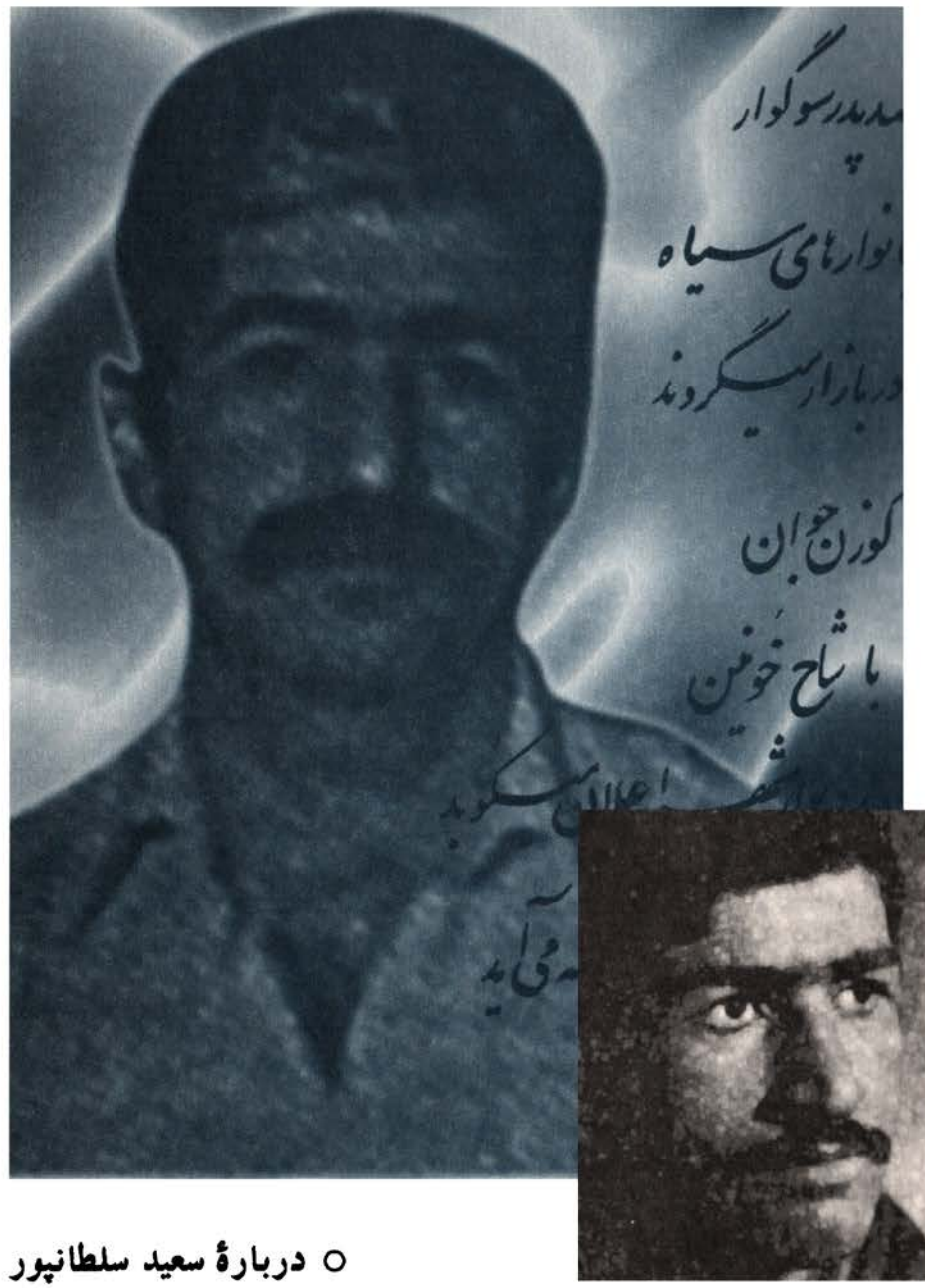
شعر ویژه

کاهنامهٔ ویژهٔ شعر ــ سال اوّل، شمارهٔ سوّم ـ آذر ماه ۱۳۷۵ ـ دسامبر ۱۹۹۶

۳

با آثاری از:

عسگر آهنین
احمد ابراهیمی
مهدی استعدادی شاد
جواد اسدیان
آرش اسلامی
محمد امان
افسانه خاکپور
نسیم خاکسار
هادی خرسندی
پرویز خضرائی
اسماعیل خوئی
منوچهر دوستی
مهران رجایی
حمید رضا رحیمی
سهراب رحیمی
مهرانگیز رساپور
مسعود رستگاری
نسرین رنجبر ایرانی
اسماعیل روزبه (فرید)
روزبهان
یدالله رؤیائی
عبّاس سماکار
انوشِ سرحدی
محمدرضاشفیعی کدکنی
فتح‌الله شکیبائی
محمد عارف
بتول عزیزپور
عدنان غریفی
بیژن فارسی
فریدون فریاد
محمود فلکی
قدسی قاضی‌نور
زیبا کرباسی
فریبا ماکوئی
رضا مقصدی
نعمت میرزازاده (آزرم)
ه. ت. مینا
زری مینوئی
نویده نویدی
و ...



- دربارهٔ سعید سلطانپور
- شفیعی کدکنی: نقش تاریخی و خلاقیّت فردی
- نسیم خاکسار: «وطن» در شعر شاعران تبعیدی
- محمود فلکی: «ترانک»، نام پیشنهادی برای نوعی شعر

گاهنامهٔ ویژهٔ شعر
شمارهٔ ۳ ـ آذر ماه ۱۳۷۵ (دسامبر ۱۹۹۶)

ویژه شعر گاهنامه

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

تازه‌ها از شعر و شاعران

خبرها، نکته‌ها (۴)
ویسلاوا ژیمبورسکا، برندهٔ نوبل ادبیات (۷) — ماش، س. ی.
جشنوارهٔ بین‌المللی شعر در کلمبیا (۲۸) — ترجمهٔ ع. آهنین

گفتگو

چند پرسش از اسماعیل خوئی [۲] (۴۱)

مقاله، نقد و بررسی

نیمرخی از «رؤیا» (۲۳) — مهدی استعدادی شاد
نقش تاریخی و خلّاقیت فردی (۲۵) — محمّد رضا شفیعی کدکنی
«وطن» در شعر شاعران تبعیدی (۲۹) — نسیم خاکسار
نیچه: ؟ حافظ (۳۵) — مهدی استعدادی شاد
«ترانك»، نام پیشنهادی برای نوعی شعر (۳۷) — محمود فلکی
«سیب»: واژه‌های شورشی در صفهای منظّم (۵۳) — عباس سماکار
در انبوهه‌ای از غبار ـ نگاهی به کتاب جدید براهنی (۵۶) — روزبهان

بخش ویژهٔ سعید سلطانپور

رودخانه [شعر] (۹) — سعید سلطانپور
از میان سروده‌ها برای سعید سلطانپور (۱۱ـ۱۰) — ا. خوئی، م. آزرم، س. یوسف
سعید سلطانپور (۱۲) — پرویز خضرائی
آقا اجازه، ما این گل را می‌شناختیم! (۱۳) — سعید یوسف
سعید سلطانپور از نگاه دیگران (م.ا. به‌آذین، اسماعیل خوئی، فرامرز سلیمانی، مهرداد مهربان، باقر مؤمنی، اسماعیل نوری‌علاء، سعید یوسف) (۱۶)
«شعر سیاسی» در ایران (۱۸) — عدنان غریفی

شعر

(بجز اشعار صفحات زبانهای خارجی در پایان نشریّه)
عسگر آهنین (۴۴)، احمد ابراهیمی (۴۴)، جواد اسدیان (۴۴)، آرش اسلامی (۴۴)، محمّد امان (۴۵)، بهروز امیدی لاهیجانی (۴۴)، افسانه خاکپور (۴۵)، نسیم خاکسار (۳۳)، هادی خرسندی (۴۳)، پرویز خضرائی (۴۵)، اسماعیل خوئی (۸، ۱۰)، منوچهر دوستی (۴۶)، مهران رجایی (۴۶)، حمیدرضا رحیمی (۴۶)، سهراب رحیمی (۴۷)، مهرانگیز رساپور (۴۷)، مسعود رستگاری (۴۷)، نسرین رنجبر ایرانی (۴۷)، اسماعیل روزبه (۴۸)، یدالله رؤیائی (۲۲)، ویسلاوا ژیمبورسکا (۷)، انوش سرحدّی (۴۸)، سعید سلطانپور (۹)، فتح‌الله شکیبائی (۴۸)، محمّد عارف (۴۸)، بتول عزیزپور (۴۹)، عدنان غریفی (۲۱)، بیژن فارسی (۴۸)، فروغی بسطامی (۳۴)، فریدون فرياد (۶)، محمود فلکی (۴۰)، قدسی قاضی‌نور (۴۹)، منوچهر کابلی (۵۰)، کامپیوترالممالك (۴۳)، زیبا کرباسی (۵۰)، مجتبی کولیوند (۵۰)، فریبا ماکوئی (۵۰)، رضا مقصدی (۵۲)، نعمت میرزازاده (۱۱)، ه. ت. مینا (۵۱)، زری مینوئی (۵۱)، نویده نویدی (۵۱)، سعید یوسف (۱۱، ۵۲)

متفرّقه

فروغی بسطامی (۳۴) — سعید یوسف
برخی ملاحظات حاشیه‌ای (۵۸) — سعید یوسف
بازتاب شماره‌های پیشین *گاهنامه* در نامه‌های خوانندگان (۶۱)
خطاهای چاپی و غیر چاپی، چند نامه و چند پاسخ (۶۶ـ۶۲) — س. ی.
کتابها و نشریّات تازه (۶۶) — صوفیا محرابیان، س. ی.

○ 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.

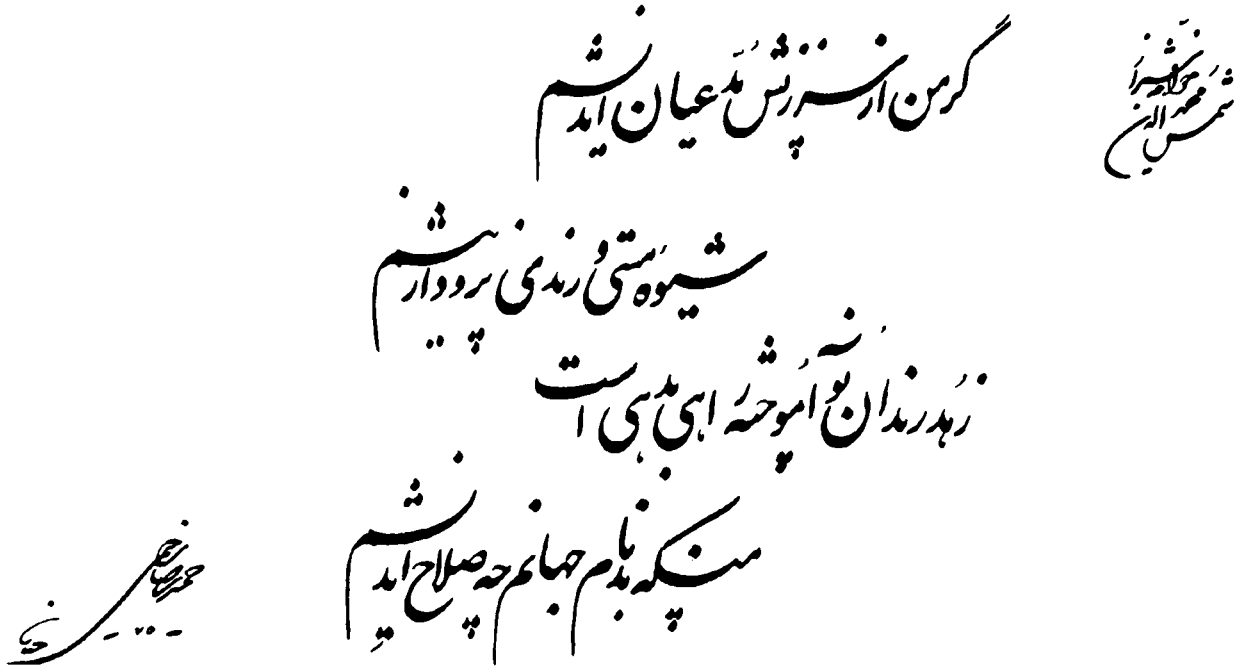
○ نشانی گاهنامه:
Lahuti Kulturverein e.V.
Postfach 10 14 57
60014 Frankfurt / M
Germany

○ 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 آلمان)
معادل ۳۵ مارك آلمان (برای اروپا)
یا معادل ۳۰ دلار امریکا (برای دیگر نقاط)
○ بهای تکفروشی:
این شماره معادل ۷ 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:
حمیدرضا رحیمی (خط)، سیامك پورشریف (روی جلد)، صوفیا محرابیان، عدنان غریفی، ع. آهنین



مصالح عالیه

«آشنایی‌زدایی» تنها در برخورد با آثار هنری، در زدودن غبار عادت برای خلق یا کشف دوبارهٔ تازگیها، به‌کار نمی‌آید؛ در دیگر عرصه‌ها و از جمله در عرصهٔ اندیشه هم این «آشنایی‌زدایی»، که همان «بازنگری» و نگاه تازه به امور و مفاهیم است، می‌تواند بسیار سودمند باشد.

مثلاً ما عادت کرده‌ایم که «مصلحت‌اندیشی» را دشمن بداریم و تحقیر کنیم؛ آن را مغایر با آزادگی و وارستگی بپنداریم؛ و در نتیجه همچون حافظ، سرخیل رندان وارسته، ندا سر دهیم که «مصلحت‌اندیشی، دور است ز درویشی»؛ بگوییم «رند عالم‌سوز را با مصلحت‌بینی چه کار؟»؛ و بگوییم: «من و صلاح و سلامت؟ کس این گمان نبرد...» / «صلاح کار کجا و من خراب کجا...» / «صلاح و توبه و تقویٰ ز ما مجو حافظ...» / «مطلب طاعت و پیمان صلاح از من مست...» / «صلاح از ما چه می‌جویی، که مستان را صلا گفتیم...»

آنچه که از نظرمان دور می‌ماند آن است که این سخنان، اوّلاً، از موضع یك ذهنیّت «خردگریز» است که بیان می‌شود (ذهنیّتی که می‌توان مولوی را برجسته‌ترین نماینده‌اش دانست)، و ما گویا قرار نیست که «خردگریز» باشیم و «خردگریزی» را کمتر از «مصلحت‌اندیشی» مردود نمی‌شماریم (عجب تناقضی!)، و، ثانیاً، دارندگان چنین ذهنیّتی حتّی با خودشان هم دچار تناقض می‌شوند، و اگر «پای استدلالیان» به‌زعم ایشان «چوبین» باشد، خودشان اصلاً هیچ‌گونه پایی برای گام زدن بر زمین سخت واقعیّات ندارند.

حافظی که می‌گوید: «رند عالم‌سوز را با مصلحت‌بینی چه کار؟»، در جای دیگر در طلب «دلی همدرد و یاری مصلحت‌بین» ناله سر می‌دهد؛ گاه نیز «مصلحتِ وقت در آن» می‌بیند که «لافِ صلاح» بزند (هرچند بعداً از کرده‌اش «شرمسار» می‌شود: «بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح / شرمسار از رخ ساقیّ و می رنگینم»). گاه می‌گوید «من که بدنام جهانم چه صلاح اندیشم؟» (با وامی از خواجو که پیش از او گفته است: «نام و ننگ ار برود در طلبش باکی نیست / من که بدنام جهانم چه غم از ننگ مرا؟»)، و گاه در اندیشهٔ مصلحتهاست و اینکه: «مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز».

شاید یکی از گویاترین و رساترین نمونه‌ها برای بیان منظور ما و نمایش تناقض مورد اشاره، این بیت خواجه باشد: «به ترك خدمت پیر مغان نخواهم گفت / چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم». آن‌کس که چنین، بی‌واهمه از «سرزنش مدّعیان»، می‌گوید «به ترك خدمت پیر مغان نخواهم گفت» (و این خود به‌نظر می‌رسد که نقض و طرد هرگونه «مصلحت‌اندیشی» باشد)، در عین حال در توجیه کار خود می‌گوید: «چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم».

شاید بتوان گفت که کلّ این بیت سه لایهٔ معنایی دارد:

۱) در نگاه اوّل، حافظ انسانی «مصلحت‌اندیش» به نظر می‌رسد.

۲) در نگاه دوّم، جنبهٔ کنایی سخنش آشکار می‌شود، و اینکه «خدمت پیر مغان» کردن، خود نقض «مصلحت‌اندیشی» است، و همهٔ «لطف» سخن حافظ هم ظاهراً در همین‌جا و در همین تناقضِ پنهان است. و چه بسا حافظ خود در همین مرحله متوقّف می‌ماند؟

۳) یك فرد «خردگرا»، امّا، با دقّت بیشتر در می‌یابد که اگر حافظ «به ترك خدمت پیر مغان» نمی‌گوید، لابد حکمتی و مصلحتی واقعی (و نه کنایی) در آن هست، لابد واقعاً «مصلحت خود در آن نمی‌بیند»، یا، برعکس، «مصلحت» خود را در آن دیده که به پاره‌ای «مصلحتها» پشت پا بزند.

و بعد این پرسش مهمّ مطرح می‌شود که: اصولاً چه کاری هست که بر اساس مصلحتی انجام نشود؟ آیا هیچ‌کسی هست که بتواند مدّعی شود «مصلحت‌اندیش» نیست و دشمن هرگونه «مصلحت‌اندیشی» است؟ آیا درست‌تر این نیست که گفته شود هرکسی همیشه مخالف مصلحتهای معیّنی است و در عوض در اندیشهٔ مصلحتهای معیّن دیگری که احترام به آنها یا، به هر دلیل، رعایتشان را لازم می‌داند؟ هر قدمی که انسان برمی‌دارد، حتّی اگر اقدام به خودکشی باشد، در آنِ واحد، مصلحت یا مصالح معیّنی را نفی می‌کند و در عین حال خود در پاسخ به مصلحت یا مصالح معیّن دیگری است. پس، مسئله همیشه بر سر «انتخاب» است، انتخاب میان مصلحتهای گوناگون. و پس هرکسی، در آنِ واحد، هم «مصلحت‌گرا» (= «مصلحت‌اندیش») است و هم مخالف «مصلحت‌اندیشی».

در اینجا پرسش آزاردهنده‌ای که طرح می‌شود این است که آیا این «مصلحت‌گرایی» (که گویی دارد در این بحث، اگر نه بارِ مثبت، در مفهوم «خردگرایی»، دست کم بارِ خنثی پیدا می‌کند) چه تفاوتی با «فرصت‌طلبی» و «ابن‌الوقت» بودن، با اخلاق ماکیاولی یا پراگماتیستی، دارد؟

برای رسیدن به پاسخ، یك بار دیگر به این واقعیّت توجّه می‌کنیم که در هر انتخابی، چیزی قربانی چیزی دیگر، مصلحتی قربانی مصلحتی دیگر، می شود. پس در اینجا «معیارهای انتخاب» هستند که می‌توانند متفاوت باشند، و تفاوت میان انسانها هم از همین جا برمی‌خیزد: اینکه هرکسی اولویّتهایش را چگونه تعیین می‌کند و چه چیزی را می‌خواهد قربانی چه چیزی بکند. آن انسان «آزاده» و «وارسته» ای که، به تعبیر حافظ، در اندیشهٔ «صلاح» و «مصلحت» نیست، معیارهایش برای انتخاب و تعیین اولویّتها به‌گونه‌ای با احترام به حقیقت و عشق به انسان پیوند خورده‌اند که «مصلحت‌اندیشی» اش نمی‌تواند از گونهٔ فرصت‌طلبانِ ابن‌الوقت باشد.

امّا «حقیقت» کجاست و عشق به انسان چگونه قابل تعریف است؟ آیا «هرکسی از ظنّ خود» نیست که آنها را تعریف و عمل خود را توجیه می‌کند؟ گمان می‌کنم که همین نقطه بتواند ایستگاه پایانی ما باشد؛ ادامهٔ این کنکاش بماند برای بعد و برای دیگران.

□□□

ولی چرا اصولاً این بحث را پیش کشیدیم؟ ما پیش از این به اشکال گوناگون (و از جمله در شمارهٔ ۲، ص ۳، صراحتاً) گفته‌ایم که تلاش می‌کنیم از «مصلحت‌اندیشیهای رایج» فاصله بگیریم. خوشبختانه صفت «رایج» را هم قید کرده‌ایم: اشاره‌ای تلویحی به گونهٔ دیگری از «مصلحت‌اندیشیهای غیرِرایج!» که لازم نمی‌دانیم از آنها فاصله بگیریم. و در اینجا خواستیم همین را روشنتر بیان کرده باشیم. ما درهرگام درمحاصرهٔ انواع و اقسام «مصلحتها» هستیم و در حال انتخاب از میان آنها بر اساس اولویّتهایی که خود می‌شناسیم؛ و کاملاً طبیعی است که همهٔ خوانندگان ما با همهٔ این انتخابها موافق نباشند: نه با همهٔ مصلحتهایی که نادیده گرفته می‌شوند و نه با همهٔ آنهایی که رعایت می‌شوند. ودرضمن، در هر انتخاب (بویژه در انتخاب میان «مصلحتها»!) نیاز به «مصالحه» و «سازش» نیز هست؛ و پس طبیعی‌است که در هر گام، گروهی ما را «سازشکار» نیز بخوانند. در عین حال خوشحالیم که می‌بینیم اکثریّت قابل ملاحظه‌ای از شما خوانندگان، شیوهٔ کارمان را تا کنون پسندیده‌اید و تأیید کرده‌اید. وخوشحالترخواهیم شداگر ارتباط خودرابا ما به‌همین‌گونه حفظ کنیدوبا بیان نظرتان دربارهٔ هرشماره، جهتگیری ما را در«انتخاب» میان مصلحتها تصحیح‌کنید. ←

تازه‌ها از شعر و شاعران:

خبرها، نکته‌ها ...

مرگ یا قتل؟

غفّار حسینی، شاعر و مترجم پرسابقه، ما را ترک کرد: چند روز پس از انتشار خبر ناپدید شدن فرج سرکوهی، سردبیر *آدینه*، که در فرودگاه تهران حین خروج دستگیر شد امّا جمهوری اسلامی مدّعی است که ایران را ترک کرده است، خبر آمد که جسد غفّار حسینی نیز در خانه‌اش در تهران پیدا شده و شواهد نشان می‌دهد که مرگ او مشکوک است و حالت طبیعی نداشته است.

غفّار حسینی از سالهای چهل از چهره‌های سرشناس اهل قلم و بعداً از اعضای فعّال عضو کانون نویسندگان ایران بود. در سالهای اوجگیری سرکوب جمهوری اسلامی همراه با دیگر یاران اهل قلم به فرانسه رفت و به فعّالیت خود در چهارچوب «کانون نویسندگان ایران در تبعید» ادامه داد؛ و از زمانی که احساس کرد می‌تواند به میهن برگردد، بی‌واهمه (واهمه از جمهوری اسلامی یا طعن و لعن یاران) با قبول همهٔ عواقب آن به ایران بازگشت. در ایران هم نشان داد که برای خزیدن به کنج انزوا و انفعال نیامده است: از امضاکنندگانِ بیانیهٔ ۱۳۴ نفر بود و در همهٔ فعّالیتهایی که برای تأمین حقوق اهل قلم و احیایِ کانون نویسندگان انجام می‌گرفت فعّالانه شرکت داشت؛ و از جمله اندکی پیش از این مرگ مشکوک، جزو چند نفری بود که در خانهٔ وابستهٔ فرهنگی سفارت آلمان در تهران دستگیر شدند.

ندای اعتراض ما شاعران به این حکومتِ دشمنِ آزادی و شادی را به رساترین شکل خوئی در قصیدهٔ بلندِ «نوروزنامه» سر داده است (همین شماره، ص ۸).

حکومت شاعران در انجمن قلم

چندی پیش بالاخره هیئت دبیران «انجمن قلم ایران در تبعید» به طریق مکاتبه‌ای انتخاب شد: یدالله رؤیائی به‌عنوان رئیس انجمن انتخاب شد و احمد ابراهیمی، محمود فلکی، شاداب وجدی و سعید یوسف چهار عضو دیگر هیئت دبیران‌اند. و اینها همه کسانی هستند که، اگرچه به جمیع هنرها آراسته‌اند (بگذارید کمی هم از خودمان تعریف کنیم)، امّا در درجهٔ اوّل به‌عنوان «شاعر» شناخته می‌شوند.

این پنج شاعربرای نخستین نشستِ هیئت‌دبیرانِ «انجمن قلم ایران درتبعید» در ماه ژوئیه درلندن جمع شدندو با استفاده ازاین فرصت برای سه‌تن ازآنان که از کشورهای دیگر آمده بودند (رؤیائی، فلکی و یوسف) روز یکشنبه ۲۱ ژوئیهٔ ۱۹۹۶ شب شعری در لندن برگذار شد. مسئولیّت ادارهٔ جلسه و معرّفی شاعران با اسماعیل خوئی بود که این کار را به شیوه‌ای بسیار خودمانی و غیر رسمی پیش برد (از جمله تعیین نوبت برای شعرخوانی را با شیرياخط انجام داد!).

در ضمن این هم آدرس انجمن قلم ایران در تبعید برای اطّلاع:

The Iranian P.E.N. Centre in Exile
c/o The Rationalist Press Association,
47 Theobald's Road,
London WC1X 8SP, England.

دوّمین جلد «کارنامه»، شعرخوانی

نشر باران (سوئد) بالاخره جلد دوّم *کارنامهٔ اسماعیل خوئی* را نیز در ۶۸۰ صفحه منتشر کرد. جلد اوّل آن قبلاً با حجمی بیش از این منتشر شده بود و قرار است دو جلد دیگر آن نیز در آینده انتشار یابد؛ ولی تا آن زمان احتمالاً خوئی سه جلد دیگر هم به آنها اضافه خواهد کرد!

همّت نشر باران در این زمینه قابل تقدیر است و برای آنکه ناشران خوب خارج تشویق شوند که از این نوع کارهای نیك (و غیر سودآور) بیشتر انجام بدهند، لازم است این نوع کتابها را از آنها، به‌عنوان یك وظیفهٔ فرهنگی هم که شده، بخریم تا بیچاره‌ها ورشکست نشوند؛ و، پس، این هم آدرس ناشر برای سفارش کتاب:

Baran, Box 4048, 16304 Spånga, Sweden.

خوئی، که هم فلسفه‌دان است و هم شاعر، و بنابراین برای اندیشیدن به جاودانگی و جاودانه شدن دو دلیل دارد، و در شعرهایش هم زیاد به این مفهوم اندیشیده است (مثلاً در شعر «ای جاودانه بودن!»)، تازگیها گویا در این زمینه به یأس فلسفی رسیده، و گواه آن هم این رباعی است که تلفنی و غیر مستقیم به دست ما رسیده (به همین دلیل هم مسئولیّتِ درست و غلطش را به عهده نمی‌گیریم):

گویند که: جاودانه خواهیم شدن — من می‌گویم: روانه خواهیم شدن
گیرم چندی خوراكِ کرمانِ کتاب — در کنجِ کتابخانه خواهیم شدن

خوئی روز جمعه ۲۱ر۶ر۹۶ در فرانکفورت به دعوت کمیته‌ای که برای بزرگداشت سعید سلطانپور در سالگرد اعدامش تشکیل شده بود در برنامه‌ای شرکت کرد؛ در این برنامه سعید یوسف نیز سخنرانی و شعرخوانی داشت و بهرام به‌همراهی گیتارش برخی از ترانه‌سرودهای ساختهٔ سعید سلطانپور را اجرا کرد. بجز فرانکفورت، خوئی در شهرهای آخن (۲۲ر۶ر۹۶)، اشتوتگارت و اِسِن (۷ر۷ر۹۶) نیز در آلمان شعرخوانی داشت.

→

و باور کنید که این انتخاب کار بسیار دشواری است و تا خود در میانهٔ گود نباشید میزان دشواریش را درك نخواهید کرد. بویژه اگر توجّه کنید که این «مصلحتها» غالباً متناقض هستند و متنافر. فقط بدانید که ما تلاش خود را همیشه کرده‌ایم که درست‌ترین را انتخاب کنیم. امّا، چه می‌شود کرد دیگر: این «درست‌ترین»، همیشه آن چیزی است که *ما* درست‌ترینش می‌پنداریم، و *ما* نمی‌توانیم همیشه چون *شما* بیاندیشیم.

زنده‌یاد اخوان در سال ۱۳۲۴ معرّفی دفتر شعر «*زمین*» از هوشنگ ابتهاج (سایه) را با این عبارات، و در واقع با این «دهن‌کجی» به دعاوی مرسوم در نقدهای دیگر، آغاز می‌کند: «این را اوّل بگویم که داوری من دربارهٔ *زمین* و آسمان و هرچیز که میان آنهاست، هرگز یك داوری به‌اصطلاح «بی‌غرض و بی‌طرف» نیست. من خوانندهای هستم که با همهٔ غرضها و طرفداریهایم داوری می‌کنم.» [*حریم سایه‌های سبز ـ مجموعه مقالات ۱* (تهران، انتشارات زمستان، چ۲، ۱۳۷۲)، ص ۷۵] ما هم «غرض» و «طرفداری» کم نداریم! امّا نمی‌دانید چه غرضهای خوبی هستند این غرضها و نمی‌دانید طرفی که ما داریم چه طرف عزیزی است!

□□□

و برای آنکه اندکی خیالتان را راحت کرده باشیم، بگوییم که: بزرگترین مصلحتی که می‌شناسیم، مصلحت گاهنامه است و انتشار نشریّه‌ای برای شما که هم خواندنی باشد و هم، در راستای همان اهداف اعلام شده در شمارهٔ نخست، سلیقه‌ها را «برای کسب توانایی لذّت بردن از نمونه‌های خوب شعر در همهٔ گونه‌هایش» پرورش دهد و به امر «ترویج و تقویت گرایشهای نوجویانه و نواندیش و در عین حال سالم و اصیل در شعر» کمك کند...

مثلاً مصلحت گاهنامه حکم می‌کند که اگر توانستیم در هر شماره شعرهای معیّنی را نقد و شرح کنیم؛ در شمارهٔ اوّل با شعری از شاملو چنین کردیم و برای شمارهٔ دوّم هم خوشبختانه شرحی بر شعری از رؤیائی رسید و چاپ کردیم. امّا چه کنیم که برای شمارهٔ سوّم تنها دو مطلب از این مقوله به دستمان رسیده و آنها هم هردو نقدهایی بر شعر «سیب» سرودهٔ سعید یوسف هستند (که در شمارهٔ ۲ چاپ شده بود)! آیا مصلحت گاهنامه ارجح است یا هوای «دهن مردم» و برچسبها و کنایه‌ها را باید داشت؟ با نویسندگان این دو مطلب هم قدری بر سر همین مشکل گفتگو داشتیم (که سماکار در مقدّمهٔ افزوده بر نوشته‌اش اشاره کرده)، و چون نوشتهٔ سماکار زودتر رسیده بود به چاپ آن رضایت دادیم و دوّمی را، که آن هم نقدی دوستانه و مثبت بود، با شرمندگی کنار گذاشتیم، درحالی‌که می‌دانیم که این خوب است که گاه چند نقد و شرح مختلف بر یك شعر از دیدگاههای گوناگون در کنار هم چاپ شود. مشکلی که بود همان نام سراینده بود. پس ما به هرحال مصلحت نشریّه را مهمتر تشخیص دادیم، امّا به مصلحتی دیگر هم بی‌توجّه نماندیم. و همچنین است در انتخاب اشعار و آثار، که ملاك ما ارزش نسبی کار و اهمیّت انعکاس آثاری معیّن است نه ملاحظهٔ دوستیها و دشمنیها و هراس از اتّهامها و برچسبها.

و امّا ناگفته نگذاریم که برخی از دوستانی هم که برای ما مطلبی می‌فرستند، گاه زیرکانه کوشش می‌کنند که با یادآوری همین «مصالح»، و گاه با افزودن چند برچسب و اتّهام، ما را تحت فشار (فشار اخلاق یا وجدان!) بگذارند؛ مثلاً می‌نویسند: «ما می‌دانیم شما چنین و چنانید و این مطلب را چاپ نخواهید کرد، امّا باز خواستیم آزمایشی بکنیم و...» تلاش ما این خواهد بود که تسلیم چنین اهرمهای فشاری هم نشویم. اگر هم گاهی نمونه‌ای چاپ شود، بیشتر برای آشنایی شماست با گونه‌هایی از برخورد.

و این رشته سر دراز دارد. شاید ناچار شویم ضمن پاسخ به برخی از نامه‌های رسیده، وجوهی از آن را اشاره‌وار دنبال کنیم.

سعید یوسف

حمید مصدّق و «دل‌زوطن‌بُریدگان»

حمید مصدّق در تابستان امسال سفری دیگر به خارج داشت و برنامه‌هایی در کشورهای مختلف؛ و از جمله در ماه سپتامبر ۹۶ در آلمان (در شهرهای برلین، دورتموند و گیسن) شعرخوانی داشت. جالب است که دو سال قبل غزلی از او در *دنیای سخن* (شمارهٔ ۶۲، آبان و آذر ۱۳۷۳) چاپ شده بود به نام «نامه‌ای به دوست» و در مذمّت «دل ز وطن بریدگان»، که شعر خوبی هم البتّه نبود، ولی برای اطلّاعتان در اَینجا آن را نقل می‌کنیم: «تا تو گسسته‌ای ز من، تاب نمانده در تنم/ کیست به یاد چشم تو مست؟ منم، منم، منم/ دور از آن نگاه تو، وز رخِ همچو ماه تو/ روز در آه و زاری‌ام، شب به فغان و شیونم/ ای که به غربتِ این زمان، بادهٔ کشی عیان عیان/ خون دل است در وطن جای شراب خوردنم/ دل ز وطن بریده‌ای، رنج سفر گزیده‌ای/ نیست مرا دلی چو تو، دل نبود ز آهنم/ گرچه در آب و آتشم، گریم و سوزم و خوشم/ گر بودم هزار جان جمله فدای میهنم/ چند تو خوانیم که: ـ هان! خانه رها کن و بیا!/ نیست وطن لباس تن، تا که ز خویش برکنم/ غرب، وطن نمی‌شود، خانهٔ من نمی‌شود/ شرقِ کهن نمی‌شود، خانه چرا دگر کنم/ مهر وطن سرشتِ من، دوزخِ آن بهشتِ من/ روز و شبان به تن تنم، وطن، وطن، وطن تنم.»

در شمارهٔ ۶۴ *دنیای سخن* (خرداد و تیرماه ۱۳۷۴) هم در صفحات «بازتاب» (ص ۶۰ و ۶۱) نوشته‌ای از حسن پستا در انتقاد به این شعر و این نحوهٔ برخورد چاپ شده بود زیر عنوانِ «چراغ دلِ ما در آن خانه می‌سوزد» با کلّی نصیحت و استدلال و از جمله با نقلِ این شعر سعدی که: «سعدیا، حُبِّ وطن گرچه حدیثی است صحیح/ نتوان مُرد به سختی که من اینجا زادم!»

از آقای مصدّق سؤال شد آخر این چه حرفی است که زده‌ای؟ گفت بالای آن شعر نوشته شده «برای حسین زعفرانیان» و مخاطب فقط همین شخص «دل ز وطن بریده» است! سؤال شد خُب تکلیف دیگران چیست، مثلاً ما که نه باده عیان عیان! می‌کشیم (به دلیل مخالفتمان با دوپینگ البتّه) و نه آن حرفهای دیگر، آیا برای ما هم شعری گفته‌ای؟ گفت نه، هنوز صادر نشده. (و البتّه، خودمانیم، انگار چیز زیادی هم از دست نداده‌ایم.)

دعوت «کتابخانهٔ ایرانیان اشتوتگارت»

«کتابخانهٔ ایرانیان اشتوتگارت» (آلمان) طیّ نامه‌ای خبر می‌دهد که هر ماه یك شب برنامهٔ شعر و داستان و سخنرانی (بحثهای اجتماعی و روانشناختی) می‌گذارد و هدف این برنامه‌ها نیز از جمله «شناساندن هنرمندان جوان و گمنام» و «نزدیکتر شدن هنرمندان به مخاطبانشان» است. تا ماه اوت ۹۶ که ما این نامه را دریافت کردیم دو برنامه در این راستا گذاشته شده است: در شب نخست زری مینوئی و محمّدعلی شکیبائی و در شبی دیگر فرحناز عارف و سام واثقی شعرخوانی داشته‌اند. کتابخانه از هنرمندانی که میل دارند کارشان معرّفی شود دعوت می‌کند با آدرس آن تماس بگیرند. (برای اطّلاع: تعداد حاضران در هر برنامه، بسته به موضوع و شخص میهمان، از چند ده نفر تا حدود صد نفر متغیّر است.)

Iranische Bibliothek, Hauptstätterstr. 85, 70178 Stuttgart, Germany.

تجربه‌ای تازه در ترجمهٔ شعر

در شمارهٔ ۲۲ نشریّهٔ *بررسی کتاب* (چاپ امریکا، تابستان ۱۳۷۵) زیر عنوان «تجربهٔ تازه‌ای در زمینهٔ تکنیك ترجمهٔ شعر» خبری خواندیم که برایمان جالب بودوبرای شماهم خلاصه‌اش رانقل می‌کنیم. طبق این گزارش، بُنیاد روایومون (Royaumont)، که صومعه‌ای قدیمی در حومهٔ شمالی پاریس ومرکز گردهم‌آییهای بین‌المللی در زمینهٔ موسیقی و شعر است) یکی از کارهایش ترجمه و معرّفی شعر شاعران غیرفرانسوی است، آن هم به این صورت که هر سال یك یا دو شاعر را از کشورهای دیگر انتخاب می‌کند و به کارگاههای خود دعوت می‌کند و در کنار گروهی از شاعران فرانسوی، که کارشان به شیوهٔ آن شاعر خارجی نزدیکتر است، می‌نشاند «تا اشعار انتخابی را با کمك مترجم یا مترجمانش، نخست به صورت کلمه به کلمه و کاملاً تحت‌اللفظی ترجمه کنند و بعد آن ترجمه‌های تحت‌اللفظی را در زبان فرانسه به شیوه‌ای درآورند که هرچه بیشتر به زبان شعری و روحیّهٔ کار و آثار آن شاعر نزدیك باشد.» (ص ۱۸۲) گویا این تجربه بسیار سودمند بوده است و تا کنون شاعرانِ ۲۰ کشورِ جهان (کسانی چون ادونیس از لبنان و پسوا Pessoa از پرتقال و غیره) به همین شیوهٔ جمعی و با حضور و مشارکت و همکاریِ خود شاعر ترجمه شده‌اند.

نکتهٔ جالبتر آن است که این بار قرعه به نام شاعری از ایران اصابت کرده و در آوریل ۱۹۹۶ به مدّت پنج روز (و گویا در ادامه‌اش در نشستی دیگر در تابستان) هشت شاعر آوانگارد فرانسوی میهمان این بنیاد بوده‌اند تا اشعار یدالله رؤیائی را دسته‌جمعی با حضور خودش ترجمه کنند. کریستف بالایی Ch. Balay ایرانشناس و استاد زبان فارسی در سوربن و مدرسهٔ السنهٔ شرقی نیز از دعوت‌شدگان به این جمع بوده است.

مجلّهٔ شعر

تراب حق‌شناس، که از معدود سیاسیون باخبر از شعر و ادب و نیز باخبر از جهان عرب و زبان عربی است، به ما گوشزد کرد که در مورد مجلّهٔ *//قصیده* در شمارهٔ ۲ (ص ۴) اطّلاع نادرستی (به نقل از یك نشریّهٔ آلمانی) داده‌ایم و این مجلّه «تنها مجلّهٔ ویژهٔ شعر در جهان عرب» نبوده و نیست؛ از دهها سال قبل چندین مجلّه دیگر ویژهٔ شعر نیز، از جملهٔ مجلّهٔ وزین و قدیمی *شعر* در بیروت، منتشر می‌شده‌اند؛ گفتیم خُب اینها را بنویس برادر! (راست می‌گوید؛ شفیعی کدکنی هم در کتاب *شعر معاصر عرب* [تهران، توس، ۱۳۵۹] به این موضوع اشاره می‌کند.) بعد هم گفت که مجلّهٔ ما را، هم از نظر مطالب و هم از نظر لحن و شیوهٔ برخورد، خیلی می‌پسندد؛ گفتیم خُب اینها را هم بنویس برادر!

جشنوارهٔ بین‌المللی شعر در سوئد

در روزهای ۷ و ۸ دسامبر ۱۹۹۶ سوّمین جشنوارهٔ بین‌المللی شعر، این بار همراه با بزرگداشت نیما، در شهر مالمو (سوئد) از سوی «کانون فرهنگی و هنری ایرانیان ـ مالمو» و به همّت علی آیینه برگذار می‌شود. طبق اطّلاعیه‌ای که به دست ما رسیده، در این برنامه علی آیینه، مینا اسدی، حسن ساحل‌نشین، آزیتا ساسانیان، رباب محبّ، ژیلا مساعد، امیر مصائبی و داود معیاری از سوئد، احمد ابراهیمی از انگلستان، م. پیوند از فرانسه، جواد اسدیان، بهروز حقّی و مانی از آلمان، سخنرانی یا شعرخوانی خواهند داشت. پایان‌بخش برنامه در شب دوّم، همچون سال قبل، «شب ویژهٔ شاعران مهمان ایرانی و خارجی» (دوزبانه) خواهد بود.

دیداری با فروغ

«تئاتر تندیس» از معدود گروههای باکیفیّت تئاتری در خارج کشور است. این گروه در به‌کارگیریِ فُرمهای نمایشی اهل کَشف و تجربه است و تماشاگرش را جدّی می‌گیرد، و به‌گونه‌ای حرکتی خلاف چهارچوبها و پسندهای رایج را آغاز کرده است. شاید این خود یکی از عواملی است که باعث می‌شود مطبوعات ایرانی غالباً در مورد دستاوردهای هنری این گروه (علی‌رغم ستایش مطبوعات آلمانی) سکوت کنند. در عین حال، «تئاتر تندیس» سالهاست که بی‌سروصدا و بی‌اعتنا به سکوت رسانه‌ها کار خود را می‌کند؛ و این‌بار این گروه کاری ارائه کرده است که *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* هم نمی‌تواند بی‌تفاوت از کنارش بگذرد: نمایشی به نام «دیداری با فروغ»، با اجراهای جداگانه به دو زبان فارسی و آلمانی، که در آن هایده ترابی علاوه بر کارگردانی و بازی، نویسنده و تنظیم کنندهٔ متن نیز بوده است.

تقارن این کار با سی اُمین سال درگذشت فروغ فرّخزاد نیز جالب است. تعدادی تصویر بزرگ از فروغ، دکور متحرّك تئاتر را می‌سازند و از آثار و اسناد زندگی فروغ نیز بهره‌گیری شده است. نگاه شجاع امّا مهربان و شاعرانهٔ هایدهٔ ترابی به فروغ و طرز کار بدیع و بازی پر تسلّطش، به‌همراه موسیقی زیبای کورش اقتصادی‌نیا که خاص این نمایش ساخته شده و افکتهای هوشیارانه، کاری باارزش و در یادماندنی ساخته‌اند. این نمایش پس از اجراهای مکرّر پیشین، بار دیگر در ماههای ژانویه (فارسی) و فوریه (آلمانی) در فرانکفورت روی صحنه خواهد رفت.

حافظ در وایمار Weimar

اطّلاعیه‌ای به دو زبان فارسی و آلمانی به دستمان رسیده است که چون کوتاه است فارسیِ آن را عیناً چاپ می‌کنیم (بی‌آنکه البتّه بدانیم دقیقاً چه کسانی پشت این قضیّه هستند و آیا سفارت جمهوری اسلامی هم نقشی دارد یا نه؟):

حافظ به وَیمار می‌آید

دو سده پس از دیدار گوته از حافظ، اکنون غزلسرای جاوید بر سر آن است که از همنشین رازدار آلمانی خود در وَیمار بازدید کند.
سال ۱۹۹۹ را شهر وَیمار به‌مناسبت دویست‌وپنجاهمین سال‌روز تولّد گوته جشن می‌گیرد. به همین مناسبت نیز این شهر به‌عنوان پایتخت فرهنگی اروپا در این سال برگزیده شده است.
با توجّه به این مراسم، گروهی از شیفتگان این دو شاعر هم‌سخن می‌کوشند تا بنای یادبودی از حافظ در کنار پیکره‌های گوته، شیلر، شکسپیر و پوشکین برپا سازند.
این هدف زاییدهٔ احساس احترام و نیاز درونی به بزرگداشت دو هم‌سخن شرقی و غربی است و ورای هرگونه انگیزهٔ غیرمعنوی می‌باشد.
برای اجرای این طرح موافقتهای اصولی بین انجمن آلمانی گوته (Deutsche Goethe-Gesellschaft)، بنیاد کلاسیك در وَیمار (Stiftung Weimarer Klassik) و دوستان دیوان (Divan-Freunde) به دست آمده است. موفّقیت افتخارآمیز این طرح به برآیند نیروی رستهایی وابستگی دارد که در برپا ساختن بنای یادبود حافظ به حرکت درآیند. وقت تنگ است! با ما همکاری کنید.

Divan-Freunde, Postfach 501612, 50976 Köln, Germany.

جُنگ سنگ و گاهنامهٔ سنجش

دفتر اوّل «سنگ ـ دفتر ادب و هنر» در تابستان ۱۹۹۶ منتشر شد. این جُنگ یا گاهنامه را، که خیلی زیبا و چشم‌نواز و حرفه‌ای چاپ شده، به کوشش حسین نوش‌آذر (شهر آخن، آلمان) چاپ می‌شود و ناشرش نشر باران در سوئد است. (این نشر باران انگار فقط نشریهٔ ما را حاضر نیست چاپ کند!) نوش‌آذر وعده داده است که از شمارهٔ بعد «کار را به آدمش» بسپارد و سرپرستی هر بخش از نشریّهٔ را به کسی واگذار کند؛ و ازجمله سرپرستی بخش شعر را قرار است عبّاس صفّاری (مقیم امریکا) به عهده گیرد. در دفتر اوّل، در کنار داستان و مقالات و مقولات دیگر، چند شعر هم از بهمن فُرسی، عبّاس صفّاری، کیوان دادخواه و مجید نفیسی چاپ شده است. آدرس سنگ جهت اطّلاع سنگ‌اندازان گرامی:

Sang, C/O Nushazar, Kleinmarschierstr. 74, 52062 Aachen, Germany.

نیز قرار است در شهر هامبورگ آلمان گاهنامه‌ای به نام «سنجش» منتشر شود و اختصاص «به پهنهٔ نقد و معرّفی کتاب و تئوریهای ادبی» داشته باشد؛ در فراخوانی که چاپ شده، انگیزهٔ اصلی «در ایجاد این نشریّه، کمبود یا کاستیِ جدّی در پهنهٔ نقد و بررسی و تئوریهای مربوط به آن» عنوان شده است. این نشریّه به سردبیری محمود فلکی و با همکاری علی صیامی توسّط انتشارات «آوا» به شکل گاهنامه منتشر خواهد شد و از هم‌اکنون از ناشران و مؤلفان تقاضا شده است آثارشان را برای معرّفی به آدرس زیر بفرستند:

AWA, Immenbush 11, 22549 Hamburg, Germany.

سِنده‌ای بر روی سِن

دفتر شعر تازهٔ سعید یوسف *سِنده‌ای بر روی سِن* نام خواهد داشت؛ این دفتر آمادهٔ چاپ است و سراینده در جستجوی ناشری از جان گذشته و پاکباز است که چاپخشِ آن را تقبّل کند. تا کنون کسانی که پرسیده‌اند آیا عنوانِ کتاب به رودخانهٔ سِن و کشافات آن اشاره دارد یا به صحنهٔ تئاتر، تنها پاسخی که شنیده‌اند این بوده است که: «آیا فکر می‌کنید کدامش آلوده‌تر است؟» شاید پاسخ کاملتر را بتوان در خود کتاب یافت.

شعر امروز ایران در یونان

«آسمانِ بی‌گذرنامه» مجموعهٔ اشعار فریدون فریاد، بتازگی به زبان یونانی توسط انتشارات «اگنوسیس» (Gnosis)، ناشر معتبر یونان، با چاپ بسیار نفیس در این کشور منتشر شد. این مجموعه حاوی ۸۱ شعر کوتاه است که شاعر در طیّ اقامتش در یونان سروده است.
ترجمهٔ اشعار به یونانی توسط خود فریاد و زیر نظر شاعر بزرگ یونانی یانیس ریتسوس (Jannis Ritsos) انجام گرفته است. نیز ریتسوس مقدّمه‌ای بر این اشعار نوشته است (۱۹۸۹) که به‌عنوان یك وصیّت‌نامهٔ شعری، آخرین اثرِ وی به شمار می‌آید.
این نخستین بار است که شعر امروز ایران به خوانندهٔ یونانی زبان معرّفی و عرضه می‌شود؛ و این در واقع توفیقِ ویژهٔ فریدون فریاد بوده که توانسته با شاعری همپایهٔ ریتسوس طرح دوستیِ بریزد و اشعارش را با همکاریِ او ترجمه و در سطح وسیعی در یونان معرّفی کند.
برخی از اشعار این مجموعه به فارسی خوشنویسی شده است که، به‌صورت هفت تابلوِ رنگی، روی جلد و صفحاتِ کتاب را تزئین می‌کند. علاوه بر آن، دو طرح چاپ نشده از یانیس ریتسوس زینت‌بخش کتاب است؛ یکی از آن دو، طرحی از چهرهٔ فریدون فریاد است که در پشت جلد کتاب آمده، کارِ ریتسوس و امضا شده از سوی او، که در اینجا ملاحظه می‌کنید.
انتشار این کتاب، که هنوز به زبان فارسی در نیامده، با استقبالِ منتقدان و شعردوستان روبرو شده است.
از فریدون فریاد پیش از این هم (در سال ۱۹۸۸) کتاب *«خوابهایم پُر از کبوتر و بادبادك است»* توسط انتشارات کدروس در یونان منتشر شده بود.
از دیگر فعالیتهای فرهنگیِ شاعر ایرانی مقیم یونان، می‌توان از ترجمهٔ پنج داستان عاشقانه از ادبیات کلاسیك ایران نام برد که قرار است بزودی چاپ و منتشر شود. فریاد پیش از این در تصحیح و مقابلهٔ ترجمهٔ برگزیده‌ای از رباعیات ملاّی روم، با عنوانِ «معشوق» (که به طور آزاد از انگلیسی به یونانی انجام گرفته بود)، مشارکت کرده است.
نیز فریاد ترجمهٔ گلچینی از شعر امروز ایران را به یونانی تدارك می‌بیند.

فریدون فریاد

شش شعر از آسمانِ بی‌گذرنامه

۱

غریبهٔ آبی‌ها.
غریبهٔ آبها.
فرو افتاده بر زمین
پنج سیب.
کجا بروم؟

۲

خاموش می‌شوم.
کلمات در من برخاستن آغاز می‌کنند.
پرنده‌ای کاغذین بر میز
آواز می‌خواند.

۳

من غریبه‌ام.
با درختها فارسی حرف می‌زنم.
درختها پاسخم می‌دهند.
درون این خویشاوندی
غریبه نیستم.

۴

کلمات را از آنِ خودم می‌کنم ـ
جهانی بسته و بیکران،
ابرها، درختان، کبوتران
و کلیدهای بی‌وزن.

۵

بیهوده می‌کوشم به ستاره‌ای بیاندیشم.
درهای بسته. دیوارهای بسته.
بر دیواری شعر را میخ می‌کوبم.
نمی‌تابد.

۶

غربتِ تلخ.
نه نامه‌ای، نه صدای در زدنی.
هیچ.
گنجشکی
در پنجره‌ام نشست
با مصراعی از سافو
در منقارش.

جایزهٔ نوبل ادبی امسال نصیب خانم ویسلاوا ژیمبورسکا Wisława Szymborska شاعر ۷۳ سالهٔ لهستانی شد. جالب است که سال گذشته نیز یك شاعر برندهٔ این جایزه بود، یعنی شیموس هینی Seamus Heaney شاعر ایرلندی، و اکنون بار دیگر یك شاعر است که هیئت داوران را با حضور برجستهٔ خود متقاعد کرده است.

خانم ژیمبورسکا در سال ۱۹۲۳ به دنیا آمده و نخستین شعرش در سال ۱۹۴۵ با نام «واژه را می‌جویم» به چاپ رسیده است. اوّلین مجموعهٔ شعر او، *«نمك»*، که به زبان آلمانی هم ترجمه شده، در سال ۱۹۷۳ انتشار یافته است. شاید همین دفتر و دفترهای شعری که به دنبال آن منتشر شده‌اند، و هر بار تلاشی جدید در سرایش را چهره بخشیده‌اند، آن‌گونه که در خبرها آمده، داوران را نمك‌گیر کرده‌اند و به گزینش او انجامیده‌اند. این شاعر، که برندهٔ جایزه‌های آلمانیِ شعر «هردر» و «گوته» نیز هست، وقتی در سال ۱۹۹۱ نظرش را دربارهٔ دریافت جایزهٔ گوته در فرانکفورت پرسیدند گفت: «من شك را می‌ستایم»؛ و جایزهٔ نوبل امسال را هم سهم کلّ شعر لهستان دانست. او گفته است که مبلغ دریافتی این جایزه را، که حدود یك میلیون و هفتصد هزار مارك آلمان است، به کمك اجتماعی اختصاص خواهد داد.

ویسلاوا ژیمبورسکا تاکنون بالغ بر ۱۶ جلد کتاب و چیزی حدود ۸۰۰ صفحه شعر، غالباً شعرهای کوتاه، انتشار داده و در کشور خود به بزرگ‌بانوی شعر و سُرایش معروف است. منقدان او را شاعری با فکری پیچیده و زبانی ساده توصیف کرده‌اند. (ماش)

ما کودکانِ زمانیم،
زمان، سیاسی است.

همهٔ مشغله‌های روزانه و شبانهٔ
تو، ما، شما
سیاسی‌اند.

چه بخواهی، چه نخواهی،
گذشتهٔ ژنِ تو سیاسی است،
پوست، برقی سیاسی دارد،
چشم، نظرگاهی سیاسی.

آنچه دربارهاش می‌گویی، پژواك دارد،
آنچه دربارهاش سکوت می‌کنی، کلامی فصیح است،
به این گونه یا آن گونه، سیاسی است.
شعرهای غیر سیاسی نیز سیاسی‌اند.

°°°

از تو سپاسگزارم، قلب من،
که می‌زنی، می‌جنبی،
بی تقاضای مُزدی یا ستایشی،
تنها از روی سختکوشیِ ذاتی‌ات.

در هر دقیقه هفتاد خدمت می‌کنی.
هر جنبش عضلاتت
همچون پیش‌جستنِ قایق است
به درونِ دریای باز
برای سفر در جهان.

پند و اندرز *

ماهیگیرانی از آب بطری گرفتند.
برگه‌ای با این پیام درون بطری بود:
ـ آی مردم، کمك! من اینجایم. اقیانوس مرا به جزیره کشانده.
من در ساحلم و انتظار نجات را می‌کشم، عجله کنید. من اینجایم.
ماهیگیر اولی گفت: «آها! تاریخ نداره. حتماً دیر شده.
احتمالاً خیلی وقته که بطری روی دریا شناوره.»
دومی گفت: «اصلاً محلّش هم معلوم نیست، آدم حتّی نمی‌دونه
که کدوم اقیانوس منظورشه!»
سومی گفت: «نه دوره و نه دیره. یك همچه جزیره‌ای همه جا هست!»
سپس سکوتی شرمگین سر رسید.
حقایق کلّی همواره اینگونه‌اند.

* دو شعر پیشین برگرفتهٔ از روزنامهٔ هفتگی *Die Zeit* بودند (شمارهٔ ۴۲، ۱۱ر۱۰ر۹۶، ص ۵۷، ترجمهٔ س.ی.) و این شعر برگرفته از کتاب:
Karl Dedecius (Ed.): *Die Dichter Polens*, Suhrkamp, 1996, S. 223.

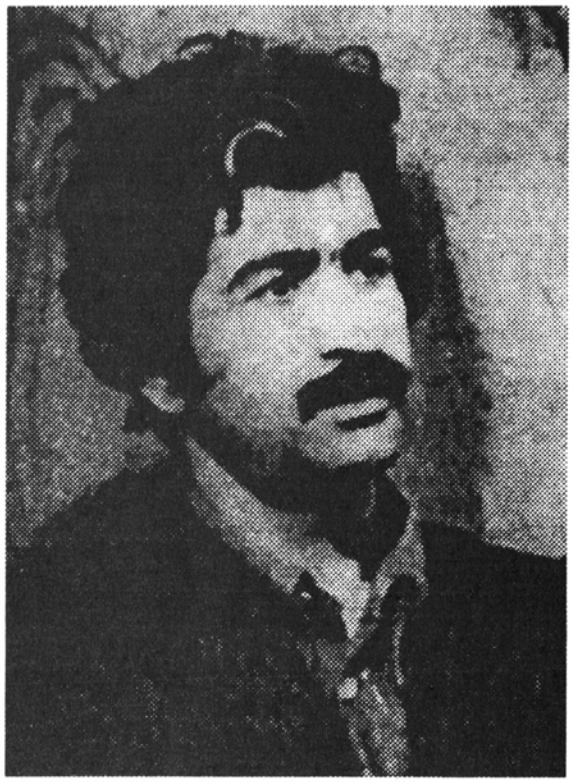
اسماعیل خوئی

پیشکش می‌کنم این سروده را به روان روشن و نبوغ تابناک صادق هدایت: نویسندهٔ شناسای دشمنانِ درونی‌ی مردم و فرهنگ ایران: و نه تنها شناسا، که شناسانندهٔ ایشان نیز: در نوشته‌هائی ـ به‌ویژه ـ همچون «توپ مرواری» و «بعثة الاسلامیه...».
با فروتنی و مهر و سپاس،
ا. خ.

کامِ همگان باد روا، کامِ شما نه!
ایّامِ همه خرّم و ایّامِ شما نه!
زان‌گونه عبوس‌اید که گوئی میِ نوروز
در جامِ همه ریزد و در جامِ شما نه!
وآن‌گونه شب‌اندوده، که، با صبحِ بهاری،
شامِ همگان می‌گذرد، شامِ شما نه!
وانگار که خورشیدِ بهارانهٔ ایران
بر بامِ همه تابد و بر بامِ شما نه!
ای مرگ‌پرستان! بپژوهیدم و دیدم
هر دین به خدا ره بَرَد، اسلامِ شما نه!
قهقاهِ بهاران به‌سوی خلق، به شاباش،
پیغامِ خدا آرد و پیغامِ شما نه!
ای جُز دگرآزاری‌ی اَنعامِ شمایان
مایان همه را عیدی و انعامِ شما نه!
از عشق و جمال‌اید چنان دور که گوئی
مامِ همگان زن بُوَد و مامِ شما نه!
وان‌سان چَغَر آمد دل‌تان کز تَف دانش
خامِ همگان پخته شود، خامِ شما نه!
وین زلزله کز علم در ارکانِ خرافه ست
خوابِ همه آشوبد و آرامِ شما نه!
وین صاعقه در پردهٔ اوهامِ جهانی
زد آتش و در پردهٔ اوهامِ شما نه!
وآنگه، ز دوای خِرَد و عاطفه، درمان
سرسامِ جهان دارد و سرسامِ شما نه!
سنجیدم و دیدم که نشانی ز تکامل
احکامِ نرون دارد و احکامِ شما نه!
وین قافلهٔ پیشروِ دانش و فرهنگ
از گامِ همه برخوَرَد، از گامِ شما نه!
وین مامِ طبیعت، به فرآوردنِ انسان،
وامِ حجرش هست، ولی وامِ شما نه!
ای معنی‌ی «آمال»، شما را، نه جز «آلام»،
کامِ همگان باد روا، کامِ شما نه!
وی دینِ شما دینِ «الم»: زان‌که، به‌تصریح،
جز «میم» پسایند «الف لام» شما نه!
وی جز الم، البتّه الم تا دگران راست،
سرچشمهٔ انگیزش و الهامِ شما نه!
شادی گُهرِ ماست، که ما جانِ بهاریم،
ای «ملّتِ گریه» به‌جز انعامِ شما نه!
ما، همچو گُل، از خندهٔ خود سر به در آریم:
بر کامِ خدا، نز قِبَلِ کامِ شما، نه!
وین‌گونه، در این عید، رمان‌آهوی امّید
رامِ همهٔ ماست، ولی رامِ شما نه!
ای عامِ شما، در بدی و دَدْصفتی، خاص؛
وی خاصِ شما نیک‌تر از عامِ شما نه!
پوشید عبا، زیرا پوشاکِ بشر را
اندامِ همه زیبد و اندامِ شما نه!
ای مردمِ ما را به‌جز اندیشه و دانش
بیرون‌شُدی از مهلکهٔ دامِ شما نه!
بس مدرسه، هرسوی، به سرتاسرِ ایران
واباد، ولی مکتبِ اوهامِ شما نه!
بادا که، به بازارِ جهان، دکّهٔ هر دین
وا مانَد و دُکّانکِ اصنامِ شما نه!
ای تا، به سیاست، کسی اعدام نگردد،
تدبیرِ سیاسی به‌جز اعدامِ شما نه!
ار بخششِ خصمانِ خدا خواهم از خلق،
نامِ همه‌شان می‌برم و نامِ شما نه!
یعنی که سرانجامِ همه خلقان نیکو
خواهم، به سرانجام، و سرانجامِ شما نه!
ای، از پسِ خونِ دلِ ما، نوشی جز مرگ
از بهرِ دلِ خونِ دل‌آشامِ شما نه!
بادا که ـ به‌نامیزد ـ فردای رهائی
فرجامِ همه باشد و فرجامِ شما نه!

نوروز ۱۳۷۵ ـ بیدرکجا

سعید سلطانپور



۱۳۱۹: تولّد در سبزوار
از ۱۳۳۹: همکاری با هنرکدهٔ آناهیتا، تهران
از ۱۳۴۷: تأسیس «انجمن تئاتر ایران»، بارها هجوم ساواک و بازداشت
۱۳۴۷: چاپ *صدای میرا*، توقیف آن
۱۳۴۸: فارغ‌التّحصیل رشتهٔ تئاتر دانشگاه تهران
۱۳۵۱: انتشار *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه*، توقیف کتاب، زندان و شکنجه
۱۳۵۳: زندان و شکنجه پس از انتشار *آوازهای بند*
۱۳۵۶: آزادی، شرکت در «ده شب» کانون نویسندگان ایران
۱۳۵۶: تشکیل «کمیتهٔ از زندان تا تبعید» در خارج
۱۳۵۷: انتشار دفتر شعر *از کشتارگاه*
زمستان ۱۳۵۷: بازگشت به ایران پس از انقلاب
۱۳۵۸: نمایشهای *عبّاس آقا کارگر ایران ناسیونال* و *مرگ امپریالیسم*
فروردین ۱۳۶۰: بازداشت در شب عروسی‌اش
۳۱ خرداد ۱۳۶۰: تیرباران

رودخانه

رودخانه کاکُل افکنده به راه خویش
پیش می‌راند:
می‌خورَد سیلی
می‌خَرَد پرخاش
تا به راهی این‌چنین دشوار
موج‌موجش را ز دستِ سنگ
می‌رهانَد.
در دو سویش، باد چنگ افکنده در پائیز
کهکشانِ سوگوارِ برگ در راهش می‌افشاند.
با چنین دلسردی و سختی
رودخانه سر به سنگ و صخره می‌کوبد،
سرودش را به راهِ خویش می‌خوانَد.

گوئیا او را قراری با عمیقِ آبیِ دریاست
کاین‌چنین سر می‌کشد از قلّهٔ امواج
لحظه‌ای در دوردستان خیره می‌ماند
و فرو می‌ریزد آن‌گه خنده‌هایش
موج روی موج.
از روانِ خنده‌های روشنش پیداست
راهِ خود را رود می‌داند.
قطره می‌بارد، قطارِ چشم
روی یالِ موجهایش می‌نشاند
رود سرسختی
بوسهٔ دریادلی را با لبِ دریا شکستن، می‌تواند.

من نشسته در کنارِ رود
روی سنگ
پیشِ رویم برگهای سوخته با باد می‌چرخند
کارِ من
- واگویه دارم -
خسته و دلتنگ
رود را مانَد.
در کنارم، رود
سر به سنگ و صخره می‌کوبد،
سرودش را به راهِ خویش می‌خوانَد.

اسماعیل خوئی

یك چهره از سعید

مدام سوك،
همیشه اندوه.

سعید جان!
آئین مرگ‌اندیشان
چه بی‌شکوه می‌خواهد ما را،
آه،
چه بی‌شکوه!

آئین مرگ‌اندیشان
می‌نالد و
بی‌خود می‌بالد:
مدام سوك،
همیشه اندوه.

□ □

و اینچنین است،
اینچنین باید باشد،
وقتی‌که در قبیلهٔ گرگانِ خونجنونکدهٔ پیش از
تاریخ،
در نابهنگام،
یا، یعنی،
در این شبِ سترونِ دیرانجام،
زیرِ نگاه ماهِ تمام،
فوآره می‌زند به‌سوی آن ندانم مرگ‌آشام
غمزوزهٔ فسون‌شدهٔ هاری‌ی بزرگ.

وَز گلّهٔ گرازان
یك کهکشان ستارهٔ شوم
بر می‌دمد:
که یعنی
در آفاقِ خشم
سیصدهزار چشم
به‌ناگاهان
در تبِ ویران کردن
مشعل می‌افروزد:
یعنی
این جنگل است باز که می‌سوزد
در آتش شبانهٔ بیماری‌ی بزرگ.

و اینچنین است،
اینچنین باید باشد،
تا
ـ آنك ـ
زیرك‌ترین پلنگان را
تك‌تك
و،
پس، یعنی، گروه گروه،
انبوه انبوه،
به اوج‌های ژرف‌ترین پرتگاه برآرد
ناچاری‌ی بزرگ.

□ □

ما نیز کشته می‌دهیم،
آری؛
امّا
برای زیستن
و،
پس، بی‌گریستن.

