شعر ویژه

کاهنامهٔ ویژهٔ شعر ــ سال اوّل، شمارهٔ دوّم ـ فروردین ماه ۱۳۷۵ ـ آوریل ۱۹۹۶

با آثاری از:

سیروس آتابای
عسگر آهنین
احمد ابراهیمی
مهدی استعدادی شاد
محمد امان
نرگس بهار
محمد رضا تاجدینی
هادی خرسندی
پرویز خضرائی
اسماعیل خوئی
حمید رضا رحیمی
نسرین رنجبر ایرانی
روزبهان
یدالله رؤیائی
عبّاس سماکار
محمدرضاشفیعی کدکنی
فتح‌الله شکیبائی
محمد علی شکیبائی
فرحناز عارف
محمد عارف
بتول عزیزپور
عدنان غریفی
سیاوش کسرائی
لادن لطفی
سهراب مازندرانی
جواد مجابی
محمد مختاری
رضا مقصدی
زری مینوئی
کیومرث نویدی
شاداب وجدی
ابراهیم هرندی
سعید یوسف
و ...

- درباره‌ٔ سیاوش کسرائی
- اسماعیل خوئی: تعریف شعر
- یدالله رؤیائی: غایت اشیاء: نوعی دیدن
- محمّد مختاری: ابداع و گسترش یا تولید و مصرف در شعر معاصر

گاهنامهٔ ویژهٔ شعر
شمارهٔ ۲ ـ فروردین ماه ۱۳۷۵ (آوریل ۱۹۹۶)

ویژهٔ شعر گاهنامه

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

تازه‌ها از شعر و شاعران
خبرها، نکته‌ها (۴) — ع. آزاده، س. یوسف
گزارشی از کنگرهٔ بزرگداشت شاملو در کانادا (۶)
سیروس آتابای درگذشت (۱۰)

گفتگو
چند پرسش از اسماعیل خوئی (۲۱)

مقاله، نقد و بررسی
آوارهٔ معطوف ـ دربارهٔ لبریختهٔ ۱۵۲ از رؤیائی (۱۹) — روزبهان
غایت اشیاء: نوعی دیدن (۱۸) — یدالله رؤیائی
ابداع و گسترش یا تولید و مصرف در شعر معاصر (۳۶) — محمّد مختاری
دو نگاه: سه اشاره (۲۸) — سعید یوسف

بخش ویژهٔ کسرائی
اطّلاعیّه (۱۱) — کانون نویسندگان ایران در تبعید
سوك سیاوش (شعر) (۱۲) — اسماعیل خوئی
«نهفته جسم نحیف امید در آغوش...» (۱۳)
دو گونه داوری افراطی و تفریطی دربارهٔ کسرائی (۱۴) — محمّد رضا شفیعی کدکنی
از این‌سو با خزر (شعر) (۱۴) — سیاوش کسرائی
ادای دین به کسرائی شاعر (۱۵) — سعید یوسف
کسرائی شاعر از نگاه دیگران (م. امید، رضا براهنی، فرامرز سلیمانی، احمد شاملو، شفیعی کدکنی، احسان طبری، فروغ فرخزاد، مرتضی کاخی، محمود کیانوش) (۱۶)

معرّفی شعر جهان
هانس ماگنوس انتسنزبرگر (آلمان) — مهدی استعدادی شاد
آن یدرلوند (سوئد) — سهراب مازندرانی

شعر
(بجز اشعار صفحات زبانهای خارجی در پایان نشریّه)
سیروس آتابای (۱۰)، عسگر آهنین (۴۶)، محمّد امان (۴۶)، م. بابك (۴۶)، نرگس بهار (۴۷)، محمّد رضا تاجدینی (۴۷)، هادی خرسندی (۹)، پرویز خضرائی (۴۷)، اسماعیل خوئی (۱۲، ۲۶ـ۲۵)، حمید رضا رحیمی (۴۸)، نسرین رنجبر ایرانی (۴۸)، یدالله رؤیائی (۱۹)، عبّاس سماکار (۴۸)، فتح‌الله شکیبائی (۴۹)، محمّد علی شکیبائی (۴۹)، فرحناز عارف (۴۹)، محمّد عارف (۴۹)، بتول عزیزپور (۵۰)، عدنان غریفی (۵ـ۴۴)، سیاوش کسرائی (۳، ۱۴، ۱۵)، لادن لطفی (۵۱)، جواد مجابی (۲۰)، محمّد مختاری (۳ـ۴۲)، رضا مقصدی (۵۰)، زری مینوئی (۵۱)، کیومرث نویدی [شفق] (۵۱)، شاداب وجدی (۵۱)، ابراهیم هرندی (۵۰)، سعید یوسف (۳۲)
با خوئی، برای خوئی (پاره‌هایی از شعرهای شاعران) (۲۷)

متفرّقه
بازتاب نخستین شمارهٔ *گاهنامه* در نامه‌های خوانندگان (۵۵) — با همکاری ع. آزاده
شعرهای این شماره و برخی ملاحظات حاشیه‌ای (۵۳) — سعید یوسف
خطاهای چاپی و غیرچاپی (۵۶)
کتابها و نشریّات تازه (۵۸)

○ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر، گاهنامه‌ای‌ست ویژهٔ شعر.
○ ناشر، کانون فرهنگی لاهوتی است.
○ گاهنامه، نشریّه‌ای 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
Postfach 10 14 57
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
○ فرم اشتراك در صفحات داخل موجود است.

○ نقل نوشته‌ها تنها با ذکر مأخذ آزاد است.
○ در این شماره با سپاس ویژه از همکاری:
ع. آزاده، م. باغبان، س. پورشریف، پویه، کسرا م. شکیبائی، ف. تکابنی، ز. مینوئی

بیداریِ گل سوی چمن می‌کشدم
بلبلْ دل و بادْ پیرهن می‌کشدم
در گوشهٔ خاکِ غربتم بوی بهار
می‌آید و جانبِ وطن می‌کشدم

(سیاوش کسرائی)

○ ما که هنوز چیز زیادی از این «بیداری گُل» نفهمیده‌ایم، و اگرچه باد پیراهنمان را می‌کشد امّا جای بلبلش خالی است، ولی سال نو بر شما مبارك باد، درود بر شما...

○ و در ضمن خوب شد که ما اسم این نشریّه را از همان اوّل «گاهنامه» گذاشتیم، به‌قول رنود «گهگاهنامه»، و گرنه، با این‌همه تأیید و تشویق شما و پرس و جو دربارهٔ شمارهٔ بعدی، خیلی شرمنده‌تر از این می‌شدیم. چه می‌شود کرد دیگر، زورمان را زدیم...

○ و آن دفعه هم گفته بودیم که دست تنهاییم، ولی شاید ابعاد این «دست تنها» بودن را شما درست نگرفته باشید و تنها امضای پای نوشته‌ها توجّه‌تان را جلب کرده باشد. از شما چه پنهان، آش شورتر از این حرفهاست: کار پیاده کردن نوار مصاحبه و بعد تایپ همهٔ مطالب و صفحه‌بندی و جستجوی عکس و جستجوی چاپخانهٔ مناسب (در شهرهای مختلف) و انواع مراجعات ریز و درشت با صرف همهٔ هزینه‌ها، همه‌اش یك‌تنه (و یك جیبه!) انجام شده است...

○ و اگرچه در این فاصله دوستان این‌همه لطف کرده‌اند، ولی بیشترین لطفشان فرستادن شعرهایشان بوده است برای چاپ و کتابهایشان برای معرّفی، و چه حیف که ما در این جامعهٔ عقب‌مانده و با سطح فعلی پیشرفت تکنولوژی هرچه کردیم دیدیم متأسّفانه این شعرها نمی‌توانند خودشان خودشان را تایپ کنند و بعد صفحه‌بندی بشوند و بروند روی کاغذ یا این کتابها نمی‌توانند خودشان خودشان را نقد و معرّفی کنند، واقعاً جای تأسّف است...

○ و امّا بوده‌اند دوستانی که کمکهای دیگری هم کرده‌اند و آثارش را خواهید دید، خدا زیاد کند چنین دوستانی و چنین آثاری را...

○ و گفته بودیم که چه بسا در هر شماره یکی از شاعران وزن ویژه‌ای بیابد، امّا این بستگی به امکانات دارد و اینکه دستمان تا چه اندازه پر باشد (اگر نخواهیم همهٔ مطالب را خودمان بنویسیم!)، و این شماره چندان هم چنین نشده است، امّا نیّت خیر پیشین همچنان برجاست...

○ و اگر قرار باشد حرفه‌ای کار شود و *گاهنامه* بخشها و صفحات و ستونهای ثابت داشته باشد که موضوعهای معیّنی را به‌طور سنجیده دنبال کنند، به تیم مجهّزی از همکاران ثابت و به کلّی وجوهات هم نیاز خواهد بود که موجود نیست، پس اگر یك مرتبه می‌بینید که مثلاً *انتسنزبرگر* آلمانی و *یدرلوند* سوئدی در این شماره معرّفی می‌شوند، دلیلش تنها رسیدن این مطالب است، و گرنه درست‌تر این می‌بود طبعاً که بنشینیم و بگوییم می‌خواهیم شعر معاصر اروپا را معرّفی کنیم و حالا باید از کجا و چگونه شروع کنیم و غیره...

○ و ما گیر کرده‌ایم میان دو گروه خوانندگان خودمان، آنها که بیشتر به مطالب آموزشی و الفبایی نیاز دارند و آنهایی که بحثها و نقدهای جدّی دانشمندانه را خوشتر می‌دارند (اشارهٔ یدالله رؤیایی در بخش «بازتاب...» هم در پاسخ سؤالی در همین زمینه است)، فعلاً سعی خود را می‌کنیم که برای هرگروه چیزکی در حدّ بضاعت خود داشته باشیم...

○ و نیز گیر کرده‌ایم میان دو گروه دیگر، آنها که از لحن خودمانی و گاه شوخ و لودهٔ نشریه کیف کرده‌اند و آنهایی که چنین لحن و زبانی را ناشایست یافته‌اند (نگاه کنید به بخش «بازتاب...»)، و ما به هر حال خوشحال شدیم از اینکه دیدیم در این دنیای مسخره هنوز این‌همه آدمهای جدّی پیدا می‌شوند، کثّرهم‌الله تعالی...

○ و دوستی با دیدن شمارهٔ قبل حیرت کرده بود که چرا یادی از سعید سلطانپور نشده است، و گفتیم (البتّه در دلمان، و از زبان خواجهٔ شیراز، که) «کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم تو را»؟ یادش در سطر سطر این نوشته‌ها هست و خواهد بود، از آن گونه هم که شما می‌خواهید به‌چشم، به وقت خودش...

○ و لازم است که هم خوانندگان ما و هم دوستانی که برایمان مطلبی می‌فرستند بدانند و آگاه باشند که یکی از تلاشهای ما، هم در نقدها و هم در گزارشها، فاصله گرفتن از انشاپردازی است و تعارفات الکی و مصلحت‌اندیشیهای رایج، و برای نمونه در همین شماره می‌بینید که ما در پرداختن به شخصیتهای شعری نه به سوابق سیاسی یا اصل و نسب اشخاص کاری داشته‌ایم و نه به این فکر کرده‌ایم که به ملاحظهٔ ضایعهٔ فوت کسی باید بر ضعفهای احتمالی شعرش هم سرپوش گذاشت و غیره، ملاك کار انصاف است و حقیقت و وجدان علمی؛ اگر در کارمان بی‌وجدانی دیدید، حتماً گوشزد کنید...

○ و دیگر اینکه حرف زیادی نداریم، خیلی از این حرفهایی که می‌توانسته به‌عنوان درد دلهای ما در اینجا بیاید، رفته است توی دل مطالب دیگر و پخش و پلا شده است در سراسر *گاهنامه*، بگردید پیدایشان کنید...

سعید یوسف

خط از حمیدرضا رحیمی؛ تصویر صفحهٔ ۴۳ به پیکره‌ای برنزی از نخستین هزارهٔ پیش از میلاد مسیح مربوط می‌شود که در لرستان کشف شده است؛ عکس اسماعیل خوئی کار محمود باغبان است و برای عکس کسرائی از فریدون تنکابنی سپاسگزاریم؛ دیگر عکسها استقراضی از نشریّات دیگرند (آتابای: *کیهان لندن*؛ رؤیائی: *عاشقانه*؛ سپهری: *دنیای سخن*؛ مختاری: *شهروند*)؛ با طرحهایی از: F. Hoffmann، H. Lemke، W. Zeller-Zellenberg، و...

تازه‌ها از شعر و شاعران:

خبرها، نکته‌ها ...

تسلیت

در فاصلهٔ انتشار شمارهٔ پیشین تا کنون، دو شاعر هم‌میهنمان، سیروس آتابای و سیاوش کسرایی، از دار فانی تبعید به «سرای باقی» شتافتند (تعبیری که گویا برای هنرمندان می‌توان با وجدان راحت به‌کارش برد، چرا که سخن از بقای دیگری است ۱). افزون بر آن، دوست شاعرمان حمید رضا رحیمی پدرش را از دست داد (به گفتهٔ خودش، با اشاره به شعر سپهری: «پدرش وقتی مُرد/ پاسبانها همه شاعر بودند/ گاه مرگ پدر من، امّا/ پاسبانها پی شاعر بودند») و دوست شاعر دیگرمان جوادَ طالعی در سوگ برادری نشست که به تازگی از زندانهای جمهوری اسلامی جسته بود. این درگذشتها را به این دو دوست و به بازماندگان آن دو گرامی و دوستداران اشعارشان تسلیت می‌گوییم و خود را شریك اندوه آنان می‌دانیم.

اسماعیل خوئی و دو خبر خوش

ما بسیار خوشتر می‌داریم که در هر شماره تنها خبرهای شادی‌آفرین برای شما داشته باشیم. لازمه‌اش همکاری شما و نیز مساعدت روزگار است. (ما به سهم خود توصیه می‌کنیم دوستان مجرّد ما هرچه زودتر ازدواج کنند و متأهّلها تجدید فراش و خلاصه مرتّباً مجالس جشن و سرور به‌پا کنند و...)

به تلافی خبر آن دو ضربهٔ پیشین که در شمارهٔ قبل در پیوند با خوئی نوشتیم، این بار می‌خواهیم دو خبر خوش نقل کنیم. نخستین خبر این است که در ایّامی که خوئی در بیمارستان بستری بود، خانه‌اش را دزد زد. دوستانی که خبر را به خوئی دادند می‌گویند از تصوّر حالت دزدی که به چنین کاهدانی زده است چنان نشاطی به او دست داد که بی‌سابقه بود و برای مدّتی از آن عوالم ناگوار بیرون آمد. (هادی خرسندی هم در *کیهان* چاپ لندن قضیّهٔ این دزدی را به شعر درآورده، آن هم با چنان دقّتی که گویی دستیار جناب دزد بوده است: «دزد رفته آپارتمانِ خوئی/ سرِ شب از همان درِ جلوئی/ خوئی افتاده توی هاسپیتال/ غرقِ افسردگی، ندارد حال/ دزد، بی‌دغدغه، سرِ فرصت/ کرده تحقیق بابتِ سرقت/ دیده الحق به کاهدان زده است/ به دو تا بطر و استکان زده است/ قرصهایی نشان بیماری/ نعلبکیهای زیرسیگاری/ یك عدد مبل و تختخواب فقط/ دور و بر کاغذ و کتاب فقط/ دزد بیچاره هرچه ور رفته/ دیده شیفتش به‌کل هدر رفته/ عصبانی شده ست و بی‌آرام/ به خوئی داده چند تا دشنام/ کوفته بر کتابها پا را/ پاره کرده *راز این اوستا* را/ زده *وکارنامهٔ خوئی* را مُشت/ گفته بایست شاعرش را کشت!/ بعد یك نامه‌ای نوشته تمیز/ وقت رفتن گذاشته سرِ میز/ این چنین است متن آن نامه:/ «حضرت مستطاب علّامه!/ آمدم خانه‌ات، شدم علّاف/ این چه اوضاعی است، بی‌انصاف!/ گرنداری توعقل کسب ومعاش/ لااقل فکردزدهامی‌باش...» الخ.)

و امّا خبر دوّم؟ دوّمین خبر خوش این است که مدّتی است خوئی باز در مجامع و محافل سر و کلّه‌اش پیدا می‌شود، و از جمله در مراسم یادبود سیاوش کسرائی در لندن شرکت کرده است و بعد هم در چهاردهمین کنفرانس سالانهٔ مرکز پژوهشهای ایران (C.I.R.A.) که این بار به‌جای امریکا در شهر کاونتری انگلستان برگذار شده بود و بخشی از آن به شعرخوانی خوئی اختصاص داشت و نیز سخنرانی احمد کریمی حکّاك دربارهٔ شعر خوئی (به مناسبت چاپ ترجمهٔ انگلیسی اشعارش، که در بخش معرّفی کتابها به آن اشاره شده است).

فتوا به‌خاطر دو بیت از یك غزل

محمّد علوی، نامدارترین شاعر اردو زبان گجرات هند، تنها به‌خاطر دو بیت از یك غزل شش بیتی دچار غضب رهبران اسلامی آن ایالت شده است. علوی در سال ۱۹۹۳ برندهٔ مهمترین جایزهٔ ادبی آن دیار یعنی «جایزهٔ آکادمی ساهیتیا برای ادبیّات اردو» شده بود. ترجمهٔ آن دو بیت شرآفرین چنین است: «ای قادر متعال، اگر خود فرصت نداری که نازل شوی، پس در عوض پیامبری نیکو بفرست.» همین دو سطر باعث شد که مفتی اسلام، عثمان‌بای خطری، رئیس دارالعلوم مذهبی شاه عالم در احمدآباد، آن را کفرآمیز و محمد علوی را کافر اعلام کند. استدلال این مفتیان، که منطق قوی آن هر مخالفی را لال می‌کند (!)، این است که علوی با استدعایش از خدا برای گسیل داشتن پیامبری نیکو، محمّد را نه به‌عنوان آخرین و نه بهترین پیامبر می‌شناسد. به همین دلیل هم، به همین سادگی، او دیگر مسلمان نیست، بلکه باید کلام خدا را از نو بخواند و از عمل خود توبه کند تا دوباره مسلمان به حساب آید. (محمّد علوی کمی پس از اعلام این فتوای الهی و اسلامی «احتیاطاً» به‌همراه خانواده‌اش به بمبئی کوچ کرده است. در ضمن خبر از نشریّات آلمانی ترجمه شده است و امیدواریم ضبط نامها درست باشد.)

قتل ناشر مجلّهٔ «ویژهٔ شعر»!

این خبر ممکن است تازه نباشد، ولی برای آنکه بدانید قبول مسئولیّت انتشار یك نشریّهٔ «ویژهٔ شعر» تا چه اندازه می‌تواند خطرناك باشد به اطّلاعتان می‌رسانیم که بختی بن‌عودا، شاعر و فیلسوف الجزایری و مدرّس دانشگاه اُران، که در بهار سال گذشته در زادگاهش شهر اُران به دست بنیادگرایان اسلامی به قتل رسید، یکی از ناشران مجلّهٔ *«الـقصیده»* نیز بود که هم‌اکنون تنها مجلّهٔ ویژهٔ شعر در جهان عرب است. بن‌عودا، که به هنگام مرگ تنها ۳۵ سال داشت و در عین حال یکی از امیدهای شعر و اندیشهٔ مدرن در الجزایر بود (و به تازگی مجموعهٔ مقالاتش به نام Modernité-Résonances- Postmodernité منتشر شده است)، پیرامون شعر می‌گفت: «به عقیدهٔ من مشخّصهٔ یك شعر قوی آن است که درست در لحظه‌ای از دسترس دریافت خواننده می‌گریزد که وی فکر می‌کند آن را دریافته است... من بر لزوم تعریفِ مجدّد شعر تأکید دارم. درون، تعیین‌کنندهٔ برون است.» ۲

چند نشریّهٔ «ویژهٔ شعر»؟!

ما در این خیال خوش بودیم که داریم تنها نشریّهٔ ویژهٔ شعر را در حوزهٔ زبان فارسی در می‌آوریم، بجز آن مجلّهٔ *شعر* که می‌دانستیم دارد در کنف توجّهات امام زمان از سوی «حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی» در ایران منتشر می‌شود و «گبول نیست»! امّا پیش از آنکه فرصت کنیم با این خیال خوش خودمان حالی بکنیم، دیدیم از همه طرف ندای «کور خواندی» دارد بلند می‌شود.

در سوئد که بودیم سهراب مازندرانی در آمد که پس ما چی؟ گفتیم برادر، نشریّهٔ *رؤیای* تو که، تا آنجا که ما دیده‌ایم، قرار نبوده مختصّ شعر باشد، گفت چرا، حالا دیگر «شده»! گفتیم مبارك است. (و این جناب سهراب مازندرانی، از آن سرهای پرشور دارد و نگاههای تیز ظالمانه، و از فداییان شعر است و بلکه از شهیدان زندهٔ این راه.) بعد در همان‌جا باز علی آیینه در آمد که جُنگ *«...این»* هم که او در می‌آورد و نام فرعی‌اش *«به گزینی از شعر»* است یك نشریّهٔ ویژهٔ شعر است. گفتیم این هم مبارك است، و این تقصیر خود شماست که نشریّه‌ای ویژهٔ شعر در می‌آورید و ما را بی‌خبر می‌گذارید. بعد از سوئد برگشتیم سر خانه و زندگیمان و گفتیم شاید بهتر باشد صدایش را در نیاوریم که خیط نشویم، امّا دیدیم نخیر، این رشته سر دراز دارد: الآن شمارهٔ ۲۰ نشریّهٔ *بررسی کتاب* (زمستان ۱۳۷۴) چاپ امریکا پیش روی ماست و می‌بینیم که یك آگهی در آن از انتشار نشریّه‌ای ویژهٔ شعر به نام *«سانسور جدید»* (بله؟!) خبر می‌دهد که خلاصهٔ اهدافش هم در آگهی درج شده و می‌بینیم که آن‌قدر شبیه اهداف ماست که باید نامش را «توارد» اهداف گذاشت! به هر حال، ما خوشحالیم از وجود این همه همکار هم‌اندیشه و همسو، و در اینجا (بدون هیچ سانسوری) متن آن آگهی را برایتان چاپ می‌کنیم:

«سانسور جدید ـ نشریّه‌ای ویژهٔ شعر، به سردبیری علیرضا زرّین منتشر شد. فرای نامهای اشخاص، فرای قراردادهای اجتماعی، فرای مکاتب ادبی و امواج هنری، فرای گروههای سیاسی، فرای هرگونه سانسور، خواهان نوشته‌های شماییم. هدف ما شکفتگی و بالندگی در زبان و بیان و قالب و محتوای شعر است و در تمامی این موضوعات، تکثّر و تنوّع و تازگی می‌طلبیم. بدین‌سان برای شعر محدودیّتی قائل نیستیم. اشتراک...» (هنوز که ما خود نشریّه را زیارت نکرده‌ایم، و از آدرس داده شده چنین بر می‌آید که علیرضا زرّین در دپارتمان انگلیسی دانشگاه Regis در Denver عمر عزیز را ضایع می‌کند.)

پرویز خضرائی و جایزهٔ شعر

دوست شاعرمان پرویز خضرائی به زبان فرانسه هم شعر چاپ می‌کند. در سال ۱۹۹۵ اشعار او به زبان فرانسه برای دوّمین سال متمادی برندهٔ جایزهٔ شعر Poésiades شد که از طرف Institut Académique de Paris برگذار می‌شود و در آن بیش از هزار شاعر فرانسوی زبان شرکت می‌کنند. این موفقّیت را صمیمانه به او تبریک می‌گوییم. خضرایی موفقّیتهای مشابهی نیز در زمینهٔ تئاتر داشته است که ما هروقت یك *گاهنامهٔ ویژهٔ تئاتر* منتشر کردیم به اطّلاعتان خواهیم رساند.

رنجبر ایرانی به زبان آلمانی

نسرین رنجبر ایرانی، که از چهره‌های پرتلاش سال گذشته بوده است، در اکتبر ۹۵ مجموعه شعری به زبان آلمانی *(Verbrannte Gerüche)* از طرف کارگاه نشر فرهنگ بین‌الملل منتشر کرد؛ او قبلاً هم کتابی دوزبانه (آلمانی- فارسی) به نام *«ستارهٔ کوچك غمگین»* منتشر کرده بود. انتشار یك نوار شعر («سکوت بر درگاهی ـ صدای شاعر۱» توسّط «استودیو و رادیو پویا» ی هامبورگ) و اجرای چندین شب شعر در هامبورگ (۲۷ اکتبر و ۲۴ نوامبر ۹۵ ـ بار دوّم دو زبانه ـ و ۸ مارس ۹۶، روز جهانی زن) از دیگر فعّالیتهای اوست. در ضمن در همین شهر قرار است در روز ۱۸ آوریل ۹۶ (همراه با مانی و محمود فلکی در شبی به یاد فروغ) شعرخوانی داشته باشد.

بزرگداشت نیما در اشتوتگارت (آلمان)

«به یاد نیما: که از یادش نمی‌کاهم» عنوان برنامه‌ای برای بزرگداشت نیما بود که «کانون فرهنگی ایرانیان اشتوتگارت» روز ۱۹ ژانویهٔ ۹۶ در این شعر برگذار کرد. برای این برنامه سه سخنران از شهرهای مختلف آلمان دعوت شده بودند: میرزاآقا عسگری (مانی) از بوخوم دربارهٔ «نیمای سنّتی، نیمای مدرن» سخن گفت و محمود فلکی از هامبورگ دربارهٔ «عشق در شعر نیما». سخنان سعید یوسف از فرانکفورت زیر عنوان «نزدیك نهاده، راندمام تا به‌کجا» با عنوان فرعی «نیما: چرا نیما؟ تا کجا نیما؟» ایراد شد و کوششی بود برای بازنگری مشخّصه‌های اصلی شعر نیمایی. در پایان نیز فرصتی برای گفت و شنود و طرح پرسش در نظر گرفته شده بود.

محمّد مختاری در اروپا

محمّد مختاری که از ایران برای شرکت در «کنگرهٔ بزرگداشت احمد شاملو» به تورونتوی کانادا رفته بود (و گزارش آن جداگانه خواهد آمد)، پس از یك سری سخنرانی در شهرهای کانادا و آمریکا در ماههای اکتبر تا دسامبر ۱۹۹۵، در راه بازگشت به ایران توقّفی نیز در اروپا داشت و در فاصلهٔ ژانویه تا نیمهٔ مارس ۱۹۹۶در هلند (آمستردام)، فرانسه (پاریس)، آلمان (فرانکفورت، برلین، هامبورگ، هانوفر)، اتریش (وین) و سوئد (استکهلم و گوتنبرگ [یوتبوری]) سخنرانی و شعرخوانی داشت.

توضیح شفیعی کدکنی دربارهٔ «ریاست»

دکتر محمّد رضا شفیعی کدکنی، که معمولاً کمتر اینجا و آنجا آفتابی می‌شود و سرش گرم کار تحقیق و تدریس است، امسال ناپرهیزی کرد و به دعوت دانشگاه لیدن هلند پاسخ مثبت داد تا یك بار هم «سیزده» اش را در جوار آسیاهای بادی در کند (با شرکت در یك سمینار چند روزه). از اینکه حاصل این سفر برای دیگران چه بود هنوز بی‌خبریم، امّا حاصلش برای ما، بجز آنچه که در شمارهٔ بعد چاپ می‌شود، یادداشتی مهربانانه بود که بخشی از آن را، که اشاره‌ای است به سیاوش کسرائی، در همین شماره در صفحات بعد خواهید خواند؛ در بخشی دیگر نیز به شایعه‌ای بی‌اساس پاسخ می‌دهد که در همین‌جا چند سطر از آن را نقل می‌کنیم:

«... امّا در بابِ کتابی که مؤلّف آن نوشته است «شفیعی کدکنی به ریاست دانشکدهٔ ادبیّات تهران انتخاب شده است». به دیگرحرفهای اوکاری ندارم. شعرقلمروسلیقه‌هاوذوقهاست، هرکسی حق دارد سلیقه وذوق خودش را داشته باشد. درگفته‌های او تهمت ناروای «ریاست دانشکدهٔ ادبیّات» را نمی‌توانم تحمّل کنم. همگان می‌دانند که من درتمامیِ عمرم حتّی «یك ثانیه» هم رئیس نبوده‌ام، نه رئیس دانشکدهٔ ادبیّات نه رئیس یك دبستان نه رئیس یك اداره. من از حدّ استادی و تدریس چند ساعت درس در هفته هیچ‌گاه بیرون نرفته‌ام.»

پژوهش دربارهٔ ابوالقاسم لاهوتی

پژوهشگر گرامی آقای دکتر عبدالله مردوخ طیّ یادداشتی محبّت‌آمیز که با خطّی خوش نوشته‌اند توضیح داده‌اند که چگونه دوبار در ایران و در دو رژیم سابق و لاحق، حاصل پژوهشهایشان در باب زندگی و آثار ابوالقاسم لاهوتی، شاعر انقلابی میهنمان، به تاراج رفته و ضبط و نابود شده است، امّا هنوز به پیروی از سخن حافظ که «دست از طلب ندارم/تا کام دل برآید» همچنان در فرانسه در کار جمع‌آوری مواد و مصالحی دربارهٔ لاهوتی هستند و در این راه تقاضای مساعدت کرده‌اند. ما شرمنده‌ایم که اگرچه خود به احترام این نخستین شاعر کمونیست تبعیدی نام کانون فرهنگی‌مان را «لاهوتی» گذاشته‌ایم (و این *گاهنامه* هم از ثمرات جانبی آن است) امّا دستمان از چنین منابعی کوتاه است، تنها می‌توانیم ضمن آرزوی پیروزی، ندای مددخواهی ایشان را به گوش دیگر دوستان برسانیم تا هرکس که توانست به یاری ایشان بشتابد.

جشنوارهٔ شعر شاعران ایرانی در اروپا

«کانون فرهنگی و هنری ایرانیان مالمو» در روزهای ۱۵ و ۱۶ دسامبر سال ۱۹۹۵ «جشنوارهٔ شعر شاعران ایرانی در اروپا» را در شهر مالمو (سوئد) برگذار کرد که در آن علی آیینه، طاهر جام برسنگ، کورش دستوری، انوشیروان سرحدّی، فرشید عبدالله زاده، بیژن فارسی و سهراب مازندرانی (از سوئد)، احمد ابراهیمی و افشین بابازاده (از انگلستان)، ریبوار سیوایلی (از دانمارك)، جلال سرفراز، محمود فلکی و سعید یوسف (از آلمان) و اسماعیل یوردشاهیان (از ایران) شرکت داشتند. هر یك از دعوت‌شدگان تعدادی شعر خواندند و بخشی از وقت هم به بحث و گفت و شنود با حاضران گذشت.

این برنامه با تلاش و پیگیری علی آیینه ممکن شده بود که در جوار جشنواره هربار جُنگی نیز چاپ می‌کند به نام *«...این‌ها (برگزینی از شعر)»*، که شمارهٔ ۲ و ۳ سال ۹۵ آن توأماً در یك مجلّد در زمان برگذاری جشنواره پخش شد و این‌بار نیمی از آن به معرّفی شاعران شرکت‌کننده در جشنواره با نقل نمونه‌هایی از اشعارشان اختصاص داشت.

در پایان شب دوّم، در مجلس شامی که با حضور چند تن از شاعران سرشناس سوئدی ترتیب داده شده بود، شاعران ایرانی و سوئدی هر یك شعری به زبان خود خواندند که ترجمه‌اش به زبان دیگر نیز خوانده می‌شد و امکان خوبی برای تبادل فرهنگی بود. شاعران غیر ایرانی عبارت بودند از یان استرگرن Jan Östergren، که تا به حال ترجمه‌هایی از اشعار حافظ نیز منتشر کرده است و دارد با همکاری سهراب مازندرانی نمونه‌هایی از شعر معاصر فارسی را به سوئدی ترجمه می‌کند، استفان اکسون Staffan Ekeson، کارین لنتز Karin Lentz، رئیس مرکز نویسندگان جنوب سوئد، کریستیان لوندبری Kristian Lundberg، که بهترین شاعر نسل خود شناخته می‌شود، و نیز حسن سابوویچ Hasan Sabovic، اهل یوگسلاوی سابق، و یان میلوش Jan Milos، رومانیایی‌الاصل ساکن مالمو. (چون گفتیم «شاعران غیر ایرانی»، لازم است توضیح بدهیم که «ریبوار سیوایلی» نیز، که اشعاری را که به فارسی سروده بود خواند، در اصل کرد عراقی است و در سلیمانیه در ۱۹۶۶ متولّد شده، در

همانجا هم تحصیل کرده و از ۱۹۸۸ به دانمارک پناهنده شده است.)

دیداری در حاشیهٔ جشنواره

تنها شاعری که از ایران در این جشنواره شرکت کرده بود (آن هم به‌خاطر توفیق اجباری اقامت موقّت در مالمو در زمان برگذاری جشنواره) آقای اسماعیل یوردشاهیان بود، که تا کنون با او و کارش آشنایی نداشتیم (همچنان‌که او نیز قطعاً نامی از ما نشنیده بود). این عدم اطلاع و ناآشنایی به خودی خود چیز غریبی نیست؛ شاید تنها زمانی غریب جلوه کند که سوابق ادبی و علمی آقای یوردشاهیان را بر اساس شرح کوتاهی که خود ایشان دربارهٔ خود نوشته‌اند و در نشریهٔ *«... این»* (شمارهٔ ۲ و ۳) چاپ شده مرور کنیم. این متن کوتاه را عیناً برای اطّلاع شما هم نقل می‌کنیم:

«شاعر، نویسنده و محقّق معاصر، یکی از شاعران پیشرو شعر سمبولیسم ناب ایران هستم. در فروردین ۱۳۳۴ در شهر اورمیه به دنیا آمدم. تحصیلات خود را در اورمیه و تهران در روانشناسی و انسانشناسیِ فرهنگی به پایان رساندم و در دانشگاههای داخل و خارج از کشور مشغول تدریس و پژوهش شدم. از من تا کنون ۷ مجموعهٔ شعر، ۳ رمان، ۴ قصه برای کودکان و ۵ اثر تحقیقاتی در زمینهٔ پدیده‌شناسی، فرهنگ و روانشناسیِ اجتماعی و جامعه‌شناسی چاپ و منتشر شده، و به‌عنوان محقّق مطرح در سطح جهانی، ۷ مقاله‌ام در کنفرانسهای علمی جهان منتشر گردیده است. از مهمترین آثار ادبی و شعری‌ام می‌توان به منظومهٔ «کولی» در مجموعهٔ شعر *خیمه در پائیز* و مجموعهٔ شعر *آبی در آشوب* و «سرودهایی برای تو» از مجموعهٔ شعر *زیستن ما* و دو رمانِ *سارا و تنهایی اورمیا* و *دکتر ژوزف، کارگران* اشاره نمود. من شاعر و نویسندهٔ انسان‌گرای شعر ناب ایران هستم. شعرم باوجود تشکّلِ حجیمِ تصویرها، ساده و حسّی، و از غنای حماسی متراکم و آکنده است که در فضای ناب و روش عاطفی دریافت شده و بیانگرِ ارتباط متشکّلِ ذهنی شاعر در بازگوییِ اندوه جهان آدمی است و تجربه و فضای تازه‌ای ست در شعر ناب امروز ایران.»

در ضمن آقای یوردشاهیان قرار بود در ادامهٔ سفر علمی خود در ماه فوریهٔ ۱۹۹۶ به افریقا برود. در کنار عکسی از ایشان، شعر «سرودهایی برای تو» از منظومهٔ *زیستن ما* نیز در *«... این»* چاپ شده که باز هم برای اطّلاع شما بند اوّل آن را نقل می‌کنیم: «من از آدمی خواندم/ از انسان و/ درد او/ و عشق محال روزهای خستگی/ روزهای تنهایی/ من از تو گفتم/ از عشق تو/ و سرود تنهایی من».

«پروازی در آفاق شعر نو»

شیعیان متعصّب در سدهٔ اخیر چنان بلایی بر سر بابیان و بهاییان آورده‌اند و با کشتار و تعقیب این بیچاره‌ها را چنان تار و مار کرده‌اند که حتّیٰ اگر کسی از روی کنجکاوی هم بخواهد بداند پیروان این «فرقهٔ ضالّه» (به‌قول آخوندها) در چه حالند و چه می‌گویند و احیاناً پس از چهره‌های درخشانی چون قرّةالعین در زمینهٔ شعر و ادب چه کسی در میانشان ظهور کرده، هیچ راهی برای کسب اطّلاع ندارد. اخیراً نسخه‌ای از مقالهٔ «پروازی در آفاق شعر نو» نوشتهٔ آقای ع. صادقیان را دریافت کرده‌ایم که ظاهراً در نشریّات بهاییان چاپ شده است و ضمن مروری بر شعر نو، از تنی چند از کوشندگان بهایی نیز نام می‌برد. در اینجا تنها برای آشنایی با شیوهٔ نگاه و نوع برخورد، دو بند آغازین مقاله را برایتان نقل می‌کنیم:

«ظهور حضرت بهاءالله به دو گونه در عالم وجود مؤثّر بوده است: یکی تقلیب قلوب نفوس که باعث ایمان آنان به امر بهائی می‌شود که به *تأثیرات انفُسی* معروف و مصطلح است. دیگر آنکه در این دورِ مبارک، افکار و عقاید و انظمه دگرگون شده، عقول و افکار و فنون ترقّیِ بی‌سابقه کرده، اختراعات و اکتشافات بی‌شمار به‌وجود آمده است. این تأثیراتِ غیرِ مستقیم را که در کلیّهٔ شئون بشری ملاحظه می‌نماییم *تأثیرات آفاقی* می‌نامیم.

از جملهٔ تأثیراتِ آفاقیِ ظهور مبارک، دگرگونی و تجدّدی است که از حدود سه ربع قرن پیش در شعرِ فارسی پدید آمده و به *«شعر نو»* معروف شده است. این نهضت ادبی در مدّتی کوتاه حصارِ یکهزار ساله و *«کالبدهای پولادین»*[3] شعر عروضی فارسی را لرزانده است.»

شعر نو و ترویج فساد اخلاقی

برای آنکه تفاوتها را ببینید، اظهار نظر بالا را با نظرات بانوی مسلمهٔ فاضله‌ای به نام خانم معظّمهٔ اقبالی (متخلّص به «اعظم») مقایسه کنید که ظاهراً کارهای باید باشد در دانشگاههای اسلامی کنونی و کتابی نوشته است به نام *شعر و شاعران در ایران اسلامی* که «دفتر نشر فرهنگ اسلامی» چاپ دوّم آن را در سال ۱۳۶۶ منتشر کرده. این بانوی محترمه مقدّمهٔ کتاب مستطابش را با این سخنان نغز آغاز می‌کند (نقل دقیق با حفظ همگی علائم):

«در دوران سیاه طاغوت، تلاشی هماهنگ و گسترده توسّط رژیم و وابستگانش ـ رسمی و غیر رسمی ـ صورت می‌گرفت تا «ادبیات» ی عرضه شود که هیچ نشانی از میراث گذشتگان نداشته باشد. «نوپردازان» و «پیشتازان ادب معاصر»! پا به میدان نهادند، که روند فسادشان چهار محور اساسی را تشکیل می‌داد:

۱ ـ اسلام زدائی و ارائهٔ طرحهای مبتذل از ملیت و گذشتهٔ ایرانیان.

۲ ـ خودباختگی در برابر فریبهای غرب و اشاعهٔ جلوه‌های منحط فرهنگ آن دیار.

۳ ـ ترویج فساد اخلاقی و جنسی.

۴ ـ به انحطاط و سقوط کشاندن فرهنگ و ادب فارسی.»

می‌بینید که پروندهٔ نوپردازان در جمهوری اسلامی چقدر سنگین است و انواع اتّهامات مفسدان فی الارض یکجا در مورد آنها صدق می‌کند؛ و در ضمن در حقّ کسانی چون نیما و شاملو است که چنین گفته می‌شود...

گزارشی از
کنگرهٔ بزرگداشت احمد شاملو در کانادا

«کنگرهٔ بزرگداشت احمد شاملو» در تورونتوی کانادا، که در شمارهٔ گذشته از تدارک آن یاد شده بود، سرانجام به همّت *انجمن نویسندگان ایرانی در کانادا* و *انجمن ایرانیان اونتاریو* در روزهای ۲۱ و ۲۲ اکتبر ۱۹۹۵ در محلّ دانشگاه تورونتو برگذار شد. سخنرانان این کنگره عبارت بودند از دکتر جواد مجابی و محمّد مختاری (از ایران)، اسماعیل نوری‌علاء (از امریکا)، میرزاآقا عسگری «مانی» و سعید یوسف (از آلمان)، حسن زرهی، دُنا رباطی و لِوُن هفتوانی (از کانادا).

>>> پیام شاملو به کنگره <<<

در نخستین شب، برنامه با فیلم ویدیوئی شعرخوانی احمد شاملو (مربوط به برنامهٔ سوئد) و شعر «جدال با خاموشی» («من بامدادم...») آغاز شد. پس از آن جواد مجابی آغاز کار کنگره را اعلام کرد. سپس بهروز سیمایی (عضو *انجمن نویسندگان ایرانی در کانادا*) پیام احمد شاملو به کنگره را قرائت کرد.[4] پیام شاملو، که به‌طور عمده به مقولهٔ تعهّد در هنر می‌پرداخت، چنین آغاز می‌شود:

«دوستان و سروران گران‌مایه![5]

مسئولان گرامی‌ی انجمن نویسنده‌گان ایرانی در کانادا!

درودهای قلبی‌ام را از راه دور تقدیم شما می‌کنم و تعهّد بار سنگینی را که چنین با همّت عاشقانه بر دوش گرفته‌اید صمیمانه می‌ستایم، و نه تنها آرزومند پیروزی‌های درخشان شما هستم، که از ته دل بدین پیروزی‌ها اعتقاد کامل دارم. ـ عاشق که شد که یار به حال‌اش نظر نکرد؟

اگر بررسی انتقادی‌ی حاصل ناچیز زنده‌گی‌ی دوستدار به مثابه برنامه‌ی امروز انجمن ـ که کلاه‌گوشه‌ی مرا به آفتاب می‌رساند ـ به جهت بار تعهّدی ست که دوست شما سراسر عمرش را وقف آن کرده است، اجازه دهید خود نیز اکنون از این فرصت بسیار مغتنم استفاده کنم و یك بار دیگر در این مقام به بررسی‌ی آن‌چه کارمایه‌ی همیشه‌گی‌ی تلاش من و گروه هم‌رزمان‌ام بوده نگاهی بیفکنم:

بدون در میان آوردن هیچ صغرا و کبرایی برآنیم که میان دوگونه برداشت از دستاوردهای هنری خطی استحکاماتی بکشیم، اگرچه دست کم از نظر ما جنگی فیزیکی در میان نیست. این خط فقط مشخّص‌کننده‌ی مرزهای یك عقیده است در برابر دو گروه متضادالعمل که یکی تنها به درون‌مایه اهمیت قایل است حتّی اگر این درون‌مایه مرثیه‌یی باشد که در قالب دفی- روحوضی ارائه شود، و آن دیگری تنها به قالب ارج می‌نهد حتّی اگر این قالب در غیاب محتوا به ارائه‌ی هیچ احساسی قادر نباشد. جنگ نامربوط کهنه‌یی که تجدید مطلع‌اش را تنها شرایط اجتماعی نامربوطی تحمیل کرده است که در فضایی غیر قابل تشخیص و غیر منطقی معلّق است.

کسانی برآن‌اند که هنر را جز خلق زیبایی، تا فراسوهای زیبایی‌ی مجرّد حتّی، وظیفه‌یی نیست. همچون زیروبمی که از حنجره‌یی ملکوتی برمی‌آید و آن را نیازی به کلام نیست.

ما از این طایفه نیستیم، و برخلاف بهتانی که آن دستهٔ دیگر در رسانه‌های رسمی و تبلیغاتی‌ی خود آشکارا عنوان می‌کنند در پس حرف‌های خود نیز نیّتی شریرانه پنهان نکرده‌ایم...»

<<< میرزاآقا عسگری (مانی): شاملو، شاعری چپ >>>

سخنرانی مانی، شاعر تبعیدی مقیم آلمان، زیر عنوان «شاملو شاعری چپ، همدست توده‌ها و انتقادگر آنها» انجام شد. او کوشید توضیح دهد که به چه معنایی شاملو را شاعری چپ و متعهّد و «همدست توده‌ها» می‌داند؛ در عین حال با ذکر نمونه‌هایی نشان داد که شاملو به موقع خود از توده‌ها انتقاد نیز می‌کند و از آنها بُت نمی‌سازد. سخنان مانی گاه رنگ انتقاد از شاملو را نیز به خود می‌گرفت، مثلاً انتقاد از اینکه چرا شاملوی بُت‌شکن اجازه می‌دهد که کسانی چون نویسندهٔ کتاب *«یك هفته با شاملو»* از خود او بُت بسازند، یا چرا کمتر حضور و وجود دیگر گرایشهای شعری را برمی‌تابد، و «آیا این امر که شاملو حمیدی شاعر را به‌صرف اینکه شاعری کهن‌سرا بود بر دار شعر خویش آونگ می‌کند نوعی عدم تولرانت نیست؟» (کذا فی *شهروند*)

<<< حسن زرهی: عشق در شعر شاملو >>>

پس از سخنان مانی، داریوش افراسیابی تك‌نوازی گیتار داشت، سپس حسن زرهی، سردبیر نشریهٔ هفتگی *شهروند* چاپ تورونتو، زیر عنوان «عشق در شعر شاملو» به سخنرانی پرداخت. زرهی ناگزیر شد به‌خاطر تنگی وقت تنها بخشهایی از متنی را که تهیّه کرده بود بخواند. سخن عمدهٔ او (به نقل از حافظه) این بود که: برای اوّلین بار، در شعر شاملوست که معشوقه از حالت مفهومی کلّی و غیرواقعی و غیرملموس بیرون می‌آید و تبدیل به موجودی واقعی و ملموس می‌شود که حتّی «نام» دارد و می‌توان به‌نام صدایش کرد، در حالی‌که در شعر دیگران، حتّی دیگر شاعران نوپرداز هم، هرگز معلوم نمی‌شود که سخن از کیست. برای نگارنده به‌عنوان یك شنونده مشخّص نشد که اگر همسر شاملو «آیدا» نام نمی‌داشت و ما نمی‌دانستیم که شاملو اشعار عاشقانه‌اش را برای کدام معشوقهٔ واقعی یا غیرواقعی سروده، در نوع برخورد ما با این اشعار چه تفاوتی باید ایجاد می‌شد؟ در ضمن به نظر می‌رسد که در اینجا صرفاً با عمده کردن «نام»، نسبت به کلّ اشعار عاشقانهٔ شاعران نوپرداز بی‌لطفی شده، بویژه که در برخی از این اشعار، همچون اشعار عاشقانهٔ فروغ و حتّی گاه اخوان وغیره، معشوق یا معشوقه، حتّی اگر نامی هم نداشته باشد، بسیار واقعیتر و ملموستر از آن «آیدا» یی به نظر می‌رسد که در شعر شاملو، اگرچه با نام واقعی‌اش خوانده می‌شود، به موجودی اثیری تبدیل شده است.

<<< محمّد مختاری: سنخ‌شناسی زبان ستیز >>>

عنوان سخنرانی محمّد مختاری، شاعر و پژوهشگر مقیم ایران، به اشتباه «ساخت زبانیِ ستیز» اعلام شده بود و بعد معلوم شد که «سنخ‌شناسیِ زبانِ ستیز» است، و به‌هررو بحثی بود پیرامون زبان شعر شاملو. مجموعهٔ سخنرانیهای محمّد مختاری در کانادا و امریکا، از جمله همین سخنرانی، در کتابی به نام *«بر گ گفت‌وشنید»* در کانادا چاپ شده است. خطّ عمومی‌ای که در همهٔ این گفتارها دنبال می‌شود تأکید بر «گفت وشنید» و برقرار کردن دیالوگ است و فاصله گرفتن از «فرهنگ ستیز» و عدم تحمّل. مختاری ضمن بازنگری در فرهنگ گذشتهٔ ما به این نتیجه می‌رسد که ما تا کنون به دلیل وجود استبداد سیاسی و به دلیل «ساخت استبدادی ذهن» که محصول آن استبداد سیاسی است، «فرهنگ گفت وشنید» نداشته‌ایم؛ فرهنگ ما همواره «فرهنگ ستیز» و نفی و عدم تحمّل بوده است، فرهنگی که تنها دو اردوی متخاصم، تنها قهرمانان (خودی) و دشمنان، تنها دو حالت شکست (اخوان) و حماسه (شاملو) را می‌شناسد، و در نتیجه این فرهنگ، زبان مناسب خود را نیز یافته است. در اینجاست که می‌بینیم گویا عنوان سخنرانی مختاری بیشتر به انتقاد از نوع زبان شاملو نظر دارد تا به تأیید آن. خطوط اصلی این گفتار را مختاری خود چنین توضیح می‌دهد:

«آنچه می‌خواهم دربارهٔ زبان شعر شاملو بگویم در حقیقت وصف زبان هنری یك دورهٔ فرهنگی- سیاسی است. چون شعر شاملو اساساً تبدیل دوران ما به استعاره است. دورانی که اگرچه از دههٔ بیست و سی شکل می‌گیرد، در دههٔ چهل به یك شکل مشخّص زبانی دست می‌یابد و در دههٔ پنجاه آن را به‌صورت یك «نُرم زبانی» استقرار می‌دهد که تا پس از انقلاب هم ادامه یافته است.

در این دورهٔ نسبتاً طولانی، بسیاری از گسترش‌دهندگانِ این زبان (و نه الزاماً تکمیل‌کنندگانش) پا جای پای شاملو می‌گذارند، و زبان شاملو در دوران خودش به زبانِ عادت بدل می‌شود. حال آنکه نیما به دلایلی از چنین موقعیّتی برخوردار نشد. من فعلاً به کیفیّت و قضاوت و دلایل این امر نمی‌پردازم. امّا یك مسئله را که به اساس بحث من مربوط است متذکّر می‌شوم و آن این است که: *این زبان با مشخّصات فرهنگ مبارزه و فعّالیت سیاسی دوران ما همریشگی و سنخیّت دارد.*

سنخیّت زبان شاملو به صورت ساخت هنری فرهنگ ستیز، سبب شد که دو سه نسل به شعر او عادت کنند. و امروز با گسترده‌ترین وجه این عادت روبه‌روییم. زیرا نه تنها از سوی همراهان و دوستداران هنری و سیاسی‌اش تبعیّت می‌شود، بلکه مخالفان سیاسی‌اش نیز اشعار خود را با الگوی زبانی او می‌سرایند. من فکر می‌کنم این نحوهٔ ارتباط و گسترش، علاوه بر اینکه نتیجهٔ قدرت و تسلّط و ابداع زبانی شاملوست، از فرهنگ ستیز معاصر نیز نشأت می‌گیرد. یعنی علاوه بر کارآییهای فراگیر زبان شاملو، و سلطهٔ ساختی آن، باید خود عامل ستیز و زبان معطوف به آن را هم، که بین گروههای مختلف و حتّی متخاصم مبنای مشترك داشته است، دخیل و سهیم دانست. مقصودم این است که مبنای مشترك ستیز در جامعهٔ ما و تیپولوژی زبانی آن، زبان مخالفان را بر یك روش می‌چرخانده است، و چون زبان شاملو سرآمد نظم هنری آن بوده است، مخالفانش هم، خواسته و ناخواسته، سلطهٔ زبانی‌اش را پذیرفته‌اند...» (به نقل از همان *شهروند*)

مختاری خود معتقد بود که انتقاد از تیپولوژی فرهنگی «ستیز» به‌معنای نفی زبان مبارزه نیست بلکه گسترش آن است، محدود نماندن در حدّ یك گونهٔ ویژه است و سود بردن از تمام اشکال زبان مبارزه (از جمله از اشکالی که کمتر متضمّن تقابل خصمانهٔ آشکارند، مثلاً به شکل گفت و شنید).

سخنان مختاری درخور تأمّل بود و محصول دقّت و مطالعه، و بسیار مورد توجّه حاضران در کنگره نیز قرار گرفت. گفتار مختاری، «سنخ‌شناسی زبان ستیز»، شایستهٔ بررسی جداگانه و دقیقتری است، بویژه برای آنکه ببینیم چگونه می‌توانیم این بحث را با بررسی مثالهای مشخّص از سطح اندرزهای اخلاقی به سطح زیبایی‌شناسی و نقد ادبی بکشانیم، و چگونه است که ما در عین مبتلا بودن به عوارض «فرهنگ ستیز» می‌توانیم از همگی نمونه‌های شعر خوب در همگی انواعش به‌طور همزمان لذّت ببریم (و از آنها که خوب نیستند خوشمان نیاید) فارغ از اینکه زبانشان از گونهٔ «زبان ستیز» است یا نه؟

با سخنان مختاری نخستین شب کنگره به پایان رسید و بخش پرسش و پاسخ آغاز شد که بیشتر پرسشها نیز از مختاری و حول سخنان او بود.

<<< جواد مجابی: شاملو و ژورنالیسم >>>

دوّمین شب کنگره با سخنرانی دکتر جواد مجابی، شاعر، نویسنده و

روزنامه‌نگار پرسابقهٔ مقیم ایران، زیر عنوان «ژورنالیسم شاملو ـ ارتباط فرهنگی» آغاز شد. گزیده‌ای از سخنان مجابی به نقل از *شهروند*:

«شاملو شاعر مدرنی است که از آغاز جوانی و کارش، به جهانشهر می‌اندیشیده و برای یافتن جای خود در این شهر جهانی، جویای ارتباط با شهروندان این سیّارهٔ فرهنگی بوده است [هرچند] هنر شاعری شاملو، کوششهای دیگر او را در ارتباط‌گیری عاشقانه با مخاطبان، در پرده نگه داشته است... این «گفت‌وگوی» مستمرِ چهل ساله را «ژورنالیسم ویژه» ی او نامیده‌ام. اگرچه ژورنالیسم عرفاً فنّ است و هنر شمرده نمی‌شود، امّا شاملو در طول زندگی خود چندان این مهارت فردی را در پیوند تنگاتنگ با هنر خلّاقه پیش برده است که ژورنالیسم ویژه‌اش رنگ هنر و شکل فرهنگی گرفته است.»

مجابی که در گفتارش «ژورنالیسم» را نه به معنای محدود «کار مطبوعاتی» بلکه به مفهوم وسیعتر «بهره جستن از انواع شکلهای مکتوب و شفاهی در رسانه‌های گوناگون در جهت اشاعهٔ هنر و فرهنگ معاصر» مراد کرده بود، خود در دوره‌های گوناگون از همکاران نزدیك شاملو در کارهای مطبوعاتی‌اش (از جمله در انتشار *کتاب جمعه*) بوده است و اطّلاعات بسیار جالبی در مورد چگونگی کارهای ژورنالیستی شاملو، پشتکار غریب و مأیوس نشدن از شکستهای اوّلیّه، وسواسها و دقّتهایش، در اختیار حاضران گذاشت. (در ضمن به اهمیّت نقش شاملو به‌عنوان ویراستار نشریّاتی که زیر نظر او منتشر می‌شده‌اند نیز اشاره شد و معلوم شد که شاملو گاه ناچار می‌شده است کلّ یك نشریّه را از ابتدا تا انتها بازنویسی کند، و این اشارهٔ مجابی بعداً به شکل جالبی با سخنان سعید یوسف و نمونه‌هایی که او از ویرایش اشعار شاعران از سوی شاملو نقل کرد تکمیل شد.)

>>> سعید یوسف: شعر شاملو: آزادی مطلق یا قیدهای تازه؟ <<<

عنوان سخنرانی سعید یوسف «شعر شاملو: آزادی مطلق یا قیدهای تازه؟» بود. در ابتدای این گفتار توضیح داده شد که مراد در اینجا تنها آزادی در حوزهٔ زبان و بیان شعری و در حوزهٔ تکنیك شعر است و نه در عرصهٔ سیاست و اجتماع. در سراسر این گفتار بر کیفیّت والای شعر شاملو و دقّتها و ظرافتهای کار او تأکید شد و هدف هشدار دادن در برابر ساده‌انگاری بود، تا با این تصوّر که شعر شاملو شعری «آسان‌یاب» و سهل و ساده است کار شاملو ساده و کم‌ارج تلقّی نشود. این سخنرانی دو محور یا تز اصلی داشت از این قرار:

۱) شعر شاملو نه به شاعر آزادی مطلق می‌دهد و نه حتّی گامی به سوی آزادی است. در این بخش توضیح داده شد که در هنر اصولاً آزادی وجود ندارد و همچنان که نیما برخی از قیود را از پای شعر برمی‌دارد تا به گفتهٔ خودش آن را به قیودی تازه مقیّد کند، در شعر «سپید» به گونهٔ شاملو نیز به‌ازای حذف وزن عروضی، قیدهای جدیدی پیدا می‌شوند مانند التزام به پرهیز از وزن، التزام به انتخاب زبانی ویژه، مثلاً زبانی فاخر و زیبا، برای فاصله گرفتن از نثر عادی (زبانی که در شعر شاملو متأثّر از نثر کهن فارسی است) وغیره.

۲) بحثهایی که حول «آهنگ ویژهٔ شعر شاملو» طرح می‌شود اغلب «هیاهوی بسیار بر سر هیچ» است. در این بخش با نقل چند نمونه و مقایسهٔ شعر شاملو با نثر عادی به‌لحاظ نحوهٔ ترتیب هجاهای دارای امتدادهای گوناگون (که همان پایهٔ اوزان عروضی است) چنین نتیجه گرفته شد که اگر آهنگ شعر شاملو تفاوتی با آهنگ نثر عادی و کلام عادی روزمرّه داشته باشد به‌لحاظ نحوهٔ ترتیب هجاها نیست و تنها می‌تواند به‌لحاظ نحوهٔ گزینش اصوات و هماهنگیهای صوتی باشد. (متن کامل سخنان سعید یوسف در اختیار *گاهنامه* است و شاید بعداً در فرصتی چاپ شود.)

>>> لِوُن هفتوانی: دربارهٔ ترجمهٔ ارمنی شعر شاملو <<<

لِوُن هفتوانی طیّ سخنانی کوتاه و منسجم، اطّلاعات جالبی دربارهٔ ترجمهٔ شعرهای شاملو به زبان ارمنی در اختیار جمع گذاشت. او از کیفیّت خوب این ترجمه‌ها و نیز از استقبال فوق‌العادهٔ قوم ارمن از شعر شاملو یاد کرد.

>>> دُنا رباطی: چند برداشت ساده <<<

سخنان دُنا رباطی زیر عنوان «چند برداشت ساده» نیز بخاطر ضیق وقت ناتمام ماند. او کوشیده بود برداشتهای خود را به شکل متنی ادبی بنویسد و به شکلی هنری نیز اجرا کند، امّا شاید کمبود انسجام نوشته و پراکنده‌گوییهایش مانع از آن شد که شنوندگان با همان بخشی که خوانده شد نیز ارتباط کافی بگیرند. ظاهراً بحث او هنوز در مقدّمات و کلیّات مانده بود و بحثی جدّی دربارهٔ خود شاملو طرح نشد.

>>> اسماعیل نوری‌علاء: نقش شاملو در تحوّلِ شناختِ شعر <<<

اسماعیل نوری‌علاء، آخرین سخنران کنگره، در واقع می‌خواست بگوید که انقلاب نیما در شعر ناقص مانده بود چرا که او هنوز از اوزان عروضی به‌طور قطعی نبریده بود؛ این مهم را شاملو انجام داد و به‌قول نوری‌علاء آخرین خشت باقی‌مانده را از زیر دیوار شعر سنّتی کشید. در ضمن می‌خواست بگوید که پیش از شاملو، شعر بدون وزن را کسی به‌عنوان شعر نمی‌توانست بپذیرد و به رسمیّت بشناسد یا زیبا بیابد، در حالی که پس از شاملو اکنون همه این گونهٔ شعر را هم به راحتی می‌پذیرند و از آن لذّت می‌برند (همان «تحوّل شناخت شعر») و حتّی مخالفان شعر بی‌وزن هم غالباً ناچار می‌شوند خود شاملو را استثنا کنند و بگویند تنها شاملوست که از پس این کار برمی‌آید. این کلّ حرفی بود که نوری‌علاء می‌خواست بگوید که حرف درستی هم هست و اگر به همین شکل بیان می‌شد نه در تعارضی با حرف دیگر سخنرانان می‌بود و نه کسی با آن مخالفتی می‌داشت. امّا او بسیاری سخنان دیگر هم گفت که جایش در آن برنامه نبود به‌طوری که سخن اصلی‌اش، که تازه در پایان وقت به طرح آن پرداخت، به‌صورت حاشیه‌ای فرعی درآمد.

نوری‌علاء فضایی به جلسه داد که یادآور فضای مجلّهٔ *فردوسی* بود و در شأن این برنامه نبود. او بی‌دلیل در کنگرهٔ بزرگداشت شاملو (که او کنگرهٔ «کوچك‌داشت» شاملو نامیدش) به انتقاد از اینکه مانی و سعید یوسف هر یك کتابی در ایران چاپ کرده‌اند پرداخت و سخنانش حالت شعار دادن به نفع شاملویی که در ایران با سانسور می‌جنگد (در حالی‌که می‌دانیم کتابهای شاملو هم در ایران چاپ می‌شوند) و علیه کسانی که با سانسور می‌لاسند به خود گرفت، و چنین شعارهایی طبعاً با حمایت پرشور جمع روبه‌رو می‌شد و بارها با کف زدن حاضران قطع شد. نوری‌علاء در ادامهٔ سخنانش هم نتوانست از تأثیر جوّ متشنّجی که خود ایجاد کرده بود برکنار بماند و در نتیجه در توضیح «نقش شاملو در تحوّل شناخت شعر» هم نه بیانی شایسته داشت و نه سخنانی سنجیده و منسجم، و گاه به گمان ردّ حرف دیگر سخنرانان، همان حرف را به شکلی دیگر تکرار می‌کرد.

در شماره‌های ۲۲۳ تا ۲۲۹ نشریّهٔ *شهروند* چاپ تورونتو انعکاس برگزاری این کنگره و نظرات موافق و مخالف (از جمله نوشته‌ای از نوری‌علاء در پاسخ نوشته‌ای دیگر) چاپ شده است[۶]، که مرور و بررسی همهٔ آنها فعلاً ممکن نیست و شاید در مجالی دیگر...

---

۱ ـ البتّه اگر دوست «نسبیّت» گرایمان عسگر آهنین نگوید اینجا هم باید گفت «سرای نسبتاً باقی».

۲ ـ این خبر و خبر پسین از آن برگرفته و خلاصه شده از گاهنامهٔ *LiteraturNachrichten*، شمارهٔ ۴۶، ژوئیه و سپتامبر ۱۹۹۵. (با تشکّر از ع. آزاده)

۳ ـ اشاره به اصطلاحی از دکتر حمیدی شیرازی.

۴ ـ پیام شاملو بسته‌بندی زیبایی شده بود و دورش روبانی بسته بودند و دختر خردسالی در حالی که موسیقی مثلاً حماسی پخش می‌شد آن را همچون شیئی مقدّس آهسته به سمت تریبون برد و به دست سخنران داد. در اینکه برگذارکنندگان تنها از روی عشق و احترام به شاملو چنین کرده بودند تردیدی نیست، ولی کاری بود نسنجیده و ناشایست. در ضمن دوستان برگذارکننده تمام تلاش خود را کرده بودند که برنامه آبرومندانه و با ظاهری شایسته برگذار شود، و در سومین شب، مجلس ضیافتی ترتیب داده شد که در آن به درخواست حاضران محمّد مختاری دربارهٔ تلاشهای اهل قلم در داخل برای فعّال کردن مجدّد کانون نویسندگان توضیحات جالبی ارائه کرد.

۵ ـ به نقل از نشریّهٔ *شهروند* چاپ تورونتو، شمارهٔ ۲۲۳، جمعه ۸ر۵ر۱۳۷۴ (۲۷ر۱۰ر۱۹۹۵)، ص ۲. در ضمن رسم‌الخطّ شاملو را، که مطابق با پیشنهادهای اخیر گروهی از اهل ادب و زبان (از جمله خود او) است، حفظ کردیم.

۶ ـ نیز در شمارهٔ ۵۲ مجلّهٔ *آرش* (پاریس، آبان ۷۴) نوشته‌ای از کیوان سلطانی به نام «گزارهٔ یك کنگره» چاپ شده که بیشتر بازتاب اختلافات درونی و جناح‌بندیهای ایرانیان مقیم کاناداست و از موضع کسانی که اصولاً در نیّت خیر برگذارکنندگان شك دارند.

