شعر
ویژهٔ

۱

کاهنامهٔ ویژهٔ شعر ــ سال اوّل، شمارهٔ اوّل ـ مهر ماه ۱۳۷۴ ـ اکتبر ۱۹۹۵

با آثاری از:

عسگر آهنین

سیمین بهبهانی

پرویز خضرائی

اسماعیل خوئی

حمید رضا رحیمی

احمد شاملو

دکتر شفیعی کدکنی

محمّد علی شکیبائی

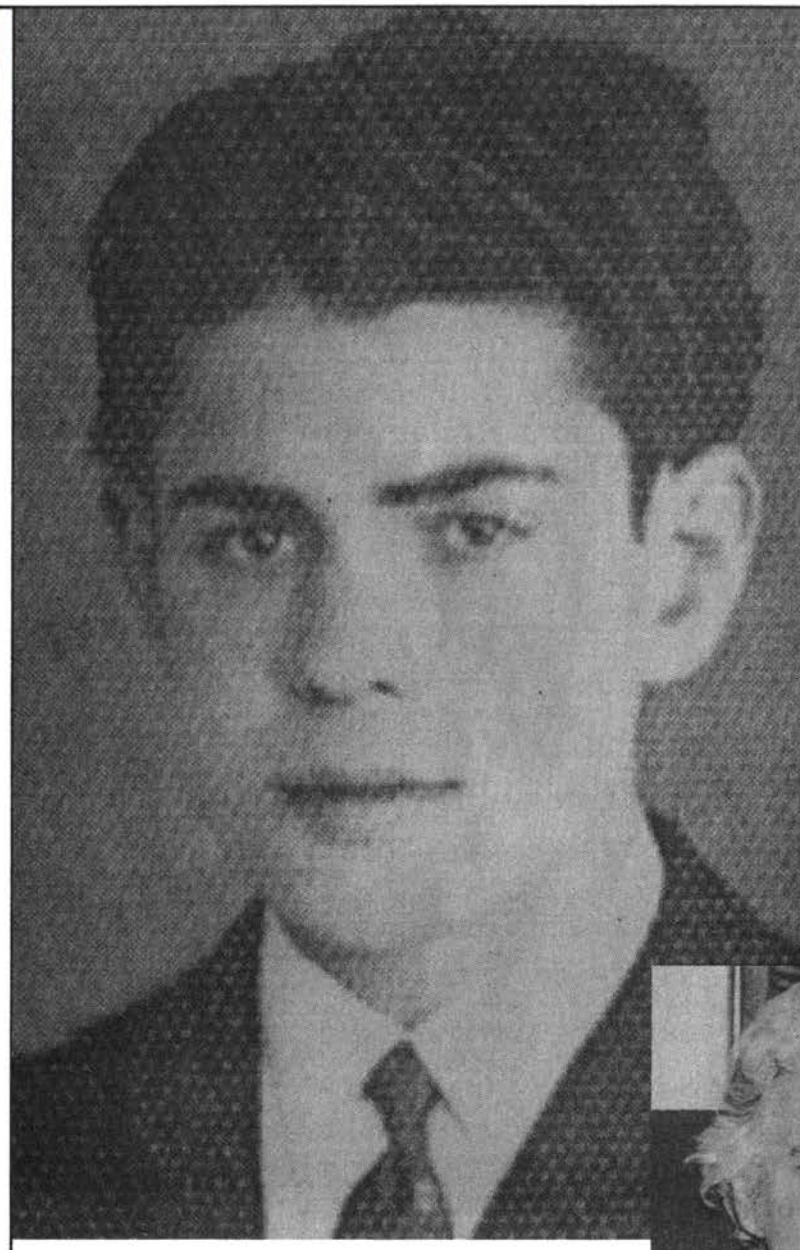
عدنان غریفی

فریدون فریاد

احمد نوردآموز

سعید یوسف

و...



- گفتگو با سیمین بهبهانی
- گفتگو با دکتر محمّد رضا شفیعی کدکنی
- شعر مانْدگار شاملو و بیماری شاملوزدگی
- جدال با مدّعی ثانی (پیرامون شعر اسماعیل خوئی)

گاهنامهٔ ویژهٔ شعر
شمارهٔ ۱ ـ مهر ماه ۱۳۷۴ (اکتبر ۱۹۹۵)

ویژه‌نامهٔ شعر

لذّت بردن از شعر نیز
یك هنر است
این هنر را بیاموزیم

تازه‌ها از شعر و شاعران (۴)

گفتگو
گفتگو با سیمین بهبهانی (۱۳)
گفتگو با دکتر محمّد رضا شفیعی کدکنی (۲۰)

مقاله، نقد و بررسی
جدال با مدّعی ثانی (پیرامون شعر اسماعیل خوئی) (۶) — سعید یوسف
پستان فروغ را بریدند (۱۹) — سعید یوسف
«نگاه انتقادی» مانی به شعر امروز ایران (۴۶) — سعید یوسف
تزهایی دربارهٔ شعر (۱۲، ۲۶) — ترجمهٔ سعید یوسف — نویٰ مایستر، زُنتاگ

بخش ویژهٔ شاملو
شاملوی شاعر از نگاه دیگران (م. آزاد، م. امید، اخوان لنگرودی، علی باباچاهی، رضا براهنی، اسماعیل خوئی، شفیعی کدکنی، فروغ فرّخزاد، مرتضی کاخی، اسماعیل نوری‌علاء، نیما یوشیج) (۲۸)
تجربهٔ من تجربهٔ من است (۳۹) — احمد شاملو
نگاهی به شعر «در این بن‌بست» (۳۱) — زهره
شعر ماندگار شاملو و بیماری شاملوزدگی (۳۴) — سعید یوسف
کاش من هم یك مارگوت بیکل بودم (۴۰) — سعید یوسف

شعر
شعرهای این شماره (۴۱) — سعید یوسف
پاییز طلایی (۴۲) — عسگر آهنین
تابلو پاییزی (۴۲) — عسگر آهنین
دربارهٔ شادی آغاز (۲) — ترجمهٔ سعید یوسف — برتولت برشت
آه عشق ورزیدم (۱۸) — سیمین بهبهانی
اهرم عشق (۴۲) — پرویز خضرائی
از این چالهٔ سیاه (۱۱) — اسماعیل خوئی
غزلقصیدهٔ اوج و فرود (۱۰) — اسماعیل خوئی
بیماری (۴۳) — حمید رضا رحیمی
صید (۴۳) — حمید رضا رحیمی
«....» (۲۷) — احمد شاملو
در این بُن‌بست (۳۱) — احمد شاملو
قصیدهٔ خروس (۲۵) — محمّد رضا شفیعی کدکنی
دو شعر (۴۳) — محمّد علی شکیبائی
خواب (۴۴) — عدنان غریفی
در آینه (۴۴) — عدنان غریفی
شیر (۴۴) — عدنان غریفی
دو شعر (۴۳) — فریدون فریاد
با بار اندوه و ادویه (۴۲) — احمد نوردآموز
در نکوهش ناسپاسی (۴۵) — سعید یوسف
سوی آن پشته (۴۵) — سعید یوسف
شاملو گفت... (۳۹) — سعید یوسف

○ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر، گاهنامه‌ای‌ست ویژهٔ شعر.
○ ناشر، کانون فرهنگی لاهوتی است.
○ گاهنامه، نشریه‌ای است بی‌طرف و غیروابسته.
○ دبیر مسئول و ویراستار سعید یوسف است.
○ برای گاهنامه بفرستید:
  ○ شعر
  ○ نقد شعر و معرّفی کتابهای شعر
  ○ گفتگو با شاعران و حول شعر
  ○ ترجمهٔ شعر و هرآنچه حول شعرست
  (همراه با نسخه‌ای از متن اصلی)

نیز:
○ عکس و خبر از شعر و شاعران
○ نامه، نقد و نظر دربارهٔ مطالب گاهنامه
○ پرسشهایی که دربارهٔ شعر دارید

○ ما به خود اجازهٔ ویرایش مطالب را خواهیم داد.
○ مطالب ارسالی بازپس فرستاده نمی‌شوند.
○ ما به یاری شما در همهٔ زمینه‌ها نیازمندیم.

○ نشانی گاهنامه:
Lahuti Kulturverein e.V.
Postfach 10 14 57
60014 Frankfurt / M
Germany

○ شمارهٔ حساب برای کمك مالی (که از طریق مالیات قابل استرداد خواهد بود) یا برای پرداخت وجه اشتراك:
Lahuti Kulturverein e.V.
Konto-Nr.: 203734
Frankfurter Sparkasse
BLZ 500 502 01

○ بهای اشتراك سالانه (۴ شماره):
معادل ۳۰ مارك آلمان (برای اروپا)
یا معادل ۳۰ دلار امریکا (برای دیگر نقاط)
○ بهای تکفروشی:
معادل ۶ مارك آلمان

دربارهٔ شادیِ آغاز

ای‌خوشا شادی آغاز! خوشا صبح زود!
علف نو، هنگامی که کسی رنگ سبز
خاطرش نیست چگونه ست!
ای‌خوشا صفحهٔ اوّل به کتاب
از پس دیرزمانی بودن در پی آن،
حیرت حاصل از آن!
خوب، پس، مزمزه کن آن را، آهسته بخوان
چون بزودی تنها اندکی از آن باقی خواهد ماند
از برای خواندن!
ای‌خوشا لطف نخستین کفِ آب
که شود ریخته بر چهره‌ای از کار عرق‌کرده!
لطف یك پیرهن تازه، خنك!
ای‌خوشا آغاز عشق! نگاهی که به‌سویی دیگر می‌نگرد!
ای‌خوشا آغاز کار!
ریختنِ روغن در ماشینی سرد، نخستین تپش‌و غرّشِ آن
چون موتور زندگی آغاز کند!
و نخستین دود
که کند پر ریه‌ها را
با نخستین پُك!
و تو هم، ای فکر تازه و بکر!

(برتولت برشت، حوالی ۱۹۳۹)
(ترجمهٔ سعید یوسف، *سرودهای ستایش*)

گاهنامهٔ ویژهٔ شعر: تحقّق آرزویی دیرینه

○ قرار بود از «شادی آغاز» بگویم؛ ولی چگونه می‌توان از «اندوه آغاز» نگفت، هنگامی که هم در گام نخست می‌بینم که شایسته‌ترست سرتاسر این گاهنامه سوکسرودی باشد اهدا شده به اسماعیل خوئی، دوست نازنینی که در سوك فرزندنشسته است...

○ و امّا انتشار این گاهنامه: کار جنون‌آمیزی است، می‌دانم، و نمی‌خواهم سرتان را با ذکر تاریخچهٔ پیدایش و رشد این جنون به درد آورم: فعلاً شمارهٔ اوّلش در دست شماست...

○ می‌پسندیدش و می‌خواهید که ادامه پیدا کند؟ پس، کمك کنید، نه فقط با فرستادن مطالب خوب (که جای خود را دارد)، بلکه با انواعی دیگر از کمکها نیز، که خود بهتر می‌دانید...

○ هدف نشریّه و سیاست آن چیست؟ می‌بینید که نشریّه‌ای منحصر به شعر است و هرآنچه که به طریقی به شعر مربوط می‌شود، و هدف هم بیشتر پرورش سلیقه‌هاست برای کسب توانایی لذّت بردن از نمونه‌های خوب شعر در همهٔ گونه‌هایش. ما به دیدگاه تکامل تك خطّی در هنر، و از جمله در شعر، اعتقاد نداریم؛ به گمان ما، شعر انواع گوناگون دارد و در هر گونه‌اش نمونه‌های خوب و بد دارد، ضمن آن که می‌دانیم «خوب» و «بد» نسبی هستند و مبتنی بر قضاوتهای شخصی افراد...

○ نیز هدف دامن زدن به بحث و جدل و آب ریختن در خوابگه مورچگان است به نیّت ترویج و تقویت گرایشهای نوجویانه و نواندیش و در عین حال سالم و اصیل در شعر، فارغ از هر مرزبندی قبیله‌ای و سلیقه‌ای، جغرافیایی و مافیایی. اگر همهٔ مطالب در هر شماره چنین رنگ و بویی ندارد، ضعف کار ماست، کمك کنید که چنین نباشد...

○ در دعوای شعر نو و کهن، ما باب بحث را می‌گذاریم که مفتوح بماند، نه برای سوار شدن به «قطار بازگشت» (به تعبیر اسماعیل نوری‌علاء)، بلکه از آن رو که ما گرایشهای نوجویانه و نواندیش را هم بی‌نیاز از شناخت سنّتها و بازنگری در آنها (با دید نو و امروزی)، خواه برای پی‌گذاریِ «نو» بر بنیادی استوارتر و خواه برای کشف امکانات، نمی‌دانیم، و می‌خواهیم با گرایشهای ناسالم «نو» (بله؟!) و بدآموزیها و بدآموخته‌های موجود در این زمینه هم برخورد کنیم...

○ دعوای اصلی ما با ابتذال خواهد بود، خواه خرقه‌ای پشمینه و فرسوده بر دوش داشته باشد و خواه کراواتی شیك بر گردن. ما می‌خواهیم بر سفینهٔ Green Peace سوار شویم و برای مبارزه با هرآنچه که آبهای شعر جهان را آلوده می‌کند به‌راه افتیم. هدف ما سالم‌سازی و سالم نگاه داشتن محیط زیست شعر و محیط بحث و نقد و نظر حول شعر است. اگر مرد راهید، تنهایمان نگذارید...

○ در این نخستین شماره، می‌بینید که نویسنده و تنظیم کنندهٔ بیشتر مطالب تنها یك نفر بوده است، که هیچ کوششی هم نکرده است که این واقعیّت را با استفاده از نامهای گوناگون پنهان کند. امیدواریم در شمارهٔ آینده جز همین یادداشت آغازین هیچ نشانی از این جناب نبینید؛ شرط آن ولی همّت خود شماست و فرستادن مطالبی آن‌چنان خوب که دیگر جایی برای خزعبلات او باقی نماند. مطمئن باشید که آدمی است باانصاف و تنها به همین خرسند خواهد بود که به‌عنوان نقطهٔ وصل و حلقهٔ رابط کوشندگان این راه باقی بماند، و پس از سامان گرفتن کار حتّی همین را هم می‌تواند به دیگران واگذار کند، که خود، به قول رابرت فراست، هنوز بسا وعده‌ها با خویش دارد و بسا کارهای انجام ناشده که باید، پیش از آن که خوابش در رباید، بله دیگر...

○ و نام این شماره را، برای آنکه دیگر «ویژه در ویژه» نشود، شمارهٔ ویژه شاملو نگذاشته‌ایم، ولی می‌بینید که در عمل گویی چنین است؛ و چه بسا در هر شماره چنین کنیم و یکی از شاعران وزن ویژه‌ای بیابد. اگر در پیوند با خوئی حرفی و مطلبی دارید، برای شمارهٔ بعد روانه کنید...

○ جای چنین نشریّه‌ای، خاصّ شعر، خالی بود. در زمینهٔ داستان، دوست عزیزم داریوش کارگر چند سالی است که با همّت و پشتکاری ستایش‌انگیز جُنگ *افسانه* را راه انداخته است و اکنون از آن نهال آغازین، درختی پربار پدید آمده. بتازگی هم که شنیدم خرچنگی چنگ در یکی از اعضای حسّاس بدنش فرو برده و چه بسا که هنوز هم آن را رها نکرده؛ این هم از عاقبت پشتکار در کارهای فرهنگی. بگذارید در پایان، همین عزیز را از راه دور ببوسم و آرزو کنم طلسم معجزتی از گزند هرچه خرچنگ پناهش دهاد و همچنان برقرار بماناد و دیر زیاد...

سعید یوسف

تازه‌ها از شعر و شاعران

پیش‌درآمد، با سخنی در باب اخوانیّات

در این صفحه قرارست خبرهایی کوتاه («مثل آه» لابد، به‌قول منصور اوجی) از عالم شعر و شاعران بیاید، که طبعاً باید دوستان این خبرها را به ما برسانند تا این صفحه معنا پیدا کند. و گمان می‌کنم که شعرهایی از مقولهٔ اخوانیات نیز، از آنجا که معمولاً با خبری و حکایتی همراهند، اغلب جایشان در همین صفحه باشد. و برای اطّلاع معدود دوستانی که ممکن است نیاز به چنین توضیحی داشته باشند بگوییم که «اخوانیّات» هیچ ربطی به اخوان (نه مرحوم ثالثش و نه هیچ اخوان دیگری) ندارد، اگرچه اخوان ثالث در اخوانیّات ید طولایی داشته است. و باز در حاشیه عرض شود که برای نقل تعریفی از «اخوانیّات» به *واژه‌نامهٔ هنر شاعری ـ فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فنّ شعر و سبکها و مکتبهای آن*، تألیف پر ارزش خانم میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، مراجعه کردم ولی این واژه را در آن کتاب نیافتم. (گو آن که این، به هر حال، دلیل نمی‌شود که استفاده از این کتاب خوب، که جایش براستی خالی بود، به دیگران توصیه نشود. سخن بیشتر دربارهٔ این کتاب باید در جای خود بیاید.) در فرهنگهای دیگر هم که معنای «اخوانیّات» چیزی است در حدود «نامه‌های دوستانه، نامه‌هایی که میان دوستان ردّ و بدل می‌شود»، یعنی منحصر به شعر نیست. امّا وقتی شاعران سخن از «اخوانیّات» می‌گویند، منظورشان اشعار دوستانه‌ای است که میان شاعران ردّ و بدل شده باشد. و آنچه که در اینجا مراد من است، همین معنی است، حتّی اگر این شعرها زیاد هم «دوستانه» نباشند و گاه بیشتر با هجو پهلو بزنند! در ضمن اخوانیّات به آن معنای عامش هم، یعنی همان «نامه‌های دوستانه» که لزوماً هم منظوم و به شعر نیستند، می‌تواند بسیار خوب و مطلوب باشد اگر نویسندگان این نامه‌ها از شاعران باشند یا دست کم مضمون نامه ربطی به شعر داشته باشد؛ از این‌گونه «اخوانیّات» هم گاهنامه بسیار استقبال می‌کند، هرچند به نظر می‌رسد که دیگر جایش در این صفحه نخواهد بود.

و امّا «اخوانیّات» در شعر بیشتر تداعی‌کنندهٔ شعر کلاسیک است (هرچند «اخوانیّات» به شکل شعر نو هم کم نداریم)، و معمولاً هم از مقولهٔ شعر جدّی شمرده نمی‌شود، شاید به این دلیل که اغلب (ولی نه همیشه) رگه‌ای از طنز هم در آن هست، و شاید به این دلیل که در «اخوانیّات» معمولاً به شخصی معیّن و حادثه‌ای مشخّص پرداخته می‌شود و به اصطلاح شعری است وابسته به زمان و نه «بی‌زمان». علاوه بر آن، از آنجا که خود شاعران هم این شعر را کمتر جدّی می‌گیرند و بیشتر در حدّ همان «نامهٔ دوستانه» می‌بینندش، شاید بخش عظیمی از اشعاری که از مقولهٔ «اخوانیّات» اند واقعاً هم اشعاری ضعیف باشند. ولی، هر چه که باشد، خود من شخصاً «اخوانیّات» را بسیار دوست می‌دارم، چرا که:

۱) «اخوانیّات» معمولاً شیرین و مطبوع و خواندنی‌اند؛

۲) چه بسا اشعار نغز و خوب در میان همین «اخوانیّات» هست که حتّی با گذشت زمان هم از ارزش یا جذّابیتشان کاسته نشده است؛

۳) «اخوانیّات» مکمّل بیوگرافی شاعران‌اند و از زندگی و روابط و روحیّات شاعران خبر می‌دهند...

اسماعیل خوئی و دو ضربهٔ پیاپی

چنان که از مقدّمات بالا پیداست، امید بر آن بوده است که در این صفحه همیشه خبرهایی خوب برایتان داشته باشیم و چه بسا با چاشنی طنز و شوخی برایتان نقل کنیم، ولی می‌بینید که روزگار نمی‌گذارد.

اسماعیل خوئی در سفری که چندی پیش (در خرداد ماه) به امریکا داشت سکته‌ای کرد بس قبیحتر (و بلکه، به‌قول هدایت، وقیحتر) از همهٔ سکته‌های قابل تصوّر در شعر، و کارش به بیمارستان و عمل کشید. سفر خوئی به مناسبت انتشار ترجمهٔ انگلیسی اشعارش در امریکا (به همّت احمد کریمی حکّاک) صورت می‌گرفت و قرار بود در کنار آن شعرخوانیهایی در شهرهای مختلف امریکا و کانادا نیز داشته باشد، که با بستری شدن او اغلب ملغی شدند. میان من و خوئی «اخوانیّات» زیادی تا کنون ردّ و بدل شده است؛ پس از شنیدن این خبر نیز چندتایی شعر از همین مقوله برایش فرستادم، که بیشتر به ذمّ و هجو شباهت داشت تا دلجویی و دلداری و احوالپرسی (بس که او خود نسبت به حالش بی‌توجّه است و حرص آدم را در می‌آورد)؛ و خیال داشتم نمونه‌ای از آنها را هم برایتان نقل کنم، اگر... اگر این بلای دوّم بر او نازل نمی‌شد.

اسماعیل خوئی در همین هفتهٔ گذشته، در آخرین روزهای شهریورماه، پسر برومندش هومن را در لندن از دست داد. هومن که بتازگی دکترایش را گرفته بود و کاری نیز یافته بود و قرار بود خانه‌ای اجاره کند تا از این پس با پدرش زیر سقفی مشترک زندگی کند، بناگهان در اثر سانحه‌ای جان باخت. سانحه‌ای بی‌معنی که پسری را که خوئی رابطه‌ای عاشقانه با او داشت و نزدیکترین کسش بود از او گرفت و همهٔ دوستان و دوستداران خوئی را نیز همراه با او در غمی وصف‌ناشدنی فرو برد.

فاجعه چنان ابعادی دارد که هر کوششی برای گفتن چیزی در مقام تسلیت و دلداری ابلهانه می‌نماید. تا کنون مدّعیان و همواردان خوئی از سنخ آدمیان بودند؛ اکنون روزگار است که با او سر ستیز دارد. خوئی بزرگمردی است که از این آزمایش سربلند بیرون خواهد آمد. عشق بزرگ او، شعر، هنوز برجاست و نگران اوست.

کنگرهٔ بزرگداشت احمد شاملو

«انجمن نویسندگان ایرانی در کانادا» در نظر دارد در روزهای ۲۱ و ۲۲ اکتبر سال ۹۵ در شهر تورنتو «کنگرهٔ بزرگداشت احمد شاملو» را با حمایت و همکاری انجمن ایرانیان انتاریو و چند نهاد دیگر برگذار کند. سخنرانان دعوت شده طبق آخرین اطّلاع عبارت‌اند از جواد مجابی و محمّد مختاری از ایران، اسماعیل خوئی از انگلستان، اسماعیل نوری‌علاء از امریکا، میرزاآقا عسگری (مانی) و سعید یوسف از آلمان، دنا رباطی، حسن زرهی و بهروز سیمایی از کانادا. در اطّلاعیه‌های قبلی از امکان «حضور افتخاری» رضا براهنی (میهمان جشنوارهٔ جهانی نویسندگان به دعوت انجمن قلم در کانادا) نیز صحبت شده بود که ظاهراً منتفی شده است، چرا که در اطّلاعیهٔ بعدی نامش حذف شده بود. امیدواریم همهٔ دعوت‌شدگان بدون مشکل ویزا و غیره بتوانند برای شرکت در این کنگره به کانادا بروند، و امیدواریم که در برنامهٔ بزرگداشت شاملوی عزیز نیز، علاوه بر تعارفات مرسوم، بحثهایی تازه و پربار و راهگشا عرضه کنند.

هادی خرسندی در تنگنای قافیهٔ «صمدش»!

هادی خرسندی که از شیفتگان «صمد آقا» شخصیّت مخلوق پرویز صیّاد است، در این شیفتگی تا آنجا پیش رفت که بالاخره در نمایش *هادی خرسندی و صمدش* در کنار پرویز صیّاد به روی صحنه رفت. ما از چگونگی انعکاس این نمایش و حدّ و حدود توفیق آن بی‌خبریم، ولی گمان می‌کنیم که اگر خرسندی اندکی از توانایی خود در طنزپردازی را روی صحنه و در کار بازیگری هم نشان داده باشد، کافی است که «نمرهٔ قبولی» گرفته باشد.

خرسندی روز ۲۱ آوریل ۹۵ به دعوت کانون فرهنگی لاهوتی شب شعری در فرانکفورت داشت و روز بعد طبق دعوتی که از او شده بود برای شرکت در گردهمایی فیلمسازان ایرانی (یا در واقع فیلم کردن آنها و برهم زدن نظم جلسات) به زاربروکن رفت، بیشتر به نیّت دیدار صیّاد که از امریکا می‌آمد و

ظاهراً قول و قرارهای این کار مشترک نمایشی در همان‌جا گذاشته شد. شب قبل از رسیدن صیّاد به زاربروکن، خرسندی در بستر نیز در تلاش سرودن شعری برای «صمد آقا» بود که به صیّاد تقدیم کند و از دوستان حاضر می‌خواست که در یافتن «قافیه» کمکش کنند! از سرنوشت این شعر بی‌خبریم و هنوز ظاهراً چاپ نشده است.

در ضمن خرسندی، که یکی از تواناییهایش در شعر استفاده از قافیه‌های غافلگیرانه است، می‌گفت خیال دارد مطلبی دربارهٔ «قافیه» بنویسد، که امیدواریم این کار را بکند و برای چاپ هم به خود ما بسپارد. در مسیر فرانکفورت تا زاربروکن با خرسندی صحبت از زیباترین شعر زبان فارسی بود و به این نتیجه رسیدیم که آدم در هر روز یا در هر لحظه بسته به حالات و روحیّات آن لحظه، یك شعر معین را ممکن است زیباتر از اشعار دیگر بیابد. در آن لحظات معیّن و در آن مسیر، خرسندی این رباعی را به‌عنوان زیباترین شعر زبان فارسی با شیفتگی می‌خواند:

چون دایره ما ز پوست‌پوشان توایم
در دایرهٔ حلقه‌به‌گوشان توایم
گر بنوازی، ز جان خروشان توایم
ور ننوازی، هم از خموشان توایم

می‌گفت این رباعی را، که نام سرایندهاش را به یاد نداشت، خواننده‌ای (که نامش را هم البتّه به یاد داشت ولی ما به یاد نداریم، بس که از این عوالم آواز ایرانی به‌دوریم) در نواری به آواز خواننده است و او هم حفظش شده بود. می‌گفت ببین لامصب قافیه‌ها را چه بجا و زیبا به‌کار برده، انگار این چهار کلمه در زبان فارسی برای همین ساخته شده‌اند که روزی این شاعر بیاید و با آنها این رباعی را بسازد. (و امّا من در فکر بودم که کاش سراینده مجبور نمی‌شد در مصرع اوّلش آن کلمهٔ «ما» را هم بچپاند توی مصرع، و فکر کردم مثلاً نمی‌شد بگوید «چون دایره از پوست به‌دوشان توایم»؟ هرچند «پوست‌پوشان» به جهات موسیقایی امتیازاتی دارد...)

شعرخوانی حمید مصدّق در کانادا

حمید مصدّق، که به‌صورت شاعر محبوب نسلهایی از دانشجویان در دهه‌های چهل و پنجاه در آمده بود، در ماه اوت ۱۹۹۵ در کانادا شعرخوانی داشته است. او در نشریهٔ *شهروند* که در کانادا به سردبیری حسن زرهی منتشر می‌شود به چند پرسش پاسخ داده است (شمارهٔ ۲۱۵، ۱۰ شهریور ۷۴)، و از جمله دربارهٔ خود گفته است که در دهم بهمن ۱۳۱۸ در شهرضای اصفهان به دنیا آمده است، تا گرفتن دیپلم در اصفهان بوده، در ۱۳۴۶ از دانشگاه تهران لیسانس حقوق قضایی و در ۱۳۵۰ معادل فوق لیسانس اقتصاد گرفته و بعد هم در لندن به تحصیل ادامه داده، عضو هیئت علمی دانشگاه و از ۱۳۵۱ به‌عنوان وکیل دادگستری عضو کانون وکلاء است و کار وکالت اهل قلم را همیشه مجّانی می‌پذیرد (از همین رو اخوان او را «حقوقدان بدون حقوق» می‌نامیده است). حمید مصدّق آشنایی خود را با شعر نیمایی مدیون سیاوش کسرایی و از حدود سال ۱۳۳۹ می‌داند. اوّلین منظومهٔ حماسیش به نام *درفش کاویانی* در سال ۱۳۴۰ چاپ و به فاصلهٔ کمی توقیف شد و تا ۱۳۵۷ امکان چاپ مجدّد نیافت؛ دوّمین منظومه‌اش به نام آبی، خاکستری، سیاه در سال ۱۳۴۳ منتشر شد. در سالهای اخیر نیز برگزیدهٔ اشعار او منتشر شده است. در مراسم اهدای جایزهٔ قلم زرّین مجلّهٔ *گردون* (۱۴ تیر ۷۴) حمید مصدّق که به‌عنوان سخنران شرکت کرده بود گفته بود «امیدوارم روزی امپراتوری زبان فارسی در جایگاه جهانی خود قرار گیرد.» (*گردون*، شمارهٔ ۵۰، تیر و مرداد ۱۳۷۴) از این قرار، چه بسا که در سفر کانادایش مذاکراتی را برای تأسیس این امپراتوری آغاز کرده باشد.

نعمت آزرم، سفر تاجیکستان و حفظ ناموس

نعمت میرزازاده (م. آزرم)، که چندی است به‌عنوان عضو هیئت دبیران کانون نویسندگان ایران (در تبعید) انتخاب شده است، پس از اجرای یك سری شعرخوانی در شهرهای آلمان (از جمله در ماه ژوئن در بُن و فرانکفورت) و کشورهای اسکاندیناوی و غیره، اکنون به دنبال دعوتی که از او شده است به تاجیکستان (یا به قول خودش به گوشه‌ای از خراسان بزرگ) رفته است. میرزازاده در راه سفرش به فرانکفورت بارانی‌اش را در قطار جا گذاشته بود و در راه سفر بُن هوله‌اش در فرانکفورت جا ماند. در گفتگویی تلفنی گفتیم ظاهراً تا تو به پاریس برسی تنها تنبانت را بر پا خواهی داشت و دیگر هیچ. گفت: «آن هم البتّه برای حفظ ناموس!»

طبق آخرین خبر، میرزازاده از سفر تاجیکستان نیز بازگشته و در لندن به بیمارستان برای عیادت خوئی رفته است. تنها نتوانستیم کسب اطّلاع کنیم که در بازگشت از سفر دور و دراز تاجیکستان و با وجود آن‌همه خوبرویان تاجیك از ناموس این شاعر پرآزرم چه باقی مانده است.

شاعر ۹ ساله

در صفحات شعر شمارهٔ اخیر *گردون* (شمارهٔ ۵۰، تیر و مرداد ۱۳۷۴) عکس شاعری ۹ ساله را می‌بینیم به نام فریبرز حسینی و در کنار آن «۱۲ قطعهٔ کوتاه» از اشعار او را که جمعاً دو ستون مجلّه را پر کرده‌اند. قطعات ۱ و ۴ را برای اطّلاعتان اینجا نقل می‌کنیم:

۱

چقدر گرسنه‌ام
چقدر تشنه‌ام
چیزی برای نوشیدن ندارم
حتّی یك کتاب

۴

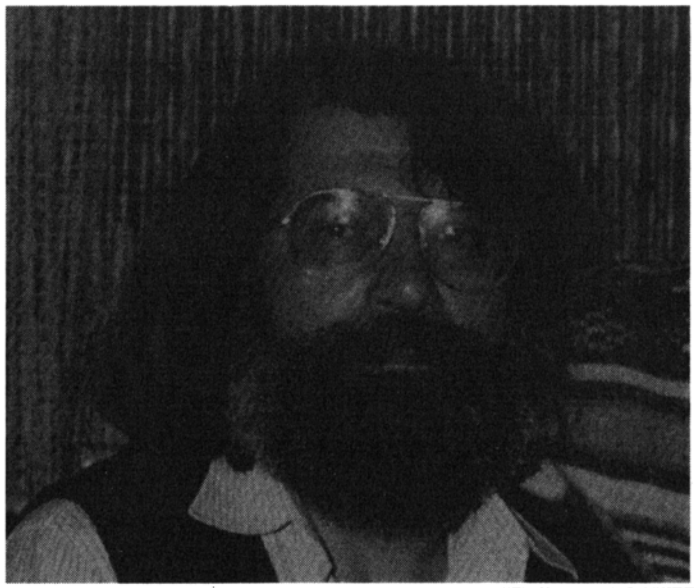
در خانهٔ ما چیزی هست
که روزی خواهد ایستاد
و دوباره به راه خواهد افتاد
تیك تاك

و دیگر نپرسید این پسر ۹ ساله در ۹۰ سالگی چگونه شعر خواهد گفت؟ وگرنه باید حرف آن حکیم را تکرار کرد که گفت: راه برو...

کارگاه شعر و قصّه در فرانکفورت

«کارگاه شعر و قصّه» از نهادهای فرهنگی فعّال در شهر فرانکفورت (ماین) در آلمان است. نخستین نشست این کارگاه در تاریخ ۲۳ر۶ر۹۳ در فرانکفورت برگذار شد و پاسخی بود به نیاز افرادی که می‌خواستند به نحوی در یکی از رشته‌های هنری- نوشتاری فعّال باشند و مایل بودند با خواندن نوشته‌های خویش در جمع و بحث و گفتگو حول آنها کیفیّت کار خود را ارتقاء دهند. جلسات کارگاه معمولاً در آخرین پنجشنبهٔ هر ماه تشکیل می‌شود. تنها شرط شرکت در این جلسات فعّال بودن در یکی از رشته‌های هنری- نوشتاری و ارائهٔ نوشته‌ای (اعمّ از شعر، داستان، نقد...) در نشست کارگاه است. کارگاه علاوه بر جلسات ماهانه‌اش تا کنون اقدام به برگذاری دو شب شعر و قصّه کرده است و هم اکنون در تدارك سوّمین شب است که قرار است در تاریخ ۱۴ اکتبر ۹۵ برگذار شود و در این شب چند تن از اعضاء آثار خود را برای جمعی وسیعتر خواهند خواند.

سعید یوسف



جدال با مدّعی ثانی[1]

پیرامون شعر اسماعیل خوئی

و جدل‌گونه‌ای با برخی برداشتهای نادرست در حوزهٔ شعر

مدّعی ثانی شاید خود من باشم، منتها دست کم بیست سی سال جوان‌تر از این که هستم، یا شاید آمیزه‌ای باشد از همهٔ مدّعیان خرد و کلانی که مستقیم یا غیر مستقیم می‌شناسم؛ به هررو، مدّعی ثانی بر من به هیأت جوانکی ظاهر می‌شود که آثار جوش غرور یا غرور جوانی را هم بر رخسار دارد و هم در گفتار و کردار. در خیابان گریبانم را می‌گیرد و می‌گوید:

ـ بیا، با تو حرف دارم.

به کافه‌ای می‌رویم؛ بی آن که از من بپرسد دو قهوه سفارش می دهد، و حمله را آغاز می‌کند:

ـ شنیده‌ام می‌خواهی بروی آمستردام.

ـ بله، به دعوت عدنان غریفی، که به‌قول خودش می‌خواهد یك «شبِ اسماعیلی» ترتیب بدهد.

ـ بهترست بگوییِ شب فرقهٔ اسماعیلیّه.

خوشحال می‌شوم از این که می‌بینم طنز و شوخی هم سرش می‌شود. می‌خندم و می‌گویم:

ـ بعنوان یك شوخی، به قول خود اسماعیل، «گُبوله». امّا خودت هم می‌دانی که من اهل هیچ فرقه‌ای نیستم، اسماعیل خودش هم گمان نمی‌کنم باشد. حالا حرف حسابت چیست؟

می‌گوید:

ـ اصلاً این شب چه لزومی داشت برگزار شود؟ برای کی؟ مگر نشنیده‌ای شاملو دربارهٔ شعر خوئی چه گفته است؟

دارد زرنگی می‌کند؛ می‌خواهد به پشتوانهٔ نام شاملو حرفش را پیش ببرد. می‌گویم:

ـ چرا، شنیده‌ام؛ این که دیگر کهنه شده است. حرفهای تازه‌تر هم از دیگران شنیده‌ام. ولی مگر تو هم نشنیده‌ای که همین شاملوی عزیز و بزرگوار دربارهٔ فردوسی چه گفته است؟ آیا پس از حرفهای شاملو دیگر نباید در هیچ‌کجا مجلس بزرگداشتی برای فردوسی، خواه زنده باشد و خواه مرده، ترتیب داد؟

می‌گوید:

ـ مشکل همین است که درك شما از شعر پایین است. باید سختگیری و وسواس را از ناقدان غربی یاد گرفت. مثلاً ازرا پاوند Ezra Pound در جایی دربارهٔ الیوت Eliot می‌گوید که او «تنها شاعر امریکایی است که من می‌شناسم که خود را به حدّ کافی برای نوشتن آماده کرده است» و چقدر خوب است که آدم «کسی را ببیند و مجبور نباشد که به او بگوید صورتت را بشور، پاهایت را خشك کن» [2] و غیره. در حالی که خوئی چرك زیر ناخنش را پاك نکرده و ریشش هم پرِ شپش است.

یك لحظه به فکر فرو می‌روم که به یاد بیاورم آیا در آخرین دیدارمان خوئی ریش داشته است یا نه، و انگار همین فکر را هم به صورت پرسشی به صدای بلند می‌گویم. می‌گوید:

ـ خودت را به خریّت نزن، منظورم این است که در شعرش اینطورست. کاری به قیافه‌اش ندارم.

می‌گویم:

ـ باشد. حالا که اینطورست و بحث به اینجا کشید، بیا این قهوه‌ای را که سفارش داده‌ای خودت بخور و فقط گوش کن تا من هم حرفهایم را بزنم. از پاوند دربارهٔ الیوت نقل کردی، بگذار من هم از الیوت دربارهٔ پاوند نقل کنم که وقتی دارد برگزیدهٔ اشعار پاوند را معرّفی می‌کند می‌گوید (نقل به معنی) که این اشتباه است که انتظار داشته باشیم یك شاعر خوب همیشه به خلق یك سری شاهکار بپردازد و واقعیّت این است که، برعکس، شاید هر پنج یا ده سال، پس از انباشت تجربه و یافتن شکل بیان مناسب برای آن، اثر بزرگ جدیدی خلق شود، امّا در فاصلهٔ خلق این آثار شاعر همیشه به تمرین و تفنّن ادامه می‌دهد تا ارتباطش را با عوالم شعر و ابزارهای کارش حفظ کند. [3] و بگویم که این حرف تازه یا منحصر به فردی هم نیست که لازم باشد حتماً از الیوت نقل شود. خود خوئی هم هرگز مدّعی نبوده که هرچه می‌نویسد شاهکارست، و می‌خواهی از خودش نقل کنم که می‌گوید شعرهایم را «هیچگاه به راستی «پایان» یافته نمی‌یابم. یعنی، در بازخواندنِ هرکدام شان، هیچ باری نیست که دلم نخواهد در اینجا یا آنجای کار دستی ببرم.» [4] اگر برخورد تو با شعر خوئی هم از این گونه بود، هیچ ایرادی نداشت و تازه با خود او همنظر می‌شدی، یا می‌شد با تو بر سر این شعر و آن شعر به بحث نشست، امّا عیب کار در جای دیگری است. تو عدوی خوئی نیستی، می‌خواهی انکار او باشی، [5] و در واقع انکار گونه‌ای یا گونه‌هایی از شعر.

مدّعی ثانی را در حال نوشیدن قهوهٔ ثانی رها می‌کنم که با شما سخن بگویم.

لبِّ کلام و فشردهٔ نظر منکران و معاندان خوئی چیست؟

اگر از دشنامها و هتّاکیها بگذریم، از مجموع حرفهایی که در انتقاد از شعر خوئی گفته می‌شود دو نکتهٔ اصلی را می‌توانیم بیرون بکشیم که هر یك را گروهی عمده می‌کنند:

۱) اینها شعر نیست، فلسفه است، حرفهای فلسفی است، فلسفه‌بافی است.

۲) اینها شعر نیست، زبان‌آوری است، زبان‌بازی و لفّاظی است، نمایش قدرتِ زبانی است.

در همینجا بگویم که با بخش عمده‌ای از حرفهای این هردو گروه نه تنها من موافقم، بلکه اطمینان دارم خود خوئی هم موافق است، از جمله با این که خوئی در بیشتر شعرهایش سخنی فلسفی دارد و نیز تسلّط خود را بر زبان به نمایش می‌گذارد. امّا، چنان که دیدیم، نتیجه‌ای که هردو گروه می‌گیرند این است که: پس، اینها شعر نیست.

پیش از آن که به چند و چون و میزان درستی یا نادرستی مقدّمات استدلال آنها بپردازم، به همین نتیجه‌گیری اشاره کنم، که قائل به مرزهای معیّنی میان «شعر» و «ناشعر» بر اساس تعریفهای معیّنی است. ولی آیا کدام تعریف از شعر مورد توافقِ (دست کم) بزرگانِ شعر یا نقدِ شعر، خواه در جهان و خواه در ایران، بوده است که بر اساس آن بخواهد مرزی ترسیم شود؟

حتماً دیده‌اید جزواتی را که به نام *دربارهٔ هنر و*

ادبیات یا هنر و ادبیات امروز منتشر شده‌اند و در آنها ناصر حریری با گروهی از رجال ادب ما گفت و شنود داشته است. در همهٔ این مصاحبه‌ها، نخستین پرسش حریری این بوده است که «شعر چیست و از آن چه تعریفی دارید؟»، و این رجال ادب هم همگی، علیرغم کوششهای بعدی‌شان برای به دست دادن تعریفی (به نقل از دیگران یا از روی برداشتهای خود)، در آغاز سخن گفته‌اند که شعر تعریف ندارد. چند نمونه نقل می‌کنم:

شاملو می‌گوید: «با کمال شرمندگی باید عرض کنم که من درست برای همین یك سؤال بسیار آشنا جوابی ندارم و تا آنجا که می‌دانم دیگران هم جوابی به این سؤال نداده‌اند. هنوز هیچکس نگفته است که شعر چیست.» [۶]

اخوان می‌گوید: «من از شعر هیچ تعریف خاصی ندارم.» [۷]

براهنی می‌گوید: «شعر تعریف ناپذیرترین چیزی است که وجود دارد.» [۸]

سپانلو می‌گوید: «تعاریف بسیاری از شعر داده‌اند.... هیچیك از اینها تعریف کاملی نیست. یعنی جامع و مانع به نظر نمی‌رسد. من تعریف خاصی از شعر ندارم. تنها مفهومی از شعر را در ذهن دارم.... در زبان فارسی، شعر برای خودش یك حجّت است بی آنکه در هیچ تعریف خاصی جای بگیرد.» [۹]

نصرت رحمانی می‌گوید: «از شعر تعاریف گوناگونی ... شده است امّا هیچ‌کدام آنها جامع و کامل نیست.... هنوز تعریف شاخصی روی یك خطّ علمی از شعر نداریم، شعر فرّار است، قابل مهار نیست.» [۱۰]

حمید مصدّق می‌گوید: «می‌شود گفت که به اندازهٔ همهٔ انسانها از شعر تعریف وجود دارد؛ یعنی هر انسان تعریف خاص خود را از شعر دارد.... من می‌توانم تعریفی را که از شعر دارم به شما ارائه دهم، ولی به هیچ روی مطمئن نیستم که اگر در سال آینده باز با هم نشستی داشته باشیم من همین تعریف را که دارم، داشته باشم.» [۱۱]

جالب است که شهریار، شاعر شعر سنّتی، هم می‌گوید: «شعر قابل درك هست امّا قابل تعریف نیست. شعر را می‌شود حس کرد، امّا نمی‌شود تعریف کرد. شعر در محدوده‌ای قرار نمی‌گیرد.» [۱۲]

و برای انبساط خاطرتان بگویم که ظاهراً اسلام عزیز هم راه حلّی ارائه نداده و آقای موسوی گرمارودی هم می‌گوید: «شعر، تعریف نمی‌پذیرد.» [۱۳]

البتّه خانم سیمین بهبهانی را هم داریم که تعریف خود خوئی را بعنوان تعریف شعر نقل می‌کند، [۱۴] و گمان نمی‌کنم کسی از منکران شعر خوئی بخواهد با استناد به تعریف خود او، شعرش را «ناشعر» و خارج از دائرهٔ شمول آن تعریف بداند.

گمان هم نکنیم که این تنها مشکل شعر فارسی است که تعریف ندارد. در غرب هم می‌بینید که فلان ناقد شعر می‌گوید: شکار شیر با فرض وجود شیر شروع می‌شود و تصوری از قیافه‌اش، امّا در شکار شعر تازه می‌خواهیم بفهمیم چیست و چه شکلی است! [۱۵] من در اینجا ترجیح می‌دهم، با اجازهٔ دوست بزرگوار و استادم، اسماعیل خوئی، که بیست و چند سال پیش از این تعریف خود را از شعر به خوبی بیان کرده و آن را در سطح وسیعی نیز جا انداخته است، به حلقهٔ بی تعریفان بازگردم و بازگشتی بکنم به سخنی که کالریج S.T. Coleridge قریب به دویست سال پیش گفته است، [۱۶] و با قدری توسعهٔ آن بگویم که: وقتی کسی چنین خوش دارد که چیزی را که نوشته است شعر بنامد، ما هم باید فرض را بر این بگذاریم که شعر است و بر این اساس به ارزیابی آن بپردازیم و در نهایت بگوییم که شعر خوبی است یا ضعیف است و نقاط ضعف و قوّت آن کدامها هستند.

به گمان من، ما در زمانه‌ای بسیار تناقض آمیز زندگی می‌کنیم. از سویی، با بالا رفتن دانش و آگاهی، شناخت ما از پدیده‌ها و مقولات بیشتر و تعاریف ما دقیقتر می‌شود و، پس، باید بهتر بتوانیم امور را از یکدیگر تفکیك کنیم و بازشناسیم. امّا از سوی دیگر می‌بینیم که، بر عکس، ما در همه جا شاهد فروریختن مرزهاییم، بویژه در هنر، و کار تعریف هرچه دشوارتر می‌شود. حال ما شاهد تداخل مقولات در یکدیگر و گسترش مرزهاییم. روزگاری تئاتر برای خود تعریف مشخّصی داشت بر اساس آن سه وحدت معروف، و هرچه را که در آن چهارچوب نمی‌گنجید می‌شد. گفت تئاتر نیست؛ در حال حاضر ولی شما ممکن است به تئاتر بروید و پرده بالا برود و تنها نوری بر گوشه‌ای از صحنه بتابد و صدایی شنیده شود و پرده دوباره پایین بیاید، و شما نمی‌توانید بگویید که این تئاتر نبود، ولی می‌توانید بگویید که بد بود یا حرفی و پیامی نداشت و غیره. یا نقّاشی را در نظر بگیرید. آیا تابلوهای مدرن را، که گاه تنها یك خط یا لکّهٔ رنگ است، چند صد سال قبل می‌شد بعنوان تابلو نقّاشی معرّفی کرد؟ ولی شما امروزه می‌پذیرید که این هم گرایشی در نقّاشی است و درباره‌اش بحث می‌کنید و در نهایت می‌گویید که شما این شیوه را نمی‌پسندید.

پس چرا در مورد شعر برخی از ما مقاومت می‌کنیم و می‌خواهیم مرزهایش را از آنچه هم که بوده تنگتر کنیم؟ از زمان ارسطو سه گونه شعر ـ روایی، نمایشی و غنایی (یا اپیك، دراماتیك و لیریك) ـ به رسمیّت شناخته می‌شده‌اند و همزیستی مسالمت آمیز داشته‌اند. هر یك از اینها هم به تدریج گونه‌ها و زیرگونه‌های تازه‌ای یافته‌اند، با هم ترکیب شده‌اند و زاد و ولد کرده‌اند، و من ندیده‌ام که در میان ناقدان غربی بحثی به این شکل و در این سطح درگیر شود که کدام یك از اینها شعر است و کدام نیست. حتّیٰ وقتی درایدن Dryden خودش در شعر نامیدن برخی از رسالات منظومش تردید می‌کند و ماتیو آرنولد Matthew Arnold هم بعداً آنها را جزو «کلاسیکهای نثر» می‌شمارد، گرایش نقد امروز این است که آنها را هم شعر بنامد و با معیارهای شعر بررسی کند. [۱۷] این را هم در موضع سران ساختگرایان می‌بینید و هم مثلاً در یك کتاب راهنمای شعر برای نوآموزان کار شاعری، که می‌گوید تمایزهای میان شعر و نثر جزئی و کمّی است. [۱۸] در حالی‌که در شعر فارسی هستند دوستانی که از تفاوتهای کیفی و «ماهوی» سخن می‌گویند، آن هم نه بین شعر و نثر، و نه حتّیٰ میان شعر غنایی و دو گونهٔ دیگر شعر، بلکه میان گرایشهای مختلف موجود در میانهٔ شعر غنایی، و تنها گرایش معیّنی در این میان «شعر» شناخته می‌شود و دیگر گرایشها محکوم به نفی بلدند و از مملکت شعر تبعید می‌شوند.

من، بویژه از آنجا که از این بحث «شعر ناب» بویی نژادپرستانه از نوع «نژاد پاك آریایی» به مشامم می‌خورد (و جالب است که هر دو هم اساسشان تنها بر ادّعا و توهّمی است و فاقد مصداق عینی‌اند)، می‌خواهم با اجازهٔ شما و خوئی عزیز این مرزها را بردارم. ما داریم در اواخر قرن بیستم زندگی می‌کنیم و در جهان امروز، در شعر فرنگی، تقلید صدای قورباغه و سگ و شغال را هم می‌توان شعر نامید و بی واهمه چاپ کرد. پس بگذارید مملکت شعر ما هم نه مرزی داشته باشد و نه مرزداری عبوس، نه ویزایی بخواهد و نه کسی را «دیپورت» کند و به جرم داشتن رنگ و بوی متفاوت به کشورهای دیگر پس بفرستد، حتّیٰ اگر مهاجران به این کشور، علیرغم توصیهٔ ما و جناب پاوند، دست و صورتشان را هم نشویند و با موی ژولیده و هیپی‌وار در ملأ عام ظاهر شوند. به قول فرنگیها، «مسئلهٔ خودشان است». آنها هم لابد متقابلاً انتظار ندارند که کسی در برابرشان به احترام از جا برخیزد و تعظیم کند.

سخن کوتاه: امروزه اگر مرزی بخواهد ترسیم شود، میان «هنر» و «غیر هنر» است (که آن هم کار راحتی نخواهد بود)، امّا دعوا بر سر این که فلان اثرهنری به کدام گونهٔ ویژه تعلّق دارد کار بی‌حاصلی است، و ابلهانه خواهد بود اگر این را بخواهیم در تعیین میزان «ارزش» آثار هنری دخالت دهیم. من دیگر نمی‌توانم از کسی بپذیرم که بخاطر ویژگی معیّنی که در یك شعر هست، اصولاً شعر بودن آن را زیر سؤال ببرد؛ هرچند می‌تواند بگوید که آن ویژگی را نمی‌پسندد.

و امّا برگردم به آن دو گروه، که یکی‌شان از فلسفی بودن شعر خوئی رم می‌کند و دیگری از نمایش قدرت زبانی‌اش.

گروه اوّل، از آنجا که به نظر می‌رسد خود توجّه کافی به فُرم دارند، باید خوب بدانند که ما دیگر در شعر امروز، برخلاف شعر سنّتی، نه کلمات شعری و غیرشعری داریم و نه مضامین شعری و غیرشعری. هر واژه و هر مضمونی در شعر امروز راه دارد؛ تنها باید به شکل درست به کار گرفته شود.

«فلسفی بودن»، اگر هم به این نتیجه برسیم که شعر خوئی فلسفی است، هیچ عیبی برای هیچ شعری محسوب نمی‌شود، همچنان که سیاسی بودن، اخلاقی بودن، حتّیٰ مذهبی بودن، و در نهایت

عاشقانه بودن. باید فارغ از محتوی، با شعرهای مشخّص برخورد مشخّص کرد و گفت چرا موفّق نشده‌اند (اگر نشده‌اند) پیام یا احساس شاعر را به شکل مؤثّرتری منتقل کنند. ما می‌بینیم که در یك سوی جهان، در امریکا، رنه ولك René Wellek، ساختگرای معروف، در مقام جمعبندی سمینار تاریخی و پر اهمیت «سبك در زبان» می‌گوید این اشتباه است که یك شعر آموزشی (didactic) را یا رمانی را که با هدفی معیّن نوشته شده است لزوماً آثار هنری بدی بدانیم، [۱۹] و در سوی دیگر، در شوروی استالین‌زده، دیگری می‌گوید: «ما با افتخار می‌گوییم شعرمان در خدمت مردم است، از این که آژیتاتورهای خوبی باشیم باکی نداریم و تنها بیم آن داریم که آژیتاتورهای ملال‌آوری باشیم.» [۲۰]

نمی‌دانم ما در کجای جهان ایستاده‌ایم، ولی باید بپذیریم که در *نقد هنری* آثار، محتوی هیچ نقشی ندارد. نقد هنری تنها با *شکل سازماندهی محتوی*، یعنی با فرم، است که کار دارد و لاغیر. این که بگوییم شعری فلسفی است (یا سیاسی است و غیره)، *نقد ادبی* نیست، این را باید یك فیلسوف یا جامعه شناس و غیره بگوید. در نقد ادبی باید دید که آن اندیشهٔ فلسفی چگونه سازماندهی شده و چقدر خوب یا بد بیان شعری پیدا کرده است، و این کاری است که منکران شعر خوئی تا کنون نکرده‌اند و درواقع تنها علیه شعرش شعار داده‌اند.

