طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

۱۱۹۷۴

از این کتاب پانصد و پنجاه نسخه در شهریورماه سال ۱۳۴۴ در چاپخانهٔ
چهر چاپ شد.
کلیهٔ حقوق برای صاحب اثر محفوظ است

کتابهائی که تاکنون از دکتررضا براهنی منتشرشده است

شعر	آهوان باغ	۹۵ قطعه
	منظومهٔ جنگل وشهر و برفراز دار	یك‌منظومه بایك ضمیمه
	شبی ازنیمروز	۷۰ قطعه‌با انضمام منظومهٔ یك‌زندگی منثور
ترجمه	پلی برروددخانهٔ درینا	اثرایواندریچ (داستان)
	تراژدی ریچارد سوم	اثرشکسپیر (نمایشنامه)

فهرست مقالات کتاب

شعرو اشیاء	صفحهٔ۵
شکل ذهنی در شعر	۳۲
الهام وکشف	۵٤
تصویرچیست ؟	٦۳
نوعی روح حماسی درمولوی	۷۱
چهار رسالت ، چهار مسؤولیت	۷۷
فردیت ،کلیت و حقیقت جهانی درشعر	۱۰۱
شعر ا. بامداد (شاملو)	۱۰٤
شعر نادر نادرپور	۱۳٤
پنج یادداشت پیرامون «تولدی دیگر» خانم فرخ زاد	۱٤۹
آرش کمانگیر	۱۷۳
در وادی شاهپرکها	۱۸۲
منظومهٔ خاك م . ع . سپانلو	۱۸۷
طلادرمس:	
(تحقیقی درتشابهات بین مولوی، سوررئالیسم، رمبووفروید	۱۹۷
یك اشارهٔ کوتاه	۲۲۵

شعر و اشیاء

من کسی‌هستم که هستی‌ازاوست
«هایدگر»

۱

شعر ، زائیدهٔ بروز حالتی ذهنی است بـرای انسان درمحیطی از طبیـعت ؛ به‌این معنـی کـه به‌شاعر حالتی دست میدهد که درنتیجـهٔ آن، او با اشیاء محیط خودو با انسانها نوعـی‌رابطهٔ ذهنی پیدا میکند واین رابطه ، بنوبهٔ خود ، رابطه ای روحی است که در آن اشیـاء ، حالت مطلقاً فیزیکی ومادی خودرا از دست میدهند و درواقع ،بخشی‌ازاحساس واندیشهٔ شاعررا به‌عاریه میگیرند .

شاعر در آن حالت ، تحت تأثیر افسون ذات اشیاء قرارمیگیرد. راز وسر وجودی آنهارانه بوسیلهٔ منطق وحسابهای ریاضی- که‌حسابشان بکلی از مقولهٔ شعر جداست - بلکه بوسیلهٔ خون و احساس خـود کشف

میکند . شاعر درلحظهٔ آفرینش شعر ، در وضعی قرار میگیرد که بعضی از اشیاء طبیعت را در لحظه‌ای می‌پذیرد و بعضی دیگررا موقتاً از ذهن خود خارج میکند؛ بهمانگونه که برخی ازشنوندگان موسیقی‌چشمهای خودرا می‌بندند تا حضور ذهن بیشتری‌برای پذیرفتن‌موسیقی داشته‌باشند، و در واقع از طریق دریچهٔ حس سامعه ، خودرا مستغرق نوسان های سکرآور موسیقی کنند. ویا می بینید ساجدی را که از تمام اشیاء و انسانهای دیگر پیوند های خود را می گسلد تا چهره برخاك نهد و به ندای‌غیبی که از خاك بر می‌خیزد و شفابخش روان دردمندش می شود ، گوش فرا دارد .

بدین ترتیب‌شاعر ، در یك شعر ، قسمتی‌ازاشیاء رابا تمام روح‌خود می‌پذیرد و قسمتی دیگر را موقتاً وبطور ناخود آگاه از ذهن‌خودخارج میکند و همین خصوصیت گزینش وانتخاب‌است که آفرینش مخلوقی‌بنام شعررا بصورت حادثه‌ای درمیآورد که کاملامتمایز ودور وجدا از حوادث دیگر است .

در شعر گفتن نوعی حالت عارفانه وجود دارد و نوعی از خود بیخود شدن در پهنهٔ بیکرانگی اشیاء .شاعر، عارفی‌است که‌بجای‌معبود، میخواهد با اشیاء پیوند یابد . شاعر ، عارفی است سر به سجده نهاده در معبد اشیاء و انسانها .

تردیدی نمی‌توان داشت که پس از مرگ ، وجود آدمی در باد و باران و خاك و سایر اشیاء و عناصر جهان‌ماده پراکنده خواهد شد .

مگر چیزی مادی‌تر از این میتوان یافت ؟ مرگ ، خصوصیت‌مادی خود را بیش از هر عامل دیگری جاودانه حفظ کرده است .

اما اگر انسان بخواهد قبل از مرگ ، یعنی در زمانی که کاملا زنده است و بتمام وسایل زنده ماندن نیازمند ـ با اشیائی که از نظر انسان عادی وحتی انسان عالم و ریاضی‌دان (نه شاعر) بیجان هستند ، یکی گردد ، حالتی‌عارفانه پیدا میکند . همین اشتیاق به فرو رفتن در اشیاء ، بدون پذیرفتن کوچکترین دگرگونی فیزیکی و مادی ، از انسان موجودی میسازد که‌باید بدان‌نام«عارف‌مادی» داد . همانطوریکه «راینرماریاریلکه» دربارهٔ شاعرمیگوید: « شاعر کسی‌است که میخواهد تبدیل‌به‌سنگ وستاره شود .»

در تمام این حالات ، شاعر به‌پلی دوطرفه میماند که از یك سوی آن مواد خام طبیعت جریان‌می‌یابد و از سوی دیگر آن‌مخلوقات‌شعری. یا شاعر حکم‌کارخانه‌ای‌رادارد که درکارگاه ذهن خود به اشیاء شکل انسانی می‌بخشد، طوری که‌اشیاء ، هم حالت‌عینی‌خودرا داشته باشندوهم حالت ذهنی ادراك و تخیل انسان‌را ؛ هم خود باشند و هم چیزی دیگر که انسان است . و در واقع همین خود بودن ودیگری بودن ،عینی‌بودن وذهنی‌بودن‌وخود رادر اشیاء و اشیاء را درخود دیدن ،پایه‌های‌اصلی‌شعر هستند و شعر ویژگیهای خود را که عبارت از داشتن دنیائی از تصاویر ، تشبیهات ، استعارات ، سمبولها و کنایات و اساطیر است، ازهمین‌پایه‌های اصلی و ارکان اساسی میگیرد و بهمین دلیل ارکان اصلی شعر ، عروض و

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

با آغاز عصری جدید ، اشیاء جدید وارد زبان و شعر میشوند و شاعر و صاحب زبان ، حالات و احساس‌ها و اندیشه های خود را نسبت به اشیاء جدید توجیه میکنند.ولی اشیائیکه قبلا در قلمرو زبان و شعر بودند ، مطرود شناخته نمیشوند ؛ بویژه آنهائیکه مربوط به موجودیت ساختمانی طبیعت هستند.شاعر امروز نقش‌خودرا درباره اشیائیکه قبلا در اشعار شاعران پیش از او دیده شده ، تعیین میکند و بهمین دلیل میتوان به‌آسانی نشان داد که چگونه درختی‌را که قبلا صدها شعر درباره‌اش گفته‌اند ، میشود دوباره دید و در همان دید ، بینش زمانی و مکانی خاصی‌را تثبیت کرد و نیز میتوان نشان‌داد که چگونه‌درهمین‌قرنی که ما در آن زندگی میکنیم ، میشود از درختی ،سمبول ویااسطوره‌ای انسانی ساخت،سوای سمبولها و اسطوره‌های سابق؛ ونیز میتوان نشان داد که شهری که اینك ما در آن زندگی میکنیم چگونه چیزیست‌وچگونه درگوشه وکنار آن آدمهای اساطیری درحرکت‌اند وچگونه‌سمبولهامن و تورا می‌یابند و ما سمبولهارا،و بالاخره چگونه بینشی «حماسی‌وعاصی» از همه چیز ، حتی از فرهنگ و تاریخ ،ونژادی که‌من‌هستم ونژادی که

توهستی ، اسطوره‌های جاندار و جاویدان میسازد که میتوانند تنه بزنند به‌عظمت« اهورا »و« میترا » و «آناهیتا ؛ نیز میتوان نشان داد که چرا نمیتوان بباز گوئی اساطیر کهن ایمان داشت و بایدمعتقدبود که هر نسلی ، اساطیر خودش‌راخود بسازدو بپروراند وبگذارد و بگذرد، زیرا هرنسلی باهمان‌بدویت‌واصالت بینش‌خودتکیه براریکهٔ ابدیت‌تمام‌بینش های اصیل میزند و ازآنها نیز بنوبهٔ خود سهمی میبرد .

۲

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

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

بر روی‌زمین برهنه زندگی‌میکرد و ضربان قلب خودرا درآوازپرندگان می یافت‌واگر اززبان« سن‌ژون پرس » در « آناباز » بشنویم که‌میگوید: « خورشید را نامی نیست اما قدرتش در میان‌ماست »، برای انسان اولیه اشیاء هنوز بی نام بودند ولی قدرت آنها از هرلحاظ محسوس بود.

مغز انسان کودك ،مثل‌مغز کودك انسان،پراز سایه‌های‌وهم‌انگیز، زیبا و زشت ، جبار و عادل و پاك و ناپاك بود . انسان اولیه بی آنکه خودبفهمد پایهٔ تمام هنرها را میگذاشت. سنگ بنای مذاهب‌را، هم در روح خود وهم در معابد خشن و سنگی می‌نهاد و بالاتر از همه ، انسان اولیه نخستین شاعر جهان نیز بود و می فهمید که اگر قدرتی در میان است ، باید نام صاحب آن‌را کشف کند و قدرت و تأثیر و نیروی یك شیئی ، دریچه‌ای برای نامیدن آن شیئی بود و بهمین ترتیب خورشید ، صاحب نام شد و سایر اشیاء ، نامهای ویژهٔ خودرا پیدا کردند . انسان اولیه بی آنکه به فرهنگ لغات و دستور زبان نیازی داشته باشد ، نام اشیاء را از طریق شدت و ضعف قدرت و تأثیر آنها ، از خود اشیاء استخراج کرد ، استخراج نام اشیاء در واقع تحت تأثیر موجودیت و حالات وجودی آن اشیاء قرار گرفتن است ، در واقع به اشیاء ، روحی مثل روح صدا ، روح نور ، روح حرکت ، روح بیان وروح نگاه‌نسبت دادن است و بالاخره‌مطابقت دادن کیفیات‌وجودی اشیاء با کیفیات حیات آدمی است .

بدین ترتیب انسان اولیه‌نام اشیاء را بر زبان می‌آوردوهمین‌نامها

که اساس زبانهای مختلف برآنها گذاشته شده ، در واقع نخستین اشعار جهان است . انسان اسطوره ساز ، در اصل با شاعرامروز چندان فرقی ندارد. هردو در میان اشیاء زندگی میکنند و هردو بدانها می پردازند و این در تمام ادوار شعری بچشم‌میخورد . موقعیکه «پل‌کلودل»میگوید: «ای‌اشیاء ، من خودرا بشما تقدیم می کنم .» و یا هنگامی که «حافظ» می گوید :

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

و یا زمانیکه « ا . بامداد » میگوید :

من
باد و
مادر هوا خواهم‌شد
و گردش زمین را
بسان جنبش نطفه‌ئی
در گنداب تنم
احساس خواهم کرد
من خاك و جنین زمین‌خواهم‌شد
و هوا
بسان زهدان زنی
دربرم خواهد گرفت .

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

« ای هوش ! نام صریح اشیاء را بمن‌بگو ..... بگذارکلمه‌ام‌خود شیئی باشد که بتازگی بتوسط روحم خلق شده . بگذار بوسیلهٔ من ، آنهائی که اشیاء را نمی شناسند ، بدانها نزدیك شوند .بگذاربوسیلهٔ من ، آنهائیکه اکنون‌اشیاء را فراموش میکنند ، بدانها نزدیك شوند . بگذار بوسیلهٔ من ، آنهائیکه اشیاء را دوست میدارند ، بدانها نزدیك شوند . ای هوش ! بمن نام واقعی را بده ! نام خودرا ، نامهای‌آنها را، و نام مرا برای اشیاء بده!»

اگر فلسفه و منطق ، انسان‌اسطوره‌ساز را از صحنهٔ عادی‌زندگی اجتماعی طرد کرد و جادوگران قفل سکوت برلب زدند ونسل پیغمبران خاتمه پذیرفت ؛ یا اگر اساطیر قدیمی و اولیه بصورت قصه‌های قبایل مختلف درآمد و جهان شکلی هندسی و ریاضی و در واقع « عددی » بخود گرفت ؛ شاعر که گوئی درخودرسالتی‌ابدی وبدوی‌می‌دید، بمقتضای زمان و مکان و حالات مختلف اجتماعی ، هرلحظه بشکلی درآمد. تغییر لباس و قیافه داد ، اما در میان ابدیت و بدویت عواطف و غرائز زیست

و در واقع اسطوره‌سازماند ،چرا که‌قدرت‌تخیل وتصور همیشه‌باشاعر بوده‌و اشیاء همیشه‌دراطراف‌اوبوده‌اند.منتها شاعرروزی درجنگل وغار زیسته ، و روزی‌دیگرچشم بر دریا دوخته است ؟ درعصری دیگر ، شاعر برفراز تپه‌ای،معبدی گلی‌ساخته‌است‌وبازدردورانی‌دیگر،شمایل‌معشوق‌خویش‌را با واژه های ساده بر پوست آهو تصویر کرده است و در عصری نزدیکتر بما فریاد برآورده :

ببرم این درشتناك بادیه ــ که گم شود خرد در انتهای او

و بالاخره درهمین‌عصر ، «فروغ فرخزاد» شده ، گفته است:

در تمام طول تاریکی
سیرسیرك ها فریاد زدند :
ماه ، ای ماه بزرگ

در شعر گفتن نوعی بازگشت وجود دارد بسوی دوران کودکی شاعر،و نیز به‌سوی دوران کودکی انسان . شعر ، رقص شورانگیز و پاك و پرتصویری است درمیان باغ های تنهائی انسان با طبیعت . شعر نوعی برقص برخاستن است درمیان اشیاء و « لوچی » شاعر و سردار چینی که در حدود ۱۶۶۰سال‌پیش کشته‌شد، سخنی درباره شاعران‌دارد که ذکرش در اینجا بی‌مناسبت نیست :

ما شاعران باعدم می‌جنگیم تا بدان هستی دهیم
مشت‌بردروازهٔ سکوت‌می کوبیم‌تا موسیقی پاسخگوئی بشنویم

ما فضای بیکران را در یك وجب کاغذ می‌فشریم
واز فضای دو انگشتی قلب ، سیلابی بیرون می‌ریزیم

« لوچی » در همین شعر می گوید : «شاعر کسی‌است که آسمان‌و زمین‌رادرقالب‌قفس‌می‌اندازد.»

۳

و اما چرا از میان تمام انسانها ، در تمام اعصار و ادوار،رسالتی چنین بزرگ برعهدهٔ شاعر گذاشته شده است ؟ وچرا او باید ازمیان‌تمام افراد بشری برگزیده شود تا آسمان وزمین را درقفس قالب اندازد؟اصولا اوچگونه موجودی‌است که‌هم خصوصیت‌جادوگران را داردوهم‌پیامبران، و حتی خدا را ؟ و راستی او کیست که دست دخالت در آفرینش کائنات می‌برد و در واقع چیزهائی بوجود میآورد که قبلا عملا وجود داشته‌اند. راستی سر باز آفرینی‌درچیست ؟

« استیون‌اسپندر » شاعر معاصر انگلیسی ، هنگامیکه در باب چگونگی آفرینش شعر صحبت می کند ، می گوید : « در همه چیز انسان با انسانی سر وکار دارد ، جز شعر که در آن انسان با خدائی‌پنجه درپنجه‌می‌افکند.»

طبیعت عینی و قابل لمس و ابدی در کمین انسان فردنشسته‌است. انسان فرد و تنها دربرابراین جاودانگی تحرك و واقعیت ، خودرابشکل ذره‌ای ناچیزو بیمقدار تواند دید . انسان دربرابر کائنات ذره ای بیش نیست ، اما ذره‌ایست که با ذرات دیگر فرق دارد . انسان می فهمد و

همین فهم ، وقوف بذره بودن و ناچیز بودن را بوجود میآورد و بدنبال آن : یا تسلیم ششدانك پیش‌می‌آید که دست بکاری‌نزدن استودرانتظار مرگ نشستن ؛ یا برزخی ایجاد می‌شود از تسلیم و عصیان که زائیده ایمان و بی ایمانی است و درواقع در جهانی از اضطراب ها و دلهره ها ول بودن ؛ وسومی‌عصیانی است روشن وشفاف با تمام مقدورات انسانی، در مقابل تقدیری‌طبیعی. عصیانی « قابیلی »، «پرومته»ای ،ویا «کامو»ئی؛ یعنی‌امتناع از پذیرفتن سرنوشت وطبیعت بشکلی که هستند وقبول این حرف «کامو » که :«انسان کسی است که می‌خواهد علیه سرنوشت خویش قیام کند.»

شاعر در ردیف سوم این طبقه‌بندی نسبتاً خشن وخشك‌قراردارد . اگر طبیعت را نپسندد و یا در واقع پایانی شوم برای زندگی خود در چارچوبهٔ طبیعت ببیند ، علیه آن خودآگاه وناخودآگاه‌اقدام میکند و اگر در محیط و یا اجتماعی خودرا مقید ومحدود و ارزش‌های‌همیشگی انسانی‌راروبزوال ببیند، بضدآنها بپامی‌خیزد واگردرانسان شرارتی سراغ کند که‌منبعی‌غیرانسانی داشته‌باشد، باآن ستیزمی کند و اساس‌بازآفرینی در همین جدال وستیز است و در همین‌اشتیاق به فرجام دادن طرحی‌نو ؛ از نظرطبیعی‌ایجادطبیعتی‌بهتر ، ازنظر اجتماعی،ایجاداجتماعی بهتر واز نظر انسانی ، ایجاد انسانی برتر .وتنها وسیله ای که شاعر برای انجام چنین مهمی در اختیار دارد، واژه استو واژه هم وسیله‌ای شعری است و هم‌هدف شعر .

شعر ، جاودانگی یافتن استنباط احساس انسان است از یك لحظه از زمان گذرا، درجامهٔ واژه‌ها شاعر، تکه‌هائی از زمان گذرا را در چارچوبهٔ طبیعت ، بوسیله واژه ها از آن خود می کند و شعر در واقع طبیعتی است ثانی درمقابل طبیعت نخستین وطبیعت ثانی، عکس العمل شاعر است درمقابل ابدیت تهدید کنندهٔ طبیعت نخستین. شاعر می کوشد طبیعتی بیافریند که مثل طبیعت واقعی دارای ابدیتی باشد وبا ابدیت آن، جاودانگی خودش نیز تثبیت شود؛ یعنی ابدیتی انسانی درمقابل طبیعتی ابدی بوجود آید وبهمین دلیل است که درشعر «انسان، با خدائی پنجه در پنجه می افکند» ومی خواهد جانشین او گردد و در این میدان زورآزمائی سلاحی جز واژه ندارد .

آنچه مهم است ابزار واسباب شاعر یعنی واژه‌هاست، زیرا او بوسیلهٔ آنها جهان خودرا می آفریند، گویا درآفرینش طبیعت توسط خداوند نیز واژه همان اهمیتی راداشته است که برای شاعر امروز دارد .درسفر نخستین از اسفار تورات می‌خوانیم :

« وخدا گفت روشنائی بشود وروشنائی شد ...»

می‌بینیم که در آفرینش جهان، درشکل مذهبی آن ، آفریدگار فقط« گفته»است که «روشنائی بشود» وروشنائی بوجود آمده است.« گفتن»، استفاده کردن از زبان و بیان شاعرانه است. گفتن، از واژه استفاده کردن است. گفتن ، آنهم بقصد ایجاد چیزی ، شعر سرودن است . و شعر سرودن ، طلوع خورشیدی است از بطن ظلمت وبالاخره «شدن روشنائی» است.

دوسه‌سطر پس از آیهٔ بالا که ازتورات آوردیم، چنین می خوانیم:

«وخداروشنائی‌را روز نامید وتاریکی‌را شب‌نامید .» واین‌نامیدن‌روشنائی وتاریکی نیز باز به‌قصد ایجاد چیزی بوده است و این نامیدن نیز شعر سرودن است .

انسان اولیه که نخستین شاعر نیز بود ، الهی‌ترین خصوصیت‌خود، ـ قدرت نامیدن وشعر گفتن ـ را آنچنان مقدس پنداشته که آنرا بخدا نسبت داده‌است و گرچه او خود، روزرا نامی و شب را نامی دیگر نهاده است ، ولی این حالت مقدس را از دسترس خود خارج کرده ،به خدائی نامرئی سپرده است‌واینك شاعرامروز آن خصوصیت انسان اولیه راباز می یابد وباآفریدن طبیعتی ثانی،حق خود را از طبیعت قهار وجبارمی‌طلبد.

واژه ، حالت خلاقهٔ خود را درتمام اعصار ادبی حفظ کرده است . واژه‌آتشی‌است که ازبارگاه خدایان‌نخستین،یعنی همان انسانهای‌ابتدائی ربوده شده وبه انسان امروز سپرده شده است .

واژه‌کلید کشف تاریکی‌هاست . الفبای رمز تمام معماهاست . واژه بزرگترین کشف انسان برروی‌زمین است‌وشاید اکتشافی است که‌تاانسان هست ، جاودانه پاك است وتازه .

واژه هرگز کهنه نمی‌شود،چون انسان هرگز کهنه نمی‌شود . هرقدرسن‌بشر برروی‌زمین بیشترمی‌شود،هما نقدراوجوانترمی گردد. واژه نیز تمام ویژگیهای انسان را دارد و مثل او همیشه بسوی شباب و بزرگی می گراید . اگر عده‌ای از شاعران ناآگاه ونقادان نادان ، در این لحظه از تاریخ، آن‌رابه‌ناپاکی کشانده‌اند، هیچ باکی نیست . زبان

درختی است که‌همیشه خود را از برگهای زرد می‌پیراید وتنها برگهای سبز وشاداب را نگاه می‌دارد . این گونه شاعران ونقادان ، زمانی مثل برگهای زرد باخاك‌یکسان خواهند شد و فقط برگهای سبز و جاودان وراستین خواهندماند .این امید نیست.بلکه واقعیتی است که دهها‌تذکره و دیوان شعر پشتوانهٔ آن است واینك باچشم غیر مسلح نیز می‌توان آن را دید . واژه همیشه هست وهمیشه پاك است وزیبا :

فرخنده باد طلعت خوبت که درازل
ببریده‌اند بـر قد سروت قبای ناز

۴

«درانجیل یوحنا» می‌خوانیم: «در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.» اهمیت کلمه در تمام ادوار تاحدی بوده است که باخدا مترادف گشته وعظمت تخیلی او را تجسمی شاعرانه بخشیده است. در اینجاوسیله هدف شده وهدف آنچنان در وسیله مستحیل گشته که نام، شکل و روح او را بخود گرفته است. در واقع در مخلوق، وجود خالق ودرهدف، وجود وسیله آنچنان مستحیل می‌شود که فاصله ها همه به نیستی می گرایند. خطی که بین ابتدا وانتها وجود داشته از بین‌می‌رود وابتدا وانتها بصورت یك نقطهٔ نورانی وجاویدان چون‌یك ستاره درمی‌آید، عاشق می‌شود معشوق، عابد، می‌شود معبود واگر «منصور» به‌آن حالت ازعرفان رسیده بود که نعرهٔ «اناالحق» می‌زد، شاعر به آن درجه از معرفت و شناخت و شعور برطبیعت می‌رسد که نخست فریاد می‌زند: «اناالشئی» و سپس قدمی‌بلندتر برمی‌دارد، فاصله‌ها را نابود می کند، بصورت نقطه‌ای‌نورانی و جاویدان چون یك ستاره در می‌آید ونعره برمی‌دارد: «اناالشعر»

شاعرراستین بااین سخن که «شعر احساس دل‌است» کاری ندارد. دل، خیلی کوچك است. دل، فقط‌قسمتی‌از وجودآدمی است وهرگز تمامیت

انسان را ندارد .این فکر کهنه ومطرودداست که همه‌چیز را فقط به قلب مربوط بکنیم وهمه چیز راحاکی ازهیجانهای قلب بدانیم . شعر غریزه است واحساس ونیز اندیشه هم خون است وهم‌تخیل.احساس دل سطحی است و مربوط است‌به‌شخصی‌رمانتیك و احساساتی که همیشه گریان است و تنبل ، وهرگز نمی خواهد دست به کشف خویش در این جهان پهناور بزند . شاعر راستین دارای خون متفکراست ، او با این خون ذره‌ها را می‌بابد ومی‌شکافد وبشکلی دیگرآنهارا یکی می گرداند وبهمین دلیل ، شعر از نظر شاعر، والاترواررجمندتر ازاشیاء طبیعت است . امتیاز شعربر طبیعت اینست که اگر طبیعت چیزیست قابل لمس، واقعی وغیرمجرد ، شعر چیزی است که گوئی هم قابل لمس‌است وهم‌غیرقابل لمس ،هم‌واقعی است وهم غیر واقعی، هم مجرد است وهم‌غیرمجرد .

در اساطیر اسکاندیناوی ، افسانه‌ای هست مبنی براینکه «اودین» شاه‌خدایان، هنگامی که‌رامو بیراهه راپیمود و کوهها وپرتگاهها راپشت سر گذاشت وبالاخره‌در برابر غار معرفت وخردایستاد و خواست خود را از چشمه‌ای که دراعماق غار جاری‌بود سیراب کند ، نگهبان بدوهشدار دادکه باید یك چشمش را از دست بدهد تااز چشمهٔ اعماق سیراب شود.

«اودین» یك چشمش را به چنگال نگهبان غار سپرد ، وارد غار شد و از آب چشمه نوشید وهمینکه از اعماق غار بسوی سپیدی روزآمد خودرا خدای خردمندان جهان‌یافت و بعد به سوی مسند خدایان دیگر براه افتاد .

معبران اساطیر کهن می گویند که‌چشمهٔ درون غار، ضمیر ناخود آگاه آدمی است و چشم کور، دریچه‌ایست به‌سوی عوالم درون . چشم بینای انسان ، دریچه‌ایست بسوی اشیاء و چشم نابینا راهی است به سوی درونیهاوذهنیات. انسان معنوی در پشت پلك چشم کور ، جهان درونی خود را می‌یابد و باچشمی که بیناست، جهان طبیعت خارج را می‌بیند و می کوشد تا بین چشم کور وچشم بینارابطه‌ای برقرار کند وشعر درواقع پلی می‌شود از واژه‌ها بین‌چشم کور وچشم‌بینا .

پشت پلك‌چشم کور، دنیای ناخودآگاه‌آدمی است ودرآن ابرهای غرایز ، در شبی تیره وظلمانی ، درآسمان جهانهای ناپیدا ، برروی هم تأثیر می گذارند . پشت پلك چشم کور، دریائی‌است در بیکرانی شب، و امواج همیشه درحال جوشش و خروش و حرکت‌اند و تاثیرات خودرا ، عمیق ولی‌مبهم، برروی سواحل‌دنیای بیرون می گذارند. منطق ظاهری‌به دنیای ناخودآگاه راه نمی‌یابد. منطق‌در برابر این بیکرانی‌عوالم‌درونی خرد و ناچیز است و هم از این روست که باید شاعر ، بینشی غریزی و احساسی داشته باشد ، در کنار وبه‌موازات یك بینش اندیشه‌ای کهن و بدوی وابدی که نیز به این‌شکلش ازناخودآگاه سهمی‌می‌برد. بهمین‌دلیل است که باید گفت، نه منطق ونه‌احساس‌سادهٔ دل، بلکه آمیزه‌ای ازغریزه و احساس واندیشه. زیرا منطق. مثل فوارهٔ خردیست در برابر طوفانی خرد کننده که بیك لحظه ذرات آب فواره را برروی‌کاشی‌ها ودیوارها

بپرا کند وحتی استخرها ودریاچه‌هارا نیزاز جا بکند .

منطق برای زندگی عمومی مردم است درمحیط‌زیست عمومی غیر شعری وغیر غریزی وغیر اندیشه‌ای ، در دورهٔ محدودی از زمان وقلمرو محدودی از مکان. با منطق نان می‌خریم . بامنطق سکه‌های خود راروی هم می‌انباریم. با منطق وحسابهای دو،دوتا،چهارتا، جواب سلام گداهای گرسنه را میدهیم و دور می‌شویم .با منطق پولهایمان را بهمارك‌وفرانك ودلارتبدیل‌می کنیم وبرسرچارراهها بچراغ قرمزتوجه می کنیم وبامنطق هرنوع گردش به‌چپ را درخیابانها ممنوع می کنیم .

ولی غریزه‌ای که رنگی از اندیشهٔ کهن و بدوی و ابدی دارد بما حکم می کند که برگردیم‌بسوی زمین‌مادر؛ بسوی خاك‌و بسوی‌بالندگی و باروری و رشد ، به‌سوی فراتر رفتن و فـروتر گشتن ، و بهمین دلیل شاعر از نوعی فکر تك‌خدائی (**Monotheism**) که بیش از حد ذهنی است ، بر مـی گـردد بسوی فکر چند خدائی (**Polytheism**) دوران کودکی‌بشروبدویت غرایز. زیرا فقط یك‌شیئی‌درجهان نیست، بلکه‌برای شاعر،اشیاء مختلف وجود دارند و با همین گام برداشتن غیرمستقیم‌بسوی فکر چند خدائی ، شاعر ناخودآگاهانه به‌رد ونفی‌آفریننده بر میخیزد و در عوض زمین را می‌یابد و به‌خاك و سنگ و گیاه می گراید ودرواقع ناخودآگاهانه (پدر ـ خدا) را نفی میکند و به‌عشق (زمین ـ مادر) گردن می‌نهد؛ مادری که.می‌زاید وخدایان‌را می‌آفریند وشاعرهمیشه با

اسطوره سازی به‌سوی خدایان و زمین خدایان وزایندهٔ خدایان برمیگردد و سرشعر« حماسی و عاصی» درهمین است . نفی هر نوع «خداگونگی»و بازگشتن بسوی اشیاء وانسانهائی که‌خودخدایان ومظهرخدایان توانندبود.

۵

من که اینهمه از اشیاء و انسانها در میان اشیاء حرف زده‌ام ، ازشما دعوت میکنم که‌حتی برای لحظه‌ای‌هم که شده بامن‌درشهر ،میهمان مردم و اشیاء بشوید . اینجا من فقط نوانسته‌ام نامها را بیآورم و بعضی حالات انسانی را در میان اشیاء ولی با هریك از این نامها و حالات و انسانها ، چه یادهائی که ممکن است‌درذهن فردفردمازنده شوند! واینك آن میهمانی کوچك :

میدان ها و مجسمه‌ها ، سه راهها و چارراهها ، کوچه ها و بن‌بستها ، آب و فواره و گیاه و گل و مردم و ماشین‌های‌خردو و بزرگ و گاریهاو دوچرخه‌ها . سگهای کوچك و بزرك ، و مردم در همه‌جا ؛ پشت پنجره‌ها ،در پیاده روها ووسط خیابان و در برابرچراغ‌های قرمز و زرد وآبی . جیغ هاو ناله‌ها و صداهای دیگر . دود و مه و بخار وتف وتب . گلاویزشدن‌ها و فحش‌ها و خون بر دماغها وکاردها تا دسته و قبضه‌درشکمها . و حتی گلوله‌ها و بعد آتش بازی‌ها . فرار . قدم‌های سریع و پرشتاب و بهم‌خوردن ناگهانی ماشین‌ها و خرد شدن تمام

شیشه های شهر . پرچمها و چراغ‌ها و خون و تابوت . واناالله وانا الیه راجعون . گریه دربرابر دیوارهای بلند . دیوارهای دیگری در برابر آوارها . کاغذ های سیاه و سفید . عینك‌ها و تفنگ‌ها و صدای ریزش تگرگ و شلیك باران . وسربازان. فلق و شفق ، سپید مدم و غروب و تمام فاصله های اسفالت و مغازه‌ها وزنان ومردان ، از خیابانی‌تا خیابان دیگر.ایستادن چون سنگ و با چشمانی دریده ، ازکاسه درآمده و برپیشانی نشسته و گرسنه ومولع به‌بازی حریص کودکان شهرنگریستن. چشمك به تمام روسبی‌ها . و اذانی از کرانهٔ شب برای آغاز نماز تباهی بشر بربیکرانهٔ رقص آهن‌ها دراین شهر .قدم‌زدن در میان فالگیران و رمالان و خیالبافان . قدم زدن در میان جیب‌برها و سیاستمداران و جنایتکاران و قوادان و قاب بازان و سه قاب‌اندازان .قدم‌زدن در میان پدر مرده‌ها ومادرمرده‌ها، پدر کشته‌ها و مادر کشته‌ها وهمجنس بازان و شهوت‌پرستان و قدیسان و درمیان تمام اینها خودرا به‌خوابی روزانه سپردن . زاغها وزاغه‌هاو زنان و زندانیان وزن کشته‌هاوآنگاه چراغها، چراغها ، چراغها تا بی نهایت شب . ماه منجمد و ستارگان آسمان همگی‌قطبی ، و عشق‌های سرد و منجمد درزیردرختان بی‌برگ و در کنار جویهای عفن . عشق در کنار گربه های مرده و در کنارزخمهای پوسانندهٔ ادرار بردیوارها . جنونی

عقیم مانده برای جنایت و کشتار و قتل عام و نعره و فریاد .
و « انسان که اینك سرنوشت انسان است » درجـائی دیگر و
اینجا حتی سرنوشت گربه‌های مرده هم نیست . روز نامه هاو
و روسبی گری قانون در حروف درشت و ریز چاپخانه ها .
گدایان ، چلاق هـا و شل‌هـا . مجنـون ها ، نیـم دستان ،
نیـم پایـان و نیم اندامان و نابود شدگان . پیرزنان ،
پس کوچه ها و مهتابی ها . دست‌های آویـزان و متحرك و
رقصان و مستقیم و زنده و مرده . لبهای نـاسزا گوی در زیر
درختان معصوم . چشمهای کور و نیمه کور و بینا و شفاف و
درخشان و سکه‌ای . سینه های مرده و لاغر و فراخ و پهن و
ستبر و بعد پهلوانی . شکم‌های پوسیده و مرده و خالی و گرسنه
و نیمه خالی و نیمه‌پر ، پرتر وپرترین و دایره‌ای وبعدتر کبده
و پوسیده . سوت‌ها و شلاقها و شلوغی و فرار و ریزش تگرگ
و برف و آنگاه بازهم تنهائی . و اذانی دیگـر از کـرانهٔ شب
برای آغاز نماز تباهی بشر بربیکرانهٔ رقص آهن ها در همین
شهر . روشن شدن چراغ‌هادر برابر چشمها وشکم‌های گرسنه
و حرکت از دیوارهای مشرف برشب و باز تنهائی . ساعت‌ها
و چراغ‌ها و پوسیدگی برگها در کنار ساطور های برنده . و
دود و کوره و کوری و تاریکی شب و ظلمت وایستادن‌دربرابر

چراغهای خودکار سرخ‌و درخشان‌و در اندیشهٔ چیزهای‌دیگر بودن . رنگها و در کنار تمام رنگها ، موسیقی شتاب و سرود های کهنه و زنگ گرفته با ترانه‌های عبوس حیوانی، درجدار دنده‌های شب . رنگها و تمام رنگها برای بعثت به‌سوی‌جنون وپیشگوئی گامهای‌پیشقراولان‌آینده‌برسینهٔ‌خیابانِ تباهی‌تباری ازماو صفحات تاریخ مذکرما، و بوی جگرسوختهٔ انسان که از تمام‌کلمات این تاریخ در تمام ادوار بر می خیزد و به شهر می‌پرا کند . و جامه هائی از جنون، بریده و دوخته برقامت فردفرد ما و مغزهائی‌پراز کرم‌های وحشت، درزیرسم ستورانی انسان نما. وتمام بشریت، فراخوانده شده‌برشهادت شرارت ما، و برشهادت نبض خفته و مردهٔ حماسه و غرور ما ، وبرشهادت اسکلت توسنهای همت و حمیت ما . و اینها و هزاران‌چیز و انسان و حالات وحرکات که شما همیشه میهمان ناخوانده‌شان هستید و می بینید .