شعر است و صادرش نتوان کرد

این هم شعر طنزپرداز عزیز هادی خرسندی، که واقعاً نمی‌دانیم با آن چه باید بکنیم. نه جرئت داریم چاپش نکنیم (به‌خاطر تهدیدهای پوشیده و آشکاری که در متن و حواشی آن هست)، نه می‌دانیم در کجا و چطور چاپش کنیم، در صفحهٔ خبرها و اخوانیات یا به‌عنوان تئوری شعر؟! در ضمن ایشان زرنگی کرده و رساله‌ای را که می‌خواسته در باب قافیه بنویسد در چند بیت شعر خلاصه کرده آن هم بدون فصل‌بندی و اهدائیه و فهرست منابع و اسامی اشخاص و اماکن و خلاصه کاملاً فاقد شکل و شمایل علمی. ما هم در عوض دست کم برخی از حواشی خصوصی افزوده بر این شعر را (که مثل یك رودهٔ دراز از دستگاه فاکس بیرون آمده است) برایتان نقل می‌کنیم. اگر این طومار را به‌صورت یك نقشهٔ ایتالیا در نظر بیاورید، در سراسر مرز شمالی که کوههای آلپ است و بعد کمی کجکی به سمت پایین در غرب تا حوالی شهر جنوآ نوشته شده است: «سعید جان، بگیرش تا گمش نکرده‌ام. یا پاره‌اش نکرده‌ام. پاکنویسش هم نکردم. امیدم این است که *خودت* تایپش می‌کنی، بنابراین ناخواناها را هم می‌توانی بخوانی و چه بسا بهتر از آنچه من نوشته‌ام! اصلاحش کن، پاره‌اش کن، خرابش کن، مختاری. در رابطه با همان *قافیه* است که در شمارهٔ قبل اشاره کردی. من این شعر را نساختم، خودش آمد. فقط من مواظب بودم در نرود!»
در حاشیهٔ دریای آدریاتیك از بالا به پایین این رباعی ناجوانمردانه در حقّ دوست عزیز بنده و مسئول موقّت انجمن قلم ایران آقای ابراهیمی که حامل پیام بنده بوده‌اند آمده است (باز خوب است جای خوش آب و هوایی برایش در نظر گرفته شده است):

در هندسه، رقومی و ترسیمی
در آسترونومی، مسائل تقویمی
سهل است، ولی از این دو تا سخت‌تر است
همکاری با احمد ابراهیمی

(ما هم چون خبر داشتیم آقای خرسندی چقدر با آقای ابراهیمی «همکاری» کرده است، واقعاً دلمان کباب شد.)
در سواحل جنوب غربی و در واقع روی پنجهٔ آن چکمهٔ معروف ایتالیا هم آمده است: «سعید جان، اصلاً فکر نکن باید چاپش کنی. من خسته شدم از بس هر مزخرفی نوشته‌ام چاپ شده. (یعنی خودم توی *اصغر آقا* چاپش کرده‌ام.) بیا تو آقایی کن چارتا ایراد درست حسابی ازش بگیر بگو چاپ نمی‌کنیم. (که من هم یك چیزی داشته باشم برای *پریشگران* بفرستم!)»
بگذریم از حواشی دیگری که در حوالی رُم و سواحل دیگر آمده و جای سفیدی بر طومار باقی نگذاشته است. و امّا خود شعر:

«ابراهیمی» پیام تو را داد
باشد، به‌چشم، جان سعیدا
امّا، به جانِ تو، که نَدارم
جانِ سعید، شعر جدیدا

انگار طبعِ بنده شده قفل
در شعر، مدّتی است مدیدا

هرقدر گشته‌ایم من و دل
پیدا نکرده‌ایم کلیدا

انگیزه‌ای که شعر بگویم
چندان نیامده ست پدیدا

باشد که با پیام تو بینم
جنبید مرغ طبع و پریدا

شعرست و صادرش نتوان کرد
یا، از دکانِ طبع، خریدا

از ابریشم ظریفتر آید
حتیٰ نمی‌توانش تنیدا

بگذار تا زمان بشود طی
شاید زمن جرقّه جهیدا

جانِ سعید، می‌کنم ارسال
هر وَقت شعر تازه رسیدا

حالا نمانده است تو را هم
یك گوشهٔ مجلّه سپیدا

تازه سفید هم که بماند
در مطبعه توانش بُریدا

□□

می‌خواستم که ساده بگویم
ابیات مختصر و مفیدا

این قافیه چه چیز عجیبی است
گه صادق است و گاه پلیدا

گاهی کشد تو را ز پی خویش
تا دوردستهای بعیدا

گاهی نمی‌شود بخوری جُنب
پیچد به دست و پات شدیدا

گه مثل سنگ داخل کلیه ست
گاهی چو خون میان وریدا

گاهی چو آب، جرعهٔ خوش‌نوش
گاهی خرابکار اسیدا

گاهی ژله ست و باسلّق است و
گاهی نمی‌توانش جویدا

گاهی زده ست بر صف اشعار
بس شعرها که کرده شهیدا

گشته مراد شاعر بسیار
بدبخت کَرده هرچه مریدا

این غصّه نیز بود که ایّام
نیما یوشیج را طلبیدا

البتّه من نمی‌شَوَمَش رام
نرمش کنم چو تفته حدیدا

می‌جوشانم قوافی لازم
مثل حلیم توی لویدا

(باری، «لوید» دیگ مسین است
ــ فرهنگ فارسی عَمیدا)

می‌سازمش چنان‌که بخواهم
(این هم فروتنیِ اکیدا)

تکرار هم نمی‌کنمش هیچ
تازه خوش است گفت و شنیدا

مقهورِ قافیه نتوان بود
شاعر که نیست عبد و عبیدا

باید که گفت حرفِ دل خویش
وز وزن و قافیه نَرمیدا

□□

جانِ سعید، بد نشد این شعر
چاپش بکن شمارهٔ عیدا

هرچند تو فقط بپسندی
شعرِ خوئی و م. امیدا

من مخلص تمام شمایم
(وز دوستان نوری‌علایم!)

هادی خرسندی

و امّا از شما چه پنهان که *وظیفهٔ* شعر هم فی‌الفور دست به کار شد و جوابیّه‌ای برای خرسندی نوشت: «آورد پُست نامه و شعر تو، هادیا/ شد مایهٔ نشاط فراوان و شادیا...» امّا تا به حال که حالش را نداشته‌ایم برای خودش پستش کنیم، سر شما را هم درد نمی‌آوریم. (بس که در آن گله و شکایت از روزگار هست، مثلاً: «از چند سوی بر سر من ریخت مشکلات/ نیمیش معنوی‌ست، دگر نیمه مادیا/ توپم پُر است و پای نخواهم کشید پس/ گرچه سلاح بنده تفنگی‌ست بادیا/ (یعنی که حرف و، حرف چه سرها به باد داد/ آنجا که نابجا دهن خود گشادیا...») س. ی.

همگی ناوگانها رؤیایند...

سیروس آتابای درگذشت

سیروس آتابای، شاعر ایرانی‌الاصلِ آلمانی‌گو، در سنّ ۶۶ سالگی در شهر مونیخ آلمان درگذشت. آتابای نوهٔ رضاشاه بود؛ در سال ۱۳۰۸ (۱۹۲۹) در تهران در کاخ سعدآباد به دنیا آمد و روز ۶ بهمن ۱۳۷۴ (۲۶ر۱ر۱۹۹۶) در انزوا و در بیمارستانی در شهر مونیخ آلمان زندگی را بدرود گفت. او که پدرش نیز پزشك تحصیل‌کردهٔ آلمان و شاگرد پروفسور زائربروخ معروف بود، در سنّ ۷ سالگی (یعنی سال ۱۹۳۶، سه سال پس از روی کار آمدن هیتلر) به برلین آمد و تا پایان جنگ دوّم در آلمان باقی ماند. در سالهای ۱۹۴۷ تا ۱۹۴۹ در سویس اقامت داشت و از سال ۱۹۵۱ (یعنی ۱۳۳۰، آغاز حکومت ملّی دکتر مصدّق) مجدّداً به برلین بازگشت. در سالهای بعد بین ایران و آلمان در رفت و آمد بود؛ طیّ سالهای اخیر ساکن شهر مونیخ بود و روز ۶ بهمن ۱۳۷۴ (۲۶ر۱ر۱۹۹۶) در بیمارستانی در همین شهر درگذشت. آشنایان آتابای او را انسانی انزواجو، ساده و افتاده وصف کرده‌اند.

شهرت آتابای از سویی به‌خاطر دفترهای شعر او (به زبان آلمانی) است، که جوایز مختلفی را نیز نصیب او کرده است (همچون جایزهٔ هوگو یاکوبی Hugo-Jacobi-Preis در سال ۱۹۵۷ و جایزهٔ ادبی شهر برلین Förderpreis für Literatur der Stadt Berlin در سال ۱۹۶۰ و...)، و از سویی به‌خاطر ترجمه‌هایش از متون ادبی فارسی به آلمانی. آتابای فارسی ادبی را بعداً آموخته بود و تسلّطش بر آلمانی بیش از فارسی بود.

نام چندتایی از مجموعه‌های شعر او: *چند سایه* (۱۹۵۶، *Einige Schatten*)، *فرود و پرواز* (۱۹۵۸، *An- und Abflüge*)، *مدیتاسیون در پس دستگاه بافندگی* (۱۹۶۰، *Meditation am Webstuhl*)، *برابر خورشید* (۱۹۶۴، *Gegenüber der Sonne*)، *حقیقت مضاعف* (۱۹۶۹، *Doppelte Wahrheit*)، *در این روز دیگر یك سطر هم نخواندیم* (۱۹۷۴، *An diesem Tage lasen wir keine Zeile mehr*)، *آفتابی شدن در جایی دیگر* (۱۹۷۷، *Das Auftauchen an einem anderen Ort*)، *شور کنجکاوی* (۱۹۸۱، *Die Leidenschaft der Neugierde*) و... (در ضمن، برای اطّلاع جویندگان کتابهایش: نام آتابای در زبان فرنگی به‌صورت Cyrus Atabay نوشته می‌شود.)

ترجمهٔ سادهٔ شعری از آتابای را از مجموعهٔ *آفتابی شدن در جایی دیگر* در اینجا می‌خوانید (اصل شعر در صفحات پایانی گاهنامه آمده است).

بر این کشتی

بر این کشتی
که با عَرَقش تکانمان می‌دهد
راه گم کردیم.
شاید یك شوخی بی‌معنی بود.

به روزهٔ تبعید
خو نکردیم،
امّا توهّمات عظمت را
به یك سو نهادیم.

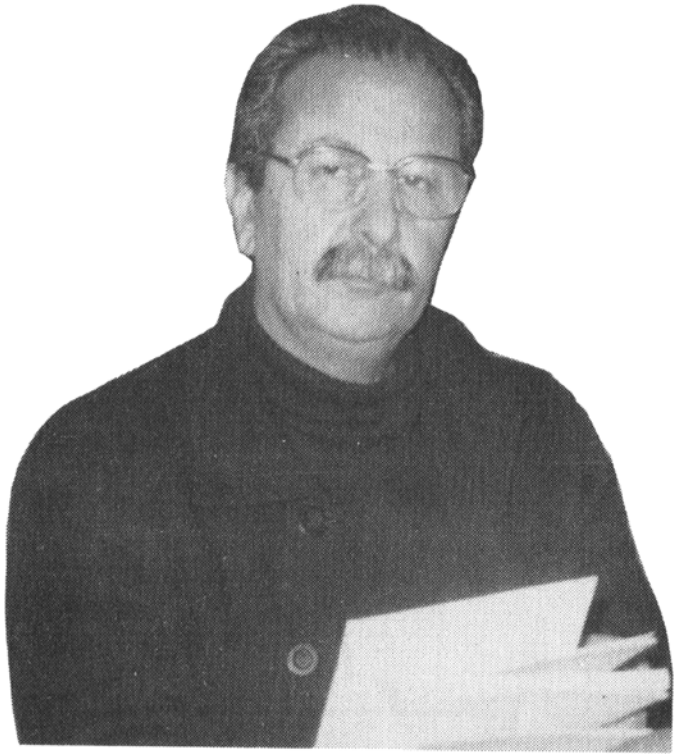
از یاد برده‌ایم
که به کدام جانب روانه‌ایم،
سرانجام
سختی روشن دریا را درمی‌یابیم.

هرچه بشود
دیگر چندان جدّی نمی‌تواند باشد:
چراکه همگی ناوگانها رؤیایند.[۱]

۱ ـ به نقل از شمارهٔ ۱۲۳ نشریّهٔ *die horen*، پاییز ۱۹۸۱، ص ۱۵۳. (ترجمهٔ س.

درگذشت سیاوش کسرائی

غروب عمر شاعر در غربت:
غمگین‌ترین شعر جهان آوارگی!



اطّلاعیهٔ کانون نویسندگان ایران در تبعید

اطّلاعیّه

سیاوش کسرائی، شاعر بلندآوازه و سرایندهٔ منظومهٔ ماندگار «آرش کمانگیر»، به انبوه بی‌شمارِ جانباختگان در آوارگی پیوست؛ آوارگیِ ناچاری که از سوی آزادگانِ جان‌به‌دربرده از کشتارِ کورِ جمهوری اسلامی تنها گزینشِ ممکن می‌توانست باشد.

سیاوش کسرائی از نسلی بود که آوار خونین کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بر قامتِ جوانی و بالندگی‌شان فرو ریخت. امّا او هرگز شکست را نپذیرفت و نزدیک به سه دهه ـ تا انقلاب بهمن ۱۳۵۷ ـ در مقام شاعر بلندپایهٔ مردمی، شاعر امید، با شعله‌های سرکش شعرش که از آتشکدهٔ فروزانِ جانش برمی‌افروخت، سردستانِ سکوت و سیاهِ خفقانِ سالهای درازِ ستمشاهی را روشن می‌داشت و گرما می‌بخشید. و این جایگاه ویژه‌اش، نگاه و زبانِ شاعرانِ جوانتر را سمت و سو می‌داد. فرهنگِ مقاومت در شعرِ پیشروِ امروزِ ایران بی‌گمان وامدارِ اوست.

سیاوش کسرائی، هم در دورهٔ اوّل ـ از فروردین ۴۷ ـ و هم در دورهٔ دوّم ـ از بهار ۵۶ ـ در شمارِ بنیان‌گذارانِ *کانون نویسندگان ایران* بود و در هر دو دوره ـ بارها ـ عضویّت هیئت دبیران کانون را به‌عهده داشت.

پیوند کسرائی با کانون اگرچه از پائیز ۵۸ گسسته شد، امّا دیری نپایید که شاعر بزرگ انسانگرا در آستانهٔ جنایتسرای ولایت فقیه دریافت که:

چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را
کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند!،

به آوارگان پیوست. و این سالها را در بی‌قراریها گذراند. تازگیها ـ به همّت دوستانش ـ توانسته بود در وین جانپناهی بیابد. دریغا آرامشی را که گمان می‌داشت باری در خواب بی‌رؤیای مرگ تعبیر شد.

غروب آفتاب عمر شاعر در افق سرد و کبود غربت، غمگین‌ترین شعر جهان آوارگی‌ست.

کانون نویسندگان ایران (در تبعید) در سوگ سیاوش با خانوادهٔ کسرائی و خاندانِ بزرگِ فرهنگ و هنرِ پیشروِ ایران هم‌اندوه است.

کانون نویسندگان ایران در تبعید

پاریس، نهم فوریهٔ ۱۹۹۶

سوگ سیاوش

اسماعیل خوئی

دلِ کرختِ من!
اینک،
بر جگرگاهت،
چنگال‌های خراشندهٔ غمِ دگری:
اگرچه شاخکِ حسّاسیّت‌هات،
در این هنگامهٔ جوان‌مرگی‌ها و
آسان‌مرگی‌ها و
ارزان‌مرگی،
چندان کُند و کور شده ست
که جُز نمونه‌ای از روزمرّه‌ها نخواهی یافت
سیاه گشتنِ آفاقِ مردمی را
در ماتمِ دگری.

پیامگیرِ * بد خبرم،
این‌بار،
از مرگِ نازنینی می‌گوید
که «مرگِ هیچ عزیزی را باور» ** نداشت:
اگرچه خود
به تمامی
درختِ باور بود:
چنان و چندان
کز برگ‌ریزِ ایمان
چون با ریشه‌های روشنِ خود
باز آمد،
هیچ
فرای جانی پرپر نداشت:
سخنسرائی اکنونی
وینجائی:
خجسته نخلی از نخلزارِ شعرِ نیمائی:
رفیقِ مردم:
گوزنِ دربدرِ دشت‌های پویه و پیمان:
سیاوشِ کسرائی:

سیاوشی که بر کسرا بود،
از ما بود:
آنگاه نیز
که راه و رفتارش با ما نبود:
سیاوشی
که هیچگاه به‌جُز بی‌گناهی‌ی بی‌پروا نبود:
سیاوشی
شریف،
که،
تا بود،
با کمترینه‌ای از هیچش در دست،
هرچه‌ها را ـ دنیا را ـ
نز بهرِ خویش،
که از بهرِ مردمان
می‌خواست:
و موج بود،
که بر دریای خویش می‌افزود
آنچه‌هائی را
که از روندگی‌ی ناگزیرِ هستی‌ی افتانِ خویشتن
می‌کاست:
سیاوشی پیمان‌شناس،
که حافظانه نبود،
امّا،
حافظوار
می‌خواست
عالمِ دگری برفرازد
بـــــا آدمِ
دگری.

سیاوشا!
گذر از آتشِ جهنّمی‌ی آزمون
بر جانِ بی‌گناهت
خجسته باد:
اگرچه اسبت، از آغاز، پی کرده بود
و یال‌های غرورت سوخت،
چه باک؟
هی، هان!
برادرِ این جانکِ خطرگرِ من!
در این زمانهٔ پوکی،
چه باک،
ای پاک!
چرا که از رنجت
ـ ای گِزگِزِ جان!
ای جِزجِزِ وجدانِ آدمی! ـ
جهانِ شاعرِ زیبائی
کز پسِ تو خواهد بود
و بوسه‌ای را
که با دهانِ شعرت بر لبانش زدی
در سرودِ فتح
خواهد سرود،
به بینشی اکنونی‌تر رسید
و دانشی اینجائی‌تر آموخت.

سیاوشا!
ـ که دلت میهنِ تو بود
و رنجِ مردمِ میهن منِ تو بود
و می‌پذیرفتی تا منِ تو ویران باشد،
تا
آزادی،
آبادی،
شادی،
به زیرِ چتری از انسانیّت،
برای مردمِ ایران باشد ـ
برادرم!
دهانِ بدخواهت
بسته باد؛
وهردلی‌که دلِ عاشقِ تورا نمی‌تواند دوست‌داشت
به نارواتر
و جانگزاتر
از غرورِ زخمی‌ی تو
شکسته باد!

برادرم!
برادرِ اندوهِ من!
رفیق کسرائی!
دوستِ دیرینِ من!
سیاوش جان!
بگو بدانم،
امّا،
آیا
به‌جُز فرو مردن
در مردابِ بی‌کرانهٔ غربت
خدای بی‌پدرِ این‌همه سیاوشِ سرگردان،
برای زخمِ تپان،
زخمِ کهنه ناشوندهٔ جان‌شان،
نیافرید و
نخواهد آفرید
هرگز
مرهمِ دگری؟!

هجدهم فوریه ۹۶ ـ بیدرکجا

* من واژهٔ «پیامگیر» را به‌معنای answering machine به کار می‌برم.
** از سیاوش کسرائی است.

نهفته جسم نحیف امید در آغوش
به قعر شب سفری می‌کنیم چون تابوت...[1]

۱۳ روز پس از درگذشت سیروس آتابای در مونیخ، سیاوش کسرائی در روز ۱۹ بهمن ۱۳۷۴ در وین (اتریش) چشم از جهان فرو بست.

دشوار است از مرگ کسی سخن گفتن که ندای «آری، آری، زندگی زیباست» سر داده بود. و نیز دشوار است برای ما امروزیان که فارغ از دیروزهای هنوز نزدیک، از کسی سخن بگوییم که سرود فردا بر لب، به دیروز پیوست. برای ما هنوز هر واژه همچون آهن تفته‌ای است که باید با احتیاط به آن نزدیک شویم و هر صفتی نیازمند توضیح و تدقیق است. آیا سیاوش کسرائی چهره‌ای نامدار و تأثیرگذار در شعر متعهّد معاصر بود؟ آری، بی هیچ تردیدی. امّا بی‌درنگ در همین‌جا، «نام» و «تأثیر» و «تعهّد» و «تعاصر» نیاز به توضیح خواهند داشت: «معاصر»؟ معاصر با که و چه؟ «متعهّد»؟ متعهّد نسبت به چه؟ «تأثیرگذار»؟ چگونه تأثیری (به لحاظ مثبت و منفی بودن) و در چه راستایی؟ «نامدار»؟ چگونه نامی و برخاسته از چگونه ارزشهایی؟ و اینها همه نیازمند بحثی است در مجالی فراخور آن.

سیاوش کسرائی، که روز ۵ اسفند ۱۳۰۵ در شهر اصفهان به دنیا آمده بود، در تهران بزرگ شد و پس از گرفتن دیپلم ادبی از دبیرستان دارالفنون، رشتهٔ حقوق سیاسی را در دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران به پایان رساند. در سالهای دههٔ ۲۰، کسرائی به شاعری روی آورد و در کنار چند شاعر جوان دیگر از نخستین پیروان نیما بود. این شاعران جوان که، آن‌چنان که فریدون تنکابنی در جلسهٔ گرامی‌داشت کسرائی در فرانکفورت (۹۶٫۳٫۹) بیان می‌کرد، هر یك به‌دلیل ارتباطهای حزبی و اشعار سیاسی‌شان نام مستعاری انتخاب کرده بودند، عبارت بودند از «الف. صبح»، که همان «الف. بامداد» بعدی باشد (احمد شاملو)، «هـ. ا. سایه» (هوشنگ ابتهاج)، «آینده» (اسماعیل شاهرودی) و «کولی» (سیاوش کسرائی).

کسرائی در سالهای شکست پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز تسلیم یأس نشد، آرمانخواهی و امید به فردای روشن را همچنان حفظ کرد و شعر او نیز هماهنگ با روحیهٔ غالب در آن سالها نبود. نتیجهٔ ناگزیر این «مخالف‌خوانی» و حرکت خلاف جریان، پیدا شدن تردید در خوانندگان و ناقدان نسبت به اصالت احساس او بود و ارزیابیهایی که نمونه‌هایی از آنها را در بخش «کسرائی شاعر از نگاه دیگران» می‌بینیم. کسرائی که در شعر «پس از من شاعری آید» (سال ۱۳۳۰) گفته بود «پس از من شاعری آید /که می‌روبد بساط شعرهای پیش»، خود به‌لحاظ نگاه شاعرانه و زبان و بیان در اغلب شعرهایش نه تنها «بساط شعرهای پیش» را نتوانست یا نخواست بروبد، بلکه حتّی پیشنهادهای نیما را هم نتوانست یا نخواست در همهٔ وجوه درك و جذب کند و به کار بندد.[2] در عین حال در شعرهایش، اینجا و آنجا، سطرهای درخشان نیز دارد که از استعدادی بالقوّه خبر می‌دهد، در کنار معدودی اشعار که در آستان کمال‌اند.

با وجود وابستگی عاطفی همیشگی‌اش به حزب توده، کسرائی، همصدا با جوانترهائی مانند سعید سلطانپور، در سالهای اوجگیری جنبش مسلّحانه اشعاری در ستایش این جنبش سرود که بخشی از اشعار مجموعهٔ *به‌سرخی آتش، به‌طعم دود* را تشکیل می‌دهند[3] و موجب شده‌اند که احسان طبری در پیشگفتارش بر این مجموعه به ملامت او و اندرزگوییهای پدرانه بپردازد. «رفقا» خیلی زود کسرایی را دریافتند و «گرگ هار» را، دست کم برای خود و در راه سیاستهای خود، «رام» کردند.[4] و چنین بود که او پس از انقلاب ۵۷ نیز، به تبع حزب، «رام» حکومت باقی ماند. پس از آنکه خود حزب توده نیز زیر ضرب رفت، کسرائی، آن‌چنان که *نشریهٔ راه آزادی* می‌نویسد، به «افغانستان انقلابی» گریخت و دو سال «در قفس تنگ و بستهٔ *رادیو زحمتکشان* کابل» به کار پرداخت درحالی‌که «ارتباطش با دنیای بیرون به‌کلّی قطع بود». رعایت «انضباط محکم حزبی» به او مجال طرح انتقادهایش را نمی‌داد و سرانجام پس از کوچیدن به مسکو و در سالهای بحرانی فروپاشی اردوگاه بود که، به روایت *راه آزادی*، «در این پیکار درونی سرانجام یخ ایقانِ او به *حزب طراز نوین و سوسیالیسم لنینی* ذوب شد».[5]

پس از تلاشهای طولانی، کسرائی، که بیماری قلبی‌اش در مسکو آغاز شده بود، موفّق شد چند ماه قبل به وین (اتریش) کوچ کند و در همین شهر به دنبال عمل قلب درگذشت. کمی پیش از مرگ او، روزنامهٔ *کیهان* چاپ لندن نامش را جزو کسانی ذکر کرده بود که به ایران رفته‌اند یا در رفت و آمد هستند؛ کسرائی در آخرین گفت‌وگوی تلفنی‌اش با فریدون تنکابنی و در آستانهٔ رفتن به بیمارستان به تلخی گفته بود: «من دارم به آن دنیا می‌روم، اینها می‌گویند دارم می‌روم به ایران».

مجلس یادبود مفصّلی که با اجازهٔ مقامات در ایران برای او در مسجد حجّت‌ابن‌الحسن عسکری گرفته بودند با حملهٔ اوباش حزب‌اللّهی بر هم زده شد و بسیاری، از جمله چندین تن از مشاهیر اهل قلم، مانند هوشنگ گلشیری و محمّد قاضی، مضروب و مجروح شدند، و برای اعتراض به‌صورت گروهی به هتل هما، محلّ استقرار نمایندهٔ حقوق بشر سازمان ملل رفتند. در خارج نیز پس از به خاکسپاری کسرائی مجلسهای یادبودی در شهرهای وین، لندن، کلن، فرانکفورت، برلین، و... برگذار شد.

کتابهای شعر کسرائی به ترتیب سال انتشار: *آوا* (۱۳۳۶، تهران)، *آرش کمانگیر* (۱۳۳۷، تهران)، *خون سیاوش* (۱۳۴۱، تهران)، *سنگ و شبنم* (۱۳۴۴، تهران)، *با دماوند خاموش* (۱۳۴۵، تهران)، *خانگی* (۱۳۴۷، تهران)، *به‌سرخی آتش، به‌طعم دود* (۱۳۵۵، آلمان)، *از قرق تا خروسخوان* (۱۳۵۷، تهران)، *آمریکا آمریکا* (۱۳۵۸، تهران)، *چهل کلید* (۱۳۶۰، تهران)، *هدیه برای خاك* (یك شعر، ۱۳۶۲، آلمان و انگلستان)، *تراشه‌های تبر* (۱۳۶۲، آلمان و کابل)، *پیوند* (۱۳۶۳ و ۱۳۶۴، آلمان و کابل)، *ستارگان سپیده‌دم* (۱۳۶۷، انگلستان)، *مهرهٔ سرخ* (منظومه، ۱۳۷۴، اتریش).

(با سپاس از ع. آزاده، فریدون تنکابنی)

---

۱ ـ از شعر «دگر به جوخهٔ آتش نمی‌دهند طعام»، مجموعهٔ *به‌سرخی آتش، به‌طعم دود* با نام مستعار «شبان بزرگ امید» (آلمان، انتشارات حزب تودهٔ ایران، ۱۳۵۵)، ص ۱۲.

۲ ـ بیشترین تهوّر او در زبان و در فُرمهای شعری در اشعار «روزنامه‌ای» پس از انقلاب ظاهر شد، که علاوه بر سستی بیان، در خدمت محتوایی بودند که تا کنون مانع جدّی گرفتن‌شان شده است و بعید است که در آینده نیز جز این باشد.

۳ ـ چاپ اوّل در آلمان، ۱۳۵۵، با نام مستعار «شبان بزرگ امید».

۴ ـ اشاره به شعر معروف کسرائی به نام «خانگی»: «سگ رامی شده‌ایم/گرگ هاری باید»...

۵ ـ «به یاد سیاوش کسرائی»، *راه آزادی* (نشریهٔ حزب دمکراتیك مردم ایران، شمارهٔ ۴۴، اسفند ۱۳۷۴)، ص ۱۵.

محمّد رضا شفیعی کدکنی

دوگونه داوری افراطی و تفریطی دربارهٔ کسرائی

... دربارهٔ او [کسرائی] در این چهل سال دو گونه داوری افراطی و تفریطی، همیشه، وجود داشته است. به همین دلیل، پایگاه واقعیِ او در شعر نیم‌قرنِ اخیر ایران هیچ‌گاه مورد بررسی انتقادی قرار نگرفته است. البتّه این عیب در مجموعهٔ نقد معاصر ایران بیش و کم عمومیّت دارد. از میان این‌همه «انشا» یی که در بابِ شاملو، اخوان، سپهری، فروغ و حتّی نیما نوشته شده است، در آن سوی حجمِ انبوهِ عبارت‌پردازیها، کمتر به نگاه ناقدانه‌ای می‌رسیم که بتوان آن را در چند جمله خلاصه کرد و آن را به یکی از زبانهایی که سنّت نقد ادبی دارند ترجمه کرد تا خوانندگانِ آن زبانها، از رهگذرِ آن گونه نقد، به پایگاهِ این شاعران در خلّاقیّتِ عصرِ ما پی ببرند. غالباً شعرِ این شاعران را به نثر، نثرهای شاعرانهٔ کشدار، تبدیل می‌کنند و نامِ آن را نقد شعر می‌گذارند.

هم دوستانِ او، و هم مخالفانِ ادبی و سیاسیِ او، در حقِّ وی ظلم کردند؛ زیرا افراطهای دوستان غالباً حدّ ترخّصِ تفریطها را گسترش می‌داد و سبب می‌شد که عدّه‌ای به‌کلّ منکرِ مقام شعریِ او شوند، در صورتی که باید پذیرفت که اگر سفینه‌ای از شعر معاصر ایران ـ از شهریور ۱۳۲۰ تا روزگارِ ما ـ فراهم آید و حدود ۱۰ ـ ۱۲ شعر جاافتاده و بهنجار از کسرائی در آن نباشد، سفینه‌ای است ناقص و ابتر. من از شعرهای او، روی همان فرمولِ دشمن‌تراشِ «رسوبِ در حافظه» ـ که اغلبِ «شاعرانِ ناکام» معاصر را در حدّ دشنامگویی و حالت هیستریک به خصومتِ با من برانگیخته ـ می‌توانم بگویم: «غزل برای درخت» و «گلهای سپید باغ» و «داربست» و «رقصِ ایرانی» و «کارگران راه» و آن شعری که عنوان آن را به یاد ندارم و تمامیِ آن را در حافظه دارم و چنین شروع می‌شود: «شب سمج می‌نماید و دل بهانه دارد» و پاره‌هایی از منظومهٔ «آرش کمانگیر» او و چندین و چند شعر دیگر در بافتِ تاریخیِ شعرِ عصر ما خواهد ماند و به عدهٔ زیادی از خوانندگانِ شعر، لذّتِ هنری خواهد داد و امید به زندگی و دلبستگی به آرمانهای انسانی و بشری خواهد آموخت و این دستاورد کوچکی نیست. چه بسیارند به‌اصطلاح شاعرانی که چندین برابرِ او مجموعهٔ به‌اصطلاح شعر و مصاحبه و ادا و اطوارهای ادبی دارند، و اگر صد سال دیگر هم فعّالیّتِ «شعر» یشان ادامه پیدا کند حتّی یك سطر هم از کارهای ایشان به میانِ مردمِ راه نخواهد برد و هم‌اکنون هم هیچ شعری از ایشان در حافظهٔ هیچ کسی وجود ندارد حتّی اعضای خانوادهٔ خودشان؛ گیرم هزاران مکتبِ شعری و «ایسم» ادبی به نامِ خود ثبت کنند و صدها کتاب دربارهٔ ایشان، به فارسی و فرنگی، نوشته شود.

(به نقل از نامه‌ای که پس از درگذشت کسرائی نوشته شده است؛ نیز: رك. ص ۱۷.)

سیاوش کسرائی

از این‌سو با خزر [۱]

دریا، دوباره دیدمت، افسوس، بی نفس
پوشانده چشمِ سبز
در زیر خار و خس
دامن‌کشان به ساحلِ بیرون ز دسترس.

□

دریا، دوباره دیدمت، آرام و بی‌کلام
دلتنگ و تلخکام
در جامهٔ کبود
سراپا نگاه و بس.

□

ابری‌ست چشم تو
ابری‌ست روی تو
تا ژرفنای خاطرِ تو ابری‌ست.
خورشید
گویا
در عمق آبهای تو مدفون است
امّا به هر دمی، که چو سالی‌ست در گذر،
من، آفتابِ طالع
من، آسمانِ سبزِ تو را می‌کنم هوس.

□

موجت کجاست؟ تا به شکنهای کاکُلش
عطری ز خاك و خانهٔ خود جست‌وجو کنم.
موجت کجاست؟ تا که پیامی به صدقِ دل
بر ساکنان ساحلِ دیگر
همراهِ او کنم:
کاینجا غریب‌مانده پراکنده‌خاطری‌ست
دلبستهٔ شما و به امّیدِ هیچ‌کس...

□

دریا، متاب روی!
با من سخن بگوی!
تو مادرِ منی، به محبّت مرا ببوی!
گَرد غریبی از سر و رخسارِ من بشوی!
دریا، مرا دوباره بگیر و بکَن ز جای!
بگذار همچو موج
بار دگر ز دامنِ تو سر درآورم
در تندخیزِ حادثه فانوس برکشم
دستی به دادخواهی دلها درآورم.
دریا، ممان مرا و مخواهم چنین عبث!

□

در پشتِ سر مخاطره، در پیشِ رو هلاك
مرغِ هوا گرفته و پابستگی به خاك
بر اشتیاقِ جان
سدّی ز پیش و پس.

□

باری،
من موجِ رفته‌ام
امّا تو ـ ای تپنده به خود! ـ تازه کن نفس!
بشکُف چو گردباد و گلِ رستخیز باش!
با صدهزار شاخهٔ فریاد، سر برآر!
مرغِ بلندْ بال!
توفانِ در قفس!

---

۱ ـ در شمارهٔ ۱۰۷ مجلّهٔ *آدینه* (بهمن‌ماه ۷۴) نزدیك به یك ستون به معرّفی کوتاه کسرائی و انعکاس خبر درگذشت او اختصاص یافته است. در پایان این یادداشت *آدینه* می‌نویسد «یکی از آخرین رباعیهای او نشان می‌دهد که روح سیاوش در غربت هوای کجا را در سر داشته است» و سپس این رباعی را نقل می‌کند: «بیداری گل سوی چمن می‌کشدم/ بلبل دل و باد پیرهن می‌کشدم/ در گوشهٔ خاك غربتم بوی بهار/ می‌آید و جانب وطن می‌کشدم». در این یادداشت همچنین، ضمن اشاره به درد و رنجی که کسرائی عمری کشیده است، آمده است که «چه رنجی بزرگتر از آن رنج که در این سالهای آخر در قصیده‌ای ریخت، یادگار نگاهی به «ارس از آن‌سو» خطاب به آبی که بر آن خاك بوسه می‌زند که خاك سیاوش است و سیاوش دور از آن بود».

گمان می‌کنیم منظور *آدینه* از قصیدهٔ «ارس از آن‌سو»، همین شعر نیمایی «از این‌سو با خزر» باشد که خواندید، و اگر دوستان ایران از قبیل اصحاب *آدینه* به‌خاطر ملاحظاتی نمی‌توانند در آنجا چاپش کنند، ما در اینجا برای شما چاپش کردیم. کسرائی خود در توضیح این شعر در شب شعرخوانی‌اش می‌گوید: «من به باکو رفته بودم و اونجا رفتم کنار خزر. سالهای سال در ایران که بودم، وقتی به شمال می‌رفتم به اون‌طرف دریا نگاه می‌کردم که در مه فرو رفته بود و در انتهای اُفق فرو می‌رفت، و همیشه فکر می‌کردم که در آن‌سو خبرهاست و من دورم و حسرتی بر دلم بود. این‌بار در باکو از این‌طرف دریا را نگاه می‌کردم، و اسم شعر هست *از این‌سو با خزر*»...

(پیاده کردن از نوار و تنظیم: ع. آزاده)

سعید یوسف

ادای دین به کسرائی شاعر

در شمارهٔ گذشتهٔ *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر*، شعری هم از من چاپ شده بود به نام «در نکوهش ناسپاسی»، که آن را در سال گذشته (یعنی ۱۳۷۳ یا ۱۹۹۵) نوشته بودم. شعری که سخن اصلی‌اش این بود که:

در همه احوال، امّا، دوست می‌دارم
ریشه‌هایم را...

با یادآوری شعر «در نکوهش ناسپاسی» و نقل این چند سطر، چند چیز را می‌خواهم بگویم.

نخست آنکه من آدم ناسپاسی نبوده‌ام و نیستم، بویژه نسبت به ریشه‌هایم، و کسرائی نیز جزئی از این ریشه‌ها یا یکی از بیشمار تغذیه‌کنندگان این ریشه‌ها بوده است. چگونه؟

نمی‌خواهم به آن سروده‌های او اشاره کنم که در دوره‌ای ورد زبان نسلی از مبارزان سیاسی بوده اند، هرچند سپاس من نثار همهٔ آنهاست. نیز نمی‌خواهم بحثهایی کلّی بکنم که جایشان بیشتر در حوزهٔ اخلاقیّات و روان‌شناسی وغیره است. بگذارید خیلی مشخّصتر در محدودهٔ شعر صحبت کنم.

شعر محصول اندوخته‌های ذهنی یك شاعر است (که می‌دانیم این اندوخته‌ها خود از کجا می‌آیند) و به مدد ذهنیّتی شاعرانه شکل می‌گیرد که خود آن متأثّر از مجموعهٔ آن اندوخته‌هاست، بویژهٔ مجموعهٔ اشعاری که شاعر پیش از سرودن آن شعر خوانده است و در ذهنش درنگی کوتاه یا بلند داشته‌اند، گاه برای همیشه در آنجا حك شده‌اند و باقی مانده‌اند و گاه بدون برجا گذاشتن تأثیری آشکار همچون آب باران از بستر این جویبار گذشته و رفته‌اند. شاید نخوت و خودمرکزبینی است که باعث می‌شود شاعران و هنرمندان غالباً آدمهایی ناسپاس یا فراموشکار باشند و به گرفتن چنین تأثیرهایی از دیگران و از مجموعهٔ پیشینیان خود اعتراف نکنند. در این میان، تنها دست آن گروه هرگز رو نمی‌شود که اصولاً آثاری باارزش خلق نمی‌کنند که شایستهٔ بررسی از سوی ناقدان باشد؛ و گرنه در هر اثر باارزشی که به نقد کشیده می‌شود می‌توان جای پای همگی تأثیرهای پیشین را براحتی پیدا کرد.

پس، اینکه من از شعر کسرائی، همچنان که از هر شعر دیگری که از هر شاعر دیگری خوانده‌ام، تأثیری گرفته باشم، هیچ امر غریبی نیست.

و حالا اجازه بدهید که به همین شعر «در نکوهش ناسپاسی» برای نمونه اشاره کنم. طبیعی است که این شعر هم محصول همان مجموعهٔ اندوخته‌هاست، که تنها به اشعار کسرائی محدود نمی‌شوند. مثلاً در همین شعر تعبیر «ریشه در خویش» هم آمده که مشخّصاً اشاره به شعری از م. آزاد است به نام «من گیاهی ریشه در خویشم»؛ من خود آگاهانه خواسته بودم چنین اشاره‌ای به تعبیر او را در شعرم وارد کنم و به‌اصطلاح دیالوگی شاعرانه با او برقرار کنم. امّا گاه آدم تأثیری از جایی گرفته بی آنکه خود نسبت به آن آگاه باشد. و من پس از درگذشت کسرائی بود که در همین هفته‌های اخیر به نیّت پیدا کردن مطالبی دربارهٔ او دفتر پنجم نشریهٔ *شورای نویسندگان و هنرمندان ایران* (بهار و تابستان ۱۳۶۶) را ورق می‌زدم، و دیدم که این نشریّه در صفحهٔ ۷۲ شعری از کسرائی دارد به نام «ریشه‌ها»، که من بی‌تردید، در همان سالهای انتشار، آن را خوانده بودم، هرچند که شعر در این خواندنِ مجدّد کاملاً برایم تازگی داشت. اجازه بدهید این شعر کسرائی را در اینجا نقل کنم، و بویژه به بند اوّل آن و شباهتش به سطرهای نقل شده از شعر «در نکوهش ناسپاسی» توجّه کنید:

ریشه‌ها

(بر اثر دو شعر پیش‌گفته‌ام
«غزل برای درخت» و «این‌بار»)

گر گفتم از درخت و شکفتم من از درخت
گر مست باغ گشتم و مفتونِ بیشه‌ها
غافل نبوده‌ام
یك دم ز ریشه‌ها.

گفتم من از شکوفه و گل، عطر و بار و برگ
گفتم ز لانه‌ها
وان جوجگان بال‌گشا زآشیانه‌ها
گفتم ز تندتازی توفان و از تگرگ.

امّا بهار شعر من و باغ این جهان
گر سبز و پر شکوفه ز اندیشه بوده است
چون قامت درخت
جان و جمال یافته از ریشه بوده است.

(خرداد ۱۳۶۴)

آیا این واقعاً می‌تواند به اصطلاح قدما از آن نمونه «توارد» های غریب باشد که خود به خود به شعر راه پیدا می‌کنند و «روح» شاعر از آنها بی‌خبر است؟ نقطهٔ اوج این شعر کسرائی، که البتّه از شعرهای زیاد خوب او هم نیست، آنجاست که «ریشه‌ها» را به‌عنوان قافیهٔ پایانی بند اوّل شعر می‌آورد (آن هم در یك مصرع کوتاه، که تأکید ویژه‌ای به آن می‌دهد): «غافل نبوده‌ام/ یك دم ز ریشه‌ها»، و این چیزی است که در شعر «در نکوهش ناسپاسی» هم عیناً، در پایان بند اوّل، تکرار شده: «در همه احوال، امّا، دوست می‌دارم/ ریشه‌هایم را».

قصد نقد و بررسی و ارزیابی و ارزشگذاری این دو شعر را به هیچ وجه ندارم، خواستم بگویم که آدم ناسپاسی نیستم، و درود بر کسرائی، که او نیز چنین نبوده است و آن‌چنان که خود می‌گوید یك دم از ریشه‌هایش غافل نبوده است.

چه بسا هنرمندان هستند در همهٔ عرصه‌های هنر که عارشان می‌آید بگویند چه تأثیری از چه کسی گرفته‌اند، کار کسی را نفی می‌کنند ولی چه بسا از همان شخص تأثیر می‌گیرند. خوشا آنانی که چنین نیستند. ولی تاریخ هنر کاری با این چیزها، کاری با این دعواها بر سر نام و تقسیم افتخارات (به قول دریابندری [1]) ندارد. تنها بهترین پرداختها و موفّقترین بیانهای هنری را نگه می‌دارد، چه بسا حتّی بدون نام خالقان همان آثار.

وقتی از چنین منظری نگاه کنیم، صد یا دویست سال بعد، اگر هنوز اثری از کرهٔ خاك و زبان فارسی بر جا باشد، چه بسا که از کسرائی، به‌عنوان شاعری که در دوره‌ای معیّن بر گونه‌ای معیّن از شعر تأثیر معیّنی گذاشته است، هنوز نامی باقی باشد و چند اثری از بهترینهایش، و دیگر برای خوانندهٔ فرضی آن ایّام تعلّقات سیاسی کسرائی، روابط خانوادگی‌اش، شغل و مقام اجتماعی‌اش و امثال اینها چندان اهمیّتی نخواهد داشت، و چه بسا واکنشهای امروزی ما برایش بی‌معنا و غریب باشد، خواه از نوع نفی مطلق باشد و خواه از نوع ستایشهای پرشور یك‌جانبه. [2]

فرانکفورت، ۷ر۳ر۹۶

---

۱ ـ نقل نه چندان دقیق حرف اوست از مقالهٔ «ذیل زائد بر اصل»، چاپ شده در: دریابندری، نجف: *در عین حال* (تهران، کتاب پرواز، چ ۲، ۱۳۶۷)، ص ۱۳۱.

۲ ـ که نمونه‌اش را مثلاً درنوشتهٔ علی امینی می‌بینیم به نام «سوگ سیاوش» چاپ شده در: *راه آزادی* (نشریهٔ حزب دمکراتیك مردم ایران، شمارهٔ ۴۴، اسفند ۱۳۷۴)، ص ۲۰ـ۱۹.

کسرائی شاعر از نگاه دیگران

(نقل سخنان زیر دربارهٔ کسرائی برای آشنایی و اطّلاع خوانندگان است و به معنای تأیید همهٔ آنها نیست، خواه در ردّ او گفته شده باشد و خواه در تأییدش...)

مهدی اخوان ثالث (م. امید):

(از مصاحبه‌ای در سال ۱۳۶۵)

من یك نسخه از *آرش کمانگیر* کسرائی دارم که اگر آن را ببینید، حاشیه‌های صفحات را از انتقاد سیاه کرده‌ام. این اثر آن‌قدرها زبان حماسی ندارد، و جز اوّل و آخر آن که خوب است و انصافاً بسیار زیبا، در بقیّهٔ آن زبان حماسی به کار برده نشده است. زبان حماسی باید استحکام، درشتناکی و اعتلا داشته باشد و هر کلمه‌ای با تمام معنا بجا بنشیند و ما قادر به تعویض و قرار دادن چیز دیگری به جای آن نباشیم. امّا شعر کسرائی این‌طور نیست، و حتّی در آن غلط هم وجود دارد...

از همه مهمتر اینکه در اثر او وزن شعر، وزن حماسی نیست. وزن حماسی باید به موضوع بخورد...

امّا کسرائی قصّه را زیبا درست کرده است به‌گونه‌ای که گیرایی و جاذبه دارد، نادرستی زبان آن را تنها اهل فن می‌فهمند. این مضمون اگر به دست کسی می‌افتاد که در زبان حماسی بیشتر ورزیده بود، شاید یك شاهکار درمی‌آمد، امّا این شعر شاهکار لنگانی است که به دلیل مضمون زیبا، برداشت خوب و تأثیر ابتدا و انتهای یك شعر و نیز عدم درك مردم از ایراد آن، موفّق بوده و در میان مردم پذیرفته شده است.

اخوان ثالث، مهدی: *صدای حیرت بیدار ـ گفتوگوهای مهدی اخوان ثالث* (تهران، انتشارات زمستان، ۱۳۷۱)، ۱۰ـ ۳۰۸.

رضا براهنی:

... به صحّت و سقم این امید و نومیدی کاری ندارم، ولی باید از کسرائی بپرسم: آیا تحمیل کردن این حرفها بر گردهٔ شعر ـ و آن هم همیشه ـ کار درستی است؟ زیرا این مضمون گاهی چنان دست و بال کسرائی را بسته است که این سخن از «هنگام هنگامه‌ها» یش رسماً دربارهٔ شعر خودش صادق است که «... تگرگ جوانهٔ کلمات را پیش از شکفتن در هوا می‌زند». و کسرائی با وجود آنکه گاهی استعداد درخشانی برای توصیف سطح واقعیّت زندگی نشان می‌دهد، ولی قامتش را کاملاً راست نمی‌کند و شعرش را در قالب دیدِ اجتماعیِ خاصی محدود می‌کند که نه اجتماع را به تمامی در آن محدود می‌توان کرد و نه شعر را، چرا که هر دو چنان سیّال و گریزنده هستند که از دیوارهای هر سرحدّی می‌گذرند و در آن‌سوها رسوخ پیدا می‌کنند...

هم «آرش کمانگیر» و هم شعرهای کتابهای دیگر کسرائی از عدم فشردگی زبان، تصویر، و بویژه استعاره، رنج می‌برند و شعر کسرائی به‌طور کلّی اغلب سست است...

اغلب قسمتهای «آرش کمانگیر» کسرائی شباهت به یك انشای منظوم دارد...

کسرائی به تجربه در مورد مضمون مورد نظر خود حرف نمی‌زند... گویی کسرائی آنچه را که از دور شنیده است درشعرش به مردم تحویل می‌دهد...

فرقی که بین شاملو و کسرائی هست این است که شاملو از چیزهایی حرف می‌زند که با آنها آشنایی دست اوّل دارد، و کسرائی از همان چیزها حرف می‌زند منتها بدون آن وقوف دست اوّل. نتیجه‌اش دو چیز است: اوّل اینکه تجربهٔ دست دوّم، شاعر را به‌سوی کلّی‌بافی می‌برد؛ و ثانیاً تخیّل... رو به سستی و ضعف می‌نهد و زبان در چهارچوبهٔ محدود و نحیف و نازك‌نارنجی کلامِ به‌اصطلاح فاخرِ اشرافی می‌ماند...

کلمات زبان فارسی در شعر کسرائی به غربال ذهن اشرافی کسرائی بیخته شده‌اند و موقعی که این قبیل کلمات برای بیان حالاتی غیر اشرافی به‌کار می‌روند سخت ناجور به نظر می‌رسند...

باید به پنج موضوع اساسی در شعر کسرائی اشاره کنیم:

الف ـ گاهی ذوق کسرائی، بازاری و تجمّل‌پسند و زیورطلب است. کسرائی باید یك کمی خود را جمع و جور کند تا از ابتذال دور بماند. مثلاً گفتن چنین بندی از شعری به نام «طرح» در حدّ هیچ شاعر جدّی نیست:

برقِ نگاهِ آینه از کیفِ او دمید
ماتیك تند او
گل کرد ناگهان
در باغِ دستهایش و پَر ریخت بر لبش

و گاهی سستی عجیبی بر شعر کسرائی حکمفرماست که توأم با آن کلّی‌بافی، دیگر غیرقابل تحمّل می‌شود...

ب ـ شعر کسرائی به‌عنوان شعر واقعی، شعر تك‌سطری و تك‌بیتی است؛ اصولاً اغلب شاعرانی که همان ظرفیّت رمانتیك ـ خواه عاشقانه و خواه اجتماعی ـ را دارند، شاعران تك‌بیتی و تك‌سطری هستند. در این تك‌بیتیها، همان‌طور که در تك‌بیتیهای شاعران مکتب هندی می‌بینیم، تصویری به وجود می‌آید، تکامل پیدا می‌کند و تمام می‌شود...

ج ـ بعضی از شعرهای کسرائی تحت تأثیر نیما و دیگران است...

د ـ وصف در شعر کسرائی گاهی دقیق است و این البتّه چیزی است تا حدّی تازه. این قبیل وصفها تحت تأثیر داستانهای رئالیستی هستند و یا تحت تأثیر شعری دور از نهضتهای پیچیدهٔ شعری قرن بیستم. کسرائی... اصولاً با فرهنگ، خواه غربی و خواه شرقی، سروکاری ندارد... اصولاً اهل جدالهای عمیق درونی نیست... کسرائی از هر سو که بنگرید بی‌ریشه است و به همین دلیل شعرش در بسیاری موارد سست و سطحی و بی‌پایه است. با وجود این، قدرت توصیف دقیق، البتّه در سطح ـ یعنی فقط توصیف خصوصیّت فیزیکی و جسمی اشخاص و اشیاء ـ گاهی در کسرائی هست که به نظر چندان هم بد نیست...

هـ ـ از اینها که بگذریم، باید بگوییم که بعضی از شعرهای کسرائی کامل است و بی‌نقص؛ و زبان، گاهی صاف است و خشن و روشن. کمال، مثل همیشه در مورد شاعرانی که از قدرت تخیّلی چندان قوی برخوردار نیستند (و کسرائی در شمار این گونه شاعران است) در شعرهای کوتاه دیده می‌شود. این کمال‌گونه در «غزل برای درخت» بخوبی به چشم می‌خورد ولی در این شعر زبان از خوشگلی و زینتی غیر واقعی برخوردار است، و در آن باز هم موضوع فرار از واقعیّت شاعران رمانتیك دیده می‌شود...

براهنی، رضا: *طلا در مس* (تهران، کتاب زمان، چ۳، ۱۳۵۸) ص ۶۷ـ۴۴۹.

فرامرز سلیمانی:

سایه و کسرائی به یك مفهوم و گروه نادرپور، مشیری و پیروانشان که شعرشان محصول زندگی در حاشیه‌های رمانتیك تاریخ کشورمان است، استمراردهندهٔ راه نیما نبودند و تنها تابع لحظه‌های زودگذری بودند که تأیید بخشهایی از زمان بود... سیاوش کسرائی که در یك دورهٔ ده ساله تا ۱۳۴۶ با پنج کتاب *آوا* (۱۳۳۶)، *آرش کمانگیر* (۱۳۳۸)، *خون سیاوش* (۱۳۴۲)، *با دماوند خاموش* (۱۳۴۵) و *خانگی* (۱۳۴۶) شاعری فعّال به نظر می‌رسید، پس از آن به دامان سکوت پناه برد امّا اینك شاعر روز، شاعر شعرهای روز شده است. در *از قُرُق تا خروسخوان* [مازیار، ۱۳۵۷] شعرها خبرنامه‌وارند و هرکدام به مناسبت واقعه‌ای سروده شده‌اند...

کلام ساده، بی‌پیرایه، فاقد تصویر و خیال و مقطّع و عصبی است... کوتاهی هر خطّ شعر، کم استفاده

کردن از فعل، نام بردن فهرست‌وار از عوامل حادثه‌ای و موضوعهای صحبت روز، کسرائی را به تمامی شاعر کوچه به معنی واقعی کلمه کرده و شعرش را به‌صورت شعارهای فی‌البدیههٔ روز درآورده است...

در *بهسرخی آتش، به‌طعم دود* [بیدار، ۱۳۵۷] کسرائی ... افق دیدش بازتر است و شعرها ... از جوهر شعری نیز بی‌بهره نیستند. آن‌گاه است که قلب خود و زمانه و نبض خود و زمین را در آن می‌یابیم... شعری گستاخ، شعری مهاجم، شعری دگرگون‌کننده، شعری چون رستاخیز و شاعر است که با خویشتن پیمانی و پیغامی دارد...

سیاوش کسرائی که در دفترهای اخیرش «شبان بزرگ امید» را تصویر می‌کند اگر در تاریخ ادبیات معاصر نقش عمده‌ای را به‌عهده نگرفته است، در تدوین تاریخ معاصر کوشش دارد.

سلیمانی، فرامرز: *شعر، شهادت است* (تهران، موج، ۱۳۶۰، ص ۱۲ و ۳۰-۲۷)

احمد شاملو:

(از مصاحبه‌ای با محمّد محمّدعلی در اسفندماه ۱۳۶۵)

تعهّد اجتماعی هنرمند اگر در خونش نباشد اثر هنری او فقط به‌طور اتّفاقی ممکن است چیزی صمیمی و غیرتصنّعی از آب درآید. شعرواره‌های سالهای اخیر آقای سیاوش کسرائی را دیده بودید؟ باور می‌کردید که خودش هم به آن یاوه‌ها اعتقادی داشته باشد؟ زیر چشم عالم و آدم دروغ می‌گفت.

محمّدعلی، محمّد: *گفتگو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث* (تهران، نشر قطره، ۱۳۷۲)، ص ۴۱.

محمّد رضا شفیعی کدکنی:

یکی از تمهای حاکم بر شعر این دوره [از کودتای ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹]، مسئلهٔ ستیز «امید» و «نومیدی» است. می‌شود بین شعرا یك خطّ فاصل قرار داد و عدّهٔ کثیری از آنها را شاعران ناامید و مأیوس نامید، که به نظر من پرچمدارش اخوان ثالث است... تنها شاعران اندکی بودند که ـ به دلایل خاص فرهنگی یا اجتماعی و حتّیٰ به‌طور فرمایشی ـ روحیه‌شان تسلیم آن یأس و ناامیدی ـ که اکثریّت تسلیمش شده بودند ـ نشده بود. شاید سیاوش کسرائی نمونهٔ خوبی از آنها باشد. در تمام طول مدّتی که شعرای برجستهٔ این نسل، امثال اخوان ثالث و شاملو [هرچند شاملو همیشه عظمتی دارد که نه یأسش آن یأس معمولی است و نه امیدش آن امید «بزك نمیر بهار می‌آد!»، او حالت اعتدال دارد] به طرف تم یأس می‌رفتند، تنها اقلیّتی بودند که چنین نبودند و سیاوش کسرائی یکی از آنها بود. نمونهٔ خوبش شعر «آرش کمانگیر» ش که اسطورهٔ بسیار بسیار زیبایی است و تم قشنگی دارد، البتّه بیشتر زیبایی‌اش، به‌خاطر خود اسطوره است و نه هنر شعر.

شفیعی کدکنی، محمّد رضا: *ادوار شعر فارسی* (تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۹)، ص ۹-۶۸.

احسان طبری:

سیاوش کسرائی دیگر جزو نسل ارشد شاعران نوپرداز ماست که پس از نیما (و گاه به برکت خود نیما) به صحنه آمده‌اند...

در آسمان نوپردازی ستارگان درخشانی طلوع کرده‌اند که در میان آنها یکی از پرنورترین، بی‌شك، سیاوش کسرائی است. کسرائی در سبك نوپردازی خود تا دورانی سنّت و روش نیما را دنبال می‌کرد، سپس با شیوهٔ خاص خود به میدان آمد. شعر را به مردم و زندگی و مبارزهٔ آنها بیش از پیش نزدیك ساخت. شکل و مضمون و زبان استعارات شعری را با اختراع هنری و فنّی خویش غنی ساخت و در اثر پیگیری در حفظ سنگر فکری و عقیدتی، یعنی سنگر خلقی، در گسترهٔ شعر، به معنای راستین این واژه، به «*شاعر مردم*» بدل شد و شهرت و محبوبیّتی درخور کسب کرد؛ آنچه که می‌تواند مایهٔ غبطهٔ شاعران باشد....

سیاوش همراه دیگر شاعران نوپرداز معاصر ما «ادبیّات شب» را ایجاد کردند، اشعاری نمادآمیز، پیچیده، سرشار از اندوه و رگه‌های تلخ درد و ملال که گاه در خاکستر خاموش آنها جرقّه‌های امید و پرخاش سوسو می‌زند. در همین دوران «ادبیّات شب» سیاوش می‌تواند به بسیاری از قطعات خود ببالد...

به نقل از پیشگفتار: کسرائی، سیاوش: *آمریکا! آمریکا!* (تهران، انتشارات علم و هنر، چ۲، ۱۳۵۸)، ص ۷-۶.

فروغ فرّخزاد:

معذرت می‌خواهم، مطلقاً قبولش ندارم ـ می‌خواهد بدش بیاید، می‌خواهد خوشش بیاید ـ او نه حرف دارد و نه اگر حرفی داشته باشد، حرف صمیمانه‌ای است. زبانش شُل و لَق است. فُرمهای شعرش خیلی دستمالی‌شده هستند. شعر برایش تفنّنی است، مثل تمام کارهای دیگرش. شعرش نه خون دارد، نه مغز، نه قلب، نه غم، نه شادی. همین‌طوری برای خودش چیزی است. وقتی هم که داد می‌زند، انگار دارد آواز می‌خواند.

فرخزاد، فروغ: گفت و شنود با سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی، بهار ۴۳، چاپ شده در: *حرفهایی با فروغ فرخزاد* (تهران، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۵۵)، ص ۳۵.

مرتضی کاخی:

او از نمونه‌های بارزی است که در «شاعر بودن» اش تردید ندارم ولی در «شاعر شدن» اش چرا. بالقوّه شاعری عظیم، بالفعل شاعری متوسّط. کسرائی، دریغا که، شاعری را وسیله‌ای قرار داد برای رسیدن به هدفی دیگر. اگر شاعری را هدف قرار داده بود، ای‌بسا که به همان هدف که می‌خواست زودتر می‌رسید.

از ذوق و شوق حماسه‌پردازی دارد. امّا توان و زبانش را نه. شعر «درخت» او را به‌تنهایی باغی باشکوه از شعر می‌دانم. اگر همین یك شعر را در تمام عمرش سروده بود باز او را یك شاعر بزرگ می‌دانستم همچنان که می‌دانم.

کاخی، مرتضی: *روشن‌تر از خاموشی ـ برگزیدهٔ شعر امروز ایران* (تهران، آگاه، ۱۳۶۸)، ص ۵۴.

محمود کیانوش:

در میان شاعران امروز سیاوش کسرائی از کسانی است که چهره‌ای مشخّص دارد...

گاه شاعری در ادامهٔ یك دورهٔ مشخّص از «من» شناختهٔ خود اصرار می‌ورزد. عیب در ادامهٔ تشخّص «من» نیست، بلکه در تظاهر به این «ثبات» است...

سیاوش کسرائی در همهٔ اشعار خود این «ثبات» را نشان داده است. امّا در همه‌جا «من» زنده و جاری با زمان او را نمی‌بینیم، زیرا که نشانهٔ تظاهر به ثبات اعتقاد در بسیاری از شعرهای جدید او [یعنی در زمان انتشار *خانگی*] آشکار است...

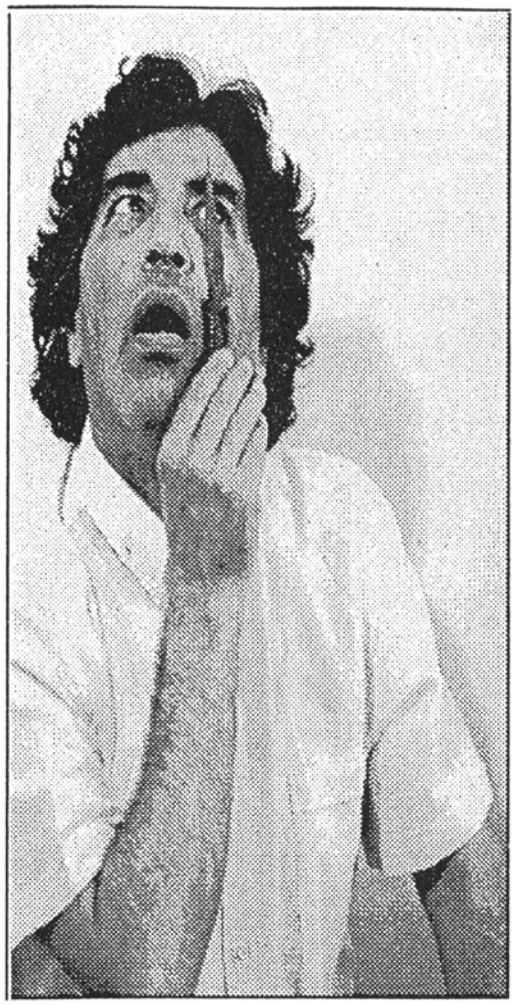
با خواندن شعرهایش انسانی را می‌بینیم که سوار کالسکه‌ای است زیبا، جامه‌هایی فاخر بر تن دارد، کفشهایش برق می‌زند، دستکشهای سفید به دست دارد، صدایش بم و پردرنگ است، کلمه‌ها را شمرده ادا می‌کند، آنها را دستچین می‌کند و با ظرافت کنار هم می‌نشاند، امّا شنوندگان او مردم کوچه و بازارند... و مردم به خود می‌گویند اگر او از ماست، چرا این‌طور حرف می‌زند؟...

به‌طور کلّی سیاوش کسرائی، برخلاف بعضی از شاعران شناختهٔ معاصر، زیاد در پی خیالسازی و صنایع لفظی و معنوی نیست و بیشتر می‌کوشد که پیام دهنده‌ای باشد شاعرطبع. شاید به همین جهت است که وقتی در پی زیبایی برمی‌آید، از توفیق دور می‌شود. پیامهای او زبانی ساده، قاطع و کوتاه می‌خواهد و پرداختهای شاعرانه پیامهای او را از صراحت و سلامت می‌اندازد.

