروز به عمل آمد و در سال ۱۳۴۵ به اوج خود رسید، نتایج بسیاری را در دو سال بعد به همراه داشت. از یکسو این اقبال به ناشران مجال و میدان داد تا آثار شاعران نوسرا را به شکل و وسعت بهتری عرضه بدارند، و از سوی دیگر فاصلهٔ بین شاعر و خواننده تا حدود زیادی از میان رفت.

سعادت شاعران نوسرا در آن است که در زندگی خود با استقبال گرم خوانندگان و مخاطبان خویش روبه‌رو شده‌اند، و در عین حال حضور همهٔ شاعران مهم شعرنو و شعر موج نو (جز نیما و فرخزاد) در این سال‌ها نکتهٔ جالب توجهی‌ست.

می‌توان سال ۱۳۴۶ را سال «بازدید شعر امروز» نام نهاد، زیرا در این سال کارِ اکثر شاعران نوسرا به صورت کتاب در دسترس علاقمندان قرار گرفت. در بین مجموعه‌های شعر منتشر شده در این سال می‌توان حدود ۳۵ مجموعه شعر را حائز توجه دانست که شاعران آنها عبارتند از:

نیما یوشیج، اسماعیل شاهرودی، احمد شاملو، سهراب سپهری، سیاوش کسرائی، مهدی اخوان‌ثالث، نصرت رحمانی، فروغ فرخزاد، محمود آزاد، نادر نادرپور، فریدون مشیری، منوچهر آتشی، یدالله رؤیائی، عبدالعلی دستغیب، اسماعیل خوئی، محمدعلی سپانلو، منصور اوجی، صفورا نیری، علی باباچاهی، سیروس مشفقی، پرویز اسلامپور، شاهرخ صفائی، شهرام شاهرختاش، فروغ میلانی و محمد آذری.»[۱۱۶]

خانگی / سیاوش کسرائی

کسرائی، سیاوش / *خانگی*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶، ۷۴ ص.

کسرائی در این سال‌ها از مطرح‌ترین شاعران سیاسی مضمونگرای ایران بود. لاجرم گفته می‌شد که خانگی ـ اشعارِ شهریور ۴۵ تا اسفند ۴۶

ـ پس از انتشار بلافاصله از طرف حکومت جمع‌آوری شده، ولی همان تعدادِ اندکِ انتشار یافته، دست به دست گشته و به تعداد زیادی تکثیر شده است.

خانگی نسبت به کتاب‌های پیشین کسرائی (با وجودِ شلختگیِ ماهویِ زبان کسرائی) پخته‌تر بود، و برای نخستین‌بار کلمات و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌هائی (همچون چاقو تیز کن، نان به نرخ روز خوردن، پا از گلیم خود درازتر کردن، بچه کلاغ، قشو کردن. ...) در آن به کار برده شده بود که در اشعار پیشین وی سابقه‌ئی نداشت. به نظر می‌رسد که کسرائی در این کار، تحت تأثیر شاعر جوانِ جامعه‌گرای سیاسیِ مشهور آن سال‌ها، جعفر کوش‌آبادی بوده باشد؛ او بود که معمولی‌ترین ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات را بی‌محابا در اشعار «نسیم شمال وار» خود به کار می‌گرفت.

گفتنی است که در آن روزگار شعرائی که معروفیت‌شان عمدتاً به وجههٔ سیاسی‌شان بود، عموماً با مجلات همکاری نداشتند؛ و محلِ انتشارِ اشعارشان نه مجلات و جُنگ‌ها، که محافل گروه‌های دانشجوئی بود؛ بدین خاطر نقد چندانی نیز از آثارشان در مجلات دیده نمی‌شد. با اینهمه، نقد دراز دامنی از *خانگی* در چند شمارهٔ پیاپیِ فردوسی ـ شماره‌های ۸۶۴ و ۸۶۵، تیر و خرداد ۱۳۴۷ ـ چاپ شد که علاقه‌مندان می‌توانند به آن مراجعه کنند. نویسندهٔ مقاله محمود کیانوش بود. او در بخش‌هائی از مقاله نوشته بود که: موضوعات *خانگی* ساده است، اما زبان، در خور این سادگی نیست، به همین جهت اغلب مضمون‌های خوب، فدای بیانِ بد می‌شود. [...] علت این تناقض شاید تناقضی باشد که در «منِ» شاعر هست. [...] با خواندنِ شعرهایش انسانی را می‌بینیم که سوار کالسکه‌ئی زیبا، جامه‌های فاخر بر تن دارد، کفش‌هایش برق می‌زند. [...] کلمه‌ها را شمرده کنار هم می‌نشاند، اما شنوندگان او مردم کوچه و بازار [...]».

کیانوش ضعف‌های کلامی *خانگی* را «بر حسب ماهیت آنها» موارد ذیل دانسته بود:

الف. ضعف‌های ناشی از سهل‌انگاری و شتابزدگی.

مثلِ «قلب من از گزش تیغ به هم می‌پیچید
و دل من می‌شد دست به دست»

تفاوت میان قلب و دل چیست؟ [...] در واقع یکی از این دو زیادی است. شاعر می‌خواهد بگوید: دل من از گزش تیغ در شکنجه بود و دست به دست می‌شد.»

ب. ضعف‌های ناشی از عدم ورزیدگی

مثلِ «پهن می‌کرد به حوضخانه بساطی رنگین (سیاهه)»

که در این مصراع باید حوض را «حُضْ» خواند تا وزن درست ادا شود.

ج. ضعف‌های ناشی از اطناب و تکرار

د. اشکالات وزنی

مثلِ «این جهان تنگ است بهر من و تو»

که وزن وقتی صحیح است که «تنگ است»، «تنگ س» خوانده شود.»[۱۱۷]

در *خانگی* جرقه‌هائی از شعر چریکی ــ که از چندی پیش در اشعار پراکندهٔ شاعرانِ کمتر مشهوری چون م. آزرم، و شفیعی‌کدکنی و بویژه سعید سلطان‌پور در نشریات پراکنده به چشم می‌خورد ــ دیده می‌شد؛ و از این زاویه، کسرائی هنوز در صفِ مقدمِ شعرِ سیاسیِ ایران قرار داشت. نمونهٔ اینگونه شعر، «ویتنامی دیگر» بود که برای «چه گوارا» سروده شده بود.

چند شعر از *خانگی* را می‌خوانیم.

خانگی

استخوان‌هایی از سفرهٔ رنگارنگش
که به سوی ما پرتاب شده
با وفامان کرده است.

چاپلوسانه به دور و بر پاهای کسی می‌پوئیم
که اطو دارد شلوار سفیدش هر روز
برق دارد کفشش
و به دستان پر انگشتریِ اوست مدام
بافته شلاقی چرمین و دسته طلا.

خیز می‌گیریم گه‌گاه و به او حمله‌کنان
پارس برمی‌داریم
ما، ولی خشمش را هیچ نمی‌انگیزیم.

راست این است که ما خانگی او شده‌ایم
لوس و شکلک‌ساز و دست‌آموز
و در این خیل که در مطبخ او می‌لولند
جان آزادی با خوی بیابانی تیست

سگ را می شده‌ایم
گرگ هاری باید...

ویتنامی دیگر

[برای ارنستوچه گوارا، چریک کبیر همرزم فیدل کاسترو، که پس از پیروزی کوبا، برای ادامهٔ انقلاب به جنگل‌های بولیوی رفت و در گرماگرم جنگ‌های چریکی کشته شد.]

با آنهمه سلاح
با آنهمه ستوه
با آنهمه گلوله که بر پیکر تو ریخت
ارنستو!
این بار هم دروغ درآمد هلاک تو.

آنان که تندتند تو را خاک می‌کنند
آنان که زهرخند به لب دست خویش را
با گوشه‌های پرچم تو پاک می‌کنند.
که:
دیگر تمام شد
دنیا به کام ماست
تاریک طالعانِ تبهکارِ بی‌دلند
خامان غافلند.

تو زنده‌یی هنوز که بیداد زنده است
تو زنده‌یی هنوز که باروت زنده است
تو در درون هلهله‌های دلاوران
تو در میان زمزمهٔ دختران کوه
در شعر و در شراب و شبیخون تو زنده‌یی

آوازه‌خوان گذشت ولیکن ترانه‌اش
گل می‌کند به دامنهٔ کوهپایه‌ها
خورشیدهای شب‌زده بیدار می‌شوند
یکروز از کمینگه تاریک مایه‌ها

مردی و یک تفنگ
مردی و کوله‌باری از نان و از غرور
آزاده‌یی گشاده جبین، قامت استوار
یکروز بر وزارت کوبا نشسته تند
روز دگر به خون
در سنگر بلیوی، دور از دیار و یار.

آه ای پلنگ قله، آه ای عقاب اوج!
گر آفرین خلقی شایستهٔ تو بود
مرگی بدین بلندی بایستهٔ تو بود.

آه ای بزرگ امید!
اینک که مرگ می‌بردت بر سمند خویش
اینگونه کامیاب
اینگونه پرشتاب
گر آرزوی دیر رست را سراغ نیست
در قلب ما بجوی
آتش
آهن
ویرانگی و خشم
در قلب ما ببین که ویتنام دیگری‌ست.

سیاهه

نان به یک نرخ نمی‌ماند در این بازار
آدمی نیز به یک ارج و بها:

در جوانی پدرم
سنگک یک من یک شاهی بر خوانش بود
و چه شب‌ها که به شوق
پاسداری می‌داد
بر در مجلس شورا تا صبح
تا که مشروطه نیفتد به کف استبداد
و سرانجام ز خونی که روان شد بر خاک
مسافهٔ خشک، پرِ رنگین داد.

پدرم یک تن از جوخهٔ آزادی بود
آفرین بود بسی بر پدرم.

پس یکچند از آن دورهٔ پرشور و خروش
مزد پیروزی‌ها را پدرم
پهن می‌کرد به حوضخانه بساطی رنگین
گوش می‌داد به آواز قمر
و به تار درویش
و به نقل و سخن یک دو سه تن از احباب
و گوارای وجود
گلویی تر می‌کرد.
و چنین شد که گل تنهای آزادی
گل نو ریشهٔ بی‌حرمت و پاس
توی گلدان بلورین به سر رف خشکید.

کم کمک دور شد از ره پدرم
پدرم یک تن از جملهٔ بیراهان شد
شرم بادا، نفرین.

پیرمرد اینک با پائی سست
و به دستی لرزان
می‌خرد سنگک را شخصاً هر یکدانه چار ریال.

نان به یک نرخ نمی‌ماند در این بازار
آدمی نیز به یک ارج و بها
و نمی‌گردد تنها این بسیار فنون چرخ فلک

هر چه با گردش این شعبده‌گر چرخ فلک می‌گردد
دوست می‌گردد دشمن با تو
وز نیازی دشمن
کینه بگذاشته، می‌گردد دوست.

کیست کدبانوی این خانه که هر روز از نو
به حساب عمل ما برسد
گُل سرِ ما بزند
یا سرِ ما بزند بر گل دار؟

میعاد در لجن / نصرت رحمانی

رحمانی، نصرت / *میعاد در لجن*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۶، ۱۹۹ ص.

نصرت رحمانی ــ چنانکه پیشتر در همین کتاب دیده‌ایم[۱۱۸] از مطرح‌ترین، بی‌پرواترین، جنجالی‌ترین، و یکی از اثرگذارترین شاعران دههٔ سی بوده است. آخرین مجموعهٔ او با نام ترمه در سال ۱۳۳۶ منتشر شده بود و پس از ده سال *میعاد در لجن*، با نام غیرمتعارفش در قالب نیمائی، پخته‌تر و سخته‌تر انتشار می‌یافت.

اشعارِ *میعاد در لجن* ــ چنانکه از نامش پیداست ــ چون اشعار پیشین رحمانی، سیاه و تلخ‌اند، و اگر در کتاب‌های نخستین رحمانی، اندک رایحه‌یی، امیدی، نوری پراکنده بود، در *میعاد در لجن*، که با شاعری گرم و سرد چشیده و آبدیده روبه‌روئیم، جز از سیاهی و نفرت خبری نیست.

میعاد در لجن، گامی تمام در اشعار نصرت رحمانی بود. او که به شکل پخته و دلپذیری زبان کوچه و بازار را وارد شعر ناتمام و ناکامل نوقدمائی عصر خود کرده بود، در *میعاد در لجن* با درک و حسی نیمائی بدان پرداخت.

میعاد در لجن، نگاهی هستی‌شناسانه و ژرفکاو بر حیات بشری

ندارد، ولی از جملهٔ دردمندانه‌ترین اشعار واقعگرایانه آن روزگار است.

چند شعر از این مجموعه و سپس نقد و نظر منتقدان همدورهٔ شاعر را پیرامون آن می‌خوانیم:

تبعید در چنبر زنجیر

شهرداران کفن رسمی بر تن کردند
هدیه‌شان؟
قفل زرینی بود!

بوی نعش من و تو،
بوی نعش پدران و پسران از پس در می‌آمد
شهرداران گفتند:
ـ نسل در تکوین است
نعش‌ها نعره کشیدند: فریب است، فریب
مرگ در تمرین است!

ماهیان می‌دانند،
عمق هر حوض به اندازهٔ دست گربه است!

گررزاری‌ست زمین؛
و زمان
پیر و خِنگ و کر و کور
در پس سنگر دندان‌ها دیگر سخنی نیست که نیست
دیرگاهی‌ست که از هر حلقی زنجیری روئیده است
و زبان‌ها در کام

فاسد و گندیده است!
لب اگر باز کنیم
زهر و خون می‌ریزد

ای اسیران چه کسی باز به پا می‌خیزد؟
چه کسی؟
راستی تهمت نیست
که بگوئیم: پسرهای طلائی اسارت هستیم؟
و نخواهیم بدانیم نگهبان حقارت هستیم؟

نسل‌ها پرپر زد!

۰۰۷

نوشتم: ۵
گفتم:
ـ شعری برای تو.
لبخند مرد
اندوه خیمه بست.

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست.
و (۵)، شعر عددهاست، شکل قلب،
(۵۵)، بیتی ز تک غزل عاشقانه‌ای‌ست
سرشار از دریغ و تفاهم
نفرین به عشق، فسون جاودانه‌ای‌ست.

بی‌باورم! عزیز!

هر عددی شعری‌ست
و (۵۵۵۵)، آه...
سرخ و سپید؟
زرد و سیاه؟
هرگز سرود اتحاد ملل نیست
نفرین به احتمال محالی‌ست.

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست
حتی (۰۰۷)
مقدس‌ترین ترانهٔ این نسل مبتذل
یا (۰۸)
عنوان انتظار!
□
بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست
و (۱۳)
تک شعر شعرهای عددهاست
منفور و نحس، نحس
چون سرنوشت من.

بی‌باورم! عزیز!
هر عددی شعری‌ست
از (۰) تا به بی...

اندوه مرد
وسواس خیمه بست!

نقد و نظر

نصرت رحمانی در زمان انتشار مجموعهٔ *میعاد در لجن* تأئید شده‌تر از آن بود که نقد تأئیدآمیز و یا انکارگرایانه، تأثیری در اقبال و یا عدم اقبال خوانندگان شعر او داشته باشد. چندین نقد ــ عموماً تأئیدآمیز ــ بر آن نوشته شد که از آنجمله بود یادداشت م.ع. سپانلو که می‌خوانیم.

سپانلو دربارهٔ این کتاب می‌نویسد:

«در این وعده‌گاه‌ست که رحمانی از گور برمی‌خیزد و رستاخیزش را به چشم می‌بیند. عنوان کتاب ایماء پرمعنایی است بر این مدعا. اگر ژورنالیسم این لقب را کنف نکرده بود می‌توانستیم رحمانی را «شاعر نسل امروز» لقب بدهیم. نه کم و نه بیش، شعر او درست مال امروزست: شهامت بزرگتری از شاعری که خیالِ «جاودانگی» نداشته و نقاش امین همین ساعت و همین لحظه بوده است.

بی‌شک مسائل همیشه وجود دارند اما دایم پوست می‌اندازند و نام و وجهه جدید کسب می‌کنند. اگر شاعری برای تشریح بهتر، به آیندهٔ یک مسئله نیندیشد و حجمِ فعلی آن را در نظر بگیرد کاری نکرده جز قربانی کردن خود به خاطر تحویل بی‌کم و کاستِ امانتی که بدو داده‌اند و شهامت شاعر از اینها برمی‌خیزد. *میعاد در لجن*، نقاشیِ زندگیِ کثیف، کوچه‌های تنگ و بن‌بست از دو سو، ناامیدان، فواحش و شهرداران است.

در حالی که شاعر، طبیعتِ خود را به صورت پوسته‌یی بر این تابلوها کشیده و آنها را از حد یک برداشتِ بیطرف خارج کرده است.

عنوان «تبعید در چنبر زنجیر» که به یک رشته از اشعار این مجموعه تعمیم داده شده، نمایشگرِ انگشت‌نمایی، بی‌تصمیمی و ملامت شدگیِ نسلی است که رحمانی پرچمِ انقراض آن را به خاطر بقای انسب به دوش می‌کشد. ریخت (فرم) بیانِ سریع و مقطع و بی‌توضیح است. و ایجاز به کار برده، شرفی به کار می‌دهد از بابت نگفتنِ چیزهایی که شاید در شعر

زیبا بود اما لازم نبود. بدینگونه در آئینهٔ این لجن که صحنه‌های زندگیِ ما را می‌نمایاند، ما با منادی یک نسل رو در زوال دیدار می‌کنیم. تقابلِ بوروکراسیِ زندگیِ امروزمان را با این انقراضِ محتوم در این تکه بازدید می‌کنیم:

شهرداران گفتند:
نسل در تکوین است
نعش‌ها نعره کشیدند: فریب است، فریب
مرگ در تمرین است.»[۱۱۹]

حجم سبز / سهراب سپهری

سپهری، سهراب / *حجم سبز*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۶، ۸۵ ص.

در جامعه‌ئی که نقدِ هنر بستگیِ مستقیم به ناتوانی و توانائی‌های غیرهنریِ خالقِ اثر هنری دارد، لازمهٔ ایستادگی و دوام در برابر تخطئه‌ها و تنگ نظری‌ها و بی‌اعتنائی‌ها، فقط خلق آثاری نیرومند است، و سپهری از چنین قدرت مسحورکننده‌ئی برخوردار بود.

او با استعدادی ژرف و شناخت و اعتماد به نفس فراوان، در سایهٔ تلاشی طاقت‌فرسا و دقتی حوصله‌سوز، در توفان انواعِ توطئه‌ها و دیگر ابتلائلات فرهنگیِ جوامعِ استبدادی، با صبر و هوشیاری کافی کار کرد، قدم به قدم پیش آمد، تا نیمهٔ اول دههٔ چهل که با انتشار آثاری چون *صدای پای آب* و *مسافر* و *حجم سبز* به قلهٔ شعرنو دست یافت. و اگر این خصوصیات سپهری نبود، او نیز چون هوشنگ ایرانی در همان قدم‌های اول از دست رفته بود.

اشعار سپهری (همچون هر کار غیرمتعارف دیگر) از همان نخست با موافقت‌ها و مخالفت‌های فراوانی روبه‌رو شد، ولی از آنجا که سپهری داخل درگیری‌ها نمی‌شد، مخالفین اشعار او هم چندان جدی به اشعار او نمی‌پرداختند، ولی وقتی که *صدای پای آب* و سپس *مسافر* و *حجم سبز* ــ

آنهم در فاصله‌یی کوتاه ــ منتشر شد، مخالفت‌ها و موافقت‌ها جدی و داغ شد. عده‌یی سپهری را بزرگترین شاعر عصر و کسانی اصولاً او را ناشاعری دانستند که با پرداختن به موضوعات «زنانه» و «غیرجدی» شعرنو را به انحراف می‌کشاند. دو روزنامهٔ پرفروش صبح و عصر (*آیندگان* و *کیهان*)، طی برنامه‌ای مشترک، حجم سبز را «بهترین کتاب شعر سال ۴۶» و نشریاتی دیگر، آن را بدترین کتاب سال دانستند. ما برای دانستنِ کم و کیفِ برخوردها، نمونه‌وار، بخش‌هائی از مطرح‌ترین نقدهای آن سال‌ها را می‌خوانیم.

اما خوب است که پیش از مطالعهٔ نقد و نظر، شعری از حجم سبز را بخوانیم.

ندای آغاز

کفش‌هایم کو،
چه کسی بود صدا زد سهراب؟
آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ.
مادرم در خواب است
و منوچهر و پروانه، و شاید همهٔ مردم شهر
شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد
و نسیمی خنک از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پُرِ آواز پَرِ چلچله‌هاست.

صبح خواهد شد
و به این کاسهٔ آب
آسمان هجرت خواهد کرد.
باید امشب بروم.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.
هیچکس زاغچه‌ئی را سر یک مزرعه جدی نگرفت.
من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
ـ دختر بالغ همسایه ـ
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند.

چیزهایی هم هست، لحظه‌هائی پراوج
(مثلاً شاعره‌ئی را دیدم
آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت
و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟)

باید امشب بروم.

باید امشب چمدانی را
که به اندازهٔ پیراهن تنهائی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست.
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.

یک نفر باز صدا زد: سهراب!
کفش‌هایم کو؟

نقد و نظر

و اما نقد و نظر.

جانبدارانه‌ترین یادداشت بو حجم سبز را یدالله رؤیائی نوشت. او ناشر حجم سبز بود.

رؤیائی نوشت:

«حجم سبز مجموعهٔ بیست و پنج قطعه از اشعار سهراب سپهری‌است که برگزیده‌ای است از میان شعرهای بعد از *آوار آفتاب* که چند قطعهٔ آن نیز برای اولین‌بار در این کتاب [روزن] منتشر شده است. معیار سپهری در برگزیدن این قطعات هر چه باشد باز به نظر می‌رسد که او در این انتخاب سختگیری و در این سختگیری افراط کرده است، چه ما را به یاد چند قطعه از اشعار کوتاه او می‌برد که اینجا و آنجا خوانده‌ایم‌شان و در این گزینش کنار گذاشته شده‌اند. غیر از شعرهای بلند او (منظومه‌ها) که قرار است در مجلدی جداگانه عرضه شوند.

حجم سبز تنها یک مجموعهٔ شعر نیست، نیز تأملی است روی شعر، و تسلیم به قدرت جادویی آن است. تأملی است در طبیعت، در معنای اشیاء و در حکمت حیات، جهان رنگینی از تجربه‌های صمیمی است که در تماشای دوبارهٔ شاعر نورانی شده‌اند. تماشایی نورانی است.

سپهری در حجم سبز شاعری است لبریز از ظریف‌ترین تصویرها، چیزهایی از ابریشم، شیشه و رویا که اگر در نزدیک شدن به آنها خشونت کنی می‌شکنند. و با سبکی لذیذ. «لذیذ» تمام آن چیزی است که می‌توان به نام این سبک گفت، چه شعرها برای آنکه به درون ما چنگ بزنند، اول سراغ مذاق ما را می‌گیرند و ای بسا که در همانجا آب شوند و راهی به دهلیزهای درون نیابند.

بدون شک حجم سبز یکی از برجسته‌ترین کتاب‌های شعر معاصر فارسی است، و سپهری خود چهره‌یی برجسته. و در کدام فرصت از این یگانه سخن خواهیم کرد.»[۱۲۰]

دکتر رضا براهنی در چند شمارهٔ پیاپی فردوسی نوشت:

«سپهری به مرز جدیدی از صمیمیت شاعرانه دست یافته است؛ صمیمیت پرتصویری که در آن ـ گرچه شکل ظاهریِ شعر چندان نیروئی ندارد ـ ولی نیمکرهٔ روشن و پاک و پراشراقِ شاعرانه‌ئی به چشم می‌خورد. و گرچه ترکیب تصاویر هرگز، فی‌المجموع، به صورت کمپوزیسیون بسیار فشرده‌ئی در نمی‌آید و از پیچیدگیِ درهم فشردهٔ تصاویر خبری نیست ولی در فضای این روحانیتِ صمیمی، کتابِ قطورِ نیمکرهٔ ظلمانیِ ما مردم، به دقت بسته شده، در گنجه‌ئی متروک گذاشته شده و درِ گنجه قفل گردیده است. کلیدِ این گنجهٔ ظلمت را سپهری دورِ سرِ خود چرخانده و تا آنجا که نیرویش به او اجازه می‌داد، آن را به دورترین نقطهٔ این خاک پرتاب کرده است. سپهری به این نیمکرهٔ ظلمانی، به آن کلید، به آن کتاب قطور ظلم و ظلمت پشت کرده، آن چنان صمیمانه به در برگرفتن روشنائی عارفانه و عاطفی فردی همت گماشته است که گاهی صمیمیت تبدیل به نوعی ساده‌لوحی شاعرانه می‌شود؛ ساده‌لوحی‌ئی که شاعر تعمداً به پذیرفتن آن گردن نهاده است و قطعهٔ «نشانی» شاهکار آن صمیمیت است که در میان هاله‌ئی از ساده‌لوحیِ به عمد پذیرفته شده، نشسته است. در این برج عاج تقدس و صفا و بر روی این جزیرهٔ متروکِ اشراق و استحاله، سپهری همه چیز را «خوب» می‌بیند و در گسترهٔ این نیکی مطلق، این نیکی بودائی، برای آنکه بتواند از زبان اشیائی حرف بزند که ابدی‌ترین مصالح و مواد خام شاعرانه هستند، گاهی حتی خود را به حماقت، جنون عمدی و ساده‌لوحیِ اختیاری می‌زند: کودکانه به دنبال حالاتی می‌گردد که در آن انسان بال در می‌آورد و به پرواز در می‌آید؛ و از فضائی اثیری استنشاق می‌کند که در آن همه چیز ملایم و

پاک و بی‌خدشه و بی‌شائبه است. در این جزیرهٔ متروک، به جای آنکه سپهری مثل بعضی‌ها (مثلاً نصرت رحمانی) تبدیل به غول یک چشمی شده باشد و زندگی را «کثیف» ببیند، بدل به یک موجود غیرواقعیِ یک چشمِ دیگر، یک فرشتهٔ یک چشم بی‌وزن که از هوا، آسمان، یا آب سر در آورده است، می‌شود. بدل به چیزی که حد فاصل بین مرد و زن، خدا و انسان، شاعر و مجنون، شیئی و سایهٔ شیئی است، می‌شود. [...]

در این شکفتگیِ نوظهور اشیاء و عاطفه‌ها، و حتی بارور شدنِ نوعی خردِ عارفانه، از تاریخ خبری نیست، از خشونت اجتماعات چیزی به چشم نمی‌خورد، از پدیده‌های جهان امروز چیزی پدیدار نیست. چرا که در پشت شیشه‌های نامرئی این برج بلند، بودای جوان، یا حتی بودای کودکی نشسته است که از پای درخت روشن خود، اشیاءِ جهان را به حضور خویش می‌طلبد و با آنها معامله‌ئی می‌کند که کودکان ساده، با عروسک‌های‌شان می‌کنند.

ولی اگر آن بودای نخستین بر اثر وقوف به درد و رنج بشری، بر اثر وقوف به گرسنگی و بیماری، برج عاج قصر اشرافی خود را ترک گفت و سالک راه درد گردید و بعد بدل به طبیب درد شد، این بودای کودک را، نورافکنی درخشان از بالای آن برج عاج بلند به سوی خویش دعوت کرده است و او غرق در عرفانی تا حدی اشرافی شده است که در آن انسان بر رویِ زمینهٔ مخملیِ اشیاء غلت می‌زند و از خود بیخود می‌شود. [...]

آیا در عصر حاضر، کسی با این ترتیب عارفانه، می‌تواند نشانی «دوست» خود را پیدا کند. موقعی که همه چیز در حال مسخ کردن همه چیز است، آیا امکان آن هست که انسان از آن کوچه باغ سبز بگذرد؟ آیا تمام صداهای ویران‌کنندهٔ زندگی امروز، سکوت عارفانهٔ سپهری را به هم نمی‌زنند؟ و آیا از عایق دیوارهای مستحکمِ برجِ عاجِ مقدس سپهری، تیرگیِ عصر ما نمی‌تواند به درون تراوش کند؟ کشیش بودائی در وسط سایگون خود را آتش می‌زند تا اعتراض همه جانبهٔ خود را نسبت به ظلم

و تعدی و شناعت نشان بدهد، آیا او نمی‌توانست برگردد و از کوچه باغ سبز تاریخ عرفان به سوی بودا حرکت کند. آیا او نمی‌توانست از عرصهٔ اعتراض، به سوی گل تنهائی بشتابد. [...] ما باید شاعر این دنیای آشفتهٔ به هم ریخته باشیم. باید بکوشیم هم در عمل و هم در شعر، این دنیای درهم را شکل‌پذیرتر و نظم‌پذیرتر بکنیم. پشت کردن به این دنیا کار درستی نیست و متاسفانه سپهری به این دنیای آشفته پشت کرده است. [...]

[شعر سپهری را] باید کفترها بخوانند. باید زنان باردار بخوانند، موقعی که دست بر روی شکم می‌گذارند و حرکت دلنشین بار خود را احساس می‌کنند. [...] دیوانگان باید بخوانند، موقعی که در نیمکرهٔ روشنِ دوران نقاهت به سر می‌برند، و زنانِ چینیِ چندین قرن پیش باید بخوانند. [...] باید شعر سپهری را آنهائی بخوانند که هرگز تفنگ ندیده‌اند؛ جُنگ ندیده‌اند؛ گرسنگی نکشیده‌اند؛ یتیم نشده‌اند؛ مفلوج و کور نشده‌اند؛ دروغ نشنیده‌اند؛ مظنون نبوده‌اند؛ زور و ستم ندیده‌اند؛ زندان نرفته‌اند؛ ماشین سوار نشده‌اند؛ [...]

من براین تخیلِ بهشتی، خط بطلان می‌کشم وآن رامحکوم می‌کنم.»[۱۲۱]

محمدعلی سپانلو ذیل «یادداشت‌های‌هفته» درمجلهٔ *فردوسی* نوشت:

«حجم سبز [سپهری] اوج گرفت و *آواز خاک* [منوچهر آتشی] در بی‌اعتنایی سیاه فرو رفت. [...] حجم سبز هم مزاج‌های شیرخشتی را منقلب کرد. باز هم صفا و صمیمیت و روستایی‌گری و حلول در طبیعت؛ آنهم طبیعت هرس شده. دلمردگان پرشوری از بیانات شیخنا، صدها ریزهٔ خوان بیرون می‌کشند، غافل از آنکه اگر ریزه بخواهیم یک قدم آن طرف‌تر در موج نو به ملقمهٔ پایان‌ناپذیری از ریزه‌کاری برمی‌خوریم (تقریباً بگوئیم مضامین). من گاهی در مضامین موج نویی‌های واقعی و حتی آن کم‌سال‌ترهای‌شان مثل فشاهی، رشیدی، صفایی، یا هوتن نجات مضامینی می‌بینم که دریغ از صد یک آن در این تثبیت شده‌های محافظه‌کار (محافظه‌کار برای آنکه می‌خواهند درگیر با این مقوله شوند

اما نه بطور کامل و شامل؛ ناخنکی می‌زنند و منتقدان کور باطن همان ناخنک‌ها را به عنوان کشفیات بی‌بدیل به رخ وضیع و شریف می‌کشند.)

به هر حال، پارسال بدویت آتشی را هم دیدیم که اساساً در خط فرهنگ یک زبان کار می‌کند و از طریق خودش به تصرف دنیا می‌پردازد. شعر «عبدوی‌جط» واقعاً شاهکار معاصر فارسی است.»[۱۲۲]

اسماعیل نوری‌علاء، که شعر سپهری را «پدر بلافصل» شعر احمدرضا احمدی ــ بانی موج نو ــ می‌دانست، دربارهٔ حجم سبز نوشت:

«[...] لازم است به نقش مهم سپهری در به وجود آمدن «موج نوی شعرایران» اشاره کرد. بدون شک سپهری پدر بلافصل این نهضت است و کسانی چون احمدرضا احمدی مستقیماً پشتوانهٔ شعری خویش را از او گرفته‌اند. [...]

کتاب حجم سبز حاوی ۲۵ شعر از سپهری است که طی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۴۶ سروده شده‌اند و بدین ترتیب حاصل پنج سال کار این شاعرند. اشعار این کتاب را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد (بخصوص که حدس می‌زنم اشعار کتاب برحسب تاریخ سرودن‌شان مرتب شده‌اند): دستهٔ اول شامل هفت شعر اول کتاب است (از شعر «از روی پلک شب» تا شعر «غربت»)؛ دستهٔ دوم، ده شعر بعدی کتاب را در خود دارد (از شعر «پیغام ماهی‌ها» تا شعر «ورق روشن وقت»)؛ و بالاخره دستهٔ سوم، شامل هشت شعر آخر کتاب است (از شعر «آفتابی» تا شعر «تا نبض خیس صبح»). به این ترتیب سهراب سپهری از «روی پلک شب» تا «نبض خیس صبح» سفر می‌کند و در این طی طریق، سه منزل تحولی و تکاملی را می‌پیماید ــ هر منزل با مشخصاتی و خصوصیاتی ویژهٔ آن. (و آیا انتخاب این دو اسم برای اشعار آغاز و پایان کتاب نشانهٔ هدفی نیست؟ از شب و پلک‌های به هم نهاده و خواب تا صبح که نبض پرطنین و تپشی دارد و زنده و بیدار است).

در منزل اول کتاب حجم سبز، سهراب سپهری دارای اندیشه‌ای

روشن و در عین حال خالی‌ست. فارغ است و بی‌خیال، و زندگیش در محدودهٔ اطاق کوچک او می‌گذرد، حوصله‌اش که سر برود «ودا» می‌خواند و یا بوم را برمی‌دارد تا بر روی تنهائی‌اش نقشهٔ مرغی، سنگی و یا ابری بکشد (بی‌هیچ گونه ارزش سمبولیکی البته).

در این دوره سپهری به نظام سربسته‌ای دست یافته است که همه چیز خاص خویش را دارد. فی‌المثل مدینهٔ فاضله دارد:

بی‌گمان در ده بالادست، چینه‌ها کوتاه است
مردمش می‌دانند، که شقایق چه گلی‌ست
بی‌گمان آنجا آبی، آبی‌ست
غنچه‌ای می‌شکفد، اهل ده باخبرند.
چه دهی باید باشد
کوچه باغش پر موسیقی باد! [...]

شعر «آب» ـ ص ۲۲

در این نخستین دوره، زبان سپهری زنانه و نرم است، گوئی زبان خشن دیگران چنانش به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد از آن سربام فرو می‌افتد. حتی زبان گاه به شدت تو خالی و مضحک است و از این جهت شباهتی دارد به زبان شعر رضا براهنی. در این دوره، پرداخت عادی و ملموس است، فضا یکنواخت و بی‌رنگ و اشیاء طبیعت واقعی خود را همچنان حفظ کرده‌اند. شاعر به بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند، تجربهٔ عمیق و ذهنی خاصی را بر آن‌ها سوار نمی‌سازد و روابط آنها را با یکدیگر اساس بینش شاعرانهٔ خویش قرار نمی‌دهد. اشیاء محدود و دست‌چین شده و حرف‌ها تکراری و خسته‌کننده‌اند. و این همه اساس درد شاعری است که کاری ندارد، درد و غمی آزارش نمی‌دهد و حتی باید به خودش تلقین کند تا یادش نرود که تنهاست، تا همیشه جدائی و فاصله بگیرد و در حیاط خانه‌شان به نظاره آب و ماهی و سبزه سرگرم باشد و در آسمان روشن مهتابی خدا را مشاهده کند...

بی‌انصاف نباشیم، سپهری در این دوره شاعر بیت‌های درخشان است، اما این ابیات خودبه‌خود با کلیت عادی و متوسط شعر ناهماهنگ‌اند و این عدم یک‌دستی و کلیت و وحدت ارزش همین ابیات ناب را نیز مخدوش می‌سازد.

دورهٔ دوم اشعار کتاب حجم سبز با شعر «پیغام ماهی‌ها» آغاز می‌شود. از اینجا به بعد نوعی پرداخت سوررئالیستی در شعر راه می‌یابد و اشیاء طبیعت واقعی خود را فرو می‌نهند تا برای بیان معانی گنگ‌تر و در عین حال حسی‌تر به کار آیند:

رفته بودم سر حوض
تا ببینم شاید، عکس تنهائی خود را در آب [...]

اما این فضای سوررئالیستی دارای هیچ‌گونه ارزش سمبولیک نیست و چیزی جز وجود یک روح کلی در اشیاءِ طبیعت و یک سیلان و گردش و تناسخ در آن‌ها به چشم نمی‌خورد. [...]

در این دوره سپهری صاحب شعوری والاتر می‌شود ومدینهٔ فاضله‌اش شکلی ذهنی‌تر، دور از دسترس‌تر و مشکل‌تر می‌یابد:

نرسیده به درخت
کوچه‌باغی‌ست که از خواب خدا سبزتر است [...]

در این مقام است که سپهری با فروغ فرخزاد *تولدی دیگر* و پس از آن هم آواز می‌شود؛ در حضور هر چیز شعوری بالاتر می‌جوید، و زبان این دو به هم سخت نزدیک می‌شود و کلمات همسان و هم‌ارزش می‌گردند. اما متاسفانه سپهری فاقد آن آگاهی درخشان اجتماعی فرخزاداست. فروغ در عرفان، در عشق، در نفرت و حتی در طنز همیشه به این آگاهی خیره‌کنندهٔ اجتماعی مجهز است و همین آگاهی است که خامی و ندانم‌کاری‌های گاه‌گاهش را قابل بخشش می‌کند، اما سپهری در این مورد بی‌حصار و بی‌دفاع است و همین نکته موجب می‌شود که هر نقطهٔ ضعفی در شعرش صد چندان و غیرقابل عفو شود.

در همین دوره است که سپهری کوشش‌هائی می‌کند تا از بند نامرئی زبان زنانه‌اش خلاص شود. و وزن‌هائی تازه را می‌آزماید و در این اوزان است که سپهری توفیقی در خور توجه به دست می‌آورد. در این قلمرو تازه، تجربه‌های کلامی گذشته، همراه با نتایج متبلور تفکر عرفانی، سپهری میدانی برای شکل‌پذیری جدید می‌یابد:

«می‌گذشتیم از میان آبکندی خشک [...]

در این دوره است که سپهری به نگاهی نافذ و ذهنی ماوراءنگر مجهز می‌شود. اکنون درخت برای او ارزش سمبولیک و اساطیری دارد (توجه کنید که سمبولیسم شعر سپهری هرگز معنائی سیاسی یا اجتماعی به خود نمی‌پذیرد) و اشیاء به اعتبار ارزش‌های پنهان و مستور در ذهن نگرنده و در تاریخ و در زمان و در مکان هستی می‌یابند:

سنگ آرایش کوهستان نیست

همچنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ [...]

و دورهٔ دوم که با «پیغام ماهی‌ها» (خبری از دنیای سوررئالیستی و نشانی از درک و شعوری تازه) آغاز شده بود با «ورق روشن وقت» (خبری از گشایش به سوی ذهن و فکری متوسع) پایان می‌پذیرد و دورهٔ سومِ سفر حجم سبز (در خط خشک زمان؟!) با شعر «آفتابی» (نشانی از راهی روشن و هموار) آغاز می‌گردد تا با «نبض خیس صبح» (تلفیقی از سه واژه و سه مفهوم نامتجانس که با یکدیگر وحدتی شگرف یافته‌اند) به پایان رسد.

بهترین شعرهای کتاب حجم سبز در همین دوره ساخته شده‌اند. این دوره زمانی است که همه چیز در آن تبلور خلاقه یافته و شاعر در عزلت خویش از کمالی به رسیدگی رسیده است. اکنون او خود را نه تنها، که بیگانه با مردم می‌بیند و فراموش می‌کند که در این باره او خود قدمی به سوی جدایی از آنان برداشته است. اما او به هر حال به خود جرأت می‌دهد تا بگوید:

چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست
نمی‌دانند در چشمان دم جنبانک امروز، برق آب‌های شط دیروز است.

شعر «آفتابی» ـ ص ۶۱

[...]

در همین دوره است که با وقوف شاعر به حوادث جهان پیرامونش آشنا می‌شویم و روش او را در روبه‌رو شدن با این حوادث درمی‌یابیم:

«مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج فولاد [...]

و در همین دوره است که در شعر سپهری برای نخستین بار سخن از عشق می‌رود، اما سپهری را توان آزمایش این صعبناک نیست و او بلافاصله در «زن موعود» خویش «خواهر تکامل» خود را می‌خواهد:

حوف بزن، ای زن شبانهٔ موعود!
زیر همین شاخه‌های عاطفی باد
کودکی‌ام را به دست من بسپار.
در وسط این همیشه‌های سیاه
حرف بزن، خواهر تکامل خوشرنگ!

شعر «همیشه» ـ ص ۸۰

و سفر حجم سبز در فاصله زمانی سال‌های ۴۱ تا ۴۶ با شرح آمدن «کسی» پایان می‌پذیرد:

یک نفر آمد
تا عضلات بهشت
دست مرا امتداد داد. [...]

و مقایسه کنید این شعر را با شعر «و پیامی در راه» ـ در دورهٔ اول اشعار این کتاب ـ تا حرکت سپهری را درزبان، فکر، وفرم شعری بخوبی دریابید:

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد [...]

بدین ترتیب به راحتی می‌توان گفت که کتاب حجم سبز فقط شامل ده شعر کامل است و بقیهٔ اشعار آن تمرین‌های ناموفقی هستند که فقط به عنوان زیربنای آن ده شعر قابل پذیرش‌اند. سهراب سپهری در کتاب حجم سبز راهی را می‌رود که فروغ فرخزاد در اواخر عمر کوتاه خویش پیش گرفته بود، با این تفاوت که عنصر حیاتی ـ اجتماعی تفکر فروغ به شعر او استحکامی دلنشین می‌داد، حال آنکه سپهری با عدم عنایت به این عنصر ضروری، *شعر خویش را از حیات روزانه خالی می‌کند، به این خیال عبث که جاودانه شود.*

سپهری می‌خواهد در فراسوی روز و روزگار خویش گام بردارد. او هنوز از «من» خویش خالی نیست و این چقدر با «سن» مستحیل عرفانی شرقی تعارض دارد. به همین لحاظ عرفان شرقی وسیله‌ای‌ست تا در آتش سوزان عصر ما برای سهراب سپهری ابراهیم‌وار گلستانی ساخته شود فارغ از همهمهٔ آتش و دود و جنجال بود و نبود.

در آغاز سال ۱۳۴۷ دو روزنامهٔ پرخوانندهٔ صبح (*آیندگان*) و عصر (*کیهان*) کتاب حجم سبز را بهترین کتاب شعر سال معرفی کردند و این انتخاب که حتی نام انتخاب‌کنندگان را به همراه نداشت بدون شک حاصل بی‌اطلاعی و بی‌خبری انتخاب‌کنندگان بود. کتاب حجم سبز درست در *آنجا که خواننده همراه با شاعر به منزلگاه خلاقیت واقعی شاعرانه قدم می‌گذارد پایان می‌یابد و در نتیجه حاصلی جز یک مشت تمرین تخدیرکنندهٔ جدا از این زمانه برای خوانندهٔ معاصر به جای نمی‌ماند.*

سپهری در کتاب حجم سبز نشان می‌دهد که در قلمرو تازه‌اش بالقوه شاعر خوبی است، اما بالفعل در شعر او هنوز از این خلاقیت قاهرانه و ماهرانه خبری نیست.»[۱۲۳]

در سال ۴۷ نقدهای دیگری نیز بر حجم سبز نوشته و چاپ شد که اهم آنها عبارت بود از:

عبدالعلی دستغیب: «اندیشه، تصویر، پرهای زمزمه»، فردوسی، شمارهٔ ۱۳، فروردین ۱۳۴۷.[۱۲۴]

شفیعی‌کدکنی: «حجم سبز»، *جهان نو*، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، ۱۳۴۷.[۱۲۵]

نادر نادرپور: «شاعری با تسلط بر بیان و چیره‌دستی در تصویرسازی»، فردوسی، شمارهٔ ۸۲۰، ۲۰ تیر ۱۳۴۷.[۱۲۶]

طاهر نوکنده: «شاعری که از ابتدای خلقت می‌آید»، *آیندگان*، ۲۲ دی ۱۳۴۸.[۱۲۷]

دلتنگی‌ها / یدالله رؤیائی

رؤیائی، یدالله / *دلتنگی‌ها*. ــ تهران: روزن، بهمن ۱۳۴۶، ۱۱۸ ص.

دلتنگی‌ها سومین مجموعهٔ اشعار یدالله رؤیائی بود. *انتشارات ــ گالری روزن* که *دفترهای روزن* را در زمستان ۴۶ و بعدتر منتشر کرد زیرنظر او و ابراهیم گلستان اداره می‌شد. و او که از اواخر دههٔ سی موضوع فُرم را به طور جدی وارد بحث شعر کرده بود، در این سال‌ها تلاش می‌کرد که اشعار خود را نمونه‌های آثار فرمالیستی قرار دهد. تمام تلاش موسسهٔ روزن هم در همین راستا بود. احمدرضا احمدی (بانی موج نو) که نتوانسته و یا نخواسته بود هواداران شعرِ موج نو را در یک نشریه گرد آورده، سامان دهد و هدایت کند، رؤیائی در انتشارات ــ گالری روزن ساماندهیِ این موج را به عهده گرفت و با تئوریزه کردن آن تحت نام فرمالیسم و بعدها «حجم‌گرائی» یا «اسپاسمانتالیسم»، به سمتِ زیبائی‌شناسی و زبان خود (که به قول اسماعیل نوری‌علاء، شاخهٔ فرعیِ موج نوِ مشکل‌گو بود.) پیش بُرد. و *دلتنگی‌ها* دومین نمونه (پس از *دریائی‌ها*) از تحوّل موج نو در زبان رؤیائی بود.[۱۲۸]

دلتنگی‌ها، مجموعه‌ئی از ۲۲ شعر بود. دو شعر از این کتاب و سپس بخش‌هائی از چند نقد و نظر منتقدین دههٔ چهل پیرامون آن را می‌خوانیم.

۱۴

و باد
وقتی که به شاخه اشتباه می‌آموخت
وقتی که پرنده در میان باد
گهوارهٔ اشتباه را می‌جنباند
پرتاب میان دست‌های من
پنهان می‌شد
اندیشه که می‌کردم از سنگ.

اندیشه که می‌کردم از سنگ
در دست من ارتباط پنهان می‌شد
در دست من ــ آشیانهٔ پرتاب ــ
پرتاب که ارتباط بود ــ
اندیشه که می‌کردم وقتی از سنگ.

۱۶

در گفت و گوی ما
فنجان تو کوهستانی است
وقتی که به بوسه‌های تو معنا می‌بخشد

وقتی که بوسه‌های ما نما می‌گیرند
چشمان تو روح هندسی‌شان را
در کوهستان پنهان می‌سازند

چشمان تو روح هندسی دارند
وقتی که فنجان تو کوهستانی است
و بوسه که از کنار دست چپ تو
می‌افتد
می‌افتد در دهان راست من

در گفت و گوی ما
ـ آندم که نگاه صخره در نگاه پَر ـ
می‌ماند
او ضلع مربع پریدن را
می‌داند

نقد و نظر

انتشار *دلتنگی‌ها* در میان تودهٔ خوانندگان شعرنو بازتابی نداشت ولی توجهٔ فراوانی در میان منتقدین و متخصصین و موج نوئی‌ها برانگیخت؛ البته زبان رؤیائی برای خوانندگان جدی شعر هم دشوار بود و طبیعی بود که خوانندهٔ عادی ـ با توجه به سابقهٔ ذهنی نسبت به شعر رؤیائی ـ سراغ *دلتنگی‌ها* را نگیرد، اما برای مُنتقدینی که مقالات و مصاحبه‌های غیرمعمول و آگاهانهٔ رؤیائی را پیرامون فُرم دیده بودند، *دلتنگی‌ها* به منزلهٔ پایان انتظاری دیگر، برای محک زدن گفته‌های او بود.

مفصل‌ترین نقد بر *دلتنگی‌ها* از فرخ تمیمی بود که در روزن چاپ شد. بعد نظر دکتر رضا براهنی بود و اسماعیل نوری‌علاء، محمد حقوقی، سپانلو، کاوه،...

نظر محمد حقوقی را پیرامون شعر یدالله رؤیائی، پیشتر، ضمن بررسی سومین شمارهٔ *جنگ اصفهان* (تابستان ۱۳۴۵)، طی مقالهٔ «کی مرده، کی به جاست» دیده‌ایم. اکنون بخش‌هائی از چند نقد دیگر را هم می‌خوانیم.

کسی به نام کاوه، در *بامشاد* نوشت:

«[...] رؤیائی حرف ندارد که بزند. با کلمات بازی می‌کند. محتوی را که از تهی سرشار است با زرورق رنگینی از اینگونه می‌پوشاند. و گاه با تأثیر از این و آن، مخصوصاً فرزندان موج نو که می‌گیرد و به آن رنگ رؤیا می‌زند. [...]

این اواخر زمزمه‌ئی برخاسته است به نام فرمالیزم در شعر و عده‌ئی مدعی داشتنِ آن [...]»[۱۲۹]

اسماعیل نوری علاء نوشت:

«شاعر کتاب *دلتنگی‌ها* با انتشار این مجموعهٔ شعر، تلویحاً بسیاری از ایرادات وارد بر *دریائی‌ها* را پذیرفته است، حال آنکه ظاهر کار او از اصراری متعصبانه در مقابل آن ایرادات حکایت می‌کند. منتقدان، مهم‌ترین نقایص اشعار *دریائی* را در، (الف): نداشتن مضمون اجتماعی (ب): استفاده از محتوی تجربه نشده؛ و (ج): پرداختن بیش از حد به شکل شعر دانسته بودند؛ و رؤیائی با ظاهری بی‌اعتناء به این ایرادها، رفع آن‌ها را در همهٔ اشعار *دلتنگی‌ها* رعایت کرده است و همین جا بگویم که علت مصنوعی بودن این اشعار و زنده نبودن‌شان همین رعایت و تعمیرات است.

رؤیائی در *دلتنگی‌ها* شاعری‌ست که «هدف» دارد، هدفی نه شاعرانه، که بسیار زیرکانه انتخاب شده است. رؤیائی «می‌خواهد» اشعاری بسازد که، (الف): دارای «مضمون اجتماعی» باشد، (ب): در آن‌ها «محتوی تجربه شده» به کار گرفته شود، (ج): از جریان‌های روز به دور نباشد، و (د): از استقلال شعری خاص رؤیائی ــ بخصوص در اشعار *دریائی* ــ برخوردار باشد.

در این «تدارک» است که رؤیائی به شعر «تبعید»ش برمی‌خورد. [...]

شعر تبعید مضمون اجتماعی دارد، تفکر فلسفی دارد، محتوی تجربه شده دارد و فرم مستقل رؤیائی و رفتار شاعرانه‌اش را نیز نمونه‌ای‌ست. از

این پس، شاعر به «مطول کردن» اجزاءِ این شعر می‌پردازد و در این کار ــ برای آن که از «جریان‌های روز» برکنار نباشد ــ از روش‌های بیژن الهی و احمدرضا احمدی سخت سود می‌جوید.

شاعر *دلتنگی‌ها* در شعر «تبعید» ــ که شعر همهٔ کتاب *دلتنگی‌هاست* ــ از «دور دست عمر» خویش به «سرزمین میلادش» سفر می‌کند. این سفر را هدفی نیست. تنها شاعر به تماشا و مشاهده آمده است و می‌خواهد تجربه‌های «رهگذار کویر» را ــ که به خلاف تجربهٔ *دریائی‌ها* سخت عینی هستند ــ بررسی کند. اما در این سرزمین میلاد است که شاعر با «ازدحام عظیم سکوت» روبه‌رو می‌شود و درمی‌یابد که «تولدش در آن دیار، غریب بوده است». چشم بر اطراف خویش می‌دوزد و سرزمین میلادش را ویرانه‌ای از یاد رفته می‌یابد. در این ویرانه‌ها هنوز سایهٔ او هست ــ سایه‌ای یادآور حقیقت آفتاب ــ که «دنبال لاشهٔ تن» او می‌گردد. او می‌فهمد که هنگام ترک این سرزمین همه چیز را با خود نبرده است و نیمی از جانش هنوز در این ویرانه‌ها زندگی می‌کند، ویرانه‌ها «جلد گوهرین» مار گریخته ــ آن خزندهٔ معصوم ــ را هنوز حفظ کرده‌اند. و این ادراک همچون «نیشی» یا «ضربهٔ دقیق سرانگشتی» او را به خود می‌آورد. می‌فهمد که همهٔ عمر را بی‌سایه و بی‌جلد زیسته است، می‌فهمد که همهٔ عمر «عریان» بوده است. آنچنان که «نام» را ساتر عریانی کرده است. اکنون آن «زخم گران» جدائی از اصل را می‌شناسد و روزگار وصل را می‌خواهد، می‌خواهد تا آن «من»، آن «برادر پنهان» برخیزد و زخم گرانش را بنوازد، چرا که بی‌او بازگشتی مقدور نیست.

دلتنگی‌ها، «بازسازی» این دیدارست. رؤیائی در هر «دلتنگی» می‌کوشد در بیان قسمتی از این دیدار تجدیدنظر کند، و آن را با تکنیک‌های باب روز از نو بسازد و ارائه دهد. آنچه بیش از همه در «تبعید» نظر شاعر را به خود جلب کرده است نحوهٔ تلقی شاعرانهٔ او از سه واژهٔ شن (= ریگ)، مار و زخم است، و جدا از مفاهیم مختلف و گوناگونی که

از شعر تبعید اخذ می‌شود، رؤیائی می‌خواهد تا با رفتاری تازه به این سه واژه تشخصی سمبولیک بدهد.

«شن»، یادآور تجربه‌های عینی دور شاعر است و زندگی گذشته را برایش زنده می‌کند. [...]

«مار» نشانی از خصوصیات ذهنی شاعر است که همواره با او راه آمده است، تا در زمانی مناسب «نیش» زند و او را «به خود آورد». [...]

«زخم» نشانه‌ای از همهٔ یافته‌ها و باورهای زندگی شاعر است که اکنون می‌خواهد به مدد این بازگشت مرهمی بر آن نهد. [...]

شاعر در این اشعار تازه قدمی کاملاً تازه، جز آنکه در تبعید، به سوی اندیشه و تفکر برنمی‌دارد. کار او فقط بازی با فضا و کلمات است. او یکبار نیز تمام تبعید را در دلتنگی شمارهٔ ۱۰ تکرار و بازسازی می‌کند. مقایسهٔ این دو شعر نحوهٔ تکامل شیوهٔ شاعری رؤیائی را به خوبی نشان‌مان می‌دهد.

با توجه به همین تغییر و تبدیل است که درمی‌یابیم رؤیائی اکنون فرصت دارد تا به این دیدار اندیشه نیز بکند. اگر او دیروز «بی‌برادر پنهان خویش بازگشت نمی‌توانست»، اکنون دعوت‌کننده به بازگشت است، گوئی خود نیز در این رجوع به تجربه‌ای عینی و واقعی فایده‌ای نمی‌بیند و نیک می‌داند که «آب‌های قدیمی همواره در کتاب او جاری است» (دلتنگی ۱۰). پس فراموش می‌کند که شن‌زار همان سرزمین تولد اوست، آن را تعمیم می‌دهد، آن را جهانی مسخ شده می‌بیند که در آن «جغدهای قانونی برنامه می‌نویسند»، دعوتی است به دورتر رفتن، از لحظهٔ تولد گذشتن، و به لحظات دورتر از هستی خویش اندیشیدن. دعوتی است تا آن برادر پنهان «طاق نماها را آب و جارو کند» زیرا شاعر نیک می‌داند «که هنوز بیمار رؤیای خویش است»:

«*من هنوز بر شن‌های هموار دل به جا پاهائی بسته‌ام که عزیمت ما را با خود می‌برند. فضاهای زمینی خالی است و جاده‌هائی که بر خیال کودکی*

من حکومت می‌کنند به سرزمین *بایری* می‌روند که *انکارشان* می‌کند.»

دلتنگی ۱۰ ـ ص ۶۱

اشعار کتاب *دلتنگی‌ها* را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: (الف): اشعاری که با دلتنگی‌های اصیل وحدتی ندارند و بیشتر محض پر کردن کتاب آمده‌اند. مثل شعر شمارهٔ ۷؛ (ب): اشعاری که از سر تفنن ساخته شده‌اند و نمی‌توان به آن‌ها به عنوان یک اثر هنری نگاه کرد، مثل اشعار ۵ و ۶؛ (ج): اشعاری که مستقیماً فکر موجود در شعر «تبعید» را دنبال می‌کنند، مثل شعر شمارهٔ ۱۰؛ و (د): اشعاری که تکه‌ای از «تبعید» را گرفته و بر اساس آن به نوعی بازی قراردادی می‌پردازند. مثل اشعار شمارهٔ ۲، ۱۵ و غیره.

از اشعار دستهٔ (ج) سخن راندیم. اشعار دستهٔ (ب) را به حساب نمی‌آوریم و اشعار دستهٔ (الف) در قسمتی دیگر بررسی خواهند شد. اما لازم است در مورد اشعار دستهٔ (د) کمی بیشتر سخن بگوئیم.

در این دسته از اشعار، رؤیائی قلمروی تازه را می‌آزماید که خود آن را کشف نکرده است. چنانکه قلمرو *دریائی‌ها* یا اشعار پیش از آن را نیز رؤیا کشف نکرده بود. او محتاطانه صبر می‌کند تا دیگران بیازمایند و چون راه‌ها کوبیده شد او برق‌آقا سر رسد و منزل را تصرف کند. قلمرو این اشعار را پیش از او احمدرضا احمدی و بیژن الهی ـ که خود به تأثیر از احمدی شعر می‌سرایند ـ کشف کرده‌اند.

یکی از روش‌های شعرسازی موج نو، ایجاد یک قرارداد اولیه است. مثلاً احمدی می‌گوید «من همیشه با سه واژه زندگی کرده‌ام». این گفته قراردادی است بین او و خواننده تا احمدی بتواند زندگی خویش را با این سه واژه شرح دهد. حاصل کار جهانی دور از واقع خواهد بود که به اعتبار آن قرارداد، هستی یافته است. روش دیگر شاعران موج نو و بخصوص بیژن الهی نگریستن به کلمات است به عنوان احجامی که از بُعد و صدا و نور و تاریخ و زندگی سرشارند.

برای رؤیائی یک «بهانه» لازم است تا شعر بگوید و این بهانه را قرارداد گذاری احمدی فراهم می‌کند. رؤیائی نیز در ابتدای شعر ــ یا حتی اواسط شعر ــ اشاره‌ای به این قرارداد می‌کند و بر اساس آن به ساختن شعر خویش می‌پردازد:

تا از سپیده گفتگوی مشروط
برخیزد
من
تصویر هجرت از پل
برمی‌گیرم.

دلتنگی ۹ ــ ص ۴۰

«پر تاب میان دست‌های من
پنهان می‌شد
اندیشه که می‌کردم از سنگ»

دلتنگی ۱۴ ــ ص ۷۴

اما تأثیرپذیری رؤیائی از شاعران موج نو به همین جا ختم نمی‌شود و بخوبی می‌توان تأثیرات گوناگون این شاعران را در جای جای شعر رؤیائی یافت.

تأثیر احمدی:

«نمی‌توانم آه،
کویر را در پاکت کنم
و باز گردانم
برای آنهمه طول!»

دلتنگی ۴ ــ ص ۲۲

و باقی می‌ماند تشریح آن نکته‌ای که دربارهٔ مضمون اجتماعی گفتیم.

در *دلتنگی‌ها* رؤیائی به مضمون اجتماعی توجه می‌کند، اما برداشت او از این مضامین تکراری و در عین حال بدیهی و ساده است. حتی گاه

آنچنان رفتار شاعرانه‌ای با مضمون ــ فی‌المثل زندانی بودن ــ دارد که نتیجه اثری فاقد وحدت کامل درون و برون است. زیرکی شاعر در این است که این توجهات گریزا را چنان در لابلای بازی با فضا و کلمات جا می‌دهد که خوانندهٔ معتاد به آن بازی‌ها، در برابر این توجه ــ هر چند ساده و بدیهی و تکراری ــ یکه می‌خورد؛ بطوری که رؤیائی هنگام قرائت شعر خود در «شب شعر روزن»، به عنوان یک شاعر اجتماعی با تشویق حضار روبه‌رو می‌شود. [...]»[۱۳۰]

آئینه‌ها تهی است / محمود آزاد مشرف تهرانی (م. آزاد)

مشرف‌آزادتهرانی، محمود (م. آزاد) / *آئینه‌ها تهی است*. ــ تهران: جوانه، بهار ۱۳۴۶، ۱۴۷ ص.

آئینه‌ها تهی است مجموعه‌ئی از اشعار شکیل و بقاعده و اثرگذارِ دههٔ چهل بود که به همراه بسیاری از مجموعه‌های ناقابل، متاسفانه امروز فراموش شده است. و علت این امر، پاسخ ندادنِ *آئینه‌ها*... به نیازهائی عمیق‌تر از فرم برای خوانندگان اشعارش بود.

پیشتر، ذیل قصیدهٔ *بلند باد*، از آزاد و شعر او سخن رفت. مجموعهٔ اخیر آزاد، تفاوت چندانی با مجموعه‌های پیشینش نداشت. اکنون دو شعر از *آئینه‌ها*... ــ که گویا دومین مجموعهٔ او بود که به عنوان مجموعهٔ سوم چاپ شد ــ را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ نقدِ نیاز یعقوب‌شاهی، در *بامشاد* (شمارهٔ ۱۰۰، مسلسل ۱۷۸۵، آذر ۱۳۴۷) ارجاع می‌دهیم.[۱۳۱] با این توضیح که شعر نخست، نه شعر نمونه‌وارِ آزاد، بلکه از مشهورترین اشعار او بود.

گل باغ آشنائی

گل من پرنده‌ئی باش و به باغ باد بگذر
مه من شکوفه‌ئی باش و به دشت آب بنشین

گل باغ آشنائی، گل من، کجا شکفتی
که نه سرو می‌شناسد
نه چمن سراغ دارد
نه کبوتری که پیغام تو آورد به بامی
نه به دست مست بادی خط آبیِ پیامی.
نه بنفشه‌یی
نه جویی
نه نسیم گفت و گویی.
نه کبوتران پیغام
نه باغ‌های روشن!

گل من! میان گل‌های کدام دشت خفتی
به کدام راه خواندی
به کدام راه رفتی؟

گل من!
تو راز ما را، به کدام دیو گفتی؟
که بریده ریشهٔ مهر، شکسته شیشهٔ دل.

منم این گیاه تنها
به گلی امید بسته.
همه شاخه‌ها شکسته.
به امیدها نشستیم و به یادها شکفتیم
در آن سیاه منزل
به هزار وعده ماندیم
به یک فریب خفتیم...

فریاد زنان...

فریاد زنان
مستان
با زورق بی‌پیکر
دیوانه‌تر از دریا
از رود گذشتند

هر پیرهنی شراع سرخی بود
هر مستی
رهگذار توفانی

دیدم، دیدم
که مست و کودک و زن
پیراهن آسمان‌شان بر تن
با مرجان‌ها به کوچه می‌آیند...

آواز خاک / منوچهر آتشی

آتشی، منوچهر / *آواز خاک*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۶، ۲۰۲ ص.

آواز خاک، دومین مجموعهٔ اشعار منوچهر آتشی بود. کتابِ نخستِ او ــ *آهنگ دیگر* ــ به دلایلی که در بررسیِ آن مجموعه برشمردیم، با استقبال خوبی مواجه شده بود، تا جائی که فروغ می‌گفت که من به این موفقیت سعادتمندانهٔ آتشی غبطه می‌خورم؛ و این موفقیت ــ جدای از زبان تصویریِ محکم چند شعر کتاب، به پاس فضای ویژهٔ جنوبی اشعار بود که تا آنروز ــ بعد از نیما که وصف شمال می‌کرد ــ در شعرنو ایران سابقه‌ئی نداشت.

اگرچه آتشی این فضا و زبان را در کتاب دوم خود نیز حفظ کرد؛ چندان که بعدها نحله‌یی در شعرنو پدید آمد که به «شعر جنوب» شهرت یافت: شعری اقلیمی، سرشار ریگ و نور و نمک، و دشتبانان و اسب‌ها و قنات و رمه... ولی چنان که در یادداشت م. ع. سپانلو بر حجم سبز سپهری دیده‌ایم، «*آواز خاک*، در بی‌اعتنایی سیاه فرو رفت».

اشعاری از این مجموعه، و سپس بخش‌هائی از نقد و نظر چند منتقد دههٔ چهل را بر *آواز خاک* می‌خوانیم.

ترانه‌هایی در مایهٔ «دشتی»

۱

به پرنده‌های جنگل گیلان
پیغام دادم
که در نماز سحرگاهی
و در ملال تنبلیِ آبسالیِ جاوید
گنجشک‌های تشنهٔ دشتستان را
در یاد داشته باشند.

۲

باور کنید! دنیا رهوار خسته‌یی نیست
که بی‌سوار سوی آخورش روانه کنند،
دنیا پرنده‌یی نیست
ـ از قله‌های برهنهٔ وحشیِ جنوب
که جفت مهربانش را
از آشیانش
از روی گنج پرتپش بیضه‌ها ـ
بر سفرهٔ شغالان بگذارند.

۳

در گرگ و میش مبهم پائیز
از آب‌های پرگرهِ صبحدم بپرس
که صخره‌های درهٔ «دیزاشکن»
یادآوران لالِ چه خشم و خروش‌های عبوسی‌از کلا نمدی‌هایی بودند
که نان ارزان را
تنها برای خویش نمی‌خواستند.

۴

دهقان دشت‌های تشنه!
دهقان تشنگی‌ها!
دهقان خشکسالی‌های جاویدان
و آبسالی‌های دَهسالی یکبار!
در نیمروز دیروز
بیل بلندِ تو
خورشید را به قافیهٔ پیروزی
در شعر من نشاند
و دست پینه بستهٔ تو امروز
با بافه‌های فربهٔ گندم
منظومهٔ بلند برکت خواند.

نقد و نظر

در کمتر مقالات سال‌های نیمهٔ دوم دههٔ چهل بود که در ردیفِ نامِ شاعران طراز اول، نام منوچهر آتشی برده نشود؛ (اخوان، شاملو، آتشی، آزاد، رؤیائی، فروغ و سپانلو). با این وصف طبیعی بود که انتشارِ مجموعه‌ئی از

هر کدام از این شاعران با استقبال خوبی (دست کم در میان خوانندگان مجلات هنری) مواجه شود.

آواز خاک که منتشر شد، دکتر رضا براهنی نوشت:

«*آهنگ دیگر*، کلید مضامین گسترش یافته *آواز خاک* است، و تردیدی نیست که آتشی گرچه مضامین تازه‌ئی بر مضامین قبلی نیفزوده است و کارش ادامهٔ همان محتوای *آهنگ دیگر* است ولی بدون شک در بعضی شعرهای *آواز خاک* به فرم منسجمِ ذهنی و عینی دست یافته، از پراکنده‌گوئی‌های *آهنگ دیگر* تا جائی که جهان‌بینیِ محدودِ ادبی‌اش اجازه می‌داد، احتراز جسته [...] است و در حدود مقدورات خود کوشیده است که به سوی زبان مشخص شعری حرکت کند و این زبان مشخص را در بعضی از شعرها به دست آورده است، گرچه این زبان مشخص تا آن حد غنی و قوی نیست که بگوئیم آتشی مکتب و یا حتی سبک مشخصی را بنیان گذاشته است. [...]

هر قدر که از شعرهای ده الی بیست و بیست و پنج سطری در شعر آتشی دور می‌شویم همانقدر به بی‌شکلی ذهنی نزدیک‌تر می‌شویم. شعر بلند شعری نیست که در آن آسمان به ریسمان پیوند زده شود. [...] در شعرِ [... نقش‌هائی بر سفال] آتشی هیچگونه تشکل ذهنی وجود ندارد و اصلاً معلوم نیست آتشی به چه دلیل این شعر را چاپ کرده است. [...]

سه چیز در کتاب *آواز خاک* ناراحت‌کننده است: یکی، فقدان یکپارچگی و تشکل ذهنی؛ دوم، وجود سطرها و بندهائی که گاهی عجیب و مبتذل هستند؛ سوم، تأثیری که آتشی هنوز از شاعران دیگر [... شاملو، سپهری، رؤیائی، آزاد، براهنی] و شیوهٔ گفتارشان می‌پذیرد.»[۱۳۲]

محمدعلی سپانلو طی مقاله‌ئی تحت نام «شعر اقلیمی در *آواز خاک*» نوشت:

«[...] شعرنوشتن در مضمونی که خود جریانی خارج از شعر و اغلب متضاد با ضمیر شاعرانه دارد دشوار است. شماره‌گذاری پاراگراف‌ها یا

ایجاد فاصله‌ها نمی‌تواند، واقعیات پراکنده را مدون کند و شاعر به اندک اهمالی تا حد بایگان ساده‌ای نزول می‌کند.

اما در «نقش‌هائی بر سفال»، [برخلاف نظر براهنی] آتشی با برش‌هایی که به سینما نزدیک است منطق روایت را به سود شعر تغییر داده. [...]

منوچهر آتشی به این ترتیب شعری را به ادبیات معاصر تقدیم می‌کند که در آن با حفظ خصوصیات بومی و تاریخی مضمون، تخیل و مهارت او با اقتباس عناصر سینمایی قالب یک شعر درامی را می‌سازد که خط فاجعه مثل خون در رگ کلامش جاری است. توفیقی است شایان که چشم‌های علیل نخواهد دید.

اما *آواز خاک* فقط شعر «نقش‌هایی بر سفال» نیست. در این کتاب آتشی دستخوش یک تمایل متقابل شده، محورهای اصلی شعر سابق او از بین رفته است. مثلاً اسب که سمبول نوعی بدویت و معصومیت بود، در مقابل معانی و بیان شاعر تمامیت خود را از دست داده: اسب خاطره ـ اسب غفلت ـ اسب گریه ـ مادیان رؤیا ـ یابوی اخته بیداری و فرآورده‌اش، پهنِ خوشبختی. اینها استفاده محض‌اند و چیزی از مدل خود ندارند و آوردن‌شان نشانهٔ اصراری است که حتماً در مقابل مجیز دیگران در شاعر مانده است. به هر حال در *آواز خاک* محورهای قدیمی مستحیل می‌شود و شعر آتشی به معرفی اقلیم می‌پردازد. یعنی در واقع تسلیم چند عنصر به یک طیف کلی؛ تمایل کفه به کفه ترازوی شعر آتشی را می‌نمایاند. حالا او از اسب به زمین، از زمین به درخت، از درخت به آسمان، از آسمان به زمین، از درخت به زمین، از زمین به ستاره، از ستاره به پرواز، از آسمان به فصل‌ها، از فصل‌ها به آبسالی‌ها، از جبال به طاعون، از طاعون به زمین و از زمین به طبیعتش می‌نگرد که ناموس بیابانی دارد.

در این اقلیم است که آتشی فرم‌های کامل خود را نیز باز می‌یابد. درام «عبدوی‌جط» نمونه‌ای است از بیان مضمون به کمک عناصر اقلیمی. از

روح عبدوی‌جط که نگران است و برای انتقام تدارک می‌بیند و از تفنگ دولول انتقامجوی او، در شعر آتشی اینطور تعبیر می‌شود:

«ماری دو سر به چله نشسته است.» فصلی بزرگ و ارواحی بزرگ بر اقلیم شعر آتشی حاکم‌اند. در برابر، او در تغزل مهارت چندانی ندارد، و حتی روستایی‌گری سابق خود را در تغزل از دست داده. البته آتشی صاحب یک رمانتیسم مردانه است و حتی می‌توان گاهی او را با هوگوی بزرگ در «عقوبات» قیاس کرد. اما او دربارهٔ طبیعت و زمان ذوقی رمانتیک دارد، و در مسائلی چون عشق تن ذوقی ندارد. شعرهایی با مطالع زیر:

امروز فرسوده بازگشتم از کار (یا)
تو چرا پنجره را بستی (یا)
با تو بودن خوب است

در ردیف آتشی نیست. زبان و شعور شاعرانه به مرتبهٔ زمزمه یا گلایهٔ ارزان قیمتی سقوط کرده.

آتشی *آواز خاک*، مراقب و هوشیار است. به خاطر لیاقت دقیق و حساسیت منطقه‌ایش در شعر، به خاطر پیوند عوامل بومی با روح فرهنگ ملی، به خاطر لیاقت و استعدادش در فرماسیون و مخصوصاً وصالی مضامین، شاعری است خدمتگزار و پاسدار فرهنگ و وجدان ملی.»[۱۳۳]

سیروس طاهباز، سردبیر *آرش* و *دفترهای زمانه*، نوشت:

[...] دورنمای تمامی شعرهای این کتاب را می‌توان اندوهی بر نجابت و عصمت بر باد رونده و شِکوه از زمانه‌یی دانست که بر باد شدن را به فراموشی می‌سپارد:

بر طبل واژگون عزا می‌کوبند
و شیون مداومی از خاک
در نیمروز تعزیه
به آسمان سوخته تبخیر می‌شود.

آواز خاک گل سیاه بزرگی که در آفتاب شکفته است، با شعرهای

درخشانی چون «مثل شبی دراز» و «ترانهٔ دیدار»، در حدیث نفس، و «آوای وحش» و «ظهور»، در روایت و ستیز، یکی از بهترین مجموعه‌های شعری است که در این سال‌ها به چاپ رسیده است.»[۱۳۴]

و اسماعیل نوری‌علاء، پس از بررسیِ مفصلِ کتاب قبلی آتشی ــ *آهنگ دیگر* ــ به *آواز خاک* رسیده و می‌نویسد:

«[...] اگر کتاب *آهنگ دیگر* وجود نداشت و *آواز خاک* اولین ــ و حتی تنها ــ کتاب آتشی محسوب می‌شد، انتشار آن حادثه‌ای در شعر فارسی بود، لکن خصوصیات ویژهٔ *آواز خاک* در آن دیگری «لو» رفته است و اشعار کتاب دوم آتشی، به خاطر تکراری بودن محتوی، نمی‌توانند آزمون‌ها و تجربه‌های شگرف شاعر را به عنوان یک هنرمند صددرصد عرضه بدارند.

اینک آتشی برای آنکه هنرمندانه شعر بسراید «بهانه» کم دارد، پس به سوی همان بهانهٔ قدیم رو می‌کند و همان مناظر را با چشمی گشوده‌تر و مجرب‌تر می‌بیند و عرضه می‌دارد. پس اگر در آواز خاک چیزی برای روبه‌رو شدن و بررسی وجود داشته باشد همین «بینش» تازه است که «روش» جدیدتری را به استخدام خویش درآورده است.

آتشی از «سیر منطقی»، از «تحلیل منطقی» و از «تقلیل منطقی» دست می‌کشد. پرندهٔ فکر را به جولانی آزادانه‌تر وامی‌دارد و محتوی قدیم را که آنزمان بی‌واسطه ارائه می‌شد، به بندبازی‌های شاعرانه می‌کشد برای خلق اثری هنری.

در این کتاب آتشی صمیمیت و صفای همیشگی‌اش را حفظ کرده است، زبان او هنوز نرم ــ حتی نرم‌تر ــ است و بیان شکلی طبیعی و راحت دارد. اکنون آتشی در ماجراجوئی برای شکل به راه یدالله رؤیائی پای گذارده است و این نکته‌ای در خور توجه می‌باشد. آتشی در کتاب اخیر خود اشتهای کاملی برای به کار گرفتن شیوه‌های دیگران از خود نشان داده است. اما استفادهٔ او خاص خود اوست و مهر او را بر خود دارد.

آتشی بخصوص به کوشش‌های شاعران هم دورهٔ خویش آشناست از فروغ فرخزاد، یدالله رؤیائی و سهراب سپهری بهره‌هائی گرفته است، و با آشنائی به خصوصیات شعر شاعران پیش از خود مثل نیما یوشیج و احمد شاملو و نیز شاعران پس از خود مثل محمدعلی سپانلو، همهٔ کوشش‌های این شاعران را تلفیق کرده است تا راه خاص خویش را در خلق آثار هنری (نه شعر ادیبانه) پیدا کند. [...]

و آتشی دفتر *آواز خاک* را فرو می‌بندد با میراث ارزشمندی که برای شعر فارسی باقی گذاشته است. ادامهٔ این راه می‌ماند برای شاعران جوان‌تر و تازه‌نفس‌تر، چرا که دیگر آتشی در مکعب خویش سخت جا افتاده است و از این پس نیز به همین صورت و در حول همین محور شعر خواهد سرود. اکنون ادامهٔ راه و کشف‌های تازه در این قلمرو به عهده کسی چون سپانلوست که مستقیماً با آتشی پیوند درونی دارد و *آواز خاک* را که ورق می‌زنی اینجا و آنجا بسیار به ریشه‌های شعر شاعر جوان برمی‌خوری. [...]

کتاب آتشی خوانندهٔ تشنهٔ شعر خوب را سیراب می‌کند. کتابی‌ست پر و عمیق که در آن شاعری سازنده و هنرمند، با زبان خادم فرهنگ فارسی ــ و از این لحاظ وظیفه‌مند و اجتماعی ــ در راه‌های تازهٔ شعر قدم زده است و آنچه از این گردش باز آورده است قانع‌کننده و کافی است.»[۱۳۵]

رگبارها / محمدعلی سپانلو

سپانلو، محمدعلی / *رگبارها*. ــ تهران: طُرفه، تابستان ۱۳۴۶، ۱۵۰ ص.

بعد از *آه*، *بیابان* و *خاک*، *رگبارها* سومین مجموعهٔ اشعار سپانلو بود که در فاصلهٔ شش سال منتشر می‌شد.

پیشتر دربارهٔ شعر سپانلو و نظرات مختلف راجع به آن سخن گفته‌ایم، اینک یک شعر از مجموعهٔ اخیر می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به دو مقالهٔ «خطابه برای شاعری که دیگر گمنام نیست»، نوشتهٔ اسماعیل

نوری‌علاء در *بررسی کتاب*، فروردین ۱۳۴۷،[۱۳۶] و مقالهٔ «گذری شتابناک از زیر رگبارها» نوشتهٔ کاوه،[۱۳۷] در هفته‌نامه *بامشاد*، شمارهٔ ۸۸ (مسلسل ۱۷۷۳)، شهریور ۱۳۴۷ ارجاع می‌دهیم.

دیده‌بانی

مه خاکستریِ تابستان
کوه‌های وطنم را
به سحرگاهان در رؤیا می‌پیچد
و درون مه
کامیون‌ها در باد، در جاده، در تبخیر...

میهن من قللی خاموش است
خفته بر منظری از بُردِ نگهتان بیرون،
بازگویید حدیثی را
که به پایان کتابِ مه می‌خواندید
ای شما دیده‌وران در مهِ راکد مدفن!
مه خاکستریِ روز کبود
کوه‌های وطنم را
خفته بر گسترهٔ فصل بزرگ
پاسداری نگران بود

و کنون ساعت ۵ صبح
دیده‌بانان در مه می‌پویند
و ستون‌های بلند نور
ـ راه‌های ابدی در خورشید ـ
هله، سرشار ز فرسایش ارابه‌ست.

بر خِنگ راهوار زمین / اسماعیل خوئی

خوئی، اسماعیل / *بر خنگ راهوار زمین*. ــ تهران: توس، ۱۳۴۶، ۱۴۲ ص.

دکتر اسماعیل خوئی، بعد از *بی‌تاب* ــ مجموعهٔ شعرِ نازلی که در سال ۱۳۳۵ از وی چاپ شده بود. ــ برای تحصیلِ فلسفه عازم انگلستان شد و به هنگامی که در سال ۱۳۴۵ به ایران بازگشت، شاعری دیگر بود.

اشعارِ آغازین مجموعهٔ مورد بحث خوئی ــ بویژه آن شعرها که به هنگام تحصیل در انگلستان سروده بود ــ همچون شعرِ اکثر شاعرانِ خراسانیِ آن سال‌ها، به شدت تحت تأثیر زبان اخوان‌ثالث بود، و دیگر اشعارش نیز هنوز آن هویت مستقل را نداشت که شاعری به نام خوئی را بازشناساند. زبان خوئی، چندین سال بعد، تحت‌الشعاعِ ذهنِ فلسفی او شکل گرفت و تشخص یافت و او به عنوان شاعری مستقل مطرح شد.

با اینهمه، *بر خنگ راهوار زمین*، در روزگارِ شروع ذبحِ بلاغت در پای شقه‌های «هنر برای هنر» و «هنر متعهد» (که در نظرِ این یک، شعر فقط ابزاری برای پیام رسانی؛ و در نظر آن دیگری، جلوهٔ ناخودآگاهِ بی‌زبان بود.) مجموعه‌ئی فصیح، سنجیده و استوار بود.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم. و خوانندگان را به مطالعهٔ «نقدی بر خنگِ راهوارِ زمین» نوشتهٔ فریبرز مجیدی که در *جُنگ مازندران* (ضمیمهٔ *اعتراف*، شماره ۲، اردیبهشت ۱۳۴۷)[۱۳۸] چاپ شد، و نقدی از شفیعی‌کدکنی، چاپ شده در ماهنامهٔ سخن، (سال ۱۷، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، فروردین ۱۳۴۷) ارجاع می‌دهم.[۱۳۹]

زنجیر

... نیز ما افسانه‌ئی داریم:
بیشماران فصل از او در گردِ بی‌تاریخ بودن گُم
نیز فصلی چند، همچون خواب شیرینی، از او تاریخ را در یاد

بعد از آن بی‌رحمی آتش
بعد از آن تسلیم هر چه خشک و هر چه تر
بعد از آن گیسو پریشان کردنِ بیوه‌زنانِ دود
بعد از آن سرمای خاکستر
بعد از آن...
آیا
حلقهٔ آخر تواند بودن این زنجیر را محشر؟

مسافر

مرد!
با تو می‌گویم که دیگربار
پا نهاده روی بال باد
چنگ افکنده به یال ابر
تاخت خواهی تا دل ویرانه‌های سرزمین یاد.
با تو می‌گویم
بیمت از دل دور باد، اما
اژدهائی در خمِ راهت کمین کرده‌ست
که شرار دم زدن‌هایش
حالت دوزخ‌نشینان را
رشک حال مردم آن سرزمین کرده‌ست.

کس نمی‌گوید ممان اینجا
گرم کار آرزو کردن.

در بهشت غربتی کاندر پناه آسمانِ سایه‌آلودش
کس به کار کس ندارد کار
سخت آسان است

سهند

برجستهٔ سپید طهارت
چتر فرود زرتشت
افسانهٔ خروج نهنگ از کنار نیل.

آتش به جانِ برف به دوش
آئینهٔ محدّب کولاک قرن‌ها
موی سفید سینهٔ تاریخ
یک خرمن غنیمت ابریشم
در شام دستبرد به سودای شرق و غرب
یک چادر سپید اطاعت
در لحظهٔ تقاطع جوهای سرخ و گرم
یک عقدهٔ بزرگ کتان‌پیچ
یادآور تصلّبِ ایمان فرازدار

یک صخرهٔ درشت
از آخرین فلاخن پیش از دعای نوح

آنک، قیام روشن اسطوره‌های دشت
قطب سفید غربت مهتاب
آنک
قشلاق واگذشتهٔ سیمرغ
یک حرمتِ بلند
موج منیع کش‌مکشِ خون و برف و باد
حجم شرف: سهند.

آینده / اسماعیل شاهرودی (آینده)

شاهرودی، اسماعیل (آینده) / *آینده*. ــ تهران: امیرکبیر، اسفند ۱۳۴۶، ۱۱۴ ص.

شاهرودی محبوب‌ترین و مشهورترین شاعرِ سیاسیِ سال‌های جوش و خروش نیمهٔ دوم بیست تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲،[۱۴۳] که پس از کودتا به خاموشی غم‌انگیزی فرو رفته بود، در اسفند ۱۳۴۶ مجموعه‌ئی از اشعار تازه‌اش را منتشر می‌کند. یدالله رؤیائی در ارتباط با مجموعهٔ اخیر شاهرودی، طی یادداشتی تعارف‌آمیز و حرمت‌گذارانه (که البته از گرایش *آینده*، به جو موج نو هم ناشی می‌شد.) در روزن نوشت:

«شانزده سال بعد از آخرین نبرد ــ نخستین مجموعهٔ شعرِ اسماعیل شاهرودی (آینده) ــ اینک دومین کتاب شعر او با نام *آینده* در انتشارات امیرکبیر درآمده است. کتاب دوم شاهرودی، نمای کاملی است از تحول شعر این شانزده سال. و شاهرودی که زمانی چهرهٔ پیشتاز شعر و سرباز پرحرارتِ نوطلبی بود، توانسته است آنچنان سایه‌های پیشرفت را تعقیب کند که هم‌اکنون نیز با تعلق به نسل خویش در صفِ اول نوپردازیِ شعر امروز تظاهر کند.

برای شاعران نسلی که بلافاصله بعد از او و یا با او آمده‌اند هنوز زمزمه‌های «تخم شراب»، «مناجات»، «حرف آخر»،... گوارا و تحسین‌برانگیز است.

شعر شاهرودی را شور خلق اداره می‌کند. کشش فرم، و آگاهی از زیبایی‌شناسی و استفاده هُشیارانه از آن شعر او را شعر همیشه می‌کند. چاشنی‌های فکری، علاقه به سرنوشت دیگران، و طرز تفکری که او را با این دیگران چه بسیار در جامعه دوانده است. و همهٔ میراث ذهنی‌یی که از این مسابقه در او رسوب کرده است، به شعر او قیافه‌یی انسانی داده است، این است که تقریباً تمام شعرهای او از کنار سرنوشت آدمیان

می‌گذرند، بی‌آنکه به خاطر سرنوشت آدمیان، دمِ دست و پای آن‌ها بیفتند.

در میان شاعران ما، آینده از آن شاعرانی است که بیش از هر کس دیگر در قلمرو فولکلور به تمرین رفته است؛ نه به این معنی که زبانی فولکلوریک داشته باشد بلکه او از فکرها و مضامین که در ادبیات عامیانه است بهره گرفته است و در این بهره‌گیری به طرزی خاص به فولکلور نزدیک شده است: از قطعهٔ «روز» درکتاب *آخرین نبرد* تا «مرد» و تا «حرف آخر»، آخرین قطعهٔ کتاب دومش به این تربیت ذهنی خود وفادار مانده است و از این طریق خود را به زندگی و به زندگی مردم نزدیک کرده است.

در این باره نیما یوشیج در مقدمهٔ مفصلی بر کتاب *آخرین نبرد* او نوشته است که او «این نزدیکی را با روشنی یعنی با چیزهایی که در بین مردم وجود دارد به میان می‌گذارد. کوشش او در رنگ‌آمیزی در این است که آداب و رسوم زندگیِ مردم عادی، که با فولکلور آنها بستگی دارد، نشانه‌های با وضوح در شعر او داشته باشد...»

آینده، دومین کتاب شعر شاهرودی، سی و پنج قطعه از اشعار او را، که از میان شعرهای این شانزده سال انتخاب شده‌اند، گرد آورده است که حرف بسیار دارند، و بسیار حرف می‌طلبد، و صحبت از اینهمه را به آینده می‌سپاریم.»[۱۴۴]

یادداشت مفصلی نیز اسماعیل نوری‌علاء، تحت نامِ «با شاهرودی از آخرین نبرد تا آینده»، بر آثار شعریِ اسماعیل شاهرودی نوشت و در فردوسی چاپ شد[۱۴۵] که از مطالب خواندنی پیرامون شعر آینده بود.

دو شعر از مجموعهٔ آینده را می‌خوانیم.

حرف آخر

من نبض «شعر» خویش گرفتم
تبش از چهل گذشت.

بیهوده است کوشش‌تان، رفتنی‌ست او
تا فرصت این میانه نشسته‌است
پاشویه‌اش کنید.
شاید به دل درین دم آخر
او را ترانه‌ای‌ست
وندر ترانه‌اش
از آنچه تاکنون نسروده‌ست
او را نشانه‌ای‌ست!

او آن زمان که رنگ سلامت به روی داشت
تابوت آنچه «قالب» شعر است
چون کاسه‌ای شکست!
از این مریض
حتی پس از هزارهٔ میلادِ بانگِ من
عیسی شدن، زگور پریدن، عجیب نیست؛ ــ
زیرا که او منادی راه نجات بود.
زین رو در ابتدای رسالت
سدِ بزرگ «قافیه»ها را
از پیش پای کند
وز طیبتی که داشت
شاه و گدا و کوه و کتل را «ردیف» ساخت.
او آنچه خواست کرد، کجا عمر خویش را
چون غوک‌های پیر
در حوض‌های کوچک و خردی به نام «بحر»
بیخود بر آب ریخت؟
دریای او چو دیدهٔ «حافظ»

بازو گشاده بود
این بیکرانه را به پیش دو چشمش
«نیما» نهاده بود!

او رفتنی‌ست، لیک پس از او گر آمدند
آئینه‌دارها
آنها چو دلقکان
باید برای «بیت» نسازند
چندین هزار «بیت»!
آنها به عصر خویش
باید که عشق را بستایند:
در قلب هر که هست!
باید امید را بسرایند:
در فتح، در شکست!

دیوار حرف‌های من اینک بلند شد،
فرصت کشید پای.
ای دوست، چاره‌ای!
شعرم از این زمان
نبضش دگر نمی‌زند ــ ای وای
وای
وای
وای
...

تهران ــ ۱۳۳۳/۱۲

شعر بی‌پایان...

به: مُنیر فرمانفرمائیان

دیگر
من
باور نخواهم کرد
خرطو
مفیل
و پا
ندو
ل ساعت را؛
چون
آن
آبروی
آبنبات ساعتی‌های قنّاد
ریخته
و این
هنوز
دنیا
لهٔ تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک تیک‌تک ...

تهران ـ ۱۳۴۵

در بی‌تکیه‌گاهی / علی باباچاهی

باباچاهی، علی / در بی‌تکیه‌گاهی. ـ تهران: [زمان]، شهریور ۱۳۴۶، ۷۱ ص.

خواب‌های فلزی، مجموعه‌ئی از سی و چهار قطعه شعر بود که نوری‌علاء، بعدها در مقدمهٔ شهر *دشوار حنجره‌ها* دربارهٔ این کتاب نوشت که:

«[...] *خواب‌های فلزی* براستی نمایشگر «خواب» سخت سنگینی‌ست که کاویدنش مشکل می‌نماید. دیوارهائی «فلزی» بر گرد این خواب‌ها سر به فلک کشیده و مانع از ایجاد ارتباطی درست با شعر او می‌شوند.

اگر این کتاب را خوانده باشی می‌دانی که چه می‌گویم. گاه شده است که سوار بر ترنی از درون تونل گذشته باشی؟ آنجا که همه تاریکی است و چشم هیچ نمی‌بیند اما همه چیز، گوئی در خواب، در حرکت است. دیوارهای تنگ و سقف پائین آمده را حس می‌کنی، فرار چیزی فلزی را از زیر پا می‌فهمی، و اصوات و هیاهو و های و هو را. اگر از پیش ندانی که کجا هستی، در این لحظه هیچگونه تعبیری از آنچه که به حس تو در می‌آید نخواهی داشت.

خواب‌های فلزی چنین صفتی داشت. در آن با حجم سیاه و درهمی از افکار و کلمات روبه‌رو می‌شوی که در پایان، چیزی جز خاطره‌ای گیج‌کننده و گاه زننده در ذهن به جا نمی‌گذارد. گوئی براستی در خوابی فلزی اسیر شده باشی. خوابی که به جای ارائهٔ منظره یا شکل یا شیئی یا آدم، تنها درهم پیچیدگی خمیر فلزات را در کورهٔ تاب دادهٔ سوزان به یاد می‌آورد.

این همه طبیعتاً نه از سر تعمد، که حاصل بی‌اختیاری شاعر بود. او که هنوز بر فکر خویش، بر زبان و کلمات خویش و بر ساختمان و شکل شعرش تسلط کافی نداشت، از ادارهٔ این عناصر عاجز می‌ماند و سیلانِ پرقدرتِ اندیشه، که از پیش، به علت تنبلی و نبودن فرصت و امکان، از تعلیل‌های دست و تجزیه و تحلیل‌های پربار بارور نشده بود، بر صفحهٔ سفید کاغذ جاری می‌شد. (توجه کنیم که این نکات از ارزش *خواب‌های فلزی* نمی‌کاهد و همچنان جوهر زنده‌ای را که در عمق آن موج می‌زند

می‌شود دید. نکته این است که وصول به آنچه شاهرختاش در اینجا کم دارد، به معنی رسیدن به کمال شاعری‌ست و روشن است که نه تنها در نخستین کتاب شاهرختاش نمی‌توان چنین کمالی را مشاهده کرد، بلکه بسیاری از بزرگان معاصر شعر امروز نیز هنوز به این مدارج از کمال شعری نرسیده‌اند).

اما اگر حوصله کنی، *خواب‌های فلزی* خبرِ زاده شدن شاعری پوینده را به تو خواهد داد، چرا که *خواب‌های فلزی* با دستبندهای متهم آغاز می‌شوند»، و شاعری به زبان می‌آید تا چنین صریح بگوید:

«آنکه
متهم خود را برد
ایمانش بازاری بود
و ندانست
که پل‌ها هم حقی دارند.»

بدینسان *خواب‌های فلزی* حکایت‌گر سرگذشت «پلی»ست که «دانه‌های زنجیر دستبند متهمان» آن را می‌سازند. شهرام شاهرختاش، همراه و همپای نسل خویش، حضور این پل را در زمانهٔ خود و در درون خویش حس می‌کند.

او گاه چنان ناامید می‌شود که می‌سراید:

«خورشیدی
از کوه‌های بنفش مشرق
طلوع نمی‌کند.»

و گاه هشدار می‌دهد که:

«باید ساکت بود!
باید
ساکت بود!
شاید بوی پیراهنی در راه‌ست.

و در سکوت پیغامی‌ست
که در هیاهو نیست.»