شاعر برروی زمین ایستاده است و باید بوجود اشیاء شهادت دهد. اگر او زمان خودرا نبیند، بتاریخ خیانت کرده است و اگرمحل‌ومکان و محیط خودرا نبیند و قاضی گذشته و بینندهٔ حال و پیشگوی آینده اش نباشد ، خیانت کرده است . شاعر خون و شور می‌طلبد و عشق، ازپستی و خواری نفرت می کند . اگر نمایندهٔ جلوه‌های زمان خود باشد،پس‌از آنکه ازبین رفت ، اشعارش او را زنده نگاه میدارند . زیرا شعر، بیش

از نوشتهٔ هر نوع فیلسوف و عالم اجتماعی و منتقد ، سندی تاریخی است دربارهٔ عصری ویژه . زیرا شاعر اصیل ، عصر خودرا زندگی می کند ولی عالم اجتماعی و منتقد فقط بدان می‌اندیشندو فرق این دو از فرق‌شنیدن ودیدن هم تجاوز میکند .

« بودلر » در جائی می گوید : « خدا آن چیزیست که بی آنکه وجود داشته باشد ، بردلها حکومت می کند . » این گفته دربارهٔ شاعر بزرگ صادق است . مثلا حافظ چنین‌شاعری است . حافظ قسمتی‌ازسنت زبان فارسی و پاره‌ای از شخصیت فرد فرد ماست . و شاعر خوب جزاین نیست . او باید در زبان زنده بماند و بزندگی و طول عمر زبان کمك کند . او از گذشتگان آغاز می کند و با آیندگان پیوند می یابد . زندگی خلاقهٔ شاعرانهٔ او گر درچه در لحظات بخصوصی اوج می گیرد ولی او از همین لحظات برای ابدیت پیکری می‌تراشد ، هیچ قدرتی‌نمی تواند دهان اورا ببندد و هیچکس نمی‌تواندبا اوخودکامگی کند. شاعر خوب باید آنقدر درشعر خود مستحیل شود که بشود شعر، وشعر باید چنان اوجی بگیرد که‌بشود تمامیت زبان .

«دیلن‌تامس» دریکی ازاشعارش‌می گوید :

« من ازنخستین قوانین شهوات و غرایز بشری
زبان بشررا آموختم ،
تا شکل افکاررا درقالب سنگی ذهن بریزم

ورشتهٔ واژه‌ها را ازنو بهم ربط دهم
واژه‌های بازمانده از مـرد گانی که در گور بی ماهتاب خـود خفته اند
و دیـگر نیازی به‌تسکین واژه‌ها ندارند ۰ »

شکل ذهنی در شعر

۱

در هر شعر ، دو شکل داریم : شکلی ظاهری که شامل وزن یا بی‌وزنی، تساوی مصرعها ویا کوتاه وبلندی آنها ، قافیه‌ها ـ درصورتیکه قافیه‌ای وجود داشته باشد ـ و صداها و حرکات ظاهری کلمات می‌شود. در واقع هدف تأثیر این شکل حس بینائی ماست ، به دلیل آنکه شعر را برروی کاغذ می‌بینیم ؛ وحس شنوائی ماست ، بدلیل آنکه‌اغلب‌شعررا می‌شنویم، ویا بلند می‌خوانیم .

واما شکل‌دیگری‌هم هست ؛مهمتر وعمیقتر ، بادایره‌ای گسترده‌تر و فراخ‌تر که باید بدان نام قالب درونی و یا شکل ذهنی داد . شکل ذهنی عبارت از محیطی است که‌شعر در آن حرکت می کند وپیش‌می‌رود و اشیاء و احساسها را باخود پیش می‌برد . در جائی تصاویرمی‌رویند و می‌بالند ، ازهم جدا می‌شوند و یا در کنارهم حرکت می کنند و رامی سپرند و بالاخره درجائی نضج و اوج می پذیرند ، بهم می پیوندند و

ویژگیهای ذهنی خودرا ایجاد می کنند . خواننده شعر ، در بررسی این شکل ، با احساس ، اندیشه وتخیل شاعرسر وکار پیدا می کندومیخواهد بفهمد شاعر چگونه رفتاری با اشیاء در پیش گرفته است . طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیاء و احساسها ، به شعر شکل ذهنی آن را می بخشد و این چیزیست که باحس سامعه و باصره نمی توان شنید و دید ولی با بصیرتی درونی می‌توان بدان پی‌برد ، آن‌را یافت و تحت تأثیر ذهن شاعر قرار گرفت .

منظور از این شکل ذهنی ، مضمون یا محتوی شعر شاعر نیست ، بلکه طرز حرکت مضمون و محتوی است و ارتباطی است که اشیاء با یکدیگر در شعر پیدا می کنند . شکل ذهنی همان چیزی‌است که‌بیك شعر یا یکپارچگی می‌دهد و یا آن‌را از وحدت واستحکام ساقطمیکند؛ همان عاملی است که شعر را ساده‌یادشوار ، شفاف‌یا مبهم ،عمیق یا پایاب میسازد . به‌این طرح « ا . بامداد » نگاه کنید :

شب

با گلوی خونین

خوانده‌ست دیرگاه

دریا

نشسته سرد

یك شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می کشد

تقطیع این شعر برروی کاغذ و وزن شعر ، شکل ظاهری آنست ولی رفتار شاعر نسبت به شب ، دریا و شاخه‌ای که به‌سوی‌نور،درسیاهی جنگل فریاد می کشد و احساسی که شب و دریا و شاخه از درون شاعر به عاریه گرفته اند وطرز حرکت اشیاء شعر مربوط به قالب درونی و یا شکل ذهنی‌است . این شعر یکپارچگی کامل دارد . از شب شروع شده، در شاخه‌ای که به‌سوی نور فریاد می کشد ، پایان یافته است .اگر کلمهٔ « دیر گاه » را بردارید ، « خواندن » ، « گلوی خونین » و «شب»نقص پیدا میکنند. « سرد » را بردارید ، « دریا » معیوب می‌شود .از«جنگل» «سیاهی» را بگیرید واز« شاخه » « فریاد کشیدن » به سوی « نور »را ، شعربکلی از بین می‌رود. شکل ذهنی شعر ، حاکی از تمرکز کامل تمام نیروی خلاقهٔ شاعر درلحظهٔ آفرینش شعر است و با کمی تعمق معلوم میشود که‌کلمه‌ای در این شعر کم و زیاد نیست ونمی‌توان به‌آن‌دست‌زد ، زیرا کمال مطلق و یکپارچگی تمام برآن حکم‌می‌راند .

۲

ولی از این شعر کامل بگذرید و بیائید به شعر «ماهی». این شعر را چندین بار خوانده‌ایم، هم در کتاب «ا. بامداد» وهم درمجلات. وزن شعر، همان وزن طرح است و در آن بطور کامل رعایت شده است. هیچگونه نقصی از نظر ظاهری، در هیچ قسمت شعر بچشم نمی‌خورد. ولی شعر از دوقسمت ساخته شده؛ یکی بند اول و سوم و دیگری بنددوم وچهارم واین‌دوقسمت‌چندان ارتباطی با یکدیگر ندارند. گوئی «بامداد» دوشعر ساخته است هر دوناقص، آنها را باشکلی ظاهری بیکدیگر مربوط‌ساخته و چون‌شکل ذهنی‌آنها یکی نیست، شعر کمال راستین‌پیدا نکرده است. در شکل ظاهری، «بامداد» گمان برده است که کلمهٔ «یقین» کافی است تا شعر وحدت پیدا کند، د رحالی که همین کلمه بدلیل‌رفتار متناقضی که «بامداد» با آن می کند، شعررا از تأثیر و کمال می‌اندازد.

بند یکم و سوم را زیر هم می‌نویسیم:

من فکری کنم
هرگز نبوده

قلب من اینگونه گرم و سرخ:

احساس می کنم
در بدترین دقایق این شام مرگزای
چندین هزار چشمهٔ خورشید
در دلم
می جوشد از یقین ؛
احساس می کنم
درهر کنار و گوشهٔ این شورهزار یأس
چندین هزار جنگل شاداب
ناگهان
می‌روید از زمین
من فکر می کنم
هرگز نبوده
دست من
اینسان بزرگ و شاد :
احساس می کنم
در چشم من
به آبشر اشك سرخگون
خورشید بی غروب سرودی کشدنفس؛
احساس می کنم

در هر رگم
به هر تپش قلب من
کنون
بیدار باش قافله‌ئی می‌زند جرس .

این دو بند ، در زیرهم ، فقط از چند جملهٔ شعری تشکیل‌میشود که در آنها تصاویر فوق‌العاده محکم و جا افتاده بکار رفته است، ولی هیچیك از این فکر کردنها و احساس کردنها بجائی نمی انجامد . یعنی این دوبنددر کنار هم فاقد یك‌نتیجهٔ‌عاطفی و تخیلی هستند و گوئی‌همگی مبتدای یك‌جملهٔ شعری هستند تاخبر بعد بیآید . ولی از خبر ، خبری نیست . حالا بند سوم و چهارم را زیرهم می‌نویسیم :

آه ای یقین گمشده ، ای‌ماهی گریز
در برکه های آینه لغزنده توبه‌تو!
من آبگیرصافیم اینك به سحرعشق
از برکه های آینه‌راهی به‌من‌بجو!
آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب
در سینه‌اش دوماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه بو ، چون خزه بهم

من بانگ‌بر کشیدم از آستان یاس :
« ـ آه ای یقین یافته !
بازت نمی‌نهم ! »

دربنداول‌شعر ،«هزارچشمهٔ خورشیدازیقین»ازدل«بامداد» می‌جوشد ولی دربنددوم، بامداد، میخواهد که«یقین گمشده ازبر که‌های آینه‌راهی» بطرف او بجوید . چرا ؟ اگرچشمه‌های یقین‌از دلش می جوشد ،دیگر چه احتیاجی به « یقین گمشده » هست و اگر « یقین » قبلاوجود داشته است ، چرا دربند چهارم می گوید : « یقیـن یافته »، و ازآستان یـأس بانگ برمی کشد : « آه ای یقین یافته ! بازت نمی‌نهم ! » ؟ مگریقین هائیکه می‌جوشند ، یافته نیستند؟ این نقض‌غرض‌استدرمورد « یقین »، و همین کلمه که ممکن بود تنها وسیلهٔ ارتباط بین بندهای مختلف شعر باشد ، موجب پراکندگی و بی‌ربطی و تناقض حالات‌آن میگردد .

بامداد ، دربند نخستین و بند سوم‌در زمان حال‌شعرش‌رامیگوید: « من فکر می کنم » ، « احساس می کنم » ، « می‌جوشد ازیقین » وغیره؛ بند دوم دعوتی است از« یقین گمشده » که دربند نخستین ،چندین‌هزار چشمه از آن ، آنهم در زمان حال می جوشیده است ، در بنـد چهارم فعل « آمد »، یقین یافته‌را مربوط می کند بگـذشته . اگر این یقیـن درگذشته‌آمده که دیگر احتیاجی بدعوت نیست و اگر نیامده چگونه چندین هزار چشمهٔ خورشید ازدل « بامداد » می‌جوشد ؟

برداشت « بامداد » دربند یکم و سوم و رفتار او با احساس ها و اشیاء دراین دوبند ، جنبهٔ حماسی دارد و خوش بینانه هم هست و حتی می‌توان تفسیری اجتماعی هم از آن کرد. ولی بند دوم وچهارم، حالتی تغزلی دارند ، طوری که گوئی این دوبند ازنیازی عاشقانه برمی‌خیزند. دربند اول و سوم همه چیز محکم است و نیرومند، وبا جوشیدن و روئیدن و خورشیدی بی غروب ، رنگی حماسی بوجود آمده است و اما دربند دوم و چهارم ، نرمش و انعطاف وروشنی و پاکی شعرغنائی به‌چشم میخورد و شعر جنبهٔ انفرادی‌تر و خصوصی‌تری پیدا می کند .

در واقع محیط تغزلی بندهای دوم وچهارم ، ،ناقض محیط‌حماسی بندهای یکم وسوم است . البته ممکن است گاهی تغزل و حماسه باهم درآمیزند و « بامداد » خود در چندین شعراز عهدهٔ تلفیق حماسه وتغزل برآمده است ولی‌آوردن بند های حماسی و تغزلی بطور یك در میان ، شعر را دچار پراکندگی کرده‌است و درچندین جا نقض غرض‌هست که بوحدت شعر لطمه وارد می کند و تنها دلیل این‌کار ، نبودن شکل ذهنی کمال یافته در شعر است .

در شعر « باران » از باغ آینه »ی بامداد، تمام اشیاء واحساسها و تصاویر در دنیائی ازجناسهای محسوس لفظی‌دست بدست میدهندو برقص در می‌آیند و از آنجا که شعر سخت کوتاه است ، احساسی که ایجاد می‌شود ، عنصری است نیرومند که بامداد را دراوج غزلسرائی‌منشورنشان می‌دهد . در اینجا شاعر آنچنان خودرا در اشیاء واشیاء را دراحساسها،

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

آنگاه بانوی پرغرور عشق خودرا دیدم
در آستانهٔ پرنیلوفر ،
که به آسمانی بارانی می‌اندیشید

و آنگاه بانوی پرغرور عشق خودرا دیدم
در آستانهٔ پرنیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

و آنگاه ، بانوی پرغرور باران رادیدم
درآستانهٔ نیلوفرها ،
که از سفر دشوار آسمان باز می‌آمد.

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

صدادار وبی‌صدا تأثیری بیافریند و گویا قسمتی از اینها کار تعمد است؛ ولی شعرهم از نظر وصفی وهم از نظر فکری و عاطفی درحد کمال استو این البته زیاد مربوط به وزن شعر نیست بلکه بعلت اتمسفر شعر و طرز برخورد « بامداد » با اشیاء واحساسهاست که‌بدان نام شکل‌ذهنی دادیم.

۳

در اغلب اشعار کتاب « تولدی دیگر » فروغ فرخزاد و در بعضی از شعرهای بعد از آن کتاب ، شکل ذهنی بستگی کامل با اتمسفر عاطفی شاعر دارد . تصاویر کوچك و بزرگ که اغلب سخت فشرده هستند ، اندیشه‌هارا درهاله‌ای از احساس فرو می‌برند و درهمان دنیای مهربان و اندوهگین و صمیمی و راحت ، شاعری را می یابیم که کلمات رایك‌یك و با قوت کامل برای تجربیاتی که یك یك از درونش بیرون می‌ریزند ، برمی گزیند . بهمین دلیل در اینجا ، شکل ذهنی مستقیماً با حالت عاطفی شاعر رابطه پیدا می کند و اندیشه‌ها که کوتاه ولی عمیق‌هستند ، تردی وشکنندگی خاص احساسهای سنجیدهٔ زنی تجربه‌دیده‌را می‌یابند و فشردگی برتمام حالات عاطفی‌حاکم می‌شود . درشعر فروغ فرخزاد ، شکل ظاهری،هرگز شکل ذهنی و درونی را زیربارکلمات و صدا های اضافی و وزن تحمیلی خرد نمی کند . فروغ فرخزاد این توقع « ویلیام وردسورث»، شاعر انگلیسی‌راکه : « شاعر ، انسانی‌است که با انسانهای دیگر صحبت می کند»، برمی آورد .

فروغ فرخزاد گرچه شاعری آگاه است ولی نوعی روح ناخود ـ

آگاهی برتمام احساسها و اشیاء و اندیشه‌هایش تسلط دارد . گرچه او از شعرش جدا میشود وبدان مثل یك‌موجود دیگرمی‌نگرد ولی همیشه قدم بقدم باآن حرکت می کند . گرچه او ازدور ناظر حرکت و مسیر شعرش است ولی میداند که این شعر مال اوست و از وجود اوجدانیست.

گوئی در شعر فروغ فرخزاد سه‌نفر وجود دارند .یکی کسی‌است که مخلوق اورا خواهد دید و این شخص جزمخاطب ، جزخوانندهٔ شعر او کس دیگری نیست ولی خوانندهٔ شعر، همان فروغ فرخ زاد است . فرخزاد شعرش‌را برای کسی می گوید که در موقعیت اوست ویاخودش‌را می‌تواند در موقعیت اوقراردهد و بشود او. آن نفر دوم «فروغ‌فرخزاد»ی است که درشعرش حرکت میکند و قسمت‌هائی از وجودش را، تجربیات زندگی و روحش را سخاوتمندانه به کلمات می‌بخشد . سومی « فروغ فرخزاد»ی‌است که‌آن‌سوی‌شعرش‌قرار گرفته‌است؛ کسی که زندگی کرده است وزندگی می کند ، کسی که برمی گرددو به‌مخلوقش نگاه‌می کند. این شخص سوم ، مثل سایه‌ایست که گاهی در شخص دوم یعنی‌در وجود شعر از بین میرود و زمانی از او فاصله می گیرد و کمی آن سوترقدم برمیدارد ، بعد دوباره برمی گردد و شعررا کنترل میکند و بآن تمامیت میدهد . مثل سایه‌ای که ناگهان آنقدر تیره و پر مـی شود که بصورت خود شخص در می‌آید . مثل سایه‌ای که در حجم و قامت شخص‌دوم از بین میرود . « الیوت در سرزمین بائر » چند سطری دارد که بی مناسبت نیست در اینجا نقل بکنیم :

آن سومی کیست که پیوسته در کنار تو گام برمی‌دارد
همینکه می‌شمرم ، می‌بینم که‌فقط تو و من باهم هستیم
ولی‌موقعیکه به جادهٔ سپید پیش‌می‌رویم نگرم
می‌بینم که پیوسته کسی دیگر در کنار تو گام برمیدارد
این کس دیگر با بالاپوشی قهوه‌ای رنگ و با شلقی برسر
بنرمی می‌لغزد
نمی‌دانم زنی‌است یا مردی ؟
ـ ولی‌راستی این کیست که‌در آن سوی‌توست ؟

این کسی که آن سوی شعر فروغ فرخ زاداست به توقعات شخص نخستین جواب می‌دهد وحرکات شخص ثانی را کنترل می کند . می‌داند که شخص‌نخستین ، آن خوانندهٔ همدرد و دلسوز از شعر چه می‌خواهد و نیز کاملا به این مسأله و قوف دارد که شعر تاچه حد بلند یا کوتاه ، تا چه اندازه فشرده ویا ساده باشد واز کجا به کجا برود.این شخص‌سوم، شکل‌ذهنی شعر را کنترل می کند، آن را می‌آفریند وآن سوی‌آن قرار می گیرد . فرخ زاد ـ مثل سایه‌ای که جلو آدم قدم برمی‌دارد ـ جلو شعرش راه می‌رود. در قطعهٔ کوتاه «هدیه» ، این حالت بطور مشخص‌به چشم می‌خورد . آدمی قبل از شعر حرکت می کند ، شعر را می گذارد و می گذرد ولی‌طوریکه گوئی گهگاه‌بر می گردد وآن را نگاه می کند. آدمی‌هست که‌بصورت شعر می‌ماند :

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 یك دریچه که از آن
به‌از دحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم

آدمی هست که آنرا در آخرین شکلش می‌بیند و باآفرینندهٔ آن همدردی می‌کند.

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

خشك آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه

این فقط کشتگاه او نیست که درجوار کشت همسایه خشك شده ، بلکه کشتگاه همهٔ ماست. ویاهنگامی که می‌گوید :

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به‌خشکی

این فقط چهرهٔ اونیست ، فقط قایق او نیست که به‌خشکی نشسته‌است ، بلکه چهرهٔماست که گرفته‌است وقایق ماست که به خشکی نشسته است و همینطور است موقعی که می گوید :

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری ست باآن

و یامی‌سراید :

آی آدم‌ها که برساحل نشسته شاد وخندانید !
یك نفر درآب دارد می‌سپارد جان .
یك‌نفر دارد که‌دست وپای دائم می‌زند
روی‌این دریای‌تند وتیره وسنگین که‌می‌دانید.

اواز سرنوشتی صبحت میکند که از آن همهٔ ماست . نیما خودرا ازمردم جدا نمی‌داند و دراغلب موارد ، منِ او«ما»ی‌ماست .

شکل ذهنی درشعر نیما ، بویژه دراشعار کوتاهش اغلب‌کامل است. سطرهای شعر او را نمی‌توان کند ودور انداخت و یا جابه‌جا کرد . نیما یکی از آگاه ترین شعرای جهان است وبهمین دلیل به‌سرنوشت یك‌فرد چندان‌اهمیتی‌نمی‌دهد. بلکه ازهمه‌چیزاستفاده میکند تاسرنوشتی عمومی را بیان دارد . با وجود این اوهرگزاز محیط زندگی خود دور نیست؛ حیوانها ، اشیاء ومناظر طبیعی را بطور دقیق در برابر چشم ما می گذارد و همیشه باآنها زندگی میکند وبدون آنکه دربارهٔ آنها احساساتی شود سرنوشت آنها را با بینشی عمومی تصویر میکند .

الیوت در مقالهٔ «سنت واستعداد فردی» می گوید :

«شعر رها کردن آزادانهٔ احساس نیست، بلکه گریز از احساس است شعر بیان شخصیت نیست ، بلکه فـرار از شخصیت است . ولی ، فقط آنهائی که شخصیت واحساسات دارند، مفهوم گریز از آنها را درك میکنند»

نیما بیش از هر چیز شخصیت دارد واحساس، ولی خودرا فدای چیزهائی میکند که برای شعرش مهمترند ؛ اوبافن شعر درآن مراحل متعالی سرو کار دارد و باسرنوشت انسانها در طبیعت واجتماع . برای رسیدن بقدرتی عمومی ازنظر فن شعر وبرای دست یافتن به راز سرنوشت طبیعت و انسان واجتماع ، باید احساساتی شدن بیخود را کنار بگذاردوبا دیگران در آمیزد وباشخصیت عمومی انسان سرو کار پیدا کند و «من» خود راجانشین «ما» سازد .

شکل ذهنی ، آن تصویر بزرگ و غیر قابل لمس ذهنی است کـه چندین تصویر کوچك دیگر در دایرهٔ پرابهام و ابهام آن جان می یابند، طوریکه نتوان کلمه‌ای یا تصویری را از شعر بیرون کشیدودور انداخت. نیما درشعر کوتاه «سایهٔ خود» چنین تصویری را در برابر ماروشن میکند:

درساحت دهلیز سرای من وتو
مردی‌ست نشسته از برش مشعل نور
روزان وشبان وی از برای من وتو
دربربگشاده نقشه‌ای زین شب دور
انگیخته از نهادش

رگهای صدا
یك خنده نه از لبانش
یکدم شده وا .

می‌بیند اوبه زیر ویرانهٔ شب
در روشنی شراره‌ای سرد شده
در گردش یك شب پرازدردشده
نومی کند او هزاراندوه نهفت .
اما چو به‌ناگهان نگاهش افتد
برسایهٔ خود اگرچه از او نه جدا .
لبخندزده
فریاد برآورد بماند
از چشم من وتودر زمان ناپیدا .

همه چیز در این شعربهم چسبیده‌است، اشیاء ، احساسها در بارهٔ اشیاء ، تصاویر وحالات آنها یك دایرهٔ کامل‌می‌سازند، و یکپارچگی کامل شعر بدلیل آنست که نیما به‌ایجازو دقت آنچه را که می‌خواهدمی گوید و چشم از مضمون خود برنمی گیرد تا بدان شکل ذهنی‌کامل بدهد .

۴

گاهی در بعضی شعرها یك یا دو چیز مثل یك یا دو دندان افتاده است و حفره های خالی با بی ریختی و نا بهنجاری، ذهن خواننده را ناراحت می کنند. درزمانی دیگردو ردیف دندان هرگز برروی یکدیگر نمی نشیند؛ جلوتر و یا عقب ترند (عدم تناسب شکل ظاهری و شکل درونی)و بهمین دلیل نوعی بی تناسبی در چیزیکه می بایست از تناسب برخوردار باشد، دیده می شود؛ ویا در زمانی دیگر جائی که میبایست همه چیز طبیعی بنظر آید، در وسط بجای دندانهای جلو چند دندان طلائی گذاشته شده است ؛ دندانهائی که چندش آورند و چشم هنرشناس را ناگهان سخت معذب می کنند ، اما شاید گور کنی دندان گرد یا رباخواری طماع راخرسند سازند؛ و گاهی نیزدندانهای کاغذی وپوك وبی مصرف در دهان کسی دیده می شود ، چیزهائی که از دور بدندان می مانند ولی از نزدیك جز کاغذ چیز دیگری نیستند ؛ گاهی اصلا دندانی وجود ندارد و دهان سخت بسته است مثل بعضی شعر ها که سخت معقد هستند و معلوم است که مضمون هیچگونه شکل قابل عرضه ای پیدا نکرده است .

در شکل ذهنی شعر وقتیکه زینت جای حقیقت را می گیرد ،

خوشگلی آراسته و تصنعی جانشین حقیقتی زیبا و حادثه‌انگیز می‌شود ، فاجعه‌ای بس ناپسند بوجود می‌آید . موقعیکه شاعر بخوبی حقیقت را نمی‌یابد و دقیق سخن نمی گوید ؛ هنگامی که شاعر فقط الهامی‌راپذیرا می‌شود ، اما پس از الهام یافتن هرگز به کشف خود در اشیاء و درمیان احساسها همت‌نمی گمارد ، آنچه بوجود می آید سفال شکسته‌ایست کمال نیافته که روشنگر پراکندگی ذهنی شاعر در زمان خلق اثر استو این همان نقص بزرگی است که متأسفانه تنی چند از شاعران سرشناس این روزگار به‌نسبت ضعف و قدرت خود از آن سهمی برده‌اند و شاعران جوانترومبتدی‌تر گمان میکنند که‌این نقص، یکی‌ازویژگیهای‌شعر نوست و باید آنرا پذیرفت و دنبال کرد .

شکل ذهنی شعر مستقیماً رابطه پیدامیکند باحادثهٔ‌آفرینش شعر؛ حادثه‌ای که بایك نگاه، با یك‌کلمه ، بایك‌برگ آغاز می‌شود.حادثه‌ای که شاید برای همگان یکی است ، اما برای شاعر مثل سیبی‌است که در برابر چشم «نیوتون » از درخت می‌افتد ؛ سیبی که افکار و عقاید ونحوهٔ بررسی طبیعت را بکلی دگرگون میکند . انسان ناگهان از خود دور می‌شود وبه‌حقیقتی که همه زمانی و همه مکانی است نزدیك میشودوبهمین دلیل هر شعری بجای خود فرضیه‌ایست عاطفی که شاعر درلحظهٔ خلاقیت خود آنرابسوی‌دیگران رهامیکند؛ هرشعر فرضیه‌ایست که‌درآزمایشگاه تخیل و احساس آدمی ، حقیقت و درستی آن به‌ثبوت‌میرسد .

حادثهٔ آفرینش شعر از جائی آغاز می‌شود که انسان‌شاعر احساس

میکند که‌در نقطه‌ای باچیزی‌انطباق‌پیدا میکندویاازچیزی‌می گریزدودور می‌شودویا بدورخود می‌چرخد ودیگران‌را به دورخود می‌چرخاند . این حادثه‌شاید از آنجاشروع می‌شود که در کنارپرتگاهی، سنگی از زیرپای آدمی‌درمیرودومیلغزدو به‌سوی‌اعماق‌می‌غلتد. انسان‌بیدرنگ‌پا برروی‌سنگی دیگرمینهدونجات می‌یابد ولی‌پس‌ازلحظه‌ای، صدای خردشدن‌سنگ‌رادر اعماق‌می‌شنودو وقوف‌می‌یابدبه‌خرد شدن‌سنگ‌دراعماق؛ وبدینوسیله کلید تجربهٔ خرد شدن در اعماق را بدست میگیرد ، خود را به جای سنگ می گذارد و احساس می کند که این اوست که‌در اعماق به صورت ذرات سنگریزه در می‌آید . دررفتن سنگ از زیر پای آدم ، الهامی است که که به‌آفرینش می‌انجامد .

اینجا انسانی دیده می‌شود که در انتظار « حدوث و تجدد » و باز آفرینی خویشتن نشسته است . اینجا انسانی است که با کلام ذهنی شدهٔ خود بقول « اسپندر » ، « پنجه‌درپنجهٔ‌خدائی» می‌افکند وهرآن‌درانتظار جهش و دگرگونی است‌تا خویشتن را بوسیلهٔ کلام ، قادرمتعال گرداند و برسرنوشت خود حاکم شود .

در جریان حادثهٔ آفرینش شعر و درآوردن اشیاء بشکلی‌انسانی، بشر جانشین خداست و همیشه میخواهد (گرچه گاهی نمی‌تواند)به‌شعر چنان وحدتی بدهد که جدا از او بصورت مخلوقی‌کامل به‌زندگی خود در زبان ادامه‌دهد و در واقع به کمالی‌برسد که با کمال خود انسان‌برابر باشد ، و نهایت نظامی یابد که یادآور و حتی در محیطی انسانی کامل

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

گرچه بعضی اوقات اتفاق می‌افتد که برخی از شاعران معاصر ، شکل ذهنی شعر رافدای‌کلمات زیبائی که‌برای شعر خاصی غیرلازم‌هستند بکنند و نیزاتفاق می افتد که ده یا دوازده خط شعر بگویند و بعد چند خط هم برآن‌بیفزایندو گفتهٔ خودرا تفسیر کنند، بدون دریافت‌این‌موضوع که خوانندهٔ شعربرای فهم شعر احتیاجی به تفسیرشعراز طرف شاعر ندارد ؛ ولی گاهی اوقات اشعاری میتوان یافت که از لحاظ شکل وقالب ذهنی یکپارچگی لازم را داراهستند . در بعضی‌از اشعار «نادرپور»،شکل ذهنی شعر بنای مستحکمی است و نوعی منطق شعری از آغاز تا پایان برشعر حکمفرماست . من ، « نگاه » را انتخاب کرده‌ام که چند خط بیشتر نیست ودرآن تصاویردرخشان دست‌بدست هم میدهند تانوعی تأثیر عاطفی و زیبا بوجود آورند . دراین شعرتمام حرکات‌کلمات ـ هم ازنظر ظاهری‌وهم ازنظردرونی ـ و تمام سایه روشن‌های احساس‌ساده‌وعاشقانه و زیبا هستند :

برشیشه ، عنکبوت درشت شکستگی
تاری تنیده بود
الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید
وان شیشه درسکوت درختان شکست وریخت

چشم تو ماند وماه
وین هردو دوختندبه‌چشمان من نگاه!

بهمین دلیل باید گفت که دایرهٔ پرایهام و ابهام شکل‌ذهنی، بمنزلهٔ گوئی سربی است که سنگین است و بی‌نقص. از اوجها و قله‌ها سرازیر میشود واگر سرازیری ابدیتی داشته باشد (که گویا سرازیری‌زمان‌دارد) تا ابد می‌غلتد وحرکت میکند و هرگز باز نمی‌ایستد. نمونه‌اش بیتهای غزلهای حافظ که جدا ازهم شکل ذهنی‌تکامل یافته‌ای دارند و سرازیری چندین قرن را غلتیده‌اند و بما رسیده اند و از ما نیز بسوی دیگران خواهند غلتید. بیت‌های غزلهای حافظ، بطورجداگانه، انسانهای‌ابدی هستند که حافظ آفریده است تا در برابر طبیعتی که قاتل حافظ بود، قد علم کنند. این انسانها وجود حافظ رابه‌سوی نوعی جاودانگی که از آن طبیعت است میبرند و البته گرچه حافظ مرده‌است‌امادروجود تك‌تك این انسانها بزندگی خود ادامه میدهد.

نمونهٔ این نوع غلتیدن بسوی جاودانگی همه زمانی وهمه‌مکانی، کمدی الهی «دانته» است و باز نمونه‌اش‌آثاری‌از شاعران خودمان‌وحتی این شعر منوچهری:

چو اززلف شب بازشد تابها — فرو مرد قندیل محراب ها
سپیده دم از بیم سرمای سخت — بپوشید بر کوه سنجاب‌ها
بمی خوارگان ساقی آواز داد — فکنده بەزلف‌اندرون‌تابها

ببانگ‌نخستین‌ازاین‌خواب‌خوش بجستیم ما همچو طبطابها
عصیر جوانه هنوز از قدح همی‌زد به‌تعجیل‌پرتاب ها
از آواز ما خفته همسایگان بی آرام گشتند از خوابها
بر افتاد بر طرف دیوار من زبگمازها نور مهتاب ها

که قدرتش آنچنانست که سبك قرنی را متعلق بقرنی دیگر سازد و مثل نام منوچهری و حتی حقیقی تر وقوی‌ترازآن زندگی کند .

و فردیت‌هر شاعر نیز در همان شکل ذهنی چندین شعرش بچشم میخورد . بینش او نیز خارج از دایرهٔ گستردهٔ شکل ذهنی نیست. شاعر اصیل در یك شعر نوعی‌شکل ذهنی دارد و در شعری دیگر ،شکل ذهنی دیگری ؛ ولی این انواع شکل ذهنی همه بهم مربوطند . بدلیل آنکه آفرینندهٔ آنها یکی است . بهمین دلیل از میان اشکال ذهنی متفاوت و حتی گاهی متغایر در اشعار یك شاعر ، نوعی برداشت ذهنی‌کلی‌برای‌آن شاعر استنتاج میشود و این شیوهٔ کار شاعر را روشن میکند باضافه شکل ظاهری، و نیز بافت کلام که خود برداشت شاعر است درجهان واژه‌هاویا درجهانی که اشیاء هم شکل عینی خودرا دارند و هم از تجردی ذهنی که خاص انسان است، بهره برده‌اند . بافت کلام و شکل ذهنی شعر ، سبك کار هر شاعری را روشن میکنند واین‌دو اگرعاری ازفردیتی‌تعمیم‌یابنده باشند ، توفیق، قرین تقلای شاعر نخواهدبود .

الهام و کشف

آفرینش شعراز آنجا شروع می‌شود که ناگهان در اطاقی تاریك که نشسته‌اید ، دستی نامرئی چراغ را روشن می کـند . در یك لحظه هـرچه در اطاق هست ، می‌بینید ؛ تمام چیزهای اطاق به سوی دریچهٔ چشم شماحمله‌ور می‌شوندودر ذهن‌شما خود را به‌ثبت میرسانند. ناگهان دست نامرئی ، چراغ را خاموش میکند وآنگاه ، شما میمانید وتاریکی اطاق وفقط یادهائی از چیزهائی که در اطاق،درزمان روشن بودن چراغ تماشاشان کرده‌اید .

روشن شدن چـراغ و وقوف به موجودیت چـیزهای اطاق ، سطرهای نخستین شعری‌است که انسان بطور ارتجالی، بدون کوچکترین زحمت برزبان می‌راندوباهمین چند سطر راه می‌افتد وبه شعرش نخستین حالات وابعاد را میدهد ولی بعد از این چند سطر که براساس الهام بوده است و اشراق ، شاعر به کشف وشهود می گراید ودر اینجا نوعی وقوف ثانوی یاریش میکند .

یادهائی از اشیاء وحالاتی از آن‌یادها،هنگام روشن بودن چراغ در ذهن اوانباشته شده است. این یادها وحالات ، ویادها وحالات دیگر

از تمام اشیائی که شاعر ، هنگام روشن بودن هر نوع چراغ دیده است به ذهن او هجوم می‌آورند و یك یك از او می‌خواهند که وجودشان را به صورت کلمه درآورد. با اینهمه یادوشیئی وحالت است که شاعر پس از الهام، شروع به کشف میکند. الهامی غیرفعال، بدون نیرو ومحرك آفرینشی ممکن‌است بهمه‌دست بدهد وهمه ممکن‌است درلحظاتی بخواهند ازخود در آیند وبه اشیاء بپیوندند ؛ ولی الهامی آفریننده و پرنیرو از آن شاعر است ونیز کشف مجدد وبازآفرینی یادها وحالات یادها و ریختن آنها در قالب کلمات متعلق به شاعران است . افلاطون می گوید :

«شاعر، چیزی است سبك وبالدار ومقدس، وتازمانی که الهام نیافته است ، دست به ابداع و کشف نمی‌تواندزد .»