ما نیز کشته می‌شویم،
آری؛
امّا
برای آزادی
و،
پس، با شادی.

ما نیز سرنوشتی داریم،
آری؛
امّا
پاك،
یعنی
پالوده از دروغ‌های فراخاکی،
که خود
به دست آزادی
آن را می‌سازیم.

ما نیز هم بهشتی داریم،
آری؛
امّا
بر خاك،
یعنی
دنیائی از عناصرِ زیبائی و درستی و پاکی،
وقتی که با شادی
و رو به آبادی
این جهان را می‌سازیم
در راستای دلکشِ معماری‌ی بزرگ.

آری،
ما
با زیستن پیمان بسته‌ایم
در جاری‌ی بزرگ.
و مرگ را، که چهره‌ای از هستن است،
تنها برای آنچه اینسوی مرگ است
می‌پذیریم
با «آری» ی بزرگ.

□ □

ما نیز می‌میریم،
آری؛
امّا...

هی، های، آهای
لولی‌وشانِ شنگ‌ترین بردمیدن، آی
رقصندگانِ لاله
بر قالی‌ی شَگرفِ بهاران!

می‌خواهم از شما
که برای رضای آب
یا آفتاب
یا خاك
یا هرچه پاك،
مثل نسیم،
با چنگِ بامدادی‌ی رنگین‌کمان و
با دفِ باران و
با
تنبور چشمه‌ساران و
با
سنتور آبشاران
همنوا شوید؛
و همسرا شوید
در راستای شادی‌ی سرشاری
که بی‌گمان، همانا، می‌زاید از،
و می‌فزاید با،
این
همکاری‌ی بزرگ.

می‌خواهم از شما
یاران،
همکاران،
فرداواران،
بیداران،
کز آنسوی حصارِ این شبکرداران
با ما باشید،
با ما هم‌آوا باشید
تا ما
خود را نجات دهیم
و وارهیم،
در جاری‌ی بزرگ،
از این خواری‌ی بزرگ.

می‌خواهم از شما
کز ما بگوئید
با هر که در بهارِ جان و جهانش می‌روئید
که ما به‌هیچ‌روی خزان را دوست نمی‌داریم؛
زیرا که ما نیز
در جانِ پُرجوانهٔ خویش
از جهانِ جوان بودن،
یعنی
از گوهرِ شکفتن
و از نژادِ برگ و بهاریم؛
و،
پس، بی‌گمان، همانا
کز هرچه پیر و پارین بیزاریم.

می‌خواهم از شما
که این‌همه را
از ما بهاروار بگوئید بگویند
آن هرچه‌ها
کز آنسوی تردید و بیم
از شمیم شما می‌رویند
در دشت‌های شادی و سرشاری‌ی بزرگ.

می‌خواهم از شما
کز ما بهاروار بگوئید بگویند:
ما،
ما زیستن‌پرستان، هرگز،
هرگز،
گورستان را دوست نمی‌داریم؛
وَز لاش و لاشخوار
بیزاریم؛
و می‌گماریم،
می‌کاریم
عشق بزرگ را
تا گل دهد به دامنِ بیزاری‌ی بزرگ.

می‌خواهم از شما
کز ما هزار بار بگوئید بگویند
با قاری‌ی بزرگ.

دوّم تیر ۶۰ ـ تهران

نعمت میرزازاده (م. آزرم)

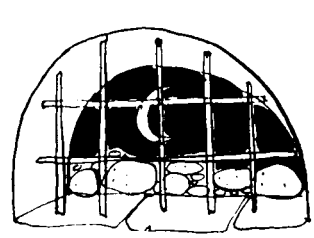
بر پلکان سرخ فلق

وقتی صدا زدند تو را نیمه شب
در آسمانِ ذهنِ تو صبحی شکفت از افقِ خون
سلّولهای تنگ اوین با تو آشنا بودند
وان راهرو که گامصداهای واپسینِ شهیدان را،
در ذهن خونگرفتهٔ خود سالهاست که تکرار
می‌کند.
صبح از تو می‌دمید و فلق در تو می‌شکفت!

تو شعرِ واپسین را،
در پای تپّه‌های اوین،
در پیشوازِ صبح نوشتی به رنگ سرخ.
شعرِ شهابِ زندگیت را در آسمانِ خاطرهٔ میهن
امّا،
تاریخ می‌سراید، روشن‌تر از سحر
در شعرِ پرصلابتِ مردانِ کار
در شعرِ ناسرودهٔ غَوغایِ کارخانه و بازوی رنج
زانسان که خود تو نیز،
تاریخ را به حنجرهٔ سرخِ شعر خویش سرودی.

هرسال، روز آخرِ خرداد
در روی تپّه‌های اوین آن درختهای گل ارغوان
که می‌دانی،
گلبرگهای تازه به یادت نثار رهگذران می‌کنند
گلگونه مرد!
باش که در باغ و باد می‌مانی!
بر پلّکان سرخِ فلق گام می‌نهی
در صحنهٔ سپیدهٔ فردا، سرود می‌خوانی!

پاریس ـ خردادماه ۱۳۶۰



سعید یوسف

می‌شناسیم همه این گل را *

می‌شناسیم همه این گل را
همه در میدان راه آهن، در همه جا
هم سلامش داده، هم
دست در گردنش انداخته‌ایم
گاه بر روی سن
به تماشایش پرداخته‌ایم
گاه در بحث به او تاخته‌ایم
گاه او را دست انداخته‌ایم
در همه حال، ولی، از تهِ دل
دوستش داشته‌ایم.
می‌شناسیم همه این گل را
خودمان آن را در باغچه‌های دلمان کاشته‌ایم.

ولی امروز سعید آدم را با ماشینش
یادِ دن کیشوت و آن یابویش باز می‌اندازد
دائماً ماشین را
توی چاله، دست انداز، می‌اندازد
فیلِ اوباز خدا می‌داند یادکجاکرده که بااین عجله
می‌دهد گاز و، به رسمِ خود، با دندهٔ دو
حرکت می‌کند و می‌تازد.
پشت فرمان، گهگاه
سر عقب می‌اندازد، می‌خندد قهقاه:
ـ «توی آن شعرِ جهانگیر، برایش گفتم
یك گلوله در چشمش، و یکی در دهنش
مثل من، امّا، انگارنبوداین‌همه سوراخ تنش
من تمام تنم الآن عین آبکش است.»
ما نمی‌فهمیم، از هم می‌پرسیم: چه می‌گوید؟
امروز چه‌ش است؟
و تمام ماشین را خون می‌گیرد تا فرمانش
و سعید سلطانپور، شتاب آلوده،
توی موج خون می‌راند با پیکانش
و تمام پیکانشِ دیگر پرچم سرخی ست که خلق
می‌فشارد در مشت و می‌پرسد
با گلوی خون‌آلوده و با دیدهٔ خون‌افشانش
ـ «گفته‌بودی که چه رفته‌ست براین‌میهنِ من؟
این رفته ست:
آنچه امروز بر این پیکرِ خونین رفته ست.»

۱ تیر ۱۳۶۰

* با اشاراتی به اشعار سعید: «بهار پنجاه و یك»، «جهان کمونیست»، «با کشورم چه رفته ست» ...

پرویز خضرائی *

«اگر برای نشستن آمده‌ای
برخیز!
خود از میان بردار،
اگر برای رفتن می‌آیی
گذر کن از دیوار .... »

و او چنین کرد. سبك مثل اشعه‌ای آمد؛ و مثل نور، شیشهٔ دیوار این جهان را در نوردید. چه بی‌امان وچه بی‌قراربود، وچه عاشقانه به آن سوی آینه پیوست... یك دنیا عشق، یك دنیا صفا بود. ایثار می‌دانست، و با ایثار بود که شمع جانش روشن می‌ماند. اگر نمی‌بخشید، اگر نمی‌باريد، می‌مرد. و خنده‌اش، و خنده‌اش ـ شاید باور نمی‌کنید ـ، فضا را روشن می‌کرد؛ از خندهٔ کودکان زلالتر و صمیمانه‌تر بود؛ و از حنجرهاش، به وقت شادی، مثل نور فوران می‌کرد. صمیمی بود؛ بی‌نهایت، بی‌نهایت. در ایثارش، در باریدنش، و در مبالغه‌هایش حتی ـ که کم نبود ـ صمیمی بود. و انسان بود. هوشش را اندازه نمی‌گیریم، چرا که دلیل هیچ چیز نمی‌شود. ولی انسانیتش را چرا، اندازه می‌گیریم و برتر ازو می‌گذاریم : لبریز شونده بود و فرا گیر. شاید سیاستمدار و تحلیلگر بزرگی از آب در نیامد، ولی انسان روشنی شد. در شعر، که استعدادش اندك نبود، آنطور که باید و شاید جلو نرفت؛ ولی در انسانیت تا بدانجا پیش رفت که کمتر شعری بدان درجه از تعالی رسیده است.

پس از سعید سلطانپور انسان یاد کنم. و نیز از شاعری انسان. شاعری که به گونه‌ای، حتی شعرش را بر محراب انسانیت قربان کرد.

در هیچ دورانی در جهان، سیاستمدار و انقلابی کم نبوده، ولی انسان چرا. کشندگان سعید سلطانپورها، فقط رقیبان یا مخالفان سیاسی نیستند؛ آنها گستاخترین و زشت‌ترین دشمنان بشریت‌اند. یك عاشق پاکباز، برای قلدران و شیادان قدرت طلب از هر انقلابیِ سیاستمداری خطرناکتر است. حضور یك انسان حقیقت جو که سازگاری نمی‌شناسد، بویژه که هنرمند نیز باشد و با مردم در ارتباط، از هر سلاحی کاری‌تر و برّاتر است و لاجرم هراس‌آورتر. در سراسر تاریخ، دولتمردان اینان را زودتر از هر مبارز سیاسیِ حزبی از سر راه خود برداشته‌اند.

پس من از سعید سلطانپور انسان سخن می گویم. چرا که این چهرماش پشت سعید سلطانپوری که بیدریغ وابسته به سازمان چریکهای فدایی خلق ایران بود، تا اندازه‌ای پنهان مانده است. در این لحظه بلافاصله اضافه می‌کنم که اگر وی بدین سازمان روی آورد دلیلش آن بود که در آن زمان عاشقان بزرگ دیگری نیز در آن گاهواره تاب می‌خوردند. و این برای دفع هر گونه ابهام یا سوء تفاهمی گفته آمد.

برگردیم به سعید، و اینکه حتی شعرش هم از پشت خورشید سازمانی‌اش می‌تابید. سعید یوسف، در کتاب *نوعی نقد بر نوعی از شعر*، در صفحهٔ ۶۶ چنین آورده است: «به گمان منَ شعر سعید، علیرغم هر ادّعایی که هر کسی ممکن است بکند، دارد از خاطر می‌رود. شخصیت سیاسی و تعلقات سازمانیِ او آنچنان برجستگی یافته است که برخی شاعربودنش را از یاد برده‌اند یا به جدّ نمی‌گیرند. و برخی دیگر از آن تنها به صورت سلاح تبلیغی استفاده می‌کنند. کتاب شعر او را تنها برای آن در دست می‌گیرند که چند سطر یا چند پاراگراف مناسب برای زیر یك پوستر یا پر کردن گوشهٔ یك صفحه روزنامه پیدا کنند...» (پایان نقل قول)

و شوربختانه این راست است. انگار فراموش کرده‌اند که او پیش از هرچیز یك شاعر بود؛ و یا لااقل، به قول خودش «نوعی» شاعربود، و برروی نسل خود و «شعر مبارزه» تأثیر فراوان گذاشت. من نه قصد و نه صلاحیت تحلیل کیفیتهای شعریِ او را، بویژه در این لحظه، ندارم. این کار را همان دوست و دوستدار شاعرش، سعید یوسف، بدون حبّ و بغض و با روشن‌بینی و انصاف، درهمان کتاب، انجام داده، و به نظر من بسیار هم خوب از عهده بر آمده است. پس یادمان باشد که او یك انسان و یك شاعر، نیز، بوده است و در اینجا قصد بیشتر تکیه بر این جنبه از شخصیتِ اوست.

سعید سلطانپور در کورهٔ حساسیت عمیق و داد خواهی بی شکیبش به کیمیای انسانیت دست یافت. و گفتم که این زیباترین شعر زندگی‌اش شد. در او ظرفیتی بود که در بسیاری نیست: دوست داشتن بی‌حساب و نیاز به دوست داشتن. شاید نزد خیلی‌ها، دلیل شروع حرکتهای مبارزاتی «نفرت» باشد. در مورد او، با آنکه در شعری می گوید «نفرت مرا ستاره خواهد کرد»، نقطهٔ آغازین حرکت «عشق» است؛ دوست داشتن و نیاز به دوست داشتن است. در جای دیگری هم گفته‌ام: اگر در محفلی متوجه می‌شد که کسی بیشتر از او مهربان و مردم دار است، حسودی می‌کرد و غمگین می‌شد. اگر از او خدمتی می‌خواستی، خودش را به آب و آتش می‌زد تا از عهده بر آید. یادم نمی‌رود که چطور، برای منی که همیشه مفلس بودم، بیست و دو تومان تهیه کرد (احتمالاً آخر ماه بوده!) تا من بتوانم در آن برنامهٔ کوهنوردی، کرایهٔ اتوبوسم را بپردازم و به قلهٔ دماوند بروم. شاید تعجب کنید که چرا و چگونه نمایشنامهٔ «حسنك وزیر» را نوشت: ما دانشجوی رشتهٔ تئاتر در دانشکدهٔ هنرهای زیبا بودیم و سیمین دانشور استاد ادبیات ما بود. یك بار حسنك وزیر را بر مبنای نوشتهٔ ابوالفضل بیهقی موضوع قرار داد و از ما خواست که نمایشنامهٔ کوچك و جمع و جوری بنویسیم. یکی از دوستان همکلاسی ما که سخت در این کار درمانده بود از سعید می‌خواهد که به او کمك کند. و او که هرگز نمی‌توانست «نه» بگوید، می‌نشیند و نمایشنامه‌اش را می‌نویسد که می‌شناسیم.

سعید بازندهٔ بدی بود، در تخته نرد جر می‌زد! ولی هرگزیادش نمی‌رفت که در نبود دوستان به مادرانشان مرتب سر بزند. دوست داشت که پیوسته در مرکز همه چیز باشد، مثل بچه‌ها؛ ولی هرگاه به دیدن رفقا می‌رفت، هیچوقت فراموش نمی کرد که برای بچه‌هایشان آبنبات بخرد. جوان بود و جویای نام آمده بود ـ از سالهای ۳۹ تا ۴۳ را می گویم که با هم در هنرکدهٔ آناهیتا بازیگری می‌آموختیم ـ، ولی هرگز آزارش به کسی نمی‌رسید و جز با صمیمیت و از سر دلسوزی از کسی بد نمی گفت.

سعید سلطانپور اینها بود. و اینها کم نبود، کم نیست. و برای همین ظرفیتهای حساس بود که از هر کجا که می‌گذشت، گرمایی مطبوع و انسانی بر جای می‌گذاشت. و او را از میان ما قاپیدند، به همین سادگی! به همین سادگی! او را دوست داشته‌ام، از او انتقاد کرده‌ام، و تا پیش از تحوّل‌یابیِ او، بعضی از خصلتهایش را نیز اصلاً دوست نداشته‌ام. ولی در برابر وفاداری و عزت نفسش سر تکریم فرود می‌آورم. به مسیری که طی کرد تا به انسان، و گونه‌ای تکامل دست یابد، سلام می گویم. معلوم شد که بسیاری از «تظاهرات»ش، آنطور که بعضی‌ها می گفتند ـ منهم بعضی وقتها جزوشان ـ، فقط «عسس مرا بگیر» برای نام‌آوری نبود و هرگز، نه به خودش و نه به هیچکس دیگر، دروغ نگفت.

من از سال ۱۳۴۹ به بعد خبر چندانی از او نداشتم. ولی آن‌گونه که او، آگاهانه، به زندگی‌اش نقطهٔ پایان گذاشت، نشان دهندهٔ تحوّلی هماهنگ در سراسر زندگی‌اش، و تعادلی موزون بین اندیشه و عملش بود. سعید سلطانپور تا پای جان در برابر زشتی و نادرستی و بیداد دودشمن ناهمنام ایستاد، و تا آخرین نفس به آرمانهای انسانی و سازمانشَ که برای او مظهر این آرمانها بود، مؤمن ماند و خیانت نکرد...

من آن جمله را که یك یهودیِ نجات‌یافته دربارهٔ نازیها و جنایات آنها می‌گفت، در اینجا تکرار می‌کنم: «شاید بتوانیم آنها را ببخشیم، ولی آنچه را که کردند هرگز نباید فراموش کنیم. تنها بدین‌گونه است که امکان دارد از تکرار چنان فجایعی جلو بگیریم.» و این سخن بسیار سنجیده‌ای است. هر چقدر بخشیدن صفت ممتازی‌ست، فراموشی ناشایسته است؛ چرا که تکامل انسان و پیشرفت تمدن را به عقب می‌اندازد... **

* متن سخنرانی پرویز خضرائی است که در هامبورگ، در برنامهٔ بزرگداشتِ سعید سلطانپور، ۱/۴/۱۳۷۵، ایراد شده است.

** بخش دوّم این سخنرانی را نقل نکردیم. در این بخش، خضرائی بخش فارسیِ یادبودی را که در دومین سالگرد اعدام سعید به صورت دوزبانه در پاریس زیر عنوان «جرقّه در دود» انتشار داده (و انتشارات سنبله آنرا تجدید چاپ کرده) عیناً می‌خواند.

سعید یوسف

آقا اجازه، ما این گل را می‌شناختیم!

۱

آقا، اجازه...؟

من این گل را می‌شناختم؛ به‌جان شما! و حالا می‌خواهم از او، از سعید سلطانپور، یادی بکنم. اجازه هست؟

و دارم صداهای اعتراض برخی از سروران گرامی را می‌شنوم: از آنها که می‌گویند «بابا کی حالش را دارد! دیگر دوران این شعارها گذشته!»، تا آنها که می‌گویند «دکان درست کرده؛ دارد از این راه نان می‌خورد و با چسباندن خودش به سعید سلطانپور، می‌خواهد خودش را مطرح کند»، و تا چه بسیار معترضان دیگر، هر یك با صدا و سخن ویژهٔ خود.

فقط امیدوارم خود سعید مخالفتی با این یادآوری مختصر نداشته باشد. (حالا چه عیبی دارد که اندکی هم او را «دکان» کنم؟ عوضش شاید روزی از محل درآمد این دکان، چیزی هم برای قبه و بارگاه آیندهٔ خودش کنار بگذارم!)

چطور است با یك «عکس فوری» شروع کنم و طرحی شتابزده از او؟

۲

عکسی به یادگار [۱]

و این شرحی است مختصر از آن اندکی که من می‌توانم از سعید بگویم. اندك، چرا که من، حقیقتش را بخواهید، آن‌قدر ها هم به سعید نزدیك نبوده‌ام: نه رفیق گرمابه و گلستانش بوده‌ام و پای شب‌زنده‌داریهایش، نه همکار تئاتری‌اش، و نه حتی در سالهای زندان با هم در یك جا بودیم.

درست است که ما دو شاعر هم‌ولایتی و هم‌مسلك بودیم با برخی دوستان مشترك، اما من، تا سال ۵۶ در آن «ده شب» معروف که کانون نویسندگان در باغ انستیتو گوته برگذار کرد، اصلاً سعید را ندیده بودم. آنجا هم قبل از شروع برنامه‌اش به زور هزار پرس‌وجو در میان آن انبوه سبیلهای تیپیك چپ توانستم در اطراف تریبون پیدایش کنم.

اول از موهایش که داشت فلفل‌نمکی می‌شد جا خوردم، که هم تفاوت سن را نشان می‌داد و هم فشار سالهای زندان را. رفتم جلو برای روبوسی و خودم را معرفی کردم ـ می‌دانستم که در زندان شعرهایم به دستش رسیده است، حتی اگر از جُنگهای قدیم خاطره‌ای نداشته باشد. خیلی گرم گرفت و آن‌قدر در تعارفات پیش رفت که حتی یادم است گفت افتخار می‌کنم که با شما آشنا می‌شوم، و من مات مانده بودم که این دیگر یعنی چه و چرا. [۲] می‌خواستم آدرسی یا شماره تلفنی رد و بدل کنیم و قراری برای دیدارهای بعدی بگذاریم، ولی آن‌چنان هجومی از جمعیت در اطراف تریبون و بخصوص دوروبر سعید بود که عملی نشد. بعد هم که رفت برای شعرخوانی، و یادم است که از آن شعرخوانی هم (با آن مقدمه که خودش گفت می‌خواهم بیست و چند شعر برایتان بخوانم) خاطرهٔ خوشی ندارم. قبل از این نخستین دیدار، از دیگران وصف سعید را شنیده بودم، و این دیگران غالباً تیپهایی کاملاً متفاوت با سعید بودند. نه شعرش را قبول داشتند و نه شخصیتش را. می‌گفتند اهل خودنمایی است.

و این دیدار یکی دو دقیقه‌ای، تنها دیدار من با سعید در سال ۵۶ بود.

□ □ □

در سرتاسر سال ۵۷ هم تنها دو بار، هر بار یکی دو دقیقه، با سعید روبه‌رو شدم: یك بار در خارج، در سفر کوتاهی که به آلمان کردم (تابستان ۵۷)، و بار دیگر در میتینگ سازمان در چمن دانشگاه در اولین هفته‌های پس از قیام. و جالب است که، با وجود آن تعارفات غلیظ اولین دیدارمان، در خارج سعید اصلاً مرا به‌جا نیاورد (و بنا به پاره‌ای ملاحظات امنیتی، چون سعید درگیر فعالیتهای علنی در خارج بود و من باید به ایران برمی‌گشتم، اصولاً به هم معرفی نشدیم)؛ در میتینگ دانشگاه هم، که من باز جلو رفتم و خودم را معرفی کردم، به نظر می‌رسید که سعید هیچ خاطره‌ای از دو دیدار قبلی ندارد!

بعد روزهای نمایش *عباس آقا کارگر ایران‌ناسیونال* رسید در سال ۵۸ (که من حتی فرصت نکردم بروم آن را ببینم)، و علی کشتگر در تحریریه مطرح کرد که در همهٔ روزنامه‌ها راجع به آن مطلب نوشته‌اند و بد است که ما خودمان ننویسیم. (صحبت از تحریریهٔ *کار* است قبل از انشعاب، و سعید عضو تحریریه نبود.) قرار شد من بروم مثلاً مصاحبه‌گونه‌ای با سعید بکنم، و رفتم به دیدنش در ساختمان پیشگام. باز معرفی مجدد و روز از نو، روزی از نو! گفتگویی کردیم و گزارشی تهیه شد، که الآن خاطرم نیست چه بلایی سرش آمد.

از حوالی پاییز ۵۸ بود که من و سعید، با برخی جابه‌جاییها در حوزه‌ها، ارتباطی منظم‌تر ـ ولی باز هم نه چندان تنگاتنگ ـ پیدا کردیم، و این ارتباط بیش از یك سال (قبل و بعد از انشعاب) ادامه یافت. گرفتاریهای دیگر سعید، خواه در کانون نویسندگان و خواه در حوزه‌های دیگر سازمان، نمی‌گذاشت که پای منظم «حوزهٔ ادبی» باشد.

□ □ □

از مجموع دیدارهایی که با سعید داشته‌ام، احساس می‌کنم که تنها یك بار، یك روز، با او واقعاً زندگی کرده‌ام و فارغ از کارها و مسئولیتها فرصت کرده‌ایم قدری به‌عنوان دو دوست به هم نزدیك شویم.

در پاییز سال ۵۹ می‌خواستم سفری به مشهد بروم. سعید هم گفت که با من خواهد آمد. بعداً خبر داد که یکی از دوستانش هم با مادر و خواهرش خواهند آمد. این همان دوست همخانه‌اش ابوالفضل قزل‌ایاق بود که تا آن موقع من ندیده بودمش و در گیرودارهای سالهای بعد هم شهید شد. مادر ابوالفضل بیمار سرطانی بود، که می‌خواستند در ظاهر برای معالجه ولی در واقع برای تقویت روحیه و زیارت به مشهد ببرندش.

خانهٔ سعید و ابوالفضل در «کن» بود و من هنوز با آن منطقه آشنایی نداشتم. قرار شد از میدان شهرآرا مستقیم به سمت غرب بروم تا به آخر خیابان برسم و در آنجا سعید منتظرم باشد که با هم جلو خانه برویم.

صبح خیلی زود، دو ساعتی مانده به طلوع آفتاب، طبق قرار به راه افتادم. مطابق نشانیها جلو رفتم تا دیدم در جایی خیابان مستقیم تمام می‌شود اما ادامهٔ آن به همان صورت آسفالته به سمت راست می‌پیچد. شك کردم که منظور سعید از «آخر خیابان» همان‌جا بوده یا باید بروم تا به آخر آسفالت برسم؟ برای اطمینان خاطر، بدون آنکه از سرعت ماشین کم کنم به سمت راست پیچیدم تا سروگوشی در آن طرف به آب بدهم. متوجه نشده بودم که سعید در گوشهٔ تاریکی در همان‌جا منتظرم بوده است. سعید هم که ماشین مرا شناخته بود و دیده بود که بدون درنگ به سمت راست پیچیده‌ام، شروع کرده بود به فریاد زدن و دویدن به دنبال ماشین، چون تصور کرده بود ممکن است من دهها کیلومتر جلو بروم به امید آنکه به محلی مطابق نشانیهای او برسم. ولی من یك کیلومتر بعد متوجه اشتباهم شدم و برگشتم، و دیدم سعید دارد دوان دوان و نفس‌زنان می‌آید. وقتی سوار شد دادش درآمد که: «پدرآمرزیده، زهره‌ترکم کردی، گفتم دیگر رفت که رفت! آخر هیچ معنی داشت با آن سرعت بپیچی به دست راست و به راهت ادامه بدهی؟!» کلی خندیدیم.

جلو خانه دنبال دیگران رفتیم. همه حاضر بودند و سوار شدند. ابوالفضل و خواهرش (ظاهراً نه آن خواهری که بعداً در آن «عروسی خون» همسر سعید شد) و مادرش روی صندلی عقب نشستند و سعید جلو ماشین کنار من. در طول راه، بخش اعظم توجه سعید به مادر ابولفضل بود که سفر برایش خسته‌کننده نباشد. پیرزن در شرایطی بود که باید غذا را به‌صورت مایع و ذره‌ذره در فواصل مختلف به او می‌دادند. هروقت در عقب ماشین مشغول غذا دادن به او می‌شدند، سعید از من می‌خواست سرعت ماشین را کم کنم یا نگه دارم.

گاهی ابوالفضل با صدای ناهنجارش (که ادا در می‌آورد و ناهنجارترش هم می‌کرد) آوازهای ترکی می‌خواند و سعید قاه‌قاه می‌خندید. اما بیشتر سعید بود که شوخی می‌کرد و خاطره تعریف می‌کرد.

در بخشهایی از راه از سعید خواستم پشت فرمان

بنشیند که حوصله‌اش سر نرود. در واقع یك تعارف بود، ولی سعید شاید به‌عنوان یك وظیفه این را قبول کرد. بسیار بد رانندگی می‌کرد و در عین حال با سرعت بالا. بی‌محابا ماشین را به پست و بلند جاده، که آسفالت تکه‌پاره‌ای داشت، می‌کوبید.
ما از راه سبزوار می‌رفتیم. در یك ده در نیمهٔ راه، موتور جوش آورد. من در باز کردن در رادیاتور عجله کردم و آب کثیف آمیخته به زنگ آهن رادیاتور روی لباسم پاشید. پیراهنم را درآوردم و توی ماشین گذاشتم که بقیهٔ راه را با زیرپیراهن ادامه بدهم و در مشهد پیراهنم را بشویم. سعید اصرار می‌کرد که پیراهن را بده تا من در همین‌جا بشویم. گفتم باشد، همین‌جا، ولی بگذار خودم بشویم. امّا مگر دست‌بردار بود. آن را به‌زور گرفت. یك آب‌انبار قدیمی آنجا بود که برای رادیاتور هم از آب آن برداشته بودیم. رفتیم آنجا و دیدیم لکه‌ها با آب کاملاً پاك نمی‌شود. سعید فوراً غیبش زد و لحظه‌ای بعد با یك کیسه‌نایلون بزرگ پر از پودر رختشویی، که از مغازهٔ ده خریده بود، برگشت. خودش با اصرار زیاد پیراهن را گرفت و شست، آب کشید، چلاند، و حتی آن را روی دست خودش جلو آفتاب داغ حاشیهٔ کویر گرفت تا کاملاً خشك شد. محبتهای او هم این‌طور تعرضی و قهرآمیز بود!
من عجله داشتم که زودتر به مشهد برسم، ولی به اصرار سعید به نیشابور که رسیدیم به طرف «خیام» کج کردیم تا باز هم مادر ابوالفضل استراحتی بکند و گردشی در باغ بکنیم. خود من برای اولین بار بود که «خیام» را می‌دیدم. سعید در کنار مادر ابوالفضل ایستاد و عکسی فوری به یادگار گرفت، شاید به‌عنوان آخرین عکس از عزیزی که چند صباحی بیش به مرگش نمانده بود. امّا خود سعید مگر چقدر با مرگ فاصله داشت؟
الآن که اینها را به یاد می‌آورم بانگار همین دیروز بود. سعید با آن خنده‌ها و لودگی، با آن صورت مهربان، در حال شستن پیراهن من و خشك کردن آن مقابل آفتاب.

۳

مُهر سعید سلطانپور بر دوره‌ای از شعر فارسی [۳]

علی‌رغم اعتراضات برخی از آن «سروران گرامی»، مهر سعید سلطانپور بر دوره‌ای از شعر فارسی کوبیده شده است و هیچ کاریش هم نمی‌شود کرد. سعید آمده است و، گیرم با زورگویی و قلدری، فضایی را در شعر امروز ما به خودش اختصاص داده است که ممکن است خیلیها بگویند حق او نیست.
اگر کسی از شما بخواهد چند چهرهٔ برجستهٔ شعر دوران مشروطیت را نام ببرید، در پاسخ احتمالاً خواهید گفت عشقی، عارف، بهار، ایرج، ادیب‌الممالك و غیره. امّا اگر از شما بخواهد همین پنج شاعر را به ترتیب کمال شعر و مقام ادبی‌شان نام ببرید، بی‌تأمل ابتدا از بهار نام خواهید برد و بعد، پس از قدری تأمل و مقایسه، از ایرج، ادیب‌الممالك، عشقی و عارف. حالا اگر بپرسند پس چرا بار اوّل نام عشقی و عارف قبل از دیگران به ذهن شما رسید، احتمالاً خودتان هم پاسخ روشنی برایش نخواهید داشت. عشقی و عارف شاعرانی هستند که، به همان وضوح بهار، مهر خود را بر شعر دوران مشروطه زده‌اند، یا حتی گاه نامشان قبل از بهار در پیوند با این دوران خاص به ذهن می‌آید، امّا از نظر مقام شعری بسیار پایین‌تر از بهارند.
ما در شعر معاصرمان دوره‌ای داریم که طبق نظر دکتر شفیعی کدکنی در کتاب *ادوار شعر فارسی* از اواخر دههٔ چهل شروع می‌شود و تا زمان انقلاب ادامه دارد، دوره‌ای که می‌توان نامش را به پیشنهاد او «دوران سیاهکل» یا سالهای مبارزهٔ مسلحانه گذاشت. از آنجا که من نظرم را دربارهٔ شعر این دوره و نقش سعید سلطانپور در آن به‌تفصیل در کتاب *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* بیان کرده‌ام، در اینجا تنها چکیدهٔ آن را در چند جمله خلاصه می‌کنم، و آن این است که اگر ما خصوصیات شعر این دورهٔ معین را بررسی کنیم و به توافق برسیم که وجوه مشخصهٔ آن چه چیزهایی است، آن‌وقت خواهیم دید که سعید شاخص‌ترین و برجسته‌ترین چهره در شعر این دوره است، بی‌آنکه البته بهترین شاعر این دوره باشد؛ و خواهیم دید که بیشترین نمود آن خصوصیات، امّا نه همیشه بهترین نمودشان، در شعر اوست. و این در حالی است که من هم می‌توانم با شما و بسیاری دیگر هم‌عقیده باشم که بهترین شعرها را در همین دوران شاملو سروده است و تنی چند از شاعران دیگر نیز سطح متوسط کارشان از سعید بالاتر بوده است.
وجوه تمایز شعر این دوره را در سه عرصهٔ متفاوت می‌توان دید: ۱) در روحیهٔ عمومی حاکم بر شعر، که نشان می‌دهد دوران یأس و شکست پشت سر گذاشته شده است؛ ۲) در لحن شعر، که غالباً حالت پرخاش و تهاجم و خشم و خروش به خود می‌گیرد؛ و ۳) در واژگان شعر، که طبعاً متناسب با دو عامل بالا تغییر می‌کند. نمونه‌های این تفاوتها در کتاب *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* نقل شده‌اند و نیازی نیست که در اینجا تکرار شوند.
برجسته شدن چهرهٔ سعید را در شعر این دوره از یك راه دیگر نیز می‌توان دریافت، و آن تأثیرش بر شاعران جوانتر است. شعر سعید به‌صورت الگویی برای شعر سیاسی این دوره در می‌آید و انبوهی از جوانان معترض به اوضاع سیاسی که در زمینهٔ شعر طبع‌آزمایی می‌کنند به تقلید از شیوهٔ او می‌پردازند. این الگو در حال حاضر با تغییر فضا و روحیه تضعیف شده امّا هنوز در محدودهٔ معینی به قوت خود باقی است.
در اینجا شاید ذکر این نکته نیز بی مناسبت نباشد که مقلّدان سعید با اشعار ضعیف و قالبی خود عامل مهمی در رویگردان شدن تودهٔ شعرخوان از این نوع شعر به‌طور کلّی بوده‌اند و در طرد عمومی شعر سعید نقشی بازی کرده‌اند. در کتاب *نوعی از نقد...* گفته‌ام که «بندبازیهای سعید در مرز شعر و شعار، بر پایهٔ یك ورزش و تمرین طولانی بیست و چندساله است و بدون یك چنین ورزش و تمرینی، سقوط حتمی است.» [۴]

۴

مبحث شیرین «شعر و شعار»

در نکوهش شعر سعید و انتقاد از شیوهٔ او اشاراتی در نوشته‌های دیگران می‌توان یافت (همچنان‌که کلاً در نکوهش «شعر سیاسی»، چنان‌که در شمارهٔ قبل در برخورد با شعر کسرائی دیدیم)، امّا تقریباً همهٔ این برخوردها از زاویه‌ای محتوایی و در نهایت برخوردی با مواضع سیاسی است و نه نقد ادبی، ضمن علم کردن آن بحث همیشگی (و همیشه بد فهمیده شده و بد طرح شدهٔ) «شعر و شعار». یعنی برای بی‌مهری خود نسبت به سعید نوعی توجیه هنری دارند: می‌گویند آثار او همه‌اش شعار است و در هنر نباید شعار داد و شعر چیزی است جدا از شعار.
امّا، همچنان‌که تعریف واحدی از شعر نداریم (و برخی نیز اصولاً آن را غیر قابل تعریف دانسته‌اند)، تعریف واحد و روشنی از شعار هم ندیده‌ام. آنچه که براهنی، ایدئولوگ جبههٔ ضد شعار، از سالهای دههٔ چهل (و مستقیماً در برخورد با شعر سعید سلطانپور پس از شبهای شعر خوشه) می‌گوید [۵] بسیار کشدار است و از نظر من نادرست. می‌گوید که شعر «نشان می‌دهد» و شعار تنها «می‌گوید». ظاهراً منظور این است که شعر «بیان تصویری» دارد. امّا آیا این می‌تواند «معیار» تشخیص باشد؟ در حالی‌که باید تصدیق کرد برخی از «شعار» ها مانند «ازهاری گوساله، الاغ چار ستاره» بیانشان تصویری‌تر است از برخی از زیباترین شعرهای اخوان، مثلاً:

قاصدك! هان، چه خبر آوردی؟
از کجا، وز که، خبر آوردی؟
خوش خبر باشی، امّا
گرد بام و در من
بی‌ثمر می‌گردی
انتظار خبری نیست مرا
نه ز یاری، نه ز دیار و دیاری، باری
برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس
برو آنجا که تو را منتظرند.
قاصدك!
در دل من، همه کورند و کرند...

یا دیوان حافظ را باز کنید و از همان اوّلین بیتش شروع کنید: «الا یا ایها‌الساقی، ادر کأساً و ناولها/ که عشق آسان نمود اوّل، ولی افتاد مشکلها...» آیا «می‌گوید» یا «نشان می‌دهد»؟
و حالا چند کلمه از من:
۱) اگر بگوییم شعار جایش در شعر نیست، در واقع شعر را از چیزی محروم کرده‌ایم و ما چنین حقی نداریم. مثل آن است که بگوییم فلان کلمه شاعرانه نیست و نباید در شعر بیاید. این بحث که چه می‌تواند در شعر بیاید و چه نمی‌تواند بیاید، دیگر پرونده‌اش باید بسته تلقی شود، مهم این است که هرچیزی «چگونه» در شعر آمده و آیا جای مناسب خودش را پیدا کرده است یا نه. اگر شعری را به‌خاطر حالت شعاری‌اش زشت و نادلچسب می‌یابیم، در واقع باید بگوییم که شاعرش توانایی کافی نداشته است و شعری ضعیف سروده، ضعیف

به‌دلیل عدم تناسب اجزایش نه به‌دلیل آنکه شعار در آن آمده و «شعرِ شعاری» است. هیچ شعری به‌خاطر آنکه شعاری در آن آمده تبدیل به شعر ضعیف نمی‌شود. آنِ شعر خود به دلایلی دیگر، که می‌توانند بسیار متنوع باشند، شعر ضعیفی هست و در ضمن، شاید برحسب تصادف، شعاری هم در آن آمده. اما چه بسیار شعرها که شعاری هم ندارند و باز ضعیف‌اند. پس شعر می‌تواند شعاری باشد، اما هر شعاری شعر نیست. در شعر خوب، شعارها هم زیباتر به‌نظر می‌آیند؛ و شاعر مبتدی و ضعیف، طبعاً شعارهایش هم بیان ضعیف و تأثیر منفی دارند؛ اما در هیچ‌یك از این دو حالت، شعار نیست که خوبی و بدی شعر را تعیین می‌کند.

۲) آنچه که ما از «شعار» می‌فهمیم معمولاً یك حرف سیاسی تهییجی است. اما تنها آنچه که مخالف سلیقهٔ سیاسی ما باشد شعار نیست؛ سهراب سپهری، شاعر گریزان از سیاست، نیز به نوع دیگر شعار می‌دهد؛ خیام و حافظ وغیره نیز به نوع دیگر. هر شاعری شعارهای خود را دارد و آثار هنری سرشار از شعار است، ولی ما آنها را شعار نمی‌نامیم و در مقابلشان جبهه‌گیری نمی‌کنیم. چقدر در همین شعر فارسی به نفع می و معشوق، به نفع عافیت‌طلبی و در ترویج اندیشهٔ بی‌ثباتی دنیا و پوچی تلاشهای بشری وغیره شعار داده شده است؟ مگر شعار شاخ و دم دارد؟ مگر همین جناب مولانا نیست که می‌گوید: «بجوشید، بجوشید، که ما بحر شعاریم/ بجز عشق، بجز عشق، دگر کار نداریم»؟ وقتی حافظ بگوید: «حسن تو همیشه در فزون باد/ رویت همه ساله لاله‌گون باد»، از نظر ما تنها حالت دعایی دارد نه شعاری، و حتی اگر شعار سرنگونیِ بدهد: «هر سرو که در چمن درآید/ در خدمتِ قامتت نگون باد»، آن را ناشنیده می‌گیریم.

اگر سعید سلطانپور بگوید: «پشت این شب، این شبِ فرتوت/ صبحِ مردم، صبحِ بیداری است»[۶]، بوی شعار می‌دهد، اما اگر حافظ بگوید «صبحِ امید، که بد معتکف پردهٔ غیب،/ گو برون آی، که کار شب تار آخر شد»، این حالت شعاری ندارد. آیا اشکالِ کار تنها در تبدیل «صبحِ امید» به «صبحِ مردم» در شعر سعید است؟

حافظ غزلی دارد در مدح شاه منصور، که خوب شروعش می‌کند («گرچه ما بندگانِ پادشهیم/ پادشاهانِ ملك صبحگهیم») و ابیات زیبایی هم در آن دارد. اما در همین غزل ابیاتی نیز هست نظیر: «دشمنان را ز خون کفن سازیم/ دوستان را قبای فتح دهیم/ رنگ تزویر پیشِ ما نبود/ شیرِ سرخیم و افعیِ سیهیم». ابیات زیبایی هستند، ولی من بی هیچ تردیدی برخی از اشعار سعید را بر آنها ترجیح می‌دهم. ترجیح می‌دهم این سطرها را از سعید بخوانم:

چیست این سلّول؟
چیست این دیوارهای پست بی‌روزن؟
جز برای یك دو روزی بیش
پایداریهای لرزان در مسیرِ سیل
سیل بنیان‌کن... [۷]

یا این سطرها را:

من هستم، آری، هرزمان جایی
ورزاوِ سرخی، بسته با گاوآهنِ تاریخ
تا زیرورو دارم به خیشِ خشم، خاك کهنه را
همدوشِ ورزاوان
تا گندم از آهن بروید، آهن از گندم
چون مته و چان، روی آهنبرگ و خرمنخوشه
می‌چرخم
شانه به شانه
با فلزّ تاوان
زمینِ کاوان... [۸]

باز گویا باید به این نتیجه رسید که ما با هنر سعید کاری نداریم، با اندیشهٔ سیاسی‌اش کار داریم و آن را رد می‌کنیم: در شرایط رکود، چه حق دارد که تهییجی سخن بگوید؟ در شرایط شکست چپ، چه حق دارد که از اندیشه‌های چپ دفاع کند؟ در شرایط غلبهٔ شیوه‌های مسالمت و سازش، چه حق دارد که این‌همه از خون و کشتار و این چیزهای ناخوشایند سخن بگوید؟ در شرایطی که ما مثل آدم زندگی‌مان را می‌کنیم، چه حق دارد که بارها به زندان بیفتد و شکنجه شود و بعد هم به‌جای سرودن شعرِ گل و بلبل، از زندان و شکنجه بسراید؟ و بالاخره در شرایطی که ما این‌همه نیاز به آرامش و فراموشی داریم، چه حق دارد که مدام در هر سطر شعرش فجایع زندگی و جامعه را به یادمان بیاورد و مثل چکش توی مغزمان بکوبد؟

۳) نکتهٔ دیگر آنکه، تازه اگر «بیان تصویری» در شعر را به‌عنوان وجه تمایز آن با شعار بپذیریم (که دیدیم ممکن نیست و سخنی نادرست است)، با بررسی منصفانهٔ شعر سعید سلطانپور خواهیم دید که طبق این تعریف، شعر سعید در غالب موارد در دورترین نقطهٔ ممکن از شعار قرار دارد، چرا که بیانش کاملاً تصویری است و گاه حتی با تراکمِ تصاویر روبه‌رو می‌شویم، به‌حدی که به شعرش لطمه هم می‌زند. البته از آنجا که من آن تعریف و تمایز را قبول ندارم، این نتیجه‌گیری را هم قبول ندارم.

قبلاً در کتاب *نوعی از نقد...* نوشته بودم که شعر سعید در بسیاری موارد حالت بندبازی ماهرانه‌ای در مرز ظریف میان شعر و شعار را دارد، شعری می‌گوید که شعار است و شعاری می‌دهد که نمی‌توان گفت شعر نیست، اما گاه نیز، در اشعار ضعیفتر، در این بندبازی توفیق نمی‌یابد و تنها شعار می‌دهد. [۹] الآن که دوباره این اظهار نظر را پس از چند سال می‌خوانم، بیانش به نظرم نارسا می‌آید، چرا که از آن بوی تقابل شعر و شعار به مشام می‌رسد. نظری که دربارهٔ شعر سعید داده‌ام درست است، اما در بیانش به ترمینولوژی و طرز بیان جبههٔ ضد شعار نزدیك شده‌ام. باید گفت سعید در بسیاری از شعرهایش شعار می‌دهد، و این شعرها گاه خوب‌اند و گاه متوسط یا حتی ضعیف. اینکه بگوییم فلان شعرش به‌خاطر آنکه «شعاری» است ضعیف است، به همان اندازه نادرست است که کمال نسبی برخی از شعرهای دیگرش را بخواهیم به‌خاطر خوبیِ شعارهایش بدانیم!

۵

و سرانجام

حرفی که می‌ماند این است که شعر سعید سلطانپور، در نمونه‌های خوبش، چه دارد که به آن ارزش می‌دهد و مهر او را بر دوره‌ای از شعر و بر گونه‌ای از شعر می‌کوبد؟ چکیدهٔ آن را، به نقل از کتاب *نوعی از نقد...* (که در ۱۳۶۵ چاپ شده)، در صفحات بعد (بخش «سعید سلطانپور از نگاه دیگران») خواهید خواند.

و بالاخره با اشاره به سخن سهراب سپهری که «اگر مرگ نبود/ دست ما در پی چیزی می‌گشت»، باید بگوییم که اطمینان دارم اگر شعر سعید سلطانپور نبود، شعر امروز ما در پی چیزی می‌گشت.

و همین.

تمّت فی بلد الفرانکفورت بطریق المونتاژ التحریرات و التقریرات المتفرّقه، اغسطس ۱۹۹۶.

---

۱ ـ بخشهایی است از متنی که سالها قبل برای برنامهٔ دیگری در سالگرد اعدام سعید نوشته بودم؛ تاریخ یکی از بازنویسیهای بعدی این متن ۱۹ر۳ر۶۶ است.

۲ ـ البتّه بعداً حدس زدم که او هم احتمالاً این شایعهٔ نادرست را در زندان شنیده که من پس از آزادی مخفی شده‌ام و با سازمان ارتباط دارم یا حتّی «شهید» شده‌ام، و این چه بسا که افتخار به آشنایی با یك «شهید زنده» بود.

۳ ـ بازنویسی بخشهایی است از متنی دیگر که در حوالی خرداد ماه ۱۳۶۹ نوشته بودم برای برنامه‌ای زیر عنوان «قدرت استبدادی در برابر هنر» در بزرگداشت سعید سلطانپور، که از سوی *کانون نویسندگان ایران (در تبعید)* و با همکاری *کانون فرهنگی لاهوتی* در شهر فرانکفورت برگذار شد (۲۳ ژوئن ۱۹۹۰، برابر با سوّم تیرماه ۱۳۶۹).

۴ ـ سعید یوسف: *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* (آلمان، انتشارات نوید، ۱۳۶۵)، ص ۱۶۶.

۵ ـ همان، ص ۱۲؛ نیز کاملترش در مقدّمهٔ شاملو بر کتاب: احمد شاملو: *یادنامهٔ نخستین هفتهٔ شعر خوشه*، ۲۴ـ۲۸ *شهریورماه ۱۳۴۷* (تهران، انتشارات کاوش، چ۲، ۱۳۶۳)، و در آن به نقل از نوشتهٔ براهنی در مجلّهٔ *فردوسی*، اوّل مهرماه ۱۳۴۷.

۶ ـ از شعر «در هوای درهم شبگیر»، مجموعهٔ *از کشتارگاه* (انتشارات «از زندان تا تبعید»، فاقد مکان و تاریخ و نوبت چاپ، ص ۸).

۷ ـ همان.

۸ ـ همان، از شعر «شانه به شانه با فلزّ تاوان، زمینِ کاوان»، ص ۴۵.

۹ ـ *نوعی از نقد...*، ص ۱۳۱.

م. ا. به‌آذین:

(به نقل از خاطرات؛ دربارهٔ «ده شب شعر» در انستیتو گوته، سال ۱۳۵۶):
سعید سلطانپور، با شعرهایی که بلند و پرشور ـ و شورانگیز ـ می‌خواند و در آن از زندان و خون و رگبار و اعدامی و انقلاب سخن می‌رود، همهٔ گردانندگانِ این شبها را ـ آلمانی و ایرانی ـ به هراس می‌افکند. دبیرانِ کانون، نه تنها برای ادامهٔ این شبها، بل برای موجودیّتِ کانون احساس خطر می‌کنند. چرا این جوان که به هنرمندی‌اش ارج می‌گذارم و دوستش دارم، به‌رغم آنچه یك هفته پیش در خانهٔ خودم به وی گفته‌ام، امشب این‌گونه دواسبه می‌تازد؟ سرمستی این انبوهِ جوانان ـ بیشتر از هواداران چریکهای فدایی خلق ـ که برایش کف می‌زنند و زنده‌باد می‌گویند و باز هم از او شعر می‌خواهند:

با کشورم چه رفته است که زندانها
از شبنم و شقایق سرشارند [...]

و

بگو چگونه بسوزم
چگونه آتش قلبم را
به یاد آن‌همه خونشعلهٔ خیابانی
به یاد این‌همه گلهای سرخ زندانی
به چار جانبِ این دشتِ خون برافروزم [...]

واژه‌ها در شعر این جوان فلزّ گداخته است، سنگین و سوزان. دل را سوراخ می‌کند و جایگیر می‌شود. ولی افسوس! در چنین جایی و در چنین مقطع زمانی، طنین آن زودرس است و پژواك آن کم‌دامنه. بویژه به ذهن برخی از دبیران و اعضای کانون چنان بد می‌نشیند که مثلاً دکتر باقر پرهام می‌گوید: اگر سعید از کانون اخراج نشود من استعفا می‌دهم. دکتر ساعدی هم می‌آید و با من پرخاش می‌کند که تو اصرار داشته‌ای کلمهٔ سانسور را در سخنرانی خود بر زبان نیاورم و به‌جای آن «ممیزی» بگویم و بعد سلطانپور و مؤمنی چنین و چنان می‌گویند. مست است و سخت برافروخته. حق هم دارد، در اصل مسئله نه در انتسابِ گناه آن به من. این هیئت دبیران است که مقرّر داشته، در گفتارها و شعرها، افشاگری و کوبندگیِ اعتراض به مبارزه‌جوییِ آشکار و رویارویی کشیده نشود. زود است و محیط بیرون آمادهٔ پشتیبانی عملی نیست.
در میان شعرخوانیِ سعید، پیغامی روی تکّه کاغذ مچاله‌شده‌ای به دستم دادند که هرچه زودتر خودم را در پای سکوی سخنرانی به هزارخانی برسانم. از لابه‌لای جمعیّت فشرده بزحمت رفتم. سعید همچنان شعر می‌خواند، با کلماتِ آتشین و لحنِ آتشین‌تر. گفتم:

ـ سعید! زود تمام کن. بیا پایین.

نخواست و ادامه داد. شعر را تا پایان خواند. باز گفتم:

ـ سعید جان! خواهش می‌کنم.

ولی او همچنان خواند و خواند. سرانجام در بلندگو اعلام کرد:

ـ برای آنکه وقت به دوستانِ دیگر برسد، یك شعر دیگر می‌خوانم و می‌روم.

و شعر طولانیِ دیگری خواندن گرفت. سخت برایش کف زدند. کسانی که روی چمن حیاط نشسته بودند به پا خاستند و، کف‌زنان و فریادکنان، باز از او شعر خواستند. خوشبختانه، خودش برگشت و عذر خواست... [1]

به‌آذین، م. ا.: *از هر دری... (زندگینامهٔ سیاسی ـ اجتماعی)*، تهران، انتشارات جامی، ۱۳۷۲، ج ۲، ص ۶۹ و ص ۷۷ـ ۷۴.

اسماعیل خوئی:

م. امید، با «گشودنِ راهی از خراسان به یوش»، دبستانِ «شعر خراسانیِ نو» را بنیاد گذارده است. در این دبستان، شاعران بسیار خوبی، همچون م. سرشك و م. آزرم، پرورش یافته‌اند. من نیز از شاگردان همین دبستانم. و شاعرانی مانند سعید سلطانپور را، اگر نه از «همشاگردی» های خود، دست‌کم، از یاران خویش می‌بینم.

خوئی، اسماعیل: مصاحبه، در پاسخ عبّاس اسدزاده، تجدید چاپ شده در کتاب: *از شعر گفتن* (تهران، مرکز نشر سپهر، ۱۳۵۲) ص ۳ـ۱۶۲.

سعید سلطانپور غریوی خشماگین است با مایه‌هایی از نازکدلی و عشق.

خوئی، اسماعیل: «انگاره‌ها»، در: *فاخته*، دورهٔ اوّل، شمارهٔ ۲ (هلند، پاییز ۱۳۷۱)، ص ۳.

فرامرز سلیمانی:

در سالهای پنجاه... نعمت میرزازاده، سعید سلطانپور و جعفر کوش‌آبادی که به تصویر و استعاره، اعتقادی کمتر داشتند به زبانی رسیدند که جنبهٔ حرفی و توضیحیِ بیشتری داشت و بر سادگی و همه‌فهم بودن تأکید می‌کرد و فاصلهٔ خود را با مردم کمتر می‌نمود...

شعر سعید سلطانپور، شعر آوازهای بند، شعر صدای نامیرایی از کشتارگاه است... شعرها، علی‌رغم بیقراریِ شاعر، در بند وزن و قالب‌اند با چاشنیِ چند غزل... و به هر حال، چه در قالبهای کهن و یا به‌صورت شعر آزاد، پرندگانِ سبکخیزِ واژه‌ها از شاخهٔ زبانِ شاعر پرواز می‌کنند و در شورش و قرار، زخمه‌هایی می‌شوند ماندنی که از سر صداقت است که شاعر با لبِ بسته در آتشِ شکفتهٔ گلزخم می‌سوزد و در کنجِ تنگنایش نغمهٔ روزگار می‌خواند...

برای سعید سلطانپور و علی میرفطروس و بسیاری دیگر... شعرهای زندان، «شعر» ی است متعهّد که زیر تأثیر لمس واقعیّت در تنگنای «زندان» در ذهن شاعر شکل گرفته و بر کاغذ آمده است...

سلیمانی، فرامرز: *شعر، شهادت است* (تهران، موج، ۱۳۶۰)، ص ۱۲، ۷۷ـ ۷۶، ۸۰.

مهرداد مهربان:

شاملو بیشتر از پنجرهٔ گشادهٔ دنیای شعر، به‌سانِ هنری قائم به‌ذات، به جهان و ظلماتش می‌نگریسته و می‌غرّیده، و آنان، گُردانِ سلطانپورها، از دریچهٔ سنگرِ مبارزهٔ ناشاعرانه ـ مبارزهٔ سیاسی و نظامی ـ به «سلاح» شعر چشم داشته‌اند. برای اینان، شعر می‌بایست تنها ابزاری، سلاحی فرهنگی، در خدمت رزمی باشد که تنها «شعرِ» بزرگش را جز لولهٔ تفنگ نمی‌توانست سرود.

مهربان، مهرداد: «می‌توان برگشت»: *زمان نو*، ش ۸، پاریس، اردیبهشت ۶۴، ص ۱۶۷.

باقر مؤمنی:

البتّه به‌عنوانِ شاعر... من او را به‌عنوانِ یك شاعرِ دست دوّم و سوّم می‌شناسم، شاید هم کمتر، ولی او یك آژیتاتورِ خیلی برجسته‌ای بود که از شعر استفاده می‌کرد باز برای آژیتاسیون، و کلامی انتخاب می‌کرد که آژیته بکند جمعیّت را... این مسئلهٔ آژیتاسیونِ جمعیّت برایش اصل بود...

از گفتگویی چاپ نشده (فرانکفورت، خرداد ۱۳۷۵).

اسماعیل نوری‌علاء:

براستی هم چه کسی گفته است، و اگر گفته باشد چگونه ثابت کرده است، که شعرِ برانگیزانندهٔ مردم شعر نیست؟ اتّفاقاً، از نظامی عروضی گرفته تا رؤیائی، همه بر گریزناپذیری و مطلوبیّتِ ذاتیِ این تأثیر تأکید کرده‌اند. از سوی دیگر، نوع تأثیرِ شعر بر مخاطب خود هم می‌تواند موجد انواع شعر باشد و در این میان اثری که از لحاظ سیاسی برانگیزاننده است، اگر شعر باشد، به نوعی از شعر مربوط می‌شود که به قول فرنگیها شعرِ Agitation خوانده می‌شود. ما، از انقلاب مشروطه تا کنون، سابقه‌ای مفصّل در این نوع شعر داریم و در این مقوله کارِ سعید سلطانپور... از جایگاهی بلند برخوردار است، چنان‌که من می‌توانم به جرأت بگویم که، در حوزهٔ شعر «آژیتاسیون»، ما هیچ‌گاه شاعری با قدرتِ سلطانپور نداشته‌ایم.

نوری‌علاء، اسماعیل: «دیدگاههای آقای سرفراز، ربطی به دیدگاههای آقای رؤیائی ندارد!»، در: *رؤیا ـ بازتابِ شعر و ادبیّات آسیا*، شمارهٔ ۲ (سوئد، ۱۳۷۲)، ص ۱۴.

سعید یوسف:

شاید بسیاری گمان کنند که اگر از محتوای شعر سعید صرف‌نظر کنیم، دیگر چیزی که دارای ارزشی ماندگار باشد برایش باقی نمی‌ماند. نظر من خلاف این است. شعر سعید، در بهترین کارهایش، اگرچه باز هم از نظر کمال هنری در حدّ کارهای خوبِ برخی شاعرانِ تراز اوّل نیست، ولی ویژگیهایی دارد که خاصّ او و احیاناً چند چهرهٔ جوانِ دیگر است؛ و از این لحاظ شعرِ هیچ یك از شاعرانِ دیگر، هرچقدر هم که از کمال برخوردار باشد، جای آن را نمی‌تواند بگیرد. بخصوص دو ویژگیِ عمده در شعر او هست که به آن برجستگی می‌بخشد:

۱ ـ سعید یك آژیتاتور (تهییج‌گر) بزرگ است. هنرِ برجسته‌اش آژیتاسیون (تهییج‌گری) است و این هنر را قبل از شعر، و شاید بهتر و مؤثّرتر از شعر، در تئاتر نیز به کار گرفته است. در شعر بحقّ باید گفت که در کار تهییج و شورآفرینی کسی چون او نداشته‌ایم و نداریم. هیچ شاعری مثلِ او در زمانِ حیاتش موفّق به ایجادِ حرکتِ اجتماعی نشده است. خسرو گلسرخی با دفاعش در دادگاه و با مرگش در برابرِ جوخهٔ اعدام توانست تأثیرِ زیادی در روشنفکران و حتّی در تودهٔ مردم عادی بگذارد؛ ولی، گذشته از آنکه شعرِ او با شعرِ سعید قابلِ قیاس نیست، نوع تأثیر نیز کاملاً متفاوت است. سعید می‌توانست با خواندنِ چند شعر، شورِ مبارزه بیافریند و جمعیّت را آمادهٔ اقدام به تظاهرات و عملِ قهرآمیز کند.

البتّه انکار نمی‌توان کرد که جنبهٔ شعاریِ شعرها (بویژه در موردِ برخی از آنها) و مهارتِ سعید در دکلمهٔ پرشور، همچنین آگاهیِ جمعیّت از سابقهٔ مبارزاتیِ سعید و محبوبیّتِ شخصیّتِ او، همگی در ایجادِ این شور و هیجان نقشِ خود را بازی می‌کرده است؛ امّا این به معنای نفیِ ارزشِ شعریِ کارهای سعید، بخصوص در اشعارِ بهترش، نیست. شعرِ شاملو و برخی از شاعرانِ دیگر بسیار زیباتر و سنجیده‌تر از شعرِ سعید است، امّا شعرشان، حتّی در آنجا که مضمونی مشابه شعرِ سعید دارد از این قدرتِ آژیتاسیون برخوردار نیست. شاید این شاعرانِ خود نمی‌خواسته‌اند که شعرشان چنین باشد؟ حرفی نیست؛ ولی به هر حال شعرِ سعید چنین خصوصیّتی دارد و از این نظر ـ البتّه در بهترین کارهایش ـ قدرتی بیش از شعرِ ایشان دارد...

۲ ـ شعرِ سعید، شعرِ زندان و شکنجه‌گاه، شعرِ چریك و مبارزهٔ مسلّحانه است. او خود در درونِ چنین فضایی است و در نتیجه توصیفی که از این فضا می‌کند پرشور و عاشقانه و از درون است. شاعرانی مانندِ شاملو نیز در اشعاری ماندگار و پرشکوه در ستایشِ قهرمانیهای این مبارزان سخن گفته‌اند، ولی شعرِ آنان ستایشی است از بیرون. سعید علاوه بر آنکه این‌گونه اشعارش از نظرِ کمیّت با دیگران قابلِ مقایسه نیست، از نظرِ کیفیّت نیز شعرش این خصوصیّت را دارد که صدایی از درونِ گود و از خطِّ مقدّمِ جبهه و آمیخته با صدای انفجار و دودِ باروت. اگر در شعرِ شاعرانِ دیگر از «صبغهٔ اقلیمی» سخن گفته می‌شود (مثلاً گفته می‌شود که شعرِ نیما رنگی از طبیعتِ شمال دارد و شعرِ منوچهر آتشی حال و هوای جنوب را دارد و در شعرِ شاملو فضای شهرها و زندگی در شهرهای بزرگ انعکاس می‌یابد)، اقلیمی که شعرِ سعید از آن رنگ می‌گیرد اقلیمِ سلّولهای زندان و خانه‌های تیمی و درگیریهای خیابانی است. *در این اقلیمِ خاص، چهرهٔ اوست که برجستگی می‌یابد، حتّی اگر شعرش در سطحِ کارِ برخی شاعرانِ دیگر نباشد.* و در توصیفِ این فضا، اگر گاه موفّق نیست... گاه نیز موفّق به خلقِ تصاویر و پاره‌شعرهای بسیار زیبا و به یاد ماندنی می‌شود...

یوسف، سعید: *نوعی از نقد بر نوعی از شعر* (آلمان غربی، نوید، ۱۳۶۵)، ص ۱۳۳ـ۱۳۰.

۱ ـ چنان که می‌بینید، آنچه که از به‌آذین نقل شد بیشتر برای نشان دادن «تأثیرِ» شعر سعید سلطانپور بر شنوندگان است؛ و خدا پدر به‌آذین را بیامرزد که چندان در این نقل خاطره بنا به ملاحظات چیزی را تحریف نمی‌کند. باید امثال مصطفی اسکوئی شرم کنند که چنین زبونانه و بزدلانه از او یاد می‌کنند: «سلطان‌پور که تا پیروزی انقلاب هنرمندی سیاسی بود، سیاستکاری هنرمند شد و گویا فعالیت‌های خود را در رده‌های بسیار بالای تشکیلات آغاز کرد... وی در پی فعل و انفعالات و جناح‌بندی‌های گرون تشکیلاتی، گویا در جناحی قرار گرفت که طرفدار مبارزه مسلحانه می‌بود. به همین جهت دستگیر، و بطوریکه بعد شایع گردید، تیرباران شد.» یعنی تیرباران این همکار دیرینهٔ تئاتر آناهیتا به چیزی در حدود «شایعه» تنزّل پیدا می‌کند. (نگاه کنید به: اسکوئی، مصطفی: *پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران* (مسکو، ۱۳۷۰)، ص ۳۳۴.

اثر گوستاو دوره G. Doré نقاش فرانسوی (۸۳ـ۱۸۳۳)

«شعر سیاسی» در ایران

عدنان غریفی

مقالهٔ زیر را عدنان غریفی به تقاضای *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* و به بهانهٔ شمارهٔ ویژهٔ سعید سلطانپور نوشته است؛ امّا بحثی عام است؛ و البتّه که بیان نظری است و همچون هر نظری جای حرف و بحث دارد.

من تمایل چندانی به تعاریف ندارم، اما به‌نظرم می‌رسد که اصطلاح «شعر سیاسی»، با همهٔ رواجش، چندان معنایی نداشته باشد.

اصطلاح «شعر عاشقانه»، چه از نظرفنی و چه ادراکی، قابل قبول است. اگر پرسیده شود که شعر عاشقانه چیست، می‌توان پاسخ داد که شعری است که موضوعش عشق است. عشق، «موضوع» و «تم» است. سیاست، موضوع نیست، اسلوبِ برخورد با موضوع است؛ مثل شعر، که اسلوبِ برخورد با موضوع است. اگر پرسیده شود که «شعرِ سیاسی» چیست، و ما جواب بدهیم شعری است که موضوعش سیاست است، جواب ما بی‌معنا خواهد بود، چون سیاست خودش یك اسلوب است برای نگاه کردن به موضوع. طرز نگاه در طرز نگاه نمی‌شود. قاراشمیش می‌شود.

بیان چنین نظری در شرایط سیاست ستیزیِ فعلی نیروهایِ چپ وطنیِ خسته ممکن است به سوء تفاهم ازجانبِ نیروهای چپِ وطنیِ غیر خسته، یا جز این، بیانجامد. بنابراین مثال دیگری می‌زنم تا رفع شر شود!

نقاشی یك اسلوب نگاه کردن به تم و موضوع است، عین سیاست که یك اسلوب است. حال اگر کسی بگوید من شاعر نقاشی هستم (مثل کسی که بگوید من شاعر سیاسی هستم) اصطلاح دقیقی به‌کار نبرده است. یك تابلوی نقاشی می‌تواند نقش «موضوع واسط»، یا رابط، را بین شاعر و محتوای اصلی تابلو بازی کند، اما اینکه شاعری بگوید که کار من این است که بر اساس یك واسط به مواضیع اصلی بپردازم، کمترین تهمتی که به او منسوب خواهد شد این است که بگویند او شاعر اصیلی نیست، زیرا یك شاعر خوب، مثلِ یك سیاستمدار خوب، به مواضیع اصلی، به اُمهات مواضیع، می‌پردازد، نه مواضیع واسط (medium theme). حال اگر در جامعه‌ای، اسلوبی، مانند یك شرکت انحصاری، همهٔ مواضیع را در انحصار خود بگیرد، و از طریق خویش، گاهی، استخوانی جلو طالبان بیندازد، این نشان دهندهٔ تسلّط دیکتاتوری، و در نتیجه بیماری، در آن جامعه است. این همان مویی از خرس کندن است.