و امّا گروه دوّم، که با زبان شعر خوئی مسئله دارند. این کاملاً درست است که در شعر خوئی، زبان شعر برجستگی ویژه‌ای پیدا می‌کند. خوئی، خود، در تعریف شعر می‌گوید: «شعر همانا گره خوردگی‌ی عاطفی‌ی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین.» [۲۱] ولی اگر من بخواهم برای شعر خود خوئی، بر اساس برجسته‌ترین عناصر موجود در آن، تعریفی به دست بدهم، خواهم گفت: شعر خوئی «گره خوردگی فلسفی زبان و عاطفه» است، چرا که خوئی فیلسوفی است که به شعر، و، پس، به زبان، عشق می‌ورزد، و شعر او حاصل عشق ورزی یك فیلسوف به شعر، یعنی به زبان، است. ما در شعر او شاهد این عشق ورزی و مغازله‌ایم، با همهٔ تنشها و تپشهایش. و آنگاه که خوئی موفّق شده است «در دل دوست به هر حیله رهی» کند، پاداش خود را نیز گرفته است: شماری شعر، که از بهترینهای شعر امروز مایند.

امّا طبیعی است که تماشای صحنه‌های این مغازله همیشه و در هر بار و در هر شعر برای ما به یك اندازه چشمنواز و گوشنواز، اندیشه نواز و دلنواز، نباشد، گاه تکراری و ملال‌آور به نظر آید و گاه جلف و سبك بنماید و غیره. حق هم همین است؛ و در چنین مواردی است که ممکن است برخی احساس کنند تنها با نمایش قدرت زبانی، با زبان‌آوری و زبان‌بازی، روبرویند. چنین شعرهایی، اگر یافت شوند، به اعتقاد من برخورد صحیح این است که بگوییم شعرهایی هستند ناموفّق یا ضعیف یا «مسئله‌دار»، که نتوانسته‌اند فُرم بیان یا سازماندهی مناسب خود را پیدا کنند، و مشکل زبان هم می‌تواند تنها یکی از مسائلی باشد که در این عدم توفیق نقشی داشته‌اند، شاید نه بیشتر از نوع نگاه شاعرانه، یا...

در شعر خوئی در واقع مسئله این نیست که آیا در شعرهای کمتر موفّق او شاهد قدرت نمایی زبانی هستیم یا نه، بلکه مسئله این است که آیا در شعرهای موفّق او دیگر اثری از این قدرت نمایی زبانی نمی‌بینیم؟ و اگر منصف باشیم، خواهیم دید که پاسخ مثبت است، یعنی می‌بینیم! در شماری از شعرهای موفّق او نیز همین مغازلهٔ با زبان، کشتی گرفتن با زبان، زبان‌بازی و زبان‌آوری را می‌بینیم و، از قضا، در آن شعرها اینها همه نشانهٔ قدرت او و مؤثّر در توفیق شعرند.

براهنی در مقاله‌ای به نام «ساختارزدایی زبان و شعر اخوان» [۲۲] می‌گوید که «در ادبیّات امروز ما دو نوع زبان داریم: زبان تطبیق و زبان تحقیق.» زبان تطبیق در تناسب با ادبیّت اثر است، ولی زبان تحقیق زبانی است که شاعر از راه تحقیق به آن می‌رسد و در اینجا دیگر شمای شاعر «به خاطر خود زبان می‌نویسید»، «به مطلق زبان می‌اندیشید» و «زبان می‌نویسید نه ادبیّات.» تا اینجا اینها همه معقول و درست به نظر می‌رسد، چرا که هنوز با مثال مشخّصی روبرو نیستیم و بحثی مجرّد است.

بعد براهنی می‌خواهد مثالهایی از زبان تحقیق و زبان تطبیق در شعر اخوان به دست دهد. بعنوان نمونهٔ زبان تحقیق، تکّه‌ای از شعر «آخر شاهنامه» را نقل می‌کند، از آن سطر «بر به کشتیهای خشم بادبان از خون» تا حدود ده سطر بعدش را. حقیقتش را بخواهید، خود من هم هیچوقت برای شعر «آخر شاهنامه» ی اخوان آن مقام و جایگاهی را که دیگران قائل بوده‌اند در نظر نداشته‌ام و همیشه آن را دو سه پلّه پایینتر از شعرهایی مثل «آنگاه پس از تندر» و «پیوندها و باغ» نشانده‌ام، امّا هرگز هم به این فکر نبوده‌ام که در این تفاوت، نوع زبانی که اخوان انتخاب کرده است نقشی دارد ـ یعنی نقشی که برجسته‌تر از نقش دیگر اجزاء سازندهٔ شعر باشد. هنوز هم گمان نمی‌کنم چنین باشد. ولی به هر حال براهنی آدم را وادار به تأمّلی مجدّد می‌کند و این خوب است.

امّا چه نمونه‌ای برای «زبان تطبیق» می‌آورد؟ پس از نفی این زبان تحقیق، که تنها زبان «ناظمی بسیار قوی» است، می‌گوید: «ولی در نظر داشته باشیم که وقتی شاعری مرد، ما با محك زمان با او روبرو می‌شویم، و شعرهای خوب او را بررسی می‌کنیم و نگاه می‌داریم. حالا توجّه کنید به قطعه‌ای از شعری دیگر.» با این توضیح انتظار داریم که حالا براهنی از چگونه شعری قطعه‌ای نقل کند؟ لابد از یکی از شعرهای خوب اخوان، شعری که در مجموع خوب است و در کلیّتش، و نه تنها در قطعه‌ای که نقل خواهد شد. براهنی بند اوّل شعر «پیوندها و باغ» را نقل می‌کند:

لحظه‌ای خاموش ماند، آنگاه
بار دیگر سیب سرخی را که در کف داشت
به هوا انداخت
سیب چندی گشت و باز آمد.
سیب را بوبید.

گفت:
ـ «گپ زدن از آبیاریها وازپیوندها کافی‌ست.
خوب،
تو چه می‌گویی؟»

ـ «آه
چه بگویم؟ هیچ.»

تا اینجا را نقل می‌کند و بعد می‌گوید: «به استثنای یك کلمه، یعنی «چندی» که حال و هوای قدیمی دارد، ولی الحق خوب سر جایش نشسته و با کلمات دیگر انس گرفته است، زبان از عناصر معاصر ساخته شده است.»

در اینجا متوجّه چند نکته می‌شویم. اوّل آنکه براهنی وقتی می‌گوید «زبان از عناصر معاصر ساخته شده است»، انگار تنها به واژگان، یعنی به ظاهر و سطح زبان، توجّه دارد، نه به نحوهٔ کاربرد و بویژه ارتباط واژگان با دیگر اجزاء و عناصر مثلاً وزن. در همین سطرهای نقل شده، در سه مورد واژه‌های «به»، «تو» و «چه» به‌ضرورت وزن «اشباع» شده‌اند، یعنی با تکیه و امتداد ویژه‌ای باید تلفّظ شوند: «*به* هوا انداخت»، «*تو* چه می‌گویی؟» و «*چه* بگویم؟ هیچ.» اهل فن می‌دانند که اهمیّت این سه مورد «اشباع» در دادن «حال و هوای قدیمی» به زبان شعر بارها و بارها بیشتر از کاربرد واژه‌ای است مانند «چندی».

امّا این نکته نیز، نسبت به اصل قضیّه، کم اهمیّت است و می‌توان از آن گذشت. نکتهٔ مهمتر آن است که براهنی گویا از خاطر برده است [۲۳] که بندهای پایانی همین شعر چگونه زبانی دارد. عجبا که این درست همان شعری است که اخوان در پایانش با زبانی چنین «غیر معاصر» ـــ به همان مفهوم فراتر از «واژگان» صرف و بیشتر به لحاظ ساختار زبان ـــ می‌خروشد که:

به عزای عاجلت ای بی نجابت باغ،
بعد از آنکه رفته باشی جاودان بر باد،
هرچه هرجا ابرخشم ازاشك نفرت بادآبستن
همچو ابر حسرت خاموشبار من.

ای درختان عقیم ریشه‌تان درخاکهای هرزگی مستور،
یك جوانه‌ی ارجمندازهیچ‌جاتان رست نتواند.
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین پود،
یادگار خشکسالیهای گردآلود،
هیچ بارانی شما را شست نتواند.

در اینجا چندین و چند سؤال مطرح می‌شود:

۱) آیا زبان این بخش شعر با بخش اوّل که براهنی نقل کرده تفاوت دارد یا نه؟ (با توجّه به «اشباع» هایی که به آنها اشاره شد، از دیدگاه ما می‌تواند زیاد هم متفاوت نباشد و ادامهٔ همان زبان، با جزئی تفاوتی، تلقّی شود؛ ولی آیا براهنی هم چنین می‌اندیشد؟!)

۲) اگر زبان این بخش از نوع «زبان تحقیق» باشد، پس، علی‌القاعده، این شعر نباید در کلیّت خود از شعرهای بی نقص و خوب اخوان باشد. آیا براهنی

هیچ شعر خوب و بی نقصی از اخوان سراغ نداشته؟ (که این خلاف حرف خودش خواهد بود.) یا به دلیل خاصی ناچار شده مناسبترین نمونهٔ «زبان تطبیق» اخوان را از شعری انتخاب کند که در کلیّتش شعر خوبی نیست؟

۳) آیا زبان این بخش می‌تواند قدیمی باشد و در عین حال «زبان تطبیق» هم باشد، یعنی «در تناسب با ادبیّت اثر» باشد، درحالی‌که در بخش دیگری از این شعر «زبان معاصر» است که «در تناسب با ادبیّت» آن است؟ آیا بخشهای گوناگون این شعر به زبانهای گوناگون نیاز دارند؟

۴) آیا می‌توان کلاً نتیجه گرفت که قدیمی یا غیر معاصر بودن زبان در تناقض با «ادبیّت» اثر نیست و شاعر می‌تواند برای فاصله‌گذاری یا گذاشتن تأثیرهای ویژه از زبان غیر معاصر هم استفاده کند؟

و پرسشهایی از این دست.

داستان آن ندیم سلطان محمود را شنیده‌اید که بسته به حال سلطان گاه در مدح بادنجان سخن می‌گفت و گاه در ذمّ آن و سرانجام گفت: «من ندیم توام نه ندیم بادنجان.» واقعیّت این است که، نه تنها براهنی بلکه من و شما نیز و همهٔ خوانندگان و ناقدان شعر، ندیم پسند دلِ خویشیم: اگر از شعری در کلیّتش خوشمان بیاید، می‌توانیم در همهٔ اجزای آن چه بسا زیباییها کشف کنیم، و اگر خوشمان نیاید، می‌توانیم برعکس در هر جزء آن عیب و ایرادی بیابیم، بویژه در همان جزئی که از همه برجسته‌تر و چشمگیرترست، و این جزء برجسته در شعر خوئی، نه همیشه امّا در بیشتر شعرها، زبان است.

شاید در تکمیل یا توضیح تعریف خوئی از شعر بتوان گفت که همهٔ عناصر و اجزائی که او در تعریف خود گنجانده است همیشه و در هر شعر به یك اندازه حاضر نیستند، برخی گاه غائبند و گاه بسیار کمرنگ، در حالی‌که برخی دیگر برجسته می‌شوند و به‌قول رومن یاکوبسون به «عنصر غالب» (dominant) در شعر تبدیل می‌شوند و نقش تعیین کننده پیدا می‌کنند؛ [۲۴] اثر ادبی حاصل جدال پیچیدهٔ بین عناصر گوناگون سازندهٔ آن است که سرانجام یکی غالب می‌شود، [۲۵] و این هیچ ایرادی هم ندارد.

پرسش: آیا فرقی می‌کند که کدام عنصر از عناصر سازندهٔ شعر عنصر غالب شود؟ و آیا اگر این عنصر غالب زبان باشد اشکالی دارد؟ نه، هیچ فرقی نمی‌کند، و هیچ اشکالی هم نخواهد داشت اگر زبان نقش غالب را داشته باشد. ریچاردز می‌گوید: «ویژگی اصلی شاعران [تأکید از من] تسلّط شگفتشان بر واژه‌هاست: نه دائرهٔ لغت، بلکه شیوهٔ به‌کار بردن واژه‌ها»؛ [۲۶] و در جای دیگر می‌گوید: «کلمات شعر را می‌سازند نه شاعر.» [۲۷]

پرسش دیگر: با توجّه به این که گفته شده است، و گویا به درستی نیز، که «هنر در پنهان کردن هنر است» (هوراس؟)، [۲۸] آیا این عنصر غالب نیز باید غلبه‌ای پنهان و درونی داشته باشد یا غلبه‌ای آشکار به نحوی که در نظر اوّل به چشم بیاید و خودنمایی کند؟

پنهان کردن هنر به این معناست که هنرمند نباید دستش را رو کند، نباید تصنّع در کارش راه یابد یا این تصنّع به نمایش گذاشته شود. آن بند «آخر شاهنامه» که براهنی بعنوان نمونهٔ «زبان تحقیق» نقل می‌کند بی‌تردید بسیار کمتر از یك غزل حافظ «صنعت»، حتّیٰ «صنعت زبانی»، دارد، ولی این صنعت یا هنر در غزل حافظ پنهان شده است و در نمونه‌های خوبش اصلاً به چشم نمی‌آید، گویی همهٔ آن مراعات نظیرها و هماهنگیهای صوتی و معنوی و غیره، بدون اندك تلاشی از سوی حافظ، خود به شعر راه یافته‌اند. در غزل حافظ هم قدرت زبانی می‌بینیم، منتها از نوع خود حافظ؛ زبان آوری و هنرنمایی زبانی می‌بینیم، امّا *حاصل* این قدرت و هنرنمایی را می‌بینیم و نه تلاشهای شاعر در مراحل ماقبل خلق شعر را. نوزاد را می‌بینیم و نه چهرهٔ دردآلود زائو را در حال زایمان. این کاملاً به نیاز شاعر بستگی دارد که در هر شعر مشخّص کدام وجه را تا چه حدّ برجسته کند؛ ممکن است او بخواهد تعمّداً عنصری را مثل زبان یا وزن و غیره برجسته کند به حدّی که حتّیٰ توی ذوق بزند، و در عین حال حاصل کارش در مجموع موفّق باشد و تأثیر مورد نظر سراینده را بگذارد.

در شعر خوئی کار چگونه است؟ پرداختن به آن و نشان دادن نمونه‌ها کار تحقیق دیگری است، امّا، کوتاه بگوییم: در شعر او ما با هر دو شکل روبروییم، یعنی در میان سروده‌های خوئی گاه ما برخی شعرها هم می‌بینیم که شعر در حال زایمان‌اند، و ما نه با یك «سروده» بلکه با «خوئی در حال سرودن» روبروییم، و این حالت اخیر را هم در مواردی آگاهانه و خوب و موفّق به‌کار گرفته است (همچون شگردی)، و در مواردی به‌گونه‌ای که شاید تنها نتیجهٔ پرداخت ناکافی کار باشد.

مدّعی ثانی، مدّتهاست که مرا در کافه تنها گذاشته و رفته است؛ امّا دلم می‌خواهد از قول من به او بگویید:

درست است، شعر خوئی فلسفی است و گاه فلسفه‌بافی، زبان شعر او چشمگیر است و گاه حتّیٰ «زهرِ چشم‌گیر»، یعنی شگفت‌آور و اعجاب‌انگیز، امّا آنچه مهم است این است که خوئی شعرهایی دارد که مرا گرم می‌کنند، سرد می‌کنند، به شگفت می‌آورند، تکان می‌دهند، می‌خندانند، مضطرب می‌کنند، به خشم می‌آورند. در یك کلام: بر من تأثیر می‌گذارند. امّا باور کن بیش از ۹۹ درصد شعرهایی که در مجلّات و کتابها می‌خوانم، حتّیٰ از بسیاری از نامداران، حتّیٰ شعرهایی که دست و رویشان را هم شسته‌اند و کراوات بسته‌اند و اودکلن زده‌اند، از کنارشان بی‌تأثیر می‌گذرم. چه فایده دارد شعری که همه چیزش درست و سنجیده و حساب شده باشد، هیچ چیز زیاد و کم نداشته باشد، نه دو و سه بلکه پنجاه بُعد داشته باشد و نه هفت گونه بلکه هفتاد گونه ابهام، امّا آن را بخوانی و پس از غوری در آن تنها بگویی: «بسیار استادانه سروده شده است»، و دیگر هیچ؟

هر شعر خوبی استادانه سروده شده است، در این حرفی نیست. امّا استادانه سرودن، *شرط لازم* سرودن شعر خوب است، نه شرطی کافی برای آن. قابلیّتی را نشان می‌دهد، نه فعلیّتی را.

به مدّعی ثانی از قول من بگویید: دکتر مهدی حمیدی شیرازی، که من و تو، هر دو، همیشه بعنوان جُك و مضحکه از او یاد کرده‌ایم، در حدود بیست سی سال پیش مرثیه‌ای گفته بود، گویا برای فروزانفر یا کسی چون او، و بیتی از آن را هنوز در خاطر دارم:

بال مرغ آن‌کجا پرد، آنجاست
تو به هرجا روی، خرد آنجاست

بگویید: خوئی نیز شاعری است که به هرجا رود، شعر آنجاست.

کتاب *از غراز و فرود جان و جهان* را باز می‌کنم و می‌خوانم:

دُن کیشوت گفت:
وارهاندیم از سیاهچالهای کهن
در زمینِ پیش از تاریخ
ذات نوشوندهٔ خود را؛
چاله‌های سیاه راه فضا در فرازمان نیز ما را
دیری
اسیر خود نتوانند داشت.
پا که از خاك کنده شد
بر سر هرچه‌های آنسوی افلاك نیز
می‌توانش گذاشت.

به نظر می‌رسد که نمایش قدرت زبانی هنوز آغاز نشده است. و در عین حال در همین‌جا نگاه کنید به قافیهٔ «داشت» و «گذاشت» که چه فروتنانه (از نظر آوایی) خود را پنهان کرده است، و به چه بسا قوافی و هماهنگیهای درونی: «خاك» و «افلاك»، «دیر» و «اسیر»، «سیاه» و «راه»، «چاله‌های» و «هرچه‌های»، و چه بسا هماهنگیهای لفظی دیگر، و مهمتر از همه وارونه کردن و تبدیل «سیاهچالها» به «چاله‌های سیاه»، متناسب با گذشته و آینده، و بویژه از آن‌رو مهم که این تبدیل، با تغییر آهنگ شعر، تأثیر غریبی در القای معنی و در فضاسازیِ صوتی دارد: «سیاهچالها» سنگین و کشیده است، «چاله‌های سیاه» سبك و چالاك. وقتی می‌گوید: «وارهاندیم از سیاهچالهای کهن در زمینِ پیش از تاریخ...»، من هم گودی و عمق آن سیاهچالها را می‌بینم و هم گامهای سنگین و حرکت آرام و بطئی دینوسورها و همهٔ موجودات و حیات ماقبل تاریخ را حس می‌کنم؛ امّا در سطر بعد که می‌گوید: «چاله‌های سیاه راه فضا در فرازمان نیز ما را...»، چابکی و شتاب و شنگی جامعهٔ مدرن را، صفیر پرواز هواپیماها و سفینه‌ها را می‌بینم و می‌شنوم.

و چه شروع زیبایی برای ورود به تاریخ. دهها بار این شعر را خوانده‌ام و باز هم می‌خوانم. چرایش را او خود گفته است:

شادی گام دیگر است هدف؛
هدف آرامش رسیدن نیست.

پس برویم، اسماعیل جان، و درود بر تو!

و چه اوج و حضیضهایی، چه فاصله گذاریهایی، چه گریزهایی، چه شنگیها و چه تلخیهایی!
برویم، نه برای آن که در پایان بگویم «عجب استادانه سرودهای» (که اصلاً هم استادانه به آن معنای اتوکشیده و اودکلن‌زده‌اش نیست و به سنجه‌های دیگری برای سنجش استادیش نیاز است)، بلکه برای آن‌که حظ کنم، برای آن‌که سرشار شوم، برای آن‌که احساس غرور کنم، برای آن‌که خندخندان بر خشك کشتی برانم.

فرانکفورت، ۶ ژانویه ۱۹۹۴

یادداشتها

۱ ـ متن یك سخنرانی است که در برنامهٔ شعرخوانی اسماعیل خوئی («شب فرهنگی فاخته») در آمستردام (۸ ژانویه ۱۹۹۴) ایراد شد. در عنوان سخنرانی اشاره‌ای است به کتاب خود خوئی، جدال با مدّعی.

۲ ـ به نقل از نقدی که John Frederick Nims در *Saturday Review* بر الیوت نوشته است (۱۹ اکتبر ۱۹۶۳، ص ۷ـ۲۵) به نام "Greatness in Moderation" یا «بزرگی در اعتدال» (البتّه «اعتدال» به همان معنای اصلیش که «متوسّط بودن» را نیز می‌رساند)؛ نگاه کنید به:

Michael Grant (ed.), *T.S. Eliot. The Critical Heritage*, vol. II (London: Routledge & Kegan Paul, 1982), p. 738.

۳ ـ از مقالهٔ Donald Davie به نام "Mr. Eliot" در *New Statesman* (۱۱ اکتبر ۱۹۶۳، ص ۷ـ۴۹۶)، به نقل از: همان، ص ۷۳۱.

۴ ـ اسماعیل خوئی: *گزارهٔ هزاره* (آلمان: انتشارات گستره، اکتبر ۱۹۹۱)، نامه‌های پیوست چاپ دوم، ص ۸۴.

۵ ـ اشاره به شعری از شاملو («نمی‌توانم زیبا نباشم...») که چنین پایان می‌یابد: «عدوی تو نیستم من / انکار توأم».

۶ ـ ناصر حریری: *هنر و ادبیات امروز. گفت و شنودی با احمد شاملو*، دکتر رضا براهنی (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵)، ص ۱۲.

۷ ـ ناصر حریری: *دربارهٔ هنر و ادبیات گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث، علی موسوی گرمارودی* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)، ص ۲۳.

۸ ـ ناصر حریری: *هنر و ادبیات امروز. گفت و شنودی با احمد شاملو*، ص ۷۵.

۹ ـ ناصر حریری: *دربارهٔ هنر و ادبیات گفت و شنودی با محمد علی سپانلو، نصرت رحمانی، محمد حسین شهریار* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۹)، ص ۲۳.

۱۰ ـ همان، ص ۹۱.

۱۱ ـ ناصر حریری: *دربارهٔ هنر و ادبیات گفت و شنودی با سیمین بهبهانی، حمید مصدّقی* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)، ص ۱۲۹.

۱۲ ـ ناصر حریری: *دربارهٔ هنر و ادبیات گفت و شنودی با محمد علی سپانلو*، ص ۱۲۵.

۱۳ ـ ناصر حریری: *دربارهٔ هنر و ادبیات گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث*، ص ۸۷.

۱۴ ـ ناصر حریری: *دربارهٔ هنر و ادبیات گفت و شنودی با سیمین بهبهانی*، ص ۲۰.

15. Archibald Macleish, *Poetry and Experience* (Middlesex: Penguin Books, 1965), p. 13.

16. Thomas McFarland, "Poetry and the Poem: The Structure of Poetic Content", in: Frank Brady (ed.), *Literary Theory and Structure—Essays in Honour of William K. Wimsatt* (New Haven: Yale University Press, 1973), p. 88.

۱۷ ـ همان.

۱۸ ـ اصل عبارت و منبع آن:
"All distinctions between poetry and prose involve matters of degree." See: Judson Jerome, *The Poet's Handbook* (Cincinnati: Writer's Digest Books, 1987), p. 85.

طرحی از دُن کیشوت
اثر پیکاسو

19. Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge: The MIT Press, 1968), p. 415.

۲۰ ـ این را Alexei Metchenko در مقاله‌ای به نام «شعر مایاکفسکی» گفته است؛ به نقل از:
Vladimir Mayakovsky: Innovator (Moscow: Progress Publishers, 1976), p. 205.

۲۱ ـ اسماعیل خوئی، *از شعر گفتن* (مرکز نشر سپهر، ۱۳۵۲)، ص ۹۱.

۲۲ ـ چاپ شده در *آدینه*، شمارهٔ ۷۶، دی ماه ۱۳۷۱. همهٔ آنچه که در پی این اشاره از براهنی نقل شده از صفحات ۵۹ و ۶۰ همین مجلّه است. در ضمن، اگرچه در این نوشته براهنی تعابیر تازه‌ای به‌کار می‌برد، حرفش امّا حرف تازه‌ای نیست: پیش از آن هم براهنی، در شماره‌های ۵۰ و ۵۱ همین مجلّهٔ *آدینه*، حرفهای مشابهی زده بود و از جمله، پس از نقل عیناً همین چند سطر (که اینجا نقل کرده و خواهید دید) از شعر «آخر شاهنامه» و مقایسهٔ آن با سطرهایی از فروغ، گفته بود که «اخوان قدرت زبانی خود را چنان به رخ می‌کشد که شعر از ترس پا به فرار می‌گذارد.» (بجای نقل مستقیم از *آدینه*، از کتاب یدالله قرائی به‌نام *چهل و چند سال با امید* نقل کردم: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۷۰، ص ۱۸۴ و ۲۲۰ـ۲۱۸.)

۲۳ ـ اگر می‌خواستم به سبك فردوسی سابق و جوانیهای خود براهنی بگویم، باید اضافه می‌کردم: «یا شاید امیدوارست خوانندگان همه در خاطر نداشته باشند...» ـ ولی چه مرضی است؟ واقعیّت این است که نه «از خاطر برده است» و نه این روایت اخیر، بلکه تنها فرضیّه‌ای را شتابزده طرح کرده و حوصلهٔ پیدا کردن مثال خوبی در تأیید آن را هم نداشته است.

24. Roman Jakobson, "The Dominant", in: Ladislav Matejka (ed.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge: The MIT Press, 1971), p. 84.

۲۵ ـ سخن Eichenbaum از سران فرمالیستهای روسیّه است؛ نگاه کنید به:

L.M. O'Toole, "A Contextual Glossary of Formalist Terminology", in: L.M. O'Toole (ed.), *Russian Poetics in Translation*, vol. 4 (Oxford: Holdan Books, 1977), p. 34.

26. I.A. Richards, *Poetries and Sciences* (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), p. 43.

۲۷ ـ به نقل از مقالهٔ او به‌نام "Poetic Process and Literary Analysis" در همان کتاب *Style in Language* که مشخّصاتش ذکر شد، ص ۲۱.

28. Michael Hamburger, *Art as Second Nature* (Cheshire: Carcanet New Press, 1975), p. 22.

دو شعر از اسماعیل خوئی

به پزشك گرانمایهٔ ایرانی، دکتر محمّد علی نفیسی، دوست نویافته‌ام، دانای توانا، دل‌شناس روانبخش، که خون من شد ـ انگار ـ وَ در رگم اندرون رفت و: زین دل سرکش غوی دید به جان چه می‌کشم.

با مهر و سپاس،
اسماعیل خوئی

غزلقصیدهٔ اوج و فرود

گورم و گهوارهٔ خود: بحرُوشم، بحرُوشم؛
باخودو درخود است وبس، گرکه بُودکشاکشم.
قطره: پراکندگی‌ام. بحر چه؟ آکندگی‌ام؛
نهر به نهر خویش را جانب خویش می‌کشم.
موج خودم به‌جوی خود؛ راه‌خودم به‌سوی‌خود؛
مقصد جستجوی خود: نهرُوشم، بحرُوشم.
من نه خَسم بر آب تا موجکی‌ام بَرد ز جا؛
نَهرم اگر جوش زنم، بحرم اگر مشوشم.

ذات من آئینه ببین: گرچه فراوان به جبین
خنجرِ خراشندهٔ کین در فکنیده ست خشم.
نیستم‌ازکمی‌غمی؛ غم‌چه‌غمی؟! کم‌چه‌کمی؟!
آمده پُر ز عالمی هستی‌ی آئینه‌وشم.
ماهم: ماه عالمم؛ هیچ نه بیش و نه کمم؛
رو، تو ز چشم خویش بین کاهشم و فزایشم.

کژ چو کمانِ رستمم در کفِ ضحّاك‌وَشان؛
زی هدفِ سیاوشان راست چو تیر آرشم.
خُرده بدان را نرسد سوختن از کینهٔ من؛
در دلِ دوزخ است اگر می‌زند آتش آتشم.
باید خون من شوی، در رگم اندرون روی؛
زین دل سرکشِ غوی تا نگری چه می‌کشم.

بحرم و شوریده‌دلم: موجم و آسان‌گسلم؛
سنگِ صبورِ ساحلم: دلبرك جفاکشم.
آی، صبورِ ساحلی! موجم و سرکشم؛ ولی
جذبهٔ مهربانِ تو خوش بکشد به کُرنشم.
هیچ ممان از منِ من، ساحلك ایمنِ من!
باتوخوشم، باتوخوشم، باتوخوشم، باتوخوشم؛

با تو خوشم که می‌تنی با من: من کز خشنی
فرق فراوان نکند سیلی‌ام و نوازشم.
باتوخوشم‌که بامن، این وحشی‌ی وحشت‌زمین،
مهر می‌آوری و کین می‌نشود فرامُشم.
بحرچه؟! نهرچه؟! ـ خدا! ـ زهرخودم؛ بادکه‌تا،
روزی، چون دلت، به جان بینم پاك و بی‌غشم.

هفدهم دسامبر ۹۴، بیدرکجا

از این چالهٔ سیاه

ـ «به پای سر به کجا می‌شتافتی؟
الو
منِ گذشته،
در آن کی-کجای دور!
صدایم را می‌شنوی؟
الو،
منِ گذشتهٔ من!...»

سرم،
سرانجام می‌بینم،
از گوهرِ گوی است:
کمالِ هندسی‌یِ حجم
درفضای سنتی‌ی چرخانْ پیش‌رفتن،
کز مادرم زمین
مدار داشتن و سربه‌راهِ خِرد بودن را
آموخته ست؛
دلم، ولی، سفینهٔ سرگردانی ست
در کجای چه هنگامی
از آسمانی بی‌لبخند،
که جای خالی‌ی خورشیدی ست
که پیش از رسیدنِ من
سوخته ست.

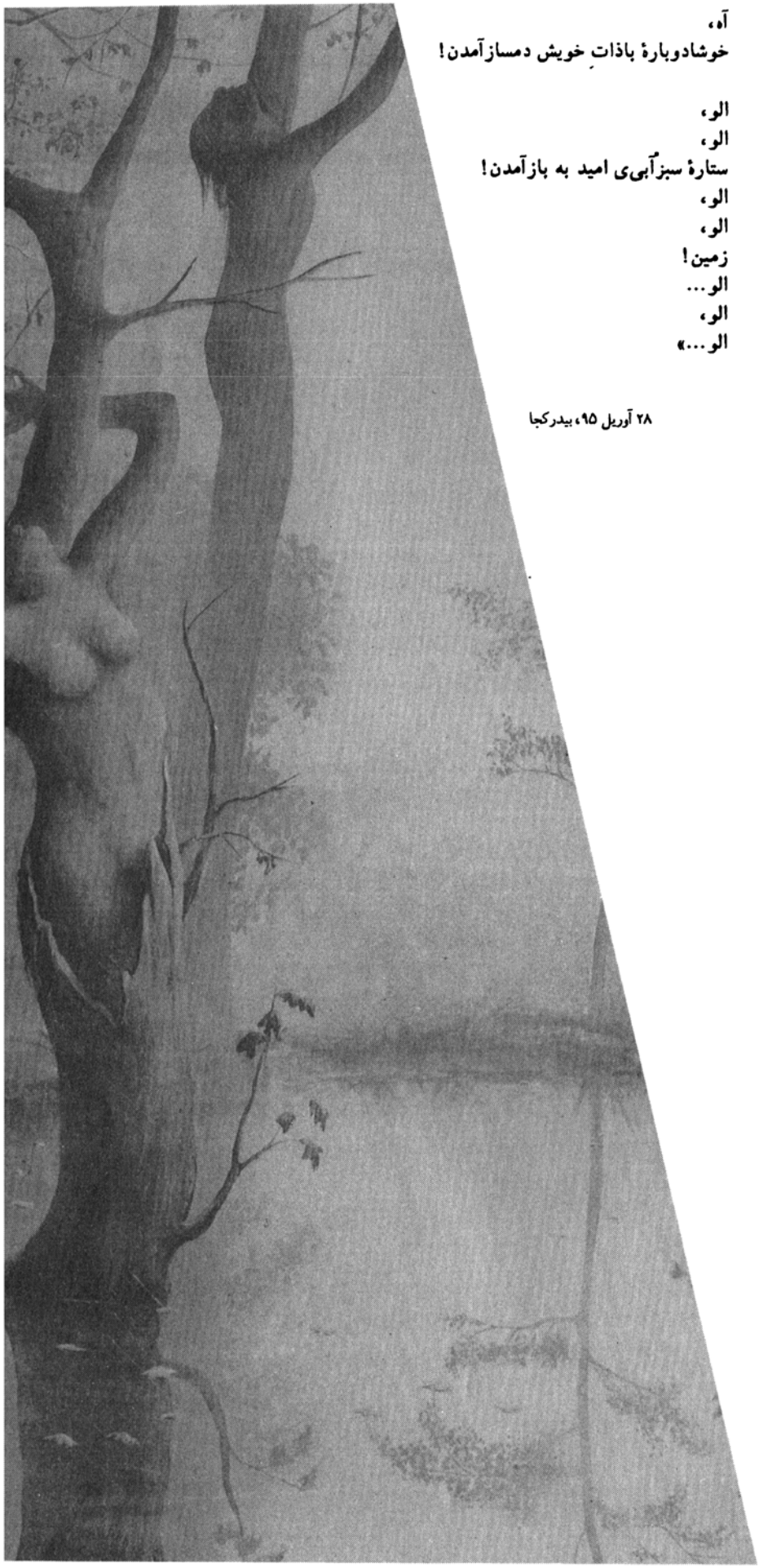
رسیده‌ام:
اگر رسیدن
رسیدن است به جایی
کز آن نمی‌شود آن‌سوتر رفت.
ولی،
چگونه می‌شود از این تُهیکده،
زین اوج بی‌پناه،
ازاین گودی‌ی سیاه
به‌در رفت؟

ـ «الو:
الو،
زمین!
خدابانو!
«گایا» خانم!
مادر جان!
الو،
ستارهٔ سبزآبی‌ی امید به بازآمدن!
نمی‌شود،
می‌دانم،
نمی‌شود بگذاری
که مرگ در تهیکدهٔ غربت
پایان کار فرزندت باشد:
اگرچه جُرم بزرگی بود از من
آن به ناهنگام
بلند پرواز آمدن.

آه،
خوشادوبارهٔ باذاتِ خویش دمسازآمدن!

الو،
الو،
ستارهٔ سبزآبی‌ی امید به بازآمدن!
الو،
الو،
زمین!
الو...
الو،
الو...»

۲۸ آوریل ۹۵، بیدرکجا



تزهایی دربارهٔ شعر:

(۱)

توفیق یا عدم توفیق یك شعر در یك دوران معیّن، تعیین‌کنندهٔ کیفیّت آن یا سرنوشت آتی آن نیست.

(۲)

با توجّه به «مشروط» بودن خوانندگان،
شعر تنها اتوریتهٔ تردیدناپذیری است که هر قضاوتی باید بر اساس آن باشد و از آن فرمان ببرد.

(۳)

مشاهدهٔ عینی یك شعر تنها به‌صورت انعکاس ذهنیّت خواننده، دانش او و وابستگی زمانی‌اش،
که در این مشاهده نقشی گزیرناپذیر بازی می‌کنند،
ممکن است.

(۴)

از آنجا که شعر به‌عنوان اثری مصنوع دارای ساختمانی معیّن است،
می‌توان استواری این ساختمان را معیاری برای سنجش کیفیّت دانست،
معیاری که خود متن به دست می‌دهد و در متن موجود است.

(۵)

شعری که محتوایش را بتوان از شکل شاعرانه‌اش جدا کرد
بی‌آنکه این محتوا ضمن این کار چیزی جز همان شکل را از دست داده باشد،
شعری است که در حوزهٔ «اطلاع‌رسانیِ» غیرشاعرانه و صرفاً هدفمند باقی مانده است.

(۶)

شعری که پیوندی آشکار با زمانهٔ خود دارد،
تنها در صورتی قادر به ادامهٔ حیات است
که بتواند به آنچه که مشروط به زمان است جلوه‌ای عمومی بدهد.

(۷)

ارج یك شعر را نه مفهوم موضوعی آن بلکه تنها توفیق شعری‌اش تعیین می‌کند.

ترجمهٔ بخشهایی از کتاب: Neumeister, Sebastian: *Poetizität* (Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1970)

(ترجمهٔ سعید یوسف)

شعر من خود گویای این است که من بی‌تفاوت به اوضاع محیط نبوده‌ام

گفتگو با سیمین بهبهانی

مصاحبهٔ زیر در برلن با خانم سیمین بهبهانی انجام شده است. خانم بهبهانی به دعوت «انجمن فرهنگی دهخدا» به برلن رفته بود و این مصاحبه با همکاری «تلویزیون ندا» (به سرپرستی دکتر عباس طاهری) در مهر ماه ۱۳۷۲ انجام پذیرفت. پرسشگر در این مصاحبه جواد اسدیان است که خود دستی در شعر دارد. با سپاس بسیار از محبّت جواد اسدیان که متن مصاحبه را (پیاده شده از نوار) برای چاپ در اختیار گاهنامه قرار داده است.

○ خانم بهبهانی، شما از طرف «انجمن فرهنگی دهخدا»، که یکی از اهدافش برقراری ارتباط میان شاعران و نویسندگان داخل با خارج است، به آلمان دعوت شده‌اید و چند روز است که در برلن تشریف دارید. در این چند روز، شب شعری در «خانهٔ فرهنگهای جهان» و شب شعر و گفتگویی در «دانشگاه صنعتی» برلن داشته‌اید. با شاگردان قدیمیتان و بااعضای «کانون نویسندگان برلن» نیز دیداری داشته‌اید. مخصوصاً برای شاگردانتان، تا جایی که شنیده‌ام، این دیدار خاطره‌برانگیز بوده است. خواهش می‌کنم توضیحی دربارهٔ برداشت خودتان از این چند روز بدهید.

■ برداشت چند روزهٔ من از ایرانیانی که اینجا هستند، مواجهه است با شور و شوق و هیجانی که آنها برای نگاهداشت فرهنگ خود و برای اشاعه و برقراری تماس بیشتر فرهنگ درون‌مرزی و برون‌مرزی از خودشان نشان دادند. برای من جالب بود که هرکس با کمال اشتیاق هر کاری که می‌توانست انجام می‌داد و جلساتی نیز که برگذار شد، بسیار خوب بودند. من در این جلسات چنان تحت تأثیر قرار گرفتم که دیگر به هیچ چیز فکر نمی‌کردم جز اینکه هرچه بیشتر بتوانم موجب آشنایی شنوندگان، اعضاء انجمن و حضّار با شعر ایران باشم. من البتّه بیشتر از شعر خودم خواندم، زیرا شب شعری بود که در آنجا شرکت کرده بودم. امیدوارم که دیگر نویسندگان و شاعران، دعوت این انجمنها را قبول کنند و با ایرانیان خارج از کشور تماس داشته باشند و همین‌طور انجمنهایی که در اینجا هستند، مثل انجمن دهخدا، برای برقراری تماس میان فرهنگ داخل ایران با فرهنگ خارج از ایران کوشش کنند، چون می‌دانید که بسیاری از بچّه‌های ما در اینجا زاده می‌شوند و این بچّه‌ها احتیاج دارند که ریشه‌ها و اصالت خودشان را از یاد نبرند. بنابراین من فکر می‌کنم که کوشش و تلاشی که در این راه می‌شود، پر ارج و ثمربخش است.

○ دیدار شاگردان قدیمی‌تان در اینجا باید خیلی خاطره‌انگیز بوده باشد. هم برای شما، هم برای آنها. چه حالت درونی‌ای داشتید وقتی با این شاگردان مواجه شدید؟

■ من، روزی که به «تشکیلات مستقل زنان ایرانی مقیم برلین» دعوت شدم، خُب، با خانمهای روشنفکر و تحصیلکرده‌ای روبه‌رو شدم که هرکدام کاری دارند و به‌اصطلاح در اینجا به خدمات اجتماعی- فرهنگی مشغول‌اند، و در میان آنها شاگردهایی داشتم که آمدند و همدیگر را در آغوش گرفتیم، بوسیدیم و یاد خاطرات گذشته کردیم. یکی از دخترها که در کلاسم شاگرد اوّل بود، خانم «شیرین فامیلی» است، که آشنایی داد و گفت: من شاگردت بودم؛ و من هم به یاد آوردمش و خیلی خوشحال شدم از اینکه آن شاخه‌های کوچك، حالا پر گل شده‌اند، غنچه آورده‌اند و به این خوبی می‌توانند در محیط خارج از ایران ثمربخش باشند.

○ خانم بهبهانی، حالا می‌رسیم به شعر. شما نام ناشناخته‌ای در عرصهٔ ادبیّات ایران نیستید. گفته می‌شود که شعرهای شما بیشتر عاشقانه‌اند. اگرچه، به‌قول حافظ، «از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر...»، با این وجود، تا چه اندازه این قضاوت درست است؟

■ من هرگز منکر عشق نیستم و از زمانی که چشمهایم را باز کرده‌ام و تا زمانی که چشمهایم بسته شوند، برای همیشه، فکر می‌کنم که قلباً عاشق هستم. منتها، تا شما از عشق چه تعبیری داشته باشید؟ عشق، شراره‌ای است که انسان را گرم نگاه می‌دارد. به‌قول سعدی که می‌گوید «عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست...»، و معنای عشق، یك معنای خصوصی و فردی نیست. قلباً.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ من هرگز منکر عشق نیستم و از زمانی که ★

★ چشمهایم را باز کرده‌ام و تا زمانی که چشمهایم ★

★ بسته شوند، برای همیشه، فکر می‌کنم ★

★ که قلباً عاشق هستم. ★

★ منتها، تا شما از عشق چه تعبیری داشته باشید؟ ★

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

امّا اینکه گفته‌اند شعرهای من همه و یا بیشترشان عاشقانه‌اند، خلاف به عرضتان رسانده‌اند. واقعیّت این است که شعرهای من بیشتر اجتماعی‌اند، و در سالهای اخیر بیشتر شعرهای سیاسی داشته‌ام، بدون اینکه در سیاست وارد بشوم یا در سیاست دخالتی داشته باشم. من وظیفهٔ خود می‌دانم...، یعنی، نه اینکه وظیفه بدانم، من خواه ناخواه تحت تأثیر شرایط محیط خودم قرار می‌گیرم و این تأثیر در شعرهایم منعکس شده است. به هرکدام از شعرهای من نگاه کنید، حتّی خصوصی‌ترین آنها، بازتاب عواطف من نسبت به جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کنم و بازتاب وقایعی هستند که در جامعهٔ من اتّفاق می‌افتند، و این از دوران جوانی هم در من بوده است. نه اینکه فکر کنید که این حالت بیشتر در دوران پختگی پیش آمده است، نه! در دوران گذشته، در دوران پیش از انقلاب، شعرهای «معلّم و شاگرد»، «رقّاصه»، «نغمهٔ روسپی»، «فعل مجهول» و شعرهای دیگر، بازتاب اجتماع بوده‌اند و به هیچ وجه اتّهام «تنها به خودم اندیشیدن» یا به فکر عشق بودن به آنها وارد نیست. ضمن اینکه البتّه شعرهای عاشقانهٔ خوبی هم داشته‌ام. امّا بعد از انقلاب هم، چه در زمان جنگ و چه پیش از جنگ، آن عواطفی که نسبت به محیط کشورم داشتم، در شعرهایم منعکس شده‌اند. و نیز آن عواطفی را که نسبت به شهدا، کشته شده‌ها، زخمیها، معلولین جنگ و به‌اصطلاح گرفتاریها و مصائبی که جنگ به‌وجود آورده بود [داشتم]، همه را در

شعرهایم منعکس کردم، و شاید، اگر ادّعا نباشد، ادّعای محض نباشد، شعر من خود گویای این است که من بی‌تفاوت به اوضاع محیط نبوده‌ام.

○ من معتقدم که حتّی در اشعار عاشقانهٔ شما، کنش و واکنشهای اجتماعی نهفته‌اند و شعرهای شما، مثل هر شاعر و نویسندهٔ دیگری، تحت تأثیر فعل و انفعالات درون جامعه‌اند و این فعل و انفعالات، چه پس از ۲۸ مرداد ۳۲ و چه پس از انقلاب، در شعرهایتان منعکس‌اند. با این وجود، این سؤال هست که زمان در شعرهای شما محدود نیست. می‌توان زمان جاودانه را در این شعرهای حتّی دورانهای خاص دید. شما مسئلهٔ زمان را چگونه در شعرهایتان حل کرده‌اید؟

■ اتّفاقاً این سؤال بسیار بسیار خوبی است. من معتقدم که شعر، با وجود اینکه می‌تواند از واقعه‌ای در زمان خاصی نشأت بگیرد، حال خواه عاشقانه باشد یا مربوط به کلّ قضایای یك جامعه، ولی در عین حال آن شعری خوب است که بتواند این زمان را به همهٔ زمانها تسری بدهد؛ یعنی در حالی که یك شعر از امری کوچك و اتّفاقی سرچشمه می‌گیرد، باید بتواند به همهٔ وقایعی که در همهٔ دورانها ممکن است اتّفاق بیفتند، تعمیم پیدا کند. اشعار حافظ را در نظر بگیرید: تردیدی نیست که این اشعار کاملاً نتیجهٔ عواطف خودش نسبت به یك حادثهٔ کوچك یا یك واقعهٔ جزئی بوده است. ولی می‌بینیم که ما شعر حافظ را امروز هم می‌توانیم بخوانیم و به همهٔ وقایع تسری بدهیم. این‌چنین شعری پویا و زنده خواهد بود.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★
★ شعر، با وجود اینکه می‌تواند از واقعه‌ای ★
★ در زمان خاصی نشأت بگیرد، ★
★ ولی در عین حال آن شعری خوب است ★
★ که بتواند این زمان را به همهٔ زمانها ★
★ تسری بدهد ★
★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

پس، شعری پویا خواهد بود که بتواند این مسئلهٔ زمان و ادامهٔ حیات را در همهٔ دورانها، در خود داشته باشد، و البتّه چنین شعری باید که دارای خصایصی باشد. یکی از این خصیصه‌ها، مسئلهٔ «اشارهٔ صریح» است؛ به این معنی که «اشارهٔ صریح» در شعر نباید وجود داشته باشد، وگرنه شعر به واقعهٔ خاصی منحصر می‌شود. بنابراین شعر باید، با ابهام و ایهامی که دارد، بتواند کلیّتی را شامل بشود.

○ من می‌خواهم روی زمان کمی بیشتر تأکید کنم؛ ما چه در دوران پهلویها و چه در دوران پس از انقلاب، شاعران خوشنامی داشتیم که نتوانستند در سروده‌هایشان با مسئلهٔ زمان کنار بیایند. فکر می‌کنید که برای این شاعران مسئلهٔ زمان در شعر مطرح نبوده است؟

■ والله، من به این سؤال شما جواب قانع کننده‌ای نمی‌توانم بدهم. من نمی‌دانم آن شاعرانی که به آنها اشاره دارید و یا در تصوّر شما هستند، از چه گروه شاعرانی هستند و اصولاً چگونه فکر می‌کرده‌اند، یا شما به کدام شعرشان نظر دارید. این مستلزم این است که ما بنشینیم روی یك شعری بحث کنیم و بگوییم که آیا این شعر تنها منحصر به زمان خاصی می‌شود یا شعری است که به زمانهای دیگر تسری پیدا کرده و ادامهٔ حیات می‌دهد. این، الآن به نظر من مقداری وقت می‌گیرد. اگر وقتش را دارید، اشاره کنیم، اگر نه بگذاریم برای برنامه‌های آینده.

○ می‌گذاریم برای بعد. خانم بهبهانی، تجربیّات شما از تلاطمهای اجتماعی دهه‌های گذشته بیشتر در کتاب *«آن مرد، مرد همر/همر»* منعکس شده‌اند که درخور توجّه‌اند. ولی بسیاری از شاعران و نویسندگان ما که پس از کودتای سال ۱۳۲۲ نیز این تجربه‌ها را از سر گذرانده‌اند، این دوران را لمس کرده‌اند، در دوران بعدی باز دچار همان اشتباهات شدند و در این دایرهٔ مرگبار گرفتار آمدند. من نام کسی را نمی‌برم. امّا اینان همان کسانی هستند که به‌قول شما «خوی باد و غریو سواران و یاران» را می‌دانستند... این چه پدیده‌ای است؟ این چه رازی است؟ من از جوانها صرف نظر می‌کنم. من از نویسندگان و شاعرانی که آن روزگار را حتّی تجربه کرده‌اند سخن می‌گویم.

■ ببینید، همان‌طور که گفتید من در کتاب *«مرد همر/همر»* اشاره به یك زمانی داشتم که خودم آن را واقعاً لمس کرده بودم و در نهایت یأس، تجربهٔ خودم را واگذاشتم و به دنبال زندگی رفتم و از آن پس راه مستقلّی را انتخاب کردم. دیگرانی هم مثل من بودند؛ از جمله از مرحوم اخوان ثالث یاد می‌کنم، که او هم پس از تجربهٔ ناموفّق خودش به یأس خود پناه برد و این یأس برای من بسیار محترم است، و به شما بگویم که من عاطفهٔ راستین را در شعر، راستگویی شاعر و صداقتش را، بی‌اندازه لازم می‌دانم، و فکر می‌کنم که اخوان بسیار کار درستی کرده است که پس از آن شکست، نخستین شعرش واقعاً و خواه ناخواه نشان‌دهندهٔ بازتاب یأسی نفرت‌برانگیز بوده باشد.

من هم پس از آن تجربهٔ شکست خورده، تلاش کردم که، خُب، دوباره این تجربه را ادامه ندهم یا اینکه، به‌قول شما، در دامش نیفتم... ولی، خُب، انسان همیشه ممکن است کشیده بشود، جذب بشود، فریب بخورد، و تا زنده هست امکان دارد دست به اقداماتی بزند که بعداً از آن پشیمان شود. این خصلت انسان است. من، آنانی را که دوباره و سه‌باره، به‌اصطلاح، یك تجربه‌ای را آزموده‌اند و از شکست نخستین‌شان عبرتی نگرفته‌اند، هیچ‌گاه سرزنش نمی‌کنم، ولی، خُب، چه می‌شود کرد، برای آنها من هم متأسّف هستم و امیدوارم که بتوانند در آینده جبران همهٔ شکستها را بکنند و همهٔ ما بتوانیم جبران شکستهایمان را بکنیم.

○ در همین رابطه من سؤال دیگری را نیز مطرح می‌کنم. اگر یأس در شعر واقعی باشد، بخشی از زندگی مردم است؛ یعنی به زندگی مردم نزدیکتر است. اگر شعر به زندگی مردم نزدیك نباشد، هرچند پر شور و شر، باز تبدیل به چیز دیگری می‌شود که در حقیقت از زندگی واقعی مردم فاصله گرفته است. بنا بر این می‌خواهم بپرسم که تفاوت میان شعرو شعار در کجا نهفته است؟

■ دقیقاً در همین جایی که شما می‌گویید. اگر من چیزی را حسّ نکنم، ولی فقط بخواهم به‌دروغ از آن یاد کنم و بخواهم با فریادهای به‌اصطلاح خشم‌آلوده یا به هیجان آمده، مسئله‌ای را که خودم به آن اعتقاد ندارم القاء کنم، کار درستی نیست. آنجا دیگر شعر من، شعر نیست. البتّه من منکر این نیستم که شعار در برانگیختن عواطف مؤثّر است، به این کاری ندارم، ولی میان شعر و شعار تفاوت بسیار است. شعر دقیقاً بازتاب قلب آدم، پاره‌ای از دل آدم و پاره‌ای از وجود آدم است؛ در حالی که انسان برای شعار با دقّت فکر می‌کند که الآن، در این مقطع چه چیزی جهت برانگیختن هیجان لازم است. می‌نشیند و آن را می‌نویسد. پس شعار از وجدان آگاه انسان سرچشمه می‌گیرد، حال آنکه شعر از اعماق وجود آدم، از نیاگاه [= نه‌ـآگاه، ناآگاه] آدم و از آن عواطفی که در درون انسان خفته‌اند سرچشمه می‌گیرد. آن شعر، واقعیّت دارد. هیچ‌وقت فریب نمی‌خورد و هیچ‌گاه در کار فریب دادن نیست. خُب، اگر کسی مأیوس است، شعرش یأس را القا می‌کند. البتّه من نمی‌گویم که شعر باید همیشه این کار را بکند. شعر باید آنچه را که شاعر احساس کرده است بازگو کند، خواه یأس باشد، خواه شادی؛ خواه امیدواری باشد و یا هرچه از این قبیل.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★
★ اخوان بسیار کار درستی کرده است ★
★ که پس از آن شکست، نخستین شعرش ★
★ واقعاً و خواه ناخواه نشان‌دهندهٔ ★
★ بازتاب یأسی نفرت‌برانگیز بوده باشد ★
★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

○ شما عضو «کانون نویسندگان» بودید که بیشتر هدفی فرهنگی و ادبی داشت، ولی در آنجا هم شاهدیم که خیلی از شاعران و نویسندگان، بیش از آنکه با واقعیّتهای اجتماعی سر و کار داشته باشند، مسحور شعارهایی شده بودند که ربطی به جامعه نداشت، امّا این شاعران و نویسندگان به آنها اعتقاد داشتند، اگرچه شعار هم باید واقعی و در پیوند با جامعه‌ای باشد که انسان در آن زندگی می‌کند. در این راستا، تجربهٔ شما در «کانون» چگونه بود و چه عواملی باعث شدند که این کانون از هم بپاشد و به آن صورتی که درآمد، در بیاید؟

■ والله، عوامل زیادی وجود داشتند. دوران شاید به گونه‌ای بود که رفقا را

متشتّت و فکرشان را پریشان می‌کرد. شکاف عمیقی که در میان به‌اصطلاح اعضای «کانون» افتاد، به نظر من یکی از موجبات تفرّق و ضعف کانون و از عواملی بود که کانون را منحل کرد. و امّا، خُب، این یکی از عوامل بود. عوامل دیگری هم بودند: فشار محیط، وجود جنگ و نابسامانی هم مزید بر علّت بود. خُب، ما در آن موقع، در مرحلهٔ اوّل، بیشتر فکر می‌کردیم که کشور ما در حال جنگ است و مرزهای آن در خطرند، جوانهای ما در معرض خطر هستند، و این عوامل موجب می‌شدند که نویسندگان مقداری آن شور و شهامتی را که برای نگهداشت «کانون» لازم است از خود نشان ندهند، و نیز نتوانستند در رابطه با یکدیگر ازخودگذشتگی داشته باشند و سکوت بکنند. اینها هم مزید بر علّت بودند. تنها تفرقه و تشتّت میان اعضای کانون نبود که باعث ازهم پاشیدگی کانون شد؛ فضای خاموش و سکوت‌برانگیز حاکم بر کشور نیز یکی از علل بود. خُب، نتیجه این شد که کانون از هم بپاشد. من نمی‌گویم که از میان رفت، امّا برای مدّتی متفرّق و پراکنده شد و اکنون نیز به‌صورت کانونی متمرکز و فعّال وجود ندارد. ولی اعضا با یکدیگر تماس دارند، گردهمآییهایی هست، تبادل نظرهایی هست، و امیدوارم که از این پس بتوانیم علنی فعّالیتهایی داشته باشیم و دور هم جمع شویم. البتّه به اعتقاد من «کانون نویسندگان» نباید تبدیل به محیط سیاسی خاصی شود، زیرا همهٔ نویسنده‌ها دارای یك طرز فکر و یك جهانبینی نیستند.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★
★ من، آنانی را که دوباره و سه‌باره، ★
★ به‌اصطلاح، یك تجربه‌ای را آزموده‌اند ★
★ و از شکست نخستین‌شان عبرتی نگرفته‌اند، ★
★ هیچ‌گاه سرزنش نمی‌کنم ★
★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

بنابراین، آزادی و دمکراسی ایجاب می‌کند که وقتی که باید در کانونی جمع شویم، کنار یکدیگر بنشینیم و به عقاید یکدیگر، هرچند که آن عقاید را قبول نداشته باشیم، گوش دهیم، یك همزیستی مسالمت‌آمیز با هم داشته باشیم. هدف، اتّحاد و اتّفاق میان نویسندگان است. دیروز من در «کانون نویسندگان و هنرمندان برلن» که شما اطّلاع داشتید شرکت کردم و چیزهایی دیدم که اگر خواسته باشید برایتان خواهم گفت.