کیانوش، محمود: «دربارهٔ *خانگی*، مجموعهٔ شعر از سیاوش کسرائی»، چاپ اوّل در مجلّهٔ *فردوسی* و بعد در کتاب: کیانوش، محمود: *بررسی شعر و نثر فارسی معاصر* (تهران، انتشارات رَز، چ. چهارم ۱۳۵۵)، ص ۱۱۵-۹۶.

یدالله رؤیائی

غایتِ اشیاء: نوعی دیدن



در خود شئ شعری نیست. برعکس، شئ سرپوش خفه‌کننده‌ای است برای شعر. به همین جهت است که شعر در جایی نشسته است که شئ به آن نمی‌رسد، یعنی نشسته در نهایت شئ. جایی که شئ هرگز به آنجا نمی‌رسد. و شاعر است که آن را کشف می‌کند و در کشفِ شعر، شئ به نهایت خود می‌رسد. این کَشف، کار مشاهده نیست، کار چشم نیست. چشم برای اینکه به پشتِ شئ برسد از شئ عبور می‌کند و آن را پشت سر می‌گذارد: «پشت» سر. مثل پشتِ اثر. مثل تابلویِ روی دیوار که ما را به پشتِ دیوار می‌برد، و به آنکه خودش را در تابلو گذاشته است یعنی به نقّاش. به اثر هم اگر تنها به نگاهی بسنده کنیم، به زندگی اثر نگاه کرده‌ایم، و به سرگذشتِ آن. و نه به نقّاش، و به آنکه ما را به پشتِ اثر می‌بَرد. آنچه در اثر هست بینِ من و اَثر هست، در فاصله است. جدا شدن از اثر شناختنِ اثر است، نه گم شدن در آن.

این طرز برخورد با شئ، یك خطاب خالی است که خلأ شئ را پر می‌کند. مثل هویی در کوه، که از پژواكِ خودش پُر می‌شود.

به شئ که نگاه می‌کنم شئ را گم می‌کنم. این دیگر یك مشاهدهٔ معمولی نیست. مشاهده را همه می‌کنند. مشاهده را همه بلدند. شاعر معمولی وقتی که می‌بیند عادت چشمِ خودش را دنبال می‌کند. امّا شاعری که خرقِ عادت می‌کند، شعر را در چیزهایی که نمی‌بیند می‌بیند. یعنی همان وقتی که شاعران سطح دنیای دیدنی‌هاشان را تصویر می‌کنند، شاعر حجم تصویری از ندیدن دنیا می‌دهد.

در اینجا «سطح» را دست کم نمی‌گیرم. بلکه در معنای لغتیِ آن (سطح) می‌گیرم یعنی در معنای حقیقی و هندسیِ آن، که در این معنا شاعرانِ سطوح لزوماً شاعران «سطحی» به معنای مجازیِ این کلمه نیستند، و تواناترینِ آنان به‌علّتِ اشرافی که بر زبان دارند، و به‌علّت تسلّطی که بر بازیِ با سطوح دارند، گاه فراتر از مسیر مستقیم چشم می‌روند. و در این بازیِ با سطوح، گاه برخوردِ دو سطح (حجم) آنها را به رؤیت دیگری از جهان مشاهده‌هایشان می‌رساند. به دیدنی دیگر، و یا حتّیٰ به «زبانی دیگر»، که شاعر خود یکسره از آن بی‌خبر بوده است. آنها سطوحشان را به رؤیا می‌دهند و رؤیاهایشان را به جهان. و در این بی‌خبری، از جهان تصویری می‌گیرند که لنگر در تصویری دیگر دارد که خود حلقه در تصویری دیگر زده است. و در این داربستِ تصویر علامتی از دنیا به ما می‌دهند که علامت دنیای امروز ما است. نوعی دیدن است. و شاعران واقعی را همین نوعی دیدن، همین جادو، شریك سرنوشت جهانیان می‌کند. بی‌آنکه خود بدانند. که در این کارشان نه سفارش است و تصمیم، و نه تعهّد و تسلیم.

چطور می‌شود بدون عبور از ظاهر به باطن رسید؟ برای رفتنِ به بطن نمی‌شود از ظاهر غافل شد. چرا که عُمق لزوماً برای مقابله با سطح نیست. و برای رسیدن به عمق نباید به سطح خیانت کرد.

«از میان یادداشتها»

لبریختهٔ ۱۵۲

از دوردست عبور می‌کنم و
دوردست را به چنگ نمی‌آرم

وقتی‌که دوردست طی می‌شود
طی می‌کنند گامم را
زیباهای سریع فرسخها
و جای دیگر در دوردست دیگر
با فاصله‌های دوشیزه می‌خوابند

وقت عبور از دوردست
با گامهای طی شده دست خالی می‌گوید
پس دورهای رام کجا می‌آرامند؟

(یدالله رؤیائی)

روزبهان

آوارهٔ معطوف

دربارهٔ لبریختهٔ ۱۵۲ از یدالله رؤیائی

در قصّه‌هایمان بود مردی که به هرچیز دست می‌زد بدل به سنگ می‌شد، سنگ سرنوشت هرآن چیزی بود که مرد به آن دل می‌بست. او خانه‌ای سنگی داشت، باغی سنگی، گلهایی سنگی، و پرنده‌ها و آدمهایی همه از سنگ. مرد امّا چیزی را سنگی دوست نمی‌داشت. او هرچیز را آن‌گونه می‌خواست که بود. و این، دیالکتیک دل و دست آدمی است. دیالکتیکی که از وساطت دست در رابطهٔ میان دل و کیهان می‌گوید.

مرد اکنون از میان قصّه بیرون آمده است تا به جست‌وجوی «دور رام» بپردازد و آن را بیابد و بار دیگرش به سنگِ «به چنگ نمی‌آرم» بدل کند:
می‌گوید: «از دوردست عبور می‌کنم و / دوردست را به چنگ نمی‌آرم». دارد از حال و بال خود می‌گوید، یا، از حال بال خود وقوف می‌دهد، وقوفی که از درون آن سؤال برمی‌خیزد، سؤالی که اشاره به تناقض در متن خبر دارد:
مثل این است که گفته باشد سکّه در دست من است و سکّه در دست من نیست؛ شباهت این دو نقل را نمی‌توان انکار کرد. این شباهت، که از تناسب ساختاری آن‌دو برمی‌خیزد، با قید یك نکته از میان می‌رود، نکته‌ای که ذهن تنبل حوصلهٔ وقوف به آن را ندارد و از آن می‌گریزد. او بیشتر می‌خواهد مطیع شباهت باشد و شباهت را تبلیغ و تقلید کند.
نکته این است که سکّه مطلق است و روی پای خودش می‌ایستد، چه در دست باشد و چه در دست نباشد. دوردست، امّا، از نسبت برمی‌خیزد و امری اعتباری است. همه‌جا خانهٔ دوردست است و دوردست خود هیچ‌کجا خانه ندارد. او آوارهٔ معطوف است. تا نگاه تماشایی عطف به کجا و کدام‌جا شود او نقل مکان می‌کند. او بی تماشایی می‌میرد چرا که بی نگاه تماشایی جایی برای زیست ندارد. دوردست از سخاوت چشم است که معتبر می‌شود و چشم از موضع «من» می‌بیند. «من» رابطه‌ای موازی با دوردست دارد یعنی رابطه‌ای با حفظ فاصله، این است که دوردست با تغییر موضع «من» موضعی دیگر می‌گیرد و یا خود دیگر می‌شود.
اینجاست که وقتی می‌گوید «از دوردست عبور می‌کنم» و «دوردست را به چنگ نمی‌آرم» از دو دوردست می‌گوید؛ یکی به اعتبار موضعی که «من» اکنون بر آن ایستاده است و دیگر به اعتبار جایی که پیشتر بدان موضع بود. امّا او دیگر از آن جا سفر کرده است و لاجرم دوردست هم به سفر خود ادامه داده است.
او، امّا، به تصرّف چیزی آمده است که بدان وقوف ندارد، یعنی می‌خواهد مجهول را تصرّف کند. همهٔ آگاهی او از موضوعی که باید مورد تصرّف قرار گیرد این است که آن «چیز» در بطنِ دوردست قرار دارد، یعنی *در دوردست بودن تنها* تعریفی است که او از آن چیز دارد، بنابراین او به تصرّف آن چیز نیست که می‌رود بلکه به تصرّف خودِ دوردست برخاسته است. دوردست، امّا، از آن‌رو دوردست است که دور از دست است، یعنی از سرشتِ *به چنگ نیامدن* حاصل شده است.
اگر او می‌خواست چیز معلومی ـ مثلاً سکّه‌ای ـ را در دوردست به چنگ آورد، آن‌گاه دوردست قابل تصرّف می‌شد، یعنی در دسترس شئ ـ سکّه ـ قرار می‌گرفت و در آن صورت اطلاق می‌یافت. امّا دوردست در خودِ دوردست قابل تصرّف نیست و «رام» نمی‌شود. و این تراژدی انسانِ آرمانخواه است که شتابناك می‌گذرد و «گامهایش زیباهای سریع فرسخها» را طی می‌کند بی‌آنکه به آن «چیز» رسد.
امّا نه، بهتر است گفته شود زیباهای سریع فرسخها هستند که گامهای او را «طی می‌کنند»: در «رفتن امّا نرسیدن» نوعی از سکون هست. نوعی از سکون به این دلیل که توأمان نوعی از حرکت نیز هست. حرکت است به اعتبار صورت عینی شخص رونده و سکون است به اعتبار فاصلهٔ مطلق او با مقصدی که پیوسته در دوردست قرار دارد. میان این سکون و آن حرکت، سکون است که به مقصد هویّت می‌دهد.
انسانِ امروز بر صفحه‌ای متحرّك درجا می‌زند، صفحهٔ شتابناك می‌گذرد و او را جا می‌گذارد، پس او طی نمی‌کند طی می‌شود، اشیاءاند که او را سپری می‌کنند نه که او اشیاء را سپری کند، زمان بر او می‌گذرد نه که او بر زمان بگذرد.

اشیاء سپری کننده ـ زیباهای سریع فرسخها ـ می‌روند تا به دوردست تبدیل شوند، به دوردستی که وقتی در دسترس بود زیبا بود امّا غایت نبود. زیباهای سریع فرسخها، رامهای دور هستند که نزدیك شده‌اند و دوباره به دور می‌روند. غایت امّا پیوسته نه رام که *دور رام* است. *رام دور* آن سکّه است، *دور رام* امّا آن دور از دست است که دست را پیوسته خالی می‌گذارد. *دور رام* تنها در کلمات است که حضور دارد، یعنی تنها در اندیشه و تنها در آن بخش از اندیشه که محض اندیشه است. *دور رام* هرگونه پیوند خود را با ریشه‌های طبیعت بریده است، مثل پرنده که در فضا پرواز می‌کند و رابطهٔ خود را با زمین قطع کرده است؛ زمین در پرواز پرنده حضوری غایب دارد و طبیعت در *دور رام* حضوری اندیشگی؛ هرقدر پرواز زمین است اندیشه هم طبیعت است.

دور رام از منطق خود اطاعت می‌کند و بر طبیعت خود می‌رود، بر طبیعت اندیشگی خود، و لاجرم دست را خالی می‌گذارد، و دست به گذشتهٔ خود می‌نگرد و با تاریخ خود صحبت می‌کند، با تجربهٔ خود: سکونِ حرکت‌وار: با *«گامهای طی شده»*. و با *«گامهای طی شده» می‌گوید: «پس، کجا...؟»*. سؤال را *نمی‌پرسد*، *می‌گوید*، چرا که سؤال خود عین پاسخ است، سؤال خود پاسخ است. هنگامی که پاسخی در کار نیست، طرح سؤال یعنی اعلام مجهول، یعنی مجهول هست و ازهمین مجهول بودن است که هست.

نمی‌گوید «دورهای رام کجا می‌آرامند؟»، *می‌گوید «پس دورهای رام...؟»*، و این *«پس»* یعنی که پیشینه‌ای در کار است، همان پیشینه که نام *«گامهای طی شده»* به خود گرفته است. تاریخ سؤال را مطرح می‌کند و به آن جهت می‌دهد. این *«پس»*، پسِ حیرت است، پسِ نتوانستن است، پسِ استیصال است از نرسیدن، پسِ عابری است که در عبور از بیابانی بی‌کران از خستگی لحظه‌ای وامی‌ایستد و به پشت

سر خود می‌نگرد... و آنگاه که این پس معطوف به *دور رام* می‌شود بیان شکست است و آغاز حسرت آدمی... که *دور رام* را می‌خواهد که بر آن بیارامد.

وقتی خدا می‌میرد ترس و حسرت متولّد می‌شوند. ترس و حسرت همزادگانند. همزادگانی که سایه‌ای به یك اندازه تاریك دارند. همزادگانی یکسان که در بطن مادری به نام مرگ ـ مرگ هرچیزی که نام خدا و نام رؤیا به خود گرفته است ـ رشد کرده‌اند و پا بر زمین امروز نهاده‌اند. انسان امروز رؤیاهای خود را از دست داده است، او آینده‌ای ندارد که آن را رؤیا کند و همین او را به‌سوی رؤیا می‌کشاند. او هیچ ندارد که به آن چنگ بزند و هیچ زمینی زیر پای او استوار نیست. بی‌آیندگی چهره‌ای چنان مهیب دارد که او از ترس به گذشته پناه می‌برد؛ گذشته نیز او را وانهاده است و از آن جز خاکستر حسرت باقی نمانده است. کتاب رؤیا شیرازه‌ای از کابوس به خود می‌گیرد.
ترس و حسرت عناصر اصلی روانشناسی و فلسفهٔ امروز هستند.
در گریز از ترس همه چیز شکلی از دلتنگی می‌گیرد و لاجرم انسان امروز زبان خود را از نوستالژی دریافت می‌کند.

شعر با استفاده از واژگانی چون *فرسنگ* و *دوردست* فضایی بدوی (primitiv) به خود گرفته است. دوردست، دوردستی که به افق می‌رسد، در تملّك انسانهای روستایی و بیابانی است. انسان شهرنشین دوردست ندارد، افق روبه‌روی او از خانهٔ مقابل و از میدان انتهای خیابان فراتر نمی‌رود. رؤیاها را افق نگاه ما می‌سازد و افق ما را رؤیاهامان به وجود می‌آورند. بازگشت به فضاهای بدوی نه میل که حسرت انسان امروز است. انسان امروز که با گلویی گره خورده از بغض به سراغ شعر می‌رود که در آنجا خانه‌ای بسازد، خانه‌ای با فضای دوران کودکی. امّا طلسم او را رها نمی‌کند. شعر هم جادو شده است. «سرعت» به‌کار پیله بستن است؛ پیله بستن بر اندام زیباهای فرسخها و بر اندام گریز، پیله بستن بر اندام خواستن، بر اندام بیداری و بر اندام رؤیا...

مرد امّا نمی‌تواند که نخواهد. خواستن، تقدیر ازلی و ابدی اوست و سنگ شدن سرنوشت هر آن چیزی است که مرد می‌خواهد.

خروس می‌خواند، و چه سحرانگیز!
مرد دستش را دراز می‌کند که صدا را بنوازد...

جواد مُجابی

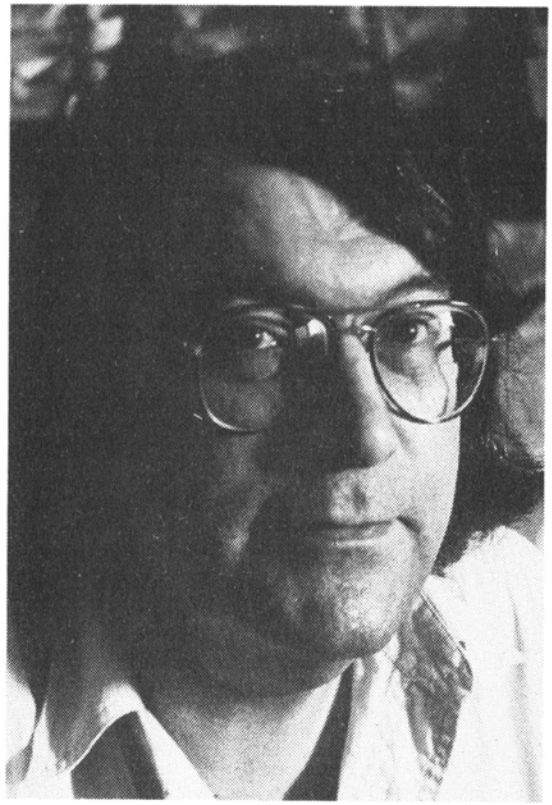
شیدایی ۱۱

فرسوده‌ایم خود را
در راهی
که راه نبود
عکس گامهای مردی که در خواب می‌شتافت.
□
از باغ بیرون می‌آیم
باغ گم می‌شود
باغ اینجا بود.
به باغ برمی‌گردم
این باغ دیگری است.
□
باید که باز بخوابم
شاید این بیداری
این بازیگر.
شاید که خواب می‌دیدم بیدارم.
در خواب من به بیداری می‌اندیشد و همچنان
در خواب است.
□
به باغ خفته نزدیك می‌شوم
به سایه‌های گمشده‌اش.
می‌بوسمش
کویری بیدار.
و راه ناشناخته
می‌فرساید باز
سایه‌های عطشناك را.
□
کسی به‌جای من آواز می‌خواند
که حرفهایش را نمی‌دانم
از بر دارم
آوازم از راه برده است
این بیراه.
□
همیشه راه از من آغاز می‌شود

چرا طنین هق‌هق
گاهی به قهقهه
تعبیر می‌شود؟
همیشه راه به من پایان می‌یابد.
□
کودك رنگ می‌زند باغ و خانه را
و راه را
کوهی را آن‌دور
به رنگ کبود و نارنجی.
و بعد کاغذ را پاره می‌کند.
برمی‌گردد دنبال نام خود در پاره پاره‌های کوه
می‌گردد.
□
«... باید ادامه یابد هرچیز...»
باید ادامه یابد هرچیز؟
شاید.
کاغذی برمی‌دارد و نام خود را به‌شکل راهی
که گم شده است مصوّر می‌سازد.
□
تو هم
با من بیا!
تماشایی است.

چند پرسش از اسماعیل خوئی (۱)

آیندگان مفهوم شعر را از این فراتر خواهند برد



در آبان‌ماه ۱۳۷۴ عسگر آهنین و سعید یوسف به قصد دیدار اسماعیل خوئی به لندن رفتند و چند روزی را، هر روز چند ساعتی، در بیمارستان در کنار او بودند. در یکی از این دیدارها، پاسخهای خوئی به چند پرسش ضبط شد. در اینجا بخش اوّل این مصاحبه را می‌خوانید، که در آن خوئی تعریف خود را از شعر قدری باز می‌کند.

س. ی.: آیا هنوز آن تعریف سابقت را از شعر ـ که «شعر گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین» ـ قبول داری یا در طول این چند ده سال احتمالاً به این نتیجه رسیده‌ای که باید تعریفی دیگر را جایگزین آن کرد؟

ا. خ.: من بویژه بعد از خواندن این مقالهٔ «جدال با مدّعی ثانی» تو و آن رباعیهای به‌هم پیوسته‌ات [دربارهٔ شعر]، اصلاً برآن شده بودم، و برآن هستم هنوز هم، که یك مقالهٔ دیگر در برخورد با این پرسش که «شعر چیست؟» بنویسم. و اجازه بده برخی از نکته‌هایی که در آن مقاله خواهد آمد را الآن برای شما بگویم.

اوّلاً، در این زمینه از خودمان باید بپرسیم که: آیا شعر تعریف‌پذیر هست یا نیست؟ و در پاسخ این پرسش دو سخن را از همدیگر باید تفکیك کرد: یکی سخن کسی را که می‌گوید من نمی‌توانم از شعر تعریفی به دست بدهم، و بعد سخن کسی را که می‌گوید شعر تعریف‌ناپذیر است. آنکه می‌گوید من نمی‌توانم شعر را تعریف کنم، خُب، دارد در حقیقت صمیمانه و فروتنانه به یك ناتوانی اقرار می‌کند... خُب، باشد، لازم نیست همگان فلسفه خوانده باشند، لازم نیست همگان به هر مفهومی یك برخورد منطقی داشته باشند. و برای *شاعر بودن* لازم نیست که آدم *تعریفی از شعر* داشته باشد؛ حسّ شاعرانه، بینش شاعرانه، کافی است. و برای آنکه تعریفی از شعر به دست بدهیم نیز لازم نیست شاعر باشیم. اصلاً تعریف مفهوم شعر یك چیز است، یك کار است، یك کار فلسفی است، و شعر گفتن کار شاعرانه است، این دو تا اصلاً هیچ ربطی به همدیگر ندارند.

> **هر مفهومی را می‌شود تعریف کرد، امّا تعریف مفهومها، همچنان که ذاتِ خود مفهومها، جاودانه و دگرگونی‌ناپذیر نیست، مفهومها خصلتهای دورانی دارند، در پایان هر دورانی هر مفهومی برخی خصلتهای گذشته‌اش را از دست می‌دهد، برخی خصلتهای تازه به دست می‌آورد.**

امّا کسانی که می‌گویند شعر *تعریف‌ناپذیر* است، با این پرسش ارسطویی لااقل رویاروی‌اند یا سقراطی که: خُب، اگر شعر تعریف‌ناپذیر است ما برای چی اصلاً داریم توی سروکلّهٔ هم می‌زنیم؟ به چه اعتبار شما می‌گویید فلان کس شاعر است یا فلان کس شاعر نیست؟ چرا می‌گویید این چیزی که شما سروده‌ای شعر هست و آن چیزی که به‌هم بافته‌ای شعر نیست؟ اگر مفهومی براستی تعریف‌ناپذیر باشد، به دست دادن و نشان دادن مصداقهای آن مفهوم عملاً کار علمی، کاری که سرانجام بشود به بی‌چون وچرایی رساندش، یعنی یك کار علمی، هرگز نخواهد بود، و به جایی نخواهد رسید که شما شعری داشته باشید، نمونه‌ای از شعر داشته باشید، که همگان بی گفت‌وگو به‌عنوان شعر بپذیرندش، و نمونه‌ای از شعر، از به‌اصطلاح شعر، داشته باشید که همگان بی گفت‌وگو بگویند که نه، این شعر نیست.

اگر مفهوم شعر منطقاً تعریف‌ناپذیر باشد، این پرسش که، این داوری که: «آنچه پیش چشم من است شعر هست یا نیست؟»، برمی‌گردد به پسند ویژهٔ شخصِ داوری‌کننده، و در نتیجه به تعداد افرادِ انسان، در طول تاریخ انسانی، گونه‌های متفاوت شعر داریم؛ و یك و همان سخن برای من می‌تواند شعر باشد، برای شما می‌تواند شعر نباشد. اگر به چنین وضعیّتی راضی هستید، باشد، حرفی نیست. ولی رسیدن به این‌گونه سوبژکتیویته در حقیقت پایان هرگونه نقد و انتقاد و سنجش نیز خواهد بود. دیگر، اگر از این راه برویم، منطقاً به اینجا می‌رسیم که شاعر می‌توانیم داشته باشیم، امّا منتقد شعر، شعرشناس، نمی‌توانیم داشته باشیم.

نکتهٔ دیگر که باید در نظر داشته باشیم این است که چرا تعریف کردن مفهومها لازم است اصلاً؟ خُب، من الآن یکی از دلیلهایی را که چرا مفهوم شعر را باید تعریف کرد گفتم، ولی دلایل کلاسیك هم دارد این چگونگی. یکی می‌گوید... داستان مولوی را در نظر بگیرید، که: «کار خوبان را قیاس از خود مگیر / در نوشتن گرچه باشد شیر، شیر / آن یکی شیر است اندر بادیه / وین دگر شیر است اندر بادیه / آن یکی شیر است کآدم می‌خورد / وین دگر شیر است کآدم می‌خورد»، خُب؟ حالا، اگر من بیایم بگویم که شیری دیدم که از هیبتش سخت ترسیدم، و شما به قهقهه در بیایید که یعنی چی، شیر را که آدم می‌نوشد، چه هیبتی داشته؟ خُب، معلوم است

که ما دو تا از یک سخن، از یک نمود، حرف نمی‌زنیم، ما داریم از دو معنای گوناگون حرف می‌زنیم، اگرچه از آنجایی که هر دو مفهوم در یک واژه بیان می‌شود، یا دو واژه است که یک شکل فونتیک دارد، دچار ناهمزبانی شده‌ایم. دلیل تعریف کردن مفهومها یکیش این است که ما را از این گونه ناهمزبانیهای اجتناب‌پذیر و نالازم می‌رهاند. تعریف کردن یک مفهوم در حقیقت خط کشیدن به دور آن مفهوم است و بازشناختن آن از هر مفهوم دیگری. هرچه مفهومها را شما روشنتر و دقیقتر تعریف کنید، در هم‌اندیشه شدن و همزبان شدن با دیگران کارتان آسانتر خواهد بود. درست است؟

حالا، یک پرسش دیگر این است که مفهومها به‌طور کلّی تعریف‌پذیر هستند یا نه؟ دو تا دید داریم در این زمینه، یکی دید افلاطونی- پارمنیدی است، که جهان را بر بستر *بودن* یا *هستن* می‌نگرد و پاسخش این است که آری، هر مفهومی یک‌بار برای همیشه تعریف‌پذیر است، از هر مفهومی می‌شود تعریفی جاودانه به دست داد چرا که مفهومها دگرگونی‌ناپذیرند، جاودانه در جهان ایده‌ها هستند، و ما کافی است که یک بار به تعریفِ درست آنها دست بیابیم، آن‌وقت برای همیشه آنها را می‌شناسیم. دوم، دید هراکلیتی است که جهان را بر بستر *شدن* می‌بیند و همراه با جهان همهٔ مفهومها را هم در حال دگرگونی می‌بیند، و می‌پذیرد در نتیجه که هیچ مفهومی را یک بار برای همیشه که نه، حتّی برای یک لحظه نیز نمی‌توان تعریف کرد چرا که همین که تعریفش کنیم، او چیز دیگری شده. این جهان و همهٔ مفهومهای ما همچون رودی است که دارد رد می‌شود جلو ما، می‌گذرد، و ما دو بار در این رود نمی‌توانیم فرو برویم، چرا که هربار آبهای تازه‌ای بر ما می‌گذرند. پس مفهومها هم مثل همین. مفهومها هرگز تعریف‌پذیر نیستند.

> برای شاعر بودن لازم نیست که آدم تعریفی از شعر داشته باشد، و برای آنکه تعریفی از شعر به دست بدهیم نیز لازم نیست شاعر باشیم.

دید سوّم، که در حقیقت دید دیالکتیک است، سنتزی است از این دو، و می‌گوید که هر مفهومی را می‌شود تعریف کرد، امّا تعریفِ مفهومها، همچنان که ذاتِ خود مفهومها، جاودانه و دگرگونی‌ناپذیر نیست، مفهومها خصلتهای دورانی دارند، در پایان هر دورانی هر مفهومی برخی خصلتهای گذشته‌اش را از دست می‌دهد، برخی خصلتهای تازه به دست می‌آورد. معنای این سخن این است که همچنان که مار هرچند گاه یک بار پوست می‌اندازد، هر مفهومی هم هر دوران، هر چند دوران یک بار، یا هر دورانی یک بار در حقیقت، از پوستهٔ تعریف پیشینش بیرون می‌خزد و تعریف نوی پیدا می‌کند. یعنی که پس، آری، مفهومها تعریف‌پذیر هستند، امّا تعریفها جاودانه نیستند.

خود مفهوم شعر، نمونهٔ خوبی به دست می‌دهد. روزی روزگاری بوده است که شعر کلامی بوده است... ـ در ایران البتّه... ـ و آن‌وقت می‌بینی که در هر فرهنگی هم شعر می‌تواند معنای دیگری داشته باشد، تعریفها از این نظر هم، باز همچنان‌که خود مفهوم، از فرهنگ به فرهنگ و از زمان به زمان، خصلتهای متفاوت به خودشان می‌پذیرند، و این هم که گوهرهٔ یک مفهوم چیست باز بستگی دارد به اینکه از چه دیدی به آن نگاه کنیم: یک دید، دیدِ بودن، دیدی که جهان را در بستر بودن می‌نگرد، برای هر مفهومی گوهره‌ای دگرگونی‌ناپذیر می‌پذیرد، و دیدی که جهان را در شدن می‌پذیرد اصلاً برای هیچ مفهومی گوهرهٔ دگرگونی‌ناپذیر نمی‌پذیرد، گوهرهٔ هر مفهوم در حقیقت خوشهٔ همهٔ خصلتهایی است که دارد، این خوشه هم همیشه، مدام، در حال از دست دادن برخی از این خصلتهاست و به دست آوردن برخی خصلتهای دیگر. و در این معناست که مفهومها، همچنان که خود جهان، در هر لحظه، هم هستند و هم نیستند، یعنی که در حالِ شدن هستند.

> تعریف کردن مفهوم شعر با سخنان زیبا و شاعرانه گفتن دربارهٔ شعر تفاوت دارد.

با این‌همه، هر مفهومی در هر دورانی، یعنی در هر برشی از تاریخ که به آن نگاه کنیم، یک خصلتهایی دارد، که به اعتبار آن خصلتها، به اعتبار آن ویژگیها، شما می‌توانید آن مفهوم را برای آن دوران تعریف کنید، و به اعتبار آن تعریف با دیگران دربارهٔ آن مفهوم در آن دوران به تفاهم برسید، و به این ترتیب یک گستره یا حوزه‌ای از نقد برای شما، یک حوزه‌ای از داوری برای شما ممکن باشد. منتها، در این معنا، پس، همچنان‌که تعریفها دورانی هستند و نه جاودانه، اعتبار داوریها و نقدها نیز باز دورانی است و نه جاودانه. هر دورانی به همهٔ مفهومها دوباره باید از نو بنگرد و هر مفهومی را از نو برای خودش تعریف کند.

یک وقتی بود که شمس قیس رازی می‌گفت که ـ با نظر داشتن به شعر از آغاز تا دوران خودش می‌گفت: ـ شعر کلامی است موزون، مقفّی، متساوی، متکرّر. درست است؟ همه‌اش را یادم نمی‌آید... باری. یعنی در آن خوشهٔ خصلتها، که به هم گره می‌خورد و شعر را می‌ساخت، گذشته از خیال‌انگیزی، که از ارسطو به این‌سو شناخته بود و حتّی پیش از ارسطو هم شناخته بود، در فرهنگ ما قافیه داشتن و وزن داشتن و تساوی طول مصرعها هم جزو ذات شعر شناخته می‌شد. در دوران ما می‌بینیم که این ماری که شعر باشد از پوستهٔ آن تعریف بیرون خزیده و پوستهٔ دیگری، تعریف دیگری، انگار پیدا کرده. این تعریف چیست؟ من به دنبال این تعریف بودم و گمان هم می‌کنم که این تعریف را به دست آورده باشم.

یک نکتهٔ دیگر که باید در نظر داشته باشیم این است که تعریف کردن مفهوم شعر با سخنان زیبا و شاعرانه گفتن دربارهٔ شعر تفاوت دارد. فرض کنید یکی از حرفهای خیلی قشنگی که راجع به شعر شنیده‌ام از دهان منوچهر آتشی بوده، سخنی گفته شبیه به اینکه «شعر پابرهنه دویدن بر دشتی از خنجر است» یا «شعر پابرهنه دویدن بر خنجرزاران است». خُب، این یک سخن شاعرانه است دربارهٔ مفهوم شعر، ولی تعریف شعر نیست. از این حرفها خیلی می‌شود گفت: شعر چنگ افکندن به‌سوی محال است، آویختن در ابر است، و خیلی چیزهای دیگر می‌شود گفت که خیلی دلنشین هم باشد ولی مفهوم شعر را برای ما روشن نکند. تعریف کردن مفهوم شعر در حقیقت به دست دادن سخنی است دربارهٔ آن که سه خصلت منطقی داشته باشد، همچنان که هر تعریف دیگری از هر مفهوم دیگری. اوّلاً باز دوباره تکرار می‌کنم که تعریف کردن مفهوم شعر کاری شاعرانه نیست، کاری است منطقی- فلسفی. کسی که مفهوم شعر را تعریف می‌کند لازم نیست که شاعر باشد، و شاعر هم لازم نیست که تعریفی از مفهوم شعر داشته باشد.

برای آنکه تعریفی از مفهوم شعر، همچنان که تعریف هر مفهوم دیگری، پذیرفتنی باشد، باید سه ویژگی داشته باشد: *جامع* باشد، یعنی همهٔ افراد آن مفهوم را در بر بگیرد؛ *مانع* باشد، یعنی افرادِ هیچ مفهوم دیگری را در بر نگیرد؛ *تحلیلگر* باشد، یعنی که گوهرهٔ آن مفهوم را به ما بشناساند. بسیاری از آنچه من به‌عنوان تعریف مفهوم شعر این‌سو و آن‌سو خوانده‌ام یا *جامع* نبوده، یعنی همهٔ گونه‌ها و افراد مفهوم شعر را در بر نمی‌گیرد؛ یا *مانع* نبوده، یعنی افراد مفهومهای دیگری مثل نثر، مثل قصّه، داستان، نمایشنامه، حتّی نقّاشی را هم در بر می‌گرفته (نمونه‌هایش را می‌توانم بیاورم الآن، اگر لازم شد یک‌وقت خواهم گفت)؛ یا که، از آن بدتر، *تحلیلگر* نبوده، یعنی وقتی حشو و زوائدش را می‌زدی از تویش در می‌آمده که «شعر، شعر است»! که اگر در تعریف مفهوم شعر بگویی «شعر، شعر است»، این تعریف هم جامع است، هم مانع است، افراد هیچ مفهومی را در بر نمی‌گیرد جز شعر، و همهٔ افراد شعر را هم در بر می‌گیرد، ولی تحلیل نمی‌کند مفهوم را، و شعر را به ما نمی‌شناساند.

خُب، من یک وقتی، با اندیشیدن بسیار به مفهوم شعر و با نظر داشتن به بسیاری تعریفها، هم در ادبیّات خودمان و هم در تاریخ نقد شعر در ادبیّات خودمان و در ادبیّات اروپایی، تا آنجایی که البتّه من بهش دسترسی داشتم و آشنایی داشتم، در تعریف مفهوم شعر پیشنهاد کردم که «شعر گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی

فشرده و آهنگین». حالا این تعریف را همچنان... از سی سالگیم... نمی‌دانم دقیقاً کی بوده، ولی یادم است که اوّلین بار من این تعریف را در یک سخنرانی در تالار قندریز، سال ۴۶، ۴۷ بوده، عرضه کردم، که بعد هم متن آن جایی چاپ شد در همان سالها. باری. آیا همچنان این تعریف را تعریف معاصر شعر می‌دانم؟ دوباره یادآوری می‌کنم که هنگامی بوده است که تعریف شعر این نبوده است. هنگامی نیز خواهد بود، زمانه‌ای خواهد آمد، که در آن باز تعریف مفهوم شعر این نباشد. تعریف معاصرِ شعر آیا همین است؟

من بسیار کوشش کردهام که مفردات این تعریف را روشن کنم. هم از اندیشه بسیار حرف زدهام، هم از خیال، هم از زبان، هم از ویژگیهای فشرده بودن و آهنگین بودن. باز اینجا چند نکته‌ای را فقط برای اینکه با خودمان به تفاهم برسیم یادآوری می‌کنم، بحث بیشترش می‌ماند برای وقتی دیگر، اگر جان داشته باشم آن مقاله را بنویسم.

شعر گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین.

برای نمونه، از گره‌خوردگی آغاز کنیم. ببینید، ما دو چیز را می‌توانیم با هم *مخلوط* کنیم، مثلاً نخود و لوبیا را با هم مخلوط می‌کنند، نخودها نخودند و لوبیاها هم لوبیا. بویژه که خام هم باشند. خُب؟ *آمیزش* داری: شکر را با آب می‌آمیزی، شکر ممکن است دگرگون شود ولی گوهره همچنان سر جایش است، یعنی براحتی تو می‌توانی شکر را از آب جدا کنی. *آلیاژ* داری، و سرانجام *ترکیب* داری، که *گره‌خوردگی* در این معنا به *ترکیب* نزدیک است، که در آن، دو یا چند عنصری که با هم یکی می‌شوند براستی یکی می‌شوند، به گونه‌ای که شما نمی‌توانید از همدیگر بازشان کنید... خُب؟ گره‌خوردگی خیال و اندیشه در شعر به گونه‌ای است که شما نمی‌توانید خیال را از اندیشه باز بشناسید. یکی شده‌اند. «خورشید می ز مشرقِ ساغر طلوع کرد/ گر برگ عیش می‌طلبی ترکِ خواب کن» کجایش اندیشه است، کجایش خیال؟ نمی‌توانی اصلاً از هم تفکیک بکنی. اگر بکنی اصلاً کار... در حقیقت شعر را کشته‌ای، اگر بشود این کار را کرد. می‌شود، و درست در آن معنا که می‌شود لاشهٔ یک گوسفند را قصّابی کرد. منتها گوسفند مرده، لاشه است دیگر؛ کشتهٔ گوسفند، گوسفند نیست، زندهٔ گوسفند نیست، گوسفند اصلاً نیست، گوشت است، چیز دیگری است. پس وقتی می‌گوییم گره‌خوردگی، یک چنین ویژگی، یک چنین چگونگی‌ای را در نظر داریم.

اندیشه، البتّه که می‌تواند شعر را به‌سوی فلسفه ببرد، یا به‌سوی علم ببرد، ولی «اندیشه» مفهوم بسیار گسترده‌ای است، در همان معنا که در حقیقت بیش از همه و پیش از همه مولوی‌مان می‌گوید «ای برادر تو همان اندیشه‌ای/ مابقی تو استخوان و ریشه‌ای/ گر بود اندیشه‌ات گل، گلشنی/ ور بود خاری، تو هیمه‌ی گلخنی». اندیشه یعنی آنچه به جان آدمیزاد می‌گذرد و برخورد درونی با واقعیّت. هیچ لزومی ندارد که اندیشه یک چیز ژرفی باشد، یک جهان‌نگریِ به‌هم پیوستهٔ علمی باشد. خرافه هم اندیشه است، هر سخنی که شما می‌گویید در حقیقت بیان‌کنندهٔ یک اندیشه است. درست است؟

اگر شعر تعریف‌ناپذیر است به چه اعتبار شما می‌گویید فلان کس شاعر است یا فلان کس شاعر نیست؟

پس دارم می‌گویم ـ می‌خواهم بگویم، یعنی ـ که شاعری نداریم که اندیشه نداشته باشد، و کسانی که می‌گویند «آقا شعر که جای اندیشیدن نیست»، به این چگونگی نظر ندارند که اصلاً انسانی نداریم که اندیشه نداشته باشد، و اصلاً زبان، کاربردِ زبان، یعنی بیانِ اندیشه. طور دیگری نمی‌شود. در این معنا، ناممکن است که شما سخنی بگویید که معنا نداشته باشد. مگر اینکه عمد داشته باشید در بی‌معنا سخن گفتن. هر سخنی معنایی را عرضه می‌کند و آن معنا هم یک اندیشه است. «اندیشه» در این معنای بسیار گسترده.

خیال. باز وقتی که مفهوم خیال را به کار می‌بریم اینجا، بسیارانی از سخن‌شناسان و از شعرشناسان ما به گونه‌های ویژه‌ای از خیال نظر دارند. خیال را مساوی می‌گیرند با تصویر، که در آن معنا مثلاً این شعر حافظ، خُب، البتّه شعر است: «خورشید می ز مشرقِ ساغر طلوع کرد/ گر برگ عیش می‌طلبی ترک خواب کن». سه تا تصویر، پس این دیگر شعر بسیار بسیار خوبی است. امّا، مثلاً «پیرِ ما گفت خطا بر قلمِ صُنع نرفت/ آفرین بر نظرِ پاکِ خطاپوشش باد»، خُب، خیال یا ندارد، پس شعرِ ضعیفتری است، یا، اگر هم دارد، فقط یک خیال کوچولوی پیش‌پاافتاده دارد که «قلمِ صُنع» باشد... ولی، نه، خیال یعنی آن فعّالیت فرااندیشه ـ فرامنطقِ انسان که جان آدم را به سوی پروازهای آزاد و آفرینندگیِ درونی می‌برد. به آزادی‌ای می‌رساندت که هرچیزی را بتوانی با هرچیزی ترکیب کنی و هرچیزی را از هرچیزی جدا کنی در درون خودت، بی نظر داشتن به واقعیّت. خُب، با همین بیت، حافظ یک فضای درونی برای ما درست می‌کند که در آن خدا، ازل، ابد، تمام جهان به خیال ما می‌آید، و بزرگواری این شعرش: پیری که تمام جهان انسانی و طبیعی را در نظر آورده، در کار خدا خطا می‌بیند و تازه چشم می‌پوشد بر این خطا. این را حافظ فقط از راه خیال، از راه در کار آوردنِ نیروی خیالِ من، به من منتقل می‌کند، در نتیجه این شعر البتّه که خیال‌انگیز است و از «خورشید می ز مشرقِ ساغر طلوع کرد» خیال‌انگیزتر هم هست برای من، برای اینکه من را به پروازهای بسیار بسیار دورتری می‌برد. یا فضاسازیهای نیمایی در شعر معاصر. در نظر بیاور شعر «ری‌را» را. «ری‌را» گمان نمی‌کنم که حتّی یک تصویر هم داشته باشد. ببینید الآن، همین‌جوری، بی‌واسطه، بی‌اندیشه این را گفتم... «ری‌را... صدا می‌آید امشب/ از پشت کاج که بند آب/ برق سیاهتابش تصویری از خراب/ در چشم می‌کشاند./ گویا کسی است که می‌خواند.../ امّا صدای آدمی این نیست...» [الخ] حتّی یک تصویر در این شعر نیست، امّا فضای این شعر یک فضای خیال‌انگیزِ شگفت‌آور است. پس، مفهوم خیال بسیار گسترده‌تر است از مفهوم تصویر. گونه‌های «فراتصویر» داریم از خیال‌انگیزی، که، اتّفاقاً، آن چیزی که «تصویر» باشد پیش پا افتاده‌ترین و ساده‌ترین و آسان‌یابترین نوع خیال است. «ای آنکه غمگنی و سزاواری/ واندر نهان سرشک همی‌باری/ رفت آنکه رفت، آمد آنک آمد/ بود آنچه بود، خیره چه غم داری؟/ هموار کرد خواهی گیتی را؟/ گیتی‌ست، کی پذیرد هموار؟/ مُستی مکن، که نشنود او مُستی/ زاری مکن، که نشنود او زاری/ تا بشکنی سپاه غمان را دل/ آن به که می بیاری و بگساری...» جز «سپاه غمان»، هیچ تصویری در این شعر نیست، ولی خود فضای شعر، یک کیهانِ تصویر است، یک کهکشانِ تصویر است، که درخشان است اصلاً، بی‌نظیر است... «هموار کرد خواهی گیتی را؟» اصلاً خودِ این واژهٔ «هموار»، گیتی را «هموار» کردن، ببین، خودش این، یک نوع، گیتی را به‌صورت یک دشت، مثلاً، به‌صورت یک کشتگاه، در نظر می‌آورد، که تو با بیل و کلنگ و اینها می‌خواهی صاف و صوفش کنی... خیال فقط تصویر نیست. باری. روشن است دیگر چه می‌گویم.

اگر مفهوم شعر منطقاً تعریف‌ناپذیر باشد، این پرسش که: «آنچه پیش چشم من است شعر هست یا نیست؟»، برمی‌گردد به پسندِ ویژهٔ شخصِ داوری‌کننده، و در نتیجه به تعداد افراد انسان، در طول تاریخ انسانی، گونه‌های متفاوت شعر داریم.

یا در پیوند با «زبان»، وقتی از «فشردگی» سخن می‌گوییم، لزوماً «به لفظ اندک و معنای بسیار» هست، امّا یعنی چی؟ در این معنا که سخن شاعرانه را، یا سخن شعر را، اگر خواسته باشی به بیان نثر برگردانی، ناگزیری واژه‌های بیشتری به کار ببری. در این معنا کلام شعری «فشرده» است. امّا فشردگی سخن شاعرانه به معنای تلگرافی بودن

نیست. اگر می‌بود که، خُب، تمام تلگرافها بهترین شعر جهان می‌بودند دیگر. «پول فرستید، نگرانم!»

ع. آ.: منظور شما این است که آن بخش نانوشته‌اش هم...

ا. خ: آفرین، بله. بسیاری از آنچه در شعر بیان می‌شود نانوشته است، ولی به اندیشهٔ شما عرضه می‌شود. البتّه اگر خواسته باشیم به extreme ببریم و اگر خواسته باشیم شعر را در حال نثر به «حد» ببریم، شعر ناب، نزدیک به همه چیزش ناگفته می‌ماند، نثر ناب نزدیک به همه چیزش را می‌گوید، همه چیزش گفته است. امّا در این معنا نه شعر ناب، البتّه، داریم و نه نثر ناب. شعری که مفرداتی از نثر هم در خودش داشته باشد داریم از یك سو؛ نثر هم به معیارها و به اندازه‌های گوناگون شاعرانه و شاعرانه‌تر می‌تواند باشد. یعنی شعر و نثر واقعاً در این معنا مرز صد در صد مشخّصی از همدیگر ندارند. بویژه از سوی نثر که نگاه کنیم، بسیار می‌گوییم و بدرستی، که نثر فلانی شاعرانه است، یعنی عناصری از شعر دارد.

س. ی.: اینکه گفتی اگر شعر را بخواهیم به بیان نثر برگردانیم، ناگزیریم واژه‌های بیشتری به کار ببریم... ولی ما شعری هم داریم که برای تأثیرگذاریهای ویژه‌ای «تکرار» در آن داریم، که نقش عمده‌ای بازی می‌کند، با تکرارها اصلاً یك‌جور خلسه می‌خواهد ایجاد کند، یا حالتهای مختلفی که به‌خاطر آن تکرار می‌کند. آن‌وقت چنین شعری را اگر بخواهیم تبدیل به نثر کنیم به این ترتیب بر میزان آن تکرارها باز هم باید بیفزاییم؟!

ا. خ.: نه، نه! لزومی ندارد که... ببین، این‌جوری بگوییم که: اگر، اگر می‌شد ـ حالا باز این هم شاعرانه است، کلام من روشنگرانه نیست، ولی گمان می‌کنم مشکل ما را فعلاً حل کند ـ اگر معناها و خیالهای بیان شده در یك شعر را بریزیم توی یك کفّهٔ ترازو و واژه‌هایش را بریزیم توی یك کفّهٔ دیگر، کفّهٔ معناها بسیار بسیار سنگینتر می‌آید. امّا اگر معناها یا خیالهای بیان شده در یك نثر را بریزیم توی یك کفّه و واژه‌هایش را بریزیم توی یك کفّهٔ دیگر، بهترین نوع نثر آن گونه از بیان است که این دو کفّه هم‌وزن‌اند، معمولاً کفّهٔ واژه‌ها سنگینتر است. هرچه نثر شاعرانه‌تر باشد، کفّهٔ معنا به کفّهٔ واژه خواهد چربید. من این را می‌خواهم بگویم، نه اینکه کلام شاعرانه کلامی است که تك تك واژه‌هایش را اگر خواسته باشی به نثر برگردانی حتماً به‌جای هر واژه‌ای که در شعر گذاشته‌ای بیش از یك واژه در نثر باید بگذاری، نه، همان شعری هم که در آن کلّی تکرار دارد، باز خواسته باشی به نثر بیان کنی دست کم برخی از مفردات و برخی از مصرعهایش را باید بیشتر واژه به کار ببری تا توضیح بدهی. در این معناست.

و باز البتّه هیچ چیز را مطلق نکنیم. یعنی چی؟ یعنی که همچنان که نثر شاعرانه داریم، و نثر خوب و نثر بد هم داریم، به همین ترتیب شعر خوب و شعر بد هم داریم. و یکی از نکته‌های بسیار بااهمیّتی که اغلب دوستان ما و مبتدیان ما در نظر نمی‌گیرند این است که وقتی شما می‌خواهید سیب یا خربزه یا هر نمود و مفهوم دیگری را تعریف کنید، تعریفی از آن به دست نمی‌دهید که فقط بهترین نوع سیب یا بهترین نوع خربزه را در بر بگیرد. تعریفی به دست می‌دهید که خربزهٔ بد و گندیده و سیب فاسد و نامرغوب را هم در بر بگیرد. تعریف کردن مفهوم شعر با داوری کردن دربارهٔ یك شعر ویژه فرق دارد. اغلب کسانی که از شعر تعریفی می‌خواهند به دست بدهند از شعر خوب تعریف به دست می‌دهند. در نتیجه تمام مفردات شعر در تمام گونه‌های شعر را در بر نمی‌گیرد. تعریف شعر نسبت به خوب و بد بودن شعر بی‌تفاوت است، کاری به این چیزها ندارد. ویژگیهای شعر را می‌خواهد به ما بشناساند. درست است؟

> **خیال یعنی آن فعّالیت فراانديشه ـ فرامنطق انسان که جان آدم را به سوی پروازهای آزاد و آفرینندگی درونی می‌برد. به آزادی‌ای می‌رساندت که هرچیزی را بتوانی با هرچیزی ترکیب کنی و هرچیزی را از هرچیزی جدا کنی در درون خودت، بی نظر داشتن به واقعیت.**

از این بدتر، بسیارانی از کسانی که من می‌شناسم و خواسته‌اند تعریفی از مفهوم شعر به دست بدهند در حقیقت کوششان، خواسته یا نخواسته، دانسته یا ندانسته، وقف این شده است که سخنی دربارهٔ شعر بگویند که طبق آن سخن آنچه خودشان می‌سرایند یا دوست دارند شعر شمرده بشود و دیگر گونه‌های شعر به‌طور کلّی از حوزهٔ، از گسترهٔ مفهوم شعر بیرون گذاشته شود. خُب، این هم یك کار خودخواهانه است، زورگویانه است، که ربطی به منطق مفهومها البتّه ندارد. پس، فشردگی هم که دربارهٔش سخن گفتیم، می‌ماند آهنگین بودن.

من دربارهٔ آهنگین بودن در یك جایی که الآن یادم نیست کجاست به تفصیل گفته‌ام که آهنگین بودن با موزون بودن به معنای عروضی‌اش تفاوت دارد. یعنی مفهوم «آهنگینی» از مفهوم «عروضی بودن» گسترده‌تر است. بدین معنا که همهٔ شعرهایی که وزن عروضی دارند آهنگین‌اند، ولی همهٔ شعرهایی که آهنگین‌اند لزوماً وزن عروضی ندارند. می‌توانیم کلامهایی داشته باشیم که آهنگین باشند امّا وزن عروضی نداشته باشند، یعنی به اعتبار عروض تقطیع‌شان نشود کرد.

> **تعریف کردن مفهوم شعر با داوری کردن دربارهٔ یك شعر ویژه فرق دارد. اغلب کسانی که از شعر تعریفی می‌خواهند به دست بدهند از شعر خوب تعریف به دست می‌دهند. در نتیجه تمام مفردات شعر در تمام گونه‌های شعر را در بر نمی‌گیرد. تعریف شعر نسبت به خوب و بد بودن شعر بی‌تفاوت است...**

نمونهٔ درخشانش، و بیشترین نمونه‌هایی که از این گونه از کلام الآن از شعر خود ما می‌شود به دست داد، البتّه از کار شاملوست، و یکی از خطاهای اغلب پیروان شاملو این است که این چگونگی را در نظر نمی‌آورند، این نکته‌ای است که شما خودت هم در سخنرانی تورونتو روشن کرده‌ای، که شعر شاملو «فرا وزن» عروضی است، ولی بی وزن نیست.[1] آهنگ ویژهٔ خودش را دارد. و علّت این هم که شاملو می‌تواند این آهنگ را به دست بیاورد یا به دست بدهد، تمرینها و تجربه‌های ژرف و پرباری است که در عروض نیمایی یا در عروض کلاسیك داشته. در این معنا عروض البتّه که از ویژگیهای ذاتی شعر نیست، به دلیل اینکه شعر اروپایی اصلاً عروض به معنای عروض ما ندارد، و گونه‌های دیگر شعر. امّا آهنگین بودن، در این معنا که شعر را خواهر موسیقی می‌کند، و شعر را همچون خواهر موسیقی نگاه می‌دارد، و در آن معنا که «رودکی چنگ برگرفت و نواخت/ باده انداز کاو سرود انداخت»، در این معنا، آهنگین بودن هنوز هم از ویژگیهای درونی ـ درون‌ذاتی شعر است.

خُب، با این توضیحات، من فکر می‌کنم که الآن هم، در آستانهٔ پیری، اگر از من بپرسی «شعر چیست؟»، باز همان تعاریف را تکرار خواهم کرد. منتها بیشتر اصرار خواهم داشت که این یك تعریف گذراست، یعنی تعریف معاصر شعر است، تردید ندارم که آیندگان مفهوم شعر را از این فراتر خواهند برد، یعنی بسا که به گسترهٔ دیگری بکشانندش.

(ادامه دارد.)

---

۱ ـ این اشاره به سخنرانی تورونتو بر اساس خلاصه‌ای از آن است که در نشریّهٔ *شهروند* آمده و شاید برداشت دقیقی هم از آن سخنان نباشد. (س. ی.)

آسمانم را ول کردی، هومن جان!

اسماعیل خوئی

این‌همه لبخند:
و یکی نیز لب‌آرای تو دیگر نیست،
نخواهد بود.
این‌همه روی دل‌آرا:
و یکی‌شان نیز
از پشتِ عینکِ عشق
به چشمانِ تو زیبا نیست،
نخواهد بود.
واخگری نیز از این‌همه شور
که در جانِ جهان باقی ست
گوشه‌ای از دلِ تاریکت را روشنگر نیست،
نخواهد بود.

و ستونم بودی:
بامِ فردای جهانم بر دوشِ تو بود،
پسرم!
بی‌وفا جانم!
شانه خالی کردی؛
آسمانم را ول کردی،
در رفتی.
آتش‌افشانی بودی از خشمِ خاموشِ درون
ـ می‌دانستم ـ
جوش آوردی،
سر رفتی.

و، در آن ظُهرِ زمستانی،
زیرِ خورشیدی بی‌عاطفه و خونسرد
که از آن بالاها
کرکس‌وار
نگاهم می‌کرد،
چار مرد
از ماشینِ سیاه
تابوتت را
پائین
آوردند
و به‌سوی آن گودی‌ی بلعنده،
آن ژاغرِ آدمخوار،
بردند.

و هنوزت می‌بینم
در باریکهٔ آن تاریکا
ـ هومن جان! ـ
که فرو می‌روی
اُفتان
در تاریکی‌ی باریکش
و هراست می‌گیرد از این‌که نمی‌یابی
جز باریکهٔ تاریکی
در دورش و نزدیکش.

و هراسم می‌گیرد از این‌که نمی‌دانم
ریسمانِ ضجّه‌ام آیا
هرگز،
در اُفتان‌بودنِ بی‌پایانت‌درآن‌هیچای‌سیاه،
دستگیرت خواهد بود؛
و هراسم می‌گیرد از خالی‌ی بی‌معنائی
که عیان‌تر از آینه می‌بینم
بی تو
روبه‌روی پدرِ پیرت خواهد بود.

و لَجَم می‌گیرد از بودنِ بی‌فردائی
که روا داشته‌ای بر من.
بی‌پدر!
می‌بینی:
گفتنم
باز
دارد
محتوائی از نِق نِق می‌یابد،
شکلی از تسبیحی از اشک
که بر خاکِ ناکامی‌ی مظلومت
می‌گسلد؛
و تپش‌واره‌ای از افتادنِ دل
در چالهٔ درماندگی‌ی مطلق،
از...
از...
آی!

خاک برسر!
می‌بینی:
شعرِ من دارد
باز
وزنی از هِق هق می‌یابد.
«زیرِ گِل، تنگدل، ای...»
بی‌همه چیزکِ من!
در چه کاری،
فرزندم،
دلبندم،
پارهٔ جانم،
پسرم،
وای،
پسرم!
«بی تو ما غرقه به خونیم، تو بی ما چونی»؟
آی،
بی‌نوا! ترسو! بدبخت!
بی‌شرف! ناکس!
کرم‌خر!
گوساله!
پدرسگ!
کونی!

آخ،
مادرم نیست،
تا نهم سر بر دامانش
(بالشتم
نرمهٔ رانش)
و بگریم
دریاهای درونم را ـ در خود ـ
بر خوبی،
بر رحم،
بر دانائی،
بر فهم،
بر شکیبائی،
بر هستی‌ی انسانی‌ی او
(بر انسانش).

و خدا هم نیست،
تا تمامِ خشماندوهم را
در مُشتِ دُرُشتی
گرد آرم
و بکوبم
بر دهانش؛
وآتشی گردم
توفنده‌تر از دوزخ
و بتوفم بر جانش؛
و برآرم نعره‌ای از عصیان
که به یاد آرد شیطانش را
و بسوزد دلش از باز به یاد آوردنِ بیدادی
که روا داشته بر شیطانش.

آه،
عینکت هست،
نگاهت نیست.
کُتت اینجاست،
کجائی خودِ تو،
پسرم؟!
پشتِ میزت
می‌نشینم.
پرهیبت را می‌بینم.
ـ «نکش، احمق جان! دیوانه!
این‌همه سیگار نکش!»
قاهقاهت را می‌شنوم از دور:
و صدای پایت می‌آید،
امّا،
نمی‌آئی خودِ تو،
پسرم،
آخ،
پسرم!

یکم فوریه ۹۶ ـ بیدرکجا

اسماعیل خوئی

برای نازنینانم افسانه و شهریار صالح
به یادگار می‌گذارم،
با مهر و سپاس،
ا.خ.

زان نهانآشکار

چنان و چندان هست
که باور نمی‌کنی
که می‌شود که نباشد.

شباهتی به خدا دارد
ـ شباهتی به خودت ـ :
در این که هست،
چنان هست،
چندان هست،
که انگار
هیچ‌گاه
نمی‌شود که نباشد.

و، مثلِ کفشِ هوا،
شست و پشت و قوزکِ پایت را ناز می‌کند،
از تختهٔ پرش که پری می‌گیری،
پروازی می‌کنی،
تا آبِ پُرتبسّمِ استخر.

و مثلِ پابرهنه دویدن بر ساحلی شنی‌ست:
فشارش پای نازنینِ کودکِ نوراه را هم
نمی‌زند.

و مثلِ دستکشِ آب است
که پیشاپیش می‌دانی
به دست تو هم خواهد خورد.

و مثلِ زمزمهٔ جویبار،
و مثلِ بوی علف،
و عینِ ذاتِ خودش،
بودنی خوش است
که در هیچ چشم‌اندازی
از پسزمینه
نمایان‌ترَک نمی‌آید.

همیشه گاهگاه است
و ناگهان،
که سَرَک می‌کشد به آگاهی.

و عینِ عشق است
کز هیچ‌سو
نمی‌شود اندازه‌اش گرفت.

دریغ!
به یاد او که می‌افتی،
دارد می‌رود از دست.
و لحظه‌ای که سراغش را می‌گیری،
دیگر دیر شده ست.

هشتم ژوئن ۹۵
بیمارستانِ آدْوِنْتیست ـ مریلند

غزلواره

همین اتاق،
همین پنجره،
همین سپیدهٔ تاریک،
که،
در سمفونی‌ی شادمانهٔ بی‌رهبرش،
پرندگانِ پنهان
نُت‌های بامدادی‌شان را
درهم‌برهم و
آزاد
می‌نوازند؛
و شاد از این
ـ همین ـ که هستند،
باهم‌اند و
برهم نیستند،
کدام‌هاشان
از کدام شاخهٔ رقصان در باد
(سوی کدامین نر یا مادینهٔ خوش‌آواتر،
بر سرِ آن شاخسارِ دیگر
و
فراتر از همه احساس‌های جنسیّت،)
به هرکه
در هرجا
اعلام می‌دارند
که دارند
آزاد و شاد
عشق می‌بازند.
و، بعد...
یا که ـ نه! ـ یعنی
دُرست همپای و همتایِ این بداهه‌نوازی
و عشق‌بازی،
یعنی
دُرست
در این ـ همین ـ جا
و این ـ همین ـ دم:
من،
تنهائی‌ی دوبارهٔ من
ـ دوباره‌ای از تنهائی‌ی همارهٔ من ـ
و بوی موی تو
بر نازبالشی
که عطرِ بالِ کبوتر را
در جهانِ من
افشانده است:
چراکه جای سرت
ـ چون یادی خوشبوی از بودنِ کدامگاههٔ من
در درّهٔ بهشت ـ
بر آن
مانده است.

شانزدهم آگوست ۹۲ ـ لندن

تعدادی شعر هم به دست ما رسیده است که برای اسماعیل خوئی سروده شده‌اند یا به او تقدیم شده‌اند. اگر بخواهیم آنها را برای شمارهٔ ویژهٔ خوئی نگاه داریم که در تدارکش هستیم، بیم آن می‌رود که بسیاری از این شعرها دیگر «موضوعیت» خود را تا آن زمان از دست داده باشند، پس بگذارید در اینجا از این دوستان تنها یادی بکنیم و به رسم تشکر (از جانب خودمان و خوئی) پاره‌ای از هر شعر را نقل کنیم.

از احمد ابراهیمی (انگلستان) آغاز کنیم که شعری بلند به نام «تعزیهٔ هومن» فرستاده است و این پاره‌ای از میانهٔ آن است:

مسکینِ عزای توام
نه مسکنی
و نه مسکنی
در این جهان و آن جهان
نه اهل ریاضت بودیم و نه اهل ریاست
اهل عشق هم که بودیم
اهلی عشق نبودیم
و شعر را نمی‌دانند که
قربانی می‌گیرد
عشقت را، فرزندانت را، فراغتت را
و تنها وقتی تیشه به خود زدی
به نکاح تو در می‌آید...

جواد اسدیان (آلمان) در آغازِ شعری که به خوئی تقدیم کرده است «استاذ سیس» را که به پیروی از ابو مسلم راهبر قیامی مردمی علیه تازیان شد مورد خطاب قرار می‌دهد:

استاذ سیس دلیر!
اترك
ترك برداشته است
و خراسان
در ماتم نخشب
تاریك است...،

و در میانهٔ این شعر می‌گوید:

اُوید دربند
شعرت را
بر دروازه‌های غرب
بخوان!
اندوه تو
تاریخ را شرمسار می‌کند...

پرویز خضرائی (فرانسه) در شعر «نامه‌ای به اسماعیل خوئی» می‌پرسد:

مگر برای گفتن غصّه
کم قصّه داشته‌ایم؟
مگر برای خاك به سر کردن
یاران رفته کم بودند؟
مگر برای همخانگی با مرگ
گور غریب غربت کم بود؟...

سپیده سمندری (انگلستان) شعر «اندوه قرنها» را به خوئی تقدیم کرده است:

چشمانت، دو گوی گم‌شده
شیاری از اندوه بر شب کشیده‌اند
و لبخندت، ترسیم بهار
آهای پرده‌دار، رها کن
در من اندوه قرنها جاری ست...

فتح‌الله شکیبائی (ایران) یك دوبیتی و دو غزل به خوئی تقدیم کرده است؛ دوبیتی‌اش چنین است:

به دل چون عطرِ یادِ هومن آمد
به سویم شعله‌های خَرمن آمد
به چنگ شروه‌های رود رودم
ازین ماتَم که بر جان من آمد

و این هم چند بیت از یك غزل او:

الا ای سروِ آزادِ کهنسال
که دردِ عالَمی داری به دنبال
هماره می‌شوم جویای حالت
اگرچه خود نمی‌پرسی مرا حال
چو مهتابی که روشن می‌کنی دشت
چو خورشیدی که می‌تابی به توچال
به افسونی به گلشنها کشاندی
قناریهای غمگینِ سبکبال...

محمّد علی شکیبائی (آلمان) نیز در شعری برای خوئی که مخاطب آن سعید یوسف است می‌گوید:

حالش چگونه است؟ ...
من خواب دیده‌ام
فانوس چشم دوست
از ارتفاع آبیِ دریا گذشته است...

عدنان غریفی (هلند) در بالای شعرش ـ «تیر خلاص برای اسب زخمی» ـ می‌نویسد:

کاکای من، اسماعیل جانم! من
چه بگویم جز این. چند بار
گوشی را برداشتم که زنگ
بزنم. دیدم نمی‌توانم. به سعید
زنگ زدم و احوالاتت را از او
جویا شدم. من نمی‌توانم با تو
حرف بزنم. جز این. جز
این‌طور:

و بعد «تیر خلاص برای اسب زخمی» را چنین شلیك، یعنی آغاز، می‌کند:

بر جان اتللوئی من
که نعره می‌زد از استیصال
گفتند: *«این کار توست!»*
با درد گفتم: *«باشد!*
می‌زنم!
تیر خلاص را
منِ مادرمرده
می‌زنم!» ...