حتی موقعی که شعر می‌خواهد در برابر مسائل عام انعکاس نشان دهد، باز طرز نگاهش مثل طرز نگاه سیاست نیست. شعر به‌علّت خصلتِ «شکل پذیری» اش (plasticity)، ناچار از پرداختن به «امر خاص» است ـ حتی اگر این شکل پذیری «ذهنی» باشد، یعنی «ایماژ» باشد (به‌علّت مصالحش که کلمه و موسیقی است). سیاست، به‌علّت خصلت «تعمیم پذیری» اش (generalization)، ناچار از «بی‌شکلی» است.

(بعلت این خصال وراثی است که می‌بینیم «شعر» و «سیاست» با هم سازگاری ندارند ـ حتی در شخصی که به هر دوی آنها علاقه‌مند است! و وقتی هم که کوشش می‌شود که بین این دو، سازگاری برقرار شود، هر دو گند می‌زنند، هم سیاس، و هم شاعر! و این دقیقاً همان وضعی است که در میان سیاسیون ناشی، و شعرای ناشی‌تر اتفاق می افتد. شاعران و سیاسیون بزرگی چون نرودا هرگز به این عمل عبث دست نزدند!)

حتی نمی‌شود گفت که میخواهیم دید سیاسی را شاعرانه کنیم.

سؤال خواهد شد به چه منظور؟

راستی به چه منظور؟

هر چه بیشتر دست و پا بزنیم، بیشتر در بی‌معنایی فرو خواهیم رفت. چه بگوییم؟ بگوییم چون دید سیاسی «خشك» است، میخواهیم به کمك شعر «نرم» اش کنیم؟ چه بی معنی!

در واقع آنچه که مورد نظر ماست موضوع است؛ موضوعی که میخواهیم به‌طور همزمان با دو «دستگاه تفسیری» به حلاجی آن بپردازیم، و این نمی‌شود. این شیوه، عقلی نیست. حتی توی منطق هم نمی‌شود شما به‌طور همزمان یك پدیده را با دو دستگاه منطقی متفاوت تحلیل کنید ـ مثلاً منطق ارسطویی و منطق دیالکتیکی (مگر اینکه منظور قیاسی comparative داشته باشید[1]). خلط مبحث می‌شود و نتایج حاصله هیچ معنایی نخواهند داشت. اسلوب سیاست این است که «تعمیم» را مبنای کار خود قرار دهد؛ یعنی شما وقتی مشغول یك صحبت سیاسی هستید هیشه از عام حرکت می‌کنید، بعد خاص را در آن جستجو می‌کنید.

در شعر، و هنر به‌طور کلی، شما به خاص نگاه می‌کنید، در آن تدقیق می‌کنید، و به وقت آفرینش می‌کوشید که وجوه عام آن را کشف کنید.[2] هنر شما موقعی است که این دو را در چنان تعادلی قرار دهید که به ماحصل این تعادل، به خصوصیات امرِ خاص، زیان وارد نکند؛ یعنی طوری نشود که به شما گفته شود «فلانی این نمی‌شود».

در نثر هم کم و بیش اوضاع همین‌طور است، مثلاً این نقص «چوب بدست های ورزیل» است که گفته است دوتا و نصفی شکارچی، گرفتار چنان جوعی می‌شوند که اهالی یك ده به تمامی، مرتب و بی‌وقفه، و تغار تغار، برای آنها آشپزی کنند و آنها، تغار تغار، بخورند و سیر نشوند! اگر بگویید «منظور» من نمایش استعمار جهانخوار است، خلایق به شما خواهند خندید.

حدود و ثغور خاص باید معلوم باشد، مثلِ یك عکس بد، «فلو» (تار) نباشد، مجسم و «موجه» باشد، باید بشود دیدش، مثل عکسی که خوب گرفته و ظاهر شده است؛ حتی اگر این حدود و ثغور واقعیت بیرونی نداشته باشد. مهم این است که بتوان ممکن بودن حدوث آنها را به کمك قرائن موجود «تصور» کرد.

خوب، قبول؛ در شعر نمی‌شود از این منطق استفاده کرد. کلمه در شعر «منشوری» است، در نثر «آینه‌ای» است؛ ولی حتی منطقِ خاصِ شعر هم در زیر چتر منطق عام قرار می‌گیرد.

به این ترتیب می‌بینیم این دو سیستم نگاه (سیاسی و هنری)، از جهت فنی، و نه جهات دیگر (مثلاً موضوعی)، متنافرند و نباید هردو را در یك جا، در یك دیسیپلین، جمع کرد. ضدّند اینها؛ و نه از آن نوع ضدهایی که بشود آنها را آشتی داد؛ «جمع اضداد» دیالکتیکی، تفسیرِ نیرویِ حرکت است؛ اختلاف پتانسیل بین «موجود» و «ممکن» است. هیچ پدیده‌ای نیست که این ویژگی را نداشته باشد، مگر اینکه آن پدیده «مرده»، به معنای مطلق، باشد ـ که ممکن نیست، زیرا «مردگی» قابل تصور نیست. مردگی نسبی نیز، اعتباری است. انسان مرده کسی است که نفس نمی‌کشد، که قلبش نمی‌تپد، که ... اما در ساختار طبیعت، این ویژگی عبارت است از تغییر شکل یك «کائن» به شکل یا اشکال «کائن» دیگر.

شعر و سیاست می‌توانند موضوع مشترکی داشته باشند. فی‌المثل هنگامی که سیاستمداری برای مقالهٔ خود بیتی، بندی، قطعه‌ای شعر انتخاب می‌کند و آن را بالای مقالهٔ خود می‌گذارد، به این منظور نیست که از شما بخواهد که با همان دیدی به آن مقاله نگاه کنید که به شعر نگاه می‌کنید. منظور او بیشتر این است که به یك موضوع، از دو دید نگاه شود تا تصویر کاملتری از موضوع ارائه شود.

شما اگر شیوه‌ای برای نگاه انتخاب کردید، نمی‌توانید وسط کار آن را عوض کنید. این به آشوب می‌انجامد ـ یعنی شیوهٔ سفسطی. به اختلاط معانی می‌انجامد؛ که یعنی بی‌معنایی. در آنصورت به شما می‌گویند شما کارتان را بلد نیستید.

ما می‌توانیم از تعاطی، داد و ستد، بین «شعر و سیاست» صحبت کنیم، نه «شعر سیاسی». شعر سیاسی همان‌قدر معنی دارد که «شعر فیزیکی»، که «شعر شیمیایی» ـ یعنی بی‌معنی. اما نفس مطالعهٔ این تعاطی بین دیسیپلین‌ها خودش یك جور علم است.

آن تعداد از شاعران بزرگ معاصر ما که به ادخال سیاست در شعر علاقه‌مند هستند، در موفقترینِ آثار خود، به این تعاطی توجه داشته‌اند. به این ترتیب می‌توان گفت که تقریباً همهٔ شعرای بزرگ ما، به این یا آن صورت، و تقریباً پیوسته، به اینِ تعاطی اندیشیده‌اند و محصول خوبی هم به‌بار آورده‌اند. کسانی مثل کسرائی، مثل اخوان، مثل نیما، شاملو، حتی مثل فروغ.

ظاهراً «سیاسی‌ترین» اینِ شعرا مرحوم کسرائی است، ولی کسرائی دقیقاً در بدترین اشعار خود گرفتار همان بلیّه‌ای شده بود که یك نسل از شعرای «سیاسی‌سرا» در دو دههٔ ۴۰ و ۵۰ گرفتار آن شده بودند: خلط نگاه، خلط دیسیپلین: دیسیپلین سیاست و دیسیپلین شعر.

نحوهٔ نزدیك شدن (approach) به موضوع، مغلوط بود. در شعر، که تجربه‌ای بشدت خصوصی است، نمی‌شود گفت مدینه و دل حضار را کباب کرد. اگر کباب شد، مطمئن باشید که دل آنها از مدینهٔ خودشان کباب شده است، نه مدینهٔ شاعر. در شعر، مثل علیا وجود ندارد. اصلاً در کار آفرینش هنری، مثل، نه علیا و نه سفلی، وجود ندارد. مثل مشترك وجود ندارد.

به‌نظر من یکی از عالیترین اَشکال این تعاطی در شعر معاصر فلسطین متجلی است. شعرای بزرگی

مثل سمیح القاسم، محمود درویش، معین بسیسو و جز آنها. اینها به‌علّت شرایط خاص زندگی مردم فلسطین، که از سرزمینشان بیرون رانده شده‌اند، مجبور بوده‌اند در هر گامی که بر می‌دارند با مسائل جامعهٔ خود به‌گونهٔ سیاسی برخورد کنند. در سیاست باید با امور روزمره بر اساس یك نقشهٔ عام برخورد کرد. اگر این‌طور نباشد عواقبی نامطلوب، و چه بسا وخیم، به‌بار خواهد آورد، چون در سیاست همه چیز به‌طور زنجیره‌ای با هم ارتباط دارند. در شعر این‌طور نیست. سیاست قلمرو انعکاس فوری و ارادی (spontaneous) نیست. شعر هست. در سیاست اگر هر عمل و عکس‌العملی مطالعه نشده باشد، حتی ممکن است فاجعه ببار آورد.

در اولین سالهای اشغال فلسطین و تأسیس دولت غاصب اسرائیل، در زمان جمال عبدالناصر، در یك سرود حماسی بسیار زیبا، شاعر دلسوخته جوش آورده بود و با خشمی حماسی گفته بود که باید یهودیها را به دریا ریخت. خواننده (فائده کامل) هم هرچه احساس خشم از دربه‌دری ملت فلسطین در دل داشت در صدای زیبا و حماسی و پر خشم خود و در این بند شعر ریخته بود.

با شنیدن این شعار، قند توی دل اسرائیل آب شد. از این بهتر نمی‌شد ماشین تبلیغاتی را علیه «اعراب وحشی!» به حرکت در آورد. اروپا و آمریکا، زیر پوشش ریاکارانهٔ حمایت از ملت نوپای مظلوم اسرائیل (انگار شش میلیون یهودی را عربها کشته بودند!) به‌طور یکپارچه و هماهنگ، همهٔ دستگاه تبلیغاتی خود را در اختیار آنها گذاشتند [۳]: بیچاره اسرائیلیها! ببینید این اعراب چقدر وحشی هستند! می‌خواهند آنها را از مملکتشان! بیرون بیندازند! توی دریا بیندازند! همزمان با ماشین تبلیغاتی غرب متمدن، دولت اسرائیل شروع به انداختن فلسطینیها در دریا کرد! نه خدایا، چه اشتباهی کردم! بنا به روایت اسرائیلیهای مظلوم، و غرب مظلوم‌تر!، فلسطینیها خودشان شروع کردند به بیرون راندن خودشان از کشور اسرائیل، که برای دوهزار و پانصد سال «اشغال» کرده بودند؛ و نه تنها خودشان را از راههای خاکی به بیرون انداختند، بلکه از راههای آبی، از دریا هم همین‌طور! تقصیر خودشان بود! می‌خواستند خودشان را بیرون نیندازند! اسرائیل بیچاره که به‌مدت دوهزار و پانصد سال در اشغال فلسطینیها بود، باید از خودش دفاع می‌کرد! با وجود این، خشونت زیادی به کار نبرد، فقط یواش یواش آنها را با تانك و هواپیما و این‌جور چیزها «هل» داد! آنها خودشان خودشان را توی آب انداختند!

فقط یك قلم از فلسطینیهایی که خودشان را از اسرائیل بیرون انداختند چهارصد هزار نفر بود! بقیه هم یواش یواش خودشان را انداختند بیرون، زیر نظارت عالیهٔ ـ لابد ـ برادرانهٔ اردوگاه سوسیالیستی به رهبری شوروی، که به حق ملل در تعیین سرنوشت خود اعتقاد داشت (بخصوص ملّتی مثل ملّت یهود که در میان ۷۲ ملّت پراکنده بود؛ و اینها که بین ۷۲ ملّت پراکنده بودند ـ لابد ـ بیشتر حق تعیین سرنوشت داشتند تا ملّتی که بین ۷۲ ملّت پراکنده نبودند! و تازه همین برادر بزرگ هم فراموش کرده بود که دیانت، اگر بتواند، فقط می‌تواند یکی از عوامل تشکیل دهندهٔ مفهوم ملّت باشد نه همه‌اش ـ وگرنه هندوستان باید به ۲۵ هزار کشور تبدیل شود، چون دستکم ۲۵ هزار دین در آنجا هست! ـ ... و تازه معلوم نشد که چطور این قوم ـ اعنی قوم یهود ـ بعد از بیست سی قرن به فکر تشکّل مجدد خود افتاد، و درست در زمانی که جنبش رهایی‌بخش ملّی عرب داشت اوج می‌گرفت، و تازه ... لااله الی ...! آخر آدم به این برادر بزرگ چه بگوید!) ... به‌خاطر همین هم بود که گذاشت فلسطینیها آزادانه، و یواش یواش، خودشان را به دریا بیندازند، و از اسرائیل اشغال شده بیرون بروند! حال اگر در این جریان هزاران هزار پیر و طفل غرق شدند، تقصیر خودشان بود. می‌خواستند بروند شنا یاد بگیرند!

ای درود بر اردوگاه زحمتکشان، اردوگاه سوسیالیستی واقعاً موجود!

بگذریم؛ همان بهتر که بگذریم.

نیز منظور این نیست که بگوییم یك بند شعر همهٔ این بلاها را سر مردم فلسطین آورد. منظور این است که وقتی دیسیپلینها پا توی کفش هم می‌کنند، می‌توان حتی انتظار فاجعه داشت، وگرنه دستمال چه ارزشی دارد که به‌خاطر آن تراژدی «اتللو» آفریده شود! مهم این است که بهانه بدست یاگوها داده نشود.

از این‌جهت ـ یعنی تعاطی بین سیاست و شعر ـ، شعرای فلسطین بلوغ و رشد حیرت‌آوری از خود نشان داده‌اند. فلسطین و قضایای آن نمونهٔ عالی همزیستی عام و خاص است. وزن سنگین تعاطی بین شعر و سیاست در عالیترین شکل خود در شعر فلسطین، و نیز در اسلوب و شیوهٔ سیاسی فلسطین مشاهده شده است.

در سال چهل و شش یا چهل و هفت در زندان به برنامهٔ «جشن شعر فلسطین» به مدت یك هفته از رادیو بغداد گوش می‌دادم که از طرف ساف، سازمان آزادیبخش فلسطین، سازمان داده شده بود. مسئولان، برنامه را خیلی عالی تنظیم کرده بودند. شعرا می‌آمدند شعرهاشان را می‌خواندند. در فاصلهٔ خواندن اشعار، سخنگویی از جانب ساف می‌آمد و خبری سیاسی از مبارزات چریکها می‌داد. بیان اشعار پرشور، تصویری و بسیار مؤثر بود؛ بیان خبرها و چیزهای دیگر (مثلاً تکه‌هایی از مصوبات مجلس ملّی فلسطین) خونسردانه، بشدت متعقل و عام بود. تأثیر این شیوه بسیار زیاد بود. شنونده مرتب از شبکهٔ ارتباطی حسی و شبکهٔ ارتباطی عقلی خود استفاده می‌کرد. هردو شیوهٔ بیان، در چنان حدی از بلوغ بودند که شنونده هر دو را آسان می‌پذیرفت. هم در شعرها به موضع‌های «سیاسی» توجه می‌شد، و هم در اعلامیه‌ها و بخشهای سیاسی به جای پای قدرت کلمه در شعر. این یعنی تعاطی. این خصوصیت را شما در بهترین آثار شعری و نثری فلسطینی می بینید.

محمد الجواهری، بزرگترین شاعر شعر «عمودی» معاصر عرب (یعنی شعر تابع اوزان عروضی کلاسیك)، که عراقی است، در شعر خود آمیزه‌ای پر شکوه از گونهٔ قدیم و جدید این تعاطی را بوجود آورده است.

اگر ما به «شعر سیاسی» از این دید، یعنی از دید تعاطی بین دو اسلوب نگرش نگاه کنیم، می‌بینیم هیچ شاعر بزرگی در دنیا، نه تنها از آن فارغ نبوده، بلکه مجموعه‌ای از بهترین آثار خود را با پیروی از این داد و ستد آفریده است. حق هم همین است، چراکه نگاه سیاسی عالیترین محصول مدنی حل و فصل امور زندگانی است، زیرا فلسفهٔ زندگی و اسلوب تطبیق آن را، که همان سیاست است، مورد استفاده قرار می‌دهد. حال اگر شعر بتواند از اسلوب و شیوهٔ سیاسی و فلسفی به نفع خود (و نه برعکس، به نفع آنها) استفاده کند، معنیش این است که توانسته است در عین پرداختن به امر خاص (یعنی شیوهٔ استتیکی)، امر عام را نیز به ذهن خواننده متبادر کند. اصلاً این کل هنر شاعری، کل هنر، است؛ و از آنجا که این امر بسیار دشوار است و از شاعر، بلوغ متعالی درخواست می‌کند، اکثر شعرهایی که به این منظور نوشته می‌شوند، نابالغ و ناپخته و ناموفق‌اند.

با توجه به این ملاحظات است که شعر «برهوت Waste Land» الیوت، «شعری سیاسی» می‌شود که در آن شاعر، خسارات ناشی از مصائب جنگ اول جهانی را بعنوان مادهٔ اصلی بیان شعری مورد استفاده قرار داده است.

همچنین بیشتر اشعار پابلو نرودا. در شعر canto general، که افتخار شعر معاصر جهان است، نرودا مرز جاه‌طلبی خود را گسترش غریبی می‌دهد و تاریخ یك ملّت و یك قاره را نیز آماج شعر خویش می‌سازد، و از این نبرد مطلقاً فاتح بیرون می‌آید.

شاید «برهنه» ترین «شعر سیاسی» تاریخ معاصر را برتولت برشت نمایندگی کند. [۴] این موضوع چندان تصادفی نیست، چرا که برشت در سرزمین و فرهنگی پرورش یافته است که عالیترین محصولات پرداخت به «موضوع» در آنجا تولید شده است: هم پرداخت عام فلسفی و سیاسی و هم پرداخت خاص هنری و ادبی.

جالب این است که برشت، چه در نمایشنامه‌ها و چه در کارهای شعری خویش، عمدتاً هدف آموزشی و تربیتی را دنبال می‌کرد، معهذا می‌بینیم که «تجسم»، یعنی شالودهٔ هنر و ادبیات، نقش راهبر را در آثار او داشته است. بقول سعید خودمان (نقل به معنا می‌کنم) «برشت هنرمند، به یاری قدرت خارق‌العادهٔ خویش، خود را بر جامعهٔ هنری دشمن تحمیل کرده است».

«شعر سیاسی» در ایران، عمدتاً بدیل (alternative) سیاست شده بوده است، که از همان اول به معنای قبول شکست بود، زیرا این جبر است، نه اختیار، و هر جبری محکوم به شکست است، جز جبر تغییر. اما برای قبول این جبر دو دلیل عمده وجود دارد: ۱) شعر، تاریخاً محمل فکر و معانی در کشور ما بوده است؛ ۲) دیکتاتوری و فقدان آزادی.

اما آن گروه از اشعاری که موفق شده‌اند، توفیقشان بیشتر نتیجه و حصیلهٔ اندیشهٔ شاعر به تعاطی بین این دو نگرش بوده است ـ با بیشترین تکیه بر شعر. و اینها استثناهایی بیش نیستند. این استثناها از بلوغ شاعر ناشی می‌شوند، نه خود موضوع، یعنی سیاست. به سخنی دیگر، شاعر توانسته است خواسته ها و متطلبات شعر را بر موضوع خود تحمیل کند.

از سوی دیگر باید گفت که «تفسیر» سیاسی از شعرهای عمدتاً برخوردار از موضوعهای عام اجتماعی، محصول وضعیت سیاسی است، نه هدفمندی سیاسی شاعر بهنگام تصنیف آنها.

این تفسیرها با تغییر روزگار و مکان جغرافیایی تغییر می‌یابند؛ و این البته محصول پرمایگی و

بلوغ آن شعر خاص، و هم خود شعر به‌طور کلی است. همان‌طور که گفتم کلمه در شعر خصلت منشوری دارد.

فی‌المثل شاعری مثل اخوان عمدتاً اسطوره و فلسفه را موضوع پرداخت شاعرانهٔ خود قرار می‌دهد. حتی آن عده از شعرهای او که با تأثر مستقیم از وضع سیاسی سروده شده‌اند (و مشهورترینشان شعر «زمستان»)، در اساس، به مجموعه‌ای از روابط اجتماعی اشاره دارند که الزاماً سیاسی نیستند. شعر «زمستان»، وضع بشری است، نه وضع سیاسی. بنظر من «زمستان» اخوان بیشتر به مجموعهٔ روابطی اشاره دارد که از حدود حاکمیت سیاسی فراتر رفته، به نوعی مدنیت سرشار از محرمات (taboo) اشاره دارد. «زمستان» یك ارتباط زمستانهٔ اجتماعی است، نه الزاماً سیاسی. در سطح دیگری از تفسیر، زمانی که خواننده از مقوله‌های سیاسی و فلسفی فارغ باشد، «زمستان» تصویری زیبا (و در عین حال غم‌انگیز) از زمستان طبیعت است. در تحلیل عمیقتر این شعر، امید یا ناامیدی، جای اصلی و هستهٔ اصلی را تشکیل نمی‌دهد، بلکه بیشتر عدم بلوغ ارتباطات اجتماعی مورد نظر است. شعر «زمستان»، شعر سکون ناشی از وضع سیاسی نیست، سکون ناشی از قرار گرفتن تمدنی در سراشیبی و تشتت است. از نظر فلسفی، شعر «زمستان» بیشتر شعری اگزیستانسیالیستی به شیوه و روال شرقی است.

این خصوصیت، وجه حاکم بر بیشتر اشعاری است که توسط نسل جوانتر، اما نه چندان سیاسی شاعران دهه‌های ۴۰ و ۵۰ سروده شده است. فروغ می‌گوید: «چراغهای رابطه تاریکند». دیکتاتوری ناشی از این تاریکی بسی وحشتناکتر از دیکتاتوری سیاسی است. این یك دیکتاتوری تاریخی محصول عدم نضج رابطهٔ اجتماعی است.

فقدان رابطهٔ نضج یافته است که شاعر پرخاشجویی مانند شاملو را بر آن می‌دارد که زمانی که ایجاد رابطه برای او ممکن می‌شود، در آن رابطه متوقف شود، و برآن رابطه، از هزار زاویه بنگرد، و مجموعه‌ای شعر بیافریند که محور اصلی آن، رابطه با یك نفر است: آیدا. آیدای شاملو، نماد رابطه‌ای مطلوب است که شاعر، بعلت محدودیت دایرهٔ ارتباط انسانی خود، چهار چنگول به آن می‌چسبد، و یك «سیکل» زیبا از اشعار خود را می‌آفریند. و شگفت‌آور نیست که شاعر این رابطه را در صمیمانه‌ترین شکل رابطهٔ خصوصی می‌جوید: عشق. هیچ شاعری مانند شاملو تا این حد نمایشگر محرومیت ارتباطی و دایرهٔ محدود این ارتباط نیست؛ و بعد از او فروغ است، که اشعار دوران بلوغش (که در کتاب *تولدی دیگر* منعکس شده‌اند) کانونی فشرده و یگانه و منحصر به یك فرد دارند. شگفت آنکه وقتی این رابطه رو به سردی می‌گذارد، اشعار فروغ شکل اجتماعی‌تری به خود می‌گیرند!

تعاطی شعری ـ سیاسی کسرائی بیشتر با موضوعهای «انبوه‌گرا» است ـ حتی آنگاه که مخاطب او دختری کارگر از شمال است. امر خاص کسرائی، بیشتر، طبقه است. کسرائی جز در مواردِ بسیار استثنایی، آن‌هم در اشعار بسیار زیبای امپرسیونیستی خود، فرد را مورد خطاب قرار نمی‌دهد.

نیما، شاعرترین همهٔ این شعرا، آگاهانه خود را به رودخانه‌ای تشبیه کرده است. او، چون قصد قیام و انقلاب دارد، تمام مواضیع و تمها را در شعر خویش می‌آزماید، و از این آزمون پیروز بیرون می‌آید. هنوز خیلی مانده است که اشعار نیما از جهت آفرینش استتیکی مورد بررسی کامل قرار گیرد. ولی نیما، نمونه‌ای بسیار خوب از شعرایی است که امر تعاطی بین دستگاههای مختلف نگاه به سوژه و موضوع را مورد پرداخت قرار داده‌اند. نیما، افسونگرانه، همچون شاعری بالغ، از درون دیگ این تعاطی پیروز بیرون می‌آید.

اما امر ارجع جامعهٔ روشنفکری ما سیاست بوده است، و بنابراین بیشتر شعرهای دارای ارزش‌های عام اجتماعی، ارزش خاص سیاسی می‌یابند. اگر روزگار آرامش و خونسردی و آزادی فرا رسد، خواهید دید این اشعار، مکان تفسیری طبیعی خود را خواهند یافت، و جدا از تحلیل اصلی آنها، یعنی تحلیل جمالی، بعنوان اسناد شاعرانهٔ وضعیت روانشناسی اجتماعی و مدنی بررسی خواهند شد، نه سیاسی.

خوب، پس «شعر سیاسی» چیست؟

به گمان من، شعر سیاسی نزد ما به هدف پاسخ‌گویی به یك نیاز سیاسی نوشته شده است، و نه نیاز شعری؛ و مجموعه‌ای از بدترین اشعار عمدتاً دو دههٔ ۴۰ و ۵۰ است که توسط شعرایی سروده شده‌اند که می بایست مقالهٔ سیاسی می‌نوشتند، و چون این امر (به هر دلیل ـ شخصی یا اجتماعی) ممکن نبود، شعر سرودند.

بی‌خبری از شعر و فنون شاعری از این اشعار می‌بارد. برخی از شاعران این شعرها به دلائل غیر شاعرانه، شاعرانه شهید شدند. برخی دیگر از آنان خوشبختانه زنده‌اند؛ و اگر به بلوغی در شعر رسیده باشند، در بازنگری کارهای خود با دید یك بیگانه، دست بالا، خواهند گفت که سرایندگان این اشعار آدمهای خوبی بودند، که نیات خیرخواهانه داشتند، اما اشعار آنها از نظر ارزشی میان دو قطب «بی‌ارزش» و «کم ارزش» (تاحد فراموشی بعد از فارغ شدن از خواندن آنها!) نوسان دارند. زیرا اگر اینان به بلوغی رسیده باشند باید بتوانند به مقارنه‌ای میدانی میان شعر خود و شعر بزرگان این نوع شعر دست بزنند، و دریابند که تا چه اندازه، هم از نظر سیاسی و هم از نظر شعری، ساده لوح و ساده گیر بوده‌اند؛ دریابند که حضور مضحك سیاست در شعر آنها هیچ ربطی به حضور سیاست در شعر شاعران دارای افکار ترقی‌خواهانه، مثل لورکا، نرودا، مایاکوفسکی، ناظم حکمت، عبدالوهاب البیاتی، علی احمد سعید (آدونیس، به ویژه در شعر بلند «گوری برای نیویورك»)، فیض احمدفیض (برندهٔ جایزهٔ لنینی)، محمود درویش (برندهٔ انواع جوایز ملی، قومی، و بین‌المللی، از جمله جایزهٔ لنینی)، س. هینی S. Heaney (شاعر ایرلندی برندهٔ جایزهٔ نوبل)، حتی ییتس، که به اشرافیت خداگونهٔ شعر باور داشت، مك نیس، اُدن، و شاعران دارای عقاید مرتجع و راست گرا مثل دانونتسیو (ایتالیایی و مؤید موسولینی)، الیوت، ازرا پاند، و دهها شاعر دیگر از هر دو سو، ندارد؛ دریابند که تا چه اندازه همه چیز را بصورت پراکنده آموخته‌اند ـ سیاسی بودن را، حساس بودن را، و حتی احساساتی بودن را.

«شعر سیاسی» وجود ندارد؛ تفسیر سیاسی شعر، چرا.

بنابراین اگر بخواهیم تصویری بسیار عام و کلّی از «شعر سیاسی» بدست دهیم، باید بگوییم که «شعر سیاسی» می‌تواند هر نوع شعری باشد، که مانند خود سیاست، عامل و عنصر تغییر را بپذیرد. با این تفسیر حتی غزلهای حافظ و مولوی و رباعی‌های خیام هم سیاسی می‌شوند. ویژگی «سیاسیت» و «سیلان» و «انعطاف» شعر، به آن خصوصیت سیاسی می‌دهد. و این ممکن نیست، مگر اینکه «تم» و «موضوع» و «واژه» به شکل منشوری به‌کار گرفته شوند. در آن صورت است که شعر آن جام جهان‌نمایی می‌شود که وضعیت جهان و جهانیان را در هر لحظه از زمان منعکس می‌کند، و این نه فضیلت سیاست، که فضیلت شعر است.

۱ ـ من بیشتر مایلم comparative را قیاسی، و «ادبیات تطبیقی» را «ادبیات قیاسی»، یا، بهتر، مثل اصطلاح رایج در میان اعراب «ادب مُقارن» ترجمه کنم، زیرا به درك دست‌کم ابتدایی موضوع بیشتر کمك می‌کند؛ ما دو پدیده را با هم مقایسه می‌کنیم، برهم تطبیق نمی‌دهیم.

۲ ـ خیلیها در خیلی جاها این را هم قبول ندارند. یعنی می‌گویند تعمیم را ولش؛ به خود شیء، به خود پدیده فکر کن و همان را شعرش کن. الشیئی فی حد ذاته. اگر این را خوب نشان بدهی امر عام هم توی آن خواهد بود. ویلیام کارلوس ویلیامز این‌جور فکر می‌کرد، و بخاطر همین موضوع از الیوت متنفر بود و می‌گفت الیوت با این کارهایش، زندگی را از دید و ارائهٔ شاعر می‌گیرد.

۳ ـ در اختیار آنها که نه، در اختیار هدف دراز مدت خود که همانا کنترل و کوبیدن جنبش رهایی بخش ملی عرب بود، گذاشتند. اگر برنامه‌های دراز مدت غارت ثروتهای بی‌کران منطقهٔ عربی، و اگر تشدید روزافزون جنبش رهایی بخش ملی عرب نبود، سرمایه داری و امپریالیزم (در صورتی‌که منافعش ایجاب می‌کرد) تتمهٔ یهودیان را هم از صفحهٔ روزگار محو می‌کرد. چنان‌که در طول چند قرن تحت عناوین مختلف کرده بود. انکیزیسیون اسپانیایی که صدها هزار یهودی را راهی مغرب (مراکش) و سایر دول عرب کرد، ساخته و پرداختهٔ اعراب نبود. یهودیان در کشورهای عربی و نیز ایران، هرگز یك میلیونیوم رنجی را که در دول غرب کشیده بودند نکشیدند. در این کشورها، به برکت دین اسلام، هرگز «یهودآزاری» به صورت یك برنامهٔ دولتی اجرا نشد. اصلاً چنین چیزی سابقه نداشت...

۴ ـ توجه شما را به ترجمهٔ هنرمندانهٔ سعید یوسف از شعر «برتولت برشت» در کتاب «سرودهای ستایش و اشعار دیگر» جلب می‌کنم.

در ماههای پس از انتشار شمارهٔ ۲، یادداشتی از عدنان غریفی رسید همراه با شعری که می‌خوانید. در یادداشت آمده است: «سعید جان، دو سه روز پیش از خرمشهر به من خبر دادند که برادر کوچکتر از خودم بر اثر خونریزی داخلی مرده است. من این مرثیه را با یاد او گفته‌ام؛ اما می‌بینم انگار در رثای خیلیها در آمده است. نمی‌دانم. اگر پسندیدی چاپش کن؛ وگرنه، فکر کن کاکای غمگینت پیش تو گریه کرده است.» با تسلیت به عدنان عزیز، امیدواریم کاکاهای ما دیگر مجبور نباشند از این‌جور مرثیه‌ها بنویسند. شعر را در صفحهٔ مقابل می‌خوانید.

عدنان غریفی

الآن انکسرظهري *

اینك کمرم شکست؟
نه، ناصر جان،
اینك کمرم
شکسته‌تر شد.

اما، نه
الآن اِنْکَسَرَ ظَهري
چون تو
کاکای من هستی
چون تو
خودم هستی
تصویر مبهمی از عزیزانم نیستی
تصویر نیستی اصلاً
خودم هستی
همهٔ دلم
جگرم
تو همهٔ فکرم
همهٔ کودکیم
تو همهٔ جبههٔ من
من همهٔ سپر تو
هستم

تو
ابنُ اُمی و ابویه **

تو
حتی وقتی که ستمگر بودم
تو حتی وقتی که می‌زدمت

و بعد، باز تو
وقتی که همهٔ بغلم راپر می‌کردی
مثل یك بچه
که بغل مادرش را پر می‌کند

تو کاکای کوچك من بودی
وقتی که عکس تازات می‌گفت
(عکست کنارشط جنگ زده می‌گفت)
که شکسته تَر از مَن شده بودی
پیر
مثل بابایم پیر

تو، من بودی
در خرّمشهر
وقتی که غولِ موشكِ صدّام
از بام
در خانه ات
فرو رفت
و نترکید
و تو و زنت، بچّه‌هایت
مثل بچه‌ها
با ترسی بدتر از هر مرگ
در گوشه‌ای می‌لرزیدید
و منتظر بودید که هر آن
موشك بترکد
و تو و منیره و عاصفه وخالدو احمدرا
دود کند
دود
من ترسِ ترسِ ترسِ تو بودم
در هر لحظه
من ترسِ ترسِ ترسِ تو بودم
در هر آن
حتی زمانی که در خانه ام
در تهران
صحیح و سالم
(اما غرق در غباری که با تو ماند،
پیوسته در تو)
نشسته بودید
تو و منیره و عاصفه و خالد و احمد

تو ترس دائم من ماندی
تو دردِ دائم من ماندی

تو که اضطرابِ دائم من بودی
از بچگی
از وقتی که می ترسیدم
تو زیبا را بدزدند
بچه‌دزدهای پست
مریض
ارزان
تو اضطرابِ دائمِ من بودی

(حالا، خدا را شکر،
آنجا هستی
در سینهٔ مادرت، زمین
آرام خفته‌ای
در قبرت... آرام
خدا را شکر.)

تو اضطرابِ من بودی
وقتی که به سربازی بردندت
نه... از سربازی نمی‌ترسیدم؛ نه
از این می‌ترسیدم که تو را
در جنگی ناخواسته درگیر سازند
در جنگی که در آن
مجبور باشی ماشهٔ تفنگت را
در سینهٔ برادرانت بچکانی
در جبههٔ ظفار
یا دیگر برادران مظلومت
در کردستان
یا هر جا.

تو اضطراب دائم من بودی

حالا خدا را شکر میگویم
که بجای قربانی کردن
قربانی شدی.

تو خسته شده بودی
از بس که
در سرزمین خودت، ایران
هی طعنه شنیدی
هی «جنگ‌زده»، «جنگ‌زده»،
«جنگ‌زده»
ازمردمی که جنگ‌زده‌ترین بودندو...
نمی دانستند
از جنگ‌زده‌هائی که هزاران سال بود
جنگ زده بودند و...
نمی دانستند.

«پدر، پدر،
آنها را ببخشای، نمی‌دانند
آنها را ببخشای
ناداانند.»

و بعد از آن‌همه تحقیر
و بعد از آن‌همه تعقیب
بار دگر پناه بردی
به خرابه‌های زادگاهت
خرمشهر
و بر اطلالش،
یك نفس راحت کشیدی
و بر اطلالش
بشکن زدی و...
لخت و گرسنه و بی چیز
رقصیدی

«آخیش!
بار دگر به خانه بر گشتم
از غربتی که
به زبان فارسی فصیح حرف می‌زد!»

نه مثل غربتِ من، ما،
غربتی هلندی
انگلیسی
آلمانی
هرچه
نه
از غربتی که به زبان فارسی فصیح
حرف می‌زد!

و آب آلوده نوشیدی
از شطّی که روزی آبهایش
زلالتر از اشك چشم بود
از شطّی که آبهایش
مرز نمی‌شناخت
و اجساد هر که را
می‌برد
می‌آورد
شطّی که جسد عراقی را
بر ساحل ایرانی (هه!)
آرام می گذاشت
و جسد ایرانی را
بر ساحل عراقی

از شطّی که هیچکس نمی‌توانست
به او فرمان دهد و بگوید
مرز تو این است.

از شطّی که آبهایش
می شست و
می پوشاند
هر چه مرده را:
کشتیهای بی‌غرور تا دکلْ غرق
و جسدهایی که در زیر و روی آب
می‌پوسیدند
آبی که همیشه می‌شست
می‌شست مرده را
هرچه مرده را
و بر ساحل می‌انداخت
هر چه را

آخ جگرم! جگرم! جگرم!
مثل گل درشت آتش است
جگرم!

نه، چه ساده‌لوح‌اند، دکترها
چه ساده‌لوح‌اند
خونریزی داخلی تو
از جگرِ گوشتی‌ات؟
نه!
از جگر جگرت بود.
خونریزی داخلی تو
از مغز چرب و چیل؟
نه!
از دردِ خطهایِ آگاهی
روی خاکستریِ مغزت بود.

چه ساده لوح‌اند این دکترها!

تو از آلودگی آبها نمردی
از آلودگی مردمان
از آلودگی ایرانِ
مردی

قصّه تمام شده است، اینك
یا نه
تازه اوّل عشق است؟

با آنکه جای دوری نرفته‌ای
با این‌همه
سخت است، ناصر جان

که ببینیشم
دیگر نمی‌توانم،
بار دیگر
با تو دعوا کنم
حتی بزنمت
و بعد
بغلت کنم
و ببوسمت
و تو
ـ انگار نه انگار ـ
بار دگر بخندی
و پنج ریالی را از من بگیری
و به‌سوی قنادی «گلستان» بدوی
و یك نان خامه‌ای بخری
بخوری
بخندی

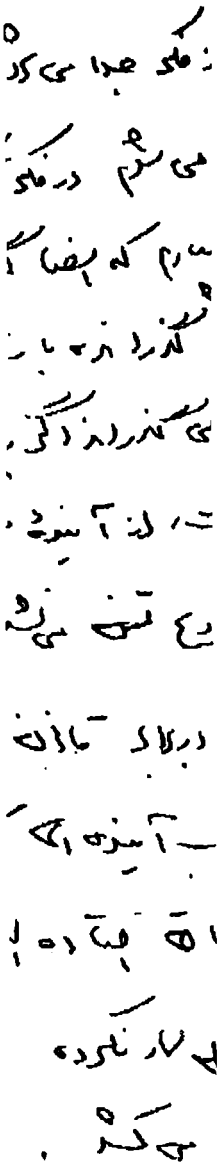
انگار هیچ اتّفاقی نیفتاده است

اول سپتامبر ۹۶

* فرمایش سیدالشّهداء وقتی که حضرت عبّاس بر خاك افتاد: اینك کمرم شکست.
** به گویش عربی محلّی (فصیح : اِبنَ اُمی و اَبی): فرزند مادر و پدرم.

امضا، تکّه‌ای از تن

امضا، وقتی که می‌شود، از فکر جدا می‌شود. و من جدا از چیزی می‌شوم که از من جدا نمی‌شود: از تکّه‌ای تنم که جدا می‌شوم در فکر تکّه‌ای از تن می‌مانم. و در فکر تکّه‌ای از تن، خودم را به آینده‌ای می‌سپارم که امضا گذشته‌اش کرده است. بویژه اگر، قرار و قانونی را، در جائی از این گذشته، گذرانده باشد، مرا هم از آینده‌ای می‌گذراند که هنوز نیامده است، و مدام می‌گذراند اگر به این آیندهٔ نیامده فکر کنم. در این‌صورت کار او گذران است و گذراندن است، از آیندهٔ من، وگرنه امضا خودش آینده ندارد وقتی‌که می‌شود. که اگر داشت در شروع متن می‌نشست، مثل علامت. در پایان متن هم که می‌نشیند فقط در برابر قانون است که گذشتهٔ من را علامتی از من می‌کند، و یا مرا علامتی از آینده. پس او مرا همیشه بر لب آینده‌ای که می‌رود و نمی‌آید می‌نشاند. که اگر بیاید دیگر آینده‌ای است که اتّفاق افتاده است، و ناگهان سررسیده است، از قضا، که قضا می‌شود، مثل کار نکرده، و یا نماز نخوانده، که باز مفهومی از گذشته را و گذشتن را به‌رخ می‌کشد. در این میانه چه چیزی قضا می‌شود؟



مهدی استعدادی شاد

چهره رویائی کار بیژن اسدی‌پور

این نکته که شعر بین جماعت ایرانیان هنری ویژه است، مقبولیّت همگانی دارد. درست به‌خاطر همین تمایل گسترده به شعر است که شاعری نقشی محوری در قیاس با سایر هنرهای کلامی و تصویری بازی می‌کند.

تعداد کسانی که از این مقبولیّت همگانی شعر بهره می‌برند، بسیار است. البتّه این بسیاری، به دلیل تولید انبوهی که به نام شعر از سوی سرایندگان عرضه می‌شود، گاه به‌صورت اضافه و زیادی و *اسراف* در مصرف مرکّب و کاغذ جلوه می‌کند.

با این حال، وجود همان تعداد کمیاب شاعر اصیل و واقعی کافی است که آن زیاده‌های کمّی را زیر سایهٔ این اختصار کیفی بگیرد.

رؤیائی یکی از این شاعران اصالت‌دار ماست که در درازای سه چهار دههٔ اخیر در شعر معاصر فارسی وجود خود را آشکار کرده.

بنابراین صحبتی که اکنون طرح می‌شود به‌خاطر حضور «رؤیا» ست که تخلّص یدالله رؤیائی و تلخیصی برای سرایش و شاعرانگی اوست. یعنی پیشگفتاری است بر آنچه قرار شده او در شعرخوانی‌اش و در سخنش پیرامون شعر و اندیشه با ما در میان گذارد.

امّا این پیشگفتار براستی چه می‌تواند انجام دهد جز آنکه در فرجام خود، جلسه را به آرامش و سکوتی برساند که برای شنیدن گفتار شاعر لازم است؟ آن هم آرامش و سکوتی که ناشی از توجّه به اهمیّت شعر و نقش آن در شکل‌بخشی به اندیشهٔ پویا در جامعهٔ ایرانی است.

می‌دانیم که شاعر از دیرباز نقشی عمده در رساندن آگاهی به مردم جامعهٔ ما بازی کرده و به این ترتیب از کانونهای اصلی فرهیختگی و دانایی بوده است.

شاعر ما در همجوشی با عناصر دیگر هوش و خرد یا در ترکیب با لحظه‌های شهود و کشف، با جهل و تاریک‌اندیشی و تعصّب درافتاده است. گاه در چهرهٔ فردوسی، شاعر تاریخ گذشته از ماضی بعید تا ماضی نقلی شده و روایت حماسه‌ها و ذلّتها را سروده و غبار از ذهن فراموشکاری زدوده است، گاه دلاور عرصهٔ عرفان شده و شعر لحظه‌های خلسه و سماع را سروده، چنان که مولوی بود. گاه مسافر دیار فضیلت و پیام‌آور تعقّل و مدارا و دنیادیدگی شده و سعدی نام گرفته، گاه رندی فرزانه بوده، در نرد عشق، غزلهای وسوسه را سروده و حافظ خوانده شده است. و تازه در کنار اینان خیّامی بوده که در هستی ما ژرفترین شك و تردیدها را کرده است.

با این پیشزمینه‌های فعّالیت تاریخی، شاعر ما دوران کلاسیك را طی می‌کند. او در آستانهٔ دوران مدرن به تداوم شاعرانگی می‌پردازد و به تجدّد شعری می‌رسد.

شاعر ما با ذهنیّت نیمای فرهیخته زمانهٔ جدید را درمی‌یابد و شعر نو متولّد می‌شود. تولّدی که از بطن واکنش سرایش دوران مشروطه و در امتداد شعر بیداری عارف‌ها و عشقی‌ها و ایرج‌میرزاها پا به عرصهٔ هستی گذاشته است. به‌طوری که در دوران اوّلیهٔ تجدّد ایرانی، شاعر ما عنصر منوّرالفکری را به خدمت می‌گیرد و هموطنان بومی و بی‌خبر و محدود به خویش را در آستانهٔ آشنایی با جهان و دیگران قرار می‌دهد. از این لحظه به بعد شعر در بیرون از ساختار قدرت و حاکمیّت حادث می‌شود، و این یکی از وجوه تمایز شعر نو با شعر دوران کلاسیك است.

سپس سنگ بنای تثبیت تجدّد ادبی در جامعهٔ ایرانی گذاشته می‌شود، که تلاش و کوشش ادبا و منتقدانی چون تقی رفعت و صادق هدایت را پشت سر داشته است. در این دوران پدیدهٔ شاعر-روشنفکر ظاهر می‌شود که اذهان عمومی را با فلسفه، جهان‌بینی و جمال‌شناسی (معادلی که قدما برای «استتیك» به‌کار می‌بردند) آشنا می‌کند. رسالهٔ «ارزش احساسات» نیما و نامه‌هایش، سند این کنش هدفمند شاعر-روشنفکر زمانهٔ ماضی استمراری ماست، که البتّه پایهٔ الفت و آشنایی با شعر و شاعرانگی جهانی را محکمتر کرده است. بر همین پایه است که بنایی از آشنایی و شناسنامه‌ای برای عضویت در خانوادهٔ جهانی شعر و زیبایی‌شناسی، شکل و سامان می‌گیرد. زنده‌یاد فریدون رهنما یکی از معماران و مدیران این دوره از شعر و زیبایی‌شناسی ایرانی است، که متأسفانه هنوز به‌اندازهٔ کافی شناخته نشده است.

این پیکرهٔ تاریخی، که به مثابهٔ عنصر آگاه به دوران معاصر ما می‌رسد، در ترکیب شاعر-اندیشگر امروزی رُخنمایی می‌کند. یدالله رؤیائی یکی از نمونه‌های برجستهٔ این پدیدهٔ شاعر-اندیشگر امروزی است. او نه تنها در تحوّل زندگی شعر و شاعرانگی و سنجش ادبی-هنری برباليده، بلکه با نثری روان و منعطف فضایی را در زمینهٔ تعقّل و اندیشه و بازنگری ایجاد کرده است.

□□

این سخن مارتین هایدگر معروف است که می‌گوید «زبان، خانهٔ هستی است». او وقتی به این فرمولبندی می‌رسد که از فرای بررسی و تأویل شعر فریدریش هولدرلین به مسئلهٔ ایجاد و تثبیت باشندگان اشاره دارد.

صحبت دربارهٔ شعر، همواره نگاهی به تلقّی از جایگاه زبان و نقش آن در ارتباط اجتماعی دارد. آن هم زبانی که به مثابهٔ امر مطلق، دربرگیرندهٔ پدیده‌های متناقض عدالت و جبّاریت به‌طور همزمان است. این حضور همزمان آن دو پدیدهٔ متناقض را در فرایدیده‌ای چون زبان چنین می‌توان توضیح داد: زبان، لحظه‌ای عادلانه است که هر انسان گوینده امکان تکلّم دارد و بی هیچ مجوّزی می‌تواند در شبکهٔ ارتباطی وارد شود؛ امّا زبان می‌تواند در لحظه‌ای هم بخشی از قلمرو جبّاریت باشد، یعنی در آن لحظه که فرمان حاکمیّت، گو هرگونه که باشد، زبان گشودن را مشروط به رعایت احکام کند.

معمولاً شعر در همین لحظه وارد صحنه می‌شود و علیه محدودیتهای زبان و وجود جبّاریت عصیان

می‌کند. البتّه این عصیان را نبایستی فقط در حوزهٔ حکمت سیاسی معنی کرد و به دنبالِ مابه‌ازاهای سیاسیِ برایش بود. عصیانِ شعر علیه محدودیّتهای زبان حتّی می‌تواند در مقابله با عادتها، معیارها و تلقّیهای متعارف ما از معنیِ بلاواسطهٔ کلمه، دستور زبان و ساختارِ جمله باشد.

از این فراتر، شعر می‌تواند علیه قضاوت و داوریِ زبان، که در نظمِ هنجاریش وجود دارد، عصیان کند. هاینریش فُن کلایست [Heinrich von Kleist, 1777-1811]، ادیب آلمانی، ضمن بازنگری نقش زبان در این باره می‌گوید که وقتی کاربرد زبان تنها به ایفای نقش رسانهٔ داوری و حکم محدود می‌شود، راه ارتباط و تخیّل را می‌بندد. این رهنمود یکی اوجهای اندیشهٔ بشری در زمینهٔ Tolerance است، که در اینجا معادل فارسی‌اش «دیگرپذیری» است ـ و نه مثلاً واژه‌هایی نظیر بردباری و تحمّل، که به‌خاطر حالت منفعلشان منظور را نمی‌رسانند. پس «تُلرانس» یا «دیگرپذیری» در این میان به‌معنای یك کنش هدفمند وارد حیطهٔ عمل می‌شود و به انگیزهٔ قبول و به رسمیّت شناسیِ غیر خود، سراغ دیگری می‌رود تا او را پذیرا شود.

□□

با یك چنین پیش‌شرطی از درك و دریافتِ موضوع، به اشاره دربارهٔ دستاوردهای رؤیائی در زمینهٔ شعر و اندیشه برسیم. اشاره‌ای که گاه تنها نام آثار او را به میان می‌کشد و گاه به‌طور موجز وجهی از آنها را باز می‌گوید، به این انگیزه که هرکسی برای آشنایی بیشتر به دلخواه خود پیگیری کند.

پس اینجا ما با معرّفی‌نامهٔ او سروکار نداریم که بخواهیم بی‌خبران را نجات بخشیم. بگذریم که بی‌خبری یکی از تناقضهای دردناك روزگار جاری است، آنهم در زمانی که جهان کوچك شدهٔ ما را در دوران جوامع اطّلاعات و انفورماتیك می‌یابند. در اینجا انتظار اطّلاعاتی از نوع تاریخ تولّد رؤیائی را نباید داشت. مسئلهٔ تأثیر او بر هم‌نسلانِ من، که چیزی حدود یك نسل با هم‌سنّ وسالانِ رؤیائی فاصلهٔ زمانی دارند، و نیز فعلیّتش در شعرِ معاصر فارسی، لزوم دانستن سنّ و سالش را منتفی می‌کند.[2] چه بسا که بتوان جرأت کرد و گفت که او هنوز به‌طور کامل متولّدنشده است، و این نکتهٔ در نظر اوّل عجیب را سعی می‌کنم در اینجا توضیح دهم.

اشعار دفتر *لبریخته‌ها*، که آخرین مجموعهٔ شعر رؤیائی است، تازه چیزی حدود یك یا دو دهه بعد از سوی خوانندگان و کوشندگان شعر کشف می‌شود. چنان که امروزه شاهدیم که *لبریخته‌ها* بر سر زبان و قلم بسیاری می‌چرخد و در لبریزیِ خود تکرار می‌شود. البتّه تکرارهایی هم هستند که به زیر سقف تقلید می‌خورند و از پرواز محروم می‌مانند.

سوای این امر، از آنجا که تقویم زندگی شاعر را مجموعه‌های شعرش می‌سازد و با هر مجموعهٔ شعر جدید، تولّدی تازه در کار است، ماجرای تاریخ تولّد رؤیائی می‌ماند برای آینده، چراکه می‌دانم او هنوز کشوهای میز تحریرش را خالی نکرده و کلّ آثارش را به دست ناشر نسپرده است. بویژه آنچه که در قالب شعر منثور چاپخش خواهد شد.

□□

رؤیائی در حاشیهٔ کویر و در دامغان چشم به جهان گشوده است، آنهم، آن‌چنان که خود در مصاحبه‌ای می‌گوید، در دامانِ مادری شاهزاده که همسری زحمتکش داشته، و زندگیش از این دو قطب مختلف تأثیر گرفته است.

این فرزند حاشیهٔ کویر، با نظارهٔ جهانی که از خاك و سنگ و بی‌آبی و افقهای دوردست و آسمانی گسترده و تخیّل‌پرور تشکیل‌شده، به مدرسه رفته و سرانجام به جامعهٔ شهری رسیده است. او در این رسیدن به شهر، گرچه آشوبهای غول‌شهرهایی چون تهران و پاریس را از خود فروتکانده و اسیر جنجالها و سرسام نشده، امّا با شهروندی و مدنیّت شهری وداع نگفته، و مثلاً به دامن طبیعت روستا و پشت کوهی نگریخته تا از برابر تناقضات زندگی شهری فرار و وجود جامعهٔ صنعتی را ساده‌لوحانه انکار کند.

این از ویژگیهای رؤیائی در دو سه دههٔ اخیر بوده که با کارزار محافظه‌کارانهٔ ضدّ مدرنیته همنوا نشده است، کارزار محافظه‌کارانه‌ای که در این روزگار تمایل بازگشت به شعر قبل از نیمایی و مدرن را در افکار ترویج می‌کند. رؤیائی با تکیه‌اش بر اهمیّت فُرم شعر و نیز با به‌کارگیریِ گاه‌به‌گاه امکاناتِ شعرِ منثور، یکی از مهمترینِ آوانگاردهای شعرِ معاصر فارسی باقی مانده است.

این نمونه رفتار رؤیائی، که معیار می‌شکند و «نو» را تثبیت می‌کند، حالتی ترکیبی از وفاداری و خیانت است؛ امّا این حالت ترکیبی چگونه عمل کرده است؟ اگر به ایستگاههای شعر رؤیائی توجّه کنیم و بر دستاوردهایش تأمّل کنیم، این نمونه رفتار مرکّب از وفاداری و خیانت را درخواهیم یافت.

مثلاً میراث او از والدین خود، یعنی از پدر زحمتکشی را به ارث بردن و در جوانی به فعّالیت سیاسی ـ اجتماعی رسیدن و به‌خاطر دگراندیشی به زندان سیاسی افتادن، از او در ادامهٔ حیاتِ فکری یك گماشتهٔ حزب و دستهٔ سیاسی، یا، حتّی والاتر از این، یك شاعر ایدئولوژیك که شعر را قربانی پیام و شعار می‌کند، نمی‌سازد. رؤیائی با همان نگاه نقّادانه‌اش به کارکرد ایدئولوژی به‌صورت یکی از نمونه روشنفکران نادری در ایران در می‌آید که به نقد اپوزیسیون می‌پردازد و در این سنجش اپوزیسیون همنوا با افکار مسلّط و بازتابهای حاکمیّت نمی‌شود. از این زاویه او به نقد نفی می‌رسد و اپوزیسیونِ اپوزیسیون می‌شود. بخشی دیگر از میراث او از والدین، به شاهزادگیِ مادر بر می‌گردد، که درنگاه او به اشرافیّت شعری می‌رسد. اشرافیّتی که به اضمحلال تاریخیِ پایه‌های طبقاتی خود وفادار نیست و در نو شدن و پیشروی خود به معیارهای تثبیت شده خیانت می‌کند.

این همان رفتاری است که رؤیائی را از فضای شعر نئوکلاسیك و حلقهٔ «مکتب سخن» برای همیشه جدا می‌کند. همین رجعت نکردن به عقب و گرفتار دستاویزسازی شعر کهنه نشدن است که از او یك آوانگارد پیگیر می‌سازد. در ضمن رؤیائی توجیه‌گرِ شعر خود نیست و این دانایی برخاسته از مدرنیته را داراست که اثر هنری را بی‌نیاز از توجیه بداند.[3] او در مرحلهٔ بعدی شعر خود که به نیما و تحوّلات شعری و زیبایی‌شناسی‌اش می‌رسد، باز یکی از پیشروترین تأویلها را می‌کند که از این میان، مسئلهٔ درك مفهوم «کارگاه شعر» و ردّ برنهاد شعر مُلهم و وحیِ نبوّت برجسته است. سپس، از آن مرحله‌ای که رؤیائی با زبان شعر خود مشخّص شده و به‌صورت چهره‌ای شاخص در شعر معاصر درآمده، شاهد تأکیدش بر اهمیّت فُرم شعر و ارجمندیِ کلمه بوده‌ایم، خواه با ارائهٔ نمونه‌های شعری و خواه با طرح نظریّه‌های زیبایی‌شناسیك در این زمینه. استفادهٔ او از طول و عرض کاغذ، که گاه به‌صورتِ قطع حساب‌شدهٔ سطر شعری برای فضاسازی در شعر و گاه به‌صورت شعر منثور برای عُمق‌بخشیِ به سطر است، از نمونه‌های تلاش او برای حلّ بحرانِ شعر و مصراع و برای ارائهٔ رهیافت است.

در پایان، برای آنکه یکی دیگر از دستاوردهای او را خاطرنشان کنم، به مسئلهٔ جدایی شعر از موسیقی و نزدیکی‌اش به تصویر و نقّاشی اشاره می‌کنم، که برای فهم آن لازم است به مطالعهٔ تك تك و پیوستهٔ آن چهار پنج مجموعهٔ شعر رؤیائی پرداخت، یعنی باید از مجموعهٔ *بر جاده‌های تهی* به *شعرهای دریایی* رسید و از این به *دلتنگی‌ها* و سپس به *از دوستت دارم*؛ این دوره به *لبریخته‌ها* ختم می‌شود که آخرین دفتر شعری است که تا کنون از رؤیائی چاپ شده. برای آشنا شدن با دورهٔ جدید کارش باید منتظر دفترهای در دست انتشار او ماند، یعنی *هفتاد سنگ قبر* و *امضاها*.

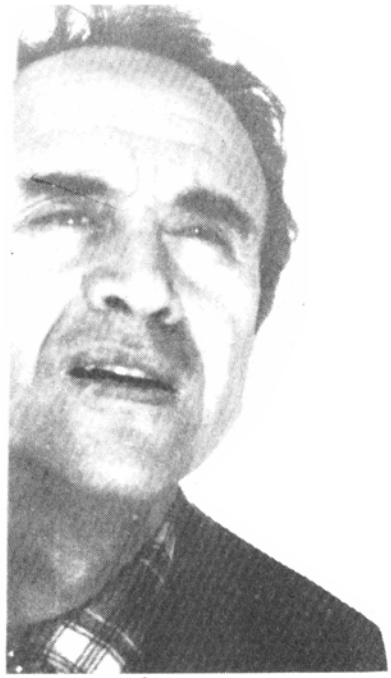
پانوشته‌ها

۱ ـ در تاریخ شنبه ۴ ماه مه ۱۹۹۶ یدالله رؤیائی به دعوت «انجمن نقد سخن» در شهر فرانکفورت آلمان جلسه‌ای برای شعرخوانی و سخنرانی پیرامون شعر و اندیشه داشت. این نوشته، که پیشگفتاری است بر سخن و شعر او، به‌قصدِ آشنایی دادن حاضران با میهمانِ جلسه ارائه شد.

۲ ـ همان‌طور که در جلسه اشاره کردم، اینجا نیز از سهراب مازندرانی به‌نیکی یاد کنم که در فعلیّت‌یابیِ رؤیائی و مطرح شدنش برای نسل معاصر پیشقراول بوده است، بویژه از راه مصاحبه‌هایی که با رؤیائی کرد و در نشریّهٔ *کلك* (تهران، شماره‌های ۲۱، ۲۳ و ۲۴) و نیز در نشریّهٔ *رؤیا* (سوئد) به چاپ رسیدند.

۳ ـ جا دارد نامی از هانس بلومنبرگ (Hans Blumenberg, 1920-1996) فیلسوف تازه درگذشتهٔ آلمانی به‌میان آید که در یکی از آثار گرانقدرش، مشروعیّت عصر جدید، گفته است: «این حق که دیگر مجبور نباشیم خود را توجیه کنیم، بزرگترین دستاوردِ مدرنیته است.»

محمّد رضا شفیعی کدکنی



مقاله‌ای چاپ‌نشده:

نقش تاریخی و خلاقیت فردی

ساده ترین راه این است که قضیّه را از اینجا شروع کنیم و با این پرسش که: «هیچ فکر کرده‌اید که در این لحظهٔ تاریخی و فرهنگی، که ما در آن به‌سر می‌بریم، چند هزار نفر، در قلمرو زبانِ فارسی، هستند که *می‌توانند* «شعر» ی مثل:

آهوی کوهی در دشت چه‌گونه دَوَدا
او ندارد یار، بی‌یار چه‌گونه بُوَدا

بگویند؟»

هر کس وزن و قافیه را تشخیص بدهد، ظاهراً می‌تواند شبی پانصد بیت، خیلی بهتر از این شعر بگوید و به این حساب، امکان آن هست که در یك شب، دهها هزار بیت بهتر ازین شعرِ ابوحفص سُغدی، توسط این جمعِ انبوه «دارندگانِ طبعِ موزون» و آگاه ازمسئلهٔ وزن و قافیه، گفته شود. امّا آنچه از آن غافلیم این است که این افراد، همه‌شان، ـ بفرض اینکه صد هزار نفر باشند ـ نه یك شب که اگر سالها و سالها وقت صرف کنند، نخواهند توانست یك بیت بگویند که جای این بیت سادهٔ برهنه از هر صنعت و آرایش را بگیرد. چرا؟ ـ دلیل آنرابعداً توضیح خواهم داد.

قدری دقیق‌تر و فنّی‌تر مثال بزنم: تصور من بر آن است که بسیاری از شاعرانِ جوانِ ورزیده و مایه‌ور و با ذوقی که امروز هستند، اگر بکوشند و تمرین کنند شاید بتوانند شعری مانند «زمستان» اخوان بگویند، یعنی شعری که به‌لحاظ وزنِ و قافیه و تشبیهات و تمثیلات و کنایات با آن شعر برابری کند، بویژه وقتی که این شعر را در یك تحلیل ساختاری، یا صورتگرایانه، به مقداری تشبیه و استعاره و فنّاوری [فن‌آوری] و صناعت، بازگردانیم و تجزیه کنیم. امّا اگر تمام استعدادهای درجهٔ اول این نسل، تمام عمرشان را صرف آن کنند که شعری بگویند که جای «زمستان» اخوان را بگیرد، محال است از عهدهٔ آن بر آیند. با اینکه در تحلیل ساختاری یا صورتگرایانه، این شعر ترکیبی است از مقداری تشبیه واستعاره که شبیه اغلبِ آنها و بهتر از آنها به ذهنِ بسیاری از اهل ذوق و شعر ممکن است خطور کند.

اشکالِ عمده و یا رازِ اصلیِ کار همین‌جاست، و آنچه جوانان را غالباً گول می‌زند همین است که وقتی در خلوت یا در جلساتِ دوستانه به مقایسهٔ شعر خودشان با شعر ابو حفصِ سُغدی و (در مراحل بالاو بالاتر) «زمستان» م. امید می‌پردازند، به‌طور قطع و یقین نظرشان این می‌شود که آنها می‌توانند شبی صدها بیت بهتر از «آهوی کوهی...» بسرایند، یا وقتی به اجزای سازندهٔ «زمستان» نگاه می‌کنند، بسیاری‌شان با خود می‌گویند: «ما می‌توانیم شعرهایی بهتر از آن بگوییم.» وای بسا که بعضی از آنان در این اندیشهٔ خویش صادق باشند؛ یعنی آن مایه ذوق و مهارت در تشبیهات و استعارات و کنایات داشته باشند که شعری، به‌لحاظِ اشتمال بر این صناعتها، حتی قویتر از «زمستان» به‌وجود آورند. امّا اینان از یك امرِ بسیار ساده و در عین حال پیچیده غافل‌اند و آن مسئلهٔ «نقش تاریخی» هنرمند است.

هر اثر برجستهٔ هنری ترکیبی است از «خلاقیّتِ فردی» هنرمند، در یك سوی، و «نقش تاریخیِ» اثرِ او از سوی دیگر. آن کسانی که می‌گویند: «ما در یك شب می‌توانیم صدها بیت بهتر از «آهوی کوهی...» بگوییم»، یا آن جوانان ورزیده و با استعدادی که تصور می‌کنند می‌توانند شعری همتای «زمستان» بسرایند، از این نکته غافل‌اند که گیرم چنان شعرهایی بسرایند، محال است که صد هزارتای آن شعرها، بتواند جای «آهوی کوهی...» یا «زمستان» را بگیرد، زیرا به‌لحاظ «نقش تاریخی» لا تکرارَ فی التجلّی، و در این رودخانه ـ که بهره‌مندی از نقش تاریخی است ـ بیش از یك‌بار نمی‌توان شنا کرد.

آنچه در اختیار این اشخاص است خلاقّیت فردی هنرمند یا «صناعت شناسیِ» شبه هنرمندانه است. حتی اگر شُبهه را قویتر بگیریم و به آنچه در وجود آنهاست فقط «خلاقیّتِ فردی» نام دهیم و نه «صناعت‌شناسیِ شبه هنرمندانه»، باز هم پنجاه در صد قضیه لنگ است؛ یعنی باید به این نکته توجه داشت که هر اثر ادبیِ موفّق، از حدّ «آهوی کوهی...» ـ با تمام سادگیش ـ گرفته تا پیچیده‌ترین بخشهای شاهنامه یا دیوان حافظ و دیوان شمس تبریز، اینها همه دارای دو بخش اساسی است: یکی خلاقیتِ هنرمند و دیگری نقش تاریخی اثر. ما وقتی به ساخت و صورت یك شعرِ موفق نگاه می‌کنیم، غالباً از نقشِ تاریخیِ آن غافل می‌شویم، و پیش خودمان ممکن است تصور کنیم: «ما که بهتر ازین می‌توانیم بگوییم، ما که تشبیهات بهتری می‌توانیم بیاوریم، ما که ترکیبات جدیدتری می‌توانیم ایجاد کنیم، ما که...» ولی غافلیم از اینکه «نقش تاریخیِ» آن شعر را نیز در نظر بگیریم. اگر امروز کسی شعری مانند «آهوی کوهی...» بگوید یا حتی شعری مثل «زمستان» بسراید، مسلّماً کسی به او کوچکترین توجّهی نخواهد کرد، در صورتی که تا زبان فارسی باقی است «آهوی کوهی...» با همان لطافت ابتدائی و ناایو (naive)اش، زنده است، و بی گمان تا زبان فارسی باشد، شعرِ «زمستان» در ردیف شعرهای برجستهٔ قرن ما باقی خواهد بود، و بسیاری از شعرهایی که در طولِ قرون گفته‌اند و هزار بار از «آهوی کوهی...» *بهتر* بوده است فراموش شده است و چه بسیار شعرهایی که در همین عصر ما سروده می‌شود و به‌لحاظ تمام وجوه خلّاقیتِ فردی و مسائل ساخت و صورت، *بهتر* از «زمستان» *می‌نماید*، پیش از خداوندِ خویش مرده است.