شاعر، تجربیات ذهنی و روحی خود راباز گومیکند. وقوف ثانوی، وقوف پس از خاموش شدن چراغ است . این وقوف ، روی آن وقوف نخستین از وجود اشیاء و حالات وجلوه‌های آنهاکار میکند . این وقوف ثانوی ، یك عامل بیاد آورنده است . مرزی است که در آن حافظه وادراك وتخیل به مشورت می‌نشینند. ادراك، احساسهائی را که ازدیدن اشیاء درانسان پیداشده به‌حافظه میسپارد، حافظه آنهارا بطور ناخودآگاه در اختیار تخیل می گذارد وتخیل آنها را بصورت کلمات، مصور میکند . یك صاعقه ، قسمتی از شب را روشن می کند ، باید براساس آن شبی ساخت که تمامیت داشته باشد. الهام، کلمه‌ایست روشنگر ودستی است نامرئی وچراغی . پس از آن تلاش راستین حافظه وتخیل آغاز می‌شود :

چراغی به دستم ، چراغی در برابرم ،
من به جنگ سیاهی می‌روم .

گهواره‌های خستگی
از کشاکش رفت و آمدها
باز ایستاده‌اند ،
و خورشیدی از اعماق
کهکشانهای خاکسترشده را
روشن‌می کند
(باغ آینه ـ ا. بامداد)

تجربه، پشتوانهٔ حافظه‌است. اگر تجربه بیشترداشته‌باشی،همانقدر حافظه، بیشتر تخیل را در جریان اشیاء و حالات اشیاء خواهد گذاشت . تخیل، مثل سیم پیچی است بدوراستوانهٔ فلزی حافظه ، وحافظه، تخیلی است‌عاری از طوفان حادثهٔ آفرینش شعر . همینکه الهام صورت گرفت ، همینکه‌کلید حادثه جوئی بدست آمد، تخیل، حافظه رادگرگون‌میکند و از یادها و تجربیات توشه شده درحافظه تصاویری میسازد ونام وحالات اشیاء را برزبان شاعرجاری میکند .

سطر نخستین ، یا دوسه سطر اول شعر ، بمنزلهٔ آن صدای‌ترغیب کنندهٔ غیبی است ، گوئی دعوتی است از «یهوه» ، تاموسی در طور سینا

بحضور حق بشتابد و فرمان یابد ؛ گوئی همان پیر مرد گدا ومردجذامی و بیمار است که‌خدایان برسرراه « گوتامابودا » قرار دادند تاچشم اورا بسوی دنیا و بدبختیهای آن بگشایند ؛ و گوئی پرنده‌ای است که «نوح» از کشتی خود پس از فرو نشستن توفان بپرواز درآورد تا زمین دوباره کشف شود .

بقیهٔ شعر ، بستگی به اشتهای شاعر دارد و ظرفیت و قدرتش، و تجربیاتی که او از زندگی اندوخته است و کتابهائی که دیده و خوانده است ؛ بقیهٔ کار شاعر، عیناً بکار معدنچیان می‌ماند که دراعماق زمین، بسوی رگه‌های طلانقب میزنند ؛ بقیهٔ شعر باید یافته شود وحتی‌بشکلی- بدون آنکه رنگ تصنعی درکارباشد - ساخته شود. هیچ شعری نیست که بطور مطلق براساس الهام باشد ، چراکه آن شعر ، هذیانی بیش‌نخواهد بود ؛ رؤیائی آشفته و انقلابی بی اساس و پر هرج و مرج خواهد بود .

هرصدائی ، هرحرف و گفته‌ای ، و هرشیئی و حالت و خاطره‌ای، اگر آن ظرفیت راداشته باشد که شاعر را بهراه اندازد ،اورا آفرینندهٔ شعری خواهد ساخت . استثنائی درکار نیست . همه چیز می‌تواند منبع الهام واقع‌شود، منتها بقول«ویلیام‌بلیك » شاعرانگلیسی ‘باید« دریچه‌های ادراك پاك شود »

شعر «نیما» ، بلافاصله پس ازسطر های نخستین که براساس الهام مستقیم از طبیعت و یا از زندگی خصوصی خود او ساخته میشود ، جنبهٔ تجربی پیدا میکند . موقعی که در « پادشاه فتح » ، نخستین سطرهای شعرش‌را برروی کاغذمی‌آورد :

درتمام طول شب

کاین سیاه‌سالخورد انبوه دندانهاش میریزد

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

تورا من چشم درراهم شباهنگام

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

که‌می گیرند درشاخ‌تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی

نوعی آغاز نیـرومند را می‌بینیم که بیشك او را تـا پایان در سرزمین تجربه‌ها یاری خواهد کرد . نیما گاهی ـ حتی در شعر های کوتاهش ـ برای بازیافتن‌نیروئی که درآغازسرودن شعرداشته، درقلمرو کشف از نظر

الهام تجدید مطلعی میکند . کلمه یا صدا ، وکلمات یا عباراتی‌را که در آغازشعر آورده‌است ، تکرارمیکند واین کارش‌نه‌فقط به‌شعر، یکپارچگی و وحدت می‌دهد ،بلکه از یکنواختی که ممکن است‌خستگی آور باشد، شعررا نجات میدهد .

در « پادشاه فتح »، که شعر نسبتاً بلندی هم‌هست ، عبارت «درتمام طول شب » سه‌بار بعنوان تجدید مطلع در وسط شعر تکرارمی‌شود و پشت سرآن ، عبارتی می‌آید که مشابه سطر دوم شعر ، یعنی مشابه‌دنبالهٔ الهامی شعر است :

در تمام طول شب
که‌درآن ساعت شماری‌ها زمان‌راست

در تمام طول شب
کزشکاف‌تیرگیهای به‌جامانده گریزان اند
سرگران‌کارآوران شب

در شعر کوتاه « شب پرهٔ ساحل نزدیك » که یکی از گویاترین شعرهای نیماست.الهام با صدای«چوك وچوك»شروع میشود ونیما بلافاصله پس از شنیدن این صدا ، حالات شب‌پره را با چند کلمهٔ ساده که بیشتر جنبهٔ سؤال و جواب دارد روشن میکند و دقیق شنیدن، دقیق‌حرف‌زدن، و ساده گفتن و خوب گفتن را بما می‌آموزد و آنقدر جهان بینی خود را در دنیای شب‌پره ومحیط شعر غرق میکند که گوئی به‌همه‌چیز باید باچشم

نیما نگریست:

چوك‌وچوك!... گم کرده راهش‌در شب تاریك
شب پرهٔ ساحل‌نزدیك
دمبدم‌می کوبدم پرپشت شیشه
شب‌پرهٔ ساحل نزدیك !
درتلاش توچه مقصودیست ؟
از اطاق من چه میخواهی ؟

شب‌پرهٔ ساحل‌نزدیك بامن (روی‌حرفش کنگ)
می گوید:
« چه فراوان روشنائی دراطاق تست
باز کن در برمن
خستگی‌آورده شب درمن»
بخیالش شب‌پرهٔ ساحل نزدیك ،
هر تنی‌را می‌توانی برد هرراهی
راه سوی عافیتگاهی
وز پس هرروشنی ره برمفری !

چوك وچوك !... دراین دل شب که‌ازاو این رنج‌میزاید
پس چرا هر کس به‌راه من نمی‌آید ...؟

« پل‌والری » و «استیون اسپندر» ، یك یا دوسطر اول هرشعری‌را خدادادی میدانند و معتقدند که پس از این یك یا دو سطر ،کار پرتقلای شاعر آغازمی‌شود .

گاهی انسان ، وسط شعری میماند و در همان حال برمیگردد تا ببیند چه قسمتی از زندگیش به آن قسمت خاص شعر میخورد . این بازگشت، بازگشتی‌است‌برای‌جست‌وجو در سر زمین خاطره ها . در اینجا انسان میخواهد ـ حتی گاهی بطورخود آگاه ـ تجربیات خودش را بصورت کلمه درآورد ویا میکوشد با کمك گرفتن از گذشته، آرزو های خودرا درآیینهٔ آینده منعکس کند . هنگام بازگشت به‌سوی‌خاطره‌ها، حافظهٔ شاعر با چشمان باز به‌جست‌وجو میپردازد ؛ تمام اعماق و گوشه‌و کنارهارا می‌کاود تاخاطرات‌را از چاههائیکه همیشه در حال عمیق شدن هستند ، بیرون کشد . و بهمین دلیل میتوان گفت که الهام نوعی اسم‌شب است که با آن فقط قسمتی از ماهیت شب روشن میشود . پس‌ازآن باید شب‌را کشف کرد . باید شاعری ورزیده با تمام قدرتهای زبانی و کلامی و بابکارانداختن اندیشه و احساس، ضمیرهای خودآگاه ونا خودآگاه ، وخون و تخیل وحواس . آنچه‌را که در زندگی خود ومعاصران‌وزندگی قومش اتفاق افتاده و آنچه‌را که از طبیعت‌درك کرده است ،بازبیآفریند. و آیاآفرینش شعر درآن مراحل عالی ، چیزی جز بـاز آفرینی‌زندگی است ؟

تصویر چیست ؟

تصویر آن چیزی است که گرهی فکری
وعاطفی را در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌دهد
ازرا پاند

۱

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

تداوم زمانی حافظه‌را حفظ میکند وزمانی همه چیز حافظه‌رادرهم‌میریزد تا قسمتهائی از حافظه را بکند وبوسیلهٔ تصاویرآنها راکنارهم قراردهدو یك حلقهٔ فکری و عاطفی ایجاد نماید . از این‌رو قدرت تصویرسازی تا حدی همان قدرت تخیل است .

تصویر، کلمه‌ای‌است‌کلی‌وجامع وشامل‌هرنوع تشبیه،هرنوع استعاره هرنوع‌سمبول وهرنوع اسطوره می‌شود. درتشبیه، تشابه‌وتشارك دروجه‌شبه ظاهری است و مفهوم‌تر . در تشبیه سهم ذهنی شعر کم است ، چراکه‌همه چیزظاهری است وآنقدر روشن که دیگرابهامی وجود ندارد. دراستعاره تشارك و تشابه هم درونی است و هم ظاهری و بهمین‌دلیل ، تصویرهم‌شفاف است وهم مبهم . و این روشنی وابهام، مثل لبخندی است که‌هم پیداست وهم‌ناپیدا . استعاره روح‌شعر است . انتقال مفهوم‌کلمه‌ایست به‌کلمهٔ‌دیگر، یاانتقال‌معنای یك‌شیئی‌است به شیئی دیگر، حذف یکی ازطرفین‌استعاره است درذهن، وارائه طرف دیگراست‌درکلمه. ولی‌اگراستعاره ها بصورت پشت سرهم ردیف‌شوند،ـ بدون آنکه محیطی‌برای جان یافتن آنهاوجود داشته باشد ـ مفهوم یا مفاهیم استعاری دچار تعقید می‌شوند. اگر تشبیه خیلی‌دقیق است ولی ظاهری ، استعاره که برروی یك یا دو، و یاچندین صفت و ویژگی طرفین استعاره تکیه میکند ، بظاهر دقیق نیست ولی در باطن هم روشن است و هم مبهم ، هم رساست وهم دقیق.

سمبول،علامت یك شیئی، یاعلامت دنیای‌خاصی ازاشیاء ویاعلامت حالت‌ویژه‌ای‌ازحالات انسانی‌درمیان‌اشیاء وحیوانهاست.هرشیئی،مقداری

از خصوصیت محیط خودرا حفظ میکند . هرشیئی در محیطی وجوددارد و اگر محیطی نباشد ـ که ممکن نیست ـ می‌تواند سمبول خلاء محیط باشد . بهمین دلیل هر شیئی میتواند علامت محیطی خاصی از اشیاء و حالات باشد و هرشیئی می‌تواند سمبولیك باشد ، فقط باید برداشت شاعرازآن شیئی و رفتار اوبامحیطهای آن شیئی، بدان حالت سمبولیك بدهد.سمبولها نسبت به محیط های‌مختلف و حالات‌ورفتار ها وطرز تلقی های مختلف فرق میکند .مثلا مجسمه‌ای از خدایان قدیم یونان،درقرن چهارم یا پنجم قبل از میلاد مسیحی ، نمایندهٔ خصوصیت و صفت خاص منسوب بیکی از خدایان بود وآن مجسمه، تأثیرش را روی‌مردمی که‌در برابرآن قرار میگرفتند، می گذاشت . همان مجسمه بعدها سمبول روح تناسب و خوش تراشی‌ای شد که پیکره ساز قدیم یونانی از آن بهره‌مند بود . برای سیاح‌امروز آن مجسمه ، سمبول قدمت است در کشوری که مردم آن، زمانی‌پرستندهٔ خدایان مختلف بودند. درفرانسه ، مجسمه ها سهمی از آزادی دارند وبهمین دلیل ممکن است از آنها بعنوان‌سمبولهای آزادی و هوشیاری و معرفت و خلاقیت سخن گفت . در«آلمان نازی» ، مجسمه‌های تراشیده شده بدستور «رایش»، برای نویسندهٔ آزادی‌طلب ، سمبولهای نفرت بودند . بهمین دلیل سمبولها بستگی به‌محیط خوددارند وطرز تلقی یك نویسنده یا شاعر ازآن محیط ویا ازآن شیئی .

سمبول ، معمولا دونوع است. سمبولهائی هستند که‌بطورقراردادی وجود دارند و بصورت سمبولهائی‌عمومی‌همه‌قبولشان دارند. این سمبولها

ساخته وپرداختهٔ ذهن گذشتگان هستند و بما رسیده‌اند، وطی قرنها قسمتی از فرهنگ وشعر و تمدن مارا تشکیل داده‌اند. ولی سمبولهائی هستند که مخلوق ذهن خود شاعرند. یعنی شاعر، یك شیئی را ازدنیائی، بعنوان نمایندهٔ آن دنیا انتخاب میکند وبدیگران میدهد ومنتظرمی‌شود تادیگران آنرا بصورت سمبولی تعمیم دهند وهمگانی‌اش بکنند یاخودشاعردرشعرش این کاررامی کند. سمبولهای نوع اول‌را بیشتردرشعرعارفان ایران می‌بینیم؛ مثل سمبولهای عوالم کثرت و وحدت. این سمبولهاراشاعری عارف ساخته، دیگری پرداخته وسومی وچهارمی وپنجمی آنرا تثبیت کرده‌اند وبصورت قسمتی ازفرهنگ ملی وفرهنگ شعری مادر آورده‌اند. درمولوی وحافظ، سمبولهای نوع دوم هم زیاد دیده می‌شوند. شاعر امروز، سمبولهایش را خودش می‌آفریند. یك سمبول میتواند جنبه‌های تشبیهی ویا استعاری هم داشته باشد.

اسطوره، استحالهٔ انسان است در شیئی طبیعی و در واقع برداشتی است با بینشی بدوی از اشیاء طبیعت. اسطوره سازی، انتقال روح آدمی است به محیط ودادن تمام خصوصیات بشرذیروح است به‌اشیاء غیرذیروح. اسطوره سازی یك فعالیت **Animistic** است، پری آفریدن ازآب چشمه وراه بردن درختها در جنگل و درپرندگان روح معشوق‌را مضمردیدن. سمبول، اسطوره ایست خودآگاه. یعنی انسان اولیه، برداشت خودرا از محیط زیست، بصورت اساطیر بیان می کرد، ما آن اساطیر را اینك بصورت سمبول می‌بینیم. برای انسان‌های اولیه، «آناهیتا» عملاوجود داشت،

برای‌او « آناهیتا » ، یك مخلوق خیالی نبود، بلکه‌مثل خود انسان وجود داشت. برای ما «آناهیتا» یك سمبول قراردادی‌است مثلا «آناهیتا» برای ما ممکن است علامت و سمبول باران باشد ، برای انسان اولیه آناهیتا موجودی بود باران ساز، واین موجود مثل‌خود انسان وجود داشت . پس اسطوره،آن‌سوی سکهٔ سمبول است، شاعرامروز بطور ناخودآگاه‌اساطیر خودرا میسازد و ارائه میدهد .

۲

یك تصویر تنها چیزی پا درهـواست . یك تصویر و یادسته‌ای از تصاویر ، احتیاج به‌محیط زیست دارند؛ مثل پرنده یا دسته‌ای‌ازپرندگان که اگر فضائی بین آسمـان و زمین نباشد ، معلوم نیست پروازشان را بچه نحوی و درچه جائی انجام خواهند داد . یك تصویر، یا دسته‌ای از تصاویر عیناً مثل یاخته ها و میکربها احتیاج بـه محیط قابل زیست دارند تا قوام یابند و به زندگی ادامه دهند .(پس در یـك شعر ، باید نخست محیطی داشت که برای تصاویر قابل زیست باشد . البته تصویر و یا تصاویر ومحیط باید باهم سازگاری کامل داشته باشند تا تناقضی درکار دیده نشود . اگرلحظهٔ آفرینش شعرخوب درك شده باشد ، تناقضی‌وجود نخواهد داشت و تصاویر درمحیط قابل زیست دوشادوش هم کار خواهنـد کرد و نه فقط هریك‌تأثیر جداگانهٔ خودراخواهد گذاشت ، بلکه‌همگی بشکل یك واحدکامل‌نیز ذهن خواننده‌را تسخیر خواهند کرد . درتصویر از نظرظاهرکلمات و ازنظرباطن، احساسها و اندیشه‌ها، فشردگی بیشتر می‌یابند و دنیاهای مختلف بهم گره‌می‌خورند . تصویرهم تأثیرات‌دنیاهای

متشکل خود را روی خواننده می گذارد و هم تأثیر عمومی و یکپارچهٔ خودرا . از این‌رو ، تأثیرتصویر روی خواننده بیش ازتأثیرسایرقسمتهای شعراست ؛ گرچه بدون‌آن قسمتها، تصاویرچندان‌تأثیری نخواهندداشت.

صفت‌را درشعر می‌توان از دونوع دانست . صفاتی که مجردهستند و گرچه گاهی روشنگر بعضی تاریکیهای شعر می‌شوند ولی ممکن است ازقدرت عینی شعر بکاهند . صفاتی ازقبیل‌آرام ، خاموش ، تیره،تاریك، وحشتناك و غیره ، صفات مجرد هستند . و تاحدود امکان باید این قبیل صفات‌را عینیت داد و یا صفاتی را بکاربـرد که از چیزی عینی سرچشمه می گیرند . صفت عینی، حتی گاهی‌تصویری‌را ارائه می‌دهد و البته‌تصویر همیشه کمك‌می کند که شعر قابل لمس شود. دربطن صفت عینی، همیشه می‌توان روح تشبیه ، استعاره و یاحتی سمبولی را یافت. علاوه براین در صفت عینی ، نشان دادن بیشتر مطرح است ، تا گفتن . صفت مجرد ، قدرت استعاری شعررا کم می کند ؛ می گوید ، بجای آنکه نشان دهد . درضمن، صفت عینی بایدتمام خصوصیات یك تصویر واقعی را داشته‌باشد. صفت‌عینی باید از فردیتی بهره‌مند باشد که در آن نوعی جهان بینی خاص دیده شود . درصفت عینی باید ظرفیت تعمیم باشد . صفت‌عینی نباید کلی وغیر دقیق باشد . صفت عینی نـباید قشنك و تزئین یافته، ولی تو خالی و یاوه باشد .

شاعران‌کلی‌باف وکلی‌پسند اغلب ازصفت مجرد استفاده می کنند و حتی از اسامی مجرد و انتزاعی و بهمین دلیل شعرشان ، به جای آنکه

زبان تشبیه و استعاره و سمبول و اسطوره باشد ، در دنیای مجردات زبان مستقیم « من و تو » می‌شود . و طبیعت مثل هر چیز دیگری وسیله قرار می گیرد . همانطوریکه در اشعار گذشتهٔ ما ، گهگاه طبیعت وسیلهٔ مدح ممدوح ، یا عشق معشوق و یا پرستش معبود شده است . و بهمین دلیل شعر گذشتهٔ ما ، زیادشعروصفی‌نبوده است، جزدر بعضی‌از تشبیبها و وتغزلها ، بعضی غزلها و پاره‌هائی از مثنوی‌ها . شعر وصفی به صفت عینی وتصاویر عینی نیازمند است . شعر وصفی ، برداشت پرتصویر انسان است ازطبیعتی که درآن زندگی می کند .

نوعی روح حماسی
در مولوی

این سخن که فقط یك نوع شعرحماسی وجود دارد وآن شعری است که ازپهلوانها وقهرمانها وحوادث پهلوانی درآن سخن گویند ، سخت بی معنی بنظرمی آید؛چرا که بعض شاعران هرگز سخن ازپهلوان و قهرمانی نمیرانند ، ولی همیشه حماسی مانند . شعر حماسی ، گاهی شعری است درجهت انبساطی، حتی به تعبیری که عرفا ازاین کلمه می کنند. برداشت حماسی درشعر، برداشت پـرشور و جذبه و رقص انگیزی است درمیان اشیاء . شعرحماسی یعنی حلولی انبساطی و پرنیرو در موجودیت اشیاء ، طوریکه همه چیزچهرهٔ بالنده و بانشاط یابد . اگر فردوسی، درشکل ظاهری شعرش و درانتخاب مضامین ، شاعری حماسی است ؛ مولوی از نظرمعنوی و شکل باطنی و برداشت ذهنی ، شاعرحماسی دیگری است . گرچه فردوسی نیز ازنظربرداشت در همان مضامین خودش ، روح کاملا حماسی نشان می‌دهد ولی مولوی ازنظر رفتاری که با اشیاء می کند ، در

قطبی دیگر ، نوعی خصوصیت حماسی را روشن می‌دارد . مثلا مولوی در برابر حافظ که اغلب شاعری تغزلی است ، روحی حماسی دارد . عشق مولوی درانتها ممکن است همان عشق حافظ باشد ولی راهی که او برای ارائهٔ این عشق برمی گزیند،راهی دیگراست. عشق درمولوی وجوددارد ولی عشقی انبساطی و شورانگیز و خلاق که همه چیزرا از برابر خود می‌روبد و می‌برد و درمعشوق یا معبود مستحیل می کند . عشق مولوی ، عشقی حماسی‌است چرا که بعض‌شاعران روحاً حماسی هستند وتمام قدرت آفرینش خودرا در کلام حماسی خود نشان‌می‌دهند . نمونهٔ کاملش‌درشرق مولوی است و درغرب « سن ژون پرس » . مولوی و « سن‌ژون پرس » بهرچه دست می‌زنند طلای شعرمی‌شود . انتخاب واژه وشیئی، بآن معنی که برای شاعران دیگر مطرح است ، برای این‌دو هیچ اهمیتی ندارد . تمام اشیاء ناگهان اسم پیدا می کنند و به‌صورت شعردرمی‌آیند . این‌دو شاعر روحی مذکر دارند و هردوآفرینندگان بزرگ هستند . قدرت تخیلشان بد وخوب درطبیعت‌ماده و طبیعت‌آدمی نمی‌شناسد. سن‌ژون‌پرس اغلب اوقات و مولوی درهمه‌حال بگرد خویش می‌چرخند و هرچه بر-زبان می‌آورند ، شعراست وقدرت واقعی همین است .

در « سن‌ژون‌پرس»، نوعی‌اوج دربیکرانی هست ؛ دریاهاواقیانوس های طبیعت را در اعماق درون انسان جای دادن و آنهارا هم در بیرون و هم در درون دیدن است.«پرس»با اشیاء دوباره می‌زاید ، باآنهازندگی می کند :

« شعر برای همراهی با مارش رجزی به‌افتخار دریا ... »
« شعر برای کمك به سرود مارشی دراطراف حلقهٔ دریا ...»
« و شعر ترنم دریائی است که هرگز به ترنم درنیامده است و این دریای درون ماست که آن‌را به ترنم خواهد آورد »
« بدین ترتیب دریا با قدمت بزرگ خود به ما نزدیك شد .... و مثل مردمی که بما نزدیك می‌شوند و زبانی دیگر دارند و مثل زبانی که بما نزدیك می‌شود و جمله‌ای دیگر دارد ، به‌ما نزدیك شد ، درحالیکه بر الواح مفرغین خود عالی‌ترین احکام را نقش کرده بود ...»
« آه ای‌لذت ! مرا از فراز جاده های دریائی کامل رهبری کن ! در وزش هرباد ، هنگامی که لحظه بحالت آماده‌باش درمی‌آید : مثل پرنده‌ای که برخود جامهٔ بالها را پوشیده باشد ، می‌روم . می‌روم از جادهٔ بالهائی که درآن غم خود،فقط یك بال است.
« دریا با رایحهٔ احشاء زنانه . . . ومتنی دیگر ، دریا با کتابهای سنگی بزرگ خود گشوده است . »

در سن ژون پرس ، تمام تصاویر بالنده و اوج گیرنده هستند . عشقی هست‌سخت زاینده واودر کتاب «چراغهای دریائی»،از کوچکترین چیز ، بزرگترین عامل حیاتی و پرشور می‌سازد . تخیل سیلاب وار او همه چیزرا با خود می‌برد وآنهارا در دریای بزرگ روح غرق می کند؛

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

درمولوی این حالت بالندگی به اوج می‌رسد ، حالتی است عارفانه ولی روحی حماسی باکلمات و اشیاء سروکار پیدامی کند:

بارخ چون مشعله، بر درما کیست آن
هرطرفی موج خون؛ نیمشان چیست آن
در کفن خویشتن رقص کنان مردگان
نفخهٔ صورست یا عیسی ثانی است آن
آتش نو را ببین زود در آچون خلیل
گرچه به‌شکل آتش است، بادهٔ صافیست آن

ویا :

من طربم طرب منم زهره زند نوای من
عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
عشق چومست وخوش شود بیخود و کش‌مکش شود
فاش کندچو بی‌دلان برهمگان هوای من

ویا :

ای آفتاب سرکشان با کهکشان آمیختی
مانند شیرو انگبین با بندگان آمیختی

یا چون‌شراب جانفزا هرجزورا دادی طرب
یا همچو باران کرم با خاکدان آمیختی

مولوی نفسی عارف و نَفَسی حماسی دارد . عشق او شورانگیز ترین عشق دنیاست ؛ چرا که از اطراف او همه چیز بناگهان به رقص و ترنم در میآید ، همه چیز زندگی می‌یابد . گوئی او میخواهد به تمام اشیاء جهان نوعی زندگی شکوهمند ونیرومند بدهد وبعد آنهارا درپای معبود بریزد. قهرمانهای حماسهٔاواشیائی هستند که‌درتشبیهات ، استعارات و سمبولهای نوزاد و بکر وکامل او شرکت می کنند . او از همه چیز ظرفیتی پروکامل ولبالب میخواهد . برق زندگی درهرکلمه‌ای که اوبکار میبرد ، دیده می‌شود. رقص او رقص سردار جوانی است در میان اشیائی که از معبوداو رنگ زندگی‌یافته‌اند.مولوی ازمیان تمام شاعران‌جهان، شاعری‌است‌درهمه حال‌شاعر، واین‌بدلیل نَفَسی‌است‌حماسی که مثل‌شعله‌ای توفانی، همه چیز جهان رابا خود مشتعل میکند . اونفسی عارف ونفسی حماسی دارد .

«سن ژون‌پرس» دارای‌تخیلی حماسی است و گوئی میخواهد ،همه چیز رابفهمد واحساس کند وتمام فرهنگ وتمدن بشر رابادیدی حماسی وبابینشی بدوی درطبیعت منعکس سازد . در «سن‌ژون‌پرس » هیچ چیز ضعیف و نژندو لاغرومردنی، یابیمار ومرده نیست. روحی غیورونیرومند

وپرنور ، طبیعت را بطرزی زنده دربرابرآدمی نگاه میدارد .

درشعر مولوی‌وسن‌ژون‌پرس،انسان تمام‌ظرفیتها وقدرتهای آفرینش منسوب به خدا را درخود میبینند . انسان همه چیزرا با تمام قدرت خود دوباره می‌آفریند واین، خصوصیت حماسی دیگری است .

چهار رسالت،
چهار مسؤولیت

بر بساطی که بساطی نیست
نیما

۱

شکستن یك سنت ادبی که بس‌دیرپای بوده وطی قرون واعصار در نتیجهٔ کثرت استعمال سخت فرسوده گشته است ؛ و بنیاد سنتی دیگر که امید دیر پای بودنرا در دلها بپروراند ، از شاعری انتظار میرود که:

اولا ـ بداند درچه دوره‌ای از تاریخ بشر و درچه عصری‌ازتاریخ قومی خود زندگی میکند و قوم او دریك دورهٔ پنجاه یا شصت ساله که زندگی یك شاعر میتواند باشد، از او چه میخواهد . شاعری که‌درنقطهٔ عطف تاریخ جهان و تاریخ قوم خود قرار گرفته ، با شاعری که‌درشهری کوچك زندگی میکرد و تأثیرات جزر ومدهای دریاهای دوررا برروی قوم خود و برروی ادراکات و احساسها و تخیل خود ، نمی توانست حس کند ، فرق می کند . شاعر باید بداند درچه لحظه و دوره و عصری از

تاریخ زندگی میکند. (این را می‌نامیم رسالت تاریخی و زمانی شاعردر برابر بشر و قوم و قبیله و ملت خود .) چنین رسالتی‌را در عصری کـه‌ما زندگی می کنیم ، باید شاعر درك کند . در شعر گذشتهٔ ما این چنین رسالتی‌را تمام شعرارادرك نکرده‌اندو کم هستند شاعرانی که‌چنین‌رسالتی را فهمیده باشند.

ثانیاً ـ بداند که چه چیزهائی زندگی محیط اوراتشکیل‌میدهند. آیا ذهن او آئینه‌ای‌است برای جلوه‌های سراب یك کویر ویاآبگینه‌ای است در برابر جنگلی سر کش و رنگین و دریائی رنگین‌تروسر کش‌تر؟ ویا اینکه ذهن اوجزازسنگ و کوه ودشت ،ازچیزی‌دیگر برداشت‌نمی‌تواند کرد ؟ درواقع لازم‌است شاعر بداند که‌برروی چه سرزمینی ایستاده است وبا کرهٔ ارض در کدام منطقهٔ آن رابطه پیدا می کند . (این را می نامیم رسالت جغرافیائی و مکانی شاعر در برابر سرزمین خود که پاره ای استاز زمین .)

ثالثاً ـ به‌صمیمیت برداشت وادراك خوداز اجتماع ومحیطزندگی خودمتکی باشد و در این مورد جزروش بینی وتعمق راهی درپیش‌نگیرد و بهیچ انحراف و تعصبی گردن ننهد و راه ورسم آزادگی پیشه کند وبا خودکامگی وقلدری وحقه‌بازی‌مخالف باشد ونیز انسان راازنظراجتماعی و فلسفی درمکاتب و اصول محدود کننده‌ای مقیدنکند . (این‌را می‌نامیم رسالت اندیشهٔ اجتماعی شاعر .)

رابعاً ـ بداند درچه دوره‌ای‌ازتاریخ‌ادبی قوم خودزندگی‌میکند.

او باید نمایندهٔ کامل و جامع جلوه‌های راستین ادبیات زمان خود باشد؛ هم در شکل و قالب وهم در محتوی و مضمون. ودراین‌راه هرد گر گونی را که برای شکل شعر مقتضی بداند ، بنیان گذارد و به‌تکمیل آن همت گمارد ؛ و هر مضمونی را که برای خودش، بعنوان فرد و افراد دیگر، بعنوان اجتماع لازم بداند بی محابا در واژه ها بگنجاند . (این را می نامیم رسالت ادبی شاعر در برابر تاریخ ادبیات جهان وتاریخ ادبیات قوم خود.)

در تمام این چهار رسالت ،یك‌مسأله بسیار مهم است و آن اینست که شاعر تاچه حد با زمان خودمعاصراست . منظور از این‌سخن،اینست که‌شاعر باید با تمام جلوه‌های عصر خود از نظر شعری معاصر شودوشعر قوم خود را بحدی برساند که با زندگی قوم معاصر باشد . شعرای کهن اغلب به این چهار رسالت وقوف نداشتند و بهمین دلیل گر چه از نظر سبك و شیوهٔ کار ، امکان داشت‌با شیوه و سبك مرسوم در یك عصر،معاصر باشند ، از نظر زندگی وجلوه‌ها و علائم گونه گون‌آن‌اغلب نشان‌دهنده و نمایندهٔ عصرخود نبودند .

در شعر گذشتهٔ فارسی ، گوئی همه چیز این دنیا به‌اطراف«رابطهٔ مرید و مراد » دور می‌زند . مرید شاعر است و مراد ، گاهی ممدوح ، گاهی معشوق و گاهی دیگر ، معبود . گاهی هوس بدست آوردن انعام و یك کیسه طلا وچند اسب و شتر ، و زمانی آرزوی وصال زن یا غلام پسری صاف صورت وخوش منظر؛ وزمانی‌دیگر، آرزوی وصال‌آن‌معشوق

ابدی و ازلی ، شکستن دیوار ، برداشتن حجاب از چهرهٔ معبود و «من» را در «او» ویا «تو» ریختن و «خود» را در « بی‌خودی » دانستن‌وازطریق جلوه‌های کثرت بـه ذات پاك وحدت راه جستن ؛ همگی روشنگر مسیر حرکت مرید به سوی مراد است . دو عنصر راستین شعر ، یکی زندگی در طبیعت و ارائهٔ عوالم آن زندگی، نه بخاطر چیزی دیگر بلکه‌بخاطر خود همان زندگی؛ و دومی زندگی‌در اجتماع وتصویر گری‌حالات‌آدمی در اجتماع ودر محیط زیست ، درشعر گذشتهٔ ما اگربکلی فراموش‌نشده باشد ، چندان زیاد هم مورد توجه قرار نگرفته است . اگر مثنوی ها و و بعض غزلها وتشبیبها و تغزلها را از شعر فارسی مستثنی کنیم ، می بینیم که تجربیات شاعر هرگز در چیز هائی کـه در طبیعت محیط و کیفیت اجتماع می‌بیند ، منعکس نیست . طبیعت و اجتماع ، اغلب‌فدای ممدوح و معشوق و معبودهستند . شاعر سرنوشت خودرا با سرنوشت انسانهائی که در اطرافش زندگی می کنند ، یکی نمی‌داند و بهمین دلیل ، از زندگی واقعی توده‌های مردم ایران در گذشته و مناسبات افراد با اجتماع وحیات اجتماعی آنها تا حدی بی‌خبریم وشاید نثر کهن ما ، بیشتر این قسمت از زندگی اجداد مارا نشان می‌دهد تاشعر ما که دهها برابر نثر حجم دارد.

فرخی در ظفرنامهٔ معروفی که برای سلطان محمود ساخته‌وبا این بیت آغازمیشود:

فسانه گشت‌و کهن‌شدحدیث‌اسکندر سخن‌نوآر که‌نورا حلاوتی‌است‌دگر

سخن‌نورا باتمام قدرتی که‌این سخن‌دارد، درپای «محمود»میریزد

وحلاوت این سخن که‌درآن طبیعت بخاطر فرد پرستی و قهرمان پرستی فرخی ، تحقیر شده است ،کام درباریان‌را شیرین میکند :

نخست روز کــه دریا تــرا بدیــدبدید
که پیش قدرتوچون ناقص است وچون‌ابتر

و چند بیت بعد از این شاه بیت فردپرستی میگوید :

زآب دریا گفتی همه بگوش آمد که شهریارا دریا توئی‌و من‌فرغر

آخر دریای به‌آن‌عظمت‌را که با امواجش زندگی‌راتکرارمیکند و دارای انرژی و نیرو و حیاتی جاودانی است و در شب‌های آرام چون آئینه‌ایست در برابر مهتاب وستاره ،ودرنیمروزان، سینه دربرابرخورشید پهن‌می کند و میدرخشدو گاهی‌به‌قول نیماازخشم مشت‌بـرچهره میزند ،و میتواند بایك موج کوه سانش هزاران محمود وایاز و غلام وندیم و وزیر وچاکر و دلقك را در کام خود فرو برد و حتی چین بر جبین نیاندازد ، چگونه می‌توان با محمودی که اکنون پوست و استخوانش را مور ومار خورده ، مقایسه کرد وآن را فرغری دانست دربرابر محمودی که حتی موجی‌از چنان دریائی نیست!