عیدی نعمتی (کانادا) شعر «تلفن» را برای خوئی سروده است:

پنجره را
می‌گشایی
پاییز دیگری آمده است
می‌مانی
کنار معصومیّت باغچه و
عطر پریشان گلها
و جهان جانت
بر پاشنهٔ درد
چرخی دوباره می‌خورد

و از میان شعرهای سعید یوسف (آلمان) برای خوئی فعلاً می‌توان بخشی از شعر «اندکی خسته بود» را نقل کرد، که به شعر «فلسفهٔ دُن‌کیشوت» از سروده‌های خوئی اشاره دارد (و نیز به مولانا و...):

دُن کیشوت گفت:
اندکی خسته بود
چشم برهم نهاد لَختی اگر.
اندکی خسته بود، گفتم، آری:
دست بر قلب خویش اگر که نهاد
به پس افتاد چون درختی اگر.

دُن کیشوت گفت:
من حواسم به اوست؛ تنها نیست؛
تو برو سر بنه به بالینت.
جان شبگرد مبتلایش، گفتم،
بس ز تنهائی کویری خود گفت؛
نشنیده ست گوش سنگینت؟ ...

دو نگاه: سه اشاره

سعید یوسف

(۱)

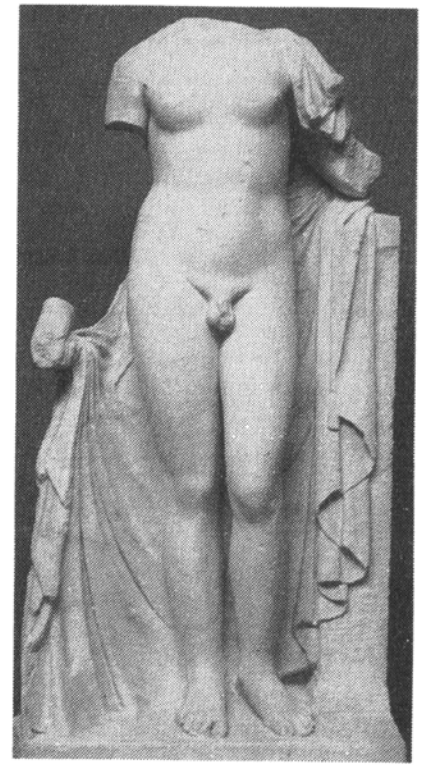
هرمافرودیتیسم[۱] و پُست‌مدرنیسم

مجلّهٔ *اشپیگل Spiegel* در شمارهٔ ۵ سال ۹۶ خود (۲۹ر۱ر۹۶) گزارشهای اصلی خود را به پدیدهٔ دوجنسی بودن (bisexuality, Bisexualität) اختصاص داده است و مطرح می‌کند که پس از همجنسگرایان زن و مرد، که در دهه‌های اخیر با جنبشهای اعتراضی خویش موفّق شده‌اند واقعیّت وجود خود را تا حدّی به جوامع غربی بپذیرانند، اکنون نوبت به انقلاب دوجنسیها رسیده است: کسانی که چه بسا به لحاظ جسمانی هم حالت دوجنسی یا «هرمافرودیت» گونه نداشته باشند، امّا در درون خود گرایشی به آمیزش با هر دو جنس دارند. زمانی بود که همجنسگرایی بیماری تلقّی می‌شد، بعد زمانی رسید که هرکسی باید تکلیف خود را روشن می‌کرد که «هُمو» (همجنسگرا) است یا «هترو» (دارای گرایش به جنس مخالف)، ولی اکنون گروهی که حاضر نیستند در یکی از این دو «قالب» جا بگیرند سر به طغیان برداشته‌اند.

ریشه‌یابی این گرایش در طبیعت، در اساطیر یونان، و در پژوهشهای دانشمندان کار ما نیست؛ پرداختن به پدیدهٔ *هرمافرودیتیسم* هم نه ربطی به *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* دارد و نه از مسائلی است که نگارنده توجّه ویژه‌ای به آن داشته باشد. آنچه که جالب به نظر می‌رسد همزمان شدن این نهضت است با اوجگیری نهضت «پُست‌مدرنیسم»، که چندین دهه است بحث آن در حوزه‌های گوناگون بویژه فلسفه و معماری و با قدری تأخیر در حوزهٔ ادبیّات مطرح بوده و اکنون در این حوزهٔ اخیر به‌طور جدّیتری دارد طرح و دنبال می‌شود. از ویژگیهای گرایش پُست‌مدرنیستی، اعتقاد نداشتن به مرزهای خشك و قالبهای قطعی در هنر و اعتقاد به تداخل و آمیزش انواع و گونه‌هاست: هنر نابِ خواص و هنر بی‌ادّعای عوام در هم می‌آمیزند و از ترکیب شیوه‌های نو و کهن، گونه‌های جدید پدید می‌آیند. گزارشهای مجلّهٔ *اشپیگل* نیز از این نظر توجّه ما را جلب کرد که یادآور بحثهای خودمان (در شمارهٔ قبل) در باب شعر نو و کهن و نگاه شاعر معاصر به سنّت یا قالبهای کهن بود، در عین حال که می‌دانیم دوجنسیها مشکلی با «زمان» و «دوزمانگی» ندارند و در ضمن اقلیّتی هستند که لزوماً بحثی بر سر حقّانیّت داشتن یا نداشتن‌شان (به‌لحاظ تاریخی) مطرح نیست، در حالی که در پسندهای نو و کهن قضیّه برعکس است.

چنین دیدگاهی را خود من سالهاست که طرح کرده‌ام (تنها از همین زاویه، و بی‌آنکه خواسته باشم به بحثهای پُست‌مدرنیستها پیوندش بزنم)، از جمله مثلاً در حوزهٔ داستان، در مطلبی که در شمارهٔ دوّم *جُنگ اصفهان*، سوئد، پائیز ۱۳۷۰، چاپ شد، و خالیَ از فایده نمی‌دانم که بخش کوتاهی از آن نوشته را، آنجا که تنها بحثی عام حول «تعریف» است، در اینجا نقل کنم:

> ... پیش از آنکه به تعاریف برسیم، چند توضیح دربارهٔ خود *تعریف* ضروری است:
>
> الف ـ تعاریف همیشه ثانوی‌اند، یعنی اوّل اموری و پدیده‌هایی هستند و بعد، بر اساس شناختی که از آنها به دست می‌آید، تعاریفی برایشان پیدا می‌شود؛ تعاریف ما از امور و نحوهٔ طبقه‌بندی‌شان، نه در آن امور تغییری می‌دهد و نه در برخورد ما با آنها؛ این که ما خیار را از ردهٔ میوه‌ها بدانیم یا سبزیها نه در ماهیت و مزهٔ خیار تغییری ایجاد می‌کند و نه در نوع استفادهٔ ما از آن.
>
> ب ـ تعاریف همیشه نسبی و در حال تحوّل‌اند؛ همراه با تغییر و تکامل شناخت ما از امور، تعاریف هم تغییر می‌کنند. [...]
>
> پ ـ تعاریف کارشان قالب‌سازی است، کار هنرمند فرار از قالبهاست. یکی از مهمترین اهرمهای کار هنرمند (یا، به‌قول اخوان، یکی از «کمندهای جاذبهٔ» اثر هنری) *آشنایی‌زدایی* است، یعنی ایجاد شگفتی ـ و پس، از جمله، در پیوند با *قالب* هم؛ و پس، در نتیجه، در پیوند با تعریف هم. و از همین‌جاست این‌همه تداخل گونه‌های هنری در یکدیگر و آمدن گونه‌های جدید و تعاریف جدید.



ت ـ کسانی هستند ـ از منتقدان بیشتر ـ که شیفتهٔ تعاریف می‌شوند، و توگویی بخشی از لذّتی که از یك اثر هنری می‌برند از درجهٔ نزدیکی آن به تعریفها و قالبهاست، که این لذّتی بیمارگونه و غیراصیل خواهد بود. همچنان‌که هر هنرمند به هنگام خلق اثر نباید در اندیشهٔ قُرم، در اندیشهٔ قوالب و ضوابط، باشد، مخاطب او نیز، خواننده یا بیننده و غیره، باید بتواند فارغ از چنین اندیشه‌هایی با اثر برخورد کند و درجهٔ توفیق آن را در میزان تأثیری که از آن می‌گیرد جستجو کند.

کارهای رضا مافی را در نظر بگیرید. نخستین پرسش باید این باشد که آیا از آنها لذّت، آن هم *لذّت هنری*، می‌بریم یا نه؟ (طبعاً باید روی *لذّت هنری* تکیه کرد، وگرنه ما از خوردن یك گلابی هم لذّت می‌بریم. و *لذّت هنری* هم تعریفی می‌خواهد: نه فقط ادراك زیبایی و تناسب ـ که در پدیده‌های طبیعت وغیره هم هست ـ بلکه همراه با آن ایجاد رابطهٔ عاطفی با هنرمند، که اینها همه خالی از بار اجتماعی و در خلأ هم نیست.) پرسشهای دیگر، در ربط با کارهای رضا مافی که مثال زدم، همه فرع بر این قضیّه است و به درد تکمیل اطّلاعات می‌خورد، در قضاوت ما نباید تغییری ایجاد کند. مثلاً اینکه اینها خطّ است یا نقّاشی؟ تعیین مرز آن در مواردی ممکن است بسیار دشوار باشد. و تازه باید پرسید که آیا این تعیین مرز اصولاً تا چه اندازه ضروری است و به چه دردی می‌خورد؟ اگر خوشنویسها بگویند که اینها خط نیست و نقّاشها هم بگویند که اینها نقّاشی نیست، موجودیّت کارهای رضا مافی زیر سؤال نمی‌رود، آنها به‌هرحال هستند و ارزش هنری هم دارند، و در صورت لزوم یك *گونهٔ* جدید، یك *ژانر* جدید، در طبقه‌بندیهایمان اختصاصاً برای آنها درست می‌کنیم، مثلاً به‌نام «*خط ـ نقّاشی*» یا «*خط‌نگاری*»، «*نقش‌نویسی*» وغیره.

پس اصولاً خاصیّت تعیین این مرزها و قالبها، گونه‌ها و نوعها وغیره در چیست؟ خاصیّتشان تنها این است که به ناقد، در کار نقد، آن هم نقد هنری، کمك می‌کنند. شما برای لذّت بردن از یك اثر هنری هیچ نیازی به آنها ندارید. امّا از لحظه‌ای که بخواهید توضیح بدهید که چرا از آن اثر لذّت برده‌اید، یا از کجایش لذّت برده‌اید و از کجایش نه، نیاز به معیارها و سنجه‌هایی دارید [...]

تنها در *نقد هنری*، تنها در پاسخگویی به این پرسش که نویسنده «*چگونه*» گفته است، نه اینکه «*چه*» گفته است (یا «*چگونه*» نشان داده است، نه اینکه «*چه چیز را*» نشان داده است)، ما نیاز به شناخت انواع و گونه‌های هنری، قالبها و معیارها، پیدا می‌کنیم، تا بتوانیم نشان بدهیم هر یك از ویژگیهای شناخته شدهٔ این گونهٔ هنری چگونه در این اثر معیّن حاضر یا غایب است، چگونه به کار گرفته شده یا نشده است.

امّا باز، در این مرحله هم، فراموش نمی‌کنیم که ویژگیهایی که برای این «*گونه*» برمی‌شماریم، همه را از روی تعدادی از نمونه‌ها، از نمونه‌های خوبِ خودِ این *گونه*، گرفته‌ایم، و از هوا نازل نشده‌اند. در حقّ یك اثر موفّق هنری، بنابراین،

می‌توان گفت که «زیباست»[۲] و «چنین است» و «چنین است که زیباست»؛ نه آنکه «زیباست ازآن‌رو که چنین است» یا «چنین است، پس زیباست». بهترین نقد هنری آن است که در نقد هر اثر، ساخت ویژهٔ خود آن را بررسی کند و تنها به بررسی میزان انطباق یا عدم انطباق یك اثر با برخی قوانین و معیارهای انتزاع شده از آثار دیگر نپردازد.

و امّا آنچه که در باب نگاه شاعر معاصر به سنّت یا قالبهای کهن می‌توانم بگویم به اختصار آن است که:

۱ ـ باید توجّه داشت که، همچنان‌که خوئی سالها قبل در نوشته‌ای گفته است (نقل به معنی): همهٔ مردم «زمان ما» در یك زمان زندگانی نمی‌کنند و لزوماً معاصر با هم نیستند؛ در هر جامعه و در هر زمانی، مردم را می‌توان به دو گروه بخش کرد: آنها که در گذشته زندگی می‌کنند، یعنی اکثریّت مردم، و اقلیّتی اندك که شوقی به سوی آینده دارند[۳] (و می‌دانیم که این پرسش هم باقی است که آنکه در گذشته زندگی می‌کند، اصولاً تا چه اندازه «انسان معاصر» است؟)؛

۲ ـ و در تکمیل این سخن می‌توان گفت که نه تنها در افراد مختلف که آحاد یك جامعه‌اند، بلکه در یك فرد واحد هم معمولاً این دو وجه متضاد، این کشش به سوی دو قطب مخالف گذشته و آینده، کهنه‌گرایی (نه لزوماً به تعبیری منفی) و نوجویی، موجود است؛

۳ ـ و آن هم نه در زمانهای مختلف (که مثلاً کسی در جوانی نوجو باشد و در پیری کهنه‌گرا شود)، بلکه حتّیٰ در زمان واحد، همچون کسی که می‌تواند به فاصلهٔ چند لحظه هم موسیقی سنّتی (یا کلاسیك) و هم موسیقی مدرن را گوش کند و از هر دو لذّت ببرد، هم از آرامش روستا لذّت ببرد و هم از شتاب زندگی شهری؛

۴ ـ و به همین ترتیب باید توجّه داشت که یك اثر هنری نیز تنها از یك عنصر و یك مادّه ساخته نشده و تنها از یك وجه برخوردار نیست؛ و باید توجّه داشت که مجموعهٔ بی‌شمارِ عواملی که بر روی هم یك اثر هنری را می‌سازند نیز همه با هم همزمان نیستند و هر یك به درجهٔ معیّنی نو یا کهنه است (که دقیقاً همانند آن دیگری یا همسطح و همتراز با آن نیست)؛ درست است که ممکن است هنرمند نواندیش آرزو داشته باشد اثری که خلق می‌کند در همهٔ وجوهش و از هر نظر «نو» باشد، امّا این تنها یك آرزوست، و تحقّق آن در گروِ اختراعی عالمانه است و نه کشفی هنرمندانه؛ در مدرن‌ترین آثار هنری نیز می‌توان اجزاء گوناگون آنها را به‌لحاظ درجهٔ نو یا کهنه بودن جداگانه مورد بررسی قرار داد و ناهمزمانیها را کشف کرد[۴]؛

۵ ـ و اگر اکنون به قالبها یا شکل بیرونی اشعار توجّه کنیم، خواهیم دید که این قالبها تنها وجهی از وجوه بی‌شمار شعرند و شاید، به جهاتی، از کم‌اهمیّت‌ترین وجوه آن؛[۵] و تازه همین قالبهای سنّتی نیز خود هر یك مجموعه‌ای از عوامل هستند و نه عاملی بسیط و غیر قابل تجزیه، و در هر یك از اجزاء سازندهٔ همین قالبها می‌توان با اندك تغییری، به چه بسا امکانات نو رسید و تأثیر گذاریهای متفاوت؛

۶ ـ و سخن آخر آنکه: به هیچ رو قصد سر دادن ندای بازگشت یا نفی دستآوردهای هنر مدرن و شعر نو در میان نیست، هدف نشان دادن نقص کار در نگاههای گاه سطحی و گاه یکسویه است، هدف رسیدن به نفی دیالکتیکی «کهنه» به‌جای نفی مکانیکی آن است.

(۲)

پُست‌مدرنیسم = ارتجاع؟

حقیقتش این است که بحثهای مربوط به پُست‌مدرنیسم آن‌قدر پراکنده و تعاریفش ضدّ و نقیض است که گویا هنوز زمان جمعبندی نرسیده است. در چنین اوضاعی، باید تصریح کنم که خیال ندارم شتابزده و نسنجیده در دعوای میان مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم، در شرایطی که هنوز تعریف روشن و جامعی از پُست‌مدرنیسم وجود ندارد و بسیاری از آن به‌عنوان گرایشی ارتجاعی (آن هم نه تنها در عرصهٔ هنر) یاد می‌کنند، جانب این یا آن را بگیرم و کلاً با این برچسبها و عنوانها و قالبها کاری ندارم. (باید امیدوار بود که دوستانی که توان ورود در این بحث نظری را دارند، مطالبی روشنگر، بویژه در پیوند با شعر و نه در کلیّات صرفاً، بنویسند تا بحث ادامه یابد.)

از جمله در نوشتهٔ محمد مختاری، «ابداع و گسترش یا تولید و مصرف در شعر معاصر»، در همین شمارهٔ *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر*، می‌بینیم که، با آنکه همهٔ تلاش او در این نوشته و در دیگر نوشته‌های اخیرش «بازنگری در فرهنگ گذشتهٔ» ماست، این نگرانی هم اظهار می‌شود که:

○ دیدگاه پُست‌مدرنیستی، در آنجا که در کار بازنگری مدرنیسم و سنّت است، کارش می‌تواند به بازتولید سنّتها بکشد و در واقع تنها نفی مدرنیسم و بازگشتی ساده به سنّتها باشد؛

○ در جامعهٔ ما، که جامعه‌ای «نامتوازن و از نظر فرهنگی دارای بخشهای ناهمزمان» است، هنوز مدرنیسم استقرار پیدا نکرده که پُست‌مدرنیسم بخواهد آن را زیر سؤال ببرد (: «ما باید دوره‌هایی را می‌گذرانده‌ایم که نگذرانده‌ایم»)، و نتیجه آن خواهد شد که ما بدون رسیدن به «نو» همچنان درگیر با «کهنه» باقی بمانیم؛

○ از آنجا که حاکمیّت کنونی در جامعهٔ ما نیز پاسدار و احیاکنندهٔ سنّتها و مخالف سرسخت مدرنیسم در همهٔ وجوه آن (سیاسی و فرهنگی و...) است، دیدگاه پُست‌مدرنیستی می‌تواند به معنای همصدا شدن با این حاکمیّت و حقّانیت بخشیدن به آن و کمك به استمرارش باشد.

طبیعی است که وقتی به پُست‌مدرنیسم از این دیدگاه نگریسته شود، هر پُست‌مدرنیستی به موضع دفاعی خواهد افتاد. امّا نگارنده، که خیال ندارد خود را مدافع پُست‌مدرنیسم در کلیّتش و همهٔ شاخصهایش بداند، تنها می‌تواند سوگند بخورد که برایش هنوز دوران آرمانخواهی به‌سر نرسیده است؛ و در عین حال در نوع نگاه و برخورد این دوست عزیز اشکالات و تناقضهایی می‌بیند که اهمّ آنها (فهرست‌وار؛ باز کردن هر مورد مجالی دیگر می‌خواهد) از این قرارند:

○ به نظر می‌رسد که مختاری با اعتقاد به وجود یك تکامل «تك‌خطّی» در هنر است که نظر می‌دهد، و می‌توان پرسید آیا این نفیِ تنوّع و تکثّر، خود یادآور همان «ساخت استبدادی ذهن» نیست که او در نفی‌اش می‌کوشد؟

○ به نظر می‌رسد که مختاری «معاصر» بودن (یعنی مدرن یا آوانگارد بودن) را ابتدا بیشتر از زاویه‌ای سیاسی ـ اخلاقی است که می‌بیند و تعریف می‌کند، و سپس می‌کوشد شواهدی در تأیید این نظر در عرصه‌های گوناگون از جمله شعر بیابد، و می‌توان پرسید آیا این زاویهٔ درستی برای نزدیك شدن به هنر است؟ (برای نمونه، این پرسش را که ضمن گزارش «کنگره...» طرح شد می‌توان تکرار کرد که: چگونه است که ما در عین مبتلا بودن به عوارض «فرهنگ ستیز» می‌توانیم از همگی نمونه‌های شعر خوب در همگی انواعش به‌طور همزمان لذّت ببریم، مثلاً از شعر «در جدال با خاموشی» شاملو که مورد ایراد مختاری است[۶] و از شعرهای خود مختاری که در همین شمارهٔ *گاهنامه* چاپ شده‌اند، یا برعکس از آنها که خوب نیستند خوشمان نیاید، فارغ از اینکه زبانشان از گونهٔ «زبان ستیز» است یا نه؟)

○ به نظر می‌رسد که مختاری دارد به «شاعر معاصر» توصیه می‌کند که چگونه باید ببیند و حتّی حسّ کند (و سرانجام بگوید) تا «معاصر» باشد؛ توصیهٔ پیامبرگونهٔ یك مصلح اجتماعی بر اساس محتوا و زبان و تعابیر؛ و می‌توان پرسید آیا این طرز برخورد، خود تا چه اندازه معاصر و برکنار از تأثیر «ساخت استبدادی ذهن» است؟

○ به نظر می‌رسد که مختاری توصیه‌ها و پیشنهادهایی برای «شاعر معاصر» دارد بر اساس «مصلحت» ها (مصلحتهای سیاسی، اخلاقی...)، و بر چنین اساسی است که تشخیص داده می‌شود گرایش به پُست‌مدرنیسم به صلاح جامعهٔ عقب‌ماندهٔ ما نیست، و می‌توان پرسید آیا این مصلحت‌اندیشی‌ها هیچ سنخیّتی با هنر (در کلّ، بگذریم از مدرنش) دارد؟

○ به نظر می‌رسد که مختاری دارد هشدار می‌دهد که همصدایی با پُست‌مدرنیسم می‌تواند به معنای همسویی با ارتجاع حاکم در ایران باشد، و می‌توان

در این حیرت باقی ماند که پس چرا این‌همه بر «گفت وشنید» و دیالوگ (لابد با همان ارتجاع حاکم هم؟) تأکید می‌شود و «زبان ستیز» و «فرهنگ ستیز» (در برخورد با همان ارتجاع هم؟) نفی می‌شود؟ (البتّه روشن است که مختاری در نفی «فرهنگ ستیز»، نفی این حاکمیّت را هم می‌بیند، و روشن است که نفی «زبان ستیز» را نه به‌معنای نفی زبان مبارزه، بلکه به‌معنای گسترش آن می‌داند، به‌معنای محدود نماندن در حدّ یك گونهٔ ویژه و سود بردن از تمامی اشکال زبان مبارزه؛ امّا در عمل آنچه که «زبان ستیز» می‌نامد برچسب «غیر معاصر» می‌خورد و نفی می‌شود.)

○ به نظر می‌رسد که مختاری تلاش می‌کند یك شاعر معاصر باشد، و می‌توان پرسید که آیا او خود را در این تلاش معاصر با کدام جامعه و هم‌عصر با چه کسانی می‌داند؟ آیا دست کم روشنفکران جوامع غربی را «انسان معاصر» می‌داند یا آنها هم باید از سعید یوسف‌ها و محمّد مختاری‌های برخاسته از یك جامعهٔ قرون وسطایی بیاموزند که انسان معاصر کیست؟ و آیا برای نمونه در اشعار هانس ماگنوس انتسنزبرگر، که در همین شمارهٔ *گاهنامه* معرّفی شده است، نباید نشانه‌های این تعاصر را دید؟ پس این زبان ستیزه‌گر و هتّاك در اشعار او چیست؟ این صراحتِ سیاسی و سادگی بیان چیست؟ (و انتسنزبرگر تنها یك نمونه است در میان بی‌شماران.)

با این‌همه، نگاه مختاری بر شعر امروز به هنگام مرور تاریخ و تحوّل و گسترش آن نگاهی است دقیق و هوشیار و نوگرا؛ در نظراتش چه بسیار نکته‌های تازه و دقّتهای هوشیارانه هست؛ و خواندن دقیق نوشته‌هایش و درگیر شدن نظری با آنها برای همهٔ خوانندگان و کوشندگان جدّی شعر امروز فارسی از واجبات است.

(۳)

شعر پیشتاز

اکنون که چند سالی است در میان ایرانیان نیز شاهد تب تشکیل مسابقات و اهدای جوایز و قلمهای زرّین و بلورین وغیره در حوزهٔ شعر هستیم، بد نیست نگاهی به یکی از جوایز مشابه در میان فرنگیها بیندازیم و از این طریق با نوع سلیقهٔ شعری رایج میان آنان هم آشنا شویم. اشارهام به جایزه‌ای است در انگلستان، و به یك کتاب گزیدهٔ شعر به‌نام *The Forward Book of Poetry* که انتشارات Forward Publishing در پیوند با این جایزه چاپ می‌کند. جدیدترین کتاب از این سری در سال ۱۹۹۵ چاپ شده است. در این کتاب هیئت داوران از میان ۱۴۰مجموعهٔ شعر (که لابد دربرگیرندهٔ چندین هزار شعر بوده‌اند) و ۱۲۰ شعر خارج از مجموعه‌ها، که همه کاندیدای دریافت «جایزهٔ شعر پیشتاز» ("Forward Poetry Prize") بوده‌اند، ۶۷ شعر از ۵۹ شاعر را برای چاپ انتخاب کرده‌اند، و این شعرها، آن‌چنان که کرسیدا کانلی Cressida Connolly در پیشگفتارش می‌گوید، نمودار بهترین شعرهایی هستند که در سال قبل به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند. او همچنین می‌گوید: «شکل این شعرها، همچنان که موضوع و مضمونشان، همچون سالهای پیش متنوّع باقی مانده است. هیچ سبك و مکتب غالبی به چشم نمی‌خورد. آنچه که این کارها را به هم پیوند می‌دهد، مانند همیشه، این واقعیّت ساده است که بیشتر شاعران، در بیشتر اوقات، دربارهٔ آن چیزهایی می‌نویسند که بیشترین اهمیّت را برایشان دارد. و طبیعی است که این چیزها، همان چیزهایی باشند که ما نیز مهمّ تلقّی می‌کنیم: عشق و مرگ؛ تاریخ و سیاست؛ مکانها، آدمها، اندیشه‌ها، خدا...» ۷

شاید لازم باشد برگردیم و در این گفتهٔ ساده که نقل کردم دقّتی مجدّد بکنیم تا متوجّه تفاوت این نحوهٔ تلقّی با برخی برداشتهای رایج میان خودمان بشویم. در این بازنگری، چه بسا که برخی از ما با گرفتن ژستهای سوپرمدرن بگوییم: عجب، مگر شعر جای طرح «اندیشه‌ها» یا سخن گفتن از «تاریخ و سیاست» است؟! یا مگر می‌شود که «هیچ سبك و مکتب غالبی به چشم» نخورد؟! بویژه که با ورق زدن این مجموعه خواهیم دید که بجز یك شعر که مشخّصاً به‌صورت «شعر منثور» نوشته شده است، دیگر شعرها چندان هم با وزن بیگانه نیستند، در حدود یك سوّم شعرها به لحاظ شکل بیرونی (قالب) یادآور قالبهای سنّتی شعرند، و در حدود یك سوّم شعرها هم از قافیه، خواه به‌صورت آزاد و خواه به‌شکل سنّتی (حتّی در ۹ مورد آشکارا به‌صورت چهارپاره یا مثنوی)، سود جسته‌اند. عجبا! مگر می‌شود؟ آن‌هم در قلب اروپا و در آستانهٔ قرن بیست‌ویکم؟! ما اگر در شعر امروزمان به چنین مواردی برخورد کنیم کف می‌کنیم و می‌خواهیم جگر دربیاوریم، و کسی که چنین معصیت کبیره‌ای مرتکب شده باشد متّهم به ارتداد ادبی می‌شود.

و باور کنید دوستان، من نرفته‌ام از میان انواع جوایز ادبی فرنگیها، آن را که به کار توجیه نظریهٔ معیّنی بیاید انتخاب کنم. سراغ هر نمونهٔ معتبر دیگری که بروید چیزی جز همین نخواهید دید. و باور کنید که همهٔ حرف من همین بحث مختصر و شاید مبتذل و پیش پا افتاده بر سر شکل و قالب و وزن و قافیه نیست؛ درِ واقع می‌خواهم بگویم که، به تصوّر من، ما داریم سرنا را از سر گشادش می‌زنیم و چیزهایی را به‌عنوان نشانه‌های مُدرن بودن و پیشتاز و آوانگارد بودن در شعر گرفته‌ایم که اصلاً در یك بحث جدّی بر سر شعر محلّی از اعراب ندارند. ظواهر کار را و شکل بیرونی را گرفته‌ایم بی‌آنکه ببینیم یا علاقه‌مند باشیم که بدانیم در درون چه می‌گذرد.

و آیا واقعاً در درون چه می‌گذرد؟

بگذارید یك شعر از همین مجموعه برایتان نقل کنم و سعی کنیم ببینیم این شعر چه دارد که به‌عنوان یکی از بهترین شعرهای سال انتخاب شده است؟ شعری است از گیلیَن استونهَم Gillian Stoneham ، که در ضمن شعری است که به اصطلاح به «فینال» آن مسابقهٔ شعر هم راه یافته است، به نام:

فیلها ۸

«فیل!»،
از پنجرهٔ باز اتاق کوچك و لختش
در طبقهٔ دوّم
فریاد زد: «فیل!»
فریاد زد، چون
فیل چیزی بود که در همهٔ عمر
بیش از هرچیز عشق دیدنش را داشت.
همسایه‌ها و مردم
در خیابان روبه‌رو
وسط تلق و تولوق ظرف‌شستن و مشغولیّتهایشان
مکث کردند
که نگاهی به پنجرهٔ روزِ تابستانی بیندازند،
مکث کردند
وسط بحث پر اهمیّتشان
بر سر سیاست در اتاق نشیمن
یا ضمن رسیدگی به بوته‌های سیب‌زمینی‌شان
در باغ پشت خانه،
و گفتند: «*این*
باز آن پیرمرده است که داد می‌زند.»
و بستگانش
دنبالهٔ افکارشان را برای لحظه‌ای قطع کردند
تا آهی از سر تسلیم بکشند.
امّا هیچ‌کس سعی نکرد برود و
توی آن اتاق کوچك چهارگوش را نگاه کند
که چطور پیرمرد لب تختش نشسته است
با لبخند رضایتی بر لب
درحالی‌که فیلها، سنگین ولی آرام،
دایره‌وار راه می‌رفتند، هوا را با صدا
با خرطومهای عجیبشان به درون ریه می‌فرستادند،
و آن‌طور نرم قدم برمی‌داشتند.

آیا این «شعر پیشتاز»، این شعر ممتاز و برگزیدهٔ سال در کشوری که شعرش از حوالی رنسانس به این سو همواره از غنی‌ترین و سربلندترین شعرهای جهان بوده است، با معیارهای رایج خودمان که در نظر بگیریم چه دارد؟ (معیارهایی که البتّه چه بسا نادرست باشند، یا حاکی از بدفهمی یا درکی عقب‌مانده؟) ۹

همچنان که دیدید، به یك داستان کوتاه بیشتر شباهت دارد تا شعر، و طبعاً باید به یاد بحثهای خنده‌دار آن گروه از ناقدان ایرانی بیفتیم که بیشترِ اشعار اخوان و نیما و غیره را با زدن برچسب «شعر روایی» یا «حکایات منظوم» به آنها از ردهٔ شعر خارج می‌دانند. به لحاظ وزن هم، با همهٔ نزدیك شدنش به ریتم محاوره و پرهیزش از ریتم

یکنواخت، باز هم طنین آشنای اوزان شعر اروپایی، از آن دورها و با فاصله، به گوش می‌رسد.
و امّا به این شعر پیشتاز برندهٔ جایزه که نگاه کنیم، می‌بینیم که حتّیٰ به‌عنوان یك حکایت منظوم هم چندان حرف تازه یا عجیب و غریبی ندارد. ممکن است شما را به یاد پیرمرد همینگوی Hemingway بیندازد و آن رؤیای شیرها (یا حتّی شعر «شیر» از عدنان غریفی که در شمارهٔ اوّل *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* چاپ شده بود!) و چه بسا اشعار و حکایات مشابه. و باز می‌بینیم که هیچ نشانی از ابهامها و تعقیدها و پیچیدگیهای آنچنانی و معمّاگون هم در شعر نیست، نه هفت بُعد دارد و نه هفتاد لایهٔ تودرتو. حتّی هیچ نشانی از تصویر در آن نیست، و تنها نشانی هم که از «خیال» در مفهوم وسیع و فراتر از «تصویر» در آن می‌شود دید این است که در پایان شعر به‌جای آن که تصریح کند که پیرمرد فیلها را در تصوّر خود می‌دیده، به‌طور ساده می‌گوید که فیلها آنجا بودند. و نیز هیچ تلاشی هم برای رسیدن به زبان و بیانی به‌اصطلاح «زیبا و شاعرانه» صورت نگرفته است: می‌گوید: «از پنجرهٔ باز اتاق کوچك و لختش / در طبقهٔ دوّم / فریاد زد: فیل!»؛ و مثلاً نمی‌گوید که: «از دهان گشودهٔ روزن در انزوای برهنه و تنگ خانه، نیزهٔ روشن فریادش از حضیضِ اَشکوبهٔ دوّمین تا اوج خرام منکسر ابر به چالاکی پر کشید که: آی، پیل!»
دوستان، نصب بوقِ درشکه در یك هواپیما کمکی به خلبان نمی‌کند همچنان‌که بستن چتر نجات به پشت یك دوچرخه‌سوار هم مانع له شدن او زیر چرخهای کامیون نخواهد شد. اگر ما در زمانهٔ شعر آزاد زندگی می‌کنیم، پس بیاموزیم که آزادی چیست و چگونه از آن استفاده می‌کنند.
نیمای عزیز و بزرگمان، که اصلاً قصد ندارم از او یك دانای کلّ یا بُت اعظم بسازم، می‌گوید که شعر در درجهٔ اعلای خود یك «مشاهده» است،[10] و گمان می‌کنم که گیر اصلی اکثریّت عظیم شاعران امروز ما در درك همین نکتهٔ ساده و ابتدایی و در عین حال اساسی و تعیین‌کننده است. این اکثریّت عظیم از نیما یاد گرفته‌اند که سطرهای کوتاه و بلند بنویسند و هی از ابر و باران بگویند، از فروغ یاد گرفته‌اند که آه بکشند و دستهایشان را در جایی بکارند، از سپهری یاد گرفته‌اند که نبض عاطفه را در کوزهٔ اشراق به ناف شقایق گره بزنند، و از شاملو یاد گرفته‌اند که دیگر وزن هم برای شعر لازم نیست و شاعر باید دم به ساعت آینه‌ای برابر یك آینهٔ دیگر بگذارد و هی گرده تعویض کند و حرفهای گنده بزند. امّا این را یاد نگرفته‌اند که شعر، خواه در گوهر و ذاتش و خواه در کارهای ماندگار بزرگانی که نام بردیم، تنها از مشتی احساسات لطیف و حرفهای قشنگ و «شاعرانه!» ساخته نشده، بلکه یك «مشاهده» است[11]. آیا به عینك مناسب برای چنین مشاهده‌ای متناسب با زمانهٔ خود مجهّزیم یا هنوز از پس عینکهای عاریتی کژنما نگاه می‌کنیم و به تکرار الکن و مغلوط سخن دیگران مشغولیم؟
دوستان، نگویید که مردم به شعر بی‌علاقه شده‌اند؛ مردم به شعر ضعیف، بی‌شکل و بی‌خون و رمقی که امروزه دارد به‌صورت تولید انبوه روانهٔ بازار می‌شود بی‌علاقه شده‌اند، و حقّ هم دارند. کشور ما در پند نگرفتن از گذشته‌ها و نیاموختن از تجربه‌ها نمونه است، از جمله در عرصهٔ شعر. من نمی‌خواهم ندای «بازگشت» سر بدهم؛ تنها می‌گویم که ما نیاز به یك بازنگری داریم. نوجویی و نوگرایی و آوانگاردیسم هنری برای ما به‌صورت یك پرستیژ در آمده که می‌خواهیم حتماً چون مدالی بر سینه داشته باشیم، بویژه که این مدال بسیار ارزان و راحت به دست می‌آید، امّا تفاوت میان نفی مکانیکی و نفی دیالکتیکی را درك نکرده‌ایم. درك نکرده‌ایم که یك «نو» اصیل، نه در خلأ بلکه بر بنیاد «کهن» پدید می‌آید و با جذب و حفظ هرآنچه که هنوز در آن قابلیّت رشد دارد و به کار «نو» می‌آید. در عرصهٔ سیاست، همه در کار بازنگری هستند و بازخوانی، که ببینند در کجای کار اشتباه کرده‌اند. چرا در شعر چنین نکنیم؟
و بگذارید که با نقل ترجمهٔ ساده‌ای از یکی دیگر از این شعرهای نامزد دریافت جایزه، شعر «عرق روی شیشهٔ پنجره» از دَنی اَبسی (Dannie Abse)، این اشاره را ختم کنم:

(۱)

می‌خواهم چیزی ساده بنویسم،
چیزی ساده، با کمتر صفتی،
ابهام هم بی ابهام.

چیزی از مُد افتاده:
حکایتی از زمان شاید،
یا، متهوّرانه‌تر، از عشق.

می‌خواهم چیزی ساده بنویسم
که هرکسی بتواند بفهمد،
چیزی ساده مثل آب خالص.

ولی آب خالص
H_2O است
و این پیچیده است
مثل بخار، مثل یخ، مثل ابرها.

(۲)

انگشتم روی شیشه ناله می‌کند
می‌نویسم جون JOAN
می‌نویسم دَنی DANNIE
فکرش را بکن! باز
جوانکی دلباخته‌ام.

می‌خواهم چیزی بگویم
بدون ابهام.
فکرش را بکن! من، یك بازنشستهٔ پیر
می‌خواهم چیزی بگویم
دربارهٔ عشق و زمان،
عشقی که مثل آب ساده است.

ولی آن قدیمها ما یاد گرفتیم
که آب پیچیده است،
H_2O است، یخ است، بخار است، ابر است.

نامهای ما روی پنجره
رنگ می‌بازند.
آهسته، آهسته.
و همان‌طور که محو می‌شوند، اشك می‌ریزند.

یادداشتها:

۱ ـ هِرمافرودیت (Hermaphroditus) پسر هِرمِس (خدای تجارت و دزدی وغیره!) و آفرودیت (الههٔ عشق و زیبایی) بود؛ به اغوای یك پری که به او دل باخته بود به شنا در دریاچه‌ای پرداخت که مسکن آن پری بود؛ پری با او درآمیخت و به‌صورت تنی واحد درآمدند که خصوصیّات زن و مرد را همزمان و توأماً دارا بود.
۲ ـ و دربارهٔ «زیبایی» هم حرف بسیار است؛ منظور به هیچ رو حرفهای زیبا زدن و نشان دادن زیباییها نیست.
۳ ـ اسماعیل خوئی: «شعر و زمان»، در: *از شعر گفتن* (مرکز نشر سپهر، ۱۳۵۲)، ص ۱۴۴.
۴ ـ مثلاً شما می‌توانید در برخورد با یك شعر معیّن *در نظر اوّل* بگویید که این یك «شعر نو» است امّا *در نظر دوّم* ممکن است بگویید این شعر به‌لحاظ شکل بیرونی در سطح دههٔ بیست قرن حاضر است، به‌لحاظ ساختار زبان در قرن چهارم هجری است امّا به‌لحاظ واژگان آمیزه‌ای است از قرن چهارم و دهه‌های چهارم و پنجم قرن حاضر، از نظر اندیشه به قدمت انسان و ادبیّات مکتوب است امّا از نظر نوع نگاه پُست‌مدرنیستی است، وقس‌علیٰهذا، و سرانجام *در نظر آخر* و پس از همهٔ بررسیها و تجزیه و تحلیلها ممکن است هر یك از این موارد را هم بیشتر بشکافید و ناهمزمانیها و درجهٔ نو و کهنه بودن هر وجه از وجوه بی‌شمار را باز هم مشخّصتر کنید.
۵ ـ دلیل آنکه معمولاً مهم جلوه می‌کند آن است که نخستین چیزی است که توجّه را جلب می‌کند، ولی همین خود نشان می‌دهد که قالب یا «شکل بیرونی»، در واقع رویه و «سطح» کار است، و پس «سطحی» است، و تنها نگاهی که در سطح می‌ماند آن را مهمترین عامل تلقّی می‌کند.
۶ ـ مختاری، محمّد: «سنخ‌شناسی زبان ستیز: بحثی در زبان شعر شاملو»، *برگ گفتر شنید* (کانادا، نشر افرا، ۱۳۷۴)، ص ۵۱ـ۵۰.
۷ ـ نگاه کنید به:
Cressida Connolly: Foreword to *The Forward Book of Poetry 1995* (London: Forward Publishing, 1974), p. 6.

۸ ـ در اصل، در دو سطر اوّل شعر هم، همچنان که در عنوان، «فیل» به‌صورت جمع آمده؛ ولی دیدم در ترجمه درست‌تر آن است که مفرد بیاید (و ما در فارسی معمولاً از همین مفرد، استنباط اسم جمع در حالت نکره و نامعیّن می‌کنیم).
۹ ـ بگذارید این شعر کاندیدای دریافت جایزه را هم در حاشیه و تنها برای اطّلاع دوست شاعرم شمس لنگرودی نقل کنم (در ادامهٔ بحثی که زمانی با هم داشته‌ایم). شعری است از مایکل هارووینتز Michael Horovitz به نام "After Browning"، یا «پس از حمّام آفتاب» (همان، ص ۹۸)، و کلّ شعر از سه سطر تشکیل شده: «تابستان به سر آمد / پرنده‌ها در آسمانشان / □ / حالِ کِرم خوب است.»
(Summer's done/ Birds in their heaven/ □ /All's well with the worm.)
۱۰ ـ نیما یوشیج: *حرفهای همسایه* (تهران، دنیا، ۱۳۵۱)، یادداشت ۴۸، ص ۱۰۰.
۱۱ ـ همچون هر آفریدهٔ هنری در دیگر هنرها؛ و تفاوت میان هنرها تنها در تفاوت میان ابزار بیان این مشاهده است، که در شعر زبان است؛ و نیز به‌یاری شیوهٔ به‌کارگیری زبان است که شعر از دیگر هنرهای زبانی متمایز می‌شود.

سعید یوسف

از انتظار بی‌ثمرش خسته می‌شود
وچشم می‌گذارد بر هم
بی‌اعتنا به آن‌همه نجوا و گامها
درها که باز می‌شود و بسته می‌شود

دیگر چه فرق می‌کند آنجا
پشت دری، درون اتاقی،
دارد چه اتّفاق می‌افتد
وقتی که عطر سیب فضا را گرفته است...
با عطر سیب، دیگر
از چشمش آن اتاق می‌افتد
از انتظار بی‌ثمرش خسته می‌شود
وز هرچه رفت و آمد و نجواست
درهاکه بازمی‌شودوبسته می‌شود

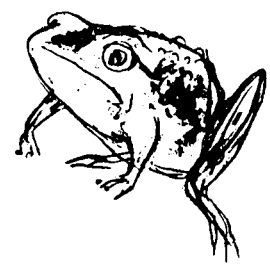
امّا چه عالمی دارد
این سیب سرخ، کز نفسش آبی
بر جان گُر گرفتهٔ او می‌زند
با عطر بی‌دریغ بلوغش:
خورشید کوچکی که فروغش
از سالهای کودکی‌اش تا جوانی‌اش
تا آستان پیری
بر او وزیده است
از چاك یك گریبان
از پشت یك درخت
از لای پرده‌های حصیری
از لای رفت و آمد و نجوا
درها که باز می‌شود و بسته می‌شود

یك عمر بی‌قراری
در پشت پلك بسته ورق می‌خورد
و آه می‌کشد
آهی، ولی، نه از سر اندوهی؛
آهی که چون نسیم می‌افتد
در شاخ و برگ بید کهنسالی
در تاب دامن زن زیبائی
در پرچمی که بر سر کوهی.

آنگاه
در خواب یا خیال
یك چیز نامشخّص و موهوم را
بر سینه می‌فشارد.
«این‌گونه است،»
می‌گوید با خودش:
«ببین:
چیزی تمام شد
چیزی ادامه دارد.»

نه رفت و آمدی است نه نجوائی
نه باز و بسته می‌شود آنجا دری
وین سیب را به یاد ندارد چه کس
کی، درکجا، چگونه به او داده است.
می‌گیردش به دست.
دیگر چه فرق می‌کند آیا
پشت دری، درون اتاقی،
آنجا، چه اتّفاقی افتاده است...

چیزی عزیز و خوب و معطّر
از دست رفته است
چیزی عزیز و خوب و معطّر
در دست اوست.
پس می‌رود به سوئی آرام
و گاز می‌زند سیبش را
در دیده‌اش فروزان
خورشید یاد دوست.



ـ این منتقد راست می‌گوید، هلگا...
آن دفتر شعر را نباید چاپ می‌کردم...

از روزنامهٔ *Tagesspiegel*، شمارهٔ ۱۵۰۵۲

تقاضای اشتراك / تمدید اشتراك *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر*

(مشخصّات را لطفاً با خط خوانا با حروف لاتین بنویسید)

Please enter a subscription in my name from Nr.: ..... (تقاضای اشتراك / تمدید اشتراك *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* از شمارهٔ):

Name: (نام) .....

Address: (آدرس) .....

.....

.....

.....

.....

Telephone: (تلفن) .....

Signature: (امضاء) .....

I enclose a copy of the credit transfer order/postal order/..... (فتوکپی حوالهٔ بانکی/پستی ضمیمه است)

1 year's subscription: (اشتراك یك ساله)

for persons DM 30,00 in Germany, $ 30,00 outside Germany (برای اشخاص ۳۰ مارك در آلمان/۳۰ دلار برای دیگر کشورها)

for institutions DM 100,00 in Germany, $ 100,00 outside Germany (مؤسسات ۱۰۰ مارك در آلمان/۱۰۰ دلار دیگر کشورها)

Our address: (آدرس ما)	Bank Account: (حساب بانکی)	
Lahuti (Poetry Periodical)	Lahuti Kulturverein e.V.	(نام دارندهٔ حساب)
Postfach 10 14 57	Konto-Nr.: 203734	(شمارهٔ حساب)
60014 Frankfurt/M	Frankfurter Sparkasse	(نام بانك)
Germany	BLZ 500 502 01	(کُد بانك)

توجّه داشته باشید که از نظر ما بهترین شکل ارسال وجه، حوالهٔ بانکی یا پُستی است، امّا دوستانی که حوالهٔ وجه از کشورهای دیگر برایشان به‌دلیل هزینه‌های اضافی مقرون به صرفه نیست می‌توانند وجه را به‌صورت پول نقد به‌شکل مطمئنی در پاکت بگذارند و با پست سفارشی بفرستند. قبول چك متأسّفانه به‌دلیل بالا بودن هزینهٔ کارمزد بانك ممکن نیست (مگر آنکه کارمزد بانك نیز ـ که در حال حاضر چیزی در حدود ۲۵ مارك است ـ در مبلغ چك در نظر گرفته شده باشد).

برای تضمین حیات *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* ما به انواع کمکهای شما دوستان برای جلب مشترکان جدید و کمك به معرّفی و پخش *گاهنامه* و ارسال آگهی و نیز کمك مالی نیازمندیم. دوستانی هم که مالیات پرداخت می‌کنند توجّه کنند که می‌توانند تا مبلغ معیّنی (که میزان آن مشخّص است) کمك مالی به *گاهنامه* بکنند و سپس وجه پرداخت شده را از ادارهٔ مالیات پس بگیرند.

دو کمک جانبی **کاهنامهٔ ویژهٔ شعر** به دوستداران شعر

و دو راه دیگر برای حمایت شما از **کاهنامهٔ ویژهٔ شعر**

کاهنامهٔ ویژهٔ شعر به دوستانی که نیاز به آموزشهای ویژه‌ای در زمینهٔ شعر دارند استفاده از دو امکان مکاتبه‌ای زیر را توصیه می‌کند: *نقد و بررسی مکاتبه‌ای شعر* و *دورهٔ مکاتبه‌ای آموزش شعر*. درست است که ما کوشش می‌کنیم در *کاهنامه* مطالبی آموزشی چاپ کنیم و حتّی ستون پاسخ به پرسشهای خوانندگان خواهیم داشت، ولی طبعاً این‌همه پاسخگوی انواع نیازهای همگی علاقه‌مندان به شعر و شاعری نیست، گذشته از آنکه ممکن است کسانی به‌دلائل گوناگون شعر خود را امری خصوصی تلقّی کنند و مایل نباشند که در *کاهنامه* دربارهٔ شعرشان اظهار نظری چاپ شود. اگر شما نیز به این گروه از دوستان خوانندهٔ *کاهنامه* تعلّق دارید، می‌توانید به یکی از اشکال زیر با ما در تماس باشید:

۱ ـ نقد و بررسی مکاتبه‌ای شعر: شما می‌توانیدیك شعر یا تعدادی از اشعار خود را (به‌صورت فتوکپی؛ همیشه نسخهٔ اصلی را برای خود نگه دارید) یا حتّیٰ مجموعهٔ شعری را که چاپ کرده‌اید برای ما بفرستید و مبلغی معادل پنجاه (۵۰) مارك آلمان نیز (تنها به‌صورت حوالهٔ بانکی/پُستی یا وجه نقد) به آدرس *کاهنامه* بفرستید. ما پس از مطالعهٔ اثر یا آثارتان، نظر خود را شامل نقد و بررسی و راهنماییهای لازم (حدّ اقل در دو صفحه، احتمالاً بیشتر) برایتان خواهیم فرستاد. مطمئن باشید که در ابراز نظر، هیچ‌گونه ملاحظه و تعارفی در کار نخواهد بود و اگر ضعفی در کارتان باشد متذکّر خواهیم شد.

۲ ـ دورهٔ مکاتبه‌ای آموزش شعر: شما می‌توانید با ارسال مبلغی معادل یك‌صدوپنجاه (۱۵۰) مارك آلمان (تنها به‌صورت حوالهٔ بانکی/پُستی یا وجه نقد) به آدرس *کاهنامه* در یك دورهٔ شش‌ماههٔ آموزش شعر به‌صورت مکاتبه‌ای شرکت کنید. مشخّصات کاملتر روش تدریس پس از ثبت نام همراه با اوّلین نامه برایتان ارسال خواهد شد.

تقاضای ثبت نام در دورهٔ شش‌ماههٔ آموزش شعر

(لطفاً شکل مورد نظر خود را انتخاب کنید)

من مایل هستم در یك دورهٔ شش‌ماههٔ آموزش شعر به‌صورت مکاتبه‌ای شرکت کنم. من خود شعر (می‌گویم/نمی‌گویم). هدف من آموزش شیوهٔ (سرودن/درك و نقد) شعر است. گرایش من به شعر (سنّتی/نو/سنّتی و نو هر دو) است. به‌همراه این تقاضا، مبلغ معادل یك‌صدوپنجاه (۱۵۰) مارك آلمان (به‌صورت حوالهٔ بانکی/ وجه نقد) و نیز [فتوکپیِ] نمونه‌ای از کارهای خود را (شعر/نقد شعر) برایتان می‌فرستم (نسخهٔ ارسالی نزد *کاهنامه* باقی خواهد ماند). در ضمن متعهّد می‌شوم که از موادّ درسی و نامه‌های ارسالی هیچ استفادهٔ دیگری نکنم و آنها را به هیچ صورتی تکثیر و چاپ نکنم و در اختیار دیگران نگذارم. آدرس من:

Name: (نام)

.....

Address: (آدرس)

.....

.....

.....

.....

.....

Telephone: (تلفن)

.....

Signature: (امضاء)

.....

تقاضای نقد و بررسی مکاتبه‌ای اشعار

من مایل هستم از نظر شما دربارهٔ سروده‌هایم آگاه شوم. به‌همراه این تقاضا، مبلغ معادل پنجاه (۵۰) مارك آلمان (به‌صورت حوالهٔ بانکی/ وجه نقد) و نیز [فتوکپیِ] نمونه‌ای از اشعار خود را برایتان می‌فرستم (نسخهٔ ارسالی نزد *کاهنامه* باقی خواهد ماند). در ضمن متعهّد می‌شوم که از پاسخ شما و نامه‌های ارسالی هیچ استفادهٔ دیگری نکنم و آنها را به هیچ صورتی تکثیر و چاپ نکنم و در اختیار دیگران نگذارم. آدرس من:

Name: (نام)

.....

Address: (آدرس)

.....

.....

.....

.....

.....

Telephone: (تلفن)

.....

Signature: (امضاء)

.....

Our address: (آدرس ما)

Lahuti (Poetry Periodical)
Postfach 10 14 57
60014 Frankfurt/M
Germany

Bank Account: (حساب بانکی)

Lahuti Kulturverein e.V.	(نام دارندهٔ حساب)
Konto-Nr.: 203734	(شمارهٔ حساب)
Frankfurter Sparkasse	(نام بانك)
BLZ 500 502 01	(کُد بانك)

خروس

کتاب تازه‌ای از

ابراهیم گلستان

نویسندهٔ نامدار ایران

منتشر شد

بها (برای اروپا، شامل هزینهٔ پست):
با جلد ضخیم معادل ۱۴ پوند، با جلد شومیز معادل ۸ پوند

علاقه‌مندان برای تهیّهٔ کتاب بهای آن را بصورت چك به آدرس زیر بفرستند:

Ms. N. Ziaee
257 Kestrel House
Gurnell Grove
LONDON W13 0AD
ENGLAND

گاهنامهٔ خط

بزودی منتشر می‌شود!

خط گاهنامه‌ای است فرهنگی- اجتماعی
که زیرنظر شورای تحریریه بمدیریت محمّدعلی شکیبائی
در شهر بُن نشر می‌یابد

همّتم بدرقهٔ راه کن ای طایر قُدس
که درازست ره مقصد و من نوسفرم

(حافظ)

این گاهنامه اوراق خود را آیینهٔ نظرات و آثار هنرمندان، منتقدان و خوانندگان خود می‌داند؛ لذا از همهٔ دوستداران هنر دعوت به همکاری می‌کند. نشانی:

M. A. Shakibaei
Postfach 2360
53013 BONN
GERMANY

گاهنامهٔ ویژهٔ شعر

شمارهٔ ۱

هنوز تعداد کمی برای فروش موجود است
برخی از مطالب شمارهٔ ۱:
گفتگو با سیمین بهبهانی
گفتگو با دکتر شفیعی کدکنی
جدال با مدّعی ثانی (دربارهٔ شعر اسماعیل خوئی)
شعر ماندگار شاملو و بیماری شاملوزدگی
و اشعار و مطالب دیگر...

از طریق آدرس *گاهنامه*
می‌توانید برای سفارش اقدام کنید

گاهنامهٔ ویژهٔ شعر

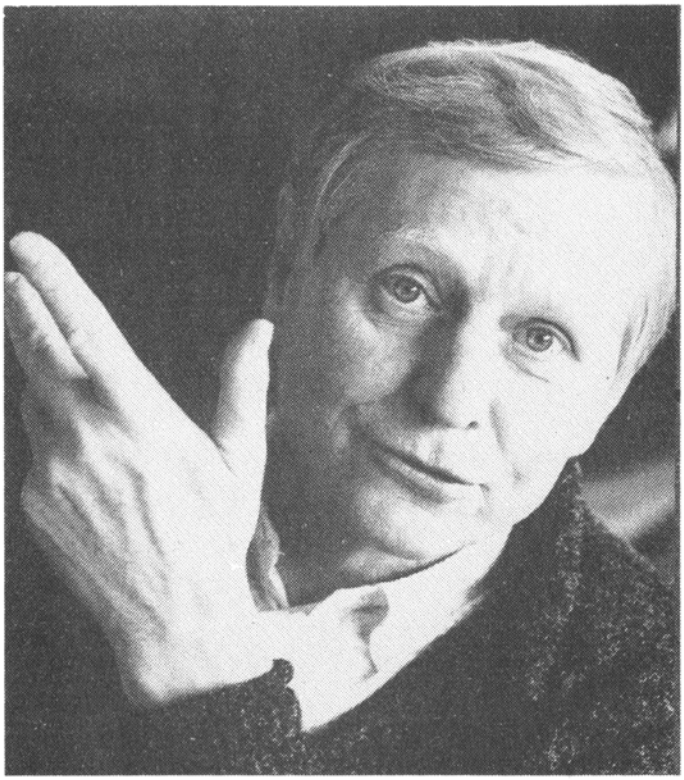
آگهی می‌پذیرد

از ۲۵ مارك برای یك‌شانزدهم صفحه
تا ۴۰۰ مارك برای یك صفحهٔ کامل

MLS:
Multi-Lingual-Scholar

این نشریّه با برنامهٔ MLS نوشته و صفحه‌بندی و چاپ می‌شود. اگر علاقه‌مند به تهیّهٔ این برنامه باشید، می‌توانید آن را با تخفیفهای ویژه از طریق *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* تهیّه کنید

مهدی استعدادی شاد (آلمان)



چهره‌ای از شعر معاصر آلمان:

هانس ماگنوس انتسنزبرگر

Hans Magnus Enzensberger

خودپسندی ملّی ما، که چه بسا در دنیادیده‌ترین عناصر جامعهٔ ایرانی نهفته، صحبت از شعر و شاعری «دیگران» را در حکم زیره به کرمان بردن می‌داند.

شعار کهنهٔ «هنر نزد ایرانیان است و بس»، هنوز در تداوم نامشروع امروزی خود به درجه‌های مختلف در آگاهبود و ناخودآگاه ما جا خوش کرده است. آن فخرفروشی دیروزی و این فریفتاری معاصر، با انواع بیانهایی که به خود گرفته‌اند، از دیرباز، هم وجود و لزوم داد و ستد فرهنگی با دیگران را نادیده گرفته و هم حضور «آنان» را در میانِ «ما» کتمان کرده به هیچ انگاشته‌اند.

نگاهی منصفانه به دیروز و امروز شعر فارسی، به مثابه یکی از اصلیترین عناصر فرهنگ ما که در ارتباط با سایر فرهنگها زیسته، نشان خواهد داد که ما نه تنها در داد و ستدی مداوم با آنان به‌سر برده‌ایم، بلکه بسیاری از مراحل تحوّل را مدیون همین امر هستیم. مگر نه که همگان یکی از دلایل ارج و مقام سعدی درشعر کلاسیك ما را ناشی از دنیادیدگی او و آموخته‌هایش نزد دیگران می‌دانند؟ اگر آن «فضای دیگر» فراهم نمی‌بود، تکلیف شعر ما بدون حضور سبك هندی (حتّی اگر سبك «اصفهانی»اش بنامیم) و شاعرانی چون بیدل چه می‌شد؟ و برای آنکه تنها در گذشتهٔ دور نمانیم، اگر آشنایی نیما یوشیج با زبان فرانسه و سمبولیستهای آن دیار نمی‌بود، و اگر آن «سوغات سفر» فریدون رهنما از شعر معاصر اروپا وجود نمی‌داشت (که برای بسیاری، از جمله احمد شاملو، پنجره‌ای تازه گشود)، و یا اگر ترجمه‌هایی از الیوت T.S. Eliot (۱۹۶۵ـ۱۸۸۸) و لورکا F. Garcia Lorca (۱۹۳۶ـ۱۸۹۹) و دیگران نمی‌بودند، این گستردگی شعر چند دههٔ اخیر ما نیز ممکن نمی‌شد. بدیهی است که این دستاورد با چشم‌اندازی که در پانزده سال اخیر با «کوچ ایرانیان به جهان» پیش روی شعر فارسی باز شده، تقویت می‌شود. شعر فارسی، که فارسی‌زبانان خارج از کشور نیز در کار سرایش آن‌اند، از یونان تا سوئد، از شوروی سابق تا فرانسه و در پهنهٔ ایالات متّحدهٔ امریکا همکار و همیار دارد.

□□□□

هانس ماگنوس انتسنزبرگر (انْتْسِنْزْبِرْگر Hans Magnus Enzensberger)، متولّد ۱۹۲۹ در جنوب آلمان، در زمینهٔ فرهنگ و هنر چهره‌ای شناخته شده و تثبیت شده و در نظر اهل فن آدمی «همه فن حریف» است. او نه تنها شاعری برجسته است، بلکه یکی از مهمترین مترجمان شعر دیگران به زبان آلمانی نیز هست و در این عرصه از نظر حجم و کیفیت برگردانهای شعر رقیب ندارد. ترجمه‌های او از ویلیام‌کارلوس‌ویلیامز William Carlos Williams (۱۹۶۳ـ۱۸۸۳)، سزار وایه‌خو César Vallejo و پابلو نرودا Pablo Neruda (۷۳ـ۱۹۰۴) شاهد این مدّعایند. سوای ترجمه، و باز در راستای کار شعر، او ناشر آثار شاعرانی چون فرناندو پسوآ Fernando Pessoa، گئورگوس سفریز Giorgos Seferis، اورهان ولی کانیك Orhan Veli Kanik و نیز چندین شاعر اهل اسکاندیناوی است. (توجّه ویژهٔ انتسنزبرگر به شاعران اسکاندیناوی شاید از آن روست که او خود چندین سال در نروژ زندگی کرده است. در ضمن کار نشر او محدود به آثار شعری نمی‌شود و در سالهای اخیر در مجموعهٔ «کتابخانهٔ دیگر» بیش از ۶۰ جلد کتاب، از جمله ترجمهٔ تازه‌ای از *بورف کور* و چند داستان صادق هدایت، به چاپ رسانده است.)

در کنار انتشار کتاب، او گردانندهٔ چند نشریّه نیز بوده یا در انتشارشان همکاری کرده است، از جمله نشریهٔ کورسبوخ *Kursbuch* که نشریهٔ نظری جنبش دانشجویی سالهای ۶۸ در آلمان محسوب می‌شد. سرمقاله‌ها و یادداشتهای انتسنزبرگر در همین مجلّه است که نام او را به مثابه یکی از نظریه‌پردازان این جنبش اعتراضی-اجتماعی در تاریخ ثبت می‌کند. و بجز این حضور انتشاراتی، انتسنزبرگر حضور مطبوعاتی هم داشته و همچون نمونهٔ «روشنفکران فرانسوی» به سیاق ژان پل سارتر، در مسائل سیاسی و جمعبندی رویدادهای اجتماعی همواره به‌طور فعّال مداخله و اظهار نظر کرده است، که بنا به شکل و ویژگیهای خود در صورتهای مختلف ادبی از گزارش‌نویسی تا رمان انتشار یافته‌اند. مانند حکایت *تابستان کوتاه آنارشی* (*Der kurze Sommer der Anarchie*) در اسپانیا که در قالب رمان است یا *بازجویی در هابانا* (*Das Verhör von Habana*) که روایت سفر جنجالی او به کوبا در هنگامهٔ جنگ سرد و جبهه‌بندی کشورهای ناتو علیه این «شبه جزیرهٔ کشتِ نیشکر سوسیالیستی» کاسترو است. این معرّفی کوتاه برای آشنایی با حضور فرهنگی شاعری است که با همان نخستین دفتر شعرش معیارهای تازه‌ای را بنیان گذاشت که آغاز دوران جدیدی از شعر و تلقّی آن را در آلمان باعث شد.