نمی‌دانم در شکل‌گیریِ یك شعر موفق و گاه جاودانه، چند در صدش «خلّاقیتِ فردی» است و چند درصدش «نقش تاریخی»، ولی همین‌قدر

می‌دانم که جاودانگیِ یك اثر، یا، دست کم، مطرح بودنِ آن برای اکنون و آینده، در گروِ دو چیز است: «نقشِ تاریخی» و «خلاّقیتِ فردی». تمام کسانی که خود را گول می‌زنند، چه در قوالبِ کهن و چه در ساخت و صورتِ شعرهای مدرنِ ماورایِ بنفش، اینها همه خلاّقیتِ فردی را امری مستقل و تمام عیار می‌دانند و از مسئلهٔ «نقش تاریخی» غافل‌اند. به همین دلیل، وقتی تنها به قاضی می‌روند، یا حتی در محافل و مجامع خاص خودشان سخن میگویند، دست کم در اعماقِ دلشان چنین حساب می‌کنند که شعرِ آنها از «آهوی کوهی...» مسلّماً بهتر است و زیباتر، یا پیشِ خودشان می‌گویند: «ای بابا! این هم شد تشبیه؟ «نفسها ابر»، یا «تابوتِ ستبرِ ظلمتِ نه توی»، یا «چراغ باده»، یا «درختانِ اسکلتهای بلورِ آجین»، آنهم در حجمِ گستردهای به این وسعت و با این‌همه اطناب و دوری از هر گونه «ایجاز» مدرنی! ما خیلی تشبیهات بهتر از این می‌توانیم ایجاد کنیم.»

خلاّقیتِ فردی امری است در اختیارِ ما، امّا تقش تاریخی، چیزی است بیرون از حوزهٔ اراده و خواستِ ما و به‌هیچ‌وجه قابلِ پیش بینی نیست، و جز اینکه بگوییم: «موهبتی‌ست الاهی» هیچ چیز دیگر دربارهٔ آن نمی‌توانیم بگوییم. حتی اگر در حوزهٔ الاهیّات شك داشته باشیم و یا یقین بر خلافِ آن.

به همین دلیل است که بسیاری شعرها، تمام دلایلِ صوریِ توفیق و ماندگاری را *دارند* و نمی‌مانند؛ و بسیاری شعرها هیچ دلیل خاصی برای ماندنشان *وجود ندارد* و بر زبانِ مردم و در زنجیرهٔ تاریخ همچنان جریان دارند.

گمان نکنید که این قضیه منحصر در ادبیاتِ رسمی است. در قلمروِ ادبیاتِ عامیانه نیز چنین است. خیلی ها تصور می‌کنند اگر بنشینند شبی صدها دو بیتی (ترانه) بهتر از آن چیزهایی که در میانِ عوام رایج است، می‌توانند بگویند. و راست هم هست. اگر یك شاعرِ ماهر بنشیند، شبی صدها دو بیتی «درست تر» با «تشبیهاتِ نوتر» می‌تواند بگوید. ولی وقتی یك میلیون دو بیتی گفت و همه را ـ با تمام وسایلی که در اختیارش بود ـ نشر داد، متوجه خواهد شد که جای یکی از آن دو بیتیهای عامیانه را نتوانسته است بگیرد. این دو بیتیهای عامیانه خدا می‌داند هر کدام چندین قرن عمر دارند و همین طور از نسلی به نسلی دیگر به ارث می‌رسند با اینکه ما پیش خودمان فکر می‌کنیم: «ای بابا! ما که تشبیهاتِ بهتری داریم، ما که حرفهای مهمتری می‌توانیم بزنیم.» این تصورات غلط ما، غفلت از نقش تاریخی است و بیش از حد بها دادن به خلاّقیتِ فردی.

از شادروان حبیب یغمائی شنیدم (و شاید هم از شخص دیگری امّا از نسلِ او و از همان ادیبانِ نامدارِ عصرِ پهلویِ اول) که می‌گفت: وقتی مقرر شد که به جمع‌آوری ترانه‌های روستائی ایران بپردازند، از طرف دولت قراردادی با مرحوم حسین کوهیِ کرمانی بسته شد که وی متصدّی جمع‌آوری این ترانه‌ها شود و در برابر هر دوبیتی مبلغ ناچیزی (شاید پنج ریال یا کمتر) به او بدهند. به‌طوری که راوی (مرحوم یغمائی یا دیگری که از یاد برده‌ام) می‌گفت، مرحوم کوهی در اندك زمانی مقدار زیادی دوبیتی آورد و بعد از تحقیق معلوم شد که هم برای گرفتنِ پول بیشتر و هم برای راحتیِ خودش، نشسته است و در کنارِ دوبیتیهای روستائی، مقدار زیادی از خودش، به سبك و سیاقِ آن ترانه‌ها، سروده است و کار را بکلّی از ارزش ساقط کرده است. بعد قرار شد که پول را به‌تمامی بگیرد، ولی تك تك ترانه‌ها را بر او عرضه کنند و او قسم بخورد که این یکی یا آن یکی را از مردم شنیده ام؛ و سرانجام از مجموعهٔ انبوهی که فراهم آورده بود، بعد از مقداری قسم خوردن، آن کتاب «هفتصد ترانه» به‌وجود آمد که شادروان ملك الشعراء بهار هم بر آن مقدمه نوشته است (چاپ ۱۳۱۷ تهران).

اگر متوجه «جعل» های مرحوم کوهی نمی‌شدند، باز هم جای نگرانی نبود، زیرا محال بود که یکی از آن چند هزار دوبیتیِ بر ساختهٔ کوهی (که در عالم خودش و در روزگار و نسلِ خودش شاعر ماهری بود) بتواند جایی در میان انبوه دو بیتیهای عامیانهٔ مردمی باز کند؛ چرا که بر ساخته‌های کوهی، اگر هم به‌لحاظ ساخت و صورت هنرمندانه‌تر و برتر از دو بیتیهای عامه بود، به‌لحاظ «نقش تاریخی» که روی دیگر سکهٔ «اصالت» است نمی‌توانست کوچکترین توفیقی را بدست آورد.

هیچ اثری در تاریخ حاصل خلاّقیّتِ فردیِ محض نیست. خلاّقیّتِ فردی، جدا از نقشِ تاریخی، هیچ کار نمی‌تواند انجام دهد. تمام شعرهایی که این روزها می‌خوانیم و سرشار است از ایماژهای نو، ترکیبات جدید، سمبل سازیهای بدیع و هیچ چنگی به دل ما نمی‌زند، آنها همه فاقد نقشِ تاریخی‌اند، و بسیاری شعرها که در محیط جامعه گُل می‌کنند و به نسلهای بعد هم انتقال می‌یابند (با اینکه ما، در بسیاری از مسائل ساخت و صورتِ آنها، ممکن است ایرادهای بجایی داشته باشیم) شعرهایی هستند که علاوه بر خلاّقیّتِ فردی، از نقش تاریخی نیز برخوردارند.

نقش تاریخی را هیچ ناقدی ـ گیرم افلاطون ـ به‌طور *نظری* نمی‌تواند کشف کند یا پیش‌بینی کند. این را مردم زمانه و ادوار تاریخ عملاً کشف می‌کنند و بس. اگر به این شعر، به‌قولِ اخوان، «مشهور» و «بد» که می‌گوید:

سیصد گلِ سرخ و یك گلِ نسرانی
ما را ز سر بریده می‌ترسانی
گر ما ز سر بریده می‌ترسیدیم
در کوچهٔ عاشقان نمی‌گردیدیم

توجه کنید، می‌بینید قرنهاست که در میان مردم شهرت دارد و کدام صاحب «طبعِ نظم» ی است که پیش خودش یقین نداشته باشد که شبی صدها «ترانه» بهتر از این می‌تواند بگوید. امّا آیا کدام شاعر بزرگی می تواند شعری بگوید که جای همین شعر «مشهور و بد» را بگیرد؟ بی گمان هیچ‌کس. چرا که نشر و نفوذ این شعر نشان می‌دهد که در حال و هوای خاص خودش دارای نقشِ تاریخی است، امّا آنکه می‌خواهد با «خلاّقیّتِ فردی» به جنگ و رقابت با آن برخیزد، از آن روی دیگر سکّه ـ که همان نقش تاریخی است ـ بی خبر است.

همان طور که یك شعر دارایِ نقش تاریخی است (مثلاً «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» دهخدای بزرگ)، گاه یك شاعر نیز در مجموع دارای نقش تاریخی است، مثل سنائی، و در عصر ما نیما. ادوارِ تاریخ ادبیِ یك ملّت نیز ممکن است به‌اعتبار نقشِ تاریخی، دارای درجات باشند، مثلاً: عصرِ غزنوی قیاس شود با عصرِ تیموریان. بنابراین همان‌طور که یك شعر را به‌اعتبار نقشِ تاریخی می‌توان موردِ ارزیابی قرار داد، یك شاعر را نیز می‌توان بررسی کرد و یك دورهٔ تاریخی را نیز.

نقشِ تاریخی، در مجموع، چیزی نیست جز *معنایی* و *رنگ‌وبویی* که هر شعر از بافتِ تاریخی خویش می‌گیرد. اگر جای شعر را، در زنجیرهٔ تاریخ، پس و پیش کنیم ـ که البته این فقط در ذهن و در عالمِ خیال قابل تصور است و در عالمِ خارج هرگز تحقّق‌پذیر نیست ـ آن شعر می تواند ارزش متفاوتی پیدا کند. مثلاً اگر شعر «آهوی کوهی...» جایش در دیوان انوری یا سعدی باشد، نقش تاریخی خود را از دست می‌دهد و چیزی مسخره خواهد بود و اگر گمنامترین شعرهای گمنامترین شعرای عصرِ قاجاری را ببریم به عصرِ رودکی، معنی و تشخّص پیدا می‌کند. البته همان طور که گفتم این کار فقط در ذهن قابل تصوّر است و این «اگر» از همان «اگرهای محال» تاریخی است. ولی یك طور دیگر می‌توان این «اگر» را، در مواردی، از عالم ذهن به عالم خارج برد و نقش تاریخی را در آن مشاهده کرد. *اگر* یك شعر درجهٔ چندم و گمنام یا بسیار مبتذل و عامیانه را در یك بافت تاریخی خاص، در یك واقعهٔ معیّن، شخصی به‌نوعی به‌کار ببرد، امکانِ آن هست که همان شعر ـ که به‌هنگام آفرینش و از دیدگاه طبیعی دارای نقشِ تاریخی مهمّی‌نبوده است ـ با این تمثّل و با این کاربرد جدید، نقشِ تاریخی به خود بگیرد. کم نیستند شعرهایی که بر اثر چنین کاربردهایی، معنای تاریخی پیدا می‌کنند و دارای *نوعی* «نقش تاریخی» می‌شوند. در چنین مواردی، آن نوع شعر، از نو متولّد می‌شود و معنای تازه ای به خود می‌گیرد. در حقیقت چنان است که در نخستین بار، و در نخستین تولّد، فاقد نقشِ تاریخی بوده است و در تولّدِ دوبارهٔ دارای نقشِ تاریخی می‌شود؛ مثل شعری که ابن مقفّع بر زبان آورد، وقتی که از در آتشگاهی می‌گذشت و آن را زبانِ حالِ خود قرار داد:

یا بَیْتَ عاتِکَةِ الَّذی اَتَغَزَّلُ

یا غزلی که می‌گویند طاهره گفته است ولی در حقیقت از او نیست و حسبِ حالِ تاریخیِ او شده است:

گر به تو افتدم نظر چهره به چهره رو به رو

البته این‌گونه موارد را نمی‌توان نقشِ تاریخی به‌معنیِ درست و مطلقِ آن تلقی کرد؛ نقشِ تاریخی، در معنیِ اصلی، چنان‌که پس از این توضیح خواهم داد، ربطی به *ضمایمِ تاریخیِ* یك اثر ندارد.

همان گونه که یك شعر یا یك شاعر یا یك دورهٔ شعری، دارای نقشِ تاریخی است، هر یك از سبکها و قالبها نیز دارایِ نقشِ تاریخی‌اند و گاه ممکن است در تکامل تاریخیِ یك فرهنگ نقشِ تاریخیِ خود را از دست بدهند یا نقشِ تاریخیِ از دست رفتهٔ خود را بازیابند. مثلاً قالبِ قصیده از عصرِ سلجوقی به بعد، نقشِ تاریخیِ خود را از دست داده بود و با مشروطیت، و بویژه در بهار، نقشِ تاریخیِ خود را بازیافت، یا قالبِ قطعه در پروینِ اعتصامی. این نکته را صورتگرایانِ روسی به‌نیکی دریافته‌اند که گاه یك قالبِ فراموش شده یا فاقد نقشِ تاریخی، در یك وضعیّتِ خاص و به‌وسیلهٔ یك هنرمند، تجدید حیات می‌کند، و مثال این نکته را در تاریخ ادبیات دیگر ملل شاید بهتر از ما و فرهنگ ما بتوان یافت، زیرا ملل اروپائی دارای «*تکاملِ* تاریخیِ» طولی‌اند ولی «*تحولِ* تاریخیِ» ما حالتِ *پاندولی* دارد. بااین‌همه، مثالِ این نکته را در تاریخِ ادبیات سرزمینِ خودمان هم می‌توانیم بیابیم.

تصور نکنید که قضیهٔ نقشِ تاریخی تنها مرتبط با امورِ تاریخی و اجتماعی است، نه! نقشِ تاریخی، مفهومی بسی فراتر از کاربُردِ اجتماعی و تاریخی دارد. بگذارید مثالی از شعرِ عاشقانه بزنم و از یك شاعرِ عصرِ خودمان. اخوان در *آخر شاهنامه* غزلی نیمایی دارد (غزل شمارهٔ ۳) که بدین‌گونه آغاز می‌شود:

ای تکیه گاه و پناه
زیباترین لحظه‌هایِ
پر عصمت و پر شکوه
تنهائی و خلوتِ من.

بعدها، همین حال و هوا و تجربه را در همین ساخت و صورت، در چندین غزل دیگر تعقیب کرد و گسترش داد که در کتاب *پائیز در زندان* او با عنوانِ غزلهای شمارهٔ ۶ و ۷ و به‌صورتِ «برگزیده و ترکیب‌شدهٔ ۶ و ۷» در جای دیگر چاپ شده است. اگر از لحاظ ساخت و صورت و عناصرِ سازندهٔ شعر به آن غزلها نگاه کنیم، تمامیِ آنها ـ هم به‌اعتبارِ اجزاء و هم به‌اعتبارِ کل و ترکیب ـ بر این شعر رجحان دارند، امّا هیچ‌کدام آنها نتوانسته است جای غزلِ شمارهٔ ۳ را بگیرد، زیرا آنها فاقدِ نقشِ تاریخیِ غزلِ شمارهٔ ۳ بودند.

می‌بینید که در یك نوع خاص از شعر، و در یك شاعرِ خاص، آن‌هم در قلمروِ غنا و غزل و امورِ کاملاً شخصی، نقشِ تاریخی چه اهمیتی دارد.

بنابراین، باید توجه داشت که مقصود از نقشِ تاریخی، به‌هیچ‌وجه، کاربُردِ یك شعر در زمینهٔ مسائل اجتماعی و تاریخی نیست. امری است فراتر از همهٔ اینها.

شاملو در *هوای تازه* شعری دارد به‌عنوان «افق روشن» که بدین‌گونه آغاز می‌شود:

روزی مادوباره کبوترهایمان راپیداخواهیم کرد

و تاریخ شعر گویا ۱۳۳۴ است و این شعر از اولین شعرهای بی وزنِ اوست که از توفیقِ نسبی و قابلِ ملاحظه‌ای برخوردار شده است و هر جا بخواهند چند شعرِ برجسته از او انتخاب کنند ـ به ویژه با توجه به سیرِ تاریخیِ کارهای او در قلمروِ شعر منثور ـ بی‌گمان آن را انتخاب می‌کنند. حتی به‌طورِ مطلق هم می‌توان آن را در ردیفِ شعرهای خوبِ او قرار داد. امروز در میان مقلّدانِ بی‌شمارِ شاملو یا، بهتر بگوئیم، در میانِ *نویسندگانِ* «شعر»های منثور، کمتر کسی است که نتواند، به‌لحاظِ ساخت و صورت، چنین شعری به‌وجود آورد. امّا اگر تمامیِ آن خانمها و آقایانِ *نویسندگانِ* شعرهای منثور، تمام نیروی خود را صرفِ آن کنند تا اثری به‌وجود آورند که جای «افق روشن» را بگیرد، بی‌گمان ناکام خواهند ماند. درصورتی‌که هر یك از آن «شاعران» در خلوت و تنهائیِ خویش، وقتی به مسائلِ ساخت و صورت و تشبیه و استعاره و تمثیل و کنایه و الفاظ و تراکیب می‌اندیشد، یقین دارد که دهها شعر بهتر از «افق روشن» می‌تواند *بنویسد* و حق نیز همان است، اگر فقط مسئله، مسئله ساخت و صورت و تشبیه و استعاره بود و نقشِ تاریخی قابلِ از یاد بردن. امّا آنچه «افق روشن» را همچنان زنده نگاه می‌دارد و در ردهٔ بهترین شعرهای منثورِ عصرِ ما، تنها ساخت و صورت و اجزاء و تراکیبِ آن نیست، بلکه، در ورای همهٔ آنها، نقشِ تاریخیِ این شعر است که به آن حیات و تداوم تدریجی می‌دهد.

شاید بعضی از خوانندگان تصور کنند که رابطه‌ای برقرار است میان نقشِ تاریخیِ یك شعر و آگاهیِ خواننده یا شنونده از تاریخِ سروده شدنِ آن، درصورتی‌که چنین نیست. اصلاً چنین نیست. اگر اخوان مجموعهٔ غزلهای ۳ و ۶ و ۷ و «ترکیب برگزیدهٔ ۶ و ۷» را یکجا و بدونِ تاریخ منتشر می‌کرد، تردیدی ندارم که باز هم غزلِ شمارهٔ ۳ موفقتر از آنهای دیگر می‌شد. به همین دلیل، یقین دارم که اگر شعری واجدِ نقشِ تاریخی باشد و در روزگارِ سروده شدن، انتشار نیابد، جای نگرانی نیست. هر وقت که نشر شود، نقشِ تاریخی‌اش ضمیمهٔ غیرِ قابلِ انفکاك آن خواهد بود. اگر شعرهایی مانند «کارون» از توللی یا «باران» ازگلچین گیلانی تا همین الآن انتشار نیافته بود و حالا این روزها، چندین دهه بعد از تاریخ سرایش آنها، انتشار می‌یافت، باز هم آن شعرها از همان میزان توفیق برخوردار بودند که اکنون برخوردارند. هر شعری که دارای نقشِ تاریخی باشد در هر شرایطی که عرضه شود از اصالت برخوردار خواهد بود. شاید هم بشود گفت: «نقشِ تاریخی، همان اصالت است.» به‌هرحال، تأثیرِ خاصِ خود را خواهد داشت. گیرم در تاریخ سروده شدنش نشر نیابد یا تاریخی که در زیر آن نهاده شده است، تاریخِ راستینِ آن شعر نباشد. ممکن است مورّخانِ ادب، یا ناقدانِ شعر، تاریخِ نشر یا سروده شدنِ یك شعر را مهمّ تلقی کنند و ابداعی بودنِ یك مضمون یا یك تصویر را از این رهگذر موردِ نقد و بررسی قرار دهند؛ امّا آنچه نقشِ تاریخیِ یك شعر است و مایهٔ استمرار حیات آن در زندگیِ اجتماعی و فرهنگیِ یك ملت، چیزی است که ارتباطی به این حرفها ندارد. مردم کاری به این ندارند که فلان تصویر یا فلان مضمون را حافظ از سلمانِ ساوجی گرفته یا از اوحدی مراغه‌ای. آنها به تمامیّتِ شعرِ حافظ می‌نگرند و در پرتوِ اصالت یا نقشِ تاریخیِ آن ـ ناخودآگاه ـ از آن لذّت می‌برند و با آن زندگی می‌کنند. همین.

با توجه به همین نکتهٔ بدیهی و در عین حال پوشیدهٔ «نقشِ تاریخی و خلاقیتِ فردی» است که می‌توان دریافت که شعرهای اصیل و واجدِ نقشِ تاریخی هیچ‌گاه تزاحمی برای یکدیگر ندارند؛ یعنی در تاریخِ ادبیاتِ یك ملّت وقتی شعری از اصالت برخوردار بود، با تحول و تکاملی که نوعِ آن شعر یا حال و هوای معنویِ آن به خود می‌گیرد و با ظهور نمونه‌های پیچیده‌تر (یعنی متکاملتر) آن شعر، باز هم نیاز به وجودِ آن نمونهٔ آغازین همچنان باقی می‌ماند، و می‌توان در کنارِ نمونه‌های تکامل‌یافتهٔ آن شعر، از نمونه‌های نخستینِ آن شعر نیز لذّت برد: لذّتی که از غزلهای سنائی می‌بریم با وجودِ دیوان شمس تبریز یا التذاذی که از غزلِ انوری حاصل می‌شود با بودنِ غزلهای سعدی. حتی می‌توان مثالی محسوستر و معاصرتر زد: لذتی که از شعر «باران» گلچین گیلانی امروز می‌بریم و بی‌گمان در آینده نیز خواهند برد با اینکه همین «نوع» از شعر هم در این پنجاه سال تکاملِ خاصِ خود را داشته و به‌لحاظ ساخت و صورت، تحوّلاتِ چشم‌گیری به خود دیده است.

غفلت از نقشِ تاریخیِ یك اثر، و خیره شدن در اجزای سازندهٔ ساخت و صورت آن، مهمترین عاملِ گول‌زنندهٔ نسلهایی است که در هر عصری خود را تباه کرده‌اند و به تصورِ اینکه «تشبیهات» ما یا «الفاظ» ما یا «افکار» ما بهتر از فلان نمونهٔ موفّق و معروف «غزل» یا «قصیده» یا «شعر نو» است، آنان را به مجرّداندیشی و انتزاع‌گرایی و اصالت دادن به ساخت و صورت (و بخصوص به اجزای سازندهٔ ساخت و صورت) واداشته است. بسیاری از ناقدانِ پیرو جوانِ شعرِ نو نیز امروز گرفتارِ همین بلیّه‌اند و با تجزیهٔ یك قطعه شعر به مقداری تشبیه و استعاره و تمثیل، به آن نمره می‌دهند و از موجودیت «نقشِ تاریخی» یا غیابِ «نقشِ تاریخیِ» آن بکلّی غافل می‌شوند. در نتیجه،

«بارانِ» گلچین گیلانی یا «کارونِ» توللی یا حتی «زمستانِ» اخوان، در تحلیلِ تجریدیِ آنان، نمی‌تواند ارزشِ «شعر» فلان جوانکی را پیدا کند که مقداری «تصویر» را از ذهنِ خودش، یا با گلچین کردن و دخل و تصرف و قرینه سازی در تصاویرِ دیگران (اعمّ از فارسی و فرنگی) بر روی هم انباشته است، درصورتی‌که با گذشت چند ماه، یا حدّاکثر چند سال، تمامِ موجودیّتِ آن جوان و حتی نسلِ آن جوان، فراموش می‌شود و باز شعرهای «باران» و «کارون» و «زمستان» به حیاتِ طبیعیِ خود، در ذهن و ضمیرِ جامعه، ادامه می‌دهد. این خطای باصره ـ که متأسفانه اغلبِ ناقدانِ مطبوعاتیِ ما گرفتارِ آن‌اند ـ هیچ علّتی ندارد بجز غفلت از مسئلهٔ «نقشِ تاریخیِ» یك شعر و پرداختنِ بیش از حد به «تجزیهٔ» عناصرِ سازندهٔ ساخت و صورتِ آن و، از همه بدتر، بها دادنِ به تك تكِ آن عناصر، مجرّد از «کلیّت و تمامیّتِ» شعر، که بر روی هم «اصالت و نقشِ تاریخیِ» آن را به‌وجود می‌آورد.

شاید بشود گفت: «مقتضای حال» بر دو گونه است: مقتضای حالِ فردی و مقتضای حالِ اجتماعی. مقتضای حالِ فردی، آن نیازِ روحی و فضای روانشناسانه‌ای است که هر کس به‌عنوانِ مخاطبِ یك خطاب (خواه هنری و خواه غیر هنری) داراست و «مقتضای حالِ اجتماعی» آن حال و هوای حاکم بر نیازهای روحیِ کلِّ جامعه است، که وقتی یك شعر با آن مقتضای حال هماهنگی داشت، دارای «نقشِ تاریخی» می‌شود.

تهران ـ ۱۳۶۹

گزارشی از جشنوارهٔ بین‌المللی شعر در کلمبیا

۳۰ هزار شنونده شعر را بر خشونت ترجیح دادند

زندان شهر «مدِه‌یین» Medellín، «بلاویستا» Bellavista نام دارد، یعنی «خوش‌منظر»، با این‌همه جایی است کثیف. پوست موز و سیمبزمینی بر کف زندان پراکنده است، و نگهبانانِ باتون به دست با چهره‌های عبوس درمقابل سلّولها گشت می‌زنند.

در اینجا حدود ۵۰۰۰ زندانی به‌سر می‌برند: بزهکاران کوچك و چریکهای سابق، اعضای شورشی سندیکاها، و یا، بسادگی، آدمهای بی‌ترمزی مثل ادموندو Edmundo، که از روی حسادت خانهٔ زن مورد علاقه‌اش را به آتش کشیده است.

در این یکشنبه، ادموندو به‌همراه چندصد تن از هم‌بندهایش در کلیسای زندان حاضر شده است ـ نه برای نماز و دعا، بلکه برای شنیدن شعر.

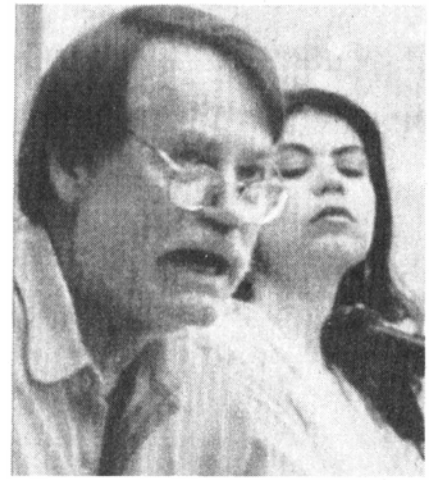
زندان بلاویستا نیز، همچون باغ نباتات و رصدخانهٔ شهر، یکی از صحنه‌های اجرای ظاهراً بزرگترین جشنوارهٔ شعر جهان است: در مدِه‌یینِ کلمبیا، چند سالی است که شاعران، منتقدان و آدمهای دیگری که بسادگی دیوانهٔ شعرند، گرد هم می‌آیند.

این را که چرا چنین است، حتّی خود سازمان‌دهندگان جشنواره نیز نمی‌توانند بدرستی توضیح دهند. مثلاً فرناندو رندون Fernando Rendón، ۴۵ ساله، مردی با سبیلی پُرپشت و زبانی پُرشتاب، با حرارت از وجود یك سنّت ادبی غنی در مدِه‌یین سخن می‌گوید و اینکه، افزون برآن، شعر واکنشی طبیعی در برابر خشونت روزمرّه در کلمبیاست.

البتّه نه تنها در این کشورِ درگیرِ جنگِ موادّ مخدّر، بلکه در سراسر آمریکای لاتین، هنر شعر سنّتاً از جایگاهی ویژه برخوردار است. اکنون دیگر در این شبه‌قارّه، از مکزیك تا شیلی، به‌طور منظّم جشنواره‌های شعر برگذار می‌شود: در بسیاری از مناطق، مجلّه‌هایی ادبی، کوچك امّا با اهدافی بزرگ، پا می‌گیرند؛ و انبوه شاعران جوان پا جای پای بُتهای آمریکای لاتین، اُکتاویو پاز Octavio Paz، گابریل گارسیا مارکز Gabriel García Márquez و پابلو نرودا Pablo Neruda می‌گذارند.

و این‌همه، با گونه‌ای حالت شوریدگی در می‌آمیزد. فرناندو رندون، که خود شعر می‌سراید، می‌گوید: «شعر چیزی است فراتر از یك ژانرِ [گونهٔ] ادبی؛ وقتی که انسان احساس می‌کند که همه چیز از دست رفته است، شعر دوباره به زندگیش معنی می‌دهد.»

در مدِه‌یین شعر را «آتشِ دیگر» نیز می‌خوانند. برای ساکنان این شهر بزرگ دومیلیونی، مشکلی نیست اگر پیراهنهای آستین‌کوتاه و لباسهایشان پس از شعرخوانیها چون پوستِ دوّمی آزاردهنده بر تنشان چسبیده باشد. آنها خود را داوطلبانه برای ساعات طولانی به این شارشارِ واژگان می‌سپارند.



(لیندولف پِل در حال شعرخوانی)

همین شورمندی است که برق در چشمانِ آنخلا گارسیا Angela García ی ۳۸ ساله می‌اندازد. گارسیای دورگه و رندونِ سپیدپوست، مسئولان اصلی برگذاری «جشنوارهٔ بین‌المللی شعر» اند. برای گارسیا شعر گفتن پیش از هرچیز اقدامی معنوی است و «همهٔ آنچه که درخشش، بازی، شادی و عرفان است»؛ برترین هنر شاعری همانا حسّاسیّت نشان دادن در برابر زیبایی چیزهای روزمرّه است. او جمله‌ای از خوزه مارتی José Martí شاعر انقلابی کوبا را نقل می‌کند: «شعر انسان را سیر نمی‌کند ـ امّا اشتها برمی‌انگیزد.»

در سال ۱۹۹۱ گارسیا و رندون کمی پس از پایه‌گذاری مجلّهٔ ادبی‌شان «پرومته» (Prometeo) به‌همراه دوستان شاعرشان یك شعرخوانیِ یك‌روزه به‌راه انداختند. آمدن ۴۰۰۰ شنونده، غافلگیرکننده بود. از آن زمان به بعد، این جشنواره از سوی شهرداری نیز حمایتی ناچیز می‌شود و همچنان در حال رشد است: در آخرین هفتهٔ شعری که برگذار شد، در حدود ۳۰ هزار نفر برای شنیدن شعرخوانیها آمدند و بیش از ۴۰ شاعر در برابر حاضران قرار گرفتند.

آنخلا گارسیا می‌گوید: «شاعران واقعی، اثری رو به درون ندارند. آنها در جستجوی راهی به‌سوی «تو» هستند.»

شاید این گونه برداشت از ادبیّات برای اروپاییها بیگانه باشد؛ حتّی واژهٔ «شعر» (Poesie) در آنجا بیشتر طنینِ ادای مبتذل (Kitsch) دارد تا فرهنگ. به‌قول کورت مایرکلاسون Curt Meyer-Clason، نویسنده و مترجم ساکن مونیخ، در اروپا حسّ از اندیشه جدا شده است. در امریکای لاتین برعکس چیزی باقی مانده است که می‌توان «حسّ‌اندیشه» نامیدش. به اعتقاد مایرکلاسون، عبارت معروفِ «می‌اندیشم، پس هستم» [از دکارت ـ م.] در امریکای لاتین جایش را به «می‌سرایم، پس هستم» داده است.

واقعیّت این است که در مدِه‌یین چندین هزار شنوندهٔ اکثراً جوان به محلّ تئاترِ فضای بازِ کالوس ویه‌کو Carlos Vieco هجوم آورده‌اند تا به شعرخوانیِ شاعرانی اغلب ناشناخته گوش فرا دهند ـ درست انگار که یك کنسرت موسیقی پاپ باشد.

حتّی در کلیسای زندانِ «بلاویستا» نیز فضای ضیافت حاکم است. کشیش کلیسا به صدای بلند اعلام می‌دارد: «همهٔ ما دارای قلبی یکسان هستیم!» و بعد شاعران را معرّفی می‌کند: لیندولف پِل Lindolf Bell از برزیل، بنجامین زفانیا Benjamin Zephaniah از انگلستان، عبدالله سِدران Abdullah Sidran از بوسنی و دانیل خیمه‌نز Daniel Jimenez از کلمبیا.

زندانیان، که بر نیمکتهای سنگی نشسته‌اند، کف می‌زنند. برخی از آنان سیگار می‌کشند. بیشترشان با آمیزه‌ای از جدّیت مراسم رسمی و انتظاری شوق‌آلود چشم به تریبون دوخته‌اند. آنجا یك گواتمالایی آواز پرندگان را تقلید می‌کند. سپس نوبت سِدران است با شعرش «سیّاره‌ای به نام سارایه‌وو»: «سیصد روز جنگ/ جنگی بی‌روح و بی‌چشم/ کودکان، با دستانی که دیگر ندارند/ گلهایی را که دیگر نیستند، می‌چینند.»

و هنگامی که بنجامینِ زفانیا به سبُك‌پایی بر سگو فرا می‌جهد و در «سخنسُرود» ی آهنگین داستانهایی کمدی ـ تراژیك دربارهٔ ستم و آزادی می‌خواند، فریادهای تشویق و «دوباره، دوباره!» در فضا می‌پیچد.

زفانیا پس از پایان برنامه‌اش می‌گوید: «درك اینکه کشوری فقیر چون کلمبیا موفّق می‌شود این‌همه شاعر را گرد هم فراخواند دشوار است. شعر در اینجا به معنای سرایش زندگی در خیابانها و اماکن عمومی است.»

در مدِه‌یین، شهرِ بهارِ جاودانه و فقرِ نابودکننده، در یك شب جمعهٔ معمولی ۳۵ تن در اثر خشونت جان باختند. شاید این حضورِ مرگ است که هر لحظه از زندگی را چنین پربها جلوه می‌دهد.

هنگامی که نخستین شاعران پس از یك هفته خلسهٔ شعری سفر بازگشت را در پیش می‌گیرند، چنان که مرسوم است در راه فرودگاه بیرون شهر توسّط گشتیهای نظامی متوقّف می‌شوند. مجبور می‌شوند که با دستهای بالا برده، رو به اتوبوس بایستند، و به‌وسیلهٔ سربازان بازرسی بدنی می‌شوند. بعد اجازهٔ ادامهٔ حرکت داده می‌شود. فرناندو رندون می‌گوید: «آنها هرگز سلاح شاعران را نخواهند یافت.»

Spiegel (۱۹۹۶/۲۶)، ترجمهٔ ع. آهنین

«وطن» در شعر شاعران تبعیدی

نسیم خاکسار

از همان زمان که انسان تبعیدی خاك میهنش را پشت سر می‌گذارد، و یا دقیق‌تر، هنوز چند منزلی مانده که به مرز برسد، فکر کردن به وطن یکی از مشغله‌های ذهنی‌اش می‌شود. او سعی می‌کند از وطن تصویری بسیار خودی و همخوان با جان و روانش خلق کند. گویی تصاویر و تعاریف گذشته دیگر با وجودش خوگر نمی‌شوند.

ادبیات جهانی در همین دههٔ اخیر سرشار از برخوردهای گوناگون نویسندگان و شاعران تبعیدی با مفهوم وطن است. این نویسندگان و شاعران گاه وطن را تا مرز جنون ستایش کرده‌اند، گاه از آن بریده‌اند و گاه جهان را جای آن گذاشته‌اند. گاه وطن در وسعت دهکده‌ای جای گرفته است که شاعر در آن متولد شده است، گاه در چشم انداز شهری؛ گاه در خاطره‌ای خلاصه شده است و گاه در چهرهٔ دوست یا آشنایی. با همهٔ این ترفندها باز، به تلنگری، ذهن بی‌قرار شاعر یا نویسندهٔ تبعیدی پرواز کرده است تا تعریفی نوتر و تازه‌تر برای آن بیابد؛ نکند دری باشد هنوز گشوده نشده؟ راهی نرفته، رنگی هنوز به دیده نیامده؟ عطری هنوز به مشام نرسیده؟ و صدایی هنوز ناشنیده؟

آیا منشأ این بی‌قراری در ذات بودن در تبعید است؟ ادوارد سعید پژوهشگر و متفکر فلسطینی می‌نویسد: «اندیشیدن به آوارگی خیلی جالب است، اما تجربه کردنش خیلی ناگوار. آوارگی مکانی است پر نشدنی میان انسان و زادگاهش. میان انسان و خانه یا سرزمینش.» [۱]

ادواردو گالیانو، نویسندهٔ اهل اروگوئه، وقتی در تبعید بود گاه گوشهایش را می‌گرفت و به خودش می‌گفت هیچ چیز در غربت ارزش گوش کردن را ندارد، و گاه گوشهایش را تیز می‌کرد تا همه صداها را بشنود. گاه می‌نالید که از زادبوم و بستگان خویش دورم، و گاه نیز می‌گفت سرزمینهای دیگری در برابر دیدگان ما خود را می‌گسترند و با افراد دیگری آشنا می‌شویم، سرچشمه‌های دیگری را برای سیراب شدن می‌یابیم. [۲]

نویسنده‌ای دیگر، اهل پرو، عمری را در غربت و آوارگی سپری کرده است، از ناسیونالیسم بیزار است و آن را انحرافی انسانی می‌شناسد که باعث خونریزی بسیار شده است و تا حد آخرین گریزگاه هر ناکس بی‌همه چیز بی قدرش می‌کند؛ با این‌همه، در هر جا که هست، تا نام کشورش را بر صفحه تلویزیون می‌بیند، از جا می‌پرد تا خبر را دنبال کند. همو می‌نویسد: «اگر بگویم کشورم را دوست دارم کمتر دقیق خواهد بود تا این که بگویم کشورم همیشه در ذهن من است و دائماً مرا از خواب و خوراك می‌اندازد.» [۳]

وطن چیست؟ این از ما دور و به ما نزدیك؟ همان که در تصور شاعرانهٔ اسماعیل خوئی، شاعر و متفکر خودمان، گاه «بوی سیگار مادر بزرگ» است و گاه «سبز آبی شاداب کاشیهای مسجد گوهرشاد و بوهای مانده در بازار»؟ [۴] همان که از آن دور می‌شویم، رو به جهان می‌کنیم تا با سنگ سنگ جهان بیگانه درهم آمیزیم و ریشه‌های تازهٔ خود را بیابیم، اما با این همه توان رهایی‌مان از بندهای آن نیست.

ای علفهای خیس
که بر بستر رودخانه‌های سرزمین من
می‌رویید
با نسیم
که عاشقانه از شما می‌گذرد بگویید
که بوی تن شما
در این سوی جهان نیز
عاشقی دارد [۵]

در این بحث کوتاه سعی می‌کنم با مرور شعر شاعران تبعیدی در این دههٔ اخیر ـ صد البته در شعرهایی که در اختیارم بود ـ مفهوم وطن را در آنها دنبال کنم. اگر بپذیریم که در ادبیات، اعم از داستان یا شعر، دوام هستی انسان نقش بسته است، و یا ما تداوم هستی خود را در ادبیات است که شاهدیم، آن وقت باید بپذیریم که در همینها و نمونه‌هایی از این دست است که ما تفکر آینده را شکل خواهیم داد؛ و یا تفکر حال و آینده در همین برخوردهاست که شکل گرفته است و یا شکل می‌یابد. اگر، به سخن هولدرلین، سرودن شعر «بی‌گناه‌ترین پیشه‌ها» ست، همو آن را برخوردار از خطرناکترین داشته‌ها، یعنی زبان، نیز می‌داند. در زبان و در شعر، ما دوباره خلق می‌شویم. آن «آن» نبوده، بوده می‌شود. در همین جهان. و در گفتگو با همین جهان. جهانی که اجزایش در اندیشه و خیال بی‌شمار انسان همزمان هم می‌میرد و هم متولد می‌شود.

برای اینکه به جدّیت این نگاه، یعنی چگونگی بازتاب وطن در شعر شاعران تبعیدی، فقط اشاره‌ای کرده باشم، گفته‌ای از پژوهشگری آگاه از خودمان می‌آورم، که در آغاز بحثش در مورد بازگشتگی و آگاهی نوین ملّی در خاطرات حاجی سیاح نوشته است: «عشق به میهن، معصومیت نامرئی خود را از دست داده است، و چون تیغه خاری که به جان ما خلیده باشد، ما را لحظه‌ای از خود فارغ نمی‌سازد: چرا ایران را دوست داریم؟ این پرسش ما را به پرسیدن واداشته است. باید آن را حتماً پرسید. این پرسشی سرنوشتانه است. در شرایط ما، هر میهن‌پرستی‌ای که میوهٔ پاسخی جدی به این پرسش نیست، خطرناك است. این پرسشی اولیه است، یك بن‌پرسش، که برای گذر از میهن‌پرستی به آگاهی ملی حتماً باید پرسیده شود. میهن‌پرستی ما دیگر نمی‌تواند چون یك ایمان مذهبی از داده‌ها باشد. ما دیگر از چنین تنعم و معصومیتی برخوردار نیستیم. ما باید میهن‌پرستی خود را به چنگ بیاوریم. هرروزه و بی‌وقفه و چون یك پرسمان زنده. امروزه، هر میهن پرستی‌ای که خودآگاهی ملّی نیست، هر پیوندی با میهن که میوهٔ ابرو درهم کشیدن، خیره شدن، زیرورو کردن، ساعتها سرپا ایستادن و شب‌زنده‌داری کردن بر روی این پرسش نیست، خطرناك است.» [۶]

برای تعقیب اندیشه به وطن در شعر شاعران در تبعید، یك تقسیم‌بندی ابتدایی از پیش تدارك دیده‌ام تا از جهات مختلف به آن نگریسته باشم:

۱ـ اندیشه به وطن در تبعید؛
۲ـ نامهایی که وطن در شعر شاعرانِ تبعید یافته است؛
۳ـ جهان یا سرزمینهای جدا از وطن: مکانِ تبعید در شعرِ شاعران؛
۴ـ چراییِ ترکِ وطن؛
۵ـ گم شدنِ آهستهٔ وطن (وطن آدمی در مه گم می‌شود)؛
۶ـ احساسِ بی‌ریشگی و سرگردانی در جهان؛
۷ـ جستجوی وطن در چیزهای دیگر؛
۸ـ فکر بازگشت به وطن.

۱ـ اندیشه به وطن در تبعید

شاعر ایرانی در تبعید به وطن می‌اندیشد. این اندیشیدن‌ها، هم مراحل اندیشگیشان با هم متفاوت است و هم خاستگاه زبانیشان. برخی در قالبهایی ساده و دمِ دست به وطن اندیشیده‌اند. برخی عمیقتر رفته‌اند.

سعید یوسف هنوز در بینِ راه است که وطن برایش از نو زنده می‌شود. چشم خیره می‌کند که چیزی بسیار خودی و نزدیك با شرایط روحی و ذهنیش از آن بسازد: «دود سرگین، بوی قرمه/ شیههٔ اسب، صدای سگ/ عکسِ آقا و امید امت بر دیوار/ دو کلاشینکف در کنجِ اتاق/ برنویی کهنه نهان زیر تشك/ پیشمرگی با یك چایی داغ/ آن، قزل‌کند است/ واپسین منزل در میهنِ دلبند است» [۷] سعید یوسف فارغ از هرگونه رمانتیسم و سانتیمانتالیسم، با نگاهی کاونده و به کمك اشیائی که دوروبرش است، تصویری بس عمیق و ماندگار از وطن برایمان خلق می‌کند. او سعی می‌کند آن‌قدر با فاصله اشیاء را توصیف کند که جدایی از آنها از نگاه بیننده احساس شود.

ایرج جنّتی عطائی در سال ۵۹ می‌سراید: «مرا به خانه‌ام ببر/ به خانه‌ای که در سکونِ عصرهای تفته‌اش/ گروه شاپرك ـ گلعاشقان سادهٔ دل/ بجای فتح بوسه‌های برگ برگ گل/ اسیر برگهای عاقل کتاب می‌شوند/ به خانه‌ای که در حضور سرخِ خشم‌پرورش/ درختهای یأس‌بار سربه‌زیر/ اگرچه دسته دسته پای‌بند خواب می‌شوند/ ولی شکوفه‌های شعله‌ور/ تنور کینهٔ بهار را/ جرقه‌های التهاب می‌شوند.» [۸] شاعر وطنش را خانه‌ای می‌بیند. توصیفها اگر نگوییم تکراری‌اند، ولی آمیخته به رمانتیسمی‌اند که کمتر با اجزاء و تکّه پاره‌های واقعیت وطن امروز مطابقت دارند. البته شاعر هم نخواسته است. گویا تنها حسّی که شعر تلاش القای آن را دارد این است که در چشم‌انداز خیال، خانه‌ای هست که در آینده‌ای نزدیك شکوفه‌های شعله‌ور از کینه آن را به بهارخانه تبدیل خواهند کرد.

در همین قالب و زبان، شعر نادر نادرپور است: «با من بگو، آیا توانم باز دیدن/ صبح طلایی را در آفاق کویرت؟/ آیا توانم ماه نو را صید کردن/ از لابه‌لای ماهیان، در آبگیرت؟» با اینکه زبان در شعر نادرپور قویتر و منسجمتر از شعر پیشین است و تصاویر به واقعیت کمی نزدیکتر، اما باز شعر با این ساختار و این تصاویر به کشف نمی‌رسد و در نهایت این گونه نگاه به تصاویری ختم می‌شود که بیشتر زیبایی مناظرِ لوکسِ کارت‌پستالها را در

برابر دید می‌آورند: «کو برف سیمینی که البرز کهنسال/ بر سر نهد چون شبکلاه بامدادش؟/ کو شیون بادی که در خاموشیِ ژرف/ با کوه گوید رازِ رستم یا قبادش؟» [9]

گرچه خوئی در بازیچه‌های خیال و خاطرهاش از میهن در شعر «کنار پنجرهٔ یاد» همین حال و هوای زبانی و بیانی را گرفته است، اما با قطع و وصلهایی که در هنگام بیان حالات و رسیدن به موضوع در جمله‌هایش ایجاد می‌کند، یعنی با نوع زبانش که به گفتار نزدیک می‌شود، آن هم با استفاده از زنجیره‌ای از تداعیهای ذهنی و عینی و با نزدیک شدن به اشیاء از نگاه یک فرد، نمی‌گذارد که عمومیت پردهٔ ساتر بر حسهای فردی‌اش بپوشاند: «دریچه بسته نمی‌ماند/ هوای بیرون/ طبیعی است/ که سرد باشد، سرد و نمور، از تنفس دشوار این‌همه جنگل و قهوه‌ای باشد/ از تراکم بی رحم این‌همه پاییز...»، و کمی بعدتر: «ولی چراست/ و از کجاست، نمی‌دانم/ که این دریچه بسته نمی‌ماند، باز/ به روی آن‌همه آبی/ که آسمان کودکی من بود:/ دریچه‌ای خودمانی/ که از خدا و خود آزادم می‌کرد.» [10]

همین بیان مستقل و تصاویر نزدیک به شاعر در شعر هادی خرسندی هم، وقتی به وطن می‌اندیشد، دیده می‌شود، یعنی شعر از بیان عمومی و کلی «خسته‌ام زین وادی بی‌آسمان/ شهر پر باران و بی رنگین‌کمان» می‌گذرد تا با زبانی واقع‌گرا بگوید: «شهر بی کوچه، دیار بی کلاغ/ با زنان پیر و سگهای جوان»، و بعد از تلنگری چند به حافظهٔ ما با یادآوری شعر سپهری و رودکی و آواز بنان، در انتها می‌گوید: «ای بخارای من! ای ایران من!/ با تو دارم دل، به هر جای جهان.» [11]

در همین حال و هوای زبانی، شعر دکتر ناصر امیری را داریم که به شیوهٔ نسیم شمال در یاد وطن می‌سراید: «دردا و دریغا که دل و دیدهٔ من سوخت/ ای‌وای، وطن سوخت» [12]، و نعمت آزرم در اندوه‌سروده‌اش با یاد میهن می‌گوید: «تا می‌دمد سوسوی اخترها/ در آسمان روشن محجوب چشمانت/ خورشید میهن در نگین چشمهای تو/ آمیخته با سایهٔ اندوه/ حس می‌کنم گرم و نوازش بار، خورشیدی نمی‌تابد دگر برمن/ و جانم از سرمای غربتها کبود است و جهان بیرحم و توفانی ست/ حس می‌کنم من دور از ایرانم/ و آسمان چشمهایم باز بارانی است.» [13]

در ادامه این شعرهای یاد وطن، شعرهای دیگری هم پیدا کردهام که از آن جمله شعر حسن عدل پرور است که می‌گوید: «خوش است موسم نوروز در فضای وطن/ سواحل خزر و کشتزار و باغ و چمن» [14]؛ و یا «ارمغان» رحمان کریمی است، شاعری از جنوب، که می‌گوید: «وقت سفر/ که بوی خاک وطن/ عطرجان توست/ از بهر این غریب فرومانده‌ات، عزیز/ سهمی ز جان خسته‌اش، ارمغان بیار.» [15]؛ و یا بیژن سمندر که در «ای مرز پر گهر» اش می‌گوید: «ای مرز پر گهر/ ـ ایران ـ چه می‌کنی؟/ خون می‌چکد ز چشم تو ای چشمهٔ هنر.» [16]

شعرهایی را هم داریم که شاعر به‌جای آن که بار سنگین دلتنگی دوری از میهن را همه بر دوش خود بکشد، سهمی از آن را هم بر شانه‌های میهن می‌گذارد. در این نوع نگاه، وطن و شاعر، با سهمی مساوی در عاطفه و حس نسبت به یکدیگر، در برابر هم قرار می‌گیرند: «بی من، ترانه در درههای وطن، پژواکی شکسته دارد/ بی من، کوچه‌باغهای دهکده، ساز گسسته‌تارند/ بی من، دریای من، از جنبش و خروش تهی است/ بی من، بهار یاس را معطر نمی‌کند/ بی من، زنبق دلشکسته، عشوه نمی‌دهد/ بی من، شعر، گمگشته واژه دارد/ شط بی من طرب ندارد/□/ بی من سراب فریبنده نیست/ بی من، کویر خطر ندارد.» [17]

۲ ـ نامهای وطن در شعر شاعرانِ تبعید

علیرضا زرّین وطنش را چمدانی می‌بیند که گم شده است: «چمدانی داشتم که گم شد؛ مشقهایم در آن بودند./ خاطراتی که در زیرزمین آن خانه ماندند؛/ چمدانی خاطره در زیرزمینی نمناک.» [18]

جواد طالعی میهنش را جمجمه‌ای می‌بیند: «میهنم جمجمه‌ای است/ دیر گاهانی آویخته بر تیرک یک خیمه، که خون می‌نوشد، قوم غریبی در آن.» [19]

در شعر یاور استوار، «میهن، آسمان باز بی‌ستارهٔ متروکی است/ با سالیان نوری یخبندان» که «حصار فاجعه‌ای را می‌ماند.» [20]

مسعود عطائی وطن را باغچه‌ای می‌بیند که خبر از آمدن بهار ندارد: «ای باغچه!/ ای‌که زمستان دلت شکست!/ بگشای چشم و حال نگه کن بنفشه را!/ این اولین پیام فصل بهارست:/ یعنی که برف رفت...» [21]

و برای محمّد خاکی، وطن نقش دستبندی است در دوردست: «گفت:/ میهنت کجاست؟/ ـ در آن دوردستها/ نقش دستبندی را به او نشان دادم.» [22] که پیداست چمدان و جمجمه و دستبند و حصار فاجعه به واقعیت وطن شاعری که در تبعید زندگی می‌کند نزدیکترند تا باغچه، بخصوص وقتی باغچه با بیانی عمومی توصیف شود.

۳ ـ جهان یا سرزمینهای جدا از وطن:

مکانِ تبعید در شعر شاعران

اندیشه به وطن، سوی دیگری هم دارد، و آن جهان است. و به سخن پژوهشگری: «درست در آن سوی مرزی که ما را از بیگانگان جدا می‌کند، سرزمینی است که همان وادی بلاخیز بی‌پیوندی است. همان‌جا که در آغاز تاریخ، آدمیان را به آن تبعید می‌کردند. و همان‌جا که در روزگار ما، انبوه بیرون از شمار آوارگان و پناهندگان در آن پرسه می‌زنند. ناسیونالیسم از گروه می‌گوید، اما آوارگی داستان تجربه‌ای است که بیرون از گروه می‌گذرد. قصهٔ رنجهایی که باید به‌سبب نزیستن با دیگران در یک زیستگاه مشترک برخود هموار کرد. آیا می‌توان بدون گرفتار شدن در تلهٔ مفاهیم جداکننده و تند و تیز غرور ناسیونالیستی، عواطف جمعی و آرزوهای گروهی، بر تنهایی آوارگی چیره شد؟ چه چیزهایی در این میانه، این دو نهایت آوارگی از یک‌سو و تعصبهای غالباً آلوده به خون ناسیونالیسم از سویی دیگر، ارزش حفظ و نگاهداری دارد؟ آیا میان ناسیونالیسم و آوارگی شباهتی درونی هست؟» [23]

برخورد شاعران ما در این تجربهٔ بیرون از گروه، نخست برخوردی منفی با آن و حاشا کننده است. شاعر، «نشسته بر ایوان یادها» [24]، نگاه به دوردست دارد، به جایی که «آلاله‌ها» می‌دمند و «ایل تازه اُتراق کرده است»، و حضور او در جهان مانند حضور ارواح گم‌شده است: «اینجا، چقدر خیالهای پریشان و ارواح گمشده/ در وهم سبز کاجزار پرسه می‌زنند.» [25]

در شعر شاعری «آسمان این جا خسیس و بی ستاره و بی بارش» [26] توصیف می‌شود. و در یک چهارشنبه سوری بیرون از میهن شاعری دیگر چنان خودش را گم می‌کند که می‌گوید: «من هم می‌خواهم در صف باشم/ در اتوبوس باشم/ و از آن جا به ماه فکر کنم.» حسها آن‌چنان رقیق‌اند که مثلاً چون شاعر نمی‌تواند روی پشت بام بخوابد و ستاره‌ها را یک‌به‌یک بشمرد، دچار غم غربت می‌شود. همین شاعر از خطاب شاملو که «من این‌جایی هستم» (که آن را بر پیشانی شعرش هم گذاشته است) چنان دست و پایش را گم کرده است که سراسیمه می‌گوید: «من خانه‌ام را می‌خواهم/ و مردم را می‌خواهم/ من دوستانم را می‌خواهم/□/ شعرم در آنجا می‌جوشد/ اشکم در آنجا می‌جوشد/ من حرفهایی دارم/ که می‌شود تنها در آنجا گفت.» [27] و این درست وقتی است که شاعری دیگر خطاب به همین جملهٔ شاملو، «وطن» یا «خانه» را جایی می‌داند که اگر در آن می‌ماند «قاتل جان یا آرمانش» [28] می‌شد.

تردیدی نیست که زندگی در سرزمینی بیگانه، رنجمایهٔ بسیاری از کارهای شگرف هنری شده است. اما این که آدمی چگونه صدایش خلاصهٔ همهٔ دردهای انباشتهٔ قرون شود، مسئله است. به هرحال در این دورهٔ هنوز بیگانه مانده با جهان، شاعران ما توانسته‌اند هم به عمق رنج این بیگانگی بروند و هم گاهی ساده به حاشای فراوانیهای این جهانِ پیرامون بنشینند.

گاهی هم زیاده از حد شوربای رنجهای شخصی را شور کرده‌اند، که نمونه‌ای چند از آنها را می‌آورم.

گاه شاعر آگاه به این بیگانگی است و در پس پشت کلماتش نوعی قهر با خویشتن هم دیده می‌شود، که من با استفاده از شعر یکیشان، عباس صفاری، می‌گویم که در این دوره شاعران با خاطرهٔ کناری مغموم از کنار آبهای جهان می‌گذرند: «انزوای رگانم را/ نه کوران بادگیرها، ترک می‌کند/ نه ریشه گلدانهای ترک‌خورده./ و آشیانهٔ رنگهای بیابان/ بر شاخهٔ خمیدهٔ چشمانم/ می‌لرزد و، فرو نمی‌افتد./□/ من با خاطرهٔ کناری مغموم/ که در چشمهای سرخ عطش، خیره مانده بود/ و لرزش زانوانش را/ از نگاه منتظر باد، پنهان می‌کرد،/ از کنار آبهای جهان می‌گذرم.» [29]

میرزاآقا عسگری جهان را چنین توصیف می‌کند: «در اقلیمی یخبسته/ پناهگوشه گزیدم!/ زنانش چنانم نگریستند، که الهگان به جانوران/ شاعرانش آنسان، که خدایان به بندگان/ رهگذرانش از آن دست، که پادشاهان به غلامان»؛ و در نگاه به خود می‌گوید: «در میان شما انسانی هست/ که دهانش را تهی می‌کند، لغت به لغت، از زبان مادری‌اش/ تا آن را، واژه به واژه، با زبان شما پر کند.» [30]

و اگر این شعرش را با شعری دیگر از همین شاعر که می‌گوید «در این سرزمین سترون، که ساکنانش جز با سکوت سخن سر نمی‌دهند بر گور من چراغ میفروزید» [31]، شعری که به همان مضمون پرداخته است، مقایسه کنید، درخواهید یافت که نخستین

شعرش، هم به واقعیت نزدیکتر است و هم در القای رنج موفق است. در شعر دوم، جز در بیان که بیشتر رسانندهٔ توانایی شاعر در استفاده از زبان است، شاعر در همان سطحی حرکت کرده است که شاعری دیگر بنام مهوش نوایی در شعرش بنام «غربت»: «من این جا را نمی‌خواهم/ من اینجا را که قلب ساکنانش همچنان یك قطعهٔ یخ سرد و سنگین است...» [۳۷] در هیچ‌کدام از این دو شعر، نه جهان کشف می‌شود و نه غمها و رنجهای عمیق آدمی که دور از سرزمینش است. شاعر در تخیلات شاعرانه‌اش فراموش می‌کند که در بیان غربت و آوارگی، جهان رنجهای اولیس را دارد؛ و از یاد می‌برد که در میان همین ساکنانی که قلبشان در شعر او قطعهٔ یخ شده است، همینگوی‌ها بوده‌اند، جویس‌ها، هاینریش بل، ویرجینیا ولف، والت ویتمن و دهها و صدها انسان دیگر، که گرمای قلبشان جهان را سرشار از مهر کرده است.

حسن حسام در شعر «ترانه‌ای بر کرانهٔ تبعید»، سرزمین تبعیدش را اتراقگاهی هم نمی‌داند، و می‌گوید: «مردی در گذرم، با کولباری از خاطره و آتش./ تا بر سفرهٔ نان جوین و خون خاکستر خود بنشینم/ و با آن‌همه غمگساران خاموش، دیداری تازه کنم پیشواز بهار را/ و گوش بخوابانم به آواز خروسی که، به زبان مادریم، صبح را می‌خواند، گرم.» [۳۳] شاعر در ادامهٔ همین شعر وقتی به توصیف سرزمینش می‌رسد می‌داند که نمی‌تواند چشم بر واقعیت خشن جاری ببندد و می‌گوید: «عشقم از آن سرزمینی است که مردمش، می‌میرند،/ بی‌آن که رخصت فریاد داشته باشند.» شاعر می‌داند که در وطنش، که در اشغال بیداد است، جایی برای مهر ورزیدن او نیست. برای آنکه راهی برای اثبات مهرش پیدا کند، می‌نویسد: «عشقم را در آن میهن سوخته/ .../ لای سبزینه‌ها و سفالها و باران، نهان کرده‌ام.» که بیان ناگهان رمانتیك و تغزلی می‌شود. من در مقایسهٔ این شعر با گفته‌ای از دهان یك روستایی مکزیکی در رمان اسکار لویس که گفت: «مکزیك، چطور می‌توانم دوستت داشته باشم، وقتی افراد بی‌پناهی مثل او را می‌بلعی»، می‌گویم شاعر مغایر با تلاشش که می‌خواهد فضایی مبارزه‌جویانه و سیاسی در شعر خلق کند، میان فکر و عملش شکاف می‌افتد و شعر در بیان حسی و تخیلی او در برابر واقعیت خشن بی‌جرأت می‌شود. شاعر با اینکه می‌بیند مردمش در آنجا می‌میرند بی آنکه رخصت فریاد داشته باشند، کوشای ابراز مهرش به گونه‌ای دیگر نیست. در ادامهٔ این‌گونه نگاه، شاعری دیگر حتی میهنی با پلیس مخفی و شکنجه را به جهان ترجیح می‌دهد: «آه، دنیای با ساواك/ صدبار بهتر از دنیایی است، که در آن/ مرزی میان دوست و دشمن نیست؛/ و منطق بودن تو/ معلوم نیست چیست.» همین شاعر در ادامه شعرش می‌گوید: «ای کاش فرصت آن باشد، که در زباله‌دانی در میهنم، بمیرم.» [۳۴]

ژیلا مساعد در قطعه شعرش به‌نام «مسافر» با نام *غرب ظالم* جهان خارج را مسبب بدبختیها و آوارگیش می‌داند: «نه بادم/ بدین‌جا آورد/ و نه در خواب روندهٔ رودخانه/ تا بدین‌جا غلطیدم/ تکه‌های مرا تو/ ـ تو ای غرب ظالم ـ/ پراکندهٔ عالم کردی.» [۳۵]

اندوهِ ناشی از آوارگی تا آنجا پیش می‌رود که منصور خاکسار در شعر «در محلهٔ تبعید»، مکان تبعید و یا جهان بیرون از خانه را جایی می‌بیند که فانوسهای تفکر در آن مجال روشن شدن نمی‌یابند و حنجره‌های تحقیر راه رشد اندیشه را سد کرده‌اند: «در محلّهٔ تبعید/ اشباح موذی/ در لفاف نفرت می‌گذرند/ ترحم در خانه‌ها می‌گندد/ و حنجره‌های تحقیر/ فانوسهای تفکر را/ تاریکتر می‌کنند.» [۳۶]

شعر تبعید ما امّا در این مرحله نمی‌ماند و نیاز به گفتگو با جهان و باور به آن را احساس می‌کند. «بازگشت به بورجو- ورتزی» [۳۷]، یکی از درخشانترین شعرهای اسماعیل خوئی، سرآغاز این گفتگو است. خیال و واقعیت، جهان حس و جهان اندیشه، جهان درون و جهان بیرون و نیز گذشته و اکنون، همه در زمینه‌ای سیّال با هم در می‌آمیزند تا شاعر کلام جانش را ـ به تعبیری بدور از جادوگری شاعرانه و با زبانی پیچیده در دانش همین زمان و برای آن پیدا کند. شاعر در قطار است و یاد عشقی کهن او را می‌رباید و او، مغروق این حس، با پیرزنی که در قطار نشسته سر گفتگو را باز می‌کند: «و، بعد، پیرزنك مهربانی‌ی مادر بزرگ را دارد، در نگاه خویش:/ اگر به روی زمین می‌نشست؛/ و چادری بر سر می‌داشت؛/ و فارسی می‌دانست؛/ و عینکش را، در فواصل قرآن خواندن، از چشم برمی‌داشت؛/ و اشك‌هایش را با گوشه‌های مقنعه‌اش پاك می‌کرد؛/ و عم جزو را از برمی‌داشت.../ □/ و گفته بود: «گفتی کجا؟» » و شاعر که در خیال او را با مادر بزرگش یکی کرده است از واقعیتهای جاری در میهنش با او، یعنی با جهان، سخن می‌گوید، و این که «آدمخواران از مغاك‌های جنگل تاریخ» شان سر برکرده‌اند و از درون سرزمینش را با هرچه که داشت ویران کرده‌اند. و حالا او مانده است با «چمدانی از فرهنگ».

با گذشت زمان حصار مرزها کم‌کم در اندیشهٔ شاعران ما در هم می‌ریزد تا موانع دوستی میان آدمیان را مرزهای جغرافیایی نسازند. افشین بابازاده در شعر «نقشهٔ جهان» می‌گوید: «امروز صبح دستانم را به‌روی قطبها گذاشتم/ نیمی از من سرد و نیمی دیگر استوایی بود/ و برای لحظه‌ای ـ مست و هشیار ـ/ به‌روی مرزها و ملتها، عشقها و دوستان،/ آسیا و آفریقا به خواب رفتم./ به فهرست شهرها و پایتختها نگاه کردم/ و ـ بدون اینکه تمام واقعیت را بخواهم ـ/ در تك‌تك سلولها را گشودم/ و همهٔ عاطفه‌های زندانی را/ آزاد کردم.» [۳۸]

در ادامهٔ همین حس و نگاه به جهان، شاعری دیگر می‌گوید: «حضور مرزها/ چه دردناك‌اند/ و چقدر مضحك است/ نوشتن چیزی به نام ملّیت/ بر کاغذ پاره‌ها» [۳۹]، و اعلام می‌کند که برای شناسایی ملّتها؛ رقص و ترانه‌های آنها را باید به‌جای پرچمهایشان نشانید. میرزاآقاعسگری که تا چندی پیش از این نمی‌دانست در «این سرزمین سترون» چه کار کند، در شعری جدیدتر می‌گوید: «برای آنکه دوست می‌دارد/ هرجای جهان، کعبه‌ای است!/ .../ برای آنکه راه می‌پوید/ هرجای جهان، جاده‌ای است!» [۴۰]، و در شعر دیگرش «پیاله» برمی‌گیرد «و از دهکده‌ای کهنه، به میکدهٔ جهان پای» می‌نهد. [۴۱] جالب است که هرجا که آفاق ذهنی شاعر گشوده‌تر است، شعر، هم در زبان و هم در تصویرآفرینی و خیال، پری گشوده‌تر دارد.