و بهمین‌دلیل گاهی این‌سخن«ابن‌یمین»درموردشاعران کهن‌درست بوده است که :

غزل از روی هوس بود و قصاید زطمع
نه طمع ماند کنون در دل‌تنگم‌نه هوس

شاعرقدیم‌درمواردبسیاری‌شاعری‌اجتماعی‌نبود ، شاعری‌خصوصی‌بود

و درباری.و حتی اغلب بجای آنکه برزبان مردم هم‌عصر خود تکیه کند اززبان ادبیات کمك میگرفت و بهمین دلیل در شعر گذشته ، تقلیدروی تقلید می‌بینیم ، چون اگرانسان نخواهد و یا نتواند دوران و محیط‌خود را بخوبی ببیند ، مجبور است بر چیزی که در گذشته سروده شده است ، تکیه کند و از همین‌رو ، گرچه‌ممکن‌است قدرت لفظی گاهی‌اوج بگیرد و قوس صعودی بپیماید، ولی‌شکل و مضمون و محتوی شعر تنوع خود را از دست میدهند . به استثناء مولوی و خاقانی و نظامی که از نظر لفظ فوق العاده‌قوی هستند،اغلب‌شاعران گذشته ، براساس زبان‌کارنمیکردند، بلکه براساس ادبیاتی که قبل ازآنها بوجود آمده بود ، شعر میگفتند . این‌کار، گرچه به‌حفظ سنن‌شعری کمك کرد ولی‌ازنظر کشف‌اقالیم جدید روح آدمی در طبیعت و اجتماع اورا سخت محدود ساخت . زندگی در شعر کهن ، خواه بصورت منفی و خواه‌بصورت مثبت ایده‌آلیزه وذهنی‌شد و بصورت فورمولهای غیر عینی درآمد . شاعر لحظه‌هائی‌از زندگی خود را نمی‌سرود (غزلیات مولوی و حافظ و چند شاعر غزلسرای دیگر از این نظرمستثنی هستند) بلکه‌فکری‌را بدست می‌آورد و دربارهٔ‌آن‌فکر، شعرمی گفت. آن فکر ، اندیشه‌ای‌نبود که شاعر باآن زندگی کرده‌باشد. شاعر لحظه‌هائی اززندگی‌خودرادرطبیعت‌و اجتماع تصویر گری‌نمیکرد. اوج و انحطاط جامعه ، حرکت توده‌های مردم و زندگی‌شان ،قدرتهای حکام و امرا و پادشاهان و تاثیرات این قبیل قدرت‌ها بر روی اجتماعات بشری، بکلی درشعر کهن نادیده گرفته شده است . شعرا باوجودقریحه‌و

استعداد و نبوغ خود ، پشت به طبیعت و اجتماع‌می کردند و هرگز آن نقش منادی مردم ومبشر بشر و مصلح روح انسان را نـداشتند . شعرای گذشتهٔما زشتی زندگی توده‌ها و علل و موجبات این‌زشتی وفساد رادرك نکردند و دربارهٔ آنها مسؤولیتی ازخودنشان ندادند .

۲

ازمشروطه‌وشاعرانش که‌بگذریم،میرسیم به«نیمایوشیج» که‌به‌چهار رسالت مذکور در صفحات قبل ،وقوف‌کامل دارد . اوزبان وبیان‌شاعرانه و تصویری و غیر مستقیم خود را با وقوف تمام ، در اختیار تودهٔ مردم میگذارد. زبان وبیان او غیرمستقیم است ، بدلیل اینکه از نظراوشاعر باید حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبول‌ها ، تشبیهات و استعارات مبتنی برجلوه‌های طبیعت ببیند ، موقعی که میگوید:

هنگام که‌نیل چشم دریا
ازخشم به‌روی‌میزند مشت

دیگر این دریا ، دریائی نیست که به اشاره و قلم فرخی در زیر پای محمود ، فرغری گشته چشمه ای خشك شده باشد ؛ بلکه دریائی است که اولا بخاطر خود وجود دارد و ثانیاً گوئی «نیما» سوگواری انسان را دراجتماع ، در دریای خشمگینی‌دیده است که مشت برروی خودمیزند.

چهار رسالتی که درصفحات‌قبل از آن‌هاسخن گفتم ،چهارمسؤولیت رابوجودمی‌آورند که‌بهتراست آنهارابترتیب«مسؤولیت‌زمانی»، «مسؤولیت مکانی»، «مسؤولیت اجتماعی» و «مسؤولیت ادبی» نام نهیم . شاعری مثل

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

هست شب . همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده هوا

محیط طبیعی زندگی خود را نشان میدهد و در برابر محلی که در آنجا زندگی می کند احساس‌مسؤولیت میکند و در این محیط طبیعی، اوضاع اجتماعی‌راهم تصویر میکند . این سطر از شعر شب ، تصویری از محیطی است که نیما درآن زندگی میکند و موقعی که نیما در سطربعد می گوید :

هم ازاین روست نمی‌بیندا گر گمشده‌ای راهش را

از سطر قبل یك نتیجهٔ تصویری میگیرد و در قالب یك بینش همه زمانی ، رسالتی تاریخی‌را نشان‌میدهد . درچنین‌شبی که‌هوا گرم‌ایستاده است کسی‌نمیتواند راه‌را ازچاه تشخیص دهد . نیما با جهان بینی خاص خود دربارهٔ محیط طبیعت خود و زندگی اجتماعی قضاوت می کند .

نیما گاهی به‌پیشگوئی تاریخ آینده برمی‌خیزد و نشان میدهد که حتی به‌سرنوشت آیندهٔ قوم خود هم‌بی‌اعتنا نیست نیما آرزو های فردی خودرا ، آرزوهای خلق خود میداند و آنهارا درآینده منعکس میکند:

بارید خواهد ازدم این‌ابرپر کشش

(کز آههای ماست)

باران روشنی،
مانندهٔ تگرگ
وقصه‌های جانشکن غم
خواهدشدن بدل
باقصه‌های خشم
و میرسد زمانی کاندرسرای هول
آتش به پای گردد ودر گیرد ،
این زخمدار معرکه‌را ، دستی آهنین
بالرزه‌ای محبت بر گیرد :
و کشت‌های سوخته آن‌روز
خواهد شدن چنان
بید ار گلستان ،
و راه منزلی
که‌کاروان طلب راست آرزو
در جایگاه چشم کسان خواهد بود ؛
و آتشی که گرمی ازآن می‌جوید
سرمازده تنی،
در دستگاه چشم نهان خواهد بود .

نیما اغلب در برابر تاریخ معاصر،احساس مسؤولیت می کند ،زبان

آرزو و امید مردم میشود و با سمبولها و کنایه‌های خود تصویر گر چنین امید و آرزوئی میگردد . تاریخ اجتماعی قوم و نسل معاصر را می داند و نیز به‌این مسأله واقف است که دگرگونی روزی‌حاصل‌خواهدشد. در «مرغ آمین» میگوید:

خلق میگویند :

« اما آن جهانخواره

(آدمی‌را دشمن دیرین) جهان‌را خورد یکسر »

مرغ میگوید :

« در دل او آرزوی محالش‌باد »

او آرزوهای مردم خودرا دربرابر آرزوی جهانخوارگان دیرین میگذارد و از آرزوهای مردم خود دفاع می کند .

نیما، نشان دادن طبیعت و اجتماع را به‌تمام شاعران بعد ازخود یاد داده است ولی قبل از آنکه بچند شعر از اشعار دیگران اشاره کنم بهتر این میدانم که دربارهٔ مسؤولیت ادبی او نیز حرفی بزنم .نیماشکل و قالب شعر فارسی را تکمیل کرده است و به‌زبان معاصرخودش‌نزدیکتر کرده بهمین دلیل‌برای شاعر امروزتنگنای قافیه ووزن وجود نداردولی باید وزن عروضی رادانست وبعد فهمید که نیماچگونه‌در راه‌تکمیل‌وزن و طبیعی ساختن آن زحمت کشیده است . درمورد شکل شعر نیما میتوان به مقالهٔ « مشگل‌نیما یوشیج» جلال آل‌احمد و مقالاتی که«مهدی‌اخوان ثالث» (م. امید)،شارح‌نیما، در شماره های سال ۱۳۴۲/۳ مجلهٔ « پیام

نوین» نوشت مراجعه کرد وتشریح شکل ظاهری شعر نیما دراینجاجز تکرار حرفهای این دونویسنده و سایر نویسندگان که‌وزن اشعار نیماراتوضیح داده‌اند ، چیزی دیگر نخواهد بود . فقط بهتـراست قسمتهائی از رسالهٔ « حرفهای همسایهٔ »خود نیمارا که نشان‌دهندهٔ وقوف‌کامل اوبه‌مسؤولیت ادبی‌اوست وبیشترمربوط به‌شکل‌و محتوی شعرمی‌شود دراینجانقل‌بکنیم:

« ادبیات ما باید ازهر حیث عوض شود . موضوع تازه‌کافی نیست و نه‌این‌کافی است که مضمونی‌را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم . نه این‌کافی است که با پس و پیش آوردن قـافیه وافزایش وکاهش مصراعها یا وسائل دیگر ، دست به فرم تازه زده باشیم . عمده اینست که طرزکار عوض شود و مدل وصفی و روائی که در دنیای با شعور آدمهاست، به‌شعر بدهیم .... »

« من سعی می کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم . شعربی‌وزن و قافیه شعر قدیمی‌هاست . ظاهراً برخلاف این به‌نظر می‌آید،اما به‌نظر من شعر در یك مصرع یا یك بیت ناقص است ــ ازحیث وزن ــ زیرا یك مصرع یا یك بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام‌را تولید کند .وزن که‌طنین و آهنگ یك مطلب معین است ــ در بیــن مطالب یـك موضوع ــ فقط به توسط « آرمونی » به‌دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌هاوابیات دسته جمعی و بطور مشترك‌وزن‌را تـولید کنند . من واضع این آرمونی هستم ... »

« به‌شما گفتم ـ اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند. و باز برای شما گفتم برای اینست که همسایه میگوید یك مصراع یا یك بیت نمیتواند وزن‌را ایجاد کند . وزن مطلوب که‌من میخواهم ، بطورمشترك از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا میشود .

بنابراین ،وزن نتیجهٔروابطاست که‌برحسب‌ذوق‌تکوین گرفته‌اند. وزن ، جامد و مجرد نیست و نمی تواند باشد و وزنی که او معتقداست، جدا از موزیك و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به‌آن‌فرم‌اجباری است که طبیعت‌مکالمه ایجاد میکند. به شما گفتم (مقدمهٔ شعر من) در خصوص وزن ، شعر فارسی‌سه‌دوره‌را ممتاز می‌دارد: دورهٔانتظام‌موزیکی، دورهٔ انتظام عروضی که متکی به‌دورهٔ اولی‌است و دورهٔ انتظام طبیعی؛ که همسایهٔمعقول پیشقدمی‌است درآن .

منظور ، همسایه می خواهد وزن شعر را از موزیك جدا کند . میگوید ـ و در مقدمهٔ مفصل خود ثابت میکند ـ که موزیك ،سوبژکتیو و اوزان شعری ما (که)بالتبع آن سوبژکتیو شده (اند) به‌کاروصف‌های ابژکتیو که امروز در ادبیات‌هست ،نمی‌خورد . درعین حال اوزان‌قدیم، مثل اشعار قدیم ، زیبائی نوع‌خودرادارند . همسایه‌میگوید هم‌من‌معطوف براین است که زیبائی مطلوب را به‌اوزان شعری بدهم ، قبل از شروع به‌وزن‌عوض کردن، طرزکار و بعد ازآن وزن پیدا کردن است. این‌کاررا در اوزان عروضی وبعد در اوزان هجائی درنظر دارد .

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

وزن‌هائی که نمی‌توانند طولانی بشوند ، جامدند وغیر مستعد ؛ به عکس وزن های دیگر مستعد و متحرك ....

فقط قافیه ، باید بدانید که بعد از وزن در شعر پیدا شده . قافیهٔ قدیم مثل وزن قدیم است . قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد .به‌عبارت اخری طنین مطلب‌رامسجل‌می کند .این‌است که می گوید شعر های ما قافیه ندارند .... »

« قافیه مال مطلب است . زنگ مطلب است . مطلب که جدا شد شد ، قافیه جداست . در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه‌شد ، یقین میدانم مثل من زشت خواهی دانست . قدما این‌را قافیه می دانسته اند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است ـ برای ما که باطبیعت کلام دست بهم‌می‌دهیم. هرجا که مطلبی است درپایان آن ، قافیه است .... »

و از تمام این اصرارهائی که نیما می کند و نسخه‌ها و راهنمائی هائی که می‌دهد بیك نتیجه می‌رسیم و آن اینکه او می‌خواهدشکل‌ذهنی شعر ، شکل ظاهری آن‌را ایجاد کند . طرز حرکت تصاویرواحساس‌هاو و اشیاء ، مسیر حرکت شکل ظاهری‌را تعیین نماید و بدنبال خودببرد . شکل ذهنی شعر در شعرای گذشتگان در یك بیت پایان می پذیرفت وگرچه ابیات بعدی با آن بیت از نظرشکل ظاهری یکی بودند،شکل شکل ذهنی‌آنهاممکن بودبکلی عوض‌شود .درحرکت‌مضامین گذشتگان،

تداوم نیست . بیت بعدی یك شعر مکمل تأثیر بیت نخستین نیست و یا زیاد بدان ارتباطی ندارد، فقط وزن و قافیه‌شکلی ظاهری به‌مضامین مختلف میدهد . درحالی که همینکه شکل ذهنی کامل شد و محتوی در تنگنای وزن و قافیه تحمیلی محصور نشد ، آنگاه آن « آرمونی » که نیما ازآن صحبت می کند، ایجاد می‌شود . « آرمونی » یعنی‌بهم چسبیدن قسمتهای مختلف شعر برای‌ایجاد تأثیری‌واحدویافتن شکلی‌متشکل‌ومتحدویکسان. و این آرمونی از برخورد مناسب شکل ذهنی و شکل ظاهری‌شعرایجاد میشود که بدان در فصل دوم این کتاب اشاره کرده ایم . مسؤولیت ادبی نیمادر اینست که می‌خواهد به محتوی و مضمون‌وصفی وروائی،آرمونی لازم را بدهد و بیشتر این همان حرف « لوچی » است که قبلا بدان برخوردیم : « شاعر کسی است که می‌خواهد آسمان و زمین را در قفس قالب اندازد.»

۳

شاعران‌معاصر چه چیز را از نیما آموختند؟ اگر یك تحول‌ادبی، با مرگ ایجادکنندهٔ تحول ، قدرتهای خود را از دست بدهد و اثراتش به صفر برسد ، دیگر تحول نامیده نخواهد شد . اما اگر تحولی ریشه دواند وبرومند شود و میوه دهد ، بدون شك عاملی بزرگ در حیات ادبی شاعران پس از تحول‌بشمار خواهد آمد وسنتی دیگر دربرابر سنت قبلی که فرسوده گشته بود،پدیدارخواهد آمد . این سنت،روی اصول‌دیگری کار خواهد کرد که ممکن است مبتنی براصول سنتهای ماسبق خود باشد و ممکن است نباشد ولی گفتن این نکته ضروریست که هیچ تحولی‌بکلی نمی‌تواند سنتهای ماسبق خودرانادیده میگیرد.رابرت فراست می گوید : «یك‌شعرفقط درمیان‌اشعار دیگرمفهوم شعری دارد .»این‌سخن را میتوان بسط دادو گفت:یك تحولی ادبی فقط در میان سایر تحولات ادبی،میتواند مفهوم تحول را حفظ کند وگرنه سنت پا در هوا که سنت نخواهدبود .

شاعران بعد از نیما ، چهار رسالت وچهار مسؤولیت مذکور را ، به نسبت‌بینش، وقدرت وضعف‌دیدشان پذیرفتند و آنها رادرسابقه وزمینهٔ کارخودقرار دادند . سدشاعر، «ا . بامداد» ،«مهدی اخوان ثالث» (م.امید)

و«فروغ‌فرخ‌زاد» ،بیش ازدیگران ، باآزادیهای بیشتر،و شاعری دیگر (نادر نادر پور)باویژگیهای تاحدی محافظه‌کارانه وحتی کمی کلاسیك، خود را در مسیر فضای جدید شعری که بوسیلهٔ نیما ایجاد شده ، اشاعه یافته بود ، قرار دادند . «بامداد» بابرداشتی حماسی وتغزلی که در آن بیشترین‌سهم‌از آن‌حماسه بود ؛«م .امید»بـاخصوصیتی حماسی وروائی ، «فرخ‌زاد»با خصوصیات تغزلی و درعین‌حال متفکرانه ؛«ونادرپور »باتغزل تاحدی رمانتیك که گاهی درآن کوششی میشد تا محیط بشکل‌سمبولیك تصویـر شود ، بیش از سایـر شاعـران فضای شعر جـدید را گسترش داده‌اند . در این چهار شاعر ،مسؤولیتهای چهارگانه تا حدی ذهنی شده در پشت سر اغلب‌برداشتهای شعری قرار گرفته‌اند و بیك مفهوم اشعاراین چهار شاعر بدلیل وقوف آنها به‌مسؤولیتهای‌چهارگانه ، پروانهٔقابل‌اطمینانی برای معاصر بودن دریافت کرده‌اند .

باید اجتماع وطبیعت وارد شعر می‌شدند . وچنین هم شد . بدین تربیت زندگی انسان در شهر وروستا درقالبهای پیشنهادی‌نیما عرضه شد. بینش در بارهٔ اجتماع تاحد یك فلسفهٔ اجتماعی درکار بعض شاعران اوج گرفت و دید طبیعی برخی دیگر آنچنان گسترش یافت که نوعی فلسفهٔ طبیعی‌شعری‌پدیدارآمد .اغلب‌شاعران‌پس ازنیما ،لزوم‌تحول‌در اجتماع را حتی به‌شکلی ملموس تراز خود نیما نشان دادند ؛ زشتی ها را بیرحمانه در تصاویروسمبولها ریختند وخواستند که روزنی به‌سوی‌نور ونقبی‌به‌سوی روز بزنند . وظیفهٔ اساسی اصیل ترین شاعران پس از نیما این بود کـه

اوضاع فعلی را بهتر نشان دهند ونمایندهٔ روح خفقان آور محیط باشند و در برابر تاریخی دروغین که باآگهی وزور و تبلیغات و سیاست بافی به نیروی پول نوشته می‌شد واز هرطرف بوق و کرنایش بگوش‌می‌رسید، تاریخ راستین را در قوالب نیمائی نشان دهند. بهمین دلیل ، شعر معاصر ایران، تاریخ معاصر این ملك است واگر بسیاری از سمبولها واستعارات شکافته شود و تفسیرهائی برای آنها نگاشته شود ، معلوم خواهد شد که شاعر راستین این روزگار نبض تاریخ معاصر را دردست داردو قلبش باروح زمان می‌تپد .

شعرای‌معاصر نه‌فقط‌تأثیرات حوادث‌مختلف را که‌اجتماع‌می‌پذیرفت بصورت شعر در آورده‌اند ، بلکه اثرات جزر ومدهای تحولات سایر نقاط دنیارانیز برروی‌اجتماع‌ومحیط‌ایران نادیده نگرفته‌اند.شاملو (ا.بامداد) در «مرثیه‌ای برای دیگران»،قسمت یکم ازشعر«ارابه‌ها »می گوید :

ارابه‌هائی از آن سوی جهان آمده‌اند
بی غوغای آهن‌ها
که گوش زمان مارا انباشته است

ارابه‌هائی از آن سوی زمان آمده‌اند

✦

گرسنگان از جای برنخاستند
چرا که ازبارارابه‌ها عطرنان گرم برنمی‌خاست؛

برهنگان از جای برنخاستند
چرا که‌از بارارابه‌ها خش‌خش جامه‌هائی برنمی‌خاست ؛
زندانیان ازجای برنخاستند
چرا که محمولهٔ ارابه‌ها نه‌داربود نه‌آزادی ؛
مردگان از جای برنخاستند
چرا که‌امیدنمی‌رفت‌فرشتگانی‌رانندگان ارابه‌ها باشند.

و«مهدی‌اخوان ثالث» (م.امید) نمایندهٔ نسلی می‌شود که‌در زمستان طبیعت ، زمستان اجتماع ومحیط را می‌بیند و در زمهریر بدگمانی‌ها گام برمیدارد؛ نسلی‌سردر گریبان که‌جواب‌سلام‌دادن‌رافراموش کرده‌است‌ودست محبت‌به‌اکراه می‌فشرد.وحتی‌نفس‌خود آدمی‌هم‌نه‌برای فرو بردن هوائی صاف وآزاد است، بلکه‌برای آنست که تابرآمد خیانتگرانه دیواری شود ودر برابر چشم‌بایستد وچشم را کور کند .

سلامت‌را نمی‌خواهندپاسخ گفت ، سرها در گریبان است
کسی سربرنیارد کرد پاسخ گفتن دیدار یاران را
نگه‌جزپیش پارا دیدنتواند
که ره تاریك‌ولغزان است
وگردست محبت سوی کن یازی
باکراه‌آورد دست از بغل بیرون

که سرما سخت سوزان است
نفس کز گرمگاه سینه‌می‌آید برون ابری شود تاریك
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
نفس کاینست ، پس دیگر چه داری چشم
زچشم‌دوستان دور یانزدیك ؟

وظیفهٔ هنرمند وشاعر اصیل این نیست که امید بی‌اساس و بی‌پایه در دل مردم بپروراند . بلکه نخستین وظیفهٔ او اینست که تاحدود امکان اوضاع اجتماعی وزشتی و وحشت وجنون حاکم برمحیط را نشان دهد ودراین بینش، شاعرهم‌بماند و بکوشد تا انسان را در موقعیتی که هست ، قرار دهد نه درموقعیتی خیالی که براساس پندارهای موهوم ، در ذهن‌آدم ساخته‌می‌شود. بانشان دادن جلوه‌های وحشتناك‌زشتی‌های شبانگاهی‌ممکن است،شب‌از بین‌برود وروز فرارسد.« فروغ‌فرخ زاد »در چند شعرش‌زشتی را بدون وحشت وهراس بازگو می کند و تصاویری که از محیط می‌دهد همگی‌از حالاتی سرچشمه‌می گیرند که ما خود چندین بار درخیابانهای شهر شاهد آنها بوده‌ایم . نمونهٔ کامل این نوع شعر ،« آیه‌های زمینی» است که آئینه‌ای میشود تا روح خشونت ووحشت بیرحمانه در آن منعکس شود:

دیگر کسی به‌عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
وهیچکس
دیگر به هیچ چیز نیندیشید

در غارهای تنهائی
بیهودگی به‌دنیاآمد
خون بوی بنگ وافیون میداد
زنهای باردار
نوزادهای بی‌سر زائیدند
و گاهواره‌ها ازشرم
به گورها پناه‌آوردند
. . . . . .
. . . . . .
در دیدگان آینه‌ها گوئی
حرکات و رنگها و تصاویر
وارونه منعکس می گشت
و برفراز سر دلقکان پست
وچهرهٔ وقیح فواحش

یك هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی میسوخت

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

ونادرپور گرچه اغلب ازمحیط غافل‌مانده است و دربسیاری موارد با آن مستقیماً روبرو نمی شود ولی موقعی که می کوشد تا خوب ببیند ، می‌تواند حالات تصویرها و چهره‌ها را دریابد و زبان گویای آن حالات شود . سخن از این نیست که شاعر باید شعرش را در خدمت اجتماع بگذارد ، بلکه سخن از اینست که او دراجتماع زندگی می کند،خوب یا بد ، این اجتماع متعلق به اوست و او فردی از افراد آنست و اگر تصویر گرروابط‌خود بااجتماع نباشد، قبل ازهرچیز به خلاقیت شاعرانهٔ خود خیانت کرده است: درقطعهٔ« ستارهٔدور» ،« نادر پور» چشم‌میگشایدو می بیند :

تصویرها در آینه‌ها نعره میکشند
مارا زچار چوب طلائی رها کنید
ما درجهان خویشتن آزاده بوده‌ایم

ودر جاهای دیگر سعی می کند بشکلی نقبی بسوی نوربزند، مثلا در «امید یا خیال»:

آیا شود که روزی از آن روزهای گرم
از آفتاب پارهٔ سنگی جدا شود
وان سنگ چون جزیرهٔ آتش گرفته‌ای
سوی‌دیار دوزخی ما رها شود
مارا بدل به تودهٔ خاکستری کند
خاکستری که‌خفته دراو برق انتقام ؟

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

تعیین کرد ولی ازلحاظ روح خشونت خاصی که بدلیل وجودمحیطی خفه و عرصه‌تنگ کن بر شعر معاصر حکمفرماست ، این شعر درغرب‌باشعر، اسپانیا بیشتر قابل مقایسه است .و این بدلیل روح خفقان‌ووحشتی‌است که بر محیط حکمفرماست و شعر معاصردر مسیرمخالف‌این خفقان‌راهی به‌سوی روز میزند .

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

(آیه‌های‌زمینی) (فروغ‌فرخزاد)

فردیت ، کلیت
وحقیقت جهانی درشعر

شعر دربسیاری موارد گردشی است ازفردیت به کلیت ویا از کلیت به فردیت ؛ ولی درهـردوحال باید حقیقتی بـزرگ و حتی جهانی در واژه‌ها تثبیت گردد .

فرض کنید پنجاه نفر در خیابان شاهد مرگ آدمی یا آدمهائی می‌شوند . برای این پنجاه نفر مشاهدهٔ مرگ یك یا چند آدم ، تجربه‌ای است عمومی ولی برای تك تك‌آنها ، تجربه جنبهٔ فـردی دارد . ممکن است یکی ازآن پنجاه‌نفر شاعرباشد ، شاعر بدلیل تأثیرپذیری بیشتر از حوادث ، به‌آن تجربهٔ عمومی ، فردیتی که عمیق‌تر و بالاتـر از فردیت دیگران است می‌بخشد و بعد در شعری و یـا حتی اشعاری ، آنرا بطور ناخودآگاه بیان می کند.

دراینجا ، تجربه‌ای عمومی نخست فردیتی شاعرانه یافته ، بـعد بصورت واژه‌ها بیان شده‌است و بیان کردن بوسیلهٔ واژه‌ها خود کوششی است برای‌سهیم کردن دیگران دریك تجربهٔ عمیق روحی.

برعکس ممکن است‌تجربه‌کاملاجنبهٔ فردی داشته باشد، ولی‌دارای معنویتی باشدکه اولا انسانی است و ثانیـاً اگر قشرها و سطوح آن را

به دور بریزیم، دارای ظرفیتی ابدی است: مثل‌عاشق شدن وعشق‌ورزیدن که در اصل هرگز تغییری پیدا نکرده ولی در سطح دچار سلیقه‌های گوناگون نسلهای مختلف شده است . برای شاعر ، عشق ورزیدن یك تجربهٔ عمیق فردی است ولی همینکه شاعر این تجربهٔ فردی را بطور ناخودآگاه بر زبان می‌راند و یا برروی کاغذ می‌آورد ،می کوشد تجربه عاشقانهٔ خود را به سوی دیگران براند و بدین ترتیب عشقی عمومی بوجود آورد . در اینجا شاعر عاشق از فردیت به کلیت گرائیده و تجربهٔ فردی خودرا بیان کرده است تا دیگران‌را نیز درآن سهمی‌باشد .

واما درهردوحال بینش شاعر آنقدر باید صمیمی باشد که تجربه تاحدی حالت «همه زمانی و همه مکانی » پیدا کند و ازاین طریق‌بصورت حقیقتی بزرگ‌وحتی جهانی درآید .نمونهٔ‌کامل این حالت‌رادرشعر«شب» نیما می‌بینیم .

هست شب . یك شب دم کرده وخاك
رنگ رخ باخته است
باد ، نوبادهٔ ابرازبر کوه
سوی من تاخته است
هست شب . همچوورم کرده تنی گرم دراستاده هوا
هم ازاینروست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش‌را

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

در محلی که خودش زندگی می کرده ، بخوبی دیده است ولی تجربهٔ خود را طوری کلیت بخشیده که من وتو وهر کس دیگری که در «شب نیمائی» زندگی کرده‌ایم و می کنیم ، آن‌را عملا می‌بینیم و تجربهٔ نیما به ما نیز متعلق می‌شود . نیما، بعداً تجربه خودرا بسوی حقیقتی جهانی می‌برد و میگوید : هم ازاین‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش‌را .»

یعنی اینگونه شبی وجود دارد و چنین شبی درهر نقطه‌ای ازجهان که باشد ، همه راهها را گم می کنند . اینجا یا آنجا ، آفریقای جنوبی یا آمریکای لاتین ، یوش یا تهران فرقی نخواهد کرد . دیروز ، امروز یا فردا براین حقیقت اثری نخواهند گذاشت .

شعر ا. بامداد (شاملو)

۱ـ بعدازنیما ، شاملو بهترین نمایندهٔ شعرامروز فـارسي است و نیز پس از نیما ، شاملو بزرگتـرین تأثیر را روی نحوهٔ تفکر شاعرانه گذاشته است.

با پشتکاری تمام که تنها در یك فدائی راستین شعر می‌توان سراغ کرد ، شاملو توانسته است در جهان واژه‌ها ـ به ویژه در قالبی که خود مبتکر و به اوج رسانندهٔ آن بوده است ـ دو روح گهگاه متضاد شعری (حماسی و تغزلی) را با موفقیت درهم آمیزد وازلحاظ کمیت و کیفیت شاعری آنچنان پیش بتازد که تمام شاعران همسن و سال خودرا بیکباره تحت‌الشعاع قراردهد . نوسانات گوناگون اجتماع مارا در زبان وبیانی تصویری و شعری میتوان درشعرپرشکوه اوسراغ کرد .

۲ـ شعرشاملو ، بی‌آنکه ویژگیهای پاك شعـری خودرا از دست دهد ، نشانهٔ قیام انسان دربرابر ظلمت و تیرگی است وشاملو، بی‌آنکه بامی برسر و گلیمی زیرپای داشته باشد ، در تمام عمرش که جز سیاههٔ دربدریها ، بی‌سامانیها، سرگردانیها و کوچ کردن‌های کولی‌وارازخانه‌ای به خانهٔ دیگرنیست، توانسته‌است جهان واژه‌هارا منزل دائمی‌خودسازد،

بدانگونه که هیچکدام از کلمات زبان شعرش ازحصهٔ شعری خودبی‌بهره نماند ودرآئینه‌های صاف وپاك ذهن شاملو موجودیت خودرا ضبط وثبت نماید؛ آنچنانکه : « انسانی در قلمرو شگفت زدهٔ نگاه او ـ » «درقلمرو شگفت زدهٔ دستان پرستنده» اش ، « به معبد ستایشهای خویش‌فرودآید:»

۳ ـ شعرشاملو ، بیوگرافی اجتماع ماست در جهان شعر و نیز بیوگرافی خود اوست ، با تمام فرازها و نشیب‌ها ، با تمام دوستی ها و دشمنی‌ها، امیدها و یأسها ، عشقها و قهرها، آغازها و پایانها وآغازهای مجددش . شاملو ، شعرخودرا دراختیار انسان گذارده است ، انسانی که فقط درتمامیت‌قالب انسانی خود میگنجد و ازهرنوع مرام یا دسته‌بندی تحدید کننده گریزان است وبهمین‌دلیل‌شاملوواقع‌بین‌تر از«مایاکوفسکی» است، زیرا مایاکوفسکی ، گهگاه شعر خودرا وسیلهٔ تبلیغ مرامی‌خاص می کرد ولی شاملو ، مبلغ انسان است ، با تمام خصائصش درجهان‌شعر.

۴ـ هیچکدام از شاعران همسن وسال شاملو ، چون اوبه صافی و پاکی‌زبان‌اینهمه‌اهمیت‌نداده‌است وهیچکدام اینهمه متجددانه ومجدانه ازبرکت ونعمت واژه‌ها ـ درقالبی که به‌سوی آزادی ومحتوائی که‌بسوی آزادگی و وارستگی رفته است ـ بهره‌مند نشده‌است وهرقدر که‌دیوانهای شعراورا ورق بزنیم ، در هرصفحه احساسی نو ، تصویری تازه ، انسانی نیرومند و خلاق می‌بینیم وبیانی که میکوشد همه‌چیزرا دربرگیرد ؛ هم زمانی که وزنی خاص وجود دارد ، مثل :

یاران ناشناخته ام
چون اختران سوخته
چندان به خاك تیره فروریختند سرد
که گفتی
دیگر
زمین
همیشه
شبی بی‌ستاره
ماند .

وهم زمانی که بی‌وزنی‌هست و کلمات در برابـر مضمون ، منتهای ظرفیت آهنگ طبیعی خودرا بدون قیدوبند می‌یابند . مثل :

عشق ما دهکده‌ئی است که هرگز به‌خواب نمی‌رود
نه به شبان و
نه به روز
وجنبش و شور وحیات
یك دم در آن فرونمی‌نشیند
هنگام‌آن است که دندانهای ترا
در بوسه‌ئی طولانی

چون شیری گرم

بنوشم .

و هم زمانی که دیگر برای بهتر خواندن شعر، نیازی به تقطیع هم نیست ، زیرا سرعت وحرکت ورقص کلمات، شعررا ازهرنوع تقطیع برروی کاغذ بی‌نیاز میکند . مثل:

پس آدم - ابوالبشر - به پیرامن خویش نظاره کرد ● وبرزمین عریان نظاره کرد ● وبه آفتاب که‌روی در می‌پوشید نظاره کرد ● ودر این‌هنگام‌بادهای‌سرد برخاك برهنه‌می‌خلید ● وروح تاریکی برقالب‌خاك منتشر بود ● وهرچیز بودنی‌دستمایهٔ وهمی دیگر گونه بود ● وآدم - ابوالبشر -به‌جفت خویش درنگریست ● و اودر چشم‌های جفت‌خویش نظر کرد که در آن ترس وسایه بود ● ودرخاموشی در او نظر کرد ● وتاریکی در جهان او نشست ●

واین‌نخستین باربود ، برزمین ودر همهٔ آسمان که گفتنی ناگفته ماند ●

۵ -شاعر اصیل، درخارج از چارچوب زمان و مکان خودنمیتواند وجود داشته باشد واگر به‌زمان ومکان خود وفادار بماند ونمایندهٔ صمیمی نسل خود و انسانهائی که در کنارش زندگی میکنند باشد ، بدون تردید به زمانها ومکانهای دیگر نیز متعلق خواهد بود واز همین طریق است که شاعر اصیل فرصت جاودانگی پیدامی کند وشاعر بدل، تنها به‌شهرتی که درنتیجهٔ کلی بافی خود وفهم کلی‌مردمی‌غیر شاعروشعر نشناس بدست‌آورده

است ، اکتفاء میکند ، ولی زمان که جاودانه در گذر است ، پرویزنی است که از آن فقط ذرات پاك واصیل می گذرند وتنها انگلها وآشغالها می‌مانند تادستی‌نامرئی‌آنها رابگوشه‌ای ریزد وبفراموشی بسپرد . وشاملو از آنگونه شاعرانی است که نسبت‌به‌شاعران‌همسن وسالش ،ذرات‌بیشتری از مخلوقاتش اذن دخول در پرویزن زمان می‌یابند .

۲

۱ـ در سال ۱۳۲۶، شاملو کتابی‌چاپ کرد تحت عنوان«آهنگهای فراموش شده» که خوشبختانه به زودی فراموش شد . این کتاب ، شاید بدترین مجموعه شعری است که‌تاکنون چاپ شده است . اشعار،کارهای جوان سوزناك ورمانتیکی است که بهمه‌چیز این دنیا رنگی ازآه و ناله وغم وتأثیر قلابی میدهد وردمیشود. قطعات این کتاب، به‌استثناء یك یادو تا،جملگی بی‌لطف‌اند، طوری که تصور نمیرود نویسندهٔ این قطعات پس از چند سال‌تغییرماهیت‌دهد و شاعر متجدد وکامل وبالغی از آب درآید. در این قبیل قطعات تاثیرات لامارتین و ویکتورهوگو وحتی تأثیر دشتی وحجازی وهدایت هم دیده می‌شود . از نیما چندان خبری نیست و اگر هست بسیار ناچیز است . از قطعات این کتاب چنین برمیآید که شاملو هنوز در آن زمان نمی فهمید شعر یعنی‌چه؟و هنوز زبان احساس را دردست نداشت و از هرگونه بینش وجهان‌بینی بکلی خالی بود . پس از این کتاب فراموش شده ، منظومه ای درآمد وبعد «قطعنامه»چاپ شد که‌شامل چهار شعر بود و بعد «آهن‌ها واحساس‌ها»منتشرشد که مجموعهٔ هشتادو سه قطعه شعر بود ولی ، شاملو بعدها «هوای تازه» را چاپ کرد و

منتخبی از سه کتاب قبلی را ضمیمهٔ اشعار جدیدتر کرد .