شعر انتسنزبرگر، به‌رغم تحوّلی که با خود آورده و از سنّت پیشین خود را متمایز کرده، بی‌ریشه و بدون پیش‌کسوت نیست؛ ریشه‌اش درشعراجتماعی آلمان از سده‌های پیشین است که شاعرانی چون هاینریش هاینه Heinrich Heine (۱۸۵۶ـ۱۷۹۷) و برتولت برشت Bertolt Brecht (۱۹۵۶ـ۱۸۹۸) و دیگران بر بسترش بالیده‌اند. جای پای آن ریشه و این شاعران را در همان نخستین دفتر شعرش (*دفاع از گرگها*) می‌توان یافت: هم رد پای شاعری آزادیخواه چون هاینه، که سرایش را رسانهٔ نقد زمانه و مملکتش کرده بود و جز آوارگی نصیبی نداشت، هم برشت، که با شعر و نمایشش سدی

برابر عوامفریبی ناسیونال‌سوسیالیستها ساخته بود. کافی است به شعر «اوتوپیا» («آرمانشهر») از سروده‌های همین دفتر رجوع کنیم تا پیوند میان این شاعران را دریابیم: این شعر در لحظه‌های آرمانی‌اش یادآور هاینه است و در لحظه‌های درافتادن با اندیشهٔ حاکم و به ریشخند گرفتنش، برشت را تداعی می‌کند. «اوتوپیا» ی انتسنزبرگر، که با «روز» شروع می‌شود و هم با «روز» پایان می‌گیرد، در راستای آرمانخواهی و شاعرانگی جنبش روشنفکری قرن نوزدهمی است که دلبستگی‌اش به روشنگری در جان و روح شاعری «در وطن خویش غریب» چون هاینه تجلی یلفته است. روز، آن نماد روشنگری است که در تقابل با شب می‌آید، شبی که مظهر تاریکی و ظلمت است و به‌هنگام آن، هرچیزی به دلیل ناروشن‌بینی با هر چیز دیگر یکسان است و تمیز جهل از شعور و نادانی از آگاهی ناممکن. برگردان فارسی «اوتوپیا» ی انتسنزبرگر چنین است: «روز برمی‌خیزد از نیرو سرشار/ به سرپنجه تودهٔ ابر را فرو می‌پاشد/ شیرفروش بر کماجدانهای شیر ضرب می‌گیرد/ سوناتی را: دامادان بر پله‌های برقی/ روانهٔ آسمان‌اند: از نیرو سرشار/ کلاههای سپید و سیاه به جنبش در می‌آیند./ زنبوران عسل اعتصاب می‌کنند. میان ابرها/ میرزابنویسها پشتک‌ووارو می‌زنند،/ و پاپها از لای درز شیروانی سوت بلبلی./ همگان مجذوب و شاد و تسخرزنان./ از برگه‌های ترازنامه قایقهای کاغذی می‌سازند./ صدر اعظم قمار می‌کند با ولگردی/ بر سر بودجهٔ سری. پلیس/ جواز آزادی عشق را صادر می‌کند،/ و گویندگان حقیقت[1] مشمول عفو می‌شوند./ نانوایان نان قندی می‌دهند/ به نوازندگان دوره‌گرد. نعلبندان/ صلیب آهنی[2] می‌زنند/ بر سم خران. همچون شورشی/ خوشبختی بند می‌گسلد، یا چون شیری./ به محتکران، شکوفه‌های سیب/ و تربچه پرت می‌شود/ و سنگ می‌شوند. خردشان می‌کنند که قلوه‌سنگهاشان/ زینت آب‌نماها و باغها شود./ از همه سو بالنها به پرواز در می‌آیند،/ ناوگان ذوق و هوس آمادهٔ حرکت است:/ سوار شوید، ای شیرفروشان،/ دامادان و ولگردان!/ لنگر برگیرید! از نیرو سرشار/ برمی‌خیزد/ روز.» [3]

این شور و شوق زندگی‌خواهی و دلبستگی به سرزندگی و طراوت، که عشق به حیات نیچه‌وار (amor fati) را به یاد می‌آورد و برای اهالی بخش شمال اروپا مترادف روز و آفتاب و تابش شاداب است، تنها لحن سرایش انتسنزبرگر نیست. شعر «دفاع از گرگها در برابر برّه‌ها»، که تلخی لحن و بلغمی‌مزاجی سراینده از همان عنوانش پیداست و مخاطب را با شوکی غیر منتظره غافلگیر می‌کند، شیوهٔ بیانی دیگر انتسنزبرگر است. او که در مرز میان شعر اجتماعی و شعر غنایی راه می‌رود، با ترکیب این دو زمینهٔ شاعرانگی، شعر می‌سازد.

کافی است که تعریف گوتفرید بن Gottfried Benn (۱۹۵۶ـ۱۸۸۶) از شکل‌گیری شعر و تأثیرش بر انتسنزبرگر را در نظر بگیریم تا این به‌اصطلاح «شعرسازی» توجیه زیبایی‌شناسانهٔ خود را بیابد. در نظر گوتفرید بن، که او نیز در درکش از هنر و شعر مدرن با ادگار آلن پو Edgar Allan Poe (۱۸۰۹ـ۴۹) همسو و همراستاست، شکل‌گیری شعر حاصل دست و پنجه نرم کردن با مصالح شاعرانگی است و نه مثلاً نتیجهٔ الهامات و مُلهم شدن شاعر از طریق نیرویی غیر انسانی. یعنی برنهادی که در تاریخ از سوی بسیاری طرح شده بود و در قرن حاضر نیز الیوت آن را به مثابه برداشت و تلقی خود از شکل‌گیری شعر عنوان می‌کرد. شعر انتسنزبرگر به نوعی جادوزدایی از آن درک است که الهام را قوهٔ محرک شعر می‌خواند. بدین ترتیب همصدایی او با والری P. Valéry (۱۹۴۵ـ۱۸۷۱) هم آشکار می‌شود که شاعر را در اصطلاح «مهندس ادبیات» توضیح می‌داد: شاعری که ساختار شعر را، چون محاسبات دقیق معماران و مهندسان ساختمان، پایه می‌ریزد و آن را تا سقفش بالا می‌کشد.

شعر «دفاع از گرگها در برابر برّه‌ها»، سوای این پسزمینهٔ زیبایی‌شناسیک که چگونگی حیات شعر را توضیح می‌داد، و در کنار آن لحن تلخ خود که از «اوتوپیا» متمایز می‌شد، مبین نوعی بدبینی و نگرش «جریان سرد» فلسفی نیز هست. کافی است فراز و نشیبهای نیمهٔ اول سدهٔ حاضر را، که در بطن جوامع اروپایی پدید آمد و به‌جای «انقلابات پی در پی» به شکستهای متداوم و تثبیت محافظه‌کاری و ارتجاع و سرانجام فاشیسم منتهی شد، در نظر گیرید. شعر «دفاع از گرگها در برابر برّه‌ها» واکنش و تأمل نسبت به این «پیش‌تاریخ» بشری است، که به‌جای دلداری و «وعده سرخرمن» های رایج به خود جرئت می‌دهد که بیزاری‌اش را بیان کند و به سرزنش بپردازد. البته این جرئت و شجاعت انتسنزبرگر در تداوم سنتی است که مثلاً *«گوش کن، آدمک!»* اثر ویلهلم رایش Wilhelm Reich، روانشناس آلمانی مخالف فاشیسم، نیز نمونهٔ دیگری از آن را ارائه می‌دهد. چنین است که میان سطرهای «دفاع از گرگها در برابر برّه‌ها» آن فرمان «بشنو، آدمک!» ویلهلم رایش به گوش می‌رسد و بیانیه‌ای هنری علیه توده‌های تحمیق شده، که خودکامگیها بر گرده‌شان بنا گشته‌اند، ارائه می‌شود. برگردان شعر «دفاع از گرگها در برابر برّه‌ها»: «آیا لاشخور باید بنفشه بخورد؟/ و چه انتظاری از شغال دارید،/ از گرگ؟ ـ که پوست بیندازد؟/ باید خودش دندانهایش را بکشد؟/ از چه چیز سیاستبازها و پاپها بدتان می‌آید؟/ این‌طور ولو شده‌اید که در صفحهٔ پر دروغ تلویزیون/ به چی زل بزنید؟/ □/ پس چه کسی نوار خون را/ به شلوار ژنرال می‌دوزد؟ چه کسی/ پیش پای غارتگران گوسفند قربانی می‌کند؟/ چه کسی صلیب حلبی را مغرورانه/ جلو شکمش می‌آویزد که از گرسنگی قاروقور می‌کند؟ چه کسی/ پول سیاهی صدقه می‌گیرد تا دهان نگشاید؟ اموال مسروقه/ زیاد است و سارق کم؛ چه کسی/ برایشان هورا می‌کشد پس، چه کسی/ مدال به ایشان می‌دهد، چه کسی/ برای شنیدن دروغ چنین له‌له می‌زند؟/ □/ در آینه ببینید: بزدل،/ رم‌کنان از عذاب حقیقت،/ بیزار از فراگیری، اندیشیدن را/ به گرگها سپرده،/ گرانبهاترین زینت‌تان حلقهٔ غلامی در بینی،/ هیچ کلاهی بر سرتان تنگ نیست، هیچ تسلایی/ برایتان زیاد ارزان نیست، هر زورگویی/ در نظرتان ناچیز است./ ای برّه‌ها، احشام! کلاغان در قیاس با شما/ خواهران مقدس‌اند:/ درخشش هر یك از شما، چشم آن دیگری را کور می‌کند./ برادری/ میان گرگها حاکم است:/ در گله و همبسته زندگی می‌کنند./ □/ سپاس نثار تجاوزگران باد: شما،/ دعوت‌کنان به تجاوز،/ خود را بر بستر نرم اطاعت می‌اندازید. به هنگام ناله و آه نیز/ دروغ می‌گویید. خوش می‌دارید/ که از هم بر درندتان. شما/ دنیا را دیگرگون نخواهید کرد.» [4]

صراحت و فاشگویی این شعر انتسنزبرگر، همچون بسیاری از شعرهای دیگرش، مثل ماهی زنده‌ای که از روی قلاب صیاد می‌جهد، از تعریفهای جاافتاده در زمانهٔ خودش فراتر می‌رود. در نتیجه باعث غافلگیری مدعیان قالب‌گیری می‌شود. انتسنزبرگر در بسیاری از شعرهایش غافلگیری مخاطب را به همین‌گونه دنبال کرده است، با این هدف که در جامعه‌ای که از بسیاری جهات ناخوشایندش می‌یابد جا باز کند و فضا بگشاید. به این ترتیب سرایش برای او به معنای تشکیل زندگی است. سرایشی که در بیان خود کلیهٔ سطوح زبان را در بر می‌گیرد: از اصطلاحات کوچه‌بازاری تا مفاهیم اساطیری و تاریخی، از گفتار بزرگان تا تکیه‌کلامهای عوام، و نیز از آیات کتاب مقدس تا ضرب‌المثلهای مطبوعات روزمره، همه و همه سرمایهٔ این به سر و سامان رسیدن در زندگی‌اند. در این راه، با بی‌پروایی شاعرانه‌اش، ناتوانی و بی‌عرضگی انبوه توده‌ها را به ریشخند می‌گیرد و این جماعت بی تشخص را در اشکال مختلف ظهور اجتماعی‌اش افشا می‌کند.

شعر «ترانهٔ محزون طبقهٔ متوسط» یکی از اسناد یورش او به خوش‌خیالی و رضایتمندی فرودستان است. او در این شعر با حمله به روح زمانه و عقل سلیم «قشر متوسط»، که مهمترین مشتری «صنعت تولید و مصرف انبوه» است، میانمایگی فرهنگی را هدف می‌گیرد. برگردان این «سرزنش- سرود» چنین است: «نمی‌توانیم گله کنیم./ مشغولیم./ سیریم./ می‌خوریم./ □/ علف رشد می‌کند،/ تولید سرانه هم،/ ناخن انگشت هم،/ گذشته هم./□/ خیابانها خالی‌اند./ مصوبات تکمیل‌اند./ آژیرها خاموش‌اند./ این‌همه خواهد گذشت./ □/ مردگان وصیت‌شان را کرده‌اند./ باران آرام گرفته است./ جنگ هنوز اعلام نشده است./ عجله‌ای هم نیست./ □/ ما علف می‌خوریم./ ما تولید سرانه می‌خوریم./ ما ناخن انگشت می‌خوریم./ ما گذشته می‌خوریم./ □/ ما چیزی نداریم که پنهان کنیم./ ما چیزی نداریم که از دست بدهیم./ ما چیزی نداریم که بگوییم./ ما داریم./ □/ ساعت کوك شده است./ رابطه‌ها تنظیم شده‌اند./ بشقابها شسته شده‌اند./ آخرین اتوبوس دارد می‌گذرد./ □/ خالی است./ □/ نمی‌توانیم گله کنیم./ □/ پس منتظر چه‌ایم؟» [5]

پیش از این شعر (که در سومین دفتر شعرش، *خط نابینایان Blindenschrift*، آمده) انتسنزبرگر «تشکیل زندگی» اش را در دومین دفتر شعرش «جشن» گرفته است. این دفتر *زبان رسمی Landessprache* نام دارد و انتشار آن در سال ۱۹۶۰، سه سال پس از دفتر *دفاع از گرگها*، مهر حضور انتسنزبرگر را در دفتر اسناد ادبیات معاصر آلمان ثبت کرده است. معمولاً می‌گویند شاعر با اولین دفتر شعرش تولدی تازه می‌یابد؛ اما انتسنزبرگر به دور از این کلیشه، در دومین دفتر شعرش تولدش را مضمون یکی از سروده‌هایش قرار

می‌دهد. نام این سروده «شرح حال» است، و برگردان بخشی از آن چنین است: «بعدها فهمیدم، روز جمعه‌ای بوده،/ که بیرون رانده‌ام، شیون‌کنان،/ از تابوتم، از مادرم./ □/ در فاصلهٔ تولد خائنانه‌ام،/ لاك و مهر شده با روغن و آب و نمك،/ تا مرگ مادرزادم،/ □/ در این فاصلهٔ کشدار میان جمعه/ و جمعه‌های بیشمار دیگر، واکسن خوردم،/ عضو کلیسا شدم و معاینه شدم برای سربازی. در این گمان/□/ که چهرهٔ براق زور، عین خوشبختی است./ برف، سالی یك بار عوض می‌شد./ من کفنم را هر روز عوض کردم./...» [۶]

ارتباط‌گیریهای انتسنزبرگر با شعر جهان، حجم عظیم ترجمه‌هایش و تلاشی که در این سه چهار دههٔ اخیر در راه شمال و جنوب و غرب و شرق فرهنگی به خرج داده است او را به جهانی‌ترین شهروند آلمان در میان هم‌صنفانش تبدیل کرده است. این انتقال چشمگیر فرهنگ کلامی دیگران به زبان آلمانی و آن حضور هوشیار در صحنهٔ افکار عمومی، که انتسنزبرگر را در ردیف «پدران نظری» جنبش دانشجویی سالهای ۶۸ اروپا می‌نشاند، دست به دست حضور شاعرانهٔ او می‌دهند تا از او «مترسك و نماد وحشت» میانمایگان و محافظه‌کاری شهروندی ساخته شود. به یمن همین ویژگیها و نیز دخالتهای مطبوعاتی است که حتی «سرزنش- سروده» هایش نیز پژواك گسترده‌ای می‌یابند و بسیاری را به واکنش وامی‌دارند. شعر «تداوم» نمونه‌ای از این نکوهش‌نامه‌های اوست: «حالا مگر چه کسی باید از این سیلاب به‌در آید/ وقتی که ما در آن فرو می‌رویم؟/ □/ چند پیشرفت دیگر،/ تا بعد ببینیم چه می‌شود./ □/ چه کسی با گذشت و ملاحظه/ از ما یاد خواهد کرد؟/ □/ حالا بگذار وقتش برسد،/ کسی پیدا خواهد شد./ □/ و از این قرار/ تا بعد/ □/ و بی هیچ قراری/ به قرار پیش و/ □/ دیگر هیچ/ □/ نه آیندگانی/ نه ملاحظه‌ای/ □/ هیچ دیگر» [۷]

این «شخصیت مترسك‌وار»، که رسالت خود را ترساندن هم‌لایتیها و همزبانان می‌داند، بخشی از رفتار شاعرانه‌ای است که انتسنزبرگر در دوران جوانی و تحصیل در آرزویش بوده است. بسیاری از منتقدانی که به شخصیت شعری او توجه کرده‌اند، شکل‌گیری چگونگی شاعرانگی‌اش را در سند دوران تحصیل و دانشگاهش بازیافته‌اند. دانشنامهٔ او دربارهٔ شخصیت و آثار کلمنس برنتانو Clemens Brentano (۱۸۴۲-۱۷۷۸) است: شاعری رمانتیك که اگرچه مدتها بود در پس غبار فراموشی پنهان شده بود، چنان ویژگیهای مجذوب‌کننده‌ای برای انتسنزبرگر دارد که از همان سالهای تحصیلش در دانشگاه شهر ارلانگن Erlangen به صورت الگوی «خود همان‌سازی» این شاعر قرن بیستم در می‌آید.

نتیجه و حاصل گشت و گذار این شاعر در شعر او به صورت واکنش به مسائل زمانه و قرن جاری در می‌آید. نمونه‌هایی از این واکنشها را در شعرهایی چون «قدرت عادت»، «گم‌گشتگان» و «کار دشوار» می‌توان سراغ گرفت.

در شعر «قدرت عادت»، انتسنزبرگر مسئلهٔ حضور چشمگیر تودهٔ مردم در سناریوی تاریخ صد سالهٔ اخیر را در پرتو تحولات بعد از جنگهای بین‌الملل اول و دوم می‌بیند. بر پیشانی این شعر می‌خوانیم که «عادت هر زشتی را بزك می‌کند» [۸]، و خود شعر چنین آغاز می‌شود: «آدمهای عادی، عادتاً/ بی‌خیال آدمهای عادی دیگرند./ و برعکس./ آدمهای عادی، غیرعادی می‌یابند این را/ که آدم، غیرعادی بیابدشان./ چراکه این‌طوری، دیگر عادی به حساب نمی‌آیند./ و برعکس./ □/ آدم عادت می‌کند/ به اینکه به همه چیز عادت کند./ نام این را آدم عادتاً/ *فر آیند فرا گیری می‌گذارد...*» و چنین پایان می‌پذیرد: «عادت کرده‌ایم/ به هنوز نیامدگان./ هنوز نیامده بودن/ حق عادت همگان است./ حیوانی عادت‌پذیر/ در نقطه‌ای عادی/ به یك جانی عادت‌شکن بر می‌خورد./ چه حادثهٔ وحشتناکی./ همان نجاست عادی./ ادبای قدیم عادت داشتند/ دربارهٔ چنین چیزی، رمانی بنویسند./ □/ می‌لمد به ظرافت و نرمی/ عادت قدرت بر قدرت عادت.» [۹]

انتسنزبرگر، همچون هر اندیشه‌ورز دیگری که به تورق تاریخ صد سالهٔ اخیر می‌پردازد، نمی‌تواند بی توجه از کنار اردوگاههای کار اجباری و کوره‌های آدمسوزی و قتل عام دیگراندیشان و یهودیان بگذرد. شعر «گم‌گشتگان» نمونه‌ای از این توجه‌هاست: «زمین نبود که آنان را فرو بلعید. هوا بود؟ چون دانه‌های شن بی‌شمارند، و با این‌همه نه به شن/ بلکه به هیچ بدل گشته‌اند. گروه گروه/ فراموش می‌شوند. به‌کرات و دست در دست یکدیگر،/ □/ همچون دقایق. بیشتر از ما،/ امّا بی یادی و یادگاری. نه نامی در فهرستی،/ نه نشانی که از پس غبار بخوانی، بلکه محو شده است/ نامهاشان، قاشقهاشان، کفشهاشان./ □/ حس ندامتی در ما برنمی‌انگیزند. هیچ‌کس نمی‌تواند/ به یادشان آورد. آیا آنها به دنیا آمده‌اند؟/ فرار کرده‌اند؟ مرده‌اند؟ خالی نیافته است/ کسی جایشان را. خلأ و رخنه‌ای/ ندارد جهان، شیرازهٔ پیوند اجزایش امّا/ از آن چیزهاست که در آن خانه ندارند،/ از گمگشتگان است. آنان همه جا حاضرند./ □/ بی آنچه که غایب است، چیزی حاضر نیست./ بی آنچه که گذراست، چیزی ثابت نیست./ بی آنچه که از یاد رفته است، اطمینانی به هیچ چیزی نیست./ □/ گمگشتگان حق دارند./ پژواکی واژگون در ما نیز چنین می‌گوید.» [۱۰]

معرفی شعر و حضور شاعرانهٔ انتسنزبرگر بی اشاره به بناهای یادبودی که او در شعرش برپا داشته ناقص می‌ماند. انتسنزبرگر سوای ۳۷ مرثیه‌ای که برای پدران و مبتکران پیشرفت مدرن سروده و در دفتر شعری انتشار داده، در شعری به نام «کار دشوار» از نابغهٔ اندیشهٔ این قرن در زمینهٔ فلسفه و سنجش، یعنی از تئودور آدورنو Theodor W. Adorno (۶۹-۱۹۰۳)، می‌سراید: «به نام دیگران/ صبور/ به نام دیگرانی که چیزی از آن نمی‌دانند/ صبور/ به نام دیگرانی که چیزی از آن نمی‌خواهند بدانند/ صبور/ پایبند به درد نفی/ □/ در اندیشهٔ غرق‌شدگان در قطارهای ساعت پنج صبح در حومهٔ شهر/ صبور/ دستمال تئوری را گشودن برای زدودن عرق از جبین/ □/ رو در روی مبتلایان به جنون خرید در فروشگاههای ساعت پنج عصر/ صبور/ هر اندیشه‌ای را چرخاندن که چیزی در آن سویش نهان کرده/ □/ چشم در چشم ثناگویان مرگ در هر ساعتی از روز/ صبور/ آیندهٔ سنگربندی شده را نشان دادن/ در به در با مأمور ضد جاسوسی در هر ساعتی از شب/ صبور/ نقاب از چهرهٔ سکتهٔ کاری گرفتن/ □/ ناصبور/ به نام خشنودان/ دل به یأس سپردن/ □/ صبور/ به نام دل به یأس سپردگان/ در یأس شك کردن/ □/ ناصبورانه صبور/ به نام نیاموزندگان/ آموزاندن» [۱۱]

بجاست که این معرفی‌نامهٔ کوتاه، که همچون عکسی فوری محدودیتهای خود را دارد، با شعری «عاشقانه» پایان یابد، «عاشقانه» ای از آن‌گونه که از انتسنزبرگر انتظار می‌توان داشت:

آنچه فراموش کرده‌ای، منم

همان فاحشهٔ کنار پیشخوان بارم
که صد سال پیش بودم.
آنچه فراموش کرده‌ای، منم.
قصر پرشکوه ویران
دهانی که تو را می‌بلعد
شبی هستم که باز می‌گردد.
بوده‌ام، خواهم بود، هستم
زن سیاهپوستی که به رنگ شاتوت است
دریایم، دریایی که پیش پایت کف می‌کند.
آن سگم که تو را در رؤیا می‌بیند.
حشیشی که دود می‌کنی، منم.
برقی که مصرف می‌کنی، منم.
قطره‌ای هستم که وابستهٔ آنی
انبوه پولی که در اندیشه‌اش هستی.
منم چشمی که تو را می‌بیند
زن تزارم که پیش تو زانو می‌زند
و تو را روانهٔ کویر می‌کند.
من زنباره‌ای هستم که تو را می‌گاید.
من مارکس و انگلس توام.
در تابوت توام من
و گوشتی که هر شب به دندان می‌کشی.
من بت و کثافت توام
هستم، خواهم بود و بوده‌ام
شپره‌ای در گیسوانت. [۱۲]

---

۱ ـ باید به این بازی لفظی نیز توجه کرد که در زبان آلمانی به «فالگیر» می‌گویند «حقیقت‌گو» و در اینجا «گویندگان حقیقت» شکل دیگری از «فالگیران» است. (درضمن ترجمهٔ اشعار ازسوی *گاهنامه* ویرایش شده وجرم مشترك است.)

۲ ـ صلیب آهنی: نشان نظامی نازیها.

۳ ـ "Utopia"؛ همهٔ شعرها برگرفته از گزیدهٔ اشعار زیرند:
Hans Magnus Enzensberger: *Die Gedichte* (Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 1983), S. 28.

۴ ـ همان، "Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer"، ص ۸۴.

۵ ـ همان، "Middle Class Blues"، ص ۱۸۸.

۶ ـ همان، "Lebenslauf"، ص ۱۲۵.

۷ ـ همان، "Weiterung"، ص ۲۰۴. (عنوان شعر، که در حالت جمع می‌تواند به معنای مشکل و معضل هم باشد، بیشتر یك بازی لفظی است با weiter و معانی گوناگونش که در شعر نیز تکرار می‌شود.)

۸ ـ گفته‌ای است از Christian Fürchtegott Gellert .

۹ ـ همان، "Die Macht der Gewohnheit"، ص ۳۰۸.

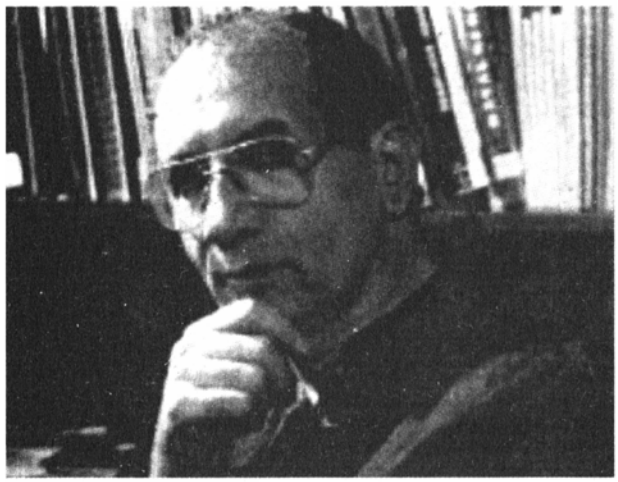
۱۰ ـ همان، "Die Verschwundenen"، ص ۲۰۵.

۱۱ ـ همان، "Schwierige Arbeit"، ص ۲۱۲.

۱۲ ـ همان، "Ich bin, was du vergessen hast"، ص ۳۲۹.

محمّد مختاری

ابداع و گسترش یا تولید و مصرف در شعر معاصر



همچنان که در گزارش «کنگرهٔ بزرگداشت شاملو» (در تورونتوی کانادا) آمده است، محمّد مختاری، شاعر و پژوهشگر ارزندهٔ مقیم ایران، برای این سفر با دستی پر و با یك مجموعهٔ سخنرانی آمده بود که از آن میان متن ۶ سخنرانی در کتابی به نام «برگ گفت‌وشنید» در کانادا همزمان با این سفر چاپ شد. امّا، آنچه در اینجا می‌خوانید، برای اوّلین بار است که چاپ می‌شود و از سخنرانیهایی است که مختاری در بحث نقد ادبی در این سفر (از جمله در سیاتل امریکا و چند شهر دیگر) ایراد کرده است. و باز همچنان که ضمن آن گزارش (و در نوشته‌ای دیگر) به اشاره آمد، سخنان مختاری، با آنکه اینجا و آنجا به بسیاری پرسشها میدان می‌دهد، درخور تأمّل است و شایستهٔ بررسی جداگانه.

مطلبی که برای بحث انتخاب کرده‌ام به نظرم مقدّمه‌ای است بر هرگونه شعرشناسی در کشور ما. ضرورت بحثهای مقدماتی از آنجاست که ناگزیر بوده‌ایم بسیاری از بدیهیّات را بارها و بارها توضیح دهیم. می‌خواهم به این مسئله بپردازم که رابطهٔ متقابل «ابداع» و «گسترش» شعر در کشور ما چیست و چگونه بوده است. ابداع یعنی «تولید» و به شاعر مربوط است؛ گسترش یعنی «مصرف» و به مخاطب مربوط است. در نگاه اوّل به نظر می‌رسد که رابطهٔ این ابداع و گسترش، یا تولید و مصرف، در جامعهٔ ما رابطه‌ای مطلوب و حتّیٰ غبطه‌انگیز است، زیرا در کشور ما نوعی توجّه همگانی به شعر دیده یا تصوّر می‌شود. می‌گویند ما ملّت شعر هستیم. امّا معنای این نامگذاری چیست؟ تکلیف خود شعر در دل این توجّه همگانی به شعر چیست؟ اوّلین برداشت و معنا این است که در جامعهٔ ما شعر به تمام لایه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی و گروههای عقیدتی و سیاسی حتّیٰ دایره‌های فنّی و اداری و علمی هم مربوط است. به عبارت دیگر هر یك از این بخشها و لایه‌ها و گروهها به طریقی متوجّه شعر یا حضور شعرند. ازاین‌رو «ملّت شعر» را می‌توان به‌معنای تولید انبوه و مصرف انبوه شعر هم دانست. معنا و برداشت دیگر این است که به‌رغم عنوان واحد «ملّت شعر» معنای واحدی از شعر وجود ندارد. یعنی هرکس برداشت و انتظار و تلقّی و سلیقه و میزان درك و فهم خود را مبنای تشخیص شعر می‌کند. یا در حقیقت هرکسی آن را برای مصرفی می‌خواهد، یا گونه‌ای از آن را برای مصرف خود می‌طلبد. امّا همان پسند مصرفی را مبنای قضاوت دربارهٔ کلّ شعر قرار می‌دهد.

اگر این دو برداشت مناسب و مربوط باشد، پس بر اساس چه ضابطه‌ای باید خود شعر را شناخت؟ بدیهیترین پاسخ مسئله این است که برداشت دیگری را نیز در نظر آوریم، یعنی برداشت سوّم این است که تعریف واحد یا جامع و مانعی وجود ندارد، بلکه قدر مشترکی انگار در نظر است که بسیار عام است. قدر مشترك هم انگار نارساست و شاید بتوان گفت تنها «عنوانی» وجود دارد که به خیلی چیزها اطلاق می‌شود، پس طبعاً می‌تواند حامل تضادها و تناقضهایی هم باشد.

البتّه در همه‌جای دنیا دیدگاهها و دستگاههای شعری گوناگون وجود دارد، امّا آنچه در کشور ما هست تنها تنوّع دید یا تنوّع تولید نیست بلکه اختلاف سطح معرفتی در تشخیص و برداشت و تولید و مصرف هم هست. فعلاً به علّت‌شناسی مسئله کاری ندارم بلکه می‌خواهم پیآمدهای آن را دریابم. با این توضیح که تنوّع دیدگاه از آن کسانی است که از توان خلق و تولید و امکان ذهنی ـ زیبایی‌شناسیِ همسطح و هموزن برخوردارند امّا نظر و پسند و دریافتشان با هم فرق می‌کند. حاصل این تنوّع و اختلاف هم دستگاههای گوناگون زیبایی‌شناسی شعر است، ازاین‌رو مثل همه‌جای دنیا ما هم دستگاههای گوناگون شعر داریم، مثل شعر نیما، شاملو، اخوان، فرّخزاد و.... در شعر کهن نیز مثل فردوسی، نظامی، حافظ، سعدی، مولوی، صائب و....

امّا اختلاف سطح معرفتی در برداشت و تشخیص شعر، که به امر مصرف هم مربوط است، مبیّن آن است که هرکس از موقعیّت، ظرفیّت، حدّ و حدود فرهنگی خود یا امکانات مادّی، انتظارات و اهداف خود به شعر می‌نگرد و در حقیقت می‌خواهد آن را به زخم خودش بزند. یکی در نازلترین سطح ذهنی ـ فرهنگی، دیگری در عالیترین موقعیّت زبانی ـ زیبایی‌شناختی، هرکدام نیز مطالباتی دارند یا تقاضای مصرفی متناسب با خود دارند. عدّه‌ای نیز به این تقاضاها پاسخ می‌گویند. به مجلّه‌ها و روزنامه‌های موجود نگاه کنید، اختلاف سطح عجیبی در آنها دیده می‌شود: از روزنامه‌های پرتیراژ تا گاهنامه‌های کم‌خواننده، از نشریّه‌های ماهانهٔ فرهنگی تا فصلنامه‌های تخصّصی، همه صفحات شعر دارند. معلوم می‌شود که هرکدام به چیزی «شعر» اطلاق می‌کنند، همان را هم به خوانندگان خود ارائه می‌دهند. می‌توان گفت به‌هرحال این مطالب، طالب دارد که چاپ می‌شود: دست کم همان کسانی که آنها را نوشته‌اند یا چاپ کرده‌اند طالب و مصرف‌کنندهٔ آنها بوده‌اند.

مسئله‌ای که می‌ماند این است که اگر این نوشته‌های پذیرفته یا مطالبه شده به «شعر» مربوط شود، آیا می‌توان مطابق اساسیترین گرایشها یا ابداعات شعری یك دوران درباره‌شان داوری کرد؟ آیا نباید تأثیر آنها را بر سرنوشت اساسیترین گرایشها یا ابداعات شعری دوران بازشناخت؟

اکنون نشر کتاب شعر شهریار بخصوص با پشتوانهٔ دولتی‌اش در تأکید و تأیید و تبلیغ از شماره گذشته است، کتاب شعر سهیلی هم که با اقبال احساساتی گروههای سنّی مختلف همراه بوده است باز به همین گونه است. شعر مشیری دهها هزار تیراژ داشته است، شعر سپهری نیز از جهتی دیگر از چنین اقبالی برخوردار است. اخیراً چاپ کتابهای فرّخزاد، اخوان و شاملو نیز چنین موقعیّتی یافته است. شعر شاعران دولتی نیز پرتیراژ است، بویژه که با مسائل مطرح شده پس از انقلاب، گرایش و اقبال به نظم زبان به‌جای سرایش شعر و توجّه به قالبهای کهنه به بهانهٔ موضوع نو در رأس امور قرار گرفته است و

حتّیٰ برخی از شاعران ناماَورمان نیز گرفتار آن شده‌اند. اگر بخواهیم بر اساس این اختلاف سطح یا تنوّع بگوییم شعر چیست یا کدام‌یك از اینها شعر است و کدام نیست چگونه باید عمل کنیم؟ من البتّه فعلاً در پی تعریف شعر و تمیز شعر از غیرشعر نیستم، بلکه می‌خواهم رابطهٔ مصرف و تولید شعر را بازگشایم و دریابم که آیا فراگیری این‌گونه آثار در تحوّل شکلهای شعری تأثیر دارد یا نه. یعنی مسئله این است که عوارض این «رابطهٔ گسترده» از یك سو و «تعبیر و تلقّی متنوّع یا ناهمسطح و ناهمخوان» چیست؟ سرنوشت شعر در این توجّه همه‌جانبه چه می‌شود؟ آیا این‌گونه برخورد مشکلاتی برای تحوّل شکلهای شعری پدید می‌آورد یا نه؟

هم‌اکنون مسئلهٔ مردمی شدن یا مردمی کردن شعر از سوی شاعران و سیاستگزارانِ فرهنگی ـ تبلیغاتی بخش زیادی از این توجّهِ همگانی را به خود معطوف داشته است، بسیاری را نیز راضی می‌کند. شبهای شعر گوناگون برگذار می‌شود که گاه «عصر شعر» هم به آن افزوده می‌شود: شب شعر فلان بانك در فلان شهرك، شب شعر فلان نیروی نظامی در پادگان شهرستان فلان، و همین‌گونه در تمام استانها، شهرستانها، قصبات، روستاها وغیره. تازه اینها غیر از صدها انجمن و محفل و بزم و هیئت شعری است که اینجا و آنجا برگذار می‌شود. سهم رادیو و تلویزیون هم که در گسترش و استقرار برخی از این انواع جای خود دارد. منتها همهٔ اینها در حالی است که شاعران متشخّص و معتبر ایران حتّیٰ نمی‌توانند با اعلام و آگهی شب شعری داشته باشند که دست کم برای دویست سیصد نفری شعر بخوانند، همچنان‌که رسانه‌های گروهی نیز عمدتاً از دسترس آنان به دور است. همین امر را می‌توان در گسترش و به‌اصطلاح مردمی کردن تئاتر نیز دید. از یك سو هزینه و وقت و کوشش بسیار به جشنواره‌های تئاتری و برگذاری نمایشهای روستایی و شهرستانی وغیره اختصاص می‌یابد و از سوی دیگر بی‌توجّهی شدید به تئاتر حرفه‌ای و محدودیّت بسیار برای کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان معتبر و ارزندهٔ ما چشمگیر است.

اکنون به منطق طرفداران «گسترش» می‌پردازم.

عدّه‌ای می‌گویند این مسئله یك پدیدهٔ مقطعی نیست، بلکه تولید و مصرف شعر همیشه در تاریخ ما چنین وضعی داشته است و در عین حال هم شعر درخشان گذشته پدید آمده است. پس مانعی که نیست هیچ، بودنش هم بهتر از نابودن است.

البتّه تاریخ ما در گذشته، به اعتباری تاریخ شعر ما هم بوده است. ما از آنهایی نبوده‌ایم که می‌توانند از غم شعر فارغ بمانند. ما حتّیٰ به علل و دلایلی، به هیچ هنر دیگری هم به اندازهٔ شعر نپرداخته‌ایم. با هیچ هنری هم به اندازهٔ شعر اُخت نبوده‌ایم. اگر موسیقی داشته‌ایم، یك پای موسیقی‌مان آواز بوده، و طبعاً به شعر گره می‌خورده است. اگر مینیاتور و نقّاشی داشته‌ایم، متصّل بوده به کتاب و کلام بویژه منظوم. اگر کاشیکاری معماری داشته‌ایم به‌نوعی هماهنگ بوده با خطّ و شعر. اگر تعزیه به‌جای نمایش داشته‌ایم، بر کلام منظوم استوار بوده است. این دلبستگی به شعر چندان بوده که بارها در دوره‌های گوناگون به تولید انبوه رسیده‌ایم در شعر. همین امر عدّه‌ای را هم همیشه نگران کرده است. امّا اقبال به شعر با رشد کمّی آن و گسترش آن همراه بوده است. و این رشد کمّی هم ممکن است به رشد کیفی بینجامد. یعنی حُسن تولید انبوه این است که شعر را فراگیر می‌کند. یا دست کم به نظر می‌رسد که طبعاً مصرف‌کنندهٔ شعر را زیاد می‌کند. رابطهٔ کلّی ذهنی برقرار می‌کند میان لایهٔ ذهنی نازك معرفتی جامعه با لایه‌های دیگر اجتماعی. اگرچه این لایه‌های دیگر خود از کمّ و کیف تولید خبری نداشته باشند. امّا هریك به سائقه‌ای در پی آنانند. ضمناً تولید انبوه هنگامی اشکال دارد که تقاضایی نباشد. وقتی تقاضا هست پس اشکالش کجاست؟ چرا باید از تکرار و گسترش وجوهی از ابداعات و دستاوردهای شعری نگران شد؟ ابداعگر کار خود را می‌کند، گسترش‌دهنده هم واسطه می‌شود و حوزهٔ مخاطبان او را می‌گسترد.

جاهای دیگر جهان هم ممکن است همین‌جور باشد. مثلاً زندگی چهل و پنج هزار نقّاش در فرانسه در اوایل قرن بیستم بویژه در دههٔ بیست هم نشان این تولید انبوه است؛ برای خیلیها هم در آن روزگار سرگیجه‌آور بوده است، امّا مانع خلق آثار هنری اصیل نشده است. اینها نظرهای گوناگون امّا مکمّل گروههای توجیه‌گرِ گسترش است. امّا به نظر من مسئله جنبه‌های دیگر هم دارد. این نوع گسترش در سطح مشکلاتی هم پدید می‌آورد. تولید و مصرف انبوه در موقعیّت و شرایط جامعهٔ ما متأسّفانه شمشیری دولبه است. شاید در جامعه‌ای که توازن پیشرفت و همزمانی فرهنگی در گرایشهای عمومی آن وجود دارد چنین مشکلاتی رخ ندهد. امّا در جامعهٔ نامتوازن و از نظر فرهنگی دارای بخشهای ناهمزمان، مشکل مضاعف هم می‌شود.

مثلاً درست است که چهل و پنج هزار نقّاش در فرانسهٔ آغاز قرن زندگی می‌کرده‌اند، امّا آنجا دیگر جامعه سرگردان نمی‌مانده است میان شکلهای نامتوازن کهنه و منسوخ و شکلهای آوانگارد. نو و کهنه در آنجا نسبیّت زمانی هم دارند. مثلاً هیچ نقّاشی امروز به شیوهٔ کوربه [1] و کورو [2] و دلاکروا [3] نقّاشی نمی‌کند، همچنان‌که هیچ شاعری هم به شیوهٔ هوگو [4] شعر نمی‌سراید. حال اینکه در جامعهٔ ما نو و کهنه نسبیّت زمانی ندارند. کهنهٔ ما ممکن است یك کهنهٔ مربوط به هزار سال قبل باشد و نو ما مربوط به یك نو ده سال بعد. در این فاصله هم دهها نوع دیگر نو و کهنه وجود دارد. اینکه برخی سنّتها قابل استفاده است به‌معنی عین سنّتها رفتار کردن نیست.

برای آنکه نشانه‌های بازدارندگی و مشکلات این مسئله را توضیح دهم فعلاً گذرا اشاره می‌کنم که این نوع عوارض در میان است:

۱ ـ سوار شدن تلقّیهای غیر شعری بر شعر.

۲ ـ هرکی هرکی شدن شعر و بی‌ضابطگی.

۳ ـ جلوگیری از تحوّل فُرمهای شعر اصیل و تسلّط فُرمهای عادت‌شده و هزاران بار دستمالی شدهٔ سنّتی.

امّا پیش از توضیح اینها بهتر است به واقعیّت شعر در تاریخمان نیز اشاره کنم تا بعد به موقعیّت اکنون برسیم.

تاریخ شعر فارسی دو حقیقت را روشن می‌کند:

۱ ـ حرکت ابداعی شعر

۲ ـ حرکت گسترشی درجهت فراگیرشدن شعر

۱ ـ حرکت ابداعی شعر

۱ ـ حرکت ابداعی شعر که در کلّ این تاریخ بر یك منحنی مشخّص خلاّقیّت سیر کرده است. اساساً هم تجلّی فردی دارد. یعنی نمایانگر فردیّت آفرینندگان شعر است. این منحنی از رودکی تا نیما را نقطه به نقطه با تشخّصها و ویژگیهای خلاّقهٔ آنها می‌نمایاند. بدیهی است که تجلّی فردی شعر بر این معنی مبتنی است که فردیّت یك شاعر برآمد بصیرت فرهنگی ـ ملّی و موقعیّت تاریخی ـ اجتماعی اوست. امّا شعر حاصل ظرفیّتهای فردی خود اوست. تبلور درون اوست. البتّه تردیدی نیست که این درون خود برآمد و نتیجهٔ یك موقعیّت است و منشأ و پرورشگاه اجتماعی دارد، امّا این موضوع بحث دیگری است. یعنی ما با شعر حافظ و مولوی و سنائی و رودکی و فردوسی و... سروکار داریم. اینکه شعر اینان از طریق شخصیّت و فردیّت‌شان با کلّ دوران‌شان معاصر است، بحث دیگری است که فعلاً مورد نظر من نیست. (در مبحث دیگری نشان داده‌ام که شعر اساساً تبلور بصیرت فرهنگی است و هرچه فارغ از این بصیرت است اشکال وجودی دارد؛ رجوع کنید به کتاب *برگ گفت و شنید* که در تورونتوی کانادا چاپ شده است.)

به‌هرحال این منحنی خلاّقیّتهای فردی در حقیقت از اتّصال شکلی و معنایی شعر چندین شاعر متشخّص و معتبر پدید آمده است که اگر بخواهیم آنها را بشماریم قطعاً (در عین تفاوتها و درجات خلاّقیّتشان) از دوسه ده تن تجاوز نمی‌کند. ضمن اینکه عدّه‌ای ممکن است شمار کلّ این کسان را به شمار انگشتان دست هم ندانند.

غرض این است که اگر نمایندگان اصلی آفرینش شعری را، در سه دستهٔ *راهگشایان و تکامل‌بخشندگان و تنوّع‌دهندگان* به فُرمهای شعری، در کلّ تاریخ ادبیّات‌مان ردیف کنیم، و تمام وجوه مختلف، دستگاههای شعری آنها و سبکها و ابداعات‌شان را در نظر آوریم، نمی‌توانیم

از همین چند ده تن بیشتر را بازشناسیم. طبیعی است که این بازشناسی مربوط است به ما که خود اهل ادبیم و علاقه‌مند به سرنوشت شعر و شاعران. متخصّصان تاریخ ادبیّات هم چیزی بیشتر از این ارائه نمی‌دهند. در نهایت ممکن است داده‌ها و امکانات شناختی فراتری داشته باشند و با اشراف بیشتری به مسائل بنگرند، درنتیجه بعضی ظرفیّتهای منفرد دیگر را هم بر این مجموعه بیفزایند.

به‌هرحال بر این منحنی، در دستهٔ نخست آفرینندگان، یعنی *راهگشایان*، از رودکی، فردوسی، سنائی، خاقانی، نظامی، عطّار، سعدی، مولوی، حافظ، صائب و نیما می‌توان نام برد.

امّا این منحنی در حقیقت یك طیف است، و گفتم که دست کم از سه دسته تشکیل می‌شود. ازاین‌رو طبعاً نقطه‌های مشخّص و بینابین اینها نیز چشمگیر است و فاصله‌ها را روشنتر می‌کند. یعنی یك منحنی هم در سایهٔ این منحنی هست که آن را تکمیل می‌کند. اینان بیشتر از آنکه مبدع باشند و آغازگر، تکامل‌بخش‌اند، مکمّل‌اند. شکلهای شعری را پالوده‌تر می‌کنند. اینان طبعاً شمار بیشتری هم هستند، مثل: فرّخی سیستانی، منوچهری، فخرالدّین اسعد، ناصرخسرو، انوری، کمال‌الدّین اسماعیل، سلمان‌ساوجی، ابن‌یمین، خواجو، امیرخسرو دهلوی، جامی، کلیم، بیدل، فتحعلی‌خان صبا، بهار و...

در حقیقت اینها سیستمها را تکمیل می‌کنند، سیستمی نمی‌آفرینند. در تمام ادبیّات ملل هم چنین موقعیّتی دیده می‌شود. عدّه‌ای راه می‌گشایند، عدّه‌ای راه را هموار می‌کنند و بدون وجودشان هم راه هویّت خود را بخوبی ارائه نمی‌دهد.

امّا نقطه‌های درخشان به همین‌جا ختم نمی‌شود. بر همین دو نوع *راهگشایان* و *تکامل‌بخشندگان* منحصر نمی‌ماند. می‌توان نقطه‌های دیگر امّا کم‌نورتری را هم تشخیص داد، که بویژه در تنوّع بخشیدن و آراستن طرحهای زیبایی‌شناختی سهیم‌اند. چرخشها و گردشهای درون‌سیستمی را برعهده دارند. حال به‌هر دلیل یا طریقی. یکی از راه موضوع، یعنی شعری را به موضوعی می‌برد که در آن جاری نشده است، یکی از طریق دخالتهای زبانی، ساختی، وزنی، پیوندهای اجزاء درونی شعر وغیره. اینان غالباً هنجاری را پدید نمی‌آورند یا هنجاری را به تکامل ضرور نمی‌رسانند. امّا به تنوّع درونی هنجار یاری می‌رسانند. هنجاری را تعمیم می‌دهند. مثلاً عنصری، اسدی توسی، جمال‌الدین عبدالرّزاق، فلکی شروانی، سیّد حسن غزنوی، ظهیر فاریابی، سیف فرغانه، عراقی، عماد فقیه، ناصر بخارائی، بابافغانی، عرفی، ادیب‌الممالك فراهانی، عشقی، ایرج میرزا، شهریار وغیره.

مثلاً کاربرد زبان slang [عامیانه] در شعر همین سه تن اخیر تا حدّی است که انگار به نوعی تکمیل حرکت هرسه طیف می‌انجامد و از این بابت در ردیف برجسته‌تری قرار می‌گیرند. این را هم بگویم که البتّه گاه هست که برخی از رفتارهای شعری همین دسته سبب شده است که برخی از شاعران گروه نخست یا دوّم به طرح و تکامل شیوهٔ تازه‌ای راه برند و یك جزء ابداعی در کار اینان، آنان را به صرافت تغییرات بنیادی‌تری در سیستم شعری هدایت کند. چنان‌که برخی از رفتارهای غزلی عماد فقیه یا ناصر بخاری مثلاً در شعر حافظ، که در حقیقت درخشانترین چهرهٔ *تکامل‌بخشندگان* به سیستم غزل هم هست، قابل تشخیص است. بده‌بستان در این طیف البتّه به تمام اجزاء دیگر نیز مربوط است که فعلاً مورد بحث من نیست. (می‌توان برای نمونه به خواجو و سلمان و سعدی و نقش‌شان در شعر حافظ هم اشاره کرد.)

> در جامعهٔ ما نو و کهنه نسبیّت زمانی ندارند. کهنهٔ ما ممکن است یك کهنهٔ مربوط به هزار سال قبل باشد و نو ما مربوط به یك نو ده سال بعد. در این فاصله هم دهها نوع دیگر نو و کهنه وجود دارد. اینکه برخی سنّتها قابل استفاده است به‌معنی عین سنّتها رفتار کردن نیست.

با این وصف شاید با کمی غمض عین شمار دیگری را هم، که به گونه‌ای یا از زاویه و موردی در شعر فارسی حضوری قابل توجّه داشته‌اند، بشود در ردیفی پس از اینها جای داد. اگرچه دارای چنان نیرو و امکان و انرژی در شکل‌آفرینی و تکامل و تنوع آن نبوده‌اند. این گونه کسان را بیشتر با موارد معیّنی می‌شود بازشناخت. مثلاً یکی قطعهٔ قابل عنایتی سروده، دیگری شعر را به عرصهٔ طنز کشانده، یکی ترجیع‌بندی قابل اعتنا دارد، دیگری مثنوی شورانگیزی داشته است، و همین گونه کسانی با قصیده‌ای، غزلی، رباعی یا منظومه‌ای وغیره بازشناخته شده‌اند، که البتّه شمارشان بیش از دستهٔ سوّم نیز هست امّا در حقیقت شاعران شعرهای منفردند: یا در یك خط انفرادی رشد قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند یا در یك اثر منفرد. مثل خیّام. مثل هاتف در ترجیع‌بندش. مثل صفا در یکی دو وزن متفاوتش، و...

به‌هرحال مجموع این چندگونه کسان با شعرهاشان منحنی یا طیف منحنی مورد نظر ما را تشکیل می‌دهند. هر نوآوری جزئی یا کلّی، هر شکل تازه، هر حقیقت شعری قابل توجهی در این هزارساله، اساساً در آثار اینان باید بازجسته شود. تشخّص شعر ایران هم به حضور اینان و شخصیّت شعری ایشان وابسته است. مجموع اینها را هم که حساب کنیم از پنجاه نفر تجاوز نمی‌کند.

۲ ـ حرکت گسترشی در جهتِ فراگیر شدن

۲ ـ حرکت دوّم حرکتی است گسترشی در جهت فراگیر شدن سطحی از گرایش به شعر، از راه تکثیر و تولید انبوه و تداوم تاریخی ـ فرهنگی فُرمهای شعری.

در این سطح که خود از حوزه‌ها و عرصه‌های گسترده‌ای فراهم آمده، هر نوع شعر یا سیستم شعری در میان صدها و حتّیٰ هزاران شاعر پیروی شده است. تتبّع سبکهای ایجاد شده، ذوق‌آزمایی در شیوه‌های درون شعری دسته‌های نخست، مقصود و منظور و مطلب و موضوعی را بازگشودن و گستردن. حرفها و پیامها و نظرها و درسهای گوناگون اخلاقی و عرفانی و فلسفی و اجتماعی و اندیشه‌ها و مقالات را منتقل کردن. به‌طوری که مجموع این سطح بیش از ۸۳۰۰۰ نام را در تاریخ ادبیّات ما به خود اختصاص داده است. پیداست که حتّیٰ تاریخ‌ادبیّات‌نویسان ما هم شاید قادر نباشند بیش از یکی دو هزار نفر از اینان را نام ببرند. اگرچه برخی از تذکره‌های محلّی و خصوصی و خانوادگی و موضوعی وغیره شمار قابل توجّه‌تری را صرفاً به‌صورت نام ارائه می‌دهند.

این گروه که معمولاً در تذکره‌ها مأوا کرده‌اند غالباً به چنین مشخّصه‌ای شناخته‌اند: «فلانی تتبّع سبك منوچهری کردی و...» مثلاً در *تذکرهٔ دولتشاه* یا *نصرآبادی* یا *تحفهٔ سامی* و *آتشکدهٔ آذر* وغیره می‌توان از این نامها و مشخّصات باخبر شد. حتّیٰ در نوع اخیر این تذکره‌ها یك‌دفعه می‌بینیم در خارج از ایران گزیده‌ای چاپ می‌شود، چند تن از شاعران معروف در آن هستند، و دوسه تن هم هستند که مثلاً از نزدیکان گردآورنده بوده‌اند و هیچ‌کس هم جز خود او و خود آنها از وجودشان خبر ندارد.

از تنوّع عرصه‌های این سطح برای مثال می‌توان به این موارد اشاره کرد:

در دربار سلطان محمود ۴۰۰ شاعر مدیحه‌سرا مستمرّی می‌گرفته‌اند. اینان که در حقیقت ابزار حکومت بوده‌اند، به اقتضای خود شعر حضور نداشته‌اند، بلکه به اقتضای مدح و صله و تبلیغ و سیاست و تشریفات (بویژه که به‌قول نظامی عروضی شاعری یکی از مشاغل اصلی لازمهٔ حکومت بوده است) بوده‌اند. و چون این‌گونه اقتضاها رفع شده آنان هم مرتفع شده‌اند. همان‌طور که هم‌اکنون هم حول برخی از نهادهای حکومتی (یا سازمانها و گروههای سیاسی) شاعران گوناگونی هستند که انگار فقط در همان حوزهٔ استحفاظی آن نهاد مطرح‌اند و بس.

در سطح عرفان هم دهها و صدها اهل حال را می‌توان در نظر آورد که حول صومعه‌ای، انجمنی، پیری، مرادی، شیخی و مقتدایی گرد می‌آمده‌اند.

هم‌اکنون هم در محفلی به طبع‌آزمایی در مفاهیم عرفانی مشغول‌اند. حاصل کارشان هم از شطحیّات عرفا تا مقاله‌های منظوم دربارهٔ رمز و راز سلوک (مثل شرح *گلشن راز* وغیره) و قطعات تکراری برخی از اهل وجد و حال در همین دوره است.

در عرصهٔ منظومه‌های داستانی اشاره می‌کنم مثلاً به سی و هفت *لیلی و مجنون* و شمار زیادی *خمسه* که به تقلید از نظامی سروده شده است و برای فهرستش می‌توان به کتاب علی اصغر خان حکمت مراجعه کرد. یا در تقلید از داستانهای حماسی *شاهنامه* چه به‌صورت ملّی و چه به‌صورت دینی که می‌توان به *کتابشناسی فردوسی* آقای ایرج افشار رجوع کرد.

در حوزهٔ شعر اصفهانی یا هندی که مخصوصاً با گسترشی به‌اصطلاح مردمی همراه بوده است و بویژه همراه با شعر قهوه‌خانه‌ای آن دوره تذکره‌هایی را به خود اختصاص داده است دیگر با یك گروه و زمینهٔ خاص روبه‌رو نیستیم. شاید به صدها نام در تذکره‌هایی که اشاره کردم بتوان برخورد که در پی ذکر نام نوشته‌اند: «شعری از او مسموع نیفتاد» یا فقط «این مصراع یا بیت از اوست».

> **حالا بازگشت به بیدل و بازگشت به مثنویّات قرن نُه و ده، بازگشت به سپهری، بازگشت به افسانهٔ نیما، بازگشت به شعر دههٔ پنجاه، بازگشت به شعر دههٔ سی شاملو و... همه در کنار هم حضور دارد. با یك درك غلط از رابطهٔ فُرم و محتوا. و اینکه مضمون باید نو باشد، قالب فرقی نمی‌کند.**

همین‌طور است در عرصهٔ «شعر محفلی» دورهٔ بازگشت. همچنین است در «شعر روزنامه‌ای» دورهٔ مشروطه. یا حتّیٰ در دوران خودمان «شعر دختر مدرسه‌ای» دههٔ سی. «شعر مجلّه‌ای» دههٔ چهل. «شعر سیاسی» دورهٔ پنجاه. و «شعر دولتی» همین دهه. یا شعرواره‌های کوتاه یا به‌قول براهنی «پیش‌ـ شعر» هایی که در این مجلّه و آن روزنامه می‌بینیم که اخیراً بعضی از آنها به‌صورت کتاب هم درمی‌آید. و هرکدام عرصهٔ واقعاً گسترده‌ای است.

شاید بعضی کسان استناد کنند به ضایعات تاریخی و دست غدّار روزگار که ممکن است آثار برخی از این ۸۳۰۰۰ تن را به باد داده باشد، وگرنه چه بسا دهها حافظ دیگر هم از میان اینان پیدا می‌شد. من فعلاً به این جور حدسیّات که زیادی ظریف و دلسوزانه و در حقیقت توجیهی است نمی‌پردازم. امّا این را می‌گویم که برخی از این گروه عظیم و شاید هم بسیاری‌شان در دورهٔ خود به اعتباری اشعر شعرای خانواده و محلّه و محفل و قهوه‌خانه و شهر و منطقه و روزنامهٔ خود نامیده می‌شده‌اند.

به‌هرحال شاید کسی بگوید هویّت و حضور فرهنگی ما به هر دو نوع شاعران یاد شده وابسته است. شاید کسی بگوید اگر این هشتاد هزار نمی‌بودند، فُرم و زبان و ذهن و ساخت شعری آن چند ده تن هم مشخّص و مداوم نمی‌شد یا استقرار و گسترش همگانی نمی‌یافت. به‌هرحال هرکس مختار است تأویل و تحلیل خودش را داشته باشد. امّا یك چیز را نمی‌شود نادیده انگاشت، و آن تفاوت بنیادی میان این دو بخش است: آن سه منحنی مکمّل و این سطح از لحاظ کیفی با هم متفاوت‌اند ـ یا حتّیٰ متفارغ‌اند! منحنی به عرصهٔ تولید خاص مربوط است و سطح به عرصهٔ مصرف عام.

□□□

حال برگردیم به شعر معاصر.

در شعر معاصر که هفتاد سال بیشتر از عمرش نمی‌گذرد، آن منحنی و سطح را بهتر می‌توان تشخیص داد یا از هم تفکیك کرد:

۱ ـ از یك‌سو با همان سه دستهٔ *راهگشایان*، *تکامل‌بخشندگان* و *تنوّع‌دهندگان* به سیستم شعر نیمایی و پس از آن روبه‌روییم که از جوان و پیر و دیروزی و امروزی شاید مجموع‌شان به سی چهل تن هم نرسد.

۲ ـ از سوی دیگر *پیروان* و *گسترش‌دهندگان* هستند که از نظر من به دو دسته تقسیم می‌شوند:

الف ـ *پیروان گسترش‌دهنده*،

ب ـ *پیروان بازدارنده*.

مثلاً نیما *ابداعگر و راهگشاست*. شاملو *ابداعگر و تنوّع‌دهنده* است. فرّخزاد *تکامل‌بخش و تنوّع‌دهنده* است. اخوان با تفاوتی بین *تکامل‌بخشندگان* و *تنوّع‌دهندگان* قرار دارد. همین‌طور در رده‌های مختلف این طیف کسانی مثل آتشی، رؤیائی، آزاد، سپهری، کسرائی، نادرپور و... قرار می‌گیرند تا بعدیها که فهرست بلندبالاتری را شامل می‌شود، و در جای خود بدان خواهم پرداخت.

□□□

برای آنکه مفهوم دو دسته *پیروان گسترش‌دهنده و بازدارنده* معلوم شود، همچنین در اصل بحث هم مفهوم بازدارندگی توضیح شود، اوّل باید دید این «*گسترش*» مانع «*تحوّل*» فُرم شعر است یا نه؟ و اگر هست چقدر مانع است؟

گسترش به‌معنی عمومی شدن فُرمهای پذیرفته شده‌ای است که قبلاً ابداع شده است. هر بخشی از مخاطبان شعر در درون خویش به فُرمهایی عادت می‌کنند که عدّه‌ای پدید آورده‌اند و آنها پذیرفته‌اند. تمام هواداران شعر مستقیماً و از آغاز با آثار ابداعگران مرتبط نیستند، یا دست کم همزمان با خلق آثار آنان با آثارشان همراه نیستند. اختلاف سطح ذهنی و فرهنگی، ناهمزمانی و ناهمزبانی اجتماعی و تاریخی که جای دیگر توضیحش داده‌ام، اینجا تأثیر می‌نهد. فاصله می‌اندازد میان خلق فُرمهای تازه و اقبال به این آثار و پذیرش آنها.

خط ابداع همیشه و بویژه در آغاز فردی است. حوزهٔ رابطه‌گیری‌اش نیز فردی است. طبعاً در آغاز افرادی به آن نزدیك می‌شوند و درمی‌یابندش که از لحاظ ذهنی و زبانی با آن متجانس‌ترند. از این پس دوره‌ای می‌گذرد تا رابطه عمومی‌تر می‌شود. جمعی می‌شود. مخاطبان و مصرف‌کنندگان بیشتری به رابطه و آثار جذب می‌شوند. به همین سبب طیّ دهه‌های اوّل تا چهارم همین قرن رابطه‌گیری با شعر نیمایی بسیار کُند و محدود بوده است. حمله به آن و مقاومت در برابر آن شدیدتر و گسترده‌تر بوده است. بهترین مثالش هم خود نیماست که تا هنگام مرگش متأسّفانه بسیاری از آثارش را چاپ شده ندید. ضمن اینکه فحش بسیار شنید. و البتّه مدافعانی هم پیدا کرد و شد موضوع روز. امّا رابطه‌گیری با آثارش ماند برای دوران گسترش شعر نو.

امّا رابطه‌گیری با شعر *گسترش‌دهندگان* شعر، آسان‌تر و زودیاب‌تر و جمعی‌تر است. اقتضاهای فرهنگی‌ـ اجتماعی‌ـ سیاسی وغیره آنان را به هم نزدیکتر می‌کند. نگاه مختصری به دههٔ پنجاه و مقطع انقلاب و شعر تبلیغاتی موجود این معنا را خیلی خوب روشن می‌کند. یعنی در حالی که توجّه در این عرصه‌ها بویژه از نظر سیاسی شدید و گسترده است، توجّه به مبانی ابداعی شعر معاصر بسیار ضعیف و محدود است. این توجّه گسترده را مقایسه کنید با توجّه ضعیف به خود شعر نیما. البتّه به نامش توجّه زیادی هست امّا به شعرش نه.

> **در فاصلهٔ یك‌صد سال در فرانسه مثلاً از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ ببینید چه تحوّلی از فُرمهای هنری ازجمله شعری رخ داده است. درحالی‌که ما نه می‌توانیم این‌همه تنوّع در تحوّل را برتابیم، و نه منافاتی می‌بینیم که قدیمترین و حتّیٰ کهنه‌ترین وجوه فُرمی شعر در کنار نوترین فُرمها ادامه یابد.**

در دههٔ سی طرح و گسترش شعر نو نیمایی موکول و منوط به گسترش شعر غیرنیمایی میانه‌روانه‌ای شد که در گرو رمانتیسیسم بود. توجّه شود به گسترش شعر کسانی چون توللی، نادرپور، مشیری، مصدّق وغیره. البتّه نادرپور تشخّص ویژه‌ای یافت و فُرمهای شعریش او را در این دسته‌بندی متشخّص می‌کند.

سطح گسترش شعر از یك‌سو به دلایل بسیار می‌خواهد شعر همچنان در حوزهٔ عادات و شکلها و

ساختها و موضوعهای پیشین بماند (مثل سطح گستردهٔ هواداران شعر شاملو که اخیراً به هیچ نوع شعر دیگری راضی نمی‌شوند)، پس از هر نوع گشایش تازهٔ زبان بیم دارد یا پرهیز دارد. و حتّی جلوگیری می‌کند. بویژه که در این عرصه شعر غالباً به‌عنوان وسیله‌ای برای امری دیگر، یعنی امری غیرشعری، به کار می‌آید. یا دست کم *گسترش‌دهندگان* ما از جمله بعضی از «مجلّه‌داران»، شاید از بابت مسائل و نظرگاهها و منظورهای خودشان به آن رو می‌آورند.

پس تحوّل شعر می‌ماند برای بخش نازکی از عرصهٔ فرهیختگی جامعه که به شعر رده‌های نخست و منحنی و سایه‌های آن نزدیک است. از این راه فاصله‌ای می‌افتد میان آن *منحنی تحوّل* و این *گسترهٔ عادت*. در نتیجه مقاومت در برابر تحوّل تداوم می‌یابد. (دراین‌باره رجوع کنید به *برگ گفت‌وشنید*، بخش «ساخت تأمّل».) بخصوص چون جامعهٔ ما یك جامعهٔ شدیداً سنّتی است، دست برداشتن از عاداتش در سطح عام بسیار دشوار صورت می‌پذیرد. در فاصلهٔ یك‌صد سال در فرانسه مثلاً از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ ببینید چه تحوّلی از فُرمهای هنری ازجمله شعری رخ داده است. درحالی‌که ما نه می‌توانیم این‌همه تنوّع در تحوّل را برتابیم، و نه منافاتی می‌بینیم که قدیمترین و حتّی کهنه‌ترین وجوه فُرمِ شعر در کنار نوترین فُرمها ادامه یابد. یکی از دلایل اصلی این امر هم همان است که آنها را به زخم دیگری غیر از خود شعر می‌زنیم و انتظاراتمان از طریق آنها بهتر برمی‌آید.