۴ ـ چراییِ ترکِ وطن

شاعر دههٔ اخیر، که احساس می‌کند ماندن در خارج یا در تبعید دیگر برایش اجبار شده است و، از آن گذشته، می‌خواهد در برابر این پرسش که «چرا اینجایی؟» پاسخی معقول داشته باشد، سعی می‌کند در شعرش دلایل این ماندن را بیابد. هستیِ اکنونِ او نه تنها از سوی دشمن بل از سوی دوست هم مورد هجوم است. نگاه منفی به تبعیدیان در تاریخ ما سابقه دارد و آزار این نوع نگاه تا به حدی است که اسماعیل خوئی در شعری می‌گوید: «به نیش طعنهٔ یاران نیاز نیست: خدا را،/ بگو معاف بدارندم:/ که نیش کژدمِ غربت/ به جانِ دوست، که بیش از بس است،/ چنین که بر جگرِ خَسته می‌زند ما را.» [۴۲]

در جستجوی پاسخ اینکه چرا شاعر تبعید را برگزیده است، حمیدرضا رحیمی در شعری بنام «رجحان» می‌گوید: «تا، در آن جا، در آن بتکده/ هیچ بتی را، پای بوس، نبوده باشم/ دارم اینجا/ از رودخانه‌ای که، همیشه در یك قدمی من، جاری‌ست،/ قطره، قطره، خون می‌خورم.» [۴۳]

خوئی در خشم‌سروده‌اش به‌نام «از میهن آنچه در چمدان دارم» [۴۴]، با صمیمیتی بیشتر از هستی‌اش دفاع می‌کند. او دیگر نیاز نمی‌بیند که برای اثبات بودنش در اینجا از فرهنگ زاری سود ببرد و از رودخانه‌ای که در یك قدمی‌اَش جاری است قطره قطره خون بخورد: «چه کردمام؟/ جز این که می‌دانستم، باتان ماندن/ جنازه‌ام خواهد کرد؛/ جز این که می‌دیدم، رفتن است/ که تازه‌ام خواهد کرد؟» و بدرستی می‌گوید که او آمده است تا «در برکهٔ کجا، ادامهٔ دریا» ی کسانی باشد که جانشان در «تفِ دم‌های پر جهنم آن اژدها» اسیر است.

بهمن فرسی نیز در ادامهٔ همین نوع نگاه در شعری به‌نام «مهر و مهر» می‌گوید: « من برنخاسته بودم/ که از خاکی بگذرم/ به خاکی برسم/ و دل خوش کنم/ که آسمانش خاکستری‌ست/ و زرد نیست/ و بنشینم»، و خود را در جهان مسافری می‌بیند که به کشور بیگانه آمده است تا «مهر خاك و مهر خاك» بر دهانش «قفل» و بر دلش «سرپوش» نباشد. [۴۵] و کمال رفعت صفائی در شعر «پاییز پانزدهم» ترجیح می‌دهد «گوزن بی‌وطن» باشد تا «شباهنگام لاك‌پشت تسلیم» در تخته‌بندِ تنش «تکثیر نگردد»، و در ادامهٔ همین شعر حتی آنهایی را هم که در میهن مانده‌اند تبعیدی می‌داند: «فقط من نیستم که تبعیدی‌ام/ تمام مردم من، بر خاك مادری/ تبعیدیان غرقه در خون‌اند.» [۴۶]

۵ ـ گم شدنِ آهستهٔ وطن:

وطن آدمی در مه گم می‌شود

فرهنگ تبعید کم‌کم روح و جان شاعر را در بر می‌گیرد. او که به جبر از خانه رانده شده بود کم‌کم در می‌یابد که با پرتاب شدن از خانه، به جهان پرتاب شده است. تجربهٔ زندگی بیرون از گروه، دریچه‌هایی تازه به رویش می‌گشاید. کم‌کم احساس می‌کند از هستیِ کهنش فاصله گرفته است. هم هست و هم نیست. در می‌یابد که تلاشش برای حفظ گذشته تلاشی بیهوده است، چون هویتی که تاکنون برایش قابل تعریف بود هر لحظه دگرگونی می‌پذیرد. می‌بیند مکان تازه با همهٔ وسایلی که در اختیار دارد، مثل فرهنگ، سنّت، زبان و شرایط

تاریخیش، در برابرش ایستاده است تا او تعریف تازه‌ای از خود بدهد. و دیدیم که چگونه ناچار شد پیاله برگیرد و از «دهکدهٔ کهنه» به «میکدهٔ جهان» پای نهد. در تبعید، بمبی در وجود آدمی منفجر می‌شود و هر پاره از تنش به جایی پرتاب می‌شود. سالهای اولیهٔ تبعید، سالهای تماشای این اجزاء تکه‌تکه است. تا این جا او می‌تواند سیمای یك مهاجر را داشته باشد. مهاجر براحتی می‌تواند تغییر شکل بدهد، تبعیدی اما نمی‌تواند. او باید همواره چیزی در وجودش برای بازگشت زنده نگه دارد. از وجودش باید چیزی در پیوند با سرزمینش زنده بماند تا نشان دهد که در کشورش نظمی ظالم مستقر است و او به همین دلیل اینجاست. پیرمردی کرد سالها پیش به من گفت وصیت کرده است وقتی مرد استخوانهایش را در کوهستانهای زادگاهش دفن کنند. فکر می‌کنم در گفتهٔ این پیرمرد نوعی آگاهی غریزی بر این امر خفته بود. او می‌دید در برابر هجومی که به هستی‌اش برده می‌شود، تنها استخوانهایش بدون تغییر باقی می‌مانند. شاید به همین دلیل سیمای تبعید، علیرغم بسیاری فایده برای تبعیدی، سیمایی غمگین است. بااین‌همه، تبعیدی بعد از مدتی به این نتیجه می‌رسد که باید با فاصله به جهان بنگرد. وطن، خانواده، فرهنگ بومی، همهٔ اینها مفاهیمی هستند که شاعر تبعیدی باید معناهای تازه‌ای برایشان پیدا کند.

کمال رفعت صفائی در شعرش بنام «جهان در جهان» می‌گوید: «باران و شبنم علفهای ناشناس/ و اشك ملاّحان آواره را که از پلکهایم پاك می‌کنم/ وطن معنایی دیگر می‌یابد»؛ و در ادامهٔ همین شعر در پاسخ به این پرسش که: «وطن چیست؟» می‌گوید: «چه جای افتخار/ که جلاد فرمان مرگ مقرر را/ به زبان تو قرائت کند/ یا بهَ زبانَ ناشناس؟» واقعیتهای تلخی که در میهن می‌گذرد و دانشهای کسب شده از سوی شاعر بر دیواره‌های ذهن او فشار می‌آورند تا با احساس هم‌سرنوشتی با بی‌شمار آوارگان، موقعیت تراژیك خود را به‌عنوان یك انسان در جهان معاصر ارزیابی کند: «اگر عاشقی کوچکم، اتاقی کوچك خواهم داشت، یا نداشت/ اما اگر عاشقی بزرگم، جهانی خواهم داشت، در جهان»؛ و می‌گوید: «معلوم شد/ چرا تا زمین جهل است و، آسمان فریب/ من هیچ سرزمینی ندارم/ و هیچ سرزمینی نخواهم داشت!» [۴۷]

همان سرزمینی که پیشتر در شعر شاعرانی دیگر در سکونهای عصر تافته‌اش گروه شاپرکها ـ گلعاشقان ساده‌دل ـ پرواز می‌کرد، و در آفاق کویرش همیشه صبح طلایی می‌دمید، و شاعری در آبگیرهای آن ماه نو صید می‌کرد، و هنوز سبزینه‌ها و سفالها و بارانهایش جایی امن بود دور از دسترس جلاّدان تا عشق را بتوان میان آنها پنهان کرد، یا آن‌قدر فریبنده بود که می‌شد با نگاه به ماه در آسمان تبعید، ماه آسمان وطن را به‌یاد آورد تا به شاعر بگوید: «مرا میان لایه‌های دلت پنهان کن» [۴۸]، اکنون همان سرزمین بدل می‌شود به «خاکی خسته/ صدایی پوسیده/ سرزمینی پیر»؛ و نیاکانی بر باد شده/ خفته در دفینهٔ خاکستری خاك/ که با دهان مرگ/ نوادگان خویش را فرمان می‌رانند»؛ و در دنبالهٔ همین شعر شاعر می‌گوید: «مردگان‌اند که در نوادگان آشیان می‌کنند/ و زمین به نوبت/ رانهای خستهٔ خویش را/ بر فاتحان می‌گشاید/ و وطن آدمی در مه گم می‌شود.» [۴۹]

۶ ـ احساسِ بی‌ریشگی و سرگردانی در جهان

آواره نمی‌تواند از هویت آوارگی خود بگریزد. بودن در جای دیگر و در سرزمینی بیگانه، آن هم نه به اختیار، چون نفرینی است که تبعیدی با آن سر آشتی ندارد. برای همین است که گاه و بیگاه کابوس این سرنوشت تلخ بر روح او چنگ می‌اندازد. شاعری در غربت «ریشه‌ها» یش را «در دستها» یش گرفته است و نمی‌داند آن را «در کجای زمین» بکارد [۵۰]، و شاعری دیگر با چمدان کابوسهایش در دست می‌گوید: «من پرورندهٔ همهٔ فرودگاههای جهانم.» [۵۱] ژیلا مساعد نیز در شعری بنام «سرگردان» می‌گوید: «سرگردان جهانم، با کوله پشتی‌ام، مملو از خستگی و غفلت.» [۵۲]

در بیان آوارگی انسان و یا در اندوه‌سروده‌های این سرگردانی، بی‌تردید مثنوی هادی خرسندی بنام «بگذر از نی» در نوع خود شعری جاودانه است که به توصیف موقعیت تراژیك انسان ایرانی آواره و رانده از سرزمینش می‌پردازد. بیان واقعگرا و آمیخته به طنز خرسندی در این شعر چون ملودی غمگینی تو را در کوچه و خیابان دنبال می‌کند. خرسندی در این شعر با استفاده از ساختار داستان، روایتی می‌سازد تا روایتگر حالات آواره و شرایط پیش آمده برای او باشد: «وای من! حتی پنیرم «چیز» شد/ است و هستم، ناگهانی، «ایز» شد/ من که با آن لهجه و آن فارسی/ آن‌چنان خو کرده بودم سال سی/ من که بودم آن‌همه حاضر جواب/ من که بودم نکته‌ها را فوت آب/ من که با شیرین‌زبانیهای خویش/ کار خود در هر کجا بردم به پیش/ آخر عمری، چو طفلی تازه سال،/ از سخن افتاده بودم، لال لال.» [۵۳]

۷ ـ جستجوی وطن در چیزهای دیگر

پرتو نوری علا در شعری که در رثای نیوشا فرّهی سروده است وطنش را در پیکر سوزانی با هزار زخم بر آن جستجو می‌کند: «نگاه کن!/ این پیکری که می‌سوزد/ مفهوم سرزمین ماست/ (این پیکری که، هزار خاربوتهٔ زخم، بر آن می‌روید)/ این کشور من است /که می‌سوزد.» [۵۴]

برای اسماعیل خوئی و میرزاآقاعسگری، وطن، زبان و کلمات است: «وطن کجاست؟/ دلم برای چه تنگ است؟، گاهی، از خود، می‌پرسم:/ و دوست کیست؟/ دلم برای که تنگ است؟/ .../ چو رخت بر بستم، از میهنی که قاتل جان یا آرمانم می‌شد/ اگر در آن می‌ماندم، کاش، ای کاش/ می‌آمدید، در گمرك گریز، تفتیشم می‌کردید: تا می‌دیدید/ که هیچ در چمدانم، جز جانم، نبود:/ و هیچ جز جانم، چمدانم، نبود:/ گرانبها، بی‌تردید،/ چرا که ساخت ایران است/ و پر:/ پر از حریر سخن...» [۵۵]؛ و میرزاآقاعسگری می‌گوید: «میهن من کلمات من‌اند/ که همچو پیرهنی نرم/ جهان را به تمامیَ در خود می‌پوشانند!» [۵۶]

محمود کیانوش در شعر «مرغابیها» با شباهتهایی که بین این دسته از پرنده‌ها و مهاجرین می‌بیند به گونه‌ای نمادین وطن را جایی می‌داند که آب و هوایش خوش باشد و محیط و فصلش مطلوب، جایی که امکان زندگی کردن باشد: «پهنهٔ خاك، میان دو طلوع و دو غروب/ وطن آنهاست،/ هر کجا آب و هوا خوش باشد/ و محیط و فصلش مطلوب،/ زندگانی آن جاست!/ □/ همه‌جا/ آب و خورشید و گیاه/ همزبان مرغابیهایند؛/ آه،/ هیچ‌جا مرغابیها/ نه فرو مانده، نه بیگانه، نه تنهایند!» [۵۷]

۸ ـ فکر بازگشت به وطن

شعر تبعید به اندیشهٔ بازگشت هم بی‌اعتنا نبوده است. شاعری با مقایسهٔ بازگشت پرستوها به آشیان در فصل بهار می‌نویسد: «پرستو به آشیانه می‌اندیشد/ به آشیانه‌ای که داشت» [۵۸]

ژیلا مساعد، که در یکی از شعرهایش بنام «سرزمین» گریه می‌کند برای خانه‌ای که هزار سال آن را از غبار روفت و پاك نشد، خانه‌ای که عاقبت خانه‌اش نشد، در شعر دیگرش بنام «کاش» [۵۹] آرزو می‌کند ای‌کاش هرگز (از وطن) بیرون نمی‌آمد: «کاش نمی‌توانستم راه بروم/ کاش به زمین چسبیده بودم/ به زمینِ ایمن/ با ریشه‌های قدیمی و کهن.» همین ذهنیت در شعر «سفر» سرودهٔ محمود کویر هم دیده می‌شود: «مرا در شالیزارهای شمالی نشا کنید/ تا دانهٔ سپید برنجی باشم/ مرا در نخلستانهای جنوبی بکارید/ ریشه گونی باشم که هیچگاه سفر نمی‌کند.» [۶۰]

شاعری دیگر اما نمی‌تواند در قلمرو غریزه، فکر بازگشت را نگاه دارد، مثل خیلی از چیزهای دیگر آن را به هاویهٔ عمیق روح و اندیشه پرتاب می‌کند تا در جدالی عرقریز شاید پاسخی دیگر بیابد یا راه را برای پرسشی دیگر فراهم کند: «گزینشی ناگزیرم اگر که تقدیر است/ باز نمی‌گردم/ چنان خوشهٔ گندم که به ریشه‌اش/ و جمله‌ای که به نخستین واژه‌اش./ بل مردگانی را که در من می‌زیند، دیگر بار/ در گذشته بی‌بازگشت/ دفن می‌کنم.» [۶۱]

آیا شعر ما با مفهوم وطن، این پرسمان زنده، با شب زنده‌داری و سرپا ایستادن و خیره شدن به آن درگیر شده است یا ساده از کنارش گذشته است؟ وطن آدمی آیا جهانی است که تنهاتر از آدمی است، یا موقعیتی تراژیك است که انسان کنونی عصر ما در آن می‌زید، موقعیتی که سیمای طنز ـ اندوهناکش را سروانتس در چهرهٔ همیشه در یاد ماندنیِ دن کیشوت، انسانی جستجوگرِ جهان و آواره در آن، توصیف کرده است؟ یا همانَ یونان جرج سفریس است که به هر جا که شاعر می‌رود زَخمش می‌زند؟ کارنامه‌ای که مرور کردیم، هرچند کارنامهٔ تمام شعر تبعید در پیوند با مفهوم وطن نیست، امّا نشان می‌دهد که شعر ما در تبعید از حاشیهٔ این موضوع بسادگی نگذشته است: ایستاده، تعمق کرده، و به آن خیره شده است، و به‌جدّ طالب آن بوده است که برایش، همسنگ با فهم زمان، معنایی بیابد.

اوترخت، ماه آوریل ۱۹۹۵

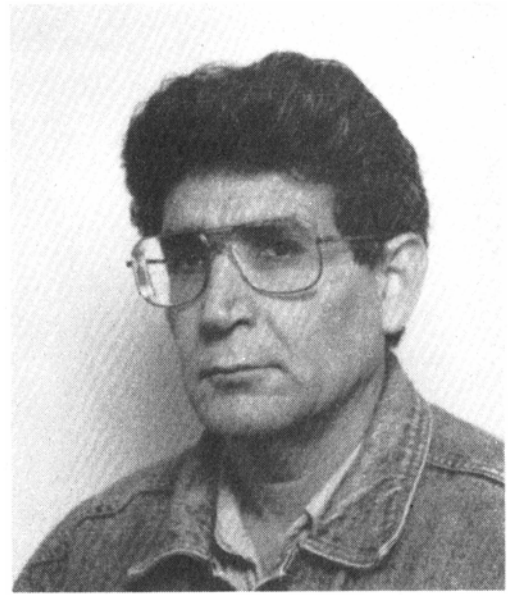
۱ ـ ادوارد سعید (ترجمه حورا یاوری): «آوارگی، زیستن در آنسوی مرزهای آشناست، کولی وار»، در: *گزارش*، شمارهٔ ۴۴ و ۴۵.

۲ ـ ادواردو گالیانو (ترجمه تقی امینی): «ملال غربت»، در: *آرش*، شمارهٔ ۴.

۳ ـ ماریو وارگاس یوسا، در: *بررسی کتاب*، شمارهٔ ۱۴.

۴ ـ اسماعیل خوئی: «مهمان واپسین»، در: *کتاب نیما*، شمارهٔ ۳.

۵ ـ مینا اسدی: «دلتنگی برای ساری»، در: *بی عشق، بی*



نگاه (سوئد، ۱۳۷۲)، ص ۶ـ ۳۵.
۶ ـ دکتر علی فردوسی: «دور از تو نیست اندیشه‌ام»، در نشریهٔ: *بررسی کتاب*، شمارهٔ ۱۴.
۷ ـ سعید یوسف: «قزل کند»، در: *شاعران مهاجر و مهاجران شاعر به کوشش میرزاآقاعسگری* (سوئد، نشر بیان، ۱۳۷۰)، ص ۹ـ ۲۵۸.
۸ ـ ایرج جنتی عطائی: «مرا به خانه‌ام ببر»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۶۲.
۹ ـ نادر نادرپور: «برگی در زیر باران»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۲۲۶.
۱۰ ـ اسماعیل خوئی: «کنار پنجره یاد»، در: *آرش*، شمارهٔ ۳۹ و ۴۰.
۱۱ ـ هادی خرسندی: «ای بخارا»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۵ ـ ۸۴.
۱۲ ـ دکتر ناصر امینی: «ای وای، وطن سوخت»، در نشریهٔ: *بررسی کتاب*، شمارهٔ ۱۷.
۱۳ ـ نعمت میرزازاده (آزرم): «خورشید میهن»، در: *آرش*، شمارهٔ ۵.
۱۴ ـ حسن عدل پرور: «نوروز در فضای وطن»، در: *شاعران مهاجر...*، ص ۳۸۰.
۱۵ ـ رحمان کریمی: «ارمغان»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۱۷۹.
۱۶ ـ بیژن سمندر: «ای مرز پرگهر»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۱۴۲.
۱۷ ـ بهزاد کشمیری‌پور: «دلتنگی»، در: *خیزاب در مرداب* (آلمان، نوید، ۱۳۶۸)، ص ۱ـ ۵۰.
۱۸ ـ علیرضا زرّین: «چمدانم»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۳۵۳.
۱۹ ـ جواد طالعی: «پرتره‌های میهن»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۱۵۵.
۲۰ ـ یاور استوار: «میهن ـ ۲»، در: *سرود هزاره‌ها* (سوئد، وارش، ۱۳۷۰)، ص ۵۳.
۲۱ ـ مسعود عطائی: «ای باغچه، ای وطن»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۳۷۸.
۲۲ ـ محمد خاکی: «نقش دستبند»، در: *نان و ماه* (آلمان، ندا، ۱۹۹۲)، ص ۱۰.
۲۳ ـ ادوارد سعید، در: *گردون*، شمارهٔ ۴۴ و ۴۵.
۲۴ ـ مینا اسدی در *بی‌عشق، بی‌نگاه*.
۲۵ ـ کیومرث نویدی: «هجرانی»، در: *بر نطع خون خویش* (آلمان، گستره،)، ص ۹۸.
۲۶ ـ ناهید باقری: «چراغ»، در *شاعران مهاجر و...*، ص ۲۹۹.
۲۷ ـ جلال سرفراز: «برای یك چهارشنبه سوری»، در: *آرش*، شمارهٔ ۵.
۲۸ ـ اسماعیل خوئی: «از میهن آنچه در چمدان دارم»، در *چشم انداز*، شمارهٔ ۱۳.
۲۹ ـ عباس صفاری: «چشمان سبز»، در: *آرش*، شماره‌های ۳۹ و ۴۰.
۳۰ ـ میرزاآقاعسگری: «چهره‌های یك‌شهر»، *آرش*، ۲۳.
۳۱ ـ میرزاآقا عسگری: «دوشیزه»، در: *عشق و ایسین رستگاری* (آلمان، نوید، ۱۳۶۹)، ص ۱۳۷.
۳۲ ـ مهوش نوائی: «غربت»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۹ـ ۴۱۸.
۳۳ ـ حسن حسام: «ترانه‌ای بر کرانهٔ تبعید»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۷۶.
۳۴ ـ عدنان غریفی: «در دوری»، در: *فاخته*، شمارهٔ ۱.
۳۵ ـ ژیلا مساعد: «مسافر»، در: *یله بر کجاوه‌ی اندوه* (سوئد، آرش، ۱۳۶۸)، ص ۱۱.
۳۶ ـ منصور خاکسار: «در محلّهٔ تبعید»، *با طرّهٔ دانش عشق*.
۳۷ ـ اسماعیل خوئی: «بازگشت به بورجو ـ وِرتزی»، در: *چشم انداز*، شمارهٔ ۶، تابستان ۱۳۶۸، ص ۷۹.
۳۸ ـ افشین بابازاده: «نقشه جهان»، در: *خواهر سنگها* (انگلستان، مرکز نشر پیام، ۱۹۹۰)، ص ۶ـ ۱۵.
۳۹ ـ بابك متینی: «حضور مرزها»، در: *لبخند تلخ شهابان* (سوئد، آرش، ۱۳۶۶).
۴۰ ـ میرزاآقاعسگری: «مهاجرین»، در: *پرواز در توفان* (آلمان، نوید، ۱۳۶۷)، ص ۹ـ ۲۸.
۴۱ ـ میرزاآقاعسگری: «در غربت»، در: *آدینه*، شمارهٔ ۷۵.
۴۲ ـ ← ۲۸.
۴۳ ـ حمیدرضا رحیمی: «رجحان»، در: *آرش*، شمارهٔ ۲۳.
۴۴ ـ ← ۲۸
۴۵ ـ بهمن فرسی: «مِهر و مُهر»، در: *آوا در کاواك* (انگلستان، دفتر خاك، ۱۹۹۳)، ص ۷۰ـ ۶۸.
۴۶ ـ کمال رفعت صفائی: «پاییز پانزدهم»، در: *آرش*، شمارهٔ ۳۸.
۴۷ ـ کمال رفعت صفائی: «جهان در جهان»، در: *آرش*، شمارهٔ ۲۹، تیر ۱۳۷۲.
۴۸ ـ ← ۳۴.
۴۹ ـ میرزا آقا عسگری: «شادابی دوباره مردگان»، در: *فاخته*، شمارهٔ ۳ و ۴، ص ۸ ـ ۱۴۶.
۵۰ ـ گیل راد: «آواره»، در: *آرش*، شمارهٔ ۱۱.
۵۱ ـ رامین احمدی: «مسافر»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۲۷۷.
۵۲ ـ ژیلا مساعد: «سرگردان»، در: *ماه و آن گاو ازلی* (سوئد، آرش، ۱۹۹۳).
۵۳ ـ هادی خرسندی: «بگذر از نی»، در: آیه‌های ایرانی (آمریکا، غزال، ۱۳۷۲)، ص ۱۰ـ ۹.
۵۴ ـ پرتو نوری علاء: «میلاد خورشید»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۹ـ ۲۴۸.
۵۵ ـ ← ۲۸
۵۶ ـ میرزاآقاعسگری: «وطن من»، در: *فاخته*، شماره‌های ۵ و ۶، ص ۱۹۵.
۵۷ ـ محمود کیانوش: «مرغابیها»، در: *شاعران مهاجر و...*، ص ۴ـ۱۸۳.
۵۸ ـ حسین مانی: «طرح»، در: *مهاجر*، شمارهٔ ۵۶.
۵۹ ـ ژیلا مساعد: «کاش»، در: ← ۵۲.
۶۰ ـ محمود کویر: «سفر»، در: *پاییزان*.
۶۱ ـ ← ۴۹.

نسیم خاکسار

نگاهبان جاده

نمی‌رود انگار
این راه به جائی.

شن پوشانده است چشم‌انداز نگاه را.

خسته است خاك
عبوس است ریگ.

بر ماسه جای پا نمی‌ماند.

نگاهبان جاده‌ایم ما.

ماه نیست
که با تیغهٔ خم افق را زخم می‌زند
نزدیك‌تر است از ماه.

تن
در پهنای عمق ترك برداشته
ماهیان میلی به آب ندارند.

خسته‌ایم ما.
چهار زانو بر پل
نشسته‌ایم ما.

چیده‌اند روی هم
طاقه طاقه تاریکی.

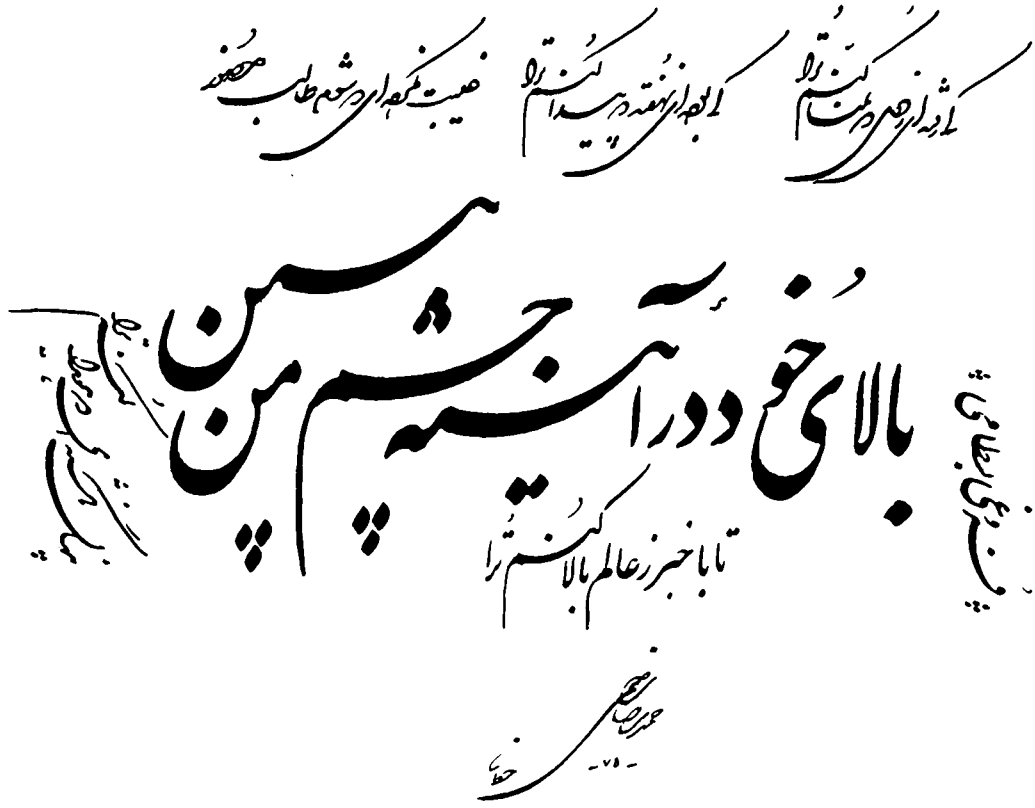
برده است باد
بادکُنَك‌ها را
اما چشم ول نمی‌کند انگار
طرح کمرنگی از آنها را که با خود داشت.

هیچ بر جا مانده‌ایم ما.
دل به رؤیا سپرده‌ایم ما.

ژانویه ۱۹۹۶

کمکهای مالی به گاهنامه

این دوستان برای ادامهٔ انتشار گاهنامه به ما کمك مالی کرده‌اند که از آنها سپاسگزاریم: ع. آهنین، س. پورشریف، م. دوستی، ف. زاهد، ح. عزیزی، ا. قهرمان، کاف، ر. کریمیان، ع. ناصری، ك. نویدی از آلمان، ح.د. آبادی، ب. عزیزپور و ح. هاشمی از فرانسه.



فروغی بسطامی
(۱۲۷۴ ـ ۱۲۱۳ هـ . ق.)

کی رفته‌ای ز دل که تمنّا کنم تو را
کی بوده‌ای نهفته که پیدا کنم تو را
غیبت نکرده‌ای که شوم طالب حضور
پنهان نگشته‌ای که هویدا کنم تو را
با صدهزار جلوه برون آمدی که من
با صدهزار دیده تماشا کنم تو را
چشمم به صد مجاهده آیینه‌ساز شد
تا من به یك مشاهده شیدا کنم تو را
بالای خود در آینهٔ چشم من ببین
تا باخبر ز عالم بالا کنم تو را
مستانه کاش در حرم و دیر بگذری
تا قبله‌گاه مؤمن و ترسا کنم تو را
خواهم شبی نقاب ز رویت برافکنم
خورشید کعبه، ماه کلیسا کنم تو را
گر افتد آن دو زلف چلیپا به چنگ من
چندین هزار سلسله در پا کنم تو را
طوبی و سدره گر به قیامت به من دهند
یك‌جا فدای قامت رعنا کنم تو را
زیبا شود به کارگه عشق کار من
هرگه نظر به صورت زیبا کنم تو را
رسوای عالمی شدم از شور عاشقی
ترسم خدا نخواسته رسوا کنم تو را
با خیل غمزه گر به وثاقم گذر کنی
میر سپاه شاه صف‌آرا کنم تو را
شعرت ز نام شاه ـ فروغی! ـ شرف گرفت
زیبد که تاج تارك شعرا کنم تو را

میرزا عبّاس بسطامی متخلّص به «فروغی»، فرزند آقا موسی بسطامی (که آغامحمّدخان قاجار به‌جرم سخن‌چینی و نمّامی یك گوشش را بریده بود) در اوایل قرن سیزدهم هجری در عتبات (کربلا) به دنیا آمد. نوجوان بود که پدرش درگذشت و او، تهیدست و بی‌سرپرست، به ایران آمد و نزد عمویش در ساری مازندران اقامت گزید. خود همت کرد و خواندن و نوشتن آموخت؛ اشعار بزرگان را خواند و خود نیز سرودن آغازید. در نخستین غزلهایش «مسکین» تخلّص می‌کرد. غزلی که در مدح فتحعلیشاه ساخته بود پسند افتاد، به خدمت شجاع‌السّلطنه والی خراسان درآمد و تخلّص «فروغی» را از پسر او، فروغ‌الدّوله گرفت. در سالهای بعد، ارتباط او با دربار محمّد شاه و ناصرالدّین شاه نیز حفظ شد. پس از دوره‌ای دیگر اقامت در عتبات، اشعارش رنگ عرفانی گرفت و در بازگشت زندگی را بیشتر به درویشی و اعتزال گذرانید. از چهره‌های شاخص شعر دوران «بازگشت» است و در شعر به سعدی و حافظ، بزرگان سبك عراقی، اقتدا می‌کرده است. (شرح احوال و نمونهٔ اشعارش از جمله در جلد اوّل کتاب از صبا تا نیما، اثر پر ارج زنده‌یاد یحیی آرین‌پور، آمده است.)

لابد تعجّب می‌کنید که سروکلّهٔ فروغی بسطامی چطور ناگهان در نشریّهٔ ما پیدا شده است. در همین شمارهٔ قبل *کاهنامه* بود که گفتیم: «تاریخ هنر... کاری با این دعواها بر سر نام و تقسیم افتخارات... ندارد. تنها بهترین پرداختها و موفّقترین بیانهای هنری را نگه می‌دارد، چه بسا حتّی بدون نام خالقان همان آثار.» (ص ۱۵) غافل از آنکه خودمان درست در همان شماره یکی از بهترین مصداقهای این حرف را هم عرضه کرده‌ایم. در صفحهٔ ۳، در یادداشت آغازین (به‌قلم این کمترین)، مصراع «کی رفته‌ای ز دل که تمنّا کنم تو را» را سهواً به خواجهٔ شیراز نسبت داده‌ایم در حالی که سرودهٔ خواجهٔ بسطام است. و این به بهترین وجه نمایشگر همان واقعیّت است که اشعار باارزش و موفّق باقی می‌مانند، امّا نام سرایندگان این اشعار، بویژه اگر شاعرانی صاحب سبك و بدعت‌گذار نباشند، لزوماً به‌خاطر نمی‌ماند و چه بسا آدم در لحظهٔ نخست آن اشعار را در ذهن خود با نام نمایندگان شاخص‌تر همان سبك و مکتب شعری ارتباط دهد. (نتیجهٔ اخلاقی ۱: به آن تشخیص «لحظهٔ نخست» هرگز اعتماد نکنید! نتیجهٔ اخلاقی ۲: می‌بینید تقلید چه کار عبثی است!)

تنها کس از خوانندگان ما که متوجّه این «گاف» شرم‌آور شد و آن را به شیوهٔ مرضیّهٔ خود دوستانه به ما یادآوری کرد آقای اسماعیل روزبه بود. جنجال غریبی در تحریریّه برپا شد و دبیر مسئول *کاهنامه*، ویراستار، تایپیست و مصحّح نمونه‌های چاپ هر یك تلاش داشتند گناه را به گردن دیگری بیاندازند، امّا از آنجا که فرد واحدی هر چهار مسئولیّت را بر عهده داشت به نتیجه نرسیدند، و بر اساس رأی نهائی این دادگاه بلخ مقرّر شد که: اوّلاً، دوست شاعر و خطّاطمان حمید رضا رحیمی گناه اصلی را به گردن بگیرد و از روی غزل فروغی یك بار جریمه بنویسد تا ما چاپ کنیم بلکه از فروغی رفع کدورت شود؛ ثانیاً، خوانندگان ما هم جریمه شوند (با خواندن شعر فروغی و نتایج اخلاقی و نصیحت و دلالتهای طلبکارانهٔ ما)؛ ثالثاً، برای راحت کردن کار مخالفان و معاندان بیشمارمان، که متأسّفانه خودشان از ذوق کافی برخوردار نیستند، بنشینیم خودمان خودمان را به نحو شایسته‌ای هجو کنیم، که کردیم و نتیجه‌اش را ملاحظه می‌کنید.

اندر واقعهٔ به‌خواب دیدن میرزا یوسف
میرزا عبّاس را (ره)

میرزا عبّاس بسطامی به خواب آمد مرا
گفت این خبطی که واقع شد دلم را ریش کرد
چند بیتی مانده است از من، چرا باید از آن
کاست هردم، در عوض اشعار حافظ بیش کرد؟
رفته صد سالی ز ایّامم، چنین رفتم ز یاد
فکر صد سال دگر قلبم پر از تشویش کرد
گاهنامه‌ی ویژهٔ شعرست یا ویژه‌ی دروغ؟
جعل واقع از چه در حقّ من درویش کرد؟
گفتمش اکنون چه شاید ـ ای جناب میرزا! ـ
با چنین نشریهٔ بی‌دانش بدکیش کرد؟
گفت اگر پرسی ز من، بر یك چنین نشریه‌ای،
نیز بر مسئول آن، باید بواقع جیش کرد

(برای اجرای حکم صادره نیز اقدام مقتضی به عمل آمد؛ نیازی به زحمت دوستان نیست.)

نیچه: ؟ حافظ

مهدی استعدادی شاد

۱ ـ سابقهٔ آشنایی نیچه با ایرانیان بمراتب بیش از سابقهٔ آشنایی ایرانیان با او و افکارش است. نیچه می‌بایستی، اگر نه پیشتر، دست کم ازسال ۱۸۸۳ به بعد، از زمان انتخاب نام *چنین گفت زرتشت* برای اوّلین اثر از دوّمین دورهٔ آثارش (اگرکه آفرینش آثارش به دو مرحلهٔ آغازین و پسین قابل بخش باشد)، با ایران از طریق پیامبر دوران باستانش آشنا شده باشد. در صورتی که نخستین آشنایی ما با نیچه و افکارش تازه با *سیر حکمت در اروپا* ی محمدعلی فروغی میسّر می‌شود. و اگر آشنایی ما با نیچه در کتابهای این پنجاه شصت سال اخیر بیشتر شده، التفات نیچه به‌ایران و دستاوردهای مردمانش نیز به موازات آن تداوم داشته است.

۲ ـ تعدد وگوناگونی آثارترجمه شده از او، هم دلیل گسترش آشنایی ما با او و هم نشانهٔ جذّابیتش برای ماست.
جذّابیت اودر میان ما چنان بوده که نه تنها اندیشگران وروشنفکران، بلکه مهندسان مشاور حاکمیت (mandarin) وحتّی هیچکسان (معادلی برابر واژهٔ the nobodies) را هم به خود جلب کرده است. چنین است که ما همه رنگ هواخواهان نیچه داریم: از داریوش آشوری (مترجم و معرّف آثارش) و آرامش دوستدار (کوشا در فعلیّت‌بخشی به شیوهٔ سنجش نیچه‌وار) گرفته تا عزّت‌الله فولادوند (مترجم پرکار و ارزنده‌ای که آثار فکری و نظری ارزشمندی را به‌همراه پیشگفتارهای پرمغز خود به فارسی‌زبانان هدیه کرده) و نیز تا شجاع‌الدّین‌شفاوعبدالعلی‌دستغیب، که «ازظنّ‌خود» یارِ اندیشهٔ او شده در ترجمه همّت به خرج داده‌اند. البتّه تعداد اعضای این «انجمنِ [نامرئی و ناموجودِ] دوستدارانِ نیچه» طبعاً بیش از نامهای ذکر شده است.
از سوی دیگر، دلیل تداوم توجّه نیچه به ایرانیان، شعری است با عنوان «خطاب به حافظ» که نقل خواهد شد: شعری که به سال ۱۸۸۴ سروده شده و در زمرهٔ سروده‌ها و گفته‌های حسّی (Sinnsprueche) فصلی را در مجموعه آثار نیچه به خود اختصاص داده است. این شعر در پرسش اساسی خود چنان است که تا روزگار ما می‌آید و به نوعی ما را نیز مورد خطاب قرار می‌دهد، مایی که خواسته یا ناخواسته از سرزمینی به نام ایران می‌آییم و ژنِ موروثی‌مان سرشار از اطّلاعاتی نشأت گرفته از فرازونشیبهای دورانهای مختلف آن دیار است.

۳ ـ آن‌طور که از فهرست اعلام آثار نیچه برمی‌آید، نام «حافظ» چهار بار در مجموع به میان آمده است.[۱] بار اوّل و دوّم، از حافظ در قطعه‌ای به نام «رمانتیسیسم چیست؟» نام برده می‌شود. این قطعه به ترتیب، و هربار با تغییراتی کوچک، در کتابهای «*دانش شاد*» و «*خواست قدرت*» می‌آید. بار سوّم، نام حافظ در کتاب «*آن‌سوی نیک و بد*» می‌آید و همچون دو بار پیشین در همراهی با نام گوته. این دو، حافظ و گوته، در نظر نیچه تجلّیِ ایثارِ شجاعانه در راه احساس و عواطفِ معنوی‌اند. (این صفات را نیچه در بخش «دربارهٔ تاریخ طبیعی اخلاق» کتاب اخیر به حافظ و گوته نسبت می‌دهد.)
سرانجام، بار چهارم، نام حافظ بتنهایی عنوانِ شعری می‌شود که نیچه سروده و انگیزهٔ نگارش نوشتهٔ حاضر است. همچنان که سال سرایش شعر نشان می‌دهد، این اثر به مرحلهٔ دوّم آفرینش نیچه تعلّق دارد که دوران پختگی نظری اوست، دورانی که آثاری چون *چنین گفت زرتشت* (فصلهای سوّم و چهارم) و *آن‌سوی نیک وبد* در آن پدید می‌آیند. کوتاه‌شدهٔ این شعر را سالها پیش محمود هومن در دیباچه‌ای که بر «*حافظ چه می‌گوید*» نگاشته، آورده است.[۲]

حال، پیش از آنکه به مسائل طرح شده در شعر بپردازیم، نخست ترجمهٔ کامل آن را می‌آوریم:

به حافظ

(نوش‌جان‌گویی، پرسش یك آبنوش)

پرشکوه‌تر از هر عمارتی است
میکده‌ای که تو ساخته‌ای برای خویش.
فزونتر از عطش همهٔ جهان است
شراب خمره‌های میکده‌ات.
پرنده‌ای که ققنوس نام داشت
مهمان منزل تو بوده است.
موشی که کوه زایید
تو، خود، بوده‌ای!
تو، همه و هیچ‌کسی
باده و میکده‌ای
ققنوس، موش و کوهی.
جاودان در خود فرو می‌شوی
و جاودانه از خود به فراز بال می‌گشایی.
تو اوج فرورفتگی
و ژرفای عروجی
مست مستانِ مستی‌ای.
دیگر برای چه ـ
برای چه شراب می‌خواهی؟[۳]

۴ ـ سوای تفاوتی که لحن ترجمه‌ها می‌تواند داشته باشد، ترجمهٔ هومن جملهٔ داخل پرانتز را، که به‌صورت عنوان فرعی آمده، ندارد. افزون برآن، در ترجمهٔ او سطرهای «موشی که کوه زایید/...» و نیز «تو اوج فرورفتگی/ و...» نیز از قلم افتاده است، که البتّه، به لحاظ آنچه‌که نوشتهٔ حاضردربی روشن‌کردن آن است، حذف آنها اهمیّتی کمتر از حذف «پرسش» عنوان فرعی شعر دارد. هرچند آن سطرها نیز تداوم بزرگداشت حافظ به حساب می‌آیند، ولی سؤال نیچه در عنوان فرعی شعر است که بحثی را می‌گشاید به درازای برخورد تاریخی ما با غرب یا، در اصل، غرب با ما. یعنی آنچه به‌طور ضمنی، یا، چنان‌که در نقد ادبی اصطلاحاً می‌گویند، در میان سطورِ این متن مطرح است و مای مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد. بویژه که در سطر پایانی، به مصداق نظریّهٔ محوریِ «بازآییِ جاودان همسانانِ» نیچه، پرسش دلیلِ شراب‌نوشیِ حافظ تکرار شده و شعر در دورِ خود کامل شده است. (در این مورد شاید می‌توانستیم، البتّه در حاشیه، از آن نظریّهٔ ادبی نیز که بر لزوم ساختمان کامل شعر به‌مثابهٔ اثر تمام و کمال و قائم به‌ذات تکیه می‌کند، یاد کنیم؛ ولی بگذریم.)
امّا این شعرِ کوتاه‌شده و آن پرسشِ ازقلم‌افتاده‌اش در نوشتهٔ هومن، یعنی در دیباچهٔ *حافظ چه می‌گوید*، فقط چون تأییدیه‌ای بر بزرگی حافظ تلقّی شده است. هومن از این «شاهدِ چشم و زبان بسته» برای اعتبار بخشیدن به سخن خود مدد می‌گیرد و می‌نویسد: «حافظ براستی حق داشته که می‌خواسته است *گوهر خود را به خریدار دیگر ببرد*؛ زیرا روان او آگاه بوده است که گوهر او آن‌قدر باارزش است که خریدارانی چون نیچه و گوته پیدا خواهد کرد... بی‌مناسبت نیست که نظریّات نیچه و گوته و... را دربارهٔ حافظ ترجمه و نقل می‌کنیم تا دیده شود که ما تنها به قاضی نمی‌رویم و حق داریم که حافظ را بزرگترین شاعر، فیلسوفِ جهان بنامیم.»[۴]
سوای نام نیچه و پرسش او، که مدّ نظر نوشتهٔ حاضر است، هومن نام گوته را نیز به میان می‌آورد. همچون مورد پیشین در پیوند با نیچه، در اینجا هم ترجمهٔ کوتاه‌شدهٔ یکی از شعرهای «*دیوانِ شرقی ـ غربی*» گوته با هدف تأیید حافظ نقل می‌شود. (بگذریم از اینکه گوته در آثار پسینش، نظر پیشین خود را که «اعتراف می‌کنیم که شاعران شرق بزرگترند» تعدیل می‌کند و صفت عالی «بزرگترین» این بار به صورت محتاط‌تری در جهان تقسیم کرده است؛ و به هر حال بحث پیرامون گوته و بازبینی اثرش از حوصلهٔ این نوشته بیرون است.)
امّا اینکه باز به نوشتهٔ هومن ارجاع می‌دهیم و آن را به مثابهٔ تلقّی حاکم از حافظ طرح می‌کنیم، به دلیل نقشی است که این نوشته داشته است. اسماعیل خوئی دربارهٔ اهمیّت این نقش در آغاز پیشگفتار چاپ سوّم کتاب می‌نویسد: «از سی سال پیش به این سو، کمتر کتابی است، و شاید هیچ کتابی نباشد، که دربارهٔ شخصیّت و شعر حافظ نوشته شده باشد و خوانندگان... تأثیر کتابهای دکتر محمود هومن ـ *حافظ چه می‌گوید* و *حافظ* ـ را بر آن، یا در آن، آشکار یا نهان نیابند.»
و همان‌طور که نقل قول پیشین از هومن نشان می‌داد، سعی این کتابها در اثبات عظمت حافظ است. امّا به خواننده قول داده می‌شود که تمایز هومن از سایر دوستداران حافظ نیز ضمن آن اثبات شود، زیرا او می‌بایستی در پی همصدایی با سخن قدما دربارهٔ حافظ نباشد و از مجرای نگاهی دیگر، ارزشهای حافظ در زمینهٔ شعر و ذهنیّت را مطرح کند. بر این نکته‌هاست که اسماعیل خوئی در پیشگفتار خود، نگاشته شده در سال ۱۳۵۳، پای می‌فشرد: او با نقد و نفی دو دسته از دوستداران حافظ، که نسخه‌بازان و هواداران ساده‌اندیش هستند، روشِ درستِ حافظ‌شناسی را مژده می‌دهد و می‌گوید: «دکتر هومن شیوهٔ اندیشیدن و سبك شعر حافظ را نزدیك به سی سال پیش از این کشف کرده است.»
هومن در *حافظ چه می‌گوید*، پس از به دست دادن تعریفی از شعر و شاعری، به شخصیّت و اندیشهٔ حافظ می‌رسد. او شعر حافظ را به مثابهٔ جمعبندیِ درستِ دوره‌های پیشین و اوج تحوّلِ شعر فارسی تا زمان خود می‌گیرد و می‌نویسد: «در میان همهٔ شاعران ایران، حافظ مقام خاصی دارد. موضوع شعر او مبارزه با زهد و ریا، تغزّل عرفانی، تخفیف فلسفهٔ استدلالی و تعظیم عشق و رندی است؛ قالب شعر او، در اصل، غزل و گاه نیز مثنوی و رباعی است؛ و سبك شعر او آمیخته‌ای است از سبکهای عراقی و هندی.»[۵]
سپس دربارهٔ چگونگی اندیشهٔ شاعر می‌نویسد: «حافظ شاعری فیلسوف بوده است،» آن‌گاه اندیشهٔ حافظ را متّکی بر چند بُن‌پایهٔ نظری خوانده آن را با نقل یك بیت از شعرش توضیح داده است: «برو می نوش و رندی وَرْز و ترکِ زَرق کن، ای دل!/ ازین بهتر عجب دارم طریقی گر بیاموزی.»
مهمترین عنصر این بیت در رابطه با پرسش نیچه همانا فرمان یا اندرز حافظ است که «برو می نوش»؛ عنصری که به‌همراه خویشاوندان لفظی‌اش چون شراب و باده و جام و میکده و... بر کلّ غزلهای حافظ سلطنتی بی چون و چرا دارد.
هومن طبق روش خود می‌پرسد: «مقصود از می‌نوشی چیست؟» سپس با ذکر ابیاتی از شاعران دیگر و حافظ و مقایسهٔ آنها به این نتیجه می‌رسد که: «چنان که دیده شد، مقاصدِ می‌نوشی عبارت‌اند از: تزکیهٔ نفس و تقرّب به حقیقت، تشرّف به بی‌خبری، رهایی از شكّ و حیرت، تحقیر علم و عقل و دین و تعظیم عشق، و بالاخره برانداختن بنیاد غم.»[۶] پس از آن در شرح این نکته می‌نویسد: «متضاد شعر و فلسفهٔ حافظ، که ساختهٔ کار خواستن و ابداع، یعنی یکی از جهات نیروی اندیشه و یکی از جهات نیروی پندارند، چهار جهت دیگر این دو نیرو بوده‌اند؛ و حافظ، چنان که دیدیم، هرچهار را تحقیر کرده است: دانستن (علم) را با عشق، توانستن (توانگری) را با ناچیز گرفتن کار جهان، آرزو (دین) را باز با عشق، و حدس (ترقیات اجتماعی) را با روگرداندن از جاه و مقام.»[۷]
در ادامهٔ بررسی فرمان حافظ، که سه جنبهٔ تحلیل تطبیقی، روان‌شناسانه و فیزیولوژیك را در بر می‌گیرد، و به‌هنگام نتیجه‌گیری از فرمانِ «برو می نوش»، هومن به شعر نیچه می‌رسد و می‌نویسد: «از اینجاست که نیچه، با آنکه از نظر شیوهٔ اندیشیدن به حافظ بس نزدیك بوده و

زندگی او را بهتر از هر کس دیگر دریافته است، برای خشنود ساختنِ اصرار به امتیاز و اختصاص، به مستی دیونیزی متوسل شده و از شراب رو گردانده است؛ و شگفت‌زده از حافظ می‌پرسد: برای چه شراب می‌خواهی؟ زیرا وضعیّات زندگانی و مقتضیات زمان حافظ برای او تصوّرناپذیر بوده است.» [۸]

در همین چند جملهٔ اخیر هومن، سرسری بودنِ پاسخش به پرسش نیچه هویداست. این سرسری بودنِ پاسخ، با علم به اینکه هومن مؤلّف *تاریخ فلسفه* نیز بوده، ایراد قضیّه را دوچندان می‌کند. نخستین ایراد، می‌تواند در این جمله‌بندیِ ضدونقیض باشد که گزاره‌اش، نهاد جمله را نفی می‌کند: زیرا چگونه نیچه، که «از نظر شیوهٔ اندیشیدن به حافظ بس نزدیک بوده و زندگی او را بهتر از هر کس دیگر دریافته است»، در شناخت و تصورِ «وضعیّات زندگانی و مقتضیات زمان حافظ» ناتوان مانده است؟ ایراد دیگر گفتهٔ هومن در این است که نیچه، به‌رغم هر نزدیکی که با حافظ می‌تواند داشته باشد، طالب بی‌پیرایگی و صراحت بیان بوده است، و از همین‌روست که از حافظ، که بیانش پُر از آرایه‌ها و استعارات است، چنین پرسشی می‌کند. مسئلهٔ تفاوتِ ماهویِ مستیِ دیونیزیِ نیچه‌وار و مستیِ شرابِ پُر راز و رمزِ حافظ هم که می‌ماند برای یک بررسیِ تحقیقیِ آثارِ این دو. امّا چیزی که برای این نوشته به قوّتِ خود باقی است همان پرسش نیچه است که با زیرِ سؤال بردنِ یک جهان‌بینی که زیرِ لوایِ شراب‌خواهیِ حافظ عنوان شده، فراتر از پاسخِ هومن عمر کرده است.

۵ ـ با توجّه به سابقهٔ تاریخیِ برخوردِ غرب با ما و هرآنچه از آن‌سو به ما رسیده است، واکنشِ و عملکردِ هومن نه تنها به او خلاصه نمی‌شود، که حتّی صورتِ عمومیِ رفتار و شناختِ جمعیِ ماست. یعنی اینکه به‌جایِ درنگ در پرسشها و تأمّل در پدیده‌های آن‌سو، معمولاً سنجش و نقد را کنار گذاشته به واکنشی غریزی بسنده می‌کنیم. اینِ روحیهٔ عمومی، که به سطح خُلقیّاتِ بومی و سنّتی نزول می‌کند و با «جوابِ سربالا» سؤال را به سؤال‌کننده بازمی‌گرداند، بخشی از تاریخ این دو قرنِ اخیر ماست. اگرچه دربارهٔ این بخشِ تاریکِ تاریخِ ما نوشته‌هایی به قصدِ روشنگری انتشار یافته‌اند، امّا ادامهٔ حضورِ آن خلقیّات، هنوز هم که هنوز است، لزوم افشای اسرارِ آن روحیهٔ عمومی را نشان می‌دهد. [۹]

امّا آن «جوابهای سربالا»، که ناشی از عقدهٔ حقارت، دستپاچگی و شاید احساس خطرِ نابجای ما بوده‌اند، بدون پیامد نمانده‌اند. پیامدها نخست به صورتی نهانی و خزنده و سپس آشکار و سیل‌وار بر هستیِ بومیِ ما آوار گشته‌اند. اوّلین پیامدِ چنین عملکردی، مسدود شدنِ راهِ تأمّل پیرامونِ پرسشِ دیگران و سبک و سنگین کردنِ وضعیّتِ خودمان است. دوّمینش، نداشتنِ فضای لازم برای سنجش برخورد جهان غرب و غیرخودی با جهان بومی و شرقی ماست. این پیامدها دست به دست هم داده‌اند و در کارِ درس‌گیری از تفاوتِ عقل و عقل‌گراییِ آنان و حسّ و عرفان‌گراییِ خودمان، ذهنِ ما را عقیم کرده‌اند. این سترونی فقط به این محدود نمی‌شود که شناختِ جمعیِ ما ناتوان از درک و فهمِ عقل‌گرایی و خودباوریِ آنان است؛ ما حتّی جمعبندیِ کارآییِ از دستاوردهای فضیلت‌های غیر یونانیِ خودمان هم نداریم. امّا این بن‌بستِ تاریخیِ محصول قناعت به شناختِ جمعی‌مان است، یعنی آنچه که الگوی عملکردیِ روشنفکری چون هومن در ربط با بررسی و شناختِ حافظ بوده است. به همین خاطر است که هومن به‌جایِ سنجشِ پرسشِ نیچه و بررسیِ بازتابِ آن در میانِ منوّرالفکران و شاعران و اهلِ اندیشه، پا پس می‌کشد و با شناختِ جمعیِ همعصرِ شده به گذشته و شرایطِ تاریخیِ سپریِ شدهٔ ما اکتفا می‌کند. ولی اگر هومن سراغِ الگوی دیگری می‌رفت و با نقدِ شناختِ جمعی به شناختِ فردیِ معاصران یا حتّی گذشتگانِ خود التفاتی می‌کرد، بخشی از این بن‌بستِ تاریخی نمی‌شد که امروزه رفتار بومی و شناختِ سنّتیِ ما را زیرِ سایهٔ خود گرفته است.

۶ ـ واقعیّت تثبیت شده با شعر و ادبیّات مدرن ما، که مدیون حضور نیما و هدایت و پیروان ایشان است، فقط به نتایج و دستاورد خلّاقیّت فردی آنان منحصر نمی‌شود. تجدّد و مدرنیّت به‌خاطرِ خصلت ماهوی‌اش، که به شخص امکانِ خودیابی و تحقّق خویش می‌دهد تا فردیّت نهادی شود، نوع دیگری از شناخت را باعث می‌شود. شناختی که به‌صورت ذهنیّت فردی و آگاهیِ فردیّت رُخنمایی می‌کند. این ذهنیّت به‌خاطر شجاعت و حرکت، حامل و فاعلش از مرزهای شناخت جمعیِ حاکم فراتر می‌رود و در این برگذشتن عادتها و ایستاییِ آن را هویدا می‌کند.

هومن اگر در زمان پاسخ خود به پرسش نیچه نگاهی به هممصرانش می‌انداخت، نیازی به آن پاسخ و شناخت جمعی نمی‌داشت، زیرا از سالها پیش، از زمان انتشار منظومهٔ *افسانه*ی نیما، پلسخی برخاسته از شناخت فردی و ذهنیّت زیبایی‌شناسانهٔ مدرن در برابر پرسشوارهٔ حافظ و جهان‌بینی کلاسیکش وجود داشت. این پاسخ مگر چیزی جز این «بیانیّهٔ حکمت نظریِ» نیما در *افسانه* است آنجا که می‌گوید: «حافظا! این چه کید و دروغی است/ کز زبانِ می و جام و ساقی است؟/ .../ ای بسا قیدها که شکستیم/ باز از قیدِ وَهمی نرستیم» [۱۰]

البتّه پاسخ نیما به دوران کلاسیک شعر فارسی (که با حافظ به اوج خود می‌رسد و پس از او چند قرن در سراشیب تقلید و تزویر صنعتکاران شعر به پیکره‌ای بی جان و روح بدل می‌شود)، افزون بر آنکه به‌صورت «بیانیّهٔ حکمت نظری» در داستانسرودهٔ افسانه و در مقالهٔ «ارزش احساسات» آمده است، در «بیانیّهٔ حکمت عملی» اش نیز، در همان چند شعر ناب که ۱۵ سال بعد از *افسانه* یا حتّی دیرتر سروده، می‌آید.

ترکیب حکمت نظری و عملی نیما، محصول ذهنیّت فردی مدرنی است که نه تنها نقطهٔ پایانی بر عمر شعر کلاسیک می‌گذارد، بلکه همچنین با گسستی که در مسیر اندیشهٔ گذشتهٔ ما به وجود می‌آورد، شرایط تحوّل به مدرنیّت در جامعهٔ ایرانی را نیز فراهم می‌کند. [۱۱]

تمایز و تفاوت شکل‌گیری اندیشهٔ مدرن در جامعهٔ ایرانی با شکل‌گیری آن در اروپا شاید در همین نکته باشد که گسستِ شناخت‌شناسانه در جامعهٔ ایرانی نخست از اندیشهٔ زیبایی‌شناسانه در شعر و داستان‌نویسی برخاسته و مثل اروپا ترکیبی از تحوّلات علمی و فلسفی و تکنیکی نبوده است. بدین‌ترتیب، زیبایی‌شناسی نیمایی، اگر دیگر گرهی از حافظ‌شناسیِ هومن نگشاید، امّا ایراد سنجشی و کمبودهای شیوهٔ پاسخگویی او را روشن می‌کند. بویژه که هومن با در نظر گرفتنِ تحوّل نیمایی، بی‌توجهی خود را به تاریخ آگاهی و تحوّلاتِ معاصرش در جامعهٔ ایرانی نشان داده است. شاید تصوّر شود که مسئلهٔ هومن به سالهای پیش تعلّق دارد و دیگر شامل مرورِ زمان شده است؛ امّا بی‌تفاوتی و بی‌توجهی به تحوّل نیمایی در همین روزگار ما، با آن توجیهات و نقابهای «پست مدرنیستی» که به چهره می‌زند، لزوم بازشناسی نیما و زیبایی‌شناسی‌اش را برای درک و دریافتِ اندیشهٔ تجدّد ایرانی بیش از پیش آشکار می‌کند. [۱۲]

۷ ـ این حاشیه‌نویسی می‌توانست تا همین‌جا هم خاتمه یافته تلقّی شود، اگر وسوسهٔ یک سؤال پیرامون وضعیّت شعر معاصر در میان نمی‌بود. برای همین نیز، طرح این سؤال، مثل بلند فکر کردن معروفِ حضور، با کمبودهای خود دست و پنجه نرم می‌کند. این، امّا، بدان معنا نیست که در مقدّمهٔ سؤال به کلّی شاخ و برگهای نالازم متوسّل شویم. سؤال مشخّصاً این است که سرانجام در این انشعابهای فرمی و محتوایی که در شعر معاصر صورت می‌گیرد و گاه به‌صورت بازگشت به قالبهای کلاسیک و به‌کارگیری غزل و قصیده و رباعی از سوی شاعرانِ نوپرداز دیروزی خود را نشان می‌دهد و گاه، در یک حدّ افراطی دیگر، به‌صورت تمایل به شعر منثور و دست شستن از شکستن سطرها، چه دستاوردهایی نصیب مباحث فکری و نظری پیرامون هنر کلامی، زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ منتج از این دو می‌شود؟ مسئله این است که آیا برخورد میان شعر و نظر شاعرانِ برجستهٔ این دو گرایش که از مرکز شعر نو و نیمایی جدا شده راه خود را پیش گرفته‌اند، به بحث و جدلی زیبایی‌شناسیک نیز منجر می‌شود؟ یعنی شعر که ظرف و فضای تاریخیِ تفکّر ما بوده، در این روزگار هم اندیشه‌ساز خواهد بود؟

بهار ۱۹۹۵

پانویسها

۱ ـ البتّه در «چاپ انتقادی» آثار نیچه، نام حافظ تا هشت بار به میان می‌آید، و این از آن روست که در طرحهای ناتمام و قطعه‌های انتشاریافته پس از مرگ نیچه نیز، که در این چاپ آمده‌اند، چندین بار نام حافظ آمده است. رك:

Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe* (Gesamtregister), dtv/de Gruyter, 1988.

۲ ـ محمود هومن: *حافظ* (ویراستهٔ اسماعیل خوئی)، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چ۴، ۱۳۵۷.

3. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Ed. Kroeners-Taschenausgabe (Nr. 70-82/83), Bd. 77, S. 500.

۴ ـ محمود هومن، همان، ص ۷. البتّه حافظ را «بزرگترین شاعر، فیلسوف جهان» خواندن، با ابتدایی‌ترین تعریف از فلسفه بعنوانِ عشق به حقیقت‌جویی هم جور در نمی‌آید، زیرا حافظ، حتّی اگر توصیه‌های صریحش را در باب دوری جستن از هرگونه فلسفه و علم در نظر نگیریم، آشکارا خود را جانبدار عشق به‌عنوان یگانه تجلّی حقیقت خوانده است.

۵ ـ همان، ص ۳۵.

۶ ـ همان، ص ۵۳. احمد شاملو به این تلقّی هومن از چگونگی رندی حافظ خرده گرفته است. او برخلاف هومن که «بی‌خبری» را در معنای رندی مستتر می‌داند، رندی را معادل آگاهی، بصیرت و هشیاری کامل می‌داند. ولی شاملو نیز حافظ را، به‌دلخواه، «معاصر» خود می‌کند و او را در چارچوبِ الگوی مطلوب خویش می‌نگرد. بدین ترتیب تناقضی درون‌ماندگار شعر حافظ، به مثابهٔ رسانهٔ بلاواسطهٔ بهیش او، که در تکیه بر عرفان و دوری از خردگرایی است، منتفی نمی‌شود. رك: احمد شاملو: *مفاهیم رند و رندی در غزل حافظ* (سوئد، آرش، ۱۳۷۰)، ص ۴۷ به بعد.

۷ ـ همان، ص ۵۸.

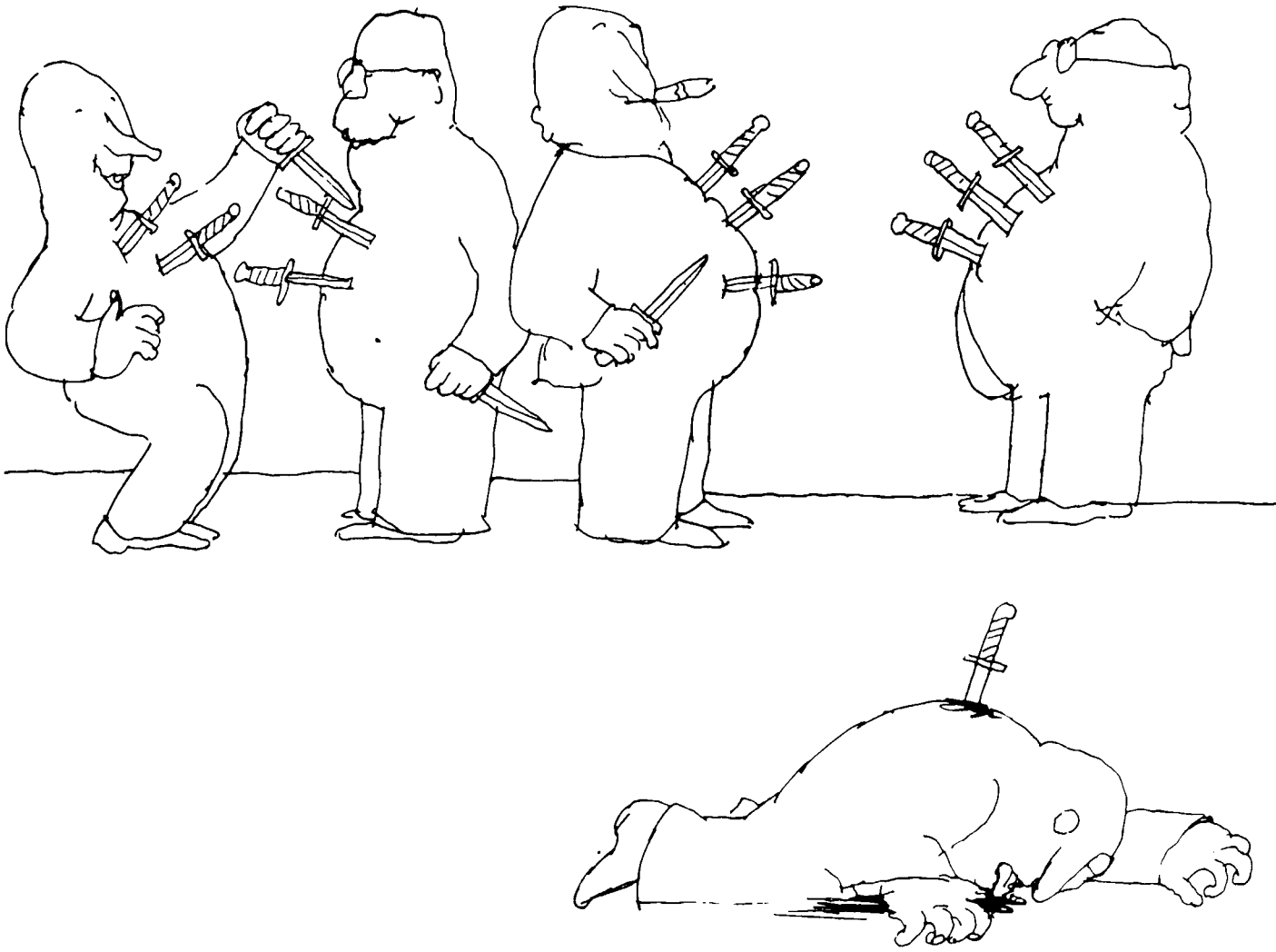
۸ ـ همان، ص ۶۰.