به این اعتبار شاهرخ‌تاش با نخستین اشعار خود، نام خویش را به عنوان یک شاعر متعهد به شما می‌شناساند. او بی‌طرف نیست و نمی‌خواهد که بی‌طرف شود. اما از زبان شاعران پیش از خود نیز به تنگ آمده است ــ از آنان که در رفتن «خورشید» عزا گرفته‌اند. او، اکنون، اگر از خورشید حرف می‌زند، می‌گوید که خورشید او از کوه‌های «بنفش» مشرق طلوع نمی‌کند، و بدین ترتیب تمثیل‌های خود را بر زمینه‌ای واقع‌گرایانه می‌گستراند.

زبان شعری شاهرخ‌تاش، همچون زبان شاعران دیگر موج نوی شعر امروز، تصویری‌ست. به هنگام اندیشه، هر جزء از تخیلش می‌تواند به وجود آورندهٔ تصویری باشد. به عبارت دیگر، کلام در شعر او متوسع می‌شود و با حرکت به سوی عینیت و جزئی‌گرائی، بارهای ذهنی و عاطفی و کلی خود را در تشعشعی درخشان عرضه می‌دارد:

«ما از صحراها آمدیم
تا افسانهٔ زرد دشت‌ها را
در چشم‌های پنجره
تصویر کنیم.»[۱۵۵]

دو شعر از مجموعهٔ *خواب‌های فلزی* می‌خوانیم:

با چتر باد

با چتر باد می‌گذشتیم
در انحنای نامکشوف!
از گنجایش عظیم ولگردی
خیابان‌های دشوار را تجربه می‌کردیم

در ضربان شهوانیِ ماشین‌ها
که شب را حمل می‌کردند.

در دوایر زرد باد
باغ
نقطه‌ئی می‌شد
تا شکوفه در وهم بروید
اما
ما آنقدر دور نبودیم
که تاریخ علفیِ باغ را گم کنیم.

هیاهوی عشقبازیِ گربه‌ها
از بام‌های عاشقانهٔ خانه‌ها می‌گذشت
شب بوی شب زنده‌داری می‌داد
و پندار ما الکل را به شهر می‌بافت.

با چتر باد می‌گذشتیم
با سیگاری که شب را آتش می‌زد.

چگونه باید رفت؟

در سکوت پیغامی‌ست
که در هیاهو نیست!

تمام خاطره‌هایم را
گرگی حمل می‌کند
که پیراهن صبور «یوسف» را نمی‌شناسد
گرگی:

تا آنجا
تا اشتباه نفرین «یعقوب»
که خصومت معصوم بادیه را
در چشم‌های مقدّر خود کاشت.

چگونه باید رفت؟
چگونه
باید رفت؟
با زنگوله‌های شترهای سوخته
تا قافلهٔ خستهٔ آن قحطی
که شب «یعقوب» را
بر بوی پیراهنی خواباند.

در سکوت پیغامی است
که در هیاهو نیست؟

بگذار.
هلهلهٔ شترهای سوخته را
قربانی کنند
زمانی خواهد رسید:
که از تقارب قحطی
دستی با رسالت باران
صمیمانه برخیزد.

با گام‌های به خون نشسته
اقتدار خارهای حرام است.

آه، من:

نیمی از نجابت محزون «یوسف» را بر دوش گرفته‌ام
و عقربه‌های ساعتم را
گرگ‌های بی‌گناه حمل می‌کنند
باید ساکت بود!
باید
ساکت بود
شاید بوی پیراهنی در راه است
و در سکوت پیغامی است
که در هیاهو نیست.

گل‌های تاریک / عبدالعلی دستغیب

دستغیب، عبدالعلی / *گل‌های تاریک*. ــ تهران: فرزین، ۱۳۴۶، ۱۳۰ ص.

گل‌های تاریک اولین و آخرین مجموعهٔ شعر عبدالعلی دستغیب بود. پیش از این، کتاب تحقیقیِ *تحلیلی از شعرنو فارسی* وی را، در زمرهٔ کتاب‌های مربوط به شعرنو، در سال ۱۳۴۵ دیده بودیم.

دستغیب، شاعر و منتقدی نوقدمائی ــ نیمائی؛ و *گل‌های تاریک* با اشعاری به همین شیوه و زبان و ادبیتی نه چندان استوار بود که پس از انتشار، چندان مورد توجه واقع نشد.

دستغیب دراین سال‌ها، عمدتاً به‌عنوان منتقد شعروفلسفه مشهور بود.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و خوانندگان را به مقالهٔ «نقدی بر گل‌های تاریک» که به قلم م. نگاه، در *بامشاد* (شمارهٔ ۸۵، مرداد ۱۳۴۷) چاپ شد، ارجاع می‌دهم.[۱۵۶]

و جهان امروز

و جهان امروز
همچو آن دخترک راهبهٔ بودایی‌ست،

سوخته همچو گلی سرخ در آتشگه خویش
و فضای تهی صحراها
و افق‌های زمان
مملو از وحشت فریاد وی است.

آخرین خط افق

خشم بیقرار عصر از کدام سو وزید
رشتهٔ طناب دار را به باد داد؟
صبح‌های پاک در کدام سو نهان شدند

پیله را شکافتیم
همچو کرمک حریر رو به سوی آفتاب
ز انتهای شب، به صبح راه یافتیم
تازه تازه با جهان صبح
کم‌کمک به شام پرستاره آشنا شدیم:
چشمه‌سار روشن طلوع،
تکدرخت بید در کنار رود،
ماهی قشنگ بیقرار سایه در درون آب
مژده‌ای ز زندگی
مژده‌ای ز عشق بود

پیله را شکافتیم
رو به سوی باغ زندگی روان شدیم
باغ بسته بود
باغبان پیر در به رویمان گشود
با پر نسیم، باغ را نظاره‌گر شدیم

برگ هر درخت
آیتی ز زندگی، ز عشق بود

اینک اینک ای بهار!
اینک اینک ای سرود بیقرار باد!
ماهی فتاده روی ریگ‌های ظهر گشته‌ایم
التهاب گرم تشنگی
دوزخ سراب،
رنج انتظار را هزار بار کرده است
پیله را شکافتیم
با حریر خویش رشتهٔ طناب‌دار خویش بافتیم
اینک اینک ای فسون عشق و زندگی
رو کدام سو کنیم
آخرین خط افق، تمام گشته است
باغ‌های گل فسرده است
باغبان پیر مرده است...

آنک آنک ای ترنم بهارهای دور
خشم بیقرار عصر از کدام سو وزید؟

شاهکارهای شعرنو / م. سعیدی‌پور

سعیدی‌پور، م / *شاهکارهای شعرنو*. ــ [تهران]: انتشارات سعیدی (و) انتشارات خرد، [۱۳۴۶]. ۱۴۴ ص، جیبی.

با تثبیت شعرنو، بازارِ جُنگِ شعرنو در ایران داغ می‌شود و هر ساله مجموعه‌های مخدوش و مغلوطی با تیراژ بسیار بالا نشر می‌یابد که امروزه تقریباً از هیچ نظر ارزش یادآوری ندارد. از جملهٔ این گزینه‌ها،

مجموعهٔ جیبی *شاهکارهای شعرنو* بود، با آثاری از: نیما یوشیج، ا. بامداد، نادر نادرپور، م. امید، فروغ فرخزاد، فریدون مشیری، فریدون توللی، سیاوش کسرائی، دکتر مهدی حمیدی‌شیرازی، سیمین بهبهانی، ه ا. سایه، محمد زهری، نصرت رحمانی، معین کرمانشاهی، پروین دولت‌آبادی، دکتر هوشنگ شفا.

و شاعری که چندان نامی نداشت تا روی جلد از وی نام برده شود، (یعنی دکتر هوشنگ شفا)، *شاهکارهای شعرنو*، به خاطر شعر او با نام «یاغی» بعدها شهرت و محبوبیتی یافت.

و «یاغی»، شعری هیجانی، رمانتیک، آهنگین، امیددهنده، پرطنین، سرکشانه، در قالب نیمائی بود که تا سالیان دراز وردِ زبانِ بسیاری از عوام و خواص بود، و در گزینه‌های زیادی نقل می‌شد.

اشعاردیگری نیزازهوشنگ‌شفا درنشریات‌دهه‌های‌سی‌وچهل‌به چاپ رسیده بود، ولی «یاغی» بود که دکترهوشنگ‌شفا را به‌شهرت رسانده بود.

شعر یاغی را از مجموعهٔ *شاهکارهای شعرنو* می‌خوانیم.

یاغی

هوشنگ شفا

بر لبانم غنچهٔ لبخند پژمرده است
نغمه‌ام دلگیر و افسرده است
نه سرودی، نه سروری
نه هماوازی نه شوری
زندگی گویی ز دنیا رخت بربسته است
یا که خاک مرده روی شهر پاشیده است
این چه آئینی؟ چه قانونی؟ چه تدبیری است؟
من از این آرامشِ سنگین و صامت عاصیم دیگر
من از این آهنگ یکسان و مکرّر عاصیم دیگر

من سرودی تازه می‌خواهم
جنبشی، شوری، نشاطی
نغمه‌یی، فریادهایی تازه می‌جویم
من به هر آئین و مسلک کو کسی را از تلاشش باز دارد یاغیم دیگر
من تو را در سینه ای امیدِ دیرینسال خواهم کُشت
من امیدی تازه می‌خواهم
افتخاری آسمانگیر و بلندآوازه می‌خواهم

کرم خاکی نیستم اینک
تا بمانم در مغاکِ خویشتن خاموش
نیستم شبکور، کز خورشید روشنگر بدوزم چشم
آفتابم من که یکجا، یکزمان ساکت نمی‌مانم.
با پرِ زرّینِ خورشیدِ افق پیمای روح خویش
من تَنِ بِکر همه گل‌های وحشی را نوازش می‌کنم هر روز
جویبارم من که تصویر هزاران پرده در پیشانیم پیداست
موج بی‌تابم که بر ساحل صدف‌های پُری می‌آورم همراه
کرم خاکی نیستم من، آفتابم
جویبارم، موج بی‌تابم.

تا بچند اینگونه در یک دخمه بی‌پرواز ماندن؟
شهپرِ ما آسمانی را به زیر چنگ پرواز بلندش داشت
آفتابی را به خواری در حریم ریشخندش داشت
گوش سنگین [همه] از نغمهٔ شیرین ما پر بود
زانوی نصف‌النهار از پایکوبِ پر غرورِ ما
چو بید از باد می‌لرزید

اینک آن آواز و پروازِ بلند و این خموشی و زمینگیری؟

اینک آن همبستری با دختر خورشید و این همخوابگی با مادر ظلمت؟

من که هرگز سر به تسلیم خدایان هم نخواهم داد.
گردن من زیر بار کهکشان هم خم نمی‌گردد
زندگی یعنی تکاپو
زندگی یعنی هیاهو
زندگی یعنی شب نو، روز نو، اندیشهٔ نو
زندگی یعنی غم نو، حسرت نو، پیشهٔ نو
زندگی بایست سرشار از تکان و تازگی باشد
زندگی بایست در پیچ و خم راهش ز الوان حوادث رنگ بپذیرد
زندگی بایست یکدم یک نفس حتی
ز جنبش وانماند.

گرچه این جنبش برای مقصدی بیهوده باشد.

زندگانی همچنان آب است
آب اگر راکد بماند، چهره‌اش افسرده خواهد گشت و
بوی گند می‌گیرد

در ملال آبگیرش غنچهٔ لبخند می‌میرد
آهران عشق از آب گل‌آلودش نمی‌نوشند
مرغکان شوق در آئینهٔ تارش نمی‌جوشند
من سرِ تسلیم بر درگاه هر دنیای نادیده فرو می‌آورم جز مرگ
من ز مرگ از آن نمی‌ترسم که پایانی‌ست بر طومار یک آغاز
بیم من از مرگِ یک افسانهٔ دلگیر بی‌آغاز و پایان است،

من سرودی را که عطری کهنه در گلبرگ الفاظش نهان باشد نمی‌خواهم

من سرودی تازه خواهم خواند کش گوش کسی نشنیده باشد
من نمی‌خواهم به عشقی سالیان پابند بودن
من نمی‌خواهم اسیر سِحْر یک لبخند بودن
من نه بتوانم شراب ناز از یک چشم نوشیدن
[...]
قلب من با هر تپش یک آرمان تازه می‌خواهد
سینه‌ام با هر نفس یک شوق یا یک درد بی‌اندازه می‌خواهد
[...]
گرچه او با آتش ظلمش بسوزاند سراسر ملک هستی را
گرچه او رونق دهد آئین مطرود و حرام می‌پرستی را
من به ناموس قرون بردگی‌ها یاغیم دیگر
یاغیم من، یاغیم من، گو بگیرندم، بسوزندم
گو بدار آرزوهایم بیاویزند
گو به سنگِ ناحقِ تکفیر
استخوان شعر عصیان قرونم را فرو کوبند
من از این پس یاغیم دیگر
یاغیم دیگر.

تأسیس کانون نویسندگان ایران

کانون نویسندگان ایران در بهمن سال ۱۳۴۶ در پاسخ اعتراض‌آمیز عده‌یی از شاعران و نویسندگان ایران به تشکیلِ «کنگرهٔ ملی نویسندگان»، که بانی آن، دولتِ امیرعباس هویدا بوده است، تحت نظر جلال آل‌احمد، مرشد

روشنفکرانِ معترضِ آن سال‌ها، در کافه فیروز واقع در خیابان نادری، که محل تجمع روشنفکران دههٔ چهل بود، شکل گرفت.[۱۵۷]

اولین جلسهٔ رسمی کانون (که هنوز نامی نداشت) به اشارهٔ آل‌احمد، با حضور بیست نفر، در منزل محمدعلی سپانلو، و دومین جلسه، در تاریخ اول اسفند ۱۳۴۶ با حضور نُه نفر در منزل داریوش آشوری تشکیل شد. نخستین اعلامیهٔ کانون نویسندگان ایران ــ که داریوش آشوری در جلسهٔ اول مأمور تدوین آن شده بود ــ نیز در همین جلسهٔ دوم، پس از بحث و گفت‌وگوی مفصل و حک و اصلاح‌های لازم تهیه شد.

از اعلامیهٔ مذکور، نُه نسخه تهیه شد. حاضرین نُه نفره پای هر نُه اعلامیه را امضاء کردند و به مثابهٔ هیئت موسس کانون نویسندگان، برگه‌ها را برای جمع‌آوریِ امضاءِ بیشتر (یا به تعبیری عضوگیری) نزدِ دیگر نویسندگان بردند.

بدین طریق پنجاه و دو امضاء جمع شد، و حکومت که از جریان شکل‌گیری کانون نویسندگان ایران مطلع شده بود، از خیر برگزاریِ کنگرهٔ ملی نویسندگان گذشت.

ولی اهل قلم که برای اولین بار توانسته بودند بر محور فصول مشترکی گرد هم آیند، تشکیل جلسات را ادامه دادند. آنها فکر می‌کردند که: «اگر برای نخستین بار، بیش از پنجاه نفر نویسنده و هنرمندِ این کشور [توانسته‌اند] در مورد ویژه‌یی اشتراک نظر بیابند، شاید [بشود] که از این هماهنگی چون تخته پرشی به سوی تشکیل «یک اتحادیهٔ آزاد و قانونی» از نویسندگان کشور پرواز کرد.»[۱۵۸]

«در اواسط اسفند ماه ۴۶، مهمانی بزرگتری در خانهٔ جلال آل‌احمد که مرجعیت بیشتری داشت، برپا شد. در این جلسه، جلال مسئله را طرح کرد. (و البته از قول ما جوان‌ها؛ زیرا که چون همواره متهم می‌شد به ریاست‌طلبی و شیخوخیت و مریدپروری، می‌کوشید حرف‌هایش را به شکل تأئید پیشنهادِ دیگران عنوان کند.) و پیشنهاد کرد که اتحادیه یا

انجمنی از اهل قلمِ کشور تشکیل شود و بر اساس اصولی که در همان بیانیهٔ اول اسفند به توافق همگان رسیده است به فعالیت بپردازد. [...]

جمع، اصلِ پیشنهاد را پذیرفتند و سه نفر از اعضاءِ یعنی دکتر حاج سیدجوادی، نادر نادرپور، و [محمدعلی سپانلو] را مأمور کردند که یک کمیسیون ویژه تشکیل [دهند] و اساسنامه‌یی برای اتحادیهٔ نویسندگان تنظیم [کنند]. همچنین جمع به [گروه سه نفره] مأموریت داد که هنگام تنظیم اساسنامه، فعالیتِ اتحادیه را بر اجرای دو هدفِ عمده متمرکز [کنند]: اول تأمین آزادی بیان، مطابق قوانین اساسی و اعلامیهٔ حقوق بشر (یک خواست سیاسی)؛ دوم، دفاع از حقوق قانونی اهل قلم (یک خواست صنفی).

کمیسیون سه نفری از فردای آن روز به کار پرداخت. به شتاب چند جلسه تشکیل داد. و در یکی از همین نشست‌ها بود که تصمیم گرفتند نام کانون نویسندگان ایران را برای تشکیلات [نویسندگان پیشنهاد کنند]؛ زیرا تشکیل اتحادیه یا سندیکا به ضوابط پیچیدهٔ کشوری برخورد می‌کرد، به علاوه فراگیرتر از امکانات [نویسندگان کشور] بود، در حالی که تشکیل یک کانونِ صنفی از امکانات قانونیِ تشکیل انجمن‌ها یا شرکت‌ها استفاده می‌کرد. [...]

در فاصلهٔ هفتهٔ دوم اسفند ماه ۱۳۴۶ که حاضران خانه آل‌احمد، فکر تشکیل یک اتحادیهٔ نویسندگان را تصویب کردند، تا اول اردیبهشت سال ۱۳۴۷، جلسات متعددی در خانه‌های افراد برپا شد که تقریباً در هر کدام سی نفری حضور داشتند و ماده به مادهٔ اساسنامهٔ پیشنهادی را از نظرگاه‌های حقوقی واجتماعی، حک و اصلاح می‌کردند. در اواسط فروردین سال ۴۷، در گردهماییِ خانهٔ بهرام بیضائی کار بررسیِ اساسنامه به پایان رسید. [...]

به‌آذین گفت که اساسنامهٔ موجود در حقیقت برای نوعی انجمن ادبی تدوین شده است، ما باید اصول اعلام شده در بیانیهٔ اول اسفند ۴۶ را به

ویژه دربارهٔ دفاع از آزادی بیان و قلم «بدون حصر و استثناء»، واضح‌تر و مشروح‌تر، تدوین کنیم و به امضاءِ همه برسانیم. در حقیقت اساسنامهٔ ما احتیاج به یک مرامنامه دارد. و این حرف به موقع خود درست بود. [...]

آل‌احمد به خود به‌آذین پیشنهاد کرد که مرامنامه را بنویسد و به جلسهٔ بعدی بیاورد.

روز اول اردیبهشت سال ۱۳۴۷، در جلسهٔ شلوغی در خانهٔ آل‌احمد، به‌آذین متنی را که نوشته بود قرائت کرد و پس از بررسی حاضران با اصلاحات لازم، زیر عنوانِ «دربارهٔ یک ضرورت» به تصویب رسید. حاضران پای مرامنامه و اساسنامه را صحه گذاشتند و «کانون نویسندگان ایران» از آن لحظه به بعد، رسماً فعالیت خود را آغاز کرد. بنابر پیش‌بینی اساسنامه، ۴۹ تن از امضاءکنندگانِ بیانیهٔ اول اسفند ۴۶ ــ که در جلسه حضور داشتند ــ هیئت موسس نامیده شدند و از میان آنها کمیسیونی مأمور شد که مقدمات انتخاباتِ هیئت دبیران کانون را، مطابق اساسنامه، فراهم آورد. یک دو هفته بعد، در خانهٔ جعفر کوش‌آبادی انتخابات هیئت دبیران انجام شد. [...]

اعضاءِ نخستین هیئت دبیران عبارت بودند از: خانم سیمین دانشور (که عملاً آراءِ آل‌احمد، به دلیل نپذیرفتن وی از نامزدی برای هیئت دبیران، به او تعلق گرفته بود)، محمود اعتمادزاده (به‌آذین)، نادر نادرپور، سیاوش کسرائی، داریوش آشوری (اعضاء اصلی)، دکتر غلامحسین ساعدی و بهرام بیضائی (اعضاءِ علی‌البدل). رئیس کانون، خانم سیمین دانشور؛ سخنگو، نادر نادرپور؛ بازرسان مالی، نادر ابراهیمی و فریدون معزّی‌مقدم؛ صندوقدار، فریدون تنکابنی؛ منشی کانون، اسماعیل نوری‌علاء [...] بود.

در مورد اجرای سخنرانی‌ها، «کانون نویسندگان ایران» که نمی‌توانست سالن‌های عمومی را به دست آورد، با اداره‌کنندگان تالار قندریز به توافق رسید که جلسات خود را در سالن کوچک آن، روبه‌روی دانشگاه تهران

برگزار کند. مسئولان این تالار با کمال گشاده‌دستی امکانات خود را در اختیار کانون گذاشتند [...] و چند سخنرانی در تالار قندریز طی یکسال انجام شد.»[۱۵۹]

در روز پنجشنبه ۲۷ بهمن ماه ۱۳۴۷،[۱۶۰] کانون نویسندگان ایران در تالار دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران مجلس یادبودی به مناسبت نهمین سال درگذشت نیما با نام «شب نیما» برگزار کرد.

دراین شب درحالی که در سراسر سالن دانشکدهٔ هنرهای زیبا، بالکن، راهروها، و سرسرای دانشکده، از جمعیت موج می‌زد، سیمین دانشور، سیاوش کسرائی، رضا براهنی، محمد حقوقی، و جلال آل‌احمد دربارهٔ نیما یوشیج و زندگی و آثار او صحبت کردند، و سپس، اسماعیل شاهرودی، منوچهر شیبانی، احمد شاملو، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، سیروس مشفقی، محمود آزاد و محمدعلی سپانلواشعاری از نیما یوشیج را قرائت کردند.[۱۶۱]

«در اسفند سال ۱۳۴۷ دورهٔ اول فعالیت هیئت دبیران به پایان رسید. و بنابر اساسنامه، مجمع عمومی سالانه، در تالار قندریز برای انجام انتخاباتِ جدید برپا شد. در این مجمع عمومی، ناگهان اختلاف عمیقی که دسته‌بندی‌های سیاسی در کانون پدید آورده بود آشکار گردید.» این دسته‌ها عبارت بودند از: توده‌یی‌ها (به زعامت به‌آذین)؛ ضدتوده‌یی‌ها (به زعامت جلال آل‌احمد)؛ و جمعِ دیگری که بین حزب توده و نیروی سومِ آل‌احمد قرار می‌گرفتند.

«انتخابات دورهٔ دوم کانون انجام شد. [...] نتیجهٔ انتخابات به قرار زیر بوده است: آقایان نادر نادرپور و سیاوش کسرائی (با ۲۸ رای)، به‌آذین و هوشنگ وزیری (با ۲۶ رای)، محمدعلی سپانلو (با ۲۵ رای) اعضاء اصلی؛ و آقای نوری‌علاء (با ۲۵ رای) و آقای رضا براهنی با (۱۳ رای) به عنوان اعضاءِ علی‌البدلِ دومین دورهٔ کانون نویسندگان ایران برگزیده شدند.»

یکسال و اندی از برگزاری جلسات کانون در تالار قندریز می‌گذشت

که شهربانی، مسئولین تالار [قندریز] را از واگذاریِ مکان به کانون منع کرد. «بسته شدن درهای تالار قندریز با ضربهٔ بدتری تکمیل شد، و آن، مرگ آل‌احمد در شهریور ۴۸ بود.»

بعد از آن تاریخ، کانون، به دلیل دسته‌بندی‌های سیاسیِ داخل کانون از یکسو و خفقان و فشار از بیرون (در عصر اعتلاءِ جنبش چریکی در ایران) از دیگر سو، هر روز بیش از پیش دچار پراکندگی شد و کارآییِ خود را از دست داد، تا جایی که برای مدت مدیدی عملاً تعطیل شد.

ظاهراً تنها اقدامِ اجتماعی کانون به عنوان یک نهاد فرهنگی ــ هنری تا سال ۱۳۴۹ (بعد از «شب نیما») اعتراض به دستگیری «فریدون تنکابنی» نویسندهٔ متعهدِ مطرحِ آن روزگار، و به دنبال آن، اعتراض به دستگیری محمدعلی سپانلو و ناصر رحمانی‌نژاد (بازیگر انقلابی) بوده است.

دورهٔ دوم فعالیت کانون نویسندگان ایران از سال ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۱ بود که در فرصت مقتضی بدان خواهیم پرداخت.

۱۳۴۷ ه. ش.

سال ۱۳۴۷ سال انشقاقِ کامل شعرنو به دو جبههٔ «هنر برای هنر» و «هنر متعهد» بود. در این سال، از یکسو موج نو شیوهٔ مسلط بر انواع شعرنو شد و اشعار موج نوئی نشریات را پر کرد و پنج مجموعه از پیشگامان مطرحِ موج نو منتشر شد؛ و از دیگر سو، نخستین مجموعه از بنیانگذار شعر چریکیِ ایران ــ سعید سلطانپور ــ به چاپ رسید و چندین جُنگِ صِرف سیاسی نشر یافت.

از اتفاقات مهم سال ۱۳۴۷ یکی مرگ صمد بهرنگی و شایعهٔ قتل سیاسیِ او بود که گسترش شعر چریکی را سبب شد؛ و دیگر، برگزاری «شب‌های شعر خوشه» به همت احمد شاملو، سردبیر مجلهٔ خوشه بود

که شعردوستانِ ایران را چنان به تحرّک واداشت که تا مدت‌ها هر ماهه در سراسر ایران شب‌های شعر برپا بود.

در سال ۱۳۴۷ بالغ بر بیست و پنج مجموعهٔ شعرنو و به همین تعداد جُنگ منتشر شد.

موج «جُنگ‌پردازی» در خارج از کشور هم بالا گرفت و «پژوهش» ــ نشریهٔ اُرگان انجمن دانشجویان ایرانی در بریتانیا ــ که از سال ۱۳۳۵ پیش منتشر می‌شد، از تیر ماه سال ۱۳۴۷، به سردبیری علی‌محمد حق‌شناس فعال‌تر شد و چهرهٔ دیگری یافت. از این دوره (تا سال ۱۳۴۹) یازده شماره منتشر شد، و همکاران عمدهٔ آن فرامرز اصلانی، علیرضا غفاری و کیوان احمدی بوده‌اند.

از همین سال است که شعرنو به طور رسمی وارد عرصهٔ روزنامه‌های رسمی مملکت یعنی *کیهان* و *اطلاعات* و *آیندگان* می‌شود: *کیهان* با صفحهٔ هنر *روز کیهان* و *اطلاعات* با صفحهٔ هنر *امروز*.

روزنامهٔ *اطلاعات* به همت جواد مجابی یک سلسله برنامهٔ شعرخوانی با نامِ «چهره در چهرهٔ شاعر» ترتیب می‌دهد که بسیار مورد استقبال شعردوستان واقع می‌شود.

و در همین سال است که طلا در مس با افزوده‌های فراوان تجدید چاپ می‌شود.

نشریات

مهم‌ترین نشریات نوگرای سال ۴۷ عبارت بودند از: *جُنگ اصفهان*، *آرش*، *بررسی کتاب*، *فردوسی*، *جگن*، *نگین*، *کتاب روز*، *کاوه*، *انتقاد کتاب*، *بامشاد*، *شعر دیگر*، *ماه نو*، *اندیشه و هنر*، *روزن*، *کتابِ (ماه)*، *کتاب‌های ماه*، *لوح*، *فصل‌های سبز*، *بازار ادبی رشت*، *هیرمند (نامه اهل خراسان)*، *هنر و ادبیات جنوب*، *ستارهٔ اصفهان*، *جُنگ مازندران*، *کتاب هنر* (جُنگ

دانشجویان دانشگاه شیراز)، *دفترهای زمانه*، *جُنگ سازمان هنری دانشجویان تبریز*، *شمال ایران* (*ضمیمه گروه هنری باران*)... که ذیلاً به مطرح‌ترین‌شان می‌پردازیم.

فصل‌های سبز

جُنگ فصل‌های سبز اگرچه بیش از سه شماره در طول ده سال (نخستین شماره در زمستان ۱۳۴۷ و آخرین در سال ۱۳۵۷) منتشر نشد، ولی به سببِ داشتنِ خط و ربطِ روشنِ سیاسی ـ فرهنگی، نامش ماندگار شد.

در همین جُنگ بود که روشنفکران ایران از طریق مصاحبهٔ مُفصّل چند تن با اسماعیل خوئی ـ که با دکترای فلسفه از انگلستان باز گشته و به تدریس فلسفه در دانشسرای عالی تهران مشغول بود ـ آشنا شدند. و در این مصاحبه بود که شفیعی‌کدکنی (یکی از پرسشگران) پس از معرفی کوتاه خوئی (از تولد و دوره‌های متعلمی و معلمی)، او را «یکی از دو سه شاعر برجستهٔ نسل خود» معرفی می‌کرد.

شمارهٔ اولِ *فصل‌های سبز* ـ جز مصاحبهٔ مفصل با خوئی ـ مطلب دیگری راجع به شعرنو نداشت؛ تنها در پایانهٔ جُنگ یک «یادداشت» علیه موج نو و شاعران موج نوئی چاپ شده بود که در واقع بیانیهٔ سیاسی این جُنگ بود؛ و گفتنی است که از این سال به بعد ـ سال‌های اوجگیریِ جَنگ چریکی ـ بطور ضمنی و ناگفته ضروری می‌نمود که هر جُنگی موضعش را در قبال «هنر برای هنر» و «هنر برای مردم» روشن کند، که صد البته هر چه مطالب جُنگ، خشمگنانه‌تر، قاطعانه‌تر، سرکوبگرانه‌تر، انکارگرایانه‌تر و مرعوب‌کننده‌تربود، نشریه، جدی‌ترو سنگین‌تر محسوب می‌شد.

ما موضعگیریِ این جُنگ را علیه موج نو (و عموم روشنفکران)، از دومین شماره‌اش، در بررسی جُنگ‌های سال ۱۳۴۸ نقل خواهیم کرد.

سردبیر *فصل‌های سبز*، هرمز ریاحی بود.

جُنگ اصفهان

شماره‌های ۶ و ۷ *جُنگ اصفهان* در بهار و زمستان ۱۳۴۷ منتشر شد. این دو شماره مطلب زیادی راجع به شعرنو ندارد. فقط در شمارهٔ ششم، مقالهٔ مفصلی از محمد حقوقی به چاپ رسیده است با نام «از سرچشمه تا مصب» که خواندنی است. بحث حقوقی با جمله‌یی از ازرا پاند آغاز می‌شود که می‌گوید: «ادبیات برای بارور شدن خود در هر نسل به طبعِ ستمایز معدودی از هنرمندان وابسته است.» و حقوقی می‌نویسد که:

«این بدان معنی نیست که بگوئیم بنابراین، انتقاد بالاعم و نقد شعر بالاخص بیمورد می‌نماید. آنهم با این استدلال که: اگر آن طبایعِ معدود در هر نسل وجود داشته باشند پیداست که بی‌توجه به بیدارباش‌های منتقد تیز، خود، سرنوشت فلان هنر را تعیین خواهند کرد. و اگر هم آن معدود هنرمند وجود نداشته باشند، پس نقد هنر (بطور کلی) چه دردی را درمان خواهد کرد و چه راهی را نشان خواهد داد. و نیز بدان معنی نیست که چون در تاریخ هنر معاصر ما، این معدودی چند (لااقل در زمینهٔ شعر) به ظهور رسیده‌اند، مثلاً فرخزاد، اخوان و شاملو، شاعران دیگر همهٔ راه‌ها را مسدود بینگارند و به همین بهانه (دانسته و نادانسته) به راه تقلید و نسخه‌برداری پای نهند. همچنان که هم اکنون تمام تازه‌کاران (بجز یکی دو سه تن) و حتی تنی چند از سابقه‌داران، در همین دو سه راه قدم برمی‌دارند (و عجیب راضی که گویی جز راه این شاعران هیچ راهی وجود نمی‌تواند داشت.) وگاه در این نسخه‌برداری چنان مهارت پیدا می‌کنند که تمیز آن از اصل، جز برای معدودی شعرشناس (اگر بگوئیم امکان‌پذیر نیست) بسیار مشکل است.

اکنون به نظر می‌رسد که *آغازِ کارِ منتقد از هم اینجاست. به این معنی که پیش از پرداختن به مسایل اساسیِ شعر و ارزیابی کامل آن، تنها راه* درست و قدم نخستینِ نقد شعر این است که باید دید فلان شعر «بدل»

است یا «اصل». و این، نه کاری‌ست آسان، که اگر آسان بود تا به حال شده بود...»

و در ادامهٔ مقاله به این سخن الیوت می‌رسد که: «وجود شاعرانی دارای نفوذ ادبی، شاعر تازه‌کار را گمراه می‌سازد.» و می‌افزاید: «همچنان که نفوذ نیما و شاملو و امید و فرخزاد بسیاری را (اگر نگوئیم گمراه ساخت) به توقف واداشت. هم از اینجاست که به جرأت می‌توان در شاعرِ بودنِ همهٔ آن گمراه‌شدگان (یا متوقف‌شدگان) به تردید نگریست، چرا که اگر شاعر واقعی بودند نه تنها گمراه نمی‌شدند بلکه همین شناسائی‌ها باعث می‌شد تا به تجربیاتی تازه‌تر دست یابند. همچنان که شاملو دست یافت. [...]

پس آن گفتهٔ پاوند تنها بدین معناست که: ما از میان شعرهای «این طبع‌های معدود متمایز در هر نسل» است که بسیاری از معیارهای نقد را می‌شناسیم» [...].

بخش دوم مقاله با پاراگرافی از مهرداد صمدی، از مهمترین منتقدین طرفدار موج نو در نیمهٔ اول دههٔ چهل، آغاز می‌شود. صمدی نوشته بود که:

«یکی از منتقدان در آغاز پیدایش مکتب ایماژیسم، بر آن تاخت، آن را نوعی هیروگلیف شعری خواند. اما آنچه در ایماژیسم اهمیت دارد و آن را مبین‌تر از سمبولیسم می‌سازد، آن است که این نوع هیروگلیف برای هر کسی معنایی بخصوص دارد. به عبارت «جبری»تر اگر (اتحاد ریاضی) سمبولیزم ۲=x+y، ایماژیسم a=x+y می‌باشد، وکمالِ ایماژیسم آن است که گاهی بی‌آنکه بتوانیم برای a و y و x ارزش‌های ملموس بیابیم، شعر، منظورش را به ما تحمیل می‌کند. اینگونه ابیات ناب در شعر احمدی کم نیست.»

و بدین ترتیب وارد بحث در توضیح اصالت شعر احمدرضا احمدی و محمدعلی سپانلو و اشعارِ بدلیِ پاره‌یی از پیروان این دو (که عمدتاً در

جزوهٔ شعر چاپ می‌شد) می‌شود، بعد به فروغ و رؤیائی می‌رسد و ضمن دفاع از شعر فروغ می‌نویسد که:

«به راستی اگر شعری پیشرفته [...] ولی مشکل را، دری برای ورود به فضای آن پیدا کردیم و سرانجام وارد شعر شدیم و ناگهان همچون دری بسته که به خلئی باز شود، جز شکلی ظاهری هیچ چیز در آن نیافتیم، این حق را خواهیم داشت که آن را شعری کامل ندانیم. روشن‌تر بگویم، با همهٔ اعتقادی که نویسندهٔ این سطور به شعر رؤیا [رؤیائی] دارد، در این خصوص متأسف است که باید به شعر همو تمثل جوید:

«و باد / وقتی که به شاخه اشتباه می‌آموخت / وقتی که پرنده در میان باد / گهوارهٔ اشتباه را می‌جنباند / پرتاب میان دست‌های من / پنهان می‌شد / اندیشه که می‌کردم از سنگ / در دست من ارتباط پنهان می‌شد / در دست من آشیانهٔ پرتاب / پرتاب که ارتباط بود / اندیشه که می‌کردم وقتی از سنگ.» [...] گویی تنها چیزی که برای او مطرح است، همین خطی‌ست که بین نگاه او و درخت کشیده شده است. گویا رؤیائی در هنگام سرایش شعر از تمامی تجربیات و ذهنیات خود عریان می‌شود. و فقط چیزی که برای او حائز اهمیت است این است که سعی کند به جایی که نگاه می‌کند، به شکلی فرق‌العاده تازه نگاه کند. و به عبارت دیگر، تنها به فرمی که در فاصلهٔ نگاه او و چشم‌انداز منظور در شرف ایجاد است بیندیشد.»

و حقوقی اشعاری از ایندست را (که در شمارهٔ ۵ همین جُنگ، همین شعر را بسیار ستوده بود) در زمرهٔ اشعار بدلی می‌داند که جایی در روند تحول و پیشرفت شعر ندارند.

بخش پایانیِ مقالهٔ «از سرچشمه تا مصب» به موضوع تحرک ذهنی و روحی مداوم شاعر برای پیشرفت اختصاص دارد که عمدتاً به اشعار فروغ متکی است. و مقاله با این جملهٔ آموزندهٔ ت. اس. الیوت پایان می‌گیرد که:

«اگر شاعری، شنوندگان زیاد در مدتی کوتاه به دست آورد، این

وضعیت قابلِ سوءظن است، چراکه به مردم آنچه راکه قبلاً به آن عادت کرده‌اند، داده است.»[۱۶۲]

جگن

شماره‌های نخستین جگن که با نوعی جانبداری از موج نو منتشر شده بود، در این شماره (شمارهٔ پنجم، بهار ۴۷) با مقالات بهروز دهقانی ـ همراه و همرای صمد بهرنگی ـ و شعر سعید سلطان‌پور و داستانی از محمود دولت‌آبادی، رنگ و بوی سیاسی می‌گیرد؛ اگر چه یکسره از آثارِ موج نویی (چون اشعار بیژن نجدی، علی قلیچ‌خانی و م. مؤید) نیز خالی نیست؛ و اگر چه همهٔ موج نویی‌ها هم غیرسیاسی نبودند. در هر صورت، آنچه که در این میان و در اینجا مهم است توجه به چیرگیِ بطئیِ جوِ سیاسی بر اذهان روشنفکران و لاجرم بر نشریاتِ این روزها، و پیدایش نشریاتی مشخصاً با اهداف سیاسی است که از آنجمله بودند: *کتاب روز*، *نامهٔ اهل خراسان*، *فصل‌های سبز* و همین جگن.

کتاب روز

از این جُنگ سه شماره، زیرنظرِ کارگردان و بازیگر مطرحِ آن سال‌ها، ناصر رحمانی‌نژاد منتشر شد.

گرایش مسلطِ جُنگِ روز، هنر متعهد (بویژه در تئاتر)، با زیبایی‌شناسیِ روسی (شوروی سابق) بود.

در شمارهٔ اولِ *کتاب روز* (منتشره به شهریور ۴۷) از حوزهٔ شعرنو مطلبی نیست، جز نقدی بر مجموعهٔ موج نوئی حسین رسائل با نام *آواز پشت برگ‌ها*. نویسندهٔ نقد محمدرضا اصلانی شاعر موج نوئی آن سال‌ها بود.

شمارهٔ دوم ـ که با نام *کتاب آبان* در آبان ۴۷ منتشر شد ـ شعری دارد از سعید سلطان‌پور.

بعد از آن بی‌رحمی آتش
بعد از آن تسلیم هر چه خشک و هر چه تر
بعد از آن گیسو پریشان کردنِ بیوه‌زنانِ دود
بعد از آن سرمای خاکستر
بعد از آن...
آیا
حلقهٔ آخر تواند بودن این زنجیر را محشر؟

مسافر

مرد!
با تو می‌گویم که دیگربار
پا نهاده روی بال باد
چنگ افکنده به یال ابر
تاخت خواهی تا دل ویرانه‌های سرزمین یاد.
با تو می‌گویم
بیمت از دل دور باد، اما
اژدهائی در خمِ راهت کمین کرده‌ست
که شرار دم زدن‌هایش
حالت دوزخ‌نشینان را
رشک حال مردم آن سرزمین کرده‌ست.

کس نمی‌گوید ممان اینجا
گرم کار آرزو کردن.

در بهشت غربتی کاندر پناه آسمانِ سایه‌آلودش
کس به کار کس ندارد کار
سخت آسان است

به فراقی از فراغ آکنده خو کردن.
کس نمی‌گوید ممان اینجا
نیز
کس تو را زان سو نخواند باز
نامت آنجا بر زبانی نیست.

کس تو را آن سو نخواند باز
چشمی از آن سو به راه پهلوانی نیست.

ای سلاحی جز دو دست دوستدارت نه!
پیشواز دست‌هایت را
هیچ دستی از پناه آستین بیرون نخواهد شد.
گر بمانی، نوبهار هیچ لبخندی
بر سروری گل نخواهد ریخت.
ور بمیری، به شبانگاهان هیچ اندوه
آسمانِ ابریِ چشم و دلی پر خون نخواهد شد.

آه!
دیگر آن انبوه تنهایان
به خدای خویش می‌مانند:
آن که، هیچ ار بوده، تا بوده‌ست
در حریم کبریای بودنی چونان که نابودن
فارغ از هر چیز و کس جز خویش
با هر چیز و کس بی‌اعتنا بوده‌ست.

دیگر آنجا مرز آفاق نظر در چار سوی دید
از نخستین چاردیواری که می‌بینی فراتر نیست.

دیگر آنجا هر دلی را، اُنده ار بسیار
اندُه دل‌های دیگر نیست.

دیگر آنجا گفت و کرد انگار
دو گناه وحشت‌انگیزند.
ماهی سرخ زبان در کام خشک خامشی مرده‌ست؛
لاشه‌اش را نیز پنداری
گربهٔ وحشت
ــ رهنورد بام شب ــ برده‌ست.

دیگر آنجا غیر دست روز و دست شب
ــ کان برافرازد به خواری رایت تسلیم
وین برافرازد به زاری رایت اندوه ــ
هیچ دستی بر سر آن نیست
که نشاند رایت خود را به تاج کوه.

ای سلاحی جز دو دست دوستدارت نه!
با تو می‌گویم
بیمت از دل دور باد، اما
اژدها...
ــ «بدرود!»

بدرقه‌ت باد اشک پرخنده‌م
ای شنیده بوی گلزارانِ دیگر سوی!
ای چو مردانت
مرگ روباروی!

انارستان / یدالله امینی (مفتون)

امینی،یدالله (مفتون) *انارستان*. ـ تبریز: ابن‌سینا، اسفند ۱۳۴۶، ۱۲۳ ص.

انارستان سومین مجموعهٔ شعرنو مفتون امینی بود.

شعر اجتماعی مفتون امینی که تجربهٔ زیان قدمائی و نوقدمائی را طی دو دهه پشت سر گذارده و به سادگی و پختگیِ قابل توجه‌ئی رسیده بود، در کشاکش شعر متعهد و شعر محض، به عنوان نمونه‌ئی از شعر زنده و سالم و پویا، به سرعت مورد توجهٔ هواداران شعر اجتماعی قرار گرفت و *انارستان* همچون کتاب پیشین شاعر ـ *کولاک* ـ از اعتبار چشمگیری برخوردار شد.

در بررسیِ کتاب *کولاک*، نقد و نظرِ معاصرانِ شاعر را پیرامون شعر او خواندیم، اکنون دو شعر از *انارستان* را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ چند نقد ذیل احاله می‌دهیم:

سیروس طاهباز: *انارستان*، دفترهای روزن، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷.[۱۴۰]

منوچهر آتشی: *تغزل و حماسه*، فردوسی، ش ۸۸۳، آبان ۱۳۴۷.[۱۴۱]

م. نگاه: *یادداشتی بر انارستان*، بامشاد، ش ۸۳، مرداد ۱۳۴۷.[۱۴۲]

کارمند

مردی است پشت سنگر چوبی
با سی فشنگِ اولِ هر ماه
و چند زخم آخر هر سال.

مانند برگ آخر یک رونوشت
احوالنامه‌اش ناخواناست،
او هر سیاهی را یکجا

و هر سپیدی را با تدریج
دریافت می‌کند.
(و گاه نیز مُهر نکول
یا اتهام جعل.)
او مثل یک جوانکِ پیشاهنگ
هر روز چند نوع گره می‌زند
و چند گونه شنا می‌کند
اما همیشه، هر شب
در عقده‌های گرداب.

مردی‌ست با غرور ابوجهل
در سالگرد هجرت
و افتخار افشین
در لحظهٔ اسارت بابک.
او پیش چشم مردم
گرزیست سرطلایی
و پیش چشم خویش
چوب دو سر طلاست.

و لاجرم
مانند گاوی پیر از بنگال
ــ در یوغ یک تقدس مجعول ــ
با سکهٔ طلایش بر گردن
دزدیده می‌شود
تا در چهار سوق ده پنجاب
قربانی و حراج می‌شود...

سهند

برجستهٔ سپید طهارت
چتر فرود زرتشت
افسانهٔ خروج نهنگ از کنار نیل.

آتش به جانِ برف به دوش
آئینهٔ محدّب کولاک قرن‌ها
موی سفید سینهٔ تاریخ
یک خرمن غنیمت ابریشم
در شام دستبرد به سودای شرق و غرب
یک چادر سپید اطاعت
در لحظهٔ تقاطع جوهای سرخ و گرم
یک عقدهٔ بزرگ کتان‌پیچ
یادآور تصلّبِ ایمان فرازدار

یک صخرهٔ درشت
از آخرین فلاخن پیش از دعای نوح

آنک، قیام روشن اسطوره‌های دشت
قطب سفید غربت مهتاب
آنک
قشلاق واگذشتهٔ سیمرغ
یک حرمتِ بلند
موج منیع کش‌مکشِ خون و برف و باد
حجم شرف: سهند.

آینده / اسماعیل شاهرودی (آینده)

شاهرودی، اسماعیل (آینده) / *آینده*. ــ تهران: امیرکبیر، اسفند ۱۳۴۶، ۱۱۴ ص.

شاهرودی محبوب‌ترین و مشهورترین شاعرِ سیاسیِ سال‌های جوش و خروش نیمهٔ دوم بیست تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲،[۱۴۳] که پس از کودتا به خاموشی غم‌انگیزی فرو رفته بود، در اسفند ۱۳۴۶ مجموعه‌ئی از اشعار تازه‌اش را منتشر می‌کند. یدالله رؤیائی در ارتباط با مجموعهٔ اخیر شاهرودی، طی یادداشتی تعارف‌آمیز و حرمت‌گذارانه (که البته از گرایش *آینده*، به جو موج نو هم ناشی می‌شد.) در روزن نوشت:

«شانزده سال بعد از *آخرین نبرد* ــ نخستین مجموعهٔ شعرِ اسماعیل شاهرودی (آینده) ــ اینک دومین کتاب شعر او با نام *آینده* در انتشارات امیرکبیر درآمده است. کتاب دوم شاهرودی، نمای کاملی است از تحول شعر این شانزده سال. و شاهرودی که زمانی چهرهٔ پیشتاز شعر و سرباز پرحرارتِ نوطلبی بود، توانسته است آنچنان سایه‌های پیشرفت را تعقیب کند که هم‌اکنون نیز با تعلق به نسل خویش در صفِ اول نوپردازیِ شعر امروز تظاهر کند.

برای شاعران نسلی که بلافاصله بعد از او و یا با او آمده‌اند هنوز زمزمه‌های «تخم شراب»، «مناجات»، «حرف آخر»،... گوارا و تحسین‌برانگیز است.

شعر شاهرودی را شور خلق اداره می‌کند. کشش فرم، و آگاهی از زیبایی‌شناسی و استفاده هُشیارانه از آن شعر او را شعر همیشه می‌کند. چاشنی‌های فکری، علاقه به سرنوشت دیگران، و طرز تفکری که او را با این دیگران چه بسیار در جامعه دوانده است. و همهٔ میراث ذهنی‌یی که از این مسابقه در او رسوب کرده است، به شعر او قیافه‌یی انسانی داده است، این است که تقریباً تمام شعرهای او از کنار سرنوشت آدمیان

می‌گذرند، بی‌آنکه به خاطر سرنوشت آدمیان، دمِ دست و پای آن‌ها بیفتند.

در میان شاعران ما، آینده از آن شاعرانی است که بیش از هر کس دیگر در قلمرو فولکلور به تمرین رفته است؛ نه به این معنی که زبانی فولکلوریک داشته باشد بلکه او از فکرها و مضامین که در ادبیات عامیانه است بهره گرفته است و در این بهره‌گیری به طرزی خاص به فولکلور نزدیک شده است: از قطعهٔ «روز» درکتاب *آخرین نبرد* تا «مرد» و تا «حرف آخر»، آخرین قطعهٔ کتاب دومش به این تربیت ذهنی خود وفادار مانده است و از این طریق خود را به زندگی و به زندگی مردم نزدیک کرده است.

در این باره نیما یوشیج در مقدمهٔ مفصلی بر کتاب *آخرین نبرد* او نوشته است که او «این نزدیکی را با روشنی یعنی با چیزهایی که در بین مردم وجود دارد به میان می‌گذارد. کوشش او در رنگ‌آمیزی در این است که آداب و رسوم زندگیِ مردم عادی، که با فولکلور آنها بستگی دارد، نشانه‌های با وضوح در شعر او داشته باشد...»

آینده، دومین کتاب شعر شاهرودی، سی و پنج قطعه از اشعار او را، که از میان شعرهای این شانزده سال انتخاب شده‌اند، گرد آورده است که حرف بسیار دارند، و بسیار حرف می‌طلبد، و صحبت از اینهمه را به آینده می‌سپاریم.»[۱۴۴]

یادداشت مفصلی نیز اسماعیل نوری‌علاء، تحت نامِ «با شاهرودی از آخرین نبرد تا آینده»، بر آثار شعریِ اسماعیل شاهرودی نوشت و در فردوسی چاپ شد[۱۴۵] که از مطالب خواندنی پیرامون شعر آینده بود.

دو شعر از مجموعهٔ آینده را می‌خوانیم.

حرف آخر

من نبض «شعر» خویش گرفتم
تبش از چهل گذشت.

بیهوده است کوشش‌تان، رفتنی‌ست او
تا فرصت این میانه نشسته‌است
پاشویه‌اش کنید.
شاید به دل درین دم آخر
او را ترانه‌ای‌ست
وندر ترانه‌اش
از آنچه تاکنون نسروده‌ست
او را نشانه‌ای‌ست!

او آن زمان که رنگ سلامت به روی داشت
تابوت آنچه «قالب» شعر است
چون کاسه‌ای شکست!
از این مریض
حتی پس از هزارهٔ میلادِ بانگِ من
عیسی شدن، ز گور پریدن، عجیب نیست؛ ــ
زیرا که او منادی راه نجات بود.
زین رو در ابتدای رسالت
سدِ بزرگ «قافیه»ها را
از پیش پای کند
وز طینتی که داشت
شاه و گدا و کوه و کتل را «ردیف» ساخت.
او آنچه خواست کرد، کجا عمر خویش را
چون غوک‌های پیر
در حوض‌های کوچک و خردی به نام «بحر»
بیخود بر آب ریخت؟
دریای او چو دیدهٔ «حافظ»

بازو گشاده بود
این بیکرانه را به پیش دو چشمش
«نیما» نهاده بود!

او رفتنی‌ست، لیک پس از او گر آمدند
آئینه‌دارها
آنها چو دلقکان
باید برای «بیت» نسازند
چندین هزار «بیت»!
آنها به عصر خویش
باید که عشق را بستایند:
در قلب هر که هست!
باید امید را بسرایند:
در فتح، در شکست!

دیوار حرف‌های من اینک بلند شد،
فرصت کشید پای.
ای دوست، چاره‌ای!
شعرم از این زمان
نبضش دگر نمی‌زند ــ ای وای
وای
وای
وای
...

تهران ــ ۱۳۳۳/۱۲

شعر بی‌پایان...

به منیر فرمانفرمائیان

دیگر
من
باور نخواهم کرد
خرطو
مفیل
و پا
ندو
ل ساعت را؛
چون
آن
آبروی
آبنبات ساعتی‌های قنّاد
ریخته
و این
هنوز
دنیا
لهٔ تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک تیک‌تک
تیک‌تک تیک‌تک ...

تهران ـ ۱۳۴۵

در بی‌تکیه‌گاهی / علی باباچاهی

باباچاهی، علی / در بی‌تکیه‌گاهی. ـ تهران: [زمان]، شهریور ۱۳۴۶، ۷۱ص.

در بی‌تکیه‌گاهی، نخستین مجموعهٔ اشعار علی باباچاهی بود؛ مجموعه‌ئی مُشتمل بر اشعاری عاطفی ـ تصویری، با رویکردی اجتماعی، سرشار از اندوهی عمیق و خودشکنانه، در فاصلهٔ شعارهای خطابیِ محفل‌های سیاسی و سیلانِ ذهنِ موردِ پسندِ انجمن‌های هنر برای هنر.

اگرچه شعرهای در بی‌تکیه‌گاهی در شدت احساساتی جوانانه غوطه‌ور بود و لاجرم عمق و بعدی نمی‌یافت، ولی به سبب خصایل ذکر شده، عموماً خوانندگانِ هر دو گروه، بویژه خوانندگان شعر سیاسی را جذب می‌کرد. چنین بود که پس از چندی، اشعاری از این کتاب ـ که صبغه‌ئی از علایق هر دو گروه را داشت ـ شهرت یافت و دهان به دهان گشت که از آنجمله بود: «خورشیدها و خارها» و «چه باید گفت».

در اینجا دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و ذیل بررسی کتاب‌های دیگرِ شاعر، نظر منتقدینِ همدورهٔ او را ذکر می‌کنیم.

خورشیدها و خارها

من از آبشخور غوکان بد آواز می‌آیم
و با من گفت و گوی مرغ‌های خانه بر دوشی‌ست
که جفت خویش را در شیشه‌های آب می‌بینند،
دلم ای دوست می‌سوزد
که قمری‌ها نمی‌خوانند
که دخترهای عاشق گل نمی‌چینند.

زمین آبستن گل‌های نفرین بود و من ابری ملامت‌بار
که نامیمون‌ترین اندوه را در بوته‌های خار می‌دیدم
زمین با من نمی‌پیوست
و من زیباترین گل‌های غم را از ضمیر خاک می‌چیدم

هلا ای غرفه‌های تار!
هلا سرداب‌ها، گلخانه‌های بد شگون شهر!
هلا میخانه‌های تا سحر بیدار!
من از آبشخور غوکان بدآواز
من از خلوتگه زاغان پرنیرنگ می‌آیم
شب من، قصهٔ تلخی‌ست
که هر فصلش سرآغازِ کتابی شوم خواهد شد
غم من، باد و بارانی‌ست
که تا اعماق دنیا راه خواهد یافت.

در این مرداب درد انبار
که بال مرغ‌های قاصد از اندیشهٔ پرواز می‌سوزد
دل من می‌تپد در حسرت زیبا پریدن‌ها
درون خلوتم رؤیای وصلت‌هاست
و یا چشمان من اندوهِ تا شبگیر باریدن
و بر دستان من بندی‌ست
که گل‌های شقایق از میان کشتزار خویش نتوانم رهانیدن.

من از آبشخور غوکان بدآواز می‌آیم
هلا ای آشنا، هشدار!
قدم شاداب‌تر بردار
که خارستان ما با اشک گلباران نخواهد شد،
جهان در زیر پای ماست
و این زورق تو را تا آب‌های دور خواهد بُرد
و این زورق تو را پرواز خواهد داد
و این فواره‌های روشن خورشید

که غمگینانه بر بام تو می‌بارد
زمین را دوست می‌دارد
و این لولنده‌های خاک
و این آشفتگانِ کاغذین را، دوست می‌دارد.

جهان در زیر پای ماست
جهان در زیر پای ماست اما بوته‌های خار
به دنیای من و تو راه خواهد یافت.

چه باید گفت

چه باید کرد؟
اگر در کسوت من شور و حالی نیست
اگر ما را پشیزی هم نمی‌گیرند
اگر از غرش رعد تفنگم ماده آهوئی نمی‌ترسد،
هلا ای ظلمت سنگین!
هلا ای عابر ولگرد!
چه باید گفت؟
چه باید کرد؟

چه باید کرد اگر تا انتهای دشت‌ها خالی‌ست
چه باید کرد اگر با قمریان دیگر سرود آشنائی نیست
اگر جای شقایق را گل خرزهره بگرفته‌ست
اگر تا سینه گندم‌ها نمی‌روید
اگر آواز باران نیست
هلا ای آشنا، ای مرد

چه باید گفت؟
چه باید کرد؟

دگر پابند گل‌ها نیستم من، نیستم دیگر
دگر در سینهٔ سرخ شقایق‌ها، سرود آبشاران را نمی‌جویم
دگر بر کُرّه اسبان دل نمی‌بندم
که دنیا با دل مجنون نکرد این، هر چه با من کرد
که دنیا تیشهٔ فرهاد را بر ریشهٔ من زد.

دگر این قالی گسترده را، این دشت زنبق را
به شادابیِ چشمان تو می‌بخشم
که اکنون بر فراز پلهٔ شش سالگی جز آسمان ساده و شفاف
جهان بیکرانی را نمی‌بینی که مالامال از درد است
نمی‌بینی که قلب من، شقایق نیست
نمی‌بینی که شطّ پونه‌ها زرد است.

من این دشت مُنقّش را به لبخند تو می‌بخشم
و تو در رقص فانیِ عروسک‌ها
جهان را کم‌کمک احساس خواهی کرد.

اگر از لاله‌ها باروت می‌روید
اگر از بوته‌ها، از خارها زنجیر می‌روید
اگر بر کندهٔ سبز درختان از خطوط عاشقانه یادگاری نیست
اگر هر کومه تاریک است
اگر در کسوت من افتخاری نیست
هلا ای قمریان خستهٔ دلسرد!

در این تنگ غروبِ جنگل و دریا
چه باید گفت
چه باید کرد؟

پشت چپرهای زمستانی / سیروس مشفقی

مشفقی، سیروس / *پشت چپرهای زمستانی*. ــ تهران: بی‌نا، بهمن ۱۳۴۶، ۶۸ ص.

سیروس مشفقی از جملهٔ معدود شاعران جوان نیمهٔ دوم چهل بود که با انتشار نخستین کتابش شهرت و محبوبیت فراوان در میان شعرخوانان کسب کرده بود. از مجلات ادبی آن سال‌ها پیداست که چندی بعد، در روزگارِ رواجِ شب‌های شعر، هر جا که مشفقی با اشعار محزونِ موزونش، با آن رایحهٔ تندِ رمانتیسم اجتماعی ظاهر می‌شد موجی از شور و هیجان در میان جوانان برمی‌انگیخت.

وقتی که مجموعهٔ *پشت چپرهای زمستانی* منتشر شد، در *دفترهای روزن* ــ که زیرنظر شاعران موج نو اداره می‌شد ــ نوشته شد:

«این نخستین دفتر شعر سیروس مشفقی، از طلوع شاعری خبر می‌دهد که خواهد توانست در افق گستردهٔ شعر امروز ایران جایی شایسته بیابد.

شعرهای این کتاب در وزن آزاد نیمائی است، اما توجه به وزن، بیانِ شاعر را به محدودیت نمی‌کشاند. نگاه پاک به طبیعت و روستا، و نقش امید را در هر گوشه دیدن، از ویژگی‌های این دفتر است.»[۱۴۶]

پشت چپرهای زمستانی عنوانی کامل و درخور برای اشعار مشفقی، و نمایانگر تام و تمامِ روحی غریب و اندوه‌زده با تمایلات پریشان اجتماعی و سرشار جوانی و صمیمیت بود.

دو شعر از این دفتر را می‌خوانیم.

در پائیز

سلام ای دوست
سلام ای خاک دلتنگی
سلام ای خوب، ای دلتنگ.

نمی‌دانی چه پائیزی‌ست
نمی‌دانی درختان بلند جادهٔ گمنام
به سرگردانیِ شب‌های سرگردانیِ من مهربان یاران
به آواز حزین برگ‌ها با من چه می‌گویند
نمی‌دانی چه آورده به سر باغ مرا زخمِ سموم باد
نمی‌دانی چه دارم می‌کشم بی‌گفت و گو، بی‌ضجه، بی‌فریاد.

نمی‌دانی چه پائیزی‌ست
نمی‌دانی چه توفان‌ها کشیده روح معصومِ منِ تنها، منِ دلتنگ
نمی‌دانی!
صمیمی سینه‌ام را داغ یاران می‌کشد بر سنگ.

نمی‌دانی چه پائیزی‌ست
نمی‌دانی چه آورده به سر ما را غمِ این آسمان کوته شب‌فام
نمی‌دانی، نمی‌دانی چه با ما کرد این ایام.

دلیری‌ها صبوری شد
شهامت پیرمردی شد، گدائی رفت
غم نان باغ‌های ارجمندی را ملامت کرد
شکفتن در مشوّش ذهن نیلوفر معلق ماند.

خیابان‌های طولانی
خیابان‌های باران دیده در پائیز بارانی
خیابان‌های پیش از ظهرهای گردش و دیدار
خیابان‌های بعدازظهرهای خواب و خلوت شد
خیابان‌های دم‌دم‌های عصر کافه‌های دنج
خیابان‌های آخرهای شب با هق‌هق گریه.

دلیری‌ها صبوری شد
صبوری همنشین آمد دلیران را
و گل‌های سپید و سرخ میدان‌ها
در اقلیم زمستان‌های حسرت سوخت
و گل‌های سپیده‌دم
به تاراج جهنم‌های نفرین رفت،
کسی زانو به خاک شرمساری کوفت
کسی گردن به دار سربلندی داد
کسی از پشت خنجر زد
کسی از پشت خنجر خورد.

سلام ای دوست
سلام ای رازداران، ای عزاداران شهر شب
سوار هفت شهر دردمندی را نگهدارید
فرود آرید این مهمان مغلوب آمده زان فتح کاذب را
گوارا کاسه آبی آورید از کوزه‌های سایهٔ پله
که زخم هفت خنجر دارد او بر هفت بند تن.

سخن رندانه باید گفت، می‌ترسم

که این نجوای باغستان همسایه
وزش‌های نسیم بیدزاران نیست
اقاقی‌ها صدای سایه‌ئی را منعکس کردند
اقاقی‌ها حقیقت را به شب گفتند

سخن رندانه باید گفت، می‌ترسم
من از این جمع مشکوکم
من از این جمع می‌ترسم، نمی‌بینی؟
کسی در باد خنجر زد
کسی در باد خنجر خورد.

سلام ای دوست
مرا بشناس
مرا ــ مجنون دیگر را ــ مرا محبوبِ من بشناس
مرا نشناختند اینان تو بشناسم
مرا ننواختند اینان تو بنوازم.

جنونم داستان آب و آتش، خواب و کابوس است
جنونم التهاب آرزومندی است
جنونم وسعت دریاچه‌های آبیِ آشفته را دارد
جنونم وسعت اندیشه‌های وحشیِ ناگفته را دارد
بدین شیون دلم تسکین نمی‌یابد
بدین زاری دلم راحت نمی‌گیرد.

سلام ای دوست
مرا بشناس
مرا دریاب.

طرح

رنگ چشمان تو در یادم نیست
ورنه با جنگل رنگین، با شب
ورنه با شب‌پره‌ها، با مهتاب
رنگ چشمان تو را می‌گفتم
رنگ چشمان تو در یادم نیست
ورنه من
می‌مردم.

یادداشتی بر مجموعهٔ *پشت چپرهای زمستانی* در بامشاد (شمارهٔ ۱۰۷، بهمن ۱۳۴۷) به چاپ رسیده بود که علاقه‌مندان می‌توانند بدان مراجعه کنند.[۱۲۷]

شهر خسته / منصور اوجی

اوجی، منصور / *شهر خسته*. ــ تهران، سپهر، ۱۳۴۶، ۱۴۰ ص.

باغ شب، نخستین کتاب اوجی، مجموعه‌یی از شعرهای نیمایی بود، و *شهر خسته* مجموعه‌ئی، عموماً از شعرهای سپید شاعر. اگر چه اسماعیل نوری‌علاء در یادداشتی بر این مجموعه، به درستی، به مشکلِ ایجاز مصنوع و شکستن غیرضروری ساختمانِ دستوری اشعار اشاره کرده و خطر سقوط شاعر را در گنگی و بی‌معنائی یادآور می‌شود، ولی اشتیاق مفرط ناقد به بدعت‌ها و مدرنیسم مانع می‌شود که بگوید شاعر در همین مجموعه نیز متاسفانه در چنین دامی گرفتار آمده است.

اگرچه منصور اوجی در *شهر خسته* می‌کوشد که زیبائی‌های ناشناخته در موج نو را قاعده‌مند و به سامان کند ــ و بسا که گاه چنین نیز می‌کند ــ ولی به قول نوری‌علاء، او با این کار «از قدرت بُردِ معنائی شعر می‌کاهد و نبودن آن جریان سیال لازم برای شعر، ذهن خواننده را دچار توقف

می‌کند»، و این توقف نه از بابت تازگی، که از اخلال در شعر ناشی می‌شود.

شعری از شهر خسته را می‌خوانیم و خوانندگان را به مطالعهٔ نقد اسماعیل نوری‌علاء در دفترهای روزن (دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷) ارجاع می‌دهیم.[۱۴۸]

رفتی

به خاتون بزرگ، فروغ
که خاطره‌یی از اوست.

کدام آسیا
به نوبت
گشت؟
که به نوبت
گشتی
رفتی؟

□

در آن غروب
با گردابی از آتش
از شب
که می‌شکفت و مرا می‌برد
می‌برد ــ
کتاب نقرهٔ چشمت
کتاب دریا
بود
گفتم:
ــ «نگاه کن!»

(و «تاگور» بود
روی پرده که می‌مرد)
گفتی که
ـ «دیده‌ام آن را»
رفتی...

وصلت در منحنی سوم / پرویز اسلامپور

اسلامپور، پرویز / *وصلت در منحنی سوم*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۶.

پرویز اسلامپور از جمله شعرای فعال موج نو بود.

اسماعیل نوری‌علاء، در تحلیل و تفسیر و کالبد شکافی موج نو، پس از آن که موج نو را به دو شاخهٔ «اصیل و غیراصیل» و هر شاخه را به دو گروه «نظم‌گرایان و نثرگرایان» تقسیم می‌کند، دربارهٔ شاخهٔ غیراصیل (یا به اصطلاح توری‌علاء «مشکل‌گو»)، می‌نویسد:

«در کنار شاخهٔ «شعر موج نوی اصیل» ما به شاخهٔ دیگری از شعر موج نو برمی‌خوریم که کار خود را بر پایهٔ یک مقدار از تجاربِ خاصِ احمدرضا احمدی ـ که در واقع جزو کارهای اصیل او محسوب نمی‌شوند ـ قرار داده است. این شاخه را ما «موج نوی مشکل»، نام می‌گذاریم. بدون شک همهٔ خصوصیات موج نو ـ بطور کلی ـ در مورد این شاخه نیز صادق است، با این تفاوت که اگر در شاخهٔ اصیل موج نو، کوشش در به وجود آوردن وسایل ایجاد رابطه همچنان برقرار است، در این شاخهٔ دوم، شعر به صورت مشکل و *نامفهوم* و *اصم* درآمده و گاه ایجاد رابطه با آن غیرممکن می‌شود. [...]

وجود شعر «موج نو مشکل» *باعث شده است تا بطور کلی شعر موج نو نتواند بزودی حقانیت خود را به اثبات رسانده و مورد استقبال قرار گیرد.*

اگر رضا براهنی شعر احمدرضا احمدی را شعری بچگانه و بی‌منطق می‌داند، به همین قسمت از آثار او که جزو آثار اصلی او محسوب نمی‌شوند چشم دارد، و اگر عبدالعلی دستغیب وجود چنین موجی را به عنوان یک تحول شعری انکار می‌کند، باز بیشتر روی سخنش با شاعران این شاخه از شعر موج نوست. [...] اولین کسی که در این راه قدم می‌زند بیژن الهی است. [...] پس از او می‌توان از بهرام اردبیلی، پرویز اسلامپور، هوتن نجات، حسین رسائل و حمید عرفان نام برد که هر یک در راه این مشکل‌گوئی بشدت افراط کارند.»[۱۴۹]

اما وقتی که از کتاب‌های منتشره در سال ۱۳۴۶ صحبت می‌کند، می‌نویسد:

«در بین مجموعه‌های شعر منتشر شده در این سال می‌توان حدود سی و پنج مجموعه شعر را «حائز توجه» دانست که شاعران آنها عبارت‌اند از: [...] پرویز اسلامپور،...»[۱۵۰] و راجع به کتاب مورد بحث ما ــ *وصلت در منحنی سوم* ــ می‌نویسد:

«این کتاب [با ۴۳ شعر] مُعرّف اسلامپور جدیدی است که به موج نو گرویده است. اسلامپور در این کتاب بیش از آنکه شاعر فکوری باشد، شاعر سازنده و حساسی به شمار می‌رود و از راه شکلِ شعر خویش ــ و نه از روزنهٔ تفکر و اندیشه ــ به شعر شاعرانِ موج نو، تقرب می‌جوید. تصویرهای *او دارای زیبائیِ لالی* هستند که پیش از بیان، اشاره می‌کنند، و پیش از تعریف، نشان می‌دهند. او شما را در دیدن آنچه که نشان می‌دهد، «کمک» نمی‌کند، بلکه کار او «وادار کردن» خواننده به پذیرفتن روزنه‌ئی است که لاجرم دنیا از آن به نحو دلخواه او دیده خواهد شد.»[۱۵۱]

و یدالله رؤیائی، بعدها که در ادامهٔ موج نو سخن از شعر حجم به میان می‌آورد، دربارهٔ پرویز اسلامپور می‌نویسد که:

«پرویز اسلامپور را جدی می‌گیرم، و مسئله‌هایش را، که اگر مسئله‌ئی هست از آن است که شاعر است و شاعر وقتی که تمام مسئله‌ها را در خود

دارد، خود به صورت مسئله می‌ماند. مثل انسان. [...] بدون تردید، پوبلیک اسلامپور، پوبلیک شعر حجم است و شعر حجم شعر مدام تازه شدن است که در تازه شدن تسکین نمی‌پذیرد، و لذا او مدام زیر نگاه خواننده‌های ولو معدود، مراقبت می‌شود، شعر حجم او شعر دریافت‌های فوری، شعر دریافت‌های مطلق، و شعر عطشِ دریافت‌های مطلق و فوری است، و شعرِ جست‌وجوی کشفِ حجم به قصد جهیدن در جذبهٔ حجم‌های دیگر است، و بدینگونه او در یکی از خطوط اصلی بیانیهٔ حجم‌گرائی طلوع می‌کند. [...]»[۱۵۲]

و همچنین گفت: «[...] در بین این نسل چهره‌های درخشانی هستند مثل احمدی و الهی و اردبیلی،... و اگر دقیق شویم و بخواهیم از تلاش‌های تازه‌تر حرف بزنیم [...] به پرویز اسلامپور هم می‌رسیم که در *وصلت در منحنی سوم* درخشان است.»[۱۵۳]

می‌بینیم که چگونه وقتی کار هنری بر اصل و اساسی روشن استوار نباشد، کتابی «گنگ و نامفهوم و اصم» (که به قول آقای اسماعیل نوری‌علاء، موج نو را حتی در میان اهل‌نظر بی‌اعتبار کرده بود) به «زیبائیِ لال» تعبیر می‌شود، و آلوده‌ترین زبان (اگر بتوانش زبان خواند) بی‌هیچ دلیل روشن و واضح، درخشان می‌گردد.

و موج نو، اگر هیچ اشکال و علتِ دیگری هم نداشت، همین هرج و مرج و بی‌ضابطگی کافی بود که آن را از اعتبار ساقط کند.

موج‌نو، (به‌رغم‌پاره‌ئی ازدست‌آوردهای درخشانش که‌درشعر سپهری و فروغ و احمدرضااحمدی و علی قلیچ‌خانی و بیژن الهی یکی‌دو تن دیگر نمود پیداکرده بود.) عرصهٔناشناختهٔمسابقه‌ئی انتحاری برای نوآوری‌های بی‌ریشه بود که مشوقین ذوقزده‌اش، گاه درکمال حسن‌نیت، استعدادهای درخشان را در گردباد کورکننده رها می‌کردند؛ عرصه‌ئی ناشناخته و گردآلود که سیداندارانش عموماً شاعرانی بی‌ریشه و ناتوان بوده‌اند.

چند نمونه از این مجموعه را می‌خوانیم.

قبل

برای آقای یدالله رؤیائی

یال‌هایی که مرثیه در باد دارند
با نیشکر و دود ـ

تا من با هزار رخش
از آفتاب بگذرم
(که اگر به دستی است
(تازیانه ـ مست اندام است
به هزار وصله ـ مگر
غلامی در وعده‌گاه است
و بدر تمام سکه‌یی که خورشید مات بود
با ده دست و صد چشم

نخل نقره در بخار مشتعل
آغوشی که همیشه مجمر طاعون پرورد ـ

مسافر دشنه در کف دارد
بر بال آب
با میزهای باژگون

ـ به عرصه می‌شکفد
با جوانهٔ دلهره و شک

مهاجر از سراب‌های دور می‌آید

مهاجر نه مصاحبی‌ست که به چنگال آید
مسافر دشنه در کف
ـ مگر که سپیدی دیگر در بیشه خفته است...
می‌آید

۱۴

دندان‌های ظهر را ـ
در گردنبندی
بر شانهٔ کبود ستاره‌ئی دارم ـ
که ـ
آخرین لانه‌اش ـ در پائیز ـ
زیر برگ‌ها گم شده

۱۶

ـ جعبهٔ همهمه
ـ جعبهٔ نرخ

جعبه‌های خصلت

باربرها به رستال ویولون رفته‌اند.

۱۹

درِ نجات
با صاعقه‌ئی همدوش

بادهای مقاوم شنزار

گل در خورجین دارند
دوشیزهٔ نورس
در دفینهٔ خواب‌های دریا
درِ نجات
با صاعقه‌یی همدوش

نهج

به تیول تیغزن ــ
اینک ــ خورشید
که با میناها از عتیق می‌روید

رمتاخیز این بردبار ــ
در بلوغ کمال بهار ــ
به حسد رود می‌افزاید

و سودابه بر باد می‌نشیند.

خواب‌های فلزی / شهرام شاهرختاش

شاهرختاش، شهرام /*خواب‌های فلزی*. ــ تهران: بی‌نا، آذر ۱۳۴۶، ۶۳ ص.

شهرام شاهرختاش، یکی از مطرح‌ترین شاعرانِ موج نوئیِ نیمهٔ دوم چهل، و امید قطعیِ مُفسّر و مُبَلِّغِ پابرجای موج نو، اسماعیل نوری‌علاء بود.

نوری‌علاء معتقد بود که شاهرختاش «دارای فکری روشن است و فکرش را در قالبی جدید و لباسی تازه عرضه می‌دارد. در عین حال می‌توان او را جزو معدود شاعرانی دانست که دربارهٔ شعر نیز صاحب نظر می‌باشند.»[۱۵۴]

خواب‌های فلزی، مجموعه‌ئی از سی و چهار قطعه شعر بود که نوری‌علاء، بعدها در مقدمهٔ شهر *دشوار حنجره‌ها* دربارهٔ این کتاب نوشت که:

«[...] *خواب‌های فلزی* براستی نمایشگر «خواب» سخت سنگینی‌ست که کاویدنش مشکل می‌نماید. دیوارهائی «فلزی» بر گرد این خواب‌ها سر به فلک کشیده و مانع از ایجاد ارتباطی درست با شعر او می‌شوند.

اگر این کتاب را خوانده باشی می‌دانی که چه می‌گویم. گاه شده است که سوار بر ترنی از درون تونل گذشته باشی؟ آنجا که همه تاریکی است و چشم هیچ نمی‌بیند اما همه چیز، گوئی در خواب، در حرکت است. دیوارهای تنگ و سقف پائین آمده را حس می‌کنی، فرار چیزی فلزی را از زیر پا می‌فهمی، و اصوات و هیاهو و های و هو را. اگر از پیش ندانی که کجا هستی، در این لحظه هیچگونه تعبیری از آنچه که به حس تو در می‌آید نخواهی داشت.

خواب‌های فلزی چنین صفتی داشت. در آن با حجم سیاه و درهمی از افکار و کلمات روبه‌رو می‌شوی که در پایان، چیزی جز خاطره‌ای گیج‌کننده و گاه زننده در ذهن به جا نمی‌گذارد. گوئی براستی در خوابی فلزی اسیر شده باشی. خوابی که به جای ارائهٔ منظره یا شکل یا شیئی یا آدم، تنها درهم پیچیدگی خمیر فلزات را در کورهٔ تاب دادهٔ سوزان به یاد می‌آورد.

این همه طبیعتاً نه از سر تعمد، که حاصل بی‌اختیاری شاعر بود. او که هنوز بر فکر خویش، بر زبان و کلمات خویش و بر ساختمان و شکل شعرش تسلط کافی نداشت، از ادارهٔ این عناصر عاجز می‌ماند و سیلانِ پرقدرتِ اندیشه، که از پیش، به علت تنبلی و نبودن فرصت و امکان، از تعلیل‌های دست و تجزیه و تحلیل‌های پربار بارور نشده بود، بر صفحهٔ سفید کاغذ جاری می‌شد. (توجه کنیم که این نکات از ارزش *خواب‌های فلزی* نمی‌کاهد و همچنان جوهر زنده‌ای را که در عمق آن موج می‌زند

می‌شود دید. نکته این است که وصول به آنچه شاهرختاش در اینجا کم دارد، به معنی رسیدن به کمال شاعری‌ست و روشن است که نه تنها در نخستین کتاب شاهرختاش نمی‌توان چنین کمالی را مشاهده کرد، بلکه بسیاری از بزرگان معاصر شعر امروز نیز هنوز به این مدارج از کمال شعری نرسیده‌اند).

اما اگر حوصله کنی، *خواب‌های فلزی* خبرِ زاده شدن شاعری پوینده را به تو خواهد داد، چرا که *خواب‌های فلزی* با دستبندهای متهم آغاز می‌شوند»، و شاعری به زبان می‌آید تا چنین صریح بگوید:

«آنکه
سهم خود را برد
ایمانش بازاری بود
و ندانست
که پل‌ها هم حقی دارند.»

بدینسان *خواب‌های فلزی* حکایت‌گر سرگذشت «پلی»ست که «دانه‌های زنجیر دستبند متهمان» آن را می‌سازند. شهرام شاهرختاش، همراه و همپای نسل خویش، حضور این پل را در زمانهٔ خود و در درون خویش حس می‌کند.

او گاه چنان ناامید می‌شود که می‌سراید:

«خورشیدی
از کوه‌های بنفش مشرق
طلوع نمی‌کند.»

و گاه هشدار می‌دهد که:

«باید ساکت بود!
باید
ساکت بود!
شاید بوی پیراهنی در راه‌ست.

و در سکوت پیغامی‌ست
که در هیاهو نیست.»

به این اعتبار شاهرخ‌تاش با نخستین اشعار خود، نام خویش را به عنوان یک شاعر متعهد به شما می‌شناساند. او بی‌طرف نیست و نمی‌خواهد که بی‌طرف شود. اما از زبان شاعران پیش از خود نیز به تنگ آمده است ــ از آنان که در رفتن «خورشید» عزا گرفته‌اند. او، اکنون، اگر از خورشید حرف می‌زند، می‌گوید که خورشید او از کوه‌های «بنفش» مشرق طلوع نمی‌کند، و بدین ترتیب تمثیل‌های خود را بر زمینه‌ای واقع‌گرایانه می‌گستراند.

زبان شعری شاهرخ‌تاش، همچون زبان شاعران دیگر موج نوی شعر امروز، تصویری‌ست. به هنگام اندیشه، هر جزء از تخیلش می‌تواند به وجود آورندهٔ تصویری باشد. به عبارت دیگر، کلام در شعر او متوسع می‌شود و با حرکت به سوی عینیت و جزئی‌گرائی، بارهای ذهنی و عاطفی و کلی خود را در تشعشعی درخشان عرضه می‌دارد:

«ما از صحراها آمدیم
تا افسانهٔ زرد دشت‌ها را
در چشم‌های پنجره
تصویر کنیم.»[۱۵۵]

دو شعر از مجموعهٔ *خواب‌های فلزی* می‌خوانیم:

با چتر باد

با چتر باد می‌گذشتیم
در انحنای نامکشوف!
از گنجایش عظیم ولگردی
خیابان‌های دشوار را تجربه می‌کردیم

در ضربان شهوانیِ ماشین‌ها
که شب را حمل می‌کردند.

در دوایر زرد باد
باغ
نقطه‌ئی می‌شد
تا شکوفه در وهم بروید
اما
ما آنقدر دور نبودیم
که تاریخ علفیِ باغ را گم کنیم.

هیاهوی عشقبازیِ گربه‌ها
از بام‌های عاشقانهٔ خانه‌ها می‌گذشت
شب بوی شب زنده‌داری می‌داد
و پندار ما الکل را به شهر می‌بافت.

با چتر باد می‌گذشتیم
با سیگاری که شب را آتش می‌زد.

چگونه باید رفت؟

در سکوت پیغامی‌ست
که در هیاهو نیست!

تمام خاطره‌هایم را
گرگی حمل می‌کند
که پیراهن صبور «یوسف» را نمی‌شناسد
گرگی:

تا آنجا
تا اشتباه نفرین «یعقوب»
که خصومت معصوم بادیه را
در چشم‌های مقدّر خود کاشت.

چگونه باید رفت؟
چگونه
باید رفت؟
با زنگوله‌های شترهای سوخته
تا قافلهٔ خستهٔ آن قحطی
که شب «یعقوب» را
بر بوی پیراهنی خواباند.

در سکوت پیغامی است
که در هیاهو نیست؟

بگذار.
هلهلهٔ شترهای سوخته را
قربانی کنند
زمانی خواهد رسید:
که از تقارب قحطی
دستی با رسالت باران
صمیمانه برخیزد.

با گام‌های به خون نشسته
اقتدار خارهای حرام است.

آه، من:

نیمی از نجابت محزون «یوسف» را بر دوش گرفته‌ام
و عقربه‌های ساعتم را
گرگ‌های بی‌گناه حمل می‌کنند
باید ساکت بود!
باید
ساکت بود
شاید بوی پیراهنی در راه است
و در سکوت پیغامی است
که در هیاهو نیست.

گل‌های تاریک / عبدالعلی دستغیب

دستغیب، عبدالعلی /*گل‌های تاریک*. ــ تهران: فرزین، ۱۳۴۶، ۱۳۰ ص.

گل‌های تاریک اولین و آخرین مجموعهٔ شعر عبدالعلی دستغیب بود. پیش از این، کتاب تحقیقیِ *تحلیلی از شعرنو فارسی* وی را، در زمرهٔ کتاب‌های مربوط به شعرنو، در سال ۱۳۴۵ دیده بودیم.

دستغیب، شاعر و منتقدی نوقدمائی ــ نیمائی؛ و *گل‌های تاریک* با اشعاری به همین شیوه و زبان و ادبیتی نه چندان استوار بود که پس از انتشار، چندان مورد توجه واقع نشد.

دستغیب دراین سال‌ها، عمدتاً به‌عنوان منتقد شعروفلسفه مشهور بود.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و خوانندگان را به مقالهٔ «نقدی بو گل‌های تاریک» که به قلم م. نگاه، در *بامشاد* (شمارهٔ ۸۵، مرداد ۱۳۴۷) چاپ شد، ارجاع می‌دهم.[۱۵۶]

و جهان امروز

و جهان امروز
همچو آن دخترک راهبهٔ بودایی‌ست،

سوخته همچو گلی سرخ در آتشگه خویش
و فضای تهی صحراها
و افق‌های زمان
مملو از وحشت فریاد وی است.

آخرین خط افق

خشم بیقرار عصر از کدام سو وزید
رشتهٔ طناب دار را به باد داد؟
صبح‌های پاک در کدام سو نهان شدند

پیله را شکافتیم
همچو کرمک حریر رو به سوی آفتاب
ز انتهای شب، به صبح راه یافتیم
تازه تازه با جهان صبح
کم‌کمک به شام پرستاره آشنا شدیم:
چشمه‌سار روشن طلوع،
تکدرخت بید در کنار رود،
ماهی قشنگ بیقرار سایه در درون آب
مژده‌ای ز زندگی
مژده‌ای ز عشق بود

پیله را شکافتیم
رو به سوی باغ زندگی روان شدیم
باغ بسته بود
باغبان پیر در به رویمان گشود
با پر نسیم، باغ را نظاره‌گر شدیم

برگ هر درخت
آیتی ز زندگی، ز عشق بود

اینک اینک ای بهار!
اینک اینک ای سرود بیقرار بادا!
ماهی فتاده روی ریگ‌های ظهر گشته‌ایم
التهاب گرم تشنگی
دوزخ سراب،
رنج انتظار را هزار بار کرده است
پیله را شکافتیم
با حریر خویش رشتهٔ طناب‌دار خویش بافتیم
اینک اینک ای فسون عشق و زندگی
رو کدام سر کنیم
آخرین خط افق، تمام گشته است
باغ‌های گل فسرده است
باغبان پیر مرده است...

آنک آنک ای ترنم بهارهای دور
خشم بیقرار عصر از کدام سو وزید؟

شاهکارهای شعرنو / م. سعیدی‌پور

سعیدی‌پور، م / *شاهکارهای شعرنو*. ــ [تهران]: انتشارات سعیدی (و) انتشارات خرد، [۱۳۴۶]. ۱۴۴ ص، جیبی.

با تثبیت شعرنو، بازارِ جُنگِ شعرنو در ایران داغ می‌شود و هر ساله مجموعه‌های مخدوش و مغلوطی با تیراژ بسیار بالا نشر می‌یابد که امروزه تقریباً از هیچ نظر ارزش یادآوری ندارد. از جملهٔ این گزینه‌ها،

مجموعهٔ جیبی *شاهکارهای شعرنو* بود، با آثاری از: نیما یوشیج، ا. بامداد، نادر نادرپور، م. امید، فروغ فرخزاد، فریدون مشیری، فریدون توللی، سیاوش کسرائی، دکتر مهدی حمیدی‌شیرازی، سیمین بهبهانی، ه ا. سایه، محمد زهری، نصرت رحمانی، معین کرمانشاهی، پروین دولت‌آبادی، دکتر هوشنگ شفا.

و شاعری که چندان نامی نداشت تا روی جلد از وی نام برده شود، (یعنی دکتر هوشنگ شفا)، *شاهکارهای شعرنو*، به خاطر شعر او با نام «یاغی» بعدها شهرت و محبوبیتی یافت.

و «یاغی»، شعری هیجانی، رمانتیک، آهنگین، امیددهنده، پرطنین، سرکشانه، در قالب نیمائی بود که تا سالیان دراز وردِ زبانِ بسیاری از عوام و خواص بود، و در گزینه‌های زیادی نقل می‌شد.

اشعاردیگری نیزازهوشنگ‌شفا درنشریات‌دهه‌های‌سی‌وچهل‌به چاپ رسیده بود، ولی «یاغی» بود که دکترهوشنگ‌شفا را به‌شهرت رسانده بود.

شعر یاغی را از مجموعهٔ *شاهکارهای شعرنو* می‌خوانیم.

یاغی

هوشنگ شفا

بر لبانم غنچهٔ لبخند پژمرده است
نغمه‌ام دلگیر و افسرده است
نه سرودی، نه سروری
نه هماوازی نه شوری
زندگی گویی ز دنیا رخت بربسته است
یا که خاک مرده روی شهر پاشیده است
این چه آئینی؟ چه قانونی؟ چه تدبیری است؟
من از این آرامشِ سنگین و صامت عاصیم دیگر
من از این آهنگ یکسان و مکرّر عاصیم دیگر

من سرودی تازه می‌خواهم
جنبشی، شوری، نشاطی
نغمه‌یی، فریادهایی تازه می‌جویم
من به هر آئین و مسلک کو کسی را از تلاشش باز دارد یاغیم دیگر
من تو را در سینه ای امیدِ دیرینسال خواهم کُشت
من امیدی تازه می‌خواهم
افتخاری آسمانگیر و بلندآوازه می‌خواهم

کرم خاکی نیستم اینک
تا بمانم در مفاکِ خویشتن خاموش
نیستم شبکور، کز خورشید روشنگر بدوزم چشم
آفتابم من که یکجا، یکزمان ساکت نمی‌مانم.
با پرِ زرّینِ خورشیدِ افق پیمای روح خویش
من تَنِ بِکر همه گل‌های وحشی را نوازش می‌کنم هر روز
جویبارم من که تصویر هزاران پرده در پیشانیم پیداست
موج بی‌تابم که بر ساحل صدف‌های پُری می‌آورم همراه
کرم خاکی نیستم من، آفتابم
جویبارم، موج بی‌تابم.

تا بچند اینگونه در یک دخمه بی‌پرواز ماندن؟
شهپرِ ما آسمانی را به زیر چنگ پرواز بلندش داشت
آفتابی را به خواری در حویم ریشخندش داشت
گوش سنگین [همه] از نغمهٔ شیرین ما پر بود
زانوی نصف‌النهار از پایکوبِ پر غرورِ ما
چو بید از باد می‌لرزید

اینک آن آواز و پروازِ بلند و این خموشی و زمینگیری؟

اینک آن همبستری با دختر خورشید و این همخوابگی با مادر ظلمت؟

من که هرگز سر به تسلیم خدایان هم نخواهم داد.
گردن من زیر بار کهکشان هم خم نمی‌گردد
زندگی یعنی تکاپو
زندگی یعنی هیاهو
زندگی یعنی شب نو، روز نو، اندیشهٔ نو
زندگی یعنی غم نو، حسرت نو، پیشهٔ نو
زندگی بایست سرشار از تکان و تازگی باشد
زندگی بایست در پیچ و خم راهش ز الوان حوادث رنگ بپذیرد
زندگی بایست یکدم یک نفس حتی
ز جنبش وانماند.

گرچه این جنبش برای مقصدی بیهوده باشد.

زندگانی همچنان آب است
آب اگر راکد بماند، چهره‌اش افسرده خواهد گشت و
بوی گند می‌گیرد

در ملال آبگیرش غنچهٔ لبخند می‌میرد
آهوان عشق از آب گل‌آلودش نمی‌نوشند
مرغکان شوق در آئینهٔ تارش نمی‌جوشند
من مرِ تسلیم بر درگاه هر دنیای نادیده فرو می‌آورم جز مرگ
من ز مرگ از آن نمی‌ترسم که پایانی‌ست بر طومار یک آغاز
بیم من از مرگِ یک افسانهٔ دلگیر بی‌آغاز و پایان است،

من سرودی را که عطری کهنه در گلبرگ الفاظش نهان باشد نمی‌خواهم

من سرودی تازه خواهم خواند کش گوش کسی نشنیده باشد
من نمی‌خواهم به عشقی سالیان پابند بودن
من نمی‌خواهم اسیر سِحْر یک لبخند بودن
من نه بتوانم شراب ناز از یک چشم نوشیدن
[...]
قلب من با هر تپش یک آرمان تازه می‌خواهد
سینه‌ام با هر نفس یک شوق یا یک درد بی‌اندازه می‌خواهد
[...]
گرچه او با آتش ظلمش بسوزاند سراسر ملک هستی را
گرچه او رونق دهد آئین مطرود و حرام می‌پرستی را
من به ناموس قرون بردگی‌ها یاغیم دیگر
یاغیم من، یاغیم من، گو بگیرندم، بسوزندم
گو بدار آرزوهایم بیاویزند
گو به سنگِ ناحقِ تکفیر
استخوان شعر عصیان قرونم را فرو کویند
من از این پس یاغیم دیگر
یاغیم دیگر.

تأسیس کانون نویسندگان ایران

کانون نویسندگان ایران در بهمن سال ۱۳۴۶ در پاسخ اعتراض‌آمیز عده‌یی از شاعران و نویسندگان ایران به تشکیلِ «کنگرهٔ ملی نویسندگان»، که بانی آن، دولتِ امیرعباس هویدا بوده است، تحت نظر جلال آل‌احمد، مرشد

روشنفکرانِ معترضِ آن سال‌ها، در کافه فیروز واقع در خیابان نادری، که محل تجمع روشنفکران دههٔ چهل بود، شکل گرفت.[۱۵۷]

اولین جلسهٔ رسمی کانون (که هنوز نامی نداشت) به اشارهٔ آل‌احمد، با حضور بیست نفر، در منزل محمدعلی سپانلو، و دومین جلسه، در تاریخ اول اسفند ۱۳۴۶ با حضور نُه نفر در منزل داریوش آشوری تشکیل شد. نخستین اعلامیهٔ کانون نویسندگان ایران ــ که داریوش آشوری در جلسهٔ اول مأمور تدوین آن شده بود ــ نیز در همین جلسهٔ دوم، پس از بحث و گفت‌وگوی مفصل و حک و اصلاح‌های لازم تهیه شد.

از اعلامیهٔ مذکور، نُه نسخه تهیه شد. حاضرین نُه نفره پای هر نُه اعلامیه را امضاء کردند و به مثابهٔ هیئت موسس کانون نویسندگان، برگه‌ها را برای جمع‌آوریِ امضاءِ بیشتر (یا به تعبیری عضوگیری) نزدِ دیگر نویسندگان بردند.

بدین طریق پنجاه و دو امضاء جمع شد، و حکومت که از جریان شکل‌گیری کانون نویسندگان ایران مطلع شده بود، از خیر برگزاریِ کنگرهٔ ملی نویسندگان گذشت.