○ این درست است که به هر حال هر انسانی در مجموع جهان را جور دیگری می‌بیند تا کس دیگری. با این وجود، مسئلهٔ تحزّب چه نقشی در ازهم‌پاشیدگی «کانون» داشت؟

■ دقیقاً همین مسئلهٔ تحزّب بود. من بدون رودربایستی می‌توانم بگویم که بسیاری از اعضای «کانون نویسندگان» که عضو حزب توده بودند، از کانون خارج شدند و بر سر بهانه‌های خیلی ناچیز، موجبات تفرّق را ایجاد کردند و رفتند و «شورای نویسندگان» را تشکیل دادند. در نتیجه، اعضای کانون کاهش یافت. خُب، این مسئلهٔ کمی نبود. من در تهران هم نوشتم و همین امر ممکن بود که موجبات انحلال کانون را فراهم کند، که کرد. به هر صورت، نویسندگان باید عقاید یکدیگر را بشنوند و اگر کسی نظر خاصی به آن عقاید ندارد و یا متوجّه آن نیست و یا آن را نمی‌پسندد، باید آن عقاید را تحمّل کند و بپذیرد که دیگری این عقیده را دارد. امّا، می‌خواهم این هم روشن باشد که نویسندهٔ مترقّی و روشنفکر البتّه که نمی‌تواند یك نظریهٔ فاشیستی را بپذیرد. اگر نویسنده‌ای از این دست وجود داشته باشد، هیچ‌گاه جایی در یك کانون مترقّی نخواهد داشت.

***

○ خانم بهبهانی، دوباره به شعر بپردازیم. شما همزمان با اوّلین تجربه‌های شعری، با خانم پروین اعتصامی از نزدیك در تماس بودید، او را می‌شناختید. تأثیر پروین اعتصامی، چه از نظر شخصی و چه در شعر، بر شما چگونه بود؟

■ خانم پروین اعتصامی با مادرم دوست بود. رفت و آمدهایی داشتیم. در یکی از این بازدیدها بود که من اجازه پیدا کردم در حضور پروین با اشارهٔ مادرم شعری را که تازه گفته بودم برایش بخوانم. آن موقع شاید کلاس اوّل دبیرستان بودم و حدود سیزده سال داشتم. او شعرم را شنید و خیلی تشویق کرد. پروین اعتصامی در آن هنگام زن جوان و شادابی بود. پوست سفید و زیبایی داشت و همان‌طور که نوشته‌ام گونه‌های گلرنگی داشت و چهره‌ای بسیار شرمگین، و البتّه نگاهی که در مسیر موازی نمی‌آمد؛ و این صورت برای همیشه در خاطر من مانده است. و بخصوص مهربانی او. متأسّفانه این دیدار در اسفند ماه اتّفاق افتاد و در فروردین بعد...

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★
★ در یکی از این بازدیدها بود که من ★
★ اجازه پیدا کردم در حضور پروین اعتصامی ★
★ با اشارهٔ مادرم شعری را که تازه گفته بودم ★
★ برایش بخوانم... او خیلی تشویق کرد ★
★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

○ چه سالی؟

■ سال ۱۳۲۰ گویا. در فروردین آن سال، مرحوم یعنی شادروان پروین اعتصامی درگذشته بود، به مرض حصبه، و گویا ۱۴ روز، ۱۵ روز در تب گرفتار بوده و سپس از بین رفته است. از آن پس با شعرهای او سرگرم بودم. از کسان دیگری که من را تحت تأثیر قرار داد نیما یوشیج بود که آن وقتها از خواندن صحنه‌پردازیها یا به‌اصطلاح آن زمان تابلوهایش لذّت می‌بردم و تلاش می‌کردم تفکّری را که او در شعر ارائه می‌دهد و آن صحنه‌سازیها و فضاسازیهایش را تقلید کنم. این دو شاعر در من تأثیر گذاشتند، یعنی عواطف پروین و فضاسازی نیما، در اوایل کار من گاه با همین تقلید بود که شروع شد. ولی، خیلی زود تشخیص خودم را پیدا کردم و راه خود را در پیش گرفتم.

○ اگر یادتان باشد، خواهش می‌کنم شعری را که آن روز برای مرحوم...

■ آن شعر، البتّه اگر حالا بخواهم بخوانم شعر ضعیفی است. ولی گویا از همان اوایل سرودن شعر، کلّه‌ام مقداری بوی قرمه‌سبزی می‌داده است. آن شعر چنین شروع می‌شد:

ای تودهٔ گرسنه و نالان، چه می‌کنی؟
ای ملّت فقیر و پریشان، چه می‌کنی؟
سرمایه‌دارها همه در کاخ زرنگار
تو در میان کلبهٔ احزان چه می‌کنی؟

یك همچو چیزهایی بود که...

○ شما در شعر به هر حال راه خودتان را رفتید و به زبان خاص خودتان دست یافتید. امّا، چه عواملی باعث شدند که به فکر دگرگونی و تحوّل در شکل غزل بیفتید؟

■ والله، برای ایجاد تحوّل در غزل، من قدم به قدم پیش رفتم، یعنی در طول سالها و با تجربه‌های پی‌درپی. در هر غزل تلاش کردم قدم تازه‌ای بردارم. ابتدا از قالبهای قدیمی استفاده کردم که، خُب، تقلید گذشتگان بود. کم‌کم سعی کردم مضامینی را که تا کنون گفته نشده‌اند وارد غزل کنم و در این کار از به‌اصطلاح عواطف اجتماعی خودم سود می‌جستم؛ تقریباً فضایی آمیخته با سیاست روز، امّا با مضامین تازه و تصویرهای خیلی مدرن. ولی باز راضی نبودم. احساس می‌کردم، فکر می‌کردم که این کم است و نمی‌توانم همهٔ آن چیزهایی را که می‌خواهم بگویم در این قالب پیاده کنم. در نتیجه، قالب تازه‌تری را پیدا کردم که می‌توانست رابطه‌اش را با واژه‌های دیرین مرسوم در غزل قطع کند و پذیرندهٔ واژه‌های تازه‌تر باشد. ولی وقتی شعری می‌ساختم، می‌دیدم که با وجود مفهوم و محتوایی که هرگز با گذشتگان کاری ندارد، باز، نیاگاه، کلام گذشتگان را یادآور می‌شود. برای شما مثالی می‌زنم. شعری داشتم با عنوان....

مست آن‌چنان شدیم که گرید برای ما...

محتوای این شعر، محتوای روز بود و بازتابی از اوضاع زمانه. امّا، وزن و قافیه‌ای که داشت، تداعی کلام گذشتگان را می‌کرد. من تا این شعر را خواندم، به‌یکباره یکی از رفقای ما گفت:

ای روبهك چرا ننشستی به‌جای خویش...

وبرای من یادآور غزل سعدی شد. فکر کردم، هرکاری در این قالب تداعی کلام گذشتگان را خواهد کرد. بنابراین تلاش کردم که این قالب را خُرد کنم.

○ یعنی، اندیشه‌های جدید و واژه‌های جدید شاعر را به این کار ناگزیر می‌کنند؟

■ تا حدّی که اندیشهٔ جدید و واژه‌های جدید، باب غزل است. ولی اگر در همان وزن و قافیهٔ قدیم باشد، یادآور شیوهٔ کاری است که گذشتگان کرده‌اند. این بود که باز سعی کردم از این دورتر بروم. دکتر [علی‌محمّد] حق‌شناس برای این کار اصطلاحی دارد که البتّه از ادبیّات خارجی گرفته است و آن «آشنازدایی» است. ترجمهٔ قشنگی از تعبیر خارجیش است. «آشنازدایی» به این معنی که انسان کاری کند که نشانه‌های آشنا از ذهن خواننده بیرون روند. یکی از این علائم آشنا همان وزن مألوفه است، وزنی که هزار سال رایج بوده است، تعدادی کلمات خاص، واژه‌های خاص خود را دارد. یعنی دارای نظام لغوی خاصی است که واژه‌های غیر از آن را در خود نمی‌پذیرد. اگر شما مثلاً بخواهید واژهٔ «مقوا» را در قالب غزل بیاورید، کمی غریبی می‌کند. در نتیجه، اگر احتیاج داشتم که از این واژه استفاده کنم، باید آن را به‌نوعی ترکیب کنم، مثلاً بگویم:

این تکسوارهای مقوا سرشت را...

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ وزنی که هزار سال رایج بوده است، ★
★ تعدادی کلمات خاص، واژه‌های خاص خود را ★
★ دارد. یعنی دارای نظام لغوی خاصی است ★
★ که واژه‌های غیر از آن را در خود نمی‌پذیرد ★

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

اگر می‌گفتم «مقوایی»، مسخره می‌شد. بنابراین، احتیاج داشتم که حتماً ترکیبی بسازم که جزو «وکابولر» قدیمی شود و جایگزین آن الفاظ، تا اینکه خود را در این وزن غریب احساس نکند. خُب، من، حالا که می‌خواهم راجع به زمان خودم صحبت کنم، نیاز دارم که از هرگونه واژه‌ای کمک بگیرم، زیرا واژه‌ها ابزار کار من هستند. ولی این واژه‌ها در قالب قدیمی غریبی می‌کردند. من آمدم و گفتم: خُب، من تلاش می‌کنم به حرفهایی که می‌زنم وزن بدهم. من از پاره‌های اوّل کلامی که به ذهنم می‌رسید سود می‌جستم. مثلاً فرض کنید: «این صدای چه مرغی بود؟» درست است؟ خیلی خوب، دنبال همین را می‌گیرم و می‌گویم:

این صدای چه مرغی بود در سکوت شبانگاهی...

ادامهٔ این، خود وزنی را ایجاد خواهد کرد. یا مثلاً: «می‌نویسم و خط می‌زنم». می‌دانیم که این یك پارهٔ طبیعی کلام است. من ادامه‌اش می‌دهم:

می‌نویسم و خط می‌زنم، کآنچه گم شده پیدا کنم...

بدینگونه، من در شعر شروع کردم به استفاده از پاره‌های نخستین کلامی که به‌طور طبیعی به ذهنم می‌رسید، یعنی همان‌گونه که در محاوره به‌کار می‌روند. هنگامی که این پاره‌ها را در شعر جای می‌دهم، واژه‌های بعدی، از هر نوعی که باشند، خودبه‌خود با این وزن آشنا هستند و دیگر غریبی نمی‌کنند. بنابراین، قالب غزل شکسته شد و وزن تازه‌ای به‌وجود آمد.

○ در این رابطه، مسئله‌ای که شاید برای شاعران جوان مفید باشد طرح این سؤال است که تقلید از بزرگان شعر تا چه اندازه ناگزیر است؟

■ تقلید اصلاً کار خوبی نیست، به‌هیچ‌وجه. اگر در شعر به زبان و شکل مخصوص به خودتان نرسید و بخواهید که از این و آن تقلید کنید، خُب، من می‌روم اصل آن را می‌خوانم؛ خیلی بهترست، درست است؟ شعر مانند تابلوی نقّاشی نیست که در موزه‌ای محبوس باشد و من برای دیدنش مجبور باشم که از این سر دنیا به آن سر دنیا بروم. کتاب حافظ را از قفسهٔ خانه برمی‌دارم، باز می‌کنم و خیلی راحت می‌خوانم. یا گلستان و بوستان و یا غزلیّات سعدی را. مهم این است که انسان بتواند تشخص خودش را در کاری نشان بدهد؛ خواه در قالب قدیم، خواه به زبان حافظ و یا به هر شکل و قالب دیگری که باشد.

پس، تا اینجا من موافق تقلید نیستم. امّا، انسان بناگزیر در شروع کار از کسی تقلید می‌کند، چون تازه‌کار و نوآموز است. و انسان، هر اندازه زودتر به راه و روش خود برسد، از ارزش بیشتری برخوردار خواهد بود. انسان باید سعی کند که از کار تقلیدی پرهیز کند.

اصولاً هدف هنر پدید آوردن چیز نو است و چیز نو هیچ‌گاه نمی‌تواند تقلیدی باشد. این را هم بگویم که بدون داشتن پشتوانهٔ ادب کلاسیك، هرگز یك شعر مدرن خوب به‌وجود نخواهد آمد. کسانی که می‌خواهند کار تازه‌ای بکنند، باید از تجربه‌های قدیم بهره‌مند باشند. یعنی، تبحّر در شعر، و شعر خوب، هنگامی به‌وجود می‌آید که شما بهره از آن پشتوانه گرفته باشید.

○ خانم بهبهانی، چه ویژگیهایی غزل شما را از غزل هوشنگ ابتهاج متمایز می‌کند؟

■ بله، باید بگویم که من همان اندازه‌ای که از کلام حافظ فاصله گرفتم، هوشنگ ابتهاج به کلام حافظ نزدیك شده است، و این هردو بسیار مشکل است. یعنی، بگذارید من این خودخواهی را داشته باشم که بگویم کار من هم مشکل است. امروز در ایران و یا شاید در طول تاریخ کسی را نداشته باشیم که توانسته باشد مانند «سایه» به روح و کلام حافظ نزدیك شود و علاوه بر آن، ویژگیهای زمان را نیز در شعر خود منعکس کند. بسیاری از غزلیّات «سایه»، اگرچه به وقایع خاصی اشاره دارند، ممکن است که به زمانهای آینده نیز تسرّی پیدا کنند. در عین حال، کلام به‌قدری به حافظ نزدیك است که اگر شما همهٔ غزلهای حافظ و همهٔ غزلهای هوشنگ ابتهاج را نخوانده باشید، شاید تشخیص دهید که مثلاً این غزل از حافظ است. البتّه، من پیش از این اشاره کردم که تقلید کار خوبی نیست؛ ولی من کار «سایه» را از مقولهٔ تقلید نمی‌دانم.

○ با توجّه به اینکه شما با فروغ فرّخزاد، که انقلابی در شعر و مخصوصاً در شعر زن امروز جامعهٔ ما به‌وجود آورد، از نزدیك آشنا بودید، خواهش می‌کنم مقداری از او و شعرهایش بگویید.

■ والله، من و فروغ، در سالهای اوّلیهٔ شاعری، خیلی به یکدیگر نزدیك بودیم. با شاعره‌های دیگر جلساتی داشتیم، دور هم جمع می‌شدیم و شعر می‌خواندیم. شاید هفته‌ای یك بار و دوبار همدیگر را می‌دیدیم. پس از سال ۳۸، داستانی پیش آمد که ما یکدیگر را ترك گفتیم و ترجیح دادیم که یکدیگر را نبینیم. من مخصوصاً از او جدا شدم و دیگر هرگز ندیدمش. من به دنبال گرفتاریهای خودم رفتم. دانشجوی حقوق بودم و تدریس هم می‌کردم. دیگر نشد که هم را ببینیم. این وضع ادامه داشت تا اینکه در سال ۱۳۴۵ فروغ از دست رفت.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ انسان بناگزیر در شروع کار ★
★ از کسی تقلید می‌کند، چون تازه‌کار ★
★ و نوآموز است، امّا هر اندازه زودتر ★
★ به راه و روش خود برسد، ★
★ از ارزش بیشتری برخوردار خواهد بود... ★
★ این را هم بگویم که بدون داشتن ★
★ پشتوانهٔ ادب کلاسیك، هرگز ★
★ یك شعر مدرن خوب به‌وجود نخواهد آمد ★

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

من می‌دانستم که دورادور نسبت به کار یکدیگر توجّه داشتیم. من بزودی از دوبیتیهای شیوهٔ نیمایی منشعب شدم و به غزل روی آوردم و او هم به طرف شعر شکستهٔ نیمایی، شعر آزاد نیمایی، رفت. من، مخصوصاً ـ او را نمی‌دانم ـ کارهای او را پیگیری می‌کردم. یعنی، مراقب بودم که او چه‌کار می‌کند و این برای من به‌اصطلاح محرّکی بود تا از کار باز نمانم. اعتراف می‌کنم که تلاش می‌کردم و می‌دویدم که از او عقب نمانم. و بعد هم که فروغ از دست رفت.

عصر یك روزی بود که به من تلفن زدند و گفتند که چنین اتّفاقی افتاده است. اوّل فکر کردم که شوخی است. خیلی تند شدم، که: این چه شوخی بی‌مزه‌ای است! پس از تلفن دومی و سومی، دیگر ناچار شدم که باور کنم. و این برایم بسیار دردانگیز بود. دردانگیز بود که فروغ در جوانی از دست رفته بود. می‌توانست خیلی کارها بکند. خیلی جوان بود. اوّلین احساسم تأسّف عمیق بود. اعتراف می‌کنم که دومین احساسم این بود که حالا دیگر چه کسی هست که من بخواهم بدوم و با او پنجه نرم کنم! این هم یك احساسی بود. حالا، خوب یا بد، به هر حال من این را اعتراف می‌کنم. امّا بزودی حس کردم که فروغ نمرده و زنده است و می‌تواند برای ما همیشه محرّك باشد. کار کرده بود و خودش را ثبت کرده است. شعرهای زیبایی دارد و من از کارهایش لذّت می‌برم. فروغ بی‌تردید زن جاودانهٔ شعر ماست.

○ زندگی خصوصی شما، تا اندازه‌ای، مشابه است با زندگی فروغ. البتّه، تا اندازه‌ای. آیا این تشابه در زندگی، به زبان مستقل شما هر دو کمك نکرده

است؟ تأثیر نگذاشته است؟

■ زندگی خصوصی مشترک؟ شاید، خُب من...

○ مشترک نه، متشابه.

■ بله، حالا متشابه. در دوران کودکی شاید هردو رنجهایی داشته‌ایم. زندگی خانوادگی فروغ در دوران کودکیش به‌نوعی نامساعد و متشنّج بوده است و زندگی من به‌خاطر جدایی پدر و مادرم. البتّه، مادر من به تربیتم توجّه زیادی داشت. او زن روشنفکری بود، مطالعهٔ بسیار داشت، شعر می‌گفت. زبان فرانسه را مانند زبان مادری می‌دانست و معلومات خوبی داشت. زبان عربی را خوب می‌دانست. از این‌رو، سهم عظیمی در پرورش من دارد. محیطی هم که من در آن زندگی می‌کردم محیطی فرهنگی بود. همیشه در آنجا انجمنهای شعر برگذار می‌شد. پدر من هم، عبّاس خلیلی، دست کم صد جلد تألیف دارد. محقّق و نویسنده بود. او اوّلین کسی است که به سبك امروزی در ایران رمان نوشته است. از او در کتاب *از صبا تا نیما* یاد شده است. اینها همه موجباتی بودند که من بتوانم با قدرت به صحنهٔ شعر وارد شوم. فروغ هم زندگی متشتّتی داشت. ولی آن‌قدر ذوق داشت که بتواند به عرصهٔ شعر قدم بگذارد. امّا دربارهٔ زندگی مشابهی که شما گفتید، خُب، من هم در زندگی ازدواج ناموفّق اوّلی را داشتم و او هم همین‌طور. شاید تشابهاتی و اختلافاتی بوده‌اند. نمی‌دانم. به هر حال، همانی شد که دیگر شد. من که پیر شدم، او هم که از دست رفت.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ بزودی حسّ کردم که فروغ نمرده ★

★ و زنده است... فروغ بی‌تردید ★

★ زن جاودانهٔ شعر ماست ★

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

○ ما شاهدیم که زنان بسیاری، نسبت به دوران پیش از انقلاب، پا به عرصهٔ شعر گذاشته‌اند، که برخی از آنان آیندهٔ شعر فردا هستند. من می‌توانم از فیروزهٔ میزانی، ندا ابکاری و ناهید کبیری اسم ببرم...

■ ناهید کبیری؟

○ بله. شما این مسئله را چگونه توضیح می‌دهید؟ و اصولاً جایگاه شاعره‌های امروز ما در جامعه کجاست؟

■ دقیقاً. ببینید، پریشبها بحث بود که چرا ما در طول تاریخ این‌همه شاعر مرد داشته‌ایم و تنها از شش شاعر زن می‌توانیم نام ببریم که متشخّص شده‌اند؟ چرا؟ و جواب این بود که خُب، مردان شما همه تحصیل کردند، دانش اندوختند و امکاناتی داشتند، در حالی‌که زنها هیچ‌کدام نتوانستند به حریم دانش راه پیدا کنند. همه در خانه‌ها محبوس بودند. و اگر کسانی مانند مهستی یا رابعه و یا قرّةالعین توانستند سواد یاد بگیرند، تنها بر اثر تصادف بوده است. بنابراین، در چنین جامعه‌ای، باید هم که شاعرش تصادفی باشد. شاعر تصادفی هم از شش نفر بیشتر نمی‌شود. امّا امروز، خُب، در همهٔ دانشکده‌ها به یك نسبت برای زنان و مردان بازست. بنابراین، اگر ما به اندازهٔ مردان، شاعر زن داشته باشیم، هیچ اعجابی ندارد، زیرا می‌توانیم به اندازهٔ مردان، نیز زنان تحصیلکرده داشته باشیم. مانعی برای تحصیل زنان نیست، مگر گرفتاریهای خاص خود زنان، از قبیل بارداری، به دنیا آوردن بچّه و پرورشش، رسیدگی به امور خانه و خانواده و از این نوع مسائل که گرفتاریهایشان را بیشتر از آقایان می‌کند. پس، تا همین حد می‌توان پذیرفت که شاعران زن کمتر باشند. امّا، به نظر من، زنان باید دقیقاً به اندازهٔ مردان، شاعر داشته باشند، و اگر کمی کمتر هستند به همان علل خاصی است که برشمردم.

خُب، ما الآن خیلی شاعر زن در ایران داریم که ذهنم یاری نمی‌دهد از همه یادآوری کنم. من می‌توانم از آنهایی که همسنّ و سال خودم هستند یاد کنم: خانم پروین دولت‌آبادی که شاعر بسیار ارزنده‌ای است؛ خانم شهین حنّانه که به کارهای ژورنالیستی نیز می‌پردازد ـ اخیراً از او کتابی دربارهٔ همسران هنرمندان منتشر شد که خیلی جالب بود، زیرا می‌بینیم که درد دل آنها چیست و چه از دست این هنرمندان می‌کشند! ـ؛ بعد، البتّه، در خارج از کشور پرتو نوری‌علاء و شوهرش آقای محمّدعلی سپانلو و برادرش اسماعیل نوری‌علاء را داریم که خانواده‌ای شاعرند؛ شاداب وجدی را داریم که کتابش اخیراً در ایران با عنوان *یك روز دیگر* چاپ شد، من خواندم و لذّت بردم، کتاب بسیار خوبی است؛ خانم لعبت والا را داریم که در لندن زندگی می‌کنند و من سالهاست که از او خبر ندارم، شاعرهٔ بسیار خوبی است، زمانی که درایران بود ما، یعنی من و فروغ و لعبت، غالباً در جلساتی که از آن خانمها بود حضور داشتیم؛ مینا اسدی در سوئد زندگی می‌کند؛ ژیلا مساعد است که باز نمی‌دانم در کجای خارج از ایران زندگی می‌کند امّا در سفری که برای شرکت در کنفرانسی داشتم او را دیدم و مدّتی با هم بودیم. دیگر اینکه، من از آنهایی که نامهایشان از ذهنم گریخته‌اند معذرت می‌خواهم.

○ خانم بهبهانی، زنان در روندهای اجتماعی امروز چه نقشی دارند؟

■ منظورتان در حال حاضر است؟

○ بله، در حال حاضر.

■ در حال حاضر، به نظر من، زنان مقاومترین موجودات روی زمین هستند. من بیشتر از زنان ایرانی یاد می‌کنم که سالیان درازی است که برای گرفتن حقوق خود ایستادگی می‌کنند. البتّه ممکن است که امروز مشکلی به آن صورت نداشته باشند، ولی، خُب، همه یك ستون ایستاده‌اند و کسی از نزدیك شدن به آنها سودی نخواهد برد. از این بابت، شاید تا اندازه‌ای از آنها حذر می‌کنند. این، زنان مقاوم ما هستند که با حفظ موقعیّت خود در جامعه، از بدترشدن اوضاع جلوگیری کرده‌اند، وگرنه شاید اوضاع از این هم بدتر می‌شد. این، از سیمای کلّی زن در جامعهٔ امروز. یعنی، در برابر زور، نسبت به مردان بسیار مقاومتر هستند. در میان زنان روشنفکر و اهل علم و مطالعه، ما بویژه پزشکان خیلی خوبی داریم، مهندسان خیلی خوب داریم، و زنانی که در همهٔ فنون اجتماعی، با همهٔ مشکلاتی که در سر راهشان قرار دارند، فعّال هستند و کار می‌کنند و جامعه را می‌گردانند.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ مادرم مطالعهٔ بسیار داشت، شعر می‌گفت... ★

★ پدر من هم، عبّاس خلیلی، دست کم ★

★ صد جلد تألیف دارد... ★

★ او اوّلین کسی است که به سبك امروزی ★

★ در ایران رمان نوشته است ★

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

زنهای نویسندهٔ بسیار خوب داریم: خانم سیمین دانشور، که پیش از انقلاب هم می‌نوشت و هم‌اکنون کتابی از او در دست چاپ است ــ خانم سیمین دانشور واقعاً یکی از برجسته‌ترین چهره‌های نویسندگی ایران است که از هیچ مردی نیز کم نمی‌آورد. ولی من اصولاً معتقد به این مرزبندی میان زن و مرد در هنر نیستم. اگر کسی هنرمند است، دیگر چه مرد و چه زن، تفاوتی نمی‌کند، و من به‌خاطر زن بودن هیچ فرجه‌ای نمی‌دهم. امّا در حال حاضر، در عرصهٔ رمان‌نویسی، سوای خانم دانشور، می‌توانیم از زنهای متشخّصی مانند شهرنوش پارسی‌پور، و نیز از خانم منیرو روانی‌پور که قلمی بسیار زیبا دارد، و همچنین از زنهای دیگری که در ایران می‌نویسند و می‌توان همردیف نویسندگان خوب مرد به شمار آورد، نام ببریم.

○ خانم بهبهانی، شما کتاب *وصد همسر اصم* را به نثری بسیار زیبا نوشته‌اید، در حالی‌که ما شما را به‌عنوان شاعر می‌شناسیم. چه تجربه‌هایی در نثر دارید؟ اصولاً چرا نثر شما ناشناخته مانده است؟

■ در کار نویسندگی خود می‌توانم بگویم که وقتی دست به قلم می‌برم، خوب می‌نویسم. بعضیها اعتقاد دارند که نثر من از شعرم کم نمی‌آورد. تا کنون بارها شنیده‌ام که نثرت دست ارزش شعرت را دارد. برخی هم فراتر رفته و می‌گویند که حتّی از شعرت هم زیباتر است. مثلاً آقای فریدون مشیری که از دوستان خیلی خوب من هستند همیشه به من می‌گویند تو با این نثری که داری دیگر چرا شعر می‌نویسی؟ و من همهٔ اینها را به‌عنوان تشویق قبول می‌کنم. ولی، خُب، این کتاب *وصد همسر اصم* را که اشاره کردید، تجربه‌ای بود در کار نثر. بخش اوّل کتاب، زبانی ساده و روان دارد. قسمت دوّم آن، که اتّفاقاً قبل از مرگ شوهرم نوشته بودم، به اوضاع سیاسی مربوط می‌شود...

○ همینجا باید بگویم و این نکته را ناگفته نگذارم که این کتاب در حقیقت

یادبودی است برای همسر شما، شادروان منوچهر کوشیار.

■ بله. بخش دوم، خاطراتی است که اصولاً آشنایی مرا با سیاست در بر می‌گیرد. در آنجا اشاره کردم که سمبل آشنایی من با سیاست، کتاب *«پنجاه و سه نفر»* آقای بزرگ علوی بوده‌است. ایشان در آن هنگام از نویسندگانی بودند که خیلی کارها در کشور داشتند و من پس از آشنایی بااین کتاب، داوطلبانه تمایلات چپی پیدا کردم؛ و بعد در کتاب *«آن مرد، مرد همراهم»* از فردی به نام *عزّت* یاد می‌کنم که نام حقیقی‌اش عزّت عقیقه‌چی است، که نمی‌دانم زنده است یا نه؟ امید که زنده باشند، و تازه نمی‌دانم که چه‌کار می‌کنند؟ امّا او را من به‌عنوان سمبل گرفتم و در کتاب از این *عزّت* سه بار یاد می‌شود: یك بار در اوایل کتاب، یك بار در وسط و یك بار هم در آخر کتاب. ساختار این نوشته، به‌اصطلاح، جریان سیّال ذهنی است، به این معنی که زمان دائماً در حال حرکت است و از گذشته به آینده و سپس شکست مرحلهٔ میانی، که از *عزّت* یاد می‌کنم. و بعد، در آخر کتاب، در جایی که صحنهٔ آب است و در آن عکسی پیدا شده است، در واقع «آب» صحنهٔ تلویزیون است و اشاره به آن رفقایی است که آمدند در تلویزیون و به شکستی اعتراف کردند که دردناك بود. همان‌طور که نوشتم: خارپشتی در سینه‌ام تن درشت می‌کرد و اندرون را می‌خراشید. واقعاً مثل این که دلم خارپشتی شده بود در سینه‌ام. و آنجاست که می‌گویم *عزّت* در میان نبود، که اینان بتمامی *ذلّت* بودند، و سپس در صحنهٔ آخر کتاب گفتگوی موسیٰ با خدا آمده است و به همان ترتیبی که در قرآن از آن یاد شده است، و همان‌گونه به شعر ترجمه شده است. هنگامی که می‌خواهیم به‌طرف بارگاه فرعون برویم، آنجا مرد می‌افتد؛ این درست مقارن با سکتهٔ قلبی شوهر من است. وقتی که افتاد و مرد، متوجّه شدم که کتاب خودبه‌خود تمام شده است. ازاین‌رو، کتاب با این جمله تمام می‌شود: «فردا چگونه خواهم رفت، تا بارگاه وحشت فرعون، تا مارهای زهری جادو و فردای برهنه‌پا...» کتاب به این صورت تمام می‌شود. خُب، تجربه‌ای بود در نثر که به نظر من موفّق نیز بود، زیرا که بیشتر از همهٔ کتابهای شعر من به فروش رفت.

من کارهای نثر دیگری هم کرده‌ام، که یکی از آنها در خارج چاپ شد. این کتاب، به معرّفی هشت زن نویسنده می‌پردازد. به نظرم این کتاب، که در سوئد چاپ شد، کار زیبایی است. دیگر این که الآن مقدار زیادی کار نثر دارم و مقداری نقد و نظر، که با همین زبان شعر و نثر نوشته شده‌اند. به هر حال، کارهایی می‌کنم. مشغولم دیگر.

○ **خواهش می‌کنم در این آخرهای گفتگو، توضیح مختصری دربارهٔ آخرین دیدارتان با اخوان ثالث، که برایتان مرگی ناباورانه داشت، بدهید، اگرچه این واقعه را پیشتر نوشته‌اید.**

■ بله. در شعری آن را شرح داده‌ام، و آن آخرین دیداری بود که با اخوان، هنگامی که از اروپا بازگشته بود، داشتم. سخت دلتنگ بود. تلفن کرد که به دیدنش بروم، که رفتم. دیدار بعدی قرار بود در منزل آقای حمید مصدّق باشد، که هر ماه آنجا دور هم جمع می‌شدیم، اخوان هم می‌آمد. امّا آن شب نیامد. من پرسیدم که اخوان کجاست؟ گفتند که زنگی بزن و احوالی بپرس. من زنگ زدم. حالش خیلی بد بود. تب شدیدی داشت، و هرچه اصرار کردم که می‌آیند و می‌آورندت و... گفت نه، الآن حالم مساعد نیست و نمی‌توانم.

صبح همان روز، من به تشییع جنازهٔ مرحوم دکتر خانلری رفته بودم. خُب، آنجا دوستان پرسیدند که اخوان کجاست و چرا نیامده؟ گفتم که مریض بود و نمی‌توانست حضور پیدا کند، و بعد برگشتم منزل و زنگی به او زدم و گفتم که رفقا بسیار حالت را می‌پرسیدند. گفت چه خبر بود؟ گفتم که جمعیّت زیادی از اهل ذوق و ادب آمده بودند؛ نهایت اینکه، وقتی که نگاه کردم، دیدم که بیشتر حاضرین مسنّ هستند و از گروه جوانان خیلی کم آمده‌اند. اخوان در پاسخ گفت: حالا می‌بینید که برای من، هم جوانها می‌آیند و هم پیرها، و از هر دو دسته، زیاد. گفتم یعنی چه؟ مگر شما خیال مردن دارید؟ گفت: همین یکی دو روز آینده. بعد، فکر کردم که شوخی است دیگر. حتّیٰ به او گفتم: شیرین که هستی، دیگر لازم نیست خودت را از این شیرینتر بکنی! شب باز تلفن کردم. نگران حال و احوالش بودم. متوجّه شدم که خیلی شنگول و سرحال است و شوخی می‌کرد، شعر خواند و آواز خواند و گفت هیچ‌وقت در عمرم به این خوبی و سرحالی نبوده‌ام. فکر کردم که خُب، الحمدالله، حالش خوب شده است. دو شب بعد حمید مصدّق به من تلفن کرد که اخوان درگذشته است. من نوشته‌ام که این واقعه برای من خیلی سنگین بوده است.

○ **خانم بهبهانی، من از طرف *انجمن فرهنگی دهخدا* و *تلویزیون بامداد* از شما تشکّر می‌کنم که در این گفتگو شرکت کردید.**

سیمین بهبهانی

آه! عشق ورزیدم

آه! عشق ورزیدم با چگونه حیوانی
در چگونه کابوسی یا چگونه هذیانی:

خواب بود و بیداری، اشتیاق و بیزاری
در جدال و آمیزش دستی و گریبانی
نفرت و محبّت بود، انزجار و لذّت بود
با غزال خوش‌نقشی مرده در بیابانی.

'وای! حال قی دارم ـ تا چه شد که در مستی
آب گند نوشیدم در بلور فنجانی.
تاب شعله می‌شاید تا پلید پالاید
تن فکندنم باید در تنورِ سوزانی.

کاش مار می‌گشتم، پوستوار می‌هشتم
می‌گریختم از خود با تن درخشانی.

آه، نه! که شمشیری زنگ‌خورده را مانم
با خلافْ ممزوجی، از غلافْ عریانی
می‌گریزم، امّا تن پیش می‌دود با من
تن من است و من از تن خسته‌ای، گریزانی...

آه! عشق ورزیدم، سکّه را دورو دیدم:
روی، نقشِ جبریلی، پُشت، شکلِ شیطانی.

سعید یوسف

لکن به لحاظ حفظ اسلام پستان فروغ را بریدند

مدّتها قبل در لندن یك سخنرانی داشتم در برنامه‌ای که آنجا کانون نویسندگان ایران (در تبعید) گذاشته بود، و همین سخنرانی پس از آن در چند جای دیگر تکرار شد. متن این سخنرانی هم الآن در حدود یك و نیم قرن است که قرار است در شمارهٔ آیندهٔ *چشم‌انداز* چاپ شود. در آنجا از جمله نوشته بودم «فکرش را بکنید که فروغ، که نه تنها بزرگترین شاعرهٔ تاریخ شعر ما بلکه شاید، چنان که بسیاری می‌گویند، از بسیاری جهات درخشانترین چهرهٔ شعر مدرن ماست، کتابهایش اجازهٔ چاپ ندارند. این زن اعجوبهٔ شعر، در چشم جمهوری اسلامی، تنها نمونه‌ای است از فساد بر زمین، و لابد اگر زنده بود به هزار جرم سنگسارش هم می‌کردند.» و در پاورقی آمده بود که «در ایّام اخیر، و مدّتها پس از نگارش این گفتار، شنیدم که چاپ ناقص و سانسورشده‌ای از اشعار فروغ نیز به بازار آمده است، که هنوز آن را ندیده‌ام.»

دوست بزرگوارم آقای دکتر پاکدامن پیشنهاد می‌کرد که بهتر است در پیوند با فروغ تنها به همین اشاره اکتفا نشود، و می‌گفت بهتر است آن چاپ جدید را به طریقی گیر بیاورم و مطلب را کامل کنم. من هم گفتم که فعلاً چنین «طریقی» نمی‌شناسم و بسیار هم گرفتارم؛ در نتیجه تکمیل آن توضیح را به خود آقای پاکدامن واگذار کردم. از آنجا که این شمارهٔ *چشم‌انداز* هنوز در نیامده یا به هر حال به دست من نرسیده، نمی‌دانم که آیا آن اشاره در آنجا کاملتر شده است یا نه. امّا بتازگی توفیق زیارت چاپ جدید «دیوان اشعار فروغ فرّخزاد» (تهران، مروارید، ۱۳۷۱) را پیدا کردم و دیدم حیف است که اشاره‌ای به آن، ولو در مطلبی جداگانه و با تأخیر، نکنم.

در «یادداشت ناشر» در آغاز این «دیوان» از جمله آمده است که:

> همانگونه که در زندگینامهٔ فروغ اشاره شده است، فروغ بعد از انتشار کتاب «تولّدی دیگر» با بسیاری از شعرهایی که پیش از انتشار این کتاب سروده بود سر موافقت نداشت. به این دلیل و هم به دلیل عدم تطابق برخی از این اشعار با معیارهای اخلاقی گفتار در جامعهٔ ما، چند شعر معدود که در کتابهای اوّلیهٔ فروغ به چاپ رسیده، در این دیوان نیامده است. همچنین برخی ابیات اشعاری که در این مجموعه آمده به همان دلیل مذکور، ذکر نشده امّا جای این قبیل ابیات در کتاب به صورت سفید باقی مانده است.
>
> (همان، ص ۸)

آنچه که در پیوند با همین «یادداشت ناشر» قابل ذکر است این است که:

ـ اوّلاً، ما از این ناشر محترم با آن‌همه سوابق و دعاوی انتظار نداشتیم که اگر هم تن به سانسور می‌دهد، دست به توجیه آن هم بزند و از «سر موافقت نداشتن» فروغ با «بسیاری از شعرهایی که پیش از انتشار این کتاب [«تولّدی دیگر»] سروده بود» به‌عنوان «دلیل» یا یکی از دلایل این سانسور یاد کند.

ـ ثانیاً، این که تنها «چند شعر معدود که در کتابهای اوّلیهٔ فروغ به چاپ رسیده، در این دیوان نیامده است» یك دروغ آشکار است: از اشعار خود مجموعهٔ «تولّدی دیگر» هم چهار شعر کامل، با حجمی بالغ بر ۱۴ صفحه، در این دیوان غایب‌اند: شعرهای «دیوارهای مرز»، «در خیابانهای سرد شب»، «جفت» و «گل سرخ».

ـ ثالثاً، در شعرهای باقی‌مانده هم تنها «برخی ابیات» حذف نشده، بلکه چه بسیار نیز کلمات و عباراتی در داخل سطرها حذف شده است (که باز خدا پدرشان را بیامرزد که این حذفها را با نقطه‌چین مشخّص کرده‌اند).

ـ رابعاً، در کنار این حذفها، یا به جبران آنها، در پایان این «دیوان» یك شعر جدید اضافی به‌نام «با کدام دست؟» به‌عنوان «آخرین شعر فروغ» آمده است، و آنچه که در اینجا گفتنی است آن است که این شعر به لحاظ حال و هوا و زبان طوری است که نمی‌تواند «آخرین شعر فروغ» باشد، و حتّی از شعرهای *تولّدی دیگر* نیز بدین لحاظها عقبتر به نظر می‌رسد.

اینها هم تنها نمونه‌هایی است از کلمات و عبارات سانسور شدهٔ فروغ که در این «دیوان» با نقطه‌چین مشخّص شده‌اند (و ما پس از نقطه چینها، بخش سانسور شده را کجکی و در میان دو قلّاب می‌آوریم):

من خوشه‌های نارس گندم را
به زیر .... *[پستان]* می‌گیرم
و شیر می‌دهم

(ص ۴۶۵، از شعر «تنها صداست که می‌ماند»)

و صورتش
از صورت .... *[امام زمان]* هم روشنتر

(ص ۴۵۷، از شعر «کسی که مثل هیچکس نیست»)

شهرستارگان گران‌وزن‌ساق‌وباسن‌و... *[پستان]* وپشت‌جلدوهنر

(ص ۴۰۴، از شعر «ای مرز پرگهر...»)

پیغمبران ... *[گرسنه و مفلوك]*
از وعده‌گاههای الهی گریختند

(ص ۳۶۳، از شعر «آیه‌های زمینی»)

چون آخرین نشانهٔ یك مذهب شگفت
در لابلای بوتهٔ .... *[پستان]* هایم

(ص ۳۴۹، از شعر «معشوق من»)

هر دو ... *[پستانم]* از احساسی سرسام‌آور تیر کشید

(ص ۳۲۵، از شعر «دریافت»)

وچه بسیار نمونه‌های دیگر، که از آنها می‌گذریم. در ضمن ما هرچه به این کلمات و عبارات سانسور شده فکر کردیم نتوانستیم ارتباط میان چیزهای نامربوطی همچون امام زمان و گرسنگی و فلاکت و پستانهای فروغ را کشف کنیم، ولی در آن سطر «شهر ستارگان گران و زنِ ساق و باسن و ... و پشتِ جلد و هنر» دست کم روشن می‌شود که «پستان» غیر اسلامی‌تر از «باسن» است.

تجربهٔ شعر کلاسیک به شاعر مدرن کمک می‌کند که «اندازه»ی کلمات را به دست آورد

گفتگو با دکتر محمّد رضا شفیعی کدکنی

این گفتگو در بهار ۱۳۶۹ با دکتر محمّد رضا شفیعی کدکنی انجام شده است و اکنون بخش اوّل آن، که در آن سخن بیشتر بر سر نخستین تجربه‌ها در شاعری و نیز توصیف محیط ادبی خراسان است، به‌شکل اندکی کوتاه شده، برای اوّلین بار چاپ می‌شود. پرسشگران کوشیده‌اند که بیشتر شنونده باشند. برای بازتاب درست‌تر شیوهٔ گفتار، ویرایش متن پیاده شده از نوار به حدّ اقلّ ممکن تقلیل داده شده است.
با سپاس از دوستان پرسشگر که متن این گفتگو را در اختیار نشریّه گذاشته‌اند.

○ ممکن است بگویید اوّلین تجربه‌های شعری شما در چه سنّی شروع شد؟ از چه موقع احساس کردید که شعر برایتان یك مسئلهٔ جدّی شده که دیگر مسئلهٔ زندگی شماست؟ اوّلین تشویقها... و خلاصه تاریخچه‌گونه‌ای از اوّلین تجربه‌ها...

■ والله، سؤالی که می‌کنید تقریباً برای خود من هم تازگی دارد... این‌جوری فکر نکرده بودم... ولی شعری که در ذهنم مانده باشد و سند مکتوب ازش داشته باشم، فکر نمی‌کنم در حدود زیر سنّ ۱۵ سالگی چیزی در حافظه‌ام یا در یادداشت داشته باشم. امّا فکر می‌کنم در سنین شاید ۷، ۸ سالگی، اوّلین شعر را در هجو یك همبازیم گفته بودم، که خیلی هم زشت بود، و این را در دکان بقّال سر کوچه‌مان، وقتی رفته بودیم با آن همبازی‌مان چیزی بخریم، خواندم، یك چیزی در هجوش همانجا فی‌المجلس گفتم، که آن بقّال تهدیدم کرد و گفت به پدرت می‌گم که همچه حرف زشتی به من رو کردی...
دیگر بیشتر از این چیزی یادم نیست. از شعرهائی که یادمه، در قضیّهٔ ۲۸ مرداد یك مخمّسی در قضیّهٔ گرفتاری دکتر مصدّق گفته بودم... غزلهای حافظ را تخمیس می‌کردم، از این‌جور چیزها. فکر می‌کنم بیشتر هرچه هست اگر مانده باشد دوروبر ۲۸ مرداد و اینها...

○ یعنی حدود ۱۴ سالگی؟

■ تقریباً دیگر... یادم است کمی بعد از سقوط دکتر مصدّق بود. یعنی درست واقعهٔ ۲۸ مرداد نبود، ولی وقتی بود که آنها در فرمانداری نظامی و اینها بودند و ما بچّه بودیم و چیزی نمی‌فهمیدیم...
خیلی تحت تأثیر فرّخی یزدی بودم. یعنی، با حافظ که در حقیقت از بچّگی خیلی مأنوس بودیم ما. مادرم، خدا بیامرزدش، حافظ را حفظ داشت و من را با حافظ مأنوس کرده بود. ولی از شعر معاصرین، اوّلین شاعر معاصری که در حقیقت تمام دیوانش را خواندم و خیلی خوشم آمد و می‌توانم بگویم تا حدّی هم روی روحیّه‌م اثر گذاشت، فرخی یزدی بود. و آن قضیّه از این قرارست که من، می‌دانید که، مدرسه نرفته‌م، من مدرسه و دبستان و دبیرستان و اینها نرفته‌م، من یك مرتبه رفته‌م دانشکدهٔ ادبیّات و به اصطلاح ... ولی دبستان و دبیرستان نرفتم و طبعاً این آموزش دورهٔ متوسّطه را بعدها به فکرم افتاد که بروم و داوطلب امتحان بدهم، و دیپلم گرفتم و رفتم دانشگاه. طبعاً کتابهای درسی دبستانی و دبیرستانی هم در اختیار من نبود، درس من در مدرسهٔ طلبگی بود و بیشتر هم در مراحل اوّلیه در خانه‌مان پیش پدرم... و یادم است یك همبازی‌ای داشتم که به دبیرستان می‌رفت، کلاس اوّل دبیرستان بود، یك‌بار کتابی گمان می‌کنم خانهٔ ما جا ماند، کتاب اوّل فارسی، و در این کتاب اوّل فارسی مقداری شعر بود، از قدما شعرهائی بود خیلی لطیف و اینها، یك ترکیب‌بندی از فرّخی سیستانی را، یکی دو تکّه‌ش در وصف بهار را نوشته بودند، و یادم است، که: «ز باغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید... » نمی‌دانم چی بود در این شعر، در آن عالم بچّگی و اینها، وزن این بود، ریتمش بود، شاید این شادی و پاکی در فضای طبیعت و... به‌هرحال فرّخی خیلی جوان و دلپذیر است شعرش، مرا تحت تأثیر قرار داد و دیدم که زیرش نوشته فرّخی سیستانی، به فکر افتادم که بروم و این فرّخی سیستانی را کشفش کنم و دیوانش را پیدا بکنم و بخرم. توی خانه‌مان مثلاً شاهنامه داشتیم، مثنوی، سعدی و حافظ و این مشاهیر، امّا دیوان فرّخی نبود توی این کتابهای ما، من هم خیلی شیفته‌وار به این ترکیب‌بند وصف بهارش خیلی برخورد عاشقانه‌ای کردم، یك مختصر پولی به‌هرحال داشتم یا تهیّه کردم، عیدی‌ای یا به‌هرحال یادم نیست چی بود، به‌هرحال یك مختصر پولی جمع کردم و راه افتادم توی کتابفروشیهای مشهد، از این کتابفروشی به آن کتابفروشی، که «آقا شما کتاب فرّخی سیستانی دارید؟» این یکی گفت نه و آن یکی گفت نه و همین‌جور رفتم رفتم رفتم تا خیابانی که کتابفروشی باستان توش هست... به هر حال، رفتم به «کتابفروشی باستان» و گفتم که: آقا، کتاب فرّخی سیستانی دارید؟ گمان می‌کنم سال ۳۰ بود، ۳۰، ۳۱. شاگرد کتابفروش (که، حالا می‌فهمم که، یك جوان مثلاً، به اصطلاح، انقلابی و چپ و رادیکال بود) دید یك بچّهٔ مثلاً ده دوازده ساله‌ای آمده دیوان فرّخی سیستانی را می‌خواهد، گفت آقاجان، فرّخی سیستانی یك شاعری بوده همه‌ش در مدح پادشاهها و آدمهای قلدر و اینها شعر گفته، تو شعر او را می‌خواهی چه‌کار کنی؟ گفتم که می‌خواهم بخوانم. گفت دیوانش هم مدح سلاطین است، هم قیمتش گران است، من یك فرخی دیگری به تو می‌دهم، که هم برای مردم شعر گفته و برای آزادی و برای مبارزه برای حقوق مردم و اینها گفته، و هم قیمتش سه تومن است، یادم است، سه تومن بود قیمتش، آن فرّخی مثلاً بیست تومن بود، بیست و پنج تومن بود، گران بود. و ما هم سه تومن از این پول که کلّش حالا ده تومن بود، دوازده تومن بود، دادیم و یك دیوان فرّخی یزدی بجای سیستانی به ما داد و من همین‌طور که این پول را دادم و این کتاب را با شوق باز کردم، این مقدمهٔ حسین مکی، که، خُب، آن زمان مکی هم، به هر حال، اسمی داشت و، به هر حال، یك حرمتی شاید در ذهن بچّگانهٔ ما داشت، این مقدّمه را شروع کردم همین‌طور توی راه به خواندن، خواندم و رفتم، تا خانه که رسیدم هم مقدّمه را خوانده بودم و هم مقدار زیادی از شعرهاش را. آن مقدّمه خیلی مرا تحت تأثیر قرار

داد، آن قضیهٔ با آمپول هوا کشتنش و بعد، نمی‌دانم، شعرهائی که علیه ضیغم الدّولهٔ شیرازی گفته بود و آن شعرش برای آزادی، و لبش را دوخته بودند و... یك حالت اسطوره‌ای در ذهن بچّه آن زمان ایجاد می‌کرد که خیلی برای من، الآن هم که خیلی گذشته عزیز است، یك شاعر قدرتمند است، در نرم خودش، در غزل سیاسی، یك سرآغاز است. این کتاب را بردم و خواندم و خیلی خوشحال شدم از این که با این شاعر آشنا شده‌ام. یادم می‌آید، آن مخمّسی که برای قضیهٔ دکتر مصدّق و اینها کمی بعد از آن ماجراها گفته بودم، تحت تأثیر لحن و اسلوب و شیوهٔ فرّخی یزدی بود. و فکر می‌کنم آن مخمّس، که مال سال ۳۳ باید باشد، یا اواخر ۳۲ و اینها... به هر حال، قدیمی‌ترین تجربه‌های شعری من، از آن شعر به اصطلاح هجوی که برای آن بچّه گفته بودم در هفت هشت سالگی اگر صرف‌نظر بکنیم ـ که یادم است ولی از بس زشت است نمی‌خوانم، هم وزنش قشنگ است و هم قافیه‌ش درست است، الآن که نگاه می‌کنم می‌بینم خیلی سالم و بهنجار است، کم و کسری شعری ندارد، و برای خودم هم الآن فکر می‌کنم در آن زمان من چطور این شعر را گفته بودم... البته، به غریزه، مادرم شعر می‌گفت و خیلی خوب، نمونهٔ شعر مادرم را دارم، مادرم سواد خواندن خیلی خوبی داشت، عربی می‌دانست، فارسی خیلی خوب، ولی، بر طبق سنّت قدیمیها، به علّت این که شایع بود که به زن نباید نوشتن یاد داد، فقط خواندن را، و نه تنها خوب، بلکه به کمال، تمام کتابهای خانهٔ ما را با حافظهٔ خیلی وحشتناك خوانده بود و داشت و، همهٔ شعرا، اینها را خوانده بود، و شعر خیلی خوب دارد در مدح امام حسین و اینها که، گمان می‌کنم، دارم. او به من می‌گفت، من با خطّ بچّگانه‌م می‌نوشتم شعرش را. او خودش خط نوشتن بلد نبود. با این که سواد فارسی بسیار خوب داشت و حتّیٰ عربی را خوب می‌دانست و...

این در هر حال فکر می‌کنم، تصوّر می‌کنم یك چیز غریزی بوده و اینها. اگر از این شعر هجویهٔ کذائی بگذریم، اوّلین نمونه‌هائی که یادم می‌آید، که باید نمونه‌ش باقی باشد، یك مخمّسی است که در قضیهٔ، به هر حال، سقوط دکتر مصدّق، یا زندانی شدن او، گفته بودم و کاملاً تحت تأثیر لحن و اسلوب فرّخی یزدی بوده‌ام، خیلی پر شده بودم از او...