۹ ـ در این رابطه می‌توان به نوشته‌های مختلفی ارجاع داد، از *خُلقیّات ما ایرانیان* (جمالزاده) و *حاجی آقا* (هدایت) گرفته تا *سازگاری ایرانی* (مهدی بازرگان)، و از داستانهای مردم‌شناسانهٔ چوبك گرفته تا روایتهای سعیدی سیرجانی. سوای این آثار پیشکسوتان ادبی ـ سیاسی، عیبجویی از روحیهٔ عمومی ایرانیان به روزگار ما هم می‌رسد. حتّی نمونه‌هایی از آن در ادبیات خارج از کشور موجود است. برای بلند نشدن سیاههٔ این آثار، بطور نمونه به داستان «میان دو دنیا» ی سردار صالحی می‌توان اشاره کرد. رك: سردار صالحی: *دنیای ما و شاه هلند* (سوئد، آرش، ۱۹۹۴).

۱۰ ـ نیما یوشیج: *افسانه*، زمان سرایش دی ماه ۱۳۰۱ (در چاپهای مختلف، از جمله در *بر گزیدهٔ آثار نیما*، تهران، بزرگمهر، چ۱، ۱۳۶۸). برای سنجش ارزش بینانیهٔ نیما در شعر مدرنمان و دستاوردهایی که برای اندیشهٔ ایرانی داشته، رجوع کنید به این مقالهٔ نگارنده: «تجدّد، نیما و رهنمایان شعر معاصر» در نشریهٔ *کیهر*، شمارهٔ ۵، ۱۳۷۱، هانوفر (آلمان)؛ یا به مقالهٔ ارزشمند «جان و جهان» از داریوش آشوری، در کتاب: *شعر و اندیشه* (تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳).

۱۱ ـ عدم دریافت این نکته که شعر نیمایی نه در تداوم شعر کلاسیك که در گسست از آن سنّت، در یك پیش شناخت‌شناسانه از جهان‌بینی بومی، شکل گرفته است، اتّفاقاً در شعر معاصر روزگار جاری بیشتر از هر حوزهٔ دیگری خود را نمایان کرده است، یعنی در مجموعه‌های شعری شاعرانی که، به بهانه‌های و با توجیه‌های مختلف، رباعی و غزل و قصیده را در کنار شعر نیمایی ارائه می‌کنند.

۱۲ ـ اگر مدرنیسم هنری بر تمایز فرمها پای می‌فشرد، این جریان «پسامدرنیستی» وطنی به همترازسازی اشکال و صورتهای مختلف آثار هنری دل خوش کرده است. پلورالیسم در کجا و سبکها اگر در میان نظریه‌پردازان فرنگیِ «پست‌مدرنیسم» به صورت مشخصتری هواخواه دارد، در میان ما بصورت «وحدت کلمهٔ همه‌اهمی» معروف تعبیر می‌شود و با هر گونه تفاوت و تمایزی می‌نهد. در شعر، ما شاهد دفترهای شاعرانی هستیم که زورآزماییهای خود در چارچوب سبکهای چند سدهٔ مختلف، سنتی و نو، را کنار هم می‌نشانند. در سطح اندیشه، بعنوان نمونه‌ای از این آشفتگی و همترازسازی می‌توان به کتاب بابك احمدی به نام *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی* (تهران، نشر مرکز، چ۲، ۱۳۷۴) اشاره کرد. وقتی چارچوبِ «اندیشهٔ انتقادی» آنقدر کش بیاید که «هستی‌شناسی» هایدگری را نیز دربرگیرد، نه چارچوب سرپا می‌ایستد و نه اندیشهٔ انتقادی قادر به ارائهٔ محتوای مشخص خود است. گیریم که هرکدام از این سبکها و نظامهای اندیشه، که در تناقض با یکدیگر پرورده شده‌اند، در سطح اندیشه و فکر دارای اعتبار و ارج باشند.



Tomi Ungerer (*literatur konkret*, Hamburg, Herbst 1979)

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، ۴ شماره)

for persons DM 30 (Germany), DM 35 (Europe) or $ 30 (other countries) (برای اشخاص ۳۰ مارك آلمان/ ۳۵ مارك اروپا/ ۳۰ دلار سایر 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)

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)

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.

تئاتر تندیس

دیداری با فروغ

متن، کارگردانی و بازی: هایده ترابی

با بهره‌گیری از:

آثار و اسناد زندگی فروغ فرخزاد

موسیقی کورش اقتصادی‌نیا

اجراهای جدید در فرانکفورت:

جمعه، شنبه و یکشنبه، ۱۷، ۱۸ و ۱۹ ژانویه ۹۷ به زبان فارسی
سه شنبه و چهارشنبه ٤ و ٥ فوریه ۹۷ به زبان آلمانی

شماره تلفن برای رزرو جا: 4990980 & 4930503 /069 ✆
آدرس: International Theatre Frankfurt
Hanauer Landstr. 7-9 (S-Bahn: Ostendstraße) .

برای دعوت به شهرهای دیگر با این شماره تلفن در آلمان بگیرید: 346640 /069 ✆

چاپخانه مرتضوی

انجام کلیه سفارشات چاپی در اسرع وقت
با پیشرفته ترین دستگاههای چاپ هایدلبرگ

FRANZSTR. 24 • 50935 KÖLN • TEL. 0221 / 405848

کاهنامهٔ ویژهٔ شعر

آگهی می‌پذیرد

از ۲۵ مارك برای یك‌شانزدهم صفحه

تا ۴۰۰ مارك برای یك صفحهٔ کامل

کاهنامهٔ خط، شمارهٔ ۲

بزودی منتشر می‌شود!

نشانی برای تهیّهٔ آن:

M. A. Shakibaei
Postfach 2360
53013 BONN
GERMANY

کاهنامهٔ ویژهٔ شعر

شماره‌های ۱ و ۲

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...

برخی از مطالب شمارهٔ ۲:

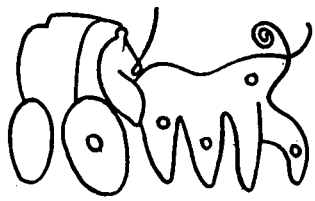
گفتگو با اسماعیل خوئی
ابداع و گسترش در شعر معاصر (محمّد مختاری)
آوارهٔ معطوف ـ دربارهٔ شعر رؤیائی (روزبهان)
هانس ماگنوس انتسنزبرگر (مهدی استعدادی شاد)
و اشعار و مطالب دیگر...

از طریق آدرس *کاهنامه*
می‌توانید برای سفارش اقدام کنید

جُنگِ افسانه

در شماره‌های قبل در چند مورد از *جُنگِ افسانه* یاد کردیم که جُنگی است ویژهٔ داستان و به همّت داریوش کارگر در سوئد منتشر می‌شود (و باید امیدوار بود که علی‌رغم مشکلات مالی همچنان انتشارش ادامه یابد). حالا برخی از خوانندگان ما آدرس این جُنگ را پرسیده‌اند. ما هم، اگرچه مجلّه‌مان کاری به افسانه و داستان ندارد (مگر منظوم یا شعرگونه باشد!)، دریغمان می‌آید که از راهنمایی مشتاقان تهیّهٔ یك نشریّه، که با این خون دل و در ضمن با این سلیقه و با کیفیّت خوب، منتشر می‌شود، خودداری کنیم؛ این هم آدرسش:

Afsaneh, Box 26036, 75026 Uppsala, Sweden.



رستوران درشکه

در شهر دورتموند

مقدم نویسندگان، شاعران و هنرمندان عزیز میهنمان را گرامی می‌دارد

تلفن: ۰۲۳۱/۴۲۴۲۵۸

Willem-van-Vloten-Straße 51
Dortmund -Hörde
Tel. 0231/424258

«ترانك»، نام پیشنهادی برای نوعی شعر

محمود فلکی

در دههٔ شصت که عدّه‌ای از شعرا، بویژه شاعران جوان، به شعرهای کوتاه ـ که به «شعرك» هم معروف شده است ـ اقبال ویژه‌ای نشان دادند، برخی از شاعران و منتقدین، که با این نوع شعر مخالف بودند و هستند، یا با بی‌تفاوتی از کنارش گذشتند و یا با تحقیر از آن یاد کردند. نام «شعرك» برای این نوع شعر، گاهی با «ك» تصغیر که کوچکی یا کوتاهی را می‌رساند و گاه با «ك» تحقیر، به منظور ناچیز شماریِ آن، به کار گرفته می‌شود.

در مجموع، یك نوع اغتشاش فکری در مورد این نوع شعر وجود دارد و هنوز میزانها و سنجه‌هایش برآورد نشده است. تنها کسی که اندکی، آن‌هم البته در حاشیهٔ موضوعی دیگر، به این نکته پرداخته است رامین احمدی است که می‌خواهد تأثیر «موج سوم» را از هایکوی ژاپنی نشان دهد، و در نتیجه اشاره‌ای به این مسئله دارد.[۱]

متأسفانه اغلب با اطلاق نام «شعر هایکویی» به این نوع شعر، به آن اغتشاش و توهم دامن زده می‌شود. بمثل احمد شاملو تصور می‌کند که هر شعر کوتاه، تقلیدی از «هایکو» است، و به همین علت می‌گوید: «جوانها نباید فریب موجها و کلوب‌سازیها را بخورند. تقلید از هایکوی ژاپنی شوخی خطرناکی است که شخصیت ما را از میان می‌برد.»[۲] شاعران دیگری مانند اخوان ثالث و نادرپور نیز شعرهای کوتاه را «شعرك» و اقتباسی از هایکوی ژاپنی می‌دانند.[۳] اما این تصور تنها به شاعران نسلهای پیشین برنمی‌گردد، بلکه برخی از شاعران هم‌نسل ما نیز چنان داوریِ نادقیقی نسبت به این مسئله دارند. بمثل میرزاآقاعسگری، گرایش به شعر کوتاه یا «هایکوسرایی» را وسیله‌ای برای خروج از بن‌بست ادبی تلقی می‌کند. او معتقد است که: «نسل سوم شاعران و نوآمدگان کوشیدند که از این بن‌بست ادبی نقبی به بیرون بزنند. برای این منظور هرکس طریقی را برگزید. تعدادی از شاعران به هایکوسرایی به سبك ژاپنی پرداختند. این شیوه چنان بالا گرفت که کسانی مجموعه‌ای از هایکوهای خود را منتشر کردند.»[۴]

جالب اینجاست که عسگری، که هایکوسرایی و شعرك‌سازی را ناپسند و یا وسیله‌ای برای خروج از «بن‌بست ادبی» می‌یافت، خود نیز سپس‌تر باشتاب و در مدتی کوتاه، شعرك‌هایی سرود و در «مجموعه‌ای» (به نام *زیر درخت واژه*، ۱۳۷۲) «منتشر» کرد. اما چون عسگری ذهنی موجزگو ندارد، شعرهای این مجموعه اغلب از حد «شعرك» یا بریده‌های یك شعر بلند تجاوز نکردند.

درهرحال، اگر درك روشن یا همسانی از این نوع شعر موجود نباشد، امّا اکثراً موافق این نظرند که «شعرك» شاعران ما، اقتباس یا تقلیدی از هایکو است. البتّه برخی نیز برخوردی مانند اسماعیل‌نوری‌علاء دارند که در «کارگاه شعر» مجلّهٔ *فردوسی* (اوایل دههٔ ۵۰) نام «شعرك» را بر شعرهای کوتاه شاعران جوان گذاشت؛ برخورد نوری‌علاء نشان می‌دهد که منظورش از «شعرك»، نه یك شعر کوتاه کامل یا هایکوئی، بلکه واحدهای تصویری است. او در این‌باره می‌نویسد: «شاعران جوان دعوت شدند که ابتدا در زمینهٔ ساختن شعرك به تمرین بپردازند و سپس، از ترکیب شکیل و ارگانیك این شعرك‌ها به شعر برسند. به نظر می‌رسد که شاعرانِ کم حوصلهٔ دههٔ ۶۰، بخصوص آنان که از شعر حجم می‌آمدند، شعرك‌سازی را یك کار شاعرانهٔ مستقل تلقی کرده و یکسره به آن کار پرداخته باشند.»[۵]

یعنی نوری‌علاء نیز شعر کوتاه چند سطری را به عنوان شعر، جدّی نمی‌گیرد و یا اساساً آن را «شعر» نمی‌داند. اما اگر به آرای مختلف دقت شود متوجه خواهیم شد که عمدتاً سه نوع از شعرهای کوتاه درهم ادغام می‌شوند و یا اینکه تشخیص درستی در تفاوت بین آنها وجود ندارد. این سه نوع شعر کوتاه عبارت‌اند از: ۱) شعرك یا پاره‌تصویر، ۲) شعر هایکو، و ۳) کوتاهترین شعر نوین، که من آن را «ترانك» می‌نامم.

۱ ـ شعرك

شعرك یا پاره‌تصویر، یك تصویر مجرّد یا مجزّاست که تا شعر شدن فاصله دارد. شعرك، هنوز یك شعر کامل نیست، یك واحد تصویری است که می‌توان آن را گسترش داد و به شعر رسید. مشخّصهٔ این نوع شعر، وجود تصویری معیّن مانند تشبیه، استعاره و... در آن است. بعضی از شاعران هم نسل من، از جمله خودم، نخستین تمرینهای جدّی شاعری خود را در سالهای ۵۱ تا ۵۳ با همین شعرکها انجام دادیم که پاره‌ای از آنها نیز در همان سالها در صفحات «کارگاه شعر» مجلهٔ *فردوسی* به نام «شعرك» به چاپ رسیدند. هر چند می‌توان در بین همان شعرکها گهگاه شعرهای کوتاه کامل یا ترانك نیز یافت، ولی عمدتاً در حدّ همان واحدهای تصویری یا شعرك باقی می‌مانند. برای اینکه موضوع روشنتر بیان شود، چند مثال می‌آورم. متأسّفانه امکان دسترسی به آن شعرکها برای من وجود ندارد و در نتیجه نمونه‌هایی را که در سالهای اخیر (عمدتاً دههٔ شصت) سروده شده‌اند، در اینجا بازگو می‌کنم:

پرندهٔ رنگین
بر شاخسار کوه
آنك نسیم صبح

(محمد اسدیان)

که در اینجا خورشید یا طلوع صبح (فلق) به پرندهٔ رنگین تشبیه شده است؛ یعنی یك تصویر مجرد، سازندهٔ این شعر است. به عبارت دیگر، هنوز تا شعر شدن فاصله دارد، که همان «شعرك» است.

یا:

زمستان
درختان بی برگ
پیام آوران مرگ

(منوچهر کوهن)

زمستان و درختان بی‌برگ به مرگ تشبیه شده است و مانند نمونهٔ نخستین، یك شعرك است.

یعنی این «شعرك» ها به این علت شعر کوتاه کامل یا «ترانك» نیستند که هنوز خودِ تصویر برای بیان معنا یا ساخت نهایی شعر عمل نمی‌کند، بلکه به تنهایی و مجرد زندگی می‌یابد؛ و برای همین است که می‌توان براحتی آن را گسترش داد. در واقع، شعرکها مانند پاره‌های یك شعر بلندند. بمثل در یك شعر بلند می‌توان تشبیه یا استعاره‌های فراوانی مانند تشبیه چشم به نرگس، روی زیبا به گل سرخ یا زمستان به مرگ و بهار به زایش یافت، یا به‌جای دلیری از واژهٔ شیر و به‌جای استواری از کوه سود جست، یا دربارهٔ رابطهٔ آفتاب با برف و شب با روز به تمثیل سازی پرداخت. اما همهٔ این آحاد تصویری به تنهایی شعر نیستند، بلکه در بافت یك شعر کامل می‌توانند شرکت داشته باشند. و حالا اگر کسی این تصویرهای مجرّد را به شکل شعری مستقل بنویسد، در واقع نه شعر، که «شعرك» ساخته است.

۲ ـ شعر هایکویی

به دو علت مهم، شعرهای کوتاه را به شعر هایکویی نسبت می‌دهند:

الف) عده‌ای از شاعران که خود را «موج سوّم» می‌دانند، یکی از مؤلّفه‌های مهم این موج را ایجاز تلقی می‌کنند؛ و چون ایجاز را معمولاً با کوتاه گویی اشتباه می‌گیرند، تصور می‌کنند که شعر هایکو نمونهٔ خوبی برای موجزگویی است. برخی از آنها شاید متوجه نیستند که ایجاز، کوتاه و بلند نمی‌شناسد. یك شعرِ بلند چند صفحه‌ای می‌تواند با ایجاز سروده شود، همان‌گونه که یك شعرِ کوتاه دوسه سطری می‌تواند پر از حشو و زوائد باشد. بمثل شعر کوتاه زیر از اسماعیل رها، با وجود کوتاهی قامت، فاقد هرگونه ایجاز است:

برگها
می‌چکد از شاخه‌ها بر خاك
شاخه‌های لخت را
دانه‌های ریز باران می‌کند آذین:
فصل پاییز است.

در اینجا شاعر یك واقعیت ساده و معمولی، یعنی ریزش برگ و لخت شدن درخت در پاییز را که هر کودکی به آن آگاه است، با توضیح اضافی به

شکل شعر می‌نویسد، و تازه فکر می‌کند که خواننده ممکن است از برگریزان متوجه پاییز نشود، پس در آخر تأکید می‌کند که «فصل پاییز است». این شعرك ازیك‌سو نمونهٔ خوبی است برای نشان دادن عدم ایجاز در یك شعر (حتی اگر بیش از چند سطر نباشد)، و، از سوی دیگر، نشانگر پاره شعری است که تا شعر شدن فاصله دارد؛ زیرا اگر این توصیف برای بیان یك معنای دیگر می‌آمد، یعنی پاییز وسیله‌ای می‌شد برای شنیدن صدایی دیگر، باز می‌توانستیم امیدی به شعر شدن آن داشته باشیم، ولی در این حالت، در حد همان شعرك، آن هم شعرکی ضعیف باقی می‌ماند.

درهرحال، شاعرانی که تحت تأثیر هایکو شعر کوتاه سرودند، در این تقلید تنها به کوتاه‌گوییِ بسنده نکردند، بلکه در بسیاری موارد طبیعت‌گراییِ هایکو را نیز در شعرهای خود بازتاب دادند، بی آنکه اغلب مفهوم و ساخت واقعی هایکو را دریافته باشند. شباهت صوریِ پاره‌ای از این شعرهای کوتاه ـ که گاه جنبهٔ تقلید و اقتباس در آنها قوی است ـ به ساخت هایکو، باعث شده که عده‌ای این‌گونه شعرها را هایکویی بدانند. اما این عده (که انگارهٔ برخی از آنها را در آغاز این مقاله آورده‌ام)، کمی بی‌انصافی می‌کنند و همهٔ شعرهای کوتاه را با یك چوب می‌رانند.

ب) علت دیگرِ هایکو دانستن شعرهای کوتاه را باید در عدم شناخت بعضیها از شعر هایکو دانست. آنها از شعر هایکو عمدتاً کوتاهی ساختار و حضور طبیعت را برجسته می‌یابند، بی‌آنکه فلسفهٔ موجود در هایکو و چگونگیِ رابطه‌اش با طبیعت را بدرستی دریافته باشند.

برای اینکه در بخش بعدی راحت‌تر به تفاوتها برسیم، در اینجا با آوردن نمونه‌هایی به توضیح مختصر شعر هایکو می‌پردازم:

شعر هایکو در اصل از فلسفهٔ ذن سرچشمه می‌گیرد. در فلسفهٔ ذن، که در آن، به قول سوزوکی، «نه خدایی برای پرستیدن وجود دارد، نه مراسم مذهبی، و نه آینده‌ای در فراسوهاست که مردگان در آنجا پاسخگو باشند» [۶]، بین اجزای طبیعت و انسان که جزئی از طبیعت است، تفاوتی وجود ندارد، و جوهر شعر هایکو را «دیدارهای ناگهانی طبیعت تشکیل می‌دهد.» [۷] یعنی شاعر هایکو می‌خواهد تنها به دیدار طبیعت برود، بی آنکه قصد ساختن تصویری از طبیعت را داشته باشد و یا اینکه بخواهد طبیعت را وسیله‌ای برای تشبیه چیزی یا ایجاد رابطه‌ای تصویری قرار دهد؛ یعنی برخلاف شعرك، که تصویری واحد از اجزای طبیعت، اشیاء یا پدیده‌هاست، در هایکو «تصویر» هیچ نقشی ندارد. شاعر هایکو، یك لحظه چیزی را می‌بیند و آن را همچون نقاشی ترسیم می‌کند، ولی در دل این ترسیم عمدتاً فلسفهٔ ذن نهفته است. از آنجا که در ذن ـ بودیسم، تنها «لحظه» یا دم معنی می‌یابد و گذشته و آینده وجود ندارد، و به اصطلاح، حال، «اکنون جاویدان» است، بنابراین هایکو تنها در لحظه یا زمان حال می‌گذرد:

قزل آلایی بر می‌جهد
ابرها در بستر رود
حرکت می‌کنند.

یا:

توفان
دانه‌های شاه بلوط را
بر ایوان خیزرانی می‌پراکند.

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، در این هردو هایکو، دیدار یك لحظه از طبیعت ثبت شده است و تصویر در آن نقشی ندارد. مثال دیگر:

غازهای صحرایی نمی‌خواهند سایه (بر آب) بیفکنند
آب هم در اندیشهٔ آن نیست
که تصویرآنان را در خود بگیرد.

در این هایکو، «غاز» و «آب» هر کدام همچون موجودی مستقل در عمل یا بی‌عملی خود مختارند؛ یعنی عناصر طبیعت (غاز و آب) ابزاری برای تشبیه یا به‌طور کلی تصویر چیزی نیستند.

البته پشت توصیفِ یك لحظه از طبیعت یا موقعیت چیزی، معنایی ویژه نهفته است که برای یافت آن باید با ذن ـ بودیسم و فلسفهٔ وجودی شعر هایکو آشنایی داشت. برای نشان دادن بار معناییِ هایکو می‌توان هایکوی معروف «برکهٔ کهن، آه» از باشو (Bashô) را مثال آورد:

برکهٔ کهن، آه!
جهیدن غوکی
آوای آب.

در اینجا نیز همان دیدار ناگهانی از طبیعت است: غوکی با پریدن در برکه‌ای، آب را به صدا در می‌آورد. ولی اگر با نظر دکتر بلیث موافق باشیم که: «هایکو یك راه بازگشت به طبیعت است، به طبیعت ماه، به طبیعت شکوفه‌های گیلاس، به طبیعت برگ فرو ریزندهٔ ما، به سخن کوتاه، به طبیعت بودایی ما» [۸]، آنگاه متوجه می‌شویم که باشو، این «راه» را در صدای آب کشف می‌کند؛ صدایی که تمام جهان را پر می‌کند؛ یعنی همه چیز، حتا شاعر، در یگانگیِ با هم هستی می‌یابند.

این را هم باید افزود که شعر هایکو با وجود اینکه می‌خواهد از صنعت وشگرد دور باشد، به لحاظ ساختمان بیرونی از هجاهای معینی تشکیل می‌شود؛ یعنی به‌نوعی از نظم وزنی پیروی می‌کند.

۳ ـ ترانك

آنچه که من «ترانك» می‌نامم، کوتاهترین شعر کاملی است که ساخت و معنای مشخصی دارد، که نه مانند شعرك، تنها تصویری واحد است و نه مانند هایکو تنها دیدار طبیعت است و بی تصویر.

اما پیش از توضیح و پرداخت بیشتر در این زمینه، ابتدا به چگونگی و چراییِ انتخاب ترانك می‌پردازم:

ترانك را ساخته شده از ترانه + ك (تصغیر) به معنی ترانهٔ کوچك گرفته‌ام. ترانه در اصل به معنیِ تر و تازه و نیز جوان خوش سیما یا شاهد صاحب جمال بوده است، ولی به گونه‌ای دوبیتی که سپس‌تر رباعی نام گرفت نیز اطلاق می‌شده است. امروز همه بر این قول اتفاق نظر دارند که وزن رباعی، مخصوص ایرانیان بوده است؛ قولی که شمس قیس، صاحب‌المعجم نیز آن را هفتصد سال پیش آورده است: «در قدیم، بر این وزن [رباعی] شعر تازی نگفته‌اند.» [۸] اگر دیگر قالبها و اوزان شعرِ فارسی از عربی گرفته شده باشد، وزن رباعی مخصوص ایرانیان بوده، ولی چون قالبهای شعری به عربی نامگذاری می‌شدند، این قالب (ترانه) نیز نام عربیِ «رباعی» (چهارتایی) را گرفته است. البته عده‌ای اختراع وزن رباعی را به رودکی نسبت می‌دهند و افسانهٔ کودکی را نیز بازگو کرده‌اند که در حال گردوبازی «ترانه» می‌خوانده و رودکی نخستین بار از این راه با این وزن و قالب شعر آشنا شده. ولی برخی از پژوهشگران مانند جلال‌الدین همایی و شفیعی کدکنی نظر داده‌اند که وزن رباعی پیش از رودکی در شکل ترانه یا دوبیتی‌های عامیانه در نزد ایرانیان وجود داشته است. [۹] به نظر می‌رسد که ترانه بیشتر به دوبیتی‌های عاشقانه اطلاق می‌شده است، زیرا آن را «کلام عاشقان و دیوانگان» می‌دانستند. شمس قیس نیز به نوعی این قول را تأیید می‌کند، آنجا که می‌گوید: «بسا دختر که بر هوس ترانه در و دیوار خانهٔ عصمت خود درهم شکست.» (ص ۱۱۴)

در هر حال، من به چند دلیل نام «ترانك» را برای شعرهای کوتاهِ کامل انتخاب کردم:

الف) ترانه، نام «فارسیِ» نوعی شعر کوتاه (دوبیتی) است که سپستر رباعی نام گرفت. به همین خاطر است که برخی از پژوهشگران به جای رباعی، از «ترانه» استفاده کرده‌اند؛ مانند پرویز ناتل خانلری که گزیدهٔ رباعیات شاعران دوره‌های مختلف را «ترانه‌ها» نامیده است. [۱۰] پس بهتر دیدم که از یك واژهٔ فارسی، که شباهت صوری (به لحاظ کوتاهی) با نوع جدید شعر کوتاه فارسی دارد، استفاده کنم.

ب) ترانك، به‌نوعی، از سنت ترانه یا رباعی پیروی می‌کند، زیرا برخلاف شعرك، تنها یك تصویر مجرد و جدا افتاده نیست، بلکه، تقریباً مانند رباعی، آغاز و انجامی دارد و برای رساندن معنای مشخصی موجودیت می‌یابد. در رباعی نکته‌ای طرح می‌شود و تا مصراع دوم یا سوم گسترش می‌یابد و در مصراع چهارم (آخر)، معنای اصلی خواننده را ناگهان غافلگیر می‌کند؛ انگار همهٔ آن دویا سه مصراعِ نخست، زمینه‌ای است برای عرض اندام مصراع پایانی که در آن موضوعی یا نکته‌ای در عین فشردگی، معنای ویژه‌ای را در خود متبلور می‌کند:

تا چند اسیرِ رنگ و بو خواهی شد
چند از پی هر زشت و نکو خواهی شد
گر چشمهٔ زمزمیّ و گر آبِ حیات
آخر به دلِ خاك فرو خواهی شد

در اینجا، سه مصراع نخست، مقدّمه یا پیشزمینه‌ای است برای نتیجه گیری نهایی، که همان فانی بودن

انسان باشد؛ هر چند غرور و خودخواهی آدمی را نیز به سخره می‌گیرد و بیهودگی زندگی را بازگو می‌کند.

البته منظورم این نیست که «ترانک» هم لزوماً مانند رباعی چنین آغاز و انجامی دارد. بیشتر منظورم نشان دادن آن انسجام درونیِ بین سطرهاست، که در سمت یك شعر کوتاه کامل مانند رباعی میل می‌کند.

ج) واژهٔ «ترانه» سالهاست که به تصنیف یا شعری برای آواز و موسیقی گفته می‌شود. بنابراین، هم برای اینکه با ترانه، به معنی دوبیتی یا رباعی، و هم با تصنیف اشتباه نشود، ترانك را ترجیح دادم.

اکنون که چگونگی و چراییِ انتخاب ترانك دانسته شد، با ذکر مثالهایی به آن نوع شعری که «ترانك» نامیده می‌شود می‌پردازم:

من خود به لحاظ روحی و ذوقی با شعر کوتاه پیوند عاطفی‌تری می‌توانم برقرار کنم. شاید به همین خاطر است که همیشه با این نوع شعر به نوعی دمخور بوده‌ام، به‌گونه‌ای که در همهٔ کتابهای شعرم (از آغاز تاکنون) پیوسته می‌توان از شعرهای کوتاه (ترانك) سراغ گرفت. و در این راستا، دفتری از ترانك‌ها را نیز جداگانه زیر عنوان *زمزمه‌های گم* (۱۳۶۹) چاپ کرده‌ام.

هرچند پاره‌ای از شعرهای کوتاهی که نوشته‌ام، ممکن است شکل نهایی ترانك را نیافته باشند و یا در مواردی در حد شعرك مانده باشند، ولی می‌توان در میان آنها (بویژه در *زمزمه‌های گم*) ترانك‌های فراوانی یافت، که یکی دو نمونهٔ آن را برای روشنتر شدن مطلب در اینجا بازگو می‌کنم:

خیال تو
برهنه‌ام می‌کند.

در این ترانك، اجزای تصویر مانند تشبیه یا استعاره و... وجود ندارد؛ یعنی این شعر، مانند شعرك از یك تصویر واحد و مجرد تشکیل نشده‌است. در آن، خیال معشوق، عاشق را به سوی برهنگی می‌برد. امّا اینکه این برهنگی، برهنگی تن است یا جان و یا چیز دیگر، آن را باید به برداشت و تفسیر خواننده واگذاشت؛ باید ناگفته‌ها یا نانوشته‌ها را گذاشت تا خواننده آن را بگوید یا بنویسد. شاید حتّا کسی «تو» را معشوق نداند، و آن را بمثل در طبیعت یا هرچیز دیگر بیابد و... درهرحال، این شعر در خودش و در معنای مشخّصی (از ظنّ هرکسی) کامل است و نیاز به گسترش و توضیح و تصویر اضافی ندارد.

اما وقتی می‌گویم این ترانك از تصویر به معنی عام آن بی‌نیاز است، به این مفهوم نیست که ترانك نباید تصویر داشته باشد. ترانك مانند هر شعر کاملی می‌تواند از اجزای تصویر بهره ببرد؛ اما تصویر در آن ابزاری است برای رسیدن به معنای مشخص؛ تقریباً شبیه همان حالتی که در رباعی رخ می‌دهد:

ماه
از گیسوی اقاقی بالا رفت
صدای بال پرنده‌ای
اناری را شکافت
و قطاری سوت کشید:
آه، زندگی!

در این ترانك، تصویر یا حرکتهای تصویری مانند شخصیت‌بخشی به اقاقی (گیسو برای اقاقی) یا شکافتن انار از صدای بال پرنده وجود دارد، ولی همهٔ این تمهیدات و توصیف حرکتهای گوناگون طبیعت، برای بیان همان «آه، زندگی» است که رسیدن به تضاد و چندگونگیِ چهرهٔ زندگی و حسرتِ نهفته در آن یا هرچیز دیگر است.

گفتنیَ است که وقتی از شعرهای خودم مثال می‌زنم، نمی‌خواهم ادّعا کنم که من نخستین یا تنها کسی هستم که ترانك سروده‌ام و یا اینکه اینها کامل‌ترین‌اند. نه؛ به‌هیچ‌وجه! اما از آنجا که به تجربه‌های خودم مسلّط‌تر هستم، راحت‌تر می‌توانم به چند و چونِ آن بپردازم. بویژه که سالهاست در این زمینه به طَور جدّی کار کرده‌ام.

شعر کوتاه از نوع ترانك در بین نسلهای پیشین، چه شاعران شعر نیمایی، چه سپید، مطرح نبوده یا چندان مورد توجّه قرار نگرفته است. جز در موارد استثنایی، مانند محمد زهری که به این نوع شعر تمایل داشته و چند ترانك خوب هم سروده است، مانند:

غروب
غربت
آه!

در این ترانك، شعر از حد تشبیه غربت به غروب فراتر رفته و واژهٔ «آه»، معنای ویژه و تمام کننده‌ای به آن می‌دهد و آن را از شعرك شدن نجات می‌دهد؛ یعنی اگر واژهٔ «آه» نمی‌بود، و تنها غربت به غروب تشبیه می‌شد، ما با یك واحد تصویریِ مجرد یا شعرك روبرو می‌شدیم.

در دههٔ شصت، بویژه نیمهٔ دوم آن، سرودن شعرهای کوتاه، بویژه در نزد شاعران جوان، رواج یافت. هر چند بسیاری از این شعرها به اقتباس از یا تحت تأثیرِ شعر هایکو سروده شده‌اند، ولی در بین آنها ترانك‌هایی نیز یافت می‌شود. در این میان، حتا بعضی از شاعران نسلهای پیشین نیز، بویژه آنها که در گذشته گرایشی به سوی شعر کوتاه داشتند، به این نوع شعر روی آوردند و جدّیتر به آن پرداختند. مانند بیژن جلالی، که از زبان شلخته و بی‌ایجازش که بگذریم، در پاره‌ای موارد توفیقهایی به دست آورده است؛ یدالله رؤیایی (در پاره‌ای از «سنگ قبرها»)، غلامحسین نصیری‌پور، فرّخ تمیمی، فرامرز سلیمانی و... در سالهای اخیر، بعضی از شاعران که هیچ سابقه‌ای در این راه نداشتند نیز به میدان آمدند، مانند میرزاآقاعسگری، که در آغاز همین مقاله در مورد کارش گفته شد، یا رضا مقصدی، که دفتری از شعرهای کوتاهش را نیز به چاپ رسانده است (زیر عنوان *نفس نازك نیلوفر*، ۱۳۷۳). مقصدی، با اینکه از رباعی‌سرایان خوب و با سابقه است و، از این زاویه، ذهن کوتاه‌گو یا موجزسرا دارد، در این شعرهای کوتاهش توفیق رباعی را ندارد و شعرهای این دفتر عمدتاً درحدّ واحدهای تصویری باقی می‌مانند. شاید به این خاطر که در این نوع شعرها ممارست و در نتیجه مهارت رباعی را نداشته است.

در هر حال، شاعران دیگری هم هستند که کم و بیش در این مسیر حرکت کرده‌اند که توفیق همگان یکسان نیست.

من برای اینکه تنوّع ترانك را در نزد شاعران مختلف نشان دهم، نمونه‌های دیگری را در اینجا ذکر می‌کنم:

اینجا
در انتهای جاده
جداییها جمع می‌شوند
و جمع
دوباره در آغاز راه
به راه می‌افتد.

(یدالله رؤیایی)

□

اگر شعر نبود
چه غریبانه می‌رفتم
و چه غریبانه می‌گفتم
که تنهایم.

(بیژن جلالی)

□

در پشت بوته‌ها
گرگ
بیتوته کرده است
آن سوی‌تر زنی عاشق
در گیرودار چیدن و بوییدن گلی است.

(پروین نگهداری)

من البته از خانم نگهداری، بجز همین ترانك، شعر دیگری ندیده‌ام، و این را هم از مقالهٔ «موج سوّم در ترازو» نقل می‌کنم؛ و اگرچه شعر به لحاظ ساخت و زبان، برجستگیِ ویژه‌ای ندارد، چون آن را نمونهٔ خوبی برای نشان دادن چهرهٔ متنوع ترانك یافتم در اینجا بازگو کردم.

همان‌گونه که ملاحظه می‌کنید در این سه ترانك، که از لحاظ زبان و تصویر و نگرش متفاوت‌اند، یك چیز مشترك وجود دارد، که همان پیام یا معنای مشخصی است که در خودش تمام می‌شود؛ یعنی این شعرها قابل گسترش نیستند؛ و اگر کسی به چنین کاری دست بزند، در واقع، یا ناچار است معنای دیگری را به میان بکشد و یا به توضیح اضافیِ همان معنا بپردازد. بمثل در ترانك نخست، در انتهای جاده، جداییها که در طول راه جدا بودند جمع می‌شوند، زیرا در انتهای راه، همه کس و همه چیز بناچار به هم می‌رسند و خودبه‌خود جمع می‌شوند؛ و این «جمع»، از همان انتها، که حالا آغاز راه می‌شود، دوباره به راه می‌افتد یا برمی‌گردد تا باز در راه، جداییها باشد ودر آن سوی انتها بناچار دوباره جمع شوند. یعنی معنای شعر، که تکرار جدایی و جمع و راه یا تکرار خود زندگی است که سرانجام به انتهای راه یا مرگ می‌انجامد، خود را نشان می‌دهد. گسترش این ترانك به هر شکل، فقط آن را خراب خواهد کرد.

در شعرهای دوّم و سوّم، درک معنا راحت‌تر صورت می‌گیرد، ولی در هردو، معنای شعر در همین چند سطر کامل می‌شود. در دوّمی، شاعر می‌خواهد بگوید که اگر شعر نباشد، غریب است و تنها. اگرچه حرف ساده‌ای است، ولی در بیان معنای مشخص موفق است، در عین حال که تصویری تك واحدی نیست. در اکثر شعرهای کوتاه جلالی، کمتر می‌توان معنای ژرفی یافت، و گاه نیز تنها بیان یك حکم یا نکته پردازی است، آن هم در زبانی شلخته و بی ایجاز، که شاید به شعر هم نرسد و یا بریده‌ای از یك شعر بلند به نظر آید.

در شعر سوّم، دلهرهٔ پدیداری یك فاجعه، با تصویر تضاد دو موقعیّت (حضور گرگ و گل چیدن زنِ بی‌خبر) شکل می‌گیرد که می‌تواند مواجههٔ زشتی با زیبایی نیز باشد.

در هرحال، همان‌گونه که گفته شد، ترانك، کوتاهترین شعر کاملِ نوین است که دارای ساخت و معنای معینی است، و معنای آن در یك حالت تصویری یا حرکت توصیفی یا به صورتهای دیگر در خودش تمام می‌شود؛ اگرچه ممکن است که معناهای نانوشته یا چندسویه نیز در آن وجود داشته باشد. ترانك مانند رباعی نیازی به «عنوان مشخّص» ندارد؛ زیرا همان حرکت درونی، مضمون و معنای واحد آن را باز می‌تاباند.

در اینجا برای اینکه چهرهٔ ترانك باز هم روشنتر بیان شود، به تفاوتهای آن با شعر هایکو می‌پردازم؛ زیرا، همان‌گونه که گفته شد، در بسیاری موارد این نوع شعر را با هایکو اشتباه می‌گیرند و یا آن را، به خاطر کوتاهی‌اش، هایکویی می‌نامند:

۱) هایکو، با وجود تنوّع آن، عمدتاً در هجاهای معین می‌گنجد، یعنی دارای نوعی نظام وزنی است؛ در حالی که ترانك از قید هرگونه وزن یا محدودیّت هجایی آزاد است.

۲) هایکو عمدتاً در ارتباط با طبیعت و ثبت یك لحظه از آن موجودیت می‌یابد و بیشتر بر پایهٔ فلسفه یا آیین ذن جلوه می‌گیرد؛ در حالی که ترانك هیچگونه محدودیت فلسفی، موضوعی، مضمونی و... ندارد.

۳) از آنجا که در هایکو، «اکنون» حیات دارد، شعر هایکو عمدتاً در زمان حال می‌گذرد؛ ولی در ترانك هیچگونه محدودیت زمانی وجود ندارد.

۴) در هایکو تصویر هیچ‌گونه معنا و اهمیّتی ندارد و شاعرِ هایکوسرا از اجزای تصویر برای بیان مقصود استفاده نمی‌کند؛ در حالی که ترانك از تصویر هم بهره می‌گیرد.

۵) هایکو از شگرد و صنعت می‌گریزد؛ درحالی که ترانك به شگرد و آرایهٔ زبانی، و به طور کلی به تکنیك و زیبایی‌شناسی شعر، برای ساخت بهتر و زیباتر شعر اهمیت می‌دهد.

با همهٔ این اوصاف، گاهی شباهتهای صوری بین هایکو و ترانك، بویژه آنجا که طبیعت، موضوع یا ابزار تصویر قرار می‌گیرد، پدید می‌آید، که در مورد انواع دیگر شعرها نیز می‌تواند چنین شباهتهایی رخ دهد. و این شباهتها (از نوع تقلیدی اش نمی‌گویم) نباید مارا نسبت به استقلال ترانك دچار شك سازد. اگرچه ترانك نسبت به انواع دیگر شعر آزاد یا نوین قدمتی کمتر دارد، و شاید تا شکل‌پذیریِ کاملتر نیاز به ممارست و زمان بیشتری باشد، ولی به گمانم تا همین اندازه هم توانسته همچون یك نوع شعر، شکل معیّنی به خود بگیرد و در نزد عده‌ای از شعرپذیران جا باز کند. [۱۱]

هامبورگ ـ فروردین ۱۳۷۵

پانویسها:

۱ ـ رامین احمدی: «موج سوم در تراز» (*ایران شناسی*، سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۶۹).

۲ ـ *آدینه*، شمارهٔ ۷۲، مرداد ۱۳۷۱.

۳ ـ اخوان ثالث: «این شعرك‌ها قدیم بودند. اقتباس از هایکوی ژاپنی، غافل از اصالت آن.» (*آدینه*، شمارهٔ ۳۵، خرداد ۱۳۶۸)

۴ ـ میرزاآقا عسگری: *شاعران مهاجر و مهاجران شاعر* (سوئد، بیان، ۱۳۷۰)، ص ۴۲۴.

۵ ـ اسماعیل نوری علا: *تئوری شعر* (لندن، غزال، ۱۳۷۳)، ص ۷ ـ ۱۸۶.

6. Suzuki, D.T.: *Die große Befreiung*, S. 50

۷ و ۸ ـ *هایکو، شعر ژاپنی*، ترجمهٔ احمد شاملو و ع. پاشائی (تهران، مازیار، ۱۳۶۱)، ص ۱۸ و ۲۴.

۹ ـ شمس قیس رازی: *المعجم*، به تصحیح محمد قزوینی (تهران، ۱۳۳۸)، ص ۱۱۵.

۱۰ ـ شفیعی کدکنی: *موسیقی شعر* (تهران، آگاه، ۱۳۷۳)، ص ۷۸ ـ ۴۶۷. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ رباعی مراجعه شود به: جمال خلیل شروانی: *نزهة المجالس*، به کوشش محمد امین ریاحی (تهران، زوار، ۱۳۶۸).

۱۱ ـ *ترانه‌ها*، به انتخاب پرویز خانلری (تهران، نوین، ۱۳۵۳).

۱۲ ـ مدتی پس از نوشتن این مطلب، ویژه‌نامهٔ نشریهٔ *گیله‌وا* که به نوعی شعر گیلکی به نام «هساشعر» (: «اکنون») پرداخته بود به دستم رسید. جالب اینجاست که تدوین کنندگان این ویژه‌نامه بیانیه‌ای هم صادر کرده‌اند که در آن موازین هساشعر تعیین شده است، و حتی یکی از نویسندگان آن ادعا کرده است که: «ماهیتاً هساشعر با شعر نیما و پس از او متفاوت است.» من ابتدا فکر کردم که براستی هساشعر نوعی شعر ویژهٔ گیلکی است که در شعر فارسی یا شعر نوین ما سابقه ندارد، امّا وقتی شعرهایی را که بر پایهٔ موازین این نوع شعر در همان ویژه‌نامه چاپ شده بود، خواندم، متوجه شدم که شعرهای کوتاهی است که عمدتاً به اقتباس یا تحت تأثیر هایکو و یا شعرك و ترانك فارسی سروده شده‌اند، منتها به گویش گیلکی. به قول علیرضا پنجه‌ای، یکی از معدود مقاله نویسان این ویژه‌نامه که به این موضوع برخورد درستی کرده است، «نویسندگان بیانیهٔ هساشعر برای گونه‌ای از شعر بیانیه نوشته‌اند که نمونه‌های آن در شعر کوتاه فارسی و هایکوی ژاپنی و شعرهای دائو به‌وفور یافت می‌شود، در حالی که بیانیه برای پدیدهٔ نوظهوری تئوریزه و تدوین می‌شود که مشابه آن پیشینه‌ای در سایر زبانها نداشته باشد.» (*گیله وا*، ضمیمهٔ شمارهٔ ۳۲).

محمود فلکی

ناگهان غزلی سیاهپوش می شود

نمی‌دانم چرا همیشه در زلالیِ هر چیز
ناگهان غزلی سیاهپوش می‌شود؟
درست به ثانیه‌ای که دوسایه ازدیوارفرومی‌بارند
تا قرارِ جهان درهم بریزد،
چیزی از انبوه شب به اندوه زن راه می‌یابد
و جهان،
گُلی می‌شود که دیگر باز نمی‌شود.

آن شب به خوابم نیامدی که ببینی
با روانهٔ گندم
که رشد جهان را پُل می‌بست
چگونه ناگهان استخوانِ خوابم
در کامیابیِ ملخ می‌شکست
و نمی‌دانم ناگاه
تماس بود یا آسانسور
که زن را و شب را بلعید
و آسمانِ اتاق
از نفس افتاد
تا بدانم که نور
همیشه مفهوم روشنی نباید باشد.

یادت هست؟
همان پرنده
که شاعر ایرانی
اصرار داشت آزادی‌اش بنامد،
دیدی چگونه پَر نگشوده
به دار آینده‌ای به ارتفاع عمّامه پیوست؟
بخند، بخند بخند!
مگر که همین عطرِ خنده
پریان جهان را برقصاند
و سقف نگاه من
از خواب پروانه، رنگین شود.

تیر ۱۳۷۳

چند پرسش از اسماعیل خوئی (۲)

من شعر شاملوئی را هم گونه‌ای از شعر نیمائی می‌بینم

در شمارهٔ قبل بخش اوّل این مصاحبه را خواندید. توضیح داده بودیم که مصاحبه را عسگر آهنین و سعید یوسف در آبان‌ماه ۱۳۷۴ در لندن انجام داده‌اند. در بخش پیشین، خوئی تعریف خود را از شعر (که: «شعر گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین») قدری باز کرده بود. اکنون بخش دوّم مصاحبه:

س.ی.: بعضی وقتها در خلال همین‌طور صحبتهای دوستانه، یا وقتی نشسته‌ایم شعر خوانده‌ایم باهم (و صحبت را خب وقتی آدم، دقیق و بر اساس تعریف علمی نمی کند، می‌تواند به شکلهای دیگری بگوید)، این‌طور مطرح شده بود که مثلاً چیزی که شعر هست، خب، خوب است دیگر، یعنی: شعر، خوب است، و چیزی که خوب نیست شعر نیست. یا چیزی نزدیک به این اخوان هم گفته بود در صحبتهاش و جای دیگر هم دیده‌ام، که: ما یا شعر داریم یا شعر نداریم دیگر، یعنی چیزی که آدم می‌خواند یا شعر هست یا شعر نیست، و اگر شعر هست مفهومش این است که خوب است. الآن، منتهی، با این صحبتها، تفکیکی صورت گرفت. بنابراین می‌خواهم بگویم: پس ما می‌توانیم در بسیاری از آثاری که بسیاری از مبتدیان هم می‌نویسند و چاپ می کنند، رد پای این تعریف را پیدا کنیم. این تعریف به خاطر جامع بودنش به تمام اینها راه می‌دهد و آنها را به‌عنوان شعر می‌پذیرد. منتهی، در یک نظرگاه دیگر، می‌شود گفت که در واقع یا شعر خوبی نیست و یا، اگر که یک قدری آدم آزادتر بخواهد صحبت کند باید بگوید که نه، اینها را بعنوان شعر قبول ندارد... یعنی یک‌جور تناقض اینجا پیدا می‌شود در صحبت که آیا...

ا.خ.: امیدوارم که نشود، امیدوارم این تناقض نباشد، اگر کوشش کنیم که روشنش کنیم، یعنی این دیدگاهی را که خودم دارم.

هر مفهومی را که شما به ازاء بیش از یك ویژگی یا بیش از یك خصلت تعریف کنید بی‌گمان، در مصداق‌هاش و در افرادش، گونه‌هایی پیدا خواهید کرد که بیشتر یك خصلت در آنها نمایان است، و گونه‌هایی پیدا خواهید کرد که در آنها بیشتر خصلت دیگری نمایان است، شدت و ضعف دارد. به‌همین ترتیب در نمودها و گونه‌ها و افراد مفهوم شعر هم، یعنی در شعرهای گوناگون، عناصرِ سازندهٔ ذات شعر، به شکلها و در اندازه‌های گوناگون می‌توانند نمایان شوند، و عملاً هم همچنین هست.

ما چند عنصر را در گوهرهٔ مفهوم شعر الآن می‌توانیم از هم تفکیك کنیم: اندیشه، خیال، زبان، آهنگ (آهنگین بودن)، فشردگی. ما پس پنج ویژگی را می‌توانیم از هم باز بشناسیم، خود «گره‌خوردگی» هم هست و شدت و ضعف می‌تواند داشته باشد. حالا، به اعتبار همین عناصر سازندهٔ ذات شعر، شما می‌توانید گونه‌های متفاوت شعر داشته باشید، و دارید؛ اصلاً سبکهای گوناگون شعری به همین اعتبار از همدیگر باز شناخته می‌شوند. شعری داریم که اندیشه‌گرا ست و محتواگرا ست: شعری‌ست که بیشتر غم اندیشه و محتوای خودش را می‌خورد، به عنصر خیال و عنصر زبان چندان گرایشی نشان نمی‌دهد، یا چندان در بندش نیست. این گونه‌ای است از شعرکه بهش می‌گوییم شعر محتواگرا، شعر اندیشه‌گرا. گونه‌ای دیگر از شعر داریم که بیشتر به عنصر خیال تکیه می‌کند، روی خیال‌ورزی تکیه می‌کند، چندان در بند اینکه اندیشهٔ ژرف و انسانی و درخشانی را بیان کند نیست، و چندان هم حتی در بند ریزه‌کاریهای آوایی و زبان‌شناسانهٔ خودش نیست. این گونهٔ دیگری از شعر است که به آن می‌گوییم شعر خیال‌گرا یا «ایماژیستی». شعری را داریم که بیشترین هم خود را صرف ریزه‌کاریهای زبانی و آرایشهای زبانی خودش میکند، ساختار زبانی خودش را سخت جدی می‌گیرد، روی آواشناسی خودش سخت حساس است، ساختار کار برایش بسیار بااهمیت است، و، به‌طور کلّی، شعر را رستاخیز کلام می‌شناسد. خب، من این گونه از شعر را شعر فرمالیستی، شعر زبان‌گرا، شعر ساخت‌گرا و یا شعر صورت‌گرا می‌شناسم. شعری می‌توانیم داشته باشیم، و داریم در میان سبکهای شعری، که روی عنصر فشردگی بیش از آنچه باید تکیه می‌کند، و در حقیقت همیشه در خطر این است که به ایجاز مخلّ دچار بشود! در هیچ‌کدام از این ویژگی‌ها نباید زیاده‌روی کرد، اگرنه کار شعر خراب می‌شود. یا شعری داریم که بیش از همه غم آهنگش را می‌خورد و اصلاً برای این است که وزنی را به‌کار گرفته باشد. مثالش از نصاب، مثلاً: «آب، ماء و زندگی آمد حیات / فاعلاتن فاعلاتن فاعلات». باری. پس می‌توانیم داشته باشیم شعری هم که دیگر به «نه شعر» می‌انجامد، که فقط غم وزن را بخورد و به هیچ چیز دیگری بستگی نداشته باشد.

خب، طبعاً اینها گونه‌های شعر هستند. پس می‌بینید که شعری می‌توانیم داشته باشیم که عنصر برجسته‌اش زبان باشد، یاعنصر برجسته‌اش خیال باشد، و یا عنصر برجسته‌اش آهنگ باشد. به نظر من، در عین حال که اینها گونه‌های کلاسیك و تاریخی شعر را به دست می‌دهند، هیچ کدامشان به آن گونه‌ای از شعر که تمام طبایع انسانی را، تمام پسندهای انسانی را راضی کند نمی‌رسند، به آن گونه‌ای ازشعر که ما می‌توانیم بهش بگوییم شعر ناب ـ در معنای نسبی‌اش ـ، شعر کامل. شعر کامل شعری است که در آن همهٔ این مفردات: اندیشه، خیال، زبان، فشردگی و آهنگین بودن، در برترین و بهترین سطح و زیباترین سطح به همدیگر، به زیباترین شکلِ گره‌خوردگی، گره خورده باشند. در این معنا شعر کامل، باز البتّه در معنای نسبی‌اش، بسیار کمیاب و دیریاب است، و بیشتر، و شاید بتوان گفت نود و چند درصد، از شعرهای خوبی که ما داریم شعرهایی هستند که یا زبان گرایند یا ساخت‌گرایند یا اندیشه‌گرایند یا خیال‌گرایند، و آن چیزی که به سطح برخی از بیتهای غزلهای حافظ و برخی از پاره‌های برخی از شعرهای بهترین شعرای ما برسد چیز آسان‌یاب و آسانی نیست.

س.ی.: اینجا باز سؤال دیگری نزدیك به همین به ذهن من می‌رسد: ما گاهی اوقات با شعری برخورد می کنیم که احساس می کنیم بسیار استادانه سروده شده است، یعنی همهٔ لوازم شعر، همهٔ عناصری که لازمهٔ شعراست، دقتهای لازم، تمام این ظرافتها و اینها، می‌بینیم که در آن رعایت شده، امّا آن اثری را که ما می‌خواهیم بر ما نمی گذارد و ما فقط می‌توانیم بگوییم که این شعر خیلی استادانه سروده شده، ولی از آن «آن» که حافظ می گوید، و یا هر چیز دیگری که اسمش را بگذاریم، در آن اثری نیست. شما نمی‌دانم آیا چنین اعتقادی دارید که «آن» هم چیزی جدا از همهٔ این تعاریف می‌تواند باشد؟ یعنی چطور می‌شود تعریفی از «آن» بدست داد؟ آن چیزی که باعث تأثیرگذاری یك شعر می‌شود...

ا.خ.: این نکته را در یك مقاله و در جاهای دیگری به این شکل باهاش برخورد می کنم که دو نیرو یا چگونگی را از هم باز می‌شناسم: از یك سو «بینش شعری» داریم و از سوی دیگر «دانش شعری». «بینش شعری» مادرزاد است، طبیعت‌داد یا خداداد است، یعنی: یا در تو هست یا نیست، اگر باشد تو شاعرهستی و اگرنباشد کسی نمی‌تواند آن را به تو بیاموزد؛ بینش شعری آموختنی نیست؛ اگر نداشته باشی کسی از کسی نمی‌تواند آن را یاد بگیرد. در این معنا شاعر به جهان می‌آید، شاعر زاده می‌شود، شاعر ساخته نمی‌شود.

س.ی.: راجع به هر هنرمندی شما این اعتقاد را دارید؟

ا.خ.: در مورد هر هنرمندی من این اعتقاد را دارم. بی هیچ تردیدی. یعنی در مورد هنر، توانایی هنری مادرزاد است، آموختنی نیست. امّا آنکه شاعر است تازه باید شاعر بشود، یعنی باید برود دانش شعری به دست بیاورد. دانش شعری بخش آموختنی شعر است، دانش هنری بخش آموختنی هنر است. دانش شعری بسیار چیزها، در حقیقت تمام فرهنگ انسانی را می‌تواند در بر بگیرد. هرچه شاعر به فنون شعر، به تاریخ شعر و به تجربهٔ دیگران در شعر بیشتر آگاهی و تسلط داشته باشد، البتّه که افزار کار خود را بیشتر قدر شناخته و کارش راحت‌تر خواهد بود. باید شاعر برسد به جایی که مثل خودت بتواند بگوید زبان فارسی مثل موم است در دست من. امّا این توانایی را سعید از کجا به دست می‌آورد؟ این مادرزاد نیست، برای اینکه اگر تو در ایران به جهان

نمی‌آمدی اصلاً زبانت فارسی نبود که این زبان در دستت موم بشود! البتّه که با خواندن و با تمرین این توانایی را بدست آورده‌ای. یعنی با وررفتن و ورز دادن و ورزیش کردن و ورزیدن شعر و زبان خودت بوده است که سرانجام به اینجا رسیده‌ای که زبان در دستت مثل موم شده است. خب؟ پس دانش شعری را باید دود چراغ خورد و آموخت، و هرچه بیشتر بهتر.

به این اعتبار، من سه گونه شاعر را از هم باز می‌شناسم. نخست شاعرانی که عنصر برجسته در شخصیتشان بینش شعری است و از دانش شعری چندان که باید برخوردار نیستند. اینها دولتهای مستعجل‌اند، اینها چهره‌های زودگذرند، اینها بزرگترین مایه‌های دریغ من‌اند. نمونه‌ای درخشان در اینجا اگر من خواسته باشم به شما بدهم، نصرت رحمانی است. نصرت رحمانی جوان هیچ چیز از احمد شاملوی جوان و از مهدی اخوان جوان کمتر ندارد، بسا که بیشتر هم دارد. شعر «سقّاخانه» واقعاً خُب شعر درخشانی است برای یك جوان، یا آن شعر «نوبت»... امّا نصرت سراسر عمرش از جیب می‌خورد و نمی‌آموزد، و در نتیجه چندان که باید شکفته نمی‌شود. بینش شعری اگر پرورش نیابد، اگربه دانش شعری آراسته نشود، دیر یا زود می‌سوزد، خشك می‌شود. این یك گونه از شاعر است؛ شاعری که بینش شعری دارد اما از دانش شعری خودش را برخوردار نمی‌کند.

گونهٔ دیگری از شاعران را داریم که شاعران ساخته شده‌اند نه شاعران زاده. شاعرانی که، بس که دانش شعری بدست آورده‌اند، بس که در کار دیگر شاعران دقت کرده‌اند و کار کرده‌اند، خودشان توانایی‌های فنیِ شعر سرودن را به دست آورده‌اند، امّا بینش شعریِ در آنها نیست. استادان دانشگاه (دانشکده‌های ادبیات) به نظر من نمونه‌های درخشانی از این چگونگی را به دست می‌دهند. در میان اینها، نمونه‌هایی از شاعران را می‌شناسیم که شعرهایی می‌سرایند که از نظر لفظی براستی شسته‌رفته و پاك و پاکیزه است، از نظر اندیشگی در اوج، خیالها هم همه سنجیده وسر جایش است، امّا جان و خون ندارد، از آن گرمای عاطفی و از آن شعلهٔ درونی که در درون می‌گیرد و توراگرم می‌کند برخوردار نیست، یعنی: گره‌خوردگی اندیشه و خیال در زبانی فشرده و آهنگین هست، امّا گره‌خوردگی *عاطفی* اندیشه و خیال در زبانی فشرده و آهنگین نیست، و تعریف من از شعر، گره‌خوردگی *عاطفی* اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین. این‌گونه از شعر، که، خب، برآیند برخوردار بودن ازدانشِ شعری است، این است مَعمولاً که شعری است استادانه ولی گرما و خون ندارد.

شاعر در آنِ معنای ماندگارش کسی است که *شاعر است و شاعر شده است*، یعنی شاعر به جهان آمده است و خود را در جهان شاعر ساخته است، یعنی هم بینش شعری دارد هم دانش شعری. نمونه‌هایش همهٔ شاعران خوب و بزرگ ما در طول تاریخ ادبیات، از آغاز تا امروز.

س.ی.: به این ترتیب، اگر که روی «آن» شعری بخواهیم صحبتی بکنیم، اینجا بین عناصر مختلفی که در تعریف هست، عنصر «عاطفه»...

ـ آهان! اصل قضیه... اصل قضیه... No, no! از آن هم فراتر! اصل قضیه را نگفته‌ام. آن «آن»، آن به‌اصطلاح «نمی‌دانم چه» ای که در هنر هست و هنر را از «نه‌هنر» بازمی‌شناساند و شعر را از «نه‌شعر»، این «آن» را اصلاً با تعریف مفهوم شعر سروکاری نمی‌تواند باشد، برای آنکه آن «آن» در برخی از گونه‌های شعر هست و در برخی از گونه‌های شعر نیست. نداشتن «آن» به‌خودی خود یك کلام را، که بعنوان شعر عرضه شده، به «نه‌شعر» بدل نمی‌کند. شعر خوبی نیست، ولی گونه‌ای است از شعر. در این معنا دارم می‌گویم که براستی مرزی منطقی بین شعر و نظم در کار نیست. شاید بشود گفت که بزرگترین تفاوت شعر با نظم همین برخوردار بودن شعر از «آن» است. شعر «آن» شعری دارد، گرما و خون عاطفی دارد، نظم این گرما و خون را ندارد. امّا اینکه مرز بین شعر و نظم را در عمل چگونه می‌توان تفکیك کرد، به گمان من این پرسش از گسترهٔ تعریف مفهوم شعر بیرون است، این پرسش فقط در گسترهٔ نقد شعر است که کاربرد دارد. شما در نقد شعر است که می‌توانید نظم را از شعر باز بشناسید. در گسترهٔ داوری است که می‌توانید بگویید از میان این سخنانی که همه بعنوان شعر برای ما عرضه شده‌اند اینها شعرند، اینها نظم‌اند. از دید منطقی که نگاه کنید براستی مرزمشخصی میان شعر و نظم در کار نیست. از جهت گونهٔ هنجاری از دید منطقی، تفکیکی بین شعر «فرمالیستی» و شعر «ایماژیستی» و شعر «اندیشه‌گرا» هم نیست، همه شعرند.

س.ی.: درست است. این نوع داوری طبعاً از سوی داوران انجام میشود، و داوران کسانی هستند ساخته شدهٔ فرهنگ ویژه‌ای که در آن پرورش پیدا کرده‌اند، و می‌توانند نوع داوریشان متأثر باشد از نوع پرورشی که یافته‌اند و محیطی که در آن بوده‌اند. از اینجا می‌خواهم برگردم به مطلبی که راجع به حرف شاملو (که: «غزل شعر زمانهٔ ما نیست») گفته‌اید، و اینکه تفکیك کرده‌اید که بعضیها جوری می‌بینند و بعضیها جور دیگری و هرکدام پیش‌زمینه‌هایی دارند در اندیشه‌شان که باعث می‌شود این‌طور سلیقه‌ای در آنها پرورش پیدا کرده باشد. راجع به «آن» شعری هم، پس، من تصور می‌کنم که می‌توان گفت که هر گروهی «آن» شعری را در چیز متفاوتی ممکن است ببینند. کسی در شعر رهی معیری «آن» ی می‌بیند و ممکن است واقعا همان نوع تأثیری را که شعر می‌گذارد، بر او بگذارد، کس دیگری ممکن است در نوع دیگری از شعر آن «آن» را ببیند.

ا.خ.: من با این دیدگاه نمی‌توانم دعوایی داشته باشم، برای اینکه اگر خواسته باشیم دادگر باشیم و زورگویی نکنیم، آری. و هیچ اصراری هم ندارم که...

س.ی.: پس «آن» مطلقی وجود ندارد.

ا.خ.: نه! نه! «آن» شعری همچنان که «آن» زیباشناسانهٔ آدمیزاد، آن چیزی است که شاعر در شعر می‌گذارد و خوانندهٔ گوهرشناس آن را می‌گیرد. حالا بسا که شاعر لازم باشد که گوهر خود را به خریدار دیگری ببرد. همچنان که در آن داستان زیبای بسیار معروف که چندین شاعر ما به آن اشاره کرده‌اند، که: فلان خلیفه وصف لیلی را شنید و گفت «ببرید این دختر را بیاریدِ ببینم چیه این خانم که مجنون را مجنون کرده!» خب رفتند و پیداش کردند و آوردندش و دید که یك دختر سیه‌چردهٔ عرب است با چشمان درشت و همچین کم‌رمق وکشیده و کم گوشت. به لیلی گفت: «از دگر خوبان تو افزون نیستی/ گفت: خامش! چون تو مجنون نیستی» و...، خوب، یعنی همچنان که «آن» زیباشناسانه در آدمیزاد در چشم نگرنده است که هست یا نیست، «آن» شعری نیز بی‌گمان در عاطفه و اندیشه و خیال خَوانندهٔ اهل است که هست یا نیست. و به این اعتبار، هر شعری برای هر کسی می‌تواند «آن» داشته باشد و یا نداشته باشد. و دعوا کردن بر سر این زمینه نیز سرگرمیِ خوشی است، ولی از گسترهٔ منطق بیرون است!

س.ی.: من یك سؤال دیگر هم می کنم، اگر خسته نیستید شما؛ البته سؤال زیاد می‌شود کرد. در همان مطلب که در پاسخ به گفتهٔ شاملو (که: «غزل شعر زمانهٔ ما نیست») در نامه‌ای به کاخی شما نوشته بودید و چاپ شده، آنجا، بویژه در پایانش وقتی که به نتیجه گیری می‌رسد، این دید وجود دارد که آینده از آن شاملوهاست: نگران نباشند شاملو و دوستدارانش، که آینده به‌هرحال از آن آنهاست، منتهی الآن در زمانهٔ ما آدمهای گوناگونی وجود دارند و برخی هم آن نوع [دیگر] را می پسندند، یعنی شعر رهی را می‌پسندند. ولی در پایانه یا مؤخره‌ای که در این مجموعهٔ رباعیها (: یك تکّه‌ام آسمان آبی بفرست) نوشته‌اید، من نوع متفاوتی از دید را می‌بینم، یعنی نوعی موازی دیدن دو نوع شعر را، که: حالا شعرنو هم در جایِ خودش نشسته، و در نتیجه می‌تواند شعر کهن را بپذیرد در کنار خودش و این دوتا همزیستی داشته باشند. من درست برداشت کرده‌ام؟

ا.خ.: به نظرم! من نمی‌دانم. ببینید، خود شما تصمیم بگیرید که چه‌جوری است. اولاً، من این نامه را به نظرم سی سال پیش نوشته‌ام و هیچ اشکالی ندارد که در طول سی سال اندیشهٔ ما در برخی زمینه‌ها دگرگون شده باشد؛ حتی [اگر] به تناقض برسد هم من چندان، زیاد، نگرانش نخواهم بود. امّا، اگر درست یادم باشد، وقتی که من آن نامه را می‌نوشتم رهی معیری در ایران بسیار بسیار شناخته شده‌تر و پذیرفته‌تر بود از شاملو؛ اینکه گفته‌ام «شاملوها باید شکیباتر باشند که آینده از آنِ آنها خواهد بود»، یك پیش‌بینی‌ای بوده که الآن درست هم از آب درآمده. البته هیچ شگفت‌انگیز نیست که درست از آب درآمده. الآن شاملو در اوج پذیرفتگی و نام‌آوری است، و رهی از سوی دیگر درگوشه‌ای از تاریخ ادبیات معاصر ما نشسته است، جایی که جای شایستهٔ اوست. این از یك سو.