ولی اهل قلم که برای اولین بار توانسته بودند بر محور فصول مشترکی گرد هم آیند، تشکیل جلسات را ادامه دادند. آنها فکر می‌کردند که: «اگر برای نخستین بار، بیش از پنجاه نفر نویسنده و هنرمندِ این کشور [توانسته‌اند] در مورد ویژه‌یی اشتراک نظر بیابند، شاید [بشود] که از این هماهنگی چون تخته پرشی به سوی تشکیل «یک اتحادیهٔ آزاد و قانونی» از نویسندگان کشور پرواز کرد.»[۱۵۸]

«در اواسط اسفند ماه ۴۶، مهمانی بزرگتری در خانهٔ جلال آل‌احمد که مرجعیت بیشتری داشت، برپا شد. در این جلسه، جلال مسئله را طرح کرد. (و البته از قول ما جوان‌ها؛ زیرا که چون همواره متهم می‌شد به ریاست‌طلبی و شیخوخیت و مریدپروری، می‌کوشید حرف‌هایش را به شکل تأئید پیشنهادِ دیگران عنوان کند.) و پیشنهاد کرد که اتحادیه یا

انجمنی از اهل قلمِ کشور تشکیل شود و بر اساس اصولی که در همان بیانیهٔ اول اسفند به توافق همگان رسیده است به فعالیت بپردازد. [...]

جمع، اصلِ پیشنهاد را پذیرفتند و سه نفر از اعضاءِ یعنی دکتر حاج سیدجوادی، نادر نادرپور، و [محمدعلی سپانلو] را مأمور کردند که یک کمیسیون ویژه تشکیل [دهند] و اساسنامه‌یی برای اتحادیهٔ نویسندگان تنظیم [کنند]. همچنین جمع به [گروه سه نفره] مأموریت داد که هنگام تنظیم اساسنامه، فعالیتِ اتحادیه را بر اجرای دو هدفِ عمده متمرکز [کنند]: اول تأمین آزادی بیان، مطابق قوانین اساسی و اعلامیهٔ حقوق بشر (یک خواست سیاسی)؛ دوم، دفاع از حقوق قانونی اهل قلم (یک خواست صنفی).

کمیسیون سه نفری از فردای آن روز به کار پرداخت. به شتاب چند جلسه تشکیل داد. و در یکی از همین نشست‌ها بود که تصمیم گرفتند نام کانون نویسندگان ایران را برای تشکیلات [نویسندگان پیشنهاد کنند]؛ زیرا تشکیل اتحادیه یا سندیکا به ضوابط پیچیدهٔ کشوری برخورد می‌کرد، به علاوه فراگیرتر از امکانات [نویسندگان کشور] بود، در حالی که تشکیل یک کانونِ صنفی از امکانات قانونیِ تشکیل انجمن‌ها یا شرکت‌ها استفاده می‌کرد. [...]

در فاصلهٔ هفتهٔ دوم اسفند ماه ۱۳۴۶ که حاضران خانه آل‌احمد، فکر تشکیل یک اتحادیهٔ نویسندگان را تصویب کردند، تا اول اردیبهشت سال ۱۳۴۷، جلسات متعددی در خانه‌های افراد برپا شد که تقریباً در هر کدام سی نفری حضور داشتند و ماده به مادهٔ اساسنامهٔ پیشنهادی را از نظرگاه‌های حقوقی واجتماعی، حک و اصلاح می‌کردند. در اواسط فروردین سال ۴۷، در گردهماییِ خانهٔ بهرام بیضائی کار بررسیِ اساسنامه به پایان رسید. [...]

به‌آذین گفت که اساسنامهٔ موجود در حقیقت برای نوعی انجمن ادبی تدوین شده است، ما باید اصول اعلام شده در بیانیهٔ اول اسفند ۴۶ را به

ویژه دربارهٔ دفاع از آزادی بیان و قلم «بدون حصر و استثناء»، واضح‌تر و مشروح‌تر، تدوین کنیم و به امضاءِ همه برسانیم. در حقیقت اساسنامهٔ ما احتیاج به یک مرامنامه دارد. و این حرف به موقع خود درست بود. [...]

آل‌احمد به خود به‌آذین پیشنهاد کرد که مرامنامه را بنویسد و به جلسهٔ بعدی بیاورد.

روز اول اردیبهشت سال ۱۳۴۷، در جلسهٔ شلوغی در خانهٔ آل‌احمد، به‌آذین متنی را که نوشته بود قرائت کرد و پس از بررسی حاضران با اصلاحات لازم، زیر عنوانِ «دربارهٔ یک ضرورت» به تصویب رسید. حاضران پای مرامنامه و اساسنامه را صحه گذاشتند و «کانون نویسندگان ایران» از آن لحظه به بعد، رسماً فعالیت خود را آغاز کرد. بنابر پیش‌بینی اساسنامه، ۴۹ تن از امضاءکنندگانِ بیانیهٔ اول اسفند ۴۶ ــ که در جلسه حضور داشتند ــ هیئت موسس نامیده شدند و از میان آنها کمیسیونی مأمور شد که مقدمات انتخاباتِ هیئت دبیران کانون را، مطابق اساسنامه، فراهم آورد. یک دو هفته بعد، در خانهٔ جعفر کوش‌آبادی انتخابات هیئت دبیران انجام شد. [...]

اعضاءِ نخستین هیئت دبیران عبارت بودند از: خانم سیمین دانشور (که عملاً آراءِ آل‌احمد، به دلیل نپذیرفتن وی از نامزدی برای هیئت دبیران، به او تعلق گرفته بود)، محمود اعتمادزاده (به‌آذین)، نادر نادرپور، سیاوش کسرائی، داریوش آشوری (اعضاء اصلی)، دکتر غلامحسین ساعدی و بهرام بیضائی (اعضاءِ علی‌البدل). رئیس کانون، خانم سیمین دانشور؛ سخنگو، نادر نادرپور؛ بازرسان مالی، نادر ابراهیمی و فریدون معزّی‌مقدم؛ صندوقدار، فریدون تنکابنی؛ منشی کانون، اسماعیل نوری‌علاء [...] بود.

در مورد اجرای سخنرانی‌ها، «کانون نویسندگان ایران» که نمی‌توانست سالن‌های عمومی را به دست آورد، با اداره‌کنندگان تالار قندریز به توافق رسید که جلسات خود را در سالن کوچک آن، روبه‌روی دانشگاه تهران

برگزار کند. مسئولان این تالار با کمال گشاده‌دستی امکانات خود را در اختیار کانون گذاشتند [...] و چند سخنرانی در تالار قندریز طی یکسال انجام شد.»[۱۵۹]

در روز پنجشنبه ۲۷ بهمن ماه ۱۳۴۷،[۱۶۰] کانون نویسندگان ایران در تالار دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران مجلس یادبودی به مناسبت نهمین سال درگذشت نیما با نام «شب نیما» برگزار کرد.

دراین شب درحالی که در سراسر سالن دانشکدهٔ هنرهای زیبا، بالکن، راهروها، و سرسرای دانشکده، از جمعیت موج می‌زد، سیمین دانشور، سیاوش کسرائی، رضا براهنی، محمد حقوقی، و جلال آل‌احمد دربارهٔ نیما یوشیج و زندگی و آثار او صحبت کردند، و سپس، اسماعیل شاهرودی، منوچهر شیبانی، احمد شاملو، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، سیروس مشفقی، محمود آزاد و محمدعلی سپانلواشعاری از نیما یوشیج را قرائت کردند.[۱۶۱]

«در اسفند سال ۱۳۴۷ دورهٔ اول فعالیت هیئت دبیران به پایان رسید. و بنابر اساسنامه، مجمع عمومی سالانه، در تالار قندریز برای انجام انتخاباتِ جدید برپا شد. در این مجمع عمومی، ناگهان اختلاف عمیقی که دسته‌بندی‌های سیاسی در کانون پدید آورده بود آشکار گردید.» این دسته‌ها عبارت بودند از: توده‌یی‌ها (به زعامت به‌آذین)؛ ضدتوده‌یی‌ها (به زعامت جلال آل‌احمد)؛ و جمعِ دیگری که بین حزب توده و نیروی سومِ آل‌احمد قرار می‌گرفتند.

«انتخابات دورهٔ دوم کانون انجام شد. [...] نتیجهٔ انتخابات به قرار زیر بوده است: آقایان نادر نادرپور و سیاوش کسرائی (با ۲۸ رای)، به‌آذین و هوشنگ وزیری (با ۲۶ رای)، محمدعلی سپانلو (با ۲۵ رای) اعضاء اصلی؛ و آقای نوری‌علاء (با ۲۵ رای) و آقای رضا براهنی با (۱۳ رای) به عنوان اعضاءِ علی‌البدلِ دومین دورهٔ کانون نویسندگان ایران برگزیده شدند.»

یکسال و اندی از برگزاری جلسات کانون در تالار قندریز می‌گذشت

که شهربانی، مسئولین تالار [قندریز] را از واگذاریِ مکان به کانون منع کرد. «بسته شدن درهای تالار قندریز با ضربهٔ بدتری تکمیل شد، و آن، مرگ آل‌احمد در شهریور ۴۸ بود.»

بعد از آن تاریخ، کانون، به دلیل دسته‌بندی‌های سیاسیِ داخل کانون از یکسو و خفقان و فشار از بیرون (در عصر اعتلاءِ جنبش چریکی در ایران) از دیگر سو، هر روز بیش از پیش دچار پراکندگی شد و کارآییِ خود را از دست داد، تا جایی که برای مدت مدیدی عملاً تعطیل شد.

ظاهراً تنها اقدامِ اجتماعی کانون به عنوان یک نهاد فرهنگی ــ هنری تا سال ۱۳۴۹ (بعد از «شب نیما») اعتراض به دستگیری «فریدون تنکابنی» نویسندهٔ متعهدِ مطرحِ آن روزگار، و به دنبال آن، اعتراض به دستگیری محمدعلی سپانلو و ناصر رحمانی‌نژاد (بازیگر انقلابی) بوده است.

دورهٔ دوم فعالیت کانون نویسندگان ایران از سال ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۱ بود که در فرصت مقتضی بدان خواهیم پرداخت.

۱۳۴۷ هـ. ش.

سال ۱۳۴۷ سال انشقاقِ کامل شعرنو به دو جبههٔ «هنر برای هنر» و «هنر متعهد» بود. در این سال، از یکسو موج نو شیوهٔ مسلط بر انواع شعرنو شد و اشعار موج نوئی تشریات را پر کرد و پنج مجموعه از پیشگامان مطرحِ موج نو منتشر شد؛ و از دیگر سو، نخستین مجموعه از بنیانگذار شعر چریکیِ ایران ــ سعید سلطان‌پور ــ به چاپ رسید و چندین جُنگِ صِرف سیاسی نشر یافت.

از اتفاقات مهم سال ۱۳۴۷ یکی مرگ صمد بهرنگی و شایعهٔ قتل سیاسیِ او بود که گسترش شعر چریکی را سبب شد؛ و دیگر، برگزاری «شب‌های شعر خوشه» به همت احمد شاملو، سردبیر مجلهٔ خوشه بود

که شعردوستانِ ایران را چنان به تحرّک واداشت که تا مدت‌ها هر ماهه در سراسر ایران شب‌های شعر برپا بود.

در سال ۱۳۴۷ بالغ بر بیست و پنج مجموعهٔ شعرنو و به همین تعداد جُنگ منتشر شد.

موج «جُنگ‌پردازی» در خارج از کشور هم بالا گرفت و «پژوهش» ــ نشریهٔ اُرگان انجمن دانشجویان ایرانی در بریتانیا ــ که از سال ۱۳۳۵ پیش منتشر می‌شد، از تیر ماه سال ۱۳۴۷، به سردبیری علی‌محمد حق‌شناس فعال‌تر شد و چهرهٔ دیگری یافت. از این دوره (تا سال ۱۳۴۹) یازده شماره منتشر شد، و همکاران عمدهٔ آن فرامرز اصلانی، علیرضا غفاری و کیوان احمدی بوده‌اند.

از همین سال است که شعرنو به طور رسمی وارد عرصهٔ روزنامه‌های رسمی مملکت یعنی *کیهان* و *اطلاعات* و *آیندگان* می‌شود: *کیهان* با صفحهٔ هنر *روز کیهان* و *اطلاعات* با صفحهٔ هنر *امروز*.

روزنامهٔ *اطلاعات* به همت جواد مجابی یک سلسله برنامهٔ شعرخوانی با نامِ «چهره در چهرهٔ شاعر» ترتیب می‌دهد که بسیار مورد استقبال شعردوستان واقع می‌شود.

و در همین سال است که طلا در مس با افزوده‌های فراوان تجدید چاپ می‌شود.

نشریات

مهم‌ترین نشریات نوگرای سال ۴۷ عبارت بودند از: *جُنگ اصفهان*، *آرش*، *بررسی کتاب*، *فردوسی*، *جگن*، *نگین*، *کتاب روز*، *کاوه*، *انتقاد کتاب*، *بامشاد*، *شعر دیگر*، *ماه نو*، *اندیشه و هنر*، *روزن*، *کتابِ (ماه)*، *کتاب‌های ماه*، *لوح*، *فصل‌های سبز*، *بازار ادبی رشت*، *هیرمند (نامه اهل خراسان)*، *هنر و ادبیات جنوب*، *ستارهٔ اصفهان*، *جُنگ مازندران*، *کتاب هنر* (*جُنگ*

دانشجویان دانشگاه شیراز)، *دفترهای زمانه*، *جُنگ سازمان هنری دانشجویان تبریز*، *شمال ایران* (*ضمیمه گروه هنری باران*)... که ذیلاً به مطرح‌ترین‌شان می‌پردازیم.

فصل‌های سبز

جُنگ فصل‌های سبز اگرچه بیش از سه شماره در طول ده سال (نخستین شماره در زمستان ۱۳۴۷ و آخرین در سال ۱۳۵۷) منتشر نشد، ولی به سببِ داشتنِ خط و ربطِ روشنِ سیاسی ـ فرهنگی، نامش ماندگار شد.

در همین جُنگ بود که روشنفکران ایران از طریق مصاحبهٔ مُفصّل چند تن با اسماعیل خوئی ـ که با دکترای فلسفه از انگلستان باز گشته و به تدریس فلسفه در دانشسرای عالی تهران مشغول بود ـ آشنا شدند. و در این مصاحبه بود که شفیعی‌کدکنی (یکی از پرسشگران) پس از معرفی کوتاه خوئی (از تولد و دوره‌های متعلمی و معلمی)، او را «یکی از دو سه شاعر برجستهٔ نسل خود» معرفی می‌کرد.

شمارهٔ اولِ *فصل‌های سبز* ـ جز مصاحبهٔ مفصل با خوئی ـ مطلب دیگری راجع به شعرنو نداشت؛ تنها در پایانهٔ جُنگ یک «یادداشت» علیه موج نو و شاعران موج نوئی چاپ شده بود که در واقع بیانیهٔ سیاسی این جُنگ بود؛ و گفتنی است که از این سال به بعد ـ سال‌های اوجگیریِ جَنگ چریکی ـ بطور ضمنی و ناگفته ضروری می‌نمود که هر جُنگی موضعش را در قبال «هنر برای هنر» و «هنر برای مردم» روشن کند، که صد البته هر چه مطالب جُنگ، خشمگنانه‌تر، قاطعانه‌تر، سرکوبگرانه‌تر، انکارگرایانه‌تر و مرعوب‌کننده‌تربود، نشریه، جدی‌ترو سنگین‌تر محسوب می‌شد.

ما موضعگیریِ این جُنگ را علیه موج نو (و عموم روشنفکران)، از دومین شماره‌اش، در بررسی جُنگ‌های سال ۱۳۴۸ نقل خواهیم کرد.

سردبیر *فصل‌های سبز*، هرمز ریاحی بود.

جُنگ اصفهان

شماره‌های ۶ و ۷ *جُنگ اصفهان* در بهار و زمستان ۱۳۴۷ منتشر شد. این دو شماره مطلب زیادی راجع به شعرنو ندارد. فقط در شمارهٔ ششم، مقالهٔ مفصلی از محمد حقوقی به چاپ رسیده است با نام «از سرچشمه تا مصب» که خواندنی است. بحث حقوقی با جمله‌یی از ازرا پاند آغاز می‌شود که می‌گوید: «ادبیات برای بارور شدن خود در هر نسل به طبعِ ستمایز معدودی از هنرمندان وابسته است.» و حقوقی می‌نویسد که:

«این بدان معنی نیست که بگوئیم بنابراین، انتقاد بالاعم و نقد شعر بالاخص بیمورد می‌نماید. آنهم با این استدلال که: اگر آن طبایعِ معدود در هر نسل وجود داشته باشند پیداست که بی‌توجه به بیدارباش‌های منتقد نیز، خود، سرنوشت فلان هنر را تعیین خواهند کرد. و اگر هم آن معدود هنرمند وجود نداشته باشند، پس نقد هنر (بطور کلی) چه دردی را درمان خواهد کرد و چه راهی را نشان خواهد داد. و نیز بدان معنی نیست که چون در تاریخ هنر معاصر ما، این معدودی چند (لااقل در زمینهٔ شعر) به ظهور رسیده‌اند، مثلاً فرخزاد، اخوان و شاملو، شاعران دیگر همهٔ راه‌ها را مسدود بینگارند و به همین بهانه (دانسته و نادانسته) به راه تقلید و نسخه‌برداری پای نهند. همچنان که هم اکنون تمام تازه‌کاران (بجز یکی دو سه تن) و حتی تنی چند از سابقه‌داران، در همین دو سه راه قدم برمی‌دارند (و عجیب راضی که گویی جز راه این شاعران هیچ راهی وجود نمی‌تواند داشت.) و گاه در این نسخه‌برداری چنان مهارت پیدا می‌کنند که تمیز آن از اصل، جز برای معدودی شعرشناس (اگر بگوئیم امکان‌پذیر نیست) بسیار مشکل است.

اکنون به نظر می‌رسد که *آغازِ کارِ منتقد از هم اینجاست. به این معنی که پیش از پرداختن به مسایل اساسیِ شعر و ارزیابی کامل آن، تنها راه* درست و قدم نخستینِ نقد شعر *این است که باید دید فلان شعر «بدل»*

است یا «اصل». و این، نه کاری‌ست آسان، که اگر آسان بود تا به حال شده بود...»

و در ادامهٔ مقاله به این سخن الیوت می‌رسد که: «وجود شاعرانی دارای نفوذ ادبی، شاعر تازه‌کار را گمراه می‌سازد.» و می‌افزاید: «همچنان که نفوذ نیما و شاملو و امید و فرخزاد بسیاری را (اگر نگوئیم گمراه ساخت) به توقف واداشت. هم از اینجاست که به جرأت می‌توان در شاعرِ بودنِ همهٔ آن گمراه‌شدگان (یا متوقف‌شدگان) به تردید نگریست، چرا که اگر شاعر واقعی بودند نه تنها گمراه نمی‌شدند بلکه همین شناسائی‌ها باعث می‌شد تا به تجربیاتی تازه‌تر دست یابند. همچنان که شاملو دست یافت. [...]

پس آن گفتهٔ پاوند تنها بدین معناست که: ما از میان شعرهای «این طبع‌های معدود متمایز در هر نسل» است که بسیاری از معیارهای نقد را می‌شناسیم» [...].

بخش دوم مقاله با پاراگرافی از مهرداد صمدی، از مهمترین منتقدین طرفدار موج نو در نیمهٔ اول دههٔ چهل، آغاز می‌شود. صمدی نوشته بود که:

«یکی از منتقدان در آغاز پیدایش مکتب ایماژیسم، بر آن تاخت، آن را نوعی هیروگلیف شعری خواند. اما آنچه در ایماژیسم اهمیت دارد و آن را مبین‌تر از سمبولیسم می‌سازد، آن است که این نوع هیروگلیف برای هر کسی معنایی بخصوص دارد. به عبارت «جبری»تر اگر (اتحاد ریاضی) سمبولیزم x+y=۲، ایماژیسم x+y=a می‌باشد، وکمالِ ایماژیسم آن است که گاهی بی‌آنکه بتوانیم برای a و y و x ارزش‌های ملموس بیابیم، شعر، منظورش را به ما تحمیل می‌کند. اینگونه ابیات ناب در شعر احمدی کم نیست.»

و بدین ترتیب وارد بحث در توضیح اصالت شعر احمدرضا احمدی‌و محمدعلی سپانلو و اشعارِ بدلیِ پاره‌یی از پیروان این دو (که عمدتاً در

جزوهٔ شعر چاپ می‌شد) می‌شود، بعد به فروغ و رؤیائی می‌رسد و ضمن دفاع از شعر فروغ می‌نویسد که:

«به راستی اگر شعری پیشرفته [...] ولی مشکل را، دری برای ورود به فضای آن پیدا کردیم و سرانجام وارد شعر شدیم و ناگهان همچون دری بسته که به خلئی باز شود، جز شکلی ظاهری هیچ چیز در آن نیافتیم، این حق را خواهیم داشت که آن را شعری کامل ندانیم. روشن‌تر بگویم، با همهٔ اعتقادی که نویسندهٔ این سطور به شعر رؤیا [رؤیائی] دارد، در این خصوص متأسف است که باید به شعر همو تمثل جوید:

«و باد / وقتی که به شاخه اشتباه می‌آموخت / وقتی که پرنده در میان باد / گهوارهٔ اشتباه را می‌جنباند / پرتاب میان دست‌های من / پنهان می‌شد / اندیشه که می‌کردم از سنگ / در دست من ارتباط پنهان می‌شد / در دست من آشیانهٔ پرتاب / پرتاب که ارتباط بود / اندیشه که می‌کردم وقتی از سنگ.» [...] گویی تنها چیزی که برای او مطرح است، همین خطی‌ست که بین نگاه او و درخت کشیده شده است. گویا رؤیائی در هنگام سرایش شعر از تمامی تجربیات و ذهنیات خود عریان می‌شود. و فقط چیزی که برای او حائز اهمیت است این است که سعی کند به جایی که نگاه می‌کند، به شکلی فوق‌العاده تازه نگاه کند. و به عبارت دیگر، تنها به فرمی که در فاصلهٔ نگاه او و چشم‌انداز منظور در شرف ایجاد است بیندیشد.»

و حقوقی اشماری از ایندست را (که در شمارهٔ ۵ همین جُنگ، همین شعر را بسیار ستوده بود) در زمرهٔ اشعار بدلی می‌داند که جایی در روند تحول و پیشرفت شعر ندارند.

بخش پایانیِ مقالهٔ «از سرچشمه تا مصب» به موضوع تحرک ذهنی و روحی مداوم شاعر برای پیشرفت اختصاص دارد که عمدتاً به اشعار فروغ متکی است. و مقاله با این جملهٔ آموزندهٔ ت. اس. الیوت پایان می‌گیرد که:

«اگر شاعری، شنوندگان زیاد در مدتی کوتاه به دست آورد، این

وضعیت قابلِ سوءظن است، چراکه به مردم آنچه راکه قبلاً به آن عادت کرده‌اند، داده است.»[۱۶۲]

جگن

شماره‌های نخستین جگن که با نوعی جانبداری از موج نو منتشر شده بود، در این شماره (شمارهٔ پنجم، بهار ۴۷) با مقالات بهروز دهقانی ـ همراه و همرای صمد بهرنگی ـ و شعر سعید سلطان‌پور و داستانی از محمود دولت‌آبادی، رنگ و بوی سیاسی می‌گیرد؛ اگر چه یکسره از آثارِ موج نویی (چون اشعار بیژن نجدی، علی قلیچ‌خانی و م. مؤید) نیز خالی نیست؛ و اگر چه همهٔ موج نویی‌ها هم غیرسیاسی نبودند. در هر صورت، آنچه که در این میان و در اینجا مهم است توجه به چیرگیِ بطئیِ جوِ سیاسی بر اذهان روشنفکران و لاجرم بر نشریاتِ این روزها، و پیدایش نشریاتی مشخصاً با اهداف سیاسی است که از آنجمله بودند: *کتاب روز*، *نامهٔ اهل خراسان*، *فصل‌های سبز* و همین جگن.

کتاب روز

از این جُنگ سه شماره، زیرنظرِ کارگردان و بازیگر مطرحِ آن سال‌ها، ناصر رحمانی‌نژاد منتشر شد.

گرایش مسلطِ جُنگِ روز، هنر متعهد (بویژه در تئاتر)، با زیبایی‌شناسیِ روسی (شوروی سابق) بود.

در شمارهٔ اولِ کتاب روز (منتشره به شهریور ۴۷) از حوزهٔ شعرنو مطلبی نیست، جز نقدی بر مجموعهٔ موج نوئی حسین رسائل با نام *آواز پشت برگ‌ها*. نویسندهٔ نقد محمدرضا اصلانی شاعر موج نوئی آن سال‌ها بود.

شمارهٔ دوم ـ که با نام *کتاب آبان* در آبان ۴۷ منتشر شد ـ شعری دارد از سعید سلطان‌پور.

و شمارهٔ سوم ــ که با نام *کتاب اردیبهشت* در اردیبهشت ۴۸ منتشر شد ــ اشعاری دارد از اسماعیل خویی و جعفر کوش‌آبادی.

روزن

از روزن پیشتر صحبت شد و گفتیم که گرایش عمومی روزن به سوی هنر غیرمتعهد بود. دفتر دومِ روزن (بهار و تابستان ۴۷) با کمیت و کیفیت چشمگیر، زیرنظر احمدرضا احمدی منتشر شد.

این شماره، علاوه بر بسیاری مطالب خواندنی، دو نقد از اسماعیل نوری‌علاء، بر دو کتاب *شهر خسته* از منصور اوجی و *آواز خاک* از منوچهر آتشی دارد که ذیل همان کتاب‌ها می‌خوانیم.

شمارهٔ سوم دفترهای روزن در زمستان ۴۷ منتشر شد.

شعر «شب» از سهراب سپهری ــ که با تغییر فراوان، با نام «متن قدیم شب» در مجموعهٔ «ما هیچ، ما نگاه» چاپ شده است ــ را از روزن می‌خوانیم. «شب»، شعری موج نوئی از سپهری، با تمام بی‌انضباطی‌ها و هرزرفتگی‌های این شیوه بود. این شعر، نمونهٔ خوبی از شناخت و تلاش سپهری برای رسیدن به اشعار والای بعدی است.

شب

سهراب سپهری

صندلی را بیاور میان سخن‌های سبز نجومی.
ای دهاتی پر از منظره!
گوش احساس، مشتاق ترسیم یک باغ پیش از خسوف است.
برگ انجیر ظلمت
عفت سنگ را منتشر می‌کند.
وزنِ اعداد از روی بازوی وارستهٔ آب می‌افتد.
رو به سمت چه وهمی نشستم که پیشانی‌ام خیس شد

آه، ای الکل ترس مبدأ
در خطاب تو انگشت‌های من از هوش رفتند.
دستم امشب از اینجاست تا میوه‌ای از سر باغ ماقبل تاریخ
دستم امشب نهایت ندارد.
این درختان به اندازه ترس من برگ دارند.
ای پدرهای ممتد که در متن اندازه‌های فضا هستید!
خط‌کشِ من در ابعادِ قطعیتِ شب
دقت پاک موروثی‌اش را هدر داد.
جسم تدبیر روزانه در یأس ادراک حس شد.
سردی هوش مثل عرق از مسامات تن می‌تراود.
ای سرآغازهای ملوّن!
دست‌های مرا روی وجدان جادو حرارت دهید!
من هنوز
لالهٔ گوش خود را به سمت صدای قدیم عناصر جلا می‌دهم.
من هنوز
تشنهٔ آب‌های مشبک هستم.
و هنوز از تماشای شمش طلا دشنه‌ام را صدا می‌زنم.
دکمه‌های قبای من از جنس اورادِ فیروزه‌ای‌رنگ‌اعصار جادوست.
در علفزار پیش از شیوع گل سرخ در ذهن
آخرین جشن جسمانی ما به پا بود.
من در این جشن آواز انگشت‌ها را میان ظروف گلی می‌شنیدم.
و نگاهم پر از کوچ شمشادها بود.
ای قدیمی‌ترین عکس یک باغ در سطح یک حزن!
جذبهٔ تو مرا همچنان بُرد
تا به این دستگاه ظرافت رسانید.
روی پیشانی من چه دستی رقم می‌زند: انحراف خوشایند؟

شاید.
(آی خواننده، در این تپش‌های مشکوک، لیوان آبِ
صریحی بنوشیم!)

چشم در ماسهٔ کهکشان جای پای چه پیمانه‌ای را صدا می‌زند؟
کاسه‌ها از خضوع گوارای مقیاس پر شد.
روی شن‌های انسانی امشب عزای الفباست.
شرم گفتار دست مرا مرتعش می‌کند:
(آری
مجمعی بود در مرتع پشت تاریخ
و در آن مجمع دلگشای تُوحّش
از میان همه حاضرین، فک من از غرور تکلم ترک خورد.
بعد
من که تا زانو
در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم
دست و رو را در اصوات موزون اشکال شُستم.
بعد، در فصل دیگر
کفش من تر شد از «لفظ» شبنم.
بعد، وقتی که بالای سنگی نشستم
غیبت سنگ را از سرشت کف پای خود می‌شنیدم.
بعد دیدم که از موسم دست من ذات یک شاخه پرهیز می‌کرد.)

ای شب ارتجالی!
دستمال من از خوشه‌های پریشان تکرار پر بود
پشت دیوار خورشیدیِ باغ
یک پرستوی هجری که می‌رفت تا انس ظلمت

دستمال مرا برد.
اولین ریگ الهام در زیر کفشم صدا کرد.
خون من میزبان رقیق فضا شد.
نبض من در میان عناصر شنا کرد.
خواب آرنج من در بهار سر من شکفت.
ای شب...
نه، چه می‌گویم
آب شد جسم پاک مخاطب در ادراک متن دریچه.
سمت انگشت من با صفا شد.

دفترهای زمانه

دفترهای زمانه ادامهٔ آرش (دورهٔ اول) و یکی از معتبرترین نشریات دههٔ چهل بود که پیشتر از آن صحبت شد.

شمارهٔ اسفند سال ۱۳۴۷ *دفترهای زمانه* اختصاص به مهدی اخوان‌ثالث یافت و با نامِ «دیدار و شناخت م. امید» منتشر شد. در این شماره ــ که به سه بخش تقسیم شده بود ــ بخشی، شاملِ مقالات، اشعار و گفت‌وگو با اخوان؛ بخشی، اشعاری دربارهٔ اخوان؛ و قسمتی، نظرِ دیگران دربارهٔ شعر اخوان بود. در این بخش، مقالاتی از نیما، فروغ، فریدون رهنما، درویش، شفیعی‌کدکنی (م. سرشک)، اسماعیل خوئی، ضیاء موحدمحمدی، و یک یادداشت از سیروس طاهباز و ترجمه‌ئی از صمد بهرنگی چاپ شده است که خواندنی است.

خوشه (هفته‌نامه)

از هفته‌نامهٔ خوشه، پیش از این یکبار دیگر سخن گفته بودیم: در سال ۱۳۳۴ که گروهی از شاعران، صفحهٔ شعر «خوشهٔ زرین» را در هفته‌نامهٔ خوشه اداره می‌کردند. از آن پس دیگر در حوزهٔ شعرنو در صفحات خوشه

اتفاق خاصی نیفتاد تا اول مرداد ۱۳۴۶ که احمد شاملو مسئولیتی در خوشه به عهده گرفت و با تلاش او و محبوبیت و شهرتش در میان اهل قلم، خوشه عرصهٔ نمایش شعرنو شد.

اگرچه با وجود احمد شاملو، هفته‌نامهٔ خوشه از پربارترین و فعال‌ترین و جذاب‌ترین هفته‌نامه‌های ادبی ــ هنری دههٔ چهل شد، ولی همچنان از نقد و بررسی و توضیح و تحلیل شعرنو خالی بود؛ تا در سالگرد فروغ که مقاله‌یی از ع. دستغیب تحت‌نام «جنبه‌های درگانهٔ عشق و بیم زوال در شعر فروغ» در آن چاپ شد. و یکسال و اندی بعد، در شمارهٔ ۲۶ (۲۴ شهریور ۱۳۴۷) و چند شماره پس از آن، سلسله مقالاتی با نام «ضابطه‌های شعرنو» از احمد شاملو، که پاسخی بود به پرسش عده‌یی از خوانندگان.

شاملو در آغاز مقاله می‌نویسد:

«دوستان بسیاری از ما می‌پرسند:

ــ آنچه به نام شعرنو شناخته شده، تابع چه نظم و قاعده‌یی است و آیا اصولاً نظم و قاعده‌یی از برای آن هست؟

بسیارند کسانی که می‌پرسند:

ــ آیا برای پی بردن به زیبایی‌های این گونه شعر که هنوز از دسترس ذوق همگان به دور است، راهی می‌توان یافت؟

از این شماره می‌کوشیم تا آنجا که میسر است راهی پیش پای این دسته از خوانندگان خود قرار دهیم. این کار، سخت مشکل و توانفرساست چرا که لذت بردن از آثار هنری از آشنایی با زبان هنرها گذشته، بیشتر از راه «عادت» میسر است.

با اینهمه، راه‌های مختلف را تجربه خواهیم کرد و از کوشش در این مهم باز نخواهیم ایستاد.

شرط اصلی خواستاری شماست. و این شرط حاصل است.

چاپ یادداشت‌های این شماره، به عنوان مقدمه‌یی برای یادداشت‌های بعدی لازم به نظر رسید.»[۱۶۳]

دو شمارهٔ مقاله، بحث در کلیات است. در شمارهٔ سوم (۲۸) به تفاوت نظم و شعر پرداخته می‌شود و اینکه «*نظم، اثر هنرمندانه است و شعر، اثر هنری*». و «نظم (= تکنیک) محصول احاطه بر ابزار است و تسلط بر اندیشه... خالق یک چنین اثری می‌دانسته است که «چه می‌خواهد بگوید» و می‌دانسته است «چه‌گونه می‌شود، گفت». آنگاه توانسته است بیندیشد که «چه ابزاری را به کار می‌تواند گرفت» و پس از آن «توانسته است آن ابزار را، استادانه به کار برد». و «تکنیک در مجموع می‌تواند چیزی اکتسابی باشد، می‌توان آن را فرا گرفت و با ورزش و تمرین بر آن تسلط یافت. شعر چنین نیست. شاعری را نمی‌توان آموخت.»[۱۶۴]

از مهم‌ترین کارهای شاملو در خوشه، ترتیب و برگزاری *شب‌های شعر* خوشه بود که بدان خواهیم پرداخت.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۷

آتش / *واحه*. ــ تهران، بی‌نا، ۱۳۴۷، ۵۱ ص.

احمدی، احمدرضا / *وقت خوب مصائب*. ــ تهران: زمان، ۱۳۴۷، ۱۸۱ ص.

اسلام‌پور، پرویز / *نمک و حرکت ورید*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷.

بصیری، رضا / *لحظه‌ها ترانه‌اند*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۲۰۹ ص.

رسائل، حسین / *آوازهای پشت برگ‌ها*. ــ تهران: روز، تیر ۱۳۴۷، ۸۰ ص.

روایی، محمد / *خورشید سرد*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۷۰ ص.

رؤیائی، یدالله / *از دوستت دارم*. ــ تهران: روزن، پائیز ۱۳۴۷، ۷۹ ص.

زنگنه، عزت‌الله / *دلگیر*. ــ بی‌جا، کتابفروشی نیما، دیماه ۱۳۴۷، ۱۱۳ ص.

زهری، محمد / *شبنامه و قطره‌های باران*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۷، ۱۰۳ ص.

سپانلو، محمدعلی / *منظومهٔ پیاده‌روها*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۷، ۱۰۳ ص.

سلطان‌پور، سعید / *صدای میرا*. ــ تهران: روز، آذر ۱۳۴۷، ۲۰۳ ص.
سهیلی، مهدی / *سرود قرن*. ــ تهران: سنایی، ۱۳۴۷، ۲۰۸ ص.
شاملو، احمد (ا. بامداد) / برگزیدهٔ *اشعار*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۷، ۲۰۷ ص.
شریفی، حبیب‌الله / *بر حریر ابر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۷۱ ص.
شفیعی، نورالدین / *صنعتی ۳*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۴۸ ص.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک) / *از زبان برگ*. ــ تهران: توس، خرداد ۱۳۴۷، ص
صدیقی، کامبیز / *در جاده‌های سرخ شفق*. ــ رشت: هنر و ادبیات بازار، دی ۱۳۴۷، ۱۰۲ ص.
صنیعی، ملکه / *تصویر تنهایی*. ــ بی‌جا، بی‌نا، ۱۳۴۷، ۵۶ ص.
کوش‌آبادی، جعفر / *ساز دیگر*. ــ انتشارات فرهنگ، مهر ۱۳۴۷، ۹۴ ص.
کیانوش، محمود / *ماه و ماهی در چشمهٔ باد*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۱۲۷ ص.
مشیری، فریدون / *بهار را باور کن*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۱۲۹ ص.
مشیری، فریدون / *پرواز با خورشید*. ــ تهران: صفی‌علی شاه، ۱۳۴۷، ۱۷۶ ص.
مهاجرانی، عطا (م. عطا) / *شب و پرواز*. ــ مشهد: توس، دی ۱۳۴۷، ۷۸ص.
میرصادقی، میمنت (آزاده) / *بیداریِ جویباران*. ــ تهران: توس، ۱۳۴۷، ۷۱ ص.
وجدی، شاداب (شادی) / *سرودی برای دست‌های کوچک*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۱۲۰ ص.

شعر دیگر [جُنگ موج نو]. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۷، ۱۱۷ ص.
براهنی، رضا / *طلا در مس*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۶۵۵ ص. چ ۲.

صدای میرا / سعید سلطان‌پور

سلطان‌پور، سعید / *صدای میرا*. ــ تهران: روز، آذر ۱۳۴۷، ۲۰۳ ص.

شعرنو *اجتماعی* که با نیما آغاز شده و از سال‌های ۱۳۱۰ به بعد با مایه‌هایی از نماد و تمثیل در شعرِ همو به وجه *سیاسی* گرائیده و در بحبوحهٔ نهضت ملی در اشعار اسماعیل شاهرودی، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرائی و چند تن دیگر با چهرهٔ *انقلابی* به میدان تاخته بود، پس از کودتا، یکچند پس از سکوت و تپش و جوششِ مجدّد در شعر کسرائی، ناگهان در دههٔ چهل،توفنده و پرخروش از شعر سعید سلطان‌پور فوران زده و جریان جدیدی از شعر سیاسی را به دنبال آورد که بعدها به شعر چریکی شهرت یافت.

شعر *اجتماعی*، شعر تفکر و هشدار و آگاه کردن مردم؛ شعر *سیاسی*، شعر اشارات پنهان به نیت برانگیختنِ مردم؛ شعر *انقلابی*، شعر اعتراض؛ و شعر چریکی، شعر هجوم بود.

اگرچه در شعر سیاوش کسرائی سراسر این سلسله پیموده شد، ولی نمایندهٔ تام و تمام شعر چریکی ایران، سعید سلطان‌پور بود. در شعر او بود که یکسره جای سلاح نقد را نقد سلاح گرفت و آشکارا از مبارزات مسلحانه سخن رفت.

سلطان‌پور در سال ۱۳۱۹ در سبزوار متولد شده بود. از پانزده سالگی با غزل شروع به سرودن شعر کرد. ظاهراً در سال‌های ۳۷-۳۸ به تهران آمد و با آشنایی باگروه *تئاتری آناهیتا* (که بعدها به شدت از گردانندگانش روی گردان شد)[۱۶۵] زندگیش دگرگون شده و به شعر انقلابی روی آورد.

گروه آناهیتا متشکل از عده‌یی از اعضاء قدیمی حزب توده بود که ظاهراً کسانی از آنان، پس از کودتای ۳۲ به شوروی سابق رفته؛ بازیگری آموخته؛ به‌ایران‌بازگشته، وبرای آموزش سیستم تئاتری «استانیسلاوسکی» در ایران، موسسهٔ تئاتری «آناهیتا» را تأسیس کرده بودند.

این گروه در سال‌های ۳۹-۴۰ نشریه‌یی به نام *آناهیتا* منتشر می‌کرد که نخستین اشعار جدی سلطان‌پور نیز در این نشریه چاپ شده بود.

بر من روشن نیست که سلطان‌پور کی و چگونه به شعرنو روی آورد، و نخستین شاعران نوپرداز مورد علاقهٔ او چه کسانی بوده‌اند، ولی از چند شعر اولیهٔ او که در *آناهیتا* چاپ شد و یک سال بعد خبرِ انتشار مجموعه‌ئی از اشعارش با نام *باروت‌های خیس* ــ که گویا هرگز منتشر نشد ــ در شمارهٔ ششم *آناهیتا* به چاپ رسید، چنین برمی‌آید که او نیز همچون بخش عظیمی از روشنفکران آن سال‌ها تحت تاثیر لحن حماسی اخوان‌ثالث بوده است.

سلطان‌پور از آغاز تا پایانِ دورهٔ زندگی هنریش، شعر و تئاتر را با هم پیش بُرد. او در پانزده دیماه ۱۳۴۸ نمایشنامهٔ دکتر استوک‌مان یا دشمن مردم نوشتهٔ هنریک ایبسن را در «انجمن ایران و آمریکا» کارگردانی کرد که همچنان نگاه چریکی بر آن حاکم بود. و فریدون گیلانی ــ از تحسین‌کنندگان اجرای نمایش ــ طی یادداشتی نوشت:

«[...] در دشمن مردم که به دلایلی با نام دکتر استوک‌مان عرضه شد، استوک‌مان پزشک حمام‌های طبی، جلوهٔ آشکاری از شخصیت و خطوط فکری خود ایبسن است. دکتر استوک‌مان که از رفاهی نسبی برخوردار است و به زندگیِ سر و سامان گرفته و نیمه اشرافیِ خود می‌بالد، ناگهان در می‌یابد که آب شهر آلوده است و این آلودگی که از دباغ‌خانه سرچشمه می‌گیرد نه تنها حمام‌ها که آب شهر را در معنایی گسترده‌تر آلوده کرده است. کشف استوک‌مان این است که آب آلوده، زندگیِ مردمِ آن بندرِ کوچک، و سلامت مسافرانی را که در آن توقف می‌کنند به خطر انداخته است، این است که مغرور از این کشف بزرگ، سر بلند می‌کند و فریادِ اعتراض سر می‌دهد. در برابرِ استوک‌مان، برادرش ــ شهردار ــ قرار دارد که با علم به آلودگی آب، به دلایل اقتصادی و اجتماعی افشای آن را درست نمی‌داند، این است که با تمام قدرت در رد ادعای دکتر استوک‌مان

و درهم کوبیدن غرور او می‌کوشد، همهٔ راه‌ها را به رویش می‌بندد و همهٔ عناصر و عوامل اجتماعی را بر ضد برادر مبارزش می‌شوراند. دکتر استوک‌مان ناچار می‌شود به اکثریت مردم رو بیاورد، آنهم اکثریتی که در حوزهٔ تبلیغ و اعمالِ نفوذِ طبقهٔ استثمارگر قرار دارند و طبیعی است که نمی‌توانند به ندای او پاسخ گویند و به پشتیبانی نظرهای فردی او برخیزند.

دکتر استوک‌مان ــ و یا به تعبیر درست، خودِ ایبسن ــ سرانجام به یاس می‌رسد. از پشتیبانی مردم دل می‌کند، به آنان می‌تازد، محکوم‌شان می‌کند، و با چمدان بسته صحنه را ترک می‌کند [...]

[اما] در دکتر استوک‌مان یا دشمن مردمی که «انجمن تآتر ایران» ارائه [می‌دهد، اگرچه] برداشتِ کلی همان است که ایبسن اراده می‌کند، اما با تغییرهای لازمی در پرده‌های چهارم و پنجمِ اثر، هدف تازه‌یی ارائه می‌گردد. در این تغییر که برای انطباق اثر با ضروریات و ویژگیِ روز لازم بود، دکتر استوک‌مان چمدان بسته‌اش را باز می‌کند و به جای آنکه بگوید: «*تنهاترین آدم، پرقدرت‌ترین آدم است.*» می‌گوید: «*باید ماند و از سلاح مردم استفاده کرد.*» و این همان چیزی است که ایبسن به دلیل آماده نبودن شرایط اجتماعی نروژ نتوانست بدان دست یابد و پس از گذشت صد سال و بارور شدن فلسفهٔ تناوری که در زمان ایبسن جوانه زده بود، باید برای ارائه در چنین جامعه‌یی، تغییری اینگونه درش داده می‌شد. [...]

کارگردانیِ سعید سلطان‌پور بر اساس آگاهی اجتماعی و مطالعهٔ دقیق در خطوط فکری ایبسن و ضرورت اجتماعی امروز بود.

سلطان‌پور با برداشت زیرکانه، در پردهٔ چهارم، نمایش را از صحنه به میان تماشاگران می‌کشد و آنان را در ماجوا شریک می‌کند [...]»[۱۶۶]

با تغییرات آشکاری که در جهت تبلیغ جَنگ چریکی در نمایشنامه ایبسن داده شده بود، ساواک از ادامهٔ اجرایش جلوگیری می‌کند. خبر در سراسر ایران می‌پیچد و سلطان‌پور که طی مدت کوتاهی چهرهٔ محبوب

پاره‌ئی از محافل انقلابی تهران شده بود، متعاقب این اتفاق، به عنوان مطرح‌ترین بازیگر و شاعر انقلابی در سراسر ایران مشهور می‌شود؛ کتاب شعرش دست به دست می‌گردد و *صدای میرا* سرمشق شعر چریکی *ایران* قرار می‌گیرد.

مشخصات شعر چریکی

شعراجتماعی ـ سیاسی پیشین هرچه بود ایماءو اشاره و دشنام و اعتراض و لعنت و خشم بود، شعر چریکی اما شعر هجوم و کشتن و خون بود.

البته خط فاصل قاطع و خط مرز مشخصی بین همهٔ اشعار سیاسی ـ اجتماعی پیشین و تمامیِ اشعار چریکی نمی‌توان رسم کرد. پاره‌ئی از اشعار کسرائی و ابتهاج در پیش از کودتا عملاً اشعار چریکی بودند، حال آنکه نخستین اشعارِ جدیِ سلطان‌پور (به عنوان بانی شعر چریکی) در حال و هوای نمادینِ شعرِ سیاسیِ سال‌های دههٔ سی بود. او در این شعرها، همان فضای ذهنی کسرائی (بی‌آنکه مطلقاً تحت تأثیر زبانش بوده باشد) و همان اندیشه و آرزوها را، با همان تعبیرات و تشبیهات، با لحنِ حماسیِ مهدی اخوان‌ثالث می‌سرائید. پا به پای شکل‌گیری خط‌مشی چریکی در ایران و پیدایش فضای قهرآمیز مبارزات سیاسی بود که شعر سلطان‌پور شکل گرفت و مشخصه‌های تازه‌ئی یافت و از شعر سیاسی پیشین متمایز شد.

عمده‌ترین تفاوت‌های آشکار شعر چریکی و شعرِ سیاسیِ پیشین عبارت بود از:

۱. شعر چریکی، صریح، خشن و آکنده از کلماتی چون خون و تفنگ و ستاره و زندان... بود، حال آنکه شعر سیاسی ـ اجتماعی پیشین، در پردهٔ ایماء و اشاره و سرشار کلماتی چون صبح، فردا، لاله، آفتاب، ظلمت، زمستان،... بود.

۲. شعر سیاسی ـ اجتماعی پیشین، طرف سخنش روشنفکران بود،

حال آنکه طرف توجهٔ شعر چریکی، قهرمانان، توده‌های غایب مردم، سازمان‌ها و یا احزاب بود.

۳. در شعر سیاسی ـ اجتماعی پیشین، نمادهای پیروزی و امید، عناصری چون آفتاب و گلسرخ و باران و صبح،... بود، در حالی که نمادهای شعر چریکی، مسلسل و رگبار و خون بود. (و نمادهای مبارزاتی، پیشین نیز همچون نشانه‌های شناخته شده در این شعرها به‌کار می‌رفت، نه علائمی پوشیده و پوشاننده).

و چنین بود که در شعرهای سلطان‌پور دشنه و خون موج زد، چنانکه در همین مجموعهٔ مورد بحث ـ *صدای میرا* ـ بیش از صد و چهل بار واژهٔ خون با ترکیبات مختلف به‌کار رفته است.[۱۶۷]

او به سبب نوع نگاهش به زندگی و نوع مبارزه، حتی وقتی که از مرد روستایی و روستا تصویری می‌داد، می‌نوشت: «دل: روستای سوخته‌یی در دود / من: مردِ روستایی بذرافشان / با خیش استخوانی خون‌آلود».

هنر برای او فقط سلاح بود و نه دیگر هیچ. و این مطلب را ما در جزوه‌یی به نام *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه* که دو سال بعد (در سال ۴۹) در تیراژ معدود و تقریباً غیرعلنی از او منتشر شد، می‌یابیم. سلطان‌پور در آنجا می‌نویسد:

«اکنون که در جوامع طبقاتی بیش از هر زمان دیگر هنر و اندیشه به مثابهٔ سلاحی ارزان و مؤثر بازار دارد و وسیله‌یی جادویی برای ماندگاری طبقهٔ وابسته به امپریالیسم جهانی است و همواره در جهت تحقیر و تحمیق مردمان محروم و عامی به‌کار گرفته می‌شود، کوشش برای بیداری و آنگاه پیگیری سرشار از ایمان، برای هوشیاری مردم، وظیفهٔ آرمانی هنرمندان است که با درک توان و لیاقت تاریخیِ مردم و همچنین تحلیل و شناخت حقوق از دست رفتهٔ ایشان، اندیشهٔ مبارز خود را به سلاحِ اقدام مجهز [کنند] و برای اکتساب حقوق ربوده شدهٔ کار و تنظیم مردمیِ آن، به بهای تحقیر و تهدید و زندان و شکنجه و خون و مرگِ خویش [بکوشند...]

دیکتاتوری و سانسور در قلمرو هنر و اندیشه چنان وسعت یافته که بررسیِ همواره‌ٔ آن وظیفه‌ٔ هر هنرمند و ادیبی است که وجدان سیاسی خود را در جهتِ نجاتِ حقیقتِ بیدار می‌داند. من می‌گویم نباید سکوت کنیم. [...] باید خطر کنیم. همه از تاکتیک حرف می‌زنیم و من چنین دریافته‌ام که *جای کلمه‌ٔ «ترس» را با «تاکتیک» عوض کرده‌ایم. اگر همه برویم و بنویسیم و هر طور شده منتشر کنیم، دیوار سانسور می‌شکند.* [...] *من در قلب ترس، از دیکتاتوری و سانسورِ دولت در قلمرو هنر و ادبیات* حرف می‌زنم. [...] سکوت نکنیم. *سانسور در خویش در قلمرو هنر و ادبیات، اولین خیانتی است که خود دربارهٔ خود مرتکب می‌شویم و با دشمن همدستی می‌کنیم تا به تاکتیک او تحقق بخشیم.* [...]

مجلات و روزنامه‌ها در قورقِ ارتجاع‌اند و گردانندگان آن یا خریداری شده‌اند، یا زیر سایه‌ٔ تفنگ ترسیده‌اند و یا خود از مریدانِ نزدیک ارتجاع‌اند و در کادر سرمایه‌های داخلی و خارجی سهام‌گذاری می‌کنند. [...] در این سال‌های طولانی شکست، بیشترین لطمه‌ٔ فرهنگی را از روش آموزش و پرورش که بگذریم، مطبوعات به ملت زده‌اند. [...] ترس، هر لحظه بیشتر، ما و هنر و ادبیات ما را به کام می‌کشد، بطوری که امروز، هنر و ادبیات ما هنر و ادبیات ترس نیست، هنر و ادبیات ترسو است. [...] در انزوا چون شیر یال بر می‌آشوبد و در جمع، در جامعه چون روباهی زبرک از خطر می‌گریزد. [...] ما به شدت تحقیر شده‌ایم. [...] به بیماران آواره، اجاره‌نشینان فقیر، کارگران بیکار و ازدحام کهنه‌پوشان و سرخوردگان توجه نداریم. دشمن، سرسخت و مسلح بر گردهٔ اقتصاد نشسته است [...] و دهقان و کارگر و کارمند را با شگردهای نوباب، بردهٔ مصارف اقتصادی و فرهنگی می‌کند و به بند قسط و تجمل و تفریح و تحمیق می‌کشد. [...]

موسیقی از تسلیم و زاری و رؤیاهای ناممکن و اندوه و تخدیر پر است.

داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و پند و اندرزها، همه و همه، کلیشه‌یی، تهوع‌آور و مضمحل‌کننده است و برای تأئیدِ سرنوشتِ محتوم تهیه می‌شود.

صداهای کارگزاران برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی، قلابی، مرده، آلوده به رمانتیسمی تخدیرکننده و متکی به ندانستگی و تصویرِ قالبیِ مردم نسبت به ارزش‌های مترقیِ صدا، کلمه، موسیقی و در مجموع هنر و اندیشهٔ مبارزِ امروز است. [...]

وقتی هنرمند و ادیب موضع طبقاتی نگیرد، با دشمنی مشخص و معلوم درنیاویزد، مردم و زبان غنی و مؤثر آنها را درنیابد، توازنی منطقی میان ارزش‌های هنری و رشد فرهنگی مردم برقرار نسازد و مثل بیشتر استادان متحجر دانشگاهی و هنرمندان مرفه تلویزیونی، از سرِ رفاه و ترحم، مردم‌نوازی کند، به میان مردم نرود، در اتاق مرد ننشیند، با مردم نپوشد و ننوشد، به حرف‌های مردم گوش ندهد و چون خدایی ناشناخته از فضای مرفه و روشنفکرانهٔ خویش با اشاراتی خداوندانه به حل و فصل قشریِ مسائل محرومیت و فقر بپردازد؛ خدایی کند و بنده‌نوازی بیاموزد، عملاً گرایش‌های فرهنگی خرده بورژوایی داشته باشد و به هنر و ادبیاتی که با تمام تجلیات زیبایی‌شناسانه، تحکیم‌دهندهٔ روابط فرهنگی طبقهٔ مرفه جامعه است، دل بسپارد، و با اینهمه، در حرف، مردمی و حتی مبارز بماند، هرگز نمی‌تواند مفهومی واقعی از وظیفه داشته باشد؛ چه اگر چنین باشد، دیگر وظیفه حرفی برای کسب موقعیت اجتماعی است. سرپوشی برای پوشاندن مبانی غلط ذهنی است. [...]

هنر و اندیشهٔ موظف می‌باید با اشکال خاص خویش در زمینهٔ ادبیات و هنر، به تحلیل و تفسیرِ تضادِ اصلی جامعه بپردازد. بگذار هنرمندان مدعی، آنها که به هنر ناب و هنر غیرطبقاتی می‌اندیشند، رم کنند. [...]

هنر و اندیشهٔ مبارز که پایه‌یی از اقدام رهایی‌بخش آینده بر آن استوار است از معیارهای فرمالیستیِ شناختِ زیبایی و اکتشافات بیمارگونهٔ ذهنی که در زمینهٔ مدرنیسم، معمول‌ترین راهِ وصول به تصور کاذب خلاقیت‌اند، می‌گریزد و مُشتِ خشم و نفرت خود را بر پوزهٔ هنر و ادبیات دایره‌یی که در فضایی از عناصر آلوده به تراژدی و مضحکهٔ پیری و مرگ و جنسیت

تباه شونده سرگردان است می‌کوبد و سیمای آسمانی هنر و اندیشه‌یی را که با لعاب مدرنیسم، گذشته‌گرایی بی‌منطق و ناممکن را تجویز می‌کند و با بیانی مناسب اکنون، به جانب جاذبه‌های متافیزیکی می‌گراید، به لجن می‌آلاید. [...]

این شیوه‌ها از دیدگاه هنر و ادبیات مبارز مردود است، ولی هرگز واقعیت آن انکار نمی‌شود و حتی قابل بررسی، شناخت و درمان نیز می‌باشد. [...]

هنرمندان و روشنفکرانی که در زمینهٔ هنر و اندیشه، بدون درک تضاد عمدهٔ انسان موجود، مفاهیمی کلی چون مرگ، عشق، یاس، پیری و خدا را دور از زمان و مکان مطرح می‌کنند به زندانیان ابلهی می‌مانند که همواره سر بر دیوارهای استوار سلول می‌کوبند. [...]

این واقعیت متحرک [طبقاتی بودن هنر] برای هنرمندان و روشنفکران سر در خویش، خود فروخته و وابسته چنان ناگوار است که با تمام توان هنری و دولتی خویش در برابر آن صف‌آرایی می‌کنند و با پول و زور و فرم، سلاح می‌کشند و می‌کوشند حقیقت آن را با برچسب رایج و رذیلانهٔ «شعار» تنزل دهند و دینامیسم جبری و فلسفی آن را زایل کنند. شعار مترقی عمیق‌ترین و بارزترین اعتقاد انسانِ معاصر، و شریف‌ترین تجلی آرمانی یک ملت است. اگر این اعتقاد و آرمان نو، طی مبارزه نتواند در تمام لحظه‌های تجلی خویش ابعادِ ممکنِ فرهنگِ نوینِ خود را بنمایاند، نه در خور نفی که شایسته نقد است، زیرا هنر و ادبیات مبارز می‌باید با اتکاء به نیازها و خصلت‌های تازهٔ خویش، مبانی زیبایی‌شناسیِ دیگری را در قلمرو هنر و اندیشه کشف نماید و بدان تشکل و تکوین بخشد، و اگر گاهی و حتی بیشتر «شعار» می‌دهد از آن روست که نمی‌خواهد به امید آراستگی‌های ممکن ــ که حتماً بدان خواهد رسید ــ نیاز اکنون خویش را فرو نهد. می‌پذیریم که با «شعارِ مبارز»، کمبودِ فرهنگِ هنری هست اما به سرعت درمی‌یابیم که این کمبود از نوپاییِ آن ناشی می‌شود و در پوپاییِ آن رنگ خواهد باخت و طی دورانی لازم و بر اساس نقد و نظر علمی ــ

هنری، تشکلی هنری خواهد یافت. [... از این گذشته]، این دشمن است که «شعار» می‌دهد. [...] شعارهای ایده‌آلیستی که با داستان‌ها، اشعار، تصاویر و تخیلات مذهبی آمیخته و فرم‌های مؤثر خویش را طی تجربه‌های بسیار به دست آورده است و اکنون بدون آن که جذبه‌یی آگاهانه داشته باشد، سنتی پایدار تلقی می‌گردد و با قانون عادت پذیرفته می‌شود. [...]

[و سرانجام وقتی که به تئاتر می‌رسد، حکم می‌کند که] گردانندگان تئاتر باید دریابند که در واقعیت خویش ریشه بندند و از تجلیات، تفکرات و اعمال مردمی که رنج‌ها و قربانی‌های بیشماری پشتوانهٔ تحقق آن بوده است به عنوان ماسکی برای وجاهتِ اجتماعی سود نبرند. یا مردمی نباشند و یا اگر هستند ترسِ حقارت‌آمیز خویش را به سویی نهند و تکلیف خویش را در قبال جامعه معین کنند. زیرکی پایدار را که تا زمانی طولانی ممکن است تمام خصلت‌های ضدمردمی را پنهان دارد به دور اندازند و مردانه و غرورمند با زمینه‌های منفی خویش گلاویز گردند تا مگر پیوند ایشان با مردم، پیوندی رادمردانه باشد و پشتوانه‌ئی اصیل از خون و مرگ برگیرند. [...]»[۱۶۸]

می‌بینیم که سخن سلطان‌پور در واقع صیقل دادهٔ همان سخنی است که به هنگام اوجگیری مبارزات سیاسی سال‌های ۲۷ تا ۳۲ در نشریات حزب تودهٔ ایران گفته می‌شد.[۱۶۹] او به عنوان سخنگوی تفکر هنر چریکی، هنر را چون دیگر پدیده‌های اجتماعی، پدیده‌ئی طبقاتی می‌دانست که در تحلیل نهائی باید همچون سلاحی در دست این یا آن هنرمند علیهٔ طبقهٔ دیگر به کار گرفته شود. و نتیجه می‌گیرد، چون طبقهٔ فرودست (کارگران و کشاورزان) طبقه‌یی بالنده، و طبقهٔ بورژواز طبقه‌یی میرنده است، عده‌یی از روشنفکران با آگاهی به این حقیقت، برای کسبِ «وجاهتِ اجتماعی» ماسکِ تفکراتِ مردمی بر چهره می‌کشند. و اینان باید توبه کنند و به مردم بپیوندند.[۱۷۰]

اما در زمانه‌یی که میان مخلص‌ترین روشنفکرانِ انقلابی، چنین برداشت قاطعی از هنر، ترقی‌خواهانه و علمی به نظر برسد، پیداست که انتشار *صدای میرا* ــ که فعلیت آن اندیشهٔ انقلابی است ــ هنرمندان ــ بویژه شاعران ــ را چگونه بر سر دو راههٔ اجتناب‌ناپذیری قرار می‌دهد.

آنها ــ طبق گفتهٔ فوق‌الذکر سلطان‌پور و حکم عمومی انقلابیون ــ زین سپس نه فقط مُجاز به رویگردانی از خلق نیستند، بلکه حتی حق ندارند که بدون تحلیل مشخص (که نتیجه‌اش به سمتگیریِ انقلابی باید بینجامد) به مسائل و معضلاتِ تودهٔ مردم بپردازند. او می‌نویسد:

«در هر نمایشنامه اگر پرسناژها و تماشاگران به مرحلهٔ تازه‌یی از درک ضرورت مبارزهٔ اجتماعی و فرهنگی نرسند، هرگز کاری انجام نیافته است. در تئاتر به راحتی می‌توان فریب داد. می‌توان تفکرات نویسنده را گفت و بدان معتقد نبود. [...] اما درست هنگامی که مفاهیم مترقی را در خود از عمل بزدائیم به خیانت دست زده‌ایم.»[۱۷۱] و البته که کسی مایل نیست در حد درک و توانش به معضلات مردم بپردازد و بعد هم خائن محسوب شود. چنین بود که ناگزیریِ گزینش برای هنرمند پیش آمد، و انشعابِ «متعهدها و غیرمتعهدها» که کم و بیش با شعرنو پیدا شده بود، حتی تا انشقاقِ متعهدهای شجاعِ اهلِ عمل و متعهدهای ترسوی حراف پیش رفت. چرا که شاعران متعهد دوگونه بودند: آنانی که روحاً و قلباً مدافع مبارزهٔ قهرآمیز بودند و توان چنین مبارزه‌ئی را هم داشتند؛ و آنانی که قلباً مدافع مبارزات چریکی بودند اما توان مبارزه‌ئی چنین خونین را در خود نمی‌دیدند. و مشکل درست از همینجا آغاز می‌شد: گروه دوم، طبقِ باورداشت‌های ایدئولوژیکِ خود و حکم و توصیهٔ گروه اول، ناتوانی خود را ناشی از روحیاتِ رمانتیکِ خرده بورژوائیِ ترسخوردهٔ خود می‌دانستند و می‌باید با روحیات طبقاتی فاسد خود به مبارزه برخیزند و خودشان را اصلاح کنند. پس چنین می‌کردند، ولی از پس چندی تلاش و «انتقاد از خود»های شدید، وقتی عملاً می‌دیدند که قادر به تغییرِ شخصیتِ درونی

خود نیستند و آن دسته از اشعارشان که در خلوت و از سرِ درد سروده می‌شود هنوز به بوی پوچی و یاسی مرگ‌انگیز آغشته است که طبق تحلیل طبقاتی‌شان سلاح جنگ فرهنگ فرادستان است، بناچار، زیر بارِ سرشتِ دشمن‌کیشِ خود با ناکامی شعر را ترک می‌گفتند تا دست کم اگر حامی خلق‌ها نیستند، دشمن‌شان نیز نباشند؛ و وجدان خود را از این تعارضِ بین شعر و حرف نجات بخشند تا شاید بتوانند فارغ از این دوگانگیِ حرف و عمل (شعر)، آسوده‌تر به وظایفِ تاریخی ـ انقلابیِ خود پاسخ گویند.

چنین بود که بسیاری‌شان شعر را رها می‌کردند (بویژه در دههٔ پنجاه) و نبض شعرِ سیاسی عملاً به دست کسانی می‌افتاد که قلباً و روحاً مدافعِ انقلاب قهرآمیز بوده‌اند و توانائی مبارزه‌ئی چنین خونین را هم داشتند.

اما شعر چریکی شعری نبود که متعهدین گروه دوم (و بسیاری از ناشاعران هم) قادر به سرودنِ آن نباشند. در نظرِ مدافعینِ شعر چریکی، شعر باید ساده، صریح، افشاگرانه، برانگیزاننده (تبلیغی ـ تهییجی) و بی‌باکانه باشد؛ همچون یک مقالهٔ انقلابی. پس بخشی از شاعران گروه دوم نیز در هنگام سرودن شعر، روحیاتِ حقیقی‌شان را به کناری نهاده و با اعتقادشان شروع به نوشتن شعر کردند؛ اشعاری ساده، صریح، افشاگرانه، برانگیزاننده، انقلابی و سرشار خون و مجسمه‌ها و جشن‌های حکومتی،... و در یک کلام، اشعاری ساختگی که به همراه شعر بسیاری از انقلابیون غیرشاعر، صمیمانه در طبقِ اخلاص برای مبارزهٔ طبقاتی قرار می‌گرفت.

و چنین بود که پس از چند سال و پس از خاموشیِ بسیاری از شاعران و پیوستن‌شان به صفوف چریک‌ها، شعر سیاسی، از فردیت و صمیمیت و خلاقیت‌های شاعرانه تهی شد و به مرور به مجموعه‌ئی از کلمات و تعابیر و مضامین و تصاویرِ تکراری و کلیشه‌ئیِ ساده فهم بدل شد که تودهٔ مردم (که هرگز این اشعار به دست‌شان نمی‌رسید) را برانگیزاند. و آنانی شاعرتر شناخته شدند که نه تعابیر و ترکیبات و تصاویر و زبانِ تازه و زنده،

بلکه کلیشه‌های ساده فهم را که برای «سازمان امنیت کشور» هم دیگر آشنا بود، دلیرانه بر زبان بیاورند. و شاعری، چیزی مترادف با شهادت جسم شد، و شعر، مقالهٔ موزون. و *صدای میرا*، به رغم استعداد فراوان شاعر و جرقه‌های خیره‌کننده در اشعارش، زخمدیدهٔ این نگاه شد.

یعنی *صدای میرا* با توجه به دیدگاه شاعر که سخن از فرم را سخنی اشرافی و مدرنیستی ـ فرمالیستی می‌دانست، به رغم بسیاری ارزش‌ها، جز تهور در بیانِ پاره‌ئی مفاهیم (محتوا) تازگیِ دیگری نداشت. و سلطان‌پور بی‌آنکه تحولی در فرم شعر (مثلاً به شیوهٔ مایاکوفسکی) به وجود آورده باشد، تحرّکی در عرصهٔ محتوا ایجاد کرد. او تحت تأثیرِ آشکار شعر شاعران مطرح آن سال‌ها ـ فروغ، شاملو، اخوان، نیما، سپهری ـ سخنی دیگر گفت.

نخستین شعرهای او تحت تأثیر زبان حماسی اخوان بود، که نمونه‌اش شعر «ابرآلود» بود.

ابرآلود

ایستادم بر فراز قله‌ساران کبود
در گذرگاه سرودانگیز اقیانوس باد
پیکر من چون نهال نارون، مواج دشت آسمان‌ها بود
من کشیده تن به سوی شوکت گردونه‌های زرد بی‌پیوند
شاخسار دست‌هایم تاب می‌خوردند
تا بچینم یک ستاره از کران روشن نزدیک
آبشاران در شکاف دره‌ها، شفاف
سایه‌ساران در پناه صخره‌ها، تاریک
من پر از هول بزرگ واژگونی‌ها
موج می‌زد پیکرم بر قله، شب بود و من و مهتاب
در زلال چشمه‌ها، چشم نمور ماهیان در خواب.

طرح مواجی میان برکهٔ چشم پلنگ کوه شد تصویر:
[...]
با سقوطم هر چه بوی مرگ می‌گیرد
دره‌های سبز مهتابی
آسمان ساکت آبی
می‌خورم از صخره‌یی بر صخره‌یی دیگر
می‌گشاید خنجر هر سنگ جوی خون رگ‌های کبودم را
نیست جز پروازِ خاموش ستاره‌های خونم هیچ پروازی
نیست جز آواز غمناک چکیدن‌های خون بر شن، غبار هیچ آوازی

می‌پرند از آشیان چشم من مرغابیان خواب
پنجره بر آسمان سرد و ابرآلود شب باز است
قله‌ها، خواب سپید تشنگی‌ها بود
بر رواق آسمان فانوس هیچ اختر نمی‌سوزد
کاوُش فواره‌های خسته، رؤیا بود.

و شعرِ «پای رود» که اثر حجم سبز در آن آشکار است.

پای رود

از تو دورم ای شهر
با من اینجا همه چیز است تمیز
آب، مهتاب، گیاه
آب می‌خواند اینجا آزاد
صخره می‌خندد در لذت خیس
[...]
من آزادم اینجا، آزاد

صخره‌ها را بر هم خواهم چید
و از آن معشوقی خواهم ساخت
دو شکوفه خواهم چید
و دو چشم آبی بر آن خواهم آویخت
خزه‌ها را گیسو خواهم کرد
و به سنگِ سر معشوقهٔ خود خواهم ریخت
از ته آبِ زلال
سنگ پرداخته‌یی خواهم جست
تا دلی باشد معشوقم را
و دو شاخه خواهم کند
و به معشوقم دستانی خواهم بخشید
و شب زیبا را
منتظر خواهم شد
[...]
من محبوبهٔ سنگی را آبستن خواهم کرد
به گل و باد و خزه
و جهان رویش
من با پاک‌ترین شهوت‌ها
آشتی خواهم کرد
[...]

(که البته طبیعی است وقتی سعید سلطان‌پور ــ نماینده و بانی شعر چریکی ایران ــ تحت تأثیرِ عارفِ لطیف‌طبعی چون سهراب سپهری‌قرار می‌گیرد، به قولِ سعید یوسف نتیجه بهتر از این نمی‌شود که شاعر به محبوبهٔ سنگیِ خود حمله‌ور شود و او را آبستن کند.)

و تأثیر زبان شاملو را می‌بینیم که گفت:

سرود مرد بی‌نگرنده

سفر
سفر
سفری سخت و همیشه
سفری بی‌پایان
بی‌پایان
[...]
در کلبهٔ چوبین می‌گردم
و چوبدست برمی‌گیرم
اینک... من
و آستانه
اینک... من
و سفری
بی‌هیچ بدرود
سنگ بر سنگ
و خمپارهٔ قرمز خورشید
بر تیزه‌های خونین
جسد گداختهٔ آهو
و دهانهٔ کهریزهای سوخته
[...]
در آستانه
کسی نیست
و مرد بی‌نگرنده
بر صخره‌های آفتاب می‌پیچد
[...]

و سرانجام، شعر فروغ فرخزاد است که به سبب «هماهنگیِ بیشترِ زبان و فضای فکری و عاطفیِ سعید با فروغ»[۱۷۲] اثری عمیق‌تر و پابرجا بر شعر او می‌گذارد.

و سال‌های سال گذشته است

من ایستاده‌ام
من ایستاده‌ام
و تمام غروب‌ها
از انتهای آتش و آزار می‌وزد
شب معبر تمام وزش‌ها و بادهاست.
[...]
من از ته تشنج اعصاب عصر می‌آیم
بر سینه‌ام حمایل، نعش پرنده‌هاست
و خنجرم ز خون درختان مرده است

آیا ستاره‌ها را می‌بینم؟
آیا صدای آب می‌آید؟
خورشید در کرانهٔ میدان
گیسو فشانده آیا بر ازدحام سرخ؟

ما زنده‌ایم
و سال‌های سال گذشته است
تو در جوار نعش شهیدان
خورشید در هزیمت فریاد مرده است.
[...]

سلطان‌پور تا رسیدن به نوعی از استقلال زبانی، تحت تأثیر زبان

منوچهر آتشی و کسرائی نیز قرار گرفت و به نظر می‌رسد که به هنگام استقلال، نزدیکی‌هایی هم با زبان سیاوش کسرائی (البته خشن‌تر و مستحکم‌تر و پخته‌تر) پیدا کرده باشد؛ اگرچه به سبب کمال‌نایافتگیِ لحن و زبانِ کسرائی نشان دادن و اثبات آن آسان نیست.

چند شعر از *صدای میرا* را می‌خوانیم:

آغاجاری

(با یاد سفری به آغاجاری، برای اجرای اتللو با گروه آناهیتا، به سال ۱۳۴۱)

از شعله بود
از داغ
از داغ و شعله بود آغاجاری.

آن کوه‌های کوتاه
آن کوه‌های شعله‌ور کوتاه
آن شهر سرخ ساکت
آن حلقهٔ گداختهٔ گازهای هرز

آن مردمان سوختهٔ خاموش
که چشمه‌های شور عرق را
از صخرهٔ تکیدهٔ تن می‌گریستند
و مثل خیل سوختهٔ اشباح
در بادهای گازی شب دود می‌شدند،
آن کنده‌های خیسِ گرفتار
ـ مردان داغناک آغاجاری ـ
آن کورهٔ محاصرهٔ کوه‌های سرخ.

از مرگ بود
از زخم
از زخم و مرگ بود آغاجاری.

بوی غبار و نفت می‌آید
از خاک‌های سرخ گذشتیم
آتش میان باد پریشان بود

مردان میان جادهٔ تفناک
مثل فلز ملتهبی می‌گداختند
و ما
گروه کوچک دلقک‌ها
معمارهای روح بشر!
هرگز
زخم برادران گدازان را
در جادهٔ جنوب ندیدیم
در بوی داغ نفت
از پشته‌های نعش گذشتیم
بر نعش هیچ مرد نگریستیم.

از نعش بود
از نفت
از نفت و نعش بود آغاجاری.

آنشب که نعره‌های اُتللو
در شعله‌های داغ تو می‌پیچید

و مرشد گروه عروسک‌ها
هر ارتعاش نخ را، یک سکه می‌گرفت.

من نعش تفتهٔ پدران را
در کوره‌های سرخ تو دیدم
آشویتس داغناک
آغاجاری.

آنشب دلم پرندهٔ سرخی بود
که روی آن ولایت سوزان می‌گشت
آنشب دلم پرندهٔ سرخی بود.

در انزوا چگونه بخوانم؟

اکنون
از قله‌های خون
می‌خوانم
آیا گروه ستاره‌های دنباله‌دار خون را
بر خنجر شکستهٔ منقارم می‌بینی؟

هرگز میان خونسنگ‌ها آمده‌یی
و دیده‌یی دلم را مثل پرنده‌ها
بر قله‌های سرخ که می‌خواند
می‌خواند

تنها بیا به دامنه‌های وسیع خون
و گوش کن به گریهٔ سرخ ستاره‌ها
از خون شنیده می‌شود آوازهای خون

زیر هوای سرد
خونسنگ‌های تورم سرد ستاره‌هاست
بنگر
هنوز هم
از خنجر شکستهٔ منقارم خون می‌ریزد
و ارتفاع قله افزوده می‌شود

می‌خوانم
می‌خوانم
می‌خوانم
چندان که دیگر قلبم در آوازهایم باشد
چندان که دیگر قلبم، فانوسی باشد
روی درخت اسکلت مردی
که پوست و گوشتش را در اسید تند زمان حل کرد

هرگز برای مردن شایسته نیستم
زیرا به این ستاره که در دست تجربه‌هایم می‌سوزد
شک دارم

شعرم به بوی شهامت خون آلوده‌ست
خونی که قطره قطره فرو ریخت
تا از تمام ویرانه‌ها درخت‌های خونین سیب بروید

خاری بلند و سخت
خاری بلند و خونین
خاری برای مردن

خاری برای قلبم
خاری برای قد کشیدن فواره‌یی بلند

دیگر برای مردن آماده می‌شوم
هرگز میان خواندن تنها نبوده‌ام
در انزوا چگونه بخوانم
در انزوا ستاره و خون خشک می‌شود

مثل درخت درهم دریا
با نعره‌های ویران از قلب خون بروی
تا مثل مرغ توفان
با شاخه‌های منفجرت آشیان کنم

از خون بروی تا بپرم از میان خون.

اکنون، کنار سختی، می‌خوانم

از سرزمین سنگ می‌آیم
از صخره و خشونت و فریاد

آیا صدای من
در سنگ‌های کوهستان می‌ماند؟
از سنگ‌ها لاله می‌روید؟
و شعر رودخانهٔ خونین را
آلاله با ستاره، می‌گوید؟

شب مرد را به قلهٔ خون می‌برد
و مرد ابر یائسه را پاک می‌کند

باید به قلب شب بروم
و از هراس عربده‌ام را تهی کنم
خون من از ستاره رنگین‌تر نیست
ستاره با شش خنجر
به شش جهت هجوم روشن دارد
و زیر پرچم خونین صبح می‌سوزد
ستاره، انقلاب قرمز تاریخ است.

باید به قلب شب بروم
و خون جاری انگشتانم را
در باد، در تمام جهت‌های شب بگردانم
ستاره پنهان نیست
ستاره حس وسیع درخشیدن است
ستاره به نسبت تاریکی می‌تابد
ستاره از ابتدای شب معلوم است
خون ستاره گاهی در باتلاق می‌ریزد.

وقتی ستاره‌های ستیزنده
پای حصار سنگی شب ایستاده‌اند
وقتی گلوله‌ها و قراول‌ها
به سوی لاله‌های قرمز بیدار است
وقتی صدای مرگ می‌آید
و بوی خون ریخته بر باتلاق می‌راند
مرغ غریب نیما
روی جدار ظلمت می‌خواند

مثل پرنده در وزش خون و باد می‌رانم
روی جدار ظلمت می‌خوانم

اکنون صدای گریهٔ باد
از حفره‌های استخوانی گورستان می‌آید
اکنون صدای باد، شبیه من است
من
من که می‌وزم
از حفره‌های قرمز مغلوب
از زوزه‌های جانوران غریب

اسبی برهنه در شب و رگبار نیزه‌ها
بر خط ارتفاع قلل شُخمه می‌زند
و مثل شعله‌های گسسته، به تیغ باد
سرمی‌کشد به شیهه و در باد می‌رود
یوزی کنار صخرهٔ خون زوزه می‌کشد
شب روشن از ضخامت خون و جرقه‌هاست

سنگی از انتهای شب آمد
و استخوان جمجمهٔ یوز را شکافت
اسب از خطوط دره فروغلتید
وهم و سکوت زمزمه‌یی غمگنانه کرد

حسی مرا شکافت
حسی مرا ز قله فرو ریخت
حسی مرا ز قله فرو می‌ریزد

چون آبشار می‌شکنم روی صخره‌ها
و روی رود گریان می‌ریزم

با های‌های خسته
اکنون کنار سختی
می‌خوانم.

سخن آخر دربارهٔ *صدای میرا* اینکه، باز به قول سعید یوسف: «شعر سعید، علی‌رغم هر ادعایی که هر کس ممکن است بکند، دارد از خاطر می‌رود.»[۱۷۳]

و این واقعیتی تلخ و اعترافی دردناک است، دربارهٔ شاعر بالقوه بزرگی که فرهنگِ جامعهٔ استبدادزده، شعرش را قربانی خود کرده است.

او بالقوه توان آن را داشت که مایاکوفسکی، ناظم حکمت و ریتسوس شود، اگر خود و جامعه‌اش فرهنگ ژرف و وسیعِ انقلابی آنان را داشتند.

او انقلابیِ پرشوری بود بی‌آنکه هرگز فرصت و امکان مطالعهٔ جدی و عمیقِ آثار انقلابیون جهان را بیواسطه پیدا کند.

او شاعر ارزشمندی بود بی‌آنکه هرگز فرصت و عقیده به مطالعهٔ ژرفکاوانه و همه سویهٔ شعرِ شاعرانِ جهان را داشته باشد، و لذا شعرش تا سالیان دراز، عزیزی و بدوی باقی ماند؛ و برداشت محدود و یکسویه‌اش از شعر، از منابع بسیار عظیمی محرومش کرد. شعر در نظرش چیزی فراتر از وسیلهٔ روزمرّگی نبود، لذا با سپری شدن روزمرّه‌ها (هر چند دردناک و عمیق و حیاتی و عمده) دورهٔ شعرش نیز سپری شد.

ساز دیگر / جعفر کوش‌آبادی

کوش‌آبادی، جعفر / *ساز دیگر*. ــ تهران: فرهنگ، مهر ۱۳۴۷، ۹۵ ص.

جعفر کوش‌آبادی از شاعران محبوب روشنفکران مردمگرای نیمهٔ دوم دههٔ چهل بود. اشعار ساده، ساده‌لوحانه، موزون او، همراه با کلمات و

ترکیبات و تعابیر عامیانه که از رنج توده‌های تهیدست و برای همانان سروده می‌شد، به سرعت در میان خوانندگان شعر متعهد جا باز کرد.

شعر کوش‌آبادی، چهره‌ئی نو و نیمائی از شعر نسیم *شمال* بود. ــ البته بدون آنکه مطلقاً بُرد او را در میان تودهٔ مردم داشته باشد.

در اشتهار کوش‌آبادی در آن سال‌ها، دو عامل متضاد نقش عمده‌ئی داشته است: عامل نخست، دوستان جامعه‌گرای شاعر بودند که زعامت‌شان در ایران با م. ا. به‌آذین بوده است؛ و عامل دوم، دوستانِ موج نوئی او که نخستین اشعارش ــ به خاطر دوستی با عده‌ئی از آنان ــ نه همسنخیِ زیبائی‌شناسی ــ در مجله‌شان، *طرفه*، چاپ می‌شده است.

انتشار *ساز دیگر* با مقدمهٔ تأئیدآمیز به‌آذین موجی از شعف و نفرت برانگیخت. شعف در میان بعضی از روشنفکران خلقی، و نفرت در بسیاری از محافل فرمگرا و موج نوئی.

ما ذیلاً پس از خواندن چند شعر از این مجموعه، دو یادداشت موافق و مخالف بر *ساز دیگر* را می‌خوانیم.

برادرانه

خوب یادم دادند
که حقیقت تلخ است.
تلخ می‌خواهم حرفی بزنم.
ماه ای دوست سخی‌ست
شب سخی‌تر از ماه.
ماه
روشنی را هر شب
به زمین می‌بخشد،
و شب آرامش را بر مردم.
فکر تنهائی شب را نکنیم.

شب مرا خواهد داشت.
شب تو را خواهد داشت.
جوهر ماه که در شیشهٔ تنهائی نیست
ماه جفتش را در آینهٔ تاقچه‌مان خواهد جست.
ماه جفتش را در آینه‌ها خواهد جست
من تنها هستم.
تو تنها هستی.
من و تو تنهائیم.
آن جوانی که به امید پیروزی خود در کنکور
چندمین بار اسامی را در کیهان خواند
و به سال خشکی اندیشید
که همه حاصل آن حسرت و بیکاری بود
آن جوانک تنهاست.

«سایه»* جان می‌بینی مهلت دلگیری نیست.
با تو می‌خواهم حرفی بزنم
با تو من آری می‌خواهم حرفی بزنم
همه از پنجرهٔ خود دیدند
آن کلاغ سیهی را که ز بالای سر شهر گریخت
و به نوک تکه الماسی برد.
آری از پنجره‌هاشان دیدند.
روز دیگر «کیوان»** با یک چشم

---

* منظور، هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه) است. مؤلف.
** شاید منظور، مرتضی کیوان، عضو حزب تودهٔ ایران بود که پس از کودتا اعدام شد. مؤلف.

حسرت‌آلود به مادر نگریست.
تو که از من بهتر می‌دانی
کودکانی هستند
که به طشتک‌های میوه‌فروشان در شهر
و به ویترین‌های کفاشی
با دو چشمان غم‌آلودهٔ شان می‌نگرند.
«سایه» جان بهتر نیست
جای خاموشی حرفی بزنی؟
و بگوئی با ما
این نئون‌های فریبی که فراز سرِ ما مصلوب‌اند.
و حروف سربی
که به رگلام دروغین شب و روز
روی اوراق بلند کاهی
چاشنی می‌ریزند.
و بساطی که به ویلاهای ییلاقی است
و گروهی را کیفی کاذب می‌بخشد
گذرا خواهد بود.
حرف با ما بزنی
از امیدی که حقیقت را در گلدان کاشت
و به علت‌هائی سبز نشد
از قفس‌های تنگی که از آن
چشم‌های نگرانی شب و روز
وسعت دشت آزادی را می‌نگرند
از «به‌آذین» که در آن تنهائی
مهربان‌تر از ماه
مهربان‌تر از شب

شهر را می‌نگرد
و ز دستی که به گلگشت نوازش‌ها، آرامش‌ها،
باد با خود برده است
و ز خورشید و درختان که تو را
زندگی می‌بخشند
حرف باید بزنی.
من و «کسرائی»* از پنجرهٔ خود هر روز
در وزارتخانه
از اتاقی که نود پله بلندی دارد
شهر را می‌نگریم
و عمارت‌ها از آن بالا
لاک‌پشتی هستند
که به زیر لاک سنگی خویش
آرزوها را چون برگ کلم می‌شکنند.
کودکان با کش و با قرقره‌ها در سینی
پشت قورخانه عرق می‌ریزند
و کسی نیست که از آنها چیزی بخرد.
پارک شهر غمگین، مردم را
که به پیک‌نیک فقیرانه ز راه دوری آمده‌اند
در حباب سبز سایهٔ خود می‌فشرد
و به من «کسرائی» می‌گوید
وسعت شعر معاصر را «کوش آبادی» می‌نگری
آن درختان برافراشته را
که تبرها انداخت

---

* منظور، سیاوش کسرائی شاعر است. ــ مؤلف.

متوجه هستی
به چه خوبی دارد می‌روید؟
کار در کورهٔ گرم
که نفس‌ها را پس می‌زند از سنگینی
کودکانی که در آن گرمه از ذوق نهار
مهربان حلقه زده
و ز مادرهاشان نان و کباب و ریحان
قسمتی می‌گیرند
همه اینها دربست
مزرعه‌های سخاوتمند شعری توست.

من همه روزه «کسرائی» را می‌بینم.
خوب می‌بینم، خوب
سختی ماهی دریائی را
که درون تنگی زندانی‌ست
و به دریا و به آزادی ماهی‌ها می‌اندیشد.
فکر تنهائی شب را نکنیم.
«سایه» شب‌ها تنهاست
و به ایوان خودش «کسرائی»
و «به‌آذین»ها در گوشهٔ بالاخانه
شب همه ما را در حلقهٔ خود خواهد داشت.
ماه جفتش را در آینه‌ها خواهد جست.
فکر تنهائی خود را بکنیم.
حرف با هم بزنیم.

از گل نازک‌تر

تو به تنهائی می‌خواهی جنگل باشی!
جنگل ای دوست به یک افرا یا تبریزی، جنگل نیست.
یخ‌فروش بغل کوچهٔ ما
با دو فرزند و زنش گل‌بانو
و برادرهایش
همگی با هم فامیل سلیمانی را می‌سازند.
و تو با فانوسی دودزده
چه فضائی را می‌خواهی روشن بکنی.
کافه‌ها مضطرب‌اند
و تو در فنجانت بهت‌زده می‌نگری
و نمی‌خواهی باور بکنی
که به همسایگی تو کسی از بی‌چیزی می‌میرد
یا کسی دارد از باغ پر از میوهٔ ما
که به جان کندن بار آوردیم
میوه‌های شیرین می‌دزدد،
تو فقط می‌خواهی
از همه مردم برتر باشی
هیچکس برتر نیست
چه گلی بر سر مردم زده‌ایم
تا که بیهوده ببالیم و بخواهیم که برتر باشیم.
نه! کسی برتر نیست!
گوشهٔ کافه نشستن شب و روز
و برای جمعی حرف زدن
از غروبی که به تاریکی می‌پیوندد

و ز عشقی که سرانجامش بر بی‌مهری‌ست،
از تو می‌پرسم، بر سفرهٔ مردم آیا
رونق سبزی و نان خواهد داشت؟

صحبت از گل نازک‌تر با هم نکنیم
تا مبادا به کسی بر بخورد.
خانهٔ کوچک ما را ای دوست
کز پس پنجره‌اش ماه سرک می‌کشد از غمگینی
و سر رهگذرش
بچه‌های سمج حوصله‌تنگ
شیشهٔ پنجره را می‌شکنند
با صفای باطن روشن کن
دوستی شاخه گلی است
که به یک غفلت خواهد پژمرد
می‌شود آیا غفلت نکنیم؟

دوستی دارم من
که به میدان خراسان ته شهر
گچ‌فروشی دارد
مرد خوش‌برخوردی است
او رفیقانش را
با همه خستگی و بدخلقی
کز قفس‌هاشان با خویش به باغ آوردند
دوست می‌دارد،
و صفای سبزه
در دو چشمان سبزش باغی‌ست.

او درختی‌ست تناور بر خاک
که به دستان ثمر سوخته‌اش
سایه می‌اندازد بر سر فرزندانش
سایه می‌اندازد بر سرِ ما
سایه می‌اندازد بر سر شهر
و نمی‌گوید جنگل هستم.
گاه شب‌ها او را می‌یابم،
و خیابان‌ها را پرسه‌زنان با هم می‌پیمائیم.
التهابش را با آرامش می‌گوید:
از برای سگ میشی چشمی
که زمین را توپی آبی رنگ
زیر پایش می‌دید،
و «راسل»
پیرمردی که با این همه سال،
می‌نشیند بر خاک،
تا گدائی بکند
صلح را از همهٔ دولت‌ها،
و به لبخندی آرامی‌بخش
باز می‌گرداند مطلب را
به فروش گچ و بازار کساد.

من رفاقت را گاهی شب‌ها می‌یابم،
و خیابان‌ها را پرسه‌زنان با هم می‌پیمائیم.
دلپسندِ او نیست
گوشهٔ کافه نشستن شب و روز
و به فنجان تهی خیره شدن.

او به من می‌گوید:
چند گوئی که هوای دل من
سخت بگرفته ز بیحوصلگی
آسمان‌های گل‌آلود از ابر
حاصلش سبزی صحراها، کوهستان‌هاست.

صحبت از گل نازک‌تر با هم نکنیم
تا مبادا به کسی بربخورد
رونق سفره ز نان و سبزی
رونق آدمی از دوستی است.
دوستی‌هامان را
بارور گردانیم.

نقد و نظر

کمتر مجموعه شعر جامعه‌گوائی در دههٔ چهل (حتی پیشتر) منتشر شد که مدت کوتاهی پس از انتشار، تا بدین پایه مورد نقد و بررسی قرار گرفته باشد. بر *ساز دیگر*، شفیعی‌کدکنی، احسان طبری، جمال‌زاده، باقر مؤمنی، خسرو گلسرخی،... و کسانی دیگر نقد نوشتند که عموماً جانبدارانه و تأئیدآمیز بود؛ اگرچه این یادداشت‌ها بیش از آنکه نقد زیبائی‌شناختی باشد، تحلیلی جامعه‌شناسانه از اوضاع ایران، به بهانه اشعارِ *ساز دیگر* بوده است.

از جملهٔ یادداشت‌های تأئیدآمیز، مقدمهٔ به‌آذین بر *ساز دیگر* بوده است. در بخش‌هائی از مقدمهٔ به‌آذین می‌خوانیم:

«شعری است ساده و مهربان، و در نهایت معصومیت بی‌پروا و پرده‌در، همچون چشم روشن آبگیر. و آبگیر اگرچه دریا نیست، باز فضای پیرامن خود را هر چه بیشتر در بر می‌گیرد و پاکدلانه باز می‌نماید [...]

چنین می‌بینم این شعر را در زیبائی آزرمگین خویش، ــ شعری آشنا که همچون دشت آغوشی باز دارد و با گرما و آهنگ زندگی می‌تپد. و براستی این شعر، روی هم با برهنگی بی‌تکلف خود، رنگین‌تر و حقیقی‌تر از هر آنچه دیگران گاه استادانه‌تر هم سروده‌اند، شعر زندگی است [...] و آنچه بویژه دل را می‌فشارد، بوی گرسنگی و حسرت‌زدگی این شادی‌های ناچیز رؤیائی است [...]

تازگی و شگفتی سخن (قلقل شبانهٔ دیزی ــ خانه‌های خشتی غریب خواب ــ آفتاب زردچوبه‌ای ــ بوی نان تازه از تنورهای دور...)، زودتر از آن که معتاد و مبتذل گردد، به چشم‌اندازهای گسترده‌تری راه می‌برد. شعر، با همان رگهٔ بیانِ توده‌وارش، واقعیت‌های بغرنج‌تری را در بر می‌گیرد و معنای عام‌تری به دست می‌آورد، به مؤثرترین وجه، اجتماعی و کنونی می‌شود. اما با دیدی که پاک تازگی دارد و به یک اندازه از سکون یخ بسته، از نفی و انکار بیجان تا زندگانِ دیروز، و از دروغ و هیاهوی مشغله‌سازان امروز به دور است. و براستی، آنچه در این دفتر در بیان می‌آید ــ و هر چه پیشتر رویم روشن‌تر و مصرانه‌تر ــ بیتابی نیروهای جوانی است که می‌کوشد از تنگنای سرنوشت امروز خود به در جهد: چه باید کرد؟ راه کدام است؟ [...]

یکی در حماسهٔ ناتمام دیروز نشسته است و با تکرار همان شیوه‌ها و شعارها، با همان سردرگمی در ارزیابی و به کار گرفتن نیروها، از بن‌بست شکست بیرون نمی‌آید. و دیگری با فراهم آوردن تریشه‌های نوطرح با ژنده‌پاره‌های شکوه باستان مرقعی بر قامت امروز می‌دوزد که به هر حرکتی ناگزیر پاره شدنی است. گروهی ــ بازیگرِ از بازی رانده ــ هر دگرگونی را در زندگیِ مردم چهره‌آرائیِ دست نیرنگ می‌شعارد، یا همانا لنگری که انداخته می‌شود تا کشتی طوفان‌زده‌ای در دریای بی‌آرام یک دم ثباتی یابد. و گروه دیگر ــ ناخدای تجربه‌آموز ــ برای آن‌که از روبرو با طوفان در نیفتد، می‌کوشد تا در شیار موج‌ها شنا کند. و در این تلاش هول

که بیم غرق می‌رود، طرفه آن معرکه‌آرایان که به هزار زبان تملق می‌گویند موج را مائیم که بند گسسته‌ایم! و ما خود می‌دانیم آنچه می‌دانیم...