ولی بیشتر دیوان حافظ می‌خواندم و خیلی از غزلهای حافظ را مخمّس کردم. یکیش مثلاً یادم است... یك غزلی دارد... غزل اتّفاقاً خیلی ضعیفی است، «در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع»، که اگر توی دیوان حافظ نبود حافظ شاید از این بیشتر حرمت داشت. ولی، از بچّگی، از میان این‌همه شعر خوب، این غزل را من بعنوان بهترین شعر دیوان حافظ مثلاً مخمّس کرده بودم... روزی رفتم پیش استادم مرحوم ادیب نیشابور سالها بعد، گفتم که به نظر شما بهترین شعر حافظ کدام است، دلم می‌خواست که همین «در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع» را بگوید، گفت که: «من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد / غالبا این قدرم عقل و کفایت باشد»... سالها بعد، در سنّ شاید چهل سالگی، فهمیدم که بهترین انتخاب را آن آدم کرده. شاید هم تصادف بود که این آدم، شعری را انتخاب کرد که من الآن اگر بخواهم از حافظ یك غزل انتخاب کنم دقیقاً همین «من و انکار شراب؟» را انتخاب می‌کنم. امّا آن وقت این خیلی برایم چیز آمد، گفتم عجب آدم بی‌ذوقی است، «در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع» را نمی‌گوید، می‌گوید «من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد»!

○ **اقتضای سن بوده...**

■ بله، بچّگی... قافیه‌ش هم غلط است اگر دقّت کنید: «مهرویان»[1] و «خوبان» و... دقیقاً بچّگی بود. وقتی که من آن شعر حافظ را مخمّس کرده بودم دقیقاً دوازده سالم بود. مثلاً شاید سال سی و یك، سی، سی و یك، اینها بود... بعدها، مثلاً فکر می‌کنم از سال شاید ۳۷، اگر اشتباه نکنم، چون می‌ترسیدم که آبرویم برود، با اسم مستعار «م. سرشك»... و این، عامل سیاسی نداشت، که مثلاً ترس از (چیزی)... پیش خودم فکر کردم که «میم»، «ر»، «شین»، «کاف»، و یك «سین» هم آن وسط برای این که معنی داشته باشد گذاشتم و... شعر را فرستادم برای روزنامهٔ نمی‌دانم *خراسان* بود کجا بود، چاپ کردند و، بعد هم البتّه اندك اندك پامان باز شد به آن روزنامه، مقدار زیادی از «اباطیل ملغّمه»ی ما، به‌قول ابوالعلاء معرّی، در همان روزنامهٔ *خراسان* و *آفتاب شرق* و اینها چاپ می‌شد، تا سالهای، حتّی، ۳۹ و ۴۰ و اینها فکر می‌کنم، هنوز توی روزنامه‌های خراسان چاپ می‌شد، بعد هم دیگر پامان به مجلّه‌های تهران یك کمی بعدش باز شد. به‌هر حال، هیچ تجربهٔ درخشانی که، واقعاً بگویم که، از بچّگی شعر خوبی ازم مانده باشد، ندارم. بهترین شعری، یعنی اوّلین شعری که پسندیدم از کارهای نوجوانیم، شعری بود که گمان می‌کنم ۱۹ سالم بود گفتم،[2] همان اوّل *شبخوانی*، «هان ای بهار خسته که از راههای دور...». این شعر همان زمان هم در سال ۳۸، ۳۹، در روزنامهٔ *خراسان* چاپ شد، بعد توی روزنامه‌های تهران هم، توی مجلّات تهران هم، چاپش کردند، اگر اشتباه نکنم *خوشه* چاپ کرد. اینها وقتی بود که من دیگر ۲۱ سال، ۲۰ سالم بود.

○ **یعنی قدیمیترین شعری که هنوز هم مورد پسندتان هست مال آن دوره ست...**

■ یا (بعضی) غزلهایی که توی *زمزمه‌ها* چاپ کرده‌م... باید اکثر مال تا ۴۲ و شاید تك و توکی ۴۳ باشند. به هر حال این نخستین تجربه‌های شعری است، و من با شعر نو نمی‌دانم کی، شاید سال ۳۵، ۳۴، آره شاید ۳۴، خیلی دیر با شعر نو آشنا شدم. شاید هم در آن زمان همه این‌جور بودند. آشنایی من با شعر نو اوّلین بار در یك روزنامه‌ای، در یك مجلّه‌ای بود، یادم نمی‌آید، که شعر «مریم» تولّلی را خواندم، «در نیمه‌های شامگهان، آن زمان که ماه / زرد و شکسته، می‌دمد از طرف خاوران / استاده در سیاهی شب، مریم سپید / آرام و سرگران» یادم می‌آید، یك نقّاشی هم کنارش بود، مهتابی بود و سایه روشنی و یك درختی و دیواری و فلان و اینها و یك مرغی که «می‌خواند آن دقیقه که مریم به شستشوست / مرغی ز شاخسار»، هنوز هم این شعر را با این که از عمرش قریب چهل و چهار پنج سال، یا چهل و پنج شش سال می‌گذرد و از زمانی که من این شعر را خواندم قریب سی و هفت هشت سال می‌گذرد، هنوز هم از این شعر خوشم می‌آید، یعنی به نظرم یك قطعهٔ لیریك خیلی شُسته رُفتهٔ سالمی است که از ارزش تاریخیش می‌شود حتّی صرف‌نظر کرد و همین الآن به‌عنوان یك قطعهٔ قشنگ تصویری و غنایی خوب و سالم شُسته رُفته تلقّیش کرد... آره، این اوّلین به‌اصطلاح برخورد با شعر نو بود و به من نشان داد که عجب... من از طنطنهٔ قاآنی یادم است خوشم می‌آمد: «بنفشه رسته از زمین به طرف جویبارها...»، خیال می‌کردم اشعر شعرای عالم مثلاً، یا یکی از بزرگترین شعرای عالم، همین قاآنی است، بچّگی است دیگر، از این طنطنهٔ الفاظش خوشم می‌آمد، خیلی زیاد، ولی اوّلین باری که چشمم به‌طرف شعر نو باز شد... یعنی، دیده بودم توی روزنامه‌ها و اینها، ولی هیچ‌وقت مرا تسخیر نکرده بود چیزی به نام شعر نو، برایم غیر عادی بود. اوّلین باری که واقعاً یك دریچه‌ای به روی من باز شد و حسّ کردم (مثل یك آدمی که دور را نمی‌تواند ببیند یك عینکی بهش می‌دهند، یا مثلاً یك نابینایی که چشمش را عمل جرّاحی می‌کنند، می‌بیند یك چیزی را)، همین شعر «مریم» تولّلی بود، که خیلی مرا تحت تأثیر قرار داد، و بعد رفتم دنبال *رها* و... *اشعاصیل*‌اش را هم رفتم پیدا کردم خریدم، و... یعنی، مرید تولّلی شدم، به هر حال تحت تأثیر او بشدّت قرار گرفتم و این باید سال ۳۴ باشد. در آن زمان من نه اسمی از نیما... اسم نیما را دیده بودم، شنیده بودم، ولی چیزی از نیما که مرا گرفته باشد واقعاً باید اعتراف کنم نبود، شاملو را هم اسمش را نشنیده بودم، اخوان...

○ **اخوان مثل این که مشهد نبود آن موقع...**

■ نخیر، اخوان از سال ۲۶ آمده بود تهران، من حالا به شما می‌گویم که اخوان را حدوداً اوّلین بار کی دیدم، فکر می‌کنم اخوان را ۴۰ یا ۴۱ که برای اوّلین بار بعد از سالها آمد به مشهد من در مشهد دیدم... یادم هست که با مرحوم دکتر شریعتی بحث می‌کردیم، من هنوز طرفدار شعر کهنه و اینها بودم، و *زمستان* تازه منتشر شده بود. به هر حال، *آخر شاهنامه* منتشر نشده بود، و *زمستان* منتشر شده بود، حالا ۱۳۵ اگر منتشر شده بود پس این قضیّه مربوط به ۳۷ باید باشد، و من با دکتر شریعتی جرّ و بحث می‌کردیم بر سر نیما. او یادم است که گفت که تو ببین، این شعر را من برایت می‌خوانم، یادم هست که آن شعر «چاووشی» را با آن لحن قشنگش خواند و همان‌جور هم هی پك به سیگار می‌زد و آن

وسط می‌خواند، و من یك مرحلهٔ تازه‌ای باز از شعر نو جلو چشمم با شنیدن این شعر *زمستان* باز شد و، بعد رفتم به کدکن، تابستانی بود رفتم به کدکن، در کدکن یك معلّمی بود که حالا می‌فهمم که احتمالاً توده‌ای بوده، یا به هر حال تحت تأثیر فرهنگ توده‌ایها بود، او گفت که من یك دیوان شعری دارم از شاعری به نام «میم. امید»، بعد رفت *ارغنون* چاپ اوّل را که در ۱۳۳۰ چاپ شده بود و من ندیده بودم آورد خانهٔ ما... و من سخت از این کتاب خوشم آمد، و خیلی از شعرهاش را همان زمان حفظ کردم، ولی خود کتاب *زمستان* را خیلی بعد خریدم. یك روز رفتم یادم است سراغ این آقای ناصر عاملی، شاعر خراسانی و پسر مرحوم دکتر شیخ حسن خان عاملی، که از اقران سنّی اخوان و حتّی از اخوان هم به نظر من دو سه سالی بزرگتر است و از آزادیخواهان و به هر حال از مردان صاحب‌قریحه ست در خراسان ما و زندان رفته بود و... او یك دکّانی باز کرده بود... اهل کتابفروشی هم نبود، مثل این که خواسته بود یك پاتوق فرهنگی برای خودش درست کند، حالا دیگر یادم نیست که چه سالی بود... من یادم است رفتم توی کتابفروشیش گفتم آقا، کتاب *زمستان* دارید؟ نگاه کرد دید: طلبه و *زمستان*؟! نگاه کرد و رفت آورد و قیمتش هم یادم نیست، مثل این که چهار تومن بود، من دادم و، یادم است، با این که دوست اخوان بود از شعر نو خوشش نمی‌آمد، الآن هم فکر می‌کنم که آقای عاملی، هنوز هم اگر باهاش صحبت بشود، شعر نو را، حتّی در شعر نو مثل اخوان و اینها را هم زیاد خوشش نیاید، به هر حال آدمی است به اسلوب کلاسیك و کهن خیلی علاقه‌مند است و شیفتهٔ سبك خراسان و خودش هم قصیده به سبك خراسانی و اینها می‌گفت. پوزخندی زد و گفت که آره، این هم یك جوری از شعر است، یك نوعی از شعر است... و دیگر در حقیقت با *زمستان* آشنا شدم... معرّف تولّلی برای من یك تصادف بود توی مجلّه‌ها، معرّف اخوان و حتّی یادم است نیما هم در همان مباحثی که داشتیم مرحوم دکتر شریعتی بود، من باید از این بابت به او ادای دینی کرده باشم در اینجا که او روی این آشنایی فکری من با شعر نو خیلی اثر داشت، آدم چیزی بود، آن زمان بیشتر جنبهٔ ادبی داشت دکتر شریعتی. جانب مذهبی نمی‌گویم در او نبود، سخنرانی مذهبی و اینها می‌کرد. و این سالهایی بود که علی آقای شریعتی دانشجوی سال شاید اوّل دانشکدهٔ ادبیّات [مشهد] بود، دانشکدهٔ ادبیّات را در سال ۳۵ مثل این که باز کردند یا ۳۶، علی آقا فکر می‌کنم که حدود سال ۳۹ فارغ‌التّحصیل شده باشد، فکر می‌کنم سه سال دورهٔ دانشکده بود برای لیسانس، پس باید مثلاً دانشکده سال ۳۷ باز شده باشد. به هر حال این جرّ و بحثهای ما مال آن زمان بود، و او این شعر را، «بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند» را، خیلی قشنگ خواند و مرا تحت تأثیر قرار داد و، بعد هم بحث به نیما کشید و، راجع به یك شعری، می‌گفت از نیماست، می‌خواند و تفسیری کرد که من بعدها هرچه گشتم... معلوم شد یا خودش ساخته بود به نیابت از نیما یا از کس دیگری بود، می‌گفت ببین این شعر پرسپکتیو... ـ حالا اصطلاح پرسپکتیو را به کار نمی‌برد، می‌گفت این شعر چیز دارد، چشم‌انداز دارد ـ مصرعی را می‌خواند که می‌گفت «دریا توفانی و خاموش»، حالا آیا خودش درست کرده بود؟ از شعرای آن دوره کسی مثلاً در سالهای ۳۲، ۳۳ چنین شعری گفته بود؟ می‌گفت ببین، هم توفان را از لحاظ چشم نشان می‌دهد، هم این که صدای دریا به گوش نمی‌رسد، «دریا توفانی و خاموش»، چیز دارد، بعد... این چیزی است که در حافظه‌ام مانده از آن بحثی که با مرحوم دکتر شریعتی داشتیم، در این که شعر نو می‌کوشد که از دید خود شاعر جهان را ببیند و حتّی مثلاً همان‌جور که در نقّاشی مثلاً فواصل و نمی‌دانم مناظر و مرایا به اصطلاح مطرح است، در شعر نو هم این مناظر و مرایا مطرح است، و این که شاعر، نیما، می‌گوید «دریا توفانی و خاموش»، منظورش این است که هم چشم حالت توفان و خیزابها را در دریا می‌بیند، هم صدای امواج دریا به گوش این بیننده که در فاصلهٔ دوری هست نمی‌رسد و اینها. و او هم که ماشاء الله در این که کوهی را کاهی بکند و کاهی را کوهی بکند الحق و الانصاف یك مهارت معجزآسایی داشت، خیلی استعداد داشت در این که یك چیزی را خیلی بزرگ بکند.

بعدها مثلاً انجمن ادبی داشتیم و انجمنهای ادبی مختلف در خراسان ما بود، اوّلش با همان مرحوم دکتر شریعتی و اینها بود انجمن ادبی، و انجمن ادبی‌ای که اسمش را هم گذاشته بودند «انجمن ادبی پیکار»، این مربوط به باید سال ۳۸، ۳۹ باشد... و از عجایب این که «سازمان پیکار» هم از توی همین انجمن ادبی می‌توانم بهتان بگویم که در آمد...

و فکر می‌کنم در دومین سالهای این انجمن بود، سال حدود ۳۹، ۴۰ بود که نعمت آزرم یك بار آنجا آمد... ۳۸ و اینها بود... با نعمت من گمان می‌کنم آنجا در آن دیدار آشنا شدم که خیلی به هر حال با من جور شد و... این جلسات بود؛ در کنارش بعدها یك بار ما در روزنامهٔ *خراسان* صفحهٔ ادبی‌ش را اداره می‌کردیم با نعمت آزرم، مرحوم دکتر شریعتی هم می‌نوشت مقاله و اینها، یك بار در یکی از همین جلسات صفحهٔ ادبی آقای محمّد قهرمان آمد، و مثل این که اگر اشتباه نکنم قبلاً نعمت آزرم نامه‌ای برای اخوان نوشته بود یا مقاله‌ای دربارهٔ اخوان نوشته بود، و این مقاله را فرستاده بود برای او، و اخوان بعداً گمان می‌کنم نامه‌ای نوشته بود به قهرمان که حالا که تو در مشهدی، آنجا جوانهایی هستند و، به هر حال، ذوقی دارند و شعری می‌گویند، خوب است کمکشان بکنی و وجود اینها به هر حال عاطل و باطل نشود، او هم آمد آنجا و توی دفتر روزنامهٔ *خراسان* بود ما با قهرمان آنجا آشنا شدیم، و همان اوّلین جلسه دیگر بهش ارادت پیدا کردیم، و بعد هم، اندکی بعد از آن، یك جلسات خیلی خصوصی، چند نفری، در منزل آقای قهرمان تشکیل می‌شد که بعداً انجمن ادبی خیلی مرتّبی شد و الآن هم بهترین انجمن ادبی خراسان است. یك انجمن ادبی هم در کنار همین دو تایی که ما داشتیم مال مرحوم سرگرد نگارنده بود که شبهای سه شنبه تشکیل می‌شد، من به این انجمن خیلی زودتر از همهٔ اینها راه یافتم، دلیلش هم این که یادم است در یك جایی فضای آزاد بود و از همین مزخرفات خودم یك شعری می‌خواندم دیدم که یك کسی آن طرف دارد گوش می‌دهد، بعد که من آن شعر را، غزلی بود، خواندم، دیدم آمد و ایستاد و گفت بد نبود و تشویق کرد و اینها و، گفت شما اگر به انجمن ادبی ما بیایید دوستان ما خوشحال می‌شوند مثلاً و شما هم استفاده می‌کنید و اینها و، ما را برد به این انجمن ادبی منزل سرگرد نگارنده...

○ **شما در مورد شروعهایی صحبت کردید، شروع شعر گفتن... حتماً می‌دانید که برای خیلیها شاعری به نام «م. سرشك» یا «شفیعی کدکنی» با کتاب *در کوچه‌باغهای نشابور* شروع می‌شود...**

■ والله، گویا همین حقیقت است. یعنی مردم تا حالا برخوردی که با شعر من داشته‌اند بیشترین انتخاب و بیشترین توجّه‌شان بر محور همین کتاب بوده، و من هم به پسند مردم و ذوق مردم به هر حال احترام می‌گذارم، بخصوص که تیپهای مختلف با ذهنیّتهای مختلف این کتاب را و شعرهایی را که توی این کتاب هست پسندیده‌اند، قاعدتاً باید حرف شما درست باشد. ولی تصوّر می‌کنم دو جور حال و هوای روحی من دارم، یك جورش همین است که نوع خوبش یا ـ در حدّ کار خودم می‌گویم خوب ـ در همین *کوچه باغهاست*، یك نوع حال و هوا هست که به نظر من توی *از زبان برگ* است. از بعضی جهات من فکر می‌کنم که توی آن *از زبان برگ* یك نوع حال و هوا و روحیّهٔ خاص خودم را دارم، ولی یك بخشی هم همین است. شك نیست که انعکاس و بازتاب اجتماعی این کتاب، چندین برابر آن کتاب *از زبان برگ* که قبل از این بوده، بوده و حق هم با مردم است، چون انتخاب مردم، بخصوص که این مردم در طیفهای مختلف سلیقه از روشنفکر گرفته تا خوانندگان علاقه‌مند به شعر هستند، باید محترم شمرده بشود. من در این تردیدی ندارم.

○ **یك سؤال شخصی، که اگر خواستید می‌توانید جواب ندهید. چطور شد طلبگی را کنار گذاشتید؟**

■ بله، من می‌دانید که اولاد منحصر به فرد پدر و مادرم، خانواده‌م، بودم، و یك مختصر علاقهٔ ملکی هم، خیلی ناچیز، داشتیم که زندگی بسیار مختصر ما را اداره می‌کرد، بنا بر این نیازی به این (تحصیل) نبود. پدر و مادرم دلشان می‌خواست که من بروم و مجتهد بشوم. به همین دلیل مرا به مدرسه نفرستادند. خیلی هم من از این بابت در آغاز، چون که می‌دیدم بچه‌های همسایه‌مان صبحها

کیفهاشان دستشان است می‌روند به مدرسه، خُب، به هر حال خیلی برایم چیز بود که من هم مثل آنها بروم مدرسه. لنجه کردم، برای من هم کیف خریدند و اینها، ولی به مدرسه نفرستادند. همان توی خانه و از آن قرآن و صد کلمه و نمی‌دانم نصاب و این‌جور چیزها یاد دادند و بعد هم بردندم به مدرسهٔ طلبگی در سنّ بسیار بسیار کم، مثلاً هفت هشت سالگی... و این هم که چرا ترک کردم، بیشتر همین عامل ذوق و شعر و ادبیّات و اینها مرا کشاند به دانشکدهٔ ادبیّات، و وقتی به دانشکدهٔ ادبیّات رفتم در حقیقت طلبگی را رها نکردم، حتّی سال اوّل دانشکدهٔ ادبیّات هم که می‌رفتم درس «خارج» آقای آیت‌الله میلانی را می‌رفتم، ول نمی‌کردم...

یادم است یك کسی بود، استاد سیّد احمد خراسانی، که در خطّ سیّد احمد کسروی و شیوهٔ سیّد احمد کسروی بود، و این هم در رفتن من به دانشکدهٔ ادبیّات مؤثّر بود، یعنی ما اصلاً اعتقادی به این که بیایم و مثلاً دانشکده بروم و اینها نداشتم، بعد این آمده بود و تشویق کرد عدّه‌ای از جوانها را... تازه دانشکدهٔ ادبیّات درست شده بود، سال اوّل مثلاً، ایشان آمده بود به‌عنوان استاد، دعوتش کردند آمد، و مرد خیلی دانشمندی بود، صاحب‌نظر در زبانشناسی و دستور و غیره. یك بار من رفتم به کتابفروشی میرزا حسین که با مرحوم پدرم هم دوست بود، من غالباً آنجا کتاب می‌خریدم، یك بار رفتم گفتم آقای میرزا حسین شما دیوان لامعی گرگانی دارید؟ دیدم آنجا مردی با کت و شلوار و کراوات و در سنین ۶۰، شاید هم ۷۰، بله، ۶۵، ۷۰، دیدم به من چپ چپ نگاه می‌کند، که مثلاً طلبه و این حرفها...! چون در عرف طلبگی گلستان و بوستان هم کسی نمی‌خواند. کمتر طلبه‌ای هست که استثنائاً مثلاً دیوان حافظ خوانده باشد، بسیار بندرت. دیگر این خیلی است، چون دیوان لامعی گرگانی را شعرا و ادبای رسمی هم کمتر دنبال آنند، آن زمان دیوان لامعی اصلاً نمی‌دانم چاپ شده بود یا نشده بود، یك چاپی مثل این که سعید نفیسی کرده بود، من همین‌طوری گفتم آمیرزا شما دیوان لامعی گرگانی دارید؟ او حالا یادم نیست گفت دارم یا ندارمش، الآن واقعاً یادم نمانده، شاید گفت نه ندارم، بعد دیدم که این مرد از روی صندلی آنجا برخاست و آمد گفت شما دیوان لامعی گرگانی می‌خواهید چه کنید؟ حالا لامعی گرگانی‌اش هم شك دارم، شاید مثلاً عبدالواسع جبلی بود، یك شاعر مثلاً درجهٔ سهٔ گمنامی که مثلاً حتّی ادبا هم دنبالش نمی‌روند. گفتم که بله، می‌خواهم. گفت به چه درد شما می‌خورد؟ گفتم می‌خواهم بخوانم. گفت که فایدهٔ شعر این شاعر چیست؟ گفت معلوم می‌شود شعر می‌گویی؟ گفتم آره، شعر می‌گویم. گفت که خُب حالا مثلاً چه فایده دارد آدم مثلاً بشود ملك‌الشّعرای بهار؟ من بهار را خیلی آن وقت می‌شناختم و خیلی دوست داشتم و مقدار زیادی از شعرهاش هم حفظ داشتم. این باید سال ۳۷ باشد. بعد، گفتم که بهار خیلی عالی است، خوب است؛ مقداری در ستایش بهار صحبت کردم و، او از اقران بهار بود، یعنی با بهار... سنّاً از بهار شاید چند سالی کوچکتر بود، مثل این که چهار پنج سالی از بهار کوچکتر بود، ولی در درس ادیب نیشابوری اینها با فروزانفر و بهار و اینها همدوره بودند، همدرس بودند. گفت که بهار هیچی نبود. لج کرد. گفت بهار هیچی نبود. بهار هیچی نبود. من هم لج کردم و گفتم خیر، شاعر بسیار بزرگی است و فلان و...، بحث یادم است به اینجا کشید که گفت بهار اصلاً اهمیّتش در یك چیز بود و آن اینکه آدم باهوشی بود، سر دوراهیها جانب «نو» را انتخاب می‌کرد، مثلاً در قضیهٔ استبداد و مشروطه که پیش آمد خُب باهوش بود فهمید که طرف «نو» را انتخاب بکند، مشروطه را انتخاب کرد؛ در قضیهٔ کشف حجاب که پیش آمد، طرف «نو» را که جانبداری از کشف حجاب بود انتخاب کرد؛ در نمی‌دانم فرض کنید قضیهٔ «صلح» که پیش آمد و هواداران صلح و بعد از شهریور، او جانب مثلاً چیز... من هم گفتم این‌جوری نیست، چرا در قضیهٔ انتقال سلطنت از قاجاریه به پهلوی جانب کهنه را که قاجاریه بود گرفت؟ گفت عجب جوان باهوشی هستی! یك مورد استثنا بود آن را هم تو پیدا کردی و... خیلی خوشش آمد. بعد گفت که کجایی هستی چی هستی، وقتی که آدرس و مشخّصات داد معلوم شد که با پدرم همدوره و همدرس بوده‌اند و پدرم را خیلی خوب می‌شناسد و، یادم هست رفته بود سر کلاس دانشکدهٔ ادبیّات، همون اوائل تأسیس دانشکده بود، بچّه‌ها به من آمدند گفتند، همین همکلاسیهای دکتر شریعتی و اینها، خود دکتر شریعتی نه ولی از همکلاسیهاش و اینها، آمدند گفتند که امروز استاد خراسانی آمد سر کلاس گفت که من امروز با یك طلبهٔ جوانی آشنا شدم که خیلی با ذوق و فلان و... ذهن حاد و فلان و... دانشجو این‌جوری خوب است... مقدار زیادی در فضائل تو صحبت کرد و اینها و... به هر حال، این قضیّه بود، ما به فکرمان افتاد که برویم به دانشکدهٔ ادبیّات و درس دانشکدهٔ ادبیّات را بخوانیم و به اصطلاح، حالا ذوقاً که توی کار ادبیّات هستیم رسماً هم اصلاً برویم ادبیّات... این بود که آن سال رفتم... رفتم دیپلم گرفتم همان زمانها و رفتم دانشکدهٔ ادبیّات، و کنکور دادم و، یادم است مرحوم دکتر فیّاض هم خیلی به من لطف داشت، وقتی رئیس دانشکدهٔ ادبیّات بود دلش می‌خواست که من بروم دانشکدهٔ ادبیّات، و وقتی که من وارد دانشکدهٔ ادبیّات شدم همان روز اوّل که نتیجهٔ کنکور را دادند من شاگرد اوّل کنکور بودم... مرا صدا زد و گفت که خُب تو به هر حال ضمن این که دانشجو هستی این کتابهای عربی دانشکده را هم برای ما کاتالوگ کن، می‌خواست که من یك سرگرمی‌ای و یك مشغله‌ای داشته باشم یك پولی هم مثلاً از دانشکده به من بدهند... این خدمتی بود که دکتر فیّاض کرد، با مرحوم پدرم دوست بود، شعرهای مرا پیش از این که مرا از نزدیك بشناسد و بداند که این مزخرفاتی که به اسم «م. سرشك» منتشر می‌شود مال کیست، اینها را حفظ داشت، اوّلین باری که مرا دید در منزل سرگرد نگارنده بود، یك غزلی من گفته بودم، که گمان می‌کنم توی *زمزمه‌ها* هست، او خواند غزل مرا از حفظ، و یك جاییش هم یادم است مکث کرد گفت این را این‌جوری بخوانم یا این‌جوری بخوانم؟ من (با خودم گفتم) چه حافظه‌ای دارد که مزخرفات ما را...!

به هر حال دکتر فیّاض پای ثابت همهٔ انجمنهای ادبی مشهد بود؛ یعنی هم به آن انجمن ادبی «پیکار» ما می‌آمد، هم به انجمن خانهٔ قهرمان می‌آمد، هم به انجمن ادبی خانهٔ سرگرد نگارنده می‌آمد، خانهٔ دکتر فرّخ هم که پیش از تولّد بنده و شاید پیش از تولّد قهرمان مثلاً او عضو بود...

یك چیزی به شما بگویم. این که زبان فارسی فصیح را... ـ ما ادّعا نمی‌کنیم، ولی به‌طور کلّی توی بچّه‌های خراسان زبان فارسی فصیحتر است اگر آمار بگیریم، صحبت خوب و بد شعر اصلاً نیست، صحبت این نیست که اینها شعر است یا شعر نیست، یا اگر شعر هست خوب است یا بدست، این فصاحتی که در شعر شعرای خراسان و اینها هست، یك بخشیش ممکن است مربوط به لهجهٔ آن منطقه باشد که نزدیك به زبان شاهنامه و بیهقی و اینهاست، یك بخشیش هم به علّت وجود انجمنهای ادبی در خراسان است، و این که مثلاً شما یك غزلی می‌خواندید، خُب جوان مثلاً پانزده شانزده ساله‌ای می‌آمد غزلی می‌خواند، آن استادانی که تجربه داشتند می‌گفتند مثلاً تو این کلمه را به این معنا به کار نبر، یا مثلاً این کلمه را اینجا عوضش کن، یا... کار می‌شد روی محصول ذوقی بچّه‌های مشهد، ولی مثلاً این‌چنین انجمنهای ادبی‌ای شاید در بعضی شهرهای دیگر نباشد، یا اگر باشد به این حدّت و شدّتی که در خراسان بود نبود. این انجمن ادبی‌ها هم در پرورش دست کم ذوق کلاسیك بچّه‌های خراسان یك نقشی دارند، به همین دلیل هم همهٔ شعرای خراسان حتّی نوپردازترینشان یك مقداری غزل و قصیده و اینها هم دارند، از لوازم خراسانی بودن گویا این است که یك توجّهی هم به شعر سبك قدیم دارند. همه‌شان دارند. همین الآن هم شما بروید، توی شعرای به‌اصطلاح خیلی بی‌وزن و قافیهٔ مشهد که شعر منثور دارند، همانها هم گاهی می‌بینی که یك دفتری غزل و قصیده و اینها هم توی کارشان هست. این تجربهٔ شعر کلاسیك برای یك شاعر مدرن به نظر من بد نیست. می‌دانید چرا؟ «اندازه» کلمات را به دست می‌آورید، مثل یك شاگرد معمار یا بنّایی که اگر همان اوّل بخواهد بنّایی بکند نمی‌داند کجا خشت تمام، کجا نیمه، کجا پاره‌آجر به کار ببرد. یعنی اندازه‌ها دستش نیست. امّا این تمرین در شعر کلاسیك، بدون این که بخواهم بگویم حتماً آدم شعر کلاسیك باید بگوید، این فضیلت را برای ماها داشت. تصوّر می‌کنم اخوان، اینها همه، این مهارتهایی که اخوان دارد، خوئی دارد، اینها، نتیجهٔ یك مقدار زیادی

تمرین و تجربه در شعر کلاسیک است، و آن انجمنهای ادبی با همهٔ عیوبی که داشت و شاید خُب آدم را کهنه و کلیشه می‌کرد از جهاتی، بخصوص آنهایی که می‌خواستند دربست کلاسیک باشند و دربست معیارها و موازین کلاسیک را رعایت بکنند، خُب خطر هم داشت، ولی برای آنهایی که مثلاً مثل اخوان یا خوئی که یك استعدادی برای نوگویی داشتند، این امتیاز بزرگ را هم برای همیشه بهشان داد که اندازهٔ کلمه و به اصطلاح معماری کلمه و نگاه به ابعاد مختلف کلمه را به آنها آموخت، این چیزی است که شاید در جاهای دیگر اگر هم هست عامل انجمن ادبی درش به این حدّ از تأثیر نیست. شاید مثلاً در تبریز، در شیراز، در شهرهای بزرگ دیگر، انجمنهای ادبی باشد، ولی به این تنوّع و به این تعدّدی که در خراسان ما بود شاید نباشد. و حسنش هم این بود که خُب، آن بچّه‌ها دیگر از مرحله‌ای گذشته بودند که خیلی مثلاً تحت تأثیر قواعد و سنن انجمنهای ادبی باشند؛ بالاخره شعرهای نو هم می‌خواندند. و من ضمن این که به انجمن ادبی آقای فرّخ می‌رفتم، و قافیهٔ دال و ذال هم در قصیده رعایت می‌کردم (همان قصیده‌ای که برای هفتادمین سال تولّد فرّخ گفتم، به مطلع «دیر بماناد و شاد زان سوی هفتاد»، قصیدهٔ بدی هم نیست، الآن هم فکر می‌کنم قصیدهٔ بدی نیست، در این قصیده قافیهٔ ذالش را هم عذرش را خواسته‌م، یعنی...)، در عین حال همان زمان من بسیاری از شعرهای *شبخو انی* را و... گفته بودم که به هر حال توی حال و هوای دیگری است. این، یك نوع حالت ترکیب نو و کهنه، همین‌جور استمرار دارد، و این عیبی نیست به نظر من، این یکی از فضیلتهای آن چیزی است که اسمش را می‌شود گفت شیوهٔ شعر خراسانی، بدون این که قصد یك نوع شوینیسم باشد. هر اقلیم بزرگی می‌تواند بعضی از خصوصیتهای محلّی خودش را از قبیل واژگان، از قبیل، نمی‌دانم، نحو زبان، از قبیل بعضی عادات و رسوم و اینها، داخل شعر نیمایی بکند، همان‌طور که مثلاً شعر شمال، مازندران، نیما و بعضی از شاعران شمال، خصوصیات زبانی آن ناحیه را وارد آن مجموعهٔ کار خودشان کرده‌اند، یا در جنوب یا در جاهای دیگر و دیگر، و این در خراسان هم هست، خراسان چون ولایت بزرگی است، و سنّت شعری قدیمی دارد و اینها، این خصوصیت در آن آشکارتر است...

یك حرفی آقای شاملو در مورد خوئی گفته بود این اواخر که به نظر من بسیار ستم بود در حقّ خوئی، گفته بود که مگر ما چند تا اخوان لازم داریم؟ خوئی عملاً به شاگردی اخوان افتخار می‌کند، خوئی حتماً در این قضیه با من همعقیده است، بارها همین را گفته و نوشته، ولی هیچ نسبتی به آن معنا بین شعر خوئی و شعر اخوان نیست جز این که اینها هر دوتاشان به سنّت زبان خراسانی و بعضی خصوصیاتی که در لهجه‌های حاکم بر زبان اکنون هست استفاده کرده‌اند، اخوان یك نسل زودتر این تجربه را کرده، و من فکر می‌کنم که هنوز هم امکانات این زبان صد در صد مورد استفاده قرار نگرفته، می‌شود به انواع و اقسام ازش استفاده کرد. این عیبی نیست بلکه نوعی فضیلت است.

○ صحبت با سؤالی که راجع به ایّام طلبگی بود شروع شد، من باز می‌خواستم برگردم از همان‌جا سؤال دیگری بکنم. وقتی که از دیدگاه یك بچّه شما نگاه می‌کردید به قضایا با یك نوعی تأسّف یاد می‌کردید از این که بچّه‌های دیگر با کیف به مدرسهٔ معمولی می‌رفتند و شما نه. ولی الآن که دارید نگاه می‌کنید به همان ایّام و این که تحصیلات قدیم رفتید به‌جای تحصیلات معمولی، آیا چه چیزهایی را فکر می‌کنید الآن به‌عنوان شفیعی شاعر و شفیعی محقّق و استاد دانشگاه نمی‌داشتید اگر که آن تحصیلات قدیم را نمی‌داشتید و به‌طور معمول می‌خواستید بروید به دانشکدهٔ ادبیّات؟

■ من از این که به مدرسه و... یعنی به دبستان و دبیرستان نرفتم، بسیار بسیار خوشحالم. یعنی می‌فهمم که یك عنایتی الهی بوده، و پدر من که آن‌جور اصرار می‌کرد که من به مدرسهٔ به‌اصطلاح ابتدایی و دبیرستان و اینها نروم و مستقیم مرا می‌کشاند به آن سیستم درس طلبگی و اینها، او، حالا شاید هم روی تعصّب مذهبی بود که این قصد را داشت، ولی به هر حال خیر و نیکی‌ای را که عملاً من ازش الآن برخوردارم در آن رفتارش برای من تضمین کرده بود. من اگر به شیوهٔ معمولی می‌رفتم، مسلّماً این مایه‌ای را که ـ در حدّ خودم می‌گویم، مایه‌ای ندارم ـ ولی در حدّی که الآن آن مایه‌ای که از فرهنگ کلاسیك ایران و بخصوص آنچه که مربوط به فرهنگ اسلامی می‌شود... به هر حال یك «الف ـ ب» یی از فلسفهٔ اسلام من درس خوانده‌ام... من از این بابت نه تنها دلخوری‌ای ندارم بلکه بارها و بارها خدا را شکر کرده‌ام... الآن من می‌بینم بچّه‌های من در دبستان و دبیرستان واقعاً عمرشان ضایع است... بنابراین من چیزی از دست نداده‌ام... چیزی از دانشی که یك دیپلمه دارد کم و کسری ندارم، در عوض من یك دورهٔ کامل درس طلبگی را تا مرحله‌ای که اقران من آن زمان ادّعای اجتهاد می‌کردند ـ بنده هرگز همچه ادّعایی ندارم ـ خوانده‌ام، اینها کم نیست، یعنی من هیچگاه از اینها، حتّی در یك مقاله هم من از اینها استفاده نکرده‌ام، تا چه برسد به شعر، ولی غیر مستقیم یك نوع شناخت نسبت به گذشتهٔ فرهنگی ما به من داده و حتّی فهم مثنوی یا نمی‌دانم فلان کتاب دیگر فارسی را برای من آسانتر کرده... شاید اگر من از مسیر دبیرستان و دبستان وارد دانشگاه شده بودم همین مختصر امتیازکی که بر بعضی از اقران خودم دارم مسلّماً به دست نمی‌آوردم. این یك سعادتی بود. نه، من چیزی را از دست نداده‌ام و از این بابت خیلی هم خوشحالم.

○ سر بحث را کج کنیم به سمت شعر. برای این که نوعی تاریخچهٔ کوچك هم از طرح این مسائل در خراسان گفته شده باشد، می‌خواستم بدانم این بحث بین شعر نو و کهنه، و بخصوص از وقتی که شاملو شروع به گفتن شعرهای بی‌وزن کرد، بحث شعر به سبك شاملو و شعر سپید در مقابل انواع دیگر شعر، در محیط خراسان چه‌جوری منعکس می‌شد و آن جبهه‌بندیها و اینها چه‌جوری بود؟ یك شرح مختصری راجع به این می‌خواستم.

■ در خراسان آن زمان به‌اصطلاح جوانی و نوجوانیِ ما، اصلاً صحبتی از شعر بی‌وزن نبود. یعنی، بحث نو و کهنه بود، در بحث نو و کهنه بحث بر سر این بود که آیا حق با رهی معیّری است یا با مثلاً فرض کنید نادرپور و تولّلی و مثلاً اینها؟ این، در این حدّ بود. روزنامه‌های *خراسان* و *آفتاب شرق* و این مطبوعاتی که در خراسان منتشر می‌شد و غالباً چشم‌انداز مباحث ادبی روز خراسان را در خودش منعکس می‌کرد، اگر مراجعه بکنید، اصلاً بحثی بر سر شعر بی‌وزن و اینها وجود ندارد. تا آنجایی که ما بودیم و این بحثها بود، در دایرهٔ قضیّهٔ این که خُب حق با نیما هست یا با نیما نیست، یادم است...

یك چیزی به شما بگویم. در ۱۳۳۸، دی‌ماه ۳۸، که نیما مرحوم شد، در خراسان ما من فکر می‌کنم که شاید مثلاً هیچ‌کس نبود که اسم نیما را شنیده باشد. یعنی اگر در... اغراق نکنم، در کلّ مشهد هفت هشت نفر الی ده نفر نیما را به‌عنوان یك شاعری که به هر حال تحوّلی در شعر ایجاد کرده ممکن بود اسمش را شنیده باشند یا بعضیشان (به او) اعتقاد داشته باشند. یادم می‌آید که آن جلسه‌ای که برای بزرگداشت نیما ما در آن «انجمن ادبی پیکار» گرفتیم، در همان روزهای فوت نیما، کمی بعد از فوتش، سخنگوی آن جلسه در حقیقت من بودم، که یك طلبه بودم، و کس دیگری اصلاً نیما را... نیما خیلی غریب بود و کسی نمی‌شناخت. آن‌وقت همان زمان مثلاً یادم است یکی از دانشجوهای آن وقت (که الآن اسمش یادم نیست، بعداً هم دکتر ادبیّات شد و...) او یك مقاله‌ای نوشته بود توی روزنامهٔ *خراسان* یا *آفتاب شرق*، و فحش بسیار زیادی داده بود به فریدون تولّلی، و برای ما پیغام فرستاده بود که من رئیس کلّشان را که فریدون تولّلی بود زدم تا دیگر اینها حساب خودشان را بکنند. آره، و آن زمان هنوز در خراسان تجدّد ادبی در دایرهٔ چیزهایی مثلاً مثل خانلری و تولّلی و نادرپور و این‌جور چیزها بود، نیما اسمش مطرح بود، خود نیما را واقعاً ما...، اعتراف می‌کنم که در کلّ می‌دانستیم که این یك آدم متجدّدی است و سنّت‌شکنی کرده و مثلاً از تکّه‌هایی از *افسانه* یا چهارپاره‌هایی که در سالهای بین مثلاً ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ گفته، از آنها بیشتر خوشمان می‌آمد... بحث بر سر شعر بی‌وزن و اینها اصلاً نبود. من کتاب *هوای تازه* که در آمد یادم است چند تا نسخه آورده بودند، نیل چاپ کرده بود *هوای تازه* را، سال ۳۶ بود گمان می‌کنم یا ۳۷ بود، من رفتم از کتابفروشی «برومند» توی ارگ، دو تا سه تا آورده بود، یکیش را من خریدم، باور

کن تا یك سال بعد آن دوتای دیگرش همان‌جا مانده بود. هیچ‌کس این را باور نمی‌کند. کسی اصلاً خبر نداشت. شعر نو اگر مطرح بود فقط نادرپور و تولّلی مطرح بودند و آنهایی که توی مجلّهٔ سخن شعراشون چاپ می‌شد، که خُب یك آدم مقتدر و اتوریتهٔ زبان فارسی و آشنا به فرهنگ ایران و خارج مثل خانلری هم خُب توی سرمقاله‌های سخن از یك نوع تجدّد خیلی خیلی ملایمی سخن می‌گفت که غالباً به نیش و کنایه به نیما هم منجر می‌شد. یعنی بدون این که اسمی از نیما ببرد، یك جوری انتقاد می‌کرد که این خیلی در حقیقت سبب افسردگی و می‌شود گفت حتّی دشمنی نیما نسبت به خانلری شد... خُب یك آدم به هر حال عزیز و ظریفی مثل او وقتی که ببیند یك مجلّه‌ای با این تیراژ و با این ابهت، با این سرمقاله‌های فصیح واقعاً شسته رُفتهٔ خانلری، جوری حرف می‌زند که عملاً حقّ او دیگر پامال می‌شود...

تولّلی و خانلری و گلچین گیلانی و اینها اگر نبودند شاید شعر نو این‌جور رواج پیدا نمی‌کرد. خیلی سخت است برای عامّهٔ مردم، حتّی ذوقهای پختهٔ آن سالها و ذوقهای نو آن سالها، که مثلاً از شعری مثل «کار شب‌پا» یا نمی‌دانم فرض کنید «مرغ آمین» خوششان بیاید. این تولّلی و نادرپور و اینها خیلی مهم بودند در آن سالها. ما هم در خراسان بیشتر از شعر همینها خوشمان می‌آمد و من یادم می‌آید وقتی *آخر شاهنامه* را خواندم دیدم مثلاً نوشته ۵۰۰ نسخه چاپ شد، باور کنید این ۵۰۰ نسخه خدا می‌داند چندین سال روی دست خود اخوان که ناشرش بود، یعنی «به نفقهٔ اوقاف جیب» چاپ کرده بود، مانده بود. اصلاً صحبتی از اخوان نبود...

---

۱ ـ در مطلع غزل حافظ البتّه «رندان» است، نه «مهرویان»، که با «خوبان» قافیه شده، و به هر حال قافیه غلط است. (س. ی.)

۲ ـ در خود کتاب *شبخوانی* تاریخ سرودن شعر ۱۳۳۹ ذکر شده و با این حساب در حوالی ۲۱ سالگی سروده شده است. (س. ی.)

سروده‌ای از دکتر شفیعی کدکنی

قصیدهٔ خروس

بنگر بدان خروس و به چرخ و چمیدنش
وآن گونه گونه رنگ به پرهای گردنش

جنگاوری که جان و جگر کرده بی‌نیاز
در جوشِ جنگ از سپر و خود و جوشنش

چون زورخانه‌کارْ حریفانِ چربدست
بر گردِ خویش گشتنِ سرتابه‌پا فَنش

در گونه گونه جلوه چو یك لحظه بنگری
پرِ چو کارگاهِ حریرِ ملوّنش

انبوهیا که بینی در طیفِ رنگها
از سبزِ تند و نیلی و از زردِ روشنش

گویی کسی به دشت در اردیبهشت ماه
شنگرف برفشانده به برگابِ رویَنش

یا در بهار، از پیِ باران در آفتاب
باغی ست برشکفته ز مینا و لادنش

گویی که تاجِ خسروِ نوشیروان بُوَد
چون بنگری به تابشِ لعلینه گردنش

طاووس را چه جلوه چو او برزند دو بال
در آفتاب با پرِ پرتو پراکنش

هر باغبان که با خرد و فرّهی بُوَد
تاجِ خروس جلوه فروشد به گلشنش

آواز او نشانِ عبورِ فرشته است
از ساحتِ سرایْ سوی کوی و برزنش

زان‌جا که او خروش برآرد، به هفت کوی
دیو و دروج راه ندارد به مسکنش

زان‌روی بُد که کشتن او را بزه شمرد
فرخنده زردهشت به گاهانِ مُتقنش

هنگام میزبانی از خیلِ ماکیان
بینند سربه‌زیر چو مردِ فروتنش

وآن‌گه به گاهِ جنگ، دُم و گردنی عَلَم
چون رایتی برآمده از کوهِ قارَنش

هنگام رزم، رزمی و در بزم، اهلِ بزم
فرزندِ وقت، تا بنخوانند کودنش

بر جمعِ ماکیانان ایثار می‌کند
یك دانه گر نصیب بُوَد یا که خرمنش

هرجا که ماکیان، همه هستند ناگزیر
در عقدِ او، اگرچه به یك دانه ارزنش

یکسان زید به جمله، که ترسد به حکمِ شرع
سازد، فقیهِ عادل، پابندِ یك زنش

بر گردِ ماکیان چو بگردد رود به باد
آن طُرفه طیلسانِ چو دیبای ارمنش

هر لحظه‌ای به شوق که خیزد پیِ سماع
برهم خورد دو بالْ چو دستانِ دف‌زَنش

سحْرا که می‌کند به سَحَرخوانی و سرود
تا بنگرند روز در آوازِ روشنش

آن‌دم که رو به مشرقْ آوا برآوَرد
خورشید می‌دمد که شتابد به دیدنش

گر صدهزار مشغله دارد به گاهِ صبح
غافل نماند از سَحَر و روز و روزنش

از یادِ صبح و صبح‌ستایی به هیچ‌روی
خاموش نیست، ور بُنِ چاه است مکمنش

در هرگزش همیشه به شبخوانیِ امید
نومید ازآن نکرده شبانِ سترونش

بیدارْباشِ قافلهٔ زندگانی است
ور خود به چاهِ هاویه باشد نشیمنش

مردِ عقیده اوست، که زندان و کار را
فرقی نمی‌نهد ز پیِ حقّ و گفتنش

زان‌روی در عزا و عروسی همیشه خلق
او را کشند و زار بُوَد عیشِ ایمنش

با این‌همه خروس عزیزست و ایزدی‌ست
گیرم که بالْ کوته و تنگ است مأمنش

وآن گَندْخوارْ زاغِ بنفرینِ روسیاه
در اوج می‌پرد به بهاران و بهمنش

ای هر شکفته صبح که آواز تو بلند!
وی هر خجسته خانه که داری مزیَّنش!

بشکوه باد و نغز و، شنیدم، چه ایزدی‌ست
بانگ تو وان ترانهٔ هستی تنیدنش

وقتی هماره‌هام به هرگز رسیده‌اند
وآیینه‌ام نهان شده در آبْ آهنش،

چون بشکفد زلالِ صدای تو از ظلال
گوشِ امید گیرد و آرد سوی منش

(پیاده شده از یك نوار شعرخوانی)

«هنر دربارهٔ چیزی نیست؛ خود یك چیز است.
اثر هنری بخشی از جهان است، نه متنی یا تفسیری دربارهٔ جهان.»
(S. Sonntag)

این سخنِ زُنتاگ (Sonntag) قابل قیاس است با تابلوی زیر اثر معروف رنه ماگریت (René Magritte) که بر امثال دالی مقدّم بوده و برآنان تاثیرگذاشته است: او در این تابلو ، که نامش هست «خیانت تصاویر» («LA TRAHISON DES IMAGES»)، تصویری دقیق از یك پیپ کشیده است که زیرش نوشته شده «این پیپ نیست» («Ceci n'est pas une pipe.»)، و منظورش نیز همین است که این اثری هنری است و نه صرفاً تصویری از پیپی.

Ceci n'est pas une pipe.

وجه تمایز شعر با همهٔ اشکال دیگر گفتار در آن است که شعر
در هیچ تکراری «تمام» نمی‌شود. شعر را می‌توان همواره از نو شنید
و هرگز همان سخن پیشین نیست که می‌شنویم.
اگر شاعر معنایی معیّن به شعر داده بود، باید سرنوشت هر شعری
با کشف آن معنا رقم می‌خورد و به فرجام می‌رسید.
شعر امّا به موسیقی شباهت دارد.
همان‌گونه که هستی موسیقی تنها در هر اجرای معیّن آن است،
شعر نیز با هر توجّه به آن،
که هر بار تازه و هر بار متفاوت است و گرد و غبار آرشیو را از آن می‌سترد،
به زندگی دست می‌یابد.
(Sebastian Neumeister)

(سخن زیبایی است؛ پرسش تنها در اینجاست که آیا این سخن را دربارهٔ هر هنری، یا هر هنر گفتاری‌ای، نمی‌توان گفت؟ س. ی.)

احمد شاملو

به هوشنگ گلشیری

. . . .

قناری گفت: ـ کرهٔ ما
کرهٔ قفس‌ها با میله‌های زرّین و چینه‌دانِ چینی.

ماهیِ سرخِ سفرهٔ هفت‌سین‌اش به محیطی تعبیر کرد
که هر بهار
متبلور می‌شود.

کرکس گفت: ـ سیّارهٔ من
سیّارهٔ بی‌هم‌تائی که در آن
مرگ
مائده می‌آفریند.

کوسه گفت: ـ زمین
سفرهٔ برکت‌خیزِ اقیانوس‌ها.

انسان سخنی نگفت
تنها او بود که جامه به تن داشت
و آستینش از اشک تر بود.

۹ر۱ر۷۲

احمد شاملو:

شاعری ذهن شاعرانه می‌خواهد

○

کسی که شاعر متولّد نشده باشد از راه ممارست به جایی نمی‌رسد

○

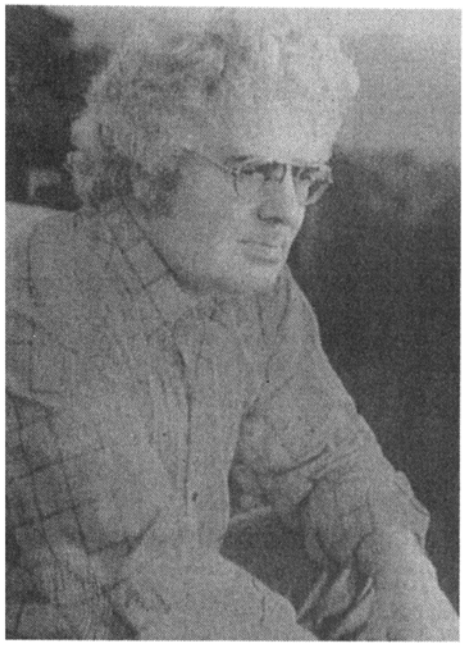
در شعر تا خودم را کشف کردم ده سالی از عمرم تلف شد

○

با دیدن شعری از نیما، بی‌درنگ خود را از طایفهٔ او دیدم

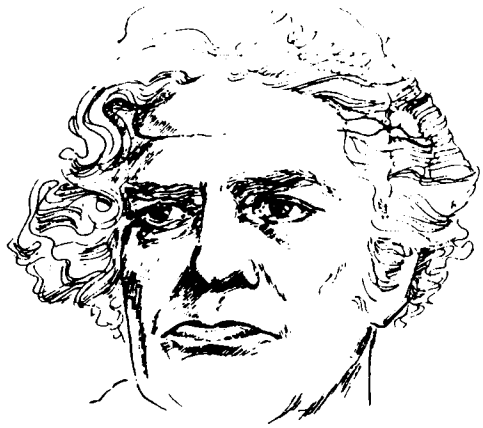
○

اگر آدمیزاد در جوانی نجنبد، بهترین فرصتها را از دست خواهد داد



مجلّهٔ *معیار (برای جوانان)*، شمارهٔ ۲ (دی‌ماه ۱۳۷۲)، گفتگویی اختصاصی با شاملو را چاپ کرده است همراه با عکسی از جوانی شاملو (که شاملو را در لباس دامادی، به هنگام نخستین ازدواجش، نشان می‌دهد). همهٔ آنچه که در این صفحه آمده است، شعر شاملو، عکسها و نیز عبارات برگرفته شده از آن گفتگو، برگرفته از همان شمارهٔ مجلّهٔ *معیار* اند. در ضمن گفتنی است که این مجلّه دیگر اجازهٔ انتشار ندارد.

شاملوی شاعر از نگاه دیگران



(نقل سخنان زیر دربارهٔ شاملو تنها برای اطّلاع شماست و گاه برای انبساط خاطرتان؛ به معنای تأیید همهٔ آنها نیست...)

محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد):

شاملو، اخوان و فرّخزاد را باید به حساب شاعران اصلی ما گذاشت...

ناصر حریری: *هنر و ادبیات امروز ـ گفت و شنودی با داریوش آشوری، م. آزاد* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۷)، ص ۲۷.

شاملو هم قصیده‌سرای بسیار نیرومندی بود که شعر مربوط به زندانش بیانگر همین قضیه است. او پایبند اینها نبود، مقداری هم دوبیتی و چیزهایی از این قبیل دارد که بیشتر جدید است و بوی غرابت می‌دهد. همین خودش نشان می‌دهد که دارد جستجو می‌کند... شاعر امروز اگر شعر قدیم را نشناسد و آن را تجربه نکند، بعید می‌دانم که بتواند به جایی برسد.

همان، ص ۵ـ۳۴.

مهدی اخوان ثالث (م. امید):

(در معرّفی *هوای تازه*، ۱۳۳۶):

[احمد شاملو] بیشتر همّش مصروف تعالی شعرش است و در این زمینه است که او استعداد امیدوار کننده و گاه لایق ستایش نشان داده و تن به آزمایشهای گوناگون و متنوّع سپرده است.