۲ ـ «هوای تازه» در زندگی شعری شاملو نقطهٔ عطفی است . در این کتاب ، شاملو تأثیر نیما را می‌پذیرد وخود را در مسیر شعر جدید فارسی قرار میدهد و در همین کتاب است که تأثیر خام «الوار» و تأثیر نسبتاً پختهٔ «لورکا» و«مایاکوفسکی» درشعر اومشاهده میشود . ولی تاثیر نیما از همه بیشتر است و دربسیاری از اشعاری که شاملو در قالب نیمائی در«هوای تازه» چاپ کرده است ، دیده می‌شود. نخست به‌تأثیرات‌شاعران خارجی اشاره میکنم .

در شعر «سفر» که اینطور شروع میشود :

در قرمز غروب رسیدند
از کوره راه شرق دودختر کنار من

ودرشعر«احساس» که بهتراست‌شش سطرآن‌رادرپائین بیآورم:

سه‌دختراز جلوخان‌سرائی کهنه،سیبی‌سرخ‌پیش‌پایم افکندند
رخانم‌زرد شد ، اما نگفتم هیچ
فقط آشفته شد یکدم ، صدای پای سنگینم به روی فرش
سخت سنگ،

دو دختراز دریچه،لاله‌عباسی گیسوهایشان‌را در قدم‌های
من افکندند
لبم‌لرزید ، اما گفتنی‌ها برزبانم ماند

فقط از زخم دندانی که بر لب‌هافشردم ، ماند برپیراهن
من لکه‌ئی نارنگ ...

به از نظر شکل ظاهـری ، بلکه از نظر لحن و بیـان و مضمون ، و در سطرهائی از اشعار بی‌وزن‌ودربعض اشعار فولکلوریك شاملو تأثیر کلی نفس « گارسیالورکا» شاعراسپانیولی دیده می‌شود.

تأثیر«الوار» دربخشهای‌ششم وهفتم «هوای‌تازه» دیده میشود. گاهی این‌اشعاربترجمه‌هائی‌می‌ماند که «شاملو»خود از«پل‌الوار» کرده‌است.مثلا:

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد
ومهربانی دست زیبائی را خواهد گرفت

✦

روزی که کمترین بوسه‌سروداست
وهرانسان
برای هر انسان
برادری است .

و یا :

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

و تأثیر « ابری درشلوار » و سایراشعار « مایاکوفسکی » در«حرف‌آخر» که بمناسبت سالگرد خودکشی مایاکوفسکی سروده شده‌است به خوبی

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

درقطعهٔ«رانده» که اینطورشروع می‌شود :

دست بردار از این هیکل غم
که‌زویرانی خویشست آباد
دست بردار که‌تاریکم وسرد
چون فرو مرده چراغ ازدم باد . . .

و«در گل کو» که‌اینگونه سطرهائی درآن می‌یابیم :

پنجه می‌ساید برشیشهٔ‌در
شاخ یك پیچك خشك
از هراسی که زجانش نرباید توفان . . .

ودر «مرغ‌باران» که اینگونه شروع می‌شود :

در تلاش شب که‌ابر تیره می‌بارد
روی دریای هراس انگیز

و زفراز برج بارانداز خلوت مرغ باران می کشد فریاد خشم آمیز . . .

و در آن سطرهائی از این قبیل یافت میشود :

اندرآن سرمای تاریکی

که چراغ مرد قایقچی به‌پشت پنجره افسرده میماند
و سیاهی می‌مکد هرنور را در بطن هر فانوس ...

شاملو خـود را به راحتی ، آزادانه و مشتاقانه تحت تـأثیر نیما میگذارد ولی هرگز از کشف در زبان و بیان و در خود و طبیعت دست نمی کشد تا اینکه در قطعهٔ «بودن» که در آخر دفتر سوم « هوای تازه » آمده‌است، نیمه استقلالی بدست میآورد :

گر بدینسان زیست باید پست
من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم‌را به‌رسوائی نیاویزم
بر بلندکاج خشك کوچهٔ بن‌بست

و بالاخره در «سرگذشت» که یکی‌از زیباترین‌شعرهای شاملوست، از نظر لفظی و فکری و احساسی به‌آن حالت ازاستقلال میرسد که شاعر کاملا مستقلی بشمار آید .

۳ ـ تحت‌تأثیر نیما وچند شاعرغربی ، شاملو قدرت‌توصیف جالبی پیدامیکند که‌بهتراست آنرا«قدرت‌توصیف‌جزء به جزء »بنامیم، بهمین‌دلیل اومیکوشد ، آنچه‌را که از یك شیئی در طبیعت محیط خـود دیده است ، بطور دقیق و فشرده ، بصورت تصاویر در آورد و حالات روحی خود را در برابر اشیاء نشان دهد . این قدرت توصیف ، تحت تأثیر نیما ، در ابتدا متوجه تصویر گری جنگل و بیابان و ساحل و قایق و قایقچی‌است ولی بعدها متوجه شهـر میشود و شاملو گاهی با دقتی بی نظیر و خشن و بیرحمانه ، همه‌چیز را در برابر ما میگذارد :

دیوارها ـ مشخص و محکم ـ که باسکوت
با بی حیائی همه خطهاش
باهرچه‌اش ز کنگره برسر
باقبح گنگ زاویه‌هایش سیاه وتند ،
در گوشهای چشم
گویای بیگناهی خویشست ...

دیوارهای ازخزه پوشیده، کاندر آن
چون انعکاس چیزی زآئینه‌های دق
تصویر واقعیت تحقیر میشود

«دیوارها» (ص ۸۳ هوای تازه)

شاملودرچنین شعرهائی ، گرچه گاهی تحت تأثیر اشعار نیماست ولی بیشتر تحت‌تأثیر افکار شعری اوست‌وبویژه این‌فکر که‌شعرامروز،شعر وصفی است .

۴ ـ فورم بعضی ازاشعار منثورشاملودر «هوای تازه » بسیارسست است تا آنجا که میتوان گفت اصلا فورم تازه‌ای درکار نیست ، بلکه‌نثر ، نثر سست‌وضعیف و بی‌قدرتی‌است که نیروی احساسی‌اصیل، ظرفیت‌کلمات رالبالب نمی کند. و البته این‌نقص از آنجاپدیدار میشود که‌شاملوبسیاری از این قبیل اشعار « هوای‌تازه » راتحت تأثیر شعرای غرب سروده‌است و

از آنجا که مطلب ومضمون ، ازآن خـود او نبوده است ، محتوی فورم خاصی بخودنگرفته . مثلا به‌این‌سطرها از قطعهٔ« نگاه کن »نگاه کنید:

توخوبی
ومن بدی نبودم
ترا شناختم ترا یافتم ترا دریافتم وهمه حرفهایم شعر شد
سبك شد
عقده‌هایم شعرشد همهٔ سنگینی‌ها شعرشد
بدی‌ها شعرشد سنگ‌شعرشد علف‌شعرشد دشمنی شعرشد
همهٔشعر هاخوبی‌شد

ولی شاملو از این بی‌شکلی گریزان است، نثرش‌را هرچه‌موجزتر ودقیق‌تر و تصویری‌تر می کند و بدان شکل خاصی میدهد کـه کامل شدهٔ آن‌را دربسیاری ازقطعات دو کتاب بعدی میتوان دید . این قبیل قطعات فورم یافته‌در«هوای‌تازه» کم هم نیستند:

طرف ما شب نیست
صدا باسکوت آشتی نمیکند
کلمات انتظارمیکشند
من باتو تنهانیستم ، هیچکس باهیچکس تنهانیست
شب از ستاره‌ها تنهاتراست ...

و ازهمه بالاتروبهتر :

برای زیستن دوقلب لازمست
قلبی که دوست بدارد ، قلبی که دوستش بدارند
قلبی که هدیه کند ، قلبی که بپذیرد
قلبی که بگوید، قلبی که جواب بگوید
قلبی برای من، قلبی برای انسانی که من میخواهم ـ تا انسان
را در کنار خودحس کنم

بهمین ترتیب شاملو از نثر ساده که کمتر خصوصیت شعری و روح تصویری دارد بسوی نثر پرآهنگ و شکل یافته ای میرود که در آن همه چیز هم از نظر صدا و آهنگ کلمات وهم از نظر مفهوم واحساس، صاحب یك هارمونی شعری میشوند .

۵ ـ شاملو در « هوای تازه » چهار کار بزرگ میکند . یکی اینکه اگر « نیما » از طبیعتی غیر شهری و بیشتر از جنگل ودریا سخن میگفت و تصاویر و سمبولهای خودرا در دریا و درخت و سنگ و کوه و روستا و شب پره و داروك و سنگ پشت میدید ، شاملو بدنبال آفریدن نوعی شعر شهری است . البته اوهم از کوهستان و جنگل و دریا دور نیست ولی او شاعررا بشهر می آورد ومیخواهد او آنچه را که در شهر هست ببیند وبدین ترتیب گامی برمی دارد بسوی مدرن ساختن شعری که بوسیلهٔ نیما ایجاد شده بود . اوشعر را به زندگی امروز نزدیکتر میکند و زندگی امروز شهری را تصویر گری می نماید :

امروز
شاعر
باید لباس خوب بپوشد
کفش تمیز واکس زده باید بپا کند
آنگاه درشلوغ ترین نقطه‌های شهر
موضوع و وزن وقافیه‌اش را
[یکی یکی
بادقتی که خاص خود اوست]
ازبین عابرین خیابان جدا کند.

ثانیاً شاملو بیش ازنیما و با نیرو وقدرت بیشتری دربرابر طرفداران تقلید از شیوه وقالب گذشتگان ایستادگی میکند و به طرفداران مکتب «کلاسی سیسم» سخت حمله می برد واین حمله بردن بیشتر بخاطر آن است که زندگی امروز، شعری میخواهد که مال امروز باشد و شعر امروز، شکل و قالبی امروزین میخواهد و شاعری که امروز زندگی میکند، نباید در شکل و قالب فرسودهٔ دیروز زندگی را ببیند. یعنی شاعر نباید مسؤولیت ادبی خودرادربرابر تاریخ ادبیات فراموش کندونیز مسؤولیت‌های اجتماعی و تاریخی خودرا:

موضوع شعر شاعرپیشین
از زندگی نبود

در آسمان خشك خیالش او
جز با شراب ویار نمی کرد گفتگو
او در**خیال** بودو شب و روز
دردام گیس مضحك معشوقه پای‌بند
حال آنکه دیگران
دستی به‌جام باده و دستی به‌زلف یار
مستانه در**زمین‌خدا** نعره میزند !

و آن‌کار سوم کـه شاملو میکند و بسیارهم مهـم است ، اینست که شاعر بایدعملا درجریان اموراجتماعی دخالت کند . پیشگام‌وپیشرو و راهبر باشد و شعر خودرا حربهٔ خلق نمایدچرا که‌دیگر شاعر«یاسمین وسنبل گلخانهٔ فلان »امیرو پادشاه نیست‌بلکه خود شاخه‌ایست‌ازجنگلی بزرگ؛ شاخه‌ای که به‌سوی نور فریاد میکشد و این شاعر :

او شعر می‌نویسد .

یعنی

اودست می‌نهد به جراحات شهر پیر

یعنی

اوقصه می کند به‌شب ، از صبح دلپذیر

مسألهٔ چهارم در « هوای تازه» اینکه شاملو بیش از هرشاعردیگر هم‌سن و سال خود از زبان امروز وکلماتی که حتی‌کاملا عامیانه هستند و

در شعر او حالت شاعرانهٔ خودرا باز می یابند ، استفاده میکند . شاملو شاعری است که از نظر کلام تکیه بـر ادبیات نمیزند ، بلکه واژه های خودرا بدون واسطه ای ، از زبان مردم اجتماع خود انتخاب می کند و بهمین دلیل او در بکار بردن زبان‌امروز از همه غنی‌تر ونیرومندتر است و ازاین نظر « شعری که زندگیست » در شعر امروز حادثه‌ای است ولی من میخواهم دوسه مثال آخرم را در این مورد از « حرف‌آخر »اوبیاورم که در آخر کتاب « هوای تازه»اش چاپ شده است :

بر پیشتختهٔ‌چوب‌دکهٔ گوشت فروشی
کنار ساطور تیز و بزرگ فراموشی
پشت بطری‌های خمار و خالی
زیرلنگه کفش کهنهٔ پرمیخ بی‌اعتنائی
زن بی‌معبد مهتابی‌رنگی‌خفته است بر ستونهای هزاران
هزاری مویهای آشفتهٔ خویش

آناهیتای منست

و یا :

من دستهای گرانم‌را به‌سندان جمجمه‌ام کوفتم
و بسان خدائی درزنجیر نالیدم
و ضجه‌های من
چون توفان ملخ
مزرع همه شادیهایم را خشکاند

و معذلك ـ آدمك‌های اوراق فروشی ! ـ و معذلك
من به دربان پرشپش بقعهٔ امامزاده **کلاسیسم**
گوسفندمسمطی‌نذرنکردم !
و یا خشمگین‌تر و امروزی تر ، وعاصی‌تر وحماسی‌تر :
فریاد این نوزاد زنازادهٔ شعر مصلوبتان‌خواهد کرد:
ـ « پااندازان‌جنده شعرهای پیر !
« طرف همهٔ شمامنم . من ـ نه‌یك جنده‌بازمتعفن!ـ
« و من

نه بازمیگردم

نه‌می‌میرم

« وداع کنید با نام بی‌نامی‌تان
« چراکه من

نه فریدونم

نه ولادیمیرم ! »

۳

۱ ـ « باغ آینه » را حتی اگر ده‌بار خوانده باشی ، باید دوباره بخوانی ، باید چندباردیگرهم بخوانی ومن‌اینکاررا کرده‌امو گمان‌میکنم کتابی‌است که برای لذت بردن اززبان شعر شاملو وحتی از زبان فارسی باید آنرا ازهرچندماه یکبارخواند .

« باغ آینه » پر گوئی‌وحتی گنده گوئی « هوای تازه » راندارد. ایجاز و دقت برهمه‌جای آن حاکم است . تأثیر شاعران دیگر بر روی شاعر « باغ‌آینه » بسیار اندك است . شاملو به اقتصاد خاصی که شعرای بزرگ از نظر زبان وکلمات بدان میرسند ، وقوف یافته است و شکل کارش ، هم در اشعاری که درآنها وزنی وجود دارد وهم در اشعاری که بی‌وزنی برآنها حاکم است اما لحن کلام آهنگین است ، اغلب کامل و یکدست و یکپارچه است و زبان شسته رفته‌تر ، سالم‌تر ، دقیق‌تر و عمیق‌تر شده . شاملو از نقطهٔ نظر اجتماعی به‌آن وضع رسیده است که بجای حمله ، عصبانیت ، خشم و غرور و نخوت ، به قضاوت اجتماع و حتی سرنوشت می‌نشیند و البته پس از دربه‌دریهای دوران « هوای‌تازه » و پر گوئیهای ممتدآن دوران درزندان و یا پس اززندان، اینك‌شاعری

را می‌بینیم که می‌خواهد قاضی نسل خود باشد و سهم امید و نومیدی. سرافرازی و سر افکندگی و خوشی و بدبختی آنرا با دو کفهٔ سیمین ترازوی واژه‌ها بسنجد و خودرا در برابر سرنوشت قرار دهد و ببیند چه چیز دارد و چه‌چیز ندارد و آیاچیزهائی که دارد، اعتبار وارزش‌انسانی دارند یا فاقدهر گونه اهمیت هستند و آیا چیزهائی‌را که وجود ندارند، می‌توان بدست آورد؟ولی «باغ آینه» فقطاینها نیست؛ بیش از اینها و بیش از اینها چیزهای دیگری‌هم هست.

در بعض قطعات «باغ‌آینه» سخن ازشك استویقین، وگوئی‌شاملو می‌خواهد بیك‌نوع انتخاب اگزیستانسیالیستی برسد. تأثیر شعرا را در «باغ آینه» کم می‌بینیم ولی‌تأثیر نویسندگان مکتب اگزیستانسیالیسم‌را نمی‌توان نادیده گرفت. آیا کوچهٔ شاملوشباهت‌کامل‌به کوچهٔ‌قصر «کافکا» ندارد؟

دهلیزی لاینقطع
در میان دو دیوار،
و خلوتی
که به‌سنگینی
چون پیری‌عصا کش
از دهلیز سکوت‌می گذرد
و آنگاه
آفتاب،

و سایه‌ئی منکسر.
نگران و منکسر .

خانه‌ها
خانه خانه‌ها
و فریادی از فراز ؛
ـ شهر شطرنجی !
شهر شطرنجی!

و در « واخواست » ، هنگامی که از « چهار جانب سر راه گریز بسته است » محاکمهٔ کافکا بیادمی‌افتد ، موقعی که مجرمی هست بی‌آنکه جرمی باشد و گوئی این‌جرم، جز خود تولد و وجود یافتن چیزدیگری نیست وصدای کافکا را دراین چندخط می‌شنویم که :

قاضی تقدیر
با من
ستمی کرده است
به‌داوری، میان مارا که خواهد گرفت

و در « مرثیه » ، نومیدی حاکم برشعرازیك تفکر وجست وجوی فلسفی در سرنوشت مسیح نتیجه می‌شود ، با وجود این موقعی که شاملو می گوید :

« در انتهای آسمان خالی دیواری عظیم فرو ریخته‌است

و فریاد سرگردان‌تو
دیگر به‌سوی تو باز نخواهد گشت ...

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

۲ ـ « باغ آینه ». نتیجهٔ گفته‌های اجتماعی و شعری و ادبی شاعر است در دوران « هوای‌تازه » و پس از آن‌دوران . و معلوم‌است که‌نتیجهٔ کار باید ازخودکار کوتاهتر ، فشرده‌تر و چکیده تر باشد . اینك هر چه در این خانهٔ تار هست با او سر کین و عناد دارد و او نمی‌تواند چراغی خردبر برزن‌انتظارمادری آویزد و گرچه‌کلیداین طلسم کهنه‌دردست‌اوست، اورا آئینه‌ای نیست تاکلید را دردست خود ببیند . اینك او مرغی است که درشب به‌سوی ظلمت وائی می‌زند و می‌ماند و یا از سیاهی جنگل به‌سوی نور فریاد می کشد ولی زمین ، جاودانه مثل شبی بی‌ستاره مانده است چرا که یاران ناشناختهٔ او بخاك و خون غلتیده‌اند وشاعر بی‌آنکه گناهی داشته باشد در زندان افتاده است و در غمخانهٔ خود بی آنکه نقشه‌ای داشته باشد گام بر میدارد و دست برپیشانی می کشد و از درون شب ، گوش بازنگ غریو وحشت‌انگیزی است و حتی ستارهٔ پر شتاب در گذر گاهی مأیوس برمداری جاودانه می گردد و نیز ارابه هائی که از آن سوی زمان آمده اند ، امیدی با خود نیاورده اند ودوشبح ،تامرز خستگی رقصیده‌اند و شاعر به اصرار می خواهد بودن‌خود رابرای‌خودش ثابت کند ومی گوید :

خسته

شکسته و دلبسته

من هستم

من هستم

من هستم

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

ولی گر چه در سالهائی که « باغ آینه » سروده میشد ، دیگر بر بساطی ، بساطی نمانده بود و نومیدی زبان شاعران را تسخیر کرده بود و گرچه شاعر به‌نوعی نومیدی‌فلسفی گرائیده بود و گرچه‌پس‌از کشتارها، زمان تدفین‌وسوگواری فرارسیده بود و گرچه :

پدران‌از گورستان‌باز گشتند

وزنان ، گرسنه بر بوریاها خفته بودند

کبوتری از برج کهنه به‌آسمان ناپیدا پر کشید

و مردی ، جنازهٔ مرده‌ئی تازه‌را بردر گاه‌تاریك‌نهاد

و گرچه :

خنده‌ها ،چون قصیل‌خشکیده ،خش‌خش‌مرگ‌آور دارند

سربازان مست در کوچه‌های‌بن‌بست‌عربده می کشند

وقحبه‌ئی‌ازقعرشب‌باصدای‌بیمارش آوازی‌ماتمی‌میخواند..؟

شاملو باز به عشق رو میکند و گرچه نمی تواند به جانب شهر باز گردد ولی می گوید :

« مرا لحظه‌ئی تنها مگذار
مرا از زره‌نوازشت روئین‌تن کن :
من به ظلمت گردن نمی‌نهم

و بهمین دلیل در شعری دیگر می گوید :

ای تمامی دروازه‌های جهان !
مرا به‌بازیافتن فریاد گمشدهٔ‌خویش

مددی کنید !

در شعر شاملو ، امید و نومیدی مثل عشق‌است و :

عشق
خاطره‌ئی‌است به انتظار حدوث و تجدد نشسته

و شاملو همیشه همه چیز را در حد حدوث و تجدد نگاه می‌دارد و نومیدی خودرا گاهی با آنچنان نیرو و قدرتی بیان می کند که گوئی حتی نومیدی هم بسخره گرفته شده است. و بعد امید به سراغ اومی‌آید و دردفتر«لحظه‌ها وهمیشه»از کتاب «آیدا درآینه »، او در گذرگاه‌نسیم و باران و سایه سرودی دیگر گونه آغاز می کند و برگ وموج و عشق و مرگ‌را بصورت سرودی در می‌آورد و در « وصل » فریاد می کشد :

هرگز شبرا باور نکردم
چرا که در فراسوی دهلیزش
به‌امید دریچه‌ئی دل بسته بودم

۳ ـ «لحظه‌ها وهمیشه» باید به‌ضمیمهٔ «باغ آینه» چاپ‌میشد، نه «آیدا درآینه»، زیرا قطعاتی در این دفترپیدا میشوند که ازنظرفرم کارو و روح امید ونومیدی حاکم براغلب قطعات با «باغ آینه» بیشتر مناسبت دارند تابا «آیدا در آینه». «آیدا درآینه» چیزمجزائی‌است و درآن مسیر فکری‌خاصی تعقیب می‌شود، در حالیکه «لحظه‌هاوهمیشه» بیشتر باحالاتی سروکار دارد که درلحظات خاصی به‌شاعر دست‌داده است‌و مسیر فکری‌خاصی در تمام قطعات‌آن تعقیب نمیشود.

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

ازپشت شیشه‌ها به‌خیابان نظر کنید!
خون‌را به‌سنگفرش ببینید!
خون‌را به‌سنگفرش
ببینید!

خون را
به سنگفرش ... »

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

«تاشکوفهٔ سرخ پیراهن » که درسال۱۲۲۹ سروده شده‌است،شعری است اجتماعی‌و انسانی با قسمتهائی دربارهٔ شعر . تأثیر « مایاکوفسکی» و « الوار » دراین شعر که بیش از حد بلند است ، دیده می‌شود . هشت صفحه از این شعر ، از ردیف کـردن اشیـاء و حیوانها و آدمها بـدنبال « دوست داشتن » بهوجود آمـده است و حتماً شاملـو خودش هم حالا نمی‌تواند بـاین طرزکار موافق باشد ، زیرا شکل ذهنی شعرقوی‌ومحکم نیست و اطناب کلام سخت به تأثیر آن لطمه وارد می کند.البته در سال ۱۳۲۹ این شعر می‌توانست درشمار اشعار بسیار مدرن بیایدولی حالا،در در سال ۱۳۴۳ زندگی‌می کنیم و به‌نقص‌های این شعر بخوبی واقفیم .

۴ ـ مخاطب شاعر اصیل درآن اوجها، جز خود شاعر ، یاشاعری دیگر نیست ودر اینجا شاعر من غیر مستقیم می کوشد تا بامخاطب قرار دادن شاعری دیگر وسپردن قالب ومحتوی و شکل ذهنی شعر خود به‌او، بینشهای‌شعری‌وطبیعی واجتماعی خود را تداوم بخشد وبدین وسیله در وجود شاعری دیگر ، زندگی آغازدو ادامه یابد و نیز سبك و شیوه و ویژگیهای ذهنی‌خود راکه متعلق بـه زمانی خـاص است در سلسله مراتب تداوم شعری وسنت‌هـای ادبی قرار دهد و بدین وسیله آنها را به آیندگان بسپارد .

مخاطب شعری شاملو، بویژه‌در «هوای‌تازه»،«باغ آینه» و«لحظه‌ها و همیشه» از کتاب«آیدادرآینه» شاعراست ویا کسی که ازذهنی شاعرانه بهره‌مند است وشاملو مثل سلف خود نیما که رشتهٔ تداوم شعری را به‌او و«امید »وفروغ فرخزاد و دیگران سپرد، می‌خواهد سبك و ویژگی‌خود را به شاعری دیگر بسپرد و در این قبیل موارد حتی زمانی که او شعر عاشقانه‌می‌سراید،مخاطبش‌شاعراست وفقط در بعضی‌ازقطعات«آیدادرآینه» شاملو به‌خطابی صرفاً عاشقانه گردن‌می‌نهد و بهمین دلیل شعرش ساده‌تر وقالب آن کمی ابتدائی تر وپائین تر می گردد وبالاخره بامقایسه باسایر

اشعار عاشقانهٔ شاملو، ازلحاظهائی کاملاروشن می‌لنگد. خطابی صرفاً عاشقانه شاعررا مجبور می کند که‌مقداری از حرفهایش راطوری بزند که‌درخور فهم معشوقه باشد . در واقع معشوقه ، بصورت هدف‌غائی شعر درمی‌آید، در حالیکه شاملودرسایرآثارش ،حتی‌اشعار عاشقانه‌اش،اشیاء واحساسها، آدمهاومعشوقه‌هایش راوسیله‌قرار داده بودتاحرفهایش را درقالبی‌محکم‌تر ومتعالی‌تر باشاعری‌دیگر بزندوبدین‌ترتیب‌شعری‌درسطحی عالیترخلق کند. او عشق فردی‌خود را در اشعارقبلی به صورت عشقی عمومی درمی‌آورد ، قلبش بازشده بود و گسترش پیدا می کرد تا عشقش را برای همگان بـه ارمغان آورد ولی دربعض قطعات « آیدادرآینه » این‌کار را نمی کند . هدف در این‌قطعات فهماندن عشق است به معشوق . در این میان ،تمام اشیاء و احساسها ، خود را درآینهٔ آیدا زینت می‌دهند ، بجای آنکه مستقلا وجود داشته باشند و زندگی شعری خود را دنبال کنند . شاملو که«درباغ آینه» گفته بود :

چراغی به‌دستم ، چراغی در برابرم :
من به جنگ سیاهی می‌روم .
گهواره‌های خستگی
از کشاکش رفت وآمدها
باز ایستاده‌اند ،
وخورشیدی از اعماق

کهکشانهای خاکستر شده را
روشن‌می کند.

اینك از رفتن به جنگ سیاهی روگردان می‌شود ، بایاریگانه وباما بیگانه می‌شود ودر قسمت دهم قطعهٔ «آیدا در آینه» می گوید:

برویم ای یار ، ای یگانهٔ من
دست مرابگیر
سخن من نه از دردایشان‌بود
خود از دردی بود
که‌ایشانند .

گرچه شاملو با«آیدادرآینه» شباب خود را باز می‌یابد ولی‌عشق فردی بیگانه باخلق‌الله را، جانشین عشقی‌می کند که‌توان‌تعمیم و گسترش داشت و درواقع دچارنوعی حالت فرار می‌شود که از ویژگیهای شاعران «رمانتیك» است.(وشاملو رومانتیك نیست.)

آدمها وبوینا کی دنیاهاشان
یکسر
دوزخی است در کتابی
که من‌آن‌را
لغت به‌لغت
ازبر کرده‌ام
تا راز بلندانزوا را

دریابم
راز عمیق چاه را
از ابتذال عطش

ولی همین بوینا کی بوینا کان است که شاملو را نمایندهٔ عصر خود کرده است وشاملو ، نه فقط کتاب دوزخ آنهارا لغت به‌لغت از بر کرده، بلکه آن کتاب‌را لغت‌به‌لغت نوشته‌است واکنون‌پشت کردن‌بهمین‌بونیاکان که بدون شك، شاملو خود یکی از آنهاست ، یکنوع گریز ازخوداست وگریز از واقعیت‌های انکار ناپذیر محیطی که در آن زندگی می کنیم و شاملو خود نیز در آن زندگی می کند. تعبیری اینگونه منفی‌ازیأس، گوئی روی برتافتن ازهر گونه امید به بهبود انسانهائی است که اینك «بونیاکی‌شان» شاملو را فراری داده است . آیا شاملو موقتاً دچار این حالت‌شده است؟آیاشاملو بازخواهد گشت؟آیا شاملو ازخلوت گزینی‌های صرفاً عاشقانه دوباره به سوی خلوت گزینی‌با خود و اشیاء و انسانهای محیطما برخواهد گشت ؟و آیا شاملو بار دیگر بکمك بونیاکان خواهد شتافت ؟

ولی‌همانطوریکه گفتم در،شاملو امید مثل عشق، به انتظار حدوث وتجددنشسته استواو گاهی چنان‌شکوهمندانه یأس‌رااز خود دورمی کند واین‌کار در چنان هاله‌ای از سمبول های مذهبی واساطیری وشعر واقعی انجام‌می گیرد که انسان احساس قدرت‌وغرورمی کند :

«آنك منم پا برصلیب باژگون نهاده
باقامتی به بلندی فریاد
آنك منم میخ صلیب از کف دستان به دندان کنده . . .

وقسمت پنجم شعر«وصل» آنچنان شورانگیز وپراحساس گفته شده است که آدم بیاداین بیت مولوی می‌افتد :

منم آن مست دهل زن که‌شدم مست‌به میدان
دهل خویش چوپرچم به‌سرنیزه ببستم

و شاملو می گوید :

شکوهی در جانم تنوره می کشد
گوئی از پاکترین هوای کوهستانی
لبالب
قدحی‌در کشیده‌ام
در فرصت‌میان ستارها
شلنگ انداز
رقصی می کنم
دیوانه
بتماشای من بیا .

شعر نادر نادرپور

یك

۱ ـ یك تصویر شاعرانه ، اولا باید طوری فردی باشد که در آن نوعی جهان بینی خاص از طرف شاعر به‌کار رفته‌باشد . ثانیاً، از آنجا که از یك‌تجربهٔ خصوصی سرچشمه می گیرد،قدرت وظرفیت تعمیم‌یافتن را داشته باشد . ثالثاً،تصویر نباید آنقدر کلی باشد که تصور شود اززبان محاوره گرفته شده است ودرآن‌شاعر ، هیچگونه بینش فردی بکار نبرده است . رابعاً ، درپشت سرتصویر باید نیرو واحساسی انسانی یابطور کلی چهرهٔ انسانی پر احساس و اندیشه به چشم بخورد . خامساً، تصویر باید دقیق ورساوپرباشد؛ نه تصادفی ، بی‌معنی، قشنگ وآراسته ولی توخالی .

این خصائص در تصاویر اشعار نخستین نادر نادرپور بندرت دیده می‌شود وبهمین دلیل دردو کتاب اول («چشمها ودستها»و«دخترجام»)هنوز نادر نادرپور جهان مخصوص خود را نیافته است . به این نمونه‌ها که برگزیده‌ام نگاه کنید : «رشتهٔ‌نوری فتد به‌کلبهٔ دهقان » ـ تابش غمها ـ نور ضعیف چراغ خاطره ـ چاه اختران ـ کورهٔ خورشید ـ ماه آرزو ـ من کیستم؟ پرندهٔ‌شبهای‌بی‌امید ـ توچون بادهای سرد ـ توچون‌عروس‌باد ـ

کبوتر ماه ـ بوته‌های عشق ـ گورروزها ـ دختر وصل ـ خندهٔ شراب ـ لبخندمی‌چکید زلبهای جامها ـ» دراین تصاویر و دهها تصویر دیگراز دو کتاب اولیه نادرپور، هیچگونه بینش‌خاصی در مورد جهان اشیاءارائه نمی‌شود ؟ این تصاویر ادیبانه هستند، نه شاعرانه و ملال تاحدی رمانتیك نادرپور در اوایل‌کار در این تصاویر ادیبانه ریخته می‌شود .

این ملال گاهی عاشقانه وزمانی اجتماعی است . نادر پور در این تصاویر کلی، احساساتی‌می‌شود، گریه‌می کند وازقهرمعشوق‌احساس‌ناراحتی می کند . واینها همه‌کار دوران اولیه جوانی است .

۲ ـ هرگز نباید یك اندیشهٔ فلسفی را بطور صریح واردشعر کرد بلکه باید احساس یك اندیشه را گرفت وناخودآگاهانه آن را درمیان اشیاء پروراند . اندیشهٔ مطلق ، شعر نیست . مثلا اگر کسی بگوید : «رندگی‌پوچ است»،شعر نگفته است . اوباید پوچی زندگی رادرمحیطی که در آن زندگی می کند ، توسط اشیاء نشان دهد ؛ طوری که ما پس از خواندن شعر با احساس پوچی او ابراز همدردی بکنیم وبگوئیم این شاعر احساس‌پوچی کرده است . مثلا موقعی که نادرپور می گوید :

زین محبسی که زندگی‌اش خوانند
هرگز مراتوان رهائی نیست .
دل برامید مرگ چه می‌بندم
دیگر مرا ز مرگ جدائی نیست .

ویا موقعی که می گوید :

اگر روزی کسی از من بپرسد
که دیگر قصدت از این زندگی چیست ؟
بدو گویم که چون می‌ترسم از مرگ
مرا راهی بغیر از زندگی نیست

شعر نمی گوید، بلکه یك عقیدهٔ ساده وکلی فلسفی‌را بنظم می کشد وبهمین دلیل این قبیل قطعات هرگز شعر نمی‌توانند بود .

۳ ــ نادرپور در اشعار نخستین وگاهی در اشعار بعدی ، سخت احساساتی می‌شود ، آشکارا می گرید و یا بطرزی صریح احساسی‌را بزبان می آورد . موقعی که احساسات سطحی ، نادر پور رابه کوری می‌نشانند اودیگرنمی‌تواند از خود کنار بگیرد وموضوع ومضمون‌واشیاءشعرخودرا بخوبی حس کند و در نتیجه دچار فوران بی معنی احساس می‌شود. مثلا در قطعهٔ « ناگفته » از « دخترجام » ، وقطعهٔ « شعرانگور » از دفتری به‌همین‌اسم وقطعهٔ «چشم‌بخت »ودرچندین‌قطعهٔ دیگر، این حالت بطرزی زننده بچشم می‌خورد :

بی‌تو ، بی‌تو ، ای که در دل منی هنوز !
داستان عشق ما به‌ماجرا کشید
بی‌تولحظه‌ها گذشت وروزها گذشت
بی‌توکار خنده‌ها به گریه‌ها کشید

«چشم بخت»

و یا :

چه می گوئید ؟
کجا شهداست این آبی که درهردانهٔ شیرین انگوراست؟
کجا شهد است ؟ این اشك است ،
اشك باغبان پیر رنجور است
که شبها راه پیموده
همه شب تا سحر بیدار بوده
تا کهارا آب داده
پشت را چون چفته‌های مو دوتا کرده
دل هر دانه را از اشك چشمان نور بخشیده
تن هر خوشه را باخون دل شاداب پرورده .

قطعهٔ « شعر انگور »

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

۴ ـ اگر موسیقی شعر ، کمکی به انتقال مفهوم نکند و آن را رساتر وپرمعنی ترنسازد ، حتماً بیخود بکار رفته است . یعنی اگر کلمات، صداهای گوشنواز ولی بی معنی بسازند و شعر مفهومی نداشته باشد جز حرکت گوشنواز صداها ؛ تأثیر شعر سمعی خواهد بود ، نه شعری. ولی در شعرنادرپور ، آهنگ کلمات ، گاهی با لطافت تمام و زمانی با نوعی صلابت و قدرت به انتقال مفاهیم شعری کمك می کند . بافت کلام که

سبك و خصوصیات کار هر شاعری را مشخص می کند ، در شعر نادرپور دارای نوعی « بافت صدا » ست و این بافت صدا در بعضی موارد چنان با بافت کلام درهم می‌آمیزد ودرآن بنحوی‌دلکش وعمیق مستحیل‌میشود که نوعی «مفهوم موزیکال » در شعر بوجود می‌آید. این‌بزرگترین‌قدرت ذاتی نادرپور است وتا آنجا که‌من دیده‌ام‌پس‌از حافظ در کمتر شاعری‌این نوع موسیقی دربافت کلام گنجانده شده است .

حافظ می گوید : « صبا به لطف‌بگو آن غزال رعنا را ـ که‌سر به کوه و بیابان تو داده‌ای مارا » آوردن نه « الف » وشش « ب » همراه صداهائی که به‌خوبی با این دوصدا می آمیزندو آهنگی یکپارچه‌ایجاد می کنند ، بدون تردید به‌انتقال خوش و دلپسند مفهوم کمك می کند . این موسیقی در شعر ، آن‌نوع موسیقی‌نیست که در دستگاه ابوعطا باآن آوازی خوانده شود ، بلکه نوعی موسیقی شعری است که حتی مربوط بوزن نیز نیست ؛ زیرا ممکن است بیتی در همین وزن سروده شود ، اما بافت‌صدای‌آن ازتلفیق صداهای دیگری‌بوجودآمده‌باشد ویااصلابیت، بافت صدائی‌غنی نداشته باشد ویاممکن است درهمین وزن‌فقط لطف‌صدا های گوشنواز گنجانده شود و از مضمون‌خبری نباشد که دراین صورت تأثیر فقط سمعی خواهد بود ، نه شعری .