[نویسندهٔ مقدمه در این قسمت به بحث جامعه و تاریخ می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که]:

اکنون در زندگی مردم ما نشانه‌های راستین صبحی تازه هست. ولی البته هنوز:

در سپیده‌دم باریکی ره می‌سپریم
می‌توان در آنِ واحد گفت
روشنائی هست و تاریکی.

وظیفهٔ عاجل، گذار هرچه زودتر از بقایای تاریکی قرون وسطائی است. به هیچ بهانه، به عذر هیچ دوستی یا دشمنی، نمی‌توان در پی کُند شدن این جریان بود، یا دست به دست کسانی داد که سنگ راه این دگرگونی‌اند. چنین پیوندی خلاف طبیعت است و جز شکست حقارت‌آمیز راه به جائی نمی‌برد. باید به پیشواز روز رفت، از هم‌اکنون فردا را ساخت. و تا رسیدن به شاهراه بزرگ دور، می‌توان از جاده‌های خاکی موجود گذشت. [...]

این همه با نویدی گوشتالوی مد روز که زیرکانه هم دامن زده می‌شود، با سکون آسودهٔ دوستان خوبی که:

جای ره گشودن از میان جنگلی غمین
نقشهٔ بنای آسمانخراش

می‌ریزند، بی‌شک سازگار نیست. ولی ــ خشم یا همداستانی ــ کاش انگیزهٔ تکانی گردد و افسون ترس و ناباوری و بدبینی چندین ساله را باطل کند، تا بار دیگر

طراوت جوانه‌های سبز و لاله‌های سرخ
به باغ ما بازآید.»[۱۷۴]

و اما این سخن، سخنِ آخر، پیرامون ساز دیگر نبود. این، نظر طرفداران هنر متعهد بوده است. در مقابل، نظرِ منتقدین موج نو قرار

داشت که *ساز دیگر* را اساساً واجد هیچگونه ارزش و اعتباری نمی‌دانستند؛ از آنجمله بود یادداشتی که در روزن ـ جُنگ موج نوئی‌ها ـ پیرامون این کتاب نوشته شد.

در روزن می‌خوانیم:

«*ساز دیگر* مجموعهٔ شعری است از شاعری که به اجتماعی بودن مشهور است یا می‌خواهد باشد.

مقولهٔ اجتماعی بودن شاعر، مقولهٔ پرت و کهنه‌ای‌ست که انتشار هر مجموعهٔ خودروئی به آن نشتر می‌زند و بوی عفونتش را برای مدتی بلند می‌کند. ساز دیگر مشمول حرفی است که در بالا رفت. مجموعه‌ای غیرقابل خواندن و تحمل کردن، و این گزارش فقط به خاطر گزارش این ادعاست.

کوش‌آبادی فقیر است؛ فقر فرم، محتوی، تکنیک، وزن، اندیشه، ظرافت ذهنی و فقر جهان‌بینی خاص (که البته حتماً مدعیِ داشتن آن است). اورافرسنگ‌هااز آن پایگاهی که‌نشـــتگاه‌شاعراست،دور می‌سازد.

کوش‌آبادی نمی‌تواند چیزی به کسی بدهد؛ نه به خواننده‌اش، نه به همرزمانش و نه به مردمی که به خیال خود برای‌شان شعر می‌گوید. حرف‌هایی دربارهٔ زندگی می‌زند که آدمی از زبان هر کسی می‌شنود، نه بیشتر از این حرف‌هایی که به سیاه‌مشق نویسندهٔ جوان و احساساتی شباهت می‌برد تا به شعر. حرفها (که البته هیچ ربطی به شعر ندارند) همان‌هاست که در هر مجله‌ای هر هفته چندین صفحه چاپ می‌شود. گاهی این حرف‌ها چنان است که خواننده ناگزیر از خندیدن است:

خلق در مایهٔ دشتی دارد می‌خواند
و من و تو ز فراموشی باز
سازمان کوک همایون دارد

«علی‌آباد هم شهری است»

من به آبادی خواهم گفت

نان خالی کافی نیست
دوغ و دوشابی را هم باید قاتق خواست

«علی‌آباد هم شهری است»

کوش‌آبادی نمی‌اندیشد، فقط می‌بیند و بد هم می‌بیند. فاقد چشم گردان است. مثل هزاران آدم عادی که یک جهت را بیشتر نمی‌توانند ببینند. این بزرگ‌ترین نقص هر هنرمند است: بی‌توجهی نسبت به سه جهت جغرافیایی پذیرفته شده و هزاران جهتی که وجود دارد و چشم شاعرانی چون او، قدرت بینش آنها را ندارد. اینان از کمترین هوشیاری و معمولی‌ترین دیدگاه خاکی شاعرانه بی‌بهره‌اند و هنوز نمی‌دانند که نشان دادن ضعف و فقر مردم به مردم نه تنها خدمتی در حق‌شان نیست بلکه توهینی است که شاعر به شعور آدمی می‌کند. آنهم شاعری که در هیچ سطری از کتاب نتوانسته برتوی فکری و شعوریِ خود را نسبت به توده‌ی مردمی که برای‌شان حرف می‌زند ثابت کند. البته شاعر ملی عزیز از آوردن ترکیب‌هایی نظیر «سوسن آزادی»، «کوکب خوشبختی»، «دختر امید»، «دوک امید»، «قاصدک‌های امید»، برای قرص کردن زیر دل ملت غفلت نورزیده‌اند و هم‌چنین از ترکیب‌ها و کلماتی از این دست که می‌آید:

مردها چمباتمه روی نیمکت چرکین
مرد نقالی که دندان‌های پوک و جرم‌آگینش
گویی از بوی گل تریاک
گاز را با کفش‌های کهنه می‌افشرد
میلهٔ براق پشت صندلی را سخت می‌افشرد
گرچه تیر کمان کودکی
گرچه خانواده‌اش کم آرزو چو سال‌های پیش ماند

که این همانا زندگی مسالمت‌آمیز کلماتی مثل «سرقتورمه بسته»، «مف»، «چغندر پخته» با کلماتی نظیر «می‌افشرد»، «فتاده‌ام»، «ز» (به جای از)، «باد گرم هرزه‌پو» و جز اینهاست و الخ...

ساز دیگر، اتهامی است غیرقابل بخشش به ارج شعر و وجدان بیدار شاعری که شاخک‌هایش وجود کسی ـ چیزی را در دورها اعلام می‌دارد.»[۱۷۵]

از زبان برگ / شفیعی‌کدکنی

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک) *از زبان برگ*. ـ تهران: توس، ۱۳۴۷.

در واقع با مجموعهٔ *از زبان برگ* است که شفیعی‌کدکنی با دور شدن از جاذبهٔ زبان اخوان‌ثالث و گرایش به لحن فریدون مشیری، به نوعی از استقلال زبانی می‌رسد.

شعرِ شفیعی در *از زبان برگ*، لطیف، خوشاهنگ، وصفی، طبیعتگرا، جامعه‌گرا، نوقدمائی و نمادین است.

به نظر می‌رسد که نخستین نشانه‌های فرهنگ اسلامی در شعرنو فارسی، در اشعار شفیعی‌کدکنی، بویژه در کتاب مورد بحث آشکار شده باشد. این ویژگی، بعلاوهٔ رایحهٔ اجتماعیِ اشعارِ نوقدمائیِ شفیعی‌کدکنی سبب شد که او در مدتی نه چندان طولانی، از شاعران مشهور و محبوب نیمه دوم دههٔ چهل به بعد در ایران بشود.

با این اوصاف، دور نیست اگر *از زبان برگ* را محلِ آشتیِ شعرنو با سنتگرایان ادبی ـ مذهبی بدانیم. سه شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ دو نقد بر این اثر ارجاع می‌دهیم:

کاوه: «حرف‌هائی از زبان برگ»: مجلهٔ *بامشاد*، (شمارهٔ ۱۹۰ مسلسل ۱۷۷۵، شهریور ۱۳۴۷).[۱۷۶]

محمود کیانوش: «دربارهٔ از زبان برگ»: مجلهٔ فردوسی، (شمارهٔ ۷۶۹ ۳۱ تیر ۴۷).[۱۷۷]

۱

چه بگویم که دل افسردگیت
از میان برخیزد؟

نفس گرم گوزن کوهی
چه تواند کردن
سردی برف شبانگاهان را
که برافشانده به دشت و دامن؟

۲

آخرین برگ سفرنامهٔ باران
این است
که زمین چرکین است.

نشانی

به مفتون امینی

من از خراسان و تو از تبریز و او از ساحل بوشهر
با شعرهامان شمع‌هائی خرد
بر طاق این شب‌های وحشت برمی‌افروزیم
یعنی که در این خانه هم‌چشمان بیداری
باقی‌ست
یعنی درینجا می‌تپد قلبی و نبض شاخه‌ها زنده‌ست
هر چند
با زهر سبزآلوده و از وحشت آکنده‌ست.

این شمع‌ها گیرم نتابد
در شبستان ابد، در غرفهٔ تاریخ
گیرم فروغ فتح فردائی نباشد،
لیک،
گر کورسو گر پرتوافشان، هر چه هست این‌ست:

یادآور چشمان بیداری‌ست.
وز زندگانی
ـ گرچه شامی شوکران آکند ـ
باری نموداری‌ست.

وقت خوب مصائب / احمدرضا احمدی

احمدی، احمدرضا/*وقت‌خوب مصائب*. ـ تهران: زمان، ۱۳۴۷، ۱۸۱ ص.

از این پیشتر به تفصیل دربارهٔ احمدرضا احمدی و شعر او صحبت شد.[۱۷۸] او مطرح‌ترین و مستعدترین چهرهٔ موج نو بود که شعرش بر بسیاری از شاعران فعال پیش از وی نیز مؤثر واقع شد. ذیلاً یک شعر از *وقت خوب مصائب* و سپس چند نکته از چند نقد و نظر را می‌خوانیم.

جمعه خواب

شفا به آسانی دانست که تدبیر نامت چیست
نامت
حقیر شده‌ها
و له شدهٔ آوار خبرها را
شفا داد
اکنون کسی به کوچه می‌آید که تو را به نام می‌خواند
و نمی‌داند
جوانی و مهر و اشتیاق
گلدسته‌های شرق را
در هر زبانی
به آسانیِ یک اعتماد
خواهد زاد.
درختان پخته می‌شد

حدیث می‌شد
آیه می‌شد
و در چشمان فرو می‌افتاد

هزاران کبوتر بیمار
آسوده می‌شدند
چرا که ساده و آسان
نامت را
گفته بودند.

دیر رسیدم و
با همین پسرک سپاهی گفت‌وگو کردیم
هم او گفت:
سلاحداران گل‌های باغچه را لگدکوب کرده‌اند
اما تبار گُل
هرگز نخواهد مُرد.

عصر که نامت را در آینه گفتیم
نوروز شد
با هم به خانهٔ شکوفه‌ها رفتیم
مدرسه‌ها باز بود
بچه‌ها به کوچه آمدند و
تو را به نام می‌خواندند.

و این در جمعهٔ خواب بود.

نقد و نظر

طبیعی بود که انتشار کتابی از بنیانگذار موج نو در ایران بازتاب وسیعی در پی داشته باشد؛ بویژه که احمدرضا احمدی خود نیز اهل جُنگ و مجله و نشر بود و رابطه وسیعی با دست‌اندرکاران هنر داشت.

از جملهٔ نقدها، نقد مُفصّل دکتر رضا براهنی بر این مجموعه بود. او در مجلهٔ فردوسی، طی مقاله‌ئی تحت نام «مناجات یک جنین» نوشت:

«نمی‌دانم این جنین‌های توی الکل را دیده‌اید یا نه، توی شیشهٔ بزرگ، داخل الکل که بر آن سکوت مطلق حکم می‌راند. این جنین‌ها گاهی شبیه مجسمه‌های چاق بودا هستند و پیشانی‌های بلند مخلوط شده با سر دارند، با صورت‌های پف کردهٔ ارغوانی که الکل هاله‌ئی از لبخند ژوکوند بر آنها نشانده است؛ این جنین‌ها بی‌شباهت به «چارلز لاتوتن» نیمه برهنه نیستند که پس از نطقی غرّا در سنای روم، بر سکوی سنا خوابش ربوده باشد و پف لب‌هایش در دو طرف بی‌شباهت به دو شیپور همزاد درشکه‌های پائین شهر تهران نباشد. [...] و سکوت، سکوتی الکلی بر این جنین حکومت می‌کند. [... و این] جنین‌ها طوری در پشت وبترین‌ها قرار گرفته‌اند که اگر به آنها دست بزنی، مثل عروسکی که داخل شکمش ساعتی کار گذاشته باشند، ناگهان به صدا در خواهند آمد و سرودی ناقص را زمزمه خواهند کرد: «تیک‌تاک تیک‌تاک، انتظار، سکوت، پرسه ــ تیک‌تاک تیک‌تاک [...]» و بعد صدا به سکوت می‌گراید و تو در بهت فرو می‌روی که یعنی چه؟ ولی کنجکاویِ تو مجبورت می‌کند که دوباره به جنین دست بزنی، و دوباره ساعت داخل شکم شروع به کار می‌کند و می‌فهمی که پس از هر تیک‌تاک می‌کوشد با جمله‌ئی، یا کلمه‌ئی با تو رابطه برقرار کند: «شهری فریاد می‌زند: آری. کبوتری تنها / به کنارِ برج کهنه می‌رسد / می‌گوید: / نه ــ در فصل قتل بودیم ــ داماد پیر شد ــ من گیاه ندارم [...]» ولی رابطه‌اش ناقص است، به تو نمی‌رسد. [...]»

و در ادامه‌اش می‌نویسد:

«*شعر احمدی برخورد صمیمیت با سوءتفاهم است* [...] شعر احمدی مثل قصه‌یی است که بچه پس از شنیدن از مادرش بخواهد با زبان بی‌زبانی قصه را برای مادرش تعریف کند. [...] این قصه‌ها بی‌شباهت به زمزمهٔ یک کودکِ خیال‌پرداز در یک اتاق تنها نیست [...] دنیای احمدی دنیای زیبائی‌های قراردادی با ابعاد قراردادی نیست. اشیاءِ احمدی، به هیئتی قراردادی به چشم نمی‌خورند. و احمدی در مورد شکل اشیاء و برداشت در کلام عیناً مثل آدمی است که روی دست‌هایش راه می‌رود و از پائین که نگاه می‌کند ابعاد آدم‌ها و اشیاء را باژگونه می‌بیند. [...] احمدی از دو نیمکرهٔ مجزا ساخته شده است که یکی روشن و دیگری تاریک است که جفتش هنوز نیامده است، و با این وضع که پیش می‌رود گویا تا قیامت هم نخواهد آمد [...] احمدی نمی‌ماند، به دلیل اینکه به حد کافی حجم ندارد تا در میان رنگ‌ها و عطرها و بوهای شلوغِ زندگی از بین نرود.»[۱۷۹]

و اسماعیل نوری‌علاء، تحلیل مفصلی بر یک شعرِ احمدی ــ «آغازی در تدفین» ــ نوشت، با این ادعا که: «احمدی نه تنها در هر کتاب، بلکه در هر بخش از کتاب‌های خویش قلمروهای تازه‌یی می‌آزماید که بررسی هر یک از آنها بحثی مجزا و مطول را ایجاب می‌کند.»

در «مقدمات» این مقاله می‌خوانیم:

«نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ آخرین کتاب احمدرضا احمدی و بررسی و نقد دقیق اشعار آن محتاج مقدماتی‌ست که به شرح زیرند:

۱. بررسی تحلیلی اوضاع اجتماعی و ادبی پیش از سال ۱۳۴۰.

۲. بررسی چگونگی به وجود آمدن موج نو و ریشه‌های تاریخی ــ ادبی آن.

۳. بررسی مشخصات واقعی نهضت موج نو که آن را به طور اساسی از شعر نیمائی جدا می‌سازد.

۴. بررسی کلیهٔ اشعار احمدرضا احمدی به منظور تحلیل نحوهٔ تکامل کار شاعری او.

[...] با توجه به همهٔ این مشکلات ترجیح دادم که در مقالهٔ حاضر فقط قسمتی از کتاب سوم او را مورد بررسی و نقد قرار دهم تا شاید پیاده کردن برداشت‌ها و روش‌های بازرسی و مطالعه در این مقیاس کوچک بتواند راهنمای کار برای بررسی همهٔ آثار احمدی باشد. لکن اکنون که مقالهٔ خویش را بازنویس می‌کنم می‌بینم که کوشش من در تمام طول این مقاله معطوف باز کردن و ارائه ارزش‌های شعری و هنری فقط یک شعر احمدی شده است مجال نیافته‌ام تا لااقل همان اشعار انتخابی را مورد نقد و بررسی قرار دهم. اشعار احمدی هر یک همیشه دارای خصوصیاتی خاص خویش‌اند و به همین لحاظ از دیگر اشعار او ممتاز شدنی و در یادداشتنی هستند؛ اما از یک نظر کلی اغلب خصوصیات اشعار او مشترک بین چند شعر نیز هست و بدین ترتیب مجموعهٔ اینگونه اشعار مرتبط به هم، کلیتی را به وجود می‌آورد که کلمات و نشانه‌ها در آن با پرداخت و رفتاری یکسان از طرف شاعر روبه‌رو هستند.

برای نمونه با مطالعهٔ دقیق درمی‌یابیم که چند شعر اول کتاب وقت خوب *مصائب* با یکدیگر پیوندی درونی دارند، چرا که نشانه‌ها مشترک و معانی خاص کلمات در آن‌ها نزدیک به هم‌اند و به راحتی می‌توان این اشعار را از دیگر مطالب کتاب جدا کرده مستقلاً مورد نقد و تحلیل قرار داد و یا برای ارزیابی یک شعر از دیگر اشعار مربوط به آن مدد جست.

بدین ترتیب در مقالهٔ حاضر، هدف ما آشنائی با شعر «آغاز در تدفین» است که مقدمهٔ کتاب *وقت خوب مصائب* محسوب می‌شود، می‌خواهیم به مدد بررسی آن دریابیم که چگونه می‌توان با شعر احمدی ایجاد رابطه کرد و حرف‌های او را از عمق این ترتیب‌های خارق‌العاده بیرون کشید.»[۱۸۰]

و سپس به تفصیل راجع به «نقش کلمات»، «ترکیب‌های تازه»، «منطقِ

نامرئی» و «پیام» در شعر احمدی سخن گفته و به تحلیلِ شعرِ «آغاز در تدفین» می‌رسد.

از دوستت دارم / یدالله رؤیائی

رؤیائی، یدالله // *از دوستت دارم*. ــ تهران: روزن، مهر ۱۳۴۷، ۷۹ ص.

از دوستت دارم چهارمین دفتر شعر یدالله رؤیائی بود. در مؤخرهٔ این کتاب می‌خوانیم که:

«۱. این دفتر از میان اشعار سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۷ به امساک انتخاب شده است، غیر از سه چهار قطعه که از انتخاب‌شان نگذشتم، بقیه اشعاری‌اند که از قلمرو عشق و بدن می‌گذرند. و بدن را من، مثل دریا و مثل کویر، وسیع و گونه‌گون و قدیم و غنی دیده‌ام، و «شعرهای بدنی» خود کتابی موعود است که ۵ قطعه شعرهای از ۴۵ تا ۴۷ این دفتر را نیز در بر خواهد گرفت.

۲. در ابتدا «دختر تصویر» بود و بعد «از دوستت دارم» شد، و دوستت دارم چیز تازه‌یی نیست، معذالک چیزی است که بیشتر از هر چیز دوست دارم، و یقیناً شاعر حق دارد که جز برای رضایت خویش ننویسد؛ که شعر، نمایش انسان و نمایش تمام نیروهای تپندهٔ اوست. [...]».

دربارهٔ شعر رؤیائی از این پیشتر سخن رفت.[۱۸۱] در اینجا شعری از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ یادداشتی از ع. فدائی‌نیا که در روزن، بهمن ۴۷ چاپ شده است،[۱۸۲] ارجاع می‌دهیم.

از دوستت دارم

از تو سخن از به آرامی
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادی
وقتی سخن از تو می‌گویم

از عاشق
از عارفانه
می‌گویم
از دوستت دارم
از خواهم داشت
از فکر عبور در به تنهائی

من با گذر از دل تو می‌کردم
من با سفرِ سیاه چشم تو زیباست
خواهم زیست.
من با به تمنای تو
خواهم ماند.
من با سخن از تو
خواهم خواند.
ما خاطره از شبانه می‌گیریم
ما خاطره از گریختن در یاد
از لذت ارمغانِ در پنهان
ما خاطره‌ایم از به نجواها...

من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه‌یی از به آرامی
من دوست دارم از تو شنیدن را
تو لذت نادرِ شنیدن باش.
تو از به شباهت، از به زیبایی
بر دیدهٔ تشنه‌ام تو دیدن باش!

منظومهٔ پیاده‌روها / محمدعلی سپانلو

سپانلو، محمدعلی / *منظومهٔ پیاده‌روها*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۷، ۱۰۳ ص.

پیاده‌روها چهارمین کتاب شعر سپانلو بود که طی پنج سال منتشر می‌شد. *پیاده‌روها*، تفاوت چشمگیری با مجموعه‌های قبلی شاعر نداشت، ولی برخلاف منظومهٔ *خاک*، یکسر چشم‌اندازی شهری داشت. شاعر از خواب برمی‌خیزد، کفش می‌پوشد و «در پی مرگ تصادفی» به خیابان می‌رود، در پیاده‌روهای شهر خود گردش می‌کند و تصاویر برگزیده‌ای از ازدحام و خلوت، بارش و خشکسالی، ورشکستگی و رونق، بهار و زمستان ارائه می‌دهد، که نمایشگر شهری پرهرج و مرج و خفقان‌زده است. تماشای کوچه‌ها و خیابان‌های تهران، و به خصوص پیاده‌روها، اغلب او را به گذشتهٔ این پیاده‌روها می‌کشاند؛ داستان پاهایی که با چه امیدها و آرزوها از اینجا گذشته‌اند، و گاه از طریق تداعی معانی پیاده‌روهای سرزمین‌های دیگر را در خاطر زنده می‌کند، از «بمبئی» تا «جاکارتا». پرسه‌زدن در این شهر معاصر، از بامداد تا شامگاه ادامه می‌یابد که با اشاره‌هایی در داخل منظومه این گذشت زمان نشان داده شده است. شب هنگام در تاریکی، راوی شعر با عابری همگام می‌شود که هرگز صورت او را نخواهد دید. اگر فرض کنیم که سه چهارم منظومهٔ *پیاده‌روها* بیانگر تک‌گفتار راوی و حاوی تأثرات او از دیده‌هایش باشد، در ربع آخر منظومه، راوی متوجه می‌شود که یک نفر دارد به افکار او که گوئی با صدای بلند بیان شده، پاسخ می‌دهد و دراینجا «تک گفتار» تبدیل به «گفتگو» می‌گردد؛ در مقابلِ سرخوردگی راوی، مخاطب ناشناس او می‌کوشد تا به امکاناتی امیدوارکننده اشاره کند و حداقل او را از تسلیم به بن‌بست موجود باز دارد.

در پایان گفتگویی دراز، راوی به نوعی آگاهی می‌رسد: گرچه زمستان سهمگین شکوفایی‌ها و خلاقیت‌ها را محدود کرده، اما گل یخ، «هنرپیشهٔ

فصول کبود» که در سرما شعله می‌کشد و به آزادی سلام می‌دهد، نمادی است از هنر تسلیم نشدن و آزاد ماندن. در آخرین سطور منظومه، راوی می‌گوید که می‌خواهد به خوابگاه سردش باز گردد، گل یخ را زینت‌بخش آن کند، و خواب گرما و شعله ببیند؛ چرا که «نهضت آخرین آتش» نشانهٔ دوام زندگی است.

ما پس از مطالعهٔ بخشی از این منظومه، یادداشتی کوتاه پیرامون آن را می‌خوانیم.

بخشی از **منظومهٔ پیاده‌روها**

پس از تمام سفرها که بی‌تو می‌کردم
پس از گذشتنِ باد از دریچه‌های سکوت
و بعد از آن که کودک
در انعکاس گلِ قالی
به خواب خواهد رفت؛
به جاست کفش بپوشی
و از کنار خیابان قدم‌زنان بروی
ـ بی‌اعتنا به طنین یخ ـ
و چهره‌ها را در قاب مه نظاره کنی
مِه کُشنده‌ترین بامداد این ایام

درخت مِه، در چار راه مِه، سبز است
و چند کافهٔ کوچک
و بویی از به لیمو...

اگر به سایهٔ مواج
که در تسلطِ ابر است

گمان خوابم در پارک‌های گمشده بود،
اگر به شهری
که باد آن را کشف می‌کند
قدم گذارده بودم
اگر به باد یقینم بود
که راه‌ها در راه خویش می‌گذرند؛
همین ترانهٔ ثابت را همیشه زمزمه می‌کردم
نمی‌پذیرفتم نوشابه‌های غیرالکلی را
و بی‌تصادم با کابوس
به چشمهٔ مدائن
سرازیر می‌شدم

ولی معارفه عادی است:
زمین بی‌قصه
نیاز با سوار ندارد
و آسمان
به کشتگان نماز نمی‌گزارد؛
چه بهتر است که مثل قدیم
من و تو کفش بپوشیم
و در پی مرگ تصادفی برویم.
[...]

نقد و نظر

انتشار *پیاده‌روها* بازتاب‌های متفاوت و وسیعی در نشریات داشت. علیرضا نوری‌زاده در مجلهٔ *فیلم و هنر* نوشت:

«مضمون مرکزی در این منظومه در محور گشتی خیابانی که ممکن

است حاصل سی سال زندگی شاعر باشد، دور می‌زند، این گشت، حاصل یک دورهٔ تاریخی است که شاعر به صورت یک تماشاچی متعهد (خبرنگار جنگی) به آن می‌نگریسته... و وظیفهٔ خود دانسته که آن دقایق را ثبت کند. شب او از «جاکارتا» «تل آویو» کشیده شده و نیز گاهگاهی زیرچشمی می‌اندازد به شبی که صورتش را می‌نوازد و گاهی هم سوزی کُشنده دارد. [...]

در این سفر، شاعر به نوعی جهانی شدن دست می‌یابد. از آفتاب «اولان باتور» تا «بابل» خون گرفته حرف می‌زند [...] گاه مثل ناصرخسرو عبوس و مصلح می‌شود و زمانی مثل آخرین آپاچی بر تنهائی خود می‌نگرد. *شاید برای شناساندن شعر معاصر ایران به جهانیان این بهترین اثر قابل ترجمه باشد*؛ چرا که بینش‌های جامعه‌ئی در آن وسعت بیشتری گرفته و به نوعی بینش جهانی نزدیک است.»[۱۸۳]

آتش در مجلهٔ *تهران مصور* (۱۲ فروردین ۴۸)[۱۸۴] و منوچهر آتشی در فردوسی (۱۶ فروردین ۴۸)[۱۸۵] نیز یادداشت‌هایی بر *پیاده‌روها* نوشته بودند که علاقه‌مندان می‌توانند بدان مقالات مراجعه کنند.

بهار را باور کن / فریدون مشیری

مشیری، فریدون / *بهار را باور کن*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۱۲۹ ص.

شعر رمانتیک نوقدمائیِ فریدون مشیری که به همراه شعر توللی، نادرپور و رحمانی، طیفِ شعر مُسلط دههٔ سی را تشکیل می‌دادند، در جوی چنین ضد سانتی‌مانتالیستی و دو شقه شده، دیگر بُردی نداشت. او که تحت تأثیر اشعار فریدون توللی، در مکتب سنتگرایان جدید به شعرنو روی آورده و تأثیر فراوانی بر شاعران جوان ــ از جمله فروغ فرخزاد ــ گذاشته بود، به دلایل بسیار ــ که اهمش، استعداد و نگرشِ شاعر است ــ در همان سنگر باقی ماند و همان طیف از خوانندگانِ نوقدمائی احساساتی و ساده‌پسند را حفظ کرد.

پایانهٔ دههٔ چهل، پایان رمانتیسم عاشقانهٔ نوقدمائی و دورانِ تشدید رمانتیسم انقلابی در شعرنو فارسی بود، و آن دسته از شاعران رمانتیک، محبوبیت گذشته‌شان را می‌توانستند حفظ کنند که بتوانند «موضوع» شعرشان را از عاشقانه به انقلابی بدل کنند؛ و مشیری در آن سال‌ها از این دسته نبود. از مجموعهٔ *بهار را باور کن*، شعری می‌خوانیم.

جادوی بی‌اثر

پر کن پیاله را!
کاین آبِ آتشین
دیری‌ست ره به حال خرابم نمی‌برد.

این جام‌ها که در پی هم می‌شود تهی
دریای آتش است که ریزم به کامِ خویش،
گرداب می‌رباید و آبم نمی‌برد.

من با سمند سرکش و جادویی شراب
تا بیکرانِ عالم پندار رفته‌ام
تا دشتِ پر ستارهٔ اندیشه‌های گرم
تا مرز ناشناختهٔ مرگ و زندگی
تا کوچه‌باغِ خاطره‌های گریزپا
تا شهرِ یادها...

دیگر شراب هم
جز تا کنار بستر خوابم نمی‌برد.

هان، ای عقابِ عشق!

از اوج قله‌های مه‌آلود دوردست
پرواز کن به دشت غم‌انگیز عمر من
آنجا ببر مرا که شرابم نمی‌برد.

آن بی‌ستاره‌ام که عقابم نمی‌برد.

در راه زندگی
با اینهمه تلاش و تمنا و تشنگی
با اینکه ناله می‌کشم از دل که:
«آب... آب...!»
دیگر فریب هم به سرابم نمی‌برد.

پر کن پیاله را!

بر مجموعهٔ *بهار را باور کن*، شفیعی‌کدکنی (م. سرشک) یادداشتی نوشت که در ماهنامهٔ سخن (شمارهٔ ۲، تیر ماه ۱۳۴۷) چاپ شد.[۱۸۶]

در جاده‌های سرخ شفق / کامبیز صدیقی

صدیقی، کامبیز / *در جاده‌های سرخ شفق*. ــ رشت: روزنامهٔ بازار، دیماه ۱۳۴۷، ۱۰۲ ص.

کامبیز صدیقی از جمله شاعران مضمون‌گرای دههٔ چهل بود که کوشش داشت جوهر شعر را فدای مضمون و پیام شاعر نکند.

در جاده‌های سرخ شفق، محصول ده سال (۳۷-۱۳۴۷) کار شاعری او، و مجموعه‌ئی از ۳۹ قطعه شعر بود.

اگرچه عمده شعرهای صدیقی دچار ضعف تألیف و شلختگی زبانی بود، ولی در حوزهٔ مضمونی، شایستگی‌ها و نوآوری‌هائی داشت که متاسفانه مورد توجه واقع نشد.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم.

گورکن

این تیک‌تاک ساعت میدان شهر نیست،
آنک
در قلب شب
بی‌هیچ وقفه، گورکنی با کلنگ خویش
در کار حفر کردن گوری برای ماست.

ما
در یک صف طویل
بیزار از تناوب رنگین فصل‌ها
بیزار از تسلسل شب‌ها و روزها
در انتظار نوبت خویش ایستاده‌ایم

آیا چگونه ــ ای همهٔ دردهای زیست ــ
در این سکوت تازهٔ شب می‌توان گریست.

گزارش

اولین خبر:
بهار
شاخه‌های هر درخت را
به شکوفه‌ها اجاره داده است.
آخرین خبر:
من هنوز زنده‌ام.

واحه / آتش

آتش / *واحه*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۷، ۵۱ ص.

پیشتر، مجموعهٔ من‌کویر را از آتش دیده بودیم.[۱۸۷] او در مقدمهٔ *واحه* می‌نویسد که:

«این کتاب به مناسبت کتاب پیشین من، من‌کویر و چند مناسبت دیگر *واحه* نام گرفت، البته هنوز باور ندارم که در طی کویر به واحه‌ئی رسیده باشم و به همین دلیل و چند دلیل دیگر چنین مختصر و نیاراسته و نابسامان چاپ شد. و بیش از این هم به خود بالیدن است و دکانداری (و دکانداران موفق‌اند.»

اشعار آتش، تحت‌تأثیر زبان اخوان‌ثالث، عموماً محکم و پرشور و گاه موجز و عمیق بود، ولی به دلایلی که بر من آشکار نشد، در کمتر نوشته‌ئی بود که نامی از او برده شود.

دو شعر از مجموعهٔ *واحه* را می‌خوانیم:

در خود خزیده

در خود فرورفته‌ست غمگین سنگ‌پشت پیر
احساس کرده‌ست
بی‌شکل و قانون این خطرهائی که نزدیک
و ته‌نشین گشته‌ست در غارش که تاریک

او پاره سنگی است
اما هزار اندیشه در این سنگ پویان
نشنیده دیری است
عطر چمنزار و سرود نامجویان

آیا کدامین رستخیز است؟

کان توسن سرمست را افشان کند یال
عطر چمنزار و سرود نامجویان را دهد بال
اندیشه‌ها را پر گشاید
و بگسلد هرگونه زنجیر
تا بر دمد آن توسن خورشید پیکر
از لاک این در خود خزیده سنگ‌پشت پیر

سوگ

بی‌امان رگبار
تازیانه‌وار می‌بارد
زال همسایه‌ی من، ای ژولیدهٔ تنها
سوگ‌پیراهن به تن در ماتم زرین ستون خانه‌اش کاو سال‌های پیش
زیر تیغ یک رگبار سر بین ریخت، ویران شد، فرو فرسود
موی مویان در دل شب باز می‌گرید
همچنان که شیشه‌های پنجره‌ی من، زار
زیر این رگبار

شعر دیگر [جُنگی از اشعار موج نو]

شعر دیگر جُنگی از اشعار شاعران موج نو بود که در آذر ماه ۱۳۴۷ با همکاری بهرام اردبیلی و پرویز اسلامپور منتشر شد. کتاب، به شش بخش، به ترتیبِ ذیل تقسیم‌بندی شده بود: ۱. جلال‌الدین بلخی، صائب تبریزی، ابوبکر شبلی، منوچهر آتشی؛ ۲. نیما یوشیج، تندر ـ کیا، هوشنگ ایرانی؛ ۳. بهمن فرسی، منوچهر آتشی، هوشنگ بادیه‌نشین، محمدعلی سپانلو، اسماعیل نوری‌علاء،داود رمزی؛ ۴. فریدون رهنما [مقاله]، داود رمزی؛ ۵. احمدرضا احمدی، پرویز اسلامپور، مروا، ایرج شهیدی‌زاده، هوشنگ چالنگی، هوتن نجات، محمود شجاعی، حمید

عرفان، بهرام اردبیلی، بیژن‌الهی؛ ۶. گیوم آپولینر، یقیشه چارنتس، فدریکو گارسیالورکا، گلی خلعتبری، سیروس آتابای.

چند شعر از مجموعهٔ «شعر دیگر» را می‌خوانیم:

سه پارهٔ سوگ شعر
اسطورهٔ ستیز اسفندیار و رستم
از مجموعهٔ
بر خنکای بامدادیِ اساطیر و زنگولهٔ لب‌هاش

پرویز اسلام‌پور

بر موج تیره مچ می‌گشایی
↓
سینه‌ات گشاده‌باد
ابلق بی‌مهره پشت

و تپیدن ده آه
متن رگی خاکستری / و
آتش انگشت‌های لاغر شده ــ.

پنجه خاک شد
رگ به پستان مار
↓
آهنگ زهر بود / در پوست آهکیِ بیمار
و چه ماند
↓
جز لابه‌یی / به درگاه شب
لاشه‌یی / به انتظار کفتار

راه را / راهِ مار
نمک را
باور

واکنش گلهٔ سنگ
↓
شرابهٔ خم / بر کشتار
اینک بادیه‌یی ـ
و آنگاه / خیبر

ای ماتم درشت / بِلم

یال

هوشنگ چالنگی

۱

تو پرندهٔ نقره‌گون و گل‌های صخره را نخواهی دید
اینجا که سایه‌های اشباحی تن به مرگ نمی‌سپرند
پس کنار این سوت‌های بخشنده
که می‌گذرد
و نفس این نقره که فرو می‌ریزد
بمان و نگاه کن
گیاهی را که روح اقلیمیِ خویش به تماشا گذاشته است
اما من دورم
و می‌توانم در این یال‌ها بدوم و مرگ را تحقیر کنم

۲

برخاسته‌ام
ولی به یاد نمی‌آورم خلوتی را که برای وداع داشتم

۳

کمان کشیده می‌شود و من
رو به رو
شانه‌هایم را از آهی طولانی بیرون می‌ریزم

برخورد

هوتن نجات

به پرواز
از کنار چشمه می‌گذرم
صیاد، اسباب مرگ ماهی را می‌چیند
و خون ماهی، آب چشمه را حرام می‌کند

بر شاخه‌های درخت، همسالانم
تا پروازی دیگر مانده‌اند
اما پرواز برگ‌هاست در پائیز
و جرأت ریشهٔ برفدیده
و میوهٔ رسیده

بانوی خانه مرا دوست می‌دارد
و هر روز، سایهٔ آشیانه
بر غروب می‌افتد.

شیون سم

حمید عرفان

ای تُک‌زبانان
غایت لال بودن
منم

که گردنِ بریدهٔ اسب را می‌بوسم
با دو چشم تهی
که اشارتگر آوارست
به موازات هر شریان
تا واژه‌ها خروشیدن آغاز کند و من
زیر سایهٔ تبر
افراشتن بیاموزم

به یال چه بگویم؟
همان رمندهٔ باد آواز
که بر احشای پاک سایه گسترده
همان که نیمی نوازش و نیمی شعلهٔ توفنده بود
و سپیده‌دمان
در کند او
جلایی دیگرگونه داشت

آه...
آن شیهه
چنان رسا بود
که چاشت مرا
با نسیمی مزین می‌کرد
و آن دم که پهنهٔ سبز
نمایان می‌گشت
از خار و خسی
آشکارا
چیزی نمانده بود

ای شیون سم
نقش مهربانم
بر خوان غروب
گویی با لهجه‌یی گنگ درگیرم
که طواف تو را
هنوز
بر گرد خویش
در نیافته‌ام.

طلا در مس / رضا براهنی

براهنی، رضا / *طلا در مس*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۷، ۶۵۵ ص. چ ۲.

بی‌تردید بعد از نیما، دکتر رضا براهنی از آگاه‌ترین منتقدین شعر امروز ایران محسوب می‌شود. او با دانش وسیع، نگاه نو و جرئت اظهارنظر، نقدِ ذوقیِ دهه‌های گذشته را یکسو ریخت و در دههٔ چهل، با همراه تنی چند، نقدی را بنیان گذاشت که به رغم پاره‌ئی کجروی‌ها، پایهٔ نقد امروز شد.

طلا در مس، مجموعه‌ئی از نقدها و یادداشت‌ها بود که عموماً در نشریات ایران به چاپ رسیده بود. این کتاب که یکبار در سال ۱۳۴۴ نشر یافته بود، در چاپ دوم با مطلب و حجم بیشتر و تفاوت‌های جدی با چاپ اول در سال ۱۳۴۷ منتشر شد.

فهرست مطالب چاپ دوم *طلا در مس* به قرار زیر بود:

مقدمه؛ بخش اول ــ شعر: شعر و اشیاء؛ شکل ذهنی در شعر؛ الهام و کشف؛ تصویر چیست؟ خلاقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه؛ فردیت، کلیت و حقیقت جهانی در شعر؛ نوعی روح حماسی در مولوی؛ طلا در مس؛ مسئولیت: دید فلسفی و هنری.

بخش دوم: شاعران: نیما یوشیج: چهار رسالت، چهار مسئولیت؛ نیمای سمبولیست دفتر شعر من و اجتماع؛ *ماخ اولای* نیما یوشیج؛

فریدون توللی؛ احمد شاملو؛ قالب شعر شاملو؛ نادر نادرپور؛ نوعی بیداری و هشیاری؛ فروغ فرخزاد: پنج یادداشت پیرامون *تولدی دیگر*؛ مرگ آن شهید؛ مهدی اخوان‌ثالث؛ سیاوش کسرائی؛ آرش کمانگیر؛ منوچهر آتشی؛ فریدون مشیری؛ سهراب سپهری؛ سپهری و رؤیائی؛ نیما؛ م. آزاد؛ یدالله رؤیائی؛ سیروس آتابای؛ م.ع. سپانلو؛ مفتون امینی؛ فرمِ ذهنی‌ترِ شعر؛ دنیای شجاع جدید شعر فارسی؛ احمدرضا احمدی؛ پاره‌ئی ملاحظات پیرامون شعر اخوان.

اکنون که یادداشت‌های آن سال‌های طلا در مس را مرور می‌کنیم، می‌بینیم که مُنتقد در مقاطعِ مختلفِ تاریخ شعرنو ایران توانسته است دربارهٔ بسیاری از اشعار و شاعرانِ شعرنو مطالبی بنویسد که صحت نظرش (که بسیاری در همین کتاب آمده است) بعدها به اثبات برسد. فی‌المثل، اگرچه او نخستین شخصی نبود که به اضمحلال رمانتیسم و چهارپاره‌سرائی و زیبائی‌شناسیِ نوقدمائی در سال‌های چهل پی برده بود؛ و پیش از او فروغ فرخزاد و احمد شاملو در بحث مفصل با نادر نادرپور در جمعه *آژنگ‌ها* خبر زوال آن شیوه را (دست‌کم برای مدتی) داده بودند، ولی دکتو رضا براهنی بود که در شهریور ۱۳۴۶ با تحلیل شجاعانه (و با پرده‌دری غیرضروری)، «نماز میت بر جسد شعر رمانتیسم» را خواند.

او در آن سال‌ها دربارهٔ اخوان‌ثالث، احمدرضا احمدی، منوچهر آتشی، محمدعلی سپانلو، موج نوئی‌ها،... به نکاتی اشاره کرد که امروزه درستیِ بسیاری از آن حرف‌ها آشکار شده است.

ولی دو چیز همواره نوشته‌های این منتقد را مخدوش و معیوب می‌کرده است: یکی، حاشیه‌روی‌های بی‌ارتباط با موضوع، که در پاره‌ئی از اوقات بسیار شخصی به نظر می‌رسد؛ و دو دیگر، دخالت احساسات دوستانه و یا دشمنانه که سبب تغییر نظراتش می‌شده و خواننده را دچار تشتت رای می‌کرده است.

البته این مطلبی است که باید روشن شود. بدین منظور خوب است که ما نقدی از کتاب *طلا در مس* را انتخاب کرده و مورد بررسی قرار دهیم.

برای نمونه، *نقدِ قصیدهٔ بلند باد* را انتخاب می‌کنیم. این یادداشت، از یکسو حاوی نکاتی است درست و دقیق و آموزنده؛ و از دیگر سو، بخشِ مفصلی از آن به مطالبی اختصاص دارد که هیچ ربطی به اشعار قصیده و خوانندهٔ شعر ندارد.

این معضل از همان آغاز مقاله شروع می‌شود.

منتقد در شروع مقاله می‌نویسد:

«آقای سیروس طاهباز در مشهور کردن آزاد از روش سیاستمداران دیکتاتور استفاده کرده است. به این معنی که در مجلهٔ *آرش* که بار عامی خصوصی شده است، از هر چند ماه برای چند تن از شاعران و نویسندگان دوست آقای طاهباز ــ تا خلعت‌ها بخشیده شود و نوعی سلسله مراتب شعری تحریر شود که بلافاصله پس از تحریر، نقش بر آب خواهد شد. ــ اسم آقای آزاد همه‌جا هست. و در مجلاتی که طاهباز با آنها همکاری کرده، اسم آزاد در زیر و زبر اسامی اشخاصی چون نیما، بامداد، امید و فروغ فرخزاد گنجانده شده، و در تمام آگهی‌های تبلیغاتی که به پیشنهاد، تشویق، التماس، استغاثه و تحریک و تبانی طاهباز اینور و آنور چاپ شده، اسم آزاد، مثل یک شعارِ سرسخت و مکرر و سمج سیاسی، جلو چشم بندگان خدا، به انواع حروف درشت و ریز ــ و همیشه به نیکنامی ــ رژه می‌رود. طوری که در دو هزار صفحه از تمام شماره‌های *آرش*، در مجلهٔ *فردوسی* (زمانی که طاهباز در *فردوسی* کار می‌کرد)، در دو مجلهٔ *بازار* رشت و پرچم *خاورمیانه* خوزستان که الهام‌بخش عقاید شعری گردانندگان‌شان، حرف‌های از روی معده گفته شدهٔ آقای طاهباز است، نه فقط کوچک‌ترین انتقاد بیطرفانه‌ئی دربارهٔ آقای آزاد دیده نمی‌شود، بلکه حتی یک «واو» ساده هم علیه شعر او وجود ندارد، طوری که گوئی آزاد در طول زندگی شعر و شاعری و نقد و انتقادی خود، از هر نوع عیب و

اشتباه و نقصی مبرا بوده است. «اتحادیهٔ طاهباز ـ آزاد»، طاهباز را به جائی نرسانده است؛ چرا که طاهباز طی این سه چهار سال نشان داده است که از نظر ادبی ـ و حتی بی‌ادبی ـ شخص بی‌استعداد و کم‌سوادی است که حتی با رونویسی و تغییر نگارش ترجمه‌های دیگران هم نتوانسته است اسمی به عنوان یک مترجم درجهٔ سه برای خود دست و پا کند. ولی در مورد آزاد وضع فرق می‌کند.

آزاد در برابر اشخاص مختلف، دو ژست مختلف داشته است: در برابر آنهائی که دیدی عادلانه و عاقلانه دربارهٔ کارش داشته‌اند و یا مخالف این نوع قهرمان‌پروری سیاستمدارانه بوده‌اند، آزاد ژست یک شهید عُنُق را به خود گرفته است؛ به این معنی که: بگذار اینها حرف‌شان را بزنند، من ورای این حرف‌ها هستم. در برابر کسانی که چوب زیر بغل آرش را به دست گرفته‌اند و یا تحت‌تأثیر تبلیغ و تلقین گردانندگان آرش قضاوت کرده‌اند، آزاد نقش یک متفکر در خود فرورفتهٔ مرموز را به خود گرفته است؛ یعنی بیائید راهنمائی‌تان بکنم. در نخستین حالت، آزاد مطلقاً پشت به رئالیسم کرده، در شکل ثانی یک خودبین خودپسند بوده است و هر دو حالت به ضرر خودش، شعرش و شهرتش تمام شده است؛ چرا که امروز نه فقط مورخ ادبی و منتقد، بلکه حتی خود مردم هم نه برای شهیدنمائی تره خرد می‌کنند و نه حال و حوصلهٔ خودبینی و مرموزنمائی را دارند. کسی را می‌خواهند که حرفش را با عینیتِ عمل منطبق کند و دیدی بر مبنای حقیقت‌بینی داشته باشد. والا کسی که «هگل» و «سن‌ژون پرس» نخوانده، از کمال هگلی و «دریائی»، سن‌ژون پرس حرف بزند؛ از غرب حرف بزند بدون آنکه غرب را بفهمد، از شرق و هندِ مادر سخن بگوید بدون آنکه تصویری دقیق و عینی از آنها داشته باشد؛ و کتاب کرچکی را که دارای ارزش نسبی است، حادثه‌یی جهانی بشمارد، چندان اعتباری نخواهد داشت. ولی آزاد اعتبار دارد، به دلایلی که در این مختصر خواهد آمد.

۲

سلاح‌های دیکتاتورهای سیاسی در مبارزه با هر مصلح و انقلابیِ حقیقت‌بین عبارت‌اند از اینکه: یا او را می‌خرند و ساکتش می‌کنند، یا او را می‌کشند و ساکتش می‌کنند و یا خود دربارهٔ او بطور مطلق سکوت اختیار می‌کنند. از این سلاح آخری در مجلهٔ «آرش ـ طاهباز ـ آزاد» بیش از هر سلاح دیگر در برابر مخالفان مجله استفاده شده است و به همین دلیل پایهٔ انتقاد در *آرش* بر مداحی گذاشته شده و *آرش* تریبونی شده است برای تبلیغ وزرای کابینهٔ این دیکتاتوریِ ادبی و خفه کردن رقبا و یا اتخاذ سکوت دربارهٔ مخالفان. در حالی که ادبیات به معنای وسیعش، گسترده‌ترین عامل فرهنگی و دموکراسی فکری است و در پلیدترین روزگارها، ناموس اصالت خود را حفظ کرده است؛ و اگر در برابر خود، استبداد خشن و سمج و قلنبه‌یی بیند، به انواع حیل از تعبد سر می‌زند و بالاخره از جائی، خواه مخفی و مُستعار و سمبولیک، خواه روشن و صریح و منقلب سر در می‌آورد.

۳

به یک معنی آزاد غرب‌زده است. [باید توجه داشت که تحت تاثیرِ تحلیل و تعلیم جلال آل‌احمد، در آن سال‌ها، غربزدگی توهینی بود به معنی بی‌ریشگی.] به این معنی که بدون آنکه مبانی فرهنگی و ادبی غرب را بفهمد، بدون آنکه مهمترین آثار فکری و ادبی غرب را خوانده باشد، بدون آنکه موازین هنر جدید و نقش نویسنده را در برابر این هیولای بزرگی که نامش تمدن مدرن غرب است، درک کند، و بدون اینکه وسایل و ابزار فهم غرب را در دست داشته باشد و یا با دیدی شرقی در جلوه‌های غربی غرق شده باشد، ناگهان از شعرا، هنرمندان و منتقدان و نویسندگان غرب طوری حرف می‌زند که از میخانهٔ «سلمان» یا «گل رضائیه». [...] مثلاً اینکه فرخزاد از پره‌ور و الوار متأثر شده است. در حالی که این دو شاعر فرانسوی را نه آزاد خوانده است و نه فرخزاد. و یا اینکه

هگل و کمال هگلی از اینور به آنور شده است که معلوم است کمال هگلی را فقط در جائی دیده است. و اینکه مثلاً رؤیائی از سن‌ژون پرس کوچک‌ترین سهم را دارد. و معلوم نیست چرا؟ اینها به کنار، آزاد با هر کسی که مخالف باشد و یا حرف هر شاعر و نویسنده‌ئی را نفهمد و یا نتواند حرف‌های شاعری دیگر را در چارچوب معتقدات ادبی خود بگنجاند، بلافاصله برچسب غربزده به او می‌زند و این تنها به دلیل آن است که به جای آنکه درست و حسابی غرب را بفهمد و مثلاً دمار از روزگار آدم غربزده درآورد، خودش در برابر غرب هاج و واج مانده، دچار عقدهٔ حقارت شده است. و آزاد به این معنی غربزده است که به هر تعبیر بدترین و حتی مبتذل‌ترین غربزدگان این روزگار است.

۴

نقد آزاد، یا لوچ است و یا کور، و به ندرت بینا است. به این معنی که آزاد بعضی اثرها و صاحبان آنها را دو تا می‌بیند و بدانها ارزشی مضاعف قائل می‌شود. و یک عده را اصلاً نمی‌بیند. آزاد دربارهٔ *آه... بیابان* سپانلو، لوچ بود و دربارهٔ *آهنگ دیگر* آتشی، کور. دربارهٔ تمیمی همیشه لوچ بود، دربارهٔ بادیه‌نشین، کورِ مضاعف. آزاد، حتی دربارهٔ فرخزاد و امید هم لوچ بوده، گرچه گهگاه ــ البته به ندرت ــ بینش نسبتاً دقیقی دربارهٔ شعر و شاعری داشته است.

نقد آزاد، نقدی است رمانتیک و احساساتی. و در جائی گفته‌ام که آزاد مثالِ تا حدی خوبی است برای تعبیری که الیوت از منتقد ناقص دارد. «... نثر آزاد، بریده بریده، خصوصی، معقّد و غیرانتقادی است. نثرِ مِن و مِن، اشاره و کنایه و گریزنده از صراحت است. [...]»

می‌بینیم که این مقدماتِ بسیار طولانی در ابتدای نقد *قصیدهٔ بلند باد*، نه فقط هیچ ربطی به قصیده ندارد که خواننده هم اصلاً نمی‌فهمد که به او چه ربطی دارد که آقای آزاد (یا هر شاعر دیگری) در نقد، لوچ است و یا کور. و سیروس طاهباز (یا هر جُنگدار دیگری) بیسواد است یا باسواد، و

مترجم درجهٔ یک است یا درجهٔ سوم. حتی برای او اهمیتی ندارد که فلان شاعر چگونه به شهرت رسیده است. او کتابی را می‌خواند، اگر جذبش نکرد، رهایش می‌کند، و اگر جذبش کرد و به نیازهای روحیش پاسخ مثبت داد، دوباره و چندباره می‌خواند، به مرور آن اثر هنری شخصیتی مستقل از شخصیتِ حقیقیِ پدیدآورنده‌اش پیدا می‌کند و زندگیِ جداگانه‌ئی می‌یابد و ماندگار می‌شود؛ یعنی شخصیتِ حقوقیِ اثر است که بعدها تکلیفِ هنرمند و هنرپذیر را معلوم می‌کند، لذا آن اثر است که باید به درستی مورد نقد و بررسی قرار گیرد؛ چرا که اوست که با خواننده و شنونده و بیننده همراه است. حتی اگر کسی بر این باور باشد که در تحلیل نهائی اثر هنری نمی‌تواند جدا از شخصیتِ هنرمند باشد، باز بدین معناست که از طریق اثر هنری است که می‌توان به شخصیت هنرمند پی بُرد، نه برعکس. یعنی با لوچ و کور و بیسواد و غربزده و ناقص خواندنِ شاعر، اثرش مردود نمی‌شود، برعکس، در صورتِ اثباتِ لوچ و کور و ناقص بودن اثر است که لوچ و کور و بیسواد بودنِ خالق اثر معلوم می‌شود.

هیچ اثرِ ارزشمندی، حتی در صورت درست بودن سخن منتقدی دایر بر اینکه پدیدآورنده‌اش با باندبازی به شهرت رسیده، بی‌ارج نمی‌شود. ظاهراً خود آقای براهنی هم به این قضیه واقف‌اند، چرا که پس از این مقدماتِ طولانی و غیرضروری، سرانجام می‌نویسد:

«بروم سر شعرِ آزاد که جدا از مقولاتی است که اشاره کردم.»

اما عصبیت منتقد از «اتحادیهٔ طاهباز ـ آزاد» ریشه‌دارتر از آن است که بتواند هنگام نقد فراموشش کند، لذا سراسر نقد را ـ به رغم پاره‌ئی ایرادات بسیار درست ـ پردهٔ لحنی خصومت‌بار می‌پوشاند. او در حالی که به درستی می‌نویسد: «آزاد از نظر دسترسی به واژه، یکی از محدودترین شاعرانِ معاصر است. [...] قدرت ایجاد ارتباط بین اشیاءِ مختلف به وسیلهٔ کلمات در آزاد بسیار محدود است، طوری که از چند سطر فراتر نمی‌رود و گاهی ارتباط بینِ سطرها و تصویرها آنقدر بیمورد

است که با هیچ منطق شعری، رابطه‌ئی بین کلماتِ مختلفِ شعر برقرار نمی‌شود. تخیل آزاد از قدرت تمرکز و نیروی تلفیق طویل‌المدت برخوردار نیست و به همین دلیل، شعرهای بلند آزاد، فقط دارای سطرهای درخشان هستند. تخیل آزاد کمی تنبیل است. [...]» ناگهان به خودِ شاعر می‌پردازد و می‌نویسد: «آزاد غریزده است. [...] بدترین و حتی مبتذل‌ترین غریزدگانِ این روزگار است.» و می‌نویسد که باید «دمار از روزگار آدم غریزده درآورد.»[۱۸۸] که نتیجهٔ طبیعی این سخنان این است که: آزاد با کلمات اندک، تخیل تنبل و شهرت دروغینی که مسئولیتش با مجلاتی است که «الهام‌بخشِ عقایدِ شعریِ گردانندگان‌شان حرف‌های از روی معده گفته شدهٔ آقای طاهباز است»، نه فقط شاعر نیست بلکه به دلیل غریزدگی و بی‌ریشگیِ فسادانگیز، حتی «مهدورالدم» است و «باید دمار از روزگار او درآورد»، اما او در ادامه می‌نویسد:

«ولی آزاد اعتبار دارد [...] شعرهای کوتاه آزاد، او را به عنوان تصویرساز و هنرمند دقیق و ماهر نشان می‌دهد. او را شاعری معرفی می‌کنند که با داشتن خصوصیات یک شاعر غنائی تا حدی رمانتیک، به راحتی احساس‌ها و اندیشه‌هایش را در فرم دقیق یک یا چند تصویر می‌ریزد. [...] البته از این قبیل تصاویر پاک و روشن و درخشان در شعرهای نیمه کوتاه او نیز دیده می‌شود. و اصولاً اگر آزاد ناگهان در وسطها و یا اواخر اشعارش، به اصطلاح عاصیانه، شیرین نکارد و زه نزند و یکدفعه فرم را ول نکند و یا مثلاً یک یا چند کلمهٔ نامتناسب نیاورد، شعرش همیشه از بینشِ تغزلیِ درخشانی برخوردار است. [...]»[۱۸۹]

و در یادداشتی دیگر می‌نویسد که:

«آزاد می‌داند که یک شعر را کی شروع کند و کی تمام کند؛ یعنی ابتدا و انتهای فرم یک شعر را در هاله‌ئی از منطقی که فقط آن شعرِ بخصوص می‌پذیرد و دیگرِ شعرها نمی‌پذیرند، ارائه می‌دهد. این را من شعور بر فرم می‌دانم.»[۱۹۰]

و مشکل خواننده وقتی دو چندان می‌شود که ایرادی، در جائی دیگر، به مناسبتی دیگر، ارزش شمرده می‌شود. فی‌المثل در نقد فوق‌الذکر همهٔ آنچه که در آغاز بند سوم در اثباتِ بی‌ریشگی و غربزدگی آزاد گفته می‌شود، تماماً دربارهٔ فروغ فرخزاد هم مصداق دارد، ولی نسبت به فروغ همه چیز جنبهٔ مثبت می‌گیرد.

مثلاً او که دربارهٔ وزن شعر آزاد، پس از نقل بخشی از شعرش، می‌نویسد:

«اگر قرار باشد این قطعه را بدون وزن بخوانیم که وزن سطر ماقبل آخر، با ابرام «مفعول فاعلات... والخ» نخواهد گذاشت، و اگر با وزن بخوانیم که بجز سطر ماقبل آخر، بقیه سطرها از تناسب و هماهنگی وزنی برخوردار نیستند.»[۱۹۱]

دربارهٔ وزن شعر فروغ می‌نویسد:

«[فروغ] وزن را به طبیعت کلام نزدیک‌تر کرد و نوعی وزن طبیعی زنانه‌ئی ایجاد کرد که از عروض فارسی فقط اساس کار را می‌گیرد و بعد بلافاصله متوجهٔ روح متغیر و رنگین و آزاد و اثیری و سیال زبان می‌شود. در شعر فروغ، وزن عروض تبدیل به آهنگی شده است که اغلب از تقطیع دقیق بر اساس اوزان فارسی می‌گریزد و به سوی نوعی سیلان روائی می‌گراید.»[۱۹۲]

در حالی که فروغ بر این باور بود که:

«نیما تنها کسی بود که روی وزن کار کرد، اما بعد از او کمتر کسی به دنبال کار نیما رفت. [...] دراین زمینه خیلی می‌شود کار کرد. مثلاً م. آزاد در این خط است. او جدا و متفاوت از کار من مقدار زیادی کار کرده است و راهش راهی است که می‌تواند راه وزن شعر امروز باشد.»[۱۹۳]

البته بعدها ایشان مقاله‌ئی تحت نام «تأملاتی پیرامون شعر و نثر» می‌نویسند و وقتی که صحبت به وزن شعر فروغ می‌رسد، توضیح می‌دهند که:

«در هر صورت نمی‌توان گفت که این شعرها بی‌وزن است. می‌توان گفت که هارمونی این شعرها ـ البته از نظر صوری، و نه از نظر تصویری ـ نوعی هارمونیِ مرکب است. اوزان شکستهٔ درهم بسته، ولی هماهنگ. و این برخورد با وزن در شعرهای رؤیائی، آزاد، آتشی دیده می‌شود، و من در برخی شعرهای ناچیزم در دههٔ گذشته، علی‌الخصوص در مصیبتی زیر *آفتاب* و *گل برگسترهٔ ماه* به این نوع هارمونی توجه داشته‌ام.»[۱۹۴]

شاید لازم به توضیح نباشد که انتخابِ نقد *قصیدهٔ بلند باد* برای بررسی، نه از باب رد این نقد در دفاع از شعر آزاد، بلکه منباب یک نمونهٔ تیپیک از نوعی ضعف در نقد طلا در مس بوده است؛ نقدی که به رغم تیزهوشی و دانشِ همه جانبهٔ مُنتقدش، بطور تأسف‌باری آکنده از حاشیه‌روی‌های نامربوط، توهین‌های بی‌دلیل، و عصبیت‌های گمراه‌کننده است. مشخصات نوعی نقد که گاه متاسفانه با نام دکتر رضا براهنی آغشته شده است.

با اینهمه طلا در مس تا امروز (سال ۱۳۷۰) تنها منبع معتبر در شعر و شاعری در ایران بوده است.

شب‌های شعر خوشه

زمان: ۲۴–۲۸ شهریور ۱۳۴۷
مکان: باشگاه کارمندان شهرداری تهران

از کارهای مهم در سال ۱۳۴۷، برگزاریِ هفتهٔ شعر خوشه به همت احمد شاملو، سردبیر مجلهٔ خوشه، در تهران بوده است.

گویا «شب شعر» با این نام و بدین منظور، اول بار در سال ۱۳۳۸، در «انجمن ایران و امریکا»، به همت نادر نادرپور و با شرکت منوچهر آتشی، سیاوش کسرائی، هوشنگ ابتهاج، محمد زهری و نادر نادرپوربرگزار شده بود.

شب‌های شعر خوشه عظیم‌ترین حرکت مردمی نوپردازان، از آغازِ پیدایش شعرنو تا برگزاری *شب‌های شعر کانون نویسندگان ایران* در سال ۱۳۵۶، بوده است. بعد از این شب‌ها بود که سراسر ایران را تب شب‌های شعر فرا گرفت و تا سالیان دراز ادامه یافت.

وقتی که بیست و پنجمین هفته‌نامهٔ خوشه (۲۷ مرداد ــ ۲ شهریور ۱۳۴۷) منتشر شد، طی اطلاعیه‌ئی در آن آمده بود:

«[...] شمارهٔ آیندهٔ [خوشه، با دو هفته تعطیل مجله] در روز ۱۶ شهریور تقدیم خوانندگان گرامی می‌شود؛ البته با حرف‌های تازه و کارهای تازه که از آنجمله برگزاری مراسمی است به اسم *هفته‌نامهٔ شعر مجلهٔ خوشه* همراه با نمایش آثاری از هنرمندان با قدر و پرارج...

در این راه کوشش داریم که از میان همکاران عزیز خود که مقیم شهرهای دیگرند، آن عده را که وقت و فرصتی دارند به کمک بطلبیم تا هفتهٔ شعر خوشه را رونقی به‌سزا ببخشند.

شمارهٔ ۲۶ مجله برنامهٔ کامل هفتهٔ شعر و شکل تازهٔ کار خوشه را به همراه خواهد داشت. و چقدر خوشحال خواهیم بود که در این فاصله، خوانندگانِ گرامی اگر نظراتی دارند با تلفن و یا به وسیلهٔ نامه مطلع‌مان سازند.»

ذیل این یادداشت، اسامی عده‌ئی از شاعران آمده و از طرف مسئول برگزاری مراسم هفته شعرنوشته شده بود که: «از دوستان شاعر خود که در اینجا نام می‌بریم و آثار آنها طی یک سال گذشته به دفعات در خوشه چاپ شده است خواهشمندیم سریعاً (و در صورت امکان تلگرافی) نشانیِ دقیقِ خود را اطلاع فرمایند.»

در روزهای ۲۴ و ۲۵ شهریور، برنامهٔ هفتهٔ شعر و هنر خوشه در پاره‌ئی از روزنامه‌ها چاپ شد. و مجلهٔ فردوسی یک روز پس از آغاز برنامه‌ها (در ۲۵ شهریور) طی ارائهٔ برنامهٔ کامل این شب‌ها، نوشت:

«[...] در این برنامه‌های شعر سعی شده است که اکثر شعرای معاصر

وابسته به دوره‌های مختلف شعری ایران حضور داشته باشند. برای این جلسات مباحثی نیز در نظر گرفته شده است.

[برنامه‌ها به ترتیب ذیل بود:]

* شب اول، ۲۴ شهریور. ـ مدیر جلسه: نادرپور؛ سخنران: دکتر براهنی، سخنرانی دربارهٔ مقدمه‌یی بر شعر امروز.

شعرخوانان: نادرپور و شاملو (اشعار نیما را می‌خوانند)، منوچهر آتشی، اسماعیل خویی، سپانلو، شاهرودی، محمدتقی کریمیان، منشی‌زاده، سیاوش مطهری، سیروس مشفقی.

* شب دوم، ۲۵ شهریور. ـ مدیر جلسه: اسماعیل شاهرودی؛ سخنران: احمد شاملو، سخنرانی دربارهٔ فردوسی.

شعرخوانان: احمدرضا احمدی، علی باباچاهی، جواد پیمان، محمد زهری، پروانه مهیمن، نادر نادرپور، منوچهر نیستانی، اسماعیل نوری‌علاء.

* شب سوم، ۲۶ شهریور. ـ مدیر جلسه: دکتر رضا براهنی؛ سخنران: نادر نادرپور، سخنرانی دربارهٔ حافظ.

شعرخوانان: م. آزاد، تقی رشیدی، نصرت رحمانی، محمدکاظم کریمیان، جواد شجاعی، رقیه کاویانی، محمود کیانوش، جواد محبت، فریدون مشیری، حسن هنرمندی، منوچهر شیبانی.

* شب چهارم، ۲۷ شهریور. ـ مدیر جلسه: احمد شاملو؛ سخنران: دکتر رضا براهنی، سخنرانی دربارهٔ مولوی.

شعرخوانان: اخوان‌ثالث، منصور اوجی، بیژن الهی، منصور برمکی، محمد حقوقی، اورنگ خضرائی، م. سرشک، عبدالله کوثری، خانم ف. الف. نیسان.

* شب پنجم، ۲۸ شهریور. ـ مدیر جلسه: م. آزاد؛ سخنران: یدالله رؤیائی.

شعرخوانان: رضا براهنی، کافیهٔ جلیلیان، ایرج جنتی، عظیم خلیلی،

عبدالعلی دستغیب، رؤیائی، کاظم سادات‌اشکوری، سیروس شمیسا، احمد شاملو، جواد مجابی.

نمایشگاه‌هایی که در محلِ برگزاری جلسات دایر شده است:

۱. نمایشگاه نقاشی خانم منصوره حسینی.

۲. نمایشگاه کاریکاتور و طرح‌های اردشیر مُحصص.

همچنین در این شب‌ها دو پانتومیم، نوشتهٔ گوهر مراد [غلامحسین ساعدی]، به وسیلهٔ جعفر والی اجرا خواهد شد، و داود رشیدی با هنرمندان گروه تئاتری پدید، و همکاری پرویز صیّاد، نمایش موفق «چشم به راه گودو» را یکبار دیگر به روی صحنه خواهد آورد.

این جلسات با سخنرانیِ دکتر عسگری، مدیر مجلهٔ خوشه، افتتاح خواهد شد، و سپس کار خود را دنبال خواهد کرد. محل این برنامه‌ها، باشگاه کارمندان شهرداری، خیابان خانقاه، روبه‌روی هنرستان دختران خواهد بود.»[۱۹۵]

شب‌های شعر خوشه در هیجان و شور و شوق عظیمی برپا شد. و مجلات و روزنامه‌ها (*آیندگان*، *کیهان*، *اطلاعات*، *روشنفکر*، *بامشاد*، *فردوسی*،...) هر یک به فراخورِ حال خود چیزی نوشتند.

فردوسی طی گزارشی تحت نام «هر چه بود شور و شوق بود، هیجان و صمیمیت» نوشت:

«*برای اولین بار مردم با شعرای خود از نزدیکترین فاصله آشنا شدند و آنها را ستودند.*

اشعار اجتماعی و شعرائی که بی‌تفاوتی را نفی کرده‌اند با استقبال پرشوری مواجه شد.

هفتهٔ گذشته شب‌های شعر خوشه در باغِ باشگاه کارمندان شهرداری تهران برگزار شد. استقبال مردم از این شب‌ها خارج از حد توقع بود، بطوری که اساس کلیهٔ پیش‌بینی‌های قبلی به هم ریخت و برنامه‌ها بطور

فی‌البداهه اجرا شد. شاعران جوان مجلس را قرق کردند و تماشاچیان نیز از تشویق جوان‌ترها سرباز نزدند. [...] بی‌شک وجود شاملو و احترامی که دیگر شاعران این سرزمین به این قائد شعر کشور می‌گذارند در تشکّل این جمع و ایجادِ امکانِ کنار گذاشتنِ گله‌ها و دل‌چرکینی‌ها و سعی در خلق یک کار دسته‌جمعی بین شاعران مهمترین عامل بوده است. اما پس از آنکه شعرخوانی‌ها آغاز شد این فقط جمعیت بود که سعی می‌کرد این تفاهم را با بروز عدلی چشمگیر حفظ کند و نگذارد کسانی که مورد علاقه و احترام آنها هستند، خود در بین خویش به نفاق و مقابله برخیزند.

[...] با اعلام برنامه، دکتر براهنی به روی صحنه آمد تا به عنوان مقدمه‌یی بر شعرِ امروزِ ایران سخنرانی کند. [...] براهنی اساس سخن خود را بر این نکته نهاده بود که شعر امروز ایران ادامهٔ منطقی شعر کلاسیک ماست، پس از بحث پیرامون این مسئله، به تقسیم‌بندی دوره‌های شعری پرداخت و برای شعر امروز ایران چهار دوره ارائه داد.

[...] در وسط نطق براهنی وقتی به «مرغ آمین» نیما اشاره شد، شاملو پشت میکروفن آمد و این شعر را با مهارت خاص خودش قرائت کرد.

بعد از تمام شدن نطق براهنی، برنامهٔ اصلی شعرخوانی شروع شد: اولین شعرخوان اسماعیل خویی بود که اگرچه سخت مورد تشویق قرار گرفت، اما با شتابزدگی و با صدایی نارسا دو شعر خواند و به سرعت از صحنه گریخت. نوبت به سپانلو رسید. آمد. ایستاد. و با آرامش، «برج‌های بارانی» را خواند. جمعیت هنوز عکس‌العمل‌های خودش را روشن نکرده بود [...] آخرین شعر، «چریک‌های عرب» بود که سخت مورد توجه قرار گرفت. [...]

شعرخوانیِ شب اول که ساعت ۷/۵ شروع شده بود و در ساعت ۱۱/۵ تمام شد و تازه نوبت آن رسید که مردم سری به نمایشگاه نقاشی‌های منصوره حسینی و کاریکاتورهای اردشیر محصص بزنند.

تابلوهای منصوره در تمام شب‌ها موضوع بحث‌های آتشین بود و خود نقاش هم هر شب حضور داشت. [...]

از صبح دوشنبه که *فردوسی* منتشر شد تلفنِ مجله مرتب زنگ می‌زد و همه سراغِ آدرس و شرایط شرکت در جلسات شعرخوانی را می‌گرفتند و عصر، حدود ساعت ۶، تقریباً جمعیت، باغ شهرداری را پر کرده بود.

[...] در شب چهارم شعرخوانی قرار بود نمایش در *انتظار گودو* هم اجرا شود. شاملو دربارهٔ بکت و نمایش او سخن گفت. [...] صحنه در واقع قسمتی از باغ بود که مردم دور آن حلقه زده بودند. [...] در فاصلهٔ پردهٔ اول و دوم اخوان [که شعرخوانیش در این شب سخت مورد توجه و تشویق قرار گرفته بود] مجدداً به روی صحنه آمد و شعر خواند و مثل همیشه با احساسات گرم مردم روبه‌رو شد. [در شب آخر، پس از شعرخوانیِ چند تن از شاعران جوان]، نوبت به سعید سلطان‌پور رسید. [...] شعر او با استقبال روبه‌رو شد، اما وقت کم بود و عدهٔ شعرا زیاد.

[...] آخرین برنامه را به پیشنهاد دکتر براهنی، مخصوص فروغ تهیه کرده بودند. داود رمزی، براهنی، و احمد شاملو سه شعر از فرخزاد خواندند و بدین ترتیب شب‌*های* شعر خوشه با یادی از فروغ فرخزاد به پایان رسید.»[۱۹۶]

نظرات دربارهٔ شب‌*های* شعر خوشه، طبق معمول، متفاوت و مختلف بود. ــ که علاقه‌مندان می‌توانند به مجلات و روزنامه‌های شهریور سال ۱۳۴۷، بویژه روزنامه‌های *آیندگان*، *کیهان*، *اطلاعات* و مجلهٔ روشنفکر، مراجعه کنند. ــ اما اسماعیل نوری‌علاء یادداشتی پیرامون این شب‌ها در نوزدهمین شمارهٔ *آرش*، نوشت که به پاس نگاه به پیشینهٔ شب‌های شعر در ایران و انگیزهٔ شاملو در برگزاری این شب‌ها، خواندنی است.

نوری‌علاء می‌نویسد:

«در سال ۱۳۴۷ بازار شب‌های شعر رونق داشت. البته در طی

سال‌های اخیر ابتدا با اجرای برنامهٔ «صدای شاعر» در رادیو تهران* و سپس برنامه‌های معرفی شعرا در «انجمن ایران و امریکا»** و سپس در کانون دانشجویان وابسته به انجمن ایران و امریکا○، قدم‌هائی در راه نزدیک کردن و روبه‌رو کردن شاعر با خوانندگانش برداشته شده بود، لکن نخستین‌بار *جلسات شعرخوانی*، بدون بحث دربارهٔ شعر، به *وسیلهٔ سازمان فرهنگی* «روزن»○○ برپا شد و نام شب شعر به خود گرفت. نخستین «شب شعر» این سازمان به سهراب سپهری تعلق داشت و در بیستم اسفند ماه ۱۳۴۶ برپا شد که سپهری از شرکت در آن جلسه خودداری کرد. در این شب‌های شعر معمولاً شعرا با همکاری شعرای دیگر و نیز با شرکت گویندگانی چند□ اشعار خود را قرائت می‌کردند.□□

در سال ۱۳۴۷ انستیتو گوته ــ مؤسسهٔ فرهنگی انجمن ایران و آلمان ــ

---

* گردانندگان این برنامه عبارت بوده‌اند از: مهدی اخوان‌ثالث، حسن هنرمندی، ایرج گرگین، اسلام کاظمیه، اسماعیل نوری‌علاء و داود رمزی.

** اوج این برنامه‌ها را باید در زمانی جست که رضا براهنی با همکاری یدالله رؤیائی و نادر نادرپور دربارهٔ شعر امروز در انجمن ایران و امریکا سخنرانی‌هائی می‌کرد.

○ در برنامه‌های این کانون شعرای متعددی نظیر احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور و محمدعلی سپانلو شرکت داشته‌اند.

○○ این مؤسسه به سرمایهٔ ابراهیم گلستان و یدالله رؤیائی و یک شرکت دیگر به وجود آمده بود.

□ مرتضی اخوت یکی از اولین و مهم‌ترین خوانندگان شعر امروز در رادیو و محافل محسوب می‌شد، همکاری او با محمدعلی سپانلو در تهیهٔ برنامهٔ روزنامهٔ گویای رادیو ایران در سال ۱۳۴۴ آغاز کار اخوت در این مورد محسوب می‌شود.

□□ شب‌های نیما یوشیج، نادر نادرپور، فرخ تمیمی، اسماعیل شاهرودی، احمدرضا احمدی، و یدالله رویائی از جمله شب‌های شعر سال ۱۳۴۷ مؤسسهٔ روزن بود. در ضمن، در همین مؤسسه شب شعری به همت «آلن لانس» برای شعر امروز و پیشروی فرانسه برپا شد. آلن لانس شاعر جوان فرانسوی بود که مدتی در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران تدریس کرده و در برلن به سر می‌برد. به همت او مجلهٔ Action poétic ــ چاپ پاریس ــ شمارهٔ ۲۹ خود را به شعر امروز ایران اختصاص داده بود. مطالب آن را محمدعلی سپانلو و ابوالحسن نجفی و نادر نادرپور تهیه کرده بودند.

برای نخستین بار هفتهٔ شعری اعلام کرد که از دوشنبه ۲۷ خرداد آغاز شد.*

در این شب‌ها نادر نادرپور، مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو، احمدرضا احمدی، اسماعیل شاهرودی و یدالله رؤیائی شرکت داشتند.

این شب‌ها به شدت مورد استقبال علاقه‌مندان شعر امروز قرار گرفت و صحن باغ انستیتو گوته که محوطهٔ وسیعی را تشکیل می‌داد هر شب از انبوه تماشاچی پر بود.»

و در ادامه، راجع به انگیزه و چگونگی شکل‌گیری شب‌های شعر خوشه می‌نویسد:

«استقبال بی‌نظیری که از این شب‌ها به عمل آمد احمد شاملو را که سردبیری مجلهٔ خوشه را به عهده دارد به صرافت برپا داشتن شب‌های شعر جدیدی از طرف مجلهٔ خوشه انداخت.

«شب‌های شعر خوشه» به همت احمد شاملو از یکشنبه ۲۴ شهریور به مدت یک هفته اجرا شد. برای اجرای این برنامه ترتیب جدیدی داده شده بود، به این شکل که هر شب یکی از شعرا ریاست مجلس را به عهده داشت، یکی از شعرا سخنرانیِ مفصلی دربارهٔ مسائل مختلف شعری ایراد می‌کرد و سپس شاعران اشعار خود را قرائت می‌کردند.

در این شب‌ها شاعران زیر شرکت داشتند، [که با فهرست اعلام شدهٔ پیشین فرق داشت]:

احمد شاملو، اسماعیل خوئی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل شاهرودی، صالح وحدت، شهرام شاهرخ‌تاش، کیومرث منشی‌زاده، سیروس مشفقی، محمدتقی کریمیان، احمدرضا احمدی، احمد اللهیاری، منصور اوجی، غلامحسین سالمی، محمدرضا فشاهی، اکبر

---

*. این شب‌ها به همت آقای «تیله» رایزن فرهنگیِ انجمن ایران و آلمان، اجرا شد.

ذوالقرنین، محسن الهامی (م. نوفل)، پروانهٔ مهیمن، پرتو نوری‌علاء، اسماعیل نوری‌علاء (الف. ن. پیام)، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، ابوالقاسم ایرانی، محمود آزاد، نصرت رحمانی، منوچهر شیبانی، جواد شجاعی، محمود سجادی، جواد محبت، علیرضا طبائی، رقیهٔ کاویانی، فریدون مشیری، مهدی اخوان‌ثالث، منصور برمکی، عزت‌الله زنگنه، حسن شهپری، عبدالله کوثری، ف. ا. نیسان، سیروس شمیسا، محمدعلی بهمنی، حمید مصدق، امین‌الله رضائی، سعید سلطان‌پور، یدالله رؤیائی، رضا براهنی، اصغر واقدی، منوچهر نیستانی، جواد مجابی و داود رمزی.»[۱۹۷]

و در این میان، وضع شعر و نام سعید سلطان‌پور ــ که در اسناد آن شب‌ها گاه پیدا و گاه ناپیداست ــ توجه برانگیز است. اشعار چریکی او که در شبی از شب‌های شعر، توفانی برانگیخته بود، به رغم استقبال وسیع و شورانگیز مردم، موردِ هجوم همه جانبهٔ بسیاری از شاعران و سخنرانان قرار گرفت. انگیزه‌های هجوم مختلف بود: عده‌ئی به معائیرِ زیبائی‌شناسی سعید سلطان‌پور ایراد داشتند، (دست کم در لفظ) و نوشته‌های او را نه شعر بلکه شعار می‌دانستند و نگرانِ لغزیدنِ شعرنو به مقالهٔ موزون سیاسی بودند؛ بعضی، کشاندنِ سیاست ــ آنهم خط‌مشی چریکی ــ را به عرصهٔ شب‌های شعر، غلط و غیراصولی می‌دانستند. (که البته معمولاً مستقیماً به زبان نمی‌آوردند)، و بعضی هم که از وضعیت پیش آمده ترسیده بودند و شهامت اظهار هم نداشتند، تندتر از همه، زیر پرچمِ این و یا آن مخالفخوان، سینه می‌زدند و گلو می‌دراندند.

و جالب است بدانیم که سعید سلطان‌پور، کارگردان و بازیگر و شاعر جوان آن سال‌ها، هنوز ناشناخته‌تر از آن بود که به شب شعری برای شعرخوانی دعوت شود؛ او از میان شنوندگان، برای شعرخوانی به پشت میکروفون رفته بود، اما اشعارش که علناً علیه سیاست‌های شاه و آمریکا بود و با صدائی پخته و شورانگیز خوانده می‌شد، چنان همگان را

برانگیخت که عده‌ئی رسماً احتمال شورش دادند. و می‌گویند گردانندگان شب‌های شعر که مطلقاً پیش‌بینی چنین ماجرائی را نمی‌کردند، پس از یکی دو شعر، مصرانه از او خواستند که خواندنِ شعر را بس کند، ولی تشویق و استقبالِ فراوان مردم مانع بود.

اسماعیل نوری‌علاء، نگرانِ شعرِ آن سال‌ها دربارهٔ این شب‌ها نوشت:

«در این شب‌های ارزشمند دیده شد که چگونه توجهٔ مردم از شعر اصیل و واجد ارزش‌های دقیق هنری به سوی نوعی بی‌هنری و شعار تغییر جهت می‌دهد. هر چه صریح‌تر و بی‌پرواتر سخن گفته می‌شد، حتی اگر آن سخن شعر نبود، گویندهٔ آن، شاعری اصیل‌تر و ارجمندتر محسوب می‌شد.

سخن از مسئولیت داشتن و نداشتن نیست. سخن از آن است که رفته رفته این طرز فکر دارد در بین مردم شعرخوان پیش می‌آید که ارزش شعر به اجتماعی یا سیاسی بودن آن است. نتیجه اینکه در مجلسی که برای خواندن و شنیدن «شعر» به وجود می‌آید، مردم از شاعر می‌خواهند که حرف سیاسی بزند، حال آنکه شعر، الکن‌ترین زبان‌ها برای بیان مطالب ایدئولوژیک است و شاعر از ترسِ عدم اقبال مردم از سیاست حرف می‌زند، و حتی اگر شعرش سیاسی نباشد آنچنان روی کلمات تکیه می‌کند و پشت میکروفن مشتِ گره کرده‌اش را حوالهٔ زمین و زمان می‌دهد که مردم عاقبت او را به عنوان شاعر ــ آن هم شاعر مسوول ــ بپذیرند، و این در حد خود فاجعه‌ای است هدیهٔ این روز و روزگار که در آن حرکتی نیست و شاعر رهبریِ سیاسی را به عهده می‌گیرد و خوانندهٔ شعر ــ به تنگ آمده از سکوت و خفقان ــ از شعر شاعر امروز مدد می‌جوید.

ترس این است که سعی وافی در راه شعرِ اجتماعی به محروم کردن شاعرانِ جوان از داشتن اندیشه‌یی منطقی و فکری منظم در مسایل اجتماعی و سیاسی منجر گردد. که چنین مباد.»[۱۹۸]

و در فردوسی (اول مهر ۱۳۴۷) نوشت:

«من با مسئولیت مخالفت نمی‌کنم، بلکه این مسئولیت را بخصوص به صورت تجملیِ شعر سیاسی، توفیق خاصی برای شعر نمی‌دانم. سیاسی بودن نه شرطِ لازم و نه شرطِ کافیِ خوب بودنِ یک شعر است، چه رسد به آنکه تنها معیار شناخت ارزش‌های شعری نیز باشد. این تمام حرف من است.» و در ادامه می‌نویسد: «آیا خوشمزه نیست که در تلویزیون دولتی، شاعرانِ اجتماعیِ ما از شعر اجتماعی و اثرات آن سخن می‌گویند؟ و یا در کلوپ رشت ۲۹ [واقع در تهران، خ رشت، پ ۲۹] گهگاه پس از خوردن همان «بیفتک پرولتاریایی»، علیا مخدراتِ سوزناک و نیم مردانِ ظریف به استماع شعر اجتماعی می‌پردازند؟»[۱۹۹]

و دکتر رضا براهنی در ارتباط با همین موضوعِ مسئولیت و عدم مسئولیت و مسئلهٔ شعر سیاسی در شب‌های شعر خوشه، پس از مقدمه‌ئی و گله‌ئی از مجلات و روزنامه‌ها که در کنار «حادثهٔ بزرگ شب‌های شعر خوشه» ساکت ماندند، می‌نویسد:

«کسی نمی‌تواند منکر این حقیقت روشن باشد که پنج شب شعرخوانی در باغ یک باشگاه محقر، انفجار درخشان و باشکوه شعر معاصر در برابر دیدگان جوانان مشتاق بود.» و در ادامه، ذیلِ «مسأله شعر اجتماعی و شعار» می‌نویسد:

«شعار، شعر نیست و فقط شعار است، به دلیل اینکه اگر شعار شعر بود هر کسی که «مرده باد» یا «زنده باد»ی بحق می‌گفت ممکن بود شاعر خوانده شود، و ما بخوبی می‌دانیم که ده‌ها زنده بادگو و مرده بادگو، پس از دادن شعار، بکلی فراموش شده‌اند. در گذشته گفته‌ام که هنر، گفتن نیست، نشان دادن است. و اکنون اضافه می‌کنم که شعار، نشان نمی‌دهد بلکه می‌گوید و به همین دلیل شعار هنر نیست. [...] کسی که شعار می‌دهد و فقط با شعار مردم را مجبور به کف زدن می‌کند، شاعر نیست، بلکه فقط شعاردهنده است.

شعر اجتماعی، رسوخ در اعماق اجتماع از طریق تصویر و ریتم و تحرک دینامیک کلام است. در *عصرِ شب*، *شاعر از اجتماع تصویری تمثیلی می‌دهد* و موقعیت‌ها را طوری از طریق زبانی مجازی برملا می‌کند که خواننده و یا شنونده با یک شم هنری می‌تواند در پشتِ سرِ سمبول‌ها و تصاویر، شخصیت‌ها و عناصر سازنده و یا نابودکنندهٔ اجتماعی را تشخیص دهد و در واقع در عین حال که از ارائهٔ بی‌نظیر تمثیل‌ها و استعارات و ریتم‌ها از شعر لذت می‌برد، در پشتِ سرِ آنها به یک حقیقت برتر از خودِ شعر دست یابد. «مرغ آمین» نیما یکی از بهترین نمونه‌های این نوع برداشت اجتماعی بود و به همین دلیل پس از تجزیه و تحلیل در نخستین شب شعرخوانی قبول عام پیدا کرد، چرا که بدون آنکه کوچک‌ترین شعاری داده شود و هیجانی ناشی از شعار به وجود آید، مردم چهرهٔ خود و چهرهٔ آرزوهای خود را در شعر نیما به روشنی دیدند و به موقعیت خود پی بردند. این تفکیک را از این نظر کردم که شعارهای داده شده در یکی از این [شب‌ها] به حساب شعر گذاشته نشود و خواننده یا شنونده بداند که شعار تا موقعی که به سطح هنری شعر نرسیده است فقط شعار است و به شعر ربطی ندارد و اگر یکی دو تن از شعاردهندگان مقبولیت عام یافتند، این امر، دلیلِ قبولِ شعری نمی‌تواند بود و بهتر بود در جای دیگر شعار می‌دادند، چرا که آن شب‌ها اسم و رسمی داشت تحت عنوان «شب‌های شعرخوانی» و توفیقش هم به دلیل توجهٔ مردم به شعر اصیل امروز فارسی بود.»

و ذیلِ عنوان «شاعران موج نو» ادامه می‌دهد:

«این حقیقتی انکارناپذیر بود که شاعران به اصطلاح موج نو در [شب‌های] شعرخوانی چندان توفیقی نداشتند. و علتش را باید نخست در جمعیت جُست که دنبالِ شعرِ پرتحرک و دینامیک می‌گشت نه شعر پراکنده. و ثانیاً علتش را باید در نقص آثار این قبیل شاعران جُست.»[۲۰۰]

حتی سعید یوسف می‌نویسد که: «در سفری که شاملو ـ گمان می‌کنم در سال ۴۸ ـ به مشهد آمده بود و من به عنوان یک شاعر تازه‌کار و علاقه‌مند، مشتاقانه برای دیدارش به هتلِ محلِ اقامتش رفتم، در پاسخِ سئوالی که در موردِ شعرِ سعید سلطان‌پور کردم، او چهره را ـ شاید حتی با تنفر ـ درهم کشید و گفت: «او که مزخرف می‌گوید آقا، اینها اصلاً شعر نیست.»[۲۰۱]

اما حقیقت امر این است که همگام با تحول مبارزهٔ سیاسی (از وجه پارلمانتاریستی به وجه چریکی)، نه فقط شعر سیاسی بر شعر غیرسیاسی چیره شد، که حتی شعر چریکی بر شعرِ اجتماعی ـ سیاسیِ سمبولیک نیز پیروز شد، و در این وضعیت، پیش از آنکه تحلیل‌های زیبائی‌شناختی در پیشبرد نوع شعر دخیل باشد، نوع مبارزهٔ اجتماعی ـ سیاسی تعیین‌کننده بود.

بعدها که *یادنامهٔ شب‌های شعر خوشه* به همراه مقدمه‌ئی علیه اشعار سعید سلطان‌پور، در اسفند ۱۳۴۷ چاپ شد، نام و شعر او و م. آزرم در میان دیگر اشعار و اسامی نبود. (و چه بسا که حکومت حذف کرده بود.)

ذیلاً اشعار سلطان‌پور را ـ که در شب چهارم خوانده بود ـ به همراه مقدمهٔ «یادنامه» و نمونه‌هایی از انواعِ اشعارِ *شب‌های خوشه* می‌خوانیم؛ با این توضیح که گویا همهٔ اشعار مندَرج در *یادنامهٔ خوشه* اشعار خوانده شده در آن شب‌ها نبوده است.

نخست، مقدمهٔ *یادنامهٔ* خوشه را به قلم احمد شاملو، بانی شب‌های شعر خوشه می‌خوانیم.

او می‌نویسد:

«این یادنامه‌ئی است از کاری چشمگیر. چیزی که «در تاریخ شعر فارسی به عنوان بزرگترین حادثه»* تلقی شد. کاری سخت بزرگ و

---

* دکتر رضا براهنی، [دربارهٔ شب شعر خوشه] مجله *فردوسی*، شمارهٔ ۸۷۹، اول مهر ماه

تکان‌دهنده که روزنامه‌ها و مجلات از ستایش آن هیچ فرو نگذاشتند. *اطلاعات* زیر عنوان: «*شاعران دوشادوش به میدان رفتند*» در این باره چنین نوشت:

«ابتدا قرار بود چند شاعر که کار شعری خود را در صفحات شعری خوشه شروع و یا متمرکز کرده بودند، در این شب‌ها برای مردم شعر بخوانند، اما بعد، با تبادل‌نظر و مشورت‌های بسیار، لیست مفصلی از شاعران تهیه شد که در عمل چند تن دیگر بدان افزوده شد. همعصران نیما، جوان‌ترها، [موج نوی‌ها] و شاعران شهرستانی، نه از روی دسته‌بندی، بلکه با کمال راحتی دوشادوش یکدیگر در شب‌های شعر شرکت جستند و بی آنکه انحصار و امتیازی برای کسی مقرر شود، هر شاعر برای دوستاران شعر خویش کارهائی عرضه کرد و شگفت این که کسی جای کسی را تنگ نمی‌کرد... برای اولین بار (نوعی) نظم طبقاتی (در شعر) درهم ریخت؛ که این خود از شگفتی‌های روزگار، بل تاریخ ادبیات است. این کار اگر چه فوائد دموکراسی را متذکر بود، این نتیجهٔ خوب را با خود داشت که ملوک‌الطوایفی شعر معاصر حصارهای کاغذین خود را بی‌بنیاد دید...»*

کیهان در همین‌باره نوشت:

«شب‌های شعر خوشه... توانست راهگشای آینده‌یی سالم‌تر در شعر معاصر باشد، چراکه شاعر در برخورد مستقیم خویش با مردم، ارزشهای خود را بازشناخت و یا برعکس، از محدودیت و فردگرائی خویش آگاه شد...»**

در همین شماره‌ی *کیهان* چنین می‌خوانیم:

← ۴۷.

* جواد مجابی، [دربارهٔ شب شعر خوشه] *اطلاعات*. سه‌شنبه ششم مهر ماه ۴۷.

** صادق هاتفی، [دربارهٔ شب شعر خوشه] *کیهان*. دوشنبه اول مهر ماه ۴۷.

«گروه عظیم تماشاگران مشتاق که در این شب‌ها توانستند خود را به این جمع صمیمی و باشکوه برسانند، خاطرهٔ آن را فراموش نخواهند کرد.»*

و بدین‌گونه شب‌های درخشان هفتهٔ شعر خوشه، از ۲۴ تا ۲۸ شهریور ماه امسال، در باشگاه شهرداری تهران، در هاله‌ئی از شور و اشتیاق گذشت.

همچنان که کورش مهربان [سیروس طاهباز] در مقالهٔ خود نوشته است:

«در شب‌های شعر خوشه، بودند شاعران جوانی که جز چند شعر، و چند ماه شاعری گامی در این راه نپیموده‌اند. اما به آن‌ها امکان داده شد که در کنار سالکان دیرپای این طریق، از پشت همان بلندگو، صدای خویش را به گوش‌ها برساند.»

نقل این قول، توجیه چاپ مقادیری از مایحتوی این مجموعه است که من خود ــ به عنوان گردآورنده ــ بدان‌ها معتقد نیستم و اگر نام «یادنامه» عذرخواه نمی‌شد می‌بایست آن همه را کنار نهاده باشم.