امّا، ازسوی دیگر، آن پسگفتاری که در *یك تکّه‌ام آسمان آبی بفرست* نوشته‌ام، آن هم باز دربارهٔ آینده است نه دربارهٔ امروز! هنوز شعر نیمایی براستی تاریخی نشده، یعنی هنوز در راستای ساختن خودش است، و از آن خصلت جنگ‌آورانه هم هنوز فرا نگذاشته است. نمونه‌اش از یك نظر، همین واکنشی است که آقای نوری‌علاء نسبت به من نشان داده است، که روشنگرِ این است که ما

هنوز بسیارانی را داریم که به شعر نیمایی به‌عنوان یك دین، یك آیین، نگاه می‌کنند، که اگر تو یك بار به آن گرویدی دیگر حق نداری پایت را از این جدول آن‌سوتر بگذاری، و اگر گذاشتی مرتد شده‌ای، مثلاً، یا خیانت کرده‌ای. یك واکنش دین‌گرایانه به آن دارند. و این، اگر من در این مقاله درست گفته باشم، تا هنگامی که یك نوآوری جوان است و هنوز جا نیفتاده است، خصلت طبیعی آن نوآوری است. امّا هنگامی که به خودش اطمینان پیدا کرد، از تاریخی بودن خودش مطمئن شد، ریشه گرفت در فرهنگ، از یك سو از این داغ بودن و تب باور فرا می‌گذرد و دیگر مدعی نخواهد بود که منم و نه هیچ چیز و کس دیگر، و از سوی دیگر به محدودیتهای درونی خود پی خواهد برد...

باری، من شعر شاملویی را هم گونه‌ای از شعر نیمایی می‌بینم، و یعنی شعر نیمایی را در حقیقت شعر ویژهٔ دوران خودمان می‌بینم. این گونهٔ ویژه ازشعر، هرچه بیشتر تاریخی بشود، یعنی هرچه بیشتر جا بیفتد و ریشه بدواند در فرهنگ ما، از تب و تابش کاسته خواهد شد، و به پذیرندگی‌اش (دیگر گونه‌های شعر را) افزوده خواهد شد. نمونه‌ها و نشانه‌هایی از این تاریخی شدن و از این جا افتادن تاریخی را من در این می‌بینم که، از تب‌زدگان نوآوری که بگذریم، بسیاری از شاعران دیگر هم‌اکنون و دیگر بار، دارند با قالبهای کلاسیك نیز آشتی می‌کنند، و یعنی که رویکرد به این گونه قالبها و به کاربردن این قالبها در موارد لازم را دیگر گناهی بر خود نمی‌شمارند و گمان نمی‌کنند که، برای نمونه، اگر شاعر معاصر نگاهی به غزل یا به قصیده بیفکند و آزمایشی در این زمینه بکند، یا در قالب دیگری از قالبهای کلاسیك، خیانتی کرده است به روح نوآوری در زمان معاصر، و از دین نوآوری، در حقیقت، فراگذاشته و پشت کرده به قبلهٔ نوآوری و واجب‌القتل شده است مثلاً، و جز اینها...

پیش‌بینی من این است که هرچه شعر امروز ما، یعنی شعر نیمایی، بیشتر و بیشتر در درون خود جا بیفتد و در فرهنگ ما ریشه بدواند، این تب‌زدگی کمتر خواهد شد، و یعنی که، در عمل، نمونه‌های کلاسیك در شعر معاصر هم بیشتر خواهیم یافت. نشانه‌های این دوران فرانیمایی هم‌اکنون نیز به چشم ما می‌خورد، از جملهٔ در کار خود سعید و کار آتشی و در کار بسیاری از شاعران دیگر.

ضمناً یك نکته‌ای که برخی از حضرات متوجّه نیستند در پیوند با آن پسگفتار این است که آن پسگفتار، اتفاقاً، درست برعکس سخن کسانی که آن را یك بازگشت به گذشته می‌بینند و نوشته‌ای که با دیدی ارتجاعی نوشته شده است، مقاله‌ای است صددرصد پسامدرنیستی، یعنی با دید فرامدرنیسم به شعر معاصر ایران نگاه کرده است. از ویژگیهای فرامدرنیسم این است که پلورالیسم اندیشگی، پلورالیسم پسند هنری، و همهٔ پلورالیسمهای دیگر را در همهٔ گستره‌ها تأیید کند، و کسانی که در دفاع از تب باور در شعر نیمایی با همان تبزدگی و پرخاشجویی و روحیهٔ مبارزطلبی به جنگ آن مقاله آمده‌اند دقیقاً با سر افتاده‌اند توی چاله‌ای که آن مقاله با پا دارد از آن درمی‌آید.

(ادامه دارد)

یك شعر کامپیوتری ملیح

هادی خرسندی

کامپیوتر در حوزه

در داخل حوزه، کامپیوتر
در حکم فقیه چندکاره ست
این سیّد آل «آی. بی. ام.»
نورانی و واجب‌الزیاره ست
موشی دارد که دم‌دراز ست
از موش طبیعی استعاره ست
با گردش موش روی صفحه
صد چیز جدید آشکاره ست
از حیث پروگرام و آمار
دریای بزرگ بی‌کناره ست
گر چشم بینده و بگردیش
عیناً به مثال استخاره ست
در جعبهٔ آن ز اطّلاعات
صد هنگ پیاده و سواره ست
گوید به تو، توی آسمانها
ثابت شده چند عدد ستاره ست
داند که به دوش خلق دنیا
سرراست، چقدر گوشواره ست
گوید که پی حواله در قم
گلدسته چقدر با مناره ست
داند به بهشت گر رسیدی
هر غلمان را چقدر اجاره ست
گوید که به دوزخ از شکنجه
شلوار تو از کجاش پاره ست
داند که کفن ز چند تکّه ست
کوکش یك‌باره یا دوباره ست
از بهر وضو و غسل میّت
فایلش به‌خدا که بی‌شماره ست
با آن نتوان لواط کردن
یك‌خرده زمخت و بی‌قواره ست
امّا دوهزار فایل سکسیش
آمادهٔ خواند و نظاره ست
انگشت خود ار به‌کار بندی
او منتظر یکی اشاره ست
با این‌همه فهم و قدرت، عاجز
در مبحث باسن‌الطّهاره ست
طهارت نتوان گرفت با آن
ای‌وای که بسته راه چاره ست
کمتر بود این ز آفتابه
کآن راحت خانه و اداره ست
این شیوهٔ اختراع ناقص
البته که نوبر بهاره ست
از آی. بی. ام. ـ اپل مکینتاش
طلاب عزیز برحذر باش!

(اصغر آقا، شهریور ۱۳۷۵)

و یك شعر کامپیوتری وقیح

ایرج میرزا کامپیوترالممالك

کامپیوترنامه

کامپیوتر را نهادم روی میز
وان دوشاخش نیز کردم در پریز
گشت روشن چون چراغ روی دوست
از خوشی دیگر نگنجیدم به پوست
بر مونیتور خیره ماندم بی‌قرار
با گلوئی خشك و با حالی نزار
وز فسون آن بت عیار من
گشت سخت افزار نرم افزار من
زان سپس با لذّتی بی منتها
دست بردم سوی آن گردونه‌ها
گشت غالب بر خرد شور جنون
دیسکت خود را فرستادم درون
بین ما چون اتّصالی شد پدید
کامپیوتر چون سپند از جا پرید
گفتمش چون شد قرارت شد ز دست؟
شاید ای‌جان دیسکت من کوچك است؟
منفجر شد، پخش شد توی هوا
گفت گم کردی تو سوراخ دعا
بایدم خوانی چو اوراق کتاب
نی که اوراقم کنی با این شتاب
گرچه بهر وصل کردن آمدیم
نز برای ناف و باسن آمدیم
ما عصای دست جاسوس آمدیم
نز برای هتك ناموس آمدیم
مردی‌ات را خواهی ار ثابت کنی
از چه در ماتحت من دیسکت کنی؟

آذر ۱۳۷۲ (به دنبال پخش خبر تهیّهٔ برنامه‌های اروتیك و سکسی برای کامپیوتر)

عسگر آهنین (آلمان)

پنهان از این جهان

در پارك شهر
روی نیمکتی
مردی
تنها نشسته است و
عینكِ دودی
به چشم دارد.

□ □

هرسو نگاه می‌کنم، امّا
یك ذرّه آفتاب نمی‌بینم.

مارس ۹۶

شامگاهی

با موجهای شبانگاهی
تا ساحلِ سکوت
رانده می‌شوم
آن‌گاه
بر ردّ پای تو
یك شاخه گل
نثار می‌کنم و
دریا
تاریك می‌شود.

سپتامبر ۹۶

جواد اسدیان (آلمان)

(...)

تلنگر خیال
و عصیان
تا مرزهای عریانی
رعشه می‌گیرد.
مقدّر
در دورادست نقطه‌ای
به هیچ می‌پیوندد.

آرش اسلامی (سوئد)

کِشتِ نارنجیِ چراغ

در جنینِ پنجشنبه نطفه می‌بندم
و از شکمِ سنگیِ ثانیه‌ها
بر کِشتِ نارنجی چراغ
زاده می‌شوم:
نوزادی دهان بسته
پیچیده بر نیمپارچهٔ دودی شب
که بر تنش
هزار انگشت فراموشی
طبل می‌کوبد.

انگار بر پوستِ فرسودهٔ گوری‌ست
که صدا
همچون ساقه‌های سوختهٔ سکوت
از حجم وارونهٔ اشیاء
می‌روید.

آوریل ۹۶

زاده سبز

لورکا هم
روزی
تو را
با صدایت
به خلوت خود برد

و تا نیمه شب
مسحور حنجرهٔ تو بود
تو را
با رنگت
با جثّه‌ات
با خودت
و دلتنگی‌هایت.

آه
ای زاده سبز!
ای اعجاب!
لورکا هم
به جای تو
می‌نشست
تا ماه
ترجمانِ
مرثیه‌اش
باشد.

آوریل ۹۶

احمد ابراهیمی (انگلستان)

فتیله‌پیچ

می‌توان از این پهلو به آن پهلو شد
و به دنیای دیگری رفت
پنجره این‌طرف
پنجره آن‌طرف

می‌توان از این پهلو به آن پهلو شد
و به دنیای دیگری گریخت
این‌طرف دریچه
آن‌طرف دیوار

ژوئن ۹۶

بهروز امیدی لاهیجانی (سوئد)

رفیقانه

هر سلامی، خداحافظی دارد
سلامت نمی‌دهم -
می‌خواهم
بُرشی از زمان را
گاه به ازل، گاه به ابد، سُرسُری
و حقیقتی خشك را
- سنگریزه‌ای از ساحل خزر -
در دستم قِل‌قِلی دهم
در برابرِ خورشیدی
که تا غروب می‌رود
و غروب نمی‌کند.

محمّد امان (آلمان)

(...)

در انتظارِ روزی به‌سر می‌برم
نمی‌دانم
کدام روزِ هفته
کدام روزِ ماه
روزِ کدام فصل
روزِ کدام سال
در انتظار روزی به‌سر می‌برم.

(...)

دیروز دلنشین بود
فردا
تلخ است.

همواره
خیالی دلنشین با پایانی تلخ
در من در سفر است.

افسانه خاکپور (فرانسه)

تقدیم به داریوش کارگر
برای رمان «پایان یك عمر»

صدا، تصویر

وقتی که از صدا دور شدم
ازصداها، از صدای تو
با تصویرها گفتم و خندیدم
تصویر و آن لبخندِ بی‌کلام
تصویر و آن نگاهِ پرگویش

آیا تو پیر شده‌ای؟
میان این زمانها، سالها، این‌وقت و آن‌وقتها
چشمانت شادند یا غمین؟
میان دالانهای تاریك عبور، من امّا فرسودمام
این را آیینه گویدم، نه زمانها و نه انبوه سالها

تو امّا هنوزوبازدرآن قاب چندان زیبایی
وخندان...
آن‌سوی تصویر امّا؟ آن‌سوی قاب؟
خندانی آیا باز و هنوز؟

بعد از تصویر، دیگر با زمان رودررو نگشته‌ام

بعد از آن لبخند

بعد از آن تصویر...
بعد از آن لبخند روزها را تنها با آیینه می‌سنجم:
موهای خاکستری‌ام
نگاهم که هنوز آنجاست
تو چطور؟
آیا هنوز به انتظار تلاقی کسی با کسی هستی
همچون دو کهکشان؟ یا دو رنگین کمان؟
چگونه اشتیاق میان زمانها، فاصله‌ها و تصویرها
می‌ساید؟

هواپیماها هر لحظه از جایی به جایی می‌پرند
قطارهاومسافرین خمودهشان، مرزها را می‌درند
و من با تصویر تو، در توقّفگاهها منتظرم.

پاهای من امّا به زمین چسبیده‌اند.
من آمدمام تا با تصویرها سر کنم.

پرویز خضرائی (فرانسه)

(...)

هربار
که خفته بودی و بوسیدمت به خواب،
با لبهایی
سبکتر از مهتاب،
در خواب
خندیدی.

شاید
همیشه خواب می‌بینی
که می‌بوسمت به خواب،
به هشیاری؛
شاید
همیشه بیداری!

(...)

مست آمدم به خانه؛
یادم نیست
آن شب چها گفتم.

صبح
تو رفته بودی و در سفره
بر تکّه کاغذی خواندم:
«برای آنکه در بُنِ گوشم
نجوا کنی هرآنچه گفتی دوش
امشب دوباره بنوش!»

(از مجموعهٔ چاپ نشدهٔ *ما لحظه‌ها*)

منوچهر دوستی (آلمان)

دلتنگی

در باغ
حضور چشمهای تو را کم دارم
که روی شاخه بنشینند
و بگویند
چه دیدهاند
آن‌سوی ما.

زن

دو قطره
دو پستان
چکیده‌اند روی سینه‌اش

این درخت
همیشه
به هر سو که می‌وزد
بوی شیر می‌دهد
بوی شراب.

مهران رجایی (آلمان)

پرستو

آسمان، امروز
از عبورِ پُرغرورِ ابرها خالی‌ست،
از خطوطِ پُرشکوهِ کوهها در هر افق خالی‌ست،
از حضورِ برگ، نقشِ شاخه‌ها خالی‌ست،
از زلالِ آبی و بی‌انتها خالی‌ست.

بی پرستوی رهایش
آسمان
امروز
بی‌فروغ از رنجِ تنهایی‌ست.

حمیدرضا رحیمی (آلمان)

جسم و روح

خستگیِ جسمت را می‌توانی
به آب بسپری
یا در پنجرهٔ خواب بنشینی
تا نسیمِ مألوف
از راه برسد.
با خستگیِ روح ، امّا،
چه می‌کنی؟

روح من انگار
در جایی
در دورترین نقطهٔ جهان، شاید،
بستری‌ست
دست و پای روح من،
شکسته‌است
و سرش
گیج می‌رود.

روح من
شب و روز
اشك می‌ریزد
وقتی که
تلویزیون نگاه می‌کند،
وقتی که
روزنامه می‌خواند؛
در برهوتِ ذهنش هم
اگر گاه
گلی می‌شکفد
پلاستیکی‌ست
و این‌همه عطری که می‌پندارد
از کوچهٔ حافظ آمده است،
تعلّق
به کارخانهٔ روبرو دارد.

روح من
بازیگوش است

از آسمان،
بی‌ملاحظه،
ماهی می‌گیرد
به رویِ نگاهِ اسب
می‌پرد
و جلساتِ پرندگان را هم
دوست می‌دارد
گاه به‌هم زند.

روح من
در مدرسهٔ تبعید
درس می‌خواند
روح من
موفق است
روح من
جایزه می‌گیرد
روح من امسال
به کلاس یازدهم
می‌رود.

روح من
شناور است
روح من
شناگر است
و دوست دارد همیشه
خلاف جریان آب
شنا کند
و برایش نیز
هیچ اهمیت ندارد
که تا سواحل بازنشستگی
دو سه برف بیشتر
راه نیست.

آب من و این روح
هرگز
به یك جوی
نمی رود
این لحظه را، مثلاً
نگاه کنید:
من،
عجولانه
عازم خوابم و او
تازه می‌خواهد
اسلحه‌اش را
پاك کند!....

۲۷ فوریهٔ ۹۶

مهرانگیزرساپور- م. پگاه (انگلستان)

عشق ممنوع

قطره،
قطره،
قطره، فرو می‌چکد
چون شهوتِ مهارشده در راه!
و جرقّه،
جرقّه،
جرقّه می‌زند
چون آتشِ مهارشده در کاه!
و آه،
آه،
آه از عشقِ زبان‌گرفتهٔ ممنوع،
آه!

ژانویهٔ ۹۶، لندن

شیوهٔ مردود

چشمت رهِ آن شیوهٔ مردود گرفته ست
تصویرِ کمالت سرِ کمبود گرفته ست
آن‌گه که تو را می‌نگرم، در گذرِ یاد
انگار که اطرافِ تو را دود گرفته ست
دیگر ننشینم به بد و خوب و کم و بیش
شاهینِ خیالم رهِ مقصود گرفته ست
خواهم که برون برکشم از دایره خود را
امّا درِ این حلقهٔ مسدود گرفته ست
گفتی که زیان است به داد و ستدِ عشق؟
بنگر که سراپای مرا سود گرفته ست!
تا نامِ تو در کلکِ «پگاه» آمد و پیچید
شعرش صفتِ نغمهٔ داود گرفته ست

ژانویهٔ ۹۶، لندن

سهراب رحیمی (سوئد)

(...)

زمان
ابرِ سیاهی
که نمی‌زاید

زمزمه‌ها
در گردابِ دلهره
گم می‌شوند

در آینهٔ عمق
تصویری می‌افتد
و غرق می‌شود

مسعود رستگاری (آلمان)

مرغ اساطیر

به یادِ دشتِ خیالی به خواب می‌رفتم
به فکرِ گندم و شالی به خواب می‌رفتم
ز روستای فلق بود و عطرِ آویشن
که با ترنجکِ قالی به خواب می‌رفتم
نمازِ سبزقبا را چکامه می‌کردم
کنارِ فارغ‌بالی به خواب می‌رفتم
برای مرغِ اساطیر قصّه می‌گفتم
درونِ بیشهٔ خالی به خواب می‌رفتم
بدونِ سایهٔ اندوه گفته‌ام: ای‌کاش
به شعرِ حافظ و فالی به خواب می‌رفتم
مسیرِ تلخِ جهان را شبانه می‌گشتم
میانِ خوابِ اهالی به خواب می‌رفتم

نسرین رنجبر ایرانی (آلمان)

هجرانی

کجاست همنفسی تا بشرح عرضه دهم
که دل چه می‌کشد از روزگار هجرانش
حافظ

هزار لالهٔ متروک
هزار پنجرهٔ کور
هزار دخمهٔ تاریک
هزار قبر نمور

هزار قفل و غل و بند
هزار چوبهٔ دار و
هزار چوب صلیب

هزار حلقهٔ چاه و
هزار غار سیاه

هزار لانهٔ عقرب
هزار خانهٔ مار

هزار لحظهٔ دلتنگِ تلخِ نامیرا
هزار دل که فسرده میان آتش و
آه

هزار ساعت بی‌عقربه
هزار روز سیاه

«کجاست همنفسی تا به شرح عرضه دهم
که....»

اسماعیل روزبه ـ فرید (آلمان)

بهار در غربت

بهار خیمه به صحرا فکند و یاری نیست
چه خیمه‌ای؟ چه بهاری؟ که انتظاری نیست
گرفتم آنکه به صحرا دمیده لاله و گل
نشاطِ سرو و گل و باغ و جویباری نیست
نسیمِ خاطره در باغ می‌وزد، امّا
صلای مرغ ترنّم به شاخساری نیست
بهار غمزده در گوش ناله می‌گوید:
«بهار» ها همه رفتند و نوبهاری نیست
گذشت آنکه زمانی درخت گل می‌داد
کنون به شاخ درختی امیدِ باری نیست
چه جای سیر و تماشاست باغ و بستان را؟
که باغ عشق، خزان گشت و گلعذاری نیست
شرار عشق و محبّت به کس نمی‌بینم
به زیر تودهٔ خاکستری شراری نیست
چگونه زار نگریم به یاد باغ وطن؟
که گل به جان خود ایمن ز نیشِ خاری نیست
چه غنچه‌ها که شکفتند و باز پژمردند
امیدوارِ که باشم؟ امیدواری نیست!
غم غریبیِ خود را کجا توانم برد؟
مگر به آب بگویم، که غمگساری نیست!
ز گردِ راه چه جویی نشانِ یار، «فرید»؟
که آنچه هست، غبارست و شهسواری نیست

۷۵٫۲٫۱۵

انوش سرحدّی ـ الف. باران (سوئد)

(...)

باید صبور باشی و
از رنگ چشمهایم

بدانی
چه روزگاری دارم من
اینجا
کنارِ شبِ بی‌کرانگی
دیوارهای وهم
پندارهای هول
سگهای خانگی

فتح‌الله شکیبائی (ایران)

(...)

پشتِ دیوار شیشه‌ای دلِ من
مانده این شبنمِ سحرگاهی
پرسد از هرکسی که می‌گذرد
از سرانجامِ ناخودآگاهی

عقل این شهروندِ معجزه‌گر
گویدش بیش ازین شتاب مکن
مرگ پایانِ ناخودآگاهی ست
پشت هرگز بر آفتاب مکن

پشتِ دیوار شیشه‌ای دلِ من
این‌زمان عاشقِ بهاران است
کشته بذرِ سپیدِ بیداری
خیره بر رقصِ سبزِ باران است

بیژن فارسی (سوئد)

(...)

یك دکمه گشوده بود
و من
قوسِ شرمِ ماه را دیدم
پیراهنِ کتانیش
خاکستری‌ترین ابر بود
بر شانه‌هایش.

سپتامبر ۹۶

(...)

دو خوشه خنده
دو ساقه گندم
خمیده بر خمِ راه
می‌خشکد آرام تب
بر گونه‌های تابستان
و پاییز
بیوهٔ تنهایی ست
که کم‌کم
به کامجوییِ تك‌نفرهاش
عادت می‌کند.

اوت ۹۶

محمّد عارف (آلمان)

هبوط شعر

کلاتهٔ خوشبختِ کودکی
واژگون
بر دریای گدازانِ بیابان،
با ریشه‌های دوندهٔ درختانش
نفس نفس می‌زند
هنوز
در من.

کروچهٔ انجیردانه‌ها ست
یا که ریگِ بیابان است
این چندشِ ساینده فکهایم؟

کورانِ عطرِ مادر است
یا که گردبادِ فراموشی ست
این پژواکِ درهم‌پیچِ رایحه و آوا
در جمجمه‌ام؟

می‌دانم
شکنجِ شادی ست این،
جنینِ شعری ست تازه
در رحمِ روحم
که پا می‌کوبد و تن می‌ساید
بر جداره‌های خونینِ کلمات.

محملِ موسی می‌شود
سبدِ پرموجِ سینه‌ام،
فرمانبرِ شعر
لوحهٔ صبورِ دستهایم،
وقتی‌که تو می‌رسی از راه
جانانه الهامِ خوش بروبالا!

۲۷ ژوئن ۱۹۹۶
اشتوتگارت

بتول عزیزپور (فرانسه)

کارگرانِ «کِهْ وَلْمِی»[1]

«که» کناره است
کنارهٔ کانال آب است
آبی که از جایی می‌آید و به جایی می‌ریزد
رود دلتنگی
در تونلِ خاطرات
جویبار بی‌لفظ
دریاچهٔ بی نی‌لبک
پرسه زدنِ زورقِ زندانی
بر اقیانوس بی‌تلاطم

محلِ کارِ ارزان و داد و ستدهای سیاه
بارانداز عابران
و آداب‌دانیِ ژاپنی
که در فلاش‌های سونی
خاطراتِ سامورایی را ثبت می‌کند

سکوی ایستادن و دیدن
قدم زدن و دویدن
حرف زدن و گاهی
گوش ایستادن

سکوی گردش
سکوی کار
سکوی بارِ روزهای کار
گذاشتن
برداشتن
بستن
چند و چون شیئ را تکرار کردن

«ك» ی تکرار
ربطی به «کِهْ وَلْمِی» ندارد
«ك» ی تکرار
قلّهٔ بی‌مقصدی ست
که ذهن را به نفس نفس می‌اندازد
«ك» ی تکرار
از تقویم روز و ماه و سال بیرون است
«ك» ی تکرار را باید از شمار حروف
حذف کرد

مثل صفوف درهم خط خطی
در کابوسِ کارگرانِ «کِهْ وَلْمِی».

۱ـ Quai Valmy یا کانالِ سَن مارتن: محلّه‌ای در پاریس.

آرزوها

آدم‌ها آرزوهایی دارند
همچنان که
بلیط قطار
پاکت سیگار
قرص اعصاب
و هزار و یك جور بدبختی دیگر

آرزوهایی که البته
در جهت عقربه‌های ساعت
حرکت نمی‌کنند

با این‌همه
می‌توان آنها را به زخمِ کاری زد

آرزوی آبی
روزهای خاکستری را رنگ می‌زند
آرزوی سبز
افکار پژمرده را خلع سلاح می‌کند
آرزوی صورتی
گوش نومیدی را می‌کشد
و به سیاهی فرمان ایست می‌دهد
آرزوی سرخ
گلگونیش را
به تیك‌تاك‌های کُند قلبی نثار می‌کند
که در خوابی کبود
نفس‌های آخر را می‌زند

امّا
امّا
از یاد نباید برد
آرزوهای دیگری هم وجود دارند که رنگ
باخته‌اند

پس باید
با قلم موی فریاد
جانی دوباره به آنها داد.

قدسی قاضی نور (هلند)

ماه!
نیمه‌ات را
در کدام فراموشی مستی
گم کرده‌ای؟
در کافهٔ سرِ راه؟
در کوچهٔ باریکی
که باز می‌نماید و بن‌بست است؟
کجا؟!

من و تو
دو آینهٔ مقابل هم
همین برای دافعه کافی‌ست!

شاید
تقصیر مادرم حوّاست
این میراث

با آنکه
انواع سیب
با بهترین بسته‌بندی زیبا
موجودست در تمام مغازه‌ها
باز
همیشه
تمایل من
به چیدنِ سیبی
از
دورترین
شاخه است!

بی‌پروا و برهنه
ایستاده زیر آسمان ابری پائیز

ترسی از تازیانه ندارد
درخت پشت پنجره‌ام!

منوچهر کابلی (آلمان)

وداع

اندوه پشتِ پنجره می‌گرید
و بالهای پرَندهای می‌زند زخم بر آسمان
در افق، آن دورها
بانوی غمگینی
به وداع
تکان می‌دهد دست.

مجتبی کولیوند (آلمان)

حسرت

در مرداب هم
گل می‌دهد
نیلوفرِ شاداب،
و گلِ اُرکیده
از حسرت
پَرپَر می‌شود
در باد.

فریبا ماکوئی (آلمان)

(...)

خلوت نگاهت
سایبانِ پیکرم

غنچهٔ دلم را می‌گشایند
کلیدِ انگشتانت
و صَدای شادت
که بوسهٔ نوازش‌اند.

دستم را به تو می‌آویزم.
پیچکِ تنم
در تو
گم می‌شود.

زیبا کرباسی (انگلستان)

آوای دَف

رگبار تگرگ است
بر پشت بام چوبیمان...
نه!
نه!
دارکوبی ست
بر تنهٔ درخت...
یا، شاید، پروانه‌ای ست
که بر روی برگهای گل آفتابگردان
جان می‌دهد...
هزار مار زنگی
جغجغهٔ دُمهایشان را
یک‌جا
تکان می‌دهند...
بغض هزارسالهٔ دیو مهیبی
ناگهان
زار زار
می‌شکند...

□ □

صدای دَف از کجاست که می‌آید؟!

بهار ۱۳۷۵

نابه‌خود

طوطیانِ رنگها از چشمانم می‌گریزند،
قمریانِ واژه‌ها از لبانم،
چلچلهٔ موسیقی از کلامم
و پرستوی عشق از کفم.

لحظه‌ها،
هستی،
زمین،
و هرچه در آن است
می‌گریزند:
اسبِ سرکشِ شعرم
رَم کرده است.

زمستان ۱۳۷۴

ه. ت. مینا (آلمان)

شاهزادهٔ کمونیست

میانهٔ میدان
آسمانِ سرد ترکیده
پاشیده چند ستارهٔ سربی
به روی چهرهٔ خوشبخت:
شاهزادهٔ کمونیست!

«ابله» نفرت چه می‌داند چیست
عشق؟ نمی‌داند...
بی‌تردید سکوت عاشقانه‌ترست.

«ابله» به فروشگاه می‌رود. یک عدد مخلوط‌کنِ برقی و یک لغت‌نامهٔ سریانی- لاتین می‌دزدد. دست به جیب می‌برد. کیف پولش؟ راستی که بود که آخرین بار جیبش را زد؟

«ابله» می‌شتابد به سوی خانه
می‌شتابد به سوی دیدار دوست
یعنی قاتلش
کامشب مهمان اوست.

در میانهٔ میدانی آسمانِ سردش ترکیده
تنومند هیکلِ شاهزادهٔ خوشبختش
هنوز ایستاده.
پرستویی قاتل بر فراز سرش چرخان
از برای صید آخرین گوهرِ جانش،
چشمِ چپش،
که هنوز چپ‌چپ نگاه می‌کند.
لحظه‌ای دیگر، میانهٔ میدان، تلّی آهنپاره
تاجگذاری می‌کند.

«ابله» شناسنامه‌اش را گم کرده
«ابله» زنش را گم کرده
«ابله» دخترانش را گم کرده

شاهزادهٔ خوشبخت می‌گرید
شاهزادهٔ خوشبخت می‌گرید
و باز پاشیده مشتی ستارهٔ سربی
بر چهرهٔ مهربانش
و آن حفره‌های سیاهِ دو چشمانش...
آن‌سوتر، امّا،
زنش، اسطورهٔ بقا، لیدی مکبث،
سوپ مرگ را مهیّا می‌کند.

زری مینوئی (آلمان)

چهل‌سالگی

وقتی می‌نوازد
دلم باز هوای پویه می‌کند
آینه بی‌قراری می‌کند
نگاهم را پس می‌زند
وان چند تار موی سپید را نیز
دیگر
می‌بخشد به رؤیاهایم
به جوانی
که هنوز با منش سر و سرّی است.

و باز بغض آینه ترکید.

اینک
می‌کشدم باز دستی سوی جنون
وان وهم دل‌انگیز، شانزده سالگی
تیر می‌کشد در پستانهایم
زیر دلم را باز انگار می‌فشارد در خویش
درد و خون
و چیزی نمانده...
و چیزی نمانده...
و چیزی نمانده...
آه این گنگ
آه این اضطراب

وقتی می‌نوازد
هوا بوی شانزده سالگی می‌گیرد
و باز خون
خون درخت
خون تن من
با بهار به تبانی می‌نشیند
و من می‌توانم...
من می‌توانم کمر بندم به قتل چهل‌سالگی
که اینک بر آستانی‌ام پای می‌کوبد.

وقتی می‌نوازد
آینه می‌شکند
ساعت از کار می‌افتد
شوپن به خانهٔ ما می‌آید
و من دلم باز هوای پویه می‌کند.

زری مینوئی (آلمان)

شگفتی

جهانی ستاره به‌جای می‌گذاری
وقتی‌که
از اتاقِ بی‌چراغِ من
می‌گذری.

نویده نویدی (هلند)

(...)

چقدر تاریخها گم می‌شوند
در کرانِ عمر
و همه چیز آرام نمی‌رود
چون قایقی در نسیم.

وقتی توفان می‌شود
قایق از هم می‌درد
چون اندیشه‌های ورم‌کرده در آماسِ درد.

آن سرسودنهای بنفشِ درختانِ چنار
و حرکتِ پرهیجانِ شهددرآویزه‌های خوشهٔ انگور
که می‌خواهد ببرد انسان را به عرش
امّا صداها در نوسان باد می‌چرخند
و بر خیزانِ موج سر می‌آورند به هم
اینجا زمینها هم آرام ندارند
و گام بر آنها می‌لرزد از درون
و توفان که از خانه می‌گذرد
عمرِ گلها را پریشان می‌کند
و زمان می‌چرخد
در حرمِ زایشِ دردش.

رضا مقصدی (آلمان)

غزلواره (۱)

کلامِ تازهٔ ابری
سلامِ نیلوفر
صدای صحبتِ چشمه
حریرِ حرفِ نسیم.

قدم ـ قدم
ز تو دور است
کوچه ـ کوچه
خزان.
نفس ـ نفس
به تو نزدیک
خانه ـ خانه
بهار.

خیالِ خوابِ تو زیباست
در نهایتِ شب.
صفای چشمِ تو صحراست
در حوالیِ صبح.
و آن دو ساقهٔ آتش
دو ظهرِ تابستان.

در انتظارِ چه فصلی؟
تپش ـ تپش
به عطش
تن سپار و گلشن باش!
به جمله ـ جملهٔ من
واژه ـ واژه
ای باران!
ببار و تازه‌ترین میهمانِ سوسن باش!

گفتگو

سرم به سمتِ گلی بود
دلش به جانبِ «هیچ».
که گفتم:
تو!
ارمغانِ زمینی.
که یك ترانهٔ شفّاف
در کرانهٔ تو
اگر که بال فشانَد
بهار
تنها نیست.

زلالِ چشمهٔ تو چیست؟
کوزه ـ کوزه، نگاه.

ـ درونِ خونِ جوانم
ستاره‌ای افسرد
و جنگلی
به زمستانِ جانِ من
جان داد.
میانِ این‌همه پاییز
بهار
زیبا نیست.

سعید یوسف (آلمان)

تشویش

بر کاغذ سپید
گسترده است بحرِ طویلی

شورابه‌هاش، شور و شری دارد
وان قیل و قال، قالی و قیلی

بر کاغذ سپید
چشمی ست خیره مانده به دریا
وز فکرِ زورقی که به دریاست
تشویشِ بی‌دلیلی

تردید

در آن نگاهِ ثابت
شد منجمد هجومش.
این سایه‌ها چه خوب هماهنگ است
با آن خیالِ شومش.

گامی به پس، نگاه مردّد.
(فنجانِ قهوه خالی است.)

این گربه روی بام چه می‌خواهد
در فصل جفتگیریِ کفترها؟

نقّاش خیره مانده به بومش.

و من در چشمِ خرگوشم

«چه برقی می‌زنند اشیاء!»، گفتی ـ
(یا نگفتی؟
پس که گفت این را؟)
«چه با هم خوب می‌خوانند این اجزاء!»، گفتی ـ
(یا نگفتی؟
پس که گفت این را؟)
ببین، پس، خوب، ابله جان!
نمی‌بینی؟
گُلی بر آب می‌رانَد غریب اینجا و
آن‌سوتر
برای سنده‌ای بر روی سِن کف می‌زند جمعی
ومن درچشمِ خرگوشم
که برقی می‌زند یك‌لحظه درمنقارِ شاهینی.

سیب: واژه‌های شورشی در صفهای منظم

عبّاس سماکار

کمتر پیش می‌آید که کسی فقط یك شعر از یك شاعر را نقد کند. معمولاً، کتاب شعری از یك شاعر را ـ و بیشتر، مجموعهٔ آثار و در ضمن آن حتّی عملکرد اجتماعی و موضعگیریهای سیاسی‌اش را ـ مورد بررسی قرار می‌دهند. ولی من در اینجا می‌خواهم فقط یك شعر از سعید یوسف را، بدون آنکه حتّی به یك کتابش هم اشاره کنم، به نقد بکشم؛ چون در حال حاضر، نیّت و وقت و حوصله و توانِ بررسیِ همهٔ آثارش را ندارم. ولی، از آنجا که از این شعر خوشم آمده است، خودم را ملزم ندیده‌ام که از آن رَویهٔ رایج در نقدنویسی تبعیت کنم و، به این ترتیب، از نقد این شعر زیبا چشم بپوشم. از این رو این نقد را نوشته‌ام و، برخلاف میل خود سعید یوسف، خواهش هم کرده‌ام که آن را در مجلّهٔ خودش چاپ کند: زیرا این نقدی است تخصّصی که روی سخنش با شاعران و اهل فن است، و، ازآنجاکه گاهنامهٔ ویژهٔ شعر هم بیشتر یك نشریّهٔ تخصّصی است، و همچنین، چون به خیلی از گفتارها و شعرهایی اشاره کرده‌ام که در همین نشریّه چاپ شده، فکر کردم که بهتر است این نقد در آن چاپ شود.

ابتدا متن کامل شعر «سیب»، برای یادآوری:

«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/ درها که باز می‌شود و بسته 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، در کجا، 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.»

این شعر، اوّل بار در شمارهٔ دوّم گاهنامهٔ ویژهٔ شعر چاپ شده است، ولی من آن را در ژوئن همین امسال، در شب شعری که، در حاشیهٔ کنگرهٔ سالیانهٔ کانون نویسندگان، در شهر ماینتس داشتیم، شنیدم.

راستش آن شب به دلیلی از سعید یوسف دلخور هم بودم، و همان‌طور که او را «چپ‌چپ» از زیر تاقی ابرو نگاه می‌کردم، حسّ کردم که شعرش دارد مرا می‌گیرد و بی‌اختیار، دلخوریم را هم می‌زداید. نمی‌دانم در هنر چه سِرّی است که آدم را یکباره نرم می‌کند و وامی‌دارد که حتّی اگر فکر می‌کند حق هم دارد، باز دست از لجاجت بکشد.

امّا بپردازم به خود شعر:

«سیب»، شعری است نه چندان کوتاه، که هفت اشکوبهٔ رنگارنگ دارد. در اشکوبهٔ اوّل ساختمان، ما با طرح ذهنیِ خستگی از «انتظار بی‌ثمر» ی روبه‌روییم. ما نمی‌دانیم این انتظار به‌خاطر چیست، ولی خود همین خستگی نشان می‌دهد که باید از مراحل یك ماجرا گذری شده باشد که اکنون کسی، در بُرشِ ویژه‌ای از آن، به شکوه در آمده است. در اشکوبهٔ دوّم، ما به یك انگیزهٔ درونی پی می‌بریم. عطر سیبی در فضا پراکنده است و انتظار برای دست یافتن به سیب و یا دست یافتن به همین عطر، گویا، علّت آن خستگی است. ما همین‌طور از اشکوبه به اشکوبه می‌رویم تا موضوع را، که شکلی پیچیده و روالی فراواقعگرایانه دارد، دریابیم. ولی باز در پایانِ شعر هم مطمئن نیستیم که هدف از جستجوها را (که شاید دستیابی به سیب باشد) دریافته باشیم. گویا سیبی که نهایتاً به دست آمده است همان چیزی نیست که کسی یك عمر، از کودکی تا جوانی و از جوانی تا پیری، به دنبالش دویده است. و حالا، که در پایان ماجراییم و او دارد به سیبش (به غنیمتی نامنتظر) گاز می‌زند، چه؟ آیا این رضایت است و یا باز نوعی سرخوردگی از دست نیافتن به «انتظار» ی که از سیب دارد؟ پس او به چه چیز دست یافته است؟ چه چیزی از دست رفته و چه چیزی در دست اوست؟ این سیبهای گوناگون با هم چه فرقی دارند؟ آرزوها تا چه اندازه برآورده می‌شوند، و انسان تا چه حدّ از آنچه به دست می‌آورد راضی است؟

نوعی تَنشِ نمایشی در این شعر هست که خواننده را به حرکت در می‌آورد و او را تا پایانِ شعر در اختیار خود می‌گیرد. بافت و ردیف نیمه سوررئالیستیِ شعر، از همان بندهای اوّل ما رآ با خود می‌برد. ابهامی که از آغاز تا انتهای شعر جریان می‌یابد، ما را وا می‌دارد که، ضمن آنکه موضوع مورد اشارهٔ شعر را دنبال می‌کنیم و حتّی لحظاتی سرشار از دریافتِ زیبایی‌شناسیِ موجود در بیانِ آن می‌شویم، باز سرانجام در اندیشه بمانیم. این «گیجی»، ولی، ما را نگران نمی‌کند، بلکه به هیجان می‌آورد. حالتی که در پایانِ شعر به خواننده دست می‌دهد، حالتی است ناشی از درکِ زیباییهای مخفیِ شعر. ما، بسیاری مواقع، در زندگی خود نیز احساسهایی داریم که از آنها لذّت می‌بریم، ولی هرگز انگیزه و علّت اصلی این لذّت را در نمی‌یابیم. اینهمانیِ آن حالتها، با فضایی که در این شعر موجود است، ما را به اندیشیدن دربارهٔ چگونگی این تأثیر وامی‌دارد:

ساختارِ «سیب» طوری است که در آن، شخصیّتِ هر بند در پاگردها (برگردانها یا «ترجیع» ها)، در پشتِ «درها که باز می‌شود و بسته می‌شود»، ماهیتِ خویش را معلّق می‌کند، ولی ادراكِ ما از واقعیّت آنها رنگ نمی‌بازد. نوعی بازگشت به گذشته، به یك تصورِ اساطیری، و به یك فرهنگ پایدار وجود دارد که ما را مرتّب درگیرِ خود می‌کند. «آن‌همه نجوا و گامها»، و «درها» یی که باز و بسته می‌شوند، کجاست؟ ما در یك مجلس شلوغ جشن و سرورِ عروسی حضور داریم؟ یا، تمام عمر، در خیالِ آنجا بوده‌ایم؟ پشتِ آن در چه کسی دارد به سیبِ آرزوهایش گاز می‌زند؟ عشق، هوس و پیچیدگی، کنجکاوی و انگیزه‌های دیگر بنا می‌شود؛ بی آنکه واقعاً حوادثی در کار باشد.

ما، همراه گذرهای شعر، تا آخرین اشکوبه بالا می‌رویم، ولی در پایان هم نمی‌توانیم با قطعیّت از دریافتِ موضوع سخن بگوییم. امّا، گرچه در میانِ این شلوغی نمی‌توان محورِ حادثیِ (یا حادثهٔ محوری) مشخّصی را به‌مثابهٔ راهنمای گذار از صحنه‌ها به دست داشت، ولی می‌توان به خطّی نادیدنی متّکی شد و راهِ برون‌رفتی یافت از فضای پیچیده‌ای که در پیشِ روست. شاید پاگردِ «ترجیع» ها (برگردانها) همان فرصتی باشد که ما هربار در آن به مسیر پیموده شدهٔ شعر می‌اندیشیم تا خطّ گمشده را باز یابیم. شاید یك موج نامرئی در کار است که راهنمای گذار ماست. هرچه هست، در میان این شلوغی ـ که می‌تواند ما را ناخشنود کند و دربارهٔ سرانجامِ شعر به اندیشه وادارد ـ ما مسیری را در سوی توالیِ رویدادها و مکانها می‌پیماییم، و هر بار با حیرتی تازه درمی‌یابیم که از اشکوبه‌ای دیگر سردرآورده‌ایم. کی به بالا عروج کرده‌ایم؟ چگونه گذشته‌ایم؟ معلوم نیست. ما فقط پاگردهایی را دیده‌ایم و بعد طبقه‌های بعدی را. و از خود پلّه‌ها هیچ درنیافته‌ایم. ما در هر پاگردِ شعر می‌شنویم: «درها که باز می‌شود و بسته می‌شود.» ما عطر سیب را هم همین‌طور ناگهانی دریافته‌ایم، و خورشیدِ کوچك را، و برقی که در پایان، با گاز زدنِ سیب، در دیده نشسته است، و آن خواب و خیال و تردید را که آیا «این‌گونه است»؟ این دست‌یافتِ ناگهانی به سیب آیا ناباوریِ ما را نسبت به آنچه یك عمر به دنبالش بوده‌ایم بیان نمی‌کند؟

هر کنشی در ساختارِ شعر، پیش از آنکه ما را از اندیشیدن به عاقبتش بترساند، ما را به پیش می‌برد. بعد ما ناگهان در اشکوبه‌ای دیگریم، و با رُخداد و مکان و مفاهیم دیگر درگیر. می‌بینیم که باز و بسته شدنِ درها و رفت و آمدها و نجواها هم از نظرمان محو می‌شود و آخر سر، دیگر حتّی به اینکه پشتِ آن در چه می‌گذرد هم حسّاس نیستیم.

آیا همین که ما به امکانِ واقعیِ دست یافتن به خودِ سیب رسیده‌ایم، همه چیز برایمان بی‌تفاوت شده است؟ عشق در ما تا چه حدّ زمینی و تا چه حدّ عارفانه است؟ آیا حالا که ما در دنیای تازه‌ای به سر می‌بریم، به این اندیشه نیفتاده‌ایم که بر سیبِ واقعی، با خاطرهٔ «خورشیدِ یاد دوست»، گاز بزنیم و واقعاً «چیزی عزیز و خوب و معطّر در دست...» بگیریم؟ اینها، ولی، همه تصوّر است؛ و گویی شعر، ضمن اینکه با ما سخن می‌گوید، رازدار هم هست.

این عبور گیج از اشکوبه‌ها، دلمشغولی به حادثه نیست. اینجا، حسّهایی برانگیخته شده‌اند که در نوع خود پیچیده‌تر از کنجکاوی، تردید، یا حتّی اطمینانِ خاطرِ پایانی به دست یافتن به یك سیب است. به این ترتیب، شعر ما را هم در شعف نگه می‌دارد و هم اطمینان می‌بخشد که تردید پایان خواهد یافت. چون، در هر صورت، سیبی در دست ماست.

زبان

زبانِ شعر، زبانی صاف و روشن است، و گاه کلمه‌ها به تبعیّت از قانون جمله‌های حاکم بر آنها، چون صدایی که از آبنوس بگذرد به گوش می‌رسد و ردیفی ایجاد می‌کند که نه نظم است و نه وزن، بلکه تکاملِ تصویریِ مفهوم، حرکت کلمه بر بالِ صدایی درونی و هموار است، و یکدستیِ دلنشینی را ایجاد می‌کند. زبان، نوعی تصویر آهنگین (نه تصویر تجسّمی) و یا مفهومی شعری است که گاه به سوررئالیسمی خفیف راه می‌برد. یعنی نوعی خودکاری منظّم از ذهنیّتی شاعرانه که تحت تأثیر داده‌ها و مطالعات شعری پدید آمده است. در واقع یك قدرت تخیّلی در ایجاد فضاهای ناگهانی هماهنگ و غافلگیرکننده پدید آمده که سبب می‌شود شعر از سطر چهارم، پنجم، خواننده را بگیرد و تا پایان او را زیر سیطرهٔ خود نگه دارد. زبانِ شعر، کلمات سنگین ندارد و با اینکه سیری از دیروز اسطوره تا امروز را طی می‌کند، از طنطنهٔ فضای حماسی و صنعتگریها و لفّاظیهای قدیم خالی است. شعری که خواننده را متوجّه کوشش لفظ‌پردازانه و غیرهنرمندانهٔ شاعر کند، نوعی ادبی‌بازیِ رمانتیك و مختصّ حکایات و قصصِ پندآموز است و به درد اخلاقیّات قدیمی و وزنها و نظمهای تغییرناپذیر می‌خورد. امّا این کلام، پر از واژه‌هایی کوتاه، تُند آهنگ و شتابزده است که آرامش ذهنیّت مفاهیم را برهم نمی‌زند. زبان این شعر اگرچه غیرِ مصور است، کلمه‌پردازیِ کلاسیك شاعرانِ اخلاق‌گرا را به یاد نمی‌آورد. این زبان، در عین حال، گریز از درگیری دارد، که شاید بازتابِ شکستِ دورانِ اخیر است؛ امّا آمالهایش را نیز گم نکرده است.

شاعر، نگرانِ صورتها نیست. قبل از آنکه به صلابتِ کلمه فکر کند، به ساختمان، آهنگِ نهائی و هماهنگیِ قطعه‌هایش فکر می‌کند، و قافیه و موسیقیِ درونی را در

وزنی پنهان بازمی‌سازد.
شعر گفتن به زبان پاکیزه، کشفی تازه در هر شعر است. امّا در یافتنِ بُعدهای تازهٔ واژگان، شعر اسیر مفاهیم زیبا نیست. یعنی ساختمان شعر، پایه‌اش «تکیه بر صلابت کلمه» نیست؛ سامانهٔ شعری آن، قیدها را پس می‌زند تا درونه‌اش آلوده به امری ساختگی نشود. این زبان نه بی‌خود فاخر است و نه ولنگار. و تا آنجا که لازم است، صورتی روزمره دارد.

وزن و آهنگ

وزنی غیر مترنّم و پوشیده بر شعر «سیب» سایه انداخته است که گهگاه به آهنگی منظّم نزدیک می‌شود: ردّ پای انتظام کلاسیکی است که ذهنیّت یوسف به آن دچار است. با شناختی که شاعر از وزنهای عروضی دارد، آهنگ مدرنی را به خدمت گرفته تا کلامش، بی آنکه وزن و سنگینیِ تکرارشوندهٔ کلاسیك به خود بگیرد، در «قالب» آواها وزنی ایجاد کند. این آهنگ بر پایهٔ ریتمی است منظّم، با ساختمانی وهم‌انگیز و درعین حال محکم، که در پاگردهای ترجیعهایش مروری کوتاه بر آنچه در شعر گذشته است رخ می‌دهد تا ما با شنیدنِ صوتی آشنا و موزون، به زمینِ محکم واقعیّت بازگردیم. وزن در این شعر چیزی است که گویا گوش شاعر تا حدّ زیادی به آن خو گرفته است و حالا باید جایش را ترنّم و آهنگی پُر کند که خود نوعی قیدِ وزنی است.
تا آنجا که من در دو شمارهٔ تاکنونیِ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر بر نقطه‌نظرهای سعید یوسف دقّت کرده‌ام، عادتِ او به اوزانِ عروضی، حتّی در برخورد با شعرِ آزاد هم نوعی انتظارِ مواجهه با وزن و قالبِ معیّن یا حدّ اقلّ «حالتی آهنگین» را برایش برمی‌انگیزد. و چه بسا، حتّی با نگاهی نقّادانه به شعر هم، عیب و کمبودی در شعرِ آزاد می‌پندارد، یا می‌خواهد که بپندارد. گاهی اسیر این وزنِ نوین شدن بد نیست. اگر لازم باشد، می‌توان با غلیظ‌ترین گرایشها به قافیه‌پردازی نیز اشعارِ محکم و پرصلابت سرود؛ و من حتّی از زاویهٔ مخالفت با وزنِ عروضی هم که به ملودیهای این شعر توجّه می‌کنم، باز آن را در این شعر قشنگ می‌یابم. امّا اگر آهنگ به‌مثابهٔ سبك و شیوهٔ ضرورِ کار در ذهن شاعر حك شود، مزاحم تفکّرِ رها و فراواقعیِ او خواهد شد. من معتقدم که هر شاعر، اندکی هم که شده، سوررئالیست است. خود همین عدم پیروی از منطق روالِ رویدادی که در ساختارِ شعری هست، و اینکه شعر، عقلانیّت معتادگونهٔ نثر را به‌همراه ندارد، فرارَوی از واقعیّت است، و در بسیاری از مواقع این فرارَوی آگاهانه نیست. ما در اینجا با آن آهنگهای تکراری و ملال‌آوری که در صفحهٔ شعرِ بسیاری از مجلّات می‌بینیم، روبه‌رو نیستیم. اینجا، همین که شعر می‌خواهد اسیر ضربانی ساختگی شود و تنوّع کلام و ساختارش زیرِ سلطهٔ محدودکننده‌ای واقع شود، از آن می‌رهد و پسِ پاگردِ هر اشکوبه، با تمایلی غیرسنّتی به بالا می‌خزد.
امّا یکی دو ایراد کوچك اگر نبود، شعر زیباییش را به کمال می‌داشت.
در بندِ چهارم می‌آید: «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.» اگر به سطر چهارمِ این بند توجه کنیم، «ی» نکره‌ای را که در انتهای واژهٔ «اندوهی» وجود دارد زائد می‌یابیم. می‌شد گفت: «آهی، ولی، نه از سر اندوه». البته شاید این «ی» نکره در «از سر اندوهی» برای ایجاد هماهنگی با سطرهای بعد یعنی «بید کهنسالی» و «زن زیبائی» و بویژه برای قافیه شدن با «بر سر کوهی» آمده است؛ و همین‌جاست که من به این‌گونه تن به تحمیل قافیه دادن‌ها اعتراض دارم. می‌شد مثلاً این چند سطر را چنین سرود: «آهی، ولی، نه از سر اندوه؛ / آهی که چون نسیم می‌افتد / .../ .../ در پرچمی، بر سر کوهی.» و مسلّماً در این صورت توازنِ این بند شعر با بندهای دیگر برهم نمی‌خورد، و، اگر هم می‌خورد، شاعر باید آن را طوری درست می‌کرد که زیبایی شعر حرام نشود. واژهٔ موصولیِ «که» نیز که در سطر «در پرچمی که بر سر کوهی» آمده اضافی است. زیرا این «که» پرچم را تا حدّی مشخّص می‌کند: پرچمی؛ کدام پرچم؟ پرچمی که بر سر یك کوه است. در حالی که اگر «پرچمی، بر سر کوهی» به‌جای آن می‌آمد، هم پرچم و هم کوه هردو بیشتر نامشخّص بودند، و به این ترتیب به فضای مبهم لازم برای تصویر کردنِ این «آه»، که خود نوعی آرزوست، کمك بسیار می‌شد. این ابهام در دو سطرِ پیشین، یعنی در بادی که در «شاخ و برگ بید کهنسالی» و در «دامن زن زیبائی» می‌وزد، نیز وجود دارد. در سطرهای «وین سیب را به یاد ندارد چه کس / کی، در کجا، چگونه به او داده است» هم واژهٔ «در» قبل از «کجا» اضافی است و «کجا» نیازی به «در» ندارد. اینجا هم اگر دقّت شود نوعی تقیّد به وزن، کاربردِ بی‌موردِ «در» را سبب شده است. همین‌طور واژهٔ «آنجا» پیش از «چه اتّفاقی افتاده است». این «آنجا» در واقع به‌معنیِ «هرجا» ست. باید توجّه داشت که پیش از این سطر آمده است: «پشت دری، درون اتاقی»، که هردو مکان نامشخّص‌اند، ولی با «آنجا» بی‌جهت آنها را مشخّص کرده است.
و برای من روشن نیست که چرا سعید در همینِ سطر «چه اتّفاقی» می‌گوید و در سطر سوم از بندِ دوم «چه اتّفاق»؟
آیا اگر در شعر کلمه یا سطری کم و زیاد یا ناخوش‌آهنگ یا ناهمرنگ باشد ایراد به شمار می‌آید؟ من می‌گویم: «آری!» شعر باید روان باشد. مگر آنکه شاعر به‌عمد سلاست آن را برهم بزند. البتّه قدما، که مقیّد به حفظ وزنهای عروضیِ بودند، نیز همین مشکل را داشتند. به این ترتیب، تقیّد به همرنگی مفاهیم در شعر نیز، مانند تقیّد به وزنهای عروضی، دست و پاگیر خواهد شد. چه می‌شود کرد؟ قرار نیست که اگر وزن عروضی را کنار می‌گذاریم، دیگر «قاعده» ای بر شعر حاکم نباشد. با همین صنعتکاریهای زبانی است که شعر خود را می‌پالاید و درونه‌اش را جلا می‌دهد. در واقع، هر واژه باید به‌جای خود بنشیند و از سر هوس یا کرمکشی با کلمات یا به نیّت لفظ‌پردازی به کار نرود.
من تصوّری از شعر را می‌شناسم که شعر را تولیدی ادبی منطبق با روالِ واقعیِ زندگی می‌شمرد، نه بازتولیدِ چکیدهٔ زندگی در بطنی ادبی. این دیدگاه دنبال این می‌گردد که شعر را با «زندگی» تطبیق دهد و به این ترتیب، سبب شود که شعر، با پیروی از روالِ معمولیِ زندگی، قالب و ساختمانی وقایع‌نگارانه به خود بگیرد: یعنی، بیشتر فُرم و حالتی داستانی داشته باشد تا شعری. من دقّت کرده‌ام که در داستان، ساختمانِ اثر بیشتر از منطقِ روالِ پیشرفتِ حادثه و شخصیّت، و نیز از منطقِ روالِ عقلانی، پیروی می‌کند. ساختارِ داستانی، ساختاری است متّکی بر منطقِ روزمره؛ یعنی، دنباله‌روِ مسیرِ رویداد در زمان و مکان. روالِ حکایتی حکم می‌کند که ساختارِ داستانی، رابطه‌های عقلانیِ بخشهای مختلفِ اثر را رعایت کند، درحالی‌که شعر نیازی به رعایتِ این روال ندارد، و می‌تواند برحسبِ ضرورتش زمان را بشکند و از مکانِ رویداد، بی هیچ ارتباطِ منطقی، به مکانی دیگر بپرد، و و و... و حتّی به ارتباطهای منطقیِ سطرهای خود نیز ملزم نباشد. پیوندهای شعریِ از منطقِ زیبایی‌شناختی پیروی می‌کند، نه از خردِ واقعه‌نگاری. شما می‌بینید که شاعر دارد مثلاً از دریا و توفان حرف می‌زند، ولی «یکهو» سر از چشمان یار در می‌آورد. ربطِ منطقیِ این پرشها و پرشهای ناگهانی را نباید برطبقِ ساختارهای گزارشی، در دنبالهٔ رویدادی، به دنبال گشت، بلکه، این خود یك نوع ساختمانِ ویژه است که «ساختارِ شعری» نام دارد.
این عدم پیروی از «منطقِ روالی» سبب می‌شود پرشها و پرشهای دستوری هم پیش بیاید. یعنی الزاماً نباید در شعر هم «فعل» پایان‌بخشِ هر جمله باشد تا نقصی در گفتار پیش نیاید. بریدن، کوتاه کردن (در بیشتر موارد) و گاه دراز کردن غیرِ معمولِ جمله، و خیلی شگردهای دیگر، همه جزو همین عدم پیروی از منطقِ روالیِ زمان و مکان و عقلانیّت است. در شعر نوعی دگرگونیِ همه‌جانبه نهفته است که تمامِ اجزاء را ـ اجزاء دستوری، مفاهیم، تصویرها، فضا و ساختمانِ کلّیِ شعر را ـ دگرگون می‌کند. بنابراین، کلام نه تنها موجز، که حتّی گاهی از شکل ساختمان نثریش هم درازتر می‌شود و به تکرار هم می‌رسد. استادم، اسماعیل خوئی، این را با «فشردگی و گره‌خوردگی عاطفی کلام» بیان کرده است. تعبیر بدی نیست. مقصودش را من این‌طور می‌فهمم که کلام شعر در قالبهایی دیگر، مبرّا از ساختمانِ گزارش و داستان، ارائه می‌شود. این قالبها، امّا، الزاماً از پیش معیّن نیست. تنها می‌توان آنها را با صفتِ «فشردگی» وصف کرد. اگر بخواهیم این «فشردگی» را در جمله‌بندیهای شعر خلاصه کنیم، آن‌وقت حرفِ سعید درست درمی‌آید که پس چرا گاهی در شعر لازم می‌شود که جمله‌ای برای ایجاد فضا تکرار شود و «تکرار» طبعاً «فشردگی» نیست. ولی وقتی این «فشردگی» به جمله‌بندیها محدود نباشد و ساختمانِ اثر را هم در بر بگیرد، آن‌وقت موضوع شکل دیگری می‌یابد؛ این «فشردگی» عبارت است از: خلاصه شدن جملهٔ کامل در جملهٔ مخفّف، حذف برخی از ادواتِ جمله، و ارجاع به منطق شعری برای تکمیل دستوریِ جمله. فشردگی، هم در مفهوم پیش می‌آید و هم در ساختمانِ شعر، بی آنکه ذهنیّت انسان را از رابطهٔ دنباله‌روی که ذاتیِ اوست پراکنده کند؛ و بسیار جابه‌جایی پدید می‌آورد و پرشهای گوناگون و ظاهراً بی‌ارتباط واقعه را پیش می‌کشد و ما را غافلگیر و دچارِ احساساتِ زیبایی‌شناسانه می‌کند. چرا غافلگیری؟ چون خودِ همین خلاصه‌گری و پرشها، حرکتی غیرعادی است که ذهن را ـ که دنباله‌روِ منطقیِ رویداد است ـ به حیرت وامی‌دارد؛ و این حیرت همان غافلگیری است. آن‌وقت به دنبال همین است که شعر به نوعی «گمگشتگی در کلام» می‌ماند. این پرشِ «غیرمنطقی» از واقعه، انسان را از رویدادهای روزمره می‌کَنَد و به فراغتِ بیرون از بندهای زندگی پرتاب می‌کند.
شعر برنمی‌تابد که روایتش از موضوع، از منطقِ رویدادی نوع داستانی پیروی کند، بلکه برای خود روالی دیگر دارد که بنا بر پیروی از ایجاد فضاهای ناگهانی، پرشی و عبور به صحنه‌های متعدّد، حرکتی پرشی به‌شمار می‌آید.
منطقِ داستانی اصولاً منطقی رویدادی است، منطقی که از کنشِ روزمره تأثیر می‌پذیرد و به دنبال اثباتِ حقّانیّتِ واقعیّت است. ولی شعر، منطقی در درون خود و بنا به نیازهای فراواقعیّتیِ خود می‌جوید؛ و نه رویداد و نه خو و خصلتِ پیشامدها به بندش نمی‌کشد: نوعی عبورِ بازیگوشانه در مفاهیم و ریتمها و فضاها و ساختارها؛ کلمه‌پردازی‌ای معیّرالعقول.
«گره‌خوردگی» هم که به این «فشردگی» افزوده شود، آن بخشِ پیچیدگیِ شعری را سبب می‌شود، زیرا «جمله»، در این فشردگیِ نوعی، ساختمانِ مرسوم و عادیش را برای خواننده از دست می‌دهد و از پیچ و خمهای دستوری‌ای پیروی خواهد کرد که جابه‌جاییِ عناصرِ صرفی و نحوی در آن پیش می‌آید. گاه کوتاهی و گاه، در صورت نیاز، درازیِ کلام را ایجاب می‌کند. بنابراین، حتّی اگر در جمله تکرار هم وجود داشته باشد، باز ایجازی که فشردگیِ ساختمانیِ شعر به وجود می‌آورد تکرارِ جمله را هم (که طبعاً از حالتِ عادی بیرون است) زیرِ نفوذِ حالتیِ خود قرار می‌دهد. زیرا این تکرار هم نوعی فرار از منطقِ روالِ رویدادی است. مثلاً «ترجیع» («برگردان»)، بازگشتی شعری و مرورِ سریع و فشردگیِ «ماقبل» است به‌جای تکرار و زیاده‌گویی. در منطقِ گزارش و داستان، تکرار از تناسبِ خودِ رویداد پیروی می‌کند؛ در شعر ماهیتش چیز دیگری است و به‌سببِ نیازِ درونیِ ساختار پیش می‌آید. این دو با هم یکی نیستند. شاید در منطقِ داستانی، تکرار برای ایجادِ یك حالت و بی‌ارتباط با واقعه چندان مجاز نباشد، ولی اصلِ پذیرفتهٔ شعر، تغییر در کلام را مجاز می‌شمرد و رعایتِ منطقِ روزمره را اجباری نمی‌داند و بارها و بارها آن را دست و پاگیر و اضافی می‌بینند. همین پرشهای دستوری و ساختاری و فشردگیِ شعری است که این پندار را به وجود می‌آورد که گویی در شعر «طرح و توطئه» یا به عبارتی دیگر «پیرنگ» موجود نیست. درحالی‌که بشدّت هست. منتهی این «پیرنگ» با «پیرنگ داستانی» تفاوتِ ماهوی دارد، و صورتی غیرمعمولی دارد که آسان به چشم نمی‌آید. و همین، بسیاری را وامی‌دارد که یا به پیرنگِ نوعِ داستانی متوسّل شوند و یا بی اندیشه‌ای، از پیرنگیِ اتّفاقی و ناخودآگاه شعری سود ببرند که مگر به‌اتّفاق خوش بنماید. به نظرِ من، اصولاً دیدِ شاعرانه به جهان از نوعی

ویژه است و با نگاه یك نویسندهٔ داستان فرق دارد. شاعر در هر چیز عادی نیز، بی ارتباط با «واقعه»، شعری روان می‌بیند.

حالا مقصود از این حرفها این نیست که سعید یوسف در شعرش دچار ساختار داستانی است. نه، ساختارِ شعر او خیلی هم شاعرانه است. ولی می‌خواهم حالا که این بحث طرح شده است، به برخی ایرادهای ظریف در نقطه‌نظرهای او ـ نه در شعرهایش، بلکه در نظریّه‌پردازیهایش دربارهٔ ساختارِ شعری، که در شماره‌های گذشتهٔ گاهنامهٔ ویژهٔ شعر مطرح کرده است ـ در اینجا اشاره کنم.