در میان جوانانی که امروز در مملکت ما با کار شعر سرگرم‌اند کمتر کسی را می‌توان سراغ گرفت که به اندازهٔ این مرد جوان با بی‌پروایی و بی‌هراس از حرف این و آن دل به دریا زده باشد و در جهات مختلف آزمایش کرده باشد.

مهدی اخوان ثالث: «دم‌زدنی چند در *هوای تازه*...»، در: *حریم سایه‌های سبز ـ مجموعهٔ مقالات ۱* (تهران، انتشارات زمستان، چ۲، ۱۳۷۲)، ص ۲۵.

پیشتر گفتم که به نظر من احمد شاملو هنوز «کاخ بلند» ش را بر نیفراشته، اینجا باید بیفزایم که نه چنین است که وی در پی افکندن شهر آیندهٔ خویش هیچ کاری نکرده باشد. همین *هوای تازه* طرحی آشفته ولی امیدبخش از دنیای آیندهٔ اوست. بسی پایه‌ها و دیوارها و ستونها در آن هست که به کار بنیادگذاریهای پس از این او می‌آید.

همان، ص ۲۷.

تأثیر او (چنان که *هوای تازه* می‌نماید) از شعر گذشتهٔ زبان فارسی بسیار بسیار کم است و شاید بتوان گفت هیچ تأثّری ندارد و گویا این از آن جهت است که وی برخلاف استادش نیما در شعر و ادب گذشتهٔ ما ـ تا آنجا که من اطّلاع دارم ـ چندان که دوستدارانه و شیفته‌وار شعر و ادب خارجی خاصه اروپایی و خاصه فرانسوی را مطالعه می‌کند (و نمی‌دانم که این مطالعه آیا متدیك و عمقی و مداوم نیز هست یا نه) جز گاهی به تفنّن خوض و غوری نمی‌کند و هرچه از این رهگذر دارد اثر استعداد شاعرانه و قریحهٔ توانای اوست، ولی اخیراً گویا برای تمتّع از گنجینهٔ عظیم و گرانمایهٔ ادب فارسی بیشتر می‌کوشد.

همان، ص ۴۲.

باز می‌گویم اشتباه نشود این که گفتم شعرهای بی‌وزن و قافیهٔ اخیرش منحرف و کم‌ارزش است، نه از جهت علاقهٔ من به وزن و قافیه و علاقه نداشتن به مخاطبهای اوست. [...] اتّفاقاً مشکلترین شیوه و دشوارترین نحوهٔ شعرسرایی همین گونه شعر است. آشکارترین علّت آن این است که چنین شعری از بسیاری مواهب شعر عروضی بی‌بهره است، از موهبت وزن و آذینهای قافیه و ردیف و غیره. و هنوز هم نتوانسته است لطایف و صنایعی خاص خود بیافریند. در این صورت آن چه شعر لطیف و زیبایی باید باشد که بتواند در این شیوهٔ آزاد خواننده‌ای را تسخیر کند، و سیراب سازد ـ توفیق در این گونه شعر از جهات بسیاری خیلی خیلی دشوارتر از شعر عروضی و حتّی شعر آزاد نیمایی است.

همان، ص ۷ـ۵۶.

با همهٔ آن خرده‌ها که بر او گرفتم (و چنان که گفته‌ام به‌عنوان یك خوانندهٔ معمولی دوستدار شعر و یك نظر شخصی نه یك ناقد حرفه‌ای حرف زده‌ام) باز هم من احمد شاملو را از جهات بسیاری بالقوه یکی از برجسته‌ترین و پراحساس و استعدادترین شاعران امروزمان و بالفعل از جاهد و جویاترین شعرای پیشرو جوان که لایق نام شاعرند می‌شناسم. او کسی است که دنبال هنرش را به جدّ گرفته است و راه شعر را نه بر سبیل تفنّن بلکه به جدّ می‌سپارد، در این راه از جان و زندگیش مایه می‌گذارد و به‌قول خودش یك روسپی‌بارهٔ متفنّن نیست و روز به روز به‌سوی ترقّی و کمال می‌رود.

راهی که او در پیش دارد با توسّعات و مرمّتها و گشودنهایی همان راهی است که به نظر من شعر ما باید بسپارد. [...]

تأثیر او در صورت توفیق بیشتر در شعر آیندهٔ ما مشهود خواهد شد...

همان، ص ۷۰ـ۶۹.

مهدی اخوان لنگرودی:

من این جرأت را به خرج می‌دهم ـ باداباد ـ که بگویم افتخار آن را دارم که در روزگار «الف بامداد» به دنیا آمده‌ام. کرهٔ زمین در گردش شبانه‌روزش ـ هر پانصد سال یك بار ـ یکی از این ژنها را رها می‌کند... یك جملهٔ او دشمنی چون موسولینی را ـ پوست کنده ـ بر دروازهٔ شهرها می‌آویزد...

آرش (پاریس، شمارهٔ ۳۸، اردیبهشت ۱۳۷۲).

علی باباچاهی:

فروغ با مفروضات ما از شاملو به شعر مدرن نزدیکتر است چرا که تمهیدات فروغ جانب شگردهای شعر کلاسیك را نمی‌گیرد... شاملو گرچه جسورانه به حذف وزن دست می‌زند و اصولاً وزن در شعر نیمایی را یکسره نادیده می‌گیرد و در نتیجه شعر او آمادهٔ درك و عرضهٔ فضاهای معاصرتری می‌شود، امّا وزن شاملویی همچنان مدیون نثر کلاسیك فارسی به نظر می‌رسد. شاملو وارث تمهیدات نثر کلاسیك فارسی است، امّا فاصله‌گیری ظریفی با آن دارد ـ به سنّت رو می‌کند و از آن فاصله می‌گیرد...

شعر شاملو نیز برآمده از ظرفیّتهای مدرن شعر نیماست، با این‌همه فاصله‌گیری او با شعر نیمایی کمتر از فروغ است...

شعر نیما بافت و بیانی بومی دارد، شاملو امّا به شهری کردن عناصر و آحاد و در نتیجه فضای شعرش همّت می‌گمارد. شاملو از طریق مدرن کردن عناصر فکری و زبانی شعرش به شعر مدرن رو می‌کند. ایجاد نوعی موسیقی ـ وزن شاملویی ـ که مقیّد به وزن شعر کلاسیك فارسی نیست نیز از دستاوردهای تجدّدخواهی شاملوست...

شاملو با شناخت وزن، وزنی را که به سنگ‌شدگی نزدیك می‌شود به کناری می‌نهد و انتظام ذهنی شعرش را از طریق نوعی موسیقی که خاص خود اوست تکمیل می‌کند و این نوع موسیقی برداشتهای تازه‌ای از زمان را در شعر شاملو ممکن

می‌سازد. شاملو سرانجام به جایی می‌رسد که شگردهای بیان او قالبی خاص از شعر به دست می‌دهد و این قالب مثل همهٔ قوالب شعر فارسی ظرفیّت خاص خودش را داراست.

علی باباچاهی: «شعر مدرن ناب و معاصر است»، در: *آدینه* (تهران، شمارهٔ ۷۰، اردیبهشت ۱۳۷۱)، ص ۶۰-۵۹.

رضا براهنی:

بعد از نیما، شاملو بهترین نمایندهٔ شعر امروز فارسی است و نیز پس از نیما، شاملو بزرگترین تأثیر را روی نحوهٔ تفکّر شاعرانه گذاشته است.

با پشتکاری تمام که تنها در یك فدایی راستین شعر می‌توان سراغ کرد، شاملو توانسته است در جهان واژه‌ها ـ بویژه در قالبی که تا حدّی خود مبتکر و به اوج رسانندهٔ آن بوده است ـ دو روح گهگاه متضاد شعری (حماسی و تغزّلی) را با موفقیت در هم آمیزد و از لحاظ کمیّت و کیفیّت شاعری آن‌چنان پیش بتازد که تمام شاعران همسنّ و سال خود را بیکباره تحت‌الشّعاع قرار دهد. نوسانات گوناگون اجتماع ما را در زبان و بیانی تصویری و شعری می‌توان در شعر پرشکوه او سراغ کرد.

رضا براهنی: *طلا در مس* (تهران، کتاب زمان، چ۳، ۱۳۵۸)، ص ۴-۳۱۳.

هیچ‌کدام از شاعران همسن و سال شاملو، چون او به صافی و پاکی زبان این‌همه اهمیّت نداده است و هیچ‌کدام این‌همه متجدّدانه و مجدّانه از برکت و نعمت واژه‌ها ـ در قالبی که به سوی آزادی و محتوایی که به سوی آزادگی و وارستگی رفته است ـ بهره‌مند نشده است.

همان، ص ۳۱۴.

در سال ۱۳۲۶، شاملو کتابی چاپ کرد تحت عنوان *آهنگهای گم شده* که خوشبختانه بزودی فراموش شد. این کتاب، شاید بدترین مجموعه شعری است که تا کنون چاپ شده است. اشعار این کتاب، کارهای جوان سوزناك و رمانتیکی است که به همه چیز این دنیا رنگی از آه و ناله و غم و تأثّر قلابی می‌دهد و رد می‌شود. قطعات این کتاب، به استثناء یك یا دو تا، جملگی بی‌لطف‌اند، طوری که انتظار نمی‌رود نویسندهٔ این قطعات پس از چند سال تغییر ماهیت دهد و شاعر متجدّد و کامل و بالغی از آب در آید.

همان، ص ۳۱۸.

فُرم بعضی از اشعار منثور شاملو در *هوای تازه* بسیار سست است تا آنجا که می‌توان گفت اصلاً فُرم تازه‌ای در کار نیست، بلکه نثر، نثر سست و ضعیف و بی‌قدرتی است که نیروی احساسی اصیل، ظرفیّت کلمات را لبالب نمی‌کند.

همان، ص ۳۲۳.

شاملو، فکر آزاد کردن یکسرهٔ شعر از قید و بند وزن را از غرب گرفته است، ولی منبع لطف و زیبایی کلام غیر منظوم ولی آهنگینش «نثر شعر گونهٔ» قرن چهارم و پنجم است و آهنگهای محکم قسمتهایی از ترجمهٔ فارسی تورات و انجیل که ترجمهٔ بسیار پاك و شسته رفته و پرآهنگ و با اسلوبی است، و کیفیّت پیغمبرانه سخن گفتن شاملو از همین کتابهای مقدّس سرچشمه می‌گیرد.

همان، ص ۲۵۱.

موسیقی این نوع شعر، در برابر تنوّع موسیقی عروضی، کمبودهایی دارد و انضباط لازم را از شاملو گرفته است. [...] شاملو فقط یك فرم را می‌شناسد و به کار می‌برد و آن فرم شعر خودش است و من نام این عمل را نوعی فرمالیسم می‌گذارم. بندرت اتّفاق می‌افتد که یك شعر شاملو، منفرداً شکلی داشته باشد که با شکل شعرهای دیگرش اشتباه نشود. شاملو همه چیز را از دریچهٔ فرمی که به اسم خودش به ثبت رسانده می‌بیند و در هیچ فرم دیگری محتوای خود را نمی‌تواند ببیند. در حالی که هر محتوایی، فرم خودش را می‌طلبد و شاملو فرم شعرش را در دست گرفته، به دنبال محتوا می‌گردد و گمان می‌کند تمام محتوای دنیا در همین فرم می‌گنجند.

همان، ص ۷-۲۵۶.

اگر نیما این پرسش را مطرح کرده بود که: آیا می‌توان خارج از حدود بیت مألوف و مأنوس شعر فارسی، شعر گفت یا نه، و در واقع خود را با این خطر بزرگ شاعرانه روبه‌رو کرده بود که: آیا آنچه نیما می‌گوید شعر است یا نه، شاملو این پرسش را مطرح می‌کند که: آیا با ابزار غیر شعری و منثور می‌توان شعر گفت یا نه، و خود را با این خطر بزرگ شاعرانه روبه‌رو می‌کند که: آیا آنچه شاملو می‌گوید شعر است یا نه.

رضا براهنی: *کیمیا و خاك ـ مؤخّره‌ای بر فلسفهٔ ادبیّات* (تهران، نشر مرغ آمین، ۱۳۶۴)، ص ۸۳.

من مدّتهاست که می‌گویم شعر شاملو به دلیل نداشتن وزن از کمبودی رنج می‌برد، امّا او تصمیم گرفت که در بی‌وزنی شعر بگوید، اگر هم گاهی در وزن شعری سرود یك شعر درجه پایین از کار در آمد. حرفهای من او را عوض نکرد، تنها کاری که کرد این بود که توانست به شاملو کمك کند تا در بی‌وزنی شعری بسازد که همان خاصیت اوزان را هم در آن جای دهد.

ناصر حریری: *هنر و ادبیّات امروز ـ گفت و شنودی با احمد شاملو، دکتر رضا براهنی* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵)، ص ۱۰۷.

ذات شعر شاملو بر اساس نثر سادهٔ قرنهای اوّل بنا شده است. از این جهت او آدمی فوق‌العاده سنّتی هم هست. یعنی یکی از مدرن‌ترین شاعران امروز یکی از سنّتی‌ترینشان هم هست، حتّی او از اخوان هم سنّتی‌تر است. شما شعرهایش را کنار هم بچینید، می‌بینید که قطعه‌ای از *مرزبان‌نامه* و یا *تاریخ بیهقی* از آن ساخته می‌شود.

همان، ص ۱۱۶.

من از زبانهای موجود در شعر فارسی خسته شده‌ام. احساس من این است که دیگر زمانهٔ شعر گفتن به صورت نیمایی به‌سر آمده است. شعر گفتن به صورت شاملو هم زمانه‌اش سر آمده است. اینها دیگر مرا قانع نمی‌کند. شعر فارسی باید جهت دیگری پیدا بکند. [...] به نظر من نه زبان نیما، نه زبان شاملو و نه فروغ و اخوان قادر به بیان نیازهای ما نیستند. از این نظر من در همهٔ این زبانها نوعی کهنگی می‌بینم. [...] این زبانها کار خودشان را کرده‌اند و تمام شده‌اند. من دیگر در شعر شاملو تازگی نمی‌بینم. احساس من این است که او خودش و پیروانش را تکرار می‌کند. پیروان شاملو امروز مثل خود او شعر می‌گویند و گاهی حتّی با او اشتباه می‌شوند. اینها همه بیان خستگی این شیوه است.

همان، ص ۱۲۰.

اسماعیل خوئی:

احمد شاملو رهبر ارکستر خیزابه‌های ساحل دریاست: ساحلی از صخره‌های سهم و سترگ. از بیرون، باشکوه است. به درونش که می‌روم، نفسم را می‌برد. بس که موج از پس موج بر من می‌تازاند.

اسماعیل خوئی: «انگاره‌ها»، در: *فاخته* (آمستردام، شمارهٔ ۲، پاییز ۱۳۷۱).

در کار خود
به ذات خدا می‌ماند:
یعنی
که هرچه را که می‌باید
می‌داند؛
و هرچه را که می‌خواهد
می‌تواند.
چون ابر
بر قلّه‌ها
خیمه می‌زند...
به شکل شعر خودش می‌ماند:
آری،
زیباست.
غول‌آسا
زیباست.
و
ما نیز می‌توانیم از حضورِ بهنگام خود به جهان
دم زنیم:
زیرا که او
معاصر ماست.

برگرفته از شعر «در ستایش احمد شاملو» (که البتّه تمامش هم از این گونه «در ستایش» او نیست)، به نقل از *آرش* (پاریس، شماره ۳۰، شهریور ۱۳۷۲).

محمّد رضا شفیعی کدکنی:

نگاهی به شعرهای شاملو و اخوان، در میان معاصران ما، نشان‌دهندهٔ میزان استفادهٔ این دو گوینده از آرکائیسم واژگانی و نحوی زبان است و شاید در کارهای موفّق شاملو، این توجّه به باستانگرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخّص زبان باشد که جای خالی وزن، در مفهوم عروضی آن را،

نیز تا حدّی پر می‌کند.

محمدرضا شفیعی کدکنی: *موسیقی شعر* (تهران، آگاه، چ ۱۳۶۸۹۲)، ص ۲۵.

می‌توان گفت که شاملو یکی از چهار پنج شاعر بزرگی است که در قلمرو شعر جدید ایران در سه چهار دههٔ اخیر به ظهور رسیده‌اند، و موفّقترین نمونه‌های شعر شاملو، که کارهای او را در معیار شعرهای پیشرو عصر ما دارای ارزش و اعتبار کرده است، غالباً آنهایی است که در قالب منثور سروده شده است: کارهای بعد از ۱۳۴۰ شاملو. و شاملو در این حرکت از آغاز تجربهٔ شعر منثور تا امروز همچنان در حرکت به‌سوی کمال بوده است، و کارهای اخیرش نشان می‌دهد که روزبه‌روز بر اسرار کلام آگاهی بیشتری حاصل می‌کند. رسیدن به این مرحله از وقوف بر اسرار کلمه، در زندگی شاملو، دست کم سی سال تجربهٔ شعری را به دنبال دارد...

همان، ص ۷ـ۲۴۶.

اینکه تنها شاملو، آن هم در کارهای بعد از *هوای تازه*‌اش، در این راه توفیق به دست آورد نشان می‌دهد که شعر منثور دشواریاب‌ترین نوع شعر است. از این همه شاعر بااستعداد، که در قلمرو شعر موزون غالب شاهکارها را به وجود آورده‌اند، یك تن نتوانست یك قطعه شعر منثور بسراید که خود بعد از چند روز از نشر آن پشیمان نشده باشد. پشتکار شاملو و استعداد برجستهٔ وی سبب شد که او تنها شاعری باشد که شعر منثور را در حدّی بسراید که به هنگام خواندن بعضی از شعرهای او انسان هیچ‌گونه کمبودی احساس نکند و با اطمینان خاطر آن را در برابر موفّقترین نمونه‌های شعر موزون در ادبیّات معاصر ایران قرار دهد. [...]

نخستین عامل توفیق او در این راه، علاوه بر استعداد برجسته‌ای که در قلمرو شعر به‌طور عمومی دارد، در توجّهی است که به عنصر زبان و کشف ابعاد نو در زنجیرهٔ گفتار و ساختهای کلمه دارد. او دریافته است که هر کلمه در «نظام» سخن، می‌تواند انواع حالات را در خواننده برانگیزد...

همان، ص ۲ـ۲۶۱.

فروغ فرّخزاد:

اگر نظر مرا نسبت به کارهای اخیر شاملو بخواهید ـ که چندان هم نظر مهمّی نیست ـ بهتر است بگوییم توقّف. امّا کسی چه می‌داند، شاید او فردا تازه‌نفس‌تر از همیشه بلند شد و به راه افتاد. در مورد او همیشه این امیدواری هست. و اگر هم نباشد، مهم نیست، چون او کار خودش را کرده و به حدّ کافی هم کرده. لزومی ندارد که آدم تا آخر عمرش شعر بگوید. با همین مقدار شعر خوب هم که از شاملو داریم لازم است وباید نسبت به او حقشناس و سپاسگزار باشیم. من در اینجا راجع به شعرهای او صحبت نمی‌کنم ـ البتّه در بعضی موارد با سلیقه‌های شعری او موافق نیستم، مثلاً در مورد وزن ـ به هر حال ما دو آدم هستیم و هر کس می‌تواند کار خودش را بکند...

به نظر من شاملو آدمی است که در بیشتر موارد شیفتهٔ مفاهیم زیبا می‌شود. ستایشی که در بعضی شعرهای او هست به نظر من نتیجهٔ تجربه‌های او و مخلوط شدنهای او با این مفاهیم زیبا نیست. حاصل شیفتگیهای اوست. انسانیّت، عشق، دوستی، زن. او نگاه می‌کند و آن‌قدر مسحور می‌شود که فراموش می‌کند باید یك قدم جلوتر بگذارد و خودش را پرت کند به قعر این مفاهیم تا آرام شود...

من راجع به شعر یك طور دیگری فکر می‌کنم. شاید او به جایی رسیده که من نوز نرسیده‌ام و به همین دلیل نمی‌فهمم. امّا به نظر من شاملو را باید در قسمت اعظم *هوای تازه* و *باغ آینه* جستجو کرد، *آیدا در آینه* یك‌جور شیفتگی است... شاملو بعضی وقتها واقعاً افراط می‌کند، حتّی در بی‌وزنی...

شاملو به هر حال درکنار نیما و در ردیف اوّل قرار دارد. من شعرش را دوست دارم.

فروغ فرخزاد: گفت و شنود با سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی، بهار ۴۳، چاپ شده در: *حرفهایی با فروغ فرخزاد* (تهران، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۵۵)، ص ۳ـ۳۱.

مرتضی کاخی:

شاملو در شعر خود به زبانی دست یافته که در تار و پودش ضدیّت با ابتذال نهفته است. دراین زبان نه او مقدّم دارد و نه تا کنون تالی.

شعر شاملو، متعالی‌ترین نمونهٔ شعر بی‌وزن فارسی است. راهی را که شاملو در ابتدای کار به تنهایی پیش گرفت، خود تا به آخر رفت. پیش‌بینی می‌کنم (غیب‌گویی نه) که سبك شاملو سرایندگان زیادی را به دنبال نخواهد برد. آنها که تا کنون در این راه رفته‌اند، یا به گمراهه کشیده شده‌اند یا در والاترین صورت خود، چرکنویسی از اشعار متوسّط شاملو را به‌دست داده‌اند. یا از نیمه‌راه به‌علّت ضعف بنیهٔ مزاجی از شعر معافیت دائم گرفته‌اند. علت، به گمان من، این است که هرگاه شعر تا این پایه و مایه از اعراض و طواری برهنه شود، یا بی‌رهرو می‌ماند و یا یك مرد راه می‌طلبد. اگر دیگرانی پیدا شوند صرفاً کارشان یا تقلید است یا جابه‌جا کردن کلمات و ایماژها.

راهِ شاملو سهل و ممتنع است؛ سهل است چون همه می‌توانند قدمهای اوّل را در این راه بنهند به شرط این که نخواهند به جایی برسند. ممتنع است چون در سی سال گذشته تنها او بود که از این راه به سلامت گذشت و به سرمنزل عافیت رسید. این درخت تنها یك سیب داشت که آن را شاملو خورد و تمام شد و بزودی هم به بار نخواهد نشست و اگر نشست سیب درشتی به بار نخواهد آورد [...]

شاملو کمتر از این که هست می‌توانست باشد که خوشبختانه نشد. امّا بیشتر از این گمان نمی‌کنم می‌توانست باشد. بنابراین او یکی از بااقبال‌ترین شاعران جهان است که هرچه داشت گفت و هرچه خواست کرد.

مرتضی کاخی: *روشن‌تر از خاموشی ـ برگزیدهٔ شعر امروز ایران* (تهران، آگاه، ۱۳۶۸)، ص ۹ـ۵۷.

نادر نادرپور:

دشمنی شاملو با من ـ علاوه بر پایداری‌ام در جبههٔ «سخن» ـ علّت دیگری هم دارد و آن مقاومت سی ساله‌ای است که من، نه در مقابل شعر معاصر، بلکه در برابر شعر بی‌ریشه و دروغین او کرده‌ام... به اعتقاد من [شاملو] شاعر ورشکسته و تمام شده‌ای است.

نادر نادرپور: «نکاتی چند دربارهٔ طفل صدساله»، در: *روزگار نو* (پاریس، شمارهٔ ۱۴۶، فروردین ۱۳۷۳)، ص ۹ـ۶۸.

اسماعیل نوری‌علاء:

شاملو اگرچه از لحاظ دید نیماگراست امّا، از لحاظ زبان و قالب، ادامهٔ جریان شعر حاشیه‌ای و سپید است که در کنار شعر مکتب سخن و شعر نیمایی به وجود آمده امّا تا پیدایش شعر شاملو جدّی گرفته نشده بود.

اسماعیل نوری‌علاء: *تئوری شعر* (لندن، غزال، ۱۳۷۳)، ص ۲۲۵.

در نگاه شاملو، آنچه شعر را از غیر شعر تفکیك می‌کند نحوهٔ زبان‌آوری شاعر است. بدین‌سان شاملو، علی‌رغم ارزشهای بی‌مانند درونی شعرش، فکر می‌کند که قدرت خلّاقهٔ شاعر در کاری خلاصه می‌شود که می‌توان آن را ارتقاء سطح زبان روزمره به سطح زبانی فاخر دانست.

همان، ص ۲۲۷.

نیما یوشیج:

شما واردترین کسی بر کار من و روحیهٔ من هستید و با جرأتی که التهاب و قدرت رؤیت لازم دارد، واردید. اشعار شما گرم و جاندار است و همین علّتش وارد بودن شماست که پی برده‌اید در چه حال و موقعیّت مخصوصی برای هر قطعه شعر من دست به کار می‌زنم. مخصوصاً چند سطر که در مقدّمه راجع به زندگانی خصوصی من نوشته‌اید به من کیف می‌دهد.

نیما یوشیج: نامه به احمد شاملو (۱۴ خرداد ۱۳۳۰)، چاپ شده در: *نامه‌های نیما یوشیج* (تهران، نشر آبی، ۱۳۶۳)، ص ۱۷۱.

در «تا شکوفهٔ سرخ یك پیراهن» شما به بسیاری از رموز واقف هستید. قطعهٔ «تا شکوفهٔ سرخ یك پیراهن» از بهترین قطعات شاعرانهٔ شما در ظرف این چند سال اخیر است. این قدرت حماسی را در هر جا به کار برده‌اید قدرت نفوذ شعر را به حدّ اعلا بالا برده‌اید.

همان، از نامه‌ای به شاملو در سال ۱۳۳۲، ص ۲۲۷.

دوهنده، زهره

نگاهی به شعر «در این بن‌بست»
(سرودهٔ احمد شاملو)

در سالهای ۴-۱۳۶۳ (۵-۱۹۸۴) در فرانکفورت جلساتی هفتگی با شرکت تعداد محدودی علاقه‌مندان به شعر و شاعری برگزار می‌شد که یکی از پاهای ثابت آن نیز سعید یوسف بود. در این جلسات از جمله تعداد زیادی شعر (بویژه از نیما و شاملو) مورد نقد و بررسی قرار گرفت. در روز جمعه ۳۱ر۳ر۶۴ (۲۱ر۶ر۸۵)، یعنی در چهارمین سالروز اعدام سعید سلطانپور، جلسه‌ای عمومی از سوی این گروه، که اکنون خود را «انجمن شعر فرانکفورت» می‌نامید، در فرانکفورت برگزار شد. در بالای فراخوان تهیّه شده برای این جلسه نیز شعار انجمن (یا علّت وجودی آن و چکیدهٔ هدفش) به این شرح آمده بود: «لذّت بردن از شعر نیز یك هنر است؛ این هنر را بیاموزیم». متأسّفانه کار انجمن پس از چندی با کوچ کردن تنی چند از اعضایش به شهرهای دیگر و گرفتار شدن دیگران متوقّف شد. آنچه که در زیر می‌خوانید، مقاله‌ای است که «زهره»، از دوستان شرکت کننده در جلسات آن انجمن، بر اساس مجموع بحثهای انجام شده در جمع حول شعر «در این بن‌بست» از شاملو نوشته بود و در جلسهٔ عمومی انجمن که شرحش گذشت از سوی او خوانده شد. هدف این نوشته (همچنان که آن بحثها) آشنا شدن با هنر شاعر و تلاش برای آموختن شیوهٔ لذّت بردن از یك شعر بوده است. در شکل چاپ شدهٔ کنونی، علاوه بر اندکی ویرایش متن، گاه بازنویسی مختصری نیز انجام شده و نکاتی چند به متن افزوده شده است.

در این بن‌بست

دهانت را می‌بویند
مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم.
دلت را می‌بویند
روز گلر غریبی‌ست، نازنین

و عشق را
کنار تیرك راهبند
تازیانه می‌زنند.
عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد

در این بی‌بستِ کج و پیچِ سرما
آتش را
به سوختبارِ سرود و شعر
فروزان می‌دارند.
به اندیشیدن خطر مکن.
روز گلر غریبی‌ست، نازنین

آن که بر در می‌کوبد شباهنگام
به کشتن چراغ آمده است.
نور را در پستوی خانه نهان باید کرد

آنك، قصابانند
بر گذرگاهها مستقر
با کنده و ساطوری خونالود
روز گلر غریبی‌ست، نازنین

و تبسّم را بر لبها جراحی می‌کنند
و ترانه را بر دهان.
شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد

کباب قناری
بر آتش سوسن و یاس
روز گلر غریبی‌ست، نازنین

ابلیسِ پیروزمست
سور عزای ما را بر سفره نشسته است.
خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد

(از مجموعهٔ ترانه‌های کوچك غربت)

شعر «در این بن‌بست» را می‌توان بیان شاعرانهٔ شرایط و اوضاع و احوال حاکم بر جامعهٔ ایران از سال ۱۳۵۸ به بعد دانست. آینه‌ای تمام‌نما از آنچه که گذشت و می‌گذرد. این شعر، بازسازی شاعرانهٔ فضایی است که در آن عاشق بودن جرم است و دوست داشتن به هر شکل و عشق ورزیدن به هر چیز ممنوع اعلام شده، خندیدن گناه است، چراغ را به جرم نور دادن «می‌کُشند» (یعنی خاموش می‌کنند) و قناری را بر آتشی از گلهای محبوبش کباب می‌کنند! در واقع عمق خفقان، اختناق و سرکوب حاکم بر جامعه در قالب تصاویری بسیار مؤثّر افشا شده و شاعر پایمال شدن همگی حقوق اوّلیهٔ انسانی را (آن هم به فجیعترین شکلش) از زیر ذرّه‌بین عواطف به تماشا گذاشته است. شعر سخن از من و تو نمی‌گوید؛ سخن از شادی و خوشبختی *انسان* است که بی‌رحمانه زیر ضربه رفته است، و شاعر در تمام طول شعر همین سخن را در قالب تصاویر گوناگون برای ما ملموس می‌کند.

بیایید با هم نگاهی دقیقتر به شعر بیندازیم.

در نگاه اوّل متوجه می‌شویم که شعر از چهار بند تشکیل شده، و هر بند نیز دارای دو بخش است، و از این نظر این شعر را شاید بتوان با یك شعر سنّتی مقایسه کرد که دارای چهار بیت و هر بیت آن دارای دو مصرع باشد. آنچه که در پایان هر بند شعر (همچون ردیف و قافیه در پایان هر بیت شعر سنّتی) تکرار می‌شود، آن چیزی است که در پستوی خانه نهانش باید کرد: «عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد»، «نور را در پستوی خانه نهان باید کرد»، «شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد» و سرانجام «خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد». [۱] و امّا در داخل هر بند نیز عبارت «روزگار غریبی‌ست، نازنین» همچون برگردانی عیناً تکرار می‌شود و دو بخش هر بند را از یکدیگر جدا می‌کند (و به این ترتیب گویی کارش اعلام پایان پذیرفتن مصرع اوّل هر بیت است).

پس از این نگاه سطحی به شکل ظاهری شعر، می‌توانیم نگاهی عمیقتر به آن بیندازیم تا ببینیم در پشت این شکل ظاهری، چه نکات دیگری قابل تشخیص و درخور تأمّل‌اند.

قبل از هر چیز باید اذعان کرد که شعر در امر ارتباط گرفتن با ذهن خواننده کاملاً موفّق بوده، به این معنی که شاعر توانسته با پُلی از تصاویر زنده و

قابل لمس، در قالب زبانی ساده و سلیس، ذهن خواننده را از همان عبارت نخست به فضای مورد نظرش بکشاند: خواننده در بیرون شعر نمی‌ماند، بلکه خود را درون فضای ساخته و پرداختهٔ شاعر حس می‌کند و این احساسی است که از ابتدا تا انتهای شعر مرتباً عمیقتر می‌شود. یعنی شعر نه تنها خواننده را به فضای مورد نظر وارد می‌کند، بلکه او را همراه خود در آن فضا به حرکت در می‌آورد: تصاویر یك به یك از جلو چشم می‌گذرند و هر کدام به‌نوبهٔ خود تأثیری بر ذهن باقی می‌گذارند، و مجموعهٔ این تأثیرات است که ذهن را با فضای شعر ارتباط می‌دهد.

حرکت تصاویر در فضای شعر حرکتی است منطقی و هدفمند. به بیان بهتر، تصاویر هر کدام حامل پیامی هستند که مجموعهٔ این پیامها حرف شاعر است. گفتیم که در این شعر، شاعر می‌خواهد فشار خفقان و اختناق حاکم بر جامعه را نشان دهد. حال اگر با دقتی بیشتر سیر حرکت تصاویر را دنبال کنیم متوجه می‌شویم که این فشار ثابت نیست، یعنی هرچه در فضای شعر پیشتر می‌رویم خود را با اشکالی وحشیانه‌تر و فجیعتر از سرکوب مواجه می‌بینیم. از سویی چهرهٔ سرکوبگران قدم به قدم کریه‌تر و سایهٔ اختناق بر فضای شعر گسترده‌تر می‌شود، و از سوی دیگر آنچه که باید از نظر آنان پنهان یا از دستبردشان در امان بماند لحظه به لحظه کوچکتر (یا بهتر است بگوییم بدیهیتر) می‌شود.

برای روشن شدن منظور نگاهی به سیر تصاویر از ابتدا تا انتهای شعر می‌اندازیم:

ابتدا «دهانت را می‌بویند»؛ به این اکتفا نمی‌کنند و «دلت» را هم می‌بویند؛ وقیحتر می‌شوند و عشق را در ملأ عام تازیانه می‌زنند؛ گامی فراتر می‌روند و «سرود و شعر» را می‌سوزند و «چراغ» را می‌کشند؛ خونخوارتر می‌شوند و «تبسم» و «ترانه» را با ساطور (!) بر لب و دهان «جراحی می‌کنند»؛ سرانجام به قناری خوشخوان هم رحم نمی‌کنند و آن را بر آتش گلهای زیبایی چون سوسن و یاس کباب می‌کنند.

از سوی دیگر، اگر ابتدا «عشق» است که باید از بیم این جانیان پنهانش کرد، بعد نوبت به «نور» و سپس «شوق» می‌رسد و سرانجام کار به جایی می‌رسد که خود «خدا» را هم از بیم این ابلیس «در پستوی خانه نهان باید کرد».

پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که سیر حرکت تصاویر، فرآیند شدت‌یابندهٔ سرکوب و کشتار را به ذهن خواننده القا می‌کند. و جالب است که اگر به شرایط واقعاً موجود در جامعه در زمان سروده شدن شعر توجه کنیم در می‌یابیم که شاملو گویی یك یا چند گام از زمان پیشتر است. درست است که در سال ۱۳۵۸ «بوییدن دهان»، «تازیانه زدن عشق» و تا حدی نیز «سوختن شعر و سرود» شروع شده بود، امّا تا «جراحی تبسم بر لب» و «کباب کردن قناری» هنوز چند گامی باقی بود، و شعر شاملو را از این نظر باید همچون هشداری برای آنچه که در پیش است تلقی کرد و زنگ خطری که سخت هشیارانه و بموقع به صدا در آمده است. پس تصاویر از آنچه که «هست» آغاز می‌کند تا به آنچه که «خواهد بود» برسد.

مسئلهٔ دیگری که در سیر حرکت تصاویر جلب توجه می‌کند آغاز کردن از تصاویر واقعی و گرایش فزایندهٔ آنها به حرکت به سوی تصاویر فراواقعی (سوررئال) در پایان شعر است. تصاویر آغازین، همچون «بوییدن دهان» یا سوزاندن کتاب و شعر، را می‌توان براحتی در ذهن بازسازی کرد. امّا «جراحی تبسم بر لب» یا «کباب کردن قناری» تصاویری بسیار دور از ذهن و سوررئال گونه‌اند. گویی شعر می‌خواهد بگوید آنچه تا کنون پیش آمده در برابر آنچه که فردا بر سرتان خواهد آمد هیچ است؛ اگر امروز دهانتان را می‌بویند فردا چنان بلاهایی بر سرتان خواهند آورد که تصورش هم با ذهنیت اکنونی شما دشوار است (همچون تصور کباب کردن قناری بر آتش سوسن و یاس).

تأثیر فوق‌العادهٔ شعر مدیون تصاویر آن است؛ قدرت و تأثیر این تصاویر به حدی است که خواننده را از توجه به تکنیك شعر باز می‌دارد: خواننده در شعر به دنبال وزن و آهنگ نمی‌گردد؛ قافیه‌ها از اهمیت کمتری برخوردار می‌شوند... و در واقع شعر رسالت خود را که رساندن پیام یا انتقال فضای معینی است به بهترین نحو به پایان می‌رساند.

اکنون می‌توانیم به نیت مطالعهٔ دقیقتر تصاویر، یك بار دیگر شعر را مرور کنیم. آغاز شعر چنین است:

دهانت را می‌بویند
مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم.
دلت را می‌بویند
روزگار غریبی‌ست نازنین

نخستین تصویر بلافاصله پس از خواندن نخستین عبارت [۲] در ذهن شکل می‌گیرد: «بوییدن دهان». امّا دهان را برای چه می‌بویند؟ «مبادا» که چه؟ لابد، «مبادا که شراب نوشیده باشی»، یعنی برای اثبات نوشیدن الکل؟ پس به دنبال اثبات یك جرم هستند. امّا شعر بموقع و بی‌درنگ ما را از اشتباه در می‌آورد: نه، اگر دهان را می‌بویند به دنبال بوی الکل نیست، بلکه: «مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم». آن چیز ممنوعه‌ای که به دنبالش هستند نه الکل بلکه «دوست داشتن» است. و ادامه می‌دهد: «دلت را می‌بویند». تفتیش عمیقتر می‌شود، از دهان به دل، و دیگر خواننده خود می‌داند که چه چیز ممنوعی را در دل می‌جویند، این باید چیزی ژرفتر و گرامیتر از یك «دوست داشتن» ساده باشد، باید خود عشق باشد. و شاعر، که گویی آه از نهادش بر آمده است («روزگار غریبی‌ست، نازنین»)، این حدس را تأیید می‌کند:

و عشق را
کنار تیرك راهبند
تازیانه می‌زنند.
عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد

عشقی را که در جستجویش بودند اکنون یافته‌اند و در دستشان گرفتار است. در اینجا با تصویری چند وجهی روبه‌رو هستیم: از سویی تصویر سادهٔ تازیانه زدنهای در ملأ عام که در سالهای پس از ۵۷ همه شاهدش بوده‌ایم؛ از سوی دیگر، این «عشق» است که تازیانه می‌خورد، آن هم نه لزوماً عشقی ممنوع میان زن و مرد، بلکه عشق در کلیتش، هر آنچه که به نحوی با عشق و دوستی و محبت ارتباطی دارد. و مهمتر از همه این که تازیانه زدن عشق هم در ملأ عام صورت می‌گیرد، یعنی با وقاحت و بی‌شرمی. در اینجاست که دیگر «عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد».

در بند دوم شعر می‌خوانیم:

در این بی‌بست کج و پیچ سرما
آتش را
به سوختبار سرود و شعر
فروزان می‌دارند.
به اندیشیدن خطر مکن.

سخن از سرمایی است و آتشی. امّا این چه آتشی است که برای فرار از آن باید با سوختن سرود و شعر آتش به پا کرد؟ آیا سخن از دلسرد شدن مردم از حکومتی است که هم از آغاز تیغ بر مردم کشیده است؟ آیا برای گرم نگاه داشتن تنور به‌اصطلاح «انقلاب» است که در فکر چاره‌اند و چاره را هم در سوختن شعر و سرود یافته‌اند؟ در چنین شرایطی «اندیشیدن» نیز که سرمنشأ شعر و سرود است امری مخاطره‌آمیز است، و روزگاری که در آن اندیشیدن نیز خطرناك باشد براستی که «روزگار غریبی‌ست، نازنین». در بخش دوم این بند می‌خوانیم:

آن که بر در می‌کوبد شباهنگام
به کشتن چراغ آمده است.
نور را در پستوی خانه نهان باید کرد

در زبان امروز معمولاً چراغ را نمی‌کشند [۳] بلکه خاموش می‌کنند. امّا کشتن چراغ به چراغ معنایی عمیقتر و سمبلیك می‌بخشد. سخن از چگونه شبی است و چگونه چراغی؟ کیست که حامی ظلمت و دشمن نور است؟ در سطرهای پیشین سخن از خطر «اندیشه» بود. آیا این کشندگان چراغ، آدمهایی «تاریك‌اندیش» و شب‌پرست نیستند و آیا چراغ سمبل اندیشه و آگاهی و «روشنفکری» نیست؟ آیا سخن از هجومهای شبانه («شباهنگام») به خانه‌ها برای کشتن این چراغها، برای «خاموش کردن» مخالفان، نیست؟ (که در آن زمان هنوز شدت نداشت، و شاملو گویی هشداری برای روزگاران تاریکی که در پیش است می‌دهد.) دراین حالت، پنهان شدن (یا لزوم «پنهان کردن نور») در «پستوی خانه» مفهومی کاملاً عینی و ملموس و آشنا پیدا می‌کند.

در بند سوم شعر با این تصویر تکان‌دهنده روبه‌رو می‌شویم:

آنك، قصابانند
بر گذرگاهها مستقر
با کنده و ساطوری خونالود
روزگار غریبی‌ست نازنین

روشن است که سخن از کدام قصابان است: مأموران

کمیته و ادارهٔ منکرات، خواهران زینب. امّا با این «کنده و ساطور خونالود» در کوی و برزن و «بر گذرگاهها» چه می‌کنند و چه برنامه‌ای در پیش دارند؟ می‌گوید:

و تبسّم را بر لبها جراحی می‌کنند
و ترانه را بر دهان.
شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد

یعنی تمام این تجهیزات و مستقر شدن با قمه و ساطور بر سر کوی و گذر برای مقابله با ترانه و لبخند بوده است: اینان با هر نشانه‌ای از شادی و سرور دشمنی دارند و حتّی حاضرند لبخند را به کمك ساطور از لبها بزدایند. امّا چرا می‌گوید «جرّاحی»؟ با آوردن کلمهٔ «جرّاحی»، علاوه بر فجیع بودن عمل، می‌خواهد به آن توجیهات خرنگ‌کن و ظاهر قانونی یا «کلاه شرعی» اشاره کند که چنین عملی زیر پوشش آن انجام می‌شود: همچنان که «جرّاحی» همیشه تداعی کنندهٔ عملی است قانونی که با نیّتی خیر و برای درمان دردی صورت می‌گیرد، این قصّابان هم اعتقاد دارند که نیّتی خیر دارند و قصدشان اصلاح جامعه است. و از بیم چنین قصّابانی است که «شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد».

در بند آخر شعر شاملو ما را به تماشای آخرین پردهٔ این نمایش (یا آخرین پردهٔ این تابلوهای به‌هم پیوسته) فرا می‌خواند:

کباب قناری
بر آتش سوسن و یاس
روزگار غریبی‌سته نازنین

در اینجا اوج قساوت و اوج بلاهت را توأماً در یك تصویر می‌بینیم. این دیگر چه عفریت نادانی است که «سوختبار» ش برای افروختن آتش یك بار «شعر و سرود» است و بار دیگر «سوسن و یاس»، و آنچه که کباب می‌کند نیز یك قناری نازنین است که همهٔ مردم تنها از صدای خوشش لذّت می‌برند و هیچکس در اندیشهٔ کباب کردنش نیست؟

(در ضمن به نظر می‌رسد که «قناری» محور این شعر است و پیوند دهندهٔ همهٔ تصاویر دیگر، تبلور «عشق» و «نور»، سراینده و خوانندهٔ «شعر و سرود» و «ترانه»، کسی شاید چون ویکتور خارا. باری.)

پس از جرّاحی شدن «ترانه» بر دهان، اکنون نوبت «ترانه‌خوان»، یعنی قناری آوازخوان و خوش‌الحان، است که به مجازات برسد، یعنی کباب شود، آن هم «بر آتش سوسن و یاس». شاید به‌عنوان آخرین نشانهٔ نشاط و سرور و شوق و شور و عشق و سرود. و حاصل این‌همه چیست؟

ابلیس پیروزْمست
سور عزای ما را بر سفره نشسته است.
خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد

آری، پیداست که پس از زدودن همهٔ آثار شادی و خوشبختی، عشق و آزادی، و نور و روشنایی، اکنون دیگر فضا، فضای دلخواه ابلیس است و اوست که باید مست از پیروزی خویش («پیروزْمست»)، پیروزی‌ای که معنایش همانا تحقّق «عزای ما» ست، بر سفرهٔ «سور» بنشیند (و «کباب قناری» اش را بخورد). و با پیروزی چنین ابلیسی، حتّی «خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد».

از ویژگیهای این شعر، زبان روان و سلیس و در واقع «سهل و ممتنع» شاملوست. در آن اثری از کلمات و تعابیر پیچیده و دور از ذهن نمی‌بینیم، و تنها دو مورد ترکیبهای تازه یا کمتر مأنوس به کار رفته («سوختبار» و «پیروزْمست») که این دو نیز براحتی قابل فهم و نیز به‌نحو جالبی تکمیل کنندهٔ تصاویر شعرند. از نظر نحوی و جمله‌بندی نیز زبان شعر کاملاً به زبان محاوره نزدیك است.

از وزن یا «موسیقی بیرونی» اثری در شعر دیده نمی‌شود، در عین حال که شاعر به وزن یا نوعی آهنگ بی‌توجّه نیز نبوده و از آن در پیوند با مضمون شعر و برای رساندن حالات و فضاسازی سود جسته است. (گذشته از ۸ بار تکرار برگردانها که جنبهٔ موسیقایی شعر را بسیار تقویت می‌کنند.) مثلاً در بند سوّم شعر («آنك، قصابانند...»)، وقتی می‌گوید «و تبسّم را بر لبها جراحی می‌کنند» می‌بینیم که وزن (یا آهنگ) شعر در این سطر، در تناسب کامل با فضای تصویر، تا چه اندازه سنگین، گرفته و مرده است،[۴] امّا بلافاصله در سطر بعد، وقتی می‌گوید «و ترانه را بر دهان»، وزن دوباره سبك و پر تپش می‌شود تا سبکباری و شور و نشاط «ترانه» را برساند.

«موسیقی کناری» یا قافیه نیز کاملاً غایب نیست: «می‌بویند» (دو بار)، «راهبند» و «می‌زنند» در بند اوّل شعر همقافیه‌اند، همچون «پیروزْمست» و «نشسته است» در بند آخر. به انواع هماهنگیهای لفظی هم در سراسر شعر، در پیوند با مضمون و محتوا، می‌توان اشاره کرد،[۵] که بررسی کامل آن به فرصتی بیشتر نیاز دارد.

در پایان ناگفته نباید گذاشت که آنچه که بر همهٔ این تواناییهای تکنیکی تسلّط دارد و همهٔ تأثیر شعر نیز مدیون غلبهٔ آن است، بار عاطفی شعر است. بدون این غلبه و تسلّط، تنها می‌توانستیم بگوییم که این شعر بسیار «استادانه» سروده شده است، امّا قطعاً چنین رابطهٔ عاطفی نزدیکی نمی‌توانستیم با شعر (و با شاعر) برقرار کنیم و تا این اندازه از آن تأثیر نمی‌گرفتیم.

یادداشتها

۱ ـ و باید توجّه کرد که همین نخستین عبارت سنگ بنای رابطه‌ای را می‌گذارد که تا پایان شعر ادامه دارد. نمی‌گوید مثلاً «دهانت را می‌بوییم»، بلکه می‌گوید «دهانت را می‌بویند»، و دو طرف رابطه را به‌صورت «تو» و «آنها» مشخّص می‌کند، «تو» ی ستمدیده و نازنین و «آنها» ی ستمکاره و ددخو. و اگر به شاعر (گوینده) نیز، که حضورش تنها به‌شکل غیر مستقیم و به‌عنوان مکمّل ناگزیر «تو» حس می‌شود (چرا که بدون «من»، «تو» معنی ندارد)، در این میان جایگاهی بدهیم، رابطه به‌صورت مثلّثی در خواهد آمد که شبح «آنها» با همهٔ وزن و فشار خود در رأس آن ایستاده است. رابطهٔ این «من» (شاعر) با «تو» (خواننده) رابطه‌ای است از سر یگانگی و سرشار از مهر و دلسوزی. آمدن لفظ جمع «ما» در پایان شعر (که در ضمن تنها مورد استفاده از این لفظ است)، اوج این یگانگی را می‌رساند. (س. ی.)

۲ ـ جز مثلاً در زبان مردم خراسان، که هنوز هم در روستاهایش «کشتن چراغ» تعبیری رایج است. در ضمن توجّه کنید که در زمان سرودن این شعر هنوز خبری از جنگ ایران و عراق و آژیرها و خاموشیها و غیره نبوده است که مثلاً شبانه از طرف کمینه بیایند و بگویند چراغها را خاموش کنید! (س. ی.)

۳ ـ و شاید بد نباشد در همین‌جا از خود بپرسیم که چرا شاملو در این سطر به‌جای واژهٔ فارسی «لبخند» از «تبسّم» عربی استفاده کرده است؟ زیرا با به کار بردن «تبسّم» است که درست ده بار هجای بلند در پی هم می‌آید و سنگینی خاصی به آهنگ این سطر می‌دهد، و با تکرار طنین یکنواخت این هجاها در پی هم نوعی آهنگ مارش (مارش عزا؟) یا صدای چکمهٔ نظامی تداعی می‌شود، که وجود تشدید در «تبسّم» (همچون تشدید واژهٔ «جرّاحی» در همین سطر) گونه‌ای خشونت نیز به آن می‌دهد. (س. ی.)

۴ ـ برای نمونه در بند آخر که پس از «کباب قناری» بلافاصله می‌گوید «بر آتش سوسن و یاس»، آیا ترکیب صداهای «تش» در «آتش» با سه بار تکرار «س» در «سوسن و یاس» مجموعاً صدای «جزجز» کباب و چکیدن روغن بر آتش را نمی‌رساند؟ و آیا شش بار تکرار صدای «س» در دو سطر «ابلیس پیروزْمست / سور عزای ما را بر سفره نشسته است» نوعی «هیس» گفتن و دعوت به سکوت نیست در شرایطی که حتّی «*خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد*»؟ (س. ی.)

سعید یوسف

شعر ماندگار شاملو و بیماری «شاملوزدگی»

— ۱ —

قصد دارم در این گفتار اندیشه‌هایی را فارغ از مصلحت‌اندیشیهای مرسوم بیان کنم، اگرچه هم به حسّاس بودن کلّ جامعه روی، شاملو آگاهم و هم به امکان سوء استفاده از هرچه که دربارهٔ او گفته می‌شود.

قبل از هرچیز بگذارید برای آنکه بهره‌برداری سیاسی ویژه‌ای از حرفهایم نشود بگویم که: من شجاعت و صراحت و پیگیری شاملو را در دفاع از آزادیهای فردی و اجتماعی و مخالفتش را با سانسور و اختناق بسیار درخور ستایش می‌دانم و به گمان من شاملو در این زمینه هرچقدر هم تند برود باز کم است و جا دارد که تندتر بتازد.

و باز مقدّمتاً، برای آن که خیال برخی از دوستان بی‌صبر و حوصله را از همین الآن راحت کرده باشم، در چند کلمه حرف اصلی را خلاصه کنم، هرچند عنوان گفتار، «شعر ماندگار شاملو و بیماری شاملوزدگی»، به اندازهٔ کافی گویاست: من از سویی شعر شاملو را شعری ماندگار می‌دانم، و این بزرگترین ستایشی است که از هر اثر هنری می‌توان کرد، و از سوی دیگر اعتقاد دارم که «شاملوزدگی» یك بیماری است، و صد البتّه روشن است که منظور از شاملوزدگی، «زده شدن از شاملو» نیست، بلکه، برعکس، گونهٔ ویژه‌ای از شیفتگی افراطی نسبت به اوست. نیز روشن است که در اینجا دیگر طرف صحبت من به‌طور عمده این بیماران، یعنی شاملوزدگان، خواهند بود و نه خود شاملو. (به عبارت دیگر، این گناه شاملو نیست که چنین بیمارانی وجود دارند.) و باز روشن است که مثلاً «شاملو دوستی»، یعنی لذّت بردن از شعر شاملو، یا حتّیٰ «شاملوگرایی»، یعنی گرایش به مکتب شعری شاملو، هیچ چیز بدی نیست و از نظر من بیماری محسوب نمی‌شود، آنچه که بیماری است «شاملوزدگی» است، همچنان که شاید هر «ـ زدگی» دیگری بار منفی دارد و گونه‌ای بیماری است.

شاملو یکی از چند شاعر بزرگ ما در قرن حاضر است و الآن چندین دههٔ متوالی است که بهترین شاعر ماست؛ این را من همیشه گفته‌ام و در گفتاری هم که چندی پیش دربارهٔ مرگ اخوان[1] داشتم در همان ابتدای مطلب گفتم که «به مصداق «علی مانده و حوضش»، حالا می‌توانیم بگوییم تنها شاملو مانده و حوضی که برای هیکل گندهٔ این نهنگ شعر زیادی کوچك است و با هر تکان او نیمی از آب حوض به هوا می‌جهد و هزاران ماهی ریز و درشت را به هر طرف می‌اندازد.» امروز هم می‌بینم که در آنجا حرفی به گزاف نگفته‌ام. کافی است که شاملو لب تر کند و چیزی بگوید تا در همه جا ولوله بیفتد و مورچگانی که آب در خوابگهشان ریخته شده به تقلاّ بیفتند. شاملو مثل «میداس» به هرچه دست می‌زند آن را تبدیل به طلا، تبدیل به کالا، می‌کند. نام شاملو می‌تواند یك نویسندهٔ گمنام قطعات ادبی را، که در خود آلمان هیچکس نمی‌شناسدش، در ایران تبدیل به شاعری بزرگ و مشهور کند (مارگوت بیکل را می‌گویم). و اینها همه شاید جنبه‌های مثبتش را هم داشته باشد. ما مردمان نیکبختی هستیم که با همهٔ عقب‌ماندگیها در همهٔ زمینه‌ها، در زمینهٔ شعر کسی چون شاملو را داریم که با بزرگان شعر جهان برابری می‌کند (حتّیٰ اگر دشواریهای ترجمه اجازه ندهد که مقام واقعی او بر جهانیان آشکار شود).