اما جای آن است که هم در این وجیزه از نکته‌یی مهم به اشاره‌ئی کوتاه بگذرم: ــ

صادق هاتفی در یادداشت خویش نوشته است:

«شعر شاعرانی که باری از ایده‌ها و موقعیت‌های محیطی داشت... مردم را برانگیخت تا با تشویقی سالم به تثبیت و تأیید شعر مسؤول برخیزند...»

شک نیست که این، سخنی مقبول است، اگر «شعار» و «شعر خطابی» را با یکدیگر اشتباه نکرده باشیم. اما متأسفانه نویسنده در تفکیک این دو به خطا رفته است. و هم در این مورد است که رضا براهنی در مجلهٔ فردوسی می‌نویسد:

---

* کورش مهربان، [دربارهٔ شب شعر خوشه] *کیهان*. ششم مهر ماه ۴۷.

«شعار، شعر نیست و فقط شعار است، به دلیل اینکه اگر شعار شعر بود، هر کسی که مرده باد یا زنده بادی بحق می‌گفت، ممکن بود شاعر خوانده شود. [...]»

نمی‌توان شب‌های بزرگ هفتهٔ شعر خوشه را به یاد آورد بی‌آنکه خاطرهٔ توفیق عظیم داود رشیدی ـ کارگردان آگاه تآتر ـ در اجرای نمایشنامهٔ «چشم به راه گودو» (اثر ساموئل بکت) در ذهن ما تجدید شود. بازی درخشانی که با همکاری او و پرویز کاردان و پرویز صیاد و سیروس افهمی، موفقیتی بیش از اندازه داشت.

نیز از منصوره حسینی و اردشیر محصص که گوشه‌ئی از باغچهٔ باشگاه را، فروتنانه، به نمایشگاهی از نقاشی و کاریکاتورهای خویش تبدیل کرده بودند.

گروهی از شاعران، علیرغم اشتیاق خود، به دلایل گوناگون به شوکت در شب‌های شعر خوشه توفیق نیافتند.

از این عده، برای آنها که آثارشان در خوشه ارائه می‌شود، فصل مجزائی به آخر یادنامه افزوده‌ایم. لیکن در آخر کار چاپ کتاب با کمال تأسف دریافتیم که نام و اشعار تنی چند از بهترین و پرکارترین شاعران در متن نیامده است. خود ناگفته پیداست که به هیچ روی قصدی در این کار نبوده است و به ناچار جز اظهارتأسف از این پیشامد کاری نمی‌توانیم کرد، مگر آنکه اگر چاپ دیگری از این یادنامه لازم آید این نقیصه برطرف شود.

اما تنی چند با همهٔ پافشاری ما نخواستند در برابر مردم آشکار شوند. معذوریم که برای آنان فصل خاصی در نظر نگرفتیم.»[۲۰۲]

حال، چند نمونه از شعرهای دو گروهِ عمدهٔ «هنر برای مردم» یا «هنر متعهد» و «هنر برای هنر» یا «هنر غیرمتعهد» را از *یادنامهٔ* خوشه می‌خوانیم.

از شاعران شعر چریکی در شب‌های شعر خوشه

ایران من

سعید سلطان‌پور

ایران من!
ایران بادهای مهاجم!
ایران آب‌های گرفتار!

ایران من، تویی؟
ایران
تویی؟
تویی؟
این مرد خشمگین که زبانش بریده است؟
سرکوفته به صخرهٔ الوند
گیسو فشانده بر وزشِ وحشیِ خزر
خون ستیزه‌ها را از پنجه‌های خشک
در آب‌های عمان می‌شوید
و تاولِ سهندِ گران را
مرهم ز برف‌های همیشه می‌آورد؟
و تاج نفت و
ماهی
بر تارک شکافته‌اش تاب می‌خورد؟

ایران ناوهای مهاجر!
در ساحل بنادر ویران
ایران در به در

ایران!
ایران که مثل لاله در بادها پریشانی!

در بارگاه سودا
ایران من تویی
که هیبت حماسی دورت را
با خنجر و گلوله می‌آرایند؟
اردوی سال‌های اسارت
زندان ازدحام اسیران
میدان انقلاب‌های مغلوب.

دریای نعش!
دریای نعش‌های فراموش
آیا درختِ وحشیِ آزادی
روی کدام صخرهٔ فریاد رسته است؟

ایران تو آن سکوت کهنسالی
بشکاف صخره‌های دماوند خشم را!
و سنگ‌های سرخ پریشان را
چون مشعل ستاره به شولای شب بگیر
و با لهیب سوزان بر ناوها ببار
ایران که تاج نفت و
ماهی
بر تارک شکافته‌ات تاب می‌خورد!

از صخره‌های سهم، درختی

چون نعره‌های صاعقه می‌روید
انبوه ناوهای مهاجر
زیر تگرگ وحشی آتش
تا دوردست اسکله‌ها سوت می‌کشند.

آنک
حریق منفجرِ بوته‌های نفت
بر تارک شکافتهٔ ایران
اینک
شروع گردش آزاد ماهیان
در آب‌های قرمز دریاچهٔ خزر
و آب‌های قرمز عمّان.

ایران من

سعید سلطان‌پور

ایران!
ایران انقلاب‌های فراموش!
مغلوب
خاموش
شیر گرسنه خفته به غوغای آسیا!

ایران!
مصلوب
بر جلجتای ثابت سودا
روی صلیب کهنهٔ آمریکا
ایران!

شیر اسیر بیشهٔ مشرق!
جنگل تمام بادهای رهایی را
بر شاخه‌های سوختهٔ خود وزیده است،
جنگل میان دود
جنگل میان داد
جنگل میان آتش مغرب دویده است،
فواره‌های خون
مثل درخت منفجر خورشید
تا قله‌های شرقِ میانه رسیده است،
و خون آسیا
بر خارهای سرخ بلوچستان
بر آب‌های خستهٔ معشور
بر خاک‌های مردهٔ بیهق چکیده است،
جنگل پر از صداست
جنگل پر از تهاجم خونین بادهاست.

ایران منقلب!
بر آب‌های شور جنوبی
در یورش همیشهٔ بیگانه!
ایران!
بازار جابرانه!...
سوداگران به تارک استعمار
تاج سیاه نفت تو را هدیه کرده‌اند
وجقه‌های وحشیِ دریاچه و خلیج
روی ردای مغرب می‌سوزد.
ایران، چموش خستهٔ بیگاری

در رخوت طلایی زنگوله‌های گول
خورجین پنبه‌ها و کرم‌ها را
سوی کدام وادی بیگانه می‌بری؟

بنگر
تمام حنجره‌ها را
با خاک و خون و خنجر، ساروج بسته‌اند.

از قلهٔ سترگ دماوند
روح بلند و خستهٔ فردوسی
در جوّ جاودان زمین نعره می‌کشد.

حراج

عنایت‌الله نجدی‌سمیعی

خوان ما ز نان شب تهی است
لیک اجاق افتخار ما
روشن از فروغ قرن‌های پیش.

من نخواستم، نخواستم عزیز
کور باد و دور باد
این اجاق روشن پُرافتخار
دست سینه‌کوبِ حشمت گذشته‌ها
مثل دست دزد تازیان بریده باد!

ای شکوه شوکت پرافتخار
من تو را در این شبان انزجار

با وقاحت تمام
در ازای یک دو قرص نان
حراج می‌کنم.

از شاعران شعر موج نو در شب‌های شعر خوشه

هوشنگ چالنگی یکی از شاعران مطرح و اثرگذار و در عین حال منزوی موج نو بود که بعدها وجود و حضورش در جنوب ایران، در دههٔ پنجاه، باعث پیدایش جریانی از موج نو به نام شعر ناب شد؛ جریانی که پایگاه اصلی آن در مسجد سلیمان ــ حوزهٔ نفوذ شعر او ــ بود.
هوشنگ چالنگی هرگز کتابی چاپ نکرد.

صبح‌خوانان

هوشنگ چالنگی

ذوالفقار را فرود آر
بر خواب این ابریشم،
که از «اوفلیا»
جز دهان سرود خواندن نمانده است.

در آن دم که دست لرزان بر سینه‌داری
این منم که ارابهٔ خروشان را از مه گذر داده‌ام

آواز روستائی‌ست که شقیقهٔ اسب را گلگون کرده است
به هنگامی که آستین خونین تو
سنگ را از کف من می‌پراند؛

با قلبی دیگر بیا

ای پشیمان
ای پشیمان!
تا زخم‌هایم را به تو باز نمایم
ــ من که اینک
از شیارهای تازیانهٔ قوم تو
پیراهنی کبود به تن دارم ــ

ای که دست لرزان بر سینه نهاده‌ئی
بنگر!
اینک منم که شب را سوار بر گاو زرد
به میدان می‌روم.

شب‌چره

(چرای گله پس از صرف شام)
اکنون
خاموش‌ترین زبان‌ها را در کام دارم،
با پرنده‌ئی در ترک خویش
که هجاها را به یاد نمی‌آورد
می‌رانم
می‌رانم.
از بهار چیزی به منقار ندارم
از شرم منتظران به کجا بگریزم

هر شب
همه شب
در تمامی سردابه‌های جهان
زنی که نام مرا به تلاوت نشسته است

هر شب
همه شب
در تمامی محراب‌ها
بوی مذهبی که اندوهگینم می‌کند.

ای آبروی اندوه من
سقوط مرا اینک، از ابرها ببین
چونان بازگونه بلوطی
که بر چشم پرنده‌ئی.

بر کدامین رودبار می‌راندم
هر روز
همه روز
با مردی که در کنار من
مه صبحگاهی را پارو می‌کرد.

در آواز خروسان
هر صبح
همه صبح
به کدامین تفرّج می‌رفتم
با لبخنده‌ئی از مادر
که به همراه می‌بردم.

اینک شیههٔ اسب است که شب چره را مرصع می‌کند
و ترکهٔ چوپانان
که مرا به فرود آمدن علامتی می‌دهد.

دوام سن من

احمدرضا احمدی

این دست‌هاست که از عشق پینه بسته است
این دست‌هاست که از عشق پینه بسته است
دستم آرام، آهسته تو را می‌شناسد
دوام سن من، دو چشم است
رقیق است
مرا دعوت نکرده‌اند
ولی من چهره را می‌خواهم
که در فنا
در یک زمان تاریک
به دنیا آمد.
دیگر می‌دانم نهایت در چیست
از تو سئوال نمی‌کنم
در این سپیدی که هدیهٔ روزهای برهنگی است
می‌توان رفت
می‌توان راه رفت
و فقط یک تن می‌داند
که سواری از دریا پایم را بسته است
زنی دیگر، که اسب را می‌شناسد.

دیگر شنیده‌های من عصیان نمی‌کنند
نه بر شما، و نه بر سربازان.

باور کنید
من تیرباران را ندیده‌ام

من در باران تنها جسدها را دیده‌ام
آه! آه!
دستم را آزاد بگذارید
تا آسمان را پاک کنم.

صفر √

کیومرث منشی‌زاده

زاویه‌های مثلث
از تهمت دو قائمه بودن
ابراز خستگی می‌کنند.

موشک
آبی‌های آسمان را
سوراخ کرده است
آیا جنین شرافت این را خواهد داشت
که با حلق‌آویز کردن خود به بندناف
از موشک انتقام بگیرد.

زندگی من، همیشه از نقطه‌ئی آغاز می‌شد
که در فشار دادن ماشه
تردید می‌کردم.

آیا زندگی همیشه از تردید
آغاز می‌شود.

وقتی که سم را در روشوئی می‌ریختم
به خوشبختی روشوئی
رشک می‌بردم.

در آئینه مردی بود
که همیشه او را
می‌شناختم
در چشم‌های او کلاغی بود
که حجم زمان را در آئینه
فریاد می‌کشید.

زندان آزادی را انکار می‌کند
و «من»
سعادت را.

در سیزدهمین ماه سال
چراغ قرمز
پاسبان آبستن را
دوست نمی‌دارد.

تاریخ شناسنامهٔ سیاه هزاران خروس جنگی است
درود به حیلهٔ روباه زمان
که خون خروس‌های جنگی را چ
ک
ه
،
چ
ک
ه بر خاک می‌ریزد.

شب شعر انستیتو گوته

و

شب‌های یادبود نیما

در سال ۱۳۴۷ علاوه بر شب‌های شعر خوشه، جلسات شعرخوانیِ کوچک‌تری نیز برگزار شد که مهم‌ترین آنها «شب‌های شعر در انستیتو گوته» و «شب‌های شعر یادبود نیما» بوده است.

شب‌های «یادبود نیما» در اواخر دیماه ۴۷ در تالار دانشکدهٔ هنرهای زیبا برگزار شد. در این شب‌ها، تسلّط شعر چریکی بر فضای فرهنگیِ دانشجوئی چندان بود که در جریان شعرخوانی احمد شاملو، دانشجویان به او معترض شدند که چرا دیگر به شعر اجتماعی توجهی ندارد، و کار اعتراض به جائی رسید که جلال آل‌احمد که مرشد روشنفکران تندرو آن سال‌ها بود، دخالت کرده و از شعر شاملو دفاع کرد و شاملو در پاسخ فقط گفت: «هر کس به اندازهٔ همّت خودش خانه می‌سازد.»

و اما راجع به «شب‌های شعر انستیتو گوته»، بخشی از یادداشت عبدالعلی دستغیب را می‌خوانیم. او در بخش‌هائی از این یادداشت می‌نویسد:

«[...] شب‌های شعر که در «انستیتو گوته» برگزار شد باید می‌بودید و تلاش‌های پنهانی و آشکار آنان را که شب شعر نداشتند تماشا می‌کردید. بعد از گوشه زدن‌های پنهانی و آشکار، کار مجادله به این کافه و آن کافه می‌کشید و جنگ مغلوبه می‌شد. هر کس می‌کوشید آن دیگری را عقب بزند و خود را در صف مقدم شعر جای دهد و پیشوای ادبی و آورندهٔ نوعی سبک بداند. و به قول نصرت رحمانی: «کرکسان، جنگ سر طعمهٔ خود می‌کردند /گرچه در هر قدمی چند سری ریخته بود [...]

به گمان من، شب شعر در معرفی شعر امروز ایران مفید بود. تعداد

جماعت شنونده، بویژه چند شب آن دوره، قابل توجه بود. یادم می آید که در سال ۱۳۳۸ چند جلسهٔ شعرخوانی در «انجمن ایران و آمریکا» برگزار شد (بانی خیر هم نادرپور بود). در آن جلسه‌ها نادرپور، آتشی، کسرائی، سایه، زهری شعر خواندند. رؤیائی هم آتشی را معرّفی کرد، اما تعداد شرکت‌کنندگان هرگز از پنجاه تجاوز نکرد و تازه حضرات راضی بودند، اما در «شب‌های شعر انستیتو گوته»، این تعداد به چند صد نفر رسید و این نشان می‌دهد که شعر امروز ایران و بویژه جریان اصیل آن در جامعه نفوذ کرده است.

آنچه مشخصهٔ این شب‌ها بود، اعتراض بیشتر شعرشناسان و شاعران به برگزاری شب شعر احمدرضا احمدی بود. اساس اعتراض این بود که احمدی در ردیف شاملو، اخوان، نادرپور، رؤیائی نیست و از این رو دلیلی ندارد که به همراه آنها یک «شب شعر» نیز به او اختصاص داده شود.

البته من به برگزاری این شب شعر اعتراض ندارم. لابد برگزار کنندهٔ شب شعر در احمدی خصوصیتی سراغ کرده که از او هم دعوت کرده شعر بخواند.

من در مورد اینکه نوشته‌های احمدی و چند نفر دیگر شعر باشد، مشکوکم. به نظر من آنچه به غلط موج نوِ شعر نامیده شده یک *جریان فرمالیستی و انحرافی است. این نوشته‌ها نه تنها شعر نیستند بلکه ساختهٔ سرشت انحطاط هستند* و از تنبلی و کاهلی سرچشمه می‌گیرند.

این نوشته‌ها به طرزی عجیب دور *از روح و ساختمان زبان پارسی هستند*، وزن *ندارند*، تجربهٔ توخالی مفاهیم و دور از زندگانی مردم‌اند... کار اینان نوعی شعبده‌بازی لفظی است. در نوشته‌های اینان گاهی تشبیهی، تصویری تازه پیدا می‌کنید، اما تمام قطعه چیزی نمی‌گوید و چیزی ندارد تا بگوید. من برخلاف نظر نادرپور که احمدی و پیام و الهی را پدیده‌ئی (فنومنِ) اجتماعی می‌شمرد، معتقدم که اساساً *این جریان* یک

جریان روزنامه‌ئی و تبلیغاتی است و دارای آنچنان زمینهٔ اجتماعی نیست که بتوان آن را حتی پدیده‌یی به حساب آورد. به گمانم کار این حضرات با کار انجمن‌های ادبی و فسیل‌های هنری! موجود در آنها که هر هفته برای شرکت در به اصطلاح انجمن ادبی، خود را موظف به نوشتن شعری می‌دانند اساساً تفاوتی نیست. آن یکان، قصیده و غزل مزل می‌گویند و عدس و مگس و جرس و عسس را جور می‌کنند و از آن چیزی در می‌آورند و این حضرات با کلماتِ وسعت انکسار، کمبود تجربه‌های مشترک، سکوت دلیل‌پذیر نیست، خندهٔ ترانزیستوری، انسان سترون در آرزوی کلاف‌های کاموا می‌سوزد، چاشت را زخم زدیم و در باغچه دفن کردیم، من در کنار لولهٔ تنهائی خواهم مُرد،... و از این قبیل جنقولک‌بازی‌ها می‌کنند.

این نوشته‌ها از آن جوانانی است که در استراحت و کاهلی خویش راکد مانده‌اند. زبان و ادب کشور خویش را نمی‌شناسند. کار این جوانانِ بی‌تجربه با کار ناظمان سنتگرای که باید فسیل‌های ادبی خواندشان از نظر ماهیت هیچگونه تفاوتی ندارد. [...]

عده‌یی نظیر نادرپور، شاملو و کسرائی که می‌ترسند متهم به محافظه‌کاری شوند، این جوانان را دارای ذهنی شاعرانه می‌دانند و می‌گویند اینان بالقوه شاعرند اما هنوز شعری ننوشته‌اند. من با این گفته نیز موافق نیستم. این گفته یعنی کوسه و ریش پهن. [...]»[۲۰۳]

مرگ صمد بهرنگی و تحرک در شعر چریکی

در بحبوحهٔ جَنگ میان «هنر برای هنر» و «هنر مردمی»، مرگ صمد، اهرم سنگینی در حرکت شعر سیاسی ایران به پیش بوده است.

صمد بهرنگی، نخستین داستان‌نویس کودکان تهیدست، چند روز پس از انتشار کتاب *ماهی سیاه کوچولو*، در نهم شهریور سال ۱۳۴۷ در «رود ارس» غرق شد. صمد بهرنگی هنگام مرگ بیست و نه ساله بود.

ماهی سیاه کوچولو، داستانی برای کودکان بود که در آن ماهیِ سیاهِ کوچکی، طی سفری از رودخانه به دریا، در پی تجربیات فراوان و برخورد با واقعیات سخت، درمی‌یابد که تنها راه نجات ماهی‌های اسیر در گودال‌ها، اقدام مسلحانهٔ فردی است.

این شباهت میان زندگی، «اندیشه» و مرگ صمد و *ماهی سیاه کوچولو* سبب شد که مرگ صمد به «سازمان اطلاعات و امنیت کشور» (ساواک) نسبت داده شود. و ساواک که به علت عملکردهای غیرانسانیش به شدت بدنام بود، با انفعالِ ناگزیر در برابرِ این اتفاق ناگهانی، شایعه را تائید کرد و شعر سیاسی ایران، برای مدتی طولانی، سرشار از نام «ارس» شد.

آغازکنندهٔ شایعهٔ قتل صمد، گاهنامهٔ *آرش*، و مؤثرترین فرد جلال آل‌احمد بودند.

آرش، به سردبیری اسلام کاظمیه، در تاریخ آذر ۱۳۴۷، ویژه‌نامه‌ئی دربارهٔ مرگ صمد چاپ کرد و همهٔ نویسندگان ــ مستقیم و غیرمستقیم ــ حکومت پهلوی را قاتل او دانستند. اسلام کاظمیه در مقالهٔ کوتاهی تحت نام «چرا صمد مُرد؟»، نوشت:

«[...] خبر این است که صمد بهرنگی آموزگار دهات آذربایجان برای آب تنی به ارس رفته است و چون شنا نمی‌دانسته...

خبر را دکتر ساعدی برای ما آورد و به قول شهریار «یک ختم هم گرفته شد و پر بدک نبود»، اما آخرش ندانستیم چرا صمد مُرد.

گفتند صمد شنا نمی‌دانسته [...]. این که حرف معقولی نیست. گفتند در کنار خلوتی خود را به آب افکنده است که از آن طرف درآید، این هم چه حرفی است؟ و دربارهٔ چه کسی؟ [...] و باز گفتند خسته شده و دلزده و سرش را زیر آب کرده است. اینهم باور نکردنی است [...] اما بهرنگی را در آخرین قصه‌اش، *ماهی سیاه کوچولو* که چند روز پیش از مرگش منتشر شد، ببینید که این آدم به هیچ وجه اهل خودکشی نبود و با همهٔ کوچکی *می‌خواست ماهیخوار را بکُشد و ماهی‌ها را آسوده کند*. [...]»[۲۰۴]

و جلال آل‌احمد نوشت:

«[...] آخر نکند سر به نیستش کرده‌اند؟ نکند خودکشی کرده؟ آخر آدمی که شنا بلد نیست چرا باید به رودخانه زده باشد؟ و مگر ارس در حدود ۱۶ تا ۱۹ شهریور چقدر آب دارد که بتواند کسی را بغلطاند؟ بسترش را خود من در پارس‌آباد دیده‌ام. جوری نیست که بی‌مزاحمت مأمورهای مرزی دو طرف بشود تن به آبش زد. [...] ولی گفتند که «دوستش افسر جوانی بوده. پس لابد مزاحمتِ نگهبانانِ مرزی را به اعتبار لباسش برداشته بود.»[۲۰۵]

و منوچهر هزارخانی در مقاله‌ئی تحت نام «جهان‌بینی ماهی سیاه کوچولو»، که تحلیلی از کتاب *ماهی سیاه کوچولو* ـ چاپ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ بوده، نوشت:

«وقتی صمد بهرنگی، هنرمند خلق، در گوشهٔ دورافتاده‌ئی از شمال مرد، مرگش از طرف «هنر اطو کشیده و رسمی» که در جنوب مشغول رقص شتری بود، با بی‌اعتنائی تمام، زیر سبیلی رد شد. و چه بهتر!

این نشانهٔ آن است که دو جور هنر و دو جور هنرمند داریم و میان آنها هیچ وجه اشتراکی جز تشابهٔ اسمی موجود نیست و به دو دنیای کاملاً مجزا ومتضاد تعلق دارند: یکی «هنرمردم بی‌هنر»، به‌همان‌سادگی و روانیِ زندگی روزمرهٔ ابتدائی‌شان، هنری که حق زندگی ندارد و قاچاقی نفس می‌کشد، هنری‌که توسرش می‌زنند، مسخره‌اش‌می‌کنند، وجودش‌را منکر می‌شوند، قالبی و ضدهنری و فرمایشی‌اش می‌خوانند زیرا که از زندگی زمینی و واقعی خلایق برمی‌خیزد؛ هنر محکوم و تحت تعقیب *دو هزار و پانصد ساله*. یکی هم «هنر مُسلط»، هنرِ معطرِ اشرافی و صاحب امتیاز، هنر خواص، هنر تمام رسمی و شق و رق، با تعلیمی و دستکشِ سفید و نیمتنهٔ کشمیر. هنرِ *کثیرالانتشار* و انحصاردار تمام وسائل سمعی و بصری و شست‌وشوی مغزی، هنری مخصوص جعبه آینهٔ فستیوال‌های تقلیدی و سخت سر به راه و رام و مطیع با سابقهٔ خدمت جد اندر جد [...]»[۲۰۶]

و بدین ترتیب، شایعهٔ قتل صمد از گاهنامهٔ *آرش* آغاز شد، حکومت پهلوی را قاتل دانستند، و با وسیله کردن مرگ او، شعر چریکی و داستان‌نویسی برای کودکانِ تهیدست، رو به گسترش نهاد.

اما امروز با گذشتِ نزدیک به سی سال، پاره‌ئی حرف‌ها از زبان همان «افسر جوان که دوستش بوده» و جلال آل‌احمد همه شایعات را از لباس او آغاز کرده بود، گفته شده است که آگاهی از آن ضروری می‌نماید.

دکتر حمزهٔ فراهتی، رفیق ارتشی صمد بهرنگی، که بیست و هفت سال در برابر شایعهٔ قتل صمد بهرنگی سکوت کرده بود، اخیراً طی نامه مُفصّلی به دوست قدیمش، آقای حافظ موسوی، حقیقت ماجرا را علنی کرده است. او در بخش‌هائی از این نامه ــ که به لحاظ شناختِ زندگی اجتماعی و آراء و علایق روشنفکرانِ آن سال‌ها بسیار خواندنی و مفید است ــ می‌نویسد:

«[...] اما زندگی ابعاد پیچیده و گوناگونی دارد. تمام زندگی صمد را نباید با بُعد ادبی و هنری او همطراز گرفت. صمد هم حامل ضعف‌هائی بود که برخی از آنها به خودش مربوط نمی‌شد.

صمد عمری را در مطالعه و کتابخانه گذراند. ده برابر سنش کتاب خواند و کتاب نوشت. همین کار سترگ او را از ورزیدگی جسمی لازم و چغری خاصی که نیاز آن زمان بود بازداشته بود. ولی صمد دلش می‌خواست که چغر باشد زیرا مختصات آن دوره ماجراجوئی بود. کسی که خدای علم و دانش بود ولی یک پایش لنگ بود و یا ساده‌تر از آن، موتورسواری بلد نبود، در سازمان‌های چریکی که دیگر بوی آن شدیداً به مشام می‌رسید جائی نداشت، و اگر هم جائی داشت عزّت و حُرمتی نداشت. [...]

صمد به عینک ته استکانی خود، هم شدیداً نیاز داشت و هم شدیداً از آن متنفر بود. این تناقض مختص این فرد و آن فرد نبود. این تناقض مختصات آن دوره بود. چه فرق می‌کرد دو جوانی که یکی عمری در

ورزش و تمرین سپری کرده و دیگری در کتاب و کتابخانه. زندگی برای هر دو یک وظیفه رقم زده بود. اولی با خواندن یکی دو جزوه، استالین‌تر از استالین می‌شد و زندگی خود و دیگران را بر باد می‌داد و دومی نمی‌توانست بیش از ۱۰ ثانیه روی آب بماند و زندگی خود و دیگران را بر باد می‌داد. اولی در جنگ و گریز با دشمن حماسه‌ها می‌آفرید و جان تسلیم می‌کرد، دومی در اتاق تحریر و یا در اثر یک انفجار ناشیانه نارنجک جان می‌باخت. بر باد رفتن زندگی در دستور روز بود. کسانی که از آنطرف می‌مُردند سرباز و پاسبان معمولی بودند و کسانی که از اینطرف جان می‌باختند بزرگترین سرمایه‌های علمی و هنری و اقتصادی کشور. ولی عظمت و بزرگی و احترام جاودانه در این بود که دستور روز با تمام سلول‌های وجود، و با تمام ایمان و اعتقاد اجرا می‌شد. کجا می‌توانند جوانان خوشبخت امروز و محافظه‌کاران نه چندان روسفید دیروز تراژدی این نسل را درک کنند. کجا می‌توانی از بازماندگان معدود این دوره کسی را سراغ داشته باشی که داغی در جگر یا در گُرده نداشته باشد.

صمد [...] از پنج روز پیش برنامهٔ حرکت به ارس را می‌دانست. [...] دوتائی حرکت کردیم. هر روز نزدیک ظهر آبتنی می‌کردیم. صمد در کنار رودخانه و من یک کمی داخل‌تر. در هوای داغ ۹ شهریور هم به آبتنی رفتیم. این سومین روز بود. درست پشت پاسگاه. پاسگاهی که در آن روز فقط ۵ سرباز در آنجا بودند و طبق معمول نه رئیس پاسگاه آنجا بود و نه درجه‌دار دیگری. صمد جائی که ایستاده بود آب بیش از نافش نبود. من طبق معمول خودم را در آب رها کردم. پنجاه متری شنا نکرده بودم که نعرهٔ صمد میخکوبم کرد «دکتر، دکتر!». برگشتم. صمد تا شانه‌هایش توی آب بود. نعره زدم «صمد دست بزن، پا بزن، رسیدم، دست بزن، دست بزن.» ولی صمد درست به طرف جریان شدید رودخانه پیش می‌رفت. فقط توانست سه بار صدایم کند و بیش از ۱۰ ثانیه روی آب نماند.

(ارس‌شناسان و معلمین و مهندسینی که در آن خطّه زیاد کار کرده‌اند و

تجربه دارند به اتفاق بر این باورندکه صمد دچار وضعیتی شده که در ارس بسیار تکرار شونده است و سالی نیست که قربانی نگیرد. بومی‌های منطقه می‌گویند ارس چاه دارد، بدین معنی که وقتی کسی در پائیرَس آب ایستاده و مطمئن است که حداقل تا شعاع ۵ متری خطری او را تهدید نمی‌کند، ممکن است در دو قدمی او گودالی وجود داشته باشد. در این حالت وقتی آدم با خیال راحت پاهایش را از زمین می‌کَنَد و چند متری تغییر جا می‌دهد و دوباره می‌خواهد پاهایش را زمین بگذارد، می‌بیند زیرپایش خالی شده است. در این موقعیت کسانی که نتوانسته‌اند خود را کنترل نموده و دوباره به جای اول برگردند با خطرات بسیار جدی مواجه شده‌اند.)

تقصیر بزرگ من اعتماد به صمد بود. هرگز فکر نمی‌کردم صمد به این آسانی از دست برود. تقصیر بزرگ صمد گم کردن دست و پایش بود. اگر ۱۰ ثانیه دیگر هم روی آب مانده بود به او رسیده بودم.

این صحنه را غیر از من، ۵ سرباز پاسگاه که با شنیدن نعره‌های ما بیرون آمده بودند شاهد بودند. [...] وقتی در آخرین نفس‌ها بطور غریزی خودم را به پای‌رَسانِ رودخانه انداختم و آنها مرا بیرون کشیدند، چند لیتر آب از دهانم سرازیر شد. [...]

پس از مرگ صمد وضعیت جدیدی پیش آمد. نه آل‌احمد، نه نشریهٔ آرش و نه هیچ چیز دیگر تعیین‌کننده نبودند. تعیین‌کننده، کودکان دیروزی بودند که امروز پا به جوانی داشتند. [...] همان کودکانی که صمد همیشه آنها را مخاطب قرار داده بود. [...]

کتاب‌های صمد که در حیات خود فقط با تیراژ ۲۰۰۰ جلد چاپ می‌شد و بیش از نصف آنها در قفسه‌های کتابفروشی‌ها خاک می‌خوردند، در اندک مدتی با تیراژهای نجومی چاپ و کمیاب گردیدند. این کتاب‌ها بلعیده می‌شدند. ده تا ده تا قورت داده می‌شدند. ساواک حدود یکسال بعد از خواب خرگوشی بیدار شد و کتاب‌های صمد را ممنوع نمود، ولی

نصف خوابش هم اضافی بود. کتاب‌های صمد در شش ماه اول در کنار قرآن و حافظ در هر خانه‌ای به چشم می‌خوردند. [...]

دکتر هزارخانی حدود دو سال تمام در تمام برنامه‌های کوهنوردی ما شرکت داشت ودراین‌موردفردصاحب‌نظری‌است. اومی‌تواند حرف بزند.

آگاهان آن دوره غوغا و ولوله‌ای را که در بین جوانان به راه افتاده بود می‌دیدند. شرایط مساعدتر از این دیگر امکان نداشت.

همگی رضا بر این دادند که صمد شهید قلمداد شود و آرمان‌های او خونبهای شهید. با این امتیاز که اسمی از من به میان نیاید و به همان «افسر» قناعت شود.

آل‌احمد گفته بود «[...] به فلانی بگوئید یک کمی بیشتر صبور باشد. ما او را خوب می‌شناسیم، از ما دلخور نباشد. مسئله نه خود او که لباس زرد اوست»، بالاخره این‌هم استدلالی بودوماهم‌برای‌آن‌مرحوم‌چیزی نگفتیم.

گفتنی است که الان نزدیک ۳۰ سال است که من از ارتش اخراج شده‌ام و اصلی‌ترین علت اخراجم هم جریان ارس بود ولی باز هم مرا به همان اسم «افسر» نام می‌برند و این تصادفی نیست.

در عرض سه چهار ماه مسئله دهان به دهان از طریق نزدیکان و دوستان مشترک من و صمد فراگیر شد. هر کسی که شعوری برای درک موقعیت داشت قانع شده بود که مسئله چیست و علت سکوت کدام است. پس از چند سال که سازمان فدائیان دیگر شکل گرفته بود، صمد، شهید سازمان شده بود و این در حالی بود که سن عضو نه چندان غیر موثر این سازمان بودم. دیگر مسئله از نظر من کاملاً منتفی شده بود. چون دیگر هزاران نفر بودند که چه در زندان و چه در بیرون به چند و چون قضیه واقف بودند. ولی موضع بیرونی سازمان همان بود که صمد شهید شده. به این دلایل است که من تا امروز با دست خودم در مورد صمد و حادثهٔ ارس چیزی ننرشته‌ام. حتی در جاهائی که ضرورت داشت موضع سازمان را آگاهانه تبلیغ کرده‌ام. این یک مسئله اعتقادی بود. ممکن است نسل

حاضر به این اعتقادات پوزخند بزند ولی حتماً خیلی‌ها از جمله خود شماها می‌دانید که در آن دوره این اعتقاد چقدر باارزش و کمیاب بود. دیگر برایم ذره‌ای اهمیت نداشت و ندارد که چند و چندین نفری باورهای دیگری داشته باشند. فکر کن من نظیر همین نوشته را در آن سال‌ها می‌نوشتم! اولین کسی که از من تشکر می‌کرد ساواک بود. عضدی و تهرانی عوض شلاق و لگد برایم شیرینی می‌دادند ولی بچه‌های صمد که دیگر عاقل مردی شده بودند به ریشم می‌خندیدند. [...] در این مورد بهترین فردی که صلاحیت حرف زدن دارد آقای منصور خاکسار هستند که خوشبختانه زنده مانده‌اند. در آن موقع ایشان مسئول کمیتهٔ ما بودند. و آنقدر ذهن تیز و حافظهٔ قوی دارند که تمام مسائل مطروحه در کمیته را بازگو کنند. [...]

در طول کوتاه عمر سازمان هزاران هزار تراژدی اتفاق افتاده که یادآوری هر یک دردناک و جانکاه است. داستانِ ارس هم یکی از آن تراژدی‌ها است با نمودی خاص ولی با همان ماهیّت. [...]»[۲۰۷]

به هر ترتیب، صمد از دست رفت. و شایعهٔ قتل او که جلال آل‌احمد آغازکنندهٔ آن بود، به گسترش شعر سیاسی دامن زد.

شعر دکتر رضا براهنی را که در رثاءِ صمد بهرنگی سروده بود، می‌خوانیم:

مرگ پرنده

در رثاءِ ص. ب. [صمد بهرنگی]

ما علت مرگ آن پرنده را می‌دانیم
زیرا که پرنده، رابط همهٔ یاران بود
او مرد:
زیرا که پرنده، مثل گل، جهان را می‌خواست
زیرا که پرنده، مثل ما، ز شب می‌ترسید

زیرا که پرنده، باغ مرده‌ها را پر گُل
زیرا که پرنده بامدادها را می‌خواست.

ای روح خشن! بیا لطیف شو در باران!
تابوت دو بال را، بیا ببین، در مشرق
تصویر دو بال را که روزگارانی پیش
از ابر فضا، سریع‌تر
وز باد هوا، شتابناک‌تر می‌راندند.

او مُرد:
زیرا که پرنده، مثل گل، جهان را می‌خواست
زیرا که جهان، پرنده را، ز خود می‌تاراند

ای روح خشن! بیا، بنگر!
میلاد شهاب را،
آنگاه شتاب را،
آنگاه سقوط آن ستاره را از آفاق
آن صیحه آخرین او ندای قتل است
ما علت مرگ آن پرنده را می‌دانیم.

۱۳۴۸ هـ. ش.

در سال ۴۸ بیش از پنجاه مجموعهٔ شعر و بیش از بیست جُنگ نوپرداز منتشر شد. عبدالعلی دستغیب، منتقد میانه‌رو مطرح آن سال‌ها کتابِ *سایه‌روشن در شعر امروز* را منتشر کرد. مجموعه مقالات اسماعیل

نوری‌علاء، مدافع سرسخت موج نو، در کتابی تحت نام *صور و اسباب در شعر امروز ایران* به چاپ رسید؛ *بیانیهٔ* شعر حجم که شکلِ بسامان و پالایش یافتهٔ موج نو بود، نوشته شد. و جلال آل‌احمد پرچمدار ادبیات سیاسی ایران، در روز چهارشنبه ۱۸ شهریور ۱۳۴۸، بر اثر سکته قلبی درگذشت.[۲۰۸] و با انتساب مرگ او به ساواک (همچون مرگ صمد بهرنگی)، موجی از خشم و خشونت، سیاسیون و شعر سیاسی را فرا گرفت. و شعر انقلابی، باز گسترش بیشتری یافت.

از سال ۴۸ است که جُنگ‌ها ــ که عموماً سیاسی هستند ــ برای نشان دادنِ موضع چپ افراطی، شعری یا نوشته‌ئی از سعید سلطان‌پور را به چاپ می‌رسانند.

سلطان‌پور از سال ۴۸ است که پرچمدار شعر چریکی ایران می‌شود.

نشریات

مهمترین نشریات نوپرداز سال ۴۸ عبارت بود از: *فصل‌های سبز*، *کتاب سپهر*، *کتاب روز*، *از شعر تا قصه*، *جشن هنر*، *هفت هنر*، *فرهنگ و زندگی*، *کاوه*، *کتاب هنر*، *آرش*، *نگین*، *فردوسی*، *بازار رشت*، *کتاب‌های ماه*، *کتاب زمان*، *ژغند* (که شمارهٔ دومش با نام *پژواک* منتشر شد)، *رُخ*، *تهران مصور* (هفته‌نامه)، *پژنگ* (انجمن روزنامه‌نگاری دانشگاه جندی‌شاپور)، *پژوهش* (دانشجویان ایرانیِ بریتانیا)، *هنر روز گیلان* (ضمیمهٔ روزنامهٔ *کیهان سراسری*)، روزنامهٔ *آیندگان* (صفحهٔ ادبی).

از سال ۱۳۴۸، به سبب اوضاع زمانه و محبوبیتی که چپِ جوان در میان روشنفکران پیدا می‌کند گرایش نشریات به چپ افراطی چشمگیرتر می‌شود.

چند جُنگ مطرح سال ۱۳۴۸ را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

فصل‌های سبز

از جمله جُنگ‌های ارزشمند سال ۴۸، *فصل‌های سبز* بود که شماره‌ئی از آن را پیشتر دیده بودیم.

شمارهٔ دوم *فصل‌های سبز* در آبان ۱۳۴۸ منتشر شد. این نشریه که از آغاز، با موضعگیریِ روشنِ دفاع از مبارزات و شعر چریکی و علیه «هنر برای هنر» آغاز به کار کرده بود، در شمارهٔ دوم خط و ربطش را مشخص‌تر کرد.

در این شماره (که طبقِ معمولِ جُنگ‌های نیمهٔ دوم دههٔ چهل، با پیامی از «حرف‌های همسایه» و شعری از نیما آغاز می‌شود) اشعار و مقالاتی می‌خوانیم از: همشهری (نام مستعار امیرپرویز پویان، چریک شهری، که طی زد و خوردی خیابانی در تهران به قتل رسیده بود)، سعید سلطان‌پور، م. آزرم، اسماعیل خویی، جعفر کوش‌آبادی، محمد مختاری، رحمان کریمی، جواد مجابی، عظیم خلیلی، هرمز ریاحی، مسعود میناوی، امین فقیری، اصغر الهی، علی‌اکبر اکبری، منصور برمکی، محمدرضا نظام‌شهیدی،...

در شمارهٔ دوم *فصل‌های سبز*، مطلبی که مختص شعرنو باشد، وجود ندارد. در پایانهٔ جُنگ، یادداشتی از هرمز ریاحی ــ سردبیر *فصل‌های سبز* ــ چاپ شده بود که در مجموع بیانگرِ موضع جناح «هنر برای مردم» در شعرنو آن سال‌ها بود. ما پس از مطالعهٔ دو شعر از این جنگ، بخش‌هائی از مؤخره را می‌خوانیم.

تا آستان دلتا

سعید سلطان‌پور

قلب مرا بردارید
قلب مرا بردارید

این قلب، این ستارهٔ خونین را
این خون خشمگین را
این ارغوان کوهی را که می‌چرخد در توفان
و نعره می‌کشد از آتش جگر در باد.

قلب من، این ستارهٔ سنگی
غلتیده در هیاهوی خوناب‌های تاریخی
تا سرگذشت شخم و شقاوت را
تا آستان دلتا
ـ دلتای سرخ ـ
بخواند
و مشت موج‌های شکیبا را
تا ارتفاع خشم براند.

قلب مرا بردارید
از باغ خون ملت
این لالهٔ شکفتهٔ ملی را بردارید
این لالهٔ شکفتهٔ ملی
که زیر سلطهٔ شب لاله‌های دیگر را
به شعله‌های ستیز ستاره می‌بندد
و با دهانی از خون و آتش و آواز
کنار کوههٔ سوزان لاله می‌خندد.

من، قلب من
این شعلهٔ بلند که در ارتفاع شب
تابیده مثل رایت خورشید روی کوه

اینک
فریاد بسته روی شب کشت و کارگاه:
شب گرچه سخت و سنگی و تاریک است
آنک
شکفته شعلهٔ گردانِ گردباد
توفان سرخ دانا
ــ هر چند دور ــ
نزدیک است

توفان سرخ دانا نزدیک است
من، قلب من
افتاده روی خاک گریزندهٔ کویر
پیچیده در حریق گریزانِ گردباد
روی فلات ویران می‌چرخد
و با صدای توفانی خلیج و خزر
حماسه می‌سراید با بانگ ملتی مغلوب
و می‌شکافد در نعرهٔ تناور رعد
و می‌گدازد در آتش تکاور برق
و روی برج بلند هزار بندرگاه
به پامس دانش توفان، ستاره می‌کارد.

قلب مرا بردارید
قلب جوان من
مانند قطب نمائی است
که روی جذبهٔ قانون خاک می‌لرزد
و در مناطق تاریک، خار خونینش
همیشه در جهت انقلاب می‌ماند.

قلب مرا بردارید
از خاک‌های گلگون
از باغ خون ملت
این لالهٔ شکفتهٔ شرقی را بردارید.

چهار شقایق

جعفر کوش‌آبادی

باد می‌آمد و بر آب گره می‌انداخت
و غروب
قفسی بود که مرغ خورشید
پر به خون آغشته در آن پرپر می‌زد،
مهربان بود گل سوسن با سایهٔ بید
دشت از پچپچهٔ سبزه سنگین شده بود
و به نزدیکی ده از پشت چینهٔ باغ
ماه چون کودک بازیگوشی
از درختان بادام می‌آمد بالا.

شب اگر قدری فرصت می‌داد
روز را می‌شد با زمزمهٔ شبدرها معنی کرد
می‌شد از منشور باغ به خورشید عاشق نگریست.

شب فرا آمده بود
سه شمایل، سه سپیدار بلند
زخم از خنجر دشمن خورده
روز را با برق خنجر دشمن معنی می‌کردند
سه برادر، سه گل لالهٔ خون
سه شهید، اما از هیبت‌شان شب با صدها خنجر آماده.

شب فرا آمده بود
همهمه بود و مسلسل بود و قلقل خون
و صداهائی از دور که با نارنجک له می‌شد.
سه شقایق، سه گل لالهٔ خون
از دلم می‌روئید
سه شمایل، سه سپیدار مرا می‌خواندند.

از من ویران تا دوران کودکیم
کوچه باغ سبزی فاصله بود
که پی «کاظم» می‌گردم در گندم‌زار
و برایم گوئی
روزها دسته گلی بود که می‌شد بوئید
لحظه‌ها جوئی بود که می‌شد از آن
با فراغت مشتی آب گوارا نوشید.
یادها سیبی بود که می‌شد بر آن دندان زد
و می‌اندیشیدم
که همین دیروزِ تازه سفر بود که من
در سلیمانیه قلبم را
با سه جانباخته پیوند زدم
و از آنروز خیابان‌ها در چشمانم باغ شقایق‌ها بود.

شب فرا آمده بود
باد بر پهنهٔ شبدرها شیون می‌کرد
در افق خورشید خونالود
لانه‌یی بود که پرپر می‌شد.
از دل تاریکی

سه شمایل، سه سپیدار مرا می‌خواندند
و من از راه آنها باید می‌رفتم.

تابستان ۱۳۴۸

مؤخرهٔ شمارهٔ دوم *فصل‌های سبز*، اختصاص به دفاع از هنر خلق و هجوم به موج نو و روشنفکران غیرمتعهد داشت. این مقالهٔ پرخاشگرانه، احساساتی، توهین‌آمیز و سرکوبگرانه، نمونه‌ئی از مقالات موردپسند روشنفکرانِ معترضِ آن سال‌ها بود. این لحن، در فرهنگ سیاسی آن روز، قاطع و انقلابی شمرده می‌شد.

در بخش‌هائی از این مقالهٔ نوعی که تحت نامِ «آنروزها، گربه‌های تفکر، چندان فراوان نبودند» ــ شعری از خوئی ــ چاپ شده بود، می‌خوانیم:

«در زمانه‌ئی که به جای پُرتر گفتن، «اعاظم» پرگوئی و هرزه‌درائی پیشه کرده‌اند، باید چهرهٔ هنر و ادب معاصر به این صورت وحشت‌انگیز مخدوش باشد. آلیاژ یاوه‌سرائی‌ها و سخنان روشنفکرانه (حماقت‌های درشت)! توانائی هول‌انگیزی به این اعاظم داده است. ــ ادبیاتی اشرافی، باسمه‌ای، مسخ شده، مسخره و نقد و بررسی‌هائی شدیداً تحت تأثیر رمانتیسمی زنوار و فسانه‌های روشنفکرانه ــ اینک جای خودش را با واژهٔ ادبیات و هنر جوان (نو) عوض می‌کند.

براستی راه چاره چیست؟

ــ عریانی حقیقت که چونان دشنه‌ای‌ست و باید بر فرق سیاهی و این کوران فرود آید و پوست کثیف و قطورشان را بدراند. تا صبح، صبح راستین خیمه برافرازد ــ !...!

قشر تلاشگر صمیمی و آگاهی دهندهٔ ما را نیز همین «زعما» هر روز به مسلخگاهی که با کاردهای تیزتر و برنده‌تر مجهز شده می‌فرستند. آدم‌هائی را می‌بینیم که چه آسان با کادرهای هرجائی «هفته‌نامه‌ها» یا «ماهنامه‌ها» کنار می‌آیند. توجیهی که از این مسئله «زعما» برای خویش

دارند این است که آقا حقیقت را باید گفت هر جا که باشد هر جا که بشود (مثل شعارنویسی توی مستراح‌ها).

نه پدر هر جائی نباید با هر کسی ساخت و باخت حیثیت و وجدان بیدار را. این روبهکان همیشه هستند، هر روز در جایی با نیرنگی و رایتی خائنانه‌تر از پیش. نیک آگاه باشیم فلان جاهلنامه در بست مطرح نباید باشد، یعنی کوچک‌ترین انعطافی با عوض شدن سر دبیر نشان دادن همانقدر احمقانه است که انکار قضیه‌ای مسلم.

دغلبازان با بازارمکاره‌شان تا زمانی که واژهٔ مقاومت نیز جای خودش را با مغازله عوض کرده است، خواهند بود. هیچوقت این به اصطلاح مجله‌ها و ماهنامه‌ها به راهی منطقی نخواهند افتاد. و دندان فاسد را چاره‌ای بجز دور انداختن نیست. با تورق هفته‌نامه‌ها در چنین شرایط زمانی ـ مکانی، مغازلهٔ بیشرمانه‌ای که روشنفکران (مردم‌فریبان) در لفاف لغت‌های قلمبه سلمبهٔ فرنگی و شعارهای پوک در مقاله‌ها و شعرهای هرزه می‌دهند، چونان خاری است که در چشم فرو می‌نشیند و تنها با بازتر دیدن و اندیشه‌ئی منطقی داشتن می‌شود به هلاکت رساندشان.

هر روز با نامی «که دیگر نامی نیست» آشنا می‌شویم. شاعری را حضرات کشف می‌کنند، لوله پمپاژ را به ماتحتش فرو می‌کنند و در عوض انبانی بزرگتر می‌دوزند. هفتهٔ بعد شاهد استفراغ‌های کلیشه‌ای جوانی می‌شویم، در زباله‌دانی به نام مجلهٔ هفتگی. می‌بینید تزویر چه آسان در تن کسی تزریق می‌شود. یا چاپ شعر نسوان که بماند...

نمی‌دانم چطور ممکن است تنها یکنفر مطلبی را دریابد، راجع به پوک مغز دیوانه‌ای که سه دیوان غلطکاری کرده اراجیفی سرهم بند کند. تصدیق کنیم همین ابتذال که در ظاهر حرجی به آن نیست چه تأثیرات وحشت‌انگیزی داشته و هم اکنون نیز دارد. به عوض اینکه راجع به این مجاهیل متهم به شعر و شاعری (موج نوی‌ها) و حتی به زندگی حرفی به میان آوریم، بهتر نیست از شاعران بزرگ و خوب یعنی آنهائی که شعرشان

سلاحی است در مقابل ظلم و غارت صحبت کنیم؟ بی‌شک این کار بسی بزرگتر خواهد بود تا اشاره‌ای به بهلولان عاقل!

باور کنید بعضی‌ها دل‌شان لک زده است برای چند صفحه فحش. چون با معیارهای آشفتهٔ فعلی می‌شود از آب گل آلود ماهی گرفت. اینان فاعل می‌طلبند، فعل خوب یا بدش هر دو به نفع آنهاست. می‌دانیم در کادرهای رنگین‌نامه‌ها، به هر سوراخیش که سر بکشی، جوانک ریغونهٔ مدمغ بیسوادی تپانده‌اند که می‌تواند در مورد «کتاب شعر یا هر چیز دیگر» رفیق جهیلش چه در مدح و چه در ذم، هر کدام که جنجالی‌تر و دهان پر کن‌تر باشد، بنویسد. کم کمک این بی‌آبروها بین مداد و تیر سیمانی هم فرقی نمی‌گذارند.

کسی در من فریاد می‌زند که بگو این خواهر مادر... و به نام بر شمارشان (از منتقد، شاعر، مترجم، قصه‌نویس و نمایشنامه‌نویس، همه و همه را) اصلاً از بحث اصلی دور افتاده‌ایم. مگر به این چلفوزها هم می‌شد گفت شاعر یا منتقد یا... [...]

سوگند به‌حقیقت، این آقایان موج نوی در آن حد نیستند که چیزی بجز لیچاربشودبارشان کرد. بحث‌درموردااینهاخودتبلیغی‌است‌برای‌این‌مجاهیل یعنی که شما هستید درحالی که ایشان‌مرده‌اند. بگذاریم‌شان در گندابگونهٔ جهل مُرَکب خویش چونان حیوانی کثیف به دردی نامعلوم جان بدهند.

تعریف شعر به نظر من این است: شعر همدلی است، همرایی است، همگامی است، حربه است، دانائی است و حقیقت است و روشنائی. دوستان همآواراهم که در کنکاشی برای رسیدن به حقیقت فرجامین هستند دعوت به پیداکردن دریچه‌های شعری‌یی هر چند کوچک می‌کنم، که از آغاز کار منطق را پذیرا شده باشند. و کارشان طوری باشد که همه دریابند. «آنچه راکه من اندر نیابم. چرا باید گفت». چیزی راکه در نیافتیم نه تنها شعر نیست بلکه هیچ چیز نیست.

با چشمی باز بنگریم فلانی به فلانی چرا بد گفت یا خوب. خود چه کاره است و تا به حال چه کار کرده است. راست می‌گوید یا خیمه‌شب‌بازی است. مهمل‌باف گندیده دهانی است یا واقعاً حرفی دارد. و نیز بدانیم این محیلانه گفتن‌ها و نوشتن‌هاشان (در مجلد سالوس) مرگی حتمی را در دادگاهِ خلق پیشخرید می‌کند. آنان که در جلد خائنانه‌ای تپیده‌اند باید مرگ را روباروی شاهد باشند. [...][۲۰۹]

از شعر تا قصه

دیگرجُنگ مطرح نیمهٔ دوم دههٔ‌چهل، جُنگ *ازشعرتا قصه* ــ گاهنامهٔ هنری گروه‌دانشجوئی‌کمک شیراز ــ بود که زیرنظرپیمان‌جهان‌بین منتشر می‌شد.

نخستین شمارهٔ *از شعر تا قصه* در دیماه ۱۳۴۸ و آخرین شماره (دفتر چهارم) در شهریور ۱۳۵۱ نشر یافت.

ارزش این جُنگ در حوزهٔ کار ما، نه توجهٔ گردانندگان آن به بحث شعرنو، بلکه سمتگیریِ نوگرایانهٔ آن بود.

در چهار شمارهٔ منتشر شدهٔ *از شعر تا قصه*، فقط یک نقد چاپ شد؛ نقدی از اسماعیل نوری‌علاء، با نام «آیا زبان به فلسفه پیوسته است؟» بر اشعار منصور اوجی که در همین کتاب می‌خوانیم.

شعری از ناباکوف را (به دلیل اهمیت این شعر)، به ترجمهٔ منصور اوجی، از دفتر سومِ *از شعر تا قصه*، می‌خوانیم:

آغاز شعر

شعر
خود به زمانی آغاز گشت
که کودک غارنشین
دوان
دوان

از میان علف‌های بلند
به مغاره برگشت
و فریاد کشید: ــ
«گرگ! گرگ!»

و گرگی در کار نبود.

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۸

آتشی، منوچهر / *بر انتهای آغاز*. ــ تهران: دنیای کتاب، بی‌تا، ۱۴۴ ص.
آتشی، منوچهر / *دیدار در فلق*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۸۸ ص.
اخوان‌ثالث، مهدی / *بهترین امید* (گزینهٔ اشعار و مقالات). ــ تهران: روزن، ۱۳۴۸، ۳۱۹ ص.
اخوان‌ثالث، مهدی / *پائیز در زندان*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۸، ۱۰۳ ص.
اخوان‌ثالث، مهدی / *عاشقانه‌ها و کبود*. ــ تهران: جوانه، ۱۳۴۸، ۱۹۷ ص.
افراسیابی، امیرحسین / *حرف‌های پائیزی*. ــ اصفهان: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۱۰ ص.
برمکی، منصور / *با گریه‌های ساحلی*. ــ بی‌جا، بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۰۷ ص.
بصیری، رضا / *ترانه‌های دلتنگ*. ــ تهران: دهخدا، ۱۳۴۸، ۱۰۴ ص.
بصیری، رضا / *دو پیکره*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۱۱ ص.
بهرامیان، مسیح / *شب سوز*. ــ تهران: فرمند، ۱۳۴۸، ۸۷ ص.
بهشتی، احمد / *پرچم‌ها و قاطرها*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۵۱ ص.
تیفوری، فرشته / *خط تیره*. ــ تهران: مرجان، ۱۳۴۸، ۷۹ ص.
جزنی، حشمت / *شکوفه‌های صدا*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۲۰۴ ص.
حقوقی، محمد / *زوایا و مدارات*. ــ اصفهان: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۱۹ ص.
حقوقی، محمد / *فصل‌های زمستانی*. ــ اصفهان: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۱۷ ص.
حمیدی، جعفر / *وصلت در مدهٔ تظلّم*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۸۱ ص.

خراسانی، شرف‌الدین (شرف) / *واژه‌ها*. ـ تهران: فرمند، ۱۳۴۸، ۱۳۸+۳۲ ص.

دستغیب، مینا / *ماه در کاریز*. ـ تهران: فرهنگ، ۱۳۴۸، ۹۸ ص.

دودانگه، علی‌اکبر / *لحظه‌ها و شعرها*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۶۷ ص.

رفیعی، احمد / *پرنده و قفس*. ـ تهران: صفی‌علی‌شاه، ۱۳۴۸، ۱۰۰ ص.

رقابی، حیدر (هاله) / *شاعر شهر شما*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۷۸ ص.

زهری، محمد / *برگزیدهٔ شعرها*. ـ تهران: بامداد، ۱۳۴۸، ۲۰۰ ص.

زهری، محمد / *و تتمّه*. ـ تهران: نیل، ۱۳۴۸، ۸۳ ص.

سهیلی، مهدی / *عقاب*. ـ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۲۱۵ ص.

شاملو، احمد / *مرثیه‌های خاک*. ـ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۲۴ ص.

شاهرخ‌تاش، شهرام / *شهر دشوار حنجره‌ها*. ـ تهران: بامداد، ۱۳۴۸، ۱۱۹ ص.

شاهرودی، اسماعیل (آینده) / *برگزیدهٔ شعرها*. ـ تهران: بامداد، ۱۳۴۸، ۲۰۹ ص.

شریف، م. / *کوچ در باران*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ؟ ص.

شعله‌ور، فرشته / *آنجا کسی نیست*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۰۷ ص.

شمس، مرتضی / *سقوط*. تبریز: ابن‌سینا، ۱۳۴۸: ۵۹ ص.

صالحی، بهمن / *باد سرد شمال*. ـ رشت: روزنامهٔ بازار، ۱۳۴۸، ۱۳۹ ص.

قلیچ‌خانی، علی / *قفس نامحدود من*. ـ تهران: روز، ۱۳۴۸، ۱۳۹ ص.

کریمی، رحمان / *به موازات توقف*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۰۴ ص.

کسری، لیلا (افشار) / *فصل مطرح نیست*. ـ تهران: مروارید، ۱۳۴۸، ۱۴۸ ص.

کوش‌آبادی، جعفر / *برخیز کوچک خان* (منظومه). ـ تهران: انتشارات فرهنگ، اردیبهشت ۱۳۴۸، ۴۴ ص.

مشرف‌آزادتهرانی، محمود (م. آزاد) / *بهار زائیِ آهو* (گزینهٔ اشعار). ـ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۴۹ ص.

مشفقی، سیروس / *پائیز*. ـ تهران: پاچنگ، ۱۳۴۸، ۸۰ ص.
مصدق، حمید / *آبی، خاکستری، سیاه (و) در رهگذار باد*. ـ تهران: فرمند، ۱۳۴۸، ۱۴۲ ص.
معرفت، افسر / *صفای آئینه‌ها*. ـ تهران: معرفت، ۱۳۴۸، ۹۹ ص.
موسوی‌پور، حمزه / *زخم الماس*. ـ تهران: ارغنون، ۱۳۴۸، ۱۵۹ ص.
میرفخرائی، مجدالدین (گلچین‌گیلانی) / *گلی برای تو*. ـ تهران: خوارزمی، مرداد ۱۳۴۸، ۱۸۰ ص.
نجات، هوتن / *حواشی مخفی*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۹۶ ص.
نراقی، داریوش / *این وقت شب*. ـ تهران: شباویز، ۱۳۴۸، ۹۸ ص.
نفیسی، مجید / *در پوست ببر*. ـ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۲۷ ص.
نوری‌علاء، اسماعیل (الف. ن. پیام) / *با مردم شب*. ـ تهران: بامداد، ۱۳۴۸، ۱۶۶ ص.
نیّری، صفورا / *ساده در باد*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۸۰ ص.
نیک‌روی، افسر / *دیوار بلورین*. ـ شیراز: کانون تربیت، ۱۳۴۸، ۱۵۶ ص.
یکتائی، منوچهر / *فالگوش*. ـ تهران: روزن، ۱۳۴۸، ۱۳۵ ص.

دستغیب، عبدالعلی / *سایه روشنِ شعرنو پارسی*. ـ تهران: انتشارات فرهنگ، اردیبهشت ۱۳۴۸، ۲۴۱ ص.
نوری‌علاء، اسماعیل / *صور و اسباب در شعر امروز ایران*. ـ تهران: انتشارات بامداد، ۱۳۴۸، ۴۳۰ + ۱۵۰ ص (حواشی و تعلیقات)

مرثیه‌های خاک / احمد شاملو

شاملو، احمد / *مرثیه‌های خاک*. ـ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۲۴ ص.

مرثیه‌های خاک، هشتمین مجموعهٔ شعر احمد شاملو بود. از این پیشتر دربارهٔ شعر شاملو، بازتاب آن در جامعه، روند تحولی و تکاملی و کیفیت برخورد منتقدین با آن صحبت کرده‌ایم. اکنون به خواندنِ شعری از این کتاب بسنده می‌کنیم.

مقدمه بر مرثیه‌های خاک

شعر
رهائی‌ست
نجات است و آزادی.

تردیدی‌ست
که سرانجام
به یقین می‌گراید
و گلوله‌ئی
که به انجام کار
شلیک
می‌شود.

آهی به رضایت خاطر است
از سر آسودگی.

و قاطعیت چارپایه است
به هنگامی که سرانجام
از زیر پا
به کنار افتد
تا بارِ جسم
زیر فشارِ تمامیِ حجم خویش
درهم شکند،
اگر آزادیِ جان را
این
راه آخرین است.

مرا پرنده‌ئی بدین دیار هدایت نکرده بود:
من خود از این تیره خاک
رسته بودم
چون پونهٔ خود رویی
که بی‌دخالت جالیزبان
از رطوبت جوباره‌ئی.

این چنین است که کسان
مرا از آنگرنه می‌نگرند
که نان از دسترنج ایشان می‌خورم
و آنچه به گند نَفَس خویش آلوده می‌کنم
هوای کلبهٔ ایشان است،
حال آنکه
چون ایشان بدین دیار فراز آمدند
آن
که چهره و دروازه بر ایشان گشود
من بودم.

در حیاط کوچک پائیز در زندان / مهدی اخوان‌ثالث

اخوان‌ثالث، مهدی / *پائیز در زندان*. ــ تهران: روزن، ۱۳۴۸، ۱۰۳ ص.

در *حیاط کوچک پائیز در زندان* پنجمین دفتر شعر مهدی اخوان‌ثالث، شاعر بزرگ نیمهٔ دوم دههٔ سی و دههٔ چهل بود که با فاصله‌یی چهار ساله از چهارمین دفترش *از این اوستا*، منتشر شد.

چند شعر معروف اخوان چون «خوان هشتم و آدمک»، «آن بالا»، «دست‌های خان امیر» از اشعار این مجموعه است.

اگرچه این اشعار اخیرِ اخوان نیز به همان شیوهٔ نقالانه، وصفی و لذا

آکنده از حشو و زوائد غیرشعری است، ولی به لحاظ کلامی، چندان بلیغ و فخیم است و چنان سرشار از ترکیبات نوآفریدِ بدیع و طبیعی است که بسیاری از ضعف‌هایش را می‌پوشاند.

نخست، بخش دوم «خوان هشتم و آدمک» و سپس نقد و نظری پیرامون این مجموعه را می‌خوانیم.

خوان هشتم و آدمک

۲. آدمک

سال دیگر، یا نمی‌دانم کدامین سال
از کدامین قرن
باز یکشب، یکشب سرد زمستانی است.
یک شب کولاک
باد برف و سوزِ وحشتناک
لیک
سرپناه قهوه‌خانه هم بدان‌سان گرم
از سماور، از چراغ، از کپّهٔ آتش
از نفس‌ها، دودها، دم‌ها
وز دم انبوه آدم‌ها.

گرچه می‌بینند و می‌دانند آن انبوه
کانکه اکنون نقل می‌گوید
از درون جعبهٔ جادوی فرنگ آورد
گرگ ــ روبه طرفه طرّاری‌ست افسونکار
که قرابت با دو سو دارد
مثل استر، مثل روبهگرگ، خوکفتار

از فرنگی نطفه، از ینگی فرنگی مام
اینت افسونکارتر اهریمنی طرّار
گرچه آن انبوه این دانند
باز هم اما
گردِ پُر فن جعبهٔ جادوش ــ دزد دین و دنیاشان ــ
همچنان غوغا و جنجال است.
راست پنداری که این محتال بیگانه
آن گرامی نازنین، پارینه نقّال است.
شیشه‌ها پوشیده از ابر و عرقکرده
مانع از دیدار آنسوشان
پرنیانی آبگین پرده
قهوه‌خانه، همچنان هنگامهٔ آن دزد جادو گرم
آه،
شرمم آید، شرم.

در سکنجی، در کنار پنجره، نقال پارینه،
سوت و کور و سرد و افسرده
منتشایش چون ستونی متکای دست، دستش زیر پیشانی،
خشمگین و خاطرآزرده
روی تخت قهوه‌خانه، دور از آن جنجال،
قوز کرده، سر به جیب پوستین خود فرو برده،
زان دروغین جلوه‌ها و آن وقاحت‌ها
خاطرش غمگین:
در دلش طوفانی از نفرین و نفرت‌ها
جعبهٔ جادوی طرّار فرنگان همچنان گرمِ فسونسازی
و پراکندن فریب و چربک اندازی:

«راستین چند و چون‌ها بشنو از نقال امروزین
قصه را بگذار
قهرمان قصه‌ها با قصه‌ها مرده است
دیگر اکنون دوری و دیری است
کاتش افسانه افسرده است
بچه‌ها جان! بچه‌های خوب!
پهلوان زنده را عشق است
ای شمایان دوستداران مردگانی‌ها
دیگر اکنون زندگی ما، زنده مایانیم
ما، که می‌بینید و می‌دانید
ما، که می‌گویند و می‌خوانید
و ای شمایان دوستدار پهلوانی‌ها
سام نیرم، زال زرمائیم،
رستم دستان و سهراب دلاور نیز
ما فرامرزیم، ما برزو
شهریار نام‌گستر نیز،...»

از سکنج حسرتش خاموش
خسته از این چریک و جنجال
دارد اینک می‌رود، تنها
زین قدیمی قهوه‌خانه، آن کهن، آن راستگو نقال
بر بخار بی‌بخاران، روی شیشه‌ی در
با سرانگشتی که گرید ماضی‌اش بر حال
حال او لرزد بر استقبال ــ
نقش بندد یادگار نفرت و خشمش.
نقشی از یک آدمک، با پیکری سیّال.

من نمی‌دانم
آدمک بر شیشه، با آن حال و آن منوال،
نقش آن حرّافک جادوست
یا حریفانی که هوش و گوش‌شان با اوست؟
ای دریغا، با چه هنجاری
در چه تصویری تجلی کرده‌یی امروز
رستم، ای پیر گوامی، پور مسکین زال!

آه،
از سراپایش عرق ریزد
بس که «هو» گفته‌ست و حق کرده است
هوله حاضر کن نچاید، های
آدمک کلی عرق کرده است.

اسفند ۱۳۴۷

نقد و نظر

اگوچه اخوان‌ثالث از جملهٔ شاعران انقلابی نبود و حتی پرچمدار شعر شکست نیز بوده است، ولی لحنِ حماسیِ اشعارِ موزون و پُرطنین او، سرمشق شاعران شعر چریکی قرار می‌گرفت و بیشترین بُرد را در میان هواداران شعر چریکی داشت؛ بطوری که معروف است، مهدی رضائی ــ از مبارزان اولیهٔ سازمان مجاهدین خلق ــ همیشه وقتی که از شکنجه‌گاه‌ها، خونین به اتاقش باز گردانده می‌شد، شعر «چاووشی» اخوان‌ثالث را با صدای بلند در راهروها می‌خواند.

از این زاویه بود که *پائیز در زندان* مورد توجه و نقد علی میرفطروس، از شاعرانِ مطرحِ شعر چریکی دههٔ پنجاه نیز واقع شد.

میرفطروس در بخش‌هائی از یادداشت، تحت نامِ «راویِ قصه‌های

از یاد رفته و آرزوهای بر باد رفته» می‌نویسد:

«[...]این مجموعه راکه شامل آثار ایام محبس شاعر است به طور کلی می‌توان «حبسیات» او خواند.

اگر روزی لرد بایرون شاعر بزرگ و آزاده انگلیسی با منظومهٔ زندان شیلن خویش اوضاع حاکم بر اجتماع‌اش را رسوا کرد و یا اسکار وایلد در شعرهای زندان ردینگش روح درهم شکسته و خسته‌اش را نمایاند ــ اگر روزی مسعود سعد سلمان با حبسیات خود از پشت حصار قلعه‌های سو ــ دهک و نای شکوه کرد. [...] و بیدادگری‌ها ــ ستمکاری‌ها و بی‌عدالتی‌های زمانش را محکوم ساخت ــ اینک «شکسته دل مردی خسته و هراسان، یکی از مردم توس خراسان، ناشادی ملول از هست و نیست، سوم برادران سوشیانت ــ مهدی اخوان‌ثالث ــ «بیمناکِ نیم نومیدی به میم امید مشهور» از ورای «نای» عصر شب، فریاد می‌زند:

در این زندان برای خود هوای دیگری دارم
جهان گویی صفا شو، من صفای دیگری دارم
اسیرانیم و با خوف و رجا درگیر، اما باز
درین خوف و رجا من دل به جای دیگری دارم
سیاست‌دان شناسد کز چه رو من نیز چون «مسعود»
هر از گاهی مکان در قصر و نای دیگری دارم

(ص ۹ ـ ۱۲)

فضای خفه و مه‌آلودی که در اشعار این دفتر احساس می‌شود از قصه و غصه ــ درد و اندوه لبریز است و خواننده را تا مرز در خود گویستن می‌کشاند. [...]

در *پائیز در زندان* ما به دو تِم مشخص شعری برخورد می‌کنیم: یکی «تم روایتی» و دیگری «تم تغزلی». [...]

دینامیسم شعری اخوان در «تم روایتی» یک دینامیسم اجتماعی است، او دراین شعرها از تجربیات خویش سخن نمی‌گوید، از نسلی که با تمام

غرور بلندش، شکست را پذیرفت. از مردمی که روح ایمان و فریادهای انسانی را از وجودشان مکیده‌اند ــ از نسلی مسخ شده و [...]

«خوان هشتم» روایتی [از اینست] است همراه با اسطوره‌ای حماسی و یادی از روزهایی که «همگنان را خون گرمی بود» و درامی دردناک که:

آری اکنون تهمتن با رخش غیرتمند
در بُن این چاه آبش زهر شمشیر و سنان گم بود
پهلوان هفت‌خوان اکنون
طعمهٔ دام و دهان خوان هشتم بود

(ص ۶۱)

و با اشارتی طنزآمیز که گوئی شاعر به مسائل جهانی می‌پردازد:

مرد نقال «اندکی اِستاد و خامش ماند
منتشایش را به سوی غرب با تهدید و با نفرت
و به سوی شرق با تحقیر
لحظه‌ای جنباند»

شعر «آدمک» که دنبالهٔ «خوان هشتم» است می‌نمایاند که چگونه گذشته ارزش خود را از دست می‌دهد و قصه‌ها با قهرمانان‌شان فراموش می‌شوند.

از خصوصیات اخوان، پرداخت صریح و روشن او به اجتماع است، او احساسات و اندیشه‌هایش را به وسیلهٔ ایهام و ابهام و تعقید و تکلف در خواننده القاء نمی‌کند.

در شعر «مایا»، یأس و ناامیدی به نحوی چشم‌گیر و گزنده رخ می‌نماید. این شعر تحت تأثیر «مرغ آمین» نیماست ــ با این تفاوت که «مرغ آمین» نیما با آمین ــ آمین گفتنش دریچه‌ای به سوی افق روشن فرداها می‌گشاید و نویدبخش استجابت نیازها و طلوع صبح و گریز شب است ــ اما در «مایا»ی اخوان طوطی با «هرگز هیچ» گفتنش تارهائی از

ناامیدی و اختناق در ذهن خواننده می‌تند و تمام دریچه‌ها را به سوی تنفسگاهی روشن و پاک می‌بندد. [...]

«و مایا! هرگز آیا هیچ معجز روی خواهد داد
به آیینی که در افسانه‌های دین شنیدستم؟
که شرم آید زمین را از قساوت‌ها
و خون را خاک نپذیرد؟
و مایا! هرگز آیا می‌تواند بود،
که برایشان بسوزد آسمان را دل.
و در آن لحظهٔ آخر یکی ــ تنها یکی ــ ناکشته راه آسمان گیرد؟»
و مایا گفت با تکرار ــ در حالی که ش از منقار
سخن خونین، چنان چون پاره‌هائیش از جگر بر خاک می‌افتاد:

«هرگز هیچ»

(ص ۷۴)

آیا مردمی که اینک بیش از هر زمان دیگر به شاعر و اسلحهٔ شعر او نیاز دارند، از شاعری که روزی «چاووشی» بود و می‌سرود:

بیا ره توشه برداریم
قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم
ببینیم آسمان هر کجا آیا همین رنگ است

می‌توانند ندبه و مرثیه‌های شکست را پذیرا باشند؟ [...]

این اشتباه است که امید را برای ناامیدی‌هایش تخطئه کنیم ــ چرا که ناامیدی او یک «پسی میسم pesimisme منحط و منفی نیست ــ او از پشت دیواری از سکوت باز بانگ برمی‌آورد:

مرا در سر همان شورست و در خاطر همان غوغا
فغان هر چند در فصل و فضای دیگری دارم

و صریحاً می‌گوید:

دروغ است آن خبرهائی که در گوش تو می‌خوانند

حقیقت را خبر از مبتدای دیگری دارم

و بدین ترتیب چشم‌اندازی از یک حقیقت عریان را در برابر ما قرار می‌دهد. [...] بنابراین ناامیدی او یک ناامیدی سازنده است نه یک ناامیدی و یأس تخدیری و [...]

در تم تغزلی، اخوان به سوی لیریسمی که از غنا و شورمندی خاصی سرشار است می‌گراید. غالب اشعار او در این «تم» اگرچه سخت عاشقانه می‌نمایند ــ لیکن از بیان افراطی رومانتیک به دورند. «منِ» اخوان در اینگونه شعرها یک «من» فردی و خصوصی نیست ــ بلکه بر احوال و احساسات دیگران نیز تعمیم می‌یابد. [...]

وصف‌های اخوان در شعرهای تغزلی سرشار از بدعت و تازگی است، او در انتخاب کلمات، دقت و وسواس مالارمه را مرعی می‌دارد، بطوری که کلمات شعرش نشستی خاص در خواننده دارد. [...]

عیب کار اخوان در اکثر شعرهایش گرایش او به اطناب و نیز آوردن کلماتی حشو برای پر کردن وزن و ایجاد «هارمونی» است. او در شعرهای اخیرش ــ برخلاف گذشته که شاعری «محتوی گرا» بود ــ به «فرم» بیشتر توجه می‌کند. قافیه اگرچه درشعرهایش بخوبی جاکرده و باذات و طبیعت کلمات درهم‌آمیخته ولی نوعی «فرمالیسم» رابرای‌اخوان به‌بارآورده است.

در پاره‌ای موارد اشعار اخوان را می‌توان با شعرهای شارل بودلر ــ پدر شعرنو فرانسه ــ نزدیک دانست چراکه اولاً او نیز مانند سرایندهٔ *گل‌های شر* با حفظ قواعد و سنت‌های شعر کهن به نوپردازی و نوآوری پرداخته است. ثانیاً ــ اندوه و یأسی که آتمسفر شعری بودلر را بوجود آورده، فضای شعری اخوان را نیز تشکیل می‌دهد. [...]

دیری است که (م. امید) مسیح‌وار صلیب غرور شکستهٔ نسلی راکه بر رویش کرکس‌های تحقیر و تکفیر نشسته‌اند ــ بر دوش می‌برد. نسلی که با تمامت موجودیتش انکار گردید. شعر او آئینهٔ رنج‌های روزهای سیاه «دوستاق»ها می‌باشد، مرثیه‌ای‌ست در سوگ آزادی و سرود پایداری

انسانی که فریادش ــ فریاد انسانی و رهائی بخشش ــ افسوس که بی‌پژواک مانده و...»[۲۱۰]

تبریز ــ آذر ۴۸

دیدار در فلق / منوچهر آتشی

آتشی، منوچهر / *دیدار در فلق*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۱۸۸ ص.

در سال ۱۳۴۸ دو مجموعهٔ شعر از منوچهر آتشی چاپ شد. نخستین، گزیده‌ئی بود با نام *بر انتهای آغاز* که به سبب اغلاط فراوان چاپی و اشکالات فنی دیگر، شاعر از توزیعش جلوگیری کرد؛ و دومین، مجموعهٔ *دیدار در فلق*، در سال ۱۳۴۹، از طرف تلویزیون ملی ایران، به عنوان بهترین مجموعهٔ شعر منتشر شده در سال ۱۳۴۸ برگزیده شد.

مجموعهٔ برگزیدهٔ دیگر، *فصل مطرح نیست* از لیلا کسری بود.[۲۱۱]

دیدار در فلق، تفاوت چشمگیری با مجموعه‌های پیشین منوچهر آتشی نداشت.

دو شعر از این مجموعه و سپس نقد و نظری پیرامون آن را می‌خوانیم.

غزل کوهی

بر کندهٔ تمام درختان جنگلی
نام تو را به ناخن برکندم
اکنون تو را تمام درختان
با نام می‌شناسند.

نام تو را به گردهٔ گور و گوزن
با ناخن پلنگان بنوشتم
اکنون تو را تمام پلنگان کوه‌ها
اکنون تو را تمام گوزنان زرد موی
با نام می‌شناسند.

دیگر

نام تو را تمام درختان
گاهِ بهار زمزمه خواهند کرد
و مرغ‌های خوشخوان
صبح بهار، نام تو را
به جوجه‌های کوچک خود یاد خواهند داد.

ای بی‌خیال مانده ز من، دوست!
دیگر تو را زمین و زمان
از برکت جنون نجیب من
با نام می‌شناسند.

ای آهوی رمندهٔ صحرای خاطره
در واپسین غروب بهار
نام مرا به خاطر بسپار.

یک روز

در دشت صبحگاهی پندارت
از جاده‌ئی که در نفس مه نهفته است
چون عاشقان عهد کهن
با اسب بورخسته
می‌آیم من.

در بامدادهای بخارآلود
در عصرهای خلوت بارانی
پا تا به سر دو چشم درشت و سیاه

تو گوش با طنین سم مرکب منی
من
چون عاشقان عهد کهن
با اسب پای پنجره می‌مانم
بر پنجه‌های نرم تو لب می‌نهم به شوق
و آنگاه
همراه با تپیدن قلب نجیب تو
از جاده‌های در دل مه پنهان
می‌رانم.

یکشب
خشمی سیه ز حوصله‌ها می‌برد شکیب
خشم برادرانت شاید
و آنگاه در سکوت مه‌آلود گرد شهر
برقی و...
ناله‌یی...

یک بامداد سرد و بخارآلود
آندم که پشت پنجره با چشم پر سرشک
دشت بزرگ خالی را می‌پایی
با زین و برگ کج شده، اسب نجیب من
با شیهه‌یی که نالهٔ من در طنین اوست
تا آشیان چشم تو می‌آید
ز اندوه مرگ تلخ من آشفته یال و دم
گردن به میل پنجره می‌ساید.

نقد و نظر

منوچهر آتشی از شاعران فعال و بنامِ دههٔ چهل بود. او شاعری بود که دو طیفِ متضادِ موج نوئی‌ها و هواداران شعر سیاسی، شعرش را قبول داشتند و در جُنگ‌های خود از او یاد می‌کردند. با این وصف طبیعی بود که *دیدار* در *فلق* بازتاب گسترده‌ئی در محافل روشنفکری داشته باشد.

اما *دیدار* در *فلق*، تفاوت چشمگیری با کتاب‌های پیشین شاعر نداشت.

ما از میان چندین نقد و نوشته، یادداشت دکتر رضا براهنی، (که به نوعی جمعبندی دیگر آراء نیز بوده) را می‌آوریم.

براهنی در بخش‌هائی از یادداشتش می‌نویسد:

«لکهٔ ابتذالی وجود دارد در شعر منوچهر آتشی که هر روز بیش از پیش گسترش پیدا می‌کند و اگر کسی قدم اولیه را برندارد و به او هشدار ندهد، ممکن است آتشی بزودی در شمارِ شاعران درجهٔ سه درآید، چرا که از *آواز خاک* تا *دیدار* در *فلق* خوانندهٔ شعر به این نتیجه می‌رسد که تخیّل آتشی، جز در موارد نسبتاً کمیاب قدرت اولیه را از دست داده است؛ تکنیک در بعضی مراحل به حال نزع افتاده، اندیشه سر از کلی‌بافی درآورده، و خلاصه، آتشی آن انرژیِ هیجان‌انگیز و اعجاب‌آور شعرش را تا حدودی از دست داده است، بدون اینکه حال و هوا و لحن شعرش روی تثبیت ببیند. [...]

آتشی جز در موارد ناچیز، آن جنونِ محتشم حماسی را از دست داده است. بر این جنونِ محتشمِ حماسی، در گذشته ــ مثلاً در همان *آواز خاک* ــ نوعی تلقّی تصادفی از تصویرسازی حاکم بود، طوری که انگار شاعر با دهان کف کرده، تصاویر نیرومند شعری را بیرون می‌ریخت، و این تصاویر، گرچه نه در شکل ذهنی بسیار مُنسجم، دست کم در هاله‌ئی از استحکام با یکدیگر خلوت می‌کردند و از نوعی تشخّصِ شکلی برخوردار می‌شدند. از آن جنون محتشم در *دیدار* در *فلق* بقایائی هست،

ولی این بقایا در مقابل آن لکهٔ ابتذال که گاهی حتی رنگِ سوزناک رمانتیکی هم دارد، بسیار نادر است. مثالی می‌دهم از آن جنون محتشم حماسی، از همان بقایای جنون در *دیدار در فلق* تا بعد مثال‌هائی بدهم از گستردگیِ آن لکهٔ ابتذال:

نیزارِ سبزِ ساحل رود
در خواب بود
شب بال باز کرده بر بادیه
تصویر ماه بدر، مبهوت
[...]

«پاداش‌ها» یکی دیگر از شعرهایی است که در آن جنون محتشم حماسی، در اختیار تغزل است؛ تغزلی حماسی، و بدون شک آتشی می‌توانست از این نوع شعرها بیشتر بیافریند، به جای اینکه بگذارد این لکهٔ خاکستریِ ابتذال، در گسترش خود از حماسه، اجتماعیات درجهٔ سه بسازد و از تغزل، رمانتیسمی سوزناک. [...]

مثال‌هائی می‌دهم:

دیگر
نام تو را تمام درختان
گاهِ بهار زمزمه خواهند کرد.
[...]

آتشی گویا تصور می‌کند که اگر کلماتی از قریه و ده و کویر و بادیه و اسامی اشیاء و حالات طبیعی و اشخاص محلی را بی‌خود و بی جهت وارد شعرش کند، شعرش یک اصالت جغرافیائی پیدا می‌کند. در حالی که باید بداند که فقط دیدی نافذ و کاری، و زبانی منسجم و محکم، و تخیّلی جامع و در برگیرنده می‌تواند در کنار اصالت‌هائی که مقدم بر هر نوع اصالت جغرافیائی هستند، اصالتی از نوع جغرافیائی را هم تأمین کنند. [...]

در اغلب شعرهای *دیدار در فلق* می‌توان هر مصرع را به نثر، به نظمی

از نوعِ دیگر نوشت، بدون آنکه خدشه‌ئی به آن عمل و یا حالت خاص که آتشی دنبالش هست، وارد شود. [...]

فقط یک روحیهٔ اُمل می‌تواند بگوید «دردِ من از مسیح سنگین‌تر است». فقط یک شاعر درجهٔ سه می‌تواند بگوید: «بادِ گرمِ نفسِ من ساقهٔ بازوی تو را می‌آزرد». [...] نباید آتشی بگذارد که آن لکهٔ ابتذال بیش از این به سوی سایر امکانات شعریش هجوم ببرد و تمام روحیه‌های زنده‌اش را تسخیر کند.

در ضمن آتشی می‌خواهد با شعرش بین روستا و شهر، بین بادیه و آبادی، بین بوشهر و تهران، یک رابطهٔ تصویری عاطفی ایجاد کند. بیشتر با این مضمون که: تهران دارد مرا از پا در می‌آورد، بوشهر! کجائی به دادم برس! [...]

آتشی میان رفتن و ماندن مردّد مانده است. به دلیل اینکه تهرانی جماعت، هم تا حدودی تحویلش گرفته‌اند و هم از خود رانده‌اند و هم در برابرش دهن کجی کرده‌اند. [...]

آتشی اگر خود را به فرهنگی غنی مجهز کند، می‌تواند [...] آن لکهٔ ابتذال را هم از دامن شعر خود بشوید.»[۲۱۲]

فصل‌های زمستانی و زوایا و مدارات / محمد حقوقی

حقوقی، محمد / *زوایا و مدارات*. ـ اصفهان: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۱۹ ص.

حقوقی، محمد / *فصل‌های زمستانی*. ـ اصفهان: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۱۷ ص.

محمد حقوقی پیش از انتشار مجموعه‌های اشعارش، با انتشار چند شعر و چندین مقالهٔ مفصلِ تحلیلی پیرامون شعرنو ـ که در عین حال نشان‌دهندهٔ احاطه‌اش بر ادبیات قدیمه برد ـ چهرهٔ قابل توجه و شناخته شده‌یی بود، بدین خاطر، *زوایا و مدارات* و *فصل‌های زمستانی*، پس از انتشار مورد توجه قرار گرفت و چند نقد قابل توجه بر آن نوشته شد.

زوایا و مدارات، گزینهٔ اشعار سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۳، شامل چهار

فصل و مشتمل بر سی شعر و مقدمه‌ئی مفصل؛ و *فصل‌های زمستانی*، گزینهٔ اشعار ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۷، شامل چهار فصل و مشتمل بر سی و شش شعر و همچنین یک مقدمه بود.

حقوقی در مقدمه‌های دو کتاب، به تفصیل از چگونگیِ تحول شعرش، از شعر و اندیشهٔ قدمائی (غزل، قصیده،...) به شعر و اندیشهٔ نیمائی و از شاعران اثرگذار بر خود (چون شاملو، آتشی، اخوان، رؤیائی، فرخزاد،...) سخن می‌گوید و سرانجام با رضایت‌خاطر می‌نویسد:

«فصل چهارم شامل شعرهایی است که اغلب در بحبوحهٔ این منگنه‌ها و تنگناها نوشته شد. و سرانجام شاعر را بدانجا رساند که هیچ چاره‌یی وجود نخواهد داشت، مگر اینکه برای شاعر ماندن، مرگ را سایه به سایهٔ خود احساس کرد، و همواره رابطهٔ خویش را از او نبرید. و شاید شعر را، راهی جز این نیست که نقب‌هایی بزند و هر چه آشناتر به مرگ برسد و از این دست پذیرای تشکل شود. آنهم در زمانی که اغلب شعرها جز انعکاس ناله‌ها و شعارهای روزنامه‌یی، به اصطلاح اجتماعی چیزی نیست. آنچنان که به قول [ابراهیم] گلستان: «آنقدر این سیل‌های فصلی از این پرت بودن‌ها در دره‌های قالب نو راه افتاده است و آنقدر مهملات در رخت‌های تازه به بازار رفته است که کهنگی را در انحصار شعر کهنه شمردن نهایت بی‌لطفی است.» و این حقیقتی است که امروز شعرنو واقعی و اصولاً شعر واقعی را بسیار کم می‌توان دید.

در هر صورت در این کتاب بیشتر کوشش در یافتن راه‌هایی شده است که هر چه مرجزتر و پاک‌تر، عریان و برهنه و نزدیک به شعر و جوهر شعری بتواند بود. و حتی‌الامکان فاصلهٔ خود را با نثر بتواند حفظ کرد. زیرا حقیقت امر این است که بسیاری از شعرهای امروز جز در هیئت نثری موزون نیست. نثری که فقط شعر بودن آن را به لحاظ وزن آن می‌توان گفت. و نشاندهندهٔ اینکه در این آب و خاک کمتر فهمیده شده است که به قول والری: «منظور از نثر این است که «فهمیده» شود. یعنی

استعمال شود، فرسوده شود و بطور کامل بکار رود (در صورتی که) شعر باید چنان غنایی داشته باشد که در برابر این نوع بکار رفتن، مقاومت کند. [...]»[۲۱۳]

با اینهمه، حقوقی با سابقه و دانش بسیار در ادبیات قدیمه، همواره قصیده‌پرداز و غزلسرای توانا و زبردستی بوده است. اشعار قدمائی او روشن است و عمیق و اثرگذار، ولی اشعار نو او غامض است و نفوذناپذیر (و تفاسیرش نپذیرفتنی)؛ که معمولاً بعد از گره‌گشائی هم، مغزی همسنگ آنهمه غموض ندارد.

از شعرهای نو حقوقی ــ که ترکیبی از زیبائی‌شناسی م. آزاد و یدالله رؤیائی است ــ چنین برداشت می‌شود که به رغم شیفتگیِ شوریده‌وار شاعر به مدرنیسم، ژرف ساخت ذهن و جانش بسختی قدمائی‌ست، و دشواری و غموضِ نفوذناپذیرِ شعرش، ریشه در همین تناقض بین علاقه و جانش دارد؛ و شعرنو او، بیش از آن که محصولِ ناگزیرِ بی‌تابیِ جانش باشد، محصولی کوششی، از شیفتگیِ او به ادبیات مدرن است.

ذیلاً دو شعر از دو مجموعه مذکور، و سپس نقدی بر آن را می‌خوانیم.

در خط استوائی

نعل‌ها، هلال‌تر خاک
جای سم اسب نمی‌ماند

از مدار قطبی سنگی، جدا
سوار بر اسبی که یال‌هایش در خط استوایی می‌سوخت
من، مدار خیس
در فضای آتشی دوزخ و عرق.
من،
مدار گمشده‌ام را

در مدار دایره‌های بلند و مجنون فریاد کردم:
(آنجا کز خون سرخ خورشید آغشته بود)
ـ «شعر زخم خوردهٔ خونین!»

من به گرد دایره می‌گشتم
از فراز دایره،
می‌گفتند؛
ناگهان تمام فضا را،
صدای شعر صلا داده بوده است.
من، بر اسب سرخ،
ـ گدازان
در شکار ماهی دیگر،
در مدار دایره‌های بلند و مجنون فریاد کردم:
(آنجا کز خون سرخ خورشید آغشته بود)
ـ «ماهیان سرخ کجائید!
ـ «ماهیان دهان بگشائید
یونسی دگر
از بیکران مستی
در آبهای بادیه می‌سوزد.»

در بادهای تیرهٔ شرقی

فردای برگ‌های دوباره
فردای گور تو
آن کوچه را به یاد عبور تو خوانده‌اند.
گاهی که سایه‌های شما
(ناگاه)

از سایهٔ فروتن او بی‌صدا گذشت،
و ناگهان تمام صداها
بر عزلت اطاق نوشتند:
ـ «آغاز...
آغاز...» ـ
و روزهای حیرت دیوانگی رسید.

پس آن صدا، صدای صداهای عشق بود.
گاهی که سایه‌های شما
(ناگاه)
از سایهٔ فروتن او بیصدا گذشت.

و ناگهان تمام درختان را
فریاد استخوانی دستی
شکست (و
ـ رفت،
ـ در برگ‌های خاکی خاکستری نشست ـ)
پس آن صدا، صدای صداهای عشق بود،
که می‌گفتند:

با باد می‌نوشت:
«شب را میان آتش دوزخ
آواز خوانده است؟!» ـ
آواز خوانده است
در نقبی از سکوت
در بادهای تیرهٔ شرقی
آه...
این کیست کیست که از روی برگ‌های خزان رفته است؟...

نقد و نظر

از میان چند نقد و نظری که پیرامون شعر محمد حقوقی در آن سال‌ها نوشته شد، شاید یادداشت براهنی از دیگر یادداشت‌ها خواندنی‌تر باشد.

دکتر براهنی پس از پرداختن به کلیاتی چند پیرامون شعر، به شعر محمد حقوقی می‌رسد و در بخش‌هائی از آن می‌نویسد:

«[...] شعر حقوقی، شعر خوبی نیست؛ شعری است بد، ضعیف و سرسری. نه به اعتبار محتوای شعر، و نه حتی به اعتبار وزن که گاهی حتی به مراتب بهتر از خوب هم هست. بلکه به علت فرار دائمی ایماژها از برابرِ چشمِ درون، نبودنِ فرم درون، رها شدنِ کلمات و اشیا در باد و پی شدنِ آنها به وسیلهٔ توفانی که بی‌شکلی شعر به پا کرده است. شعر حقوقی جز در موارد بسیار نادر، شکل درونی ندارد، مثل این است که شاعر، سرش را دور گردنش به گردش درآورده، و در حین آن گردش مدام، چشم‌هایش را هم باز نگهداشته است. به همین دلیل چراغ‌ها، ساختمان‌ها، مغازه‌ها و حتی نوک دماغش و سنگینی سرش دچار دوار شده‌اند، و تنها هارمونی‌ای که می‌توان در شعرش دید، هارمونی این دوار دائمی است؛ از جسمانیت ذهنی و عینی هارمونی خبری نیست. به همین دلیل شعرش در روبه‌رو با آدم خلوت نمی‌کند، از کنار گرش‌ها، زیر بغل‌ها و لای پاهای آدم رد می‌شود و می‌رود، نمی‌ماند، نمی‌ایستد، حتی تسکین هم نمی‌دهد، تشنگی را هم فرو نمی‌نشاند، غم بر غم خواننده هم نمی‌افزاید، [...] به دلیل اینکه شعر حقوقی کوششی است نافرجام: اگر کوتاه باشد، اغلب جنینی است سقط شده، و اگر بلند باشد اعجوبه‌ای است هزار سر. مثالی از شعرهای کوتاه می‌دهم و در مورد شعرهای بلند مراجعه کنید به شعرهای بلند دو کتاب *زوایا* و *مدارات* و *فصل‌های زمستانی* که من دو سه بار برای نوشتن این یادداشت‌ها مرور کرده‌ام. این شعر کوتاه را عیناً نقل می‌کنم از *فصل‌های زمستانی* که شعرهای چهل و پنج تا چهل و هفت در آن جمع‌آوری شده است:

و مرگ
از ارتفاع شام
فرو
افتاد
و روز را در آبجو دیدند
و ناگهان تمام زمین را
در ته‌نشینیِ نمک آبجو...
(که آرام آرام می‌نشست)
وقتی که آبجوها
از پا نشسته بودند
ناگاه مست مست‌ترین برخاست
با میترال تنگ
و سایهٔ تفنگ
(که می‌لرزید)
و از تمام بیست و شش سال انفجار
فرو
ریخت

[...]