> آنچه را اروپا طیّ دویست سیصد سال تا قرن نوزدهم گذرانده بود ما نگذراندیم و یکباره با حاصل مدرنیته روبه‌رو شدیم. وارد عصر فراصنعتی و انفورماتیك و انقلاب تکنیکی شده‌ایم. درحالی‌که در قرن پیش از ذهنیّت نیوتونی و گالیله‌ای زندگی می‌کنیم.

امّا در جامعهٔ ما با آنکه در آن منحنی و لایهٔ نازك ابداع مثلاً نیما با بودلر[5] و مالارمه[6] شروع کرد، به سبب تأثیری که از سمبولیسم فرانسه و نگاه بودلری گرفته بود، پس از بیست سال پیروانش به لامارتین[7] بازمی‌گردند در دههٔ سی. حالا که دیگر نورعلی‌نور است. در شب شعر کرمان فحش داده‌اند به اخوان، که تازه یك موقعیّت واسط میان سنّت و نو است. حالا بازگشت به بیدل و بازگشت به مثنویّات قرن نُه و ده، بازگشت به سپهری، بازگشت به *افسانهٔ* نیما، بازگشت به شعر دههٔ پنجاه، بازگشت به شعر دههٔ سی شاملو و... همه در کنار هم حضور دارد. با یك درك غلط از رابطهٔ فُرم و محتوا. و اینکه مضمون باید نو باشد، قالب فرقی نمی‌کند. و از این قبیل حرفها.

در همین حرکت شعر رمانتیك دههٔ سی نگاه کنید که حرکتی ضمنی در تأیید حرکت نیما هم به‌اصطلاح هست. ببینید حاصل کار چه بوده. سمبولیسم نوعی از شعر است که نحله‌ها و مکتبهای پیش از خود را دیگر برنمی‌تابد، بخصوص رمانتیسم را. امّا رمانتیسم فردی و اجتماعی دههٔ بیست و سی با تولّلی و مجدالدین گیلانی و حسن هنرمندی و مشرف خراسانی و نادرپور در اوایل کارش و پرویز ناتل خانلری وغیره در حقیقت مانعی می‌شود در راه تطوّر سالم و صحیح و طبیعی شعر نو، درست در حالی که به گسترش آن هم یاری می‌کند. یعنی این شعر با یك زاویهٔ بزرگ حرکت شعر را به سمت یك التقاط می‌برد. شعر نیما سر از چارپاره‌هایی در می‌آورد که باید دهها سال پیش از آن پدید می‌آمدند. امّا البتّه ناموزونی و ناهمزمانی فرهنگی جامعهٔ ما در این عرصه هم مهر سنّت را بر مدرنیته می‌کوبد. *بدایع و بدعتهای* نیما [8] سر از عملکرد شاعران قدیم در می‌آورد. اینکه جامعه و فرهنگ ما در یك موقعیّت نابسامان قرار دارد یك امر است، و اینکه راه نوآوریها از همین طریق سد می‌شود و گسستها و انحرافها در جریان ابداع پدید می‌آید امر دیگری است. ما باید دوره‌هایی را می‌گذرانده‌ایم که نگذرانده‌ایم. بسیاری از تضادها را باید حل می‌کرده‌ایم که نکرده‌ایم. در نتیجه تا طرح جدیدی پیش می‌آید فیلمان یاد هندوستان می‌کند. التقاط خود یکی از مشکلات اصلی شاید هم بدیهی و غیر قابل پرهیز جامعهٔ ما بوده است. امّا به‌هرحال در بیماری‌شناسی پدیده‌ها باید مورد ارزیابی قرار گیرد. «اقتباس» و «نگارش و ترجمه» و التقاط، پدیدهٔ بسیار مهمّی است در بررسی تبادل فرهنگها و فُرمهای هنری و...

همین رمانتیکهای دههٔ سی در فاصله‌گیری از سنّت کهن به جریان جدید یاری می‌کنند. امّا با محافظه‌کاری گذشته‌گرایانه‌شان سبب می‌شوند که امکانات و میدان و عرصهٔ شعر از پرداخت مستقیم به راه خود باز مانَد یا از راهش منحرف شود یا دست کم وقفه‌ای در راهش به وجود آید. پیداست که تمام این موانع و بازدارندگیها و مقاومتها وغیره از موقعیّت فرهنگی- اجتماعی- تاریخی خود جامعه نتیجه می‌شود. (ضمناً همین کُندی و توقّف در تحوّل شعر در تاریخ شعر کهن هم صورت گرفته است. مثلاً دویست سال کم نیست از حافظ تا صائب.) به نظر من اساس کجتابی گسترش در همین موقعیّت است. وگرنه در یك جامعهٔ سالم گسترش به تسریع روند تحوّل یاری خواهد رساند. البتّه آرزوی هر شاعری است که شعرش فراگیر شود. به‌جای چند صد تن، چند هزار تن و شاید هم میلیونها تن آن را بخوانند. امّا جامعهٔ ایستا و سنّتی که با هر تحوّلی مقابله می‌کند، طبعاً با این نوع گسترش هم مقابله می‌کند. می‌توان آثار این گونه گسترش را در عرصه‌های دیگر مثلاً عرصهٔ سیاست هم بازنگریست. انقلاب سیاسی هم در جهان و هم در ایران با طرح و پیدایش دموکراسی جدید مطرح شده است. مثل مشروطه. مبنایش هم این بوده است که قدرت تنها با توافق مردم که ملّت شده‌اند توجیه‌پذیر است. تا رابطهٔ دولت با مردمی برقرار شود که از حقّ حاکمیّت برخوردارند در نتیجه ناگزیر باشد در کاربرد عقلانیّت دموکراتیك. امّا براستی این عقلانیّت دموکراتیك که لازمهٔ گسترش همگانی سیاست وانقلاب سیاسی است چقدر در جامعهٔ ما تحقّق یافته است؟

در عرصهٔ شعر هم همین‌طور است. آنچه را اروپا طیّ دویست سیصد سال تا قرن نوزدهم گذرانده بود ما نگذراندیم و یکباره با حاصل مدرنیته روبه‌رو شدیم. و این بلوای عجیب و گرفتاری عجیبتر. بدون گذار از انقلاب علمی و انقلاب صنعتی و انقلاب فرهنگی و انقلاب سیاسی، وارد عصر فراصنعتی و انفورماتیك و انقلاب تکنیکی شده‌ایم. درحالی‌که در قرن پیش از ذهنیّت نیوتونی و گالیله‌ای زندگی می‌کنیم.

> آنچه در کشور ما هست تنها تنوّع دید یا تنوّع تولید نیست بلکه اختلاف سطح معرفتی در تشخیص و برداشت و تولید و مصرف هم هست.

همین امروز در تنگنا قرار دادن شاعران نوآور، اگرچه از سمت سیاست صورت می‌گیرد، امّا نشستنگاه و پذیرشگاه اجتماعی هم دارد. ذهنیّت نوآورانهٔ غنایی به گونه‌ای قلمداد می‌شود که مال بیگانگان و بیگانه‌پرستان است، مال غرب‌زدگان است. مال کسانی است که در هپروت زندگی می‌کنند و از مردم جدایند. به هر وسیله‌ای بویژه با محروم کردن شاعران از مکانیسمهای انتقال میان آنها و گسترش اجتماعی فرهنگ و آثارشان جدایی می‌اندازند.

امکان چنین کاری و پیشبرد چنین سیاستی از آنجا ممکن است، و پذیرش اجتماعی عام می‌یابد، که مسئلهٔ دیگری غیر از شعر بر شعر سوار می‌شود. و ما سابقهٔ ذهنی داریم در این مورد. ما دو چیز را در همین صد ساله با هم جابه‌جا می‌گرفته‌ایم و در نتیجه در شعر هم به دنبال یك معنای «غیر شعری» بوده‌ایم. مثلاً به‌جای طرح مردمی کردن فرهنگ، به مردمی کردن یکی از برآمدهای فرهنگ، یعنی شعر، مشغول می‌شده‌ایم. درحالی‌که از ابتداییترین امکان گسترش فرهنگ بخش عظیم مردم ما محروم‌اند، از مردمی شدن یك وجه فرهنگ که شعر باشد حرف می‌زنیم. حال آنکه آنچه باید مردمی می‌شده است خود فرهنگ بوده است. گسترش و توزیع عادلانهٔ فرهنگ مثل گسترش و توزیع عادلانهٔ آزادی است، مثل کار است وغیره. تا صورت نپذیرد چه بالاییها و چه پایینیها همچنان به شکل سنّتی خود باقی می‌مانند. در حقیقت محرومان و برخورداران فرهنگی همچنان سر جای

خود می‌مانند. و این سبب می‌شود که دستاوردهای عالی بشری، یعنی دستاوردهای زیبایی‌شناختی و فرهنگی، به کلّ مردم نرسد، و کلّ مردم نتوانند از شعر بهره برند. همان‌طور که کلّ مردم از چیزهای دیگر بهره‌مند نیستند. من فعلاً به این مشکل نمی‌پردازم که مثلاً زور ما به صد جا که نمی‌رسیده، پس به خودمان می‌رسیده که خوب اگر جاهای دیگر خراب است و از دسترس مردم به دور است تو لااقل شعرت را در خدمت مردم، یعنی در حدّ طرح برای مسائل مردم، در بیاور؛ این بحثی است که باید جداگانه بدان پرداخت.

بدیهی است که ما هرگاه می‌خواهیم به شعر و تولید و مصرف انبوهش توجّه کنیم، خودبه‌خود یك لایه یا غشایی از «غیر شعر» جلو دید ماست. باید این غشاء را دریافت و پس زد. نگاه عرفان مثلاً هم یك نگاه مستقلّ است و هم یك موضوع برای شعر است. امّا وقتی شعر ما به عرصهٔ موضوعی عرفان می‌گراید، نگاه عرفانی را هم از نظر غایی بر خود مسلّط کرده است؛ در نتیجه یك امر غیرشعری را بر خود حاکم کرده است. منتهی چون این دو عرصه تجانس ذهنی- خیالی بسیاری دارند، پنداشته‌ایم که موضوع عرفانی اصلاً خود شعر است یا سلوك عرفانی خود شعر است.

همین‌طور است فلسفه که برای خود یك *«نگاه»* است، امّا موضوعی برای شعر هم هست. سیاست برای خود یك *نگاه* است، امّا یك موضوع هم برای شعر است. جابه‌جا شدن نگاه عرفان با شعر و نگاه فلسفه با شعر و نگاه سیاست با شعر، شعر را با غیرشعر می‌آمیزد. شعر البتّه همیشه چیزی از غیرشعر با خود دارد، چون انسان دارای چنین معرفتهایی است. امّا مهم این است که دریابیم روش نگاه و ساختمان نگاه شعر به جهان، به زندگی، به انسان، با روش و ساختمان نگاه عرفان، فلسفه، سیاست وغیره فرق دارد. منزلتی که برای پدیده‌های هستی در شعر پیدا می‌شود با منزلتی که برای آنها در عرفان و فلسفه و سیاست وغیره هست فرق دارد. مثالش را از عرفان سپهری می‌زنم. بویژه در *«ما هیچ، ما نگاه»* [9] که به زعم من سیستم تجریدی غیرشعری یعنی مفهومی را بر شعر سوار کرده است. [10] و اینهایی که آن را مبنای شعر معاصر قرار می‌دهند، به نظر من در عمل با کسانی که نگاه خاص سیاست را مبنای شعر قرار می‌دهند فرقی ندارند. امّا از آنجا که ریش شعر سیاست‌زده درآمده، خیلی زود شعر سیاسی را نفی می‌کنند، ولی چون عرفان خواهان پیدا کرده، نه تنها مسائل عرفانیکه شعر عرفان‌زده را هم ترویج می‌کنند. در سیاست، شعر سیاسی دههٔ پنجاه، یا شعر سیاسیِ هم‌امروزِ شاعران حکومتی، کاملاً این معنا را روشن می‌کند. در اینها مبنا و معنای توجّه به شعر چیزی غیرشعری است. همهٔ اینها از هر زاویه می‌خواهند چیزی را بشنوند که انتظار دارند بنا به عرصهٔ مبتلابه‌شان بشنوند. مایکل (میشائل) هامبورگر (Michael Hamburger) شاعر و مترجم آلمانی- انگلیسی می‌گوید: کسانی می‌پندارند شعر صرفاً شکل «زیبا» ی بیان چیزهایی است که می‌توانند به نثر بیان دارند.

> **شعر البتّه همیشه چیزی از غیرشعر با خود دارد، چون انسان دارای چنین معرفتهایی است. امّا مهم این است که دریابیم روش نگاه و ساختمان نگاه شعر به جهان، به زندگی، به انسان، با روش و ساختمان نگاه عرفان، فلسفه، سیاست وغیره فرق دارد.**

شعر وقتی بنا به ضرورت یك امر غیرشعری سروده می‌شود، تاریخ مصرف خود را هم مشخّص می‌کند. حتّیٰ کارکرد «یك‌بارمصرف» خود را هم نشان می‌دهد. از این بابت، هم شعر دههٔ پنجاه ما و شعر مقطع انقلاب قابل بررسی است و هم شعر امروز شاعرانِ حکومتی، که به نظرم در اساس بر همان روال است. یعنی به‌ازای اندیشهٔ سیاسی و بدتر از همه یکی گرفتن فرهنگ با سیاست و فرهنگ با تبلیغات. حال بحث در حقّانیّت یا بطلان یکی از این دو نیست. بحث در این است که یکی از بازدارندگیها بر سر راه تحوّل فُرمهای شعری و اندیشه‌های شعری، همین رفتارهاست که رفتار و گسترش در جهت مسائل و ایجابهای غیرشعری است. من توصیه می‌کنم که «یکی شمرده شدن فرهنگ با سیاست و فرهنگ با تبلیغات» موضوع یك بررسی و تحلیل گسترده شود، که خیلی جامعهٔ ما بدان نیازمند است. من فقط یکی از اختلافهای این دو را در عرصهٔ «بیان» و آزادی بیان در اینجا یاد می‌کنم: فرهنگ و حقیقت / سیاست و مصلحت. یعنی فرهنگ در گرو حقیقت است و سیاست در گرو مصلحت. و آزادی بیان نویسندگان نمی‌تواند در گرو مصلحتها بماند. چون این مصلحتها مبنای سانسور هم می‌شوند.

از همین راه است که آن پیآمد دیگر هم که بدان قبلاً اشاره کردم پدید می‌آید: هرکی هرکی شدن شعر. هرکس به اقتضای ایمان و هیجان و نیّت خیر و ناگزیری تبلیغ و تهییج و با نیّت خیر یکی گرفتن فرهنگ و تبلیغات به زبان شعر می‌گراید تا رابطهٔ عام و گسترده برقرار کند. پس هم بخشی از مخاطبان را به خود جلب می‌کند و هم مانعی می‌شود در راه گسترش شعر اصیل.

بی‌انضباطی و بی‌معرفتی و کمبود آموزش و بی‌نیازی از آموزش مهارتها با عقب‌افتاده‌ترین مضامین و کلیشه‌ها وغیره، و اتّکای تنها بر نیّت و عزم و مقصد و مقصود مثلاً سیاسی و عرفانی و عقیدتی و ترویجی و تبلیغی وغیره باعث می‌شود که هرکس حرفی را که تصوّر می‌کند لازم است بنویسد، بنویسد. که البتّه به خودی خود عیبی ندارد. امّا وقتی به پای شعر گذاشته می‌شود، مسئله فرق می‌کند. سبب می‌شود که شعر امروز از کمبود شاگرد و زیادی استاد رنج ببرد. نه معانی بخواهد و نه بیان. کافی است مطلبی به نظمی ادا شود. اکنون که در برخی از شبه شعرها، یا «پیش‌شعرها»، حتّیٰ نظم از هیچ نوعش، نه زبانی و نه شکلی و نه وزنی‌اش، دیگر لازم نیست. شعر تنها وسیلهٔ ارائهٔ مضامین و مطالب و مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی، فلسفی و شخصی، روان‌شناختی، حالات و روابط وغیره می‌شود. یعنی عین همان وضعی که برای نظم کهن ما در عرصهٔ گسترش مسائل غیرشعری پیش آمده بود. اگر جنگ باشد مطلبی منظوم برای جنگ. اگر عرفان باشد برای عرفان. اگر بوسنی باشد برای بوسنی. اگر امریکا باشد علیه امریکا. اگر عشق بد باشد علیه عشق. اگر عشق را سیاست خوب بشمارد به‌سود عشق و... همین‌طور تولید انبوه علیه شعر اصیل.

براستی در برابر مصرف هر چیزی، لایهٔ مصرف‌کننده، یعنی «کدام مردم»، مطرح می‌شود. این روزها از مشارکت مردم در سرمایه‌گذاری زیاد صحبت می‌شود. امّا براستی این مردم سرمایه‌گذار کیانند؟ می‌بینید که در همه چیز این ابهام وجود دارد.

در پایان، یك بار دیگر آنچه را که قبلاً تیتروار، به‌عنوان زیانهای گسترش در سطح در جامعهٔ نامتوازن و به‌عنوان نشانه‌های بازدارندگی، ذکر شد، مرور کنیم:

۱ ـ سوار شدن تلقّیهای غیر شعری بر شعر.

۲ ـ هرکی هرکی شدن شعر و بی‌ضابطگی.

۳ ـ جلوگیری از تحوّل فُرمهای شعر اصیل و تسلّط فُرمهای عادت‌شده و هزاران بار دستمالی شدهٔ سنّتی.

---

۱ ـ گوستاو کوربه (G. Courbet) نقّاش فرانسوی (۷۷ـ۱۸۱۹).

۲ ـ ژان باپتیست کورو (J.B. Corot) نقّاش فرانسوی (۱۸۷۵ـ۱۷۹۶).

۳ ـ اوژن [فردینان ویکتور] دلاکروا (E. Delacroix) نقّاش فرانسوی (۱۸۶۳ـ۱۷۹۸).

۴ ـ ویکتور هوگو (V. Hugo) شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۸۵ـ۱۸۰۲).

۵ ـ شارل بودلر (Charles P. Baudelaire) شاعر فرانسوی (۶۷ـ۱۸۲۱).

۶ ـ استفان مالارمه (Stephane Mallarmé) شاعر فرانسوی (۹۸ـ۱۸۴۲).

۷ ـ آلفونس دو لامارتین (Alphonse M.L.d.P.de Lamartine) شاعر فرانسوی (۱۸۶۹ـ۱۷۹۰).

۸ ـ اشاره به کتاب *بدعتها و بدایع نیما یوشیج* نوشتهٔ مهدی اخوان ثالث.

۹ ـ عنوان آخرین مجموعهٔ شعر سهراب سپهری است.

۱۰ ـ به مقاله‌ای به نام «سهراب سپهری: مفهوم یا تصویر» که در این باره در *دنیای سخن* (شمارهٔ ۱۲، شهریور ۱۳۶۶) نوشته بودم مراجعه کنید.

غروب: ساعت ۶

پاییز انار بیتابش را افشانده است و
خاك
رخسار بردبارش را برابر تاریکی می‌گیرد.

پس می‌زند ستارهٔ مغرب را چشم
تا خاك باز بنگردش همچنان که دیری در او نگریسته است.
پس می‌زند ستاره نظر را که خود بیفزاید
و سایه اندازد دنیا بر چشم که چون دانهٔ انار پراکنده است
بر خاك.

گم گشته در هجوم سایه‌ها
پس می‌زنند یکدیگر را با شتاب
آیینه‌های رودررو.
می‌شکند صبوری هرروزه
افشانده می‌شود
رؤیای گرگ و میش به قوس کلاغ
در موج برگ
جامه
نگاه
که می‌پیچند
در لرزش بنفش که می‌افتد
بر شانهٔ پیاده‌رو و گونه‌ها و لبهای سراسیمه و
تپیده در سایهٔ شکستهٔ شال‌گردنها، روسریها،
و زخمهای کدر
که سر باز کرده باز
در چرخش انار افشان
بر شیب اضطراب.

ـ «خانه کجاست؟»
خاطره‌ای سر برمی‌آورد،
از لابه‌لای جمعیّت.
و ازدحام دل‌نگران
سر می‌کشد به سویش و آرام سر تکان می‌دهد.
یادی در انعکاس سرها
سرها به بی‌ثباتی هر نقطه جابه‌جا می‌گردند.
و پرسش ساده همچنان دست‌به‌دست می‌شود:
«خانه کجاست؟»

دستی شهاب می‌شود و دستگیره‌ای را می‌گرداند در افق:
از آستان سرخ و کبود بیرون می‌آیند
تصویرهای منفی لرزان که آفتاب را هنوز
به رشتهٔ اصرار خویش بسته‌اند،
و می‌کشندش
بر قوسهای وهم.
سرها کنار هم می‌لولند.
و تکیه می‌دهند به هم نیمرخهای سرگردان
و دور می‌گردند از هم.

بر شیشهٔ کبود ساختمانی بلند یك‌دم برق می‌زند
خونی که درخیابان دیری‌ست باید خشکیده باشد، امّا شیشه را برق می‌اندازد.
زیر پل معلّق
بیرون می‌جهند از جوی
انبوه موشهای بزرگ.
پوزی درون پوستهای انار فرو می‌برند
روی دو پا می‌ایستند و چشم می‌گردانند بر گردهٔ شبانگاهی که
همچنان جابه‌جا می‌شود.

آشفتگی خیابانی‌ست که دیدارهای تاریك را می‌گرداند در شعاعهای ارغوانی
وز شقّه‌های ملتهب انباشته‌ست اتوبوسهای سرگردانی.
افسوس بی‌هیاهو
در اعتدال پاییز که تنها سامان این سرزمین است.
و باد می‌وزد و خون خشك را می‌پراکند
بر کفّه‌های عدل ترازوی آن فرشته
که با چشمهای بسته سنگ شده ست.
و این انار چرخان
که دانه‌های‌دلش همچنان دورمی‌گردد با خلا و آز و نوری و هیـ ی خانهٔ گسیخته
که هوا تنها «کجا؟» پش را با خود می‌برد.

سایه دو نیم شده ست
تا دیده‌ها دو نیمه شوند.
دلها دو نیم شده ست
تا واژه‌ها دو نیمه شوند.
رؤیا دو نیم شده ست
تا دو نیمه شوند.
و آنکه تا اکنون پاییده است انتظاری ست
که در سپیدی چشمها به سرخی گراییده است
می‌ماند و غرور زمین را جامه‌ای می‌کند
بر ساعتی که می‌گذرد بی‌قرار.

شرم از کنار خط افق محو می‌شود
پنهان نمی‌کنند زندگانی را
این سادگان که گوشت و پوستشان
عین هم است
و با غبار مغرب آمیخته ست و اکنون تنها به همهمه‌ای می‌ماند در تاریکی.

آیین تازه‌ای نبود مرگ
نزدیك و دور می‌گردد
وردی که بر زبان خیابان رفته است
و دم‌به‌دم هجاهایش در هم گرد می‌آید و باز پخش می‌شود
تا هرچه هست بگذرد از عمق هرچه هست:
اشیا درون اشیا از هم سبقت گیرند
شهر از درون خانه برون آید
خانه از آستانهٔ خاك
و خاك بگردد با ستاره
ستاره با چشم و
چشم همچنان بگردد دور زمین چون طیفی
گرداگرد جنینی
که دم‌به‌دم می‌گراید
می‌بالد
ساعت به ساعت می‌افزاید
روزی درون روزی و
ماهی درون ماهی و
سالی درون سالی
تا حادثه دوباره واقع شود
در هیئت انار افشان.

این حشره سایهٔ کدام سکوت است؟

این حشره سایهٔ کدام سکوت است؟

خش خش یکبند از ذرّات حرف چیزی برجا نمی‌گذارد
چرخش خشك خطوط را پاك می‌کند.
غژغژ میخ انگار بر صفحهٔ فلز
وِزوِزِ یکریز در سلولهای حافظه.

همهمهٔ آفتابی و هوای بدوی
از خلاء جمجمه سرازیر می‌شود تا مهره‌های ولرم
وز قلم پا بیرون می‌تراود.
سوزی از اعماقی برمی‌آید تا پرتابت کند به اعماقی دیگر
وز تهِ غاری دوباره غیبه برمی‌آید.

چیزی آیا شکست یا تنها در خود نشستی؟
سایهٔ گرگی گذشت یا
گوش سگی تیز شد یا کلپاسه دندانهایت را شمرد؟
گنگی صوتی دنیا را برداشت
چشمِ فروماندهات فروریخت
بر لبهٔ ناگهان که به تهدید در شقیقه تابید.
ترس کجا بود تا که پیشی گیرد از بهت؟
ساطوری تابید از یخ تا دو شقّهٔ حس
نیمِ دروغ اکنون در آفتاب وَل وَل می‌زند
نیمِ دگر می‌گریزد هرسو تا مهجوری زبان را جایی حراست کند.
زوزه بکش دنیا از شرّ شرم راحت شده ست.

جانور از پای سنگ صدا می‌کند
زوزه بکش که آسانی اکنون و مختصر
زوزه بکش پیش از کمبوجیه.
زوزه بکش پیش از قابیل.
زوزه بکش پیش از گناه اوّل.
زوزه بکش پیش از برگ انجیر.

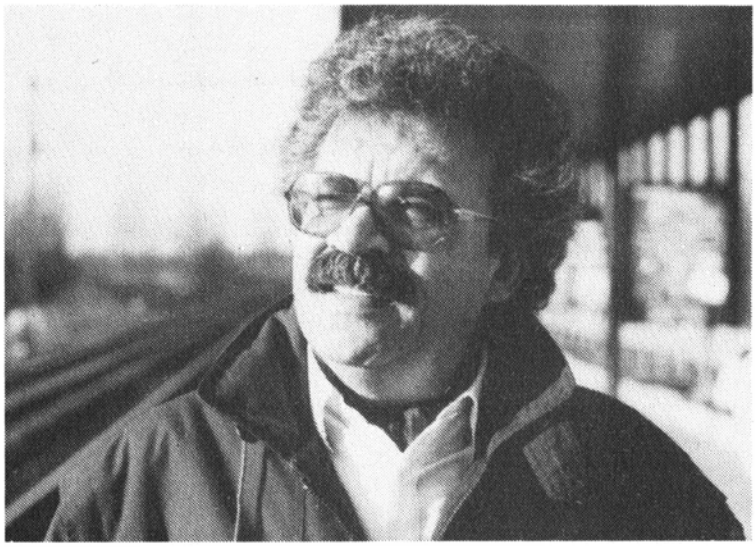
تاخته است و شتاب می‌گیرد حشره
می‌تاراند لب را سوراخ می‌کند واژه را می‌ترکاند قلم را می‌خورد کاغذ را
می‌کوبد می‌روبد
شیشه به شیشه فلز به فلز آجر در آجر
خانه‌به‌خانه سیاه می‌کنددل‌را پوك می‌کند استخوان را دلمه می‌کند خون را
جولان می‌دهد

شهر به شهر و هوا به هوا
باد به باد و فراز تا فرود
دور و فرادور
های و هیاهو و هووو.... اوهوو.... اوهو.... اوو....

۲ر۳ر۷۴

شش شعر از سروده‌های

عدنان غریفی



ما شاید گاهی از اشعار یك شاعر نمونه‌های بیشتری برای چاپ انتخاب کنیم که معرّفی کاملتری بشود، بویژه اگر کارش به جهات مختلف تازگیهایی درخور تأمّل داشته باشد. در این شماره ۶ شعر از عدنان غریفی چاپ می‌کنیم، شاعر خوب خوزستانی، عربِ پارسی‌گویِ مقیم هلند. از او خواستیم عکسی هم برای ما بفرستد تا علاوه بر کمالاتش، با جمالاتش هم آشنا شوید.

کوسه

کوسه هم زیباست حتّی

وقتی که می‌لغزد
در آبهای سبز تابستان
و می‌گذارد که
همه
بلغزند
در آبهای سبز تابستان
همه:

ماهیها و...

من

وقتی که همه چیز سبز باشد

تُك می‌زند یك ماهی
به خزه‌های بلم
تُك می‌زند یك ماهی دیگر
به قلّابم

من چشم می‌دوزم به هرچه سبز

به آب سبز
به خزهٔ سبز
به ماهی سبز
به خودم که سبزم
به مسافرهای سبز
به سفرهای سبز

طعمه تمام شد، و
ماهی رفت

گویا برای صید
امروز بد روزی است

از بس همه سبزند

برنامهٔ حرکت

تا این‌گونه گیج
در ایستگاهها
از این‌سو بروی تا آن‌سو
قطارها می‌روند، می‌آیند
و تو می‌مانی برجا
منگ

تا اینکه خسته خسته بینی
که دیگر هیچ‌کس نیست
هیچ‌کس، جز تو
و ریلهای خالی
و کسی که
جارو می‌زند هی
هی جارو می‌زند
می‌روبد
هرچه هرکه را که
برجا مانده است

اینجا فرنگستان است، کاکا جان
بی نظم و بی آگاهی
کاهی
کاهی به دست باد

و اگر وصیّتت را هم ننویسی
پیشاپیش
نه مسیح به دادت رسید خواهد
نه بودا، نه محمّد

و روزی که بمیری
جسدت می‌ماند روی دست

جز اینکه شاید
از گند
کلافه شوند مردم
و تو را مثل زباله
دور بیندازند

با این گِله بر لب که:

«چه آدم بی‌ملاحظه‌ای!»

درخت آدم

یك شعر، دو شعر، نه... صدهزار شعر
جاری‌ست
در هر برگ!

وه چه سرشاری
ای برگ!

و در هر شاخه
هر اندازه که بخواهی:
شعر!

و در این تنهٔ ستبر هم:
این شاهراه باز و سخاوتمند!

و این ریشه‌های میلیونی
که می‌کاوند در سنگ
در آهن
در جان.

آه، ای درخت بلند سرسبزم:

بمب اتم نساز!
و بمب شیمیایی را هم
نینداز!
بر بچّه‌های کُرد
کردستان

و بر فرزندانِ هرکه و هرجا
میوه ببار ان
نقل و نبات
سنگ و شاباش

آه، ای درخت بلندم:

ای سبزهای زیبا
سرخها
زردها
سیاهها
سفیدها

آه، ای درختهای بلند من!

حرف آخر

تا دیروقت شب
(یا زود وقت روز):
بی‌خوابی
و وقت خواب:
به مرگ اندیشیدن

«چقدر باقی مانده است، دیگر؟»

حالا که پنجاه و یک‌ساله هستم
چندین رمان ناتمام دارم
دهها طرح

حالا که پنجاه و یک‌ساله هستم
فهرست بلندی از قصّه‌های کوتاه
آمادهٔ نوشتن
و انبوهی که باید
یک بار خواندشان:
تنها یک بار
و به چاپخانه
go ahead را داد

حالا که پنجاه و یک‌ساله هستم
انبوه انبوه، شعر آماده؛
تصحیح (اگر صحبت تصحیح باشد)
پایان نمی‌پذیرد تصحیح هیچ‌گاه،
امّا

در هر حال
بسیاری هم آماده هستند

و خیلی چیزهای دیگر
خیلی چیزهای دیگر

من مرد ناتمامیها هستم
من مرد ضعفها
ملالها
بی‌ایمانیها
هستم

من مردِ بی هیچ عشق
به هیچ چیز
به هیچ‌کس

من مردِ شورهای لحظه و...
تسلیم
من مردِ دهه‌های تسلیم
به معمول
به پیشِ پا افتاده
به آرزوهای پستِ کسان
یا ناکسان
به بی‌آرزوییها
من مرد بی‌آرزوییها هستم
مردِ پوچیها

من مردِ ناباوریها به هرچه
من مردِ نه حتی انتظارم
من مردِ سنگوارگی‌ام
از حالا
من مردِ لذّتهای کوچک:

من مردِ قهوه
سیگار
پیپ
و البتّه
من مردِ باز کردنِ زیپم

(من مثل گی دوموپاسان هستم
با همان سوداها)

من مردِ کتابهای بسیار
و خواندنهای ناتمام و...
تمام

من مردِ از اوّل تمام
بی هیچ شکایت
با تمام رضایت

من مردِ هیچم
من مردِ تمام
هیچِ تمام
تمامِ هیچم
تمام و هیچم
من مردِ صد پیچ در راهِ صافم
من صافِ صد پیچم
هیچم
تمام
تمامِ هیچم

(و این بزرگ است
و این عظیم است
و این زرشک است
زپلشک است)

و این فلسفه است این
هِفْسلِف
سَلْ هَفَف

الی آخره می‌روم من
همین روزها می‌روم من

و بعدش
خدا کریم است
حلیم است
قدیم است
دیرام دام دارام رام
دارام دیم دارام رام

همه‌ش دیم دارام رام

چه می‌دانم از کی کجا آمدم من
نمی‌دانم اکنون کجا می‌روم من

در این لحظه، امّا
در این لحظه، شاید
در این لحظه، بی شك

دل من گرفته است از هرچه بازی
و بازی است
هرچه

چه بازی تلخی است این
بچّه‌بازی است

سوّم نوامبر ۹۵

فَطُومِه

خِزّامه [۱] در بینی
و دگاگی [۲] بر چانه
ابرو کشیده در هم
فَطُومِه
با این‌همه زیباست

دستان: حنابسته
و چشمها: آهو

چندین النگو از طلای ناب
سبزه است دستهای فَطُومِه
زیباست دستهای فَطُومِه

ابرو: گره خورده
با این‌همه زیباست
فَطُومِه

وقتی که می‌پَرَد به ساحل از بلم
صد چشم

روی کفلهایش

امّا نفس هیچ‌کس
بالا نمی‌آید
چون که

ابرو گره کرده است
فَطُومِه

[۱] خِزّامه: آرایه‌ای که زنان روستایی عرب بر پرّهٔ بینی می‌آویزند.
[۲] دگاگ: خالکوبی روی ابروان، شقیقه‌ها و چانه.

عسگر آهنین (آلمان)

آن‌کس که شهروندِ جهان شد

با یاد کمال رفعت صفائی

هرگز نخواستی
بپذیری
یك سایه گشته‌ای؛
آن طرح شبگذر
که
فراسوی مرزهای همیشه
بی‌رنگ می‌شود.

□

گفتم: سفر به‌خیر!
با آنکه خسته بودی
لبخند بر لبان تو ظاهر شد
چیزی به زمزمه گفتی
و
چشمهای تو را
آفتاب
بست.

ژانویهٔ ۱۹۹۴

عسل

سرشاخه‌های پُرشکوفه
در وزش آفتاب
می‌لرزند.
با هر نفسِ نسیم
آهی کشیده گلی باز می‌شود.
زنبور و گل به ماه عسل...

بهار ۱۹۹۵

محمّد امان (آلمان)

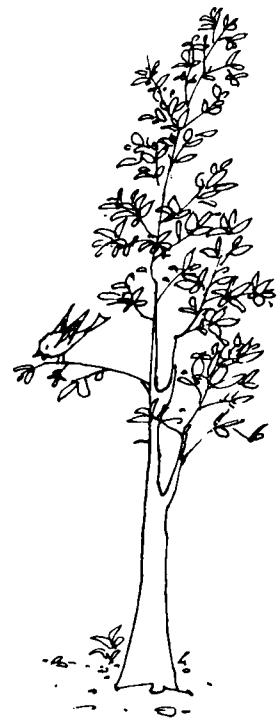
تنها

ضعفهایم را
در کشو
پنهان می کنم
چرا که می ترسم
با دیدن آنها
قوّتهایم را نبینی.

قوّتهایم را
در کشو
پنهان می کنم
چرا که می ترسم
با دیدن آنها
ضعفهایم را نبینی.

نظاره‌گر

یك جنگل آرزو
یك جنگل نگهبان
و من
نظاره گر.



م. بابك (اهواز)

از اشاره‌های سپید

(۱)

میان خوابهایم می‌چرخی
با گندم و علف.
از آسمانم می‌آیی
با طبق ابر و
ـ باران نقره.
میان نفسهام می‌دوی
بی سایهٔ سپید
با کفی پر کهکشان.

از پلکم نمی‌افتی
رو به هر تاریکی این دم
ـ کاین‌گونه به نشانی عشق برآمده‌ام.

(۲)

کنار دنیات که می‌ایستم
نه پلك به خواب می‌دهم
نه زخم به شفا
و کِز می‌کنم
به دَنج مغمومی
رو به رخ انبوه آهها.

سوگوار تنهایی خویشم
بی ستاره و برگ
و می‌پوشانیم به تبسّمی کوچك
که هیچ جهانی
ایمن‌تر از تبسّمهات نیست.

نرگس بهار (انگلستان)

در بادامستان

آفتاب
بر زمین بوسه می‌زد
ظهر از نفس می‌افتاد
من خیس می‌شدم
هوا بوی تو را می‌داد
بوی بادام تلخ
بوی داغ تنت
و چشمهای من
زیر درختان بادام
سایهٔ تو را
دنبال می‌کرد
بر می‌گشتی
عطر نگاهت
در گیسوانم می‌پیچید
من در کوهی از بادام سبز
غلت می‌زدم

گنجشککی
نوک به بادامی می‌زد
جوی کوچکی
آب را بر سبزه و سنگ
سُر می‌داد
زمین خیس از بوسهٔ آفتاب
من
از نفس می‌افتادم
نسیمی بر شانهٔ برگ
حریر خوابی
بر شانهٔ من

محمّد رضا تاجدینی (ایران)

ماهی و ققنوس

معنی آب را
ماهی می‌داند
آتش را
ققنوس.

دل امّا
به دریا
که می‌زنی
ماهی باش
و آتش را که می‌نوشی
ققنوس.

حسرت سبز (۲)

بر مدار کبود می‌چرخد
دل
و نمی‌گردد سبز.

چیده می‌شود
دست و
چیده نمی‌شود
سیب.

و غنچه‌های نگاه
غمگنانه پیر می‌شوند
در حسرت سبز.

پرویز خضرائی (فرانسه)

نعرهٔ گوزن

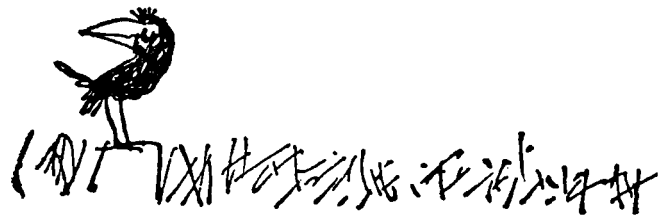
بر دهانت
سنگین‌تر از شب،
سکوت
زخمی گشاده است؛

بُخارِ خون
بر هوای صبح زمستان
چین می‌اندازد،
سرما
ستاره‌ها را به شامگاه
سوهان می‌کشد؛

گوزنی در جنگل نعره سر می‌دهد،
نعره وَرَم می‌کند
وَرَم می‌کند
وَرَم می‌کند
و شب
مانندِ بادکنکی سیاه
می‌ترکد.

(پاریس، دسامبر ۱۹۹۳)

(این شعر در اصل به فرانسه نوشته شده است؛ در بخش پایانی *گاهنامه* اصل آن نیز آمده است)



حمید رضا رحیمی (آلمان)

شعر آخر

شعر آخر را
هیچ‌کس
نسروده است.

بهمنی که دیروز
آن‌گونه هولناك می‌غلتید، می‌توانست
نقطه‌ای باشد
بر پایان این فصلِ مرگ
وِ پرنده‌ای که دیشب
پر به خون خویشتن شُست، می‌توانست
آخرین قتل جهان باشد.
شعر آخر رأ ـ هنوز ـ
هیچ‌کس
نسروده است.

کسی
چه می‌داند
شاید روزی برسد که فقط
گلوگاهِ سیب را
بدَرَند
و فجیع‌ترین جنایت
بر گرفتنِ پوست باشد
از خیاری سبز...

نسرین رنجبر ایرانی (آلمان)

«به صحرا شدم. باران عشق باریده بود...»
بایزید بسطامی

باران عشق

باران عشق که می‌بارد،
چتر سکوت را
می‌بندم
و زیر باران
به زندگی می‌زنم
تا گنجشکِ پرگوی شعر را
در گریبانم
پناه دهم.

خشکسال عشق که باشد،
روی ایوان خاطره
می‌نشینم
و ترَکهای قلبم را
می‌شمارم.

پاسخ

از انتهای دانایی
دهانی تلخ
گفت:
«نه».

از ابتدای عشق
لهجه‌ای شیرین
گفت:
«آری!»

مرداد ۱۳۷۴

عبّاس سماکار (آلمان)

قربانگاه

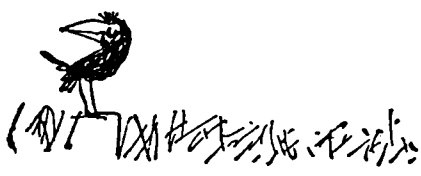
آینه
هستی نقش است
بی‌آنکه بازیِ شگفت‌آوری درآن جریان یابد

با سرمای صیقلی‌اش
و تصاویری که از اعماق به سطح می‌آیند
تا نابود شوند

رؤیا

گاهی
توفان پنجرهٔ خواب را به هم می‌کوبد
و شیشه‌های دلم را می‌شکند

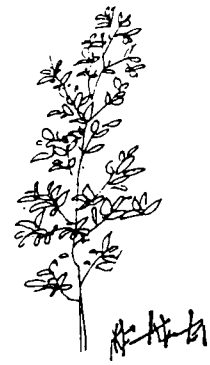
آن‌وقت
قطعه ابری سبز
تا نزدیکیهای دریچهٔ خواب فرود می‌آید
و آسمان آبی
در شیشه‌های شکسته منعکس می‌شود



فتح الله شکیبائی (ایران)

در کهکشان خیالم
دریا قطره‌ای است و
من در روزهای بارانی
دفن می‌شوم
در مرواریدی که به گل می‌نشیند

از ذهنِ کدرِ شب می‌گذرم
در باد
در هجوم بادبادکهای شیشه‌ای
کسی به فکر کسی نیست
جز موریانه‌ها
که مسواک می‌زنند دندانهایشان را
با آزمندی
به طلب طعمه
چه روزگاری ست
که مغز آدمی
خوراک برف است و نمک
سر بر تربتِ شوریدگی می‌ساید عشق و
من چونان پرندهٔ غمگینی
بر پیشخوان جنگلی تکیده
نشسته‌ام و
روز را زمزمه می‌کنم
در شب



محمّد علی شکیبائی (آلمان)

به نازنینم: اسماعیل خوئی

آن‌سوی لبخندت
من اُفقها را پیموده‌ام.
هیچ کس به اندازهٔ تو
اندوه اطلسیها را
در گلدان حافظه‌اش نمی‌کارد.
آن‌سوی لبخندت
چشمها
در انتظار باران استه

۹۶٫۲٫۲۷

فرحناز عارف (آلمان)

درخت روان

از مردمکان خیال می‌خوانم
کوچهٔ کودکی‌ام را؛
چه فرتوت و نجیب
به انتهای خود فرو می‌ریزد او
در چادرِ سیاهش
همچون سایهٔ توتی پیر
در بن‌بستی عبوس.

ماه از بدرِ غربتِ خویش
در حوضِ دلشوره می‌افتد،
دخترانِ کودکی‌ام
با سازِ ممنوعِ جیرجیرکها
سر سفرهٔ عقد می‌نشینند،
انگشتی عسل
به دهانِ کوچه می‌گذارند،
شب از شوق خوابش نمی‌برد
و من
کتاب را می‌بندم.

محمّد عارف (آلمان)

زادِ راه

لب فرو بندید
ای زخمهای خویشاوند!
بال بگشایید مرا
ای خیالْ‌آهنگانِ سبزم
در آوند!
که مرا راه
به نمکزارانِ دهشت و
حوضِ سلطانِ وقاحت
بر دریده‌اند.

لب فرو بندید
ای زخمهای خویشاوند!
تن و جان بسپارید
به سرانگشت نوازه‌های امید
ای ارادمسازانِ بی‌ترفند!
که گام
از بزاقْ‌باتلاقِ شیطان و
آسیافکِ کفتاران
بر می‌بایدم کشید.

خنجر به نرمینهٔ حریر در پیچید!
تازیانه به شک تر کنید!
ای دستهای بی‌قرار از فردا!
که مرا پشت
به صد زخمِ افعی
بر خواهند درید
آنان که به رگهاشان
قی‌آبهٔ قدرت می‌گردد و
کجْ‌خطِ مرگ می‌خوانند
به صد آواز.
شیواتر
بخواهیدم این خرام!
بُرّاتر
آهنگین
سنگینتر
این کلام!
ای سرایندگانِ گمنامِ آغاز!

اشتوتگارت، نوامبر ۱۹۹۵

پنجم نوامبر ۱۹۹۵

بتول عزیزپور (فرانسه)

طبیعت بی‌جان

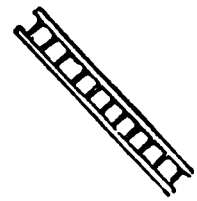
با من این دست به کار نیست
کاری نیست
کارد وسیب و روزنامه
در حافظهٔ میز ثابت مانده است
کفش و کلاه به راه پشت کرده
کلید به قفل
قطار به قطب‌نما
قهوه به فنجان
ماهی به تُنگ آب
یاد به آلبوم خاطره
و خاطره به خیالِ من

پرده به پنجره پشت کرده است
کاغذ و قلم به نور
کلمه به کلام
روزنامه به خبر
روز روی دفتر ثبت نمی‌شود
سکوت به ساعت بوسه می‌زند
من به قفسِ سبزِ گلوی تو
که دهان مرا به نقشی بی‌جان مبدّل کرده است.

حادثه

همین‌که این آفتاب
چترِ مه را بشکافد
گُلِ سرخ را به تو
و زمزمه را برای من پرتاب کند
یعنی هنوز این جهان
انگار
متروك نیست
یعنی انگار
اُفُق
حصارِ سنگیِ آسمانِ کوتاهِ تو نیست
یعنی پیش از توفان
پیش از تازشِ آب
و پس از آرامش زمین
باید با خطهای غریب
زبانِ ناخوانده‌ای را نوشت
زبانِ پرسه زدن
زبانِ پرسه‌زن را
زبانی که به آن‌سوی دروازه‌ها رفت و آمد دارد
زبانی که اسب را برای تو می‌خواهد
ابر را برای من
عشق را برای تو
واژه را برای من

همین‌که این زمستانِ واژگون
آبشاری از آتش به‌پا می‌کند
رنگین‌کمان را به تو می‌دهد
رگبار را به من
یعنی هنوز
این دنیا
انگار
گاهواره‌ای ست
که حادثه صادر می‌کند
حادثه را بیدار می‌کند.



ابراهیم هرندی (انگلستان)

(...)

صدا، صدای سکوتِ ستاره‌هاست
صدای رویشِ اکنون
و بوی نازکِ جنگل
جرقه‌ای ست
میان جنگلِ خاموشِ جان و خاموشی
و ناگهانی یك انفجار
که می‌پراکندت
در هوای سادهٔ آغازین

چه رشته‌های ستبری!
چه رشته‌های ستبری میان خون و گیاه است!
چه آشنایی بی‌واژه‌ای میان من و گل!
و خواب جلگهٔ جلبك
چه دلنشین
چه خودی ست!

هنوز راه گشوده ست
و شب لبالب از افروزه‌های بی‌نام است
و هرمِ رویشِ جنگل
هنوز ساده‌ترین راه
تا پگاهِ نخستین

رضا مقصدی (آلمان)

سلام! قامتِ کاج!

سوگند
به روشنایی انگور
که در دهان تو می‌غلتد
پرنده بی تو نخواهد زیست.
پرنده‌ای که شبِ مرگ را به صبح رساند
در این زمانهٔ پرپر
فقط به نام تو می‌خواند.

تو کیستی؟
و از کدام تباری؟
و با تبسم فروردین
چه نسبتی داری؟
که شاخه
بی تو خمیده ست
علف
پناه ندارد
و آب
ـ شاداشاد ـ
حیات
از تو گرفته ست.

دوباره با تو نشستن
جوانه‌های مرا
بهار خواهد کرد.

سلام!
قامتِ کاج!

شعر

شعر
در هر شیء، زندانی ست.
پس، نگاهی نرم باید داشت
روی هر ناچیز یا هر چیز.

آب را آواز
آسمان را باغِ نیلوفر
خاك را شادابیِ غمناك باید دید.

ماه و میلِ موسمِ مستی
ـ سیب یا هستی ـ
واژگان خفتهٔ دربند و دمسردند.
با دلی آزاده و بیدار
ـ تا که در هر چشم، شعرِ تازه بنشیند ـ
روی هر ناچیز یا هر چیز
پس، نگاهی گرم باید داشت.

لادن لطفی (آلمان)

برف‌بازی

ترانه‌هایم را
روی ابرها می‌نویسم

در مکانی دور
برف می‌بارد

کودکی خندان
با کلمات شعرم
برف‌بازی می‌کند

زری مینویی (آلمان)

(...)

بارانی‌ام را
به عریانیِ باغ دادم
چترم را
به گریانیِ ابر

از شانه‌های خیس من
انگار
خورشید می‌چکد

(...)

سایه‌ام با من گفت
بیش از این جایز نیست
غصهٔ پنجره‌ای را بخوری
که ز عریان شدنِ خواسته‌اش
می‌ترسد
کارِ تو
رُفتنِ دلتنگیهاست

کیومرث نویدی ـ شفق ـ (آلمان)

یك قصّهٔ کوتاه

به یك نُت بازیگوش می‌ماند.
شاید هم از نموریِ هواست،
یا نمِ نگاه،
که نمی‌توانم ببینمش.
فکر می‌کنم ولی پرندگان
که بیناتر و چالاکتر از مایند
آن را می‌بینند
و گرنه دو قناری قفسی
دو همزاد گم‌شده از هم
ـ گو در دو سایهٔ یك دیوار ـ
چه دارند
که چنین سرمست می‌خوانند؟

□□

من نمی‌توانم ببینمش
تنها گاهی که پنجره را وا می‌کنم
در شبانه‌های تنهاییم
تا کفی نسیم بنوشم
و راهی
هرای‌بیکرانگی آفاق‌بنیوشم
حس می‌کنم
دارد جایی
در آن میانه
ـ دزدانه ـ
نبض می‌زند
در رگ درخت
یا دل گیاه،
در سوسوی ستاره
یا سماع ماه،
چه می‌دانم!

□□

گو در دو سوی زمین باشیم
شبی نگاه کن
شاید تو حتی بتوانی ببینیش.
بال بال تو آمان و
بالسای تاسیان[1] دوجنون‌بایدباشد
همآمیزی سودایی دو چکّه خون
یا همآغوشی مستانهٔ دو آه

نمی‌دانم!

زمستان ۹۵، دارمشتات

۱ ـ تاسیان: از تاسه: ویر و یاد کسی، کسی دیگر را، که با دلتنگی شدید همراه باشد.

شاداب وجدی (انگلستان)

نومیدانه

با تیك‌تاكِ کهنهٔ ساعت محبوس
در بطن سینه‌ام
بیدار می‌شوم
وقتی کبوتران همه پَر باز می‌کنند
و قلب آسمان
پُر می‌شود از آبیِ پرواز،
وقتی نسیم
بر سیمهای شاخهٔ افرا
می‌گسترد ترانهٔ سبزش را.

صبح است و روز
مثل صدای جنگل
آمادهٔ شکفتن و خواندن؛
صبح است و روشنی
پَر می‌کشد به‌سوی گذرگاههای صعب
و قلّه‌های موج.

بیدار می‌شوم.
آیا
با تیك‌تاكِ کهنه می‌آمیزد
آوازهای نور؟
آیا
این لحظه‌های سرخ تپیدن را
در جاریِ ترنّمِ آرامِ صبح
جایی هست؟

بیدار می‌شوم
امّا
با تیك‌تاكِ کهنهٔ ساعت محبوس
در بطن سینه‌ام
راهی نمی‌برم به دلِ گرمِ آفتاب.

اوت ۹۵

هفت شعر از آن یدرلوند Ann Jäderlund (سوئد)

ترجمهٔ سهراب مازندرانی

آن یدرلوند، که کمی بیش از چهل سال دارد، از مشهورترین شاعران سوئدی است. یکی از امتیازات شعر او از نظر ناقدان سوئدی مهارتهای زبانی است، که متأسّفانه در ترجمه به تمامی قابل انتقال نبوده است، هرچند کوشیده‌ام نحوهٔ ارتباط سطرها و عبارات از طریق آوردن کلمات میانی و میانجی که با عبارات پیشین و پسین (هر دو) در ارتباط‌اند، در فارسی هم منعکس شود. (س. م.)

ساکن است و آرام، دلِ دشت
و دل به چشمِ دشت نمی‌آید
من دلِ دشتم
آب بر سطح جاری ست

و سطح از شعاع ماه برق می‌زند
سطح
دریاچهٔ دل است

↑
← ○ →
↓

پرتوِ ماه
پرتوِ بزرگِ ماه
وقتی شعاعها بزرگ‌اند
بزرگ است بر دشت پرتوِ ماه

بزرگ است تمامی چیزها
و این ماه نیست و تو از او
بگذر

↑
← ○ →
↓

مزرعهٔ نیرومند
نیرومند می‌تاباند مزرعه را
آنجا که خشخاش می‌تابد نمی‌روید خشخاش

و بر حفرهٔ چاه، برگ، همیشه بی تکان می‌افتد
آنجا که بذر می‌روید تنها می‌تابد
خشخاش

گرم نیست بذر
خشخاش خواب نمی‌خواهد
به تاریکی به چشم نمی‌آید بذر
وقتی که بذر گرم می‌شود در تاریک
می‌خواهد بخوابد بذر می‌خواهد تاریکی

↑
← ○ →
↓

ماه است و مومش می‌نامند
باغ است و ماه می‌خوانند
شعاعی توانا و، آنك،
همین:

مادگیِ من.

↑
← ○ →
↓

دشت، گرم و در دمِ گرمش خشخاش گرم می‌شود
بذر نیرومند است و در لحظهٔ نیروش، لاله خود را گرم می‌کند
ماه نمناك است و کنارِ ماه، خشخاش خود را گرم می‌کند

↑
← ○ →
↓

مزرعه نمناك است و می‌نماید نمناك است
و برگ، برّاق است و برّاق می‌نماید
دهان زیباست و می‌نماید زیباست دهان

ترجمهٔ شعر شاعران ایرانی به سوئدی

به همّت نشر رؤیا، که آن نیز خود به همّت سهراب مازندرانی در شهر لوند Lund سوئد پا گرفته است، شعر گروهی از شاعران ایرانی تا کنون به زبان سوئدی ترجمه شده و به‌صورت مجموعه‌شعرهای دوزبانه چاپ شده است و این کار خیر همچنان هم ادامه دارد.

کریستیان لوندبری Kristian Lundberg، که خود از شاعران جوان ولی سرشناس و مطرح سوئد است، در مقام معرّفی و قدردانی از این تلاش فرهنگی در روزنامهٔ «آربیتت» (۱۴ ژانویهٔ ۱۹۹۶) می‌نویسد: «نشر کوچك *جزوهٔ شعر* نامش را به *نشر رؤیا* تغییر داد امّا انتشار آثار را با همان آهنگ شدید ادامه می‌دهد، و راهبرندهٔ نشر / نشریّهٔ *رؤیا* همچنان سهراب مازندرانی است که هم اکنون با ترجمهٔ یان استرگرن Jan Östergren از شعرهایش *خطابهٔ خاك* مطرح می‌شود.

مازندرانی به وضوح در سنّتی می‌نویسد که شعرهایش را تقریباً در موجِ پرنمادِ رمانتیك غرق می‌کند، با این‌همه او توانایی طرح کردن شعرش را دارد، به‌طوری که شعرهایش هرگز موزه‌ای نیستند... مازندرانی مجموعه‌اش را با این سطرها به پایان می‌برد: «دوستان / همه رفتند / و من / بر نیمکتی که پارك را از آنِ من می‌کند / آن‌قدر می‌خوابم / که یا باران بیدارم کند / یا ماه.»

شاعری مسن‌تر از او، حسین شرنگ، نیز این روزها با مجموعهٔ *جهان شدن* برای نخستین بار به زبان سوئدی معرّفی می‌شود. شرنگ در حال حاضر در تبعید کانادا زندگی می‌کند و از او تا کنون چهار مجموعهٔ شعر منتشر شده است. شرنگ در آنجایی بهترین است که در استفاده از کلمات، مقتصد و سختگیر می‌شود، مثلاً در این شعر کوتاه: «و این بلندترین قصّه‌ای است / که نمی‌شنوی هرگز: / و هنوز می‌رویم / که برای همیشه بخوابیم.»

با عنوان بسیار مؤثّر و جذّاب *شعرهایی که شاعرشان را گم کرده‌اند*، روزبهان به زبان سوئدی معرّفی می‌شود. او بی هیچ تردیدی یك آشنایی هیجان‌انگیز برای من است که با کمال میل، آرزوی خواندن شعرهای دیگری از او را دارم. فقط به این سطرهای کوتاه که شعرِ «شکلِ رسیدن» او را تصویر می‌کنند گوش کنید: «شکلِ تو نیست راه. / □ / راه / شکل رسیدن است. / □ / در شکلی از رسیدن / از تو / می‌گذرم.»

بی‌تردید، نشر کوچك *رؤیا* با تحریریه‌اش در لوند همّتی بزرگ و بااهمیّت صرف شعر می‌کند وقتی ما را با این آثار آشنا می‌سازد.»

(ترجمهٔ س. مازندرانی؛ اندکی کوتاه شده)

شعرهای این شماره و برخی ملاحظات حاشیه‌ای

سعید یوسف

معیار انتخاب

این بار این یادداشت را در آخر می‌آوریم که شاید کمتر با اعتراض روبه‌رو شویم. (آخر دوستانی دربارهٔ آن شماره گفته بودند که این بابا همهٔ مطالب را خودش نوشته، دو تا شعر هم که از دیگران چاپ کرده باز اوّلش یادداشت و انتقاد گذاشته و نمی‌گذارد خواننده خودش بدون دخالت غیر و آزادانه قضاوت کند. پس به دوستانی که شعرهارا نخوانده‌اند، توصیه می‌کنیم که برگردند و آنها را بخوانند، و به‌کرّات هم، چون یك بار خواندن برای شعر کم است.)

امّا همان طور که آن دفعه هم گفتیم، اصلاً قرار نیست که ما دربارهٔ تك‌تك شعرها فرمایشات بفرماییم و سر شما را درد بیاوریم. (اصلاً چرا خودتان نمی‌نویسید؟ خیلی خوب است که نظرتان را دربارهٔ شعرهایی که در *گاهنامه* می‌خوانید بنویسید.)

ولی شاید بد نباشد باز هم دو نکته دربارهٔ معیارهایمان و شیوهٔ انتخاب شعر بگوییم:

۱) ما نمونه‌های شعر کهن (در قالبهای سنّتی) یا نیمه سنّتی یا حتّی اشعار موزون در قالبهای آزاد را با وسواسی خیلی بیشتر انتخاب خواهیم کرد و کمتر چشم بر ضعفها خواهیم پوشید. دلیل؟ یك دلیلش این است که چنین شعرهایی اگر ضعیف و مبتدیانه باشند، بسیار فجیع و غیر قابل تحمّل می‌شوند؛ دلیل دیگرش هم این است که اشعار نو و بویژه بی‌وزن، اگر هم ضعیف باشند تازه می‌شوند حرفهای معمولی، و آدم می‌تواند با قدری اغماض چاپشان کند (یا این استدلال که: «خوب بگذار بیچاره حرفش را بزند!»).

۲) شعرهای بلند شانس کمتری برای چاپ خواهند داشت، مگر آنکه آن‌قدر خوب باشند که براستی نتوان از آنها چشم پوشید؛ و طبق تحقیق فاضلانهٔ دوست شاعری، در هر پانصد و چهل و یك سال تنها یك شعر بلندِ خوب ممکن است در کرهٔ ارض سروده شود (یا ژنش رها شود؟ خلاصه چیزی در این حدود).

تکرار ضمیر، قافیهٔ نادرست...

در شمارهٔ قبل گفته بودیم که شعرها را بدون اصلاح و ویرایش چاپ می‌کنیم؛ گفته بودیم:

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.

و گفته بودیم که البتّه شعر «قابل چاپ» هم لزوماً به معنای شعرخوب و «به‌کمال» نیست، می‌تواند تنها حدّ معیّنی از ارزشها را دارا باشد.

پس بسیار استثنایی خواهند بود چنین مواردی از اصلاحات ویرایشی، و یك موردش از قضا در همین شماره پیش آمده است، در شعر «زادِ راه» سرودهٔ محمّد عارف (ص ۴۹): او نوشته بود «که مرا گام/ از براقِ‌باتلاقِ شیطان و/ آسیافكِ کفتاران/ بر می‌بایدم کشید...» و ما «مرا» را حذف کردیم چرا که با وجود «می‌بایدم» در چند سطر بعد، تکرار ضمیر اوّل شخص زائد و از نظر دستوری غلط است. (محمّد عارف از رهروان راه شاملو در شعر است و زبان شعرش هم غالباً آراسته و خوب است، امّا کاش در کارش تنها به خود شاملو نظر داشته باشد [۱] و سلامت زبان و چیرگی بر زبان در همهٔ سطوح را از او بیاموزد.)

ولی در چنین مواردی معمولاً از این کارها نمی‌کنیم و خود شعر را کنار می‌گذاریم. مثلاً با این رباعی خوب ابراهیم هرندی چه می‌توانستیم بکنیم که تنها یك مشکل کوچك امّا آزار دهنده دارد و به همان دلیل هم چاپش نکردیم؟:

دایره در دایره در دایره
موج ز مرداب گشاید گره
تا که رها گردد و راهی شود
دایره در دایره در دایره

(دیدید که چقدر هم چاپش نکردیم!) آخر نمی‌شد این خطای قافیه و خلط دو گونه «ها» ی ملفوظ و غیر ملفوظ نمی‌بود؟ (در پایانِ «گره»، «ها» ی ملفوظ داریم و در پایانِ «دایره» غیر ملفوظ است.) لابد می‌گویید اگر اینِ خطا نمی‌بود، این رباعی خوب هم نمی‌بود، و چرا اصلاً نباید از این جسارتها کرد؟ (که البتّه اگر از سر ناآگاهی باشد جسارت نیست و نامی دیگر دارد.) نمی‌دانم، شاید در مواردی و به اشکالی بشود، و این هم موضوع بحثی بوده است بین من و خوئی که شاید زمانی چاپش کنیم و در سطح همگان به بحث بگذاریم. فعلاً من کمی از سختگیریهای خودم می‌کاهم، شما هم کمی کج‌سلیقگیهای مرا (اگر چنین است) تحمّل کنید.

شعرهای رسیده

شعرهایی هستند که پاره‌های خوبی دارند امّا اُفتهایی هم دارند که به آنها لطمه می‌زنند، مانند شعر «هبوط» که دوست خوبمان اکبر احمدی (آلمان) فرستاده است و چنین آغاز زیبایی دارد: «درختِ من/ واژگون می‌روید»، یا شعر «توفان» که دوست عزیزمان مسعود رستگاری (آلمان) فرستاده است و چنین خوب شروع می‌شود: «ابریم، امّا جرئتِ بارش نداریم/ با ما نسیمی نازنین بود/ آرام آرام آمدیم از دشتهای ارغوانی...» و چنین خوب هم تمام می‌شود: «رعدیم، امّا فرصتِ غرّش نداریم». این سطرها بی‌تردید از برخی از شعرهایی که ما در همین شماره چاپ کرده‌ایم درخشان‌ترند؛ امّا شعرهایی که چاپ کرده‌ایم شاید تنها یکدست‌تر بوده‌اند و کمتر در نیمه‌راه دچار لکنت و اُفت و دست‌انداز شده‌اند.

شعرهایی هم هستند که یا به لحاظ زبان شعری و یا به لحاظ بیان و نگاه شاعرانه وغیره مشکلاتی دارند و باید در آینده منتظر کارهای بهتری از سرایندگان‌شان باشیم.

علاوه بر همهٔ دوستانی که نامشان به اشاره آمد یا شعرشان را چاپ کرده‌ایم، این دوستان عزیز هم برای ما شعر فرستاده‌اند که از محبّت‌شان سپاسگزاریم و امیدواریم ارتباطشان را با ما حفظ کنند: میر جلال ع. آبادی (ایتالیا)، علی کمالوند (انگلستان)، س. مدنی (آلمان).