امّا حاشیه نروم. «شعر ماندگار شاملو» یعنی چه؟ اصلاً چه چیزی آن را ماندگار می‌کند؟ اینها پرسشهایی است که از قضا بیشترِ «شاملوزدگان» و شیفتگان شاملو هم پاسخش را به درستی نمی‌دانند. چرا که شاملو الآن مُد شده، به‌صورت یك چیز شیك، یك برچسب خوب، درآمده است. نام شاملو از طرفی اطمینان‌بخش است، چون مصرف کننده خیالش راحت است که با جنس خوب سروکار دارد، از طرف دیگر آدم را همرنگ جماعت می‌کند، یا حتّیٰ از آن هم بالاتر، آدم را شیك و با آخرین مُد همراه می‌کند. این مصرف کننده دنباله‌رو مُد است، نیازی به منطق و استدلال ندارد، بویژه که غالباً عوام و شعرنشناس است و چه بسا که سرنا را هم از سرِ گشادش می‌زند: مثلاً نوار صدای شاملو را مثل نوارِ صدای شجریان توی ضبط می‌گذارد و بعد با این و آن حرف می‌زند و چیز می‌خورد و می‌رود و می‌آید و تنها گاهی هم سری تکان می‌دهد و «به‌به» و احسنتی می‌گوید ـ امّا کی به دقایق شعر او و ظرافتهای کار توجّه می‌کند یا حتّیٰ درست گوش می‌کند؟

ولی کسی که نه از موضع یك بیمار شاملوزده، بلکه از موضعی دیگر می‌گوید که شعر او ماندگار است، این مدّعا را چگونه می‌تواند ثابت کند؟ طبعاً با بررسی شعرش. امّا این خود ادّعای مسخره‌ای خواهد بود اگر کسی بگوید که می‌تواند تنها در یك گفتار کوتاه، شعر شاملو را در همهٔ وجوهش نقد و بررسی کنم. پس ناگزیر باید خود را تنها به جنبه‌های معیّنی از کار محدود کرد، تا آنجا که در این فرصت اندك مجال هست.

شاملوزدگی وجوه مختلفی دارد که در اینجا ضمن اشاره‌ای گذرا به آنها، تنها بر یك وجه مکثی طولانیتر خواهم کرد. وجه مشترك همهٔ این وجوه «بُت سازی» است (که ریشه‌اش هم باید در اندیشهٔ عقب‌مانده و به‌طور عمده مذهبیِ مخالفت با جمع نقیضین باشد که همه چیز را یا سیاه و یا سفید می‌بینند). امّا خود این وجوه کدام‌اند؟ بیماران شاملوزده را به گمان من به سه گروه عمده می‌توان تقسیم کرد (که می‌توانند در هم تداخل بکنند)، و نقطهٔ حرکت هرسه گروه هم شاید درست باشد امّا نتیجه‌گیریها لزوماً درست نیست:

ـ گروه اوّل می‌گویند شاملو بزرگ‌ترین شاعر ماست، امّا این توانایی شاملو در حوزهٔ شعر را به حوزه‌های دیگر هم بسط می‌دهند و می‌گویند که او علاوه بر آن بزرگ‌ترین ادیب، زبان‌شناس، محقّق، مترجم، نویسنده، موسیقی‌شناس، جامعه‌شناس، مورّخ و احتمالاً سیاستمدار ما هم هست. به این گروه می‌توان گفت که ما بخیل نیستیم و بسیار خوشحال خواهیم شد اگر شاملو به‌قول اخوان «قهرمان زیبایی اندام و پرش سه‌گام و آکروبات»[2] هم باشد، امّا قضاوت دربارهٔ تواناییهای شاملو در هر زمینه‌ای نیاز به بررسی دقیق و منصفانه و عاری از تعصّب دارد، و واقعیّت آن است که شاملو بجز شعر، در سایر عرصه‌ها برتر از همهٔ اقران خویش نبوده است و نیست، خودش هم می‌داند و غالباً ادّعایی هم نداشته.[3]

ـ گروه دوّم می‌گویند شاملو بزرگ‌ترین شاعر ماست و بنابراین شعر بد ندارد، هرچه از قلمش تراوش کند شاهکار است. این گروه نیز کافی است که از خود بپرسند چرا برخی از شعرهای شاملو بیشتر به دلشان می‌نشیند یا در خاطرشان می‌ماند؟ خوشبختانه مقایسهٔ میان شعرهای مختلف شاملو در غالب نقدهایی که بر شعرش نوشته‌اند دیده می‌شود؛ خواندن آن نقدها و آشنا شدن با دوره‌های مختلف کار شعری شاملو و شیوه‌های مختلف کارش در اشعار موزون و غیر موزون، کلاسیك و نیمایی و آزاد (یا به‌قول خودش «سپید») و غیره، این تصوّر نادرست را تصحیح خواهد کرد.

ـ گروه سوّم می‌گویند شاملو بزرگ‌ترین شاعر ماست و در نتیجه شعرش نمونهٔ کامل شعر زمانهٔ ما و الگوی مسلّم و الزامی همهٔ شاعران است. و من قصد دارم در این گفتار بیشتر دربارهٔ همین شکل خاص از بیماری شاملوزدگی صحبت کنم. شاید به‌خاطر آن که خودم با شعر سر و کار دارم، نسبت به این جلوهٔ ویژهٔ بیماری حسّاسترم.

— ۲ —

در اینجا بیماری در دو سطح عمل می‌کند: یکی در

سطح خوانندگان شعر است، دیگر در سطح شاعران، و البته بیشتر بر شاعران است که تأثیر مخرب دارد. با خوانندگان شعر چه می‌کند؟ از طرفی آنها را (بیش از آنچه که لازم است) به فاصله گرفتن از ادبیات کلاسیك تشویق می‌کند و در نتیجه بی‌سواد بار می‌آورد (به‌طوری که الآن حتّیٰ خواندن سادهٔ اشعار کلاسیك هم دارد برای جوانهای ما دشوار می‌شود، در حالی‌که مادربزرگهای بی‌سواد ما همه شعر حافظ را از بر بودند و بی‌غلط می‌خواندند)؛ از طرف دیگر سلیقه‌ها را هم محدود می‌کند.

در اینجا شاید بد نباشد بخشی از مطلبی را که پیش از این در جایی و به مناسبتی نوشته‌ام نقل کنم:

احساس می‌کنم غالب کسانی که با آنها برخورد می‌کنم دچار نوعی بیماری ذوقی هستند که باید نام مناسبی برایش پیدا کرد. نمی‌خواهم بگویم «بدسلیقه» اند، چرا که طبیعی است که هرکسی ذوق و سلیقهٔ خود را برتر از دیگران و در نتیجهٔ دیگران را «بدسلیقه» بداند. به‌جای «بدسلیقه» شاید بتوان گفت «تنگ‌سلیقه» یا «کم‌سلیقه»: «تنگ‌سلیقه» به سیاق «تنگ‌حوصله»، و «کم‌سلیقه» به سیاق «کم‌تجربه» یا «کم‌سواد». و در این بیماری، تنگ‌حوصلگی، کم‌تجربگی و کم‌سوادی بی‌تردید نقشی نیز دارند: حال و حوصله می‌خواهد که کسی به فکر گسترش محدودهٔ ذوق و سلیقهٔ خود بیفتد، و اگر هم بخواهد در فکر این گسترش باشد نیاز به تجربه کردن و آموختن دارد.

و امّا این بیماری چگونه خود را نشان می‌دهد؟ به‌صورت گونه‌ای جزم‌گرایی و مطلق‌گرایی در نگرش به سبکهای هنری، و به صورت کیش شخصیّت در برخورد با برخی از چهره‌های مشخّص هنری.

نگاه کنید به «تب شاملو» در شعر و «تب شجریان» یا شهرام ناظری در موسیقی. (البتّه بعد از حرفهای شاملو دربارهٔ موسیقی ایرانی، فکر می‌کنم خیلی از کسانی که به‌طور همزمان به این هردو «تب» دچار بوده‌اند دچار شیزوفرنی شده باشند و گه‌گیجه گرفته باشند!) کسانی که دچار این تبها شده‌اند به‌هیچ‌رو آدمهای «بدسلیقه» ای نیستند، امّا غالباً «تنگ‌سلیقه» و «کم‌سلیقه» اند، یعنی توانایی لذّت بردن از شیوه‌های دیگر بیان هنری را ندارند. سلیقهٔ آنها بد نیست، امّا محدود و کم‌دامنه، تبتل و محافظه‌کارست؛ [۴] سلیقه‌شان دنبال چیزهای راحت و آماده، جاافتاده و بی‌مسئله است. این آدمها در قالبهای معیّنی فرو رفته‌اند، به زندگی خود نظم معیّنی داده‌اند، و خلاصه حال و حوصلهٔ نوجویی و تفنّن را ندارند.

من خوشحالم که خیال می‌کنم به این بیماری دچار نیستم و در هر سبك و شیوه‌ای، نمونه‌های خویش را می‌پسندم:

بهترین تئاتری که می‌شناسم تئاتر برشت است، امّا تئاتر بکت را هم، که بسیاری، شاید به غلط، نقطهٔ مقابل آن می‌دانند، دوست دارم، از چخوف هم خوشم می‌آید، مولیر و شکسپیر برایم همیشه تازگی دارند، و اگر یك تئاتر روحوضی ایرانی یا سیاه‌بازی خوب ببینم که زیاد لوس نباشد، از ته دل می‌خندم و می‌گویم در نوع خودش کار خوبی است.

از کارهای جُرج گروس و کنه کولویتس، پیکاسو و دالی، ون گوگ و رنوار، گویا و بوش، داوینچی و میکل آنژ و غیره، همه به یك اندازه خوشم می‌آید و هرکدام در لحظهٔ معیّنی برایم عزیز می‌شوند.

و همچنین است در شعر...» [۵]

(پایان نقل قول)

شاید از بحث اصلی دور افتاده باشم؛ ولی روشن شد که منظورم چیست. تب شاملو، یا شاملوزدگی، نقشی در محدود کردن سلیقهٔ شعری خوانندگان دارد. همان خوانندگانی که گفتم از نوار صدای شاملو مثل نوار شجریان لذّت می‌برند و از هرچیزی که چنان طنین و زبان و تصاویری داشته باشد بدون عمیق شدن در معنا خوششان می‌آید.

و امّا گفته بودم که در اینجا بیماری در دو سطح عمل می‌کند. اگر با محدود کردن سلیقهٔ خوانندگان باعث می‌شود که به آثار شاعرانی که چون شاملو شعر نمی‌گویند بی‌توجّهی شود (و این البتّه هیچ درد بزرگی نیست)، از طرف دیگر و در سطح دیگر سلیقهٔ کسانی را هم که می‌خواهند شعر بگویند یا شاعران نوپا و مبتدی را محدود می‌کند و آنان را به دنباله‌روی از شیوهٔ شاملو وامی‌دارد.

حالا ممکن است بگویید این چه عیبی دارد؟ مگر شاملو بد شعر می‌گوید که دنباله‌روی از شیوهٔ او بد باشد؟ خوب هر آدم عاقلی وقتی ببیند شاملو موفّق بوده، سعی می‌کند مثل او شعر بگوید تا او هم موفّق باشد. اسم این کار چرا باید بیماری باشد؟ پس اجازه بدهید من هم متقابلاً سؤالی از شما بکنم: الآن بیش از سه دهه است که شاملو دارد بر شاعران جوانتر تأثیر می‌گذارد و هرچه جلوتر می‌آییم این تأثیرگذاری گسترده‌تر و همه‌گیرتر می‌شود تا الآن که به‌صورت اپیدمی درآمده و شاعران جوان گله گله به سوی این کعبهٔ آمال روانند؛ آیا ممکن است نام چند تن از چهره‌های موفّق این خیل عظیم پیروان شاملو را به من بگویید؟ اگر واقعاً شعرشناس باشید خواهید گفت هیچ‌کس؛ یعنی چهره‌ها زیادند امّا هیچ چهرهٔ موفّقی نیست. چندین دهه می‌گذرد و هزاران نفر عمری تلف کرده‌اند که به‌قول قدما در شیوهٔ شاملو تتبّع کنند، امّا هنوز هم تنها خود شاملوست و بس که در این شیوه می‌تواند شعری ماندگار بسراید.

شاملودر مصاحبه‌ای که گمان می‌کنم در اواخر سال ۶۸ با او کرده بودند، مصاحبه‌ای استثنایی که به نظر می‌رسد شاملو در آن با لحنی مثبت از اخوان یاد می‌کند، با اشاره به کسانی که پیروان و مقلّدان اخوان هستند چیزی می‌گوید شبیه به این که مگر یك اخوان در شعر بس نیست؟ (بگذریم از این که در همین مصاحبه خوئی را پیرو اخوان می‌داند و راجع به شعر او هم چیزهایی می‌گوید که نه تنها حاکی از بی‌خبری و عدم آشنایی است، بلکه نمایانگر «تنگ‌سلیقگی» و «کم‌سلیقگی» شاملوست به همان تعابیری که قبلاً گفتم. [۶]) و گویا در برلین هم شاملو در پاسخ سؤال حاضران حرف مشابهی دربارهٔ پیروان و مدّعیان جانشینی خود گفته است. یعنی خود شاملو نیز ظاهراً هنوز شاعر برجسته‌ای در میان پیروان خود سراغ ندارد.

و امّا چرا چنین است، چرا امکان توفیق پیروان شاملو چنین اندك است؟

— ۳ —

این امر یك دلیل عام دارد، که شامل همهٔ مقلّدان می‌شود، و یك دلیل خاص، که تنها به شیوهٔ شعر شاملو مربوط می‌شود و از همین نظر، به‌خاطر ابعاد بزرگ قضیّه و فاجعهٔ به هدر رفتن این‌همه عمر و انرژی و چه بسا استعداد پیروان شاملو و سرانجام ناکام ماندنشان، به من اجازه می‌دهد از بیماری «شاملوزدگی» در شعر به‌عنوان یك بیماری جدّی و خطرناك یاد کنم.

توضیح دلیل عام آن بسیار ساده است: اصولاً تقلید محکوم به شکست است؛ اگرچه تقلید هم مادر هنر و هم پایه و بنیان هر هنری است و امری است ناگزیر. به نظر می‌رسد که دارم حرفهای متناقض می‌زنم، ولی عین واقعیّت است. دوران کودکی هنر، هزاران سال پیش، با تقلید شروع می‌شود، و هنوز هم تقلید از پایه‌های هر هنری است. گذشته از آن، دوران کودکی هر هنرمندی هم معمولاً با تقلید شروع می‌شود. ابتدا با کپی‌برداری و تقلید ناشیانه و کودکانه، بعد به‌تدریج تنها با تأثیرپذیریهایی که در آغاز آشکارترند و اندك اندك پنهانیتر و زیرکانه‌تر می‌شوند، تا سرانجام هنرمند به آنجا می‌رسد که دیگر خودش است و اگر هم از دیگران تأثیری گرفته در کارش جذب شده.

این مراحل را می‌توانم به اشکال و مراحلی از «مرغ‌دزدی» تشبیه کنم: در مرحلهٔ اوّل می‌بینیم که دزد آنقدر ناشی و نادان است که همان توی مرغدانی در حالی‌که لنگ خروس توی دستش است مُچش را می‌گیرند (و بعد هم اگر بپرسند احتمالاً از سر نادانی همه چیز را حاشا می‌کند و چیزی هم طلبکار می‌شود). در مرحلهٔ بعد، از مرغدانی به‌راحتی می‌جهد امّا توی خیابان می‌شود گیرش آورد در حالی‌که دُم خروس بفهمی نفهمی از چاك قبایش بیرون زده و در نظر اهل فن بدجوری او را لو می‌دهد. در مرحلهٔ آخر، در خیابان هم دیگر دُم خروس پیدا نیست و اگر به خانه‌اش بروید می‌بینید خروس از هضم رابع هم گذشته و فقط پزشکان خبره پس از بررسیهای آزمایشگاهی می‌توانند تشخیص بدهند که این بابا مثلاً یك یا دو وعده قبل چه غذایی خورده. کسی که به این مرحله رسیده باشد باید گفت نوش جانش، البتّه به شرط آن که غذا خوب به او ساخته باشد و دچار ناراحتیهای مزاجی نشده باشد. این حدّ از تأثیرپذیری هیچ اشکالی ندارد، یك نوع بده ـ بستان فرهنگی و رابطهٔ ادبی است که حدّ معقولی از آن نه تنها اجتناب ناپذیر، بلکه شاید لازم هم هست.

نکته‌ای که هست این است که عبور از این مراحل کار ساده‌ای نیست و دقیقاً به همان دشواری تبدیل یك شاعر مبتدی به یك شاعر طراز اوّل است. یعنی نود و پنج در صد شاعران، یا بهتر است بگویم کوشندگان شاعری، در همان مرحلهٔ اوّل و توی مُرغدانی گیر می‌افتند؛ شاید پنج درصد می‌توانند با دُم خروسهایشان قدم به خیابان بگذارند، و چیزی که نجاتشان می‌دهد این است که تنها این دُم خروس را ندارند، بلکه چیزهایی هم از خودشان دارند که کاملاً خالی از ارزش نیست و گاه می‌شود

این را به آن بخشید، ولی به هر حال نباید هنوز در این مرحله امید توفیق چندانی داشته باشند (منظورم البتّه توفیق واقعی در جمع شعرشناسان است و نه به‌به و چهچه عوام شعرنشناس). و امّا کسانی که توفیق هضم این غذای لذیذ را پیدا می‌کنند، باید خودشان یك پا شاعر باشند، یك شاعر آگاه و پرتجربه و پر استعداد، و اینها متأسّفانه تعدادشان آنقدر کم است که به درصد نمی‌رسد. و چرا باید انتظار داشت که برسد، وقتی که در نگاهی به تاریخ ادبیّات هر قوم می‌بینیم در هر قرن تنها یك یا چند چهرهٔ برجسته ظهور کرده‌اند و دیگران با همهٔ دواوین و آثار و شهرتهای زودگذرشان محکوم به فراموشی بوده‌اند؟

و نکتهٔ دیگر این که نهالی که می‌خواهد رشد کند، باید دیوانه باشد که برود به یك درخت بزرگ و تنومند و پر شاخ و برگ بچسبد که اجازه نمی‌دهد کوچکترین پرتوی از آفتاب از لای برگهایش عبور کند و آن پایینها به او برسد. زیر سایهٔ گستردهٔ چنان درخت تناوری تنها نهالهای کوتوله و بیمارگون و محکوم به زوال می‌توانند چند صباحی رشد کنند. گاهی اندیشه به این قضایا در عالم هنر مرا به یاد زندگی اجتماعی جانوران می‌اندازد. هر چهرهٔ برجستهٔ عالم هنر، یا شعر مشخّصاً، مثل سرکردهٔ یك خانواده از میمونها یا شیرها و این‌گونه جانوران است که همهٔ امکانات رشد و بقا در دست او و چون حرمسرای شخصی اوست. بچّه‌هایی که در این خانواده رشد می‌کنند، اگر بخواهند بعداً برای خودشان آدمی شوند، یا باید در اوّلین فرصت مناسب از این گله بیرون بزنند و برای خودشان گلهٔ جدید، خانوادهٔ جدید و حرمسرای جدیدی بنیان بگذارند، یا در دعوای جانانه‌ای سرکردهٔ قبلی را کنار بزنند و نشان بدهند که از او قوی‌ترند.

به‌عنوان مثال، مانی زیر سایهٔ شاملو هیچ شانسی ندارد. نه پرتو آفتابی به او می‌رسد و نه به راز بقا، به شعری ماندگار، دست خواهد یافت. یا باید راه خودش را جدا کند و یا باید چنان مایه‌ای داشته باشد که شاملو را پشت سر بگذارد و در همین مکتب شاملو، یك سر و گردن از خود او بالاتر قرار بگیرد. در حال حاضر او هنوز جای معیّنی در آن مراحلی که قبلاً گفتم ندارد، گاهی هنوز در مرغدانی است، در بسیاری اوقات توی خیابان با دُم خروسی که پیداست. و دریغ است که چنین است. مانی آدم بی‌استعدادی نیست، و می‌توانست چنین نباشد.

— ۴ —

از آنجا که او سرشناس‌ترین چهره در میان پیروان شاملوست، بد نیست نگاهی به آخرین، یعنی هشتمین[۷]، مجموعهٔ شعرش بیندازیم که *پرواز در توفان*[۸] نام دارد — هرچند مجموعهٔ کار شعری او شایستهٔ بررسی مستقلّی است و نقدی نه به شیوهٔ آن نقدهای لوس و آبکی که تا به حال در مورد کارهایش نوشته‌اند[۹]، و شاید من در فرصتی این کار را هم بکنم. و در ضمن آنچه را که می‌گویم نباید در حقّ همهٔ پیروان شاملو تعمیم داد. من تنها دو سه مورد دُم خروسهای خیلی آشکار را نشان خواهم داد.

شاملو در شعر «صبح» از «گلگون کفنانی» یاد می‌کند که

به خستگی
در گور
گرده تعویض می‌کنند. [۱۰]

«گرده تعویض کردن»، یعنی از این پهلو به آن پهلو گشتن و غلت زدن، تعبیری است که به همّت شاملو در شعر نو ما راه پیدا می‌کند و چنان زیبا و بجا به کار می‌رود که آدم با هر بار شنیدن غیر ممکن است به یاد زبان شعری شاملو نیفتد. و اگرچه شاملو آن را یك بار بیشتر به کار نبرده، در شعر مانی، تنها در همین مجموعه [۱۱]، دو بار به کار رفته: یك بار «جهان گرده تعویض می‌کند» (ص ۶۷) و یك بار هم «پهلوانان زخمی ایرانشهر / در جیرینگاجیرینگ زنجیرها، گرده می‌چرخانند» (ص ۴۶). شاید در آینده، به همّت دیگر پیروان شاملو، این تعبیر آنقدر در شعرها تکرار شود که به‌صورت یك کلیشه درآید، همچنان که در شعر کلاسیك بسیاری تعابیر از قبیل «نرگس چشم» و «کمند گیسو» و «لب لعل» و غیره به‌صورت کلیشه در آمدند. در آن صورت دیگر خواهیم گفت مانی از یك کلیشه در شعرش استفاده کرده؛ که تازه آن هم افتخاری نیست و حتّی قدری قباحت دارد. در حال حاضر ما هنوز در این مرحله نیستیم و این تنها یك دُم خروس است.

شاملو در شعر «عقوبت» (شعر زیبایی که با این سطر شروع می‌شود: «میوه بر شاخه شدم / سنگپاره در کف کودك»)، در جایی می‌گوید:

چنان‌کن‌که مجالی اندکك را درخورست
که تبردار واقعه را
دیگر
دست خسته
به فرمان
نیست.» [۱۲]

می‌بینید که واژهٔ «اندکك» را، با افزودن کاف تصغیر به «اندك»، چه زیبا به کار برده. در موارد دیگری نیز شاملو مشابه این کاف تصغیر را به کار برده، مثلاً در «هجرانی» «تلخ، چون قرابهٔ زهری...» می‌گوید که:

... تیشهٔ کوهکن
بی‌امان‌ترك اکنون
پایان جهان را
در نبضی بی رؤیا
می‌کوبد.» [۱۳]

(نمونه‌های عادیتر آن هم، که افزودن کاف تصغیر به اسم باشد، بسیارست، مثل «گنجشککان پرگوی باغ» [۱۴] و غیره.) باری. در این مورد هم شاملو زیاده‌روی نمی‌کند و معمولاً از این شکل بمورد و بجا استفاده می‌کند؛ آن را به‌صورت یك ادا در نمی‌آورد. امّا پیروان شاملو چنان در این کار افراط می‌کنند که من چندی پیش (دی ماه ۶۸) خودم را ناچار دیدم در این باب شعری به شوخی بنویسم و بد نیست در اینجا برایتان نقلش کنم:

شاملو گفت مجالش باشد اندککی
پس به هرخشتکی افتاد ازین‌حرف‌ککی
اندکك گفت مُراد و مَرَده چسباندند
کافکی زود به ماتحتك هر واژککی
غیر آن کز من این بیَ ادبی سر بزند
به اَدب هیچ نکردند مریدان کمکی...

[متن کامل این شعر در همین صفحات جداگانه نقل شده است و در اینجا به همین حد کفایت می‌شود.]

گفتم که شاملو خود در این کار افراط نمی‌کند و مثلاً در کلّ اشعار او من واژهٔ «اندکك» را جز همان یك بار ندیده‌ام. در زمان سرودن شعر بالا، من نظر خاصی به شعر مانی نداشتم، امّا الآن که به مجموعهٔ *پرواز در توفان* نگاه می‌کنم می‌بینم تنها در همین مجموعه سه بار واژهٔ «اندکك» به کار رفته (ص ۴۹، ص ۸۰، ص ۸۲)؛ دوبار «خُردك» (ص ۴۹، ص ۸۰)، که البتّه «خردك» واژهٔ رایجی است (اخوان هم در شعر «قاصدك» خود «خردك شرری» می‌جوید)؛ نیز واژه‌های «دمك» و «نهالك»، بگذریم از مواردی که کاف تصغیر جزء خود کلمه است، مثل «نی‌لبك» و غیره.

شما کاملاً حق دارید که بگویید واژه‌های زبان فارسی ملك طلق هیچ کسی نیستند و همه آزادند آنها را هرطور و هرچقدر دلشان خواست به کار ببرند، این که نشد دُم خروس! ولی مسئله این است که این فقط «دُم» خروس است، یعنی نشانهٔ کوچکی است از خروسی که با تمام هیکلش زیر لبهٔ قبا یا کاپشن یا کُت پنهان شده و بیرون کشیدن تمامی آن از حدود حوصلهٔ این گفتار کوتاه خارج است. درست است که هر کسی حق دارد آه بکشد و اگر کسی آه بکشد نمی‌شود گفت تو داری ادای فلانی را در می‌آوری، ولی وقتی شما ضمن آه کشیدن به شکل ویژه‌ای چشمهایتان را خمار و گردن را کج کنید و ناز و ادای خاصی به صدایتان بدهید، من هم حق خواهم داشت به یاد الگوهای معیّنی بیفتم که این شیوهٔ آه کشیدن تقلید آنهاست. در شعر مانی نه «واژه» های شاملو، بلکه ساختمان شعر شاملو، یعنی الگوهای ساختاری شعر شاملو، شیوهٔ عطف و خطاب شاملو، و خلاصه همهٔ عوامل ویژگی‌دهنده به شعر اوست که تقلید می‌شود، و طبعاً، علی‌رغم استعدادی که مانی دارد، با چنان فاصله‌ای از اصل که اصولاً قیاس مع الفارق است.

و به این ترتیب مانی نمونهٔ یك استعداد حرام‌شده است. امیدوارم تکانی به خودش بدهد و به این به به و چهچه‌های اطرافیان دل نبندد.

— ۵ —

در همین‌جا بگویم که تلاشهای مصنوعی برای رسیدن به استقلال زبانی در شعر و بنیان گذاشتن مکتب شعری جدید هم محکوم به شکست است، و اگر می‌گویم استقلال زبانی منظورم به مفهوم لغوی نیست، منظور این است که شاعر باید حرف خودش را بزند آن هم با صدای خودش، نه این که ادای

صدای دیگران را در آورد، آن‌وقت طبیعی است که بعضی صداها ممکن است به هم شبیه باشند. ملك الشعرای بهار همصدای گویندگان بزرگ سبك خراسانی است، امّا برای خودش غولی است در کنار آن غولها. سعی شاعر باید بر این باشد که حرفش را به بهترین شکلی که می‌تواند بگوید، بدون دغدغهٔ فُرم و زبان. رسیدن به کمال و استقلال خود به‌خود در پروسهٔ کار پیش می‌آید. همان‌طور که آن حیوانی که گفتم، باید اوّل بالغ شود و بعد از گله و خانواده جدا شود، وگرنه طبیعت بی‌رحم است و نابودش می‌کند. تلاش مصنوعی زودرس برای استقلال مثل تلاش کودکی خواهد بود که کفش بزرگترها را می‌پوشد؛ حاصل چنین تلاشی جفتك‌پرانیهای مسخره در شعر و کج و کوله کردن زبان و استفادهٔ غلط از آن و خلاصه به نمایش گذاشتن بی‌سوادی است.

تا اینجا شاید بتوان گفت که آنچه گفتم بیشتر کلّی‌بافی بود. دیگر دارد زمان آن می‌رسد که بگویم دلیل یا دلایل خاص شکست پیروان شاملو چیست؟ اگر مانی در پیروی از شاملو شکست می‌خورد، هر مقلّد دیگری هم در پیروی از هر شاعر دیگری می‌تواند شکست بخورد. چرا این‌همه تأکید روی «شاملوزدگی» آن هم به‌عنوان بیماری؟ طبعاً به‌خاطر ابعاد و عمومیّت آن؛ ولی دلایل خاصی هم هست. منتها باز یادآوری کوچکی ضروری است، و آن این که شاملو، تنها شاملوی اشعاری فاقد وزن عروضی چون «خطابهٔ تدفین»، «در این بن‌بست»، «هجرانی» ها و غیره نیست، شاملوی اشعار زیبای موزونی چون «پل اللهوردیخان»، «خواب وجینگر»، «کیفر» («در اینجا چار زندان است...»)، «مرگ نازلی» و غیره هم هست. امّا روشن است که ویژگی شاملو و اوج کارش در کارهای بی‌وزن و به‌قول خودش در اشعار «سپید» اوست، و پیروی و تقلید از همین بخش از کارهای اوست که مسئله‌ساز شده و به‌صورت بیماری درآمده. دلیل خاص عدم توفیق این گروه از مقلّدان هم از طرفی ظاهر ساده و سهل‌الوصول این اشعار و از طرف دیگر ظرافت و دشواری فوق‌العادهٔ آنهاست. باز هم دو تعبیر متناقض؛ امّا این تناقض در عالم شعر از قدیم‌الایّام با تعبیر «سهل و ممتنع» به رسمیّت شناخته شده است. وقتی می‌گویند شعری سهل و ممتنع است، در واقع بیشترین تعریف ممکن را از آن کرده‌اند، ولی این سهل و ممتنع بودن برای پیروان و مقلّدان زیانهایی دارد که خودشان معمولاً به آن آگاهی ندارند.

شعرهای سپید شاملو وزن عروضی ندارد، و به‌قول آن کسی که وقتی برایش «نثر» را تعریف کردند گفت عجب، من خودم نمی‌دانستم که الآن عمری است دارم «نثر» می‌گویم، هرکسی هم که دارد برای عمّه‌اش نامه می‌نویسد اگر جملات را بشکند و زیر هم بنویسد می‌تواند تصوّر کند که دارد شعر سپید می‌نویسد. این سادگی سبب می‌شود که شاملو خیلی راحت به‌صورت مرجع تقلید همهٔ کوشندگان شاعری درآید، همان‌طور که هر استادی که راحت نمره بدهد همهٔ دانشجوها مریدش می‌شوند. این به خودی خود عیبی ندارد که سیاهی لشکر زیاد شود؛ مسئله اینجاست که اگر آن استاد شاگردانش را با آسانگیریش بی‌سواد بار می‌آورد، اینجا هم می‌بینیم که پیروان شاملو، در مقایسه، سواد شعریشان و آشنایی‌شان با شعر کلاسیك و در نتیجه حتّیٰ سواد فارسیشان بسیار کمترست، چرا که شاید لازم نمی‌دانند به خود زحمت دهند و مثلاً با شعر کلاسیك و با دقایق تکنیك شعر، وزن و قافیه و غیره، آشنا شوند.

بد نیست باز در ربط با این نکات، یعنی سواد شعری و سواد زبان فارسی، نگاهی به مجموعهٔ *پرواز در توفان* از مانی بیندازیم، و متأسّفم که روال گفتار به گونه‌ای است که ناگزیرم همیشه به ضعفهای کار مانی اشاره کنم، در حالی‌که جا دارد به جنبه‌های مثبت کارش هم اشاره شود و جایش در این گفتار نیست.

در این مجموعه، یعنی آخرین مجموعهٔ شعر مانی، چند شعر موزون و نیمه موزون و یك غزل هم هست. غزل، که «چاووشی» نام دارد (ص ۴ـ۹۳)[۱۵]، نشان می‌دهد که مانی هنوز الفبای کاربرد صحیح قافیه را در شعر نیاموخته است و در ۹ مورد در این غزل ۱۸ بیتی تنها «الف و نون» جمع را قافیه قرار داده است. (بگذریم از زبان سستش و...) در شعرهای موزون نیماییش هم از طرز نوشتن برخی سطرها می‌توان دریافت که حسّاسیّت کافی نسبت به وزن ندارد. (در مجموعه‌های دیگرش، مثلاً در شعر «غزل مقاومت» از مجموعهٔ *از سرزمین تلخ*[۱۶]، خطاهای آشکار وزنی هم می‌توان یافت.)

و امّا از نظر زبان فارسی، هرچند آشکارست که مانی روی زبان شعرهایش زیاد کار می‌کند و زبانی بالنّسبه شسته رُفته دارد (که بخشی از آن طبعاً مدیون شاملوست که مانی چنین بی‌دریغ از تعابیرش استفاده می‌کند)، باز هم لغزشهایی در کارش دیده می‌شود. در اینجا نمونه‌هایی را بدون ترتیب خاصی ذکر می‌کنم و از مواردی که احتمالاً غلط چاپی است می‌گذرم:[۱۷]

ـ «زاد و بوم» با «واو» به‌جای «زادبوم» (ص ۲۷، ص ۳۰، ص ۴۲، ص ۴۳)؛

ـ «برتافتن» در معنای «تافتن» یا «تابیدن» (ص ۸۸)، در حالی که برتافتن به معنی «گردانیدن» و نیز «تاب آوردن» است؛

ـ «کدامیك» به‌جای «کدام» یا «کدامین» در حالت صفتی (ص ۷۵، ص ۷۸)، در حالی که «کدام‌یك» ضمیر است؛ یا باید گفت «کدام‌یك آمدند؟» یا «کدام شخص آمد؟»، ولی نمی‌شود گفت «کدامیك شخص آمد؟»؛

ـ نیز چندین مورد استفادهٔ نابجا از «را»، مثلاً «سخن سر دادن چیزی را» (ص ۵۳) به‌جای «سخن از چیزی گفتن»، یا «دیگر چه فرق می‌کند او را» (ص ۷۴، ص ۷۸، ص ۷۹، ص ۸۰) به‌جای «دیگر برایش چه فرقی می‌کند».[۱۸] درست است که «را» همیشه به‌طور ساده، آن‌چنان که در زبان امروز به کار می‌بریم، در زبان ادبی نمی‌آید، امّا بی‌دقّت و دیمی هم نمی‌توان به کارش برد. مثلاً وقتی که مانی می‌گوید «انتظار بامدادان را / چشم می‌دوزند به واپس» (ص ۶۱) این درست است، ولی وقتی می‌گوید «پستانهای زنی را / لبهای طلب بگشایم» (ص ۵۷) آدم خیال می‌کند پستانهای زن لب دارند و شاعر می‌خواهد لب آن پستانها را بگشاید (و نه آن که در طلب پستانهای زنی، لبهای خودش را بگشاید)؛

ـ همچنین «ای» حرف ندا بدون آن که اسمی به دنبالش آمده باشد با فعل جمع به کار رفته («ای که پستان به تنور عزا / و پیشانی تبدار به شیشهٔ نسیم می‌سائید»، ص ۴۸)، در حالی که در چنین مواردی فعل معمولاً مفرد است؛

ـ و باز همچنین چندین مورد مصادر جعلی و من درآوردی مثل «نهاندن» (و «نهانیدن»، ص ۱۶، ص ۴۶، ص ۸۹) در معنی نهان کردن و «خموشیدن» (ص ۴۷، ص ۷۵، ص ۸۶...) در معنی خاموش شدن و غیره. کسی می‌تواند در زبان دست ببرد که چون شاملو به درجهٔ اجتهاد رسیده باشد، و مانی هنوز در این حدّ نیست و معلوم هم نیست که هرگز به چنین حدّی برسد.

ـ ۶ ـ

گفتم که شعر شاملو سهل و ممتنع است، و تا اینجا گفتم که سهل بودن ظاهر آن چه زیانهایی برای پیروانش می‌تواند داشته باشد. امّا ممتنع بودن شعر شاملو در چیست و چگونه بر شاملوزدگان اثر می‌گذارد؟ ظاهر سهل و گول‌زنندهٔ شعر شاملو نمی‌گذارد که پیروانش، جز معدودی انگشت‌شمار از آگاهتران، به پیچیدگیها و ظرافتهای کارش پی ببرند.

هرچند مخالفان سنّت‌گرای شعر نو، از همان زمان که نیما شروع به شکستن اوزان کرد، همواره گفته‌اند و هنوز هم، بخصوص پس از باب شدن شعر به‌اصطلاح «سپید» شاملو، می‌گویند که این شاعران تنها از روی راحت‌طلبی و بی‌سوادی است که می‌روند شعر نو می‌گویند چون وزن را نمی‌شناسند و غیره،[۱۹] ولی باید دانست که سرودن شعری خوب به شیوهٔ نیمایی اگر دشوارتر از سرودن غزلی خوب نباشد[۲۰]، به هیچ رو آسانتر هم نیست؛ همچنان که سرودن شعری خوب به شیوهٔ شاملو نیز اگر از سرودن شعری خوب به آن دو شیوه دشوارتر نباشد، حتّیٰ «اندککی» نیز آسانتر نیست.

آیا دلیل عدم توفیق انبوه پیروان شاملو همین نیست که، بر خلاف انتظار خود، به سراغ شیوه‌ای دشوار رفته‌اند که تنها ظاهرش به‌طرزی گول‌زننده ساده است؟ شاملو با پشتوانهٔ شعر کلاسیك و شعر نیمایی به شعر سپید خودش رسیده است. آیا به چه دلیلی پیروانش فکر می‌کنند راهی «میانبُر» هم وجود دارد و بدون آن پشتوانه هم می‌توان به حدّ شاملو رسید؟ در شعر شاملو (و طبعاً منظور در شعرهای خوب او

و در بهترین کارهایش است)، هر کلمه با وسواس و دقّت انتخاب شده است و هیچ چیز بی‌حساب نیست. اگر شعرش وزن عروضی ندارد، در عوض آهنگ ویژه‌ای دارد که رسیدن به آن آهنگ هم ساده‌تر از گفتن شعر موزون نیست. اگر شاعر در شیوهٔ موزون یك مشکل دارد و آن هم ریختن کلمات در قالب اوزان است، در شیوهٔ شاملو مشکل دوتاست: یکی حفظ آهنگ ویژهٔ شعر، و دیگری هوشیاری و تلاش برای پرهیز از وزن عروضی و نیفتادن به دام وزن. و طبعاً بدون آشنایی کامل و دقیق با وزن عروضی این امر ممکن نیست.

بگذارید مثالی بزنم. شاملو یکی از «هجرانی» هایش را چنین شروع می‌کند: [۲۱]

چه هنگام می‌زیستم؟
کدام مجموعهٔ پیوستهٔ روزها و شبان را
من؟ —

گمان نمی‌کنم هیچ‌یك از دوستداران و عاشقان سینه‌چاك شاملو تا به حال نشسته باشد با خودش فکر کند که چرا شاملو در اینجا می‌گوید «روزها و شبان»؟ چرا «روز» را با «ها» جمع بسته و «شب» را با «ـان»؟ چرا نگفته «روزان و شبان» یا «روزها و شبها»؟ در اینجا فوراً تخیّل همه به کار خواهد افتاد و دهها دلیل ممکن است ارائه شود که مثلاً چرا متناسب با محتوا و مفهوم، از نظر لفظی هم باید تفاوتی میان روز و شب موجود می‌بوده است. شاید برخی از این دلیلها درست هم باشند، چرا که غالباً شاعر برای انتخاب هر واژه نه یك جانب، بلکه همهٔ جوانب را در نظر می‌گیرد؛ امّا یك عامل باید مهمتر و تعیین‌کننده باشد. و در اینجا، به نظر من عامل وزن و آهنگ است که نقش تعیین‌کننده دارد.

بیایید این سطر را به شیوهٔ عروض قدیم تقطیع کنیم:

کدام مجموعهٔ پیوستهٔ روزها و شبان را من
مفاعلن مفتعلن مفتعلن فعول مفاعیلن

در اینجا اگر بگوید «روزها و شبها را من»، گذشته از تنزّل لفظ، پایان سطر زیادی ثقیل و سنگین می‌شود و به‌جای «مفاعیلن» می‌شود «مفولن فع»، و این با وزن روان آغاز سطر نمی‌خواند و بدون دلیلی استتیك، ناهماهنگی ناخوشایندی ایجاد می‌شود. برعکس، اگر بگوید «کدام مجموعهٔ پیوستهٔ روزان و شبان را من»، در این حالت دیگر تنزّل لفظ وجود ندارد و احساس می‌شود که شعر از آنچه که بوده آهنگینتر هم می‌شود؛ تقطیع کلّ سطر این بار به این صورت خواهد بود:

مفاعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن فعلن

می‌بینید که رکن عروضی «مفتعلن» سه بار پیاپی تکرار می‌شود:

... موعهٔ پیوستهٔ روزان و شبان
مفتعلن مفتعلن مفتعلن

با وام گرفتن تعابیری از مولوی (غزل ۱۶۲ از جلد ۱ غزلیّات شمس) می‌توان این را حتّیٰ در مطلع غزلی گنجاند، مثلاً:

ای جان وجهانم، چه‌کنم جان وجهان را
مجموعهٔ پیوستهٔ روزان و شبان را

به نظر من، شاملو برای پرهیز از نزدیك شدن به طنین آشنای اوزان عروضی و برای فرار از این زنجیرهٔ «مفتعلن» هاست که می‌گوید «روزها و شبان»، حتّیٰ اگر این ملاحظه در شاعر کهنه‌کاری چون او به هنگام انتخاب واژه به‌طور ناخودآگاه عمل کرده باشد. شاملو البتّه گاه در وسط شعر سپید هم سطرهای موزون می‌آورد، امّا اوّلاً بجا و با حساب و کتاب مشخّص، ثانیاً آن هم در محدودهٔ اوزانی که از ترکیب ارکان عروضی متفاوت ساخته شده‌اند (بحور مختلف الارکان) و به این ترتیب به آهنگ اشعار خودش نزدیکترند، نه اوزانی که از تکرار تنها یك رکن عروضی مثل «مفتعلن» ساخته می‌شوند. (نگاه کنید مثلاً به بند اوّل شعر «عقوبت».) و به این ترتیب شاملو، که همیشه به انواع هماهنگیهای لفظی (و از جمله قافیهٔ داخلی یا «موسیقی درونی») در شعر توجّه دارد، در اینجا از هماهنگی لفظی میان «روزان» و «شبان» چشمپوشی می‌کند تا به دام وزن نیفتد. در حالی‌که در همین دو سطر

چه هنگام می‌زیستم؟
کدام مجموعهٔ پیوستهٔ روزها و شبان را
من؟ —

به چندین مورد هماهنگیهای لفظی دیگر می‌توان توجّه کرد:

ـ هماهنگی سمعی ـ بصری دو کلمهٔ «مجموعه» و «پیوسته» که در ضمن، با آمدن در پی هم و دوبار تکرار «مفتعلن»، آن حالت «مجموعه» بودن و تکرار را می‌رسانند بی آن که شعر بیش از حدّ لازم به وزن عروضی نزدیك شود؛

ـ نیز می‌توان به قافیهٔ داخلی «هنگام» در سطر اوّل و «کدام» در سطر دوّم اشاره کرد، که در هر دو مورد، پس از یك هجای دراز مختوم به صدای «م»، واژهٔ بعدی نیز با «م» شروع می‌شود؛

ـ و در همین رابطه می‌توان به دو واژهٔ «را ـ من» در پایان سطر توجّه کرد که صدای «آ» با «میم» مفتوح پس از آن در واقع تکرار اصوات آغاز سطر و «کدام مجموعه» است؛

ـ در سطر اوّل تنها یك بار صدای «آ» در واژهٔ «هنگام» به گوش می‌رسد، که، چون هجای درازست و کشیده می‌شود، دارای وزنه و تأکید خاصی است؛ در سطر دوّم با آمدن «کدام» در اوّل سطر که با «هنگام» همقافیه است و در ضمن به‌خاطر هجای دراز از همان وزن و تأکید برخوردار است، صدای «آ» باز هم برجسته می‌شود و در ادامهٔ سطر سه بار دیگر هم صدای «آ» به گوش می‌رسد: «روزها و شبان را»، و این تکرار، بخصوص با آمدن صدای «هـ» در «روزها» (باز هم دلیلی دیگر برای استفاده از «روزها» به‌جای «روزان»!) به آهگونه‌ای، به نالهٔ شکوایی، تبدیل می‌شود، و تنها در میانهٔ این سطر است که آن دو واژهٔ «مجموعهٔ پیوسته» ـ در واقع، همچنان که باید باشند: چون مجموعهٔ پیوسته‌ای ـ از صدای «آ» بی‌بهره‌اند و ساز دیگری می‌زنند و به این ترتیب در وسط سطر برجسته و جدا می‌شوند.

و گمان نکنید که دیگر نمی‌توان دربارهٔ این دو سطر چیزی گفت؛ هنوز می‌توان چیزهای دیگر کشف کرد؛ و می‌بینید که این‌همه سخن تنها بر سر دو سطر از یك شعر شاملوست، و آن هم تنها از جنبهٔ موسیقایی!

پیروان شاملو اشتباه می‌کنند که کار را ساده می‌پندارند، و پیش از آن اشتباه می‌کنند اگر تصوّر کنند راه میانبُری اینجا وجود دارد. شاملو ساده به این حدّ نرسیده است، و اگر کسی بخواهد توفیقی، نه در حدّ او بلکه حتّیٰ «اندککی» نزدیك به او، در شعر به دست آورد، تازه اگر مایه و استعداد کافی داشته باشد، باید به اندازهٔ شاملو رنج بکشد، تجربه کند، بر شعر و ادبیّات کلاسیك و زبان فارسی احاطه داشته باشد، و به «هزار نکتهٔ باریکتر ز مو» توجّه کند.

امیدوارم که در همین حدّ، با اشاره به برخی از ظرافتهای کار شاملو، نشان داده باشم که چرا شعر او ماندگار است، و نیز چرا پیروی از او چنین دشوار است، و چرا «شاملوزدگان» چنین کم‌توفیق‌اند. منظور توفیق واقعی است نه جنجال و تبلیغ.

از آنجا که از «بیماری شاملوزدگی» سخن گفته‌ام، لابد انتظار دارید دربارهٔ شیوهٔ درمان آن هم سخن بگوییم. به گمان من، در مورد این بیماری هم «پیشگیری» بسیار راحت‌تر از «درمان» است. (شخص مبتلا را شاید تنها با وارد کردن شوکهای شدید، که گاه منجر به افسردگی روحی می‌شود، بتوان نجات داد!) و امّا راه پیشگیری از آن، بر خلاف تصوّر شما، پرهیز از شاملو و فرار از شعر او نیست. نه. او بزرگترین شاعر زندهٔ ماست و برخی از شعرهای ماندگار قرن حاضر را نوشته است. پرهیز از او یا نخواندن آثارش دیوانگی است. باید خواند و زیاد هم خواند، امّا آگاهانه، و در کنار آن با خواندن آثار دیگر بزرگان شعر، هم کلاسیکها و هم معاصران. به‌جای پرهیز از شاملو، باید از «تنگ‌سلیقگی» پرهیز کرد. و کسی که شعر فارسی را خوب بشناسد و بر زبان فارسی نیز مسلّط باشد، تازه آن‌وقت شعر شاملو را خوب خواهد فهمید و لذّت واقعی را از آن خواهد برد. [۲۲]

یادداشتها

۱ ـ در برنامهٔ کانون نویسندگان ایران (در تبعید) در شهر ماینتس آلمان، پائیز سال ۱۹۹۰.

۲ ـ مهدی اخوان ثالث: «دم‌زدنی چند در هوای تازه»، در: *حریم سایه‌های سبز ـ مجموعه مقالات ۱* (تهران، زمستان، ۱۳۷۲)، ص ۲۶.

۳ ـ برای نمونه، تلاش شاملو در گردآوری *کتاب کوچه* خدمتی بسیار ارزنده به فرهنگ ایران بود، امّا چه عیبی دارد که بگوییم شاملو اطّلاع چندانی از راه و رسم فرهنگ‌نویسی ندارد؟ این که شاملو می‌کوشد با نقطه‌گذاری و رسم‌الخطّ جدید، خواندن حافظ را سهل کند یا اصولاً در نحوهٔ ترتیب ابیات تأمّل کند، خوب است، امّا دلیلی ندارد که فکر کنیم حافظ شاملو بهترین حافظ و هرآنچه که شاملو دربارهٔ حافظ گفته دُرست است. و قس علیهذا.

۴ ـ سلیقهٔ محافظه‌کار، سلیقه‌ای است که اهل خطر کردن و تجربه کردن چیزهای نو نیست؛ تصوّر نشود که دارم می‌گویم

احمد شاملو:
تجربهٔ من «تجربهٔ من» است و قابل انتقال نیست!

... امّا مطلبی که حتماً اینجا باید بگویم این است که تجربهٔ من «تجربهٔ من» است و نمی‌توان آن را به دیگری انتقال داد. زبان چیزی است که هر شاعر باید شخصاً ظرفیّتهایش را تجربه کند. متأسّفانه شاعران جوان ما غالباً آسانگیری می‌کنند. چشمشان به دست دیگران است و از یکدیگر تقلید می‌کنند. فروغ از یك ترانهٔ فرانسوی جملهٔ «دستهایم را در گلدانی می‌کارم» را گرفت و از آن شعری شورانگیز و بسیار زیبا ساخت، بی‌درنگ بیشتر شاعران روزگار به باغچه بیل‌زنی پرداختند و هر کدام هر چیزی را که دم دستش رسید در باغچه کاشت. یکی گوشش را کاشت یکی پایش را یکی چشمهایش را. این‌جوری هیچ‌کس به هیچ جا نمی‌رسد، چون تصوّر می‌کند دارد سر خلق کلاه می‌گذارد تا شاعر شناخته شود در حالی که نتیجتاً سر خود را کلاه گذاشته. شعر، نجّاری و کفّاشی نیست که با نگاه کردن دست اوستا بتوان یادگرفت. شاعر جان جهان را عریان می‌کند و این کاری است نیازمند مکاشفه. و مکاشفهٔ تو فقط «مکاشفهٔ تو» است، با تقلید دیگران به هیچ مکاشفه‌ای دست نمی‌توان یافت.

ناصر حریری: *هنر و ادبیّات امروز ــ گفت و شنودی با احمد شاملو*ـ (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵)، ص ۴۵ـ۴۴.

سعید یوسف

شاملو گفت...

«چنان کن که مجالی اندکك
را درخور ست...»
[از شعر «عقوبت»،
سرودهٔ شاملوی بزرگ]

شاملو گفت مجالش باشد اندککی
پس به هرخشتکی افتاد ازین‌حرف‌ککی
اندکك گفت مُراد و مُرده * چسباندند
کافَکی زود به ماتحتك هر واژگکی
غیرِ آن کز من این بی ادبی سر بزند
به ادب هیچ نکردند مریدان کمکی
آن‌که زین‌پیش چو می‌دید زنی را می‌خواست
که بگیرد با او کُشتیِ کج بر تُشکی

حالِ اگر پُرسی از او، نازْکنان می‌گوید
هوسك هست مرا بوسگکی از لبکی
رمزِ توفیق درین شیوه جز این نیست که یك
کافِ تصغیر بیفزایی با هر کلکی
بُز مُجاز ست درین روضهٔ رضوان بچرد
گر بُزك گردد و از کاف بیابد بزکی
واژه گر خود به چنین کافْ مزیّن باشد
نیست دیگر در شعریّت آن هیچ شکی
پولْ لفظی ست کریه، امّا پولك زیباست
شاعرانه ست چو باشد بر دامن سگکی
شعر با به به و چه چه می‌خوانند و دریغ
نه به شیرینیِ قند است و نه دارد نمکی
عقلکی‌شان چو نداده‌ست خدا، کاش دهد
مرگکی شان، که بگویم من مرثیّگکی

(* مُرده: مریدان، جمع مرید)

→

آدمهای محافظه‌کار (به لحاظ سیاسی) از شاملو خوششان می‌آید!

۵ ـ بخشی از گفتاری که در ۲۳ ژوئن ۱۹۹۰ در برنامهٔ مشترك کانون نویسندگان ایران در تبعید و کانون فرهنگی لاهوتی (به نام «قدرت استبدادی در برابر هنر») در فرانکفورت خوانده شد.

۶ ـ البتّه خوئی احتیاج به مدافعی چون من ندارد، و در فاصلهٔ این گفتار تا زمان حاضر بارها (مثلاً در شماره‌هایی از *آرش* و *میهن*) و به اشکال گوناگون به شعر و به نثر، و شاید حتّی بیش از آنچه لازم بوده، پاسخ شاملو را داده است. ولی به هرحال از آنجا که آدمهای بزرگ اشتباهاتشان هم بزرگ و برجسته می‌شود، این حرف شاملو هم قطعاً در پروندهٔ زندگی ادبیش به‌صورت برجسته، سه‌بُعدی و تمام‌رنگی، باقی خواهد ماند.

۷ ـ تا زمان چاپ این گفتار، مانی، تا آنجا که می‌دانم، دو مجموعه شعر دیگر نیز چاپ کرده است: منظور از «هشتمین» تنها تا زمان نگارش متن حاضر است.

۸ ـ عسکری، میرزاآقا (مانی): *پرواز در توفان* (آلمان غربی، نوید، ۱۳۶۷).

۹ ـ و در آنها مثلاً او را ترکیبی از مولوی و شاملو و سعید سلطانپور (و لابد، به دلیل این آلیاژ، برتر از هرسهٔ آنها!) معرّفی کرده‌اند؛ نگاه کنید به نوشتهٔ الف. آویشن در شمارهٔ ۱۷ *دفترهای هنر و ادبیّات*، پائیز ۱۳۶۶، سوئد.

۱۰ ـ شاملو، احمد: *ترانه‌های کوچك غربت* (تهران، مازیار، ۱۳۵۹)، ص ۲۷.

۱۱ ـ در مجموعه‌های بعدی هم مانی دست از سر این اصطلاح بر نمی‌دارد، تنها آن را زیرکانه‌تر و پوشیده‌تر به کار می‌گیرد و هرچه کمتر یادآور شاملو، مثلاً: «شاید روح / به پهلوی شفّاف خود می‌غلتید»، در شعر «دریغ»، *ترانه‌های جادهٔ ابریشم* (تهران، مروارید، ۱۳۷۳)، ص ۱۴۰.