نادر پور از همان آغازکار، گوش بسیار حساسی برای کلمات‌داشته است . گوئی او نه فقط به‌صدای کلمات ، بلکه به‌رنگ وبو و لطافت و خشونت واژه‌ها وارد است و این قدرت ذاتی در نتیجهٔ گذشت زمان ،

کمالی عظیم یافته است :

به این قطعه از «یاد ونیز» که سیزده سال پیش از این‌سروده‌شده است ، توجه کنید :

بر برجهای زنگ ـ که‌از آهن است و سنگ ـ
برزنگها که‌می‌شکنند :
دنگ ، دنگ ، دنگ
بر خنده های ریز ودرخشان موجها
برچتر آفتابی خورشید رنگ رنگ

در اینجا بافت صدا با بافت کلام در انتقال مفهوم کمك‌می کند .

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

زمین بناخن بارانها
تن پر آبله می خارید
به آسمان نظر افکندم :
هنوز یکسره می بارید

و یا :

هنوز ازنم پرهاشان
حریر نرم هوا تر بود
هزار قطره به‌خاك افتاد :
هزار چشم کبوتر بود !

از « پائیز »، دفتر « شعر انگور»

و بعد در قطعهٔ « نقاب و نماز » که شاید بهترین شعر نادرپوراست بافت صدا و بافت کلام‌چنان درهم رفته اند که آدم احساس می کند که دیگر فقط با صدا ، با تصاویر ، و باوزن و کلمات سروکار ندارد، بلکه آنچه وجود دارد نوعی سیلان صاف و پاك و اندوهگین و آهنگین تخیل است درجهانی که انسان با صمیمیت تمام در برابر آینه می ایستد و خودرا باز می یابد :

حصار هستی‌ام از هول نیستی پربود
هوار حسرت ایام برسرم می‌ریخت
و من چو برج خراب ازهراس ریزش خویش
بزیر سایهٔ نسیان پناه می بردم

و یا :

دهان پنجره از مژدهٔ سحر پربود
سپیده از رحم تنگ‌تیرگی میزاد
من از غروب به سوی سپیده میراندم
و باصدای خروسان ، نماز می‌خواندم . .

۵ ـ اگر کسی احساساتی شود وفقط از دریچهٔ احساسات سطحی خود افراد واشیاء را ببیند و وجود آنهارا خوب حس نکند، شعر موفقی نگفته است؛ اگر کسی‌بدلیل قهر معشوق ، گریه وزاری سردهد وپیوسته بطرزی آشکار ناله کند ، گامی به سوی کشف خود در پهنهٔ بیکرانگی

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

نادرپور در شعرهای نخستین بسیاری از این حالات را داشته است و درواقع دوران بلوغ خودرا که دوران احساسات تند و تیز ودرك نشده است ، تمدید کرده و حتی به بیست و هفت و یا بیست و هشت سالگی نیز رسانده است . باید این موضوع راروشن کرد که اگر این دوره نبود، نادرپور نمی‌توانست چهارچوب چهارپاره را که خود به‌اوج رسانده است، بشکند وآن چند شعر بزرگ دفتر « سرمهٔ خورشید » را بسرایدواقبالی راستین ، نه تفننی ، بسوی قالب آزاد نماید . کلی گوئی واحساساتی‌شدن بیجا و شعر فلسفی درجه سه را بکنـاری نهد و با بینشی فردی بـه‌سوی تصویر گری گراید و تصاویر خودرا طوری بیان کند که آنها توان تعمیم یافتن داشته باشند. اگر نادر پور مثل «توللی» ملال رمانتیك سال‌های‌سی تا سی‌وپنج راحفظ می کرد ، بدون تردید، شعر امروزش شباهت به‌اشعار « نافه »ی توللی‌می‌داشت. توللی نتوانست‌خودرا ازدست‌آن‌ملال مصیبت‌بار و تصنعی رهائی دهد ولی نادرپور بدلیل استعداد ذاتی و بدلیل قدرتی که بیش از قدرت توللی بود ، به شعر واقعی نـزدیك شد ، خود را یـافت و طوری دراین خودیابی پیش‌رفت که سبك آزادتر ، گسترده‌تروغنی‌ترخود

را ایجاد کرد .

۶ ـ شعر آینده به اعتقاد من شعری خواهد بود که در آن فوران سرسری احساسات در بیانی قشنگ ورنگین وتهی وکاغذی جائی نخواهد داشت . شعر آینده به اعتقاد من ، شعری خواهد بود کـه در آن، یااز بینش حماسی برای کشف افراد و اشیاء استفاده خواهد شد و یا بینشی تغزلی وجود خواهد داشت کـه در آن اشیاء در آئینهٔ درون آدمـی بپا خاسته ، برقص‌درخواهند آمد و بهمین دلیل نادرپور « سرمهٔ خورشید » و بعد از « سرمهٔ خورشید » ، «امید» «... آخرشاهنامه » و بعد از«آخر « شاهنامه » ، « شاملو »ی « هوای تازه » و « باغ آینه » و « آیدا در آینه »، و « فروغ فرخ زاد »، « تولدی دیگر » در آینده پیروان موفقی خواهند داشت .

دو

۱ــ دردفتر «سرمهٔ خورشید» من قطعهٔ «سرمهٔ خورشید» راچندان نمی‌پسندم ؛ بدلیل تصاویر و ترکیبات کلی از قبیل « گـل خورشید » ، « گلابدان بلورماه »، « گلاب نور »، « برق‌ستارگان » وغیره، و بدلیل تعمدی بودن نتیجهٔ شعروبیانی که بجای‌صمیمیتی شاعرانه ازصنعتی‌ادیبانه برخوردار است .

« آئینهٔ دق»، یکی از شعرهای خوب کتاب است که درآن وصف حال نادرپور ، جریانی صمیمی و روشن واندوهگین دارد :

آنگه دراین آئینه‌های کوچك دق
سیمای دردآلود خودرا می‌شناسم :
سیمای من ، سیمای‌آن شمع غریب است
کزاشك ، باری می کشد بر گردهٔ خویش
من نیزچون او درسراشیب زوالم

با کوله‌بار روزهای مردهٔ خویش
در زیر این بار
اندام خون‌آلود خودرا می‌شناسم :
اندام من ، اندام شمعی واژگون است
کز جنگ باشب ، پای تاسرغرق خون است .

«میدان» و «نگاه»، از موفق‌ترین طرحهای جدید شعرفارسی‌است. درآنها نادرپور ، لحظه‌هائی از زمان‌را فراچنگ‌آورده و درقالب واژه ها بدانها زندگی جاوید بخشیده است.

در قطعات «ستارهٔ دور» ، «امیدیاخیال» و «پیوند» ، نادرپور چهار پاره‌را با قالب آزاد درهم‌آمیخته است.

این سه شعر در وزنی سروده شده اند که نادرپور بـدان دلبستگی بیشتر دارد . نادرپور دراین سه شعر، نشان دهندهٔ عصیان علیه زبونی و تیرگی می‌شود . این سه شعراز بهـترین اشعار نادرپور هستند؛ منتها در «امیدیاخیال»، چهارسطربنداول شعر که دوسطر اول آن درآخر بند دوم و دوسطردیگر درآخر بند سوم آمده‌اند وصله‌های ناجوری هستند برای شعر و تنها مضامین شعر را دچار محدودیتی تفسیری می‌سازند واین ، آن چهارسطر اضافی :

ازشوق این امیدنهان زنده‌ام هنوز ،

امیدیاخیال ؟ کدام است این، کدام
بس‌شب دراین امید رسانیده‌ام به‌روز
بس روز ازاین‌خیال ، بدل کرده‌ام به‌شام

ولی درهمین شعر، سطرها وتصاویر وترکیبهای درخشانی هست که شعررا از بسیاری از اشعاری که در بارهٔ روزگار ما سروده شده ، ممتاز می کند؛ بخصوص‌آن قسمت ازشعر که مربوط به وضع نسل‌امروزمی‌شود:

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

« گل‌ماه» یکی از زیباترین شعرهای تغزلی‌است که توسط نادرپور سروده شده و گوئی رؤیائی است درمیان اشیاء ، توأم با آهنگ پرلطف درصداهای‌کلمات .

« این ترك نیست برخسارهٔ ما »
آینه گفت
« چین پیریست ... »
تو گفتی
« که به سیمای شماست ! »

بغض اوپرشد و درچشم زلالش ترکید
« ازغم تست شیاری که به‌پیشانی ماست!»

۲ــ دراشعار بعداز دفتر «سرمهٔ‌خورشید» ، نادرپور باحفظ‌رگه‌های رمانتیسم قبلی به‌سوی نوعی تصویرگری گرائیده است که کاملا مخصوص خودش است . درمیان این‌اشعار ، «بعد ازهزارسال» ، « مردی درانتظار خویش »، « گهواره‌ای درتیرگی» ، «شیههٔ خاموش » و «حادثه»، ازاشعار بسیارخوب نادرپور هستند . البته اوج این اشعار ، قطعهٔ «حماسه‌ای در غروب » نیست ، زیرا این شعر، بیش‌ازحد بلنداست و تك‌تك بند هایش تفسیری است . اغلب تصاویر فقط قشنگ هستند وازنیروی واقعی‌مفهومی درك شده برخوردارنیستند . اوج شعرنادرپور، قطعهٔ «نقاب ونماز» است. دراینجا صمیمیت اندوهگین نادرپور، در دنیائی از تصاویر بکرورسا که همگی توان تعمیم یافتن دارند، بصورت شعری شکوهمند درآمده است. « گل‌ماه» اوج تغزل پراندوه نادرپوراست ، «ستارهٔ دور» اوج نعره های نادرپوراست دربرابر زبونی وناتوانی . « ولی‌نقاب ونماز » ، اوج اشعاری است که نادرپور ، با خلوت گزینی با روح خویش گفته است و برای من ، این‌خلوص مذهبی نادرپور ، در دنیائی از تصاویر پرنیرو ، پاکترین شعری است که دارای نشانه‌های رسالتی اصیل وشرقی‌است.

۳ ـ عده‌ای گمان برده‌اند که نادرپور کهنه سراست . بنظر من

ابلهانه‌تر از ازاین حرفی نتوان زد . عده ای گمان برده اند که تکرار بزرگترین عیب نادرپور است.این نیزاشتباهی بیش نمی‌تواند بود.زیرا نادرپور پس از هر تکراری؛ پیروز درآمده است . اشعار عاشقانهٔاونمونهٔ این سیر تحولی‌بسیار منطقی ، و پیشرفت و اوج است . نادرپورنه‌پیغمبر است ونه نابغه، تاهرچه گفته است در همان روزهای نخست بصورت یك یك اثر بدون عیب و شاهکار پذیرفته شود . « نادرپور » شاعری‌است‌خوب وانسانی است‌خوبتر، وچند قطعه از اشعارش با درنظر گرفتن اشعار عرضه شده درپانزده سال اخیر ، از بهترین شعرهای معاصر فارسی است .

۴ ـ به اعتقاد من ، عیب نادرپور دراینست که جهان بینی اش ، اغلب فقط عاطفی است و از ظرفیت اندیشه‌ای نیرومند می‌لنگد. تصاویر نادر پور گاهی به‌مشتی کاه میماند که انسان آنرا بسوی هوا پرتاب کرده باشد و بادی فرارسد وهرتکه کاه‌را بگوشه‌ای ببرد . درپشت‌سر تصاویر بعضی ازشعرها، انسانی بزرگ واندیشمند به‌چشم نمی‌خورد.شعرنادرپور درجائی‌بزرگ است که‌رسالتی‌فکری راهبر آن باشد . نادرپور،احساسی سرشار از غنای وافر دارد وآنچه تاکنون در بسیاری موارد ، شعرش را دچار نقص کرده است نبودن نیروی اندیشهٔ بزرگ است . البته اینجا بازهم منظور، گفتن صریح یك اندیشه نیست ، بلکه منظور نشان‌دادن احساس یك اندیشه در میدان پهناور زندگی و اشیاء و افراد است .

نادرپور بایدرگه‌های رمانتیسم را درشعرش از بین ببرد و «نقاب و نماز » راکه‌پایان دوره‌ای اززندگی شعری است آغاز رسالتی‌پرشکوه

سازد . او از شباب احساسی پرشور برخور دار است ؛ بهترین موزیسین کلمات فارسی در روزگارماست؛ تصویر گری است که به اشیاء اطراف خویش ، رنگینی عواطف خودرا می‌بخشد . تنها بیاری شباب اندیشه‌ای پرشورخواهدتوانست شعرخودرا گسترده‌تر وغنی‌تر سازد .

پنج یادداشت پیرامون «تولدی دیگر»
خانم فرخ‌زاد

سفرحجمی درخط زمان

۱

خانم فروغ فرخ زاد ، درسه کتاب قبلی (اسیر ، دیوار و عصیان) بیشتر ، هوسهای زنانه را به‌نظم می کشید ولی با «تولدی دیگر » به‌سوی ایجاد تصاویرزنانه از زندگی خصوصی‌واوضاع محیط خود گرائیده است. و این تصاویر که در بسیاری‌موارد بکروعمیق و در منتهای پاکی وصافی هستند ، او را به عنوان شاعره‌ای بی‌نظیر در شعرفارسی‌معرفی می کنند.

«تولدی دیگر» که در نیمه راه عمر شاعرمنتشر شده،تولد نخستین است ، نه دیگر . جوهر شعری در کتابهای قبلی بسیار کم بود وفرخ‌زاد به عنوان شاعر با«تولدی دیگر» متولد می‌شود .

فرخ‌زاددر کتاب جدیدش، برخلاف سه کتاب‌قبلی ، کمتراحساساتی می‌شود و اغلب خود و اشیاء و اشخاص محیطش را حس مـی کند . شعر، احساساتی‌شدن در باره اشیاء واشخاص نیست، بلکه‌حس کردن موجودیت افراد واشیاست . او با صمیمیت یك‌کاشف در میان اشیاء حرکت می کند و پلی است بین ما واشیاء محیط خود .

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

شاعر است و پس از شاعر ، آنهائی که ذهنی شاعرانه دارند .

فرخ زاد ، هـرگز مقدمه نمی‌چیند و بندرت نتیجه مـی گیرد . او شعرش را از وسط شروع می کند و گوئی در وسطهای‌همان حالت نیز آنرا تمام می کند .

تصاویر او به طرزی ابلهانه مبالغه آمیز نیستند ؛ نه زیاده از حـد شفاف هستند تا معمولی بنظر آیند و نه زیاده از اندازه مبهم ، تا درك نشده بنمایند . تصاویر او یا تجربیات عاطفی هستند که می‌توانندبصورت تجربیات عمومی درآیند ویاتجربیاتی‌هستند باخصوصیات‌عمومی که موقتاً به اوتعلق یافته‌اند .

تصویر ، گرهی است ازاندیشه واحساس و تخیل‌درمحیطی‌ازاشیاء؛ اشیائی که متعلق به زمانها و مکانهای مختلف هستند ، اما بوسیلهٔ کلمات‌در جائی ، مثل خوشهٔ پروین اجتماع کرده‌اند . پر کردن یك شعر ازتصاویر تعمدی خودآگاه،کار غلطی‌است . اگرپشت سر تصاویر ، انسانی صمیمی به چشم نخورد،آنها ارزشی نخواهند داشت. یك تصویر،هم ارزش‌انسانی دارد و هم ارزش طبیعی . در تصاویر ، تخیل شاعر نیرومندتر، وفشرده‌تر کار می کند.شعرهای فرخ‌زاد،دربسیاری‌از موارد،از ممتازترین‌خصوصیات تصاویر شعری برخوردار هستند .

اگر سبك، نحوهٔ انعکاس ذهنیات شاعر باشد،بوسیلهٔ کلمات برروی کاغذ ، فرخ زاد نه شبیه نیماست و نه شبیه شاملو و دیگر معاصران و یا شاعران گذشته . فرخ زاد ، جز دربعضی‌موارد بسیار نادر ، در یك سطر،

در یك بند و در یك شعر ، سبك مخصوص خود را دارد و بهمین دلیل ، شاعری است اصیل .

فرخ زاد ، رمانتیسم سه کتاب نخستین را در کتاب جدید رها کرده‌است . (جز چند استثنای نادر) و بسوی لیریسمی غنی و پرمایه گرائیده است .

۲

شعر فروغ فرخ زاد ، در «تولدی دیگر» بیش از هر شعر معاصر دیگر ، تجربی استوخصوصی؛ به این معنی که فردی تجربیات و تأثرات خود را از زندگی ومحیط طبیعت در دامن تصاویر شعری میریزد . این تجربیات یا متعلق به گذشته‌ای نسبتاً دور (دوران کودکی) هستند وفرخ زاد با درهم آمیختن وتلفیق آن خاطرات‌شعرش را می‌سازد ؛ و یا مربوط به دوران حرکت از کودکی به سوی بلوغ هستند که فرخ زاد،تصاویری روشن از آن دوران میدهد ؛ و یا اینکه مربوط بـه زمان حال هستند، وضع کنونی‌خودشاعر، وضع مردم اطرافش و جهان محیطش. گاهی هرسه حالت در شعر فرخ زاد در هم می آمیـزند و بینش عمومی فرخ زاد را بطرزی‌جامع نسبت به‌زندگی واجتماع و سرنوشت وعشق نشان‌میدهند . نمونهٔ بسیار خوب این نوع شعر ، قطعهٔ «تـولدی دیـگر» در کتاب است و بهتر است قبل از هر چیز ، کوششی برای تحلیل این شعر بکنیم .

«ماکس پیکارد» فیلسوف آلمانی‌در کتاب «جهان سکوت»، درفصل

«شعر وسکوت» می گوید :

ـ شعر از سکوت در می آید و در آرزوی سکوت میماند . شعر چون خود بشر ، از سکوتی به سکوت دیگری سفر می کند . شعر مثل پروازی است ، مثل‌چرخشی‌است برفراز سکوت .

همانطوریکه کف خانه‌ای با موزائیك پوشیده شده ، کف سکوت راشعر پوشانده است . شعر بزرگ ، موزائیکی است که سکوت را پوشانده است .

این بدان مفهوم نیست که در شعر، سکوت مهمتر از زبان است :

«رفیع ترین وعالیترین‌چیز، آن چیز غیر قابل بیان نیست؛طوری که گوئی شاعر عمیق تر از آنست که شعرش نشان می‌دهد . ولی آثار او نمایندهٔ بهترین چیزهائی هستند که در وجود شاعر هست . . . امّا شاعر فقط آن چیزی که درون او میماند و غیر قابل بیان است ، نیست » (هگل)

شاعر بزرگ ، فضای مضمون خود را کاملا باکلمات پر نمی کند . او فضائی را در شعرش باز می گذارد تا شاعری دیگر و بزرگتر بتواند سخن بگوید. اواجازه می‌دهد که شاعری‌دیگر درمضمونش شرکت کند. او موضوع را از آن خود می‌سازد ولی آنرا بطور کامل برای خود نگاه نمیدارد. بهمین دلیل چنین شعری سخت وثابت نیست، بلکه یك‌خصوصیت پرواز کن و متحرك دارد که در هر لحظه ممکن‌است به‌شاعری دیگر ، **به‌شاعری بزرگتر تعلق‌یابد ـ**

بعضی از اشعار فرخ زاد دارای چنین خصوصیتی هستند . گوئی ، شعری دیگر و بهتر وبزرگتر در فاصلهٔ کلمات، درهمان سفیدیهای سکوت داخل صداهای واژه‌ها نهفته است . گوئی فرخزاد ، کلمات خود را مثل گوهرهائی برجامهٔ سکوت می‌نشاند . انسانی که گام برمی‌دارد در فاصلهٔ بین دو گام حرکت می کند وفاصلهٔ دو گام برروی زمین خالی‌است ، ولی بدون‌دو گام ، انسانی نیست تا گام بردارد:

همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی است
که ترا در خود تکرار کنان
به سحرگاه شگفتن‌ها ورستن‌های ابدی خواهد برد
من در این آیه‌ترا آه کشیدم ، آه
من در این آیه ترا
به درخت و آب وآتش پیوند زدم

«ماکس پیکارد» در فصل «شعر وسکوت » کتاب خود ، هنگامیکه به وضع شعر امروز اروپا اشاره می کند ، می گوید :

«امروز شعر ، با سکوت قطع رابطه کرده است . شعر ، امروز از کلمه ، از تمام کلمات سرچشمه می گیرد و اغلب چیزی که باکلمه قابل انتقال‌باشد، وجود ندارد . در عوض‌کلمه خود ، درجستجوی چیزی است

تا آن را بشکلی بیان کند . ولی شاعر راستین ، از تصاحب اشیاء شروع می کند وبدنبال کلماتی برای بیان اشیاء می گردد ، نه بالعکس .»

فرخ زاد از کلمه شروع نمی کند ، از شیئی شروع می کند و می کوشد تا اشیاء را بوسیله کلمات خود بیان کند و در چند خط بالا ، شعر او حرکتی است از تیرگی به سوی روشنی و در آن معشوق به درخت و آب وآتش پیوند می خورد .

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

زندگی شاید
یك خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می گذرد
زندگی شاید
ریسمانیست که مردی با آن خود را از شاخه می آویزد
زندگی شاید طفلیست که از مدرسه برمی گردد ...

و با همین «شاید»هاست که فرخ زاد بینشی خاص و زنانه در بارهٔ زندگی ارائه می‌دهد. روح «تولدی دیگر» عاشقانه است ولی در همین عاشقانگی و در محیط تلفیق تجربیات صمیمی چندین دورهٔ مختلف زندگی با هم، معصومیت تنهائی زنانه‌ای نیز به چشم می‌خورد؛ معصومیتی که از سادگی مطلق برخوردار است و از هر نوع خشونت و کمبود ظرافت گریزان :

در اتاقی که باندازهٔ یك تنهائیست
دل من
که باندازهٔ یك عشقست
به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود مینگرد

و با همین نگریستن به «بهانه‌های سادهٔ خوشبختی»، فروغ فروخزاد گام در باغ خاطره‌ها می گذارد

سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره‌هاست

و از طریق این گردش حزن‌آلود درباغ خاطره‌ها ، فروغ فرخزاد کودکی ،دوران‌بلوغ و بطورکلی‌تمام‌خاطرات زندگی خود را بازمی‌یابد وحتی بشکلی نوستالژی بازگشت به سوی دوران کودکی ودوران بلوغ را بصورت امید وآرزوئی به آینده منعکس می کند :

دستهایم را در باغچه میکارم
سبز خواهم شد ، میدانم ، میدانم ، میدانم
وپرستوها در گودی انگشتان جوهریم
تخم‌خواهند گذاشت

و بدینگونه بازگشت بدوران کودکی ، بصورت امیدی برای «تولدی دیگر» وسبز شدنی دیگر جلوه گرمی‌شود و گوئی در همین چند خط فرخزاد متوجه تولدی دیگر از پس مرگ است . در چند سطربعد گردش در باغ خاطره‌ها ، فرخزاد را بصورت دختر کی در می‌آورد - با گوشواره‌هائی از گیلاس- دختر کی که برناخنهایش گل کوکب‌چسبانده استوبه سوی کوچه‌ای میرود که پسرهای تازه بالغ‌انتظارش‌را می کشند. فرخزاد حتی‌افکار واحساسهای این پسرهای تازه بالغ را درباره تبسم‌های معصوم دخترك می‌داند وبعد بطورناخود آگاه دنبالهٔهمان بینش«شایدی» خود را در بارهٔ زندگی از سر می گیرد و به قاطعیت اشخاصی که از

بینشی جهانی برخور دار هستند ، دربارهٔ آنهائی که زندگی می کنند و میمیرند وآنهائی که میمیرند ولی زنده میمانند ، قضاوت می کند :

سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشك زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یك آینه بر می گردد .

دریادداشتهای روزانهٔ «لئوناردو داوینچی» می‌خوانیم که روزی او در اطاق کوچك خود آنقدر بر مثانهٔ گوسفندی دمید که مثانه حجمی به اندازهٔ حجم اطاق یافت ودیگران مجبور شدند اطـاق را تـرك کنند . مفسران یادداشتهای لئوناردو داوینچی،این عملرا به تجلی نبوغ نوابغ تشبیه می کنند ؛ بدین معنی که شخصیت آنها ، آنقدر نیرو و عظمت و قدرت‌پیدا می کند که آنها حجم بیشتری را اشغال می کنند و یا عملی انجام می‌دهند که در جریان تاریخ ، حجم بیشتری بنام آنها ثبت شودو به تعبیر فروغ‌فرخ زاد خط خشك زمان را با حجمی آبستن می کنند و این حجم از «تصویری آگاه» است یعنی حجمی است که موقعیت خودرا بخوبی می‌داند ؛ و بالاخره حجمی که خط خشك زمـان را آبستن کرده

باشد میماند ، نه حجمی که برجادهٔ زمان ردپائی نگذاشته باشد :

وبدینسانست

که کسی میمیرد

و کسی میماند

۳

شعر ازکلیات شروع نمی‌شود، بلکه با جزئیات سروکار دارد، ولی ممکن است پس ازارائهٔ جزئیات ، موضوعی عمومی و یاحقیقتی جهانی‌را عرضه کند. حرف زدن‌از مرگ وزیبائی وعشقی‌کلی، وکلی بافی در باره مجردات وحتی در بارهٔ اجتماع وسرنوشت بشر وطبیعت ،کار شاعر نیست. شاعر به جزئیات مرگ ، عشق ،زیبائی و سرنوشت بشرمی‌پردازد ؛ بدین معنی که مثلاازمرگی‌کلی، مرگی‌شخصی؛ ازعشقی کلی، عشقی‌فردی؛ از زیبائی‌عمومی، نوعی زیبائی‌فردی وخصوصی وازسرنوشتی‌عمومی،سرنوشتی خصوصی‌را درمیان‌خصوصیاتی که‌کاملارنگ فردی یافته‌اند، بیان‌می کند، گرچه هرقدر این‌خصوصیات، قدرت تعمیم بیشتری داشته باشند ،همانقدر بهتر ونیرومندتر خواهندبود . فرخ زاد در سه دیوان قبلی خود در بارهٔ عشق ، مرگ و سرنوشت بشر و خدا ، کلی بافی می کرد ولی در اغلب اشعار«تولدی‌دیگر»، بآنهارنگ‌کاملاخصوصی‌میدهد ودرواقع‌ازتجربه‌هائی خصوصی صحبت می کند که بارنگها وحالات فردی، درچارچوب عمومی همان تجربه‌ها می گنجند . حتی اوبا افکار فلسفی هم ، با سلاح حواس

و احساسات رو برو می‌شود . بعنوان مثال ببینید او چگونه تجربهٔ خود را در مورد مساله‌ای چون آبستن شدن، دقیق بیان می کند وتجربهٔ خود را به سوی دیگران می‌راند و بدین ترتیب آنرا عمومی میگرداند .

مرا پناه دهید ای‌زنان سادهٔ‌کامل
که ازورای پوست ، سرانگشت‌های نازکتان
مسیر جنبش کیف آور جنینی را
دنبال می کند
و در شکاف گریبانتان همیشه هوا
به بوی شیر تازه می‌آمیزد

ویا ببینید تجربه در بارهٔ حس مرگ را چگونه بصورتی شخصی و فردی با علامت‌ها و سمبولهائی وحشتناك که می‌توانند در دایرهٔتجربهٔ ما نیز قرار بگیرند ، بیان می کند :

تمام روز تمام روز
رها شده ، رهاشده ، چون لاشه‌ای برآب
به سوی سهمناك ترین صخره پیش می‌رفتم
به سوی ژرف ترین غارهای دریائی
و گوشتخوارترین ماهیان

ومهره‌های نازك پشتم
از حس‌مرگ تیر کشیدند

و از همه بالاتر چگونه احساس خود را پیرامون همآغوشی ـ که با آن در بسیاری از اشعارش سروکار پیدا می کند ـ درمیان اشیائی که به‌شعراوتعلق‌یافته‌اند وحالاتشان‌را درحیطهٔ بینش وتجربهٔ او قرارداده‌اند ـ بیان می کند وچگونه بطرزی‌صمیمانه وحتی اشتها انگیز ، با استفاده از سمبولها، استعارات وصفات فردی مربوط به‌وصل، باریتم و آهنگی‌مطلوب، تجربهٔ وصل را بازگوئی می کند :

گل‌سرخ
گل سرخ
گل سرخ

او مرا برد به باغ گل سرخ
وبه گیسوهای‌مضطربم در تاریکی گل سرخی زد
و سرانجام
روی برگ گل سرخی بامن خوابید

۴

هر شاعری،جزئیات مورد نظر خود را برای بیان مطلب ومضمون و یاحالت شیئی ، خودش می‌یابد.از یك محیط،شاعری چیز یا چیزهائی را برمی گزیند که‌دیگری ممکن است آنها را بکلی نادیده بگیرد و یا ممکن است شاعری ، حالاتی از چیزهائی را درك کند که شاعری دیگر بدانها توجه نکرده باشد . فرخزاد از این نظر اشیاء خاصی را انتخاب می کند ، که علیرغم بی ارزشی ظاهری‌شان ، پشت سرشان ظرفیت معنا و مفهومی بزرگ و عمومی نهفته باشد . فرخ زاد پس از آنکه بعضی از اشیاءرا از گمنامی‌در میان سایر اشیاءنجات میدهد ،آنها راصاحب‌ظرفیت وقدرتی عاطفی واحساسی میکند :

می‌توان چون صفر در تفریق و جمع وضرب
حاصلی پیوسته یکسان داشت
می‌توان چشم ترا در پیلهٔ قهرش
دکمهٔ بیرنگ کفش کهنه‌ای پنداشت .
می‌توان چون آب در گودال‌خود خشکید

گاهی فرخزاد درشعرش، شیئی یاحالتی بسیار زیبا را پهلوی چیز یا حالتی مبتذل می گذارد و یا دو چیز کاملا متضاد از نظر مفهوم را بهم می‌چسباند ـ همان کاری که بیشتر «الیوت» کرده‌است(Juxtaposition)ـ ونتیجهٔ عاطفی ، فلسفی و یا روحی عمیقی می گیرد .

می‌توان زیبائی یك لحظه راباشرم
مثل یك عکس سیاه مضحك فوری
درته صندوق مخفی کرد

(عروسك کوکی)

معشوق‌من
با آن تن برهنهٔ بی‌شرم
بر ساقهای نیرومندش
چون مرگ ایستاد

(معشوق من)

وگاهی فرخ زاد با صفاتی دقیق ـ بویژه صفاتی که بوسیلهٔ شعراو ، پروانهٔ شعری می‌یابند ـ حالات مورد نظر خود رابخوبی توصیف‌می کند و در این توصیف گاهی حالات را در هاله‌ای از اندوه فرو می‌برد . مثلا در این قطعه از یکی از اشعارش ، گوئی فرخزاد بی‌خانمان گشته است و دنبال خانه‌ای می گردد و خانهٔ آرزویش را در برابر چشم مامی‌نهد :

ـ من به یك خانه میاندیشم
با نفس‌های پیچکهایش ، رخوتناك
با چراغانش ، روشن چون نی‌نی چشم
با شبانش ، متفکر ، تنبل ، بی‌تشویش
و به نوزادی بالبخندی نا محدود
مثل یك دایرهٔ پی درپی آب
و تنی پرخون ، چون‌خوشه‌ای از انگور

(در غروبی ابدی)

و پس از آن ناگهان در مکالمه‌ای ذهنی، گوئی در جواب توصیف خانهٔ آرزو ، به توصیفی بیرحمانه از خانهٔ حقیقی می‌پردازد :

ـ من به آوار می‌اندیشم
وبه تاراج و زشهای سیاه
وبه نوری مشکوك
که شبانگاهان در پنجره میکاود
وبه گوری کوچك چون پیکر یك نوزاد .

(درغروبی ابدی)

وگاهی این توصیف ، سخت متهورانه جلوه گر می‌شود و حقیقتی روشن از محیط ، انسان رادر اعماق وحشت فرومی‌برد .

پیوسته‌در مراسم اعدام
وقتی طناب‌دار

چشمان پرتشنج محکومی را
ازکاسه بافشار به بیرون می‌ریخت
آنها به خود فرو می‌رفتند
و از تصورشهوتناکی
اعصاب پیروخسته‌شان تیرمی کشید
(آیه‌های زمینی)

۵

انسان از جاده‌ای عریض وارد شهر میشود . از چندین میدان و چهار راه وسه‌راه میگذرد . چندین خیابان و کوچه وپس کوچه‌را پشت سر می گذارد . هزاران خانه را می‌بیند و بالاخره در برابر دری توقف می کند . باکلیدی در را باز می کند و وارد مکان کوچکی می‌شود که خانهٔ او و متعلق به اوست و چه‌آزادیهائی که او در این خانه می‌تواند از آنها بهره‌مند شود .

تکنیك کلی شعر ، همان جادهٔ عریض است ، شاعر از آن جاده شروع می کند، خود رادرشهر تکنیك عمومی شعر می‌یابد، پیچ‌وخمهای راه را پشت سر می گذارد تا بالاخره کلید تکنیك خود رابه دست‌میگیرد و فورمی را که از یکدستی و قدرت وصلابت برخوردار باشد و در عین حال، هرنوع آزادی رادر اختیار شاعر بگذارد ، تصاحب می کند .

از نظر فورم ، اگر شاعر پس‌از آزمایشهای مختلف و مکرر ، خود را نیابد و پس از آزمودن تکنیك دیگران و تجربیات مشترك پیدا کردن با سایر شاعران، خود را به تکنیك و فورمی شخصی‌محدود

نکند ؛ و بیك معنی اگر شاعر هرلحظه آن جادهٔ عریض را کم عرضتر نکند ، هرگز سبك مشخص وشناخته و روشن‌خود رانخواهد یافت. شاعر آنقدر اوج میگیرد که بالاخره تکنیك کارش، بصورت لبهٔ تیغی درمی‌آید؛ مشخص ، برنده ، درخشان که انسان را ناگهان متوجه تیزی و یکسانی و برندگی می کند . تکنیك شاعر در نتیجهٔ تمرین وممارست وآزمایش بصورت‌چیزی درمی‌آید از مو باریکتر وحتی از گل نازکتر . شاعرروی این لبهٔ تیغ واین ریسمان از موباریکتر ودر این ظرافت از گل نازکتر همانند بندبازیست که‌با مهارت، حرکاتی رادرهوا وبرفراز طنابی باریك انجام می‌دهد؛ حرکاتی که بربسیط خاك عریض انجام آنها امکان‌پذیر نیست .

شاعر ، مضمون و محتوی خود را بالا می کشد و می‌رساند به آن ریسمان از مو باریکتر وبه آن لبهٔ برندهٔ تیغ ؛ و همانطوریکه فقط صدیقان و درستکاران می‌توانند از پل صراط عبور کنند ، آنهائی که صمیمانه در جستجوی‌فورم و تکنیکی شخصی و فردی رفته‌اند، می‌توانند برروی آن لبهٔ تیغ براحتی به رقص در آیند و منتهای ظرافت وشهامت و قدرت را دراین رقص خود نشان دهند .

برای یافتن تکنیکی شخصی باید از خود دور و به زبان نزدیك شد . باید تکنیك‌های مختلف را سنجید . باید خود را به جای شاعران دیگر گذاشت و از آنهامتاثر شد و درفورم‌کارآنهاشعر گفت و بعد باید در زبان آزمایش کرد ؛ از زبانی عمومی که همان جادهٔ عریض بیرون شهر

است ، شروع کرد و در داخل شهر زبان ، زبان خاص شاعرانهٔ خود را باز یافت . کسانیکه نتوانند از خود جدا شوند ، نمی‌توانند تکنیك قوی پیدا کنند . منظور از این « جدا شدن ازخود»، آن نیست که انسان‌همه چیز خود را نادیده انگارد ، بلکه با داشتن همه چیز ، در برابر زبان و عمومیت و جامعیت آن ، نوعی از خودگذشتگی بخرج دهد ،در زبان قوم آنقدر غرق شود که همینکه به سوی خود برگشت،زبانی خاص‌خود یافته باشد . منظور از «جدا شدن از خود» یعنی مجذوب خود نشدن و خود رااز فاصله‌ای‌دیدن‌وخودرادرزبان ودر کلمه‌دیدن که‌رابطه‌ای‌عمومی ایجادمی کند بین شاعر وانسانهای دیگر .