این شعر منظوم هست ولی موزون نیست، به این معنی که شعر، نظم ظاهری بر اساس انعطاف‌های مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات دارد، ولی هارمونی درونی ندارد؛ یعنی ارتباطی شکلی، از نظر تکوین تصاویر بین عناصرِ درونیِ شعر (سمبل‌ها، استعاره‌ها و غیره) ایجاد نشده است. چه ارتباطی هست بین مرگ، آبجوها، نهنگ شراب، خیام، تنگ، زمان مرگ و شام‌های مرگی آبان؟ چطور باید ما اشاره‌های (پراکنده) شعر را دریابیم؟ چه کلیدی در دست است تا خود شعر، بدون تفسیری از طرفِ خودِ شاعر، به صورتی مثلاً منثور، به نوبهٔ خود به عنوان شعر، کافی و کامل

باشد. هر تصویری و هر بندی از این شعر، سازی است برای خود که آهنگی جداگانه از آن شنیده می‌شود. حقوقی ضعف و ناتوانی خود را در ارکستراسیون تصاویر، تقریباً در تمام شعرهایش نشان می‌دهد. حقوقی درس «آرمونی» نیما را به کلی ناشنیده گرفته، در نتیجه شعر سست و ضعیف تحویل داده است. به همین دلیل شعر حقوقی، سخت خسته‌کننده است، به ویژه در شعرهای بلند، که هیچکدام حتی از توفیق نسبی هم برخوردار نیستند. چرا که حقوقی، کلمات را پشت سر یکدیگر قطار می‌کند، بی آنکه بداند کلمه خود نمایندهٔ نوعی زندگی است و باید انطباق و تطبیقی بین زندگیِ کلمه و خودِ زندگی به وجود بیاید و باید آشتی کامل بین اجزای شعر صورت بگیرد، باید تعادل کامل بین عناصر مثبت و منفی برقرار گردد، باید آن نهنگ، نقش خود را در مقابل تکلم و شعر و برف‌های کاغذ شب روشن کند، وگرنه شعر، فقط سمبول یک تَشَتُّت همه جانبهٔ کلامی خواهد بود و خواننده را به سوی وقوف و شعور هنری، عاطفی، فلسفی و یا روشنفکرانه نخواهد راند.

حقوقی خاصیت القائی شعر را از آن گرفته است و در نتیجه از شعر سلب معنا و فرم درونی شده. یعنی شعر حقوقی بیشتر به یک جان کندن پایان‌ناپذیرِ در حال فرار می‌ماند. بندرت اتفاق می‌افتد که شعر به یک نقطهٔ ختام مَنطقی از نظر شعری برسد، شعرش مثل آهنگ خسته‌کننده‌ای است که در هر صفحه، بدون آن که به جایی برسد، تکرار می‌شود. تازگی در شعرش هست، ولی این تازگی آنچنان پراکنده و بی‌نظم ارائه می‌شود، که خواننده بدان وقوف پیدا نمی‌کند. این تازگی حتی طوری نیست که لااقل خواننده دچار اعجاب شود و شاید از طریق همین اعجاب به درک لذت شاعرانه نائل شود. شعر باید آنچنان قدرت داشته باشد که خواننده بتواند در ذهن خود بدان فرم بدهد. شعر حقوقی فاقد قابلیت انتقال از شاعر به خواننده است و حقوقی جز در موارد بسیار ناچیز، در مقابل فرم از خود مسئولیتی نشان نمی‌دهد. کلمات آنچنان او را در هاله‌ای از مستی و

ناهشیواری غرق می‌کنند که او شعر و ماهیت اساسی شعر را رها می‌کند و می‌چسبد به آن شیفتگی ناچیز به کلمات محدودی که می‌توانند شاعرانه نامیده شوند. یعنی حقوقی عاشق کلمات شاعرانه است. محدودیت حوزهٔ لغویش نیز از همین جاست: اغلب کلماتی از شعرش سر در می‌آورند که در خارج از شعر نیز هوایی شاعرانه بر آنها حاکم باشد. حقوقی اغلب به وسیلهٔ خود کلمه دگرگون می‌شود، به وسیلهٔ صدا و وزن و ظرفیت شیفتگی نهفته در کلمه دچار هیجان می‌شود، زندگی واقعی کلمه، یعنی یک یا چندین معنای آن و ظرفیت‌های استعاری و تمثیلی آن، و کمکی که کلمه می‌تواند به مفهوم پیداکردن کلمات استعاری و تصویری دیگر بکند، اغلب نادیده گرفته شده. و شاید به همین دلیل است که شعر حقوقی، با وجود پراکندگی نابسامانش، سخت هم در خود فرو رفته و بسته است، مثل مشت محکم و آهنینی است که نمی‌خواهد خود را به خواننده بروز بدهد، می‌خواهد آنقدر در خود فرو بماند که دق مرگ بشود، می‌خواهد زنگ بزند، ولی باز نشود.

دیگر این که حقوقی، من غیر مستقیم ادعا کرده است که در کتاب دوم، یعنی *فصل‌های زمستانی* به استقلال رسیده است. در حالی که حقوقی در کتاب دوم، تأثیر آزاد را به جان پذیراتر شده است و آزاد تقریباً از صدی نود شعرهایش سرک می‌کشد. منتها چیزی که آزاد می‌داند و نشان می‌دهد، حقوقی نمی‌داند و نشان نمی‌دهد. آزاد می‌داند که یک شعر را کی شروع کند و کی تمام کند، یعنی ابتدا و انتهای فرم یک شعر را در هاله‌ای از منطقی که فقط آن شعر بخصوص می‌پذیرد و دیگر شعرها نمی‌پذیرند، ارائه می‌دهد. این را من شعور بر فرم می‌دانم. این شعور را حقوقی خیلی کم نشان می‌دهد. درست است که حقوقی از نظر کلمه بیشتر خود را به خطر می‌اندازد تا آزاد، و این خود ممکن است موجبات بی‌شکلی، یا بدشکلی را فراهم کرده باشد. ولی در شعرهایی که او خود را چندان به خطر نمی‌اندازد، باید فرم، فرم درونی، وجود داشته باشد و

چون وجود ندارد، شعر خام است، هنوز نرسیده. مثل میوهٔ گنده‌ای‌ست که در عین حال کال و خام باشد. علاوه بر تأثیر شعرهای آزاد، فروغ فرخزاد و رؤیائی، تأثیرهایی از دیگران هم دیدم که به اشاره بگویم و بگذرم. تأثیر نیستانی را از نظر لحن و بیان و جمله‌بندی در شعر «بیهودگی. تو گوئی...!» کامل دیدم و شما هم ببینید. [...]

و تأثیر شاملو را جا به جا در بعضی جاها، و به ویژه تأثیر «مرگ ناصری» شاملو را در «مردان بازگشت» از *فصل‌های زمستانی*، آنجا که در پایان شعر می‌گوید:

آفاق، از غبار تهی گشت
خورشید
از کرانهٔ ابر
آویخت
مردان بازگشت
(با سایه‌های مات دراز آیان)
از تپهٔ بلند
سرازیر
آمدند

من تمام سطرها و عباراتی را که از نوع «مرگِ پرنده بود که بر شانهٔ نسیم گذر داشت»، باشند، تحت تأثیر آزاد می‌دانم و سطرهایی را که از نوع «این کیست کیست که از روی برگ‌های خزان رفته است؟» را تحت تأثیر فروغ، و یا تحت تأثیر مشترک فروغ و آزاد [...]

حقوقی به دقت نمی‌نگرد، کلمه را به سطح شیء ـ انگار ـ می‌ساید و رد می‌شود، مثل نسیم از روی اشیا رد می‌شود، در حالی که باید مثل سیل جاری گردد و اشیا را هم با خود ببرد، یعنی آنها را قسمتی از ماهیت وجودی شعر خود بکند تا شعرش عینیت لازم آن خصیصهٔ در روبه‌رو ماندن را که لازمهٔ هر شعر خوب است پیدا کند.

این حرف حقوقی، گرچه به پند و امثال حکما و بزرگان می‌ماند، ولی شاید درست باشد که باید «برای شاعر ماندن، مرگ را سایه به سایه خود احساس کرد»، ولی فقط یک آدم زنده، یک آدم واقعاً شیفتهٔ زندگی، آدمی که عینیت زندگی را در برابر خود می‌بیند و به از دست دادن اینهمه عینیت فکر می‌کند، می‌تواند مرگ را سایه به سایهٔ خود احساس کند. [...][۲۱۴]».

پائیز / سیروس مشفقی

مشفقی، سیروس / *پائیز*. ــ تهران: پاچنگ، ۱۳۴۸، ۸۰ ص.

پائیز، دومین مجموعهٔ شعر شاعر جوان و محبوب نیمهٔ دوم دههٔ چهل، سیروس مشفقی بود. *پائیز*، ادامهٔ طبیعی *پشت چپرهای زمستانی*[۲۱۵] بود، با همان «ترنم موزون حزن» و همان نوستالژی شدید نسبت به طبیعت و روستای شمالی، و پرداختنِ سمبولیستی بیشتر به اجتماعیاتِ مرسوم آن سال‌ها. *پائیز* اگرچه هنوز از عمقی برخوردار نبود، اما از کتاب‌های محبوب آن سال‌ها بود، بویژه با چند شعرش که دو نمونه از آن را ذیلاً می‌خوانیم.

دفتر دوم به نام تو

دفتر دوم به نام توست
دفتر دوم به نام اطلسی‌های بلند آسمان توست
دفتر یک جامه‌دان نامه که می‌گوید تو را مثل جوانی‌های شیرین دوست می‌دارم
دفتر گل‌های میدان‌های سرخ تیرباران در حضور آفتاب صبح.

من طلوع عصرهای سبز تابستان گندم را نمی‌دیدم
نام تو در دفتر من روز را با هفت کوچه آشنائی داد
نام تو در دفتر من باغ را با هفت ایوان آشتی بخشید

نام تو در دفتر من ــ دفتر دوم ــ به نام تو سخن‌ها گفت.
نام تو در دفتر دوم به نام تو غزل‌ها خواند.

تو چگونه برنمی‌گردی
آتش پیشانی من با صدای آبی چشم تو روشن شد
خواب‌های هولناک من در آواز سپیداران انگشتان موّاج تو تسکین یافت
نامه‌های مهربان تو مرا در گفت‌وگو آورد
من به نام تو در این آوارگی ماندم
با تو بودم که زمستانی چنان فانوس باران را سر آوردم.

تو چگونه برنمی‌گردی
تو چگونه می‌روی بی‌آنکه برگردی
این گل‌افشان ارغوان دور از تو، دور از تو
در هجوم سال بی‌همسایگی
سال صداهای خشن
سال مصیبت، سال بد
در ریشه می‌سوزد،
این پرنده، بی‌تو دریاهای سبز آسمان یاس‌های کوچه را دشنام می‌گوید.

تو چگونه برنمی‌گردی
ای کسی که باغ سوسن‌ها و مریم‌های خواب‌آلوده راآشفته می‌کردی
ای کسی که اشتیاق دفتر دوم به نام توست
ای کسی که دفتر دوم به نام اطلسی‌های بلند آسمان توست.

دفتر دوم، صدائی در صداهای حریق بال خونین کبوتر بود.

لیلی جان

چه فصلی بود لیلی جان چه فصلی بود
چه فصلی بود فصل روزهای برفی جنگل
چه فصلی بود فصل روستائی جاده‌های سبز.

پدر بر پشت اسب ترکمن در مه شبرو زد
و در پای سپیداران برادرها
مهاجرهای دم‌دم‌های عصر دهکده بودند
برادرهای من دلتنگ، لیلی جان
صبوری توشه می‌کردند و می‌رفتند.

گل از گل می‌شکوفد در حصار کشتزاران وسیع دشت
بیابان در بیابان خواب سوسن‌های صحرائی است
من اما سر به شانه در غبار پوچ صحراها
نسیم دردمندی‌های سنگین کمرگاه صبور کوهسارانم.

صدای آن سواران در حفاظ خواب‌های سرد من جاری است
صدای آن سواران، آن دلیران خجسته، آن فراموشان
که در یک نیمروز سرخ در باران تنهائی فرو خفتند
و اسبان طلائی نعل‌شان را شهد در باغ شهادت سوخت.

صدای آن سواران در حفاظ خواب‌های سرد من جاری‌ست
مرا بیدار کن، ای مهربان، ای خوب، لیلی جان
صدایم را که پیشانی به رستنگاه گل‌های سپید و سرخ می‌ساید
و بر عرش همایون سحرگاهان بیداری

صدایم را در اعماق کبود دره‌ها بشنو
و در صادق‌ترین رؤیای خود آن لحظه‌های ناشکیبائی
به یاد روزهای ارجمندی باش.

مرا بیدار کن، بیدار کن، ای مهربان، ای خوب، لیلی جان!
مرا بیدار کن، تا آب‌ها را آتش افروزم
و کوهستان صدای این خجسته پهلوان را بشنود در خیمهٔ مقتل
و باهستان به اسبان نجیب و راهوار ما بیندیشد.

در رهگذار باد و آبی، خاکستری، سیاه / حمید مصدق

مصدق، حمید / *در رهگذار باد (و) آبی، خاکستری، سیاه*. ــ تهران: کتاب فرمند، خرداد ۱۳۴۸، ۱۴۲ ص.

مجموعهٔ اخیر مصدق مشتمل بر دو شعر بلند در *رهگذار باد* و *آبی، خاکستری، سیاه* بود که *آبی، خاکستری، سیاه*، نخستین‌بار در سال ۱۳۴۴ چاپ شده بود.

نخستین منظومهٔ حمید مصدق ــ *درفش کاویانی* ــ شرح داستانیِ اسطورهٔ ایرانیِ «کاوه و ضحاک» برای بیان تمثیلیِ وضعیت تاریخیِ ایران در آن سال‌ها بود. بیان این منظومه، روایتی خطی از آن داستان کهن بود.

آبی، خاکستری، سیاه ــ منظومهٔ دوم ــ اگرچه نشانگر تحوّلی در شیوهٔ بیان شاعر بود، ولی در منظومهٔ *در رهگذار باد* بود که حمید مصدق بیان کلاسیک داستان‌پردازی را رها کرد و به ساختی مدرن‌تر، که با عنوان شعر هم سنخیتی داشت، دست یافت.

در رهگذار باد، همه چیزی آشفته و درهم‌ریخته است، و منظومهٔ در *رهگذار باد* نیز که به نوعی بیانِ سینمائی نزدیک است، از درهم‌ریختگیِ آگاهانه‌ئی برخوردار است، و پس از *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، دومین شعر بلند فارسی از این نوع است.

«درآمدِ» این منظومه، خطاب به رستم، پهلوانِ اسطوره‌ئی ایران است که در آخرین مرحله از حیات خویش، طلسم شده، و اگر روزی این طلسم بشکند، او دوباره همان قدرت و صلابت پیشین را باز خواهد یافت و به یاریِ هموطنان خویش خواهد شتافت؛ «درآمد»ی که عصارهٔ کُلِّ منظومه است و بیان این معنی که شاعر نیاز به شکستن طلسمی را در خود و پیرامونش احساس می‌کند.

در *رهگذار باد*، در پنج قسمت سروده شده است. قسمت اول، تحتِ عنوان «گیرم که آب رفته به جوی آید / با آبروی رفته / چه باید کرد»، افسوسی است بر شکستی در راه مبارزه‌ئی. در این قسمت، که شاعر خود را همچون ستارهٔ فراموش شده‌ئی بی‌خورشید احساس می‌کند، مرغ آتشی است که نیاز به زایشی دوباره دارد، اما می‌داند که این زایش جز با سوختن جانش تکرار نخواهد شد. و هر چند که در دلش آتشفشانی وجود دارد اما آتشفشانی خاموش است. او مسئولیت این خاموشی را سست عنصری پدرش (پدران نوعی) می‌داند. (شعرهای ۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ به تمامی حکایت همین افسوس و یاس شکست است).

پس، دو نسل در برابر هم قرار می‌گیرند، یکی نسلی که قبل از رسیدن شاعر به سن بلوغ و آگاهی، در مبارزه‌ئی ملی شرکت کرده و جز شکست نصیبی نبرده، که حاصلش یأسی فلسفی بوده است؛ و دیگر، همسلان شاعر که با امید به میدان آمده‌اند، اما نمی‌توانند نسل شکست‌خوردهٔ گذشته را در این مبارزه با خود همراه کنند. قسمت دوم منظومه، تحت نام «من با بطالت پدرم، هرگز / بیعت نمی‌کنم» حکایتِ همین افسوس است و این که چرا در میان مردم تفاهم لازم وجود ندارد. و شاعر افسوس می‌خورد که چرا آن آفتاب روشن در شطّ خون نشسته است.

دومین قسمت منظومه، مشتمل بر چهار سفر است؛ سفری چهارگانه به چهارسوی ایران، که شاعر، عصمت ایران (نفت) را در دست بیگانگان می‌بیند و جشنی شکوهمند را که به شادمانی مرگ امید شاعر برپا شده

است ناظر می‌شود، و توطئه‌گران را می‌بیند که سعی در سهیم کردن اندیشه‌مندان در تطاول خویش دارند.

قسمت سوم شعر، تحت نام «با خویشتن نشستن / درخویشتن شکستن»، با «نه، نه، نه» آغاز می‌شود، که حکایت از درگیری شاعر با یأس و دروغ عمومی دارد. درگیری با مردمی که هنوز به گذشتهٔ دور پرافتخار خود دلبسته و خواب قصرهای نور و کالسکهٔ زرین را می‌بینند، در حالیکه شب همه جا بال گسترده است. درگیری با رسانه‌های عمومی که با قصه‌های دروغین در صدد فریب مردم هستند. درگیری با خود که امیدش مرده است،... چرا که می‌بیند، با اینهمه، آسمان، بعد از مرگ او نیز آبی است. اما کوشش شاعر برای رهائی از گرداب، بیهوده است. فرهاد بر آستانهٔ خسرو سر تسلیم فرود آورده است و شاعرِ نومید آرزو می‌کند که دستش به تیشهٔ فرهاد برسد تا خاطرات پرشکوهِ گذشتهٔ نزدیک را دوباره بسازد؛ برای شکستن سکوت، آرزوی سنگی را دارد تا شیشهٔ دریچهٔ کاخ سکوت را بشکند.

در قسمت چهارم، تحت عنوانِ «آیا چه کس تو را / از مهربان شدن با من / مأیوس می‌کند»، دستی نامرئی در صدد ایجاد جدائی بین همگان است و تخم یاس و بدبینی می‌پراکند، و شاعرِ بی‌پناه، محبوب خود را باز می‌خواند، او را می‌ستاید و از اینکه او نیز چون تندیسی سنگی به ندای او پاسخ نمی‌گوید افسرده است. اما می‌داند که آفتاب از «شرق» دمیده است و گرمایش به همگان جان خواهد بخشید.

آخرین قسمت منظومه، تحت عنوان «ای کاش شوکران، شهامت من کو»، شاعر با سروهای سبز جوان که کنایه از نسلی تازه دارد، وعدهٔ دیداری دارد، و افسوس می‌خورد که چرا آن نیروی جوانی دیگر در او وجود ندارد، در عوض، جوانان عاصی را پند می‌دهد که در خلوت شهر آهسته گام بردارند که صدای قدم در شهر، نشانهٔ دشمنی است. ولی می‌بیند که جوانان بر او می‌خندند و مشعلی را دست به دست در تاریکی شب می‌چرخانند و فریاد می‌کشند و خواب رفتگان را به بیداری

می‌خوانند. اما از خواب رفتگان هیچکس بیدار نمی‌شود. زمین گویا سلالهٔ پاکان را از خود رانده است و پیران ریاضت کشیده، با یک پیاله می، طاعت هفتاد سالهٔ خود را می‌فروشند.

شاعر که تمامی تاب و امید خود را از دست داده است، آرزوی انفجار و دگرگونی ــ حتی به قیمت فرجامی تلخ ــ می‌کند، اما خود که عمارت از پای‌بست ویرانی‌ست، نمی‌داندکه آیا دوباره امید به سویش باز خواهد گشت یا نه. و هر چند که شب بختک‌وار بر سرزمین او سایه افکنده است، ولی می‌بیند که سیماب صبحگاهی از قلهٔ بلندترین کوه‌ها فرو می‌ریزد.

در *رهگذار باد*، تابلوئی از وضع دوگانهٔ روشنفکران سیاسی ایران در نیمهٔ دوم دههٔ چهل است. تابلوئی با نور لغزندهٔ تاریک و روشن که گاه این و زمانی آن، بر بوم چیره می‌شوند. آرزوئی عطشان به انقلاب و رهائی دارند، اما جان نومیدشان را توان قیامی نیست.

به لحاظ زبانی، اگرچه شاعر در ساخت منظومه به ساختی مدرن توجه داشته که بخودی خود کاری متهورانه و ارزشمند در آن سال‌ها بوده است، ولی به سبب زیر ساختِ ذهنی و زیبائی‌شناختیِ نوقدمائی شاعر ــ که تصاویری توصیفی با تعبیرات و استعاره‌ها و کنایات شناخته شده و استفاده شده را می‌پسندید ــ شعر، رنگ و بوئی رمانتیک به خود گرفته که در بسیاری موارد با ساخت مدرن همخوانی لازم را ندارد.

در *رهگذار باد* و *آبی*، *خاکستری*، *سیاه*، از جملهٔ پرفروش‌ترین مجموعه‌ها در تاریخ شعرنو تا امروز بوده است.

بخش‌هائی از در *رهگذار باد* و سپس قسمت‌هائی از یک نقد بر این شعر، که در همان سال‌ها چاپ شد را می‌خوانیم.

در رهگذار باد

دیدم
سیماب صبحگاهی

از قلهٔ بلندترین کوه‌ها فرو می‌ریخت
گفتم:
برخیز و خواب را...
«برخیز و باز روشنیِ آفتاب را...

وقتی که بامدادان
مهرِ سپهر، جلوه‌گری را
آغاز می‌کند
وقتی که مهر، پلک گرانبار خواب را
با ناز و با کرشمه ز هم باز می‌کند
آنگه ستارهٔ سحری
ــ در سپیده‌دم ــ
خاموش می‌شود.

من آن ستاره‌ام
که با طلوع گرم تو در زندگانیم
خاموش می‌شوم.

من مرغ آتشم
می‌سوزم از شرارهٔ این عشق سرکشم.
چون سوخت پیکرم
چون شعله‌های سرکش جانم فرو نشست
آنگاه باز از دل خاکستر
بار دگر تولد من
آغاز می‌شود.
و من دوباره زندگیم را

آغاز می‌کنم.
پرواز می‌کنم.

پنداشتی
چون کوه، کوه خامش دمسردم؟
بی‌درد، سنگ جامد بی‌دردم؟

من قله‌ام
بلندترین قله غرور
اکنون درون سینهٔ من التهاب‌هاست.

هرگز گمان مبر
شد خاطرات تلخ فراموشم
من سرد کوهم
آتشفشان خاموشم.

من
دشت
آب
نور
من عطر پونه بودم
در ژرفنای شب.
آمد نسیم و رایحه‌ام را برد
تا ساحلِ سپیدهٔ صبح ستاره سوز.
تا آستان روز.

من درهٔ عمیقِ غمم، در من
پرواز ده طنین کلامت را

من
پرواز کرده‌ام
از بام‌های دنیا
در دام‌های دنیا.

ای داد
تند باد.

دیگر به اعتماد که باید زیست؟
دیوار اعتماد فرو ریخت.
و کسوت بلند تمنا
بر قامت بلند تو کوتاه‌تر نمود.

پایان آشنائی
آغاز رنج تفرقه
ـ اینت درد!

آیا کدام صاعقهٔ سهمناک زد
بر این سترگ درخت تناور جنگل؟

هر سوی سیل
سنگین و سهمناک
من از کدام نقطه
آغاز می‌کنم؟

طوفان و سیل و صاعقه
اینک دریچه را
من با کدام جرأت
سویِ ستارهٔ سحری باز می‌کنم؟
□ □ □
بگذار تا ببارد باران
باران وهمناک
در ژرفی شب
این شب بی‌پایان
بگذار تا ببارد، باران

اینک نگاه کن!
از پشت پلکِ پنجره باران را.
و گوش کن
به این ترنم تکرار
و گوش کن که در شب
دیگر سکوت نیست
این صدای باران است

امشب صفای گریهٔ من
سیلاب ابرهای بهاران است.
این گریه نیست
ریزش باران است.

«آیا کسی مرا،
«از ساحل سپیدهٔ شب‌ها صدا نزد؟

از پشت پلک پنجره می‌دیدم؛
شب را و قیرگونه قبایش را

دیدم نسیم صبح
این قیرگونه گیسوی شب را
سپید می‌سازد
و اقتدار قلهٔ کهسار دور دست
در اهتزاز روشنی آفتاب می‌خندد.

در دوردست‌ها
از ابتداءِ شب
باریده بود بارانی
سنگین و سهمناک
و دست استغاثهٔ من،
سدی نبود سیل مهیبی را
که می‌آمد؛
و آخرین ستون
از پایداری روحم را
می‌برد.

نقد و نظر

در *رهگذار باد*، آنچنان که در میان خوانندگان بازتاب وسیع داشت، مورد نقد و بررسیِ کتبی قرار نگرفت. مشهورترین نقد بر این منظومه، یادداشت علی میرفطروس بود، که بخش‌هائی از آن را می‌خوانیم.

او می‌نویسد:

«از *آبی*، *خاکستری*، *سیاه* ــ که در سال ۴۳ سروده شده ــ تا منظومهٔ

اخیر حمید مصدق ــ در *رهگذار باد* ــ تفاوت چندانی آشکار نیست، و این بدان معنی نیست که شاعر در این مدت در جا زده‌است، بلکه سخن از آتمسفر عاطفی همسانی است که بر اشعار این دو منظومه حاکم است، چنانکه‌توان گفت‌در *رهگذار باد* ادامه‌ودنبالهٔ *آبی*، *خاکستری*، *سیاه* می‌باشد.

صمیمیت و آگاهی در شعر، و دریافت و برداشت ژرف شاعر از اشیاء و اوضاع محیط و درک عمیق وی از دینامیسم اجتماعی زمانش را شاید بتوان مهم‌ترین عامل در پایائی و تکامل درکار یک شاعر موفق دانست... و این، از ویژگی‌های بارز و مشخص حمید مصدق است. او آنقدر ساده و صادقانه حرف می‌زند که خواننده خود را با زبانی آشنا و صمیمی و در محیط شعری کاملاً شرقی و بومی روبه‌رو می‌بیند؛ صمیمیتی که از ایثار و بخشندگی لبریز از پاک‌ترین عاطفه‌های انسانی سرشار است.

من تو را خواهم برد
به شب جشن عروسیِ عروسک‌های
کودک خواهر خویش
که در آن مجلس جشن
صحبتی نیست ز دارائی داماد و عروس
صحبت از سادگی و کودکی است
چهره‌ای نیست عبوس
[...]

این دو منظومه، از زمینهٔ عاطفی خاص و همسانی برخوردارند که درد، اندوه، تنهائی، حسرت و... بر آن پیاده شده‌اند. امید، اگرچه در کنار این ملالت‌ها و دلتنگی‌ها جا کرده، ولی این امید در *آبی*، *خاکستری*، *سیاه* به نحوی، و در *رهگذار باد* به صورتی دیگر رخ می‌نماید. در اولی امیدی است پایاکه می‌رود تا به حقیقت روشنی بگراید:

تو اگر بازکنی پنجره را
من نشان خواهم داد

به تو زیبائی را

و در دومی امیدی است آمیخته با یأس و ناتوانی که از تجربه‌های تلخی حکایت می‌کند:

دیگر به آن تفاهم مطلق
هرگز نمی‌رسیم
و دست آرزو
با این سموم سرد تنفر که می‌وزد
دیگر شکوفه‌های شهامت را
از شاخسار شوق نخواهد چید

در *آبی*، *خاکستری*، *سیاه* اگر می‌خوانیم: (در من اینک کوهی / سر برافراشته از ایمان است) و یا با خواندن:

«تو اگر بنشینی
من اگر بنشینم
چه کسی برخیزد
چه کسی با دشمن بستیزد؟
چه کسی پنجه در پنجهٔ هر دشمن درآویزد؟»

هیجان و جوششی در ما پدید می‌آید، در در *رهگذار باد*، متأسفانه با وجود سطرهای درخشان، از آن جوشش و هیجان خبری نیست؛ زیرا که خواننده، بی‌ثباتی و بی‌اعتقادی شاعر را در شکستن طلسم حادثه‌ای که او در صفحهٔ نخست کتاب اخیرش از آن سخن می‌گوید، در سراسر اشعارش احساس می‌کند:

دیوار اعتقاد مرا موریانه خورد
اینک من آن عمارت از پای بست ویرانم

زیرا که آن اندیشهٔ سازنده و بارور، خلاق و راهیاب، در اینجا، اصالت خود را از دست داده و مسخ شده است. این است که خواننده از خود می‌پرسد چطور ممکن است شاعری که در چند سطر پیش می‌سرود:

بشکن طلسم حادثه را
بشکن
مُهر سکوت از لب خود بردار
منشین به چاهسار فراموشی
بسپار گام خویش به ره
بسپار!

اینک نوحهٔ مرگ سر دهد و بگوید:

ای اشتیاق مرگ
در من طلوع کن

آیا خواسته است «آنگ» روشنفکر نماهای وطنی را بر خویشتن بچسباند؟!

از *آبی*، *خاکستری*، *سیاه* تا منظومهٔ اخیر حمید مصدق، تراژدی و فاجعه‌ای در حالت تکوین و تکامل است، فاجعه‌ای که در تمثیل یک سفر در *رهگذار باد* از آن سخن می‌رود. چشم‌انداز روشن و پاکی که در منظومهٔ نخست دیده می‌شد، در منظومهٔ اخیر، سیاه و سوگوار می‌گردد و آن نیروی راهیاب که خاموشی او / نیست برهان فراموشی او / در شاعر نشست می‌کند و به رسوب می‌گراید... و این البته ناشی از گذشتن از گذرگاه‌های گذشته‌ای تلخ و خاطره‌هائی تلخ‌تر است:

افسوس
خاموش گشته در من
آن پرشکوه شعلهٔ خشم آهنگ
ای خوبتر بیا!
این شعلهٔ نهفته به دهلیز سینه را
چون آتش مقدس زردشت برفروز

گوئی که شاعر میراث و یادگار دورهٔ پرخروشی است که افراد آن زیستن را در نگین صبح می‌دیدند... و اینک برای آن روزهای خوب، برای

آنهمه آرزوها و امیدهای آتش گرفته و خاکستر شده و برای آن آفتاب روشن که در شط خون نشست، افسوس می‌خورد و سوگواری و بیتابی می‌کند:

دل من می‌سوزد
که پرستوها را پر بستند
که پر و بال کبوترها را بشکستند
و چه امید عظیمی به عبث انجامید.

اینگونه نوستالژی در آثار اغلب شاعران خوب روزگار ما ــ بویژه در آثار مهدی اخوان‌ثالث ــ چهره می‌نماید.

آبی، *خاکستری*، *سیاه* و منظومهٔ در *رهگذار باد*، بیانی روائی و محتوائی اجتماعی دارند. جلوه‌های عاطفی منظومهٔ نخست، در *رهگذار باد*، به تدریج با جلوه‌های توصیفی درهم آمیخته است. زبان مصدق مجموعاً زبانی است غنائی و شفاف که از تجربیات شعر کلاسیک مایه گرفته و تصویرهای وی از تازگی و لطافت ویژه‌ای برخوردارند، با اینهمه از تأثیرپذیری شاعران بنام معاصر بر کنار نمانده که چند نمونه به دست می‌دهیم:

از نادر نادرپور:

ای آفتاب پاک صداقت
در من غروب کن

از فروغ فرخزاد:

و میل به جنایت
در جان دردمندم می‌سوخت

و یا:

آفتاب طلوعی دوباره خواهد کرد
و این سطرها
ای دوست، ای مصاحب تنهائی

وقتی تو مهربان باشی
دنیای مهربانی داریم

که یاد آورد این جمله برتولت برشت است: وای بر ما که خواستیم دنیای مهربانی برای آیندگان آماده کنیم. در حالی که خود نتوانستیم مهربان باشیم.

غالب اشعار حمید مصدق از یکپارچگی و صلابت خاصی بهره برده‌اند، توجه به فرم ــ خاصه قافیه ــ به اشعارش ظرفیت ظریفی بخشیده است، ولی این توجه در جائی که به افراط می‌گراید، از نشست و تأثیر بارِ عاطفیِ شعرش در خواننده می‌کاهد و آن را به صورت تصنعی و کلیشه‌ای جلوه می‌دهد. دور شدن از فضای بارور منظومهٔ نخست و رها شدن از جریانات و دلتنگی‌های اجتماعی به گلایه‌ها و ملالت‌های فردی و خصوصی در *رهگذار باد* باعث آمده تا ابتذالی که در کار مصدق وجود دارد آشکار گردد:

می‌خواهمت هنوز / آری هنوز هم / دریای اضطراب / در سینهٔ شکستهٔ من موج می‌زند. و یا: بعد از تو آفتاب، سیاه است / بعد از تو / در آسمان زندگیم مهر و ماه نیست...

با اینهمه حمید مصدق شاعری است که با منظومهٔ خوب *آبی، خاکستری، سیاه* جای شایسته‌ای در بین شاعران جوان معاصر یافته است. ولی آیا باید باور کرد که «اعتماد / از قلب‌های کال / بار رحیل بسته (و) آیا این خیل خواب در خور خرگوشان / از چشم خلق خیمه نخواهد کند؟»... آخرین سطرهای منظومهٔ اخیر مصدق شاعری را به ما می‌نمایاند که در (عصر شب) عبور زیرکانه‌ئی در *رهگذار باد* دارد؛ عبوری که خط فاجعه را دنبال می‌کند و در این گذرگاه خوفناک می‌خواند:

برخیز خوب من
در کوچه‌های شهر
شباهنگام

باید سرود خواند
شهری که خفته، بانگ تو بیدار می‌کند
برخیز خوب من
در کوچه‌های شهر، شبانه
سرود باید خواند...[۲۱۶]

برخیز کوچک خان / جعفر کوش‌آبادی

کوش‌آبادی، جعفر / برخیز کوچک خان. ــ تهران: انتشارات فرهنگ، اردیبهشت ۱۳۴۸، ۴۴ ص.

شعر کوچک خان، نخستین شعر مستقل دربارهٔ جنگل؛ و جعفر کوش‌آبادی، از نخستین منادیان شعر سیاهکل ــ پیش از وقوع قیام سیاهکل ــ بود.

کوچک خان، با درآمد توصیفیِ دقیق و در خوری با محتوای منظومه آغاز می‌شود. مخاطبِ شاعر میرزا کوچک خان جنگلی است. و شاعر از او تمنّا دارد که برخیزد و از حیدر عمواوغلی دلجوئی کند و «هم‌آواز و همراه او» وطن را که «چشم انتظار روز رستاخیز جنگل‌هاست»، نجات دهد.

شاعر پس از توصیفِ «ماسوله» و «کسما» و چند نقطهٔ دیگر از محلات مبارزهٔ جنگلی‌های عصر مشروطیت، صحنه‌های آرمانیِ جنگی چریکی را، از چشم پیرِمردی قهوه‌چی که از مبارزان باقیماندهٔ جنگل است، مجسم می‌کند که: «با غرّش تندر / نبض زمین در شاخه‌های جنگل اطراف‌مان می‌زد / در دیدگانم کوه‌ها چون مشت‌های مردم عاصی تکان می‌خورد / با انفجار تپه‌ها، فریاد برمی‌خاست / در دره‌های از شقایق سرخ، می‌پیچید: آزادی» و می‌شنود که مرد می‌غرّد: «برخیز کوچک خان / برخیز و با بوی خوش باروت / آغوش باز کوهساران را معطر کن» و بعد، صحنه‌های دیگری از جهان که در انفجار بمب و نارنجک می‌سوزند

و منفجر می‌شوند. و «چه‌گوارا» که «مصلوب بر ایمانِ خود می‌گردد». و «مردان رزمنده / با چهچهه گرم مسلسل صبح روشن را از دور می‌خوانند» و «خلقی سراسر خشم / کز سینهٔ لبریز از مهرش نوار خون»... و سرانجام نتیجه می‌گیرد که «آن روزگاران با گذشت سالیان بگذشت». و «امروز دارد کارخانه با تلاشی گرم / سکّان شهر خسته را در دست می‌گیرد»، «امروز خلقی چشم در راه هست». و هنگام آن است که کوچک خان برای رهبری برخیزد و قیام را به نتیجه برساند.

فرق محتوائی شعر کوچک خان با بخش وسیعی از اشعار جنگلی و چریکی این بود که تقریباً همهٔ اشعار چریکی، مردم را به تحرّک و قیام دعوت می‌کردند، حال آنکه، در شعر کوچک خان نشان داده می‌شد که «خلقی همه آغوش، با سینه‌ئی افروخته از کینهٔ دشمن / با پای و دست خسته در زنجیر / فریادهای در گلو پیچیده را با جان شیرین پاسداران‌اند». حال آنکه در آن سال‌ها، واقعیت درست عکس این بود. واقعیت این بود که به تازگی اصلاحات ارضی شده بود و دهقانان عموماً پای و دست خسته‌شان ظاهراً داشت از زنجیر آزاد می‌شد (یا چنین تصور می‌کردند)، و بدین سبب عموماً مخالف با «فریاد» بودند؛ چنانکه چند سال بعدتر، با دستگیری چریک‌های جنگل و تحویل دادن‌شان به ژاندارمری، نشان داده شد. یعنی شعر کوچک خان، به رغم تلاش صمیمانهٔ شاعر در واقعگرائی، شعری غیرواقعگرایانه بود؛ که رؤیاپسندی البته از مشخصاتِ عمدهٔ رمانتیسم انقلابی است.

شعرنوقدمائی کوچک خان اگر چه از تخیلی قدرتمند و زبانی نیرومند برخوردار نبود، ولی تصاویری دقیق و در خور با محتوای شعر داشت که گاه بسیار بدیع بود.

کوچک خان، پس از انتشار، از کتابفروشی‌ها جمع‌آوری شد، و این امر، شهرت فراوان شاعر را به دنبال داشت.

بخش‌هائی از کوچک خان را می‌خوانیم.

کوچک خان

اسرار درون خانه از ما مطلب
خون بر در آستانه میبین و مپرس

«ماسوله» با رنگین کتل‌های درختانش عزادار است.
«ماسوله» با چشم هزاران سنگ می‌گرید.
«ماسوله» چون فریاد سبزی در گلوی دره‌ها اینک گره خورده‌ست.
«ماسوله» همچون مادر پیری به گاه مرگ فرزندش،
بر شانه‌های کوه افشان کرده گیسوی سپید آبشاران را.
در شیون بادی که می‌آید،
رخسار را با ناخن صدها هزاران شاخه می‌خاید.
هر گوشه اما دوستان خسته می‌گویند:
در قعر شب روح شهیدان‌اند،
کز خشم روی طبل ابر دور می‌کوبند.

برخیز کوچک خان!
«ماسوله» را دریاب کاین هنگام،
در کوچه‌های خاکیش هر روز،
فریادهای پتک و سندان دادخواهان‌اند.
برخیز و این فریادهای آشنا را نیز،
از سینهٔ «کسما» برون آور.
«کسما» چو مرغی سبز،
بر شاخهٔ راهی که تا «ماسوله» می‌آید،
بنشسته در باران،
سر را به زیر بال غربت برده خاموش است.
شاید تو را در خواب می‌بیند،
کاینبار با حیدر عمواغلی،

با پیکری چون صخره پولادین،
شلاقی از طوفان به کف بگرفته می‌آئی،
تا فقر سبزی را که چونان کوه سنگین است،
از بال‌های گردآلودش براندازی.
شاید هم از این روست
کو گاه‌گاهی بال‌هایش را
از شوق می‌لرزاند و آنگاه
آرام می‌گیرد.

برخیز کوچک خان!
برخیز و از حیدر عمواغلی
با مهربانی استمالت کن.
برخیز و جنگل را شکوه رستگاران بخش.

اینک «گوراب زرمخ»
این داغگاه پای در زنجیر
با خانه‌های کوچک چوبی
کز ابرهای سوگوارش از خزه زنگار بسته روی پیشانی
با کوچه‌هائی تا گلو در مه فرو رفته
چون آتشی در زیر خاکستر
چشم انتظار روز رستاخیز جنگل‌هاست.
[...]
برخیز کوچک خان!
برخیز و با بوی خوش باروت،
آغوش باز کوه‌ساران را معطر کن.
[...]

دیدم بنادر را،
تاراج می‌کردند و کشتی‌های سنگین‌بار
بر آب‌های سرد اقیانوس می‌راندند.
دیدم که جت‌ها چون شهابی آسمان‌ها را
در می‌نوردیدند.
در انفجار بمب و نارنجک، زنان گیسو برآشفته
با کودکان مضطرب افشرده در آغوش،
بی‌خانمان، جنگل به جنگل پیش می‌رفتند.

دیدم سیاهان را
زیر نگاه سنگی تندیس آزادی،
کشتار می‌کردند.

گوی زمین زیر سم اسب شقاوت بود.
دیدم که مردی در «بلیوی» زیر رگبار مسلسل‌ها
با مردمک‌هائی که آبی‌پوش و عاشق بود
سنگر به سنگر پیش می‌لغزید و مردم را
در وحشت تاریکی از خورشید قلبش قسمتی می‌داد.
او هم مسیحی بود در طوفان که دانسته
مصلوب بر ایمان خود می‌گشت.

دیدم که جنگل‌ها
با مشت‌های سرخ
فریاد می‌کردند و غولی زخمگین بر خویش می‌پیچد.
با انفجار قلب‌ها بر خاک
یک‌یک مهره‌های پشت او در هم
فرو می‌ریخت.

[...]
احساس می‌کردم زمین در کوله‌پشتی‌مان سفر می‌کرد.
در زیر پامان تپه‌های سرخ پیراهن،
اندام‌شان را تاب می‌دادند.
در چشم‌های چشمه‌ها خورشید چونان لکه‌ای خون بود.
از دیدگان سنگ‌های دره خون می‌ریخت.
در بادها طوفان مرا چون جنگلی از جای خود می‌کند.
قلبم چو مشت مردم عاصی تکان می‌خورد.
فریاد می‌کردم:
برخیز کوچک خان!
هشیاری مردم،
امروز در هر جنگلی آتش به پا کرده است.
برخیز و با پیوند جنگل‌ها،
از این زمین ملتهب در خویش،
از این کلاف سخت ژولیده گره بگشا.

خلقی همه آغوش،
با سینه‌ای افروخته از کینهٔ دشمن،
با پای و دست خسته در زنجیر،
فریادهای در گلو پیچیده را با جان شیرین پاسدارانند.
[...]

باگریه‌های ساحلی / منصور برمکی

برمکی، منصور / *باگریه‌های ساحلی*. ــ تهران: دریچه، ۱۳۴۸، ۱۲۶ ص.

منصور برمکی شاعری جامعه‌گرا با تأثیرپذیریِ زبانی از اشعار احمد شاملو بود که به مرور به زیبائی‌شناسی یدالله رؤیائی گرایش

یافته و *با گریه‌های ساحلی* را به چاپ رسانده بود.

اشعار منصور برمکی در مجموعهٔ مذکور، با آنکه عموماً اشعاری نرماهنگ و خوش‌ساخت و روان بود نتوانست خوانندگان فراوانی را جذب کند و علاقه‌مندانش را برای مدت طولانی با خود نگهدارد. به نظر می‌رسد که علت این امر، تعقیدی بود که در معنای بسیاری از اشعارش وجود داشت؛ تعقیدی که پس از گره‌گشائی، معمولاً حاصل چشمگیری هم نداشته است. با اینهمه، منصور برمکی از شاعران صاحب نام دهه‌های چهل و پنجاه بود.

دو شعر از مجموعهٔ مورد بحث ــ که به نظر می‌رسد تحت‌تأثیر دریائی‌های یدالله رؤیائی بوده باشد ــ، ذیلاً می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ نقد خسرو گلسرخی بر این مجموعه، که تحت نام «وصف خالی از شور» چاپ شده است، ارجاع می‌دهم.[۲۱۷]

۱

اینگونه بود
که گیسوان بلندش را، باد
با گریه‌های ساحل
می‌آشفت
و طرح سوگوار اندامش را
در قاب‌های دریائی
می‌ریخت.
در قاب‌های دریائی
آنجا که موج خوانا بر می‌خاست
آواز گریه
می‌خفت
و ماهیان بعدازظهر
حجم فضای مایع را

می‌آشفتند.
وقتی پرنده می‌خفت
دست کبودِ کودک
از آب‌ها
بیرون بود.
اینگونه بود
که گیسوان مادر را، باد
در قاب‌های دریائی
می‌ریخت
و طرح سوگوار اندامش را
با گریه‌های ساحل می‌برد.

۲

تا باد از کرانه برمی‌خاست
با ما صدای گریه رها بود
مادر
کنار حادثه
تنها:
«ــ آه، این کجاوه‌های کج
این خیمه‌های سوخته ریزش
این سطح‌های درهم سرتاسر...»
و حرف‌های او
در گیسوان رود پریشان بود.
خورشید:
تنها اجاقک سردی
در دوردست
و در میان آب

آنجا که موج خوانا برمی‌خاست
فریاد سوگواری مادر
می‌خفت.
وقتی پرنده می‌مُرد
دست کبود مادر
از آب‌ها
بیرون بود.

پائیز
در مرز آب و خاک
می‌ایستاد.

باد سرد شمال / بهمن صالحی

صالحی، بهمن / *باد سرد شمال*. ــ رشت: بازار، ۱۳۴۸، ۱۳۹ ص.

از بهمن صالحی، پیشتر (در سال ۱۳۴۴) *افق سیاه‌تر* را خوانده بودیم. *افق سیاه‌تر* مجموعه‌ئی از تطوّرِ طبیعیِ زیبائی‌شناسی فروغ، از *اسیر* تا *تولدی دیگر* بود.

تأثیرپذیری صالحی از فروغ در *باد سرد شمال* آشکارتر می‌شود؛ بی‌آنکه به صمیمیت و لطف و ویژگی‌های زبانیش لطمه‌یی وارد شود؛ و بی‌آنکه کلامش به استحکام کلام فروغ برسد.

باد سرد شمال، در میان خوانندگان امید فراوانی برای فردای صالحی برانگیخت، ولی روزگار تلخی در پیش بود و او را به همراه بسیاری دیگر از استعدادهای درخشان در تاریکی فرو برد؛ چندان که بعدها دیگر هرگز شعری به طراوت و صمیمیت اشعار *باد سرد شمال* از وی ندیدیم.

دو شعر از این مجموعه ــ که ظاهراً هیچگونه نقد قابل توجه‌ئی بر آن نوشته نشد ــ را می‌خوانیم:

مردی از گیلان

برای محمد بشرا

من از مزارع سرد شمال می‌آیم
من از تراکم برکت
من از نهایت نیرو
من از صراحت خاموش رنج می‌آیم.

به دست‌هایم بنگر
که جای پای مرارت
خطوط اصلی این وسعت نجیبانه است،
به چشم‌هایم بنگر
به چشم‌هایم این ابرهای بی‌پایان ـ
که آیه‌های تضرّع
به سوره‌های بلیغ کتاب صحراهاست.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
صدای من
صدای رشد علف در طلوع دهکده‌هاست،
صدای من
صدای ملتمس بال‌های قرقاول
در اضطراب مسیر گلوله‌یی سربی است،
صدای من
صدای حرکت اسبان حامل محصول
به روی جادهٔ باریک قریه‌های نجیب،
صدای من

صدای گریهٔ آرام تورهای تهی
در اعتماد سکوت شبانهٔ دریاست.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
من از تداوم باران،
و از برای شما
عصارهٔ غم وحشی‌ترین گیاهان را
میان کوزه‌یی از قلب خویش آوردم،
و از برای درختان قصرهای شما
صفای سایهٔ انبوه برگ‌هایی را
که دستمال کلاغان سوگوار من‌اند.

ز من قبول کنید
ز من قبول کنید ای توانگران سخی
سلام بی‌طمع گرم و روستایی را
که من به قصد تظلّم
ز بی‌عدالتی تیشه‌ها نیامده‌ام
و حرف من دیگر
شکایت از غم شلاق‌های خونین نیست،
من آمدم که بگویم
که در کنارهٔ مرداب‌های بی‌مهتاب
فقط صدای وزغ‌ها نمی‌رسد در گوش
و ارتفاع تفکّر
به قدر کلبهٔ خاموشِ مردِ دهقان نیست،
من آمدم که بگویم
به زیر وسعت این سوگوار بی‌تسکین

همیشه باران نیست
که دانه‌های مردّد را
توان رویش می‌بخشد،
من آمدم که بگویم
صدای من
صدای ضجهٔ مرغانِ جنگل است، اما
به آن حقارت و کوتاهی
که دشتبان محل فکر می‌نماید، نیست.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
ز سرزمین برنج ــ این طلای تلخ سپید ــ
که دانه دانهٔ آن قطره قطره خون من است
ز سرزمین وسیعی
که در سراسر تاریخ گریه‌آلودش
بجز صدای صمیمانه‌یی که قدافراشت
کسی حماسهٔ پیکار شاخه‌ها با باد
کسی مراثی زیبائی هزاران دست
که در رطوبت فصلِ نشاء می‌پوسند
به زیر سایهٔ خورشیدهای خسته نخواند
و هیچ شب پائی
میان مزرعه‌ها در مسیر تاریکی
گراز گرسنه‌یی را به بانگ طبل نراند.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
من از اصالت اندیشه‌های ساده و پاک
من از غریزهٔ معصوم قلب‌های جوان

من از طبیعت آزاد خویش می‌آیم
ولی دریغ که شعرم
سرود میهنی برگ‌های پائیزی است،
و داس من
که ضامن شرف خوشه‌های زرین بود
هزار حیف که اکنون
غروب ریشگی بوته‌های جالیز است.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
من از کرانهٔ دلگیر رودهای کثیف،
و جای پای من اینک
کنار جادهٔ اصلی
مسیر مطمئن گام‌های آینده است،
کنار جادهٔ طولانی و خطرناکی
که مغز کودک زیبایم
نهاده بود به رویش شبی علامت سرخ
و زیر سقف مه‌آلود و کهنه‌اش یکروز
برادرم را با دست‌های بی‌حرکت
به شهر می‌بردند.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
صدای گام من اما
ز کوچه‌های خراسان به گوش می‌آید
و در سپیده‌دم کوه‌های «لاهیجان»
طلوع قلب مرا تا خلیج می‌بینند
و نخل‌های بلند سواحل کارون

صدای گریهٔ نهری که در زمان جاری‌ست
چه دوست می‌دارند.

من از مزارع سبز شمال می‌آیم
من از کرانهٔ دریا
چو ابر خسته و پهناوری که می‌باید
تمام شب بگذارم
سری به دوش عمارات شهر و گریه کنم.

سفر شبانه

به یاد دوستم امیر منتظمی
و انتحارِ بودائی‌وارش

تمام قلبم را
به دقتی که سزا بود جست‌وجو کردم
تمام قلبم را
میان لحظهٔ تردید رفتن و ماندن،...
چه قصر خالی و شومی!
ـ شکوه منقرض قرن‌های آسایش ـ
که در سراسر شب‌های وحشت‌آور آن
صدای نالهٔ روحی به گوش می‌آمد
و پشت پنجره‌هایش
ـ سواد مبهم گورستان ـ
طنین بال سیاه و عظیم خفّاشی
به استراحت گل‌ها هجوم می‌آورد.

تمام زندگیم را
وداع می‌گفتم

در آخرین شب بیهودهٔ اقامت خویش
و در تحسّر یکریز شمع‌های ملال
نگاه کردم
به چهرهٔ کهن خود میان قاب زمان
که بی‌شباهت با من
خطوطی از سفر باغ‌ها به جنگل داشت
نگاه کردم
به دست‌هایم ــ تاریخ رنج‌های کبیر ــ
چه قصه‌های مهیبی
نوشته بر آن با نیزهٔ شقاوت بود.

در آستانهٔ هجرت بودم
در آستان ستوه؛
و در سراسر شب
وداع می‌کردم با جسم بی‌تفاوت خویش
از آن تحمّلِ معصوم
از آن رفیع محقر که روی کنگره‌اش
دو جغد خسته و مأیوس
به روشنائی خوشبخت و پاک پنجره‌ها
نظاره می‌کردند
وداع می‌کردم با شعله‌های محتضری
که در سکوت اجاق سرد
به لحظه‌های فراغت پناه می‌بردند.

هوای خوابم بود
ولی به بالش کالسکه‌یی که روح مرا

ز جاده‌های قرنطینه‌یی
به سرزمین وسیع فرشتگان می‌بُرد
و مثل باد خروشنده در علفزاران
ز سینه‌ام می‌چید
برای گیسوی انبوه مرگ
گلی به سرخی احساس لاله‌های غریب.

کتاب‌ها
لباس‌ها
صفحه‌ها
و رؤیاها
و چشم‌های سیاه او
که در مدار نجابت
ستارگانی ثابت بودند،...
نه، آنچه رابطه‌ام را با آفتاب فرداها
ادامه می‌بخشد
حضور عشق در آواز گرم کوچه نبود،

در آستانهٔ هجرت بودم
در آستان ستوه
و خواستم که در آن شاهراه بی‌برگشت
عبور سایهٔ خود را
نهان نمایم از دیدهٔ مراقب ماه
و آنچنان بگریزم
که رجعتی نتوان حتی
به صورت علفی در بسیط ظالم خاک...

و در چنان شب بود
که جام آخر خود را
ـ ز خون تاک دکل‌های آهنین ـ ناگاه
به همتی که سزاوار بود نوشیدم
و اسب‌هایم را گفتم
که جاودان سفری اینک
به پیش داریم از جاده‌های آتش و دود.

به موازات توقف / رحمان کریمی

کریمی، رحمان / *به موازات توقف*. ـ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۱۰۴ ص.

در بررسی تاریخ تحول شعرنو، انتشارِ *به موازات توقف* در سال ۴۸، عامل تحولی نبوده است، ولی یکی از اشعار این مجموعه، در آن سال‌ها شهرتی پیدا کرده و سطوری از آن تا سال‌ها ورد محافل روشنفکری بود، و همین امر کافی است که ما با یادی از این مجموعه، یکی از اشعار مشهور آن روزگاران را بخوانیم.

دریغ شرق عزیز

برای عزیزان رنجبر و مهربان:
پدر و مادرم

ما هم چونان ابراهیم
بر آتش نشستیم
بی‌آن که آتش بر ما
گلستانی شود.

اگر به غربت دیرپای ماندن‌مان

فرزندی نبود

در مسلخِ موعود
کارد را بر گلوی خویشتن نهادیم
بی‌آنکه
خدایی
ما را
به ندایی
باز خوانده باشد.

اسماعیل نبودیم
که با نیم نگاهی به پدر
کرامت هفت آسمان را
خریده باشیم
مظلوم‌ترین گوسفندان این دشت رسالت بودیم
که ما را
به حرامی بردند.

ای برادران قبایل پراکنده!
ای وارثان لحظه‌های نامأنوس!
بدانید
بدانید
کز آن پس بود
که کاسبکاران خرده پای ارض موعود
از شام تا به حجاز
از دجله تا به فرات
از سیحون تا به جیحون

وز شرق تا به غرب
با خون ما
به تجارت برخاستند.

اینک هلهله را
از جادهٔ ابریشم گوش کن
که کالا را
قافله‌ها
چه ارزان به شهرهای دور
می‌برند.

قافله‌ها را بنگر!
قافله‌ها را
کاینجا
میعادگاه عبادتی نیست
که خود معامله‌ای‌ست
با خون من
با خون تو
(و چه ارزان هم)

اینان مگر نمی‌دانند که هنوز هم نمرود
دوستدار شراب‌های کهنهٔ تاریخی‌ست
اینان مگر نمی‌دانند؟

اینک من
با رگ‌های بریده
و دستان به خون خود آلوده

هق‌هق روح توفانیِ قبیلهٔ سرگردانم را
به مسقط الرأس دیار تاریخیم
شرق
به هدیه می‌آورم

اما دریغ
دریغ
که شرق عزیز
دیری‌ست
گلدان باستانیِ خود را
به گل‌های غریب غرب
آراسته است

و دیگر
گریهٔ قبیلهٔ سرگردان من
طراوتی نخواهد داشت.

شما بدانید
ای برادران قبایل پراکنده!
که بعثت ما
مرگ ما بود.

شکوفه‌های صدا / حشمت جزنی

جزنی، حشمت / *شکوفه‌های صدا*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸، ۲۰۴ ص.

جزنی از شاعران اولیهٔ شعرنو بود که متأسفانه هیچگونه موفقیتی در شعر به دست نیاورد. *شکوفه‌های صدا*، با مقدمهٔ مفصل و تأئیدآمیز دکتر شرف‌الدین خراسانی ــ که خود شاعری نوقدمائی بوده ــ همراه بود.

پس از انتشار کتابِ جزنی، رضا براهنی نوشت:

«اگر می‌فهمیدم که جزنی می‌خواهد کتابی از این‌دست چاپ کند، حتماً

از او می‌خواستم که دست نگه دارد و فعلاً از خیر چاپ این کتاب بگذرد. سعی می‌کردم انتقاد صریحی را که حالا بر کتابش می‌نویسم، آن موقع با او شفاهاً در میان بگذارم و گرچه او از من هفت هشت سالی بزرگ‌تر است، ولی خواهش می‌کردم که حرف این ناچیز را بپذیرد و اگر می‌خواهد کتابی چاپ‌کند، همان هفت ـ هشت ـ ده شعرآخرکتاب را، بامقداری تغییرات، به نفع فرم و کلام و وزن و بیان چاپ کند و بقیه را کنار بگذارد. [...]

بخش اول کتاب بکلی هیچ است و شعر بلند «سفر» بکلی از نظر تأثیر شعری و زبان و بیان بی‌ارزش است و [...] خواننده عملاً دماغ سوخته و پکر کتاب را به زمین می‌گذارد. [...]

جزنی انگار حس زیبائی ندارد؛ چرا که همین که رسید به یک تصویر زیبا، بی‌آنکه آن را به سوی تصویری زیباتر براند، رهایش می‌کند و به دنبال تصویری واقعاً زشت می‌رود.

[...] باید جزنی بنویسد و پاک کند و باز بنویسد و پاک کند تا دیگر طوری ورزیده شود که بنویسد و هرگز پاک نکند.»[۲۱۸]

ولی گفتیم که جزنی از پیشگامان شعرنو بود، و همین امر کافی است که ما بخشی از شعر بلند *شکوفه‌های صدا* را از او بخوانیم.

شکوفه‌های صدا

گل‌های گریه را
از ساقه‌های تازهٔ باران چیدم
چندان که چشم
جو بار باد را
تا مرز پرتلاطم توفان
تا آفتاب سرخ معلق نظاره کرد.

صحرا سیاه بود
و در ساحل

عریان‌ترین درخت زمستان به خواب رفت
با ریشه‌های روشنی از رؤیا
رؤیای روشنائی باران
رؤیای بازگشت پرستو.

رفتم
شتافتم
تا انتهای مزرعهٔ باران
تا برکه تا کرانهٔ دریا
زانو به پیش رود زدم گفتم:
ای مرقدِ مطهرِ جاری،
سرهای عاشقان زمانه
در مقدمِ مبارکِ تو خم باد
ای رود!
ما را معرّفی تو به دریا کن
با ماهیان مضطربت
با موج
ما را درین مسیر هم‌آوا کن
ما را بشوی
و نرگس را
بر گیسوان جاری خود بنشان
ما زائران کری نسیمیم
پس آیه‌های قرمز ماهی را
در این شب غلیظ تلاوت کن
تا قطره قطره ما بشناسیم
تکوین آب را

و به شوق آییم
از چشمه
از کبوتر چاهی
از چشم
از صدای ستاره
ای رود
وقتی پرنده رفت
ما را قفس به نام صدا کرد
پس قصهٔ طراوت راهت را
تا بامداد برگ حکایت کن

اینک من از مزارع باران می‌آیم
با دامنی پر از گل شب‌بو
و برف را
می‌چینم از صنوبر تاریکی
برفا! شکوفه‌های صدایت را
آهسته باز کن
پروانگان پاک پیامت را
پرواز ده
شب را سفید کن
تا ما سپیده را بشناسیم
وقتی که از سپیده گذشتی
با آفتاب پنجره بیعت کن
تا روز
انگشت‌های یخ زده‌اش را
در شهد نور بچرخاند

تا بلکه در تقاطع این راه
دست نسیم را بفشاریم
زیرا در آن دقیقهٔ بدرود
حرفی نزد اِلههٔ آتش
جز آنکه دست ملتهب ما را
لختی فشرد و رفت
و ما مبهوت
بر جاده‌های سرد نشستیم
در انتظار برگ و پرستو
[...]

پرچم‌ها و قاطرها / احمد بهشتی

بهشتی، احمد / *پرچم‌ها و قاطرها*. ـ بی‌جا: بی‌نا، زمستان ۱۳۴۸، ۵۲ ص.

پرچم‌ها و قاطرها، مجموعه‌ئی از نوزده شعر زیراکس شده با گرایش اجتماعی ـ سیاسی بود که فقط ظواهر کتاب ـ که انگار غیرقانونی و شورشگرانه چاپ و منتشر شده باشد ـ در آن سال‌های خیزش مبارزات چریکی ـ می‌توانست جایش را در میان روشنفکران باز کند.

پرچم‌ها و قاطرها، حتی شمارهٔ ثبت کتابخانهٔ ملی ـ که به معنای اجازهٔ نشر بود ـ را نیز نداشت.

مجموعه، به ا. بامداد (احمد شاملو) تقدیم شده بود و تحت تأثیر زبان او نیز بود.

نمونه‌ئی از اشعار این مجموعه را می‌خوانیم.

گورهای ویران

صفی تنِ بی‌سر، ردیف کنارِ چناران.
این است، این است

بنگر رسالت محتوم خیابان را؛
برق و تندر و خروش خلق
و بارانی از چشم و گوش و زبان،
این است، این است
بنگر چراغانیِ شهر مردگان را
و کفتاران را
بنگر گورهای ویران را.

اینک
کفتاران به روی چشم‌های نگران راه می‌روند
و مردگان پیاده‌روها
مردگان ماتیک زده
مردگان منتقد
می‌خندند
و کسی در دوردست خون می‌گرید

من نه می‌خندم و نه می‌گریم
می‌گریم: خانم‌ها، آقایان
شهدا در زیر باران می‌گندند.

پرچم‌ها و *قاطرها*، ظاهراً نقد و نظری رسمی به دنبال نداشت؛ اگو چه معرفی‌هائی در چند نشریه از این مجموعه چاپ شده بود.

در پوست ببر / مجید نفیسی

نفیسی، مجید / در پوست ببر. ــ تهران: امیرکبیر، آذر ۱۳۴۸، ۱۲۷ ص.

جُنگ اصفهان، در تابستان ۱۳۴۴، شعری از مجید نفیسی چاپ کرده و بر بالای آن نوشته بود: «مجید نفیسی سیزده سال دارد. کلامس اول

دبیرستان. یکسال می‌شود که شعر می‌نویسد... معرفی بیشترش را می‌گذاریم برای فرصت‌های بعد. و این است دو نمونه از شعرهایش.»[۲۱۹]

اما ظاهراً هرگز فرصت‌های بعد (نه برای نفیسی و نه برای *جُنگ اصفهان*) پیدا نشد. و او که به نظر بسیاری از صاحبنظران از استعدادهای درخشان شعر فارسی بود، دو سالی بعد، پس از سفری به آمریکا، جذبِ شورِ انقلابیِ جنبشِ چریکیِ ایران شده؛ به تحقیق و مبارزات سیاسی روی آورد و از شعر دور شد.

در سال ۱۳۵۰ کتابِ تحقیقی *شعر به عنوان یکِ ساخت* از او به چاپ رسید که گویا به سبب نوعی موضعگیری مارکسیستی در هنر، پیش از انتشار، توقیف و جمع‌آوری شد.

اشعارِ در پوست ببر، تحت‌تأثیرِ موج نو ــ یا دقیق‌تر اینکه، تحت‌تأثیر ترجمه‌های اشعار غربی ــ بود. سه شعر از مجموعهٔ در پوست ببر، و بخشی از یادداشت دکتر رضا براهنی بر آن را می‌خوانیم.

در ستایش ماه‌های شبانه

مرا در ستایش ماه‌های شبانه
آوازی نمانده است،
ایستاده‌ام در گذر ماه
تا خویشتن را فراموش کنم.

در کنارم ایستاده است

در کنارم ایستاده است
با رگبارهای پاییزی؛
در راه‌های متروک و تهی
آن جا که لفظی برای مرگ نیست
و جهان را مالکی تنهاست.

تو این جایی دوست من
تو این جایی و گلی را در دست داری
که سال‌ها پیش
در دهکدهٔ دور قزاقی چیدیم.
اما اینک آن غبار را بارزان شسته است
و شسته است آنچه را
که تو را به سالیان دور دست پیوند می‌دهد.
تو با منی، در جهانی تنها
و تو این جایی، کلامی ناگفته که دریا همه روز و همه شب
با خود به ساحل می‌برد و باز می‌گرداند.

بخشی از شعر «جیرجیرک»

با لبامی از شب بازآ
به درون شب پا نه،
آنگاه جیرجیرک صدای گام‌هایت را خواهد شنود
و تو را به شب دعوت خواهد کرد.
عشق همه روزه آنجاست
چیزی که تو را به همهٔ درهای ناشناخته
پیوند می‌دهد،
احساسی از مالکیت در خوف از دست دادن.
نه، این شب نیست، جیرجیرک نیست، باروت نیست
آب‌انباری‌ست
که همه شب
از آن، جرعهٔ آبی، میهمانان شبانه را دعوت می‌کنم
نه، این همه نیست، و باری لبامی‌ست از شب
و سرودی‌ست از شب

که جیرجیرک پاسدار آن‌ست.
صداهای درهمی‌ست که هیچ‌گاه به یاد نخواهی آورد
رقص‌هایی‌ست از سرزمین‌های دوردست
آن جا که همه شب زنگی گریز پا
با زنگوله‌یی افسانهٔ آتش به پا می‌کند،
شعری‌ست دربارهٔ رنگ خاکستری
رنگی که دنیا بدان صعود خواهد کرد
و جیرجیرک تنها را
به آتشدانی از خاکستر خواهد برد.
نه، این همه نیست، و با این همه
مردی‌ست که عصر هنگام از اداره باز می‌آید
تا با لباس خانگیش درد دل کند
حرف‌های دیگو هم می‌توان زد
مثلاً دستی که تا ژرفای فضا رها شده است
یا احساسی که گنگ است، ولی دو چشم می‌خواند.
جیرجیرک به تو خواهد گفت
رنگ‌هایت را خواهد زدود
اتاقت را گردگیری خواهد کرد
لکه‌یی جوهر را که بر میز کار توست پاک می‌کند
پنجرهٔ کوچک را باز می‌کند
چای می‌آورد؛
به تو می‌آموزد که با خودنویسی کوچک
در فضا رها شوی
شکلی از ترس به تو خواهد داد
به گردشت خواهد بُرد؛
یا، نه، این همه نیست

نیی‌ست در کنار نی‌های دیگر
اگر به رودخانهٔ متروک سفر کنی
او را خواهی یافت
پیچکی از یاس به تو هدیه خواهد کرد
تا تو آن را به یقه‌ات بیاویزی
[...]

نقد و نظر

در پوست ببر با آنکه امید فراوانی برانگیخت و بحث‌های شفاهی زیادی در پی داشت، نقد کتبی چندانی بر آن نوشته نشد.

شاید تنها نقد، از دکتر رضا براهنی بود. او در بخش‌هائی از نقدش نوشت:

«تمام جنجال‌ها را اصفهانی‌ها و اقمار تهرانی‌شان به راه انداختند تا ما قبول کنیم که در مورد مجید نفیسی ما با یک نابغهٔ خردسال سروکار داریم. اولین خبر من در این مورد، پس از خواندنِ کتابِ در پوست ببر مجید نفیسی این است که آقایان با نابغهٔ خردسالی سروکار نداریم بلکه با نوجوانی سروکار داریم که شعورش را به کار انداخته، و مثلاً به جایِ آنکه در پوست توللی و مشیری برود که اغلب نوجوانان رو کرده به شعر در این سن و سال می‌روند، رفته در پوست ببر که باید اینجا «ببر» را برداشت و به جایش گذاشت الیوت، چرا که لحن الیوت تقریباً بر کل کتاب سایه افکنده است، به اضافهٔ مقداری ناهشیواری در برداشت شاعرانه که زائیدهٔ ــ انگار ــ ناهشیواری حاکم بر شعرِ برخی از جوان‌هاست که به نظر می‌رسد در مورد نفیسی از یک هوشیاری نسبی نیز برخوردار گردیده است.

[...] لحنِ «جیرجیرک» [نام شعری از نفیسی] نیز مثل آواز «در کمد لباس‌های کهنه» یادآورِ الیوت است، منتها الیوت «چهار کوارتت» و طنز ــ طنز شاعرانه‌ئی که الیوت از لافورگ آموخت ــ اینک در این مرد دنیا به درد این نوجوان اصفهانی هم خورده است. با وجودِ این، نفیسی نه تماماً

الیوت است و نه شباهتی به شاعران ناهشیوار یا نیمه ناهشیوارِ جوان دارد. در شعرهای بلندش، مثلِ «جیرجیرک»، یک خصلتِ ادامه یابنده هست که گرچه هنوز خیلی مانده تا به فرم برسد ولی امیدی است برای فرم. و حقیقت این که من از آن دو شعر بلندِ در پوست ببر بیش از سایر شعرها که اغلب شعرهای کوتاه هستند خوشم می‌آید. تا اینجا می‌توان گفت که مجید باهوش است. مثل بعضی از این به اصطلاح موج نوئی‌ها نیست که یکدفعه چیزهائی می‌گویند از قبیل «ناز ژاژ خای ماه» و اگر بپرسی که چی؟ می‌گویند همین است که هست، توضیح هم ندارد. این دو سه مثال را می‌دهم برای حسن ختام تا فرق نفیسی با برخی از آن جوان‌ها معلوم شود. امیدوارم روزی شعر نفیسی را در فرم ببینم. [...]»[۲۲۰]

شهر دشوار حنجره‌ها / شهرام شاهرختاش

شاهرختاش، شهرام / *شهر دشوار حنجره‌ها*. ــ تهران: بامداد، ۱۳۴۸، ۱۱۹ ص.

بعد از *خواب‌های فلزی* که در سال ۱۳۴۶ منتشر شد، *شهرِ دشوار حنجره‌ها*، دومین مجموعه شعر شهرام شاهرختاش بود.

شاهرختاش از امیدهای قطعی موج نو بود. اسماعیل نوری‌علاء در مقدمه‌ئی تحت عنوان «بازدید و آشنائی» بر مجموعهٔ دوم او نوشته بود:

«شهرام شاهرختاش از شاعران موج نوست، و از آنجا که در این نهضت به رگه‌های گمراه و فریبنده نگرویده، در شاخهٔ «موج نوی اصیل» جای دارد؛ و چون به وزن شعر بی‌اعتناست، او را می‌توان «شاعر موج نوی اصیل نثرگرا» خواند.

[...] *شهر دشوار حنجره‌ها* نام درستی بر این کتاب است، چرا که بسیاری از خصوصیات آن را فاش می‌کند. کتابی‌ست که نشان می‌دهد شاهرختاش در سفر خویش از *خواب‌های فلزی* تا به *شهر دشوار حنجره‌ها* حرکت جالب‌توجهی داشته است. [...]

«[...] شاهرخ‌تاش از میدان وسیع تاثیرها می‌گذرد ــ که به موارد مختلف آن در اینجا کاری نداریم. هر که پیش از او به سخن درآمده، کم و بیش پژواک صدای خویش را در شعر او می‌یابد.* [...]

همیشه زمانی برای بیرون آمدن و به دشت و دمن زدن وجود دارد. اما پیش از این پیوستن به روشنائی، تو که در کوپهٔ تنهائی خود نشسته‌ای، ابتدا باز شدن هوا را می‌بینی، دیوارها و سقف را در نوری کمرنگ مشاهده می‌کنی، و حس می‌کنی که دور از تو، اما پیوسته با تو، کوپه‌های جلوتر به دشت پیوسته‌اند. شاهرخ‌تاش در کتاب دوم خود در چنین موقعیتی‌ست و چه کسی می‌داند که او تا به کی در این فرصت باقی خواهد ماند؟ [...]

[...] کتاب *شهر دشوار حنجره‌ها* شرح دیدارهای شاعر جوان است. او درمیان آدمیانی که برقامت حنجره تیغی‌دارند زندگی‌را، محیط‌را و اجتماع را مشاهده می‌کند و مشاهدات خویش را به صورت تصاویری وحشتناک، که در آن چیزی غیرانسانی در همه چیز نفوذ کرده است، ارائه می‌دهد.

در شهر او «باران صمیمی نیست»، «ستاره / رنجورتر از آن است / که پامدار سوت‌های دلتنگ باشد»، «پرنده‌های لال / خورشید را بدرقه می‌کنند»، «فصل‌ها پرخاشگرند»، «آسمان / تاج دودمانش را گم کرده است»، «درخت دیگر درخت نیست / و فصل از فصل بودنش شرم دارد.»

و او که فرزند «سال‌های نشستهٔ تاریخ» است و می‌داند که «بهار / در دشنهٔ جلادان / شکوفه را به قربانگاه می‌برد»، در این فضای برتر از واقع به خویش آمده است.

البته شاهرخ‌تاش باید بر ذهن خویش بیشتر از پیش مسلط شود، اندیشه‌هایش را به راه راست ــ که این کتاب مبداء خجسته آن است ــ

---

* در اینجا سخن از «تقلید» ــ آنچنانکه مثلاً حسن حسام مطرح کرده است ــ نیست، بلکه صحبت از ذهنی باز است که جریانات هنری روز را بخوبی جذب می‌کند و می‌خواهد تا با درهم جوشاندن آنها و امتزاج‌شان با هر آنچه شخصی و فرد است به استقلال راه یابد. اشاره‌به *بازار ادبی* رشت، گفت‌وگوی حسن حسام و محمدرضا اصلانی.

رهنمون گردد، بر کلام تسلط یابد، ساختمان درست‌تری به اشعارش بدهد، در مورد تصاویرش بی‌رحمی بیشتری نشان دهد، از دور ریختن و دوباره آغازیدن نترسد، پالایش کار خویش را برنامهٔ کار قرار دهد و بکوشد که آگاهی خویش را به ژست شبه روشنفکرانه گرفتن در مقابل مسایل جاری محدود نساخته و آنرا در همهٔ آفاق گستردهٔ زندگی، به خویشتن خویش، و به شعرش تعمیم دهد.

اوباید سعی کند که ریشه درخاک شعروفرهنگِ ملتِ خویش داشته باشد.

شاهرخ‌تاش را در دومین کتاب شعرش شاعر جوان پوینده‌ای می‌یابی که در سال‌های عقیم فکر و اندیشه، در سال‌های ماندگی و پوسیدگی، از درون یخ‌های قطبی جوانه کرده است و به جستجوی آفتاب، در سرما و تاریکی قطبی، به هر گوشه سرمی‌کشد.

از اینکه راه‌های خطا نیز در مقابل او هست چه باک؟ تنها کافی‌ست [...] بی‌هراس از فراموش شدن یا شکست خوردن و تنها به جستجوی آن حقیقت بالنده که ریشه در جان او و ملت او دارد، به حرکت آید و شهر دشوار شعر را در نوردد و به رستگاری نایل آید.»[۲۲۱]

ولی روند چریکی ضد شعر در جامعهٔ روشنفکری در آن سال‌ها از یک سو، و تأئید بی‌حساب و اصول عده‌ئی از مشوقین ذوقزده از عده‌ئی از شاعران موج نو از دیگر سو سبب شد که اینان به توهّم خود کامل‌بینی، پیش از آن که به تمامی بال بگشایند، از پرواز بازمانند.

«شهر دشوار حنجره‌ها» را از مجموعهٔ مذکور می‌خوانیم.

شهر دشوار حنجره‌ها

۱

میان حنجره‌ام شهر می‌سوزد
میان حنجرهٔ شهری‌ام
شهر می‌سوزد

و موسیقی لطیف بهار
از آغوش قناری‌های آواز
رها می‌شود.

۲

من چه غمگینم، آه
مثل روزهای طویل عزاداری
من چه غمگینم
با نوار جوانیِ مغلوب: سیاه
سیاه
سیاه

۳

رطوبت مفهومی
در چشم بردگان ملایم
قانع نمی‌کند
مرا
که در میان حنجره‌ام شهر می‌سوزد.

۴

بالکن‌های بهاری را
به قفس آوازها آویخته‌اند
و ما اصالت قناری‌ها را
هرگز
دور از قفس
در افتخار سبز درخت‌ها نشنیده‌ایم.

۵

وقتی
ـ برای قناری‌ها و برده‌ها ـ
تمامیِ قافیه‌ها را به انقلاب دعوت کرده‌ایم
وقتی میان حنجره‌هامان
شهر می‌سوزد
چگونه تفاوت‌های آشنا را
در ناباوری‌هامان انبار کنیم؟
و قانع شویم
با رطوبت مفهومی
در چشم بردگان ملایم.

۶

شب است و
می‌روند
عابرین بولوارهای حسرت
به اطاق‌های عامیانهٔ مجروح
و از حنجرهٔ شهری‌ام
شهری فوران می‌کند
همراه شیشه‌ای
که از اشک‌های همسقرانم لبریز است.

قفس نامحدود من / علی قلیچ‌خانی

قلیچ‌خانی، علی / *قفس نامحدود من*. ـ تهران: روز، مهر ۱۳۴۸، ۱۳۹ ص.

علی قلیچ‌خانی، بی‌تردید یکی از درخشان‌ترین استعدادهای شعر در دههٔ چهل بود که هرج و مرجِ حق به جانبِ مدرنیستیِ مرعوب‌کنندهٔ موج نو یکی از عوامل نابودی او بود.

بسیاری از شعرهای قلیچ‌خانی، نمونهٔ کاملِ آن نوع اشعار است که منظورِ نظرِ مفسّرینِ برجستهٔ موج نو در آن سال‌ها بوده است: اشعاری جوشیده از تلاطمِ ناخودآگاهِ شاعر، بی‌نظارت هوشیارانهٔ ذهنِ بیدار، که عناصر و اشیاء و مفاهیمِ بعید، به دنبال تداعی، در کلماتی بعید، به هم پیوند می‌خورند و اشعاری ناب می‌سازند. ولی آسانگیری و تفاخر به مدرنیسمِ بی‌بنیاد و هواداریِ افراطی از شعر غیرمعمول، قلیچ‌خانی را نیز به بن‌بست می‌رساند، بطوری که بعدها دیگر هرگز خبری از او نمی‌شود.

ذیلاً چند شعر از *قفس نامحدود* من را می‌خوانیم.

شاخک‌های ویران

گزنده‌ای سرخ
با دندان‌هائی از نمک
و چشمانی با هزاران عدسی موحش
که قرن‌ها جادو، در آن حل شده بود
ساحرانه
مرا، از دنیائی بهشت‌آسا
بیرون کشید

من، با زخمی عمیق
که شورابه‌ها در آن چرخیدند
دنیایم را شناختم،
دنیائی مدور و چرخان
با صورتکی از کابوس‌های محسوس
که حلقه‌ها بی‌نهایتش
زنجیری بود
برای اسارت ابدی من

قربانی
ظفرمندانه
با لبخندی
به عمق هراس
از پلکان دوزخ
فرومی‌رفت

چرا، چرا
در سرگیجه‌های پهناور احاطه‌ام کردی؟
ویرانم کردی
بر گستره‌های نور،
این شعلهٔ میرا را
صاعقه‌ای کن
در آسمانی نامحدود و حقیقی

من، مسخ نشدم
در پرسه‌های فلکی
نه...
این دانش من نبود
با حیرتی محقر و شکننده
من که چونان نجات‌یافتگان می‌خندیدم
عرشه‌ام
محبوب‌تر از ملکوت
در ابدیتی ژرف ادامه داشت

این گرداب
با منحنی بی‌نهایتش
تنها بندر من است

نجاتم ده
ای شباهت اضطراب‌آور!
بشناس و بشناسان مرا
در حدود برزخی

الفاظی، با طعم دریا
گسترده و مواج
صدایم را
از پایاب
به مصبی کامل کشانده است
من سراب‌ها را می‌شناسم
در کویر کلمات،
و قهقههٔ دریا

طرح مدام من!
ای ارتفاع گیج
رها شده بر گستره‌های آگاهی
در تو می‌رقصم،
تا شاخک‌های ویرانم
از شعله‌های تقدیس بگذرد

هراس

مدینهٔ من، ای مدینهٔ موعود
ای کویر زخم،
زخم وسیع
ای بغض منفجر، در حنجرهٔ من
برهنه باش در تلوتلوی خون

چراغی پرنده در شبِ طولانیِ عمر
مرگی با اشک‌های مرتعش را
به دیدار من آورده است
من آمادهٔ حریقم
پس از این خاموشی طویل
بشناس این فرصت گرامی را
ای بادا

آیا منم، منم
که در میان خواب عمیق تو
تعبیر می‌شوم؟
آه ای شب مقدر جاری
آیا منم که باید
همواره پیش روم
چونان شهابِ مست
تا ژرفنای واقعی تو؟

ما این بساط مشوش را
در باد می‌گشائیم
هان ای مؤلف بزرگ خطوط گیج
با ساعد وضو شدهٔ تقدیس
این ساعدی که برق می‌زند
در آب‌های مذهبی دریا
آیا چه خواهی نوشت
بر لحظه‌های پریده رنگ تاریخ؟

تولد

در لحظه‌ئی که ساعت‌ها و قطب‌نماها
در زیر فشار مه
می‌ترکیدند
و دریا، تمامی معنایش را
در من می‌ریخت
از خواب‌ها و معبرها
رهائی می‌تراوید

من از فواصل مهیب فضا
که نوسان مدامش
از حدود شناسائی حرکت بیشتر بود
مواج و رقصان
به دنیا آمدم

دنیای من سکوت متراکمی بود
که در نهایت صدا خرد می‌شد
و آسمانی از بدخشانی آبی
تلاطم کرانه‌هایش را
مواظبت می‌کرد

ای ناخدای من
این پلکان دریائی را بشناس
و این پرندگان خیس را
در قفس اعماق رها کن

که:
از خواب‌ها و معبرها
رهائی می‌تراود
و سکری ژرف
بگونهٔ نسیم
چونان دنیائی از عناصر شک
که همواره
بر دریچه‌های ذهنم وزان

در لحظه‌ای که قطب‌نماها و ساعت‌ها
در زیر فشار مه می‌ترکیدند
سفینه‌ام سرشار از کالاهای وحی
در جاده‌های دریائی
به سنگینی و صلابت
فرو می‌رفت.

چند مجموعهٔ دیگر که مورد توجه محافلی در سال ۱۳۴۸ قرار گرفته بوده‌اند، عبارت بودند از:

با مردم شب از اسماعیل نوری‌علاء؛ *حواشی مخفی* از هوتن نجات؛ *فصل مطرح نیست از لیلا کسری*، و *خطبه‌ئی در هجرت* و چند شعر دیگر (دفتر اول) از شاپور بنیاد، که اشعاری از هر مجموعه را می‌خوانیم.

با مردم شب / اسماعیل نوری‌علاء

نوری‌علاء، اسماعیل / *با مردم شب*. ــ تهران: بامداد، فروردین ۱۳۴۸، ۱۶۶ ص.

پیوند

برای احمدرضا احمدی

۱

مشکل این نیست که تاریخ را به زبان ما ننوشته‌اند
مشکل این است که ما زبانی برای نوشتن تاریخ نداشته باشیم.

اگر کلمات هر زبان وسیع‌تر از مقصودها و مفهوم‌ها شود
گفتنی‌های ساده را چگونه بازگو کنیم؟

این روزها که میراث حرف‌ها و لبخندهای ماست
در زبانی بیگانه و در کلماتی وسیع‌تر از همهٔ مفاهیم
فقط تو را از تقویم خواهند خواست.

۲

طبل می‌زنند این توالیِ ناهنجار ثانیه‌ها
و حادثه‌ای خطیر را در سکوت لحظهٔ چشم به هم زدن اعلام می‌کنند.

شفاعت ما فقط در همین یک لحظه است
که ایستاده‌ایم
تا در باد
سیگارهای‌مان را روشن کنیم.

شفای ما در این تندباد مخفی است،
در رگ بید گیسوافشان

که اوراق برگ را با دلواپسی به دست باد می‌سپرد
بی‌که امیدی به آمدن بهار داشته باشد.

اینک اوراق اخلاقی کهنه فرو می‌ریزد
و از پس آن فقط عریانیِ تن‌هائی سبز زنده است
که در چهارچوب موهوم تاریخ گیج می‌خورند.

۳

مگر مرگ جز خاموشیِ این شعله است
که در باد بی‌امان می‌لوزد؟
پس چگونه می‌توانی شک کنی که زندگی به اعتبار تو
پرمعنی‌ست؟

دیگر کنایه‌ها پژمرده‌اند
و تنهائی
نگاهِ کال و بی‌معنائی‌ست
در شک قلمروهای پا نخوردهٔ اندوه...

٤

عقیدهٔ گمنام تو بر قطره‌های باران نشسته است
اما شهرها حتی برای تو غریبه‌اند
همهٔ کوچه‌ها حتی:
و چه کس می‌تواند این حقیقت را در سال ما باور کند؟

این پوست شکنجه دیدهٔ توست
که قاضیِ کلمات دشوار بر آن نشسته است؛

نگاهت عتیق و باستانی‌ست
و در رفتارت نظمی در خور این روزها یافت نمی‌شود.

جانورانی دست‌آموزند
انگشت‌های فربهٔ تو
که فضیلتی را نمی‌آموزند و
تنها
بر معصومیت کاغذها
تأکید می‌کنند.

بهمن ۴۶

لاله بر خون

به: مرتضی موسوی

در شبی سنگین
شبی سنگین‌تر از شب
می‌خزد بر شب
در گلویم مرغ فریادی تپیدن می‌کند آغاز
مرغ فریادی، نهان در جای جای خون من
با خون من دمساز.

چشم بر هم می‌نهم
دل در میان سینهٔ من
پر گشادن‌های آزاد پرنده‌وار می‌خواهد...
و می‌خواهد بترکد در شب سنگین
بترکد
همچو گوگردی که در اعیاد شوخ شهر می‌ترکد.

آذر ۱۳۴۵

فصل مطرح نیست / لیلا کسری

کسری، لیلا / *فصل مطرح نیست*. ــ تهران: مروارید، اسفند ۱۳۴۸، ۱۴۷ ص.

فصل مطرح نیست، در سال ۱۳۴۹، از طرف تلویزیون ملی ایران، به عنوان بهترین مجموعهٔ شعر منتشر شده در سال ۱۳۴۸ برگزیده شد.[۲۲۲]

دو شعر از این مجموعه می‌خوانیم.

فصل مطرح نیست

زن
بر اوج نردبام سبز بهار ایستاده بود
و طرح‌های یخزدهٔ بوتهٔ زمستان را
بر بوم سبز بهاران می‌ریخت:
«ای کودکان من
که لاشهٔ پوسیدهٔ مرا
پیوند داده‌اید
بر روزهای تهی مانده از تبسّم امید
من بر بلندترین تزلزل برج ایستاده‌ام
و پیمانهٔ شکستهٔ خوشبختیم
آنچنان سست و پوک و لغزنده است
که از نوازش آرام یک نسیم، نیز
تمامِ بودن من
به بی‌رنگی فضای نبودن
سقوط خواهد کرد»

زن

چشم‌هایش را مُضطربانه فرو می‌بست
و دنیا را
و آبیِ صد رنگِ آسمان‌ها را
در آن دو کاسهٔ غمگین می‌جست:
«من به آفرینش خود فکر می‌کنم
گوئی مرا برای وحشت تاریک برج‌های بلند
گوئی مرا برای زیستن جاودانه
در فریب تلخ سراب
آفریده‌اند.
من چشم‌هایم را
که خسته از تورم رنگ‌هاست
می‌بندم
و عبور سبکبال خویش را
در پشت مرزهای زندگیم
عاشقانه می‌نگرم
که چشم بسته ــ سراب را
می‌توان بهشت خوب خدا
پنداشت»

زن غمگین بود
غمگین‌تر از غروب سرد زمستان
غمگین‌تر از سیاهی پرواز زاغ‌ها
که روی آسمان ابری پائیز
ترانه می‌خوانند

زن

در اوج نردبام سبز بهار ایستاده بود
و طرح‌های یخزدهٔ بوتهٔ زمستان را
بر بوم سبز بهاران می‌ریخت
و زمزمه می‌کرد:
«فصل مطرح نیست.
فصل مطرح نیست.»

در برکهٔ شراب

وقتی تمام شبم
در انتظار تنفس
در انتظار بهار
گرسنه‌تر از باغ نیمهٔ اسفند می‌شود
من تشنه‌کام‌تر از دشت نیمهٔ مرداد
در انزوای روشن قلبم
پناه می‌جویم

قلبم همیشه با تپش عاشقانه
مرا سست کرده است
گوئی که قلب عاشق و پیوسته مست مرا
پیش از تولد من، سال‌های سال
در برکهٔ شراب کهنهٔ صد ساله
کشت می‌دادند.

دفتر اول: خطبه‌ئی در هجرت و چند شعر دیگر / شاپور بنیاد

شاپور، بنیاد / *دفتر اول: خطبه‌ئی در هجرت و چند شعر دیگر*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۸۰ ص.

یک مرثیه برای ققنوس

شنیده نمی‌شود
دیگر
موسیقیِ مادر

دریغا دست
دریغا کوک

بادا!
بادا
تو مخوان.

بعد از گل

هر دریچهٔ نازا می‌داند که
اجتماع گل‌ها اتفاقی نیست
و به همین علت
تلاوت قرآن
در کوچ پنجشنبه‌های آمرزش
هراسان است
هر دریچهٔ نازا می‌داند که
حتماً توطئه‌ئی در کار است
والا
اجتماع گل‌ها اتفاقی نیست.

یک شعر کوتاه

زیر سنگینیِ یلدا
چه کسی
آه
ماه را از آسمان چید؟

حواشی مخفی / هوتن نجات

نجات، هوتن / *حواشی مخفی*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۸، ۹۶ ص.

هوتن نجات هم از امیدهای فرمالیست‌ها و موجی نویِ‌های ایران بود که متاسفانه در جوانی درگذشت.

«زوایای تماشا» را از *حواشی مخفی* می‌خوانیم.

زوایای تماشا

۱

خارج از پنجره، درختی که سایه‌بان برگ‌ها نیست
تو را گذار بهار است
و مردی که گیوان بیشمارش
دانه‌های درو شده‌ست
هر لحظه به نیمکت محکم می‌شود
و دری که در صدای توفان گشوده‌ست
هرگز پنجره نخواهد شد

۲

ستاره‌ها گدازندهٔ پوست‌اند
از وحشت جرعه آبی می‌نوشی
و آئینه را می‌نگری

۳

با فاصله، آئینه سزاوار توست
گر برده باشی خواهی گذشت
و غم لحظه‌ای غم نیست

۴

خارج از پنجره، آئینه در آفتاب است
اشباح ساکت‌اند و مرد با اعتماد قدم می‌زند
حالت دیوارها
کبوتر می‌خواهد
سوزن‌ها آشفتگی آئینه است
و نگاه تو همه را می‌نمایاند.

سایه روشنِ شعرنو پارسی / عبدالعلی دستغیب

دستغیب، عبدالعلی / *سایه روشنِ شعرنو پارسی*. ـ تهران: انتشارات فرهنگ، اردیبهشت ۱۳۴۸، ۲۴۱ ص.

عبدالعلی دستغیب از نوپردازان و منتقدین میانه‌رو دههٔ چهل و از طرفداران هنر متعهد بود که پیشتر دو کتاب *تحلیلی از شعرنو فارسی* (در سال ۱۳۴۵) و مجموعهٔ شعر *گل‌های تاریک* (در سال ۱۳۴۶) را از او دیده بودیم.

سایه روشنِ شعرنو پارسی شامل سه بخش به قرار ذیل بود: دربارهٔ شعر؛ نیما و شاعران پس از او؛ موج انحراف.

در بخش اول، بحث پیرامون ماهیت و اسباب شعر است، و مولف پس از بحث در ماهیت شعر ـ که با اقوال فراوان متفکرین و شاعران جهان همراه است. ـ به ارزش وزن در شعر پرداخته، می‌نویسد:

«شاید نوخاستگان ندانند که در سال ۱۳۱۳ خورشیدی دکتر محمد مقدم، استاد دانشمند و زبان‌شناس پرمایه قطعه‌های منثور شاعرانهٔ بسیار

نوشت و به چاپ رساند که *راز نیمه شب* نام داشت. با اینکه *راز نیمه شب* دارای ایماژها و تشبیه‌ها و نکته‌های تازه‌یی بود، رواجی آنچنان که باید نیافت، زیرا از کمک وزن محروم بود و به همین دلیل، منطق نثر بر قطعه‌های کتاب حاکم بود نه منطق شعر. یکبار دیگر در سال ۱۳۳۴ هوشنگ ایرانی، آزمایش دکتر مقدم را تکرار کرد و مجموعهٔ *اکنون به تو می‌اندیشم، به تو ها می‌اندیشم* را به چاپ رساند که با وجود خصلت‌های شاعرانه و امتیاز اندیشمندانه‌یی که سرایندهٔ آن داشت، امروز تقریباً فراموش شده است. سرنوشت *مزامیر* اثر پرویز داریوش که در تهران به چاپ رسید، بهتر از آن دو نبود.