۱۲ ـ شاملو، احمد: *شکفتن در مه* (تهران، کتاب زمان، چ ۲، ۱۳۵۲)، ص ۱۶.

۱۳ ـ *ترانه‌های کوچك غربت*، ص ۱۵.

۱۴ ـ شاملو، احمد: *آیدا در آینه* (تهران، نیل، ۱۳۴۳)، از چهارمین «سرود برای آیدا»: «سرود برای سپاس و پرستش»، ص ۴۲.

۱۵ ـ شاملو، احمد: *آیدا در آینه* (تهران، نیل، ۱۳۴۳)، از چهارمین «سرود برای آیدا»: «سرود برای سپاس و پرستش»، ص ۴۲.

۱۶ ـ و تاریخ آن هم دی‌ماه ۱۳۶۶ است، یعنی شاعر ۳۶ ساله است و این هم پانزدهمین کتابی است که دارد (در سال ۶۷) چاپ می‌کند.

۱۷ ـ فاقد نام ناشر و شناسنامهٔ کتاب؛ در کتابهای بعدیش تاریخ چاپ این کتاب بهار ۶۴ ذکر شده.

۱۸ ـ مواردی نیز هست که نباید غلط چاپی باشد، ولی از آنجا که براحتی می‌توان مدّعی شد که غلط چاپی‌است، در متن نیاوردم، مثل «بنده‌گی» (ص ۶۴) بدون حذف «ها» ی غیر ملفوظ (و گمان هم نمی‌کنم که مانی در آن سال بحثهای بعدی امثال کابلی را پیشگوئی کرده و به استقبال آن رفته باشد!)، همزه روی «ها» ی ملفوظ («گرد»، ص ۴۵)، جدا نوشتن «با» ی زینت («به ندیدی»، ص ۸۸ و تکرار همان در ص ۹۲)، و...

۱۹ ـ البتّه روشن است که «دیگر برایش چه فرقی می‌کند» آن زبان «شاعرانه» و «زیبا» یی نیست که مانی می‌خواهد، ولی زبان فارسی چه گناهی کرده است که باید کج و کوله شود؟ درست است که شاملو هم زبان شعرش با زبان عادی متفاوت است، امّا هرآنچه که او به کار می‌برد یا ریشه در سنّتهای زبان دارد و یا آفریدهٔ کسی است که در زبان فارسی یك اتوریته است؛ مانی فقط ظاهر کار شاملو را می‌بیند و گمان می‌کند همه چیز می‌تواند بی‌حساب و من درآوردی باشد.

۲۰ ـ من تنها یك کهنسرای باانصاف دیدم و آن هم یکی از دوستان نزدیك اخوان بود که خود غزلسرایی ممتاز و چیره‌دست امّا منزوی و فراری از شهرت است. در مجلسی که بحث بر سر شعر نو داغ شده بود او با برافروختگی گفت اگر من یك شعر مثل اخوان می‌توانستم بگویم تمام غزلهایم را آتش می‌زدم و دیگر غزل نمی‌گفتم. یعنی اذعان می‌کرد که سرودن به شیوهٔ اخوان برایش دشوارتر است و «قادر نیست» مثل او شعر بگوید. (بگذارید من هم در حاشیه و در این پرانتز اذعان کنم که خود را «قادر» به نوشتن شعری خوب که عاری از وزن باشد و در عین حال خودم را راضی کند نمی‌بینم، هرچند اگر هم قادر بودم از شعر موزون بتمامی دست نمی‌کشیدم، برای من هر یك جای خود را دارد.)

۲۱ ـ که بسیاری می‌گویند دشوارترست، از جمله خود نیما که در حرفهای *همسایه* (تهران، انتشارات دنیا، چ ۲، ۱۳۵۱، یادداشت ۳۰، ص ۶۵) «کار قدما» را کاری «بچگانه، بسیار آسان» می‌داند، ولی واقعیّت این است که نیما دارد غزلهای بند تنبانی معاصران را (و نه مثلاً غزل حافظ را) با کارهای خوب خودش مقایسه می‌کند؛ اگر روی نمونه‌های خوب تکیه شود، به گمان من، همچنان که در جای دیگری نیز گفته‌ام، هیچ‌یك از ژانرها و گونه‌های هنری نیست که آسانیاب‌تر و سهل‌الوصول‌تر از گونه‌ای دیگر باشد.

۲۲ ـ *ترانه‌های کوچك غربت*، ص ۱۱.

۲۳ ـ متن یك سخنرانی است که در تاریخ ۲۸ ژوئن ۱۹۹۱ (۷ تیر ۱۳۷۰) در فرانکفورت ایراد شده است.

برخی از دوستان ایرانی ما که در آلمان زندگی می‌کنند گاهی هوس می‌کنند که در برخورد با آلمانیها میزان سواد ادبی خود و مثلاً آشناییشان را با شعر و ادبیّات آلمان نشان بدهند و اوّلین چیزی که از همصحبت آلمانی خود می‌پرسند این است که: «اشعار مارگوت بیکل را خوانده‌اید؟» و همه هم بلااستثناء چیزی که در پاسخ می‌شنوند این است که: «کی؟ مارگوت چی؟» دوستان ایرانی ما هم تصوّر می‌کنند که نام را شاید درست تلفّظ نکرده‌اند، و وقتی هم که پس از آزمایش انواع تلفّظهای ممکن به نتیجه نمی‌رسند با خود می‌گویند عجب آلمانی بی‌سوادی بود که شاعر معروفی مثل مارگوت بیکل را نمی‌شناخت. ولی وقتی شما این سؤال را از یك آلمانی بکنید درست مثل این است که یك آلمانی از شما بپرسد: «آیا شما اشعار نزهت‌السّادات لنگرودی آبکناری را خوانده‌اید؟» (این نام را من همین‌طوری از خودم درآوردم، ولی از آنجا که به احتمال زیاد شخصی واقعی هم به این نام وجود دارد، و باز از آنجا که به‌قول زنده‌یاد اخوان ایرانیها «بحمدالله همه شاعرند»، من پیشاپیش از خانم نزهت‌السّادات لنگرودی آبکناری، که حتماً شاعر بسیار خوبی هم هستند، صمیمانه پوزش می‌خواهم، هیچ قصد اهانتی در میان نبود و این تنها یك مثال بود.)

آن دوستان ایرانی ما که با اشعار خانم مارگوت بیکل آشنایی دارند، در واقع همانها هستند که با شعر آلمان کمتر از همه آشنایی دارند؛ و تنها ترجمهٔ فارسی این اشعار را خوانده‌اند (یا بهتر است بگوییم شنیده‌اند، طبعاً با صدای گرم شاملو). و امّا در حدود هشتاد میلیون نفر سکنهٔ آلمان هم اگر با همهٔ ناسیونالیست بودنشان این شاعر معروف سرزمین خود را نمی‌شناسند، علّتش بسادگی این است که خانم مارگوت بیکل، با همهٔ ارزشی که کارش می‌تواند به‌عنوان یك مسیحی انساندوست داشته باشد، هنوز کار برجسته‌ای به‌عنوان شاعر یا نویسنده انجام نداده است که از سوی ناقدان جدّی گرفته شود یا در میان اهل قلم شهرتی پیدا کند، و امثال او در آلمان آن‌قدر زیادند که حتّی آدمهای کتابخوان هم امکان به‌خاطر سپردن همهٔ نامها را ندارند.

جالب اینجاست که در کتاب ***Geh deinen Weg*** [1] (*به راه خود بروی*)، که در سال ۱۳۶۴، یعنی دو سال پس از نخستین چاپ آلمانی، ترجمهٔ فارسیش با نام *سکوت سرشار از ناگفته‌هاست* و به‌عنوان «برگردان آزادی از اشعار مارگوت بیکل» از سوی احمد شاملو و محمّد زرّین‌بال (تهران، ابتکار) منتشر شد، نه خانم مارگوت بیکل و نه ناشر آلمانیش هیچ‌کدام مدّعی نشده‌اند که آنچه چاپ کرده‌اند «شعر» است: تنها سخن از «متنها»یی است و تفکّرات و تأمّلاتی دربارهٔ راهی که هرکسی در زندگی برمی‌گزیند و مشکلات و موانعی که بر سر راهش قرار دارند وغیره (به نقل از توضیح پشت جلد کتاب). وقتی متن آلمانی را می‌خوانید، می‌بینید که به لحاظ سطربندی شبیه به شعر نوشته شده‌اند، ولی خوانندهٔ اهل بخیه درمی‌یابد که اینها تنها «حرفهایی زیبا» هستند و همچنان که در خود کتاب گفته شده پاره‌ای تأمّلات و اندیشه‌هایند با بیانی شاعرانه، و همین.

آنچه که از مارگوت بیکل برای ایرانیان شاعری معروف و برجسته ساخته است، جادوی کلام شاملو و زبان زیبای اوست، نیز صدای گرمش (در نوار)، و صد البتّه نامش. و امّا محمّد زرّین‌بال در این «برگردان آزاد» مشترك چه نقش و مسئولیّتی داشته است؟ احمد شاملو که آلمانی نمی‌داند، پس لابد این آقای زرّین‌بال بوده که خانم مارگوت بیکل را به‌عنوان شاعری درخور تأمّل «کشف» کرده و دیده که حیف است خوانندگان ایرانی، که تا به حال با همهٔ بزرگان ادب آلمان آشنا شده‌اند، این یکی را نشناسند، و پس کمر همّت به ترجمهٔ این «اشعار» بسته است. و می‌توان حدس زد که یا خود او یا ناشر هم، برای آن که ترجمه‌ها را قابل خواندن و در ضمن فروش کتاب را به کمك نام شاملو تضمین کنند، به فکر افتاده‌اند که ویرایش این ترجمه‌ها را به شاملو بسپارند. حاصل کار هم می‌شود همان کتاب *سکوت سرشار از ناگفته‌هاست* که باعث شهرت کم‌نظیر خانم مارگوت بیکل در ایران شده است.

و امّا شاید شاملوی عزیز ما خود بخواهد بداند که ترجمه‌های آقای زرّین‌بال تا چه حدّ به اصل نزدیك بوده است؟ کافی است نگاهی به همان نخستین شعر کتاب بیندازیم، که لابد مشت نمونهٔ خروار است. پاراگراف دوّم این متن در زبان آلمانی چنین است:

die vollkommene Stille
der wir uns nur noch ganz selten stellen
ist erfüllt
von ungesagten Worten
nicht gezeigten Gesten
verdrängten Liebeserklärungen
unausgesprochenen Verwundungen

و در «برگردان آزاد» آن به فارسی می‌خوانیم:

سکوت
سرشار از سخنان ناگفته است
از حرکات ناکرده
اعتراف به عشقهای نهان
و شگفتیهای بر زبان نیامده.

(چاپ ۱۳۶۴، ص ۷)

در حالی که اگر بخواهیم از همین سطرها ترجمه‌ای درست (البتّه بدون تلاش ویژه‌ای برای «زیبا» کردن نثر) به دست دهیم، باید بگوییم: «سکوت کامل / که ما خود را تنها به ندرت تسلیم آن می‌کنیم / سرشار است از سخنانی ناگفته / حرکاتی نشان داده نشده / «اظهار عشق»هایی اعلام نشده (یا واپس رانده شده، سرکوب شده) / زخمهایی (یا رنجشهایی) بر زبان نیامده». در اینجا اگر هم همهٔ تغییرات را بگوییم بنا بر میل شاملو و برای «زیبا» کردن و شاعرانه کردن متن بوده است (که قطعاً چنین نیست)، دست کم یك مورد را می‌توانیم مطمئن باشیم که محصول بی‌دقّتی زرّین‌بال است، اگر نه ضعف زبان آلمانیش: در آخرین سطر نقل شده، تردیدی نیست که او واژهٔ Verwundungen (زخمها، رنجشها) را با واژهٔ Verwunderungen (شگفتیها) اشتباه گرفته است. و از این نمونه‌ها کم نیست. (مثلاً در صفحهٔ ۱۶ بجای «زخم زننده / مقاومت‌ناپذیر» باید درست عکس آن ترجمه شود، یعنی: «زخم‌پذیر / مقاوم» ــ در اصل آلمانی کلمات verwundbar و widerstandsfähig آمده است.)

باری، غرض نقد ترجمهٔ کتاب و مقابلهٔ آن با اصل نیست؛ خواستیم تنها ابراز حسرتی کرده باشیم از این که مارگوت بیکل نیستیم تا با کیمیای نام شاملو تبدیل به طلا شویم. (س. ی.)

۱ـ نوشتهٔ Margot Bickel با تصاویری از Hermann Steigert، چاپ نشر Herder Freiburg i.B. در سال ۱۹۸۳.

شعرهای این شماره

یادداشت آغازین

۱) سیاست کار در گاهنامه این خواهد بود که شعرها بدون اصلاح و ویرایش چاپ شوند؛ یعنی یا شعری قابل چاپ است و یا نیست؛ همچنان که یك تابلو یا قابل نمایش در یك گالری هست و یا نیست، دیگر صاحب گالری نمی‌آید خودش تابلو را اصلاح و رتوش و «قابل نمایش» کند؛

۲) شعر «قابل چاپ»، امّا، لزوماً به معنای شعرخوب و «به‌کمال» نیست، می‌تواند تنها حدّ معیّنی از ارزشها را دارا باشد؛

۳) کاری که برای ویرایش شعرها انجام می‌شود تنها در حدّ هماهنگ کردن رسم‌الخط خواهد بود (جز در مورد کسانی که از سوی جامعه به‌عنوان ادیبانی صاحب‌نظر و دارای سبکی ویژهٔ خویش شناخته شده‌اند) و نیز اصلاح نقطه‌گذاریها و سطربندیها (در مواردی که مشخّص باشد که یا سهو قلم نویسنده است و یا به‌طور ساده محصول ناآشنایی با شیوهٔ درست کار است)؛

۴) تلاش خواهد شد که در هر شماره، نگاهی اجمالی به همه یا دست کم برخی از شعرهای چاپ شده در همان شماره انداخته شود؛ نگاهی که نقد نیست (چرا که نقد مقاله‌ای مستقل طلب می‌کند) بلکه تنها نوعی بیان واکنش اوّلیه است نسبت به شعری یا شیوهٔ کار شاعری، و شاید اغلب نوعی نق زدن باشد به آنچه که در شعری از دیدگاه صاحب این قلم چندان خوشایند نیست؛ و به هر حال، نه سخن گفتن از شعری و نه سکوت در حق آن را نباید نشانهٔ دوستی یا دشمنی ویژه‌ای دانست؛

۵) برخی از شعرهای مورد اشاره را باید در صفحات دیگر جست (به‌خاطر الزامات صفحه‌بندی، وجود مطالبی دیگر در پیوند با شاعر...).

○ در شعر عسکر آهنین انسانی دارای روحیهٔ شدیداً رمانتیك و انسانی نواندیش و متأثّر از ادبیّات مدرن اروپا با یکدیگر در نزاع‌اند و با این نزاع سر و روی شعرش را بدجوری زخم و زیلی می‌کنند. من البتّه از میان شعرهایش دو شعر را انتخاب کرده‌ام که کمتر در این دعوا مصدوم شده‌اند و به پسند من نزدیکتر بوده‌اند. آهنین که معتقد است ابهام ارزش ویژه‌ای به شعر می‌دهد، تلاش می‌کند به یاری عوامل بیرونی و فضاسازیهای معیّنی این ابهام را به خواننده منتقل کند: فضای این شعرها غالباً ابری و بارانی است، همه جا مه و دود است و سایه و تیرگی، مردی تنها با سیگارش در اتاق یا پشت پنجره یا روی پُلی مه‌آلود... ممکن است واقعیّت زندگی او نیز چیزی جز این نباشد و تلاش او بازتاب صمیمانهٔ همین فضا باشد، ولی خواننده نمی‌تواند نوعی تصنّع را در این تکرارها احساس نکند.

آهنین در شعرش از اوزان نیمایی استفاده می‌کند، با سکته‌ها و خروجهایی که گوش من همیشه خوشایند نمی‌یابدشان. زبان شعرش نیز همیشه یکدست نیست و نشان می‌دهد که هنوز به ورزش بیشتری با کلمات (به‌عنوان شاعر) نیاز دارد. (در سطر سوم شعر «تابلو پاییزی» تلفّظ «چشم‌انداز» اذیّتم می‌کند.)

○ از پرویز خضرائی، که در کنار مشغله‌های تئاتری‌اش (فعلاً در پاریس) شاید سی سالی می‌شود که شعر را نیز به‌عنوان مشغولیّت ذهنی رها نکرده است (یا، برعکس، شعر رهایش نکرده است) غزل «اهرم عشق» را چاپ می‌کنیم. خضرائی شعر کلاسیك و شعر نو را به موازات هم می‌نویسد. در کارهای کلاسیکش، تا آنجا که دیده‌ام، نشان می‌دهد که هنوز با وزن مشکل دارد (بخصوص در «بحور مختلف‌الارکان»!)، ولی این غزل به هر حال در بحری است «متّفق‌الارکان» و بسیار پرشور و جسور از نظر به‌کارگیری زبان. اگر هم در کاربرد کلمات به موردی از ترك اولیٰ برخورد کنیم، به‌خاطر شور کلّی غزل قابل چشمپوشی است (همچون مواردی از ترك اولیٰ در برخی از غزلهای پرشور میرزادهٔ عشقی).

○ دو شعر از اسماعیل خوئی در این شماره چاپ شده است. (چندین شعر هم که دوستان شاعر برای او سروده‌اند یا به او تقدیم کرده‌اند داشتیم که چاپ نکردیم، شاید در شمارهٔ بعد...) در نگاهی شتابزده به این دو شعر چه می‌توان گفت؟ «غزلقصیدهٔ اوج و فرود» را با لذّت می‌خوانم و می‌بینم اگر ایرادی داشته باشد همان «اوج و فرود» هایش است. گاه شما در برخورد با شعری خوب تنها ایرادی که به ذهنتان می‌رسد این است که بعضی قسمتهایش زیادی خوب‌اند! دو بیت اوّل در اوج است. وقتی می‌خوانید «نهر به نهر خویش را جانب خویش می‌کشم» می‌بینید که الحقّ والانصاف «این مصرع بلند به دیوان برابر است». آن‌وقت توقّع بالا می‌رود ـ و در ادامهٔ شعر (در همان حدّ) برآورده نمی‌شود. (و البتّه خوئی حق دارد که بگوید اصلاً آن توقّع بیجا بوده.) شعر «از این چالهٔ سیاه» ولی به چنین چالهٔ سیاهی نمی‌افتد: در آسمانی، هرچند «بی‌لبخند»، اوج می‌گیرد و، با همهٔ خاکی شدن و خودمانی شدنِ زبانش و آن «الو» گفتنهایش، در همان اوج می‌ماند...

○ حمیدرضا رحیمی با مُشتینهٔ آب گوارایش (به‌قول خوئی که در حقّ او گفته) الحقّ به این صفحات صفا آورده. بخصوص که هر دو شعری که برای چاپ به گاهنامه داده، از بهترین شعرهایی هستند که تا به حال از او خوانده‌ام. زبانی سهل و در کارهای خوبش نزدیك به ممتنع دارد. به‌لحاظ سادگی و صفای روح و صمیمیّت، یادآور سپهری است، و به‌لحاظ شیوهٔ تصویرپردازی نیز همان کاری را که سپهری در واحدهای کوچکتر کلمات انجام می‌داد، رحیمی در واحدهای بزرگتر عبارات انجام می‌دهد. امّا در شعر رحیمی هیچ چیزی که بخواهد او را به‌عنوان پیرو سپهری نشان دهد دیده نمی‌شود؛ سخن تنها از نزدیکی جانهاست (و شاید هم نگاهها، امّا در سطحی و به گونه‌ای دیگر). رحیمی شاعر خوبی است که باید فکر کند ببیند از آن «کمندهای جاذبهٔ شعر» (به تعبیر اخوان) چه کم دارد که باعث می‌شود تأثیر شعرش غالباً در حدّ تأثیر حرفهایی زیبا (البتّه بسیار هم زیبا، و بسیار لطیف و شاعرانه) باقی بماند؟ شعر او وسیلهٔ انتقال این حرفها و اندیشه‌های زیبا و لطیف است و پس از انجام عمل انتقال معمولاً از خود شعر چیزی در ذهن خواننده نمی‌ماند جز شاید «مضمون» آن نکتهٔ لطیف. (رحیمی خطّاط بسیار خوبی نیز هست و از هنر خطّاطیش نیز سود جسته‌ایم و از او سپاسگزاریم. درود بر او.)

○ محمّد علی شکیبائی چندی است که سرودن اشعاری کوتاه (گاه هایکووار) را تجربه می‌کند که در میان آنها لحظات شاعرانه کم نیستند. خطری که در این تقلیل هست از دست رفتن کامل فُرم و ماندن در حدّ یك عبارت زیباست که باید با خطّی خوش نوشت و قاب گرفت. ولی لطف آن عبارات قاب گرفته در فضایی است که در پس خود دارند و شعری کامل را تداعی می‌کنند؛ در این که شکیبائی بتواند همیشه از آن شعر کامل بی‌نیاز بماند تردید باید کرد. (یاد آن «جُك جُکها» افتادم، یعنی جُکی که دربارهٔ جُك گفتن در محیط زندان ساخته شده: می‌گویند زندانیان برای لو نرفتن مضمون جُکها و خلاصی از مزاحمت زندانبان، جُکها را شماره‌گذاری می‌کنند و بجای تعریف جُك، فقط شماره‌اش را می‌گویند و با به یاد آوردن مضمون آن می‌خندند. یك بار یکی می‌گوید مثلاً: «بچّه‌ها، شمارهٔ ۴۶!» ولی قبل از آن که فرصت کند خودش زودتر از همه بخندد، بغل دستیش محکم می‌زند توی گوشش. اعتراض می‌کند که چرا می‌زنی؟ می‌گوید قرار نبود دیگر حرفهای رکیك بزنی! غرض آن که، به‌قول امام مرحوم «خوف آن دارم» که در شعر هم به جایی برسیم که شاعر مثلاً فقط بگوید «پنجره» و بعدش هم سه نقطه بگذارد که نشان بدهد خیلی حرفها در پس آن هست و بعد شعر را تمام شده بداند. لابد آن‌وقت منتقدانی هم پیدا خواهند شد که بزنند توی گوشش و بگویند چرا پنجرهٔ فروغ یا اخوان را دزدیده‌ای یا آن که این نوع پنجره با نوع فضایی که تو در پس شعرت داری هماهنگی ندارد و خلاصه مقالات مفصّل در نقد شعرش بنویسند.)

با پشتکاری که شکیبائی دارد و روح شاعرانه و شوریده‌اش، می‌توان آینده‌ای بسیار خوب در شعر برایش پیش‌بینی کرد.

○ عدنان غریفی، که امیدواریم آن مطلبی را که دارد دربارهٔ «تعاصر» می‌نویسد هرچه زودتر به ما برساند، شاید خود به لحاظ زبان و نوع نگاه از همهٔ شاعرانی که در بالا نام بردیم «معاصر» تر و امروزیتر باشد. شاید آمیختگی بسیار با شعر مدرن جهان (که آشنایی غریفی با چندین زبان مختلف اروپایی،

علاوه بر عربی، آن را ممکن کرده است) در این امر بی‌تأثیر نبوده است. البتّه شاید آشنایی و آمیختگی خوئی هم با این قضایا کمتر از غریفی نباشد، ولی خوئی پیوندهای خود را با سنّتهای شعر فارسی، حتّی در نوجویانه‌ترین کارهایش هم، نمی‌گسلد. (و شاید بدرستی هم؟ پرسشی که در ذهن دارم این است که آیا شعر غریفی بیشتر به ترجمهٔ یك شعر اروپایی شباهت ندارد و آیا تأثیری هم که می‌گذارد از این مقوله نیست؟ من این چند شعر غریفی را هم با لذّت خواندم، ولی دلم می‌خواهد به این پرسش هم فکر کنم.)

عدنان غریفی قصّه‌نویس هم هست، و در شعرش نگاه شاعر و نگاه قصّه‌نویس با هم آمیخته‌اند (با بحث «شعر روایی» وغیره، بحثی که بد هم طرح شده و ذهنها را به انحراف کشانده، اشتباه نشود.) ضعف پیوند با آن سنّتهای شعر فارسی که گفتم، گاه به ضعف زبان منجر می‌شود. در شعر «شیر»، در آن سطرهای «زخم هزار هرچه / بر پشت / جای هزار مشت»، اگر من بودم از آن قافیهٔ «پشت» و «مشت»، که در چنین شعری قدری توی ذوق می‌زند، صرف نظر می‌کردم، یا «مشت» را در وسط سطر پنهان می‌کردم و به عنوان قافیهٔ پایانی نمی‌آوردم، اگر چه «مشت» در اینجا مشکل دیگری هم دارد: به دنبال «زخم هزار هرچه» باید زخمی بزرگتر و تصویری قویتر بیاید، در حالی‌که «جای مشت» باعث اُفت شعر و فروکش کردن آن حسّ اوّلیه می‌شود. آن سه سطر آخر هم در این شعر (از «شیری که حتماً...») به نظر من باید یا حذف شود یا چیز دیگری جایش را بگیرد.

عدنان عزیز در یادداشتی، ضمن تشویق من به انتشار این گاهنامه، نوشته است: «کاش علاقه‌مند باشی طرحی نو بریزی؛ منظورم این است که شلوغش بکنی. من، هم از دست آفریننده و هم آفریدهٔ شعر معاصر خودمان عصبانی هستم. مخصوصاً از این جهت که ما نظرهامان را به صدای بلند اعلام نمی‌کنیم. چون، دست کم من یکی از فضیحت، از عدم تحمّل، از بی‌انصافی شاعر مورد نقد، خلاصه کنم، از توحّش می‌ترسم، ولی از سکوت و تعارف هم می‌ترسم. باور من بر این است که یك جوری باید کافه را به‌هم ریخت. موافقی؟» چه جور هم! لبّیك، یا اخی!

(سعید یوسف)

دو شعر از عسگر آهنین

پاییز طلایی

خورشید یخ‌زده را باد برده است
در ذهن پنجره یك برگ زرد می‌چرخد
پرواز یك کلاغ
خط می‌کشد به گوشهٔ سُربینِ آسمان
چتر سیاه و
نم نم باران...

□

پاییز نغمه‌های طلایی
همراه دود سیگار
در لحظه‌های خستهٔ خاکستر...

اکتبر ۱۹۹۳

تابلوِ پاییزی

ساعتی زنگارْ بسته
بوفِ بیماریِ کنار برگهای زرد
چشم‌انداز پُلی در مه
برج ویرانی
که در آن
یك چراغ خسته می‌سوزد
سایهٔ بالنده بر دیوار
دود سیگار و
نفس‌تنگی
چند ساعت تا به خاموشی؟

اکتبر ۱۹۹۲

پرویز خضرائی

اهرم عشق

دیده بس دیده به عالم، همه مردم شدمام
بی‌نیاز از جُل و از جامه و جُمجُم شدمام

چشم اندیشه‌گرم را به فلك بردم و حال
که فرود آمدمام پیش شما، گُم شدمام

میِ جوشنده بُدم در قدحِ گنبدِ عشق
ریختندم به زمین، خشتِ سرِ خُم شدمام

ذرّه‌ای بودم و صد شعلهٔ خورشیدم بود
پوده شد ذرّه و خاکسترِ انجم شدمام

جامِ اندوهِ کسان نوشم و در خلوتِ خویش
نیش بر گرده زنم، تالیِ کژدم شدمام

گرچه از صبح ازل می‌جوَدَم قُندُزِ شب
پاك و رخشنده‌تر از زمزم و قاقم شدمام

دشمنِ دولتِ بیداد، به پاورزیِ عشق
کندنِ بیخِ ستم را سرِ اهرم شدمام

تولون، ۱۱ سپتامبر ۹۴

احمد نوردآموز

با بار اندوه و ادویه

آغاز سپیده‌دمان است
شتر راهی کردمام
شتر با بار اندوه و ادویه

ماه در آخرین مدار خود چرخیده است و
زنان خاکستری
تنپوشهای سفید خود را
به دست بادهای جنوبی سپرده‌اند

بادهایی که هجرت می‌کنند
از جزیره‌ای به جزیره‌ای دیگر
و بوی زنان را می‌گسترانند
در ساحت کاروان

ساحت تغزّلی زنان
یادمان باغهای نارنج و
شبهای روشنِ تابستانی است

هزار فلات هجرت و
هزار قلمرو عطش را
پشت سر نهاده‌ام

عصرگاه دلپذیری است

کاروان را هی می‌کنم
با بار اندوه و ادویه
رو به جانب تپه‌های شور و جنون

دو شعر از حمیدرضا رحیمی

بیماری

مثل شب
خلوت شده‌ام
ماهیانِ رگهایم
انگار رفته‌اند
و نیز درختان بازیگوشی
که از مردمکهایم
سرك می‌کشیدند

□

از هیچ گوشهٔ این ذهن پهناور
دیگر
صدای چشمه نمی‌آید
و نسیمی که با من
آن‌همه الفت داشت
بر کاکلِ هیچ لحظه‌ای
نمی‌وزد
مثل شب
خلوت شده‌ام

□

می‌پنداری شاید
که به ازدحام
معتاد شده‌ام
و به عروسکهایی
که این‌همه
حرف می‌زنند
و به بازارهای دلچسب زندگی
که بوی مرگ می‌دهند
و به آسمان پهناور
که در جیب هم
جا می‌گیرد
و به آن ستارگان مسلول
که زنگ سرفه‌شان
پنجره‌ام را
می‌آزارد
یا به این آرزوهای ارزان
که باد
هر روز می‌آورد...
نه، من فقط
مثل شب
خلوت شده‌ام
و شاید هم
بیمار
سرطانِ فکر
گرفته‌ام، انگار!...

اوت ۹۵

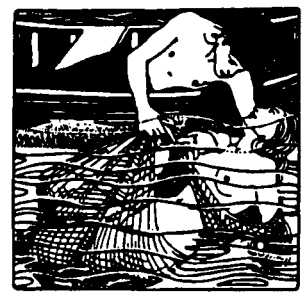
صید

ساعت داشت
شیون می‌کرد
وقتی‌که
عکس لبخندی
در پنجره افتاد.

□

ساحل دلگیر اتاق را
دور زدم
و شادمانه
تور را
از پنجره
به جریان آرامِ کوچه
انداختم...

۹۵٫۸٫۱۳



دو شعر از فریدون فریاد

(....)

همهٔ سفرهایم تو.
همهٔ دریاهایم تو.
همهٔ کشتی‌شکستگی‌هایم تو.
وقتی به تو فکر می‌کنم
بادی مرا و تختخوابم را
با خود می‌برد
بی‌قطب‌نما،
بی‌سکان،
بی‌بادبان.

(....)

من در خوابم.
کلمات بیدارند.
در خوابم شکل پرندگان را می‌سازند
شکل درختان را.
از خوابم بیدار می‌شوم.
نه پرنده‌ای، نه درختی.

دو شعر از محمّد علی شکیبائی

(...)

چهار ساعت است که
قطار نیمه‌شب تأخیر دارد.

بر دیوار خاطراتم دستی می‌کشم
یك قرن می‌گذرد.

مرداد ماه ۷۳

(...)

روزی این ویرانی
با دستهای تو سبز خواهد شد
که من خستگی سالیان را
بر نیمکتی می‌گذرانم
و در کوچه‌های آفتاب
با عصایم
بر مرکز جهان
می‌کوبم.

مهر ماه ۷۳

رضا مقصدی

هیهات

این چیست که در شبان من جاری‌ست؟
آوای تو؟
یا صدای نیلوفر؟

با هرچه زلال
از تو می‌گویم.
با پیرهن سپیده
از شبنم.

ای شعرِ شبانه‌های شوریده!
آواز تو در کدام گل ــ
پژمرد؟
در باغ
پرنده پر نمی‌گیرد.

این آتشِ آشیانهٔ من نیست.
این شعلهٔ توست در سخن ــ در من.
من بی تو شبم درون آیینه
من بی تو سکوتِ واژه‌ای گلرنگ.

هیهات
چه دور مانده‌ام
هیهات.

شیر

رفتم
در را باز کردم
آمد
افتاد
بر آستانهٔ اتاق پذیرایی

رفتم کنارش نشستم

چقدر زخم
خدایا
چقدر زخمی بود!

و همه بر پشت
از گردن به پایین
زخم هزار هرچه
بر پشت
جای هزار مشت

امّا، ببین!
چه شیر زیبایی!
چون کوه زیبایی!
چه یالی!
کوپالی!
چه رنگی!
(یك رنگ)

وقتی که دستم را
بر یال بلندش کشیدم
دیدم که
دارد چشمهایش را
خسته
باز می‌کند

کشیدم
دست کشیدم
بر یال زیبایش
روی تنش
(چه می‌لرزید!)

با چشمهای خسته
با چشمهای عجیب
نگاهم کرد

خوابید

یك شیر درشت زیبا
در زیر انگشتانم
در خواب دارد
نفس می‌زند
آرام

شیری که حتماً
از باغ وحش بزرگ
فرار کرده است

دیمن، ژوئیهٔ ۱۹۹۵

خواب

اینجا چرا نشانی از آدم نیست؟
اینها چرا
یا شاخ دارند
یا دُم
یا هر دو؟

(«شاید که تأثیر دانته باشد»
به خودم گفتم)

امّا، نه

چرا از دهان اینها
(گر چه بظاهر حرف، امّا)
صداهای غریب بیرون می‌آید
مثل صدای غول در افسانه
یا صدای مادر فولادزره
در قصّه؟

چرا مرتّب آب دهانشان راه می‌افتد
انگار که پیوسته
در آرزوی خوردن چیزی هستند،
با آنکه مرتّب
می‌جوند
می‌بلعند

اینهاچرا چشمانی به‌خون‌نشسته دارند
ـ خونین و آرزومند
و از چشمهاشان چرا، مرتّب
ارتجا می‌ریزد... تمنّا
مثل کسی که پیوسته
در آرزوی همبستری باشد

(آه ای رحم... بیدارم کن
ـ اگر خوابم ـ
مرا از این کابوس
برخیزان)

آخر چرا از اینها
حتّی یکی هم زیبا نیست
و چرا حتّی
بچّه‌هاشان هم
همه زشتند؟

بچّه نیستند:
تصویر کوچکی از آنها
هستند

آخر چرا از اینجا
صدای موسیقی نمی‌آید
و هرچه صدا هست، انگار
از تونلی عمیق می‌آید
از تونلی دراز...
از غولی بی‌شاخ و دُم:
نعره‌زنان
نالان (؟)

اینجا کجاست، آخر
آخر دنیاست، یا
دارم کابوس می‌بینم... یا
اینجا کجاست؟

امّا اگر کابوس در خواب است
چرا از خواب نمی‌پرم؟
من که از ترس دارم می‌میرم
من که تنم از ترس
کرخ شده است
و صدایم بالا نمی‌آید
چرا بیدار نمی‌شوم؟

چرا بیدار نمی‌شوم
یا
اگر بیداری ممکن نیست
چرا نمی‌خوابم؟

دیمن، ژوئیهٔ ۱۹۹۵

در آینه

مثل چایکوفسکی ساده و زیباست
و مثل بارتوك: هنوز نشناخته
و مثل موتسارت
شادی جهان است

اصلاً شبیه باخ نیست
امّا گاهی به جاهای غریب سر می‌زند
مثل دورژاك
یا مالبر

یا، اصلاً چرا دور برویم
مثل تو عزیز دلم

(ما هیچ‌گاه دربارهٔ فلسفه بحث نمی‌کنیم
خود فلسفه می‌شویم
هرگز دربارهٔ شعر، یا قصّه، صحبت نمی‌کنیم
شعر می‌شویم
قصّه می‌شویم)

گاهی که با میهمانان کوتوله (بالاجبار)
به بحث می‌نشینیم
پا می‌شود
می‌رود به آشپزخانه
و برای خودش یك اسپرسو درست می‌کند
و از پنجره به بیرون نگاه می‌کند
و (اگر مسیر نگاهش را دنبال کنی
می‌بینی) روی همه چیز
ـ آسمان، درخت، آدمها، حتّی مورچه‌ها ـ
نُت می‌نویسد

سرتان را درد نیاورم
گاهی روبه‌روی آینه می‌نشیند
و مرا می‌بیند
که مثل یك راز مظلوم
به او نگاه می‌کنم

دیمن، ژانویهٔ ۱۹۹۵

سوی آن پشته

پشت آن دریا نه
پشت آن کوه نه، آن جنگل نه
پشت یك پشتهٔ خاك
پشت یك خرمن كاه
پشت یك تودهٔ سرگین، خواهم كرد غروب
و پس از من تا چندی هر چشم
سوی آن پشتهٔ هر چیز كه هست
نگران خواهد ماند

و نخواهندم بخشید، نخواهندم بخشید
خانه‌هائی كه نتابیدم از روزنشان
سیبهائی كه نراندم دندان در تن‌شان

و نخواهندم بخشید، نخواهندم بخشید
ابرهائی كه ندیدم من و در باد پراكندند
باغهائی كه نبوئیدم‌شان هرگز و خشكیدند
دخترانی كه نبوسیدم‌شان هرگز و پژمردند

و نخواهندم بخشید، نخواهندم بخشید
خنده‌هائی كه فرو خوردم
گریه‌هائی كه فرو خوردم و رو گرداندم
خشمهائی كه نهفتم در یك سایش دندان
حرفهائی كه نگفتم جز با خویش به تنهائی
عشقهائی كه نورزیدم جز در دل
جنگهائی كه نكردم

ونمی‌بخشدم این چشم كه دیری‌ست به من خیره شده ست:
چشم این ماهی غلتان در نفت
با دهانش كه به فریادی خاموش در این لجّهٔ بوناك گشوده ست
(آخر
او در این لجّه به دنبال چه بوده ست؟)

و نمی‌بخشدم آن دختر ده ساله كه یك دست نداشت
و نمی‌بخشدم آن كشته كه سودای جهانی بهتر داشت به سر
و نه آن فیل كه جان بر سر یك عاج گذاشت
و نه آن میمون با مغز سرش در بشقاب

و نمی‌بخشدم این تخم كه دارد می‌روید در خاك
و نمی‌بخشدمِ این لختهٔ خون
و نه این حسِ فروپاشیدن
و نه پایم كه هنوز
چند گامی بردم آن‌سو تر، تا پسِ آن پشتهٔ خاك
پشت آن تودهٔ هر چیز كه هست

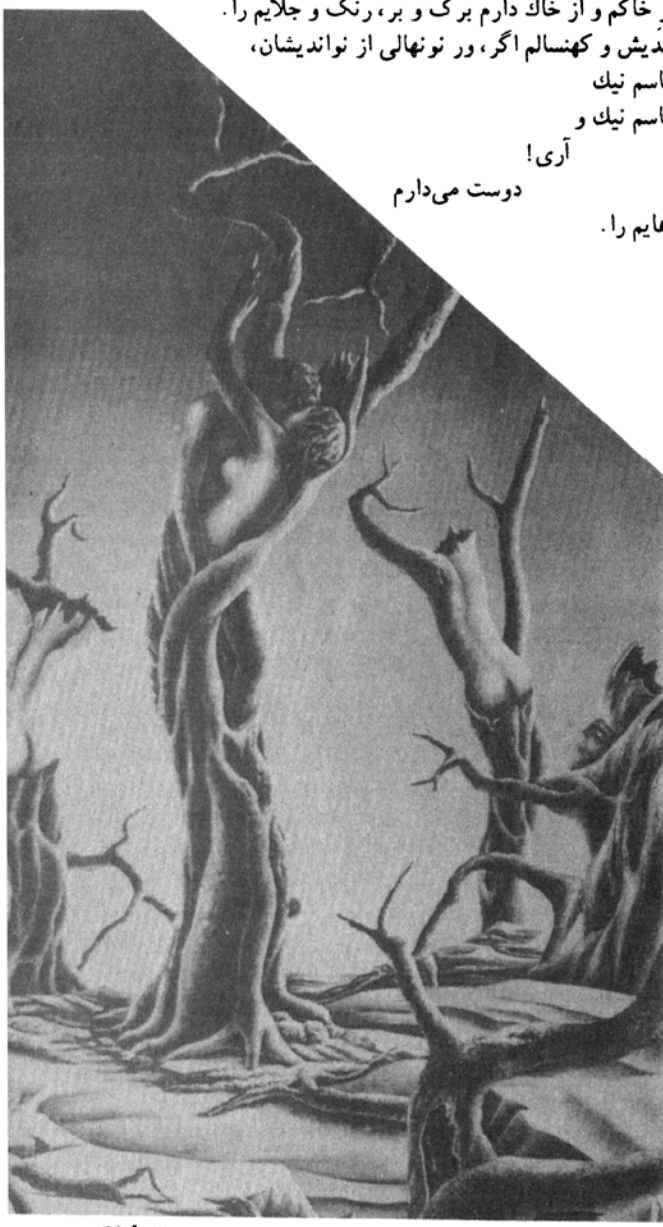
در نكوهش ناسپاسی

می‌توانم جامه‌ای‌دیگر بپوشم، برگزینم پیشه‌ای‌دیگر
می‌توانم نو كنم اندیشه‌هایم را
(كرده‌ام این كاررا همواره، خواهم كرد ازین‌پس نیز)
در همه احوال، امّا، دوست می‌دارم
ریشه‌هایم را:

ریشه‌هائی را كه آب از سطح می‌گیرند و می‌ریزند در آوند،
نیز
ریشه‌هائی را كه در اعماق می‌كاوند؛

ریشه‌هائی را كه سرشار از نمِ بارانِ امروزند،
نیز
ریشه‌هائی كه می‌اندوزند
ذرّه‌ای نم در خود از برفی نشسته قرنها زین پیش بر كوهی؛

وین عیان می‌گویم اكنون با شما، بی هیچ شرمی یا كه اندوهی:
من نه از بی‌ریشگانم، نز شمار ریشه‌درخویشان
وامدارِ خاكم و از خاك دارم برگ و بر، رنگ و جلایم را.
كهنه‌اندیش و كهنسالم اگر، ور نونهالی از نواندیشان،
می‌شناسم نیك
می‌شناسم نیك و
آری!
دوست می‌دارم
ریشه‌هایم را.



سعید یوسف

«نگاه انتقادی» مانی به شعر امروز ایران

مطلبی که در این شماره تحت عنوان «شعر ماندگار شاملو و بیماری شاملوزدگی» از صاحب این قلم چاپ شده است در واقع سالها قبل و به‌صورت متن یک سخنرانی تهیّه شده بود که در شهر فرانکفورت ایراد شد (۲۸ ژوئن ۹۱ یا ۷ تیر ۷۰). در بخشهایی از این گفتار طبعاً به شعر میرزاآقا عسکری (مانی) نیز اشاره شده است، که تا آن زمان در میان پیروان شاملو (تا آنجا که من می‌شناختم) مطرحترین چهره بود؛ هرچند در سالهای بعد وقتی با کارهای جدیدتر شمس لنگرودی آشنا شدم دیدم که شمس از این نظر برجسته‌تر از مانی است، ضمن آن که علاوه بر استعداد بیشتر، در کارش اصالت و صمیمیّت بیشتری هم دارد (و به همین دلیل، با وجود قرار گرفتن در «خانوادهٔ شاملو» به لحاظ زبانی، کمتر «شاملوزده» است). به هر رو، این اشارات (در آن گفتار) نه به معنی نقد شعر مانی، بلکه به معنی نقد پدیدهٔ «شاملوزدگی» و تقلید در شعر است. در دیداری با مانی به خودش هم گفتم که چنین اشاراتی به کارش داشته‌ام و او هم اظهار علاقه کرد که متن را ببیند. گفتم باید ابعاد نگاه مجدّدی به آن بیندازم و آمادهٔ چاپش کنم. گرفتاریها متأسّفانه چنین فرصتی به من نداد و معنی که اکنون چاپ شده است همان متن نخستین است بدون هیچ بازبینی‌ای. و امّا آنچه که اکنون می‌خوانید، در ابعاد قرار بود تنها مقدّمه‌ای کوتاه بر آن مطلب باشد و اشاره‌ای برای پرهیز از یک سوء تفاهم در دنیایی که گویی روابط در آن جز بر پایهٔ سوء تفاهم نمی‌تواند بنا شود.

قضیّه از این قرارست که چندی است مانی آغاز به نوشتن نقدواره‌هایی کوتاه بر کار شاعران امروز کرده است که در آنها با زبانی بی‌تعارف و (مثلاً) آلوده به طنز، بر هرآنچه که در کار دیگران نمی‌پسندد تازیانهٔ انتقاد فرود می‌آورد. خود این کار، فی نفسه، کاری است که می‌تواند، اگر کسی بتواند خوب از عهدهٔ انجامش برآید، هم بسیار جالب و هم آموزنده و سودمند باشد. نکته فقط اینجاست که اولاً مانی، با دیدگاههای نه چندان همپای زمان و سواد فارسی نه چندان چشمگیر و دانش شعری نه چندان پرمایه‌اش (اگر بخش اسقراضی کارهایش را کنار بگذاریم)، ممکن است بدآموزیهای موجود در نوشته‌اش بیش از بخش آموزنده‌اش باشد، و، ثانیاً، لحن نوشته‌اش (که نه یک نقد صرف است و نه یک طنز صرف) غالباً غیر دوستانه و تحقیرآمیز است و آمیخته به تفرعن بی‌دلیل نودولتان، و همین باعث می‌شود که طنزش هم ـ که گاهی واقعاً بامزه می‌شود و مانی در این کار ذوقکی دارد شاید بیش از استعداد شاعری‌اش ـ همیشه، حتّی در آنجا که باید، به دل ننشیند.

نخستین بار در سال گذشته چنین نوشته‌ای از او را در *جُنگ ناخته* (شمارهٔ ۵ و ۶، بهار ۷۳) خوانده بودم که در آن چند شعر از سه شاعر ـ مهدی فلاحتی (م. پیوند)، سعید سلطانی و ح. الفونه ـ به این شیوه سلاّخی شده بودند. همین هفتهٔ قبل (و الآن اوائل اوت ۹۵، یا نیمهٔ مرداد ۷۴، است که دارم می‌نویسم) دوستی تلفنی به من گفت که در خانهٔ دوستی دیگر یکی از شماره‌های *کنکاش* را دیده‌است (که در امریکا چاپ می‌شود و، مثل خیلی نشریّه‌های دیگر، به دست من نمی‌رسد)، و در آن مانی در مطلبی «نگاهی انتقادی» به شعر چند نفر از جمله من انداخته است. گفتم خیر است. خود من همیشه طرفدار برقرار شدن دیالوگ بین شاعران با سلیقه‌های شعری گوناگون بوده‌ام؛ نه برای آن که این سلیقه‌ها لزوماً به یکدیگر نزدیک شوند یا یکی شوند (که نه ممکن است و نه مطلوب من)، بلکه برای آن که در این جدلها هر دو طرف می‌آموزند، دانشی بیشتر و ذهنی بازتر پیدا می‌کنند و دست کم در دفاع از نظر خود ورزیده‌تر می‌شوند. پس، آغاز چنین جدلی را از سوی مانی (یا لبیک او به دعوت خودم را، هرچند مطلب من جز در جلسه‌ای در فرانکفورت در هیچ کجا انعکاسی نیافته بود) به فال نیک گرفتم. و این در زمانی بود که من در تدارک انتشار گاهنامهٔ ویژهٔ شعر بودم و متن آن سخنرانی کذایی را هم، بدون بازبینی مجدّد، در نظر داشتم که در شمارهٔ اوّل یا دوّم نشریّه چاپ کنم. چند روز بعد بود که توانستم *کنکاش* را از دوستی قرض بگیرم و مطلب مانی را بخوانم.

همهٔ این جزئیّات را برای آن توضیح می‌دهم که: اوّلاً، گمان نشود که آن نوشتهٔ من («شعر ماندگار شاملو...») واکنشی است نسبت به نوشتهٔ مانی، چرا که من سه سال پیش از تاریخ نوشتهٔ مانی آن گفتار را نوشته‌ام و در اینجا هم بدون تغییری در لحن نوشته یا نقطه‌نظرهایم چاپش می‌کنم؛ ثانیاً، با وجود لحن غیر دوستانهٔ نوشتهٔ مانی (که در اینجا ناگزیر خواهم بود اندکی درباره‌اش توضیح بدهم)، و در ضمن لحن نوشتهٔ خود من در باب «شاملوزدگی» هم شاید خالی از گونه‌ای طنز نباشد، بی آن که غیر دوستانه شده باشد)، از نظر من باب این گفتگو و دیالوگ همچنان مفتوح است و من خیال ندارم به دام واکنشهای کودکانه بیفتم. فضای این نشریّه، جای طرح اندیشه‌ها و نظرهای گوناگون دربارهٔ شعر است، تنها به شرط آن که واقعاً قصد طرح اندیشه و نظری در میان باشد و نه تسویه‌حسابهای شخصی و دشنامهای ادبی.

و امّا نوشتهٔ مانی در *کنکاش*. عنوان نوشته «ادبیّات معاصر: نگاهی انتقادی به شعر امروز ایران» است و در شمارهٔ ۱۱ نشریّهٔ *کنکاش* (بهار ۷۳)، که، آنچنان که در شناسنامهٔ این نشریّه دیدم، مانی جزو «هیأت مشاوران» آن هم هست، چاپ شده. (و هم در آغاز بگویم که قصد دفاع از شعر خودم یا حتّی خوئی عزیز و دیگران را در این نوشته ندارم، چه رسد به جناب یغمایی، و چه بسا که در همهٔ موارد هم حق با مانی باشد و همهٔ اشعار نقل شده اشعاری ضعیف باشند، بحثی که من دارم بر سر شیوهٔ استدلال مانی و نادرستی نظرات اوست.) این نوشته شامل بخشهای گوناگونی است: در بخش اوّل، که فاقد عنوان است، ایرادش به این است که شاعران امروز نحوهٔ سطربندی شعر را گویا نمی‌شناسند و بی‌جهت سطر را کوتاه می‌نویسند و در نتیجه کاغذ حرام می‌کنند، شاعری هم که به‌عنوان نمونه ذکر می‌کند اسماعیل خوئی است. بخشهای بعدی هر یک نامی دارند و از این قرارند:

ـ «بالاخره نثر یا شعر؟» (در انتقاد از شاعرانی که نثرهای خود را با نوشتن به‌صورت پلّکانی شعر می‌نامند، مثال از شعر احمد رضا احمدی و مجتبی کولیوند)

ـ «پیشاهنگان کلام؟» (انتقاد از فارسی ضعیف و مغلوط نویسندگان و شاعران، مثال از نثر مسعود بهنود و شعر «شاعری جوان»)

ـ «آشفتگی در ذهن و کلام» (با مثالی از شعر علیرضا پنجه‌ای برای نشان دادن این آشفتگی)

ـ «بددهنی و فحّاشی در شعر شاعران» (که بیشتر به شعر سیاسی نظر دارد، مثال از نعمت میرزا زاده، منصور خاکسار و اسماعیل وفا یغمایی ضمن نام بردن از سعید یوسف در همین ردیف)

ـ «پرت و پلاگویی در شعر نو!»، (انتقاد از بی‌ربط بودن تصاویر، با نمونه‌هایی از شعر منصور خاکسار)، و سرانجام:

ـ «چرك و خون در شعر شاعران نوپرداز» (که معلوم نیست چرا در همان بخش «بددهنی و فحّاشی در شعر شاعران» قابل طرح نبوده و باید حتماً با نمونه‌هایی از «پرت و پلاگویی در شعر نو» بین این دو بخش فاصله می‌افتاده؟ ایراد مانی در اینجا به واژه‌ها و «ترکیبات دل بهمزن» در شعر شاعران نوپرداز است و نمونه‌هایش از شعر سعید یوسف، یعنی صاحب این قلم).

در اینجا طبعاً قصد نوشتن نقدی بر نقد مانی را با بررسی همهٔ نکته‌های طرح شده در آن ندارم، آنقدر بحثهای سودمند برای طرح هست که نیازی به پیش کشیدن چنین بحثهای نازلی نیست. امّا پیش از این اشاره‌ای گذرا به دو اشکال موجود در نقدواره‌های مانی کرده بودم: بدآموزیها (بیشتر ناشی از کم‌دانشی نویسنده و گاه شاید تجاهلهای غرض‌ورزانه) و لحن غیردوستانه و گاه زشت نوشته (آن هم در حالی که مانی در همین نوشته می‌خواهد معلّم اخلاق هم برای دیگران باشد)؛ و پس لازم است که، برای آن که همین‌طور حرفی در هوا و بی‌اساس نزده باشم، با آوردن تنها چند نمونه این حرفها را مستدل کنم. و در همین آغاز هم باز تأکید می‌کنم که نوشتهٔ مانی خالی از حرفهای درست نیست و در پاره‌ای موارد می‌توان با او هم‌نظر بود.