پاره‌ای نق زدنهای ملاطفت‌آمیز

بله، می‌خواهیم نق بزنیم به جان دوستان شاعرمان. و از خوئی عزیز هم شروع می‌کنیم. (اوّل بگوییم که پس از انتشار شمارهٔ قبلی، دوستی به ما ایراد گرفت ـ حضوری و شفاهی البتّه، و گرنه عین حرفش را در بخش «بازتاب...» چاپ می‌کردیم ـ که تو چرا به آن «کاف» های شعر خوئی، صفحهٔ ۱۰ شمارهٔ ۱، در واژه‌های «موجك» و «دلبرك» و «ساحلك» انتقاد نکرده‌ای و به همین جرم شخص دیگری را دراز کرده‌ای. به چنین دوستانی باید گفت که ظاهراً حرف اصلی ما را نگرفته‌اند، چرا که اگر ما صرفاً قصد محکوم کردن چنین کافهایی را داشتیم، باید اوّل به سراغ امثال مولوی می‌رفتیم که چه بسا اندککها دارند! نگاه کنید به اشاره‌ای که در صفحهٔ ۵۷ آمده است.)

و امّا نق: خوئی جان، برادر، شعرهایی بگو که کمی بیشتر بشود به آنها ایراد گرفت، تا دیگران احساس نکنند در حقّ‌شان تبعیضی صورت می‌گیرد. در ضمن چرا عزیز جان در شعر «سوك سیاوش» (ص ۱۲) می‌گویی «دهان بدخواهت بسته باد»؟ چنین حرفی از چون تویی بعید است؛ بگذار دهانها را دیگران ببندند؛ «ما برای باز کردن آمدیم». و چرا در آن شعر «آسمانم...» (که مثل خمسه خمسه آدم را داغان می‌کند، ص ۲۵) حرفهای زشت می‌زنی، آن هم حرفهایی که صدای اقلیّتهای معیّنی را در می‌آورد؟ فردا از جناب شما و از *گاهنامهٔ* ما توضیح خواهند خواست و باید موضع خود را روشن کنیم. (در حالی که «بعضی موضعها» بهتر است در تاریکی بمانند!)

و بگذارید نق بزنیم به جانِ محمّد مختاری که این چه مدل سطربندی است که تو و براهنی و دیگرانی در ایران دارید باب می‌کنید، کمی هم در خصوص آن توضیح بدهید تا خوانندگان از اغراض یا امراض نهان شما آگاه شوند. (ما هم لج کردیم و شعر «سیب» را، که قبلاً مثل آدم نوشته بودیم، موقع چاپ به این هیئت غریب در آوردیم که در صفحهٔ ۳۲ می‌بینید، تا همه دربارهٔ فلسفهٔ این کار داد سخن بدهند، ولی باور کنید فقط «صفحه‌آرایی» است!) در ضمن بگذارید نکتهٔ جالبی در مورد شعر «غروب: ساعت ۶» از مختاری بگویم (ص ۴۲): در دوّمین ستون، سطر ۲۰، می‌بینید که در سطر «تا دو نیمه شوند» ظاهراً یك کلمه افتاده است. ولی در دستنویس خود مختاری هم عیناً همین طور بود. اوّل فکر کردیم شاید بنا به ملاحظاتی کلمه‌ای را ننوشته، از خودش پرسیدیم، گفت هنوز خودش هم کلمهٔ نهایی را برای این جای خالی پیدا نکرده، و قدری مشغول فکر شد که ببیند چیزی پیدا می‌کند یا نه، که نکرد و قرار شد فعلاً شعر با همین جای خالی کلمه چاپ شود، تا خواننده برای خودش هر کلمه‌ای را که خواست آنجا بگذارد، و این دیگر حدّ نهایی برقراری ارتباط با خواننده و شرکت دادن او در روند سرایش است. (البتّه خود من هم شعر بسیار زیبایی دارم که ۱۷ سطر دارد ولی فقط عنوانش را نوشته‌ام و خوانندهٔ شعر باید پس از آنکه با عنوان رابطه ایجاد کرد، جای خالی آن ۱۷ سطر را پر کند.)

و بگذارید نق بزنیم به جان عدنان غریفی که حالا نمی‌شد در پایان آن شعر قشنگ «درخت آدم» (ص ۴۴) آن نژادهای چهارگانه را به رخ نکشی؟ خود شعر به‌اندازهٔ کافی گویاست، و این نظریّهٔ «چهار نژاد» هم که خودش جای حرف دارد. و برای رفع نگرانی از سایر دوستانی که «زیپ» دارند باید بگوییم که غریفی به ما اطمینان داده است در شعر «حرف آخر» (ص ۴۵) اشاره‌اش تنها به زیپ دهان خودش است.

و بگذارید نق بزنیم به جان عسگر آهنین (که گاه به شوخی از زبان حافظ می‌گوید «استاد سخن سعدی است، عسگر نفر بعدی است»)، که چرا در شعر زیبای «عسل» (ص ۴۶) می‌گویی «آهی کشیده گلی باز می‌شود»؟ آخر «کشیده» در اینجا وجه وصفی است و مقدّم شدن آن بر فاعل قدری غرابت و نیز کراهت دارد. (مثلاً باید می‌گفت «گلی آهی کشیده باز می‌شود»، یا «آهی می‌کشد گلی و باز می‌شود»، اگر چه هیچ‌کدام شکل نهایی و مناسبی نیست.) ولی چه می‌شود کرد دیگر. به زیبایی کلّ شعر باید بخشیدش.

و به محمّد امان باید گفت آدمی که نه ضعفی در او بتوان دید و نه قوّتی، آدم بسیار خسته کننده‌ای خواهد بود («تنها»، ص ۴۶).
و به فتح‌الله شکیبائی، که گفته است «کسی به فکر کسی نیست/ جز موریانه‌ها/ که مسواك می‌زنند دندانهایشان را/ با آزمندی/ به طلب طعمه» (ص ۴۹)، باید گفت آفرین بر این جوانی دل و نوگرایی ذهن که از همجواری با شعرهای سنّتی صدمه نمی‌بینند، امّا، طبقِ مشاهدات مرحوم موریس مترلینك، موریانه‌ها هم مثل ما آدمها دندانهایشان را پس از خوردن طعمه مسواك می‌زنند و نه در طلب آن.
و «انگشتی عسل به دهانِ کوچه گذاشتن» در شعر فرحناز عارف (ص ۴۹) به رسم و سنّتی اشاره دارد که خودش باید در پاورقی توضیح می‌داده و تبلی کرده.
و از رضا مقصدی باید پرسید چرا سطرهایی را که به‌لحاظ وزنی ادامهٔ هم محسوب می‌شوند به‌صورت سطرهای مستقل می‌نویسد؟ (ص ۵۰) وسواس ویراستارانه ما را قلقلك می‌داد، ولی گفتیم آخر مقصدی که این کار را از سر عدم اطّلاع نمی‌کند، و لابد غرض و مرضی دارد.
این هم از نِقهای ما.

«چه کس» یا «چه کسی»؟
(پاره‌ای تأمّلات دانشمندانه...)

در شعر «سیب» در صفحهٔ ۳۲ می‌بینید که تعبیر «چه کس» به کار رفته است («وین سیب را به یاد ندارد چه کس/ کی، درکجا، چگونه به او داده است...»)، و بد نیست اشاره‌ای به پرسشی بکنم که زمانی این تعبیر پیش آورده بود.
یکی از دوستانم، که استادی فاضل است (و نام نمی‌برم، از آن رو که استنادم به گفت‌وگویی دوستانه است و نه بحثی عالمانه یا مکتوب)، ابراز تردید می‌کرد در اینکه «چه کس» تعبیری درست باشد. پرسیدم گمان می‌کنی تنها در پیوند با «کس» است که چنین است یا آنکه هرجا صفتِ پرسشیِ «چه» را داشتیم باید اسمی که به دنبالش می‌آید دارای یاء نکره باشد؟ (و به «چه در» اشاره کردم در مصرعی از یکی از غزلهایم که می‌دانستم آن را خوش دارد: «تو چه در زدی که دیوار به رقص در نیامد/ به کجا شدی که در پی نه بهار آمد آنجا»...) گفت ظاهراً تنها «چه کس» است که این مشکل را دارد، چرا که نه در نوشتهٔ معاصرانی که به ظرافتهای زبان توجّه داشته‌اند و نه در آثار فصحای قدیم این تعبیر را ندیده است، و با تأسّف‌گونه‌ای گفت که ظاهراً تنها یك بار از دست سیمین بهبهانی، که خود بسیار به فصاحت زبان توجّه دارد، در رفته و در مطلع غزلی زیبا آن را به کار برده است: «چون درخت فروردین، پر شکوفه شد جانم/ دامنی ز گل دارم، بر چه کس بیفشانم؟» و می‌گفت هربار که این غزل زیبا را می‌خوانم، کاربرد این تعبیر آزارم می‌دهد. و این تنها اشاره‌ای بود در دیداری، و گذشت.
و امّا حاصل اندیشه و جستجوی بعدی من پیرامون این تعبیر:
۱) درست است که تعبیر «چه‌کس» در آثار قدما بسیار نادر است، امّا «چه‌کسی» شاید از آن هم نادرتر باشد، علّتش هم آن است که قدما معمولاً به‌جای این هردو از ضمیر پرسشی «که» استفاده می‌کرده‌اند: «که گفتت برو دستِ رستم ببند؟» این ضمیر پرسشی، که امروزه در محاوره به صورتِ «کی» تلفّظ می‌شود، در آثار شعر و نثر معاصر به‌طور عمده جایش را به «چه‌کسی» داده است (سپهری: «چه کسی بود صدا زد: سهراب؟»)، امّا برخی از معاصران از «چه‌کس» هم در زبان ادبی استفاده می‌کنند، مثل همان نمونه‌ای که از سیمین بهبهانی نقل شد.
۲) در شعر حافظ، تا آنجا که به یاد دارم، تنها یك مورد استفاده از این تعبیر هست، در غزلی به مطلع «عمر بگذشت به بی‌حاصلی و بلهوسی...»: «دوش در خیل غلامانِ درش می‌رفتم/ گفت: ای عاشق بیچاره، تو باری چه کسی؟»
در نظر اوّل ممکن است چنین تصوّر شود که حافظ در اینجا از تعبیر «چه‌کسی» استفاده کرده و حق با آن استاد گرامی است، امّا با اندکی دقّت خواهیم دید که این در واقع «چه‌کس» است، چرا که «یا» یی که به آن افزوده شده در واقع صیغهٔ دوّم شخص مفرد فعل پیوستهٔ «استن» است؛ در اینجا «چه‌کسی» یعنی «چه‌کس هستی؟»، و گرنه باید گفت عبارت حافظ اصلاً فاقد فعل (و، پس، ناقص و بی‌معنی) است.
۳) و با ز می‌توانیم به آن مصرع فردوسی، «که گفتت برو دستِ رستم ببند؟»، برگردیم و از خود بپرسیم: اگر فردوسی می‌خواست میان «چه‌کس» و «چه‌کسی» یك کدام را انتخاب کند، کدام را ترجیح می‌داد؟ مثلاً می‌گفت «چه‌کس گفت رو دستِ رستم ببند؟» یا «تو را چه کسی گفت دستم ببند؟» ممکن است بگویید در حالت دوّم، «چه‌کسی» نمی‌تواند براحتی در وزن شاهنامه به کار رود و بیشتر دشواریِ تلفّظ است که جلوه‌ای زشت به آن می‌دهد، ولی واقعیّت آن است که زبان شعر خراسانی و حماسی نه تنها چنین شیوهٔ تلفّظی را ناپسند نمی‌داند، بلکه این «اشباع»ها تا اندازه‌ای از ویژگیهای سبکی آن نیز محسوب می‌شوند (در شمارهٔ قبل، ص ۸، به چنین «اشباع»هایی در شعر اخوان اشاره کردیم: «چه بگویم؟ هیچ.» وغیره). اگر هم کلاً این بیت را مثال خوبی نمی‌دانید، باز مثالهای دیگری از زبان فردوسی جعل می‌کنیم، مثلاً از داستان رستم و سهراب: آیا «چه‌کس» بهتر است در بیتِ «نگر تا کز این پیلمردانِ مست/ چه کس مهره بر بازوی خویش بست؟» یا «چه‌کسی» در بیتِ «گرت شوق دیدارِ آن یل بسی ست/ نگر مُهره بر بازوی چه کسی ست؟» پسندِ من «چه‌کس» را با زبان فردوسی هماهنگ‌تر می‌یابد، هرچند که گمان می‌کنم او هرگز ضمیرِ پرسشیِ «که» را رها نکرده که از «چه‌کس» یا «چه‌کسی» استفاده کند.
۴) امّا اگر این «چه‌کس» و «چه‌کسی» را کلاً رها کنیم و بخواهیم ببینیم «چه»، آنجا که صفتِ پرسشی است (و نه در کاربردهای دیگرش)، چه حالتی به دنبالش می‌آید، با «یاء» یا بدون آن، به نتایج جالبی خواهیم رسید:
ـ در فارسی امروزی همیشه با «یاء» است: چه کتابی می‌خوانی؟ چه کلماتی را باید حفظ کرد؟ (و حتّی در شعر اخوان هم، مثلاً در «آواز کرك»: «بده بد بد... چه امّیدی؟ چه ایمانی؟»، یا در «گرگ هار»: «تو چه دانی که پسِ هر نگهِ سادهٔ من/ چه جنونی، چه نیازی، چه غمی‌ست؟»)
ـ در آثار قدما، برعکس، تقریباً همیشه بدون یاء است. مثال از حافظ: «چه لطف بود که ناگاه رشحهٔ قلمت/ حقوق خدمت ما عرضه کرد بر کرمت»، «چه شکرهاست درین شهر، که قانع شده‌اند/ شاهبازانِ طریقت به مقامِ مگسی». در بوستان سعدی، که بیش از چهار هزار بیت دارد، من به آغاز همهٔ مصرعها نگاهی انداختم، و در مقابل موارد زیادی «چه» بدون استفاده از یاء (مانند «چه تدبیر سازم، چه درمان کنم» وغیره)، تنها به یك مورد با یاء برخوردم، آن هم در این مصرع بسیار مردانه که: «چه مردی بُوَد کز زنی کم بود؟!»
ـ در عین حال، برخی اصطلاحات بسیار رایج در فارسی امروز هم شکل قدیم خود (یعنی بدون یاء) را حفظ کرده‌اند، یا هر دو شکل در کنار هم به کار می روند: چه فایده؟ چه فایده‌ای دارد؟ چه غم؟ چه فرق (یا: فرقی) می‌کند؟ چه ضرورت (یا: ضرورتی) داشت این کار را بکنی؟ (نکتهٔ قابل توجّه آن است که این نمونه‌ها، که کم هم نیستند، اوّلاً همه مفردند، و ثانیاً همه از مفاهیم عقلی، یعنی غیر حسّی و غیر محسوس، هستند: چه وقت، چه‌قدر، چه حاجت، و...)

و امّا چرا سر شما را با این «خزعبلات» درد می‌آورم؟ برای آنکه بگویم سر و کار شاعر با همین خزعبلات است. درست است که شاعر باید «مشاهدهٔ» شاعرانه داشته باشد، ولی این «مشاهدهٔ» شاعرانه را امروزه هر هنرمندی دارد و در واقع «مشاهدهٔ هنرمندانه» است، یك فیلمساز از طریق همین مشاهده به فیلم می‌رسد و یك نقّاش به تابلو. آنچه که وجه تمایز شاعر است ابزار کار اوست، که کلمات‌اند، و شیوهٔ خاص کاربرد آنها. و شاعری که با ابزار کارش آشنا نباشد و همهٔ زیر و بمهای آن را نشناسد، بهتر است سراغ ابزارهای دیگری برای بیان عواطف شاعرانه‌اش برود و حرمت «کلمات» را حفظ کند. یك شاعر حتّی باید به تفاوتهای ظریف موجود میان انواع کاربرد کلمات توجّه کند، تفاوتهایی که حتّی از چشم یك زبانشناس هم ممکن است پنهان بمانند. مثلاً چه تفاوتی هست میان همین «چه تفاوتی» و «چه تفاوت می‌کند؟» من که تفاوتش را حس می‌کنم!

نهضت «سیب خوردن»

در آغاز این فرمایشات دانشمندانه در بابِ «چه‌کس» و «چه‌کسی»، به شعر «سیب» (ص ۳۲) اشاره شد، و یادمان افتاد که الآن مدّتی است در شعر معاصرمان این «نهضت سیب خوری» به راه افتاده است، و توجّه به مقولاتی از این گونه هم جالب است و می‌تواند موضوع تحقیقی باشد.
در شعر قدیم صحبت از «سیبِ زنخدان» بود. اخوان «سیب سرخی را که در کف داشت/ به هوا انداخت» («پیوندها و باغ»). فروغ «از آن شاخهٔ بازیگر دور از دست/ سیب را» چید («فتح باغ»). سپهری گفت «من به سیبی خوشنودم» («صدای پای آب») و صدا در داد که «سیب آوردم، سیب سرخ خورشید» («و پیامی در راه»). امّا الآن مدّتی است که همه مشغول خوردن شده‌اند و دندانها را به کار انداخته‌اند.
خود من البتّه بیش از بیست سال است که دندانها را آماده کرده بودم («سیب سرخی، همه تن خواهش دندانی و جسم»، در شعری قدیمی به نام «طلسم» که در مجموعهٔ *تأمّلی در راه* هم تجدید چاپ شده)، و در شمارهٔ قبل هم که دیدید در شعر «سوی آن پشته» صحبت از «سیبهایی» بود «که نراندم دندان در تن‌شان». حالا دیگر در شعر «سیب» گازمان را زدیم وخیالمان راحت شد.
اخیراً به نیّت نوشتن معرّفی یا نقدگونه‌ای برخی از کتابهای شعر را ورق می‌زدم و این گرایش به سیب‌خوری توجّهم را جلب کرد. بویژه دو بانوی شاعر ساکن ایران، نازنین نظام‌شهیدی و آزیتا قهرمان، که کار هردوشان را درخور تأمّل و شایستهٔ معرّفی یافتم و شاید در شمارهٔ بعد چنین کاری بکنم، از این نظر جالب بودند: نازنین نظام‌شهیدی می‌گوید: «آنجا نگاه کن!/ مرگ دامنش را/ از باغهای تو پر می‌کند/ و پیشکشش/ نیمهٔ سیبی است/ که خود دهان زده است»[۲]؛ و آزیتا قهرمان، که طرح پشت جلد کتابش، *آوازهای حوّا*، نیز تصویر یك سیب نیم‌خورده است، می‌گوید: «حوّا بودم من/ با سیبی نیم‌خورده/ آواره/ بر دروازهٔ زمین».[۳]

---

۱ ـ مثلاً چند نمونه از همین مشکل را در کارهای مانی دیده‌ام، از جمله در نخستین شعر کتاب *ستاره در شن* (تهران، صدا، ۱۳۷۴)، آنجا که می‌گوید «او را در نفرت نه و/ در آتش هم نه،/ در نام تلخ خویشش دفن کنید!» در اینجا هم نمی‌توان «او را» و «خویشش» را با هم به‌کار برد. اگر شاملو زیاد از این نوع ضمیر متصل استفاده می‌کند، به ظرافتهای دستوریِ کار هم وارد است.
۲ ـ از شعر «سبدهای خالی»، *بر سه‌شنبه برف می‌بارد* (مشهد، نیکا، ۱۳۷۲)، ص ۶۲.
۳ ـ «با سیبی نیم‌خورده»، *آوازهای حوّا* (مشهد، انتشارات اردشیر، ۱۳۷۱)، ص ۵۸.

انتشار نخستین شمارهٔ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر بازتابی امیدوارکننده داشت. آنچه که در پی می‌آید، برگرفتهٔ غالباً کوتاه‌شده‌ای است از اشاراتی که در نامه‌های دوستان خواننده آمده است. با سپاس فراوان از همهٔ کسانی که به‌طور حضوری، تلفنی یا کتبی نظر خود را ـ اعمّ از مثبت یا منفی ـ با ما در میان گذاشته‌اند و با این کار متر و معیاری برای سنجش کار به دست ناشر داده‌اند. نقل نظرات در هر بخش با رعایت ترتیب الفبایی است و هرجا که خطاب فردی است، نامه خطاب به دبیر مسئول نوشته شده است.

کلیّات

«براستی جای چنین نشریّه‌ای برای دوستداران شعر بسیار خالی بود. معمولاً صفحات شعر در نشریّات حالتی تزئینی دارند. گویی برای خالی نبودن عریضه دو صفحه هم شعر چاپ می‌کنند. ولی به نظر می‌رسد با همّت و ابتکار شما، شعر نیز جای ویژهٔ خود را یافته است.»

نرگس بهار (شاعر، انگلستان)

«مبارك است این «دیوانگی» ی بموقع. و امید که راهت و کارت ادامه یابد. خسته نباشی که این‌طور با شور و حرارت آستینها را بالا زده‌ای. دیگران را نمی‌دانم، مرا غافلگیر کردی!»

پرویز خضرائی (شاعر، فرانسه)

«نمی‌دانم مجلّه که درآمد تو چقدر خوشحال شدی امّا هرچقدر باشد به‌اندازهٔ من نمی‌شود! به‌عنوان اوّلین شماره بسیار خوب و بلکه درخشان است، درود بر تو که یك تنه این‌همه بار را کشیدی...

امّا در مورد مطالب. همه را بدقّت خواندم. خوب و پاکیزه بود. مجلّه مشخّصاً چهرهٔ یك نشریّهٔ تخصّصی را دارد که جایش در مطبوعات خارج از کشور بکلّی خالی بود و اگر کیفیّتاً چنین پیش برود بزودی جای خود را باز خواهد کرد...

مصاحبه‌ها هم خوب بودند ولی به نظر من کفّهٔ ترازو باید همیشه برای خارج از کشور سنگینتر باشد...

بخش آخر مجلّه را که به چاپ ترجمه اختصاص داده بودی هم بسیار خوب بود.»

حمید رضا رحیمی (شاعر، آلمان)

«راستش از آنجا که کار ادبیّات ما خیلی وقت است که به بازبازی و روابطی مثل همشهریگری، همدورهٔ زندان‌گری!، رفیق‌بازی و... کشیده قبل از هرچیز در «*ویژهٔ شعر*» دنبال جای پای خراسانیها گشتم؛ یعنی نه جای پای معمول و به‌اندازهٔ خراسانیها، بلکه جای پای گندهٔ خراسانیها! که ـ «شما» را شکر ـ نبود. یعنی آن‌طور نبود که بوی روان‌آزار همشهری‌بازی از صفحات مجلّه بیاید...

دیگر اینکه آیا واقعاً لازم بود که شمارهٔ اوّل *ویژهٔ شعر* تقریباً «سعیدیوسف‌نامه» باشد؟! رسم بر این است (و منطقی و درست هم) که تا مطلب برای دست کم سه شماره آماده نباشد، دست به انتشار شمارهٔ اوّل نمی‌زنند. پس جای تعجّب است که این همه مطلب از خودتان (اگرچه همه خوب و خواندنی) را در یك شماره گنجانیده‌اید، درحالی‌که می‌شد، با چند تلفن حتّی، از دوستان و آشنایان اهل کار خواندنیها فراهم آورد.»

نسرین رنجبر ایرانی (شاعر، آلمان)

«برعکس من آن را «مجلّهٔ خواص» نمی‌بینم، یك «معمول» که ظرفیّت تعالی دارد، و علامتهای این تعالی هم از کسی جز خود شما برنمی‌خیزد، تا وقتی که توقّع و جاه‌طلبی (چرا که نه؟) تان را در شعر به سودِ «نوآموزان» کنار بگذارید، و به سودِ «نیاز مردم عادی»، که این آخری حرف گل و گشادی است، که به تعریف نمی‌گنجد...

نفس این نیّت خوش تعهّدی است که قبولش شهامت می‌خواهد. خوب شما با این کار از شهامتهای خودتان مراقبت می‌کنید، و این خوب همان دستمالی است که ما گاهی به سر خودمان (درد کند یا نکند) می‌بندیم...

فعلاً گفتم با این چند کلمه فقط ماشاءالله‌ای گفته باشم به این جنونی‌که ازشما به‌مشام می‌رسد. آدمهایی مثل‌شماعاشق ادبیّات و یا دیوانهٔ ادبیّات می‌مانند، قربان شعر می‌روند و قربانی آن می‌شوند. تجربه‌های من این‌طور می‌گویند.»

یدالله رؤیائی (شاعر، فرانسه)

«کمبود این چنین نشریّاتی به دور از حال و هوای رفاقت‌بازیهای رایج برخی از مجلّات جدّاً حس می‌شد. سعی شود *ویژهٔ شعر* به دور از جوّ حاکم بر برخی از نشریّات حرکت کند. یعنی بواقع فضایی ایجاد کند برای بروز اندیشه‌های گونه‌گونِ خودی و بیگانه در قلمرو شعر. منظورم از بیگانه در اینجا یعنی دیگراندیش. زیانم لال کار به جایی نرسد که بعضی از «مجلّه‌داران» یا بهتر بگویم «مجلّه‌سالاران» می‌کنند که «تیتر» ها را نه تنها بر اساس روابط و میزان سردی و گرمی سلام و احوالپرسیها اندازه می‌گیرند، بلکه در مواردی حتّی پا را چندین گام فراتر از جمهوری اسلامی می‌گذارند و کار سانسور را به شیوهٔ دوستانه... پیش می‌برند.»

بتول عزیزپور (شاعر، فرانسه)

«به همّت شما آفرین می‌خوانم که این جای خالی را پُر کرده‌اید...»

میر جلال ع. آبادی (شاعر، ایتالیا)

«جای چنین نشریّه‌ای ژرف‌نگر در مقولهٔ «نقد و سنجش شعر» خالی بود، مطالب همین شمارهٔ اوّل نوید رفع این کمبود را به دوستداران شعر داد.»

علی کمالوند (انگلستان)

«با خواندن نشریّه هم لذّت بردم و هم خیلی چیزها آموختم، سرمقاله‌ای که نوشته بودی صمیمی و واقعی بود...

عدّه‌ای هستند که به شعر علاقه دارند و می‌خواهند نشریّه‌ای که خاصّ شعر است نه تنها شعر و مقالات گوناگون بلکه مقالاتی در زمینهٔ سبکهای مختلف شعر وغیره داشته باشد، یعنی در حقیقت مقالاتی که آدم چیزی بیاموزد؛ نشریّهٔ *ویژهٔ شعر* نشریّه‌ای نشود که شاعران برای شاعران تهیّه کنند.»

ع. گران‌نظر (نقّاش، آلمان)

لحن نشریّه / شوخیها

«[عبارتِ] «*کاش من هم یك مارگوت بیکل بودم (امام خمینی)*» به نظرم شوخی بی‌مزه و ارزانی بود و زیبندهٔ یك نشریهٔ جدّی مثل *ویژهٔ شعر* نیست (عنوانش را می‌گویم).»

بهروز امین (نویسنده، انگلستان)

«راستی در تکمیل ماجرای سفر تاجیکستان م. آزرم ذکر نکته‌ای را لازم می‌دانم و آن اینکه جنابش (در همان سفر) سر راه به خانهٔ ما آمد و شامپویش را در حمّام خانهٔ ما جا گذاشت!»

اصغر داوری (نقّاش، آلمان)

«لحن شوخ بعضی از عبارات هیچ خوشایند نیست. منظورم این است که لحن خاص و نوع شوخ بودن آنها نادلپسند است نه اینکه نباید شوخ و به‌طنز نوشت. تقلید لحن گفتار و نوع جمله‌بندی یا ساختن جملاتی به سبك و سیاق جملات خمینی، نه طنز است و نه درخور شأن و حدّ مجلّه‌ای صرفاً ادبی. چه رسد به اینکه جاهایی مثلاً (امام خمینی) هم در پرانتز بیاید. راستش همان جملهٔ «پستان فروغ را بریدند» را اگر کسی می‌گفت در نشریّه‌ای خوانده است بی آنکه اسم نشریّه را ببرد، با خودم فکر می‌کردم مجلّهٔ جوانان یا مثلاً روزنامهٔ *Bild* آلمان را چه به بررسی چاپ تازهٔ آثار فروغ؟! چه رسد به اینکه جملهٔ «لکن به لحاظ...» هم با آن آمده باشد. به گمان من، حتّی بخش اخوانیّات هم که می‌تواند شادی‌بخش و جالب و خواندنی باشد، باید در حدّ و مرتبه‌ای بالاتر از شوخیهایی این‌چنینی باشد.»

نسرین رنجبر ایرانی (شاعر، آلمان)

«خوشمان آمد. نشریّهٔ خوبی‌ست. تقریباً مثل خودت می‌ماند، حتّی لحنش هم به (لحن) خودت می‌ماند که می‌دانی آن را می‌پسندم... اینکه به این و آن نان قرض نداده‌ای و وارد یك سری بده و بستانهای رایج نشده‌ای ارزشمند است و متمایز کننده.»

عبّاس هاشمی (نویسنده، فرانسه)

ظاهر نشریّه / تصاویر

«انتخاب کنندهٔ تصاویر کیست؟... به تصویر سوررئالیستی ضعیف صفحهٔ ۱۱ *تنها* برای پر کردن بخش سفید جلوِ شعر گیرای خوئی اعتراض دارم (نیز ص ۴۵). تصویر یوگند استیل [Jugendstil] زیر شعر سیمین بهبهانی (و دیگر صفحات) نابجاست و بسیار ضعیف. اصولاً استفاده کردن از تصاویر یوگند استیل در *ویژهٔ شعر* آن را دِمُده جلوه می‌دهد... اینها طرحهای این دوره نیستند...»

اصغر داوری (نقّاش، آلمان)

«*ویژهٔ شعر* دست ما هم رسید و همین‌جور دست به دست می‌چرخانیمش. حتماً اوضاع مالی خوب نیست، اگر بود می‌دانم که خوشگلترش می‌کردی که بیشتر ماندنی باشد. آخر عقل امروز ما به چشممان هم هست.»

سینا سرکانی (شاعر، کانادا)

«نمی‌دانم چرا نشریّات ایرانی، طرّاحی و صفحه‌آرایی را جدّی نمی‌گیرندوآن را با صفحه‌چسبانی اشتباه می‌کنند.»

گلنار (نقّاش، آلمان)

بهای نشریّه

«خریداران نشریّه به قیمت آن اعتراض داشتند، می‌گفتند خیلی گران است و بعضی‌شان حتّی تهدید کردند که شمارهٔ بعد را نخواهند خرید!»

محمّد امان (شاعر، آلمان)

اشعار شمارهٔ گذشته

«مجلّه... از همان ابتدایش دلنشین است... آوردن بخشی کوتاه از یکی از اشعار خوئی گرامی که سخت مورد علاقه و توجّه من است ـ «فلسفهٔ دُن کیشوت» را می‌گویم ـ و شعرهای «غزلقصیدهٔ اوج و فرود» و «از این چالهٔ سیاه»...»

اصغر داوری (نقّاش، آلمان)

«از چند سطری که در ارتباط با شعری نوشته بودی ممنون. استنباطت از کارهای من درست و بجاست. آن مشکلی را هم که اشاره کرده بودی درست است ولی آگاهانه است. یعنی من شعر را وسیلهٔ انتقال مفهوم و مضمون و رابطه‌ای که کشف کرده‌ام می‌دانم. به همین علّت به سایر مسائل آن مثل موسیقی و آرایشهای کلامی و زبانی بی‌اعتنا هستم. خلاصه اینکه مضمون یا محتوا و نیز تصویر، صرف نظر از عاطفه که جای خود را دارد، برای من اهمّ مسائل در شعر هستند. امّا حرکت جالب است: یعنی اینکه هربار چند سطری در ارتباط

با صاحب اثر نوشتن کار تازه‌ای است که من جای دیگری ندیده‌ام و خوب است که ادامه داشته باشد.»
حمید رضا رحیمی (شاعر، آلمان)

«نکته‌ای نوشته بودید در باب شعر حمید رضا رحیمی که «مشتینهٔ آب گوارایش» از «کمندهای جاذبهٔ شعر» چه کم دارد که در خاطر نمی‌ماند. این پرسش را من هم به‌گونه‌ای از خود کرده‌ام و به پاسخی هم رسیده‌ام... چکیده‌اش اینکه: شعر پرتصویر و ساده و زیبای رحیمی بسیار اوقات روی پل صراطی راه می‌رود که یك سویش بهشتِ شعر است و سوی دیگرش جهنّم [؟! ـ برای کسی که می‌خواهد شعر بنویسد] کاریکلماتور. بندبازِ شعرِ رحیمی چه بسیار که روی بندِ باریكِ میانِ شعر و کاریکلماتور لغزان و رقصان پیش می‌رود و اگرچه غالباً تا آخرِ بند را به سلامت طی می‌کند، امّا در طولِ راه پیش می‌آید که تنها یك سرِ مو فاصله دارد تا پرتاب شدن به درّهٔ کاریکلماتور.»
نسرین رنجبر ایرانی (شاعر، آلمان)

«چقدر دلم می‌خواهد از فریدون فریاد بیشتر شعر چاپ کنی. فریدون شاعری حسّاس و آگاه است. محشور بودن طولانی او با «یانیس ریتسوس» حتماً نقش سازنده‌ای در پرورش این حسّاسیّت بازی کرده. می‌گویم چطور است بیایی تابستان روی سر فریدون در یونان خراب شویم؟»
عدنان غریفی (شاعر، هلند)

شعر ماندگار شاملو و بیماریِ «شاملوزدگی»

«[آنجا که می‌گویی] شاملو «مثل *میداس* به هرچه دست می‌زند آن را تبدیل به طلا، تبدیل به کالا، می‌کند»، «مثل کالا» را آن وسط چپاندی! لابد می‌دانی *میداس* به همین دلیل از گرسنگی می‌میرد. آیا به این قسمت هم توجّه داری یا تنها «لالّه» را گرفته‌ای؟
در همان مقاله می‌گویی «این گناه شاملو نیست که چنین بیمارانی وجود دارند». تا حدودی با حرفت موافقم ولی بیشتر از آن با آن مخالفم. کتاب *«یك هفته با شاملو»* نوشتهٔ مهدی اخوان لنگرودی را لابد دیده و خوانده‌ای. کتابی است که قبل از چاپ به تأیید شاملو هم رسیده است. به استناد آنچه در این کتاب آمده است من شاملو را در تداوم و گسترش نوعی از «شاملوزدگی» مقصّر می‌دانم... شاملویی که با مقدّس‌تراشی مخالف است نباید بگذارد کسی دربارهٔ خودش «دروغهای زیبا و دلچسب» بگوید.»
بهروز امین (نویسنده، انگلستان)

این کاری که دربارهٔ شاملو کردی خیلی پسندیده است. مضافاً بر اینکه تو خودت به او و کارهایش انتقاد داری. چه خوب رسمی می‌گذاری. درست هم همین است.»
سینا سرکانی (شاعر، کانادا)

«تأمّلت را روی «شاملوزدگی» ضروری می‌بینم و جسارت طرحش هم باارزش است.»
عبّاس هاشمی (نویسنده، فرانسه)

«نگاه انتقادیِ» مانی به شعر امروز ایران

[در اینجا از ذکر مواردی و حتّیٰ مقالاتی که در تأیید این مطلب یا برای تکمیل آن آمده می‌گذریم و تنها انتقادات را نقل می‌کنیم]:
«نوشتم که شاهکاری آفریدید و بحقّ گفتم. تمام آنچه در نشریّه آمده بود کلمه به کلمه خواندم. لذّت بردم و داشتم از این لذّت و نشئگی به اوج می‌رسیدم که به آخرین بخش رسیدم... بیایید و از آن دست روزنامه‌نگارانی نشوید که در جنجال زیستن را مسیر خود قرار داده‌اند و جنگ قلمی را دست‌مایه. بیایید قبول کنیم که دیگران حق دارند نظر خود را در مورد ما بنویسند و حقّ قضاوت با خواننده است. شما می‌توانستید نظر مانی را در مورد خودتان بدون اضافه نویسی چاپ کنید و آن‌وقت من خواننده حقّ اظهار نظر آزادانه را پیدا می‌کردم. مگر این که خدای نکرده شما قصد متولّی بودن خوانندگان خود را داشته‌اید...»
رضا رضا (آلمان)

«نام کتاب بودلر را به «گلهای بدی» ترجمه کرده‌اید حال آنکه *Les Fleurs du Mal* در فرانسه «گلهای درد» معنی می‌شود... در زبان شعری بین *گلهای بدی* و *گلهای درد* (یا رنج) تفاوت بسیار است...»
افسانه خاکپور (شاعر، فرانسه)

[توضیح *گاهنامه*: با تشکّر از توجّه‌تان، ظاهراً یادداشت شمارهٔ ۹ در همین باره از چشمتان افتاده است؛ در ضمن مترجمانی معتبر در زبان آلمانی نام این کتاب را به‌صورت ***Die Blumen des Bösen*** و در زبان انگلیسی به‌صورت ***The Flowers of Evil*** ترجمه کرده‌اند.]

«میرزاآقا عسگری (که نه دوست من است و نه تصوّر می‌کنم حتّی او را دیده باشم) هم شاعر است؛ اگرچه نقدی هم ـ گیرم غرضمند ـ بر کارهای تو یا دیگران نوشته باشد... تمام اینها نباید برای توی شاعر *احتمالاً* این تصوّر را پیش بیاورد که مانی شاعر نیست و کپی‌کار است و... تازه مگر دیگران این کار را نمی‌کنند آن هم با بدسلیقگی و بی‌ذوقی تمام. از این گذشته خود شاعران *مقبول* هم «کپی‌کاری» هایی از *اندرونیان* و *بیرونیان* کرده‌اند و می‌کنند. البتّه اگر بشود اسم این کار را «کپی‌کاری» گذاشت، چون به‌هرحال گفتارها، کردارها، منشها، آرزوها، زبان، تصاویر و... تأثیرگذار و تأثّرپذیر هستند. چرا همیشه باید گوش کوچکترها را (به لحاظ سنّی و تجربه) کشید و آنها را ممنوع‌الورود به قلمرو زبانیِ پیشتازان دانست. و امّا اگر همین پیشتازان خیلی از حسّها و تصاویر را مثلاً از شعرهای شاعری جوان و گمنام گرفته باشند آب از آب تکان نخواهد خورد.
به‌هرحال به نظر من مانی گرچه تحت تأثیر شاملو است ولی شاعر است و شاعر خوبی هم هست.»
بتول عزیزپور (شاعر، فرانسه)

«از همهٔ خوبیهای مطالب گذشته، ظاهر انتقام‌گیرانهٔ مطلب مربوط به مانی زیاد مناسب نشریه شاید نبود، مخصوصاً که به‌هرحال شعرش را «شایستهٔ بررسی» دانسته بودید، و در کار او هم که نه تازگی پدید آمد و نه حادثه‌ای. ممکن است نظر شما راجع به شعرهای او تغییر کرده باشد ـ مثل مورد من در مقابل شعر او ـ که می‌شد بگویید و از قضیهٔ «شایستگی» هم بگذرید.»
سهراب مازندرانی (شاعر، سوئد)

خطاهای چاپی و غیر چاپی!

خطاهای چاپی

با همهٔ وسواسی که دلمان می‌خواست به‌کار برده باشیم، باز هم شمارهٔ اوّل *گاهنامه* بی‌غلط از آب در نیامد، هرچند در قیاس با نشریّات دیگر بسیار کم‌غلط بود. در عین حال، به قصد تنبیه خود، تصمیم گرفته‌ایم فهرست کامل این اغلاط را، هرقدر هم جزئی و قابل اغماض باشند، چاپ کنیم (این هم یك کار نامعمول دیگر):

ص ۵، ستون ۱، سطر ۲۰ «خوانده» درست است؛
ص ۱۰، ستون ۲، سطر ۳، «مقاله‌ای» درست است؛
ص ۲۹، ستون ۲، سطر ۲۷، یك «با» زائد است؛
ص ۳۰، ستون ۲، سطر ۱۰، «هنوز» درست است؛
ص ۳۱، ستون ۱، سطر ۱۹، «بن‌بست» درست است؛
ص ۳۲، ستون ۳، سطر ۱۳، «بن‌بست» درست است؛
ص ۳۳، ستون ۱، سطر ۳۴، «می‌برند» درست است؛

در همین صفحه، ستون ۳، در بخش یادداشتها، یادداشت شمارهٔ ۱ متأسّفانه از قلم افتاده است، که ضایعهٔ مهمّی نیست؛ ولی نکتهٔ مهمتر آن است که در نتیجهٔ این اشتباه، یادداشتهای شمارهٔ ۱ تا ۴ که در مجلّه چاپ شده‌اند درواقع یادداشتهای شمارهٔ ۲ تا ۵ هستند و باید شماره‌شان اصلاح شود؛

ص ۳۴، ستون ۲، سطر ۵ از آخر، «کند» درست است؛
ص ۳۵، ستون ۲، سطر ۳۶، «شاملو» زائد است؛
ص ۳۸، ستون ۲ و ۳، متأسّفانه در شمارهٔ یادداشتها باز اشتباهی رخ داده به این صورت که: یادداشت ۱۵ زائد (در واقع تکرار ۱۴) است و از شمارهٔ یادداشتهای ۱۶ تا ۲۳ باید به‌ترتیب یکی کاسته شود و به ۱۵ تا ۲۲ تبدیل شوند؛
ص ۴۰، ستون ۱، سطر ۲۷، علامت «؛» زائد است؛
ص ۴۷ ستون ۲ سطر ۱۳ پس‌از «زبانی» واژهٔ «را» افزوده شود؛
ص ۴۹، ستون ۲ سطر ۴۱ پس‌از *نداریم* گیومه بسته شود.

این بود کلّ خطاهایی که ما توانستیم کشف کنیم. به این امید که در شمارهٔ بعد حتّیٰ یك مورد هم نداشته باشیم.

خطاهای غیر چاپی!

همیشه در بازنگری هر نوشته‌ای می‌توان پاره‌ای خطاهای ویرایشی یا مواردی از سهل‌انگاریهای ویراستار نیز در آن یافت؛ تلاش ما این خواهد بود که این موارد به حدّ اقلّ ممکن برسد.

برای نمونه، دوست خوبمان، شادی امین، نکته‌ای را که چند تن دیگر نیز به‌طور شفاهی تذکّر داده بودند ضمن یادداشتی چنین یادآوری کرده است: «... و امّا در جایی گفته‌ای (ص ۳) *اگر مرد راهید، تنهایمان نگذارید*... بگو این گفته‌ات را به چه تعبیر کنم جز اینکه فقط از *«مردانِ»* راه دعوت کرده‌ای و تو را با ما کاری نیست؟!» از این دوست هوشیارمان خواهش می‌کنیم گفتهٔ ما را تنها به خنگی و بی‌توجّهی ما تعبیر کند و نیز به یك مشکل تاریخی اجتناب‌ناپذیر که ما خود نقشی در ایجادش نداشته‌ایم، یعنی مشکل پیوند میان تکوین و رشد زبانها با فرهنگ مسلّط بر جوامع. شاید ما اکنون در یك مرحلهٔ گذار باشیم و زمانی برسد که نشانی از چنین تعابیری باقی نباشد، امّا این جایگزینی باید به شکلی طبیعی و همپای تحوّلی واقعی در فرهنگ جوامع انجام بپذیرد (که خود آن هم لابد لازمه‌اش تحوّلاتی دیگر است...) و نه به‌طور مصنوعی و بخشنامه‌ای.
پس، ما را با شما کار هست و چه فراوان و گوناگون هم!
گاه نیز می‌توان بر سر موارد معیّنی با دوستی اختلاف سلیقه داشت. مثلاً از شاعر خوبمان خانم ژاله اصفهانی، که نسل ما ستایش «بی‌قراری جاوید»[1] را از امثال ایشان آموخته است، سپاسگزاریم که به ما تذکّر دادند در واژهٔ «سوکسرود»، که در سرمقالهٔ شمارهٔ اوّل (ص ۳) به‌کار رفته، گونه‌ای ناهنجاری می‌بینند، چرا که ترکیبی از دو چیز ناهمگون است؛ ما ولی، که سرود را در اینجا تنها در معنای «سروده» خواسته بودیم به‌کار ببریم، هنوز هم ایرادی جدّی در این ترکیب نمی‌بینیم.
در پیوند با خطاهایی از همین مقوله است، یعنی خطاهای غیر چاپی، که نامهٔ مفصّلی از آقای اسماعیل روزبه به ما رسیده و شایستهٔ نقل کاملتری است.

«دریغم آمد که خود را از قبیلهٔ شما به‌شمار نیاورم»

آقای اسماعیل روزبه (فرید) ساکن آلمان، که آمدن «فرید» پس از نامشان باید نشانهٔ طبع‌آزماییهای ایشان در شعر باشد و خطّ و ربط و شیوهٔ برخورد محقّقانهٔ ایشان در نامهٔ زیبایشان هم نشان از تسلّط بر ادب کلاسیك و مجالست با استادان سخندان دارد، با اشاره به سرمقالهٔ شمارهٔ اوّل

گاهنامه، که در آن گفته‌ایم یکی از اهداف مجلّه مفتوح گذاشتن باب بحث و جدل در موضوع شعر «فارغ از هر مرزبندی قبیله‌ای و سلیقه‌ای» است، نوشته‌اند: «دریغم آمد که خود را از قبیلهٔ شما به‌شمار نیاورم».

دوست عزیز! ما ورود شما به «قبیلهٔ بی‌قبیلگان» را خوشآمد می‌گوییم! شما با اشاره به این عبارت از سرمقاله که «هدف ... ترویج و تقویت گرایشهای نوجویانه و نواندیش و در عین حال سالم و اصیل در شعر» است، نوشته‌اید: «مشاهدهٔ دو کلمهٔ *سالم* و *اصیل* در عبارت اخیر است که مرا برآن داشت تا بدقّت مطالب مجلّه را از ابتدا تا انتها بخوانم و نقدی بر آن بنویسم». پس از آن، پنج مورد ایرادهایی را که در *گاهنامه* یافته‌اید ذکر کرده‌اید. پیش از پرداختن به این پنج مورد بگوییم که ما وقتی متوجّه شدیم خواننده‌ای فاضل چون شما «مطالب مجلّه را بدقّت از ابتدا تا انتها» خوانده و تنها پنج مورد خطای قابل ذکر در آن یافته، سخت احساس غرور کردیم، چرا که می‌دانیم اگر با این دقّت به‌سراغ هر نشریّهٔ دیگری می‌رفتید با چه دست پری برمی‌گشتید! و اینك فشردهٔ انتقادات شما.

نوشته‌اید: «۱ ـ اصطلاح «سهل و ممتنع» که در مقالهٔ «شعر ماندگار شاملو...» چندین بار به‌کار رفته است، ظاهراً درست نیست، اگرچه در آثار گذشتگان و معاصران هم دیده می‌شود، و درست آن «سهل ممتنع» بدون واو عطف است، چرا که غرض از به‌کار بردن این ترکیب، بیان صفت کلّی اثر (شعر یا نثر) است نه ذکر دو یا چند صفت از اوصاف آن.»

سپس به توضیحات *فرهنگ معین* ارجاع داده‌اید و شواهدی آورده‌اید. ما نیز می‌پذیریم که این اصطلاح نه «ظاهراً»، بلکه تحقیقاً غلط است، امّا، همچنان‌که خود گفته‌اید، غلطی است مصطلح، و شاید بد نباشد زمانی بحثی مستقل حول «غلطهای مصطلح» به‌راه بیندازیم و ببینیم با آنها چگونه باید رفتارکرد. مطالعهٔ تاریخ تطوّر زبانها نشان می‌دهد که بیشتر این غلطها در هر زبانی دیر یا زود خود را به زبان رسمی تحمیل کرده‌اند و انگ «غلط» از آنها برداشته شده است. گاه البتّه به مواردی برمی‌خوریم که شکل مصطلح اگر درآن دقّت شود کاملاً بی‌معنی است، همچون «زاد و بوم» بجای «زادبوم» [= زادگاه] که ما خود در ایراد به دوستی درشمارهٔ قبل، ص ۳۷، مطرح کردیم، و روشن است که باید از پذیرش آنها سر باز زد. با تشکّر از این یادآوری، خواهیم کوشید آن را آویزهٔ گوش کنیم.

نوشته‌اید: «۲ ـ کاف تصغیر که شما در ضمن همان مقاله مکرّر به آن اشاره کرده‌اید، یکی از چهارده نوع کافی است که در *فرهنگ معین* (مدخل حرف «ك») از آنها سخن رفته است و فقط به کافی اطلاق می‌شود که در آخر اسامی ذات و بسیط می‌آید مانند: مرغك، مردمك، پسرك، دخترك و... بنابراین کافی که در آخر صفتهایی مثل نرم (نرمك) و خُرد (خردك) دیده می‌شود، کاف تصغیر نخواهد بود، چه رسد به صفتهایی نظیر «اندك» که خود برساخته از «اند» (عددی مبهم از ۳ تا ۹) و «ك» صفت‌ساز است و آوردن کافِ دیگر به دنبال این کاف، تکرار کافِ غیر اصلی محسوب خواهد شد، و اگر می‌بینیم آقای شاملو در مصراع «چنان کن که مجالی اندکك را درخور است» آن را به صفت «اندك» ملحق کرده، یقیناً اشتباه کرده است، چرا که آوردن کاف دوّم هیچ‌گونه معنای تازه‌ای به کلمهٔ «اندك» نمی‌بخشد؛ همچنین در کلمهٔ «نی‌لبك» که از سه جزء «نی» و «لب» و «کاف» نسبت ترکیب یافته است، کاف تصغیری وجود ندارد که جزء خود کلمه باشد یا نباشد.»

ضمن پذیرش توضیح شما، باید بگوییم که گاه برای سهولت و برای پرهیز از توضیح تفاوتهای دقیقی که خوانندهٔ عادی همیشه حوصلهٔ شنیدن آن را ندارد، از نام آشنای یك مورد خاص به‌صورت نامی عام برای کلّ یك گروه استفاده می‌شود، ولی در برخورد آکادمیك «احوط آن است» که از خلط معانی و مباحث و تعاریف پرهیز شود، حق با شماست. و امّا ایرادی که به شاملو گرفته‌اید قدری جای تأمّل دارد. اوّلاً، این «اندکك» را هم شاملو، مانند چه بسا تعابیر زیبای دیگر، از متون نظم و نثر کهن گرفته و احیا کرده است، مثلاً مولوی هم در بیتی از غزلِ «طوطی و طوطی‌بچه‌ای، قند به صد ناز خوری» [۲] می‌گوید: «مست شدم مست، ولی اندککی باخبرم/ زین خبرم باز رهان، ای که زمن باخبری». ثانیاً، حتّیٰ اگر افزودن «کاف» معنای تازه‌ای به کلمهٔ «اندك» نبخشیده باشد، آیا همین خود کافی (: بسنده) نیست که به‌مدد این «کاف»، صفت «اندك» قدری «اندکتر» شده باشد یا اندك بارقه‌ای از آن «تحبیب» مستتر در برخی از «تصغیر» ها به آن تابیده باشد، اگرچه صفت است و نه اسم؟ [۳]

نوشته‌اید: «۳ ـ لفظ «مَرَده» که شما آن را در مصراع ... [ص ۳۹] جمع «مرید» پنداشته‌اید، جمع «مارد» است (به‌معنی «سرکشان»). توجّه شما را به عبارت «در تداول به غلط آن را جمع مرید گیرند» ـ که در *فرهنگ معین* (ذیل لغت مَرَده) آمده است ـ جلب می‌کنم.»

حق با شماست. باز همان بحث غلطهای مصطلح و شیوهٔ برخورد با آنهاست. شعر مورد اشاره، شعری است که زبانی آمیخته به طنز و هزل دارد، و استفاده از یك غلط مصطلح در آن می‌تواند مجاز باشد. امّا در توضیح معنای واژه باید به این نکته نیز که غلط مصطلح است اشاره می‌شد که نشده.

نوشته‌اید: «۴ ـ در مقالهٔ «*نگاه انتقادی* مانی...» ـ که با توجّه به محتوای آن حق این بود [که] عنوان مقاله به «نقدی بر نگاه انتقادی مانی به شعر امروز ایران» تغییر می‌یافت ـ اشاره‌ای به یکی بودن صنعت «تلمیح» و «ایجاز» کرده نوشته‌اید «تعریفش هم در *المعجم* فرقی با تعریف ایجاز ندارد» !...»

سپس به توضیح تفاوت این دو و چگونگی تفکیك بعدی صناعات لفظی و معنوی از یکدیگر در آثار پس از *المعجم* پرداخته‌اید. امّا با دقّتی مجدّد در آن نوشته درخواهید یافت که نویسندهٔ مقاله این دو صنعت را یکی ندانسته بلکه تنها به مغشوش بودن مرزها و یکی بودن تعریفشان در *المعجم* اشاره کرده، و این واقعیّتی است: شمس قیس در تعریف صنعت «تلمیح» می‌گوید: «آنست کی الفاظ اندك بر معانی بسیار دلالت کند» و چند سطر بعد در تعریف «ایجاز» هم می‌گوید: «آنست کی لفظ اندك بود و معنی آن بسیار». [۴] در عین حال، توضیحاتی از این نوع که شما با ذکر مثال نوشته‌اید برای خوانندگان ما می‌تواند سودمند باشد و خوب است که در *گاهنامه* در مقالاتی مستقلّ به توضیح این صنایع شعری نیز پرداخته شود.

و سرانجام نوشته‌اید: «۵ ـ همچنین در مقالهٔ اخیرالذّکر سخن را به حافظ کشانده و به این بیت او: «بیا و حال اهل درد بشنو/ به لفظ اندك و معنیّ بسیار» اشاره کرده‌اید، با این توضیح در پاورقی (شماره ۴): «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...» وقتی این توضیح را خواندم، از این اظهار نظر بسیار تعجّب کردم؛ غزلی که با مطلع زیبای «الا ای طوطی گویای اسرار/ مبادا خالی‌ات شکّر ز منقار» آغاز می‌شود، غزل ضعیفی است و در مصراع دوّم غلط دستوری دارد!!! نمی‌دانم کدامین بیت این غزل ضعیف است؟ و مصراع دوّم مطلع چه غلط دستوری دارد؟ من توصیه می‌کنم یك بار دیگر این غزل را از اوّل تا آخر بخوانید تا به زیبایی ابیاتی نظیر... [چهار بیت از غزل نقل شده است] پی ببرید؛ به گمان من حتّیٰ یك بیت ضعیف در این غزل به چشم نمی‌خورد و اینکه گفته‌اید مصراع «مبادا خالی‌ات شکّر ز منقار» غلط دستوری دارد! متأسّفانه غلط دستوری آن را معلوم نکرده‌اید!؟ اگر منظورتان این است که مصراع باید به‌صورتی گفته می‌شد که معنی «منقارت خالی از شکر مباد» را می‌رساند، در صورت فعلی هم این معنی از فحوای آن استنباط می‌شود! چه «شکر از منقار خالی شود» و چه «منقار از شکر خالی شود»، هر دو یك مفهوم دارد به‌شرط آنکه «خالی» را «دور» و «برکنار» معنی کنیم همچنان‌که این دو معنی در عبارت «دمنه گفت هرگز از خدمت درگاه خالی نبودم» ـ که در *داستانهای بیدپای* آمده است ـ از لغت «خالی» دریافت می‌گردد و می‌دانیم مترجم این داستانها محمّدبن عبدالله بخاری از ادبای قرن ششم هجری بوده و قبل از حافظ می‌زیسته است؛ بنابراین اگر بگوییم حافظ هم لفظ «خالی» را در مصراع مذکور به‌معنی «دور» آورده است سخنی نادرست نگفته‌ایم. حقیقت این است که من وقتی این توضیح را در پاورقی مقالهٔ مذکور خواندم به یاد این بیت: «چون نیك نظر کرد پر خویش در آن دید/ گفتا ز که نالیم که از ماست که بر ماست» از شعر معروف «روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست...» افتادم... آیا می‌توان گفت در مصراع «چون نیك نظر کرد پر خویش در آن دید» غلط دستوری وجود دارد برای اینکه باید گفته می‌شد: «تیر را در پر خویش دید» نه «پر خویش را در تیر»؟ مسلّماً نه؛ زیرا این هردو یك معنی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند؛ تا نظر شما چه باشد.»

نگارنده تصدیق می‌کند که اظهار نظری شتابزده در مورد کسی چون حافظ را چنین سرسری در یك «پاورقی» و اشاره‌وار طرح کردن از سر خرد نبوده است؛ نیز باید تصدیق کرد که ضمن آن اشاره از دیگر معانی «خالی» غفلت شده است؛ امّا: اوّلاً، اگر ما به خود اجازه می‌دهیم که غزلی از حافظ را ضعیف بخوانیم، قطعاً آن را داریم با دیگر غزلهای خودش و آنها که در اوج هستند می‌سنجیم، همچنان که در بهترین غزلهای حافظ نیز همواره می‌توان برخی از ابیات را خوشتر و دلنشینتر از برخی ابیات دیگر یافت، و به‌هرحال حافظ نیز می‌تواند جائزالخطا باشد، همچنان که در شمارهٔ گذشته در سخنان شفیعی کدکنی دیدیم که از یك قافیهٔ غلط در غزلی از حافظ سخن به میان آمده است؛ ثانیاً، سلیقه‌ها به‌هنگام داوری دربارهٔ یك شعر می‌توانند متفاوت باشند؛ و ثالثاً، آیا نمی‌توان گفت که حتّیٰ با این معنای دیرینهٔ «خالی» نیز اگر این مصراع از اتّهام «غلط دستوری» تبرئه شود ـ که قطعاً هم چنین است ـ باز در آن گونه‌ای «ضعف تألیف» می‌توان یافت؟ (البتّه نه «ضعف تألیف» در آن معنی که ترکیب جمله لزوماً برخلاف قواعد زبان باشد [۵] بلکه تنها در معنی دور شدن از شیوایی و روانی. [۶])

و امّا باید تصدیق کنید که آنچه خودشما دربارهٔ بیتی از ناصر خسرو نوشته‌اید نیز اندکی شتابزده بوده است. مسئله این نیست که آیا «تیر را در پرخویش دیدن» و «پر خویش را درتیر دیدن» یکی هستند یا نه، مسئله آن است که شاعر در آنجا واقعاً می‌خواهد بگوید «پر خویش را در تیر دید»، به معنای آن پرهایی که در قدیم به انتهای تیر وصل می‌کردند، و تمام لطف «از ماست که بر ماست» هم در همین‌جاست.

با سپاس از توجّه‌تان، امیدواریم همواره از تذکّرات انتقادی دوستانی چون شما بهره‌مند شویم. (س. ی.)

---

۱ ـ اشاره به شعری به همین نام که برای لاهوتی سروده‌اند و در کتاب *سرود جنگل* (لندن، ۱۳۷۳) چاپ شده است.

۲ ـ غزل شمارهٔ ۴۰۱ در *گزیدهٔ غزلیّات شمس* به کوشش شفیعی کدکنی (تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چ۴، ص ۴۹۶) و غزل شمارهٔ ۲۴۶۲ در *کلیّات شمس* به کوشش فروزانفر (تهران، امیرکبیر، چ۳، ۱۳۶۳)، ج۵، ص ۶ـ ۲۰۵.

۳ ـ در پیوند با همین نکته، یعنی تکرار کاف (حال به‌هر نامش که بخوانیم)، به‌یاد گونهٔ دیگری از تکرار افتادم، یعنی «جمع جمع»، که معمولاً جایز نیست، ولی برخی از این «جمع جمع» ها (بیشتر در جمعهای مکسّر عربی) گویی اجتناب‌ناپذیرند و باید به‌گونه‌ای آنها را پذیرفت: مثلاً حبوبات، فتوحات، احوالات، اربابان، جواهرات، شئونات، عملیّاتها (در اشاره به چند عملیّات نظامی)، وغیره.

۴ ـ قیس‌الرّازی، شمس‌الدّین محمّد: *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح قزوینی و مدرّس رضوی، تهران، کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۰ (چاپ سوم)، ص ۳۷۷.

۵ ـ نگاه کنید به *فنون بلاغت و صناعات ادبی* تألیف جلال الدّین همایی (تهران، توس، چ۳، ۱۳۶۴)، ص ۱۱.

۶ ـ در نوشته‌ای دیگر نمونه‌هایی از ضعف تألیف (در همین معنی) از صائب آورده‌ام، مثلاً این بیت: «نیلوفر فلك را چون لاله داغ داریم / از سنگ کودکان شد تا تن کبود ما را» که در آن می‌بینید «تا» در چه جای نامناسبی آمده است.

مجموعهٔ شعر

■ اسدیان، جواد: *سبز آرام گلدان*. سوئد، نشر رؤیا، ۱۹۹۶، ۵۹ ص.
از سری دفترهای شعر دو زبانه‌ای است (فارسی ـ سوئدی) که نشریهٔ *رؤیا* در شهر لوند سوئد منتشر می‌کند. ترجمهٔ شعرها به سوئدی، همچنان که کلّ این طرح، مدیون سهراب مازندرانی است. اسدیان، که چهل سال پیش در مشهد به دنیا آمده است، اشعاری به زبا ن آلمانی نیز دارد، و گاه نیز با نقّاشی عمر عزیز را ضایع می‌کند. او اکنون در برلین زندگی می‌کند و از چهره‌های فرهنگی فعّال این شهر است. در این دفتر ۲۶ شعر منثور کوتاه (بی نام)، هر شعر بر صفحه‌ای و ترجمهٔ سوئدی در صفحهٔ مقابلش، چاپ شده است. یك نمونه: «کولی/ با تنبوری بر دست/ به کوچ می‌رود./ خلخالها/ در جاده خسته می‌شوند/ و ترانه/ در سوز سرما/ یخ می‌بندد.» (آدرس نشر رؤیا در بخش نشریّات آمده است.)

■ اسلامی، آرش: *یك اسم برای زندگی*. گوتنبرگ (سوئد)، نشر آموزش، ۱۹۹۵، ۱۱۹ ص.

■ ـــــــ: *رابطهٔ آبی*. نشرآموزش، ۱۹۹۵، ۱۰۰ ص.
آرش اسلامی شاعری است برکار، و پس از مجموعهٔ سیصد صفحه‌ایِ *نورا* که در ۱۹۹۴ منتشر کرده بود، اکنون همزمان دو مجموعهٔ جدید چاپ می‌کند. شعرها فاقد وزن‌اند و گاه سرگردان میان شاملو و رؤیایی، گاه حرفی ساده‌اند که چندان از پرداخت شعری بهره‌مند نشده است، گاه نیز پاره‌های زیبایی در میان آنها می‌توان یافت (مانند: «می‌آیی/ به رنگ انار/ باغ انار/ و شهر در گردش سرخ تو/ می‌چرخد...»، از شعر «گلپارهٔ انار»، مجموعهٔ *یك اسم برای زندگی*). طرحهای روی جلد این سه مجموعه نشان می‌دهند که اسلامی نقّاشی نیز می‌کند و ظاهراً در بیان احساس شاعرانه‌اش ابزار قلم‌مو را استادانه‌تر از قلم در دست می‌گیرد. برخی از شعرها (همچون «خون لحظه‌ها ۳» از مجموعهٔ *رابطهٔ آبی*: «با تو/ ماندم/ تا سپیده را/ نشانت دهم») نه کشفی دارند و نه ساختمان و بیان ویژه‌ای که حدّی از توفیق شاعرانه را نشان دهند.

■ اصفهانی، ژاله: *سرود جنگل*. لندن، ۱۳۷۳، ۲۹۱ ص، ۸ پوند.
این کتاب، همچنان که عنوان دوّمش می‌گوید، مجموعه‌ای است از «سروده‌های امروز و دیروز» ژاله اصفهانی (سلطانی) که اکنون در لندن زندگی می‌کند، و اگرچه مقارن انقلاب فرصت یافت که پس از سالهای طولانی مهاجرت از شوروی به ایران بازگردد، نتوانست حکومتِ دین‌پیشگان را تحمّل کند و به مهاجرتی دیگر روی آورد. کتاب دربرگیرندهٔ ۱۵۲ شعر است از سالهای گوناگون و در قالبهای گوناگون: در کنار اشعار آزاد (غالباً موزون)، می‌توان نه تنها غزل و گونه‌های دیگر شعر کلاسیك بلکه سرود و حتّی نمایش منظوم و شعر نمایشی برای اُپرا نیز در این کتاب یافت. در پایان نیز متن یك گفتار در ۱۰ صفحه چاپ شده است زیر عنوان: «شعر چیست و از شعر چه می‌خواهیم؟» با آرزوی سلامتی و پایداری برایش، شعر «هزار ساله درختم» را نقل می‌کنیم که در سال ۱۳۶۷ در بیمارستانی در لندن سروده است: «درخت آمده از پشتِ در به دیدن من/ که بشنود خبرِ جان به لب رسیدن من/ ولی درخت نداند که من چه جان سختم/ هزارساله درختم:/ که هرچه بادِ خزانی کند پریشانم/ ز نو شکوفه دهم/ باز هم جوانه کنم/ و هر جوانهٔ نو را پر از ترانه کنم.»