احمد شاملو (ا. بامداد) قطعه‌های بی‌وزن زیادی نوشته است. البته عناصر شعری حتی در قطعه‌های بدون وزن شاملو بسیار دیده می‌شود، اما باز شعرهائی از این سراینده بر زبان‌ها جاری است (چون پریا، ماهی، بر سنگفرش، شبگیر، دختران ننه دریا) که دارای وزن است. قطعه‌های موفق او در مجموعه‌های بی‌وزن، چون «مرگ ناصری»، «سرود آن کس که برفت و آن کس که بماند» از وزن گونه‌ئی خالی نیست. هماهنگی و موسیقی درونی شعرهای بی‌وزن شاملو، تا حدی جبران بی‌وزنی را می‌کند، ولی همه جا کمبود وزن احساس می‌شود. بنابراین شاعر پارسی‌گوی امروز به صرف تجددخواهی نمی‌تواند و نباید سنت‌های مفید ادب ایرانی را به کنار گذارد.»[۲۲۳]

و در ادامه می‌نویسد:

«کسانی که وزن را برای شعر لازم نمی‌دانند می‌گویند وزن سبب انحراف جریان ذهن می‌شود و دست و پای شاعر را در بیان مفهوم‌ها و احساسات و اندیشه‌هایش می‌بندد. اینان [منظور احمد شاملو است] گاه به مولوی استناد می‌کنند که از ضرورت وزن و قافیه به تنگ آمده و گفته است: «مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا» و جای دیگر از زبان دلدارش تأکید کرده است که: «مندیش جز دیدار من»، اما باید توجه داشت که به

رغم چنین گله‌یی، مولوی بیش از شصت هزار بیت به اوزان عروضی شعر سروده است. و اگر ما به آثار منثور پارسی نگاه کنیم، می‌بینیم که بسیاری از آثار نثری پارسی از جوهر شاعرانه بهره‌مند است و گاه به شعر ناب پهلو می‌زند، فی‌المثل *عبهرالعاشقین* اثر شیخ روزبهان را که از مشایخ بزرگ عرفان ایران است، در نظر آورید. اگر از نظر جوهر شعری به این کتاب بنگریم، خود شعری است به غایت زیبا و دارای تصاویر بدیع... ولی تاکنون در تاریخ ادبیات هیچکس او را به این دلیل شاعر نخوانده است. *گلستان سعدی* نیز در بیشتر حکایت‌ها با اوزانی ویژه تقطیع می‌شود و از تصویر و تشبیه خالی نیست. وزنی که لازمهٔ شعر است باید تناسب و هماهنگی بین آحاد شعر را تعهد کند. این تعهد در شعر کهن به گونه‌یی بود و در شعرنو به گونه‌یی دیگر، ولی در هر صورت نگهداری وزن، یگانگی قطعهٔ شعر را تضمین می‌کند و سبب می‌شود که اثر شعر در ذهن خواننده بیشتر و پایدارتر باشد.»[۲۲۴]

مولف پس از بحث در ماهیت و ابزار شعر به بررسی «وظیفهٔ شاعر» پرداخته، می‌نویسد:

«شاعر در میان طبقه‌ئی از طبقات اجتماعی زیست می‌کند و به تجربه‌هایی دست می‌یابد که مربوط به طبقهٔ اوست. کسی که در خانه‌ئی پر گل زندگانی می‌کند، فی‌المثل اگر بخواهد شعر بسراید و قدرت شاعری نیز داشته باشد طبعاً جز از گل و زیبائی‌های دیگر دنیا چیزی نمی‌تواند بگوید و فردی که در اعماق جامعه زندگانی می‌کند، او نیز دارای تجربه‌هائی است که مربوط به زندگانی و طبقهٔ اوست. از این نظر، سخن نویسنده‌ئی جامعه‌شناس درست است که می‌گوید: «انسان در قصر و در خرابه دو نوع مختلف فکر می‌کند.»

برای مثال می‌توان ناصرخسرو و فرخی سیستانی را با هم مقایسه کرد. در حالیکه ناصرخسرو در تبعید و در درهٔ «یمگان» از جفای روزگار می‌نالید و از میان دندان‌های کلید شده فریاد برمی‌آورد: «آزرده کرد

کژدم غربت جگر مرا»، فرخی سیستانی در بستر حریر می‌غلتید و می‌سرود:

ای آن که همی قصهٔ من پرسی هموار
گویی که چگونه است برِ شاه تو را کار؟

کاری‌ست مرا نیکو و حالی است مرا خوب
با لهو و طرب جُفتم و با کام و هوی یار
[...]

روشن است اگر کار شاعران کهن در دورانی که حکمرانان خریدارِ هنر بودند، توجیه‌پذیر باشد، در دوران ما که شعر از قید اندرونی و بیرونی حکمرانان آزاد شده و به میان مردم آمده است و هنرستدان خود «شاخه‌یی ز جنگل خلق» هستند، به هیچ وجه توجیه‌پذیر نیست. [...]

فرض کنید در جامعه‌یی مسئلهٔ فقر مطرح است و زندگانی افراد آن جامعه با ناکامی قرین و همراه با عدم امکانات مادی است، به بهانهٔ اینکه من اصالت دارم و می‌خواهم تجربهٔ خود را شرح دهم نمی‌توان شانه از زیر بار مسئولیت خالی کرد. شاعر نمی‌تواند بگوید تجربهٔ من این است که فی‌المثل گل زیباست، فقط باید دربارهٔ گل سخن گفت. او نباید جریان ژرف اجتماعی و انسان‌های تنگدستِ پیرامونِ خود را فراموش کند. اگر او در این باره سکوت کند نه تنها شاعر خوبی نیست، بلکه انسان خوبی هم نیست.

اگر گفته می‌شود شاعر موظف است، این دستور نیست. شاعر بزرگ نمی‌تواند رویدادهای حساس اجتماعی را در شعر خویش منعکس نکند. [...] و در اینجا نیز باید دانست که از فراز مسند آسایش نمی‌توان به وقایعِ حادِ عصر خویش نگریست، باید در میان این حوادث بود، و با مردم و جامعه رابطهٔ اصیل و ژرف داشت. در جهانی اینچنین تاریک و کور که

نیروهای اهریمنیِ ستم، تسمه از گردهٔ مردمان کشیده‌اند و مردمان در میان طوفان جنگ و فقر و مصیبت دست و پا می‌زنند شاعر نمی‌تواند بر فراز برج‌هایی که مشرف به «تروا»های این قرن است در بستر ابریشمین بغلتد و دربارهٔ عشق و ناکامی و کام خود داد سخن بدهد.»

بخشِ دومِ کتابِ سایه روشن شعرنو، «نیما و شاعران پس از او» نام دارد. مولف در این بخش، پس از توضیحاتی پیرامون وزن شعر نیما، به اندیشهٔ شاعر پرداخته، می‌نویسد:

«[...] در شعر او ما با قطاری از واژه‌های زیبا و خوش‌آهنگ روبه‌رو نمی‌شویم بلکه با انسانی که اندیشه دارد، طرز دید ویژه‌ئی دارد و دارای تجربهٔ ژرف اجتماعی است روبه‌روئیم. [...] آنچه اهمیت نوآوری نیما را چند برابر می‌کند زبان اوست. می‌دانیم هر شاعری زبانی دارد و در دایرهٔ امکانات آن زبان است که می‌تواند اندیشه و احساس خود را بیان کند. [نیما] برای اینکه از تکلفات معمولی دوری جوید، به سوی زبان شاعران ساده‌گوی دورهٔ نخستین شعر پارسی دری بازگشت و واژه‌ها و اصطلاحات کهن (آرکائیک) ولی سادهٔ پارسی را به کار گرفت. از طرف دیگر کوشید تا واژه‌های محلی زادگاه خویش (یوش) را در شعر به کار برد.»

مولف در ادامه به شاعران پس از نیما پرداخته و شعر فریدون توللی، گلچین گیلانی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، محمدعلی اسلامی، هوشنگ بادیه‌نشین، فریدون مشیری، نادر نادرپور، حسن هنرمندی، نصرت رحمانی، فروغ فرخزاد، محمد زهری، م. آزاد، سهراب سپهری، یدالله رؤیائی، مهدی اخوان‌ثالث، سیاوش کسرائی، منوچهر آتشی، ابوالقاسم لاهوتی، منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی، محمدعلی سپانلو، احمد شاملو، هوشنگ ایرانی، اسماعیل خوئی را مورد بررسی قرار می‌دهد که قابل توجه و خواندنی است.

در مورد توللی می‌نویسد:

«[...] از نخستین کسانی که پس از شهریور ۱۳۲۰ به نیما و راه او گرویدند باید از فریدون توللی نام برد. افسانهٔ نیما که خود شعر غنائی زیبائی است، توللی را متأثر ساخت. اما این شاعر به رسالت اجتماعی نیمای نوآور توجه چندانی نداشت [...].»

دربارهٔ سایه:

«[...] غالب شعرهای اجتماعی سایه واقعاً شعرهای اجتماعی نیستند. مطالب روز و تأثرات سطحی عاطفی هستند که با وزن بیان شده‌اند. سایه در این حوزه نیروسندی چندانی ندارد. مهم‌ترین نقص کار سایه در این زمینه این است که در «دوره‌ئی که هر چیز رنگ آتش و خون دارد» با زبان تغزل، مسائل اجتماعی و گلبوته‌های عصیان را توصیف می‌کند.

مشیری:

«[...] در شعر مشیری، روانی، سادگی و لطافت هست، اما کشف نیست. [...] در بعضی قطعه‌ها می‌کوشد به سوی مسائل اجتماعی بیاید، ولی چون وی در جریان رویدادهای اجتماعی نیست، حرف‌هایش کلی از آب درآمده است.

نادر نادرپور:

«[...] شعر نادرپور شعری مترنم و دلپذیر است. توصیف حالات و مناظر در بیشتر شعرهای وی به هم می‌آمیزد. هماهنگی واژه‌ها و موسیقی و فصاحت شعر نادرپور، امری است که باید بر آن تأکید کرد. [اما] شعرهای اجتماعی نادرپور از محدودیت‌هائی برکنار نمانده است. در این شعرها نوعی کلی‌نگری و کلی‌گوئی دیده می‌شود.»

نصرت رحمانی:

«نصرت رحمانی شاعر عصیان است. در شعر او دو دوره می‌توان تشخیص داد. دورهٔ اول که شاید تا سال ۱۳۴۰ طول کشیده و این شاعر سرگرم مسائل فردی است و بویژه سرگرم مسئلهٔ جنسی که کانون شعر این دوره است. [...] در دفتر شعر میعاد در لجن که در سال ۱۳۴۶ چاپ شده و

حاوی اشعار سال‌های ۴۰ به بعد رحمانی است، این شاعر راه تازه‌یی پیدا می‌کند؛ مسائل شعریش نیز کم و بیش عوض می‌شود. [...] در شعر رحمانی فقط واقعیت تلخ زمانه منعکس می‌شود. [...] شاید بتوان شعرهای نخستین رحمانی را «شعر کوچه» خواند و از این رو این شعرها با شعرهای ژاک پره‌ور مقایسه شدنی است. [...] او وصف زندگانی عادی و زندگانی که در کوچه و بازار جریان دارد را به دست می‌دهد. [...]»

م. آزاد:

«[...] زبان آزاد نمی‌تواند تحولات اجتماعی را منعکس کند. واژه‌های شعر او معدودند. از این رو شعرش وسعت و گوناگونی چندانی ندارد. زبان و اندیشه، پشت و روی یک سکه‌اند. [...]»

سپهری:

«[...] سپهری تصویرهای خود را در *آوار آفتاب* از تجربهٔ زندگانی نمی‌گیرد، بلکه با مهارت‌های فنی و اندیشه و خواندنِ متن‌های بودائی و شعر ژاپونی و چینی به ساختن تصویر دست می‌زند. این تصویرها به صورت تتابع اضافات و ترکیب‌های مبهم بیان شده‌اند، بطوری که گاه درک معانی آنها برای خوانندهٔ شعرشناس نیز دشوار می‌شود. این عدم درک به علت تصنعی بودن آنهاست. [...] سپهری پس از چندی از اینگونه تصویرسازی دست شست و *صدای پای آب* و حجم سبز را ساخت که تصویرهای آنها بسی ساده و روشن و حاصل تجربهٔ ملموس و واقعی است. [...]»

شاملو و فروغ:

«[...] تصویرهای شاملو و فروغ زنده‌تر و از تجربه‌های اجتماعی سرشارتر است. این تصویرها برای زیباتر کردن شعر نیامده‌اند، بلکه حاصل ادراک اصیل لحظه‌های هستی و زندگانی اجتماعی هستند. شاملو و فروغ می‌کوشند ژرفای رویدادهای اجتماعی را تصویر کنند و در تصویر شعر اینان زشتی و زیبائی و سایه و روشن به هم درآمیخته است.

سیاوش کسرائی:

«[...] تعبیرات و تصویرهای بسیار تازه و ابداع‌آمیز در وصف‌ها و تغزلات کسرائی از ویژگی‌های شیوهٔ شاعری اوست. [...] شعرهای مجموعهٔ *آوا* یکدست و متشکل و کامل است. مجموعهٔ بعدی کسرائی به نام *خون سیاوش* حاوی قطعه‌هائی است که غالباً شعر شمرده نمی‌شوند. [...]کسرائی در این قطعه‌ها مسائل کلی فلسفی یا اجتماعی را بیان می‌کند، و این مسائل کلی علاوه بر اینکه مؤثر بیان نشده‌اند، غالباً تکراری هستند. [...]»

منوچهر آتشی:

«منوچهر آتشی نیز زبانی حماسی دارد. [...]کار آتشی در *آهنگ دیگر* (۱۳۳۹) نسبت به آثار بعدی او از تشکل بیشتری برخوردار است. غالب مسائل *آواز خاک* (۱۳۴۶) تکرار حرف‌های *آهنگ دیگر* است. [...] کمبودی که در شعر آتشی دیده می‌شود این است که وی از افسانه‌های عاشقانه و حماسی محلی نتوانسته است آنطور که لازم است در شعرش استفاده کند و شعرش را به مرحلهٔ عام و سمبولیک برساند. [...]او در تصویر کردن پیرامون خود صمیمی و موفق است، اما [...] شناخت جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی علمیِ لازم را ندارد.»

منوچهر شیبانی:

«[...] در شعر شیبانی، تصویرهای تازه فراوان است. اما شعرش از نظر لفظی و معنوی دارای تعقید بسیار است. تصویرهای او جنبهٔ تجسمی دارند. محیط ایرانی شعر شیبانی نیز در خور توجه است. [...]»

محمدعلی سپانلو:

«[...] سپانلو شاعری است اجتماعی. وی زبانی دارد بسیار پیچیده و پرتعقید. واژه‌های عربی و مهجور بر گنگی شعرش می‌افزاید. شعله‌های شاعرانه، برقِ عاطفه در شعرش کم است. [...]»

مولف در پایانِ بخش دوم، ضمن ستایش از شعر فروغ و شاملو و

سپهری (همراه با انتقاد سخت از عرفان او) کوشیده است که عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی در شعر منثور شاملو را برشمارد.

آخرین بخش کتاب، تحت نام «موج انحراف» به موج نو اختصاص دارد. مولف، پس از نیم نگاهی به سابقهٔ سوررئالیسم و دادائیسم در ادبیات فارسی و اشاره به نوشته‌های تندرکیا و اشعار هوشنگ ایرانی و مقایسهٔ آنها با اشعار نیما و شاملو و فروغ و نادرپور، آن مجموعه‌ها را مغلوط و مخدوش و منحط دانسته، آنها را رد می‌کند.

او می‌نویسد:

«آنان که کار ادبیات و شعر را کاری سرسری می‌گیرند، چون نادان‌اند زیاده روی می‌کنند [...] از این رو بهتر است قطعهٔ هوشنگ ایرانی را با شعری از توللی که آن نیز در وصف حرکت ترن است مقایسه کنیم. شعرِ توللی «هوسناک» نام دارد. تصویرها و وصف‌ها و گفت‌وگوهای شعر با وجود تازگی، روشن و رسا و دقیق است و حالت شاعر را به خوانندهٔ شعر منتقل می‌کند. [...]

در هر صورت قطعهٔ «کبود» [از هوشنگ ایرانی] و قطعه‌های مشابهٔ آن، گرایش به فرمالیسم را نشان می‌دهند. گویندگانی که به مردم و تحولات اجتماعی توجهی ندارند. [...]

فرمالیسم نام عمومی است برای روش‌های ضدهنری که شامل بسیاری از مکتب‌های هنری جامعهٔ بورژوازی منحط می‌شود. هنرهای مُجرد (آبستره) چون کوبیسم، سوررئالیسم،... [...] آنها هنر را متضاد با واقعیت می‌دانند، شکل هنری را از مضمون جدا می‌سازند [...] این جدائی شکل ازمضمون و از آرمان‌های اجتماعی در نوشته‌هائی که این روزها به فراوانی نگاشته می‌شود و موج نو نام گرفته است به شدت دیده می‌شود. [...]

این نوشته‌ها دارای زمینهٔ اجتماعی نیستند، و تفنن و پیروی از راه و رسم روزانهٔ «مد» سبب به وجود آمدن آنها شده است و طبیعی است که دیر یا زود از بین می‌روند.»

مولف، سپس بخشی از شعر احمدرضا احمدی ـ بنیانگذار موج نو ـ را نمونه آورده، می‌نویسد:

«این مهمل‌گوئی است. این کاری خطرناک است. خطری برای زبان، خطری برای دارندگان استعداد که ممکن است روزی به جائی برسند. و به فرهنگ کشور خود خدمتی انجام دهند. [...] این جمله‌ها ظاهراً به زبان پارسی نوشته شده است اما در واقع به هم پیوستن بدون معنی واژه‌های پارسی است. [...]

اما چرا این آثار را فرمالیسم می‌خوانیم؟ زیرا این آثار دارای زمینهٔ اجتماعی نیستند، و آزمایش‌هایی هستند که صرفاً برای تغییر شکل و تنوع به وجود می‌آیند. نویسندگانِ این آثار، هدف و جهت ویژه و جهان‌نگری تازه ندارند. از گذشته بریده‌اند اما در انتظار آینده‌ئی نیز نیستند. [...] خود نیز می‌دانند که کار عبثی انجام می‌دهند اما در انجام آن پای می‌فشارند. می‌خواهند طرز زیست محقر و بی‌بندوباری خود را نقش کنند [...] از این گذشته درک نویسندگانِ این قطعه‌ها درکی فردی و ارتجاعی است. [...] باید پرسید مگر به راستی نسوخته‌اند؟ اگر سوخته‌اند چرا دودش به چشم کسی نمی‌رود؟ [...] این گویندگان می‌خواهند چیزی بگویند که دیگران نگفته باشند، اما از آوردن سخن تازه ناتوان‌اند. [...]

این نابسامانی نیز محصول فرنگ است. منظورم «غرب‌زدگی» است. [...] به صرف اینکه صنعت غرب بسی بالاتر از صنعت ماست نمی‌توان گفت هر چه از غرب می‌رسد نیکوست و تاجِ سرِ ماست و حتی نمی‌توان قبول کرد که موازین هنری و شعری غرب نیز حاکم بر هنر ملی ما گردد.»

سپس مولف به جزوه شعر (جُنگ شعر موج نو) پرداخته و پس از اشاراتی موهن به محمدرضا اصلانی به خاطر مصاحبه‌اش، و دادنِ نمونه‌هائی از اشعار او (چون: می‌تونم تلفن کنم / گفت حالا بریم / دسمو ول کن / گفت تاکسی / دریا کسی را به یاد نمی‌آورد / گفت تاکسی)، می‌نویسد:

«این نوشته‌ها، این شعرهای روزنامه‌ئی، هنر نیست. انگیزهٔ وجودیِ آنها کاهلی است و بیسوادی [...]کار آفرینندهٔ مردم، رنج و بی‌سامانی آنها برای این گویندگان به هیچ وجه طرفه نیست. بازی لفظی، کنجکاویِ سطحیِ تمسخرآمیز، ارادهٔ بیمار، استهزاء رنج مردم، در نظر اینان دلپذیرتر است. اینان می‌کوشند خود را موجودات عجیب و غریبی معرفی کنند. همه چیز را در همان «من» و «خویشتن» خویش خلاصه کنند و فقط می‌خواهند از «نفس کشیدن و کنکور دادن خود» سخن گویند. [...] انقلاب و عصیان‌شان فقط در این خلاصه می‌شود که پدر پیر و فرسودهٔ خود را کتک بزنند. [...]این پدیده که در سال‌های اخیر هنرمندان بی‌هدف ما را در چنگال خویش گرفته است، چیزی جز «اندیویدوالیسم» نیست.»

سرانجام، عبدالعلی دستغیب، ویژگی‌های مشترک موج نو (یا به قول او «موج انحراف») را استخراج کوده، برمی‌شمارد، که اهم آنها از نظر وی عبارت است از:

۱. **دوری از زبان پارسی**: مثلِ «گفتار را در تراخم به زمستان کشیده‌اند». یا «در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد / و پیمان گل‌میخ‌ها لبریز گشت».

۲. **تقلید**: مثل شعری از مجید نفیسی که می‌گوید: «گیسوان سپید تو را / برادرِ کوچک، باد، بامی از باد / به دورترین ساحل خلیج که وحشت / در آستانهٔ سنگین خواب ایستاده است / و بر ماسه‌های ساحل / که استخوان‌های نجواگر / با عمق آب سخن می‌گویند.» و مولف آن را برگرفته از خشم و هیاهوی فاکنر می‌داند؛ آنجا که می‌گوید: «استخوان‌های نجواگر را و آب عمیق را خواهم دید. چون باد، چون بامی از باد. [...] بر ماسه‌های بیکس و دورافتاده».

۳. **فراوانی تصویر**: مثلِ «دلوی که از تهِ زخمِ بالا می‌آمد، تمدن ما بود».

۴. **دوری از وزن**:

۵. رونویسیِ واقعیت:

و سرانجام نتیجه می‌گیرد که «این «چیز»، فرمالیسم و انحراف است».[۲۲۵]

صور و اسباب در شعر امروز ایران / اسماعیل نوری‌علاء

نوری‌علاء، اسماعیل / *صور و اسباب در شعر امروز ایران*. ــ تهران: انتشارات بامداد، ۱۳۴۸، ۴۳۰ ص + ۱۵۰ ص (حواشی و تعلیقات)

صور و اسباب در شعر امروز ایران نخستین کتاب نقد و بورسی موج نو در ایران بود.

نوری‌علاء در مقدمهٔ *صور و اسباب*... می‌نویسد:

«[...] در مدت ۴۷ سالی که از آغاز تاریخ شعر امروز ایران می‌گذرد هنوز هیچگونه کوشش درست و قانع‌کننده‌ئی به خاطر ایجاد یک زمینهٔ اصولی برای نقد و بررسی شعر کشور ما صورت نگرفته است و هر چند که علی‌الظاهر در سال‌های اخیر فعالیت‌های دهان پرکنی در مورد انتقاد ادبی به چشم می‌خورد، نتیجهٔ این فعالیت‌ها نه تنها رقم مثبتی را نشان نمی‌دهد، بلکه به دلایل بسیار موجب شده تا خوانندهٔ شعر امروز ایران دچار تشتت عقیده و بی‌ریشگیِ اندیشه گردد و این وضع خودبه‌خود برای شاعران جوان نیز که در این عرصه گام گذارده‌اند حاصلی جز گمراهی و شکست نداشته است.

تا پیش از سال ۱۳۴۰ آنچه که به نام نقد ادبی در مطبوعات ایران به چاپ می‌رسید چیزی بود در حد یک انشاءنویسی دبیرستانی [...]

در تمام این مدت کسی به سرچشمهٔ این رودخانه که از هر کجایش می‌شد آب برداشت، به سرچشمهٔ *ماخ اولا* که برگ زرینی بر شاخسار گرد گرفتهٔ شعر فارسی افزوده بود توجهی نکرد [...] پس، اگر نوشته‌های نیما یوشیج را در مورد شعر و شاعری نیز متعلق به سال‌های بعد از ۱۳۴۰ بدانیم به خطا نرفته‌ایم. [...]

اما چقدر جای تأسف است که اگر در آستانهٔ تاریخ شعر امروز رسالت انجام آن تغییرات و تحولات به عهدهٔ مردی مردستان چون نیما گذارده شد، این بار، در آستانهٔ پوست انداختنی دیگر، لجاره‌ها خبر شده بودند و نام جویان و عربده‌کشان فرا آمدند تا مسیر رودخانه را به دلخواه عوض کنند و ریشه‌های شعوری درخشنده را ــ که میراث نیما بود ــ بخشکانند و به جای آن نهال بی‌هنری و سخیف‌گوئی بنشانند.

چنین است که ما در سال‌های اخیر نیز جز تلی از اباطیل و هذیان‌های سست مردانی مالیخولیائی، چیزی به نام نقد و بررسیِ شعر امروز نداریم.

به اعتقاد مؤلف کتاب، چند تنی هستند که با امتناع از ارائهٔ نقد شعر، قدرت بالقوهٔ خویش را در این مورد به کار نبرده و علاقه‌مندان نقد درست شعر را از آثار خویش محروم کرده‌اند. در این مورد می‌توان از نادر نادرپور، یدالله رؤیائی، و محمود آزاد نام برد. [...]

اما مؤلف این کتاب را استطاعت انجام هیچ رسالتی نیست، او فقط افسوس خواره‌ئی علاقه‌مند است که به هرز رفتنِ این رودِ بزرگ را خیانت تاریخی به ملتی می‌داند که در طول چهار قرن مهم‌ترین آثار ادبی جهان را ــ و این ادعا نیست ــ به وجود آورده است.

او که خود را محقق ادبیات نمی‌داند و ناقد آثار ادبی نمی‌خواند چاره را در این دیده است که لااقل آنچه را که در این هیاهو به نظرش درست و متین می‌آید در یکجا گرد آورد و خطوط اصلی تحول شعر امروز ایران را مشخص کند تا صاحب رأیانی که در پی ارائهٔ نظرات خود دربارهٔ شعر امروز فارسی هستند از این پس منبع مراجعه‌ئی برای کار خود در دسترس داشته باشند. [...]

بدنهٔ واقعی و قسمت اصلی این کتاب «دفتر دوم» آن است که به نهضت‌ها و شعب شعرنو و شعر موج نوی ایران اختصاص دارد، و اگو در زمینهٔ نقد شعر و روشن کردن مفاهیم و معیارهائی که در این مورد به کار می‌رود تاکنون کوشش درستی شده بود و منبع قابل اعتمادی برای

مراجعه وجود داشت، مؤلف کتاب، خود را از افزودن «دفتر اول» [که عبارت است از بخش اول: کلیات، مشتمل بر: شناخت؛ تجربه و زبان؛ انواع شناخت؛ و تفکر هنری؛ بخش دوم: مباحث اساسی شعر، مشتمل بر: ادبیات؛ شعر و ادبیات؛ شعر و تفکر؛ شعر و کلمه؛ بخش سوم: اجزاءِ شعر، مشتمل بر: تصویر؛ مضمون؛ محتوا و شکل شعر؛ ساختمان و سبک؛ بخش چهارم: مباحث کلی شعر، مشتمل بر: نوآوری؛ فرهنگ و سنت؛ نظرهائی در نقد شعر؛ مسؤولیت شاعر و شعر؛ مهم‌ترین وظیفهٔ اجتماعی شعر؛ نقد شعر چیست؟] بی‌نیاز می‌یافت، اما با همهٔ جست‌وجوئی که کرد چیز باارزشی نیافت؛ این بود که خود به قدر همت خویش بر این کار دست یازید. [...]»

فهرست دفتر دوم *صور و اسباب*... ــ که به قول نویسنده، بدنهٔ واقعی و قسمت اصلی کتاب است ــ به قرار زیر است:

«بخش پنجم: شعر قدیم و جدید ایران، مشتمل بر: نگاهی به تاریخ؛ شعر جدید و دورهٔ بیداریِ شاعران؛ بخش ششم: شعرنو، مشتمل بر: شعرنوی نیمائی؛ شعب شعرنوی نیمائی؛ شعرنوی حاشیه‌ئی و میانه‌رو [نوقدمائی]؛ بخش هفتم: اولین دورهٔ شعرنو نیمائی: مقدمات و پیشروان؛ شعر اسماعیل شاهرودی (آینده)؛ جویندگان؛ شعر احمد شاملو (ا. بامداد)؛ اعتدال گرایان؛ بخش هشتم: دومین دورهٔ شعرنو نیمائی، مشتمل بر: مقدمات و سنتگرایان، شعر مهدی اخوان‌ثالث (م. امید)، تصویرسازان و تماشاگران؛ شعر منوچهر آتشی؛ محتواگرایان؛ شعر فروغ فرخزاد؛ ابزارگرایان و محافظه‌گران؛ شعر م. آزاد؛ بخش نهم: سومین دورهٔ شعرنو نیمائی مشتمل بر: مقدمات و نوآوران؛ شعر م. ع. سپانلو؛ شکل‌گرایان؛ عرفان‌گرایان؛ شعر سهراب سپهری؛ بخش دهم: شعر موج نو، مشتمل بر: مقدمات پیدائی شعر موج نو؛ شعرِ موج نو و احمدرضا احمدی؛ مشخصات شعر موج نو؛ شعب شعر موج نو؛ شعر احمدرضا احمدی؛ شعر یدالله رؤیائی (رؤیا).»

و بدین ترتیب، «شعر موج نو» آخرین مرحلهٔ تحولی شعرنو ــ تا آن مرحلهٔ تاریخی ــ شعرده می‌شود.

نوری‌علاء در این باره می‌نویسد که:

«هدف شعرنو و بخصوص شعرنوی نیمائی رفع نواقصی محسوب می‌شود که در شعر ایران، تا آن زمان وجود داشته است. [...] شعرنو نیمائی کوشید این نواقص را برطرف کرده و از سوی دیگر با از بین بردن آن نقایص از امکاناتی که از آن پس استفاده از آنها ممکن شده بود، تا حدامکان استفاده نماید.

به هر حال، شعرنوی نیمائی در این خصلت با شعر قدیم ایران مشترک است که کم و بیش بخشی از ادبیات به شمار می‌رود و هنوز بطور کامل نتوانسته است کوشش کند تا از قلمرو ادبیات خارج شده و مستقل شود، به همین دلیل شعرنو دارای بیانی کم و بیش آشنا و قابل درک به وسیلهٔ منطق قدیمی شعر می‌باشد.

دوران رشد شعرنو و بخصوص شعرنو نیمائی مصادف بود با یک مقدار دشواری‌های اجتماعی و سیاسی و مبارزهٔ علنی با هرگونه مخالفت و اظهارعقیده در جهات مخالفِ امیال نظم مستقر. به همین دلیل شعرنو بلافاصله به زبانی کنایی و تمثیلی مجهز گردید و هر آنچه علی‌الظاهر شعر را به وجود می‌آورد، در باطن امر، به حرفی دیگر اشاره‌گر بود و موضوعی دیگر را مورد نظر قرار می‌داد. به عبارت دیگر، آن «سمبولیسم همیشگی شعر» که زمانی پیشتر از آن سخن گفتیم، در این دوره تشدید شد و شعرای ما به یافتن روش‌های تمثیلیِ بیان روی آوردند.

می‌توان گفت که شعر سمبولیک در این دوره، وسیلهٔ یک ارتباط مخفی و یک حرف زدنِ نامرئی راجع به مسایل حاد بود که فقط اهل فن و آنان که خاک مکیده را کحل بصر کرده بودند از آن سر در می‌آوردند.

اما با نفوذ و شیوع شعرنوی نیمائی، عدهٔ کسانی که به این زبان تازه،

آشنا بودند، رفته‌رفته زیاد شد و به همین ترتیب نیز، حرف‌ها، معانی و مفاهیمِ پنهان در اشعار فاش شد و عادی گردید. [...]

بعد از مدت‌ها باز انظار به سوی خودِ شعر بازگشت و این بار با ظاهری در شعر روبه‌رو شد که در وصف جهان واقعی، از این جهان جدائی جُسته و تفاوت‌هائی با آن داشت. به عبارت دیگر، هر چند اجزاءِ آن را *واقعیت* می‌ساخت، لیکن رابطهٔ این اجزاء در دنیایی *فراتر از واقعیت* جریان می‌یافت، و به عبارت دیگر، با تخفیف سمبولیسمِ همیشگیِ شعر، سوررئالیسمِ همیشگیِ آن تشدید شد.

بدین ترتیب یکباره دنیای جدیدی خلق شد شبیه دنیای ما، اما با تفاوت‌هائی. بدین معنی که اشیاء صورتی دیگر به خود گرفتند و صفات و حرکاتی به آنها نسبت داده شد که در عالم واقع این انتساب ممکن نبود. شاعر دریافت که می‌تواند نه تنها شعر سمبولیک نگوید، بلکه با تغییراتی در واقعیتِ زندگی و جهان دنیای دیگری را خلق کند که در آن اشیاء و محیط، زندگی جداگانه‌ئی داشته باشند. شاعر به بُعدی تازه از روابط دست یافت و تصاویرِ جدیدِ خود را به مدد این بُعد ساخت. [...]

به راستی که اینگونه شعر با دنیای بی‌منطق و رنگارنگ کودکان بسیار نزدیک است و تنها در این بین یک تفاوت مطرح می‌باشد: کودک این دنیا را بلافاصله و بدون جست‌وجوی دلیل و منطقی می‌پذیرد، اما شاعر می‌کوشد از وجود این جهان به مثابهٔ وسیله‌یی برای بیان آزمایش‌ها و تجربه‌های خویش استفاده کند.

سرباز زدن از ذکر آن دلیل منطقی که کلیت شعری را خراب کرده و ابهام و یکدستی را از آن می‌ستاند کاری است که شاعران موج نو به عهده می‌گیرند.

آزادمردان با آزادگی خویش به دیگران جرأت‌هائی ــ حتی بیشتر از آنچه که خود دارند ــ می‌بخشند. طغیان نیما یوشیج بر علیه سنت‌های دست و پاگیرِ شعر قدیم، به شاعران پس از او جرأت و آزادگی آموخت،

به آنها یاد داد که قیود تنها در صورتی پذیرفتنی هستند که در ذات و طبیعت شعر وجود داشته باشند. حتی این جرأت در شاعرانِ دیگر گاه به حد افراط می‌رسد. و در شعر همین شاعران موج نو، ما این افراط کاری را به شدت می‌یابیم. *آنها بی‌اعتنا به مباحثی مثل فرم و محتوی، شعر اجتماعی و شعر هنری، و بدون توجه به مکاتب مختلف هنری که به زحمت به دست دستوردانان و منتقدان ادبی ساخته می‌شود، و بی‌اعتقاد به الگوهای آنان، شعر می‌گویند و شعر آنها از همه جهات گسترده است.* سال ۱۳۴۰ سال تولد این شعر تازه است [...] انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۰ مبداء این حرکت تازه است.»[۲۲۶]

اگرچه به نظر می‌رسد که *صور و اسباب در شعر امروز* با حسن‌نیت تمام و دانش کافی نوشته شده است، ولی شوق فراوان مؤلف به مدرنیسم و حمایتِ هیجانی و همه جانبهٔ وی از جنبش جنینی موج نو ــ که همواره از آن همچون موجودی بالغ و کامل یاد کرده است ــ به *صور و اسباب در شعر امروز* لطمهٔ چشمگیری وارد کرده است.

البته تصوّر نادرستی است این تصوّر که شاعران موج نو جملگی بی‌استعداد بوده‌اند؛ برعکس، در میان اینان استعدادهای درخشانی چون احمدرضا احمدی، بیژن الهی، علی قلیچ‌خانی،... دیده می‌شدند که اشعار خیره‌کننده‌ئی از خود به جا گذاشته‌اند. اِشکال، در ناروشن بودنِ معائیر زیبائی‌شناسی موج نو و مسابقهٔ تفاخر در بی‌بندوباریِ مرعوب‌کنندهٔ مدرنیستی موج نو بود که این جنبش را محل یاوه‌بافیِ عده‌ئی نوبالغِ بی‌خبر از هنر کرده بود؛ عده‌ئی شاعرِ پرشور و تعدادی ناشاعرِ جوان که در میدانی پُرغبار، تحتِ حمایتِ بی‌دریغِ مدافعین، دچار توهمِ نبرغ و خودشیفتگیِ رقت‌انگیزی شده و به سراشیب نابودی می‌افتادند.

شاعران موج نو، به سبب نوعِ برخورد حامیان‌شان، با اولین شعر، احساسِ کمال می‌کردند و لاجرم معمولاً هرگز قدمی پیش نمی‌گذاشتند و

بدین سبب هیچکدام‌شان ـ شاید جز احمدرضا احمدی و یدالله رویائی ـ کمال نیافتند.

تأئیدِ تام و تمامِ شعرای خامِ موج نوئی، نمکسود کردنِ جنبشِ موج نو در جنین بود.

شعر حجم

شعر حجم، شکل سازمان یافته و پالایش شدهٔ موج نو بود که احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۱ با کتاب طرح بنیانش را ریخته بود، ولی ظاهراً این نکته‌ئی نیست که مورد تأئید حجم‌گرایان اولیه بوده باشد؛ اگرچه نگاهی به مطبوعات آن سال‌ها و ردیابی و بررسیِ اجمالیِ چگونگیِ شکل‌گیریِ شعر حجم این واقعیت را روشن می‌کند.

سیری در چگونگی شکل‌گیری و تدوین بیانیهٔ شعر حجم

در سال ۱۳۴۵، وقتی که «زبان طرح احمدی» (موج نو) همه‌گیر شد و قریب به اتفاق نشریات شعر موج نو چاپ کردند و جوانان زیادی به دنبال اینگونه شعر کشیده شدند، یدالله رؤیائی ـ که به قول اسماعیل نوری‌علاء، از شاعران اولیهٔ مشکل‌گوی موج نو[۲۲۷] بود و بعداً بانی و مدافع و مفسر و سخنگوی شعر حجم شد ـ در مصاحبه‌ئی با اسماعیل نوری‌علاء، بیژن کلکی و بهرام اردبیلی در مجلهٔ خوشه به نکاتی اشاره کرد که می‌تواند مبداء خوبی برای ردیابی شعر حجم و چگونگی شکل‌گیری آن باشد.

در بخشی از مصاحبه، بهرام اردبیلی از یدالله رؤیائی می‌پرسد:

«شما برخلاف عده‌ئی از بزرگان که ذکر خیر یکی‌شان هم رفت نظر مساعدی نسبت به این موج نوی شعری اخیر دارید؟» و یدالله رؤیائی می‌گوید:

«این نسلی که حالا دارد شعر می‌گوید به نظر من چهره‌های درخشانی در بین‌شان هست که از لحاظ شعر و مکانیزم تصویرسازی بی‌رقیب‌اند. من درخشان‌ترین آنها را گفتم که بیژن الهی و احمدرضا احمدی است. [...] نهضتی است که راه افتاده، ولی چون نسل‌های پیش جهشی ذهنی ندارند، نمی‌توانند این شعرها را بپذیرند. به نظر من بایستی این نوع شعر را جدی گرفت که شعری است «سنسر» و صمیمی و بدون حقه‌بازی ـ چراکه غالباً می‌گویند حقه‌بازی تویش است ـ چون که به این گونه شعر انس ذهنی ندارند؛ یا این برداشت شعر که: «جرئتی پنهان در کوچه و در من... بود که سرانجام در توهم جاری شد» (احمدی)، یا اینکه: «پلک مستور از نجوم نقره‌ئی مناجات... » (الهی). این را حس نمی‌کنند. این طرز ارائه که کمی ابهامش بیشتر است و باید ترکیب‌ها و تناسب‌های درونیش را کشف کرد ـ که نمی‌کنند ـ باعث می‌شود که آقایان بگویند، تکنیک ندارد؛ فکر ندارد. و بعد، چون که شاعر باید مسؤلیت داشته باشد؛ اخلاق داشته باشد و... در حالی که وقتی به این مرحله رسیدیم که شعر یعنی تداعی و تجرید، شعر تنهاست، و تنها به خودش ناظر است و چنین شعری سیال‌ترین و بهترینش را باید در این کارها دید و دیده می‌شود.

اردبیلی [از شاعران معروف موج نوئی دههٔ چهل] می‌پرسد: چه نقایصی در کار اینگونه شاعران به نظرتان می‌رسد؟

رؤیائی می‌گوید: من معتقدم که باید برایش یک تکنیکی ایجاد کرد. برای اینکه چنین تکنیکی به این حرکت نو هموار شود تا به بیراهه نزند و اندیشه و احساس شاعر هرز نرود باید دارای پرنسیب‌هائی باشد که نسل‌های کهن نگویند روزی هزارتایش را می‌شود بافت! و نسل نو هم که پرشور و ملتهب است، بیراهه نرود. نباید منکر این شور و التهاب شد. *این درخشان‌ترین حالتی است که در تاریخ ادبیات معاصر ما به وجود آمده است.* بایستی برخلاف بعضی‌ها نسبت به این موج نوشعری حسن‌نیت داشت. این واقعیتی است که به هیچ وجه نمی‌شود به طنز و طعنه گرفت ـ

چطور که گاهی می‌گیرند ــ و باید به شاعران پیشنهادها و توصیه‌هائی کرد که مثلاً: مصرع‌ها هر چند بلند و کوتاه باشد باید نوعی آهنگ و وزن داشته باشد ــ چه عروضی و چه غیرعروضی. [...] جوان‌ها و نسل‌های تازه‌تری که با اشتیاق به سراغ این نوع شعر می‌آیند لازم است بدانند که کار را مبنی بر تکنیک باید انجام داد. [...] باید «فرم ساختن» یاد بگیرند. [...] همهٔ شعرهای احمدی بی‌فرم نیست. [...]

پیام [اسماعیل نوری‌علاء] می‌گوید: اگر حمل بر تعصب نشود می‌خواهم بگویم احمدی فرصتِ این را ندارد که به فرم بپردازد. چون که می‌جوشد، فرصت پیرایش ندارد...»

رؤیائی پاسخ می‌دهد: «[...] این حرکتی است که استعداد دارد به عنوان یک فصل؛ به عنوان یک «نوع ادبی»؛ یک نوع شعر. *امکان دارد* به *عنوان* یک گروه *اسمش دربیاید*. البته چنین ادعائی نباید کرد، *ولی این نهضت را* که می‌گویند *نهضت نیست باید گفت* که هست.

کلکی: *باید یک اسمی هم رویش گذاشت*.

رؤیائی: *نه، اسم لازم نیست. شیوه باید درست باشد*.

کلکی: شیوه، اسم داشته باشد بد نیست که به *نام* مکتبی در شعر *نامگذاری* شود و شاید خود این نام موجب پیدایش سبک‌های مختلفی در باب شعر شود.»[۲۲۸]

بعدها، در سال ۱۳۴۷، وقتی که یدالله رؤیائی در مصاحبه‌ئی با مسعود بهنود در مجلهٔ فردوسی در برابر این پرسش قرار می‌گیرد که:

«در شعر امروز ایران موجی پدید آمده است به اسم موج نو که اغلب با بی‌فرهنگی، پراکندگی و شاید بسیاری عیب‌های دیگر همراه است، هنوز بسیاری وضعیت خود را در مقابل این موج نو روشن نکرده‌اند، هنوز آنها که در شعر رسمیت دارند در این باب حرف جدی نزده‌اند، اگر تو بگرئی اولین چهره‌ئی هستی که بطور صریح از این موج حرف می‌زنی. [که البته چنانکه دیدیم، پیشتر حرف زده بود.]

می‌گوید:

« در اینجا اشتباهی رخ داده است که عادت شده. نسل ما به آنجهت شعر می‌گفت که شیفتگی‌هایی پیدا کرده بود! این شیفتگی‌ها به هر صورت ایجاد شده بود، ما راهمان را طی می‌کردیم و هیچ چیز بازمان نمی‌داشت، لیکن بسیاری از جوان‌های این موج ــ که آنقدر زیادند که اصلاً نام‌شان در ذهن نمی‌ماند ــ پراکندگی و شیفته نشدن را چنان بروز می‌دهند که اصلاً معلوم نیست کدام یک از شعرای معاصر را قبول دارند و به کدام متمایل بوده‌اند. فکر کرده‌اند که بی‌شیفتگی هم می‌توان شعر گفت، و می‌گویند، چاپ هم می‌شود. بدبختانه یا خوشبختانه مطبوعات هم از این راه کمکی می‌کنند و همه چیز را چاپ می‌کنند، در حالی که در دورهٔ ما چنین نبود. چه بسیار شعرهای خوب می‌گفتیم که چاپ نمی‌شد و برمی‌گشت، لیکن ما این شیفتگی را داشتیم و باز می‌گفتیم. [...] ده پانزده تا از همین جوان‌ها را می‌شناسم که چون شعرشان چاپ نشد دیگر شعر نگفتند. [...] در هیچ یک از دوره‌های شعری اینقدر آشفتگی وجود نداشته است. [...] در بین این نسل چهره‌های درخشانی هستند. مثلاً احمدی و الهی و اردبیلی... و اگر دقیق شویم و بخواهیم از تلاش‌های تازه‌تر حرف بزنیم، به گروه شعر دیگر و در آن میان به پرویز اسلام‌پور هم می‌رسیم که در وصلت در منحنی سوم درخشان است و در نمک و حرکت ورید، قوام یافته‌تر. [...]

بهنود می‌پرسد: فکر می‌کنی راه حل گریز از آشفتگی و پراکندگیِ این نسل چیست؟ چطور آنها می‌خواهند خودشان را اصلاح کنند؟

رؤیائی پاسخ می‌دهد که: قبلاً در بحثی راجع به شاعران جزوه شعر گفتم که آنها باید لااقل یک «پرنسیب»هائی داشته باشند تا اگر می‌خواهیم شعر بی‌وزن بگوئیم لااقل از لحاظِ دادن فرم، قاعده‌یی داشته باشیم. حتی این حرف را به شکل پیشنهاد تهیهٔ یک «مانیفست» عنوان کردم. چون معتقدم اگر آنها اندیشیده شده به دنبال شعر بروند به جائی می‌رسند. در

این «مانیفست» می‌توان مواردی را پیش‌بینی کرد در قلمروهای مختلف هنری؛ مثلاً ساختمان، مثلاً ریتم، ریتم علت‌ها و جهت‌ها، ریتم داخلی یک قطعه. [...] می‌توان در آن «مانیفست» از قواعد ترکیب حرف زد. مثلاً از نظر صادرکنندگان مانیفست وجود یک رشته عوامل در قطعه، حتماً یا بطور نسبی لازم می‌باشد. [...] می‌شود تمام این حرف‌ها را بطور اندیشیده شده و با نظم و ترتیب و با توافق قبلی در آن گنجاند تا بتوان قطعه‌یی را که خالی از این عوامل بود و یا عوامل در آن به هم ریخته بود، بدانیم که از این موج و از این حرکت خارج است. [...] می‌توان در مانیفست شعر که به آن اشاره رفت، امکانات نقاشی نو را هم پیش کشید. [...] حتی هدف‌های ذهنی را هم اگر باشد می‌توان به عنوان قلمرو فکری در این «مانیفست» بیان کرد.

بهنود: *پس تنها راه‌حل را تهیهٔ یک بیانیه برای شعرِ موجِ نو می‌دانی؟*»[۲۲۹]

و چنین است که چند تن از فعال‌ترین شعرای موج نو و چند نقاش و سینماگر و فیلمنامه‌نویس (طبق پیشنهاد یدالله رؤیائی) دور هم جمع می‌شوند و پس از مدت‌ها گفت‌وگو، در زمستان سال ۱۳۴۸ بیانیه‌ئی صادر می‌کنند که «بیانیهٔ شعر حجم» نام می‌گیرد. اما وقتی که دو سال بعد (در شهریور ۱۳۵۰) خانم شهین حنانه از آقای یدالله رؤیائی می‌پرسند:

ـ «در مورد شاعران موج نو چه نظری دارید؟ آیا اصولاً شما موج نو را به عنوان یک پدیدهٔ تازهٔ شعر قبول دارید یا خیر؟»

ایشان پاسخ می‌دهند:

ـ «در حال حاضر موج نو در شعر نمی‌بینم جز آنکه اگر حرکتی نو مطرح باشد حرکت شاعران حجم‌گراست و آنچه در سال‌های پیش به نام موج نو نام گرفت پدیده‌ئی خام بود که ناپخته ماند و ناپخته رفت.

حنانه: در مورد احمدرضا احمدی چه می‌گوئید؟

رؤیائی: من هیچوقت ربطی بین احمدرضا احمدی و آنچه شاعران

شعر بی‌وزن را معرفی می‌کند نمی‌بینم، چرا که تنها خصیصهٔ ظاهری این نوع شعر، بی‌وزنیش بود و هر که شعری بی‌وزن می‌گفت خود را به موج نو می‌چسباند. ولی احمدرضا احمدی در بی‌وزنیِ شعرهایش توانست لااقل وزن خودش را ارائه دهد. ولی آیندهٔ شعر و سرنوشت نوی آن، سرنوشت شعر حجم است». [۲۳۰]

ولی شعر حجم چه بود؟

یدالله رؤیائی می‌نویسد:

«به دنبال سه ماه بحث و گفتگو و نشستن‌های مدیدی که در کافهٔ نکیسا، خانهٔ رؤیائی، خانهٔ اردبیلی، خانهٔ اسلام‌پور، خانهٔ نصیب نصیبی صورت گرفت، سرانجام در آخرین و طولانی‌ترین جلسهٔ خود در منزل اسلام‌پور، [بیانیهٔ شعر حجم] تأیید و امضاء شد. و در آن ایام این نام‌ها شرکت داشته‌اند:

پرویز اسلام‌پور (شاعر)، محمود شجاعی (شاعر و نمایش‌نویس)، بهرام اردبیلی (شاعر)، فیروز ناجی (شاعر)، هوشنگ آزادی‌ور (شاعر و سینماگر)، فریدون رهنما (شاعر و سینماگر)، نصیب نصیبی (سینماگر)، پرویز زاهدی (نویسنده)، محمدرضا اصلانی (شاعر و سینماگر)، علی‌مراد فدائی‌نیا (قصه‌نویس) و یدالله رؤیائی (شاعر) و...

از میان شاعرانی که قرار بود آن را امضاء کنند و نکردند، محمدرضا اصلانی بدون تأیید امضاء نکرد و فریدون رهنما با تأیید بیانیه مخالف اصل امضاء کردن بود. بیژن الهی و هوشنگ چالنگی در آن زمان در سفر بودند، و بعد که انتشار آن به اصوار الهی به تعویق افتاد، پی‌گیری اخذ امضاء متوقف ماند. سیروس آتابای (شاعر)، نورالدین شفیعی (نمایش‌نویس)، کامران دیبا (معمار و نقاش)، احمدرضا چه‌کنی (شاعر)، رضا زاهد (شاعر) از پارتیزان‌های این جنبش‌اند. در متنی که دست ما است این امضاءها تشخیص داده می‌شود:

یدالله رؤیائی، پرویز اسلام‌پور، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، هوشنگ آزادی‌ور.»[۲۳۱]

و حال، متن بیانیه و گفتاری چند از امضاءکنندگانِ «بیانیهٔ حجم» را می‌خوانیم تا بیشتر با کم و کیف آن آشنا بشویم.

بیانیهٔ شعر حجم

حجم‌گرائی (Espacementalisme)

حجم‌گرائی آنهائی را گروه می‌کند که در ماوراءِ واقعیت‌ها، به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند. و عطش این دریافت‌ها هر جستجوی دیگر را در آنها باطل کرده است.

مطلق است برای آن که از حکمت وجودی واقعیت و از علت غائی آن برخاسته است و، در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند.

فوری است برای آنکه شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است ــ نه از طول ــ به سرعت پریده است بی‌آنکه جای پائی و علامتی به جا گذارد.

بی‌تسکین است برای آنکه، به جستجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبهٔ حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأملی بر سر این حرف می‌کنیم:

از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء، فاصله‌ای است، فاصله‌هائی است. فاصله‌هائی از واقعیت تا ماوراء آن. از هزار نقطهٔ یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماوراءِ آن چیز می‌رسد، و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بعد وصل می‌شود. شاعر حجم‌گرا، این فاصله را با یک جست طی می‌کند تند و فوری. و بدینگونه، از واقعیت، به سود مظهر آن، می‌گریزد. هر مظهری را که انتخاب کند، از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یک جست می‌پرد، و از هر بعد که می‌پرد، از عرض، از طول و از عمق می‌پرد.

پس از حجم می‌پرد پس حجم‌گرا است. و چون پریدن می‌خواهد، به جستجوی حجم است.

● اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقش این است که از سه بعد به ماوراء می‌رسد. و در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می‌کنند: در جهیدن از طول. گرچه در اینجا هم جست فوری‌تر است. حجم‌گرا در این جست خط سیر از خود بجا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است، و این سه بعد طی شده، اسکله می‌سازند تا خوانندهٔ شعر حجم را به جائی برساند که شاعر رسیده است. خوانندهٔ مشتاق، عبور از اسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و خوانندهٔ معتاد می‌شود، معتاد قصار، معتاد رسیدن به ماوراء با عبور از حجم، به همان جائی که شاعر حجم رسیده است. در آنجا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد. شرحی ندارد، و ناگاه چیزی را به زبان می‌آورد که حیرت و راز است، همان چیزی را که ساحران، پیغمبران، وداخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند، یعنی شعر، خود شعر.

● حجم‌گرائی نه خودکاری‌است، نه اختیاری. جذبه‌هائی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب است. جذبه‌اش از زیبائی است. از زیباشناسی است. اراده‌اش‌ازشوروازشعوراست، ازتوقع فرم و ازدل بستن به‌سرنوشت شعر.

● نه هوس است، نه تفنن. تپشی است خشن و عصبی. تپش آگاه برای هنر شاعری در انسانی دیوانهٔ شعر، که خطر می‌کند، که از قربانی شدن نمی‌ترسد.

● شعر حجم، شعر حرف‌های قشنگ نیست. شعر کمال است، در کمالش وحشی است و در کشف زیبائی خشونت می‌کند.

● عتیقه نیست، ولی از بوی باستان بیدار می‌شود.

● تغییر جا دادن واقعیت هم نیست. در زندگی روز و در زبان کوچه توقف نمی‌کند، شاعر حجم‌گرا همیشه بر سر آن است که واقعیتی خلق کند ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول:

ما تصویری از اشیاء نمی‌دهیم، منظری از علت غائی آنها می‌سازیم. و عواملی را که بدینگونه وام می‌گیریم، در جائی دوردست با فاصله‌ای از واقعیت می‌نشانیم.

● کار شعر، گفتن نیست. خلق یک قطعه است، یعنی شعر باید خودش موضوع خودش باشد.

● فصاحت و جستجوهای زبانی رؤیای ما نیست، ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم.

● شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد، و اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی است و بیدار است. و اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بر دوش می‌گیرد بل از تعهدی است که بر دوش می‌گذارد. چرا که شعر حجم‌گرا به دنبال مسئولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده نمی‌رود، به درون نبوت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس، این شعر پیش از آنکه متعهد بشود، متعهد می‌کند.

حجم‌گرائی (Espacementalisme) سبک شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد. و چون صفت عصر است؛ نقاشی، تآتر، قصه، سینما و موسیقی را به خود می‌گیرد. و این بیانیه دعوتی است برای عزیمت. همراه با نقاشان، نمایش‌نویسان، سینماگران و نویسندگانی که کار خویش را در سمت این خطاب می‌بینند و می‌بینیم.

● حجم‌گرائی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربهٔ کارهای خویش رسیده‌اند، به لذت پریدن‌های از سه بعد. پس اینک بیانیهٔ ما که میوه‌ای رسیده را می‌چیند!

نه پیشوائیم و نه بت. مبارزه می‌کنیم؛ مبارزه علیه آنهائی که به این کشف خیانت می‌کنند تا به نخوت فردی یا اجتماعی خود رضایت دهند، از ملا، دانشمند، یا هنرمند.

زمستان سال ۱۳۴۸ ـ تهران»[۲۳۲]

گزیدهٔ حرف‌هائی دربارهٔ بیانیهٔ شعر حجم:

از حرف‌های یدالله رؤیائی

گفتیم که حجم‌گرائی نه تقلید طبیعت است، نه تغییر جادادن واقعیت، و نه حتی استحالهٔ واقعیت. بلکه «حکمت وجودی» یک واقعیت را جستجو می‌کند و وقتی علت غائی آن را یافت، در همانجا در فاصله‌ای دور از واقعیت می‌نشیند. این علت غائی چیست؟

ببینید، تا آنجا که هنر تقلید طبیعت است، طبیعی است، یعنی دعوت شکل طبیعی اشیاء. این خیلی قدیمی و خیلی کلاسیک است. این «خیلی» هم که می‌گویم حتی آنچنان نیست که آنقدر عقب برویم تا به هنر «بدوی» برسیم. چرا که هنر بدوی مطلقاً از طبیعت بود، اما بطور خودرو و از نیروهای انتلکتوئل آدمیزاد بیرون می‌زد (نبوغی در قلب اتفاق). ولی امروز با تراکم کارهای مدرن که این خیال را تصحیح می‌کند، یک جور دیگری به این هنر باید فکر کرد. که قضیه چندان هم اتفاقی و خودرو و بی‌تصرف نبوده است. بلکه یک خلق آگاه با تصرفی آگاه در شکل طبیعی. چرا که می‌بینیم در تراکم کار آتلیه‌های مدرن، این اتفاق هیچ وقت به آسانی و خودرو و گیرنده رخ نداده است. وگرنه همهٔ هنرمندان و شاعرانی که با الهام از هنر بدوی کار می‌کنند، می‌توانستند لحظه‌های تصادف و غافلگیری را به راحتی شکار کنند. آندره برتن در اتاقش می‌خوابید و در را باز می‌گذاشت به امید اینکه تازه‌ای غافلگیرش کند. دادائیست‌ها به این «تازه» Le hasard می‌گفتند (تصادف، اتفاق). لوتره آمون از آن به «ملاقات کردن زیبائی ملاقات» حرف می‌زد. و آپولینر آن را «Image-Surprise» (تصویر ـ غافلگیری) می‌نامید و آراگون آن را «تصویر متحیر» (تحیرآور) Stupéfiant image می‌خواند.

پس، از کلاسیک که بگذریم و جلوتر بیائیم، یعنی از تقلید واقعیت و دعوت شکل طبیعی شیء، می‌رسیم به آنجا که شاعر و هنرمند واقعیت را

تغییر می‌دهند و در آن تصرف می‌کنند. مثلاً در کارِ کوبیست‌ها تغییر جا دادن واقعیت‌ها مطرح می‌شود: یک شیء که معمولاً جایش روی میز است بر روی پرده معنای دیگر می‌دهد. برگ درخت اگر بر بازو بروید، جای طبیعی‌اش تغییر کرده است و در مقام جدیدش پیامی دیگر دارد. و این «تغییر جا دادن واقعیت» در کار کوبیست‌ها تا آنجا است که حتی اگر یک کاغذ رنگ شده را از زمین بردارند و روی تابلو بچسبانند، به هر حال جایش تغییر کرده و در مقام دیگر معنای دیگر می‌دهد. اما این کار، عوض شدن شکل شیء نیست، استحالهٔ واقعیت نیست.

سوررئالیست‌ها با تصرف در شکل شیء و گاه در حالت شیء به سوررئال می‌رسند، به ماوراء واقعیت، بطوری که خواننده می‌تواند از آن ماوراء با عبور از یک خط به واقعیت مادر برسد. اما حجم‌گرا به تصرفی اینگونه در شیء بس نمی‌کند بلکه به جستجوی علت غائی است. او بدواً از واقعیت یک عبور ذهنی (Mental) دارد، به طوری که وقتی از آن سوی واقعیت بیرون می‌آید با یک تجربه و با یک واحد حرف بیرون می‌آید. و همان واحد حرف را حجمی برای رفتن به ماراء واقعیت می‌کند، و همان واحد حرف، یک پلکان، یک اسکله، یک فاصلهٔ فضائی ــ (Espacement) برای شاعر می‌سازد تا به ماوراءِ واقعیت عبور شده بجهد. او در این عبور ذهنی که از واقعیت می‌کند در تلاش شناختن وجود آن و به جستجوی همان علت غائی است که گفتم. و در هر واقعیت، چه عینی چه مجرد، علت و علت‌هائی غائی نهفته است، که هر شاعر حجم‌گرا آن را به نوعی کشف می‌کند. برحسب تربیت و شیوهٔ عبور ذهنی او.

این سیر از کلاسیسم تا حجم‌گرائی را با مثالی روشن می‌کنیم:

انسان وقتی جرثقیل می‌سازد، از شکل دست تقلید می‌کند، و دوربین رااز چشم می‌گیرد. اما وقتی پیش‌تر می‌آید و می‌خواهد هواپیما بسازد، نوع دیگری از طبیعت تقلید می‌کند، هواپیما تقلید مرغ است، اما تقلید سوررئال مرغ است، مرغی که پرواز واژگونه دارد. و اما وقتی خواست راه

رفتن را تقلید کند چرخ را اختراع کرد که هیچ ربطی و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن طبیعت مطرح نیست، اختراعی است که علت غائی راه رفتن است و تنها همین. یعنی چرخ زدن و دور و سیر.

اولین شاعر جهان گفت: چشم‌های تو مثل شب سیاه است. روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب در چشمان تو است. و پس از او شاعر امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد: چشم‌های شبانه. پس از او شاعر حجم‌گرا چه خواهد گفت؟ نخواهم گفت، شعرهای‌شان را بخوانید. اما به هر حال آنچه خواهد گفت دعوت شب نیست، چیزی از علت غائی آن است که عبور ذهن او از شب پیش رویش می‌گذارد و شما می‌خوانیدش و به شب برنمی‌گردید، چه غم؟ غبنی اگر هست از آن شما است.

● اگر کار شعر فقط گفتن باشد در تاریخ ادبیات، انبوه شاعر داریم.

اگر کار شعر هیجان آنچه برای گفتن داریم و خلق طرز بیان آن هیجان باشد تا زمان نیما فقط حافظ و مولوی داریم.

اگر کار شعر دیگر گفتن چیزی نباشد ولی ساختن یک قطعه باشد تا زمان نیما و کیا شاعر نداریم.

● این را دیگر حالا همه می‌دانند و می‌گویند که هنر پارازیتی از واقعیت نیست و از آنجائی که تقلید تمام می‌شود، او شروع می‌شود.

● حجم‌گرائی متعلق به هیچ مکتب نیست، و مکتب نیست، نه مربوط به زمان خاصی است و نه مربوط به سرزمینی خاص. حجم‌گرائی مربوط به فرهنگ بشریت است. کلیدی است برای رؤیت‌های بی‌مرز و دریچه‌ای برای طرز تفکرهای خاص. باهوش‌ترین آرتیست‌های جهان، و هشیارترین‌های تاریخ‌اند که نصیب از آن دارند. ممکن است توقف احجام را در مولوی و خطی از حجم را در هولدرلین و پرشی از حجم را در شاعر جوانی از «که‌بک» ببینند.

● باید به شدت این مسئله را جدی گرفت که اعتقاد به این داشته باشیم که در پشت سر علامات وعده‌هائی و علامات دیگری است که

فقط شاعر را احضار می‌کند. شاعر حجم‌گرا شاعر سرعت‌های مدید و شاعر ساختمان‌های سریع است. تصویری که می‌خواهد به تاریکی برود می‌گذارد تا برود، اما دم درگاه می‌گیردش. خیلی راحت است که بگذارد رد بشود، اما طبیعت حضور او تمام در آستانهٔ تاریکی است.

● تا سال‌ها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ حروف، قافیه... چند سال است که نوبت چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی.

از حرف‌های بیژن الهی:

● شعر تعقیب حقیقت است از بیراهه، و که این مذهب رابطه‌ها است. اما با شناخت راه و رابطه است که بیراهه را می‌شناسی.

در شعر «تشریح پیاز» که شعر خودش هست می‌گوید:

بی‌مغز، در عوض / تو در تو / مغز اما چیست / جز روابط تویه‌ها؟ /
گشودن دوایر بی‌مرکز / آشفتن رابطه‌ها است. / و مد بینائی.

● قراردادی را پذیرفتن در نپذیرفتن هیچ قراردادی یک حرکت عرفانی است. و در حقیقت فضای حجم، یک فضای عرفانی است.

● این حرکت یک حرکت ایرانی است، همان طور که عرفانیت، ایرانی است. حرکت ما عرفانی در شعر است. ما در شعر عرفان می‌کنیم.

از حرف‌های پرویز اسلام‌پور:

● حجم سکوی پرتاب است، و ظرفیت پرتاب‌های دور جهان‌های ناپیدای شعر.

● پرش از حجم، روحانیت افتادن است، و حجم فضای این روحانیت به مثابه آن نیروی جادوئی ایمانی است که پرش‌های سفینه‌های دورپرواز را در ارادهٔ خداوندی می‌آورد.»[۲۳۳]

یادداشت‌ها

۱. امه سزر. «مجموعهٔ گفتار» ***کتاب زمان***، کتاب اول، ویژهٔ امه سزر، فروردین ۱۳۴۸.

۲. تاریخ سیاسی بیست و پنج سالهٔ ایران (از کودتا تا انقلاب) (۲ مجلد)، سرهنگ غلامرضا نجاتی، موسسه خدمات فرهنگی رسا، جلد اول، ص ۳۷۴. (عمده اطلاعات راجع به گروه‌های سیاسی مندرج در کتاب حاضر از همین کتاب است).

۳. مارک. ج. گازیوروسکی، ***سیاست خارجی آمریکا و شاه***، ترجمهٔ فریدون فاطمی، نشرمرکز، ص ۳۲۲.

۴. سعید یوسف. ***نوعی از نقد، بر نوعی از شعر***، ص ۷۲، انتشارات نوید (آلمان غربی)، چاپ اول، اسفند ۱۳۶۵، تیراژ ۵۰۰ نسخه.

۵. مهرداد صمدی. «دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی». ***جنگ طرفه***، تیر ۱۳۴۳.

۶. نگاه کنید به: «دربارهٔ هنر و ادبیات، دیدگاه‌های تازه»، ***گفت و شنودی با احمد شاملو***، به کوشش ناصر حریری. بابل: نشر آویشن و نشر گوهرزاد، تابستان ۱۳۷۲ (چاپ سوم).
شاملو در این مصاحبه می‌گوید: «فریدون رهنما پس از سال‌ها اقامت در پاریس به تهران برگشت [...] آشنائی با او که شعر معاصر جهان را بسیار خوب می‌شناخت، دست یافتن به گنجی بی‌انتها بود. کتاب‌های او بود که دروازهٔ رنگین جهان را به روی من بازکرد. [...] حتی احساس نیاز شدید به آموختن زبان مادریم را هم مدیون [او] هستم.» ص ۱۴۴.

۷. ن. ک. به: [سیروس طاهباز]، ***کیهان ماه***، شمارهٔ ۲، ص ۱۸۷، شهریور ۱۳۴۱.

۸. ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***، اسماعیل نوری‌علاء، ص ۳۰۱.

۹. ***همان***، اسماعیل نوری‌علاء، صص ۳۱۰ ـ ۳۱۶.

۱۰. هوشنگ ابتهاج. ***خون سیاوش***، از سیاوش کسرائی، مقدمه، ۱۳۴۱.

۱۱. جلیل دوستخواه. «خون سیاوش»، از سیاوش کسرائی، ***راهنمای کتاب***، سال ۶، شماره‌های ۴ و ۵، تیر و مرداد ۱۳۴۲.

۱۲. «دربارهٔ قصهٔ فرزند بالغ حواء. [بررسی شعر خون سیاوش از کسرائی]. *آرش*، شمارهٔ ۶، خرداد ۱۳۴۲.
۱۳. محمد زهری. یادداشتی بر «روزها». از بیژن جلالی، *راهنمای کتاب*، سال ششم، شمارهٔ سوم، خرداد ۱۳۴۲.
۱۴. نجف دریابندری. یادداشتی بر «روزها». از بیژن جلالی، *سخن*، دورهٔ چهاردهم، تیر ماه ۱۳۴۲.
۱۵. نادر نادرپور. یادداشتی بر «روزها». از بیژن جلالی، ماهنامهٔ *سخن*، دورهٔ چهاردهم، مرداد ۱۳۴۱؛ همچنین نگاه کنید به: *پیام نوین*، شمارهٔ ۷، اردیبهشت ۱۳۴۲، ه. پارسا [جلیل دوستخواه].
۱۶. م. آزاد. یادداشت بر «تلخه‌های دیم» از هنرور شجاعی، *آرش*، شمارهٔ ۶، خرداد ۱۳۴۲.
۱۷. ن. ک. به: «دیداری از سرزمین پاک تمیمی». *آرش*، شمارهٔ ۵، آذر ۱۳۴۱.
۱۸. سعید سلطانپور. «از آغوش تا سرزمین پاک». از فرّخ تمیمی، *آناهیتا*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳.
۱۹. مهدی اخوان‌ثالث. «بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج». *کتاب هفته*، شمارهٔ ۷۱، اول اردیبهشت ۱۳۴۲.
۲۰. عبدالعلی دستغیب. «تحلیلی از شعرنو فارسی». *کتاب هفته*، ش ۹۳ (یکشنبه ۳۱ شهریور ۱۳۴۲)، ش ۹۴ (یکشنبه ۷ مهر ۱۳۴۲).
۲۱. «شعرنو در رادیو ایران». هفته‌نامهٔ *فردوسی*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۱۷، ۷ اردیبهشت ۱۳۴۲.
۲۲. «مصاحبه با فروغ فرخزاد». *دفترهای زمانه*، دفتر اول: شعر (*آرش* ۱۳ ـ ۱)، گردآوری سیروس طاهباز، ۷۸ ـ ۸۰ ص.
۲۳. فروغ فرخزاد. «گفت و شنود با م. آزاد»، تابستان ۴۳، *دفترهای زمانه*، دفتر اول، شعر، چ ۳، اسفند ۱۳۵۵، صص ۷۸ ـ ۷۷.
۲۴. همان، ص ۸۲.
۲۵. فروغ فرخزاد. همان. گفت و شنودِ سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی با فروغ فرخزاد، ص ۱۰۱.
۲۶. مهدی اخوان‌ثالث. یادداشت بر «تولدی دیگر». از فروغ فرخزاد، هفته‌نامهٔ *سپید و سیاه*، ۵ اسفند ۱۳۴۵.
۲۷. محمد حقوقی. «*تولدی دیگر*». یادداشتی بر مجموعهٔ شعر از فروغ فرخزاد، *آرش*، شمارهٔ ۸، (دورهٔ دوم، شمارهٔ اول)، تیرماه ۱۳۴۳.
۲۸. م. آزاد. «تولدی دیگر». *انتقاد کتاب*، دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، خرداد ۱۳۴۳.
۲۹. ابراهیم مکّلا. «فروغی دیگر در تولدی دیگر». *آرش*، شمارهٔ ۸ (دورهٔ دوم، شمارهٔ اول)، تیر ماه ۱۳۴۳، همچنین نگاه کنید به: *طُرفه*، جلد اول، تیر ماه ۱۳۴۳.

۳۰. ن. ک به: ***تاریخ تحلیلی شعرنو***، جلد نخست، ص ۲۸۳.
۳۱. م. ع. سپانلو. «گفت و گو»، ***جُنگ طرفه***، شمارهٔ اول، تیر ماه ۱۳۴۲.
۳۲. همان.
۳۳. یدالله رؤیائی. «نقدی بر حصار» از پرویز خائفی. ***انتقاد کتاب***، دورهٔ دوم، شمارهٔ چهارم، تیر و مرداد ۱۳۴۳.
۳۴. به نظر می‌رسد که اشعار سپیدِ شاملو، ادامهٔ نثرهای شاعرانهٔ کتاب پیشین او یعنی ***آهنگ‌های فراموش شده*** باشد. نگاه کنید به مجلد اول ***تاریخ تحلیلی شعرنو***، ص ۶۳۹.
۳۵. احمد شاملو. «حاشیه‌ئی بر شعر معاصر». ***اندیشه و هنر***، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم، فروردین ۱۳۴۳.
۳۶. فروغ فرخزاد. «گفت‌وگوی طاهباز و ساعدی با فروغ». ***آرش***، شمارهٔ ۱۳، اسفند ۱۳۴۵.
۳۷. رضا براهنی. ***طلا در مس***، ص ۳۳۸ ـ ۳۳۹، (چاپ دوم)، ۱۳۴۸.
۳۸. محمد حقوقی. «از هوای تازه تا ققنوس در باران». ***جنگ اصفهان***، دفتر چهارم، بهار ۱۳۴۶، ص ۱۲۷ و ۱۲۹.
۳۹. همانجا.
۴۰. احمد شاملو. «حاشیه‌ئی بر شعر معاصر». ***اندیشه و هنر***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، ۱۳۴۳.
۴۱. احمد شاملو. «گفت و شنودی با احمد شاملو و دکتر رضا براهنی»، ***هنر و ادبیات امروز***، به کوشش ناصر حریری، ص ۴۳ و ۴۴. کتابسرای بابل، ۱۳۶۵.
۴۲. رضا براهنی. «دربارهٔ زبان احمد شاملو»، ***طلا در مس***، ج ۲، ص ۳۳۴.
۴۳. همان، ص ۳۴۲.
۴۴. همان، ص ۳۵۲ و ۳۵۶.
همچنین می‌توانید نگاه کنید به: ***اندیشه و هنر*** (دورهٔ جدید، دیماه ۱۳۴۳)، دو نقد بر «آیدا در آینه» از ناصر وثوقی و فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو].
۴۵. فروغ فرخزاد. «دربارهٔ احمدرضا احمدی»، ***جاودانه فروغ فرخزاد***؛ گردآورندگان امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت، انتشارات مرجان، تیر ۱۳۴۷، ص ۲۷۱.
۴۶. مهرداد صمدی. «دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی». ***طُرفه***، تیر ۱۳۴۳.
همچنین نگاه کنید به:
جُنگ خزه، «ا. آذر»، ضمیمهٔ ماهنامهٔ ملت، آذر ۱۳۴۳.
۴۷. ن. ک. به: ***تاریخ تحلیلی شعرنو***، جلد نخست، ص ۶۵.
۴۸. احمد شاملو. ***گفت و شنودی با احمد شاملو و دکتر رضا براهنی***، صص ۴۳ ـ ۴۴.
۴۹. محمدعلی سپانلو. بررسی «آتشکدهٔ خاموش». از منوچهر شیبانی، ***طرفه***، شمارهٔ ۲، آبان ۱۳۴۳.

۵۰. ن. ک. به: ***تاریخ تحلیلی شعرنو***، جلد نخست. ص ۶۴۶.
۵۱. قدرت‌الله نیزاری. نقدی بر «ماه در مرداب»، ***جُنگ اصفهان***، تابستان ۱۳۴۴.
۵۲. سیروس طاهباز. «اشاره». ***آرش***، شمارهٔ ده (دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم)، آبان ۱۳۴۴.
۵۳. داریوش آشوری. «گشتی در هوای شعر سهراب سپهری»، و ***پیامی در راه***، صص ۱۵ ـ ۳۰.
۵۴. ن. ک. به: کلک، (میزگرد داریوش آشوری با احمدرضا احمدی، رامین جهانبگلو،...) شمارهٔ ۳۷، فروردین ۱۳۷۲.
۵۵. داریوش آشوری. «مشکل هنرمند امروز»، ***آرش***، شمارهٔ ده (دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم)، آبان ۱۳۴۴.
۵۶. دکتر محمد معین. «ماخ اولا»، نیما یوشیج، مقدمه.
۵۷. شفیعی‌کدکنی. «ماخ اولا» از نیما یوشیج، ***راهنمای کتاب***، سال ۹، شمارهٔ ۶، اسفند ۱۳۴۵.
۵۸. رضا براهنی. «ماخ اولا» از نیما یوشیج، ***جهان نو***، ج ۱، ش ۴ و ۵، ۱۳۴۵.
۵۹. عبدالعلی دستغیب. «ماخ اولا» از نیما یوشیج، ***نگین***، ج ۲، ش ۲، ۱۳۴۵.
۶۰. محمد حقوقی. «از هوای تازه تا ققنوس در باران»، ***جُنگ اصفهان***، دفتر چهارم، بهار ۱۳۴۶.
۶۱. شفیعی کدکنی. دربارهٔ «ماخ اولا»، از نیما یوشیج، ***راهنمای کتاب***، سال ۹، شمارهٔ ۴، آبان ۱۳۴۵.
۶۲. م. آزاد. «میراث‌های دوگانهٔ کهن و نو»، ***بازار ادبی رشت***، شمارهٔ ۸۰۹، اسفند ۱۳۴۴.
۶۳. تقی پورنامداریان. «برزخ شعر گذشته و امروز»، ***باغ بی‌برگی***، ۱۳۷۰.
۶۴. شفیعی کدکنی. دربارهٔ «از این اوستا»، ***راهنمای کتاب***، سال ۹، شماره ۱، اردیبهشت ۱۳۴۵.
۶۵. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۳، «دلتنگی‌ها»، ص ۴۳۱.
۶۶. رضا براهنی، ***طلا در مس*** (ج ۲)، صص ۵۵۷ ـ ۵۶۹، ج ۲.
۶۷. م. ع. سپانلو. نقد بر «دریائی‌ها» از یدالله رؤیائی، ***بازار ادبی***، شمارهٔ ۱۲، ۲۰ اردیبهشت ۱۳۴۵.
۶۸. م. آزاد. نقد بر «دریائی‌ها» از یدالله رؤیائی، ***بازار ادبی***، شمارهٔ ۱۳، ۲۰ خرداد ۱۳۴۵.
۶۹. یدالله رویائی. «افسانهٔ مسئولیت»، ***بازار ادبی***، شمارهٔ ۱۵ و ۱۶، ۲۰ شهریور ۱۳۴۵.
۷۰. محمد حقوقی. دربارهٔ «خاک» از محمدعلی سپانلو. ***جُنگ اصفهان***، تابستان ۱۳۳۴.
۷۱. دکتر رضا براهنی. ***طلا در مس***، ج ۲، ص ۵۷۶، ۱۳۴۷.
۷۲. یدالله رؤیائی. «خاک» از محمدعلی سپانلو. ***انتقاد کتاب***، سال ۳، شمارهٔ ۴، آذر و دی ۱۳۴۴.
۷۳. فرامرز خبیری. یادداشتی بر «خاک»، ***اندیشه و هنر***، شمارهٔ ۶، اردیبهشت ۱۳۴۴.

۷۴. محمدعلی سپانلو. «دربارهٔ مجموعه شعر «شبی از نیمروز» از رضا براهنی». **نگین**، شمارهٔ هفتم، ۱۳۴۵.
۷۵. داود رمزی. «در جواب نقد آقای سپانلو»، **نگین** (ماهنامه)، شمارهٔ ۹، ۱۳۴۵.
۷۶. محمد حقوقی. «کی مرده، کی به جاست»، دربارهٔ شعر رضا براهنی، ***جُنگ اصفهان***، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۴۵.
۷۷. فرامرز خبیری. «شبخوانی»از شفیعی‌کدکنی، ***اندیشه و هنر***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۷، مهر ۱۳۴۴.
۷۸. دکتر رضا براهنی، «کولاک، دفتر شعر مفتون‌امینی»، ***انتقادکتاب***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۴، آذر و دی ۱۳۴۴.
۷۹. محمدرضا اصلانی. نقدی بر «افق سیاه‌تر» از بهمن صالحی، ***بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)***، شمارهٔ ۲۴، ۲۵ خرداد ۱۳۴۶.
۸۰. سیاوش مطهری. بررسیِ «جرقه» از اصغر واقدی، **نگین**، سال هشتم، شمارهٔ ۹۶، ۳۱ اردیبهشت ۱۳۵۲.
۸۱. محمد حقوقی. یادداشتی بر «باغ شب» از منصور اوجی، ***بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)***، شمارهٔ ۲۱، ۲۸ اسفند ۱۳۴۵.
۸۲. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۳، ص ۴۱.
۸۳. م. آزاد. «شب‌های نیمکتی، روزهای باد»، ***انتقادکتاب***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۵.
۸۴. ***طلا در مس***، ج ۲، ص ۵۷۰.
۸۵. دربارهٔ سیروس آتابای. ***طُرفه***، شمارهٔ ۲، آبان ۱۳۴۳.
۸۶. فرامرز خبیری. یادداشت بر «وادی شاهپرک‌ها» از سیروس آتابای، ***اندیشه و هنر***، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۶، اردیبهشت ۱۳۴۴.
۸۷. مقدمهٔ م. آزرم بر «حماسهٔ آرش» از مهرداد اوستا.
۸۸. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۱، ص ۳۰۰.
۸۹. رضا براهنی، «سرمقاله» ***جهان نو***، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، خرداد ۱۳۴۵.
۹۰. دکتر رضا براهنی (و) جلال آل‌احمد، دربارهٔ غربزدگی، ***جهان نو***، تیر و مرداد ۱۳۴۵.
۹۱. محمد حقوقی. «کی مرده، کی به جاست؟». ***جُنگ اصفهان***، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۴۵.
۹۲. اسماعیل نوری‌علاء. «دربارهٔ شعر احمد شاملو». ***بامشاد***، شمارهٔ ۱۵ (مسلسل ۱۷۰)، بهمن ۱۳۴۵.
۹۳. محمد حقوقی. «از هوای تازه تا ققنوس در باران». ***جُنگ اصفهان***، دفتر چهارم، بهار ۱۳۴۶.
۹۴. دکتر رضا براهنی. «دو کلمه از داخل گود» [دربارهٔ احمد شاملو]. ***فردوسی***، شماره

۸۷۲، ۲۱ مرداد ۱۳۴۷.

۹۵. *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*، دکتر بهروز جلالی، (نظر شاملو دربارهٔ فروغ)، ص ۲۸۳.

۹۶. احمد طاهری. یادداشتی بر «شکار» از اخوان‌ثالث، **جنگ جنوب**، شمارهٔ اول، آذر ۱۳۴۵.

۹۷. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۲، ص ۴۱۴.

۹۸. عبدالعلی دستغیب. یادداشتی بر «دماوند خاموش» از سیاوش کسرائی، ***راهنمای کتاب***، سال دهم، شمارهٔ اول، اردیبهشت ۱۳۴۶.

۹۹. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۲، ص ۲۰۶.

۱۰۰. عبدالعلی دستغیب. یادداشت بر «گلایه» از محمد زهری، ***ماهنامهٔ سخن***، سال ۱۷، شماره‌های ۶ و ۷، شهریور و مهر ۱۳۴۶.

۱۰۱. رهگذر. یادداشت بر «گلایه» از محمد زهری، ***ماهنامهٔ سخن***، سال ۱۷، شماره‌های ۱ و ۲، فروردین ۱۳۴۶.

۱۰۲. اسماعیل نوری‌علاء. «شعر م. آزاد وسواس در شکل و تهی از حوفی برای گفتن». ***بامشاد***، (۲۵ دی ــ ۲ بهمن)، ۱۳۴۵.

۱۰۳. یدالله رؤیائی. «دربارهٔ قصیدهٔ بلند باد» از م. آزاد. ***بررسی کتاب***، شمارهٔ ۷، خرداد و تیر ۱۳۴۵.

۱۰۴. نقد بر «اتاق‌های در بسته» از اسماعیل نوری‌علاء، ***بازار ادبی***، ۲۵ تیر ۱۳۴۶.

۱۰۵. ن. ک. به: «صور و اسباب در شعر امروز ایران»، دربارهٔ مقدمهٔ **جزوهٔ شعر** از احمدرضا احمدی، ص ۳۰۳.

۱۰۶. اسماعیل نوری‌علاء، ***صور و اسباب در شعر امروز فارسی***، صص ۴۰۱ ـ ۴۰۵.

۱۰۷. ***همان***، صص ۴۰۲ ـ ۴۱۰.

۱۰۸. دکتر رضا براهنی. «دربارهٔ مرگ فروغ فرخزاد». مجلهٔ ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۰۴، ۲ اسفند ۱۳۴۵.

۱۰۹. احمد شاملو. «مرثیه بر مرگ فروغ» از ***مرثیه‌های خاک***، ص ۲۲، چ ۴، ۱۳۵۷.

۱۱۰. م. آزاد. «و گیوان تو ناگاه بر تمامیِ ویرانه‌های باد نشست»، ***با من طلوع کن***. ص ۵۹، چ ۲، ۱۳۵۵.

۱۱۱. سهراب سپهری. «دوست» مرثیه بر مرگ فروغ، از **هشت کتاب**، ص ۳۹۸.

۱۱۲. بهمن صالحی، «چگونه پژمردی»، ***بازار ادبی*** (ویژه‌نامهٔ فروغ فرخزاد)، شمارهٔ ۲۱، ۲۸ اسفند ۱۳۴۵.

۱۱۳. اسماعیل نوری‌علاء. «تذکرةاللطیفه»، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۵۲، اول فروردین ۱۳۴۷.

۱۱۴. ر. ک. به: کتاب حاضر، ج ۲، ص ۳۸۵.

۱۱۵. ن. ک. به: کتاب حاضر، ص ۱۰۱.

۱۱۶. اسماعیل نوری‌علاء، ***صور و اسباب در شعر فارسی***، ص ۴۲۶.
۱۱۷. محمود کیانوش، یادداشت بر «خانگی» مجموعهٔ شعر سیاوش کسرائی، هفته‌نامهٔ ***فردوسی***، شماره‌های ۸۶۴ و ۸۶۵، تیر و خرداد ۱۳۴۷.
۱۱۸. ن. ک. به: کتاب حاضر، صص ۷۶-۹۰.
۱۱۹. محمدعلی سپانلو. بررسی «میعاد در لجن» از نصرت رحمانی، ***فردوسی***، ش ...، ۱۳۴۶.
۱۲۰. یدالله رؤیائی «حجم سبز». ***دفترهای روزن***، دفتر اول، ص ۹۲، زمستان ۱۳۴۶.
۱۲۱. رضا براهنی: دربارهٔ «حجم سبز»، مجلهٔ ***فردوسی*** شماره‌های ۸۴۵ - ۸۴۷، بهمن ۱۳۴۶؛ و «***طلا در مس***»، ج ۲، صص ۵۱۱ - ۵۴۰.
۱۲۲. محمدعلی سپانلو. «حجم سبز». ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۶۵، ۳ تیر ۱۳۴۷.
۱۲۳. اسماعیل نوری‌علاء. «حجم سبز». ***بررسی کتاب***، دورهٔ دوم، شمارهٔ اول، خرداد ــ تیر ۱۳۴۷.
۱۲۴. عبدالعلی دستغیب. «اندیشه، تصویر، پرهای زمزمه»، ***فردوسی***، فروردین ۱۳۴۷.
۱۲۵. شفیعی‌کدکنی (م. سرشک). «حجم سبز»، ***جهان نو***، دورهٔ ۲۲، شماره ۱۱ و ۱۲، ۱۳۴۷.
۱۲۶. نادر نادرپور. «شاعری با تسلط بر بیان و چیره‌دستی در تصویرسازی»، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۲۰، ۲۰ تیر ۱۳۴۷.
۱۲۷. طاهر نوکنده. «شاعری که از ابتدای خلقت می‌آید»، ***آیندگان***، ۲۲ دی ۱۳۴۸.
۱۲۸. ن. ک. به: کتاب حاضر، «دریائی‌ها»، ص ۲۲۹.
۱۲۹. کاوه، [دربارهٔ شعر یدالله رؤیائی]، ***بامشاد***، شماره ۸۷، شهریور ۱۳۴۷.
۱۳۰. اسماعیل نوری‌علاء. بررسیِ «دلتنگی‌ها»، از یدالله رؤیائی ***بررسی کتاب***، شمارهٔ ۱۲، اردیبهشت ۱۳۴۷.
۱۳۱. نیاز یعقوب‌شاهی. بررسی «آئینه‌ها تهی است» از م. آزاد، ***بامشاد***، شمارهٔ ۱۰۰ (مسلسل ۱۷۸۵)، آذر ۱۳۴۷.
۱۳۲. رضا براهنی. بررسیِ «آواز خاک» از منوچهر آتشی، ***طلا در مس***، ج ۲، صص ۴۶۹ - ۵۰۴.
۱۳۳. م. ع. سپانلو. «شعر اقلیمی ــ شعر منوچهر آتشی». ***بررسی کتاب***، دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، دی ــ اسفند ۱۳۴۷.
۱۳۴. سیروس طاهباز. «آواز خاک». از منوچهر آتشی، ***دفترهای روزن***، دفتر دوم، گزارش کتاب، بهار و تابستان ۱۳۴۷.
۱۳۵. اسماعیل نوری‌علاء. بررسی «آواز خاک». از منوچهر آتشی، ***دفترهای روزن***، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷.
۱۳۶. اسماعیل نوری‌علاء. «خطابه برای شاعری که دیگر گمنام نیست»، بررسی «رگبارها»

از م. ع. سپانلو. ***بررسی کتاب***، فروردین ۱۳۴۷.

۱۳۷. کاوه. «گذری شتابناک از زیر رگبارها»، بررسی «رگبارها» از م. ع. سپانلو، ***بامشاد***، شمارهٔ ۸۸ (مسلسل ۱۷۷۳)، شهریور ۱۳۴۷.

۱۳۸. فریبرز مجیدی. نقدی بر «خِنگ راهوار زمین» از اسماعیل خوئی، ***جُنگ مازندران*** (ضمیمهٔ اعتراف)، شمارهٔ ۲، اردیبهشت ۱۳۴۷.

۱۳۹. شفیعی کدکنی. نقدی بر «خِنگ راهوار زمین» از اسماعیل خوئی، ماهنامهٔ ***سخن***، شماره‌های ۱۱ و ۱۲، فروردین ۱۳۴۷.

۱۴۰. سیروس طاهباز. «انارستان»، از مفتون امینی، ***دفترهای روزن*** (گزارش کتاب)، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷.

۱۴۱. منوچهر آتشی. «تغزل و حماسه»، بررسی «انارستان» از مفتون امینی، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۸۳، ۶ آبان ۱۳۴۷.

۱۴۲. م. نگاه. یادداشتی بر «انارستان»، از مفتون امینی، ***بامشاد***، شمارهٔ ۸۳، مرداد ۱۳۴۷.

۱۴۳. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۱، ص ۴۷۸.

۱۴۴. یدالله رؤیائی. بررسیِ «آینده» از اسماعیل شاهرودی، ***دفترهای روزن***، (گزارش کتاب)، ص ۹۳، زمستان ۱۳۴۶.

۱۴۵. اسماعیل نوری‌علاء. «با شاهرودی از آخرین نبرد تا آینده»، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۶۳، خرداد ۱۳۴۷.

۱۴۶. «پشت چپرهای زمستانی» از سیروس مشفقی. ***دفترهای روزن***، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷.

۱۴۷. «پشت چپرهای زمستانی»، از سیروس مشفقی، ***بامشاد***، شمارهٔ ۱۰۷، بهمن ۱۳۴۷.

۱۴۸. اسماعیل نوری‌علاء. بررسی «شهر خسته» از منصور اوجی، ***دفترهای روزن***، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷.

۱۴۹. اسماعیل نوری علاء. ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***، صص ۳۱۹ ـ ۳۲۰.

۱۵۰. همان، ص ۴۲۷.

۱۵۱. همان، ص ۵۱۸.

۱۵۲. ***هلاک عقل به وقت اندیشیدن***، یدالله رؤیائی، صص ۲۶۶ ـ ۲۶۹.

۱۵۳. ***از سکوی سرخ***، یدالله رؤیائی، ص ۷۷.

۱۵۴. اسماعیل نوری‌علاء. ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***، ص ۵۱۸.

۱۵۵. اسماعیل نوری‌علاء. مقدمهٔ ***شهر دشوار حنجره‌ها*** از شهرام شاهرخناش، آذر ۱۳۴۶.

۱۵۶. م. نگاه. نقدی بر «گل‌های تاریک»، از عبدالعلی دستغیب، ***بامشاد***، شمارهٔ ۸۵، مرداد ۱۳۴۷.

۱۵۷. البته این، نظر آقای محمدعلی سپانلو است که در ***کلک*** شمارهٔ ۴ (تیرماه ۱۳۶۹) تحت نام «خاطراتی از فصل اول کانون نویسندگان ایران» چاپ شده است، و اساس

گزارش من نیز (در تمام گیومه‌ها) از همان نوشته است.
اعضاءِ قدیمی کانون پیرامون شکل‌گیری کانون نظر واحدی ندارند. آقای باقر پرهام در مقالهٔ «حزب توده و کانون نویسندگان ایران»، در *کتاب جمعه* (شمارهٔ ۲۷، ۲ اسفند ۱۳۵۸) می‌نویسد:
«فکر تأسیس اتحادیه‌یی برای اهل قلم در یکی از همین گردهمایی‌های هفتگیِ نویسندگان و روشنفکران با جلال آل‌احمد در «کافه فیروز» عنوان شد. [...] البته پیش از آن، سانسور و اختناق تشدید شده موجبات نگرانیِ نویسندگان و روشنفکران را فراهم آورده بود. حتی پیش از آن تاریخ کوشش‌هایی شده بود تا اعلامیه‌یی به امضاءِ نویسندگان و اهل قلم، در اعتراض به سانسور منتشر شود. جلال آل‌احمد و دکتر ساعدی مبتکر این اقدام بودند که انگیزهٔ آن توقیف هفته‌نامهٔ *بارو* (شاملو ــ رؤیایی) بود و به جایی نرسید، زیرا از یکسو جمعی از اهل قلم به رعایت احتیاط، آن اعلامیه را امضاء نکردند و از سوی دیگر، کل اقدام با وعده و وعید دستگاه و ارجاع کار به کمیسیون گذشت و نتیجه‌یی به دست نداد.»
همچنین نگاه کنید به «تاریخ کانون نویسندگان، روایتی دیگر»، دکتر رضا براهنی، *کلک*، شمارهٔ ۵.