الف ـ چند نمونه از بدآموزیها:

۱) در بخش اوّل می‌گوید «من فکر می‌کنم که منظور اصلی در تفکیک جملات شعری، درست نوشتن و درست خواندن آن است. هدف از شکستن مصاریع و شیوهٔ نوشتن آنها، پیش از هر نیّت دیگری می‌باید برای انتقال درست مفاهیم و معانی شعر باشد.» (ص ۸۱) در اینجا از نثر فارسی مغلوط مانی می‌گذریم. (هرچند که، نه، نباید گذشت! یك شاعر، که باید مسلّط‌ترین فرد بر زبان باشد، چگونه می‌تواند با زبانی چنین الکن، شلخته و مغلوط، بنویسد؟ برای اهل زبان، چنین نثری «دل بهمزن» تر از آمدن فلان کلمه یا تعبیر است. یك بار دیگر نگاه کنید: آیا جملهٔ «منظور ... *در* [و نه *از*] تفکیك *جملات* ... درست خواندن *آن* [یعنی *جملات*؟] است» دیگر چه نثر سلیسی است؟ و آیا جملهٔ «*هدف از شکستن* ... می‌باید *برای* ... باشد» از قلم یك شاعر برجسته دارد تراوش می‌کند که ـ گویا ـ دعوی برابری با شاملو را دارد؟) باری. منظور پرداختن به نثر این دو جمله نبود، که در آن صورت شاید کمتر جمله‌ای بتوان یافت که از چنین ایرادهایی بری باشد. غرض اطّلاع ناقص و غلطی است که دارد زیر پوشش «من فکر می‌کنم» داده می‌شود. اگر چنین باشد که مانی می‌گوید، با اضافه کردن ویرگول در پایان سطرها (البتّه پس از تشخیص جای درست پایان هر سطر) باید بتوان همهٔ شعرهای نو را مثل نثر به دنبال هم نوشت. علی‌رغم اشاره‌ای که مانی به «شعر کُنکرِت» اروپا می‌کند (ص ۸۲، که در ضمن اوج سر و صدای آن هم در دههٔ ۶۰ بود و نه دهه‌های ۷۰ و ۸۰ که او می‌گوید)، همین نحوهٔ استدلال نشان‌دهندهٔ بی‌خبری او از شعر مدرن اروپاست و مجموعهٔ بسیار پیچیدهٔ عواملی که یك شاعر آگاه (و نه البتّه یك مقلّد بیسواد که، به گفتهٔ مانی، تنها شامورتی‌بازی بلد است) در نحوهٔ نگارش سطرهای شعرش مورد توجّه قرار می‌دهد.[۱]

۲) در بخش «بالاخره شعریا نثر؟» مانی می‌گوید: «در

زبان آلمانی، شعر با کلمهٔ (das Gedicht) از مصدر (Dichten) مشتق می‌شود. یعنی «فشردن، فشردگی، عصاره». این همان صنعت ایجاز است که تاریخ شعر ما بر آن تأکید بسیار کرده است. نثرهای مورد اشارهٔ من، نه تنها از جواهر [؟] شعری تهی‌اند، بلکه از کمترین ایجازی که بتواند آنها را از نثر روزمره دور کند نیز بی‌بهره‌اند.» (ص ۸۵) ظاهراً مانی خیال دارد در کار «فضولی در حوزه‌های خارج از تخصّص خویش» نیز درست پا جای پای شاملو بگذارد، و طبعاً با همان فاصله‌ای از شاملو که در شعر. درست است که معانی امروزین آن واژه‌های آلمانی، با درک کنونی بسیاری از شاعران از شعر، چنین اشتقاقی را به ذهن متبادر می‌کند، ولی، اوّلاً، کلمات Gedicht و dichten در گذشته‌ای نه چندان دور در زبان آلمانی به هر چیز مکتوبی اطلاق می‌شده است و نه فقط به شعر (حتّی هنوز هم تفکیکی نهایی صورت نگرفته و Dichter در پیوند با شاعر و نویسنده هر دو به‌کار می‌رود)، و، ثانیاً، فعل dichten، که Gedicht را هم از آن گرفته‌اند، در زبان آلمانی قدیم از کلمهٔ لاتین dictare گرفته شده است (که خود آن هم در آلمانی امروز به صورت فعل diktieren موجود است) و همان «دیکته» (کردن) است که خود ما در فارسی به کار می‌بریم و از زبان فرانسه قرض گرفته‌ایم. بنابراین، واژهٔ شعر در زبان آلمانی هیچ ربطی به «ایجاز» ندارد. من در جاهای دیگر (و در نوشته‌ای به تازگی با تفصیل بیشتر، که شاید در شماره‌های آینده چاپ شود) نظر خود را دربارهٔ «ایجاز» در شعر بیان کرده‌ام، و در اینجا تنها می‌خواهم بپرسم: مانی عزیز (یا «نسبتاً عزیز»، به‌قول دوست مشترکمان عسگر آهنین)، آخر بر چه اساس می‌گویی که «تاریخ شعر ما» بر «صنعت ایجاز ... تأکید بسیار کرده است»؟ تاریخ شعر ما برای تو از کی شروع می‌شود و در نوشته‌های قدما چقدر تأکید بر این صنعت دیده‌ای؟ من ادّعای علاّمگی و تسلّط کامل بر متون قدیم را ندارم، ولی تا آنجا که می‌دانم مثلاً در *المعجم* (که معتبرترین کتاب در این زمینه بوده، و بعدیها هم غالباً حرفهایشان بر اساس آن و تکرار آن است)، نه به‌عنوان جزئی از تعریف شعر بلکه در حواشی و در لابلای صنایع بدیعی مسخره‌ای همچون «حشو ملیح» و «حشو متوسط» و «حشو قبیح» (که خود وجود چنین «صنایعی» بهترین دلیل کمرنگ بودن نقش «ایجاز» در تاریخ شعر ماست)، ضمن توضیح صنعت «تلمیح» (که تعریفش هم در *المعجم* فرقی با تعریف ایجاز ندارد) به «صنعت ایجاز» هم تنها در یك سطر و با شاهد آوردن سه بیت از سنائی و انوری اشاره شده، آن هم به‌عنوان صنعتی در برابر «صنعت بسط» (که وجه مقابل ایجاز است)، و در میانهٔ این دو صنعت هم «صنعت مساوات» قرار می‌گیرد (که لابد حدّ مطلوب هم برای صاحب *المعجم* همان «مساوات» است و نه «ایجاز»)، و این هر سه را بر روی هم سه شکل «بلاغت» می‌داند.[۳] حالا اگر هم حافظ در جایی گفته باشد که من حال اهل درد را می‌خواهم «به لفظ اندك و معنیّ بسیار»[۴] بگویم یا چند شاهد مثال دیگر هم از این قبیل یافت شود، این به معنای آنچنان تأکید فوق‌العاده‌ای بر ایجاز «در تاریخ شعر ما» نیست. در پایان هم وقتی مانی می‌گوید که برخی از شعرها «از کمترین ایجازی که بتواند آنها را از نثر روزمره دور کند نیز بی‌بهره‌اند»، در واقع ایجاز را دارد معیار تشخیص شعر از نثر قرار می‌دهد، که از اساس نادرست است. (حالا این که دید درست یا نظر خود من چیست، بحثش بماند.)

۳) در بخش «پیشاهنگان کلام؟»، که، گفتم، در آن می‌خواهد از فارسی ضعیف و مغلوط نویسندگان و شاعران انتقاد کند، نوشته است: «آقای مسعود بهنود در مقالهٔ خواندنی‌اش در *آدینه* شمارهٔ ۸۰ و ۸۱ می‌نویسد: «موافقت نمایندگان رفیق اسعالین بدست آمد به شرطها و شروطها،...». کلمهٔ شرط در این جمله سه بار و بار سوّم به‌صورتی غلط جمع بسته شده است. شروط خود، جمع عربی شرط است و جمع بستن دوبارهٔ آن با ها یك غلط فاحش دستوری است. تازه، نویسندهٔ ما یکبار شرط را آورده و جمع بسته و معلوم نیست چرا دوباره و سه باره آن را، آن هم غلط، نوشته و جمع بسته است؟!» سپس حیرت می‌کند از این که «حتّا ناشران و سردبیران و ویراستاران کتب و مجلّات هم این عجایب زبانی نمی‌بینند و این‌گونه کلام‌های معیوب را به راحتی به خوانندگان خود می‌فروشند.» (ص ۸ ـ ۸۷)

من هم جا دارد حیرت کنم دست کم از دو فاضل بزرگوار، ناصر پاکدامن و احمد کریمی حکّاك، که چگونه اجازه می‌دهند نام‌شان جزو «هیئت مشاوران» نشریّه‌ای ذکر شود که مطالبی در این سطح را چاپ می‌کند (اگرچه می‌دانم آنها دخالتی در چنین اموری ندارند). و معأسفم که ناگزیرم درست در لحظه‌ای که مانی چنین، با بادی در غبغب، پشت کرسی خطابه (یا بر سکّوی سرخ خطابه؟) قرار گرفته و می‌خواهد به مسعود بهنود بی‌سواد (به زعم او) درس بدهد که «برادر، شروط جمع شرط است»، چُرتش را پاره کنم. عزیز جان، در عبارتی که از بهنود نقل کرده‌ای کلمهٔ «شرط» نه سه بار، بلکه فقط یك بار، آن هم به‌صورت همان «شروط»، جمع بسته شده، و آن دو تا «ها» که می‌بینی (هاه هاه!) نه علامت جمع فارسی، بلکه ضمیر مفرد مؤنّث عربی است. «بشرطُها و شروطُها» اصطلاحی است بسیار رایج و به زبان امروزی ما یعنی «همچه ساده و بدون قید و شرط هم نه!».

مانی خواسته است سه نمونه غلط فاحش از میان غلطهای دستوری دیگران نقل کند[۵]، و فاحشترین نمونه‌اش هم همین است که ملاحظه کردید. البتّه این را من به حساب یك بدشانسی مانی می‌توانم بگذارم، هیچ‌کس نیست که همه چیز را بداند و مانی هم می‌دانم که دیگر آن‌قدر بی‌سواد نیست که اگر بخواهد سه غلط بر جمیع بی‌سوادان بگیرد، در یك موردش خود چنین غلط فاحشی مرتکب شود. امّا دریغا که در یافتن یا توضیح دو مورد دیگرش هم هوشیاری ویژه با سواد فوق‌العاده‌ای از خود نشان نمی‌دهد.[۶]

۴) مانی در چند مورد بی‌جهت و از سر کم‌دانشی پای «وزن» را به میان می‌کشد و چیزهایی می‌گوید که یا تکرار مکرّرات است و یا نادرست. اگر نکات قابل بحث مجموع این اشارات را در بیاوریم، می‌بینیم که به زعم مانی:

ـ وزن می‌تواند روکشی گول‌زننده باشد (یعنی به آنچه که شعر نیست، رنگ و لعاب شعر بدهد). (ص ۹۲)

ـ اگر از برخی از «شعر»ها وزن را بگیریم، با مشتی بیانیّه و غیره (یعنی سخنی غیر شعری) مواجه می‌شویم (ص ۹۳) یا با یك «دلی دلی موزون» (ص ۹۹). (گویی دلی دلی غیر موزون هم داریم!)

ـ رعایت وزن شعر باعث «پرت و پلاگویی» شاعر می‌شود. (ص ۹۵)

از آنجا که من خود در نوشته‌ای (که شاید در شمارهٔ بعد چاپ شود) به محدودیّتهایی که وزن برای شاعر ایجاد می‌کند به تفصیل اشاره کرده‌ام، لازم نمی‌دانم که در اینجا یك‌بار دیگر نظرم را توضیح بدهم، تنها لازم است بگویم که طرح مسئله به آن گونه که مانی می‌گوید، دست کم اگر توضیح کافی به دنبال آن نیاید، نادرست و بدآموزانه است:

آری، درست است، وزن می‌تواند روکشی گول‌زننده باشد، امّا چه وزنی، برای چه شعری، و تازه کدام خواننده را می‌توان گول زد؟ آیا در طول هزار سال گذشته که شعر موزون سروده شده، این «روکش گول‌زننده» مانعی در تشخیص شعر خوب از شعر بد بوده و حقّ شاعران خوب ما ضایع شده؟ درست است که رعایت وزن شعر می‌تواند باعث «پرت و پلاگویی» شاعر شود، امّا در چه هنگام، در کدام گونهٔ شعر (مانی شعر نو را هم شامل این قاعده می‌داند) و در کدام شاعر؟ آیا شاعران خوب و توانا هم به «پرت و پلاگویی» افتاده‌اند؟ و، از همه مهمتر، این که «اگر وزن را از فلان شعر بگیریم...» یعنی چه؟ چگونه می‌توان بدون در نظر گرفتن رابطهٔ دیالکتیکی و ارگانیك عناصر شعر و تأثیر متقابل آنها بر هم، یکی را جدا کرد؟ هر عنصری را که جدا کنید، آنچه که باقی می‌ماند دیگر آن چیزی نیست که قبلاً بوده، همچنان که نمی‌توان گفت آن آبی خوب است که اگر اکسیژنش را جدا کنیم باز هم طعمی گوارا داشته باشد. (نمی‌خواهم بگویم که وزن همیشه و در هر شعری نقشی حیاتی مثل اکسیژن دارد، ولی وزن هم می‌تواند، مثل هر عنصر دیگر شعر، در شعرهای معیّنی نقش برجسته یا حتّی نقش عنصر غالب را بازی کند.[۷])

بیایید برای نمونه به همان چند بیتی که مانی خود از حافظ نقل کرده (ص ۹۱) نگاه کنیم، مثلاً:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد
بنیاد مکر با فلك حقه باز کرد

اگر «وزن را بگیریم»، حتّی بدون تغییری در الفاظ و تنها با پس و پیش کردن‌شان، از آن چه می‌ماند؟ بفرمایید: «صوفی دام را نهاد و سر حقه را باز و با فلك حقه‌باز بنیاد مکر کرد.» ممکن است این جمله «دل بهمزن» نباشد، ولی شعر هم به هر حال نیست، حتّی دیگر «یك دلی دلی موزون» (و مشتی واژهٔ غیر متعفّن!) هم نیست، گیرم بازی لفظی مختصری در آن باشد، که نظائر آن و بهتر از آن را هر یك از انبوه منشیها و دبیرهای قرنهای گذشته در نثر عادی خود به فراوانی داشته‌اند. و یا این بیت ایرج را در نظر بگیریم که مانی به‌عنوان نمونهٔ خوب «دشنام شاعرانه» («ستایش زیبا و ملیح»، ص ۹۴)، و پس لابد (به درستی هم) به‌عنوان شعر خوب، به شکل مغلوط نقل می‌کند:

شاخه نبات است پدر سوخته
آب حیات است پدر سوخته!

(در حالی که شکل درست آن هست: «آب حیات است پدر سوخته / حبّ نبات است پدر سوخته»). از این بیت بدون وزن چه باقی می‌ماند؟ «پدر سوخته آب حیات و حبّ نبات است»، خُب، که چی؟ این هم شد شعر؟

۵) مانی در دو بخش «بددهنی و فحّاشی در شعر شاعران» و «چرك و خون در شعر شاعران نوپرداز»، علی‌رغم هر حرف درستی که ممکن است در همین دو بخش زده باشد (و من در اینجا ذرّه‌ای هم در اندیشهٔ دفاع از شعر خودم نیستم)، نشان می‌دهد که درکی بسیار عقب‌مانده، هم از زیبایی‌شناسی و هم از مدرنیسم، دارد. حیف است که چنین بحث مهمّی را در چنین جایی و در برخورد با مانی طرح و حرام کنم، و پس تنها به اشاره می‌گویم که:

اوّلاً، خوب است مانی از خود بپرسد که اصلاً این «زیبایی»، که او چنان شیفتهٔ آن است، چیست و در هنر به چه می‌توان «زیبا» گفت؟ اریك نیوتون، استاد دانشگاه آکسفورد و رئیس بخش بریتانیایی مجمع بین‌المللی منتقدان هنری و صاحب بسی عناوین دیگر،

می‌گوید: «استعداد قابل ستایش چشم در درک زیبایی طبیعت، هنگامی که در برابر آثار هنری قرار می‌گیرد به‌کلّی خاصیت خود را از دست می‌دهد، و در ایجاد ملاکهای سنجش چنان عاجز می‌ماند که حتّی دو فرد هنرشناس پیدا نمی‌شوند که در داوری خود با همدیگر توافق نظر داشته باشند.»[8] مانی چگونه و با کدام ملاک و معیار مورد قبول همگان می‌خواهد به سنجش کار دیگران بپردازد و حکم صادر کند؟

ثانیاً، مانی گویا نمی‌داند که اعلام موجودیّت مدرنیسم قبل از هر چیز با فاصله‌گرفتن از رمانتیسیسم است و از همهٔ «زیباییهای» آبکی و مبتذل آن (که مدرنیسم از قضا چنین زیباییهایی را «دل بهمزن» می‌داند)، و بی‌جهت نیست که بودلر، پرچمدار و آغازگر مدرنیسم در نیمهٔ قرن ۱۹، مجموعهٔ شعر دوران‌سازش را «*گلهای بدی*»[9] می‌نامد و آنهمه جنجال و دشنام را[10] به جان می‌خرد. (البتّه نمی‌خواهم مانند برخی دیگر، دشنام شنیدنهای امروز را لزوماً نشانهٔ نفهمی امروزیان و لزوماً نشانهٔ اقبال فردا و «کشف» شدن از سوی فردائیان بدانم؛ بسیارها هستند که امروز دشنام می‌شنوند ولی فردا هم شانسی نخواهند داشت؛ از همین نظر این حرف اریک نیوتون را که وقتی کسی یك اثر هنری را زشت می‌یابد، در واقع دارد می‌گوید که این اثر «در نظر من به‌عنوان گزارشی از تجربهٔ شخصی دیگر، نامفهوم است»[11] اندکی محتاج توضیح و گمراه کننده می‌دانم. باری.) از این جهات، شاید فروغ فرّخزاد مدرن‌ترین شاعر ما و بسی مدرن‌اندیش‌تر از شاملو باشد وقتی که می‌گوید: «من نمی‌توانم وقتی می‌خواهم از کوچه‌ای حرف بزنم که پر از بوی ادرار است، لیست عطرها را جلویم بگذارم و معطّرترین‌شان را انتخاب کنم برای توصیف این بو، این حقّه بازی است.»[12] و مانی، هرچند که می‌گوید «موضوع، پاکسازی اخلاقگرایانهٔ شعر از کلمات زشت یا مستهجن نیست» (ص ۹۱)، در عمل نه تنها خود در شعرش به این «حقّه بازی» دست می‌زند، بلکه، وقتی به کُنه حرفش و نتیجهٔ آن دقّت کنیم، می‌بینیم که آن را لازمهٔ شعر می‌داند و به دیگران هم توصیه می‌کند: او به وجود «نظامی از واژگان و تعابیر» اعتقاد دارد که در خلق اثری «زیبا» باید مورد استفاده قرار بگیرند. (ص ۹۱) در اینجا برای اطّلاع مانی بگوییم که من هم (همچون او) نه تنها در آن بیت ایرج که نقل کرده کلمهٔ «پدر سوخته» را بسیار خوشایند می‌یابم، بلکه با ابیاتی از ایرج هم که در وصف پیوست مزاج تریاکیان است یا با «عارفنامهٔ» او هم هیچ مشکل ویژه‌ای ندارم و طنز خاص و زبان لوده‌اش را در آنجا هم می‌پسندم.

ثالثاً، مانی گویا نمی‌داند که توفیق یا عدم توفیق یك شعر نه به «زیبا» بودنش (به آن تعبیر از زیبایی که مانی در ذهن دارد) ربطی دارد و نه به این که چه کلمات و تعابیری در آن به کار رفته است؛ شاعر می‌خواهد لحظهٔ معیّنی را، تجربه یا احساس معیّنی را، به خواننده یا شنوندهٔ شعرش منتقل کند و از این راه تأثیر معیّنی بر او بگذارد (که همیشه هم لزوماً تأثیری خوشایند نیست)، و برای سنجش میزان توفیق یك شعر باید دید که شاعر در انتقال درست آنچه که می‌خواسته منتقل کند و در گذاشتن تأثیرِ مورد نظرش تا چه اندازه موفّق بوده است. اگر مانی شعر مرا «دل بهمزن» می‌یابد، دلیلی ندارد که من حتماً برافروخته شوم و بگویم «نخیر، شعر خودت دل بهمزن است فلان فلان شده!» اگر من عامداً خواسته باشم حال خواننده را بهم بزنم، باید از نوع واکنش مانی خوشحال هم باشم[13] و آن را نشانهٔ توفیق شعرم بدانم. (این که حالا قصد من چنین بوده یا نه، بماند، چرا که گفتم قصد دفاع از شعرم را ندارم.)

راجعاً، مانی امّا خودش هم خوب می‌داند که این حرفش که در شعر شاملو «ترکیبات دل بهمزن» نمی‌توان یافت و ضمن نقل شعر کوتاهی از من (که در آن تنها کلمات «برگرداندن»، «اسفراغ» و «قی» به کار رفته) می‌گوید «هیچوقت چنین جملاتی در شعر او [یعنی شاملو] راه نیافت»، یك دروغ آشکار است. (او به هر حال می‌داند که از سر شاخ شدن با شاملو نفعی نخواهد برد امّا پیله کردن به امثال خوشی، نعمت آزرم، من و دیگران را خیالی از منفعت نمی‌بیند.) اگر نه شاملو، این کیست که چنین می‌سراید:

جذامیان آزادانه می‌خرامند،
با پلك‌های نیم‌جویده
و دو قلب در کیسهٔ فتق
و چرکابه‌یی از شاش و خاکشی در رگ
با جاروهای پَر بر سرنیزه‌ها
به گردگیری ویرانه.
.....
اسهالیان
شرم‌زادر باغچه‌های پرگُل‌به‌قاره‌می‌کشند
و قلب سلامت در اتاق عمل می‌تپد
در تشعّك خلاب و پنبه
میان خرناسهٔ کفتارها زیر میز جراح ...[14]

و امیدوارم مانی آنقدر هوشمند باشد که بدون توضیح من هم دریابد که این شعر را برای خراب کردن شاملو نمی‌آورم، بلکه برعکس آن را، در لحظاتی، بهترین شعر شاملو و اوج خلّاقیتش می‌دانم و، در لحظاتی نیز، دست کم یکی از چند شعر برجستهٔ او و به هر حال یکی از شاهکارهای مسلّم شعر معاصرمان. این شعر شاملو، که تاریخ سرودنش نیز سال ۱۳۶۳ است (و یعنی از کارهای نسبتاً تازهٔ اوست)،[15] تکان دهنده است، دیوانه کننده است، و، آری، «دل بهمزن» است، و چه خوب که چنین است. درود بر شاملو.

از پاره‌ای نمونه‌های دیگر که برای نشان دادن سواد اندك فارسی و کم‌دانشی مانی از همین نوشتهٔ ۲۰ صفحه‌ای می‌توان نقل کرد فعلاً می‌گذرم.

ب ـ لحن ناپسند و جانبدارانهٔ نوشته

مانی در نخستین بخش این «نقد» می‌گوید که هدفش «بررسی برخی نابسامانی‌های فراگیر در شعر امروز» است (ص ۸۴) و در عین حال اظهار نگرانی می‌کند که ممکن است هر یك از ما (شاعران) که چنین کنیم با گذاشتن «انگشت پرسش روی این گونه عیوب رایج شعری در آثار همکارانمان» تنها «کینه‌ای ناخواسته علیه خود بپا کنیم.» (ص ۸۲)

من می‌خواهم در اینجا به مانی اطمینان بدهم که کینه‌ای از او به دل نگرفته‌ام (اگر چه هیچ وقت هم نه عاشق چشم و ابروی او بوده‌ام و نه از شعرش خوشم آمده یا آن را زیاد جدّی گرفته‌ام)، امّا این که مانی می‌گوید «کینه‌ای ناخواسته ...» حرفی بی‌اساس است. کسی که «نمی‌خواهد» کینه‌ای ایجاد کند، با طرف مقابل (به‌قول مانی با «همکارش») دست کم صادقانه برخورد می‌کند. آنچه که من در «نقد» مانی می‌بینم، از سویی عدم صداقت است و از سوی دیگر، به‌جای آن «انگشت پرسش» که خودش می‌گوید، یك «چماق بیلاخ»، یعنی لحن غیر دوستانه و توأم با دهن‌کجی. نمی‌گویم که نباید شوخی کرد یا در نقد از طنز استفاده کرد، ولی فرق است بین این‌که شما وقتی دوستی را می‌بینید به او سقلمه‌ای بزنید و بگویید «سلامت کو، کرّه‌خر؟» و این‌که رویتان را برگردانید و با سرفه‌ای مصنوعی بگویید «بعضیها فکر می‌کنند همیشه باید دیگران به آنها سلام کنند.» (امیدوارم مانی فوراً بُل نگیرد و از فردا برای اثبات دوستی‌اش «کرّه‌خر» خطابم نکند! صحبت از «دوستان نزدیك» بود، و این هم مثالی بود، و بگذریم.)

امّا چه چیزی در نوشتهٔ مانی هست که به من اجازهٔ چنین برداشتهایی را می‌دهد؟

مانی در همان نخستین بخش نوشته‌اش، ضمن اشاره به کثرت نمونه‌های آن «نابسامانی‌های فراگیر»، می‌گوید «من به خوانندهٔ این نوشته قول می‌دهم که برای ارائهٔ مثال جز به همین تعداد کتاب و مجلّه که بعازگی دریافت کرده‌ام و هنوز روی میز کارم هستند مراجعه نکنم.» (ص ۸۴) معمولاً وقتی کسی زیاد قسم می‌خورد، تازه در درستی حرفش شك می‌کنند. من ولی اصلاً قصد تحلیل روانشناسانهٔ این نکته را ندارم که چه لزومی داشته که مانی چنین قولی بدهد، و قضاوت دربارهٔ این را نیز که آیا بر سر «قول» خود ایستاده یا دارد به خواننده‌اش (به چه دلیل و چه نفعی در آن هست؟ بحثش بماند) دروغ می‌گوید، بر عهدهٔ شما می‌گذارم. تنها یادآوری می‌کنم که مانی این مطلب را در تیرماه ۱۳۷۲ نوشته است؛ شاید بتوان تصوّر کرد که در آن تاریخ کتاب *کارنامهٔ اسماعیل خوئی* (چاپ ۱۳۷۰) را «بعازگی دریافت کرده» و این کتاب «هنوز روی میز کار» ش بوده و شعری را هم که از خوئی نقل می‌کند قبلاً (در سال ۱۳۵۷!) در کتاب *ما بودگان* نخوانده بوده؛ بسیار خوب. ولی آیا به همان راحتی می‌توان پذیرفت که کتاب شعر من، که سعید یوسف باشم (چاپ ۱۳۶۳!)[16]، کتاب شعر یغمائی (چاپ ۱۳۶۲!) و کتاب شعر *گلخشم* میرزازاده (که برخلاف آنهای دیگر تاریخ چاپش را ذکر نکرده ولی آخرین بار در ۱۳۶۱ چاپ شده بوده!) همه پس از حدود ۱۰ سال در حوالی تیرماه ۱۳۷۲ «بتازگی» به دست مانی رسیده باشند و در نتیجه «هنوز روی میز کار» ش باشند؟! من می‌دانم که این ژست لوس (از سوی «همکار» عزیزی که اصلاً هم نمی‌خواهد «کینه‌ای ناخواسته علیه خود بپا کند») چه معنایی دارد، ولی از بحثش می‌گذرم.

مانی خود را «همکار» من (و چه بسا دوست من؟) می‌داند، و در ضمن مرا «شاعری کمعمر شناخته شده» می‌داند، و پس می‌توان از چنین همکاری متوقّع بود که همکار کمعمر شناخته شده‌اش را به درستی به دیگران، که چه بسا هیچ کتابی از او به دستشان نرسیده، بشناساند. آن‌وقت مانیِ چگونه تصویری از این همکار به دست می‌دهد؟ کلّ اطّلاعی که خوانندهٔ کنجکاو دربارهٔ این «آقای محترم!» (ص ۹۹)، یعنی «آقای سعید یوسف»، به دست می‌آورد این است که او شاعری است که «فحّاشی را به روش شعری خود تبدیل» کرده است (یا اگر دوست دارید به شیوهٔ مانی بنویسم: «نموده است») و «در این زمینه سنگ تمام» گذاشته است (ص ۹۳)، شعرش «جز یك دلی دلی موزون و مشی واژهٔ معطّن» چیزی ندارد که «به خورد ما خلایق» بدهد (ص ۹۹) و چنین واژه‌ها و ترکیباتی «در سرتاسر» کمایش «با نام «نوآوری» و انقلابیگری موج می‌زنند» (ص ۱۰۰) و «زبان فارسی را ... از مزه» انداخته است (ص ۹۹). عجب عفریت خبیثی باید باشد این سعید یوسف! و تکرار می‌کنم که دفاعی ندارم. اصلاً دفاع یعنی چه؟ با چنین اوصافی، تازه دارم به خودم اندکی امیدوار و علاقه‌مند می‌شوم![17]

سخن آخر

در جایی در گفتار «شعر ماندگار شاملو و ...» گفته‌ام که شعر مانی شایستهٔ بررسی جداگانه‌ای است و اظهار

امیدواری کرده‌ام که شاید خود در فرصتی این کار را بکنم. امّا در حال حاضر، ضمن آن‌که نسبت به این «شایستگی» اندکی تردید پیدا کرده‌ام، با روزگار پر مشغله‌ای که دارم گمان نمی‌کنم هرگز چنین فرصتی پیدا کنم. پس در همین‌جا چکیدهٔ نظرم را دربارهٔ شعر مانی هم بگویم:

مانی شاعر بی‌استعدادی نیست، ذوقکی هم دارد و احساسی، امّا در مرزهایی محدود. شعر مانی نشان می‌دهد که او شعر شاملو را عاشقانه خوانده و شیوه‌ها و شگردهای کار او را خوب درک و جذب و «از خود» کرده است، آنچه که کم دارد شاید نه تکنیک شاملو، بلکه خود شاملو باشد، انسانی که شاملو نام دارد و خودش است و موجودی عاریتی نیست. مانی آموخته است که از پنجرهٔ شاملو به جهان بنگرد، امّا شعر او یا باید همیشه تکرار الکن سخنان شیوای شاملو باشد (که در نظر اهل فنّ، که رد پای شاملو را، از «تأثیرها» گرفته تا دزدیها، می‌شناسند، فاقد هر ارزشی است) و یا کوششهایی ناموفّق برای گشودن پنجره‌ای در همسایگی پنجرهٔ شاملو، که در نهایت باز هم رو به چشم‌اندازی چندان متفاوت گشوده نخواهد شد، مضافاً بر این که مانی بی‌بهره از ابعاد عظیم استعدادها و تواناییهای شاملو، سواد شاملو و تسلّط او بر زبان فارسی و شعر و نثر کلاسیک است و با این پاهای لرزان نمی‌تواند گامهای استوار مستقلّی بردارد. تجربه‌های جدیدش برای اندکی فاصله گرفتن از شاملو (در آخرین مجموعهٔ شعرش، *ترانه‌های جادهٔ ابریشم*[۱۸]) غالباً حتّی توفیق کارهای «شاملوزده»اش را هم ندارند. شاید مخرّب‌تر از همه هم تلاش مانی برای سرودن زورکی شعر باشد، که به ردیف کردن مشتی تصاویر و حرفهای آبکی منجر می‌شود. او از آن گروه شاعران است که (به تعبیر خودش در شعر «گل زرد») در جستجوی «بهانه‌ای برای سرودن» هستند و (چنان که در شعر «دهان پاییزی» می‌گوید) باید زور بزنند تا کلمات مناسب را بیابند: «می‌خواهم چیزی بگویم / از جنس برف، نغمه، رؤیا / دریغا امّا از فقر واژگان و / دهان پاییزی‌ام!»[۱۹]

در مصاحبه‌ای قبلاً نکته‌ای دربارهٔ گرایشی در شعر امروز گفته‌ام که یکی از مصداقهای برجسته‌اش شعر مانی است، و در ضمن بی ارتباط هم نیست با آنچه که قبلاً دربارهٔ درک مانی از «زیبایی» و تفاوت آن با دیدگاه مدرنیستها گفتم، و بنابراین آن را نقل می‌کنم:

«یک بیماری خیلی رایج در شعر ما این درک عقب مانده است که غالباً فکر می‌کنند شعر یعنی نوشتن یک مُشت حرفهای «زیبا»، حرفهای شاعرانه. در سطح ابتدایی‌ترش، تنها با «اندیشه‌ها»ی زیبا و «احساسات» لطیف برخورد می‌کنیم، بی آن که تلاشی برای دادن بیان شعری به آنها شده باشد؛ در سطح بالاتر و در میان آنها که تجربهٔ بیشتری دارند، می‌بینیم که تلاش زیادی هم صورت گرفته که آن «اندیشهٔ» زیبا یا «احساس» لطیف به کمک تصاویر بدیع و نازک‌خیالیهای شاعرانه بیان شعری پیدا کند، ولی آیا شعر همین است؟ سطر از پس سطر، شعر از پس شعر، و دیوان از پس دیوان می‌خوانید و همه‌اش می‌گویید: به به! عجب حرفهای قشنگی! بی آن که یک کدام از این حرفها شما را تکان بدهد و در جانتان بنشیند.»[۲۰]

و باید با تأسّف اعتراف کنم که هنوز هم حتّی یک شعر از مانی نخوانده‌ام که مرا تکان داده باشد یا هوس دوباره خواندنش را داشته باشم.

یادداشتها

۱ ـ در جای دیگری می‌نویسد «جملات فوق [نقل شده از شعر احمد رضا احمدی]، نه در محل مکث‌های طولانی و نه بر اساس قوانین دستوری زبان و نه برای درست خواندن و درست فهمیدن شعر و نه حقّاً به‌خاطر امور فنّی و سخن‌بندی است که در هم شکسته‌اند.» (ص ۸۶) یعنی این کلّ معلومات مانی در این باره و کلّ موارد مجاز برای شکستن سطر شعری است. توصیه می‌کنم مانی مثلاً به کتاب *Vision and Resonance* نوشتهٔ John Hollander مراجعه کند تا ببیند چگونه و چرا در شعری زیبا از شاعری توانا چون Elizabeth Bishop تنها آخرین حرف یک کلمه (که حتّی هجای مستقلّی هم نیست و به تنهایی نمی‌توان تلفّظش کرد) نه تنها به آغاز سطر بعد، که حتّی به آغاز یک بند جدید شعر منتقل شده است! (همان کتاب، چاپ دانشگاه ییل در امریکا، ۱۹۸۵، ص ۱۱۲). اگرچه می‌توان با مانی موافق بود که دلیلی نداشته مجتبی کولهوند عبارت «مفهوم یگانگی» را در دو سطر بنویسد (ص ۷ـ۸۶)، امّا مانی، که به اسماعیل خوئی معواضعانه اندرز می‌دهد که «بی‌انصاف نباشیم. گروهی از خوانندگان شعر ما، اگر درک و سوادشان بیشتر از ما نباشد، کمتر از ما نیست»، خود چنین راه حلّ ساده‌گرایانه و ساده‌لوحانه‌ای را به کدام شاعر یا خوانندهٔ نفهم دارد ارائه می‌کند؟

۲ ـ ظاهراً غلط چاپی است.

۳ ـ قیس‌الرّازی، شمس‌الدّین محمّد: *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح قزوینی و مدرّس رضوی، تهران، کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۰ (چاپ سوّم)، ص ۸ـ۳۷۷.

۴ ـ در مصرعی از غزل ضعیف «الا ای طوطی گویای اسرار»، که در همان مصراع دوّم مطلعش غلطی دستوری دارد که از چون حافظی بعید است: می‌گوید «مبادا خالی‌ات شکّر ز منقار» که در واقع باید این «ز» یا «از» قبل از «شکر» قرار بگیرد و می‌خواهد بگوید «منقارت خالی از شکر مباد». آیا اینجا هم «وزن» مقصّر است؟ من می‌گویم که نه. این شعر، یا این مصرع از این شعر، ضعیف است، اشکال دارد، حافظ را در اوج توانایی‌اش نشان نمی‌دهد. همین.

۵ ـ که واقعاً هم نمونه‌هایش از حدّ و اندازه بیرون است، مانی حق دارد، امّا خود او هم از همین غلط کنندگان است، گیرم نه به خرابی برخی دیگر، و با این فارسی‌اش نمی‌تواند آموزگار دیگران شود.

۶ ـ در یک موردش، در مقام ایراد به شعر شاعری، می‌گوید «در زبان فارسی فعل ترکیبی «شب کردن» نداریم، حال آن که داریم، و جستجوی معنایش را به خود مانی واگذار می‌کنم، و در مورد دیگر هم، که گویا همان شاعر «تأمل» را به‌جای «تحمّل» به کار برده (و باید حق با مانی باشد)، نمی‌دانم اگر این شاعر قسم بخورد که منظورم همان «تأمل» بوده یا بگوید که غلط چاپی است، مانی چه جوابی خواهد داشت؟ می‌شد بسیاری نمونه‌های بهتر آورد که دیگر جای حرف نداشته باشد. (ص ۸۸)

۷ ـ در نوشتهٔ دیگری به نام «جدال با مدّعی ثانی» هم به این نکته پرداخته‌ام.

۸ ـ نیوتن، اریک: *معنی زیبایی* (ترجمهٔ پرویز مرزبان)، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوّم ۱۳۶۶، ص ۳۰. (ترجمهٔ چندان سلیسی ندارد و در همین عبارت نقل شده خودم اصلاح مختصری کردم و پس از «چشم» حرف اضافهٔ «در» را به‌جای «به» گذاشتم.)

۹ ـ یا «گلهای شرارت»، «گلهای رنج» هم ترجمه کرده‌اند که درست نیست.

۱۰ ـ حتّی تا زمان حاضر و مثلاً از سوی ناقدان شوروی. نگاه کنید به: ساچکوف، بوریس: *تاریخ رئالیسم* (ترجمهٔ محمّد تقی فرامرزی)، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۲، ص ۱۳۵.

۱۱ ـ نیوتن، همان، ص ۸۹.

۱۲ ـ در گفتگویش با طاهباز و ساعدی، بهار ۴۳، چاپ شده در: *حرفهایی با فروغ فرخزاد*، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۵۵، ص ۲۷.

۱۳ ـ امّا، دریغا که می‌دانم مانی نخست خود مرا «دل بهمزن» یافته است و بعد به جستجوی شواهدی «دل بهمزن» در شعرم برخاسته است، و این را لحن و شیوهٔ نقدش نشان می‌دهد، چنان که خواهیم دید.

۱۴ ـ از شعر «در جدال با خاموشی»، *مدایح بی‌صله*، استکهلم، آرش، ۱۳۷۱، ص ۲ـ۵۱.

۱۵ ـ یعنی یک سال پس از سرودن آن شعر «دل بهمزن» من که مانی اشاره می‌کند. و این نیز می‌تواند پرسش جالبی باشد که چگونه است در فاصله‌ای چنین نزدیک به هم یک شاعر «کمتر شناخته شده» و یک شاعر کمیاب (لابد) هر دو به این نتیجه رسیده‌اند که اشعاری «دل بهمزن» بنویسند؟ آیا این پاسخی به زمانه نیست؟ (یا شاید، همچنان که مانی می‌گوید من فلان شعر را تحت تأثیر سهپری سروده‌ام، شاملو هم این شعر را تحت تأثیر مخرّب اشعار شاعرانی چون من سروده است؟!)

۱۶ ـ منظور مجموعهٔ *زان ستاره‌ی سوخته‌ی دنباله‌دار* است.

۱۷ ـ حیف است این کشف مانی را هم در آخر ناگفته بگذارم که «آقای سعید یوسف» در آن شعر پر تعمّقش «مثلاً تحت تأثیر سهراب سپهری» بوده است! (ص ۱۰۰) مثل آن است که بگویند هادی خرسندی در شعر «آی میمونها» یش «تحت تأثیر» شعر «آی آدمها»ی نیما بوده! شاید من در بسیاری از شعرهایم تحت تأثیر بسیاری از شاعران بوده باشم، ولی نکته درک نکردن تفاوت میان «تحت تأثیر» بودن است با مثلاً پارودی ساختن از یک شعر، یا دست انداختن یک شیوهٔ تصویرسازی، یا برقرار شدن یک دیالوگ شاعرانه بین دو شاعر، و ...

۱۸ ـ تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۳. برای من «پیش‌گفتار» مانی بر این کتاب بسیار شورپذیر و خواندنیتر از شعرهایش بود.

۱۹ ـ *سپیدار*، چاپ کانادا، شمارهٔ ۱۱ـ۱۰ (مهر ۱۳۷۲)، ص ۵۰.

۲۰ ـ اوّلی به نقل از *سپیدار* (کانادا، شمارهٔ ۲، فروردین ۱۳۷۱، ص ۲۶) و دوّمی به نقل از آرش (پاریس، شمارهٔ ۱۶، اردیبهشت ۱۳۷۱، ص ۲۶).

عکسها و تصاویر این شماره:

خاور (۲۸، ۳۳)،
پروین (۱۳)، زری (۶)،
سیانپور (جلد)، *معیار* ۲ (جلد، ۲۷).

[Picture Credits:]

F.H. Ball (18),
Arpad Bari (11, 45),
Aubrey Beardsley (40),
Leo Cecile (5),
J.R. v. Hartenbach (218),
Joan Hassall (39),
R. Magritte (26),
P. Picasso (10),
Geofroy Tory (25),
Heinrich Vogeler (42, 43).

which had been translated and published in literary periodicals. The first independent volume of his poetry, however, a collection of 50 poems and songs, did not appear until 1971,[2] the same year in which two not very unimportant things happened in my life: I graduated in English literature, and I was arrested by the Shah's notorious *SAVAK* for the second time and had the luck to be condemned to only three years' imprisonment. I do not remember now if I had already read these 50 poems before my arrest or not, but I did read them during the years of my imprisonment and, to tell the truth, was not much impressed by them as poetry, as it is always the case when you read prose translations of poetry. You are at best impressed by the depth of thoughts and tenderness of feelings, etc., in exactly the same way as an essay could have impressed you.

This might seem to be paradoxical, since the position that Brecht, and by that I mean here Brecht the poet, occupies now in my soul and in my whole life borders in some respects upon mere identity - to the point of indistinguishability. But Brecht the poet was certainly not to be found in the above-mentioned prose translations, and I did not know German. I had to wait until I had read the English translation of some of his poems a few years later. It was apparently in *The Penguin Book of Socialist Verse* that I read for the first time some of his poems in English, among them "Praise of Learning", the Persian translation of which had previously left me unimpressed. By then I had read several of Brecht's most successful plays as well as his *Dreigroschenroman* and *Geschichten vom Herrn Keuner*, and I ranked him already among the world's greatest authors, one whose political views I also shared. The discovery of Brecht the poet, however, made possible through these English translations, added a new dimension to my relation with Brecht: now he was part of me - or I part of him. These translations must have made me aware of three facts, which, when put together, seem to be enough to tempt anyone to translate Brecht's poems. I realized that

1) it was possible to translate poetry;

2) Brecht was a great poet; and

3) his poetry was the nearest possible to my own.

It is the third point that needs a few words by way of explanation. Not only did Brecht's mentality and feelings, his particular, sometimes humorous and sometimes sarcastic, way of seeing the things or reacting against them, resemble those of mine, but also the way all these things influenced his style and language. His simple, yet impressive, and rough, yet masterly, use of language, his abhorrence of romantic sentimentalities, gaudy images and jingling rhythms, all these corresponded exactly with my own preferences and, to some extent, practice in poetry.

2. »*Man, Bertolt Brecht*« (the Persian word *man* means *I* [GB] or *ich* [D]), translated by Behrouz Moshiri and published by Amir-Kabir, Teheran.»

Translation of Poetry and the Double Difficulty of Simplicity

Theodore Savory finds the translation of poetry to be "almost the only aspect of translation in which a high proportion of the experts show agreement among themselves; but even so," he adds, "they agree only in the opinion that adequate translation of a poem is impossible."[3] Without claiming to be an expert, I agree too that the translation of a poem, whether in prose or in verse, is never the same as the poem itself. This, however, does not lead me to the conclusion that it should not be attempted. The principles that I find most important in the translation of poetry are as follows:

1) Poetry should be translated by poets and in verse if it is to be enjoyed as poetry at all; a prose translation gives us at best some information about a poem's content and a not very faithful idea of its structure and imagery.

2) The translation is, therefore, "a new product, the result of new intellectual effort."[4] It should be a poem written in the translator's own language, with the sole difference that the translation, unlike the translated poem itself, can be continually improved and is never definitive.

3) As the most essential principle, a translation should affect the readers or hearers in the same way as the original affects those who read or hear it in the original language.[5] That includes aesthetic effect as well as what John Willett calls "the general gist and flavour"[6] of the original.

4) Finally, I would like to quote the following short passage from Brecht himself, although he refers here to a number of different points, each of which deserves to be discussed separately at more length: *"Gedichte werden bei der Übertragung in eine andere Sprache meist dadurch am stärksten beschädigt, daß man zu viel zu übertragen sucht. Man sollte sich vielleicht mit der Übertragung der Gedanken und der Haltung des Dichters begnügen. Was im Rhythmus des Originals ein Element der Haltung des Schreibenden ist, sollte man zu übertragen suchen, nicht mehr davon. Seine Haltung zur Sprache wird übertragen, auch wenn man, etwa wenn er bestimmte Wörter durch ihre Einreihung in Wortfolgen, wo sie sonst nicht gehört werden, neu faßt, nur eben dieses Tun nachahmt, sich die Gelegenheit dazu aber nicht vom Original vorschreiben läßt."*[7]

Now, if I were asked what I consider as the main difficulty in translating Brecht's poems into Persian, my answer would sound somehow foolish: it is the studied simplicity which characterizes a large body of Brecht's poetry, a kind of poetry for which we use the term »sahl-o momtané« in the traditional Persian prosody, meaning "simple, yet impossible", or, if you allow me to coin such a term, »simpossible«. The whole "poeticality" of such poems, if they possess any such thing in the familiar sense of the word, is lost not only in the prose Persian translations but also in the few attempts prior to mine to translate a number of them in verse.

The principle that "poetry should be translated by poets" has to be modified here: not any poet can translate successfully the works of another poet. Only the poet who possesses that very rare gift that Brecht himself possesssed would be able to translate him with relative success: the gift of being a poet whose art, as Michael Hamburger puts it, lies exactly "in the concealment of art,"[8] or, to use the term we have just coined, in its »simpossibility«. And, unfortunately, such poets are still almost nonexistent in modern Persian poetry.

[Extracts from an article published in *Communications - from the International Brecht Society*, Vol. 22, No. 1, May 1993.]

3. Theodore Savory, *The Art of Translation*, Jonathan Cape, London, 1957, p. 76.

4. Ibid., p. 88.

5. Matthew Arnold (in his essay ***"On Translating Homer"***) demanded still more: "in the same way as the original may be supposed to have affected its first hearers." (See: ibid., pp. 44-45.)

6. John Willett, *Brecht in Context - Comparative Approaches*, methuen, London, 1984, p. 243.

7. Bertolt Brecht, *Über Lyrik*, suhrkamp, Frankfurt a.M., 1981, p. 107.

8. Michael Hamburger, *Art as Second Nature*, Carcanet New Press, Cheshire, 1975, p. 116.

Said

(* 1947; Exildichter, seit '65 in München)

(...)

Ein Mann
wird geweckt
und findet sich
nicht mehr.
Er steht auf,
wühlt
in seinen Taschen,
betupft
seine Feinde,
flüchtet
in eine Umarmung,
greift
zu Kanonen
beschwört die Kinder,
bedrängt
die Mörder,
grübelt
in eigenen Träumen.
Und dann
legt er sich nieder
und schläft wieder.

[Aus: *Dann schreie ich, bis...*, heliopolis 1990]

Contents
of the Persian pages

Interview with Simin Behbahani (13)
Interview with M.R. Shafiei-Kadkani (20)

On the Poetry of Esmail Kho'i (Saeed Yussef, 6)
On the Poetry of Ahmad Shamloo (Saeed Yussef, Zohreh and others, 28-40)
On Shamloo's Translations of M. Bickel (Saeed Yussef, 40)
On the Censored Editition of F. Farrokhzad's Poems (Saeed Yussef, 19)
Theses on Poeticality (S. Neumeister, 12 & 26)

Poems: A. Ahanin (42), S. Behbahani (18), B. Brecht (3), F. Faryad ((43), A. Ghoreifi (44), P. Khazrai (42), E. Kho'i (10-11), A. Navardamuz (42), H.R. Rahimi (43), A. Shamloo (27, 31), M.R. Shafiei-Kadkani (25), M.A. Shakibaei (43), S. Yussef (39, 45).

Lahuti Kulturverein e.V. ist ein eingetragener Verein; Spenden sind steuerlich absetzbar!

Postanschrift / Address:

Lahuti Kulturverein
Postfach 10 14 57
60014 Frankfurt/M
Germany

Bankverbindung / Bank Account:

Lahuti Kulturverein
Kto.-Nr.: 203734
Frankfurter Sparkasse
BLZ: 500 502 01

Poetry Periodical is published by the *Lahuti Cultural Association*, a nonprofit organization in Frankfurt/M, Germany. The opinions expressed in this magazine are those of the authors and not necessarily of the association, nor of the editor. We thank all those who have made the publication of this magazine possible.

Parviz Khazraï
(* 1941; vit en France)

Moderato

ombre
étendue au bord du miroir
penchée sur une fleur
ombre
chargée d'un semi-regard
triste
ombre
esquisse de ma solitude

[Errance dans les Miroirs]

Hamid R. Rahimi
(* 1951; Exildichter in Hamburg)

Mohagh *

Wir sind vergessen
wie jenes Ereignis, daß
vor vielen Jahren
geschah.

In die leeren Gassen des Gedächtnisses
wurden wir ins Exil geschickt;
wie jene Erinnerungen, die
nicht länger süß sind.

Jahreszeiten gehen
hin und her
wie eilende Passanten.
Aber in meinem Herzen schreit noch
der vergangene Winter.

* Die letzten drei Nächte des Mondmonats, in denen der Mond nicht zu sehen ist.
[Übers. von M. Arki]

Saeed Yussef
(* 1948; Exildichter in Frankfurt/M)

Flüchtding

Auf die letzte Seite seines Flüchtlingspaßes
schreibt er sein Gedicht;
die Sprache hat er schon im Griff,
nur die Begriffe nicht.

Gilt so ein Werk
in diesem weit entfernten Sprachgebiet
als gültiger Sichtvermerk?

WOHIN? fragt ihr, und verzweifelt
zeigt er das, was kein Gedicht mehr ist.
WOHER? Und er sagt: Aus einem fernen Land,
das nicht mehr ist.

Saeed Yussef

Brecht's Poems in Persian Translation

My acquaintance with the works of Brecht dates back to the early 1960s, when I was still in my teens and used to read, or rather devour, anything that I could find in that small town in eastern Iran, from detective and adventure stories to the works of the great 19th Century novelists as well as contemporary writers (in so far as they had been translated into Persian). At that time I read *Leben des Galilei* and *Mutter Courage und ihre Kinder*, which had just been translated into Persian – rather good translations (made from French translations with an eye to the German original) and the first serious attempts to introduce Brecht to Iranian intellectuals. A few years after his death Brecht was quite popular in Iran.

As a result, translators began to compete with one another in translating him. A dozen of his plays were translated from different languages, most of them from French and English, and most of them by unqualified people and in a miserable condition. Sometimes two or three translations of the same play, one worse than the other, appeared almost simultaneously (you know that "copyright" has not been introduced in Iran yet). Since the second half of the 1970s, however, a leading iranian publisher, assisted by more reliable translators who translate directly from German, has begun to publish Brecht's complete works relatively systematically, a huge job which one should not expect to come to an end in the near future. Over a dozen of plays and a good part of Brecht's writings on theatre have been published in this series up to now.

I do not intend to go into details of Brecht's reception in Iran in general, an interesting subject which needs to be researched sometime independently. But it deserves to be mentioned, however briefly, that Brecht's works and theories have so far been as much misunderstood or vulgarly interpreted in Iran as elsewhere, and that is as true of his anti-communist opponents as it is of his fervent marxist advocates. The word »epic«, for instance, is associated almost always with »heroic«, an association which the presumably "militant" theatre of a marxist playwright is expected to justify; and what is understood under *didactic plays* (»Lehrstücke«) is a schoolmasterly attempt to teach the marxist theories of class struggle to the audience, and not, as few are ready to accept even in Germany, to teach just a small group of actors themselves dialectical thinking simply by changing the roles and the like.[1]

As a poet, and as a translator of Brecht's poetry into Persian, I would like to talk more about his poetry. A number of Brecht's songs from the plays had been translated into Persian together with the plays during the 1960s, as well as a number of his poems

1. See the commendable research of Reiner Steinweg (ed.), *Brechts Modell der Lehrstücke*, suhrkamp, Frankfurt a.M., 1976, pp. 164-165 and 437ff.

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat

به زودی:
http://clubliterature.org/

No. 1, October 1995
Multi-Lingual Periodical

A publication of the
Lahuti Cultural Association
Frankfurt/M, Germany

Editor: Saeed Yussef

1 Poetry Periodical

Original title in Persian Language: *Gâh-nâmé-yé Vizhé-yé Shé'r*

Ahmad Shamloo
(* 1925; living in Teheran)

Punishment

In this place there is a maze of prisons
And in each prison a myriad of dungeons
And in each dungeon countless cells
And in each cell scores of men in irons

One, amongst these men,
Persuaded of his wife's infidelity,
Plunged his dagger deep

Another, amongst these men,
Desperate to put bread in his children's mouths,
Slaughtered in the searing summer midday heat

Some, amongst these men,
On a deserted rainy day,
Ambushed the money-lender

Others, in the quiet of the alley,
Crept stealthily onto roofs

Still others
Plundered gold teeth from fresh graves
At midnight

But I, I have never murdered on a dark and stormy night
But I, I have never ambushed a money-lender
But I, I have never crept stealthily onto roofs

In this place there is a maze of prisons
And in each prison a myriad of dungeons
And in each dungeon countless cells
And in each cell scores of men in irons

Amongst these men in irons
Are those
Who can only come
With dead women

Amongst these men
Are those
Who in their dreams see the final scream
Of the woman they have strangled

But I, I never seek anything in a woman
Unless - unexpectedly, serenely
She's there - my soulmate

But I, deep in my reveries, I
Don't lend an ear except to
The distant echo of a persistent strain
Of desert grass which
Sprouts
Shrivels
Withers
And scatters in the wind

But I, if I were not a man in irons
One dawn
Like a faraway, elusive memory
I would have transcended this cold, contemptible place

This
Is my crime

[Trans. by Ahmad Ebrahimi & Karina Zabihi]

Javad Assadian
(Exildichter in Berlin)

Träume

Die Erinnerungen
werden vergessen
meine
Träume
aber nicht.

Der Wind
spielt
mit den Fingerspitzen der Äste
die Musik
meiner Seele.

Und die Nacht,
wahrhaft
wie meine Träume,
strahlt
auf die Schatten des Tages.

Die Erinnerungen
werden vergessen,
die
Träume
aber nicht.

Esmail Kho'i
(* 1938; exile poet in London)

The Refugee Speaking

In your country
God is dead.
In my country
God is death.

Forms of Fascism

When they shout: "My Lords!",
I hear Fascism speaking.
When they shout: "Brethren!",
I hear Fascism speaking,
When they shout: "Fellow Countrymen!",
I hear Fascism speaking.
When they shout: "Comrades!",
I hear Fascism speaking.

A World *is* to be
in which
nobody is anybody's special somebody.

And, so,
no!
Do not call me "Friend!",
not even that, my friend!
No categorizing word,
call me by my proper name:
Esmail.

The Wisdom of Bertolt Brecht

It's suicide talking about
the poetic shadows of doubt,
when your choices are only two:
to die here or to get out.

To Do

Takes him half an hour
to put his coat on,
by which time the desire
to go out
is gone!

[Last poem from "Hospital Sketches on Old Age"]