شاعری که جهان بینی خاص خود دارد ، همینکه باین حالت از تکنیك رسید ، محتوی مفت و مسلم در اختیارش قرار می گیرد. چرا که با تکنیکی قوی بهر مضمونی که رو کند ، از آن چیزی بدیع وبی‌نظیر خواهد ساخت . سبك ، یعنی رقص تکنیکی خصوصی در برابر محتوائی عمومی . محتوی ازازل تا به ابد وجود داشته است و وجود دارد ولی تکنیك بر مبنای قریحه‌ای ذاتی ، چیزیست تاحدی اکتسابی. می گویم بر مبنای قریحه‌ای ذاتی ، بدلیل آنکه انسان با قدرت و استعدادی که دارد به سوی قدرتمندی بیشتر میرودو مستعدتر می گردد. اگر قریحه‌ای نباشد، چیزی کسب نمی‌شود . باوجود این به قول «ماکسیم گورکی »: «استعداد، یعنی‌کار». کسی که‌کار نکند ، استعدادش معلوم نخواهد شد ؛ یعنی پرنوشتن وپرگفتن و همیشه در حال‌آزمایش‌بودن وازهمان گفته‌ها

و نوشته‌ها ، منتخب دادن .

فرخ‌زادبا تکنیکی قوی، سبك خودرا یافته است و در این کار ، استعداد خود را نشان داده است. از «مهدی حمیدی » تا «احمد شاملو» گرچه از نظر زمانی ، هیچگونه فـاصله‌ای نیست ولی از نظر شعری ، حداقل نیم‌قرنی فاصله‌هست، فرخ زادابن فاصلهٔ نیم‌قرن را درمدت کمتر از ده سال پیمود و در این فاصله با «توللی» و«مشیری» عقب افتاده وعقب مانده و«نادرپور » در حـال رشد . اشتراکهان ذهنی پیدا کرد و بعدبا «شاملو» هویت مشابه یافت ـ منتهی در شکلی زنانه ، وتنه‌ای از نظر فورم به «سپهری» عـارف مسلك «آوار آفتاب» زد و آنگاه دقتی درجلوه‌های ذهنی نیما و شعرش کرد وبا شعر شاعرانی همنشین شد کـه تأثیر کامل نیما را پذیرفته‌اند(مثل «امید»)وآنوقت بسوی‌زبانی صمیمی قدم‌برداشت. وزن‌را به‌طبیعت کلام نزدیکتر کردونوعی وزن‌طبیعی زنانه‌ای‌ایجاد کرد که‌از عروصن فارسی فقط اساس‌کار را مـی گیرد و بعد بلافاصله متوجه روح متغیر و رنگین و آزاد واثیری وسیال زبان می‌شود . (در شعر فروغ ، وزن عروضی تبدیـل به آهنگی شده است کـه اغلب از تقطیع بـر اساس اوزان فارسی میگریـزد و بـه سوی نـوعی سیلان و روانـی میگراید) . فروغ فرخ زاد تکنیك جدید خود را آنقدر عمیق درذهن خوانندگان جای داده است که اگـر امروز ، شعری از او حتی بـدون امضای اوچاپ‌شود، منتقد شعر معاصر می‌تواند بی‌درنگ نام او رابزبان راند.سبك‌ازنظرمنتقد،آن عاملیست که‌بوسیلهٔ‌آن شعرشاعری صاحب‌سبك

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

فروغ فرخ زاد، از محتوی شاعران مختلف استفاده می کند؛ از نیماسطرهائی می گیرد وازشاملو و «رؤیا»و چندتن‌دیگر ترکیباتی واخیراً از «احمد رضا احمدی» سطرهائی. ولی این سطرها و ترکیبها را از فراز آن‌طناب ازموباریکتر حرکت می‌دهد. قافلهٔ این قبیل «گرفتن‌ها» از دیگران، در خط الراس لبهٔ تیغ سبك و تکنیك او حرکت می کند و خصوصیات شعری او را می‌یابد وهرگز به اصالت او لطمه‌ای وارد نمی کند.

آرش کمانگیر

۱

قصه «آرش کمانگیر» ، قصه‌ایست حماسی واز نظراصول حماسه سرائی ، قصه‌ایست بسیار منطقی ولی تردیدی‌نیست که این قصه فقط یك افسانه‌است وهرگزعملا به‌این شکل اتفاق نیفتاده است.این قصه،انعکاس آرزوهای ملتی است در وجود قهرمانی ملی . تا اینجا تردیدی نیست که قصه،حماسی است ولی ارائه قصه توسط« کسرائی » دارای ویژگیهای حماسی نیست .

نوشتن حماسه، زبان وبیانی حماسی‌می‌خواهد و نوعی نیروو کشش حماسی که همه چیز را با قدرت بیکدیگر پیوند دهد . برای نوشتن حماسه ، نفسی حماسی لازم است ، حماسی بودن قصه کافی نیست و شاید حتی مهم‌هم نیست. باید آدمی که روح و نفسی حماسی دارد ، حماسه

بنویسد ، نه شاعری که در بارهٔ اجتماع، احساساتی ورمانتیك میشود.

مثلا موقعی که کسرائی پس از رجز خوانی آرش ـ که بیشترشباهت به شعارهای ایدئولوژیك دارد تا رجزهای اصیل ـ می‌خواهد قصهٔ حماسی آرش را به اوج برساند، عملا از روبروشدن با اوج رو گردان می‌شود و فقط به گفتن حالتی رمانتیك اکتفا می کند :

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

۲

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

ضمناً خصوصیات ظاهری و روحی پیر مرد قصه گو چندان معلوم نیست و « آرش » کسرائی ، قهرمانی است که به شکلی رمانتیك و اجتماعی رجزمی‌خواند، بجای آنکه‌ذاتاً یك قهرمان رجز خوان باشد.

مجوئیدم نسب ،ـ

فرزنددرنج وکار

گریزان چون شهاب از شب

چو صبح آماده‌ی دیدار

۳

شعر اجتماعی ، بویژه حماسی اجتماعی چیزی نیست که در آن انسان با قلمبه گوئی شعار دهد ویا فکری را که کاملا خصوصیات نثری دارد ، بصورت شعر در آورد . اغلب قسمتهای «آرش کمانگیر» کسرائی شباهت به یك انشای منظوم دارد. سمبولها فوق‌العاده کلی است و اگر وزن را از شعر بگیریم ، چیزیکه از محتوی مطلب می‌ماند ، یك سر مقالهٔ بسیار ساده در بارهٔ قصه آرش با نتیجه‌ای اجتماعی بدست‌می‌آید .

حماسه در مرحله اول باید سروکار داشته‌باشد با سرنوشت‌عمومی انسان ، بعد باید باسرنوشت قوم و قبیله و نژاد و اجتماع خاص سروکار پیدا کند و بعد سرنوشتی فردی را بعنوان قهرمان در برابر مصیبتی‌خارق العاده قرار دهد . «کسرائی» ، سرنوشت عمومی انسان را بکلی نادیده می گیرد، سر نوشت قوم وقبیله ونژاد و اجتماع را باشعار برگزارمیکند و سرنوشت قهرمانش‌را دربرابر مصیبتی‌بزرگ‌با بینشی کلی بررسی‌میکند. مثلا ببینید آرش چگونه دربرابر بزرگترین مسأله حیاتی انسان ، کلی بافی می کند و چگونه در بارهٔ موضوعی بزرگ، مثل شاگرد مدرسه ها داوری‌می کند .

«پیش می‌آیم
دل وجان را به زیورهای انسانی می‌آرایم
بنیروئی که دارد زندگی در چشم و درلبخند ،
نقاب ازچهره‌ی ترس آفرین مرگ خواهم کند .

۴

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

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

می‌خواهم دربارهٔ کسرائی در موقعیتی که‌اوهست‌داوری کنم نه درموقعیتی که من خود هستم و یا انتظار دارم کسرائی باشد .

بهمین دلیل شکست وموفقیت کسرائی در هدفی که من‌از اوممکن است انتظار داشته باشم ، از نظر من زیاد مهم نیست . آنچه برای من‌مهم است ، اینست که کسرائی درهدفی که خودبرای خودانتخاب کرده است شکست‌می‌خورد زیرا بجای آنکه فلسفه‌ای تاریخی، اجتماعی یاحیاتی‌را ارائه دهد ، در بارهٔ تاریخ و اجتماع و حیات بشر ، شعارمی‌دهد و شاعر خوب اصلا نباید شعار دهد ،

۵

یکی دیگر از عیبهای بزرگ «آرش کمانگیر» نبودن تداوم در آغاز سطرهای‌شعر از نظر وزنی است. گاهی،سطرهایی از شعر کسرائی با «فاعلاتن» شروع‌می‌شود و گاهی با «مفاعلین». بعضی سطرهائی که برای رجز آرش تخصیص داده‌شده یاسطرهائی که برای توصیف وضع قهرمانها وحالات آنها سروده شده است، از نظروزنی دچار دوگانگی است واین برای کسی که می‌خواهد حماسه سرائی کند، عیب بزرگی است.

کسرائی‌از «اعماق» اجتماع برنخاسته استوبهمین دلیل‌حرفهایش در بارهٔ زندگی مردم«اعماق» سخت تصنعی و قلابی بنظرمی‌رسد. بینش اجتماعی خاصی کـه کسرائی می‌خواهد عرضه کند و در عرضه کردنش شکست می‌خورد ــ از طرف شاعر درك شده وحس شده نیست. زبـان و بیان کسرائی اشرافی است وبر ادبیات اشرافی گذشتهٔشعر فارسی‌تکیه دارد. این زبان و بیان از زبان مردم عادی این روزگار که باید پیام اجتماعی شاعرانی چون کسرائی را بفهمند(ویا کسرائی می‌خواهد کـه آنها بفهمند) دور است وبهمین دلیل، غم وشادی،نومیدی و امیدواری و

شب روز و تاریکی و روشنائی شعر کسرائی سخت غیرقابل لمس وقلابی است . کسرائی شاعری صمیمی نیست .

باوجود این نمی توان سطرهای درخشان شعر کسرائی رادرشعرهای کوتاهش و نیز در منظومهٔ آرش کمانگیر نادیده گرفت . او در بعض حالات وصفی تاحدی غنی است ، گرچه این حالات وصفی هم با زبانی اشرافی بیان شده است. مثلا.

آسمان الماس اخترهای خود راداده بود از دست
بی‌نفس می‌شد سیاهی در دهان صبح
باد پر میریخت روی دست باز دامن البرز

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

جنگلی هستی تو ، ای انسان !

کلمات زبان‌فارسی در شعر کسرائی به غربال‌ذهن اشرافی کسرائی بیخته شده اند و موقعیکه این قبیل‌کلمات برای‌بیان حالاتی غیر اشرافی بکار می‌روندسخت ناجور بنظر می‌رسند . کسرائی، از آنجا که‌محیطی را که درباره‌اش شعر می گوید ، درك نمی کند ، بلافاصله متوجه آینده‌ای می‌شود که هم برای خودش و هم برای خوانندهٔ شعرش ، جزو موهومات است . شاعر امروز نخست باید در برابر محیط امروز احساس مسؤولیت بکند و پس از آنکه محیط خود را بخوبی فهمید ، به پیشگوئی آینده برخیزد .

در

«وادی شاهپر کها»

با شب و شب
زیرستا گان کم گو
رؤیای هر گزی

در « وادی شاهپر کها » ، مجموعهٔ اشعار سیروس آتابای ، نوعی فروتنی خردمندانه دیده می‌شود و نوعی توکل وتسلیم و آرامش، و شاید گونه‌ای Shantih Shantih Shantih ، یا صلحی که بالاتر از ادراك است. اغلب قطعات کتاب به ضرب‌المثل‌های قومی خردمندمیمانند که نبوغی نژادی روی آنها کار کرده باشد ویا پیرمردی پیغامبر پس از سالها گشت و گذار وچشیدن هر نوع درد و ناراحتی اینك بر تخته‌سنگ چشمهٔ واحه‌ای در کویر تکیه کرده، پشت سررامی‌نگرد وآیات کوتاه و در عین حال خردمندانهٔ خود را بزبانی ساده ولی عمیق برزبان می‌راند ؛

هم زیبائی را می‌بیند وهم در بطن آن،قدرت وخشونت و استحکام زندگی و حقیقت را :

وقتی شاخه‌هارا باز کردم
ترا زیر آبشار دیدم
و چشمم حیات‌اصلی ترا درك کرد
تصویرت درخاطره‌ام آسیب نادیده
بجا ماند

(اکتئون)

ویا:

مادر گذر شقایق خانه داشتیم
وسیر سیرك
ساعت شنی شبهای ما بود

(گذر شقایق)

«آتابای» آنچنان همه چیز را به ایجاز و کوتاهی بیان می کند که بعضی‌اوقات شعرش‌جنبهٔ Arhorismos (کلمات‌قصار)بخودمی گیرد. ولی‌این‌کلمات قصار هیچگاه جنبهٔ ناراحت کننده و بزرگمنشانه ندارند. بلکه در آنها فروتنی و صمیمیت تا منتهای درجه بچشم می‌خورد وروح شعری ،کلمات را سرشار از لطف و ظرافت کرده است .

بادبانها را به نام سوسن‌ها سلام گو

سوسن‌هائی که آسیب نادیده
در مرز تاریخ شکوفانند

و یا : (به‌نام‌سوسن‌ها)

هیزم را باید از جنگهای دوردست گرد آورم

(هیمه)

همیشه به یاد «چو» باش !
«چو» تنها دژماست ـ
دژانسانیت

(همیشه به‌یاد «چو» باش)

آتابای موقعی که چیزی را می‌نگرد آنرا دقیق می‌بیند و هیچگاه در بارهٔ یك شیئی حرف نمی‌زند ، بلکه خود شیئی را بطور دقیق بیان می‌کند ، هرگز دربارهٔ اشیاء احساساتی نمی‌شود و هـرگز راه پرپیچ وخمی را برای‌رسیدن بیك شیئی انتخاب نمی‌کند.خیلی راحت ومستقیم اشیاء مقابـل خود را می‌بیند و بهمان راحتی و بیواسطگی هم آنهـا رابیان می‌کند :

صدای زلال فلزی تبر برمی‌خیزد

(هیزم‌شکن)

اکنون صف ستارگان نزدیك می‌شود
سم سردرا حس کن . . .

(حیران)

ولحافم
چهار گوشه‌ی عرش بود

(لنگ‌دراز)

تك درختی شکوفان
برای ما چادر سپیدش را گسترد .

(اقامت)

« آتابای » طبیعتاً شاعری کوتاه گوست ولی در کوتاهی اشعارش بلندی معنی همیشه بچشم می‌خورد . پشت سرکلمات ،آدمی با فرهنگ دیده می‌شود که‌کلمات‌را دقیق انتخاب می کند وبرای حالت ، اندیشه‌ویا احساس معینی بکار می‌برد .

او هرگز به‌زور شعرنمی گوید وچیزی‌را به تکلف بیان نمیکند. شعر، گوئی ازچاهی عمیق خود بخود وبدون زحمت می‌جوشد وسرازیر میشودواغلب آنچنان طبیعی است که گوئی‌قبل از آنکه گفته شود، وجود داشته است .

خردجزیره‌ایست
در رنگهای «جیوتو»
اینجا که من «امثال‌سلیمان»
ابروانت را از بردارم
از میان گوشواره‌ات
سفینه را می‌بینم که ناپدید شده است .

و می‌مانم

(جزیره)

من در گذشته سه‌بار آرزو کرده بودم که آلمانی بدانم. بار نخست موقعی بود که با «نیچه» آشنا شدم و «چنین گفت زرتشت» اورا به انگلیسی خواندم. بار دوم موقعی بود که چندسال پیش‌با اشعار «ریلکه» آشنا شدم و «سرودهائی برای اورفئوس» و«کتاب ساعات» وسایر اشعار این شاعر بزرگ را بوسیله کتابی دوزبانی (آلمانی ـ انگلیسی) ولی به انگلیسی مطالعه کردم. بار سوم‌موقعی بود که به مطالعهٔ‌اشعار«هولدرلین» شروع کردم. باز متن دوزبانی بود و من مجبور بودم فقط از طریق متن انگلیسی،اشعار هولدرلین‌را ـ که می گویند در اصل روح و عمق دیگری دارد ـ بخوانم. این بار چهارم است که من‌آرزو می کنم ایکاش آلمانی می‌دانستم. زیرا می‌دانم که ترجمهٔ یك شعر هرقدرهم که درست ومومنانه صورت گرفته باشد،باز متن اصلی حتماً چیزهائی دارد که من با خواندن متن ترجمه ازآنهاغافل مانده‌ام ولی مثل‌اینکه چاره‌ای نیست جز اینکه بهمین متن قناعت کنم؛ زیرا « هیزم را باید از جنگلهای دور دست گرد آورم. »

منظومهٔ خاك م . ع . سپانلو

۱

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

در منظومهٔ خاك که من منظومه‌اش نمی‌دانم، (مندرجات کتاب را قطعات مسلسلی می‌دانم که براساس فاعلاتن سروده شده‌اند وتاحدی‌سرشت وماهیت مطلب این قطعات را بهم مربوط میکند و اصولا لاینفك بودن

قطعات یك منظومه را شرط اصلی وجود منظومه می‌دانم. واین در«خاك» مراعات نشده است. منظومهٔ خاك را می‌تـوان مثلا بیك پنجم مقدار فعلی آن تقلیل‌داد، بدون آنکه احساس کمبودی شود) وسیله خود را درمطلب مستحیل نمی کند تامطلب و مضمون در چشم ما گسترش شعری‌کامل پیدا کنند . بیك معنی ، بیان سپانلو ، باوجود غنای پر گزند و مخاطره آمیز الفاظ وباوجود یك نوع گریز غریب بسوی واحه‌ها و کویرهای‌غربت‌زدهٔ تخیل آدمی، بطرزی عجیب ضعیف مینماید وتنها دلیلش اینست که‌سپانلو اغلب تکیه بر کلمات‌وصورت ظاهری و فریبندگی‌خاص‌کلمات مهجوردارد و بجای آنکه از مطلب و مضمون آغاز کند (که همیشه مبداء مبارکی است) وشکل خود رادرهمان مضمون بجوید وپیدا کند، ازکلمات مهجور ونامأنوس وغریب شروع می کند ودنبال‌مطلبی‌برای عرضهٔ این‌قبیل‌کلمات می گردد . در واقع سپانلو می‌خواهدکلمات را بـه رخ ما بکشد ، نـه مطلبش را :

ارث‌ما،این مرده ریگ پر تجمل، حال تکلیفی است‌براین‌شاکران نعمت منعم وحتماًیك فریضه‌از برای جملهٔ اعقاب ما (آن طفل که عکس قدیم من زبالای بخاری دیده بودش همچنانیکه مواد شیشهٔ الوان بر او می‌تافت بی‌مقصود وتنها میمکید از بطری پستانکی سر بین و البته‌رواهم هست : ارث گرگ را کفتار بایستی که وارث بوده باشد .)

و یا : من (که میدانی‌تو) هرگز زنگی واز خون زنگی نیستم ، (اما تعجب‌می کنی)یکبار شد از گوشت خام تنم یك لقمه خوردم .باتمام

آنکه میدانم که هرگز پشه (آنهم پشه بر شیرینی مسموم بقالان)نبودم، لیك طفلی(بلکه‌یك پادو)مرا که سوسك پروانه واری می‌شدم ـ مثل گیاه طبی گنگی ویا جای سپستان در لفاف روزنامه های زرد و کهنهٔ حبل المتین پیچید ·

۲

گاهی شاعری تحت تأثیرهای متضاد قرار میگیرد . مثلا در هیچ جای دنیا انسان‌نمی‌توانست پیش بینی بکند که اسم «سن ژون‌پرس » در کناراسم «هوشنگ بادیه نشین» قرار بگیرد. نفس کلمات «سن‌ژون‌پرس» بر اغلب سطرهای منظومهٔ خاك سپانلوجاری است. صحبت‌سپانلو ازچهار فصل و چهار عنصر ، از دریـا و کویر و واحه و خورشیدهای طـالع و شهزادگان در جامهٔپست مبدل ، وکاتبان وپادشاهان وزائران وولگردان وکشتی‌ها و جنگلها ـ ودهها کلمهٔ دیکر که ذهن انسان را با تاریخ ، و زمین در تمامیتش و مکانهای دور افتاده و غریب مربوط می کند ـ بالحن عمومی کلام سن ژون‌پرس مربوط است ولی بین «سن ژون‌پرس» و سپانلو هیچگونه تفاهمی برقرار نیست سپانلو تحت تأثیر نفس کلمات اوست ،نه نفس بزرگ وحماسی او .

و این «هوشنگ بادیه‌نشین» که زندگی‌اش بی شباهت به زندگی «ژنه» فرانسوی نیست و می‌بینید که شش ماه هر روز ساعت شش بعد از ظهر درکافه‌ای نشسته‌است و بعد ناگهان ـ مثل غواصی که درآب فرورود

وازجائی‌دیگر سر درآورد - غیبش می‌زند وبعدمی‌فهمی که از کرمان ، مشهد یا تبـریز سر در آورده است ، روی لحن کلام سپانلو تأثیر داشته است. گرچه«بادیه‌نشین» ظرفیت سپانلو راندارد وجز سه چهار شعرخوب نگفته است ولی میتوان«چهرهٔ طبیعت » او راکه شعری است در سیزده صفحه و درسال ۱۳۳۵ سروده و چاپ شده است، خیلی راحت به «خاك» سپـانلـو پیونـد زد . قسمت اول « چهرهٔ طبیعت » « بـادیـه نشین » را دراینجا می‌آورم .

مرغ جنگل آشیانش خواب
خواب ، کوهستانش را مهتاب
کلبه‌ها،اشجار هرجابود در باران گنگی‌های این ابر کبودی کاو
درخت نور را در ماسه‌های تیره‌ی دریای شب میکاشت
راه ، ازاین کوسه مـار خفته نامعلوم تـا هررود ، تـا هر دره ،
تاهر کوه. . . .

و بیان بادیه نشین گر چه خیلی ضعیف است و گرچه بی‌منطقی بر شعر اوحاکم تـر است ولـی شعر سپانلو را تـا حدی تحت تأثیر قرار داده است .

۳

تعداد هجاهای یك کلمه را می‌توان براساس طپشهای قلب آدمی شمارش کرد و در واقع به هجاها از نظر تعدادشان ، می‌توان خصوصیتی عاطفی بخشید و بهمین دلیل در هر یك از کلمات زبان، چیزی هست که براساس ضربان قلب قابل شمارش است . یا می‌توان تیك‌تاك ساعتی را باهجاهای یك یا چند کلمه موازنه کرد. بهمین دلیل چیزی حسی و عاطفی که براساس عدد قابل شمارش باشد ، در کلمه وجود دارد و آن هجاهـای آن کلمه است . تعداد هجاهای یك کلمه هرقدر براساس شدت و ضعف ضربان قلب انسان، جنبهٔ عاطفی واحساسی داشته‌باشد ، همانقدر ، طول یك سطرشعر جنبهٔ فیزیکی‌دارد، بدین معنی که انسان می‌تواند تمامی طول نفس خود را بمقتضای مفهوم ومعنای شعرش، درطول سطر یا مصرع شعرش بگستراند. ولی اگر طول مصرع ، بطرزی خود سرانه ، بی‌آنکه با مفهوم ومعنای شعر سروکار داشته باشد، تا حدود مثلا پنج برابر طول نفس ممتد یك آدم سالم دراز شود ، تصنع برطبیعت کلام چیره گشته است و چـون آدم

نمی‌تواند پنج برابر نفس ممتد خودش ، دریك لحظهٔ گسترش یافته، نفس بکشد ، مجبور است در وسط مصرع ، پس از هرچندکلمه که طول یك مصرع طبیعی را دارند بایستد ، نفس تازه کند وبعد باز هن و هن کنان راه بیفتد . آنهم باعلم به اینکه شاعر می‌توانست این سطر بسیار بلندرا که گاهی ازچهل‌وپنج فاعلاتن‌پیوسته ومسلسل تشکیل‌شده‌است، براحتی تقطیع کرده بصورت سطرهای مستقل درآورد. سپانلو گاهی با یك «واو» یك «از»و«در» و«یا» می‌توانست از طولانی بودن بیخود سطرهاجلوگیری کرده آنها را بصورت مصرعهای کوتاه در آورد .

ماچنان شهزادگان، در جامهٔ پست مبدل ، در همه بازارهای ناشناس خواب می گشتیم . . ، ای بازارهای ناشناس ، اینك منم سیاح بیگانه ، که حالی در فراسوی تموج‌های اعصارشما، در چارسوق پر گذر استاده‌ام . . شما ای مردم فرزانه ، ای کوزه گران کور وبیگانه،قلمزن‌ها و صورت سازها، من‌خسته از تبعید ـ پشت دستتان خم میشوم ، برپرده‌هاتان ، وبه روی کوزه‌های نازك آرای سفالین‌تان ، و پنـداری نفسهایم شکنج مویتان را می‌نوازد . لیك می‌بینم مرا اینسان مرید و آشنا ، هرگز نمی‌بینید، واندر حیطهٔ ادارك خود جاری نمی‌سازید..

درحالیکه سپانلو می‌توانست این مصرع بسیار بلند را به شکل‌زیر بصورت مصرعهای کوتاه درآورد. خواهید دید که شعرلطمه‌ای‌نمی بیند :

ما چنان شهزادگان ، در جامه پست مبدل ، در همه بازارهای
ناشناس‌خواب می گشتیم
آه ، ای بازارهای ناشناس ، اینك منم سیاح بیگانه
درفرا سوی تموج‌های اعصار شما ، در چار سوق‌پر گذر
استاده‌ام
وشما ای مردم فرزانه،ای کوزه گران کور و بیگانه ،
قلمزن‌ها و صورت سازها
خسته از تبعید ـ پشت دستتان‌خم میشوم‌بر پرده‌هاتان،
و بروی کوزه‌های نازك آرای سفالین‌تان ،
ونفسهایم شکنج مویتان را می‌نوازد .
لیك می‌بینم مرا اینسان مرید وآشنا ، هرگز نمی‌بینید
و مرا در حیطهٔ ادراك خودجاری نمی‌سازید.

بنظرمن‌می‌توان‌این‌قطعه‌را براحتی‌خواندو آن‌سطررا بزحمت‌می‌توان ادا کرد. تغییراتی که دراین قطعه داده شد، فوق‌العاده ناچیزاست ودوسه کلمه‌ای که‌ازشعرحذف شده‌اند، کلماتی‌هستند که‌خود سپانلو هم‌میتوانست آنها را نادیده بگیرد. درحالیکه‌قطعهٔ سپانلو نوعی بحرطویل است .

۴

ولی سپانلو در «خاك» می کوشد،دید خاصی درباره طبیعت وحتی تاریخ داشته‌باشد واین کوشش گرچه زیاد موفق نیست، خود امیدی‌است. بیان سپانلو نیز بدنبال استقلالی فردی است که باز امیددیگریست‌برای شعر او . گرچه «خاك» تعهدیست که متعهد از عهده آن بر نیامده است ولی برای سپانلو تجربه و تمرین شاعرانهٔ تلخی نمی‌تواند باشد . تکنیك و بیان وزبان ، فقط درصورتیکه‌مورد استفاده قرار گیرند ، محکمتروغنی تر و گسترده‌تر می‌شوند . سپانلو، روزی در شعرش استفاده ازکلمات‌قلمبه و مهجور را اگر بکلی کنار هم نگذارد ، بحداقل خواهد رساند ، زیرا موقعی سطرهای درخشان در شعرش می‌بینیم که از مقدار تتابع اضافات ، از تعدادکلمات قلمبه وعربی‌کاسته می‌شود وسپانلو باحفظ خصوصیات‌فردی خودش‌بسوی سادگی می‌رود این قبیل سطرهای درخشان‌در«خاك» چندان هم کم نیست وچرا چندتائی‌از آنها را برای حسن ختام و بعنوان‌آرزوی توفیق بیشتر نیاوریم ؟

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

(ص۲۵)

قامت دوشیزه‌ای برسطح استخر قدیمی ، روی آب سبز
چین می‌خورد
سال‌ها آرام می‌رفتند
چه کسی در گوشه‌های بر گپوش خشك ، بی گرینده‌ای
میمرد ؟....

(ص۴۲)

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

(ص۴۷)

روز گاری هر که درسرمای‌رودصبحدم ظاهرشودازخواب
از من سر گشته خاطر یاد خواهد برد
هر زمان که موج تازه بازمیگردد به سوی بندرانسان
بهر من میلاد خواهد بود .

(ص۷۹)

طلا در مس

تحقیقی در تشابهات بین مولوی، سوررئالیسم ، رمبو وفروید

اگر درهای ادراك پاك شود، همه چیزدرچشم ما
هما نطور که هست پدیدارخواهدشد، یعنی بیکران
«ویلیام بلیك»

بین سور رئالیسم غرب و عرفان شرق تشابهاتی هست . نخست دراینکه هردو بدنبال نوعی ذهنیت مطلق می گردند. هردو میخواهنددر نوعی کمال غیرفیزیکی، گونه‌ای کمال غیرعینی و اوج غیر قابل لمس معنوی و روحی غرق شوند . عارف از طریق سمبولها وعلامات و اشارات دنیای کثرت (تصاویر کلید) به منبع اصلی آن تصویر بزرگ یعنی عالم وحدت راه می‌یابد . درهر گام که عارف بـر می‌دارد، اشیاء و تصاویر و سمبولها راوسیله‌قرارمی‌دهند تا خودرا دربیخودی‌مستحیل ومستغرق کند. سیروسلوك عارف ازمرتبتی به مرتبتی‌دیگر وبالاخره استحالهٔ او درمعبود ویا عالم و حدت وهویت مشابه یافتن باتصویر بزرگ معبود ، خود نوعی اسطورهٔ انسانی است ؛ نوعی شعر است که از قوه به فعل درآمده . بدین معنی که دریك شعرنیز تصویری پدید می‌آید که بمنزلهٔ مرتبت نخستین سلوك است ، تصویری دیگر براساس آن و درجهت تکمیل وتکوین آن آفریده می‌شود و تصاویر دیگر نیز بـر روی همان تصاویر- مثل مراتب مختلف عرفان، مثل پله‌های یك نوردبان وبیش از همه مثل نمای‌بیروی مکانها ومعابد مقدس هند- تا شعربه اوج خود برسد و تمام شود . درسیر

تکاملی‌عارف ، سیرتکاملی یك شعر نیز گاهی دیده می‌شود . عارف‌ذره‌ایست که با اشتیاق و بـا شتاب بسوی آفتاب معبود می‌رقصد تا درآن خود را نابود سازد .

درسوررئالیسم نیز اشیاء بطور ناخودآگاه حالتی ذهنی می‌یابند . شاعر با کلیدهائی که ازضمیرخودآگاه بعاریه گرفته، ناگهان خودرادر میان اشیائی می‌یابد که به روح اوتعلق یافته‌اند. این اشیاء آنقدر ذهنی شده، تلطیف گردیده‌اند که شاعر بـا آنها احساس سازش کامـل میکند ولی میداند که این اوست که در اشیاء چیزی وراء عینیت وحقیقت آنها آفریده است . این حرکت بسوی مطلق در سور رئالیسم نـوعی حرکت درجهت اشیاء ذهنی شده است . اشیاءآنقدرعینیت خود را پاك واثیری و لطیف میکنند و آنقدر رقت و احساس می‌یابند که تبدیل به جلوه‌ای از جلوه‌های روح آدمی ، یا ناخودآگاه او می‌شوند . شاعر سور رئالیست بدنبال استحـاله در اتمسفریست که درآن اشیاء کمترین عینیت خود را داشته ، بیشترین سهم ذهنیت را دارا شده باشند . سور رئالیسم ، زبـان ذهن آدمی است در میان اشیائی که کمترین سهم را از عینیت برده‌اند . و عرفان زبان و بیان ذهن آدمی است درحرکت وشتاب به‌سوی معبودی که کمترین سهم را ازعینیت برده است . (تنها در هویت مشابه معبود با شاعـر) عارف شاعر و شاعر سوررئالیست ، هر دو در جستجوی گونه‌ای مدینهٔ ذهنی هستند . اگرانسان نباشد ، نه وقوف به‌طبیعت خواهد بود ونه وقوف به‌مابعدالطبیعه. عارف درشتافتن به‌سوی معبود ، می‌خواهدخود

را برهنه‌تر ببیند و سورئالیست در حذف عینیت از اشیاء وذهنی ساختن آنهامی‌خواهد دربرابرروح خود بایستد . هر دو فعالیت ذهنی هستند و درجهت کشف روان آدمی .

تشابه دیگر بین سوررئالیسم غرب وعرفان شرق ، حذف دو عامل مکان وزمان است. ایجاد بی‌مکانی وبی زمانی از خصوصیات هر دوپدیدهٔ ادبی است . در ضمیر ناخودگاه آدمی مکانهای مختلف درهم ریخته است وزمان معینی وجود ندارد وپرده‌های خیالی گذشته وحال‌وحتی(به‌تعبیری آینده)فروریخته واشیاء دربی مکانی وبی‌زمانی وجود دارند . یعنی معلوم نیست یك رؤیا یایك جلوهٔ ضمیر ناخودآگاه درچه زمان یازمانهای‌دقیق و در چه مکان یا مکانهای معین اتفاق می‌افتد . مکان یك شیئی و زمان مشاهدهٔ آن‌توسط کسی که‌خواب می‌بیند‌بطورصریح‌ودقیق‌روشن‌نیست. فقط نوعی اتمسفرهست وپس‌ازبیداری ، خاطرهٔ آن اتمسفربا مقداری سمبول که تـا حدی نشان دهندهٔ شخصیت درونی چگونگی ضمیر ناخودآگاه آدمی است . انسان مرکزاصلی آن اتمسفر و سمبولهاست وبهمین دلیل آندره برتون میگوید : «انسان محوراصلی گردباد است» .

انسان غربی با سوررئالیسم مرکزیت گمکرده خود را یافته است، مرکزیتی که علم آن‌را برباد داده بود . اگرحقیقت علم او راخلع‌سلاح کرده، تخیل، تخیلی که اساس آن برروان وبر ضمیر ناخودآگاه آدمی است اورا بار دیگر برتخت نشانده است .درعرفان بی‌وجود عارف حتی خدا هـم وجود ندارد ، چراکـه عارف و معبود ، لازم وملزومند . و در

سوررئالیسم اگرانسانی نباشد، چه چیزی به وجود طبیعت وقوف خواهد داشت؟حیوانهاهستند ،ولی تنها گام زدن برسطح زمین کافی نیست. چیزی ورای زندگی ساده لازم است وبرای دیدن ماوراء، چیزی ورای حیوان لازم است، یعنی انسان. انسان چیزی غیرعادیست تنها بدلیل آنکه بدنبال ماوراست در جست و جوی آن شکل و شمایل ذهنی است ویاطبیعتی ذهنی شده . ودیدهٔ حافظ «آئینه‌دار طلعت اوست» ورخ معشوق (مطلق) جلوه‌ای کرده ملك را خالی ازعشق یافته ، عین آتش شده برآدم افتاده است . درعرفان خدا بی‌وجود انسان ، وجود ندارد وخدا چیست؟ آن چیز ذهنی وسیال که حضوری ابدی دارد وزمان گذشته وآینده‌را درحضور همیشگی خود جمع می کند وعارف درحرکت بسوی معشوق ، مشتاق نوعی حضورابدی است ، مشتاق برانداختن دیوارهای تقسیم بندی زمان و نادیده انگاشتن ابعاد مکان است وآیا ضمیر ناخودآگاه آدمی که گذشته وحال وآینده نمی‌شناسد وجلوه‌هایش‌درلامکان بچشم می‌خورد ، همان حضور همیشگی نیست ؟

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

ازآنجا که «ویلیام بلیك» شاعر اواخر قرن هیجدهم‌واوایل قرن نوزدهم انگلستان شاعری عارف بودودرعین حال ازنظر مذهبی واجتماعی انقلابی وعاصی ، سوررئالیستها اورا یکی از اسلاف خود به شمارآورند. بلیك معتقد به تخیل آزاد بود ، تخیلی که همه چیز در دایرهٔ بیکران آن

قرار می گرفت واز طریق همین تخیل بود که با فرشتگان خدا و خدا سخن می گفت‌وحتی‌آنقدر پیش می‌رفت که تخیل‌را مرکز کائنات‌وبشکلی آفریدگار جهان می‌نامید و بوسیله همین قدرت تخیل بود که «درهای ادراك» را بسوی بیکران می گشود ومی گفت :

دنیائی را در دانه‌ای شن دیدن
وبهشتی را در گلی وحشی
بیکرانی را بر کف دست نگاه‌داشتن
وابدیت را در ساعتی یافتن .