۱۵۸. محمدعلی سپانلو، «خاطراتی از فصل اول کانون نویسندگان ایران»، *کلک*، شمارهٔ ۴، ص ۱۰۱ (تیر ماه ۱۳۶۹).

۱۵۹. گزارش کامل اولین جلسهٔ عمومی «کانون نویسندگان ایران» در هفته‌نامه *فردوسی* (شمارهٔ ۸۸۸، تاریخ ۱۱ آذر ۱۳۴۷) چاپ شد، که علاقه‌مندان می‌توانند بدان مراجعه کنند. «به‌آذین» نیز سخنانی تحت عنوان «نویسنده و آزادی» در این جلسه ایراد کرده بود که همچنین در همین شمارهٔ *فردوسی* به چاپ رسید.

۱۶۰. اسماعیل نوری‌علاء، «*صور و اسباب در شعر امروز ایران*»، ص ۴۲۹.
محمدعلی سپانلو در یک جا تاریخ این شب را «دیماه ۴۷» و در جای دیگر «۱۷ بهمن ۴۷» نوشته است. ن. ک. به: *کلک*، شمارهٔ ۴؛ و «نامهٔ کانون نویسندگان ایران»، شمارهٔ ۱، ص ۲۳۴، بهار ۱۳۵۸.

۱۶۱. اسماعیل نوری‌علاء، *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، ص ۴۳۰.

۱۶۲. محمد حقوقی. «از سرچشمه تا مصب». *جُنگ اصفهان*، شمارهٔ ۶، بهار ۱۳۴۷.

۱۶۳. احمد شاملو. «ضابطه‌های شعرنو»، *خوشه*، شمارهٔ ۲۶، ۲۴ شهریور ۱۳۴۷.

۱۶۴. *همان*، شمارهٔ ۲۸، مهر ۱۳۴۷.

۱۶۵. سعید سلطان‌پور، *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه*، ص ۳۳ و ۳۴.

۱۶۶. فریدون گیلانی. «دکتر استوک‌مان به کارگردانی سعید سلطان‌پور»، *فردوسی*، شمارهٔ ۹۴۸، ۱۳ آبان ۱۳۴۸.

۱۶۷. سعید یوسف، *نوعی از نقد بر نوعی از شعر*، ص ۱۰۸.

۱۶۸. *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه*، (تلخیصی از سراسر جزوه).
۱۶۹. کتاب حاضر، ج ۱، ذیل مطالب مندرج در «کبوتر صلح».
۱۷۰. *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه*، ص ۳۱.
۱۷۱. *همانجا*.
۱۷۲. *همان*، ص ۸۴.
۱۷۳. *همان*، ص ۶۶.
۱۷۴. به‌آذین. مقدمه بر «ساز دیگر» از جعفر کوش‌آبادی، ۱۳۴۷. همچنین نگاه کنید به: *راهنمای کتاب*، سال ۱۱، شماره‌های ۱۰ و ۱۱، اسفند ۱۳۴۷.
۱۷۵. چنگیز ــ اوختای. «ساز دیگر»، از جعفر کوش‌آبادی، *دفترهای روزن*، زمستان ۱۳۴۷.
۱۷۶. کاوه. «حرف‌هائی از زبان برگ»، از شفیعی کدکنی، *باشاد*، شمارهٔ ۱۹۰ (مسلسل ۱۷۷۵)، شهریور ۱۳۴۷.
۱۷۷. محمود کیانوش. «دربارهٔ از زبان برگ»، از شفیعی کدکنی، *فردوسی*، شمارهٔ ۵۸۶۹، ۳۱ تیر ۱۳۴۷.
۱۷۸. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۳، ص ۳۲.
۱۷۹. رضا براهنی. «مناجات یک جنین»، درباره شعر احمدرضا احمدی، *فردوسی*، شماره‌های ۸۸۰ ـ ۸۸۱، مهر ۱۳۴۷.
۱۸۰. اسماعیل نوری‌علاء. «آغازی در تدفین»، بررسیِ «وقت خوب مصائب» از احمدرضا احمدی، *بررسی کتاب*، دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، دی و اسفند ۱۳۴۷.
۱۸۱. کتاب حاضر، ج ۲، ص ۶۴۸.
۱۸۲. ع. فدائی‌نیا، دربارهٔ «از دوستت دارم»، بدالله رؤیائی، روزن، بهمن ۱۳۴۷.
۱۸۳. علیرضا نوری‌زاده، یادداشتی بر «پیاده‌روها» از محمدعلی سپانلو، *مجلهٔ فیلم و هنر*، ۲۲ بهمن ۱۳۴۷.
۱۸۴. آتش. دربارهٔ «پیاده‌روها»، از محمدعلی سپانلو، *تهران مصور*، ۱۲ فروردین ۱۳۴۸.
۱۸۵. سوچهر آتشی. دربارهٔ «پیاده‌روها»، *فردوسی*، ۱۶ فروردین ۱۳۴۸.
۱۸۶. شفیعی‌کدکنی (م. سرشک). یادداشت بر «بهار را باور کن» از فریدون مشیری، *سخن*، سال ۱۸، شمارهٔ ۲، تیر ماه ۱۳۴۷.
۱۸۷. ر. ک. به: کتاب حاضر، ج ۳، ص ۱۰۳.
۱۸۸. رضا براهنی. *طلا در مس*، ج ۲، صص ۵۴۸، ۵۵۱.
۱۸۹. *همان*، صص ۵۵۰ و ۵۵۱.
۱۹۰. رضا براهنی. «شعر محمد حقوقی». *فردوسی*، شمارهٔ ۹۵۷، ۲۴ فروردین ۱۳۴۹.
۱۹۱. رضا براهنی. *طلا در مس*، ج ۲، ص ۵۴۹.
۱۹۲. همان، ص ۴۰۸.

۱۹۳. فروغ فرخزاد. ***دفترهای زمانه***، دفتر اول: شعر (چاپ سوم)، ص ۱۰۲.
۱۹۴. رضا براهنی. **طلا در مس**، (۲ مجلد)، ج دوم، ص ۱۱۰۸.
۱۹۵. برنامهٔ «شب شعر خوشه»، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۷۷، ۲۵ شهریور ۱۳۴۷.
۱۹۶. [گزارش شب شعر خوشه]، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۷۸، اول مهر ۱۳۴۷.
۱۹۷. اسماعیل نوری‌علاء. ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***، صص ۴۲۷ ـ ۴۳۱.
۱۹۸. ***همان***، ص ۴۳۰.
۱۹۹. اسماعیل نوری‌علاء. [بحثی پیرامون مسئولیت]، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۷۸، اول مهر ۱۳۴۷.
۲۰۰. رضا براهنی. [شعر و شعار. شب شعر خوشه]، ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۷۹، ۸ مهر ۱۳۴۷.
۲۰۱. سعید یوسف، ***نوعی از نقد بر نوعی از شعر***.
۲۰۲. احمد شاملو. مقدمهٔ یادنامه **خوشه** [شب‌های شعر خوشه]، ۱۳۴۷.
۲۰۳. عبدالعلی دستغیب، [پیرامون شب‌های شعر انستیتو گوته]، مجلهٔ ***فردوسی***، شمارهٔ ۸۶۷، تیر ماه ۱۳۴۷.
۲۰۴. اسلام کاظمیه. «چرا صمد مرد»، ***آرش*** (ویژهٔ صمد بهرنگی)، آذر ۱۳۴۷.
۲۰۵. جلال آل‌احمد. ***آرش***، آذر ۱۳۴۷.
۲۰۶. منوچهر هزارخانی، «جهان‌بینی ماهی سیاه کوچولو»، ***آرش***، آذر ۱۳۴۷.
۲۰۷. متن نامهٔ حمزهٔ فراهتی به حافظ موسوی راجع به چگونگی مرگ صمد بهرنگی و پی‌آمدهای آن.
۲۰۸. سیمین دانشور، **غروب جلال**، انتشارات رواق، ۴۸ ص، زمستان ۱۳۶۰.
۲۰۹. هرمز ریاحی. «آنروزها گربه‌های تفکر چندان فراوان نبودند»، ***فصل‌های سبز***، شمارهٔ ۲، آبان ۱۳۴۸.
۲۱۰. علی میرفطروس. نقدی بر «پائیز در زندان» از مهدی اخوان‌ثالث، ***پژواک***، دفتر دوم، زمستان ۱۳۴۸.
۲۱۱. ن. ک. به: کتاب حاضر، ج ۲، جایزهٔ کتاب شعر در سال ۱۳۴۹.
۲۱۲. رضا براهنی. «لکهٔ ابتذال... [نقد بر «دیدار در فلق» از منوچهر آتشی]، ***فردوسی***، شمارهٔ ۹۵۱، ۴ اسفند ۱۳۴۸.
۲۱۳. محمد حقوقی. ***فصل‌های زمستانی***، مقدمه، ۱۳۴۸.
۲۱۴. رضا براهنی. شعر محمد حقوقی (بررسی دو کتاب زوایا و مدارات (و) فصل‌های زمستانی)، ***فردوسی***، شمارهٔ ۹۵۷، ۲۴ فروردین ۱۳۴۹، همچنین نگاه کنید به: **طلا در مس**، چاپ سوم، صص ۱۳۴۴ ـ ۱۳۵۴.
۲۱۵. ن. ک. به: کتاب حاضر، ص ۴۶۶.
۲۱۶. علی میرفطروس. «صمیمیت در شعر، برداشت اجتماعی شاعر»، بررسی اشعار حمید مصدق، ***سهند***، دفتر اول، خرداد ۱۳۴۹. همچنین نگاه کنید به: «سیری دیر

هنگام در دو منظومه»، رضا انزابی‌نژاد، **تگین**، ش ۱۴۹، ۳۰ مهر ۱۳۵۶.
۲۱۷. خسرو گلسرخی. «وصف خالی از شور» یادداشتی بر «با گریه‌های ساحلی» از منصور برمکی، از ***آخرین دفاع***، ص ۹۴.
۲۱۸. رضا براهنی. نقدی بر «شکوفه‌های صدا» از حشمت جزنی، هفته نامهٔ **فردوسی**، شمارهٔ مخصوص نوروز، سال ۱۳۴۹.
۲۱۹. [دربارهٔ مجید نفیسی]، ***جُنگ اصفهان***، تابستان ۱۳۴۴.
۲۲۰. رضا براهنی. دربارهٔ «در پوست ببر» از مجید نفیسی، **فردوسی**، شمارهٔ مخصوص نوروز، سال ۱۳۴۹.
۲۲۱. اسماعیل نوری‌علاء. «بازدید و آشنائی»، در مقدمهٔ ***شهرِ دشوار حنجره‌ها*** از شهرام شاهرخشاش، ۱۳۴۸.
۲۲۲. ن. ک. به: کتاب حاضر ج ۴، جایزهٔ کتاب شعر در سال ۱۳۴۹.
۲۲۳. عبدالعلی دستغیب. ***سایه روشن شعرنو پارسی***، صص ۳۴ و ۳۵.
۲۲۴. همان، صص ۳۵، ۳۶.
۲۲۵. همان.
۲۲۶. اسماعیل نوری‌علاء. «***صور و اسباب در شعر امروز***»، مقدمه.
۲۲۷. ن. ک. به: کتاب حاضر ج ۳، ص ۴۱.
۲۲۸. مصاحبه با یدالله رؤیائی دربارهٔ شعر موج نو. مجلهٔ **خوشه**، شماره‌های ۵۴۳ و ۵۴۴، مرداد ۱۳۴۵.
۲۲۹. مصاحبه مسعود بهنود با یدالله رؤیائی. **فردوسی**، شماره‌های ۸۹۵ تا ۸۹۸.
۲۳۰. مصاحبهٔ شهین حنانه با یدالله رؤیائی. ***روزنامهٔ اطلاعات***، شهریور ۱۳۵۰.
۲۳۱. «بیانیهٔ شعر حجم». ***بررسی کتاب***، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۴، شهریور ۱۳۵۰.
۲۳۲. همانجا.
۲۳۳. همانجا.

فهرست راهنما

آئینه‌ها تهی است ۳۵۹، ۴۰۵، ۴۳۹
آبی، خاکستری، سیاه ۷۶، ۲۱۶، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۲، ۶۲۶، ۶۵۵، ۶۵۸، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸
آپولینر، گیوم ۲۲، ۵۶۳، ۷۴۳
آتابای، سیروس ۱۴۴، ۲۱۵، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۸، ۵۶۳، ۵۶۸، ۷۳۹
آتش ۱۰۳، ۵۰۶، ۵۵۷، ۵۶۱
آتشکدهٔ خاموش ۱۴۶، ۱۷۳، ۱۷۶
آتشی، منوچهر ۳۱، ۱۴۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۸، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۵۸، ۳۶۱، ۳۸۲، ۳۸۴، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۴۱-۴۴۸، ۴۵۴، ۴۹۳، ۵۰۱، ۵۲۴، ۵۵۷، ۵۶۲، ۵۶۸، ۵۷۲، ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۸۴، ۶۰۴، ۶۲۴، ۶۳۷-۶۴۳، ۷۲۱، ۷۲۴، ۷۳۰
آخرین نبرد ۴۵۷، ۴۵۸
آخرین همسفر ۳۲۹
آذربایجان ۱۶، ۶۰۶
آذری، محمد ۴۰۴، ۴۰۶
آراگون، لوئی ۱۸، ۷۴۳
آرش ۲۱، ۲۲، ۶۰، ۷۹، ۹۸، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۸۶، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۹، ۳۰۹، ۳۹۳، ۴۰۳، ۴۴۶، ۴۹۵، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۸۱، ۶۰۶، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۴
آرش کمانگیر ۵۴، ۵۸، ۷۶، ۳۰۸، ۵۶۸
آرین‌پور، یحیی ۳۲۰
آزاد ← مشرف‌آزادتهرانی، محمود
آزادی‌ستان ۲۰۷
آزادی‌ور، هوشنگ ۷۳۹، ۷۴۰
آزرم، م. ← میرزازاده، نعمت
آزموده، حسین ۷
آشوری، داریوش ۲۹، ۱۸۶، ۱۹۲، ۱۹۳، ۴۹۰، ۴۹۲
آغاجاری ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶
آغداشلو، آیدین ۱۳۶، ۲۴۴، ۲۶۲، ۳۰۰، ۳۰۳
آغوش ۸۹، ۹۱، ۹۴
آکوتاگاوا ۲۹
آل‌احمد، جلال ۱۳، ۱۴، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۱۶-۳۲۰، ۴۰۰، ۴۸۹-

۴۹۴، ۵۷۱، ۶۰۳-۶۱۴
آل‌احمد، شمس ۲۷
آلمان ۳۰۳
آمدن‌ها و آغازها ۲۹۸، ۳۰۳
آمریکا ۵، ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۲۹۶، ۵۸۴، ۶۹۴
آمل ۳۹۳
آمون، لوتره ۷۴۳
آناباز ۲۴۳
آناهیتا ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۹۱، ۵۰۹، ۵۲۴
آنجا کسی نیست ۶۲۵
آندرسن، شروود ۳۱۶
آنگاه پس از تندر ۳۴۴
آوا ۵۸، ۱۸۷، ۷۲۴
آوار آفتاب ۳۰، ۳۳، ۱۰۰، ۴۲۱، ۷۲۳
آواز پشت برگ‌ها ۵۰۰، ۵۰۶
آواز خاک ۲۰۴، ۴۲۴، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۵۰۱، ۶۴۰، ۷۲۴
آه، بیابان ۱۰۳، ۱۲۲، ۱۲۳، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۳، ۴۴۸، ۵۷۲
آهنگ دیگر ۳۲۳، ۳۲۸، ۴۴۱، ۴۴۴، ۴۴۷، ۵۷۲، ۷۲۴
آهوان باغ ۳۱، ۷۳، ۷۴
آیت‌الله بروجردی ۹
آیت‌الله حاج حسن قمی ۱۰
آیت‌الله خمینی ۹، ۱۰، ۱۱
آیت‌الله سید محمود طالقانی ۱۰
آیت‌الله محلاتی ۱۰
آیتی، عبدالمحمد ۷۳
آیدا در آینه ۱۳۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۳، ۲۲۰، ۳۳۱، ۳۴۲، ۳۹۸، ۴۰۰
آیدا، درخت و خنجر و خاطره ۱۸۵، ۲۱۶، ۲۱۹-۲۲۵، ۳۳۱، ۳۴۱، ۳۴۲، ۴۰۰
آیندگان ۴۱۹، ۴۳۰، ۴۹۵، ۵۷۹، ۵۸۱
آینده ۱۸۷، ۴۰۵، ۴۵۷، ۴۵۸
ابتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه) ۵۳، ۵۸، ۱۴۰، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۱۵، ۲۶۲، ۳۸۴، ۴۸۶، ۵۰۸، ۵۱۱، ۵۷۶، ۶۰۴، ۷۲۱، ۷۲۲
ابر ۳۳۰
ابراهیمی، نادر ۱۲۲، ۳۶۸، ۴۹۲
ابر و کوچه ۳۳۰
ابن‌سینا ۳۱، ۴۰۵، ۴۵۴، ۶۲۵
اتاق‌های در بسته ۳۲۹، ۳۶۸
اتحادیهٔ طاهباز ــ آزاد ۵۷۰
اتحادیهٔ نویسندگان ۳۹۱
اتللو ۵۲۴، ۵۲۵
اجتماع ملی ۳۰۹
احمدی، احمدرضا ۲، ۱۵، ۲۰، ۲۱، ۳۱-۳۵، ۳۹-۴۱، ۵۷، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۲-۱۷۳، ۱۸۶، ۲۰۹، ۲۳۹، ۲۵۳، ۲۹۷، ۳۲۲، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۸۲، ۳۸۴، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۲۵، ۴۳۱، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۷۲-۴۷۴، ۴۹۸، ۵۰۱، ۵۰۶، ۵۴۷، ۵۴۹-۵۵۲، ۵۶۲، ۵۶۸، ۵۷۸، ۵۸۳، ۶۰۴، ۷۲۶، ۷۳۰، ۷۳۳-۷۳۹

احمدی، عبدالوهاب ۳۷۱، ۳۸۵
احمدی، کیوان ۴۹۵
اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) ۱۳، ۲۲، ۵۷، ۵۸، ۶۱، ۷۹، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۵۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۲۶، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۸۶، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۶-۳۲۹، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۹۸، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۴۳، ۴۵۰، ۴۸۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۰۴، ۵۰۹، ۵۱۱، ۵۱۹، ۵۴۵، ۵۶۱، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۲، ۵۷۸، ۵۸۱، ۵۸۳، ۵۸۴، ۶۰۴، ۶۲۴، ۶۲۸، ۶۳۲-۶۳۶، ۶۴۳، ۶۶۷، ۷۲۱، ۷۳۰
اخوان‌لنگرودی، مهدی (آماج) ۳۲۹
اخوانی (شعر) ۱۴۶
اخوت، احمد ۳۸۵
اردبیلی، بهرام ۴۱، ۳۷۱، ۳۸۴، ۳۹۴، ۴۷۳، ۴۷۴، ۵۶۲، ۵۶۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۷، ۷۳۹، ۷۴۰
ارژوانپور، ایرج ۳۸۴
ارس ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۹-۶۱۲
ارسطو ۱۳۰
ارسنجانی، حسن ۶، ۷، ۸، ۱۶
ارغنون ۶۲۶
از این اوستا ۲۱۵، ۲۲۶، ۶۲۸
از پشت شیشه‌ها ۴۰۵
از دوستت دارم ۵۰۶، ۵۵۲
از زبان برگ ۵۰۷، ۵۴۵
از شعر تا قصه ۶۱۴، ۶۲۳
از صبا تا نیما ۳۲۰
از هوا و آینه‌ها ۴۰۵
اسپاسمانتالیسم ۷۴۱
استانکو، زهاریا ۳۱۶
استانیسلاوسکی ۵۰۸
استراوینسکی ۲۳۶
استورک‌مان ۵۰۹، ۵۱۰
اسدی، مینا ۳۸۴، ۳۹۳
اسکار وایلد ۶۳۳
اسکندری، مهین ۳۸۴
اسلام‌پور، پرویز ۴۱، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۷۲-۴۷۴، ۵۰۶، ۵۶۲، ۷۳۷، ۷۳۹، ۷۴۰
اسلامی، محمدعلی ۷۲۱
اسماعیلی، امیر ۳۸۶
اسمیرنوف ۳۱۶
اسیر ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۵، ۲۷۴، ۶۷۷
اشتراسر، هانس ۳۱۹
اشراقی ۱۰۳
اشرفی ۳۲۹، ۳۵۱، ۴۰۴، ۴۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷
اشعار برگزیده از دیوان ساهر ۱۴۵
اشعار جنگلی ۶۷۰
اشعار چریکی ۵۱۱، ۵۸۴، ۶۷۰
اشعارِ سیاه ۱۳
اشعار منثور ۳۴۶
اصفهان ۱۰
اصلاحات ارضی ۲، ۶، ۷، ۹، ۱۶، ۶۷۰
اصلانی، فرامرز ۴۹۵

اصلانی، محمدرضا ۳۹، ۴۱، ۱۸۶، ۲۱۵، ۲۷۵، ۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۸۴، ۵۰۰، ۷۲۶، ۷۳۹
اطلاعات ۴۹۵، ۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۹
اعتراف ۴۵۰
اعتمادزاده، محمود (م. ا. به‌آذین) ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۵۳۲، ۵۴۰
افراسیابی، امیرحسین ۶۲۴
افسانهٔ سیزیف ۲۵۳
افسانهٔ نیما ۷۲۲
افسری، اکبر ۲۲
افق سیاه‌تر ۲۱۶، ۲۷۴، ۶۷۷
افلاطونی، رحیم ۳۱
افهمی، سیروس ۵۹۱
اقبال، منوچهر ۵، ۶
اکبری، علی‌اکبر ۶۱۵
اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم ۷۱۸
اگزیستانسیالیزم ۲۰
الجزایر ۴
الف. ن. پیام ← نوری‌علاء، اسماعیل
اللهیاری، احمد ۳۸۵، ۵۸۳
الوار، پل ۳۱، ۱۷۰، ۵۷۱
الهامی، محسن (م. نوفل) ۵۸۴
الهی، اصغر ۴۰۰، ۶۱۵
الهی، بیژن ۴۱، ۱۴۴، ۳۷۱، ۳۸۵، ۳۹۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۷۳، ۴۷۴، ۵۶۳، ۵۷۸، ۶۰۴، ۷۳۳، ۷۳۵، ۷۳۷، ۷۳۹
الیوت تی. اس. ۱۹، ۲۲، ۱۴۲، ۱۶۷، ۳۱۷، ۳۶۱، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۷۲، ۶۹۷، ۶۹۸
امید ← اخوان‌ثالث، مهدی
امیرابراهیمی، عبدالرضا ۲۰۷
امیرشاهی، مهشید ۲۰۷
امیری فیروزکوهی ۱۰۴
امین، محمد ۳۸۵
امینی، علی ۵-۹، ۱۵، ۱۶
امینی، بدالله (مفتون) ۱۸۶، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۳۷، ۲۶۷، ۲۷۰-۲۷۳، ۳۸۴، ۴۰۵، ۴۵۴، ۵۶۸
انارستان ۴۰۵، ۴۵۴
انتقاد کتاب ۲۱، ۹۸، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۸۶، ۲۳۴، ۲۵۳، ۳۰۹، ۳۹۳، ۴۹۵
انجمن تآتر ایران ۵۱۰
انجمنِ دوستان ۷
انجیل ۱۵۱
اندیشه در کارگاه بافندگی ۲۹۸، ۳۰۳
اندیشه و هنر ۲۱، ۲۲، ۳۰، ۹۸، ۱۰۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۸۶، ۲۴۴، ۲۶۲، ۳۰۳، ۳۹۳، ۴۹۵
انستیتو گوته ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۰۳
انقلاب سفید ۲، ۸، ۹، ۱۰، ۱۶، ۳۵
انگلستان ۴۵۰
اوجی، منصور ۳۱، ۲۱۵، ۲۹۱، ۳۸۴، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۷۰، ۵۰۱، ۵۷۸، ۵۸۳، ۶۲۳
اورج ۳۸۴
اوستا، مهرداد ۲۱۵، ۳۰۴
ایبسن، هنریک ۵۰۹، ۵۱۰

ایران ما ۱۸۸
ایرانی، ابوالقاسم ۵۸۴
ایرانی، هوشنگ ۱۸، ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۴۰، ۶۶، ۱۹۰، ۴۱۸، ۵۶۲، ۷۱۸، ۷۲۱، ۷۲۵
ایروانلو، گیتی ۳۱
ایل‌بیگی، فریدون ۲۲، ۳۱۶، ۳۲۹، ۳۸۴
ایماژیست / ایماژیسم ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۰، ۴۹۸
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد ۱۹۲، ۱۹۹، ۲۰۲، ۶۵۵
این وقت شب، ۶۲۶
ایوبی، محمد ۳۸۴
ای هفت سالگی ۲۰۹
باباچاهی، علی ۱۸۶، ۳۸۴، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۶۱، ۴۶۲، ۵۷۸
باد سرد شمال ۶۲۵، ۶۷۷
با دماوند خاموش ۳۰۸، ۳۲۹، ۳۴۶، ۳۴۷
بادیه‌نشین، هوشنگ ۳۱۶، ۵۶۲، ۵۷۲، ۷۲۱
بارو ۳۰۹
باروت‌های خیس ۵۰۹
بارو (هنر و سینما) ۳۱۶
باز آسمان آبی است ۴۰۴
بازار ادبی (ویژهٔ هنر و ادب) ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۷-۲۰۹، ۲۱۶، ۲۲۶، ۲۳۷، ۲۷۴، ۲۹۱، ۳۰۹، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۸۴، ۳۹۳، ۴۹۵، ۵۶۹، ۶۱۴، ۶۷۷
باستان، نصرت‌الله ۲۰۷
باغ آینه ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۲۰، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۴۱، ۳۹۸، ۴۰۰
باغ بی‌برگی ۲۲۶
باغ شب ۲۱۵، ۲۹۱، ۴۷۰
باگریه‌های ساحلی ۶۲۴، ۶۷۴، ۶۷۵
بامداد ← شاملو، احمد
با مردم شب ۶۲۶، ۷۰۸
بامشاد ۳۰۹، ۳۵۸، ۳۹۳، ۴۳۴، ۴۳۹، ۴۴۹، ۴۷۰، ۴۸۳، ۴۹۵، ۵۴۵، ۵۷۹
بایرون، لرد ۶۳۳
بخارایی، ناصر ۱۱
بختیاری، پژمان ۱۰۴
بختیاری، سیمین ۳۹۳
بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج ۹۹
بدیع‌زادگان، علی‌اصغر ۱۲
براک ۴۰
بر انتهای آغاز ۶۲۴، ۶۳۷
براهنی، رضا، ۳، ۲۱، ۳۱، ۷۳، ۱۰۳، ۱۱۶، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۸۶، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۳۱، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۴۶-۲۵۵، ۲۷۰، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۷-۳۱۹، ۳۴۲، ۳۷۶، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۲۲، ۴۲۶، ۴۳۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۷۳، ۴۹۳، ۵۰۷، ۵۴۹، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۷۳، ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۰، ۶۱۲، ۶۴۰، ۶۴۷، ۶۸۸، ۶۹۴،

۶۹۷
برتون، آندره ۱۸، ۳۱۶، ۷۴۳
بر حریر ابر ۵۰۷
بر خنگ راهوار زمین ۴۰۲، ۴۵۰
برخیز کوچک خان ۶۲۵، ۶۶۹
بر دروازه‌های فردا ۳۲، ۹۶، ۹۷
بررسی کتاب ۹۸، ۱۳۵، ۱۸۶، ۳۰۹، ۳۹۳، ۴۲۹، ۴۹۵
برشت، برتولت ۳۶۲، ۶۶۸
بر فراز دار ۱۱۶، ۱۱۸
برکه ۱۴۶
برگزیدهٔ اشعار [احمد شاملو] ۵۰۷
برگزیدهٔ اشعار [نادر نادرپور] ۱۰۳
برگزیدهٔ شعرها [محمد زهری] ۶۲۵
برلیان، ساکزار ۳۸۵
برمکی، منصور ۳۸۴، ۵۷۸، ۵۸۴، ۶۱۵، ۶۲۴، ۶۷۴، ۶۷۵
برود، ماکس ۳۱۶
بریتانیا ۳۰۸
بصیری، رضا ۵۰۶، ۶۲۴
بکت، ساموئل ۳۱۶، ۵۸۱، ۵۹۱
بلخی، جلال‌الدین ۵۶۲
بلیک، ویلیام ۳۱
بن‌بست ۲۱۶
بنیاد، شاپور ۷۰۸
بودا ۴۲۴
بودائی ۴۲۲، ۴۲۳
بودلر، شارل ۶۳۶
بونوئل، لوئیس ۲۹، ۳۰
به‌آذین ← اعتمادزاده، محمود
بهار را باور کن ۵۰۷، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹
بهار زائیِ آهو ۶۲۵
بهار، مهرداد ۳۰۸
بهبهانی، سیمین ۳۱، ۴۸۶
بهترین امید ۶۲۴
بهرامیان، مسیح ۶۲۴
بهرامی، مهین ۳۸۵
بهرنگی، صمد ۴۹۴، ۵۰۰، ۵۰۴، ۶۰۵-۶۱۴
بهشتی، احمد ۶۲۴، ۶۹۲
بهمنی، محمدعلی ۵۸۴
به موازات توقف ۶۲۵، ۶۸۵
بهنود، مسعود ۳۸۴، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸
بیانکینی، وینچنزو ۳۹۴
بیانیهٔ شعر حجم ۶۱۴، ۷۳۹، ۷۴۰
بی‌پناهی ۴۰۴
بی‌تاب ۴۵۰
بیداریِ جویباران ۵۰۷
بیراهه ۲۱۶
بیضائی، بهرام ۲۹، ۴۹۱، ۴۹۲
پائیز ۶۲۶، ۶۵۲
پائیز در زندان ۶۲۴، ۶۲۸، ۶۳۲، ۶۳۳
پاچنگ ۶۲۶، ۶۵۲
پارلمانتاریسم ۵
پاسترناک ۳۱۷
پاند، ازرا ۳۱۷، ۳۶۱، ۴۹۷، ۴۹۸
پاینده لنگرودی، محمود ۱۳۲
پدر، علی ۳۸۵
پرتو ــ دکتر تندرکیا ۱۸، ۲۲، ۳۰، ۶۶، ۱۳۶، ۵۶۲، ۷۲۵، ۷۴۵
پرچم خاورمیانه ← هنر و ادبیات جنوب (پرچم خاورمیانه)

پرچم‌ها و فاطرها ۶۲۴، ۶۹۲، ۶۹۳
پرنده و قفس ۶۲۵
پرنگ، نودر ۳۸۴
پرواز با خورشید ۵۰۷
پروانه ۳۷۱
پروز ۱۷۰
پروین، پرویز ۱۹۲، ۳۱۷، ۳۸۴
پرهام، سیروس ۷۳
پره‌ور، ژاک ۵۷۱، ۷۲۳
پژنگ ۶۱۴
پژواک ۳۹۳، ۶۱۴
پژوهش ۳۰۸، ۴۹۵، ۶۱۴
پشت چپرهای زمستانی ۴۰۵، ۴۶۶، ۴۷۰، ۶۵۲
پ. غریب ۳۷۱
پل‌سارتر، ژان ۳۱
پنجره‌های بسته ۳۱
پورنامداریان، تقی ۲۲۶
پولیتزر، هانتیس ۳۱۷
پویان، امیرپرویز ۶۱۵
پهلوان، عباس ۴۰۴
پهلوی، محمدرضا ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۱۷، ۳۱۸، ۵۸۴، ۶۰۸
پیاده‌روها ۵۰۶، ۵۵۴-۵۵۷
پیام نوین ۲۱، ۹۸، ۱۳۵، ۱۸۶، ۳۰۹، ۳۹۳
پیامی، ف. ۱۳۶
پیروز ۲۱۶
پیکاسو ۴۰
پیمان، جواد ۵۷۸
تا... پل معیاد ۱۰۳
تاریخ بیهقی ۱۵۱
تالار قندریز ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴
تا وقتی که خروس می‌خواند ۱۰۳
تبریز ۴۰۵
تبریزی، صائب ۵۶۲
تجدد ۲۰۷
تحلیلی از شعرنو فارسی ۳۰۸، ۳۳۰، ۳۷۶، ۳۷۷، ۴۸۳، ۷۱۷
تختی، غلامرضا ۴۰۱
ترانه‌های دلتنگ ۶۲۴
تربر، جیمز ۳۱۶
ترکیه ۱۱
ترمه ۴۱۳
تزارا، تریستان ۱۸
تصویر تنهایی ۵۰۷
تصویرگرا ۱۶۳
تفاسیر قرآن ۱۵۰
تقوائی، ناصر ۳۲۰
تقوی، مهدی ۲۱۵، ۳۸۵
تقیان، لاله ۳۸۵
تکاپو ۱۴۵
تلاش ۱۱، ۱۸۶
تلخه‌های دیم ۳۲، ۷۹
تمرز، الف ۳۷۱
تمیمی، فرخ ۲۲، ۳۱، ۸۸، ۹۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۱۵، ۴۳۳، ۵۷۲
تنکابنی، فریدون ۴۹۲، ۴۹۴
تورات ۱۵۰، ۱۵۱
توشانلو، فخری ۳۹۳
توفان ۳۸۵

توفیق، محمد ۳۸۵
توکل، عبدالله ۲۹
تولدی دیگر ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۰۹–۱۱۵، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۸۷، ۲۷۴، ۳۰۸، ۳۲۳، ۴۲۷، ۵۶۸، ۶۷۷
تولستوی، لئو ۴۰۳
توللی، فریدون ۹۶، ۹۷، ۱۰۴، ۱۲۶، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۷۴، ۲۸۶، ۳۸۴، ۴۸۶، ۵۵۷، ۵۶۸، ۶۹۷، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۵
تهران مصور ۵۵۷، ۶۱۴
تهرانی ۶۱۲
تیراژه ۳۸۵
تیفوری، فرشته ۶۲۴
تیله ۵۸۳
جادهٔ شیری ۴۰۵
جامعهٔ سوسیالیست‌ها ۵، ۷
جان‌نثاری، منوچهر ۳۸۵
جاودانه فروغ ۳۸۶
جاوید ۱۰۳، ۱۱۶
جبههٔ ملی ۵، ۷، ۱۲، ۱۳
جدال ۱۴۵
جرقه ۲۱۶، ۲۸۶، ۲۸۷
جزنی، حشمت ۶۲۴، ۶۸۸، ۶۸۹
جزوهٔ شعر (جُنگ) ۳۰۹، ۳۳۰، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۵، ۴۹۹، ۷۲۶، ۷۳۷
جزیره ۳۵۱
جشن هنر ۶۱۴
جگن ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۱۷، ۴۹۵، ۵۰۰
جلالی، بیژن ۳۲، ۶۶، ۶۷، ۷۰–۷۳، ۱۰۰، ۲۱۶، ۲۵۹
جلیلیان، کافیه ۳۸۴، ۳۹۳، ۵۷۸
جمال‌زاده، محمدعلی ۳۱، ۵۴۰
جمعه آژنگ ۵۶۸
جمعیت‌های مؤتلفه ۱۱
جنتی، ایرج ۵۷۸
جُنگ اصفهان ۱۳۵، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۳۹، ۲۵۵، ۳۰۹، ۳۲۰، ۳۹۳، ۴۳۳، ۴۹۵، ۴۹۷، ۶۹۳، ۶۹۴
جُنگ باران ۳۹۳
جُنگ پارت ۳۰۹
جُنگ جوانه ۳۰۹
جُنگ روز ۵۰۰
جُنگ سازمان هنری دانشجویان تبریز ۴۹۶
جنگ طُرفه ۱۲۳، ۱۳۵
جنگل و شهر بر و فراز دار ۱۰۳، ۱۱۶، ۱۱۸
جُنگ مازندران ۴۵۰، ۴۹۵
جرادی، حسن ۳۱۷
جوانه ۳۳۰، ۴۰۵، ۴۳۹، ۶۲۴
جوانه‌های پاییز ۲۱۶
جواهرکلام، علی ۲۰۷
جهان‌بین، پیمان ۶۲۳
جهانشاهی، علیرضا ۳۰۸
جهان نو ۲۱، ۹۸، ۱۳۵، ۲۱۷، ۳۰۹، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۹۳
جیاپ ۱۲
جیغ بنفش ۳۲

چاپار ۲۱۶
چارنتس، یقیشه ۵۶۳
چالنگی، هوشنگ ۳۸۴، ۵۶۲، ۵۹۷، ۷۳۹
چراغ‌های دریائی ۲۳۲، ۲۳۵
چریکی ۱۴، ۶۷۰
چشم به راه گودو ۵۹۱
چشم‌ها و دست‌ها ۱۰۴، ۳۲۸
چند برگ از یلدا ۲۱۵
چندین سایه ۲۹۸، ۳۰۳
چنین گفت زرتشت ۳۰۳
چوبین ۱۴۴
چهارشنبهٔ خاکستر ۱۹
چهره در چهرهٔ شاعر ۴۹۵
چه‌کنی، احمدرضا ۷۳۹
چه‌گوارا ۴، ۱۲، ۴۰۹، ۶۷۰
چین ۴، ۹
حاتمی، حسن ۳۸۵
حاج‌سیدجوادی، علی‌اصغر ۲۰۷، ۴۹۱
حافظ ۱۰۷، ۱۳۰، ۲۷۰، ۳۰۳، ۳۲۷، ۴۵۹، ۵۷۸، ۶۱۱، ۷۴۵
حجم سبز ۳۹۲، ۴۰۵، ۴۱۸-۴۳۱، ۴۴۲، ۵۲۰، ۷۲۳
حجم‌گرا / حجم‌گرائی ۴۷۴، ۷۴۰-۷۴۶
حجم‌گرایان ۷۳۴
حرف‌های پائیزی ۶۲۴
حزب ایران نوین ۱۱
حزب تودهٔ ایران ۵، ۹، ۱۲، ۱۳، ۶۰، ۶۱، ۱۳۲، ۴۹۳، ۵۰۸، ۵۱۶
حزب ملل اسلامی ۱۲
حسینی، غفار ۱۴۲، ۱۴۴، ۳۶۸، ۳۸۴
حسینی، منصوره ۳۱۷، ۳۸۴، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۹۱
حصار ۱۰۳، ۱۲۶، ۱۴۲
حق‌پرست، بهرام ۳۸۵
حق‌شناس، علی‌محمد ۳۰۸، ۴۹۵
حقوقی، محمد ۲۱، ۳۱، ۱۱۰، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۹، ۲۳۹، ۲۵۴، ۲۹۱، ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۸۴، ۳۹۷، ۴۰۴، ۴۳۳، ۴۹۳، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۷۸، ۶۲۴، ۶۴۲-۶۴۴، ۶۴۷، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲
حکمت، ناظم ۵۳۱
حکیمی، مریم ۳۹۳
حماسهٔ آرش ۲۱۵، ۳۰۴، ۳۰۵
حمزه، موسوی‌پور ۶۲۶
حمیدی، جعفر ۶۲۴
حمیدی‌شیرازی، مهدی ۱۹۰، ۴۸۶
حنانه، شهین ۷۳۸
حنیف‌نژاد، محمد ۱۲
حواشی مخفی ۶۲۶، ۷۰۸، ۷۱۶
حیات‌داودی، اسدالله ۳۱
خانفی، پرویز ۳۱، ۱۰۳، ۱۲۶، ۱۲۹-۱۳۱، ۱۴۲، ۱۸۶، ۴۰۴
خاقانی ۱۲۳
خاک ۲۱۶، ۲۳۴، ۲۳۸-۲۴۴، ۲۵۳، ۳۰۸، ۴۴۸، ۵۵۴
خاکسار، منصور ۳۲۰، ۶۱۲
خانگی ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸

خبیری، فرامرز ← آغداشلو، آیدین
خدابنده‌لو، فرخ ۳۰۸
خراسان ۳۰۴
خراسانی، شرف‌الدین (شرف) ۳۱، ۶۲۵، ۶۸۸
۱۵ خرداد ۱۲
خروس جنگی ۴۰۴
خزائلی، محمدرضا ۳۲
خزه ۱۳۵، ۳۰۹
خسته از بیرنگی تکرار ۲۱۵
خضرائی، اورنگ ۲۱۰، ۳۸۴، ۵۷۸
خط تیره ۶۲۴
خطیر، خشایار ۳۸۴
خلعتبری، گلی ۵۶۳
خلیلی، عظیم ۴۱، ۳۸۴، ۵۷۸، ۶۱۵
خوئی، اسماعیل ۴۰۰، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۵۰، ۴۹۶، ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۳، ۶۱۵، ۷۲۱
خواب‌های فلزی ۴۰۵، ۴۷۷-۴۷۹، ۶۹۸
خوارزمی ۶۲۶
خورشید سرد ۵۰۶
خوشه ۴۹۴، ۵۰۴-۵۰۶، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۹، ۵۸۳، ۵۸۹، ۵۹۰، ۷۳۴
خوشهٔ زرین ۵۰۴
خون سیاوش ۳۲، ۵۳، ۵۴، ۵۷، ۵۹، ۷۲۴
دادائیست / دادائیسم ۱۸، ۳۵، ۷۲۵، ۷۴۳
دادای سوررئال ۲۹۵
داریوش، پرویز ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۷۱۸
داستایوسکی ۲۹۷
دانشور، رضا ۴۰۱
دانشور، سیمین ۲۷، ۲۹، ۳۱۶، ۴۹۲، ۴۹۳
دبره، رژه ۴، ۱۲
دختر جام ۱۰۴
در انتظار گودو ۵۸۱
در بی‌تکیه‌گاهی ۴۰۴، ۴۶۱، ۴۶۲
در پوست ببر ۶۲۶، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۷، ۶۹۸
در جاده‌های سرخ شفق ۵۰۷، ۵۵۹
در حیاط کوچک پائیز در زندان ۶۲۸
درخشش، محمد ۶
در رهگذار باد ۶۲۶، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۶۳، ۶۶۴-۶۶۸
درفش کاویان ۷۶
درفش کاویانی ۶۵۵
درگهی، مهشید ۱۹۲، ۳۸۴، ۳۹۳
در وادی شاهپرک‌ها ۳۰۸
درویش ۳۱۶، ۵۰۴
دریا ۲۱، ۳۰، ۳۱، ۴۰۸
دریائی، ایرج ۳۲۰
دریائی‌ها ۱۳۵، ۲۱۶، ۲۲۹-۲۳۷، ۳۱۹، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۵۷۰، ۶۷۵
دریابندری، نجف ۷۰
دریاچه ۲۶۷
دریچه ۶۷۴
دستغیب، عبدالعلی ۲۱، ۳۱، ۷۳، ۹۹، ۲۱۷، ۲۲۱، ۳۰۹، ۳۳۰، ۳۴۷، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۴، ۴۰۵،

۴۰۶، ۴۳۱، ۴۷۳، ۴۸۳، ۵۰۵، ۵۷۹، ۶۰۳، ۶۱۳، ۶۲۶، ۷۱۷، ۷۲۷
دستغیب، مینا ۶۲۵
دشمن مردم ۵۰۹
دفتر اول: خطبه‌ئی در هجرت و چند شعر دیگر ۷۰۸، ۷۱۴
دفتر پنجم جُنگ اصفهان ۴۰۰
دفترهای روزانه ۳۹۳
دفترهای روزن ۴۳۱، ۴۶۶، ۴۷۱
دفترهای زمانه ۳۹۳، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۴۶، ۴۹۶، ۵۰۴
دلتنگی‌ها ۴۰۵، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۳۸
دلگیر ۵۰۶
دل ما و جهان ۱۹۱، ۲۱۶، ۲۵۹، ۲۶۰
دنیای رنگ‌ها ۱۰۳، ۱۳۲
دنیای کتاب ۶۲۴
دو پیکره ۶۲۴
دودانگه، علی‌اکبر ۶۲۵
دوستخواه، جلیل ۵۷
دوست، م. ۳۸۵
دولت‌آبادی، پروین ۴۸۶
دولت‌آبادی، محمود ۵۰۰
دهخدا ۲۲، ۶۲۴
دهقانی، بهروز ۵۰۰
ده منظومه ۳۷۵، ۳۷۶
دیار شب ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۱
دیبا، کامران ۷۳۹
دیدار در فلق ۶۲۴، ۶۳۷، ۶۴۰، ۶۴۱
دیدار و شناخت م. امید ۵۰۴
دیدارها ۳۵۴، ۳۵۹
دیوار ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۳
دیوار بلورین ۶۲۶
ذکاء، سیروس ۲۹
ذوالقرنین، اکبر ۳۸۵، ۵۸۴
رئالیسم ۵۷۰
رادفرنیا، رضا ۲۹
راز تیمه شب ۷۱۸
راسخ، شاهپور ۲۰۷
رامی، روشن ۲۱۰
راهنمای کتاب ۵۷، ۶۱، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۶، ۳۴۷، ۳۹۳
راهیان شعر امروز ۳۰۹
رحمانی‌نژاد، ناصر ۴۹۴، ۵۰۰
رحمانی، نصرت ۱۳، ۱۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۳، ۴۱۷، ۴۲۳، ۴۸۶، ۵۵۷، ۵۷۸، ۵۸۴، ۶۰۳، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳
رحیمی، مصطفی ۳۷۶، ۳۸۴
رسائل، حسین ۴۱، ۳۸۵، ۴۷۳، ۵۰۰، ۵۰۶
رستمیان، م. ۲۱۰
رشیدی، تقی ۵۷۸
رشیدی، داود ۵۷۹، ۵۹۱
رشیدی، علی‌اکبر ۳۸۴
رضائی، امین‌الله ۵۸۴
رضائی، منوچهر ۳۸۵
رضائی، مهدی ۶۳۲
رضا شاه ۱۵
رضاشاهی ۳۴
رعینی، محمد ۳۸۵

رفیعی، احمد ۱۴۵، ۱۸۶، ۳۸۴، ۶۲۵
رقابی، حیدر (هاله) ۶۲۵
رگبارها ۴۰۵، ۴۴۸
رمانتیک / رمانتیسم ۲، ۱۳، ۱۷، ۳۴، ۵۳، ۵۷، ۷۶، ۸۴، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۴۸، ۲۳۶، ۲۷۴، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۶، ۳۶۰، ۳۶۶، ۳۹۹، ۴۴۶، ۴۶۶، ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۸، ۵۷۲، ۵۷۴، ۶۴۱، ۶۳۶، ۶۵۸، ۶۷۰
رمبو ۳۰۸
رمزی، داود ۱۴۵، ۲۵۲، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۴
روایی، محمد ۵۰۶
روحانیون ۵، ۶
رودکی ۲۹۶
روز ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۶۲۵، ۷۰۲
روزن ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۷، ۴۰۵، ۴۱۸، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۳۹، ۴۵۷، ۴۹۵، ۵۰۱، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۴۳، ۵۵۲، ۶۲۴، ۶۲۶، ۶۲۸
روزنامهٔ آیندگان ۶۱۴
روزنامهٔ شیشه‌یی ۱۳۵، ۱۴۵، ۱۵۶
روزها ۳۲، ۶۶-۷۳، ۱۰۰، ۱۹۱، ۲۵۹، ۲۶۰
روسیه ۳۲۰
روشن، ا. ۱۳۶
روشنفکر ۵۷۹، ۵۸۱
رهبین، آصف ۳۱
رهگذر مهتاب ۳۲، ۸۴، ۸۵
رهنما، فریدون ۱۸-۲۰، ۳۶، ۱۴۴، ۱۷۱، ۵۰۴، ۵۶۲، ۷۳۹
رهی معیری ۱۰۴
ریاحی، هرمز ۴۹۶، ۶۱۵
ریتسوس ۵۳۱
ریلکه ۳۰۳
رؤیائی، یدالله ۲۱، ۴۱، ۷۳، ۱۰۴، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۲۹، ۲۳۰-۲۴۱، ۲۹۲، ۳۱۶-۳۲۷، ۳۵۸، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۹۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۲۱، ۴۳۱-۴۳۹، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۵۷، ۴۷۳، ۴۹۹، ۵۰۶، ۵۵۲، ۵۶۸، ۵۷۲، ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۳، ۵۸۴، ۶۰۴، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۵۱، ۶۷۴، ۶۷۵، ۷۲۱، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۴-۷۴۰
رؤیا ← رؤیائی، یدالله
زاهد، رضا ۷۳۹
زاهدی، پرویز ۷۳۹
زبان شاملوئی ۱۴۶
زخم الماس ۶۲۶
زندان ردینگ ۶۳۳
زندی، مریم ۳۸۵
زن زیادی ۴۰۰
زنگنه، عزت‌الله ۵۰۶، ۵۸۴
زوار ۱۰۳
زوایا و مدارات ۶۲۴، ۶۴۲، ۶۴۷
زُهری، محمد ۶۹، ۷۲، ۱۰۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۹، ۳۲۹، ۳۵۱، ۳۸۴، ۴۸۶، ۵۰۶، ۵۷۶، ۵۷۸، ۶۰۴،

۶۲۵، ۷۲۱
زیده‌سرائی، شاهین ۳۸۴
ژخ ۶۱۴
ژغند ۶۱۴
سادات‌اشکوری، کاظم ۳۸۴، ۵۷۹
ساده در باد ۶۲۶
ساده و غمناک ۳۲، ۹۵
سارتر، ژان‌پل ۲۰، ۷۰، ۷۱
ساز دیگر ۵۰۷، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۴۰، ۵۴۲، ۵۴۳
سازمان فدائیان ۶۱۱
سازمان مجاهدین خلق ایران ۱۳، ۶۳۲
سازمان مدافعان قانون اساسی ۷
ساعدی، غلامحسین ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۱۹، ۴۹۲، ۵۷۹، ۶۰۶
سالمی، غلامحسین ۳۸۵، ۵۸۳
سالیوان، مایکل ۳۱۸
سانتی‌ماتالیسم ۳۶۸
ساهر، حبیب ۱۴۵
سایبان ۲۰۸
سایه ← ابتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه)
سایه‌روشن در شعر امروز ۶۱۳
سایه روشنِ شعرنو پارسی ۶۲۶، ۷۱۷، ۷۲۱
سبز ۳۳۰
سبزواری ۱۴
سپانلو، محمدعلی ۲۲، ۱۰۳، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۲-۱۴۴، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۶، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۳۴، ۲۳۷-۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۲-۲۵۴، ۳۰۸، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۸۲، ۳۸۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۷، ۴۲۴، ۴۳۳، ۴۴۲-۴۴۴، ۴۴۸، ۴۹۰-۴۹۴، ۴۹۸، ۵۰۶، ۵۵۴، ۵۶۲، ۵۶۸، ۵۷۲، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۳، ۷۲۱، ۷۲۴، ۷۳۰
سپاهان ۹۸
سپهر ۳۳۰، ۴۰۴، ۴۷۰
سپهری، سهراب ۳۰-۳۵، ۱۰۰، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۳، ۱۹۴، ۳۰۹، ۳۱۵-۳۱۷، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۴۴، ۳۵۵، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۹۴، ۴۰۴-۴۰۶، ۴۱۸-۴۳۰، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۴۸، ۴۷۴، ۵۰۱، ۵۱۹، ۵۲۱، ۵۶۸، ۵۸۲، ۷۲۱، ۷۲۳، ۷۲۵، ۷۳۰
سپیدار ۳۲۹
ستارهٔ اصفهان ۴۹۵
ستایش ۳۲
سجادی، محمود ۳۱۷، ۳۸۴، ۵۸۴
سخن ۲۱، ۷۰، ۷۲، ۹۸، ۱۳۵، ۱۸۳، ۳۰۹، ۳۵۱، ۳۹۳، ۴۵۰، ۵۵۹
سرزمین پاک ۲۲، ۳۱، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۳، ۹۴
سرزمین هرز ۱۹
سرشک ← شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک)
سرمهٔ خورشید ۱۰۴
سرود خورشید ۱۰۳
سرودسازان ۲۱۶
سرود قرن ۵۰۷

سرودهای راستین باد ۲۱۵
سرودهای ریگ ودا ۳۱۶
سرودهایی برای اورخئوس ۳۰۳
سرودی برای دست‌های کوچک ۵۰۷
سزر، امه ۳۱۷
سعادت، فرانک ۳۸۵
سعیدی، ابوالقاسم ۳۰
سعیدی‌پور، م ۴۰۵، ۴۸۵
سقوط ۶۲۵
سلطان‌پور، سعید ۲، ۱۳، ۱۴، ۲۳، ۲۵، ۹۱، ۲۶۲، ۴۰۸، ۴۹۴، ۵۰۰، ۵۰۷-۵۱۲، ۵۱۶-۵۲۳، ۵۳۱، ۵۸۱، ۵۸۴، ۵۸۸، ۶۱۴، ۶۱۵
سلیمانی، صادق ۳۸۴
سمبولیسم / سمبولیست ۱۳، ۳۴، ۳۵، ۵۷، ۶۹، ۸۹، ۲۷۴، ۳۳۸، ۳۶۰، ۳۶۸، ۴۲۸، ۴۹۸، ۶۵۲، ۷۳۱، ۷۳۲
سمبولیک ۱۷، ۳۸، ۲۹۱، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۶، ۵۸۸، ۷۲۴، ۷۳۱، ۷۳۲
سنایی ۵۰۷
سنتگرایان جدید ۵۵۷
سن‌ژون‌پرس ۲۳۲-۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۳، ۵۷۰، ۵۷۲
سوررئالیسم / سوررئالیست ۱۸، ۳۲، ۳۵، ۱۱۴، ۱۶۷، ۱۷۰، ۳۰۸، ۴۲۷، ۴۲۸، ۷۲۵، ۷۳۲، ۷۴۱، ۷۴۴
سهیلی، مهدی ۵۰۷، ۶۲۵
سیاح، فاطمه ۷۳
سیاهکل ۳، ۶۶۹
سیدحسینی، رضا ۱۴۲، ۲۵۳، ۳۰۹، ۳۱۶
سیناوسکی، آندره ۳۱۷، ۳۲۰
شادمان، فخرالدین ۲۰۷
شاعران حجم‌گرا ۷۳۸
شاعرانه ۱۴۶
شاعر شهر شما ۶۲۵
شاملو، احمد (ا. بامداد) ۳، ۱۸، ۱۹، ۳۶، ۵۸، ۶۱، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۳۹-۱۵۳، ۱۷۳، ۱۸۰، ۱۸۶-۱۸۹، ۱۹۳، ۲۱۶، ۲۱۹- ۲۲۱، ۲۷۱، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۱۶، ۳۲۱-۳۳۰، ۳۳۷-۳۴۴، ۳۵۵، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۴، ۳۹۸-۴۰۰، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۸، ۴۸۶، ۴۹۳-۴۹۸، ۵۰۵-۵۰۷، ۵۱۹، ۵۲۱، ۵۵۴، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۶-۵۸۳، ۵۸۸، ۶۰۳-۶۰۵، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۴۳، ۶۵۱، ۶۷۴، ۶۹۲، ۶۹۸، ۷۰۸، ۷۱۸، ۷۲۱-۷۲۵، ۷۳۰
شاهپور غلامرضا ۴۰۱
شاه‌حسینی، مهری ۳۹۳
شاهد غرب ۳۰۹
شاهرخشاش، شهرام ۴۱، ۳۸۵، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۰، ۵۸۳، ۶۲۵، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰
شاهرودی، اسماعیل (آینده) ۳۱۷، ۳۸۳، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۹۳، ۵۰۸، ۵۷۸، ۵۸۳، ۶۲۵،

۷۲۱، ۷۳۰
شاهکارهای شعرنو ۴۰۵، ۴۸۵، ۴۸۶
شاهنامهٔ فردوسی ۳۰۵
شیخوانی ۲۱۶، ۲۶۱، ۲۶۲
شبستان ۹۵
شب سوز ۶۲۴
شب شعر ۵۸۲، ۶۰۳، ۶۰۴
شبلی، ابوبکر ۵۶۲
شبنامه و قطره‌های باران ۵۰۶
شب نیما ۴۹۳، ۴۹۴
شب و پرواز ۵۰۷
شب‌های شعر ۴۹۵، ۵۸۱-۵۸۵، ۵۸۹
شب‌های شعر انستیتو گوته ۶۰۳، ۶۰۴
شب‌های شعرخوانی ۵۸۷
شب‌های شعر خوشه ۴۹۴، ۵۰۶، ۵۷۶-۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۳، ۵۸۶-۵۹۰، ۵۹۱، ۶۰۳
شب‌های شعر کانون نویسندگان ایران، ۵۷۷
شب‌های شعر یادبود نیما ۶۰۳
شب‌های نیمکتی، روزهای باد ۲۱۵، ۲۹۲، ۲۹۵
شبه مدرنیستی ۳۴
شبه مدرنیسم ۳۱۸
شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور ۲۱۵، ۲۴۴، ۲۵۲، ۲۵۳
شجاعی، جواد ۵۷۸، ۵۸۴
شجاعی، محمود ۳۸۵، ۳۹۴، ۵۶۲، ۷۳۹، ۷۴۰
شراگیم ۲۱۷
شریعتی، علی ۴۰۰
شریف‌امامی، جعفر ۶، ۱۵
شریف، م. ۶۲۵
شریفی، حبیب‌الله ۵۰۷
شعر اجتماعی ۵۰۸
شعر انقلابی ۵۰۸
شعر انگور ۱۰۴
شعر به عنوان یک ساخت ۶۹۴
شعر جنگل ۲۶۲، ۳۴۶
شعر چریکی ۲، ۳، ۱۴، ۲۳، ۲۶۲، ۳۴۶، ۴۰۸، ۴۹۴، ۵۰۸، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۸، ۵۲۱، ۵۸۸، ۶۰۳، ۶۰۸، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۳۲
شعر چریکی ایران ۳۰۴، ۵۱۱
شعر حجم ۲۲۹، ۲۹۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۷۳۴، ۷۳۹، ۷۴۱، ۷۴۲
شعر دیگر ۴۹۵، ۵۰۷، ۵۶۲، ۵۶۳
شعر سپید ۱۷، ۶۶، ۷۰، ۹۵، ۱۲۶، ۱۳۶-۱۳۸، ۱۵۰، ۱۷۳، ۱۸۰، ۲۹۶
شعر سفید خفران ۱۳۹
شعر سیاسی ۵۰۸
شعر سیاهکل ۲۳، ۶۶۹
شعر مقاومت ۳۴۶
شعر من ۳۰۸، ۳۳۰، ۵۶۷
شعرِ منثور ۶۶، ۷۰، ۹۵، ۱۰۰، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۸۰، ۲۶۷، ۷۲۵
شعر ناب ۳۷، ۳۸، ۷۲، ۲۳۶، ۵۹۷
شعله‌ور، فرشته ۶۲۵
شفا، هوشنگ ۴۸۶
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (م. سرشک)

۱۴۰، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۶، ۲۶۱،
۲۶۲، ۳۱۷، ۳۸۵، ۴۰۰، ۴۰۸،
۴۳۱، ۴۵۰، ۴۹۶، ۵۰۴، ۵۰۷،
۵۴۰، ۵۴۵، ۵۵۹، ۵۷۸
شفیعی، نورالدین ۵۰۷، ۷۳۹
شکار ۳۲۹، ۳۴۳، ۳۴۴
شکست جنبش ملی ۴
شکوفه‌های صدا ۶۲۴، ۶۸۸، ۶۸۹
شکوفهٔ حیرت ۱۴۶، ۱۸۰
شمال ایران ۴۹۶
شمس قیس ۱۳۰
شمس، مرتضی ۶۲۵
شمیسا، سیروس ۵۷۹، ۵۸۴
شوروی ۵، ۸، ۹
شولوخف ۳۱۶
شهپری، حسن ۳۸۴، ۵۸۴
شهدادی، هرمز ۳۸۵
شهر خسته ۴۰۴، ۴۷۰، ۴۷۱، ۵۰۱
شهر دشوار حنجره‌ها ۴۷۸، ۶۲۵،
۶۹۸، ۶۹۹
شهر شب، شهر صبح ۴۰۵
شهریار، محمدحسین ۱۰۴، ۱۹۲
شهیدی‌زاده، ایرج ۵۶۲
شیبانی ۱۲۲، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۷۷،
۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۷، ۷۲۴
شیبانی، فرهاد ۱۴۶، ۳۸۴
شیبانی، منوچهر ۱۲۲، ۱۳۸، ۱۴۴،
۱۴۶، ۱۷۳، ۳۷۷، ۳۸۴، ۴۹۳،
۵۷۸، ۵۸۴، ۷۲۱، ۷۲۴
شیخ روزبهان ۷۱۹
شیراز ۱۰، ۶۲۳
شیروانلو، فیروز ۴۰۴
شیرین ۳۸۵
صائب ۳۱، ۳۲۹
صادقی، بهرام ۲۱۰، ۳۱۶، ۳۱۷
صالح‌پور، محمدتقی ۲۰۸، ۲۰۹،
۳۸۴
صالحی، بهمن ۱۸۶، ۲۰۹، ۲۱۶،
۲۷۴، ۳۸۴، ۳۸۶، ۶۲۵، ۶۷۷
صبا، فرج ۱۴۲
صدارت، ابوالقاسم ۳۸۶
صداقت‌زاده، پروین ۳۸۴، ۳۹۳
صدای پای آب ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴،
۱۹۶، ۲۰۲، ۴۱۸، ۷۲۳
صدای شاعر ۵۸۲
صدای میرا ۱۴، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۱،
۵۱۲، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۴، ۵۳۱
صدف، بیژن ۲۱۰
صدیق، مصطفی ۳۸۵
صدیقی، کامبیز ۳۸۴، ۵۰۷، ۵۵۹
صفائی، شاهرخ ۳۸۵، ۴۰۶
صفارزاده، طاهره (مردمک) ۳۲، ۸۴،
۸۵، ۱۸۶، ۳۸۴، ۳۹۳
صفای آئینه‌ها ۶۲۶
صفایی، شاهرخ ۴۱، ۳۷۱، ۴۰۵،
۴۲۴
صفی‌علی شاه ۵۰۷، ۶۲۵
صلاحی، فریدون (شعله) ۱۴۶
صلح‌کل، پوران ۱۳۶، ۳۱۶
صمد ← بهرنگی، صمد
صمدی، مهرداد ۱۵، ۲۱، ۳۹، ۱۲۳،
۱۴۲، ۱۶۲، ۴۹۸

صناعی، محمود ۲۰۷
صنعوی، قاسم ۳۱۸، ۴۰۰
صنبعی، ملکه ۵۰۷
صور و اسباب در شعر امروز ایران ۶۱۴، ۶۲۶، ۷۲۸، ۷۳۳
صهبا، هوشنگ ۱۹۲
صیّاد، پرویز ۵۷۹، ۵۹۱
صیادپور، ع. ا. ۳۸۵
ضدتوده‌یی‌ها ۴۹۳
ضدرمانتیک ۱۲۲
ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی ۴۰۴
ضریر مصری ۷۰
ضیاءپور، جلیل ۴۰۴
طاهباز ــ آزاد ۵۷۱
طاهباز، سیروس ۳۰، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۹، ۲۱۷، ۳۰۹، ۴۰۳، ۴۴۶، ۴۵۴، ۵۰۴، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۴، ۵۹۰
طبائی، علیرضا ۲۱۶، ۵۸۴
طباطبائی، ژازه ۳۸۵
طبری، احسان ۵۴۰
طرح ۲، ۲۰، ۲۱، ۳۱-۳۶، ۴۰، ۴۲، ۵۷، ۱۲۳، ۱۴۲، ۷۳۳، ۷۳۴
طُرفه ۱۰۳، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۴۲-۱۴۵، ۱۵۶، ۱۷۶، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۳۸، ۲۹۸، ۳۲۹، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۹۴، ۴۰۵، ۴۴۸، ۵۳۲
طلا در مس ۷۳، ۱۸۶، ۲۱۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۷۶، ۴۹۵، ۵۰۷، ۵۶۷-۵۶۹، ۵۷۶
طلوع، عبدالله ۴۰۱
ظریف‌زاده، محمد ۲۱۶
عاشقانه‌ها و کبود ۶۲۴
عاصمی، محمد ۳۳۸
عبهرالعاشقین ۷۱۹
عبید زاکانی ۳۰۳
عرشی، یوسف ۳۸۵
عرفان، حمید ۴۱، ۳۷۱، ۳۸۵، ۴۷۳، ۵۶۳
عروض نیمائی ۳۴۴
عزیزپور، بتول ۳۹۳
عسکری ۵۷۹
عصار، ناصر ۳۱۸
عصمت بخاری ۷۰
عصیان ۱۰۵، ۱۰۶
عضدی ۶۱۲
عطاءاللهی، ع. ا. ۳۸۵
عقاب ۶۲۵
علائی، مهدی ۱۰۱
علم، اسدالله ۵، ۸، ۱۱
علمی، علی‌اکبر ۲۱۶
عمرانی، ا. ۱۴۵
عمواوغلی، حیدر ۶۶۹
عنایت، حمید ۳۰۸
عنایت، محمود ۲۰۷
غربزدگی / غربزده ۱۳، ۳۰، ۳۱۹، ۵۷۱، ۵۷۲
غروب، ف. ۳۸۵
غروی، محمدتقی ۳۸۵
غریب، غلامحسین ۶۷
غریب، مصطفی ۳۱۷

غریفی، عدنان ۳۲۰، ۳۸۵
غفاری، علیرضا ۴۹۵
غفاری، فرامرز ۳۳۰، ۳۷۵
غفاری، فرخ ۳۰
غیرسمبولیستی ۱۲۲
فائولی، ولس ۲۳۲
فاطمی، مهدی ۳۱
فاکنر، ویلیام ۳۱۶، ۷۲۷
فالگوش ۶۲۶
فانیان، خسرو ۳۸۴
فدائی‌نیا، علی‌مراد ۵۵۲، ۷۳۹
فراز، رضا ۳۸۵
فراهتی، حمزه ۶۰۸
فرجام، ا. ۳۸۵
فرجام، فریده ۱۸۶، ۳۷۱، ۳۸۵
فرخزاد، پوران ۳۸۴، ۳۹۳
فرخزاد، فروغ ۶۱، ۹۸، ۱۰۱-۱۱۷، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۷، ۱۷۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۳، ۱۹۹-۲۰۱، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۴۴، ۳۵۵، ۳۵۸، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۸۲-۳۹۳، ۳۹۹، ۴۰۳، ۴۰۶، ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۸، ۴۷۴، ۴۸۶، ۴۹۷-۴۹۹، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۱۹، ۵۲۳، ۵۵۷، ۵۶۸-۵۷۲، ۵۷۵، ۵۸۱، ۶۴۳، ۶۵۱، ۶۶۷، ۶۷۷، ۷۲۱-۷۲۵، ۷۳۰
فرخی سیستانی، ۷۱۹، ۷۲۰
فردوسی (هفته‌نامه) ۲۱، ۹۸، ۱۰۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۸۶، ۳۰۹، ۳۴۲، ۳۸۳، ۳۹۳، ۴۰۴، ۴۰۷، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۵۸، ۴۹۵، ۵۴۵، ۵۴۹، ۵۵۷، ۵۶۹، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۶، ۵۹۰، ۶۱۴، ۷۳۶
فرزاد، مسعود ۳۰۹، ۳۸۵
فرزین ۴۰۵، ۴۸۳
فُرسی، بهمن ۱۳۶، ۱۴۲، ۵۶۲
فرم ۳۵۵، ۳۶۰، ۳۶۳-۳۶۷، ۴۳۱-۴۳۴، ۴۳۹، ۴۴۵، ۴۵۷، ۵۱۵، ۵۱۹، ۵۷۴، ۶۵۰، ۶۹۸، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۴۱
فرمالیسم / فرمالیست ۲۱، ۱۶۷، ۲۳۰، ۲۹۱، ۳۶۲، ۳۸۶، ۴۳۱، ۴۳۴، ۵۱۴، ۵۱۹، ۶۰۴، ۶۳۶، ۷۱۶، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۸
فرمگرا / فرمگرائی / فرمگرایان ۳۵۵، ۳۵۸، ۵۳۲
فرمند ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶
فروغ ... و غروب ۴۰۵
فروید ۳۰۸
فرهنگ ۵۳۱، ۶۲۵
فرهنگ و زندگی ۶۱۴
فشاهی، محمدرضا ۴۱، ۴۲۴، ۵۸۳
فصل بد ۴۰۵
فصل خفتن ۳۵۹
فصل مطرح نیست ۶۲۵، ۶۳۷، ۷۰۸، ۷۱۲
فصل‌های زمستانی ۶۲۴، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۷، ۶۵۰، ۶۵۱
فصل‌های سبز ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۰۰،

۶۱۴، ۶۱۵، ۶۲۰
فصلی برای تو ۲۱۶
فقیری، ابوالقاسم ۳۱
فقیری، امین ۶۱۵
فکر جوان ۲۱
فیشر، ارنست ۴۰۴
فیضی دکنی ۱۳۰
فیلم و هنر (ماهنامه) ۵۵۶
قاسمی، محسن ۲۹
قدمائی ۶۴۴
قرآن ۶۱۱
قرچه‌داغی، فرشته ۳۹۳
قریب، ایرج ۳۰
قصیدهٔ بلند باد و دیدارها ۳۲۹، ۳۵۴، ۳۵۸-۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۶، ۳۶۷، ۴۳۹، ۵۶۹، ۵۷۲، ۵۷۶
قفس نامحدود من ۶۲۵، ۷۰۲، ۷۰۳
قنوس در باران ۳۰۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۴، ۳۹۸، ۴۰۰
قلیچ‌خانی، علی ۳۸۵، ۴۷۳، ۵۰۰، ۶۲۵، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۳۳
قندریز، منصور ۳۱۷، ۳۸۵
قوام‌السلطنه ۷
قهرمان، محمد ۴۰۱
کاپیتولاسیون ۱۱
کاردان، پرویز ۵۹۱
کارو [دردریان، م.] ۸۴، ۱۰۳، ۳۸۴
کاسترو، فیدل ۴
کاشان ۱۹۵
کاشف، منوچهر ۳۱۷
کاظمیه، اسلام ۳۰، ۶۰۶
کافکا ۳۱۶، ۳۱۷
کامو، آلبر ۲۵۳، ۳۱۶
کانون تربیت ۱۰۳، ۱۲۶، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۹۱، ۴۰۴، ۶۲۶
کانون معلمین ۶
کانون نویسندگان ایران ۴۸۹-۴۹۴
کاوسی، هوشنگ ۳۱۶
کاوش ۲۱، ۹۸، ۱۳۵
کاوه ۳۲، ۷۶، ۱۳۵، ۱۸۶، ۳۰۹، ۳۹۳، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۴۹، ۴۹۵، ۶۱۴
کاویانی، رقیه ۵۷۸، ۵۸۴
کبود ۳۲
کتاب آبان ۵۰۰
کتاب اردیبهشت ۵۰۱
کتاب روز ۴۹۵، ۵۰۰، ۶۱۴
کتاب زمان ۶۱۴
کتاب ساعات ۳۰۳
کتاب سپهر ۶۱۴
کتاب فرمند ۶۵۵
کتاب کیهان ۲۷
کتاب ماه ۲۱، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۴۹۵
کتاب مقدس ۱۵۱
کتاب‌های جیبی ۱۰۳
کتاب‌های ماه ۴۹۵، ۶۱۴
کتاب هفته ۲۱، ۲۷، ۹۸، ۹۹
کتاب هنر ۴۹۵، ۶۱۴
کریمیان، محمدتقی ۳۸۴، ۵۷۸، ۵۸۳
کریمیان، محمدکاظم ۵۷۸
کریمی، رحمان ۶۱۵، ۶۲۵، ۶۸۵

کریمی، محسن ۳۸۴
کسرائی (کولی)، سیاوش ۲، ۱۳، ۱۴، ۳۲، ۵۳، ۵۷-۶۱، ۷۶، ۱۳۲، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۶۲، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۲۹، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۷۶، ۳۸۴، ۴۰۵-۴۰۸، ۴۸۶، ۴۹۲، ۴۹۳، ۵۰۸، ۵۱۱، ۵۲۴، ۵۶۸، ۵۷۶، ۶۰۴، ۶۰۵، ۷۲۱، ۷۲۴
کسری (افشار)، لیلا ۶۲۵، ۶۳۷، ۷۰۸، ۷۱۲
کسما ۶۶۹
کلاسیم ۷۴۴
کلاسیک ۷۴۳
کلانتری (پیروز)، محمد ۱۰۳، ۱۳۲
کلباسی، محمد ۲۱۰، ۳۸۵
کلکی، بیژن ۳۷۱، ۳۸۵، ۷۳۴، ۷۳۶
کندو ۳۳۰
کندی، جان اف ۶
کُنراد، ژوزف ۳۱
کنسرسیوم نفت ۵، ۷
کنفدراسیون جهانیِ دانشجویان ۱۲
کنگرهٔ ملی نویسندگان ۴۸۹، ۴۹۰
کوبا ۴
کوبیست / کوبیسم ۷۲۵، ۷۴۴
کوثری، عبدالله ۳۸۵، ۵۷۸، ۵۸۴
کوچ در باران ۶۲۵
کوچک خان ۶۶۹، ۶۷۰
کودتا ۷، ۱۰، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۳۴، ۵۳، ۸۸، ۱۳۵، ۳۴۶، ۵۱۱
کوش‌آبادی، جعفر ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۸۶، ۳۸۵، ۴۰۷، ۴۹۲، ۵۰۱، ۵۰۷، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۶۱۵، ۶۲۵، ۶۶۹
کولاک ۲۱۶، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۷۱، ۴۵۴
کیانوش، محمود ۳۲، ۹۵، ۱۴۶، ۱۸۰، ۲۱۶، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۷۶، ۳۸۴، ۴۰۷، ۵۰۷، ۵۷۸
کیانی، ایرج ۳۸۴
کیهان ۲۷، ۳۰، ۱۰۳، ۱۳۲، ۴۱۹، ۴۳۰، ۴۹۵، ۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۹
کیهان ماه ۲۱، ۲۹
گارسیالورکا، فدریکو ۲۲، ۳۱۶، ۵۶۳
گازیور وسکی ۱۱
گرشاسبنامهٔ اسدی ۳۰۵
گروه تئاتری آناهیتا ۵۰۸
گروه هنری باران ۴۹۶
گری، رومین ۲۱۰
گلایه ۳۲۹، ۳۵۱
گل برگسترهٔ ماه ۵۷۶
گلستان ۶۴۳
گلسنان، ابراهیم ۳۰۹، ۳۴۲، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۳۱
گلستان سعدی ۷۱۹
گلسرخ ۴۰۵
گلسرخی، خسرو ۲۰۷، ۳۸۴، ۵۴۰، ۶۷۵
گلشیری، احمد ۲۱۰
گلشیری، هوشنگ ۱۸۶، ۲۱۰، ۳۸۴
گل‌های تاریک ۴۰۵، ۴۸۳، ۷۱۷
گل‌های شر ۶۳۶
گلی برای تو ۶۲۶
گمارونی‌پور، عبدالرحمن ۳۸۵

گناه ۱۰۵
گورکی، ماکسیم ۴۰۳
گورگین ۶۱
گوهر مراد ۵۷۹
گیلانی، فریدون ۳۱۶، ۳۱۷، ۵۰۹
گیلانی، گلچین ← میرفخرائی، مجدالدین (گلچین گیلانی)
لارنس، دی. اچ ۱۵۰، ۲۴۲، ۲۴۳
لافورگ ۶۹۷
لاهوتی، ابوالقاسم ۷۲۱
لحظه‌ها ترانه‌اند ۵۰۶
لحظه‌ها و شعرها ۶۲۵
لحظه‌ها و همیشه‌ها ۱۳۵، ۲۲۰، ۳۳۱، ۳۹۸، ۴۰۰
لطفیان، اردشیر ۲۰۷
لوح ۴۹۵
م. آزاد ← مشرف‌آزادتهرانی، محمود
م. آزرم ← میرزازاده، نعمت
مائوئیستی ۱۲
مائوتسه‌تنگ ۴، ۹، ۱۲
م. ا. به‌آذین ← اعتمادزاده، محمود
ماخ اولا ۱۸۹، ۲۱۶، ۲۱۷، ۷۲۸
مازندران ۲۹۶
ماسوله ۶۶۹
ماسه‌ها و حماسه‌ها ۱۰۳
ماشینیزم ۱۶
مالارمه ۶۳۶
مالرو، آندره ۲۹
م. امید ← اخوان‌ثالث، مهدی
مانلی ۲۳۴
ماه در کاریز ۶۲۵
ماه در مرداب ۱۴۵، ۱۸۳
ماهنامهٔ خوشه ۹۸
ماهنامهٔ فردوسی ۲۲، ۴۰۴
ماهنامهٔ فرهنگ ۲۱
ماهنامهٔ هنر و سینما ۳۳۰
ماه نو ۴۹۵
ماه و ماهی در چشمهٔ باد ۵۰۷
ماهی سیاه کوچولو ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷
مایاکوفسکی ۵۱۹، ۵۳۱
متین، غلامحسین ۱۴۴، ۳۸۴
مثنوی فروغ ۱۱۵
مثنوی مولوی ۱۱۵
مجابی، جواد ۴۱، ۲۱۶، ۳۲۲، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۸۴، ۴۹۵، ۵۷۹، ۵۸۴، ۶۱۵
مجیدی، فریبرز ۴۵۰
محامدی، حمید ۳۰۸
محبت، جواد ۵۷۸، ۵۸۴
محسن، سعید ۱۲
مُحصص، اردشیر ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۹۱
محصص، بهمن ۲۹، ۳۹۴، ۴۰۳
مختاری، محمد ۶۱۵
مدرن ۳۴
مدرنیزاسیون ۲۰، ۱۰۲
مدرنیست / مدرنیسم ۱۶، ۱۹، ۳۴، ۳۵، ۱۲۶، ۳۱۸، ۴۷۰، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۹، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۳۳
م. دوست، ۳۸۵
مرثیه‌های خاک ۶۲۵، ۶۲۶
مرجان ۶۲۴
مردم ۵

مرزبان، رضا ۳۸۵
مرز نیمائی ــ نوقدمائی ۳۴۴
مرمر ۳۱
مروا ۱۴۴، ۳۸۵، ۵۶۲
مزامیر ۷۱۸
مزده، احسان ۱۳۶
مساعد، ژیلا ۳۹۳
مساعد، مهوش ۳۹۳
مسافر ۳۰۹، ۳۱۱، ۴۱۸
مسجد سلیمان ۵۹۷
م. سرشک ← شفیعی‌کدکنی، محمدرضا
مسعود سعد سلمان ۶۳۳
مسعودی، رؤیا ۱۴۶، ۳۹۳
مشرف‌آزادتهرانی، محمود (م. آزاد) ۲۱، ۶۱، ۷۹، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۴۱–۱۴۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۸، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۲۰–۳۲۹، ۳۵۴–۳۶۷، ۳۸۵، ۳۸۶، ۴۰۴–۴۰۶، ۴۳۹، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۹۳، ۵۶۸، ۵۶۹–۵۷۸، ۵۸۴، ۶۲۵، ۶۴۴، ۶۵۰، ۶۵۱، ۷۲۱، ۷۲۳، ۷۲۹، ۷۳۰
مشروطیت ۶۶۹
مشفقی، سیروس ۳۸۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۶۶، ۴۹۳، ۵۷۸، ۵۸۳، ۶۲۶، ۶۵۲
مشهد ۱۰
مشیری، چنگیز ۲۲
مشیری، فریدون ۱۳، ۱۰۴، ۱۹۰، ۲۰۹، ۲۳۰، ۲۳۶، ۳۸۴، ۴۰۶، ۴۸۶، ۵۰۷، ۵۴۵، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۸، ۵۷۸، ۵۸۴، ۶۹۷، ۷۲۱، ۷۲۲
مصدق، حمید ۳۲، ۷۶، ۲۱۶، ۲۷۹، ۳۷۶، ۳۸۴، ۵۸۴، ۶۲۶، ۶۵۵، ۶۶۴–۶۶۸
مصدق، محمد ۷
مصیبتی زیر آفتاب ۵۷۶
مطهری، سیاوش ۱۸۶، ۲۱۶، ۲۸۶، ۳۸۴، ۵۷۸
معرفت، افسر ۳۲، ۹۶، ۶۲۶
معرّی، ابوالعلاء ۷۰
مُعزی‌مقدم، فریدون ۴۱، ۳۷۱، ۳۸۵، ۴۹۲
معصومی، قنبرعلی ۳۸۵
معلقات سبعه ۲۴۲
معلم، محمود ۳۱
معمار، فریدون ۳۸۵
معین، محمد ۲۱۶، ۲۱۷
معینی، رضا ۳۸۵
معینی کرمانشاهی ۴۸۶
مقابل خورشید ۲۹۸، ۳۰۳
مقدم، حلال ۲۹
مقدم، محمد ۷۱۷
مکتب خراسانی ۱۵۱
مکلاّ، ابراهیم ۱۱۵، ۱۴۱
ملاح، خسرو ۲۹
ملکی، خلیل ۵، ۱۳، ۶۰
ملکی، منصور ۳۸۵
ملیون ۵
مناجات ۳۷۶
منشی‌زاده، کیومرث ۳۸۴، ۵۷۸، ۵۸۳

منصور، حسن‌علی ۱۱
منصور، محمود ۳۰
منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد ۳۰۹، ۳۳۰، ۳۷۵
منظومهٔ زندان شیلن ۶۳۳
من کویر ۱۰۳، ۵۶۱
م. نگاه ۴۵۴، ۴۸۳
منوچهری دامغانی ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۸
موج ۲۹۲، ۷۳۶، ۷۳۷
موج انحراف ۷۲۷
موج نو ۲، ۳، ۲۰، ۲۱، ۳۲، ۳۶-۴۲، ۵۷، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۴۲-۱۴۴، ۱۵۶، ۱۶۲، ۲۰۹، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۷۵، ۲۹۱- ۲۹۳، ۳۰۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۵۸، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۹۴، ۴۰۶، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۵۷، ۴۶۶، ۴۷۰-۴۷۴، ۴۷۷، ۴۸۰، ۴۹۴-۵۰۱، ۵۳۲، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۷، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۶۲، ۵۶۸، ۵۸۷، ۵۸۹، ۵۹۷، ۶۰۴، ۶۱۴، ۶۲۰-۶۲۲، ۶۴۰، ۶۹۴، ۶۹۸، ۷۰۰، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۲۵-۷۳۹
موحد محمدی، ضیاء ۵۰۴
موزیک ایران ۳۰۹
موسسهٔ روزن ۴۳۱
موسوی، حافظ ۶۰۸
مولوی ۲۷۰، ۳۰۸، ۵۷۸، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۴۵
مونیخ ۳۰۳
مهاجرانی، عطا (م. عطا) ۵۰۷
مهدوی، حسین ۴۱
مهربان، کورش ← طاهباز، سیروس
مهیمن، پروانه ۳۹۳، ۵۷۸، ۵۸۴
میترا ← پرهام، سیروس
میرزازاده، نعمت ۳۰۴، ۳۸۵، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۸، ۵۸۸، ۶۱۵
میرزا کوچک خان ۶۶۹
میرصادقی، میمنت (آزاده) ۵۰۷
میرفخرائی (گلچین‌گیلانی)، مجدالدین ۶۲۶، ۷۲۱
میرفطروس، علی ۶۳۲، ۶۶۳
میعاد در لجن ۴۰۵، ۴۱۳، ۴۱۷، ۷۲۲
میلانی، پروانه ۳۹۳
میلانی، فروغ ۳۸۵، ۳۹۳، ۴۰۵، ۴۰۶
میلر، هنری ۶۴
میناوی، مسعود ۶۱۵
مؤمنی، باقر ۵۴۰
مؤید، م. ۵۰۰
مؤید، م. ۴۱، ۳۸۵
نئورمانتیسم / نئورمانتیک ۳۶۶، ۳۶۷
ناباکوف ۶۲۳
ناپلئونی، فیروز ۳۳۰
ناتل‌خانلری، پرویز ۹۶، ۱۰۴، ۱۴۵، ۱۸۳، ۱۹۰
ناجی، نیروز ۷۳۹
نادرپور، نادر ۱۳، ۶۱، ۶۹، ۷۲، ۹۸، ۱۰۲-۱۰۴، ۱۲۶، ۱۵۲، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۸۶، ۳۰۸، ۳۲۸، ۳۶۷، ۳۸۲، ۳۸۴، ۴۰۶، ۴۳۱، ۴۸۶، ۴۹۱-۴۹۳، ۵۵۷، ۵۶۸،

۵۷۶، ۵۷۸، ۵۸۳، ۵۸۴، ۶۰۴،
۶۰۵، ۶۶۷، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۵،
۷۲۹
ناصرخسرو ۵۵۷، ۷۱۹
ناقوس ۴۰۵
نامه اهل خراسان ← هیرمند
نامهٔ دانشجو ۳۰۹، ۳۹۳
نجات، هوتن ۴۱، ۳۷۴، ۳۸۵، ۴۲۴،
۴۷۳، ۵۶۲، ۶۲۶، ۷۰۸، ۷۱۶
نجدی، بیژن ۵۰۰
ندیمی، حسن ۱۰۳
نراقی، احسان ۲۰۷
نراقی، داریوش ۶۲۶
نسیم شمال ۵۳۲
نصری، تیرداد ۴۱
نصیبی، نصیب ۷۳۹
نطقی، حمید ۱۸۶
نظام‌شهیدی، محمدرضا ۶۱۵
نظامی ۳۱، ۳۴۴
نفیسی، مجید ۴۱، ۲۱۰، ۳۰۹، ۳۸۵،
۶۲۶، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۷، ۶۹۸،
۷۲۷
نقاشان کوبیست ۴۰
نقش و نگار ۲۱
نقیبیان، پرویز ۳۸۵
نگاه، م. ۴۵۴، ۴۸۳
نگین ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۷، ۲۱۷، ۲۴۶،
۲۵۲، ۲۵۴، ۳۰۹، ۳۹۳، ۴۹۵،
۶۱۴
نمک و حرکت ورید ۵۰۶، ۷۳۷
نمونه ۲۱۶
نمونه‌های شعر آزاد ۵۸
نمونه‌های شعرنو ۳۰۹
نواب‌پور، رضا ۴۰۱
نوحیان (اسپند)، نصرالله ۱۰۳، ۱۳۲
نوری‌زاده، علیرضا ۳۹۳، ۴۰۵، ۵۵۶
نوری‌علاء، اسماعیل ۲۱، ۳۵، ۳۶،
۴۰، ۴۱، ۱۲۳، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۸۶،
۲۹۲، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۵۸،
۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۹۳،
۴۰۶، ۴۲۵، ۴۳۱-۴۳۴، ۴۴۷،
۴۴۹، ۴۵۸، ۴۷۰-۴۷۴، ۴۷۷،
۴۷۸، ۴۹۲، ۴۹۳، ۵۰۱، ۵۵۰،
۵۶۲، ۵۷۸، ۵۸۱، ۵۸۴، ۵۸۵،
۶۰۴، ۶۱۴، ۶۲۳، ۶۲۶، ۶۹۸،
۷۰۸، ۷۲۸، ۷۳۱، ۷۳۴، ۷۳۶
نوری‌علاء، پرتو ۱۴۴، ۳۸۴، ۳۹۳،
۵۸۴
نوش‌آذر، م. ۳۸۴
نوعی از نقد بر نوعی از شعر ۱۴
نوعی از هنر، نوعی از اندیشه ۵۱۲
نوعی، محمد ۲۱۶
نوفل، م. ۴۱، ۳۸۵
نوقدمائی ۳، ۲۱، ۵۳، ۶۹، ۷۶، ۸۴،
۹۵، ۹۶، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۸۰، ۱۸۳،
۲۰۷، ۲۳۱، ۲۶۲، ۲۷۹، ۳۴۶،
۳۷۷، ۴۱۳، ۴۵۴، ۵۴۵، ۵۵۷،
۵۵۸، ۵۶۸، ۶۵۸، ۶۸۸، ۷۳۰
نوقدمائی ــ نیمائی ۳۵۱، ۴۸۳
نوقدمائیون ۳۲۱
نوکنده، طاهر ۳۸۵، ۴۳۱
نهضت آزادی ایران ۱۲

نهضت ملی ایران ۴۰۱
نیچه ۳۰۳
نیروی سوم ۱۳، ۴۹۳
نیری، صفورا ۳۳۰، ۳۸۴، ۳۹۳، ۴۰۶، ۶۲۶
نیزاری، قدرت‌الله ۱۸۳، ۲۱۰
نیسان، ف. ا. ۵۷۸، ۵۸۴
نیستانی، منوچهر ۱۸۷، ۳۱۷، ۳۸۴، ۵۷۸، ۵۸۴، ۶۵۱
نیک‌روی، افسر ۶۲۶
نیل ۱۴۱، ۱۴۶، ۳۲۹، ۳۳۰، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۱۳، ۴۴۱، ۵۰۷، ۵۵۷، ۵۶۷، ۶۲۵
نیمائی ۱۷، ۳۴، ۸۴، ۹۵، ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۴۶، ۱۸۳، ۱۸۸، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۶۲، ۲۶۷، ۲۷۹، ۳۰۰، ۳۴۷، ۳۷۸، ۳۸۲، ۳۹۹، ۴۱۳، ۴۶۶، ۴۸۶، ۶۴۳، ۷۳۰، ۷۳۱
نیما یوشیج ۲۲، ۳۰، ۳۳، ۳۴، ۶۱، ۶۶، ۷۳، ۷۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۵۱، ۱۶۷، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۵۵، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۹۶، ۳۰۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۳۰، ۳۳۸، ۳۴۴، ۳۵۵، ۳۶۶، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۸۵، ۳۹۴، ۳۹۹، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۴۱، ۴۴۸، ۴۵۸، ۴۶۰، ۴۸۶، ۴۹۳، ۴۹۸، ۵۰۴، ۵۱۹، ۵۶۲، ۵۶۷-۵۶۹، ۵۷۵، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۷، ۵۸۹، ۶۱۵، ۶۳۴، ۶۴۹، ۷۱۷، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۵، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۲، ۷۴۵
نیهیلیسم ۲۰
واحه ۵۰۶، ۵۶۱
وادی شاهپرک‌ها ۲۱۵، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۳
وازنتسکی، آندره ۳۲۰
واژه‌ها ۶۲۵
واقدی، اصغر ۱۹۰، ۲۱۶، ۲۸۶، ۵۸۴
واقف، جمشید ۳۲، ۹۶، ۱۲۶، ۳۸۴
والا، لعبت (شیبانی) ۱۰۳
والری، پل ۳۷، ۲۵۳، ۳۱۷، ۳۹۴، ۶۴۳
والی، جعفر ۵۷۹
وبر، ماکس ۱۶
و پیامی در راه ۱۹۳
و تتمّه ۶۲۵
وثوقی، ناصر ۱۳۶
وجدی (شادی)، شاداب ۵۰۷
وحدت، صالح ۱۸۶، ۳۱۷، ۳۸۴، ۵۸۳
ورامین ۱۰
ورلن، پل ۳۱
وزیری، هوشنگ ۴۹۳
وصلت در سدهٔ تظلّم ۶۲۴
وصلت در منحنی سوم ۴۰۴، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۷۳۷
وقت خوب مصائب ۵۰۶، ۵۴۷، ۵۵۱
ویدا، کامبیز ۳۸۴
هاتفی، صادق ۵۹۰
ه. ا. سایه ← ابتهاج، هوشنگ

هروی، حسینعلی ۳۰
هزارخانی، منوچهر ۳۱۷، ۶۰۷، ۶۱۱
هشترودی، محسن ۱۰۴، ۲۰۷
هفت هنر ۶۱۴
هفتهٔ شعر ۵۸۳
هفتهٔ شعر خوشه ← شب‌های شعر خوشه
هفتهٔ شعر و هنر خوشه ← شب‌های شعر خوشه
هگل ۵۷۲
همایونی، صادق ۲۱۶، ۳۸۴
همشهری ۶۱۵
همینگوی، ارنست ۲۱۰
هنر ۳۰۹
هنر امروز ۴۹۵
هنر برای مردم ۴۹۶
هنر برای هنر ۴۹۴، ۴۹۶
هنر روز کیهان ۴۹۵
هنر روز گیلان ۶۱۴
هنر متعهد ۴۹۴
هنرمند، محمود ۳۸۵
هنرمندی، حسن ۱۳، ۱۸۷، ۳۸۴، ۵۷۸، ۷۲۱
هنر و ادبیات جنوب (پرچم خاورمیانه) ۳۰۹، ۳۲۰، ۴۹۵
هنرورشجاعی، تقی ۳۲، ۷۹
هنر و سینما ۳۱۶
هنگام هنگامه‌ها ۳۴۶
هوای تازه ۱۴۱، ۱۴۷، ۳۳۸، ۳۴۱، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰
هوشی‌مین ۴، ۱۲
هولدرلین ۳۰۳، ۷۴۵
هومن، محمود ۲۹، ۳۱
هویدا، امیرعباس ۱۱، ۴۸۹
هیئت مؤسس کانون نویسندگان ۴۹۰
هیرمند (نامهٔ اهل خراسان) ۹۸، ۱۰۱، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۸۶، ۲۰۸، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۳، ۴۹۵، ۵۰۰
یادنامهٔ شب‌های شعر خوشه ۵۸۸، ۵۹۱
یارشاطر، احسان ۳۰۴
یانک، پیتر ۳۲۰
یعقوبشاهی، نیاز ۳۸۵، ۴۳۹
یغمائی، حبیب ۱۰۴
یکتائی، منوچهر ۶۲۶
یوسف، سعید ۱۲، ۵۲۱، ۵۳۱، ۵۸۸
یونگر، ارنست ۲۹

Shams Langaroodi
(M. T. J. Gilani)

An Analytic History of Persian Modern Poetry

Vol. 3
(1962-1971)

First edition 1998

all rights reserved for
Nashr-e Markaz publishing Co.
Tehran P.O.Box 14155-5541

printed in Iran