■ امیری، فاروق: *سالنامهٔ بیست و یك* (مجموعهٔ شعر ۱۳۷۲ـ۱۳۵۲). سوئد، نشر رؤیا، ۱۳۷۳، ۳۲ ص.
در این مجموعه فاروق امیری به انتخاب ۲۱ شعر از ۲۱ سال شاعری خود دست زده است. در صفحات ۳ تا ۷، پیشگفتار اسماعیل نوری‌علا بر این مجموعه چاپ شده که بیش از آنکه در پیوند مستقیم با این مجموعه باشد، توضیح نقش نوری‌علا در نهضت «موج نو» در شعر سالهای ۴۰ است و درك این جریان از شعر. این شعرها در قالبهای آزاد و غالباً بی‌بهره از اوزان عروضی‌اند. شعری سنجیده با بیانی غیر مستقیم و تصویری. شعر «نوبت» از سروده‌های سال ۱۳۵۷ است: «بردهٔ متّحد/ از شقّه شدن/ باکش نیست./ پس/ به شلاّقِ خشم/ قیصران را از اسب/ به زمین می‌پاشد./ □/ بعد از آن/ نوبتِ اسب است:/ سوار/ هرکه خواهد باشد.»

■ بابازاده، افشین: *صبحانه در موقعیّتی بهتر*. لندن، نشر مداد، ۱۳۷۴، ۹۰ ص، ۴ پوند انگلستان.
دربرگیرندهٔ ۵۱ شعر برخوردار از نگاهی شاعرانه و نوجو، امّا غالباً محروم از پرداخت کافی. بابازاده پیش از این نیز (۱۹۹۰) مجموعهٔ شعر *خواهر سنگها* را چاپ کرده بود با مقدّمه‌ای از اسماعیل نوری‌علاء که در آن کشف بابازاده را «حادثه‌ای هیجان‌انگیز» خوانده بود. نقطهٔ قوّت کار بابازاده، روحیّهٔ امروزی شعرهاست و بریدن از عوالم رمانتیك شعر ایران و نیز از شعر بی‌تشخّص موج غالب کنونی که پیروان شاملو هستند؛ ولی باید روی زبان شعرش و پرداخت نهایی آن بیش از این کار کند. شعر «طرح» (۱۹۹۲): «آرام/ آرام/ ماجراها/ بهمنی از گذشته‌ها به روی شانه‌اش می‌آورند./ آرام/ آرام/ پوزخند خوابی سنگین لبانش را می‌دوزد./ آرام/ آرام/ قصّهٔ جنازهٔ او بر شانه‌ها به سوی گور می‌رود.»

■ برلیان، سیاگزار: *خراشیدن خارا*. [مکان؟]، انتشارات حیدر، ۱۳۷۳، ۹۹ ص.
پنجمین دفتر شعر برلیان است و گزینه‌ای است دربرگیرندهٔ ۲۳ شعر از شعرهای دههٔ ۶۰ شاعر. شعرها همه بی‌بهره از وزن‌اند و متأثر از شیوهٔ شاملو. برلیان ساکن انگلستان و طبیبی است که خود چند سالی بود به ناز طبیبان نیازمند شده بود و اکنون در کار جبران مافات است و در تلاش بازسازی و گسترش توانهایش. شعر «اثیر خواب» چنین آغاز می‌شود: «خواب تو را ربوده است و من/ از پشت پلکهایت/ خوابهای اثیری بس نایافته را می‌بینم/ □/ از پشت پلکهایت می‌بینم که/ پرنده‌های زخمی تشوش/ ماه و زمین را گم کرده‌اند/ و خود را هم...»

■ سرکانی، سینا: *جای پای آدم برفی*. کانادا، نشر پیوند، ۱۳۷۴، ۹۷ ص.
دربرگیرندهٔ ۵۰ شعر که شاعر جوان آنها را در تهران و منترآل کانادا سروده است و بجز چندتایی غزل و دوبیتی و رباعی، بقیّه در قالبهای آزادند و غالباً به صورت شعر منثور. شاعر در قالبهای سنّتی مبتدی است و در استفاده از اوزان نیمایی نیز توفیقی ندارد. امّا هنوز زمان بسیار دارد و باید در انتظار کارهای بهتری از او بود. شعر «این هم همان»: «رفتم کنار باغچه دیدم که گل همان/ رفتم به کوه و دشت،/ دیدم که صحرا همان/ در کوچه‌های بی‌کسی؛/ آوازها همان/ دریا، درخت، باد، باران، زمین همان/ کوکو همان/ پس کو نگار، کو؟/ این قصّه هم همان...»

■ عارف، محمّد: *دو روی یك سکّه*. [آلمان؟]، انتشارات نیما، ۱۳۷۴، ۱۳۵ ص، ۹ مارك.
این کتاب دو بخش دارد. عنوان بخش اوّل «صلیب جنوبی» است، که ظاهراً عنوان دفترشعری است که سراینده درسال ۱۳۶۸ منتشرکرده است؛ عنوان بخش دوّم «فرسنگهای فاصله» است. از ۵۴ شعر این مجموعه، ۲۵ شعر نخستین بار در همان دفتر سال ۶۸ چاپ شده‌اند. محمّد عارف سیستانی است و در اشتوتگارت تحصیل می‌کند. عنوان نخستین شعر کتاب (بهار ۵۸) «ما را بس» است: «شور می‌وزد/ عشق می‌بارد/ خورشید می‌سوزد و/ شعر می‌روید./ دیگر زنده بودن/ چه می‌خواهد؟»

■ عسگری (مانی)، میرزاآقا: *زیر درخت واژه (اشعار کوتاه)*. آلمان، انتشارات هومان، ۱۳۷۲، ۱۱۹ ص، ۶ مارك.

■ ـــــــ: *ستاره در شن (گزینهٔ اشعار ۱۳۷۳ ـ ۱۳۶۹)*. تهران، صدا، ۱۳۷۴، ۱۴۲ ص، ۳۲۰ تومان.
زیر درخت واژه دربرگیرندهٔ ۱۰۰ شعر کوتاه از مانی است و ۱۳ طرح از هانیبال الخاص که زینت‌بخش این کتاب است. مانی در این کتاب نشان می‌دهد که در سرایش شعرهای کوتاه موفّقتر است و کوتاهی شعرها کمتر جایی برای پراکنده‌گویی یا تکرارهای غیر ضروری باقی می‌گذارد. «میوهٔ ازلی» نمونه‌ای از شعرهای این کتاب است: «بوی سیب می‌دهد/ دهانِ توفان/ که سیب‌بُن را بلعید./ امّا چرا دهان مرگ/ که مرا می‌بلعد/ از عطر عشق خالی‌ست؟/ از عطر تو، میوهٔ ازلی/ که روزگار منی!»
ستاره در شن پس از *ترانه‌های جادهٔ ابریشم* (تهران، مروارید، ۱۳۷۳) دوّمین کتاب شعری است که مانی در سالهای مهاجرت در ایران چاپ می‌کند؛ این مجموعه دربرگیرندهٔ ۶۵ شعر است. «دل پیر» از شعرهای این مجموعه است: «زاری نکن دلکم/ پیر می‌شوی ها!/ مگر نمی‌بینی زمین/ ـ این دل کوچك کهکشان ـ/ چروك زاری مردگان است؟/ ازین مریدك خود بشنو/ که بی‌هودماش کران تا به کران/ به جست‌وجوی خردك حقیقتی و/ اندکك شرر عشقی سرگردانیدی:/ که زاری برای از کف‌داده‌ها و/ به کف نیامده‌ها/ پوکت می‌کند/ بعد چروکت می‌کند ها!»

■ فارسی، بیژن: *آستانِ فروپاشی (گزیدهٔ اشعار ۷۳ ـ ۱۳۷۰)*. استکهلم، [فاقد ناشر]، ۱۹۹۵، ۱۲۴ + ۵۵ ص.
در این گزینه ۶۰ شعر از بیژن فارسی می‌خوانیم با ترجمهٔ آزاد ۲۷ شعرش به زبان سوئدی. فارسی در آغاز این گزینه دو رباعی آورده است که خبط بزرگی بوده است، چراکه نخستین رباعی‌اش چنین است (با حفظ املای اصل): «دیگر نه شبی به ما می‌گذرد نه روز/ نه حادثه‌ای برآرد از سینهٔ مان سوز/ نه خنده مستی به لبِ فردائی یمان/ نه گُندهٔ غم در بغل از حسرت دیروز»؛ و دوّمی‌اش هم از همین مقوله است. امّا در سایر اشعار، که همگی ـ خوشبختانه ـ فاقد وزن‌اند، می‌بینیم که تفاوت چندانی با خیل عظیم سرایندگان شعر منثور ندارد و اگر از غلطهای املایی (مثلاً «مرحم» به‌جای «مرهم»، ص ۵۹) و کاربرد نادرست زبان فارسی (برعکس نهند نام زنگی کافور؟) بگذریم، برای خودش شعری است: «من مهاجرم/ میهمان یك‌شبه نیستم/ ماه و سال را مانده‌ام/ چند سال/ نمی‌دانم./ قصدم این نیست/ که دنیای رنگینتان را برهم زنم/ اگرچه تناسب رنگهایشان/ به‌هم نمی‌خواند...» (از شعر «مهاجر»)

■ قهرمان، ساسان: *سبز*. کانادا، نشر افرا، ۱۳۷۴، ۱۱۵ ص، ۸ دلار کانادا.
مجموعهٔ شعری است دربرگیرندهٔ ۲۸ شعر منثور (بی‌وزن) فاقد تاریخ. در معرّفی ساسان قهرمان می‌خوانیم که در سال ۱۳۴۰ در مشهد به دنیا آمده، دبیرستان را در ارومیه تمام کرده و در دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران در رشتهٔ هنرهای نمایشی تحصیل کرده (که با «انقلاب فرهنگی» ناتمام مانده). از سال ۱۳۶۲ ایران را ترك کرده و اکنون در کانادا از ایرانیان فعّال در عرصهٔ فرهنگی است: کارهای نمایشی، فعّالیتهای مطبوعاتی و انتشاراتی (نشریّات *سایبان* و *سپیدار*، که انتشارشان قطع شده است، و نشر افرا)، و به تازگی چاپ رمانی به نام *گسل*. (بزرگترین نقطه ضعف او هم به‌عنوان شاعر همین است که رمان خیلی خوبی نوشته است که شعرهایش را کاملاً در سایه قرار می‌دهد!) تأثیر شاملو و پیروان طرز شاملویی بر کارش آشکار است. شعر «سبز»، که نامش را به مجموعه داده است: «زیباتر از آبی/ وقتی که تشنه‌ام!/ و زیباتر از خواب/ وقتی که خواب تو را می‌بینم/ □/ تمشك بر پستانت/ پرنده در چشمانت/ شراب در لبانت/ پیچك دستانت را بر تنم بپیچ!/ خاك با تو سبز می‌شود/ برگها را که فرو می‌ریزی!» آدرس نشر افرا:

AFRA Publishing Co., 1930 Yonge Street, Suite # 1082, Toronto, Ontario M4S 1Z4, Canada

■ مقصدی، رضا: *کسی میان علفها دو فصل منتظر است*. آلمان، [فاقد ناشر]، ۱۳۷۳، ۱۰۶ ص.

■ ــــــــ: *نفس نازک نیلوفر*. آلمان، [فاقد ناشر]، ۱۳۷۳، ۱۰۰ ص.

کسی میان علفها ... دربرگیرندهٔ ۴۳ شعر است در قالبهای آزاد و فاقد تاریخ. شعر مقصدی زبانی سالم و پرتصویر دارد و زمانی به نظر می‌رسید که بیشترین تأثیر را (به لحاظ زبان و روحیه و تصاویر، گرایش به طبیعت) از شفیعی کدکنی گرفته است، اکنون ولی این شباهت دارد کمرنگ‌تر می‌شود و بیشتر همان شباهت جانها و نگاه است. مقصدی (بتازگی؟) با پاره‌سطرهایی که به لحاظ وزنی ادامهٔ هم محسوب می‌شوند همچون سطرهای مستقل رفتار می‌کند. شعر کوتاه «روایت» از این مجموعه است: «با تاك / نجوای عاشقان قدیمی. / با خاك / آوای آفرینندهٔ آب است. / □ / با من / سؤالِ یخ‌زدهٔ یك گل.»

نفس نازك نیلوفر دربرگیرندهٔ ۹۶ شعر کوتاه (یا «شعرك»)، آن‌چنان که بتازگی گفته می‌شود)، همگی موزون، که بلندترین آنها ۷ سطر دارد و بسیاری از آنها تنها دو سطر (که تازه برخی از این دوسطری‌ها هم در واقع از نظر وزنی یك سطرند، مانند: «سکوتِ زمزمه در من / خزانِ فریاد است»). این شعرکها غالباً زیبا و لطیف‌اند، هر یك ثبت کشفی شاعرانه‌اند، و هر یك جرقّه‌ای می‌زنند و تلنگری به ذهن. نمونه: «بیا بریدهٔ لبخندی / کنار سفرهٔ من بگذار!» آدرس شاعر برای سفارش کتاب:

R. Maghsadi, Robertstr. 6, 51105 Köln, Germany

■ موسوی، حافظ: *دستی به شیشه‌های مه گرفتهٔ دنیا*. تهران، انتشارات زمانه، ۱۳۷۳، ۸۴ ص، ۱۲۰۰ ریال.

مجموعهٔ ۳۸ شعر است که ظاهراً در فاصلهٔ ۱۳۶۶ تا ۱۳۷۳ سروده شده‌اند. این نخستین دفتر شعری است که حافظ موسوی (متولّد ۱۳۴۳) چاپ کرده است و با همین دفتر در سال گذشته برندهٔ جایزهٔ «قلم زرّین» مجلّهٔ *گردون* شده است. اشعار موسوی فاقد وزن است امّا نزدیکی ویژه‌ای به زبان و بیان شاملویی نیز ندارد، زبانش ساده است و خالی از زرق و برقهای دل‌آزار رایج (زرق و برقِ تراکم تصویر و زبان فاخر). شعر «شاید» را موسوی «به دوستان شاعر» ش تقدیم کرده است «که شیشه‌های مه‌گرفتهٔ دنیا را پاك می‌کنند»، و شعر چنین پایان می‌پذیرد: «یکی از همین روزها / پرنده‌ای که نمی‌شناسم / می‌آید و / برگی از این دفاتر مغشوش را / با خویش می‌برد / گِرد تمام جهان می‌گردد / بر شیشهٔ تمام پنجره‌هایی که چشمهای منتظری دارند / نوك می‌زند / مروارید تابناك واژه‌ها را / به چشمها برمی‌گرداند / و جهان / به یکباره / روشن می‌شود!»

■ میرزازاده، نعمت (م. آزرم): *از سنگلاخ و صاعقه و کاروان (گزیدهٔ اشعار)*. سوئد، باران، ۱۳۷۳، ۴۳۸ ص.

گزینه‌ای شامل قریب به ۲۰۰ شعر (با احتساب رباعیها و دوبیتیها) از سی سال شاعری (۱۳۴۱ تا ۱۳۷۱) و ۱۰ دفتر شعر آزرم، که برخی هرگز مجال پخش نیافته‌اند، و تعدادی شعر جدید. نمونه‌هایی از سروده‌ها در قالبهای سنّتی و نیمایی که مجال درنگی خاطره‌انگیز در بهترینهای آزرم را به دست می‌دهند. این گزینه شایستهٔ بررسی مستقلّی است. از رباعیهای این مجموعه: «با کولهٔ خاطرات خونین در پشت / آواره شدیم در جهان ریز و درشت / هر لحظه ولی به پشت سر می‌نگریم / بفشرده کلید خانه‌هامان در مشت».

■ واقدی، اصغر: *تماشا و حیرت (برگزیده‌ها و غزلها)*. نیوجرسی، نشر هنر، ۱۳۷۴، ۱۲۸ ص، ۱۰ دلار.

گزیده‌ای است دربرگیرندهٔ ۱۰ شعر از دفتر جرقّه (۱۳۴۳)، ۱۲ شعر از دفتر آواز عاشقان قدیمی (۱۳۵۱)، ۱۵ شعر از آخرین سروده‌ها (۷۳-۱۳۵۱) و ۲۱ غزل. بجز غزلها، دیگر اشعار در قالبهای آزاد و در اوزان نیمایی است (جز مواردی نادر که شعری منثور یا یك مثنوی هم در آن میان پیدا می‌شوند). اصغر واقدی، متولّد ۱۳۱۹ و اهل کرمانشاه و اکنون ساکن دِنْوِر (امریکا)، از چهره‌های آشنای شعر معاصر است. شعرش زبانی سالم دارد. به نظر می‌رسد که بر اوزان مسلّط است، با وجود سکته‌ها و خروجهایی از وزن (در قالبهای نیمایی) که گاهی با آهنگ مترنّم اشعارش زیاد همخوان نیست. پاره‌ای از شعر «در سوگ میهن و شعر» که واقدی در سال ۱۳۶۱ در تهران سروده است: «برادران مهاجر / دوباره فاجعهٔ روزهای طاعونی / در این زمین ستروَن / در آستانهٔ تکرار است / و ما به‌جای خیل قزلباشان / هجوم فوج گدایان و نوحه‌خوانان را / به شهرهای غبار سکوت گرفته / نظاره‌گر شده‌ایم.»

■ وجدی، شاداب: *زیرباران*. امریکا، کتاب‌پر، ۱۳۷۴، ۹۹ ص.

در این مجموعه ۳۱ شعر در قالبهای آزاد (غالباً موزون)، یك قطعه و ۲۳ رباعی از شاداب وجدی می‌خوانیم که در لندن به کار تدریس اشتغال دارد. زبان شعرها پاکیزه است و تصویرها سنجیده و معقول (با کمتر نشانی از جسارتهای نوجویانه). شعر «جزئی حقیر از این‌همه تصویر» چنین آغاز می‌شود: «همدوش باد می‌روم امشب / همراه این گریز / تا زیر سایبان افق / خالی ز هرچه بود / خالی ز هرچه خواهد آمد. / اینك صدای سبز درختان / زیر و بم نوای نوازندگان باغ...»

■ همه‌خانی، کورش: *سکوت با نگاه شما فرو می‌ریزد*. تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳، ۹۴ ص، ۱۵۰۰ ریال.

سراینده پیش از این نیز (۱۳۷۲) مجموعهٔ شعری چاپ کرده است به نام *سراغ مرا از سکوت بگیر*، و در مجموعهٔ بعدی خود نیز، که *از سکوت به حرف آمده‌ام* نام خواهد داشت، همچنان درگیر با «سکوت» است. این مجموعه، *سکوت با نگاه شما فرو می‌ریزد*، دربرگیرندهٔ ۴۵ شعر است که به‌جای نام، شماره‌های ۱ تا ۴۵ را بر پیشانی خود دارند. شعر همه‌خانی از گونهٔ شعر منثور (بی وزن) است با زبانی سالم؛ به مضامین اجتماعی همچون جنگ و دیگر مصائب با بیانی غیر مستقیم و تصویری می‌پردازد. شعر «بیست و یك» از این مجموعه: «عشق / رنجهای بسیار دارد / جنگ / پدرانی سرباز / □ / در کوچه‌های ورم‌کرده / انگشتِ کودك / بر ماشه / غنچه‌ها را درو می‌کند / □ / در زخمه‌های نسیم / آنکه رنجهای بسیار دارد / تفنگ بر دوش / با آستینِ تهی / باز می‌گردد».

نشانی شاعر: تهران، صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۲۴۵.

دربارهٔ شعر

■ فلکی، محمود: *نگاهی به شعر نیما* (نقد شعر). تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۳، ۲۴۲ ص، ۴۵۰ تومان.

شامل مقاله‌های: «صدای اسطوره‌ای» (تفسیر و تحلیل شعر «ری‌را»)، «دریا در شعر نیما» (تفسیر و تحلیل «منظومهٔ مانلی»)، «ستیز با خود در گرهگاهِ یافتِ معنای دیگر (تفسیر و تحلیل «خانهٔ سریویلی»)، «گوهر امید» (تفسیر و تحلیل «پادشاه فتح») «تحوّل زبان در شعر نیما» (پیوند عاطفی واژگان با زیستگاه شاعر / چگونگی بیان شعر / مُدل روایی یا داستانگویی / دگرگونی در ساخت زبان / ترکیبات)، «تصویر در شعر نیما» (سمبل / تصویرهای شبانه)، «نیمای سوررئالیست» (نقد «گل مهتاب»)، «تحوّل موسیقی در شعر نیما» (تنگناهای وزن و قافیه / موسیقی در شعر آزاد نیمایی...)، «تنگنای وزنی در شعرهای آزاد نیما». برخی از این مقالات قبلاً در نشریّات به چاپ رسیده بودند. فلکی در سالهای اخیر در زمینهٔ نقد بسیار پرکار بوده است. نظریات او دارد به کسانی نزدیك می‌شود که با درکی آوانگارد از شعر، بیشتر اشعار نیما را نیز، نه به‌لحاظ درجهٔ توفیق بلکه به‌لحاظ ساختار شعری و نوع درك از شعر، «ابتدایی و خام» می‌دانند و درخورِ «دفن» (ص ۱۹۵). نزدیك به ۵۰ صفحهٔ پایانی کتاب به «بهگزینی از شعرهای آزاد نیما» اختصاص دارد، یعنی موفّقترین شعرهای آزاد نیما به انتخاب فلکی، با توضیح «انگیزهٔ بهگزینی و سنجه‌های آن»، شامل ۲۰ شعر، که در مورد شعر «ناقوس» فلکی تنها بخش آغازینش را شایستهٔ نقل یافته است. کتاب چاپ تمیزی دارد و دارای فهرست نامهاست.

■ مختاری، محمّد: *برگ گفتوشنید (مجموعهٔ سخنرانیها)*. کانادا، نشر افرا، ۱۳۷۴، ۱۵۷ ص.

مجموعهٔ سخنرانیهایی است که محمّد مختاری برای سفر کانادا و امریکایش (و بعداً اروپا) آماده کرده بود. عنوان این گفتارها: «پرسش و گفت‌وگو»، «سنخ‌شناسی زبان ستیز: بحثی در زبان شعر شاملو»، «عشق و ذهنیّت غنایی معاصر»، «شعر و بصیرت فرهنگی (معاصر بودن)»، «ساختِ تأمّل (بحثی در نوزایی شعر امروز)»، «نگرش ساختی و سیستمی در مطالعه و تحقیق شاهنامه». در همهٔ این گفتارها یك خطّ اصلی دنبال می‌شود و آن تأکید بر «گفت وشنید» و برقرار کردن دیالوگ است و فاصله گرفتن از «فرهنگ ستیز»؛ در بخش گزارش «کنگرهٔ بزرگداشت شاملو» و نیز در «دو نگاه، سه اشاره» که در همین شماره چاپ شده اشاراتی دربارهٔ این دیدگاهها آمده است.

ترجمهٔ شعر (از فارسی)

■ Khoi, Esmail: Edges of Poetry. Santa Monica, Blue Logos Press, 1995.

منتخبی است دو زبانه (انگلیسی ـ فارسی) از اشعار اسماعیل خوئی، به انتخاب و ترجمهٔ احمد کریمی حکّاك و مایکل برد (Michael Beard). کتاب چاپ نفیسی دارد، در ۳۵۰ صفحه چاپ شده و ۷۰ شعر را (از سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۳) در بر می‌گیرد. تلاش مترجمان درخور تقدیر است، هرچند به چند و چون ترجمه‌ها در فرصتی دیگر باید پرداخت. (شاداب وجدی در شمارهٔ ۲۰ نشریّهٔ *بررسی کتاب*، زمستان ۷۴، چاپ امریکا، نگاهی به این ترجمه‌ها انداخته است.)

نشریّات

■ *رؤیا*. لوند (سوئد)، شمارهٔ ۲، ۱۹۹۶، ۶۰ ص.

این نشریّه سالهاست که به همّت سهراب مازندرانی (غلامرضا عبّاسعلی‌زاده) در قطع کتاب منتشر می‌شود و اکنون چندی است که اختصاصی‌تر به شعر می‌پردازد و تلاشی برای بهبود کیفیّت چاپ هم در شماره‌های اخیر مشهود است. گرایش غالب نشریّه، همچنان که از نامش پیداست، به شعر و شیوهٔ یدالله رؤیائی و اقمار اوست، امّا صفحات خود را تنها به چاپ این‌گونه آثار اختصاص نمی‌دهد. در این شماره سه مقاله چاپ شده است: «ابهام در شعر مدرن» از بهزاد خواجات، «بیان عینی و انتظام طبیعی شعر» از محمود نیکبخت، و «شعر ـ رهایی از رابطهٔ مأنوس» از سهراب مازندرانی، در کنار اشعاری از منوچهر آتشی، بیژن الهی، روزبهان، جلال سرفراز، هرمز علی‌پور، محمود فلکی، و... آدرس رؤیا برای تهیّهٔ نشریه و کتابهای نشر رؤیا:

ROYA, Box 1681, 22101 Lund, Sweden

■ «...*این!*» *(به گزینی از شعر)*. مالمو (سوئد)، شمارهٔ ۳ـ۲، ۱۹۹۵، ۱۰۴ + ۳۲ ص.

در بخش خبرها اشاره‌ای به این نشریّه داشتیم، از انتشارات کانون فرهنگی و هنری ایرانیان است و به همّت علی آیینه و به‌عنوان محصول جانبی «جشنوارهٔ شعر» شهر مالمو منتشر می‌شود. جُنگی است خاص شعر، که این‌بار نیمهٔ دوّم آن به معرّفی شاعران شرکت‌کننده در جشنواره با نقل نمونه‌هایی از اشعارشان اختصاص یافته است (نام شرکت‌کنندگان در بخش خبرها آمده است)، در نیمهٔ اوّل نیز گفتگویی با اسماعیل نوری‌علاء («شعر و ناشعر») چاپ شده است با اشعاری از اکبر ذوالقرنین، ژیلا مساعد و علی آیینه و ترجمهٔ اشعاری از شاعران غیرایرانی به‌زبان فارسی. آدرس نشریّه:

Iranska Kulturföreningen, "DEN", Box 17150, 20010 Malmö, Sweden

zweitens, wegen des Versuches, die Wörter wiederzubeleben durch ihre Befreiung vom Staub der Gewohnheit und Tradition[3] und dadurch Verwandlung der alten, alltäglichen und verstaubten Wörter in neue, frische, lebendige und glänzende Wörter, die einem Kind wie ein Geschenk erstmalig gegeben werden.

Ssepehris Neigung zu diesen spezifischen Redefiguren ist vielleicht kein Schritt nach vorne, sondern ein Schritt zurück, zurück in die Kindheit. Und es kommt vielleicht von einem solchen Standpunkt, wenn er schreibt:

Meine Seele fließt in die neue Richtung der Gegenstände
Meine Seele ist jung.
(12, 55)

Oder:

Ich weiß nicht, warum man sagt,
Das Pferd sei ein edles Tier und schön sei die Taube,
Und niemand einen Geier im Käfig hält,
Was hat die Kleeblüte Geringeres an sich als die rote Tulpe?
Man muß sich die Augen waschen und anders sehen lernen.
Man muß die Wörter waschen.
Das Wort muß zum Winde selbst, zum Regen selber werden.
(12, 57)

Oder:

Den Namen wollen wir der Wolke wieder entziehen,
Der Platane, der Mücke und dem Sommer.
(12, 60)

Das, was mich persönlich sehr berührt, ist diese Annäherung Ssepehris an die Welt der Kindheit, und das gilt insbesondere für die Stellen, wo sich Spuren von oder Parallelen zu dem *kleinen Prinzen* merkbar machen. In dem langen Gedicht »*Der Klang vom Gang des Wassers*« erinnert mich selbst der Titel an den kleinen Prinzen.

Ich lese eine Stelle von dem *kleinen Prinzen* vor, die Szene, wo die beiden einen Brunnen in der Sahara erreicht haben. Auch hier ist vom *Klang des Wassers* die Rede, und nicht nur das: Es gibt Ähnlichkeiten in der Annäherung an die Kindheit, im Gebrauch von Personifikation (der Brunnen), in Auferstehung der Wörter (Wiederentdeckung vom Wasser), usw.

... die Rolle knarrte wie ein altes Windrad, wenn der Wind lange geschlafen hat.

»Du hörst«, sagte der kleine Prinz, »wir wecken diesen Brunnen auf, und er singt ...«

Langsam hob ich den Kübel bis zum Brunnenrand. Ich stellte ihn dort schön aufrecht. In meinen Ohren war noch immer der Gesang der Zugwinde, und im Wasser, das noch zitterte, sah ich die Sonne zittern.

»Ich habe Durst nach diesem Wasser«, sagte der kleine Prinz, »gib mir zu trinken ...«

Und ich verstand, was er gesucht hatte.

Ich hob den Kübel an seine Lippen. Er trank mit geschlossenen Augen. Das war süß wie ein Fest. Dieses Wasser war etwas ganz anderes als ein Trunk. Es war entsprungen aus dem Marsch unter den Sternen, aus dem Gesang der Rolle, aus der Mühe meiner Arme. Es war gut fürs Herz, wie ein Geschenk. Genauso machten, als ich ein Junge war, die Lichter des Christbaums, die Musik der Weihnachtsmette, die Sanftmut des Lächelns den eigentlichen Glanz der Geschenke aus, die ich erhielt.

»Die Menschen bei dir zu Hause«, sagte der kleine Prinz, »züchten fünftausend Rosen in ein und demselben Garten ... und doch finden sie dort nicht, was sie suchen ...«

»Sie finden es nicht«, antwortete ich ...

»Und dabei kann man das, was sie suchen, in einer einzigen Rose oder in einem bißchen Wasser finden ...«

»Ganz gewiß«, antwortete ich.

»Aber die Augen sind blind. Man muß mit dem Herzen suchen.« (8, 109-110)

»Die Augen sind blind«, sagt der kleine Prinz. Und Ssepehri sagt: »Man muß sich die Augen waschen und anders sehen lernen.«

Im selben Gedicht schreibt Ssepehri:

Ich sah einen Dichter eine Lilie mit »Sie« anreden.
(12, 51)

Ist das nicht der kleine Prinz, der seine Blume mit »Sie« anredet?

Und Ssepehri schreibt:

Manchmal hustet meine Seele vor Begeisterung.
(12, 55)

Erinnert das nicht an das Husten der Blume in dem *kleinen Prinzen*?

Ssepehri schreibt:

Unsere Aufgabe ist nicht, das Geheimnis der Rose zu ergründen.
Unsere Aufgabe ist vielleicht,
Im Zauber der Rose zu schwimmen.
(12, 60)

Und der kleine Prinz sagt:

»Ich hätte nicht auf sie hören sollen ... Man darf den Blumen nicht zuhören, man muß sie anschauen und einatmen. Die meine erfüllte den Planeten mit Duft, aber ich konnte seiner nicht froh werden ...« (8, 46)

Auch die Lyrik Ssepehris erfüllt eine Ecke unseres Planeten mit Duft. Wir dürfen Ssepehri nicht zuhören. Immer wenn wir genügend Muße haben, sollen wir aus dem Fenster seiner Lyrik die Welt anschauen und sie einfach genießen.

Anmerkungen:

1. Wenn nicht anders gedeutet, sind alle zitierten Zeilen und Strophen aus jenem langen Gedcht, übersetzt von Kurt Scharf. Siehe:
Kurt Scharf: *Noch immer denke ich an jenen Raben. Lyrik aus Iran* (Stuttgart, RADIUS-Verlag, 1981)
2. Bei Kurt Scharf: »Die Tötung einer Motte...«. Das persische Wort »Bid« kann beides bedeuten.
3. Vgl. der russische Formalist Schklowskij und seine These über die »Auferstehung der Wörter«. Siehe auch: 7, 26-33.

Literatur:

1. Akhawān Ssāless, Mehdi: Gespräch mit Nāsser Hariri, in: Hariri, Nāsser: *Darbāre-ye Honar wa Adabiyāt* (Bābol, 1989)

حریری، ناصر: *درباره هنر و ادبیات ـ گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث، علی موسوی گرمارودی* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)

2. Akhawān Ssāless, Mehdi: »Darbāre-ye Ssohrāb Ssepehri«, in: Kākhi, Mortesā (Hrsg.): *Bāgh-e Bi-Bargi* (Teheran, 1991)

اخوان ثالث، مهدی: «دربارهٔ سهراب سپهری» (از نامه ای به منوچهر امین شهیدی، مقدمه ای بر ترجمهٔ آلمانی کتاب صدای پای آب چاپ شده در اتریش)، در: مرتضی کاخی (گردآورنده): *باغ بی برگی ـ یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث* (تهران، نشر ناشران، ۱۳۷۰)

3. Asād, M.: Gespräch mit Nāsser Hariri, in: Hariri, Nāsser: *Honar wa Adabiyāt-e Emrus* (Bābol, 1989)

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

4. Barāhani, Resā: *Talā dar Mess* (Teheran, 1979[3])

براهنی، رضا: *طلا در مس* (تهران، کتاب زمان، چ۳، ۱۳۵۸)

5. Behbahāni, Ssimin: Gespräch mit Nāsser Hariri, in: Hariri, Nāsser: *Darbāre-ye Honar wa Adabiyāt* (Heft 6, Bābol, 1989)

حریری، ناصر: *دربارهٔ هنر و ادبیات ـ ۶ ـ گفت و شنودی با سیمین بهبهانی*، حمید مصدق (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)

6. Farrokhsād, Forugh: Gespräch mit Ssiruss Tāhbās, in: *Harf-ha'i ba Forugh Farrokhsād* (Teheran, 1976)

فرخزاد، فروغ: گفت و شنود با سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی، بهار ۴۳، چاپ شده در: *حرف هایی با فروغ فرخزاد* (تهران، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۵۵)

7. Keywān, A.: »Ssohrāb Ssepehri wa Ghobār-Sodā'i-e Sabān«, in: *Tschakāme* (6-7, Belgien, 1992)

کیوان، ع.: «سهراب سپهری و غبارزدائی زبان»، در: *چکامه* (بلژیک، شمارهٔ ۷ـ۶، زمستان و بهار ۱۳۷۱ـ۱۳۷۰)

8. Saint-Exupéry, Antoine de: *Der Kleine Prinz* (München, 1988)

سنت اگزوپری، آنتوان دو: *شازده کوچولو*. ترجمهٔ محمد قاضی (تهران، امیرکبیر، چ ۹، ۱۳۵۷)

9. Schafi'i-Kadkani, Mohammad-Resā: *Mussiqi-ye Sche'r* (Teheran, 1989[2])

شفیعی کدکنی، محمد رضا: *موسیقی شعر* (تهران، آگاه، چ۲ با گسترش و تجدید نظر، ۱۳۶۸)

10. Schāmlu, Ahmad u. Barāhani, Resā: Gespräch mit Nāsser Hariri, in: Hariri, Nāsser: *Honar wa Adabiyāt-e Emrus* (Bābol, 1986)

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

11. Scharf, Kurt: *Noch immer denke ich an jenen Raben—Lyrik aus Iran* (Stuttgart, 1981)

12. Ssepehri, Ssohrāb: *Haschi Ketāb [»Acht Bücher«]* (Teheran, 1976)

سپهری، سهراب: *هشت کتاب* (تهران، طهوری، ۱۳۵۵)

13. Yussef, Saeed: *Now'i as Naqd bar now'i as Sche'r* (Saarbrücken, 1986)

یوسف، سعید: *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* (آلمان غربی، نوید، ۱۳۶۵)

کمکهای مالی به *گاهنامه*

این دوستان به *گاهنامه* کمک مالی کرده‌اند که از ایشان سپاسگزاریم: ع. هاشمی از فرانسه، حسین، ا. داوری، ک. زارع، ع. عارف و ر. کریمیان از آلمان، نیز ا. میرفخرائی (که در انگلستان نهضتی برای گردآوری کمک مالی به راه انداخت تا دست کم برخی از مشکلات تکنیکی *گاهنامه* را حل کند و بجز خودش این دوستان هم کمک کردند:) ع. آهنین، م. اسکوئی، ر. اغنمی، ا. امین، م. باغبان، ف. جمالی، ا. خوئی، گیتا، مختار و ا. هرندی.

beim Schaufensterbummel sehr meisterhaft geschliffenen Edelsteine in den luxuriösen Schaufenstern der Juweliere ansieht und dabei jedoch zugleich weiß, daß diese ihm nicht gehören. (5, 80)

Und trotzdem, wenn man genug Zeit und nichts Anderes zu tun hat, kann auch Schaufensterbummel eine angenehme Beschäftigung zum Zeitvertreib sein. Übrigens, nicht alle Menschen gleichen sich wie ein Ei dem anderen, und auch kein Mensch kann in allen Momenten seines Lebens derselbe Mensch und völlig frei von Widersprüchen bleiben. Es gibt also bestimmte Momente, in denen jeder auch mit Ssepehri in Einklang stehen kann.

Die oben-erwähnte Lyrikerin Forugh Farrokhsäd meint, »[Ssepehri] beginnt von den letzten Gedichten des Bandes *Der Gesang der Sonne*, und zwar auf einer sehr neuen und faszinierenden Form, und das dauert noch und er schreitet fort. Ssepehri ist anders als alle anderen. Die Welt seiner Gedanken und Wahrnehmungen ist für mich die interessanteste Welt überhaupt. Er spricht von keiner bestimmten Stadt, keinen bestimmten Zeiten oder Menschen; er spricht vom Menschen und vom Leben. Und aus diesem Grunde ist er ausgedehnt.« (6, 36)

Ob wir es wollen oder nicht, Ssepehri zählt nun zu den wenigen Lyrikern, die die moderne persische Lyrik geprägt haben; sein Name wird sehr häufig neben den 4 unbestritten Großen unserer modernen Lyrik, d.h. Nimä Juschidsch, Ahmad Schämlu, Mehdi Akhawän Ssäless und Forugh Farrokhsäd, erwähnt, und er ist einer der meist gelesenen und geliebten zeitgenössischen Lyriker Irans. Bei dieser Beliebtheit und dem Erfolg bei der Leserschaft sehen jedoch manche keinen Anlaß zur Rechtfertigung seiner Schwächen, darunter auch Schwächen vom ästhetischen Gesichtspunkt.

Jetzt möchten Sie vielleicht wissen, von welchen ästhetischen Schwächen hier die Rede ist. Ich zitiere einige bekannte zeitgenössische Lyriker, die Ssepehri, trotz seiner Beliebtheit, aus solchen Gesichtspunkten kritisiert haben.

»Hier sind wir mit einer Welle des Snobismus konfrontiert,« sagt M. Asäd, »die nur zwei, drei Namen in Erinnerungen behält. Einer dieser Menschen ist Ssohräb Ssepehri. Die jenigen, die seine Lyrik kennen, haben normalerweise ein mittelmäßiges Talent... Seine Schwäche liegt in Snobismus oder im Verstellen seiner Werke. Schließlich müssen diese Gedichte von manchen Aspekten snobistisch sein; wie sonst können diese kalten, öden Gedichte so vielen Menschen gefallen? Man soll es diesen Kreaturen klarmachen, daß Ssepehri auch Dichter von Gedichten sein kann, die diesen Leuten gar nicht gefallen und über ihrem Geschmack stehen.« (3, 29, 47-48)

Mehdi Akhawän Ssäless, der meint, Sseperi habe in seinem Gesamtwerk vier, fünf Gedichte geschrieben, die nicht schlecht seien, sagt über diesen Aspekt: »Er [d.h., Ssepehri] machte allerlei snobistische Experimente am Anfang [seiner Karriere]. Zu einer Zeit, als er gerade seinen Weg gefunden hatte, überholte ihn unglücklicherweise der Tod und ließ ihn nicht mehr arbeiten. Ssohräb Ssepehri war aber ein edler, bescheidener Mensch und ein sehr guter Maler.« (1, 61)

Der Lyriker und Literaturkritiker Mohammad-Resä Schafi'i-Kadkani meint: »Sein ganzes Leben strebte Ssepehri eher nach einem lyrischen Stil als nach der Lyrik selbst. Mit [dem Gedicht] *'Der Klang vom Gang des Wassers'* erreicht er einen gelungenen lyrischen Stil, und jener Stil wurde ihm in [späteren Gedichten] zum Verhängnis, und der aufmerksame, gescheite Leser durchschaute seinen Trick. Seine Bedeutung verdankt Ssepehri allein seinem Stil.« (9, 21)

Es wird auch oft bemängelt, daß die Lyrik Ssepehris nicht harmonisch genug zusammenhält. In einem sarkastischen Ton, der deutlich zeigt, daß er Ssepehri zugleich auch inhaltlich kritisieren will, schreibt der Literaturkritiker Resä Barähani: »In neunundneunzig Prozent der Gedichte Ssepehris bewegen sich die Bilder, wie die Musikinstrumente bei klassischer iranischer Musik, parallel zueinander... Jedes Bild, getrennt von anderen Bildern, zeigt eine bestimmte Welt, die getrennt ist von der Welt der anderen Bilder, und zwischen diesen verschiedenen Welten gibt es nur einen emotionalen, sehr oberflächlichen Zusammenhang. Die Zusammensetzung dieser Welten bietet jedoch keine einheitliche Welt in den einzelnen Gedichten an. D.h., Ssepehri schafft nicht, sondern stellt nur nebeneinander auf. Während die klassische persische Lyrik die Lyrik der getrennten Verspaare war, ist die Lyrik Ssepehris die Lyrik der getrennten Strophen... Seine Lyrik ist so kraftlos und blutlos wie eine Puppe, deren Muster die schönste Frau der Welt war. Diese Puppe kann man jedoch nicht erleben, oder küssen, oder heiraten, oder schwanger machen, oder mit ihr zusammenleben. Die Lyrik Ssepehris ist wie Zuckerwolle; aus der Ferne scheint sie von großem Umfang zu sein, einen Haufen davon kann man aber sehr leicht in den Mund stecken, weil sie, wenn zusammengepresst, nicht einmal den Umfang eines kleinen Bissens Brot hat... Sie ist wie Popcorn; mit nur ein paar Groschen kann man sich einen Berg davon kaufen; mit Popcorn kann man aber weder einem hungrigen Bauarbeiter den Hunger stillen, noch sogar einem schon halb-gesättigten Kind... Die Bilder [in der lyrik] Ssepehris laufen parallel zu einander, wie Eisenbahnschienen, die sich nie kreuzen, einander nie erreichen... Jedes Bild in der lyrik Ssepehris wird, wie er selbst, in seinem eigenen Elfenbeinturm begraben. Während die Bilder die Zusammenhänge assoziieren sollen, und an allen Wörtern, Lauten und Wahrnehmungen des Gedichtes teilnehmen sollen.« (4, 523-530)

Wegen der Rhythmen in seinen besser gelungenen Gedichten, in denen die Zeile normalerweise aus mehreren nebeneinandergestellten melodischen Einheiten besteht, wird Ssepehri manchmal gelobt, (6, 36) aber auch manchmal kritisiert. M. Asäd, z.B., findet in diesen sich endlos wiederholenden Melodien keine echte Harmonie. (3, 46)

Auch seine Sprache wird manchmal als *»Ssahl-e Momtané'«*, d.h., als »einfach und zugleich unmöglich«, »einfach und zugleich unnachahmlich«, gelobt, (2, 729-730, u. 5, 70) und manchmal wegen ihrer Banalität und Fadheit kritisiert. (3, 45)

Die Kritiker und die Bewunderer Ssepehris haben beide Recht. Es ist wahr, daß nicht alle seinen Gedichte gut gelungen sind; es ist aber auch wahr, daß er einige unserer schönsten zeitgenössischen Gedichte geschrieben hat.

In dieser Veranstaltung werden mehrere Gedichte Ssepehris in deutscher Sprache vorgetragen. Dabei wird einem Europäer gleich die ungewöhnlich bilderreiche Sprache ins Auge springen: Bilder, die hauptsächlich aus Personifikationen und Synästhesien bestehen. (9, 19, 21) Für die so miteinander synästhetisch verbundenen Wörter benutzt Ssepehri sehr oft den Genitiv. Beispiele aus seinem langen Gedicht *»Der Klang vom Gang des Wassers«*: Das Wissen des Wassers, die Schattenseite des Wissens, der grüne Kreis des Glücks, der Springbrunnen des Betens, die Lampe des Genusses, der Flügelschlag der Einsamkeit, usw.

Sein übertriebener Gebrauch von solchen rhetorischen Figuren ist aber manchmal eher künstlich als künstlerisch. Sehen wir, wie die wörtliche Übersetzung einer solchen Strophe lautet:

Oh, du schöne Erstaunliche!
Mit einem Blick voller nassen Wörter
Wie ein Schlaf voller grünem Stottern
eines Gartens,
Augen wie vergitterte Scheu,
Zögernde Augenlider
Wie die zerstreuten Finger des Schlafes
eines Reisenden!

»Der Einsame der Landschaft« (12, 448)

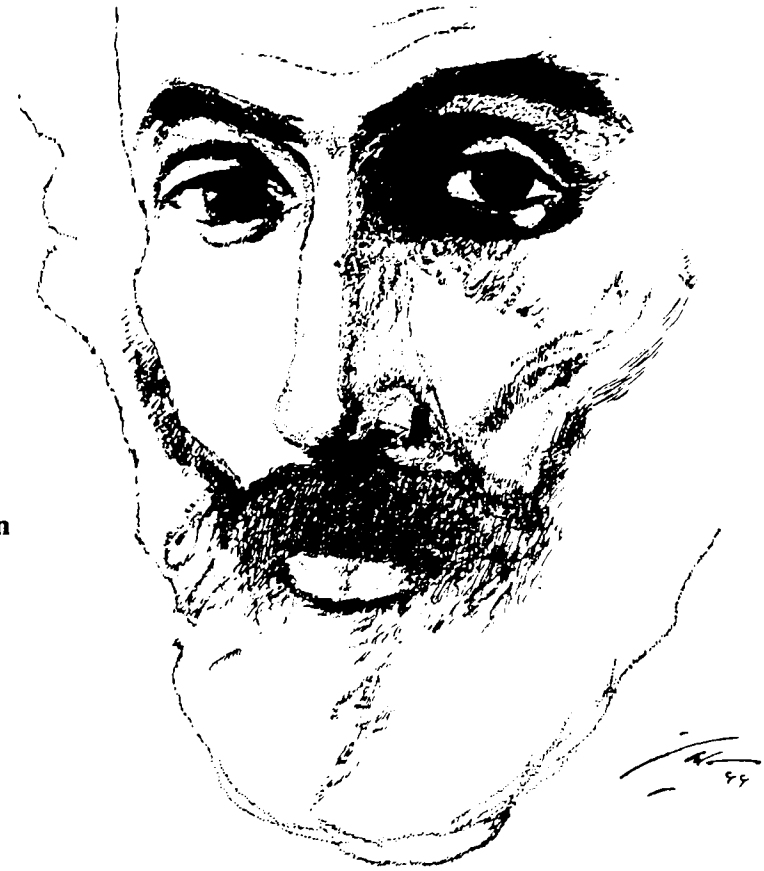
Sie werden Fragen: Wozu sind so viele Bilder nötig und was bedeuten sie überhaupt? Welche tiefe Bedeutung oder welche besondere Schönheit soll dahinter stecken? Ich muß zugeben, diese Bilder sind auch im persischen Original weder unheimlich vielsagend noch besonders schön. »Ssepehri spricht von der Seele des Wassers«, schreibt Barähani, »aber hinter einem Gedicht brauchen wir die Seele eines Menschen und nicht eine reine rhetorische Figur.« (10, 132) Das ist wahr, und Ssepehri hat nur dann Erfolg, wenn wir Ssepehri dem Dichter unmittelbar ins Auge sehen, wenn der Mensch Ssepehri sich hinter den poetischen Bildern sehen läßt, und dieser Mensch ist, wie Akhawän sagte, »ein edler, bescheidener« Mensch, und deshalb auch liebenswert.

Der Mensch, den wir in der Lyrik Ssepehris, insbesondere in den gelungenen Gedichten, begegnen, ist so naiv und unschuldig wie ein Kind. Auch die Sprache ist in diesen Gedichten einfach und kindlich. Und es ist interessant zu merken, daß Kinder nicht nur sehr häufig in den poetischen Bildern seiner Gedichte auftauchen, sondern auch in einer Art Verbindung mit der Struktur der von ihm bevorzugten Redefiguren sind, nämlich Personifikation und Synästhesie.

Kinder, wir wissen, sind Meister der Kunst der Personifikation: Je kleiner sie sind, um so mehr neigen sie dazu, alles Mögliche zu vermenschlichen. *»Die Reise des Monds zu einem Wasserbecken«*, *»Der blutige Kampf von Zahn und Granatapfel«* und *»Die Tötung einer Knarre im Bett des Nachmittags«* (12, 53) sind also Personifikationen, die auch in der Phantasie eines Kindes gut vorstellbar sind.

Auch Synästhesie, die Verknüpfung verschiedener Empfindungen unterschiedlicher Sinnesorgane, ist, trotz ihrer scheinbaren Seltsamkeit und Kompliziertheit, auf zweierlei Weise mit Kindheit verbunden: Erstens, wegen ihrer Ähnlichkeit zum kindlichen Bewußtsein in jenen Phasen, als verschiedene Kategorien sich voneinander noch nicht gänzlich gelöst und getrennt haben und miteinander verwechselt werden, ob wegen des noch zu kleinen Umfangs des Wortschatzes oder wegen Unklarheit über die Grenzen der Kategorien (ein Kind kann, z.B., ein scharfes Essen als »böse« bezeichnen);

Saeed Yussef



WIR DÜRFEN SSOḤRAB SSEPEḤRI NICHT ZUHÖREN

(Die Stellung Ssepeḥris in der heutigen persischen Lyrik)

In seinem langen Gedicht »*Der Klang vom Gang des Wassers*«, das manchmal als sein schönstes Gedicht erwähnt wird, schreibt Ssohrāb Ssepehri:

Und wenn der Tod nicht wäre, unsere Hand
nach etwas suchte!
(11, 58) [1]

Diese Zeile zitiere ich hier aus inhaltlichen Gründen—d.h., von politischen oder philosophischen Gesichtspunkten aus, etc.—nicht, und zwar nicht weil ich deren Inhalt unbedingt ablehne. Und wie ist diese Zeile, übrigens, inhaltlich zu deuten? Ssepehri findet wahrscheinlich alles akzeptabel und schön, so wie es ist. Eins müssen wir aber nicht vergessen: Die Lyrik Ssepehris ist genauso wie die heiligen Bücher. Darin kann man nicht nur viele widersprüchliche Aussagen finden, sondern auch jede Aussage so interpretieren, daß sie genau ins Gegenteil verkehrt wird. Auch hier bei der Zeile

Und wenn der Tod nicht wäre, unsere Hand
nach etwas suchte!

kann man so argumentieren, daß das *Dasein* ohne das *Nichtsein* unvollkommen sei; so kann man zu dem Ergebnis kommen, daß Ssepehri das *Dasein*, so wie es ist, oder solange es ist, nicht schön und akzeptabel finde. Und so wird aus einer resignierenden Aussage plötzlich eine andere, die das *Dasein* nicht mehr so will, wie es ist, und die Welt verändern will. Noch in diesem Gedicht schreibt er:

Ich lache nicht, wenn ein Ballon zerplatzt.
(11, 55)

D.h., das *Dasein* oder das *Nichtsein* eines Ballons kann ihm nicht gleichgültig sein; oder ähnlich, auch wenn ihm

Die Tötung eines Märchens in der Straße des Schlafs
(11, 53)

gleichgültig ist, ist

Die Tötung einer Weide[2] *durch die Regierung*
(11, 54)

bestimmt nicht so.

Ich zitiere also die Zeile:

Und wenn der Tod nicht wäre, unsere Hand
nach etwas suchte!

nur um mein persönliches Gefühl im Bezug zu der Lyrik Ssepehris zu bechreiben. Ich denke, wenn diese Lyrik nicht gewesen wäre, die zeitgenössische persische Lyrik hätte nach etwas gesucht!

Warum aber denke ich so? Sicherlich nicht wegen des Inhalts, wegen seiner Philosophie und Gedanken. Diesen habe ich nie sehr nahegestanden, obwohl, ich denke, wenn die Lyrik Ssepehris nicht wäre, die zeitgenössische persische Lyrik würde auch von diesem Gesichtspunkt aus nach etwas suchen: Nach einer bestimmten Art poetischer Sicht, nach einer bestimmten Art vom Betrachten, nach einem bestimmten Fenster zu einer bestimmten Ecke der Welt. Und das bedeutet schon gar nicht, daß wir mit dieser bestimmten Sicht und mit dem, was wir aus jenem Fenster sehen, einverstanden sein müssen. Viele unserer sozial engagierten Dichter und Literaturkritiker haben sich von diesem Gesichtspunkt aus mit Ssepehri auseinandergesetzt und ihn kritisiert. Nur zwei Beispiele:

»Ich muß die Zeit finden, seine Gedichte noch einmal zu lesen,« sagt Ahmad Schāmlu, der bedeutendste moderne Dichter Irans... »Leider habe ich im Moment ein verschwommenes Bild von ihnen im Gedächtnis. Wissen Sie? Es fällt mir schwer, an jener anachronistischen Mystik zu glauben. Man schlägt den unschuldigen Menschen am Gewässer den Kopf ab, und ich stehe ein Stückchen weiter unten und sage: 'Trübt das Wasser nicht!' Ich glaube, einer von uns war auf dem Holzweg, entweder ich oder er. Vielleicht werde ich mit dem Wiederlesen seiner Gedichte völlig überzeugt und küsse tausend mal seine unschuldigen Hände in der Welt der Phantasie und Erinnerung. Jene Gedichte sind manchmal sehr schön, außerordentlich. Aber ich denke nicht, daß wir je übereinstimmen. Es genügt *mir*, zumindest, allein die *'Schönheit'* nicht; was kann ich dafür?« (10, 48)

Während er Ssepehri mit der Dichterin Forugh Farrokhsād vergleicht, setzt sich Mehdi Akhawan Ssāless, fast ein Klassiker unserer modernen Dichtung, der selbst sehr oft wegen seines Pessimismus von den sozial engagierten Dichtern kritisiert wird, mit ihm folgendermaßen auseinander: »Forugh Farrokhsāds Problemstellungen und Kummer sind, meiner Meinung nach, ganz anderer Art, viel erhabener und wichtiger. Unsere Zeit, Probleme unserer Zeit und das Leben der Menschen unserer Zeit verkünden in ihrer Lyrik ihre mächtige Existenz überall. Und das ist genau das, was in den jüngsten, sozusagen gelungenen Gedichten Ssohrāb Ssepehris fehlt.« (2, 726)

Ich hatte nicht die Absicht, über diese inhaltlichen Aspekte hier zu diskutieren. Wenn man mich jedoch nach meiner Position fragt, muß ich kurz sagen, daß ich, im Gegensatz zu vielen anderen, weder Ssepehri, aufgrund seines Versuches, ständig unpolitisch zu bleiben, äußerst lobenswert finde, noch finde ich es enorm sündhaft, wenn ein Dichter allein im Rahmen der allgemeinen menschlichen Verpflichtungen bleibt. Ich kann höchstens sagen, daß die Lyrik Ssepehris, insbesondere in einer Gesellschaft wie Iran, wie eine Geige ist, die absichtlich falsch spielt; sie scheint aus Gleichgültigkeit und Unbekümmertheit geschrieben worden zu sein.

Dies findet entsprechende Resonanz auch bei den Lesern. Der Leser dieser ungewöhnlich bilderreichen Lyrik fühlt sich, wie die Lyrikerin Ssimin Behbahāni mit Recht sagt, wie einer, der

Contents
of the Persian pages

On the Death of Cyrus Atabay (10)
On the Death of S. Kasraï (11-17)
Interview with Esmail Kho'i (21)
End of Objects: A Kind of Observation (Y. Ro'yaï (18)
On a Poem by Y. Ro'yaï (Ruzbehan, 19)
Innovation and Expansion in Contemporary Poetry (M. Mokhtari, 36)
Two Viewpoints: Three Remarks (S. Yussef, 28)

On the Poetry of H. M. Enzensberger (M. E. Shad, 33)
Translation of some Poems by Ann Jäderlund, Sweden (S. Mazandarani, 52)

Poems:
A. Ahanin 46, F. Aref 49, M. Aref 49, M. Aman 46, S. Atabay 10, M. Babak 46, N. Bahar 47, A. Ghoreifi 44-45, E. Harandi 50, S. Kasraï 3 & 14, P. Khazraï 47, E. Kho'i 12 & 25-26, H. Khorsandi 9, L. Lotfi 51, R. Maghsadi 50, Z. Minouï 51, J. Modjabi 20, M. Mokhtari 42-43, K. Nawidi 51, H.R. Rahimi 48, N. Ranjbar-Irani 48, R. Ro'yaï 19, A. Samakar 48, F. Shakibaei 49, M.A. Shakibaei 49, M.R. Tajdini 47, S. Vajdi 51, S. Yussef 32

Lahuti Kulturverein e.V. ist ein gemeinnütziger 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.

Ahmad Ebrahimi
(* 1954, London)

RETURN TO NEVERLAND-UPON-RUPTURE

English version dedicated to Esmail Kho'i and Karina Zabihi

What would be the point of depature
to return to Neverland-upon-Rupture
at this or any other juncture?
After cycling on for years in different circles
braking up and going round in a loop,
turning all the time, pedalling away exhaustion
turning away, from friends and foes,
yet giving way to the nostalgic impulse
in our toes.

What would be the point of departure
even now that we have to stop altogether?
Watching each other's heart's retire,
searching but not finding the magic glue
to repair this odd yet very old puncture
with a blow job
hardly meant for the tyre
to arrive, finally, in the future.

Spared from the firing squad and torture
but not from the fire of one burning wish,
yet knowing deep down that it will never come true
for us.
A new wheel, a ready tyre and a gun to fire.

Dorothy didn't know that her shoes
could have always returned her to Kansas
we somehow knew, but discarded ours long ago,
to walk away from life barefoot
on the fire of only one exclusive desire.
Eventually we are bound to understand the impasse,
our limited resources and the power of black satire.

Even if the world is not burning with
our exclusive desire,
we must be thankful for our stay -
a stay of execution you may say.
But in this mix of lifeless love and crossfire -
OK - call it the purgatory of leave to stay in the UK,
we have to find a way before we retire
to be able to entertain all kinds of interests, desires:
retainig the Ashes, Dad's Army and
'England, your England' as George Orwell wrote after
reluctantly shooting the Elephant - maybe as a
farewell to the British Empire.
Then the world around us would have a chance
to understand our unnurtured nature
and we take it to be our true home
- whether London, Karachi, Ankara or Rome.

Neverland-upon-Rupture
from a distance one can see the landscape
inviting as an intoxicating mirage, a dead sea of flesh.
But when one closely inspects the texture
it turns out to be a mirage of shimmering wine
which nevertheless makes you tipsy
as long as you are asleep and dreaming.
But the moment you wake up, there is little mercy.
You have to run from one corner to another
tracing the footprints of 'the testifying Goddess of
Youth' [1]
in vain, only to see in yourself
Hagar, abandoned by the Prophet Abraham
running the seven hills of despair and thirst
carrying the almost dead baby of hope
in search of the bosom of water,
but to no avail.

And the Motherland
an empty desert-bowl of breast
that does not answer
the desperate call of your pitiful heart.
And roots
that strangle you without haste.

What would be the point of return?
A return
to Neverland-upon Rupture
even for the sake of dying there
too late to contemplate victory,
too exhausted to surrender.

The blue sky is no longer in the air
when you set foot on that particular part of the sphere.
WE are trapped in past continuous.
For us there is no longer a future to share.
Why then, tell me
you still care
to return there
to Neverland-upon-Rupture
at this or any other juncture?

(Translated from Persian, original written February 1989)

[1] Hafiz

Parviz Khazraï
(* 1941; France)

CRI DE CERF

Sur ta bouche
le silence est une plaie
ouverte
lourde de la nuit;

la fumée de ton sang
replie
l'air léger de l'hiver;

la froideur de ton corps
limes les étoiles.

□ □

Un cerf crie dans la forêt;
son cri enfle
enfle
enfle
sans cesse
et la nuit
explose
comme un ballon noir.

Paris, décembre 1993

Said
(* 1947; München)

(...)

Was wohl
die Nashörner
mit unserer Liebe
zu tun haben?
frage ich mich
und bohre weiter
in meine dicke Haut.

[Aus: *Liebesgedichte*, P. Kirchheim 1990²]

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. 2, April 1996
Multi-Lingual Periodical

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

Editor: Saeed Yussef

2

Poetry Periodical

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

Cyrus Atabay

Aus Anlaß seines Todes in München

Der iranischer Dichter und Übersetzer Cyrus Atabay starb im Januar 1996 in München. 1929 in Teheran geboren, er Kam im Alter von sieben Jahren nach Berlin und blieb bis Kriegsende in Deutschland. 1947-49 Aufenthalt in der Schweiz, 1951 wieder in Berlin, später wechselnd in Europa und Iran. Seine Gedichte schrieb er auf Deutsch. Viele Beiträge in Anthologien, u.a. *Deutsche Teilung, Lyrik-Lesebuch aus Ost und West*, herausgegeben von Kurt Morawietz, Limes Verlag, Wiesbaden 1966. Mehrfach ausgezeichnet für seine Lyrik, u.a. mit Hugo-Jacobi-Preis 1957; Förderpreis für Literatur der Stadt Berlin 1960...
Einige von seinen Gedichtbänden: *Einige Schatten* (1956), *An- und Abflüge* (1958), *Meditation am Webstuhl* (1960), *Gegenüber der Sonne* (1964), *Doppelte Wahrheit* (1969), *An diesem Tage lasen wir keine Zeile mehr* (1974), *Das Auftauchen an einem anderen Ort* (1977), *Die Leidenschaft der Neugierde* (1981)...

Kinderschuhe

Schlecht war das Wetter
in den letzten Jahren,
den Tropfen wollten wir entlaufen
und kamen doch in den Platzregen.
Bedenklich war der Zeitenlauf
in den letzten Jahren,
den Rauch umgingen wir
und gerieten doch ins Feuer.
Aber seit je mühen wir uns ja,
der Traufe zu entlaufen:
wir haben die Kinderschuhe
noch nicht ausgezogen.
Auch wenn von einem Übel
zum andern eilen,
ich bitt euch, laßt uns
unsere Kinderhaut!
Bewohnbar ist die Erde
zu Mittag und zu Mitternacht,
doch viele sind damit beschäftigt,
sie unbewohnbar zu machen.

Auf dieses Schiff

Auf dieses Schiff,
das rührt mit seinem Schweiß,
verirrten wir uns.
Vielleicht wurde uns ein schlimmer
Streich
gespielt.

An das Fasten im Exil
konnten wir uns nicht gewöhnen,
doch die Vorstellungen von Größe
gaben wir auf.

Wir haben schon vergessen,
wohin uns der Kurs führt,
allmählich begreifen wir
die klare Kälte des Meeres.

Was nun kommen mag,
es kann nicht mehr ganz ernst sein:
denn die Flotten sind im Traum.

WIE aber erhalte ich die Schärfe

WIE aber
erhalte ich die Schärfe,
um bloß
für die Waffe zu sein?
Woran kann ich mich noch erinnern
und was
verbindet mich zur Sonne?

Einmal zu sagen:
Und an diesem Tag
lasen wir keine Zeile mehr.
Aber ich kenne eine andere Stimme,
die nennt die Dinge
mit einem anderen Schatten.

Hamid Reza Rahimi

(* 1951; Exildichter in Hamburg)

Fear

Everywhere there is a suggestion of summer
the room smells of wet grass
and the water I drink
has a taste wich reminds me
of birds' joyful songs.

Carefully I open the door
to welcome the summer's arrival
at wich a smile adorns the windowpane.

Ah!... I wish I had a cage
to keep this fast bird,
for, sooner or later, it will be
out of sight in the town's vast sky.

(Translated by M. Shahidehpour)

Empfehlung

Lest mein Gedicht
manchmal unter einem Schirm!
Es könnte ja
bei der nächsten Zeile regnen!...

Der iranische Kalender

Heute ist
Dienstag.
Gestern war auch Dienstag.
Morgen wird es auch
Dienstag sein.
Es scheint,
als schaue sich
das Leben dieser Tage
zwischen zwei parallelen Spiegeln
meine Lethargie an...

(Teheran)
(übersetzt von Kaweh Parand)