قدرت تخیل، زمانها ومکانهای مختلف را درهم می‌آمیزدوحضوری امروزی بدانها می‌بخشد واین همانست که بگوئیم : « دل هر ذره را که بشکافی‌ـآفتابیش درمیان بینی» ویا مولوی واراین‌سخن را ساز کنیم که، خواهم که کفك خونین ازدیگ جان‌برآرم
گفتار دو جهان را از یك دهان بر آرم
از خود بر آمدم من در عشق عزم کردم
تا همچوخود جهان را از این جهان برآرم
. . . . . .
. . . . . .

این عمل مولوی صنعت اغراق شاعرانه نیست ، بلکه گشودن تمام درهای ادراك است و تخیلی آزاد وبیکران داشتن وهمه چیز این جهان را ـ ازموجود تا تمام جلوه‌های ذهنی مربوط به موجودات ـ در دایرهٔ قدرت تصور وتخیل دیدن .

روحی است بی‌نشان و ماغرقه درنشانش
روحیست بی‌مکان و سر تا قدم مکانش

سوررئالیستهای فرانسه ،از بلیك وامثال او، وقوف به‌عظمت قدرت تخیل را آموختند ونیز این سخن را که برای رسیدن به بیخودی مطلق در روح احتیاج بدستگاه بزرگی تحت عنوان کلیسیا و یا حتی کتابی آسمانی ومذهب نیست. انسان خود،آن کتاب آسمانی است . انسان تمام قدرتها وظرفیتهاست واز طریق قدرت تخیل می‌تواند نه فقط همه چیز را در حالت انسانی خود ممکن سازد بلکه در نبات و سنگ وحیوان نیز حلول کند و حتی تشنگی سیرابی ناپذیر خود را برای دست یافتن‌مطلق درآنها ببیند. «لوتره آمون » معتقد است که سگهائی که پارس می کنند حتما تشنهٔ بیکرانی‌هستند: «مثل شما، مثل من، مثل تمام‌انسانهای‌دیگر. من‌حتی بشکل سگها هم‌نیاز به‌بیکرانی را احساس می کنم.» این‌نیازبه بیکرانی نوعی‌جستجو در سرزمین ذهنیت مطلق است‌ونوعی نیازبه‌استحاله در وجود تصویر بزرگ .

از جمادی مردم و نامی شدم — و زنما مردم به حیوان سرزدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم کی ز مردن کم‌شدم
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا بر آرم از ملایك بال وپر
وز ملك هم بایدم جستن ز جو — کل شئیی هالك الا وجهه
بار دیگر از ملك قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس‌عدم گردم عدم‌چون‌ارغنون — گویدم کانا الیه راجعون

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

رجعت از جزء به کل ، انسانی را که از صورت‌شیئی، به‌هیأت آدمی و از هیأت آدمی به شکل تصویر بزرگ درآمده است نشان‌می‌دهد عدم‌یعنی‌عدم وقوف برخود و برمحیط، عدم‌یعنی بی‌خودی‌ازخود ودر واقع‌خودرادروجود تصویر بزرگ کشتن . عدم یعنی وصل باخدا . مولوی نه فقط آفرینش بشر را به زبان شعر بیان‌می کند، بلکه بشکلی درخلاقیت خود و جهان از طریق شعرش شرکت می کند . بوسیله شعرش خود را بهتر می‌شناسد گیوم‌آپولینرمی گوید: «شعر و آفرینش کاری‌یکسان هستند . تنها کسی را می‌توان شاعر نامید که کشف می کند و می‌آفریند، تاآنجا که قدرت این دوکار رادارد ... آدم می‌تواند در هرزمینه‌ای شاعر باشد؛ تنهاچیزی که‌لازم است ماجراجو بودن‌است وبدنبال اکتشاف رفتن » .

البته تأثیر فرویدرا روی سوررئالیسم نمی‌توان نادیده انگاشت . فروید بیش از هر کس دیگر چشم درونی هنرمند وشاعر و منتقد امروز را گشوده است . برای شاعر ، دنیای رؤیا و ضمیر نا خود آگاه منبع تصاویر و سمبولهای فوق العاده اصیل گشته است ، در واقع دید شاعرانه وسیعتر گردیده . عده‌ای ازمنتقدان ادبی تحت تأثیراین عقیدهٔ فروید که هرنوع خلاقیت هنری بنوبهٔ خود نوعی بیماریست ، نحوهٔ خلاقیت هنر را از دیدگاه اصول و قوانین فروید و پیروان او بررسی کرده‌اند و از قوانینی که آنها برای تفسیر سمبولهای رؤیای بیماران بنیان گذارده‌اند درراه تعبیر سمبولهای شاعرانه‌استفاده کرده‌اند. تأثیر روان شناسی فروید برروی رمان‌نویسهای امروز نیزبسیارعمیق بوده است. رمان نویس‌امروز

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

ضمیر ناخودآگاه آدمی، خودبخود بداستان طرح می‌دهد. نوشته آدمی اینك‌تفسیر روح‌اوست وطرح داستانش ،طرح بیکران روح‌آدمی. رمان جدید ؛ رمانی که «مارسل پروست» و «جیمزجویس» اساس آن را گذاشته‌اند، بیوگرافی بشر است ، در عین حال که برای خود نویسنده گونه‌ای اتوبیوگرافی‌است. پروست درجست‌وجوی دوران کودکی‌است، دورانی که روح آدمی دربی‌شکلی‌کامل خود درحال‌شکل وقالب‌پذیرفتن است.جویس‌بین کودکی‌خودازسوئی‌و کودکی‌بشرازسوی‌دیگرپلی‌می‌بندد و من غیر مستقیم این‌فکر یونگ را که یك ناخود آگاه همگانی‌وجود دارد به ثبوب می‌رساند . تخیل ، حتی بیش از آنچه فروید می‌توانست پیش بینی کند برروح قرن بیستم حکومت می کند ، و انسان برتخیل . سور رئالیستها با اتخاذ اصل«خود بخود نویسی »وجویس بانوشتن‌رمانهای اخیر خود براساس صدا و حرکت و حالت و مفاهیم مختلف کلمات و در واقع در هم‌آمیختن زبان،ادبیات ، روانشناسی،مردم‌شناسی‌و باستانشناسی و اساطیر از پیش بینی‌های فروید فراتر رفته‌اند . ولی برگردیم به تشابه بین بلیك و عرفای ایران .

بلیك مخالف دستگاهی بنام کلیسیاست و از هر نوع تئوکراسی گریزان است ، ولی مسیح را قبول دارد. شاعر عارف ایرانی ازمحتسب و گزمه وشیخ گریزان است . ازمحتسب و گزمه شاید به‌دلائل اجتماعی و از شیخ به دلائل معنوی و مذهبی . محتسب تاحدی عامل شیخ است و شیخ،وسیله‌ی محتسب واین دوعامل از یکدیگر برای‌حکومت بردیگران استفاده می کنند. نطفه تئوکراسی درایران طوری گذاشته شده است که محتسب از منافع‌شیخ و شیخ از منافع گزمه ومحتسب طرفداری کنند. مذهبی که تااین‌حد به پستی سقوط کرده باشد، دیگربدرد مردان روشن‌ضمیر و پاك روانی چون مولوی و حافظ نمی‌خورد وبهمین دلیل این دو و سایر پاکدلان همیشه طنز خود را متوجه محتسب و شیخ می کنند (طنز بنوبه خود یکی ازویژگیهای‌سور رئالیسم غرب نیزهست) وپیوسته حالتی‌عصیانی‌علیه اودارند (مخالفت‌سوررئالیسم باهر نوع‌قرارداداخلاقی) و درمقابل‌عقیده صوفی درباره می و ام‌الخبائث بودنش ، «اشهی لناواحلی من قبلة العذارا» می گویند . بیهوده نیست! مگر می‌توان آزادی‌نداشت و شاعربود ؟کشش تخیل از وسوسه مذهب نیز بیشتر است و دریچه‌های ادراك گشاده بسوی بیکرانی است و بسوی‌آزمودن همه چیز، و به تعبیر آپولینر «ماجراجوبودن »است .

البته وسعت وعظمت‌تخیل‌را سور رئالیستهافقط ازبلیك نیاموختند چراکه دیگران هم بودند . شاعران رمانتیك از نظر وسیع ساختن تخیل بشر ، « مارکی دوساد » از نظر قیام علیه قراردادهای اجتماعی ،

تخیل شریرانه و بیماریهای روحی‌اش ، «بودلر» به دلیل توجه عمیقش به اشیاء محیط شهری و ارائه اتمسفر نظام جدید شهر در شعر ، «فروید از نظر طبقه بندی جدید روان آدمی و مهم تلقی کردن دوران کودکی و سکس، و ضمیر ناخودآگاه که‌جنبه‌های غیر منطقی خود را حفظ کرده اساس تخیل گشته است ، «مالارمه» از نظر گریز به سوی اشیاء منتخب از طبیعت (سمبولیسم) ، «رمبو» از نظر نوعی عصیان علیه حالات منطقی پوشالین ودر هم آمیختن حواس و حالات و رنگها وصداها و احساسها ، «لافورگ» از نظر معرفی طنز جدید و «نیچه» از نظر مقابله با خلاقیت منسوب به خدا و ارائه زبرمرد،تاثیر ژرف خود را برروی تمام شعرای قرن بیستم‌اروپا گذاشته‌اند وسور رئالیسم‌نیز از تمام‌اینها توشه گرفته است و پدر سوررئالیسم‌یعنی «آرتوررمبو» بابزرگترین‌شاعر عارف ایران‌یعنی مولوی وجوه تشابهی دارد که بآنها بایداشاره کرد :

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

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

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

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

رستم از این نفس و هوا ، زنده بلا مرده‌بلا
زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا

رستم از این بیت وغزل ، ای‌شه‌وسلطان‌ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

قافیه و مفعله راگو همه سیلاب ببر
پوست بود ، پوست بود ، در خور مغز شعرا

ای خمشی مغز منی پردهٔ آن نغز منی
کمتر فصل خمشی کش نبود خوف و رجا

برده ویران نبود عشر زمین کوچ و قلان
مست و خرابم مطلب در سخنم نقد و خطا

تا که خرابم‌نکند کی دهدآن گنج به‌من؟
تا که به سیلم ندهد کی کشدم بحر عطا ؟

مرد سخن راچه‌خبر از خمشی همچو شکر
خشك چه داند چه بود تر للا تر للا
آینه‌ام ، آینه‌ام ، مرد مقالات نه ام
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
دست فشانم چو شجر چرخ‌زنان همچو قمر
چرخ من ازرنگ‌زمین پاکتراز چرخ شما
عارف گوینده ! بگو تا که دعای تو کنم
چونك خوش ومست‌شوم هرسحری وقت‌دعا
دلق من و خرقهٔ من از تو دریغی نبود
و انك ز سلطان رسدم نیم مرا نیم ترا
از کف سلطان رسدم ساغر و سفراق قدم
چشمه خورشید بود جرعهٔ او را چو گدا
من خمشم خسته گلو ، عارف گوینده بگو
زانك تو داود دمی من چو کهم رفته ز جا

نخست درشعر سخن ازرهائی ازبیت وغزل می کند و ازآنجائیکه وزن وقافیه‌پایش‌رابسته‌است‌واین‌خودنوعی استدلال است و«پای‌استدلالیان چوبین» ، آنها را ترك می کند و به سیلابشان می‌سپرد و بعد بسکوت می گراید و این سکوت چیست ؟ این خاموشی که مولوی در وسط شعر بدان متوسل می‌شود ، چه نوع خاموشی است؟ آیا این سکوت وخاموشی گونه‌ای‌دریافت‌دیگر نیست؟ این‌خاموشی،ازپس‌ویرانی‌است.ویرانی‌زائیده

از چه چیز ؟ از استدلالی که ممکن بود برای همیشه او را در جرگه اهل منطق نگاه دارد ودراو وجود شاعررا مغلوب‌و مقهور وجود فیلسوف گرداند.او راهمیشه درهمان حالت مس نگاه دارد.. از پس این ویرانی او خموشی می گزیند.تا چه‌شود؟ تا گنج خود را بیابد و گنج اوچیست ؟ جزآن کس‌دیگرش، چیزیا کس‌دیگری نیست. مولوی آن شیپورمی‌شود که چیزیست جز مس . دیگر مرد مقالات نیست . پس چیست ؟

آینه‌ام ، آینه‌ام ، مرد مقالات نه ام

دیده‌شود حال من‌ار، چشم شود گوش‌شما

مولوی چیزی دیگر می‌شود ، **مس**، نه‌شیپور ـ بلکه آینه‌می‌شود، تا دیگران این تناسخ اورابینند . مولوی قیل وقال را وامی‌نهد و شور و حال را برمی گزیند وحالش طوریست که بیننده‌اش نیز باید آن کس دیگر خودرا بیابد . بایـد گوش بیننده‌اش چشم شود آخر ، گوش چگونه ممکن‌است چشم شود؟ آخراین نوع بینائی‌را ازچه کسی‌میتوان انتظار داشت ؟ آیا مولوی بـا همزاد خود ، با معشوق خود ، با شمس‌ـ تبریزی‌خودصحبت نمی کند ؟آیا مولوی خود بصورت اودرنمی‌آید ؟ آیا مولوی ناگهان جهش پیدا نمی کند ؟ جوابش‌را از رمبو بخواهیم :

« می گویم باید آدم بینا باشد ، خودرا بینا گرداند .»

شاعر خود را بینا می کند . با مختل کـردن طولانی ، بی‌حد و حساب ولی منطقی تمام حواس ، آزمودن هرشکل عشق ، هرنوع درد و دیوانگی . او خود را می‌جوید و تمام انواع سموم را مصرف می کند و

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

مولوی انتظاردارد که چشم گوش شود ویا بالعکس. نوعی مختل کردن حواس است، نیست؟ حس شنوائی را از گوش گرفتن و به باصره سپردن است . این مختل کردن حواس ، گوش شدن چشم و چشم شدن گوش، درشعررمبو هم‌اتفاق‌می‌افتد درشعری بنام «ویل‌ها» رمبومیگوید:

A سیاه E سپید، I سرخ، U سبز، O آبی

A وE وI و... صدا هستند وباید گوش آنها را بشنود ولی‌درنتیجه اختلال‌عمدی حواس‌سیاه وسپید وسرخ وسبزوآبی‌میشوند وچشم باید آنها راببیند. مگرمولوی انتظارندارد که چشم ما بشنود و گوش ما ببیند،پس برای رمبوخرده نمی‌توان گرفت ؟ اگر«آ» سیاه شودپس جیغ که‌صدائی دیگر است چرا بنفش نشود ؟ آیا نباید محکوم کنندگان عبارت بسیار زیباوپرمعنا ورسای «جیغ بنفش»* از نویسنده‌آن‌عذر بخواهند، تنها به‌دلیل آنکه نفهمیده‌اند اوچه می گوید، وباید بااین سوابق که درادبیات هست حرف او را درك میکردند ؟ مگر مولوی گره برآتش نمی‌زند وهوا را

* این را بگویم که من عبارت جیغ بنفش ویا صدای بنفش را درشعر ادیث‌سیتول و یا در شعریکی ازشاعرانی که او درباره‌اش نقدنوشته دیده‌ام

نمی‌بندد ؟ چرا آخر باید شعررا با اصول و قراردادهای نثرسنجید . شاعر انتظاردارد که خواننده‌اش نه فقط شعرش رابفهمد، بلکه قسمتی از آنرا هم خودش بگوید. چرا که فهم‌یك استعاره ازطرف خواننده وتحت تأثیر آن قرارگرفتن ادامه دادن فعالیت آفرینش شعراست ودر امتداد خلاقیت شاعرحرکت کردن. بگذریم.

پس گوش می‌شود چیزی دیگر، یعنی چشم، مولوی ازچنین چشم‌گوشی انتظاردارد که خوب تماشایش کند وببیند که شوروحال دیگری شدن وبه شکل‌آن «کس دیگر» درآمدن یعنی‌چه :

دست فشانم چوشجر چرخ زنان همچو قمر
چرخ من از رنگ زمین پاکتر ازچرخ شما
عارف گوینده ! بگوتا که دعای توکنم
چونك خوش ومست شوم هرسحری وقت دعا

مولوی دریك شعرپیوسته درحال استحاله است . در اینجا نخست شجر است و سپس قمر. چون نخستین دست می‌فشاند ومثل ثانی چرخ می‌زند.«من»دراینجافقط کس یاچیزدیگری‌نیست، بلکه کسان وچیزهای دیگریست .

ولی این «عارف گوینده» کیست ؟آیا کسی جزخود مولوی‌میتواند عارف گوینده باشد ؟ ولی‌مولوی که خموشی گزیده بود، چگونه میتواند دهان باز کند وباز گویا شود ؟آیا این گویا بودن باآن گویا بودن فرق نمی کند ؟ چرا ! نخستین اهل قیل وقال بود ومرد مقالات کـه خموشی

گزید و دومی موجودی دست فشان است وچرخ زنان که‌نیمی ازسهم‌دلق وخرقهٔ مولوی هم متعلق به‌اوست. ودرآخر :

من خمشم خسته گلو،عارف گوینده بگو

زانك تو داود دمی من چو کهم رفته‌زجا

من خسته گلو که‌خموشی گزیده‌است ودست‌می‌فشاند وچرخ‌می‌زند نیمی از وجود مولوی است‌و کس دیگر. آن نیمهٔ‌دیگراست ؛ آن عارف گوینده،آن‌داود دم مولوی .

آیا مولوی در آئینهٔ وجود خود، کس‌دیگر خود را پیدانمی کند؟ آیا آن کس دیگر جزشمس تبریزی است و آیا شمس تبریزی، آن مرد عیسی‌نفس‌وجود مولوی نیست؟ آیاشمس‌تبریزی خدای‌قلب پرشور و حال مولوی نیست ، خدای مولوی نیست؟ آیا هویت مشابه مولوی، خدانیست؟

کس‌دیگرمولوی‌خداست.مولوی‌خود مس است که به کوچکترین علامت ــ چون مس که بدست رمبو شیپور شد ـ بشکل خدا درمی‌آید وچون برشیپور خرده‌ای نتوان گرفت،به آن سوی سکهٔ وجود مولوی‌هم ایرادی وارد نیست .

مولوی مثل آن‌نرگس خودپرست اساطیر کهن‌یونان که کس‌دیگر خود را (جز چهرهٔ خودش که چیزی نبود!) درچشمه دید و از شدت عشق و جذبه خود را برآب افکند و در تصویر خود ، در کس دیگر خود مستحیل شد .

چون عشق شمس تبریز آهن ربای باشد
ما بـر طریق خدمت مانند آهنیمش

این اصل را که شاعری بـاید بینا شود ، سور رئـالیستهااز رمبو گرفتند و بکار بستند . بینائی سور رئالیسم غرب همان عـرفان شعرشرق است. منتها بینائیشرق وعرفانش آن چنان وسیع و بیکرانه است که در برابرآن سوررئالیسم غرب، طفل شیرخوارهای بیش نیست .

وعجیب اینجاست که سور رئالیستهای فرانسه که تاحدی وزنرا از شعر طرد کردند وقافیه را بکلی کنار گذاشتند و به دنبال رمبو شعر آزاد راروا ج دادند از ایننظرنیز شباهتی به مولوی دارند. زیراهمانطور که دیدیم ، مولوی نیز تنگنای بیت وغزل و وزن و قـافیه را احساس می کردو گرچه بندرت و اتفاق از قوانین عروض و قافیه عدول کردهاست ولیآنها را پوستمیشمرد . کس دیگر او نیز،هنگامی که مولوی قشری میشودوبهقافیهمیاندیشد وبهاو نمیاندیشد ، باو گوشزد می کند که بـه چیزی جزاو نیندیشد :

قافیه اندیشم و دلدار من — گویدم مندیش جز دیدار من
حرف چبودتاتواندیشی درآن — صوت چبود خار دیوار رزان
حرفوصوت و گفترابرهمزنم — تا که بیاینهرسه باتو دم زنم
آن دمی کزآدمش کردمنهان — با تو گویم ای تو اسرار جهان

شعر مولوی گریز از شخصیت ظاهری است به سوی آن شخصیت درونی. او درون خود را میجوید تا آن کس دیگر خود را بیابد وبرای

این‌کار از تمام اشیائی که در اطرافش هستند ، از تمام اساطیر و مذاهب و ادیان و فرهنگها وسننی که تا زمان او بر بسیط خاك ظاهر شده‌بودند بعنوان وسیله استفاده می کند ، تا در اعماق وجود خود پرده ها را از هم بدردودر برابرآن من درونی خود بایستد وبا او خلوت کند. تمام‌سمبولها و استعارات و تشبیهات که واقعا سیل‌وار از اعماق وجود او می‌جوشند و لبریز می‌شوند، او را بـه سوی هـدفی کاملا مشخص ، یعنی شناخت آن کس دیگر، آن من درونی ، آن «ظرفیت طلادرمس» می‌رانند . بیخود نیست که بشر مدتها دنبال کیمیا بوده‌است . آیا این کیمیا، چهرهٔ‌دیگری از آن خدا ، ازآن« کس دیگر» وجود مولوی نیست که همیشه با علائم خود، بااشارات وامارات وسمبولها و کنایه‌ها ، نگاهها وکلیدها وچراغها وصاعقه ها اورا بسوی‌خود می کشد ؟ آیا این نیرو و کشش، ظرفیت‌عشق به خودنیست که از طریق‌علائم کثرت انسان را متوجه من درونی‌می‌سازد و او را بسوی عالم وحدت می‌راند ؟ آیا این خود مولوی نیست کـه هم پرده نشین گشته و هم در این سوی پرده ایستاده است ؟ آیا این مولوی نیست که در خود می‌نگرد ؟ مولوی کـه شمس تبریزی را گم کرده و از او سایه‌ای در اعماق وجودش نگاه داشته است ، عشق به شخصی دیگررا تبدیل به عشق به‌خود نکرده است ؟ منتقد فرویدی شاید مولوی‌رانخست همجنس‌پرست‌بنامد وبعدنارسیست،چرا که برای او آن‌سوی‌سکهٔ‌همجنس پرستی ، خود پرستی است ، همانطـوریکـه آن سوی سکهٔ سادیسم ، ماسوخیسم است .

دربررسی دقیقی که‌فروید‌از احوال‌لئوناردو داوینچی بعمل‌آورده اورا همجنس پرست‌معرفی کرده است. فروید‌تمام یادداشتهای داوینچی‌را مطالعه کرده وحتی بررسیهای‌دقیق‌لغوی کرده‌وبا ریشه‌هاوسمبولهای‌اساطیر وضع جنسی‌وروحی‌این نابغه بزرگ‌ایتالیارا‌روشن کرده است. ولی‌اطلاع درباره زندگی‌خصوصی مولوی‌بسیار کم است‌بعلاوه مولوی جزاشعارخود، یادداشت روزانه‌ای ندارد. واز آنجائیکه شعر پوشش رنگینی‌است برای غریزه‌ای برهنه، وهنربطور کلی ازدیدگاه روانشناسی جدیدجانشین‌سرخوردگی غریزی‌است ، بررسی‌احوال مولوی سخت‌دشوار می‌شود. زبان استعاری مولوی که پرازسمبولهای ناخودآگاه است(مولوی‌شاعری‌سمبول سازاست) تنها دریچه برای کشف وضع‌روحی وجنسی‌مولویست . مشکل دیگردر تعبیر سمبولهاواستعارات مولوی اینست که‌سمبولو استعارهٔشعری لزوما جنسی‌نیست. چرا که منتقدان ادبی پیرو فرویدبین تصویرو سمبول روانی وتصویرو سمبول شعری فرقهائی‌قایلند؛ گر چه ممکن است اینها گاهی‌یکسان باشند. ولی‌مولوی دیوان شمس‌شاعری سور رئالیست استو اتکایش‌برالهام وبیان‌رقص‌انگیز وپروجدوسماع و ناخودآگاهانهٔ احوال خود. وبهمین دلیل بعضی اشعار او را می‌توان خوابهای‌مجزا ازهم فرض کرد که یك نفردیده است. می‌توان‌از یك‌معبر جدیدروانشناسی خواست که‌چند شعر او را فقط از دیدگاه فروید ویونك برای ما تعبیر کند . مسائل فوق‌العاده مبهم درشعر مولوی ونیز عرفان برای‌ما حل‌خواهد شد، گرچه ممکن‌است بازهم این‌روح بزرك شرق‌را نشکافته‌باشیم .

داد جـارویی بـدستم آن نگـار
گفت کز دریا بر انگیزان غبار
باز آن جاروب را آتش ز بسوخت
گفت کز آتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او
گفت بی‌ساجد سجودی خوش بیار
آه بـی ساجـد سجودی چون بود
گفت بیچون باشد و بی خار خار
گـردنك را پیش کـردم گفتمش
ساجـدی را سر ببر از ذوالفقـار
تیـع تا او بیش زد سر بیش شد
تا برست از گردنم سر صد هزار
من چراغ و هرسرم همچون فتیل
هر طـرف اندر گرفته از شرار
شمعها می ور شد از سر های من
شرق تـا مغرب گـرفته از قطار
شرق و مغرب چیست اندرلامـکان
گلخنـی تاریـك و حمامی بکار
ای مـزاجت سرد کوتاسهٔ دلت
اندر این گرمابه تا کی این قرار

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

مولوی‌نه فقط شاعریست سور رئالیست ، بلکه سمبولیست بزرگی هم هست و از طریق همین سمبولهای ناخودآگاه است که می‌توان او را دید وشناخت .

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

گل‌آلود وخانه‌های کوچك . نمی‌داند کجاست ولی دوست دارد که خود که به کشف خود ادامه دهد. ازیکی از خیابانها که فوق العاده گل‌آلود است می گذرد و بعد ناگهان خود را در برابر رودخانه ای می‌یابد که بین او وخیابان دیگری قرار گرفته است، رودخانه‌ای شفاف و تابناك که بر روی علف‌های سبز و روشن جریان دارد ، منظره‌ای که دیدنش او را بوجد می‌آورد. سبزه درزیر آب آرام می‌جنبد. ولی‌وسیله‌ای برای‌عبور ازرودخانه نیست. زن‌بیکی‌ازخانه‌های کوچك می‌رود وقایقی میخواهد . مردی بیرون می‌آید و به او اطلاع می‌دهد که می تواند کمکش کند ، صندوق چوبی کوچکی‌را بیرون می‌آورد وآن را کنار آب رودخانه‌قرار میدهد . زن به‌آسانی حرکت کرده در آن سوی رودخانه‌پیاده می‌شود. میگوید : «می‌دانم که خطر رفع شده بود و می‌خواستم به‌آن مرد پاداش بزرگی‌بدهم.» زنی که خواب دیده است ادامه میدهد که دیدن‌آن‌منظرهٔ رودخانه وسبزهٔ زیر آب ومنظره آن‌سوی‌آب، برایش چون«تولدی دیگر» بوده، یك نوع‌تولد روحی . شاید اغلب انسانها باید ازخیابانهای گل‌آلود بگذرند ، وسیله‌ای بیابند تا برفراز آن رودخانهٔ بسیارزیبا حرکت کنند ازروی آب صاف صلح وصفا بگذرند وبعد بمقصد روح برسند .

وسیله‌ای که آن‌مرد درخواب‌دراختیارزن میگذارد چیزناچیزیست ولی سمبول بزرگی است، وسیلهٔ عبور از رودخانه است، یك نوع وسیله است که برای تولدی دیگر، مردی دراختیارزنی میگذارد. این تولد ، یك تولد روحی ومعنوی است . ببینیم درشعر مولوی که فوق‌العاده شبیه

یك‌خواب است،این اتفاق چگونه می‌افتد .

نگارمولوی چیزناچیزی دراختیار او می گذارد . یك جارو.ولی گویا جارو درروانکاوی (۱) فروید و تعبیر خوابها، سمبول چیز دیگری است . گویا(۱) سمبول آلت‌تناسلی است. بهمین دلیل طبق‌عقاید فروید،ما فقط جارورا بهمان شکل ساده‌اش نباید قبول کنیم . باید آنرا کلید حل معما دانست . باید یك‌سمبول را شکافت تا فهمید پشت‌سرسمبول‌چه چیز وجوددارد ، ونمایندگی چه‌چیزرا برعهده دارد. اگرجاروتنها یك جارو بود نمی‌شد با آن غبارازچهرهٔ دریا زدود. دریای گرد وخاك گرفته ، مثل خیابانهای گل‌آلود روح آن زنست ، قبل از عبور زن از رودخانه و قبل از گرفتن صندوق چوبی از آن مرد . دریای گرد و خاك گرفته نیز سمبول روح‌آلوده و گل‌آلود مولوی است ، قبل ازبدست آوردن جارو. جارو که بدست آمد ، برانگیختن غبار از چهرهٔ دریای درون بسیار راحت است .

آیا سوزاندن جارو درآتش توسط نگار علامت وحشت مولوی از گمکردن وسیله تصفیه روح و گم کردن وسیله نگار وخودنگار نیست ؟ کمپبل این قبیل وحشتهاراازروی مطالعات چندین روانشناس درچندین قبیله مربوط بمراسم ختنه می‌داند . کودك خاطرهٔ وحشت از ختنه را با خود بدوران بلوغ وسالمندی می کشد وازآنجا که حادثهٔ ختنه در اوایل

۱ــ روشن‌است که دراین مورد قیاس‌جایز نیست ، ولی چرا ازپیشنهاد اجتناب کنیم .

طفولیت اتفاق‌افتاده است ، جزو رسوبات ضمیر ناخودآگاه او درمی‌آید وهنرمند آنرا بصورت سمبولهائی بروز می‌دهد . دراینجا ممکن است‌در آتش انداختن جاروب، سمبول وحشت مولوی از گمکردن آلت تناسلی باشد (۱) . باید دانست که نگار، کسی که جاروب را داده و کسی که‌آن را درآتش می‌اندازدمرد است، (کسی که ختنه می کند نیز همیشه مرد است) ولی نگار معجزه‌می کند؛ازآتش جاروئی برمی‌آورد. آتش‌میتواند سمبول خون باشد. جارویی که ازمیان آتش برمی‌آید ، سمبول اطمینان مولوی از سلامت تصفیه روحش‌می‌تواند باشد . مولوی حیرت می کند و نگارمعجزه . سجود مولوی از حیرت می‌تواند نشان دهندهٔ پیروی کامل او ازنگارباشد . او چنان سجود می کند که از خود بیخودمی‌شود، یعنی ساجد ازبین میرود وفقط سجود می‌ماند . مولوی در برابرنگارمی‌ایستد و گردنش را پیش می کشد تا نگار گردن اورا با ذوالفقار ببرد . ذوالفقار همان تیغ بیت بعدی وهمان جاروی بیت نخستین است . دراینجا سمبول داخل سمبول قرار گرفته وذوالفقار وتیغ جانشین جاروشده‌اند. (شکلهای اصلی وسمبولها تقریباً یکی است ، نیست ؟) ولی قدرتی در این سمبولها هست که روح‌مولوی رابه‌پاکی وصفا رهنمون خواهد شد. نگاربه‌معجزه کردن خود ادامه می دهد و هر قدر که تیغ می‌زند همانقدر سر بیشتر می‌شود تا صد هزار سرازجای سر مولوی می‌روید . آیاتیغ، جای چیز

۲ــ این نیز فقط درمورد مولوی پیشنهاد است و احتیاج به بررسیهای دقیق دارد .

دیگری ننشسته است ؟ آیا تیغ علامت آن قدرتی نیست که صدها و هزاران سر براثر اصابت آن ازوجود انسان رسته است ؟ آیا تیغ وسیلهٔ «تولدی‌دیگر»نیست ؟ مولوی چراغی‌میشود وازهریك از سرهایش‌فتیله‌ها بهر سو شراره می کشد . چیستند این سرهای مشعله دار ؟ آیا جز خود انسان چیزهای دیگری توانند بود. این قطار قطار شمعها که ازسرمولوی بضرب تیغ صاحب ذوالفقار وبقدرت یك جاروی سمبول رسته است برای مولوی خواب یك نوع‌تولد دیگر وهزاران تولد دیگر ویا متولد ساختن هزاران ولد دیگر نیست؟ سه بیت دیگر حرکت مولوی را ازروی آن رودخانه نشان می‌دهد.او ازروح‌خودمی‌خواهد که شرق وغرب را نا دیده انگارد چرا که‌اولی گلخنی‌بیش‌نیست ودومی‌حمامی‌بیش نه . وبعدشرق و غرب،حتی‌بصورت‌جامه‌هائی درمی‌آیند که بایدمولوی‌ازتن‌بکند.او بوسیله جارو دریای روح خود را صفا وجلا می‌بخشد. ازرودخانه‌ای که آن زن حرکت کرده بود ، حرکت میکند ؛ هم زیبائی رودخانه را می‌بیند وهم عظمت وقدرت وجلال آن سوی رودخانه را .

. . . . . جامه کن دربنگر آن نقش‌ونگار
تا ببینی نقشهای دلربا نا ببینی رنگهای لاله زار
چون بدیدی سوی روزن درنگر کان‌نگارازعکس روزن‌شدنگار
شش جهت حمام و روزن لامکان بر سر روزن جمال شهریار

نگار مولوی مرد است و جز شمس‌الدین تبریزی نیست. در وسط شعرنگارش با حضرت علی هویت مشابه پیدا می کند زیرا ذوالفقار او در

اختیار نگاراست ونگار کسی است که از عکس زوزن نگار گشته است والبته برسرروزن جمال شهریار یعنی خداوند نشسته است و از آنجا که روزن لامکان است ، جمال شهریار نیز لامکان است ونگار ـ کسی که جارو بردست مولوی داد وتیغ برسرش کوبید ـ ازعکس روزن یعنی ازعکس نگار نخستین، نگار گشته است وحتی خاك وآب ازعکس اورنگین گشته وترك وزنگبار از او جان یافته‌اند . مولوی آنچنان روحی مصفا وپاك وبی‌شائبه ودرخشان یافته‌است که همه چیز را ازعکس نگار رنگین می‌بیند و از آنجا که این حالت، حضوری همیشگی یافتن با نگار ، با «کس دیگر» وبا شمس‌الدین تبریزی است مولوی تولد مجدد خود را در وصل با آن نگار ودر «خمار اندر خمار» ماندن در کنار او ودر بیخودی از خود می‌بیند . یعنی مستحیل گشتن در کسی که وسیلهٔ کشف من درونی را در اختیار او گذاشته است، کسی که جارو را بدستش داده است . این نوعی کشف خوداست ودرهمین خودیافتن، ظرفیتهای نگاراصلی ، یعنی ظرفیتهای خدائی نیز بدست می‌آید .

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

مولوی عارفی همجنس پرست است خداوند را درخود می‌بیند وبا هویت مشابه او عشق می‌ورزد . آیا عرفان برای عارف نوعی همجنس

بازی معنوی باخدانیست ؟ مولوی رقصان وچرخان با اوعشقبازی میکند ودرعین حال اورا کشف می کند . مولوی مسؤول روح خویش است واز آنجا که بزرگترین شاعرجهان است ، در مقابل روخ بشر مسؤول ترین فرد نیزهست .

یك اشارهٔ کوتاه

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

یادداشتهایم را دربارهٔ تکنیك وقالب کاراو « درشعرهای دریائی» بصورت مقاله‌ای‌تنظیم کرده، دراین کتاب چاپ کنم.

مقدارزیادی ازیادداشتهائی که در بارهٔ شعرنیمایوشیج دارم، هنوز شکل مقالهٔ قابل عرضه بخودنگرفته‌اند وگرنه حق این بود که صفحات بیشتری‌از کتاب‌حاضربه‌آثار نیماتخصیص داده شود. انتشاردومقالهٔ کوتاه، یکی پیرامون «آرش کمانگیر» کسرائی و دیگری پیرامون «منظومهٔ خاك» سپانلو، باین دلیل بود که‌دراین دواثر، می‌توان نقائص واشتباهات وسوء تفاهمات سرایندگان این دومنظومه، وشاعران مشابه را بهتردید و شناخت وآنها رابرای دیگران نیزروشن کرد وگرنه انتخاب این دواثر برای انتقاد، بخاطر با ارزش‌بودن آنها و بی‌ارزش بودن آثار دیگران نبوده است .