سعید یوسف در بحث با اسماعیل خوئی راجع به مختصّات شعر، به کمتر قاعده‌ای و یا شاید معیاری برای سرودن اعتقاد دارد. او معتقد است که شعر می‌تواند ساختاری داستانی هم داشته باشد، و یا فرضاً «فشردگی» یا «ایجاز» را به آن گونه که خوئی و مانی طرح می‌کنند جزء ذاتی شعر نمی‌داند، و در واقع تفاوتی اساسی میان ساختار داستانی و شعری نمی‌بیند و مرز مشخّصی بین آنها ترسیم نمی‌کند. در توضیح این موضوع هم، از جمله از حضور روالی داستانی در شعر «شیر» (عدنان غریفی، شمارهٔ ۱ گاهنامه) یا شعر «فیلها» (Gillian Stoneham، شمارهٔ ۲ گاهنامه) سخن می‌گوید. ولی اگر به شعر «شیر» از عدنان غریفی توجّه کنیم:

«رفتم/ در را باز کردم// آمد/ افتاد/ بر آستانهٔ اتاق پذیرایی// رفتم کنارش نشستم// چقدر زخم/ خدایا/ چقدر زخمی بود!// و همه بر پشت/ از گردن به پایین// زخم هزار هرچه/ بر پشت/ جای هزار مشت// امّا، ببین!/ چه شیر زیبایی!/ چون کوه زیبایی!/ چه یالی!/ کوپالی!/ چه رنگی!/ (یك رنگ)// وقتی که دستم را/ بر یال بلندش کشیدم/ دیدم که/ دارد چشمهایش را/ خسته/ باز می‌کند// کشیدم/ دست کشیدم/ بر یال زیبایش/ روی تنش/ (چه می‌لرزید!)// با چشمهای خسته/ با چشمهای عجیب/ نگاهم کرد// خوابید// یك شیر درشت زیبا/ در زیر انگشتانم/ در خواب دارد/ نفس می‌زند/ آرام// شیری که حتماً/ از باغ وحش بزرگ/ فرار کرده است»،

می‌بینم که در شعرش، در بند ماقبل آخر، وقتی از شیری واقعی سخن می‌گوید که (حتماً) از جورِ آدمهای نامهربان به یك انسان پناه آورده است، درست قبل از آن لحظه‌ای که تو فکر کنی «این دیگر چه جور شعر گفتن است؟ این داستان است یا شعر؟»، با هشیاری از روالِ داستانی گریز می‌زند و به عرصهٔ شعری گذر می‌کند. و درست همین کارش هم هست که شعرش را گیرا، نو و سرشار از ساختاری شعری می‌کند. یعنی او فکر کرده و دیده (شاید هم ناخودآگاه به این رسیده باشد) که بیشترِ شعرهای معاصر دچارِ یك دورِ باطل شده‌اند و مرتّب به بازتولید ساختهای تکراری دست می‌زنند، بسیاری از شعرها توجّه ندارند که می‌شود به عرصه‌های دیگری هم سرك کشید و خواننده را گول زد، غافلگیرش کرد، یا شگردهای تازهٔ زیبایی‌شناسانه را برای به هیجان آوردنش به کار گرفت تا از تصوّر و عادتِ سنّتی‌اش کَنده شود و لذّت تازه‌ای ببرد.

آن شعرِ دیگر هم همین‌طور است و در آن حاکمیّت با روالِ روایی نیست. در این شعرها، سرِ بزنگاههای دراماتیك، گریز به ساختارهای شعری انجام می‌شود، و همین خودش، در کُلّش، یك ساختارِ شعری است، نه اینکه بخشی از آن داستانی و بخشی شعری باشد. در شعر «فیلها» Gillian Stoneham می‌گوید:

« «فیل!»،/ از پنجرهٔ باز اتاق کوچك و لخنش/ 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 روز 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/ یا خرطومهای عجیبشان به درون ریه می‌فرستادند،/ و آن‌طور نرم قدم برمی‌داشتند.»

اینجا دیگر نباید ساده‌انگاری کرد و آن‌طور که سعید یوسف می‌گوید تصوّر کرد که اگر شاعر می‌گوید «فیلها آنجا هستند»، یعنی اینکه او «خیال کرده است» که فیلها آنجا هستند. اصلاً چنین چیزی نیست. من معتقدم که این، ساده‌پنداری در روابطِ زیبایی‌شناسی است. زیرا، همان‌طور که خود سعید در نقدی بر نقد مانی می‌گوید، نمی‌شود اجزاء و پاره‌های یك شعر را مجزّا و بی‌ارتباط با بقیّهٔ آن واحد در نظر گرفت. من هم معتقدم که نمی‌شود اجزاء یك کُلّ را از هم جدا کرد بی‌آنکه این کُلّ آسیب ببیند. در اینجا هم باید در نظر داشت که تمام تلاش شاعر در این است که خوانندهٔ شعر را با نشان دادنِ حضورِ فیلها غافلگیر کند و با این کار، یعنی با منطقِ شاعرانه، منطق کسانی را که صدای پیرمرد را مسخره می‌کنند (کسانی که طبعاً تابع خردِ خشكِ روزمّره‌اند) به سخره بگیرد. حضورِ واقعیِ فیلها در شعر را نمی‌شود از آن منطقِ خشکی که می‌گوید «این/ باز آن پیرمرده است که داد می‌زند...» جدا کرد. اینها در ارتباط با هم است که معنای ویژه و باری بیش از آنچه هرکدامشان بتنهایی دارد به خود می‌گیرند. بدون توجّه به این مسئله، ما نمایش آن مظلومیّتی را که زیر خروارها خِردِ بی‌موردِ روزمّره له می‌شود نادیده می‌گیریم و شعر را (نه معنای آن را، خود شعر را) در نمی‌یابیم. یك شعر معنایی جدا از «خودش» ندارد. پس اگر در اینجا بگوییم که شاعر «خیال کرده که فیلها آنجا هستند»، تمام منطقِ شعری و ساختمانِ غافلگیرکننده‌اش را نه تنها نفی کرده‌ایم، بلکه نفهمیده‌ایم.

نوباکوف شاعر روس در شعری می‌گوید: «شعر خود به‌زمانی آغاز شد/ که کودك غارنشین/ دوان دوان/ از میان علفهای بلند به مغاره بازگشت/ و فریاد کشید: گرگ! گرگ!/ و گرگی در میان نبود.» اینجا هم اگر بگوییم که کودك «خیال کرده که گرگ را دیده است»، فاتحهٔ شعر نوباکوف را خوانده‌ایم؛ زیرا اگر او واقعاً گرگ را ندیده بود، این‌طور «دوان دوان» به درون غار نمی‌آمد و فریاد نمی‌کشید: «گرگ! گرگ!» البتّه در این شعر، شیوهٔ سرایش هم به کمك آمده و فضا را برای باور به این «قطعیّت در دیدار عجیب» آماده کرده است. ولی من می‌گویم که علاوه بر آن، این «قطعیّت» اصولاً در نفسِ شعر هست، منتهی یك شاعر برجسته‌اش می‌کند، دیگری نه. ولی بنیاد آن با خیال تفاوتی ماهوی دارد. این یك نوع ساختار شعری است.

حضور فیلها در شعر مورد اشاره هم به معنای شکستنِ آن نظم عقلایی روایت و داستان است. و این، با اینکه بگوییم: «پیرمرده خیال کرده که فیلها آنجا هستند» فرقِ اساسی دارد. و همین، شعر را از داستان جدا می‌کند. اگر این خاصیّت را از شعر بگیریم، دیگر با شعر روبه‌رو نیستیم. به همین دلیل هم هست که گاهی نمی‌شود شعر را ترجمه کرد، زیرا بازیهای لفظی و زبانی و ساختاری و منطقی‌اش ممکن است در زبان دیگر و شرایط دیگر در نیاید. و همین‌که در نیاید، دیگر نمی‌توان نام شعر بر آن گذاشت.

در شعرهای اخوان هم همین‌طور است. به نظر من، کسانی که به شعر او ایرادِ «روایی» بودن گرفته‌اند[۲] موضوع را درست درنیافته‌اند. یك جا هست که یکی اصلاً می‌خواهد شعرِ روایی بگوید، و اخوان هم گاهی این کار را کرده است. هر شعرِ روایی هم، مثلِ حماسه، مشخّصه‌های خود را دارد، و هیچ ایرادی هم بر آن وارد نیست. این خودش نوعی شعر است. امّا بعضیها به گمانِ من در حقّ شعرهای غیرِ روایی اخوان هم اشتباه می‌کنند و درست تشخیص نمی‌دهند که چگونه او ساختارِ شعری را در دلِ حالتی ظاهراً روایتی بازمی‌سازد. جوابِ اینها ولی این نیست که بگوییم: «خُب اشکالی ندارد، شعر غیر روایی را هم می‌شود به صورتِ روایی گفت.» اگر قصدِ شاعر گفتنِ شعرِ غیر روایی باشد، باید مواظب باشد که به عرصهٔ روایی درنغلطد. اگر این را نپذیریم، و بگوییم که شعر در هر حال می‌تواند این عرصه‌ها را با هم مخدوش کند، باید به این پرسش پاسخ دهیم که پس تکلیفِ تفاوتِ ساختارِ داستانی با ساختارِ شعری چه می‌شود؟ آیا تفاوتی بین آنها موجود نیست؟

من دیده‌ام که، بخصوص در شعرِ بسیاری از شاعرانِ تازه‌کار، بیشتر روالِ داستانی تسلّط دارد تا شعری. شاید عدم لزوم تقیّد به وزنِ عروضی و آهنگهای سنّتی (که، خود به‌خود، به شعر ساختاری غیرداستانی می‌بخشند) و نیز انتخابِ زبانِ روزمّره، سبب شده باشد که شاعرانِ تازه‌کار، که هنوز با روح ساختمانِ شعری آشنا نیستند، ساختارِ شعرِ آزادِ امروز را از ساختارِ داستانی تشخیص ندهند و به فشردگیِ آن، پیچیدگیش و هزار چم و خم دیگر توجّه نکنند.

تصویرِ شعری

تصویر چیست و آیا شعر باید الزاماً تصویر داشته باشد؟ به نظرِ من هیچ تقیّدی در این زمینه وجود ندارد. تصویر در یك شعر می‌تواند همه چیز یا هیچ چیز شعر باشد. از این نظر، شعر «سیب» غیرِ مصوّر است. به این معنی که، ساختمانِ خود را بر تصویر بنا نمی‌دهد. منظورم این است که برخی شعرها اصولاً خود را بر اساسِ تصویر سازمان می‌دهند و تصویر در آنها نقشی دراماتیك دارد. مثلاً به این بیتِ حافظ توجّه کنید که می‌گوید: «مزرعِ سبزِ فلك دیدم و داسِ مَه نو/ یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو». در اینجا، آسمانِ سبزرنگِ هنگامِ غروب و داسِ انتزاعیِ ماه، در پرداخت و تزیینِ شعر به کار گرفته نشده‌اند، بلکه اساساً بر اساس آنهاست که شعر سنگهای بنایش را بر روی هم می‌گذارد و تداعی را بین این آجرهای تصویری می‌سازد و شعر را پیش می‌برد. البتّه نوعی از شعرِ تصویری هم هست که تصاویرش راه به صورتهایِ مجسّم نمی‌برند، بلکه مطلقِ تصویر و انعکاسِ تخیّلِ آن‌اند. یعنی، تصویر در آنها به نوعی آهنگِ مصوّر بدل می‌شود که در عرصهٔ کار با کلمه، مفاهیم را بی اتّکاء به صورت و تنها با تکیه بر مفهوم می‌سازد. مثلاً این قطعه، که رؤیائی در آن به سرخوشی می‌سراید: «خروس می‌خواند/ و چه سحرانگیز!/ مرد دستش را دراز می‌کند که صدا را بنوازد». در اینجا رؤیائی تصویری مفهومی می‌سازد، نه تجسّمی، که لطافتِ صبحگاهی تصویری در آن است. و اگر دقّت کنیم، در این قطعه نیز شعر بر اساس تصویر سازمان می‌یابد.

امّا اگر گفتم شعر «سیب» تصویری نیست، این معنی را نمی‌دهد که فاقد تصویر است، بلکه تصاویر موجود در آن نقش توصیفی دارد و نه ساختاری. بنابراین، تصویر در اینجا بیشتر نوعی تزیین است تا حرف و ایده. یعنی چیزی است که به‌وسیلهٔ آن «حرف» زده می‌شود. البتّه هر توصیفی الزاماً تصویری نیست، و توصیفهایی هم هستند که با تصویرِ واقعیِ صورتها یکی نیستند و بیشتر خیالی یا معنوی‌اند یا ساختمانی شعری و حرف‌گونه دارند. در همین زمینه، یعنی تصاویرِ تزیینی، برخی شعرها تا آنجا پیش می‌روند که به جبهه‌ای منجوق‌دوزی شده شباهت می‌یابند و درونهٔ خود را در صورت غرق می‌کنند. ولی در این شعر، تصویرِ بادی که در شاخ و برگ درختان، در دامنِ زن زیبا و پرچمِ سرِ کوه می‌وزد، تنها به پاره‌ای از شعر مربوط می‌شود و شعر از نظر تزیینی هم در کلّ خود غیرمصوّر است، بجز تصویر «خورشید کوچکی» که در دو جا آمده است، یکی در بندِ سوّم و دیگری در آخرِ شعر. در هر دو جا، ولی، در واقع به تمام شعر مربوط می‌شود و با وجودِ خُردی، نقشی دراماتیك بازی می‌کند.

امّا شعرِ غیرمصوّر در واقع بر اساسِ کار با مفاهیم به پیش می‌رود، و گیراییش بیشتر بر شالودهٔ زیبایی‌شناسیِ ساختاری بنا می‌شود. از همین رو، دستیابی به درجهٔ بالای زیباییِ خلاّقه در آن بسیار دشوار است. مولوی از نادر کسانی است که شکوهمندترین غزلها را در این رده دارد: «وه چه بی رنگ و بی نشان که منم/ کی ببینم مرا چنان که منم...» الخ.

جدا از عرصهٔ نظری، امّا، در خودِ شعر، آنچه الهام‌بخشِ سعید یوسف است خود همین جلوه‌ها و تصورها و مفاهیم است، و شاعر در اینجا بدرستی می‌کوشد از مرزهای کسالتبار و سنّتیِ شعر بگریزد. خواننده هم می‌آموزد که بیشتر از خود شاعر، نگرانِ سامان و نسج حوادث نباشد و دغدغهٔ گرهها و پیچیدگیهای ساختار

نگاهی به کتاب:
خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم
سروده و نوشتهٔ رضا براهنی
(ص ۱۲۰ـ ۱ شعر و ص ۱۹۸ـ ۱۲۱ بحثی در شاعری)
نشر مرکز / چاپ اول / ۱۳۷۴

آنکه در شعبدهٔ وجود خود حیران مانده است، اعجاز حضور دیگران را انکار می‌کند. عرض شعبده با اهل راز، البته که به بن‌بست می‌رسد و تب بحران عارضش می‌شود. در شعبده‌ای چنین، غالباً غولهایی از دود و بخار، اگر نگوییم از قارووره‌های عصر عتیق، بیرون می‌آیند و، بی‌باور به آنکه دورانشان سپری شده است، دیگران را «اپسیلونی»[1] می‌بینند و در کورهٔ تب رهبری آنان می‌سوزند.
چنین است که وقتی براهنی، سالها پیش، از «بحران رهبری» در شعر امروز می‌گفت، در واقع خودرا آماده می‌کرد که با به‌دست گرفتن سکان رهبری شعر، شعرمارا از بحران و بن‌بست نجات دهد. او گویا نمی‌داند که دوران قهرمانان دیری است که سپری شده است، و روشنفکرامروز دیگر دربی آن نیست که بن‌بست جمع را ـ اگر بن‌بستی باشد ـ به تنهایی درهم بشکند. چنین تلاشی را شهروند جهان ما برنمی‌تابد و پیشاپیش مهرکهنگی و ابتذال را برآن می‌کوبد.
براهنی با ارائهٔ کتابی در دو بخش (*خطاب به پروانه‌ها* و *چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*) احکام خود را در عرصهٔ شعر صادر کرده و مصداقهایی از آن را نیز آورده است. خواهم کوشید این هر دو را به اشاراتی توضیح دهم:
همهٔ کتاب محصول یك فکر اصلی است که در پشت جلد آن به اختصار کامل بیان شده است، و آن اینکه شعر فارسی در عرصه‌های «شعرکهن و شعر نیمایی و شعر سپید» دچار «بن‌بست» شده است و آقای براهنی نظراتی ارائه کرده است که به زعم وی، شعر فارسی با «تکیه بر آن می‌تواند خود را از آن بن‌بست نجات دهد.»!
کشف بن‌بست در این هر سه نوع شعر کشف تازه‌ای نیست: شعر کهن فارسی البته که شعر «کهن» فارسی است و ربطی به جان و جهان امروز ندارد. اما قالبهای شعر کلاسیك ما در برخورد با زندگی امروز هنوز توانمندیهایی از خود نشان می‌دهند که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. قُرمهایی که سیمین بهبهانی به این قالبها داده است، بیانگر حدّی از این‌گونه توانمندیها وباسخگوی ذهن و زبان کسی چون سیمین است که خود عهده‌دار سهمی از توان و حسّ هنری امروز است. پاره‌ای از آثار سیمین در این قالبها بسا نیمایی‌تر از آثار شاعرانی چون شفیعی کدکنی و هوشنگ ابتهاج است. این قالبها، امّا، برای خود نیما قالبهایی به بن‌بست رسیده بودند، چرا که او وظایفی در برابرشعر می‌نهاد که اینها از عهده‌اش بر نمی‌آمدند، یا خود، شتاب زمانه و گسترهٔ اندیشهٔ نیما، به او فرصت آن را نمی‌داد که آن آخرین رمق قالبهای شعر کلاسیك را نیز به بوتهٔ امتحان بکشاند؛ این وظیفه را زمانه به عهدهٔ شاعران پس از وی نهاده بود. ←

به‌هررو، وظایفی‌راکه‌شعرهایی‌چون «ناقوس» و«هست شب» و«کك‌کی» و«زن هرجایی» عهده دار بودند ـ چه به لحاظ زیبایی‌شناسی هنری و چه به لحاظ تعهدِ سیاسی و اجتماعی که نیما قایل به آن بود ـ قالبهای غزل و قصیده و مثنوی نمی‌توانستند به عهده بگیرند، یعنی در آنجا شعر نیما به بن‌بست می‌رسید؛ لذا او برای شکستن این بن‌بست، نیاز به وزن و زبان خود داشت، و آن را ساخت و تا آخر زندگی شاعرانهٔ خود نیز در جریان این ساختن بود.
اما اگر امروز براهنی از «بن‌بست شعر کهن» می‌گوید، منظورش چیست؟ آیا او قافیه‌ـ اندیشانی‌را دچار بن‌بست دیده است‌که درحجرهٔ فراغت خود به‌کارمویبدن غزل و قصیده در سبك و سیاق ابوحفص سغدی الی فروغی بسطامی هستند؟ یا به بن‌بستی اشاره دارد که شعر نیما برای درهم‌شکستن آن پدیدآمد؟ واگراین است، آیا شعرنیما ـ و شعر نیمایی ـ دربرخورد با شعر سدهٔ پیش با ناکامی روبرو شده است و خود بن‌بستی شده در کار بن‌بست شعر کهن؟
براهنی در متن کتاب، کلمه‌ای هم از بن‌بست کنونی شعر کلاسیك نمی‌گوید؛ به نظر می‌رسد حرفی در هوا زده باشد، که چیز عجیبی هم نیست: عادت به حرف زدن ـ وقتی که عادتمان خرق عادت نیست ـ ما را فراوان به گفتن چیزهای بی‌ربط می‌کشاند.
امّا شعر نیمایی، براستی، سالهاست که به بن‌بست رسیده است. سه چهار سال پیشتر، من این موضوع را به صراحت طرح کردم و کوشیدم زمینه‌های آن را نیز توضیح دهم. توضیح من، امّا، همراه بود با توضیح انقلابی که در زمینهٔ «شعر نو» اتفاق افتاده است[2]؛ چیزی که براهنی هنوز هم آن را ندیده است.
وامّا، برخلاف‌تصوربراهنی، شعرنیمایی‌درعرصهٔ وزن نیست‌که‌به‌بن‌بست‌رسیده‌است؛ مشکل این شعر همان مشکل شعر شاملویی است، و هیچ کدام اینها، مشکلشان مشکل وزن نیست.
شعر نیما، از درون، و از همان دوران پیدایش خود، دچار بحران بود: در واقع، این شعر میراث‌دار بحران شعر مشروطه بود. یعنی زبان شعر کلاسیك ـ که در آن روزگار از قالب شعر کلاسیك قابل تفکیك نبود ـ در برخورد با اندیشه‌های دوران تجدد ناتوانی خود را آشکار ساخت. این ناتوانی، زبان نثر را هم در بر می‌گرفت؛ با زبان منشیان و میرزابنویسها نمی‌شد رخدادهای زمانه را دریافت. زبان، در کلیت خود نیاز به تحوّل داشت؛ مردم مطرح شده بودند و ادبیات ـ از شعر و غیر شعر ـ زبانی مردمی می‌طلبید. این مشکلی نبود: یعنی، با زبان مردم هم می‌توان شعر گفت. و به تعبیر درست‌تر: زبان مردم را، زبان کوچه و بازار را هم، می‌توان به کار شعر گرفت. امّا وقتی شعر از شعر بودن خود دور بشود و به‌صورت ابزاری در جهت هر چیز دیگری در آید، از همان‌جا و از همان‌گاه، دچار بحران و بن‌بست می‌شود. نطفهٔ بن‌بست در شعر نیما و شعر نیمایی از اینجاست.
مشروطه فانتزی را از شعر گرفته بود و نیما شعر بدون فانتزی را ورز می‌داد. زبان نمادین نیمایی اگر به کار پنهان ساختن اندیشهٔ سیاسی ـ و متعاقباً گریز از سانسور ـ می‌آمد، امّا در عرصهٔ هنری، دست ساتری بود که پرده بر فقدان فانتزی می‌کشید؛ و سرانجام، روزگاری آمد که این سمبلها ـ و این زبان نمادین که خود به زبانی در درون زبان تبدیل شده بود ـ به دلیل به‌کارگیری فراوان، کُند شده بود و کارایی خود را از دست داده بود. نماد مکشوف دیگر توانِ آن را نداشت که فقدان فانتزی را کتمان کند. هنگامی که ساواك لیست واژه‌های ممنوعه را اعلام کرد، این زبان فقدان فانتزی خود را علنی کرده بود. شعر بدون فانتزی، شعر بن‌بست است، شعر در بن‌بست است.
فروغ، قریب سی و پنج سال پیش، شعر شاملو را در یك کلمه خلاصه کرد: «توقف»![3] پیروان شاملو و حواریون وی نشان داده‌اند که مایل نیستند در این‌باره حرفی بزنند. امّا باید این موضوع شکافته می شد و حقّانیت یا عدم حقّانیت آن توضیح داده می‌شد.
توقّف شعرشاملو، امّا، ربطی به شاعر آن نداشت، و فروغ، بی آنکه متوجه باشد، به موضوعی جدّی‌تر اشاره کرده بود. در واقع، نه شعر شاملو، که شعر شاملویی متوقف شده بود. این شعر ـ به منزلهٔ جلوه‌ای از شعر نیمایی ـ در چشم‌اندازهای خود و در متافیزیك خود به توقف رسیده بود، و هم از این روست که هیچ یك از پیروان شاملو نتوانست آن را از دامی که زمان در اطرافش تنیده بود نجات دهد. براهنی در درك این موضوع دست کم سی و پنج سال تأخیر داشته است، و به این توجه نکرده است که ظهور شعر فروغ، خود از طلایه‌های درهم شکستن این بن‌بست بوده است.
مشکل دیگر شعر نیما، از نگاه استقرایی او به جهان برمی‌خیزد. نیما بر آن بود که از اجزاء شعرش یك کلّ به هم تنیده بسازد که نتوان چیزی به آن افزود یا از آن کاست؛ و بدین‌سان بر آن بود که همه چیز را در شکل نهایی خود در اختیار خواننده بگذارد. زمانه امّا دیگرگون شده بود، و خواننده سهم خود را نه از پیام، که از خلق می‌طلبید. شعر نیمایی و شاملویی توان پاسخگویی به این نیاز را نداشت. این نوع شعر، خود را فراتر از نحوهٔ خواندن خواننده می‌گرفت و برخلاف همهٔ ادعاهایش، در بیعت شاعر می‌ماند و با اومی‌رفت و خواننده را در آن سوی خود باقی می‌گذاشت. وفاداری شعر به شاعر ـ که در عین حال از وفاداری به نوع معیّنی از واقعیت فراتر نمی‌رفت ـ زمینهٔ بن‌بست دیگر شعر نیمایی بود.
براهنی که ـ برخلاف آنچه می‌نماید ـ از سنّگوی شعر نیمایی (و غالباً عقب مانده‌تر از آن: با چشمهای شمس قیس) به جهان می‌نگرد، در طرح نظراتش نسبت به شعر نیما چندان فرا نمی‌رود. او ساده‌ترین زاویه را برای برخورد با ساختمان شعر انتخاب کرده است و از این رو تنها سطح آن را می‌بیند، و مانند حمیدی شیرازی از موضع پرداخت به وزن و ساختمان جمله به بررسی شعر می پردازد.
اساساً تقسیم‌بندی شعر بر مبنای وزن، منشأ فکری کهنه‌ای دارد، و از این نگرش

→ شعر را به خود وی بسپارد. او می‌آموزد که می‌شود مسائل را واژگونه کرد و تا سرحدّ امکان از قوانین سر پیچید. آن جنبه‌های هوس و آرزویی که پیآمدِ این درهم‌ریختگیها را خوشایندتر از سامانه‌های سنّتی از ابتدا روشن می‌کند، در اینجا به هر اشکوبه و سطر و واژهٔ شعر شخصیّت و جایگاه ویژه‌اش را می‌بخشد. در واقع، فاصلهٔ میان رویدادها وَ طرح و توطئه (پیرنگ) شعری از بین رفته و شعر نمایی نمایشی یافته است. یعنی رویدادها پاره و بخش و اسبابِ پیرنگ شعری نیستند؛ یا پیرنگ گرته‌ای بر صورتِ این رویدادها به شمار نمی‌آید. هردو چنان درهم آمیخته‌اند که پیرنگ، همان حرکتِ رویدادی است و رویداد نیز خود اساس شعر است. نمایشی این‌گونه، به شعر خصلتی نمایشی می‌دهد. بنابراین، با توجّه به این امر است که زیبایی شعرِ «سیب» ارزش ویژه‌ای می‌یابد.
خیلی از شعرها با یك بار خوانده شدن تمام بارِ لذّت‌بخشیِ خود را تخلیه می‌کنند. شعر «سیب» را می‌شود بارها خواند و لذّت برد. امیدوارم سعید یوسف باز هم از این شعرها بگوید.

۱ ـ این تصویر را از یکی از رباعیهای سعید یوسف قرض کردم: «شاعر چه‌اش ابزار؟ نگاهی‌ست همه / وآنگاه زبان سربه‌راهی‌ست همه / این شورشیانِ واژه، در خدمتِ او / صفهای منظّم سپاهی‌ست همه».
۲ ـ اشاره است به بحثی که در *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر*، شمارهٔ ۲، دراین‌باره آمده است.

برمی‌خیزد که وزن را پایهٔ تعریف شعر می‌داند. با این درک کهنه، سه نوع (اصلی) شعر وجود خواهد داشت: شعر موزون کلاسیک، شعر موزون نیمایی و شعر بی وزن (که اگر به زبان کهنه بگوییم «نوعی از وزن» در آن هویداست، مانند شعر شاملو). این تقسیم‌بندی، که در عین حال تقسیم‌بندی جاافتاده‌ای است، ما را در کار تقسیم‌بندی شعر حتّی از قدما نیز محدودتر می‌کند در تقسیم‌بندی کلاسیك شعر، علاوه بر وزن، قافیه نیز دخیل بود: شعر کلاسیك، بر اساس وزن، بحر طویل، دوبیتی، رباعی، مستزاد و... را داشت و بر اساس قافیه، غزل و مثنوی و ترجیع‌بند وغیره را. ضمناً، نقّاد شعر کهن در طبقه‌بندی صوری شعر به کوتاهی و بلندی آن توجه می‌کرد و به لحاظ مضمون هم تقسیم‌بندیهای خود را داشت: مرثیه، نعت، تشبیب، ماده تاریخ... و به اجزاء شعر هم توجهی خاص می‌کرد: تشبیه و کنایه و جناس، مطلع و تخلّص، و بیت‌الغزل، صدر و عروض و ابتدا و عجز، و... و... و...

نیما، با درهم‌گسستن قید تساوی طولی مصرعها، شعررا ازقید قافیه‌های معهود نیز رها ساخت. این دو امر، و نیز اینکه دقّت نگاه شاعر نیمایی دیگر به شعر کلاسیك نبود، سبب شد که شعر، همهٔ دستمایه‌های پیشین خود را برای تقسیم‌بندی از دست بدهد. منقد پس از نیما که سالها گرم درهم شکستن اصول و قواعد شعر کلاسیك بود فراموش کرد برای تقسیم شعر امروز ابزار متناسب با آن را فراهم کند، و لاجرم همان وزن را ـ که بیش از سایر موضوعات شعر نیمایی مورد توجّه کلاسیکها قرار داشت ـ دستمایهٔ تقسیم‌بندی شعر قرار داد. براهنی از این نقطه است که به شعر می‌نگرد، ورنه برای آن کس که دیدی فراتر از سطح داشته باشد مسلّم است که هیچ‌گونه قرابت و شباهتی میان شعرمثلاًاحمدرضااحمدی وشاملونیست. این‌دوشعررانتهایك چیزبه‌هم متصل می‌کندوآن بی‌وزنی است. وشگفت آنکه اشتراك ازسلب برخیزدونه از ایجاب!

براهنی در چارچوب چنین درکی از شعر است که به حلّ «بحران» آن پرداخته است. تصور او از شعری که قرار است «بن‌بست» را بشکند، بیشتر از هر چیز مبتنی بر شعری است که به لحاظ ساختار نه اوزان نیمایی را داشته باشد و نه بی‌وزنی شاملویی را، لاجرم پیشنهادش برای شعر ما عبارت از شعری است که وزن و بی‌وزنی را با هم داشته باشد و از ترکیب بحور مختلف‌الارکان به وجود آمده باشد! در این زمینه، البتّه ایشان خالق خلقهای‌دیگران‌اند! وهرچه هست این‌حرکت‌نیزدرحوزهٔ همان مباحث‌شعر نیمایی می‌گنجدودلیلی نیست که آن را حرکتی خارج ازحوزهٔ شعرنیمایی تلقی کنیم.

براهنی در توضیح پیشنهاد شعری خود و در استدلال برای آن می‌گوید: «ظرفیت موسیقایی و هارمونی‌طلبی و حتی معنی‌خواهی در اوزان مختلف‌الارکان بیشتر مطلوب و محسوس است تا در وزنهای سیّال» (ص ۱۴۵)، و مشخّص نمی‌کند که این‌گونه هارمونی‌طلبی، بیشتر مطلوب کیست؟ و مگر نه آنکه سیّالیت وزن، خود محصول شدّت هارمونی است؟ البته اگر او می‌گفت: هارمونی‌ای بیشتر قابل درك است که به جاهایی از آن خدشه وارد شده باشد و به عبارت دیگر سیّالیت آن کمابیش آسیب دیده باشد، موضوع دیگری بود، امّا او این را نمی‌خواهد بگوید. او می‌خواهد بگوید که مثلاً وزن شاهنامه (که تنها از تکرار یك رکن به وجود آمده است) کمتر «محسوس و مطلوب» است تا وزن رباعیات خیام. همین است که می‌گوید: «هارمونی‌ای هارمونی است که حداقل از دو ملودی ساخته شده باشد» (ص ۱۴۶)، و مقصودش از دو ملودی، دو رکن متفاوت از افاعیل عروضی است؛ امّا چون از موضع همان شمس قیس به وزن می‌نگرد (برخلاف ادّعای خود او که می‌گوید به وزن زبان می‌نگرد و نه به وزن عروض)، متوجه نمی‌شود که دوایر مشترك‌الارکان نیز در بطن خود مختلف‌الارکان‌اند. مثلاً بحر رمل مزاحف (وزن مثنوی: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) را اینگونه‌ها نیز می‌توان تقطیع کرد: «فاعلن مستفعلن مستفعلن»، یا: «فع مفاعیلن مفاعیلن فعل»، یا: «فع فعولن فاعلن مستفعلن»، و یا به بسیاری شکلهای دیگر که به وسیلهٔ عروضیان قدیم تقطیع مجازی نامیده شده است. بنابراین، ادّعای براهنی در مورد بحور مختلف‌الارکان اساساً بی‌معنی است.

و براهنی از این قبیل حرفهای بی‌معنی ـ به معنی واقعی کلمه ـ بسیار زده است. مثلاً، وقتی می‌گوید: «شعر با سینه و حنجره و دهان و دندانها و لبها و دم و بازدم سر و کار دارد. نثر با چنین چیزی سرو کار ندارد. و حسّ یعنی این»، حرفی بی‌معنی زده است، و بی‌معنی بودن آن بویژه هنگامی آشکار می‌شود که کسی بخواهد بر اساس آن تعریف، تفاوت شعر حافظ را از نثر سعدی توضیح دهد.

او در اشاره به چند سطر از یکی از شعرهایش (از شعر «شِرّا»، ص ۸ ـ ۵۷، سطرهای: «عاشق‌تر از همه.../ مثل همین تو که در یك هما.../ شِرّا....) می‌گوید: «بلاغت در شعر چیز بی‌ارزشی است. وقتی که یکی «عاشق‌تر» است به کمال کلمه نمی‌اندیشد. «همه» [= همین] و «هما...» [= همان] از کلمه به سوی نَفَس می‌روند» (ص ۱۸۹)؛ و می‌گوید اگر چنین سطرهایی «لذّتی داشته باشد، لذّتش ناشی از رفتاری است که با زبان شده است.» (ص ۱۸۷) بی‌تردید این سطرها لذّت خود شاعر را موجب شده است. اما ذهن من خواننده، نه صرف لذّت بردن از این سطور، بلکه صرف ترمیم زبانی می‌شود که از نفس افتاده است و گویی آسم گرفته است.

براهنی تفاوت میان فصاحت و بلاغت را ندیده است. بلاغت، ابلاغ معنی است و فصاحت، استواری زبان است بر دستور آن. آنجا که عاشق، در بیان هیجان درونی خود دچار لکنت زبان می‌شود، ممکن است در آنجا ـ و شاید فقط در آنجا ـ به بلیغ‌ترین شکل بیان رسیده باشد؛ چرا که بلاغت به زبان محدود نیست و چه بسا زبان باید بشکند که ابلاغ صورت پذیرد. رنگ رخساره بلیغ‌ترین شکل بیان است، و مرگ درویشی که در کنار دکان عطار جان داد ـ یعنی سکوت ابدیِ او ـ شکل شگفتی از بلاغت است، و مولانا آنجا که مهمل می‌گوید تا به جهان حسّ و عاطفهٔ خود را ابلاغ کند به اوج بلاغت می‌رسد: «ای مطربِ خوش قوقو، تو قی‌قی و من قاقا...»

فصاحت اما استواری زبان است بر دستور آن. کلام فصیح، کلام قانونمند است. پس عاشق ممکن است به فصاحت نیاندیشد اما به بلاغت می‌اندیشد. وانگهی، کمال کلمه چیست که عاشق به آن نیاندیشد؟ کلمه در خود کمالی ندارد، کمال کلمه کمال متکلّم است، کلمه که متکلّم را بگوید بلیغ است، گرچه فصیح نباشد، و کلمه که متکلّم را نگوید خود مباد! و کلمه آن به که آینه باشد!

وقتی براهنی می‌گوید «بلاغت در شعر چیز بی‌ارزشی است»، می‌توان استنباط کرد که منظورش از بلاغت فصاحت است، و وقتی می‌گوید: «وقتی که یکی عاشق‌تر است» آدم نمی‌فهمد «عاشق‌تر» از کی و چه رابطه‌ای میان شاعر و عاشق است و چرا شعر باید دچار لکنت بشود، اصلاً عشقی که فصاحت را بگیرد عشق عقب مانده‌ای است و ربطی به انسان نو ندارد. عشق لال، عشق کنیزك مولاناست و خوش‌تر آنکه به همان روزگار بازگردد.

همهٔ خلاّقیتی که براهنی خود را بدان استوار داشته است و به یاری آن می‌خواهد شعر ما را از بن‌بست نجات دهد این است که با خط زدن نام دیگران از زیر کشفها و ابداعات آنان، نام خود را به جای آن نقر کند! مثلاً می‌نویسد شعر فروغ در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» بر اساس «طولانی کردن وزنی مختلف‌الارکان با ترکیبات ناچیز اوزان دیگر» به وجود آمده (ص ۱۶۸). در مورد اوزان مختلف‌الارکان که دیدِ شمس قیسیِ او را دیدیم، اما اگر با همان دید هم به سراغ شعر فروغ برویم معلوم نمی‌شود چرا باید آن را ناچیز شمرد! مگر نه اینکه این شعر، ترکیبی از اوزان گوناگون شعری (بحور مختلف‌الارکان!) است و فروغ در آن، بی که ادعایی داشته باشد، عالیترین مصداق آن چیزی را ارائه کرده است که براهنی تحت عنوان تئوری شعری خود در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد؟ و مگر نه اینکه ایجاد چنین ترکیباتی (ودرست در همان منطق نیمایی) همهٔ زیربنای اوزان شعری نیما و شمس قیس را برهم می‌ریزد؟

وقتی او می‌گوید: «به مادرم گفتم: دیگر تمام شد/ گفتم: همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می‌افتد/ باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم»، دراوزان شعر تصرفی کرده است که آن را به حدّ وزن در آثار منثور کشانده است. همین جاست که اخوان، شعر فروغ را به داشتن حدّاقلّ وزن توصیف می‌کند.[۴] این حدّاقلّ وزن، محصول حدّاکثر دخالت در اوزان مألوف است، تا آنجا که دخالتی بیش از این، شعر را به بی‌وزنی کامل ـ وزن «شعر سپید» ـ می‌کشاند، و این است که در ادامهٔ مصرعهای فوق، می‌توان جمله‌های بی‌وزنی قرار داد بی آنکه ذهن از این جهت احساس ناراحتی کند. مثلاً در ادامهٔ سطر «باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم» می‌توان نام کتاب آقای براهنی را نشاند و گفت: «خطاب به پروانه‌ها» و «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»؛ در این حال، وزن شعر فروغ حتّی کمك می‌کند که تنافر حروف واقع در ترکیب «خطاب به پروانه‌ها» ـ که آقای براهنی، لابد به دلیل بی ارزشی بلاغت در شعر (!) توجّهی به آن نکرده است ـ کمتر احساس شود.

براهنی، که قصد دارد همهٔ تحوّلات شعری پس از نیما و شاملو را به نام خود ثبت کند، در مورد وزن شعر رؤیائی ـ وزن *لبریخته‌ها* ـ می‌نویسد که او «از ترکیبهای وزن و بی‌وزنی و اوزان مختلف» می‌هراسد (ص ۱۸۴). وی یا شعر رؤیائی را نخوانده است، که در این صورت باید شگفت نقادی باشد که نخوانده داوری تواند کرد، یا خوانده است و موضوع را جدّی نگرفته است، که اگر چنین باشد از عدم جدّی بودن نقادی ایشان برمی‌خیزد، و یا می‌خواهد مسیر نگاه خواننده را تغییر دهد و معلوم نیست چرا. در بسیاری از شعرهای *لبریخته‌ها* این ترکیبات هست، و از جمله در لبریخته‌های: ۱۳۷/۱۳۰/۱۲۶/۱۱۵/۱۰۳.

اگر در عرصهٔ وزن همهٔ آنچه براهنی به نام خود قلمی کرده است همینهاست، نباید این تصوّر به وجود آید که او به همین حدّ و تنهابه ساختار وزن بسنده کرده است. براهنی در اشاره به شعری از رؤیائی می‌نویسد که سطرِ «نه می‌گریزم می‌خواهم» در آن شعر، «دگرگونی ناچیزی در نحو زبان» به وجود می‌آورد، و به این ترتیب می‌کوشد خلاّقیتهای وی را در عرصهٔ شعر «ناچیز» قلمداد کند، تا آن «ناچیز» در شعر خود وی «چیزی» بشود! وی چنان غرق در رؤیائی است که به هر کجای شعر او نشتری وارد شود انگار که بر تن شعر رؤیائی فرو می‌رود: «زانکه از لیلی وجود من پر است»!

براهنی بیش از هر چیز و در صدر دگرگونیهایی که در نحو زبان به وجود آورده است، به این سطرها اشاره می‌کند که: «یك روزمی که بوی شانهٔ تو خواب می‌بردم» و «من هم نمی‌بینَمَم من هم نمی‌خوابانَمَم» (ص ۱۸۵)، و شرح کشّافی دربارهٔ این جمله‌ها می‌دهد. و لابد انتظار دارد که خواننده این را نبیند که همهٔ این کشف بر گرفته از مصرعی از شعر رؤیائی است که: «در وقت مرگ/ فهرست کین اگرم بود/ انگور می‌شدم/ و می‌فشردمَم!»[۵]

همچنین وقتی می‌گوید: «کشتن بس است! کشتن بس است! می‌گویم»، متأثر از نحو زبان رؤیائی است که از «از دوستت دارم می‌گویم» می‌گوید! و یا متأثر از همان «دگرگونی ناچیز» در نحو زبان جملهٔ بالاست که: «نه می‌گریزم می‌خواهم»...

آنچه در کار رؤیائی، با توجه به گسترهٔ شعر وی، ناچیز می‌نماید، همهٔ ـ تقریباً همهٔ ـ شعر براهنی را می‌سازد. اما اگر وی در بر خورد با شعر رؤیائی، تنها در نقدی که سیمین بهبهانی از آن شعر ارائه کرده است[۶] تأمل می‌کرد، متوجه می‌شد که با چه ظرف کوچکی به سراغ شعر رؤیائی رفته است!

براهنی حق دارد از شعر هر کس، و از جمله از شعر رؤیائی تأثیر بپذیرد؛ او حق دارد شگردهای شعری آنان را به کار گیرد و با آن شعر و زبان خود را بسازد. این را، باری به هر تقدیر، می‌توان توجیه کرد. امّا او حق ندارد نام خود را به جای نام دیگران بنویسد، نام حقوقیِ چنین کاری هر چه باشد بی‌تردید غیر از توارد و تأثیرپذیریِ شاعرانه است.

براهنی شعر «دف» خود را با بهره گرفتن از شعر و زبان نصرت رحمانی ساخته است. آنچه در این شعر از ابداعات خود اوست واژهٔ «بدف» است از مصدر جعلی «دفیدن»، که البته جای حرف دارد و این گونه فعل ساختن این روزها، بویژه به‌وسیلهٔ کسانی که اطّلاع چندانی از زبان ندارند، دارد مد می‌شود. عجالتاً بریده‌ای از شعر نصرت رحمانی: «شب چشم/ مویت کلاف دود/ دامن سپید/ سخی تن...»[۷]؛ و از براهنی: «ای گُردِ روح!/ گیسوبلند!/ قیقاج ـ چشم!/ ابرو کشیده سوی معجزه‌ها، معجرِ هوس!/ خشخاش ـ چشم!/ خورشید ـ لب!»

غزلواره‌های براهنی، در سایهٔ غزلیّات سیمین بهبهانی نشسته است. این غزلیّات شکل

برخی ملاحظات حاشیه‌ای

سعید یوسف

پیرامون شعرها و مطالب این شماره

معیار انتخاب شعر

لکن این‌طور نباشد که ما هر دفعه مجبور شویم همان حرفها را تکرار کنیم؛ برگردید آن اشاراتِ شماره‌های قبل را یك بار دیگر مرور کنید!

ویروسِ اصلاحگر

می‌دانید که ما قرار است شعرها را بدون اصلاح و ویرایش چاپ کنیم؛ یك مورد هم که دفعهٔ قبل ویرایش کردیم طرف مربوطه جوش آورد (که نامه‌اش را در صفحات بعد خواهید خواند؛ انگار کار درست را به‌عنوان ویراستار همان شاملو می‌کرد که همهٔ شعرها را «بازنویسی» می‌کرد امّا صدایش را در نمی‌آورد!)

در کامپیوتر ما ولی متأسّفانه ویروسی راه یافته بود که نظمِ نوشته‌ها را برهم می‌زد و همه چیز را، بویژه در شعرها، پس و پیش می‌کرد، و ما پس از کشف این اشکال با زحمت زیاد موفّق شدیم شکل اصلی را به شعرها بازگردانیم. البتّه وقتی دقّت کردیم، دیدیم که این ویروس بیچاره، شاید در اثر سیر و سیاحت در کامپیوتر ما، برای خودش یك پا شاعر شده و تغییراتی که داده همه‌اش به قصد اصلاح شعرها بوده، در مواردی انگار پُر بی‌ربط هم نگفته!

مثلاً در یکی از شعرهای منوچهر دوستی، که شکل درستش همان است که چاپ شده، این ویروس پیشنهاد کرده بود که در بندِ اوّل، «دو پستان» پس از سطر «چکیده‌اند» بیاید (حالا یکی نیست به این ویروس بگوید: تو به پستانهای شعر مردم چه‌کار داری؟!) و در بند دوّم، «همیشه» برود پایین‌تر و بشود سطرِ ماقبلِ آخر، که در آن صورت کلّ شعر چنین خواهد بود: «دو قطره/ چکیده‌اندروی سینه‌اش/ دوپستان/ □/ این درخت/ به هرسوکه می‌وزد/ بوی شیرمی‌دهد/ همیشه/ بوی شراب.» وانگاراین‌طوری واقعاً خیلی بهترهم می‌شود، نه؟

امیدواریم همهٔ خرابکاریهای این ویروس را (که ما نامش را «ویروس عدنان غریفی» گذاشته‌ایم، چون ظاهراً به این ویروسها نامی هم باید داد) توانسته باشیم پیدا کنیم و فردا با اعتراضِ دوستان رویه‌رو نشویم.

(در ضمن دوستمان منوچهر دوستی همراه با شعرها، نامه‌ای طنزآلود هم فرستاده در توجیه اینکه اصلاً چرا به خودش جرأت داده که برایمان شعر بفرستد!)

نق بزنیم یا نزنیم؟

اگر هم بخواهیم نق بزنیم، این بار با نق زدن به جانِ خوانندگانِ یُبسی شروع می‌کنیم که لطفِ این نق‌ها را در نمی‌یابند و همه‌اش برداشتهای عوضی می‌کنند. ما برمی‌داریم به شوخیِ سربه‌سرِ دوستانِ شاعرمان می‌گذاریم و بعضیها که اینها را جدّی می‌گیرند، شروع می‌کنند به نصیحت و دلالت که نخیر شما بد فهمیده‌اید وغیره. مثلاً به آدمی که متوجه شوخی ما با محمّد مختاری در آن قضیّهٔ کلمهٔ مفقوده نشده [۲، ص ۵۳] و فکر می‌کند ما به‌خاطر دوستی با او داریم «ضعفِ کارش» را «توجیه» و «ماله‌کشی» می‌کنیم، چه می‌توان گفت؟ به هر حال، با توجّه به استقبال اکثریّت خوانندگان از این بخش و بویژه از همین لحن (که نشان می‌دهد استثنائاً آنتن اکثریّت درست گرفته است) ما به کارمان ادامه می‌دهیم، و از آدمهای خیلی جدّی هم می‌خواهیم یك کمی کوتاه بیایند. ضرورتی هم نمی‌بینیم که در اینجا به دانه‌دانهٔ آن کژفهمیهای خوانندگان اشاره کنیم و بگوییم منظورمان چه بوده.

نقّ دوّم را هم به جانِ برخی از شاعرانِ نق‌شنیدهٔ دفعهٔ قبل باید بزنیم که آنتن آنها هم خوب نگرفته است. از «پدیدهٔ محمد عارف» که بگذریم (← نامهٔ ص ۶۶)، باید مثلاً به دوست شاعرمان محمّد امان اشاره کنیم که برداشته نوشته: آخر من کی گفته‌ام که ضعف و قدرتی ندارم، فقط گفته‌ام که آنها را پنهان می‌کنم! خوب منظور ما هم همین بود برادر: وقتی پنهانشان کنی، دیگران تو را ملال‌آور خواهند یافت. اصلاً حالا که این‌طور شد بگذارید یك نقّ دیگر هم به جانش بزنیم به‌خاطر یکی از شعرهایی که این بار برای ما فرستاده بود و تنها دو کلمه بود، هر کلمه در سطری، و با آن یك کلمه‌ای هم که عنوان شعر را تشکیل می‌داد جمعاً از بالا تا پایینش می‌شد سه کلمه! ما می‌توانستیم این شعرِ دوکلمه‌ای را هم اینجا برای اطّلاعتان چاپ کنیم، ولی ترجیح می‌دهیم پیدا کردنِ این دو کلمهٔ جادوییِ شعرساز را میان خوانندگان خود به مسابقه بگذاریم.

و امّا ناگفته نگذاریم که دوستانی هم بوده‌اند که با این نقها برخوردی بسیار دوستانه کرده‌اند: مثلاً دوستِ نسبتاً شاعرمان، عسگرِ نسبتاً آهنین (که خودش این بلای نسبی‌گرایی را به جان ما انداخته) گفته است که شعر «عسل» را اصلاح کرده تا بر شیرینیِ نسبی‌اش افزوده شود (البتّه ما این نق را قبل از چاپ شعر هم به او زده بودیم، و نمی‌دانیم چرا فقط نقهای چاپ شده جدّی گرفته می‌شوند!)؛ نیز عدنان غریفی گفته است که شعر «شیر» (که در شمارهٔ ۱ نقی نثارش شده بود) در چاپهای بعدیش شکل دیگری خواهد داشت. (البتّه حیف که نه عدنان و نه برخی از خوانندگان، لطف آن اشارهٔ ما به «زیپ» را [۲، ص ۵۳] درك نکرده بودند و برداشتهای عوضی کرده بودند!)

و نیز باید با سپاس و ستایش از دوستمان آرش اسلامی یاد کنیم که در معرّفی کتابش نوشته بودیم «در بیان احساس شاعرانه‌اش ابزار قلم‌مو را استادانه‌تر از قلم در دست می‌گیرد» [۲، ص ۵۸] و اگر آدمِ یُبسی بود باید این را توهینی به شعرش تلقّی می‌کرد، ولی این نازنین، همچنان که شرط دوستی است، جنبهٔ مثبت این اشاره را گرفته و برداشته دو تابلوی کوچك و زیبای رنگ‌وروغن از کارهایش را هم برایمان فرستاده. درود بر او باد!

و امّا نقهای جدید به شعرهای این شماره (که می‌دانید هیچ به معنای نقد شعر یا برخورد با همهٔ ضعفهای آن حتّی نیست):

ای آرش جانِ نسبتاً اسلامی، چرا شعرهایی را که برای ما می‌خواهی بفرستی خودت یك بار دیگر (برای اصلاح «سهو قلم» ها) نمی‌خوانی تا ما بعداً نبینیم که «مسحور» را «محسور» نوشته‌ای و «ماه» را فقط «ما»! لکن این‌طور نباشد که ما مجبور شویم برخی شعرها را فقط به‌خاطر چنین بی‌دقّتیهایی کنار بگذاریم. بعدش هم به ما یك توضیح بیولوژیك بده ببینیم آدم چطور می‌تواند در «جنین»، «نطفه» ببندد؟

و ای خانم افسانهٔ نسبتاً خاکپور، زبان شعر شما گاهی ناهماهنگ می‌شود؛ مثلاً «این را آیینه گویدم» قدری قباحت لفظی دارد.

←

→

بدریخت شده‌ای ـ و نه ریخت‌زدایی شده‌ای ـ از غزلیّات سیمین است.

زبان بعضی از شعرهای وی در عین حال یادآور زبان احمدرضا احمدی در شعرواره‌هایی است که از او در سالهای اخیر منتشر شده است. مثال:

احمدرضا احمدی: «من دوستش داشتم. یك اسم در خانه داشتم. هر روز اسم را تکرار می‌کردم. یك روز با تکرار نامش کودك بزرگ شد، رشد کرد. دیگر زنی بود که عطر بنفشه را بر پوست خالکوبی می‌کرد. منتظر بود که تمام نقشهای قالی شکفته شود./ با آمدن زن به تابستان گرما تلف شد...» ۲

براهنی: «همیشه وقتی موهایم را از ابروهایم کنار می‌زنم آن‌جا نشسته‌ای/ برروی برگها و، در «درکه» و باد می‌وزد و برف می‌بارد و من نیستم/ هرروز از گلفروشی «امیرآباد» یك شاخه گل می‌خریدم تنها یك شاخه...» («نگاهِ چرخان»، ص ۷۸)

پس، براهنی ـ در این کتاب ـ بیش از همه، از شاعران غیر نیمایی تأثیر پذیرفته است، و لاجرم حق دارد که خود را شاعری غیر نیمایی تلقّی کند. بااین‌همه، او در حوزهٔ تفکّر نیما می‌اندیشد و هنوز و همچنان شاعری نیمایی است. شعر او اتفاقاً به آن دسته از شعرهای نیما نزدیك می‌شود که از دایرهٔ تعریف کنونی شعر خارج می‌ماند. براهنی، روایتگر است نه کاشف، و شعر او حاشیه‌نشین اتفاقات و خاطرات روزمرّه است و در بهترین حال به تاریخ می‌رسد. سهم او از شعر نیما، سهمی اخوانی است؛ که شالودهٔ شعر او را روایت می‌سازد، گیریم که دریوسته‌ای ازفانتزی پنهان شده‌باشد.

اگر همهٔ آنچه که براهنی به نام خود قلمی کرده است خلق خود او می‌بود نیز همچنان شعر او شعری ضعیف بود:

ـ این شعر نتوانسته است خود را از ضربات پی‌درپی ساده ترین انواع صفت و موصوف برهاند: سرسرای مجلل/ چشمان مهربان/ زبان الکن/ بچه‌های شاد/ میخ تیز/ مجلس بزرگ/...

ـ و کتاب پر است از غلطهای دستوری و از جمله حذفهای بی‌منطق: «و عینك [به چشم] و کلاه خود به سر داشت»/ «چرا با جوان عاشق شوخی [می‌کنی]؟»/ «مرا به هیچ کس نشان نده: نه [به] دخترم نه [به] برادرهایم نه [به] خواهرم نه [به] پسرهایم»...

ـ درکنار اینگونه حذفها، تأکیدات بی‌مورد هم کم نیست: «چنان پرم من از تو چنان پر که بیشتر شبیه شوخی زیبایی هستم» (ص ۹۶) (که بد نیست با شعر فروغ مقایسه شود که: «و من چنان پرم که روی صدایم نماز می‌خوانند»). و نمونهٔ دیگراز اینگونه تأکیدات: «می‌گذراند تهم مرا ز کورهٔ خورشید»/ «ارکستر بود که دیوانه‌وار مثل موج به صخره در ابدیت، مکرر می‌کوفت»...

ـ وشعراوغالباًزبان قصّه به‌خودمی‌گیرد: «وچشمهایش‌رابه صورت منِ بیچاره دوخته بود و هیز بود» (ص ۹۶)/ یا: «گفتیم: ـ چیزی بگو!/ در ابتدا چیزی نگفت فقط لبخند زد/ وقتی که داشتیم مأیوس می‌شدیم گفت، ـ بسیار خوب ـ/ ما گفتیم: دیگر «بسیار خوب» نمی‌گوییم دستور داده‌اند نگوییم ـ/برگشت/ می‌گریست/ و رفت/ می‌دانیم در زیر خاك پنهان شده است» («می‌سوزیم»، ص ۷ـ ۷۶)

این، زبانِ غولی است که دنیا را پر از اپسیلونی‌ها می‌بیند و برآن است که شعر ما را از بن‌بست نجات دهد!

با این همه، مطالعهٔ کتاب براهنی برایم لذّت‌بخش است، و این لذّت وقتی به اوج می‌رسد که سر از آن بر می‌گیرم تا به نوترین پدیده‌های شعر فارسی بنگرم؛ راستی که جوانها ـ جوان‌ترها ـ چه غوغایی کرده‌اند!

کتاب را در قفسه جای می‌دهم؛

غول و قارووره، در انبوهی از غبار گم می‌شوند...

۱ـ براهنی می‌نویسد: «ادامه حضور صدها آدم شبه نیمایی... و صدها شاعر شبه شاملویی... پیدایش صدها شاعر با قد و هیکل اپسیلونی... هرگز به نفع شعر فارسی... نیست.» (ص ۱۶۱)

۲ـ انقلاب جدید شعری ایران و زمینه‌های آن، انتشارات رؤیا، ۱۳۷۲

۳ـ حرفهایی با فروغ فرخزاد، انتشارات دفترهای زمانه

۴ـ مقدمهٔ اخوان بر کتاب ارغنون، دفتر شعر، حسن فدایی

۵ـ نشریهٔ ادبی نگاه، شمارهٔ ۵، پاریس، ۱۹۹۲

۶ـ از حاشیه تا متن (درباره‌ٔ «البریخته‌ها») گردآوری و تنظیم از هما سیار، نشر باران، ۱۹۹۶

۷ـ در جنگ باد (برگزیدهٔ آثار)، نصرت رحمانی، انتشارات بزرگمهر

۸ـ گاهنامهٔ ادبی قلمك، شمارهٔ مسلسل ۷، ۱۳۷۲

و ای مسعود خانِ نسبتاً رستگاری، آفرین بر این غزل خوب، و خوانندگان ما هم می‌بینند که این ردیف و قافیهٔ ملعون و دست‌وپاگیر گاهی چقدر می‌تواند در هدایت تخیّل شاعر نقش مثبت بازی کند. امّا آن «سبزه‌قبا» که نوشته بودی (و ما درستش کرده‌ایم) می‌دانی که ربطی به «سبزه» ندارد و اگر هم به‌جای «سبزقبا» (یعنی «قباسبز») به‌صورت «سبزِقبا» و با کسره تلفّظ شود، در واقع تلفّظ آن به لهجهٔ شمالی است. این هم که می‌گویی «به شعرِ حافظ و فالی به خواب می‌رفتم» قدری تنزّل لفظ دارد، مضافاً بر اینکه آدم خیال می‌کند «فالی» هم نام شاعری است مثل حافظ.

و ای خانم نسرین نسبتاً رنجبرِ نسبتاً ایرانی، آن‌طور که شما در اوّل شعرتان با «دخمه» و «قبر» و «چوبهٔ دار» وغیره (آن هم هزار هزار!) دور برداشته‌اید و کولی‌بازی درآورده‌اید، آدم فکر می‌کند حالا چه می‌خواهید بگویید و به کجا می‌خواهید برسید، ولی آن «هزار لحظهٔ دلتنگ» وغیره که درپایان می‌آید (وآن چندنقطهٔ روزگار هجران) برای آن آغازخیلی‌کم است و حکم سطلی آب سردرادارد که روی انتظاراوّلیهٔ آدم بریزید. حالامگر چه شده خانم؟

و ای انوشِ نسبتاً سرحدّیِ نسبتاً بارانی! آن چیزهایی را که تو می‌گویی، ممکن است بشود از «حالت» چشمها دریافت ولی آخر «رنگِ» چشم چطور می‌تواند از روزگار کسی بگوید؟ (اگر هم منظور سفیدی چشمهاست که گاهی مثل کاسهٔ خون سرخ می‌شود، باز معلوم نیست این سرخی از گریهٔ بسیار است یا از عیّاشی و شبزنده‌داریِ بی‌حساب؟)

و ای بتول جان نسبتاً عزیزپور، در دوّمین سطر شعر «آرزوها» گویا باید «همچون» می‌گفته‌ای و نه «همچنان که»: اگر «همچنان که» بگویی، آن وقت ممکن است تصوّر شود که خواسته‌ای بگویی آن «بلیط قطار» و «پاکت سیگار» وغیره هم «آرزوهائی دارند» ـ همچنان که آدم‌ها! (تعمیم نمی‌دهم، اینجا ولی این‌طور به نظر می‌رسد.)

و ای کاکا منوچهرِ نسبتاً کابلی، اینکه به‌جای «دست تکان می‌دهد» بگویی «تکان می‌دهد دست» (آن هم در شعر سپید که لزوم چنین جابه‌جاییهایی را ـ اگر بی دلیل باشد ـ منتفی می‌کند) چندان تلاش فوق‌العاده‌ای برای دست یافتن به بیانِ شعری نیست و چه بسا همان «دست تکان می‌دهد» در اینجا بهتر هم باشد. باید کارهای دیگری کرد.

و ای خانم زیبای نسبتاً کرباسی، «دیوی مهیب» خیلی بهتر و با زبان شعر شما همخوانتر است تا «دیو مهیبی»؛ اصولاً در «زبان ادبی» مطلوب آن است که یاء نکرهٔ وحدت (برای آنکه با یاء نکرهٔ مجید محسنی اشتباه نشود محکم‌کاری کردیم!) به اسم اضافه شود و نه به صفت؛ برخلاف شکل رایج در محاوره. (شعرِ موزون هم که نیست که محدودیّتهای وزنی مانع شود.) در شعر «نابه‌خود» هم سطر سوّم («چلچلهٔ موسیقی از کلامم») را می‌توان حذف کرد: «موسیقی» در همان «قمریانِ واژه‌ها» مستتر است؛ و در ضمن هدایت نگاه از «چشمان» به سوی «لبان» و بعد «کف» (دستان)، چرخش نگاه بر «اندامها» خواهد بود، و تنها «کلام» در اینجا سازی دیگر می‌زند. امّا چه خوب در هر دو شعر حسّ خود را تصویر و منتقل می‌کنید! پایانهای هر دو شعر بسیار درخشان است؛ و شعر اصولاً باید همین‌طور باشد، یعنی به‌سوی نقطهٔ اوجی در پایان حرکت کند، نه اینکه برعکس باشد و با یك فکر یا تصویر خوب شروع شود و بعد ادامه‌اش به آن خوبی در نیاید و اُفت می‌کند.

و ای خانم ه. ت. نسبتاً مینا! تا به حال «آستانی» به‌جای «آستان» نشنیده بودیم (برخلاف مثلاً «درگاهی» یا «زیرزمینی» که در تداول به‌جای «درگاه» و «زیرزمین» می‌گویند)، ولی شعر آن‌قدر خوب است که این قابل اغماض است. نگاه و تخیّل شما هم خیلی نو، نامتعارف و غیرکلیشه‌ای است.

و ای خانم نویدهٔ نسبتاً نویدی؛ در شعرتان می‌گویید «آن سرّسودنهای بنفشِ درختانِ چنار» و نمی‌گویید سرّسودن بر چه؟ منظور سر به هم سودن است؟ از «خیزانِ موج» هم خوشمان نیامد (اصولاً ما از این نوع تجاوزها به زبان خوشمان نمی‌آید، مگر دیگر چه تجاوزی باشد و از سوی چه تجاوزکاری).

و ای جناب سعید نسبتاً یوسف، خدا خفه‌ات کند، بس است دیگر.

نق به مقالات

دوستان مقاله‌نویس ما خیال نکنند که از نق در امان خواهند بود. از این خبرها نیست. می‌دانیم که صدای برخی از خوانندگان هم درخواهد آمد، و حتماً در صفحات «بازتاب» هم خواهید خواند که آقای نجومی نوشته است: «سعید یوسف... همه جای مجلّه حضور دارد، حضوری تعیین کننده و بلکه خط دهنده. و این خواننده را اگر آزار ندهد، حدّ اقل معذّب می‌کند.» ولی ما، آقای نجومی، اصلاً خیال نداریم که فقط «چاپ کننده» ی آثار دیگران باشیم؛ وگرنه خیلی ترجیح می‌دهیم دوستان دیگر این زحمت را بکشند و ما مطلب بدهیم برایمان چاپ کنند! ما می‌خواهیم، نه به‌عنوان حرف آخر و نه به‌عنوان معلّم یا قیّم خوانندگان یا هرچیز دیگری، بلکه به‌عنوان یك همراه و دوست، خواننده را در صفحات مجلّه همراهی کنیم و پسند خودمان را هم به او بگوییم. و این هم نه برای آنکه مرض یا عقده داریم، بلکه این را شیوهٔ درست کار می‌دانیم.

و امّا برای آنکه خیال همه را راحت کرده باشیم بگوییم که ما با هیچ‌یك از مقالاتی که چاپ کرده‌ایم توافق و همسویی کامل نداریم! (با نوشته‌های خودمان هم که فعلاً داریم، ممکن است فردا نداشته باشیم!)

پس این نقها را با نوشتهٔ سماکار شروع کنیم، که فکر نکند در حقّ او یا پارتی‌بازی خواهد شد. مقالهٔ سماکار نامنسجم است (با آن صحرای کربلایی که واردش کرده) و نثرش ناهماهنگ (که البتّه ما در چنین مواردی، مقداری از ناهنجاریهای نثر هر نویسنده‌ای را می‌گذاریم باقی بماند تا تفاوت نثرها و شیوه‌های نگارش احساس شود). در بخش معرّفی کتابها، به دلیریهایش در کتاب تازه‌اش «*در آمدی بر نقد ساختارهای زیبایی‌شناسی*» اشاره کرده‌ایم؛ از برخی از دلیریهایش در این مقاله ولی هیچ خوشمان نیامد: معلوم نیست آیا می‌خواهد بعد به هر چیز نامی تازه بدهد، یا آنکه نمی‌داند که آن چیز خودش نامی دارد؟ (و تازه آن نامی هم که او برایش انتخاب کرده نام بسیار شناخته شده و جاافتادهٔ چیز دیگری است!) مثلاً چرا باید به بَندهای شعر گفت «قطعه» در حالی‌که قطعه خودش مفهوم دیگری در شعر دارد، و چرا به سطرهای شعر باید گفت «پاره» در حالی که وقتی می‌گوییم «پاره‌ای از یك شعر» چیز دیگری منظور ماست جز سطر؟ ما ضمن ویرایش، همهٔ این موارد را اصلاح کردیم، چون اصلاً درست نمی‌دانیم که خواننده دچار سرگیجه شود و در هر مقاله‌ای خود را با تعدادی اصطلاحات و معادلهای جدید من‌درآوردی روبه‌رو ببیند که قبلاً برای همانها معنایی دیگر می‌شناخته.

امّا از اینها که بگذریم، و از اظهار نظرهایش دربارهٔ آن شعر «سیب» هم که بگذریم (چون به هر حال بیان یك نظر و یك برداشت است دیگر)، باید دست کم به برخی برداشتها یا نقلهای نادرست در نوشته‌اش اشاره کنیم.

مثلاً تعریف خوئی از شعر را به‌صورت «فشردگی و گره‌خوردگی عاطفی کلام» نقل می‌کند (ص ۵۴)، که درستش «گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و کلام [در...]» است.

نیز ما را متّهم به ساده‌انگاری می‌کند که گویا در اشاره به شعر «فیلها» گفته‌ایم شاعر باید می‌گفته «پیرمرد [که او البتّه اشتباهاً می‌نویسد «شاعر»] خیال کرده که فیلها آنجا هستند» (ص ۵۵)، که این نه نقل و نه تفسیر درستی است از عبارات مقالهٔ «دو نگاه: سه اشاره» در شمارهٔ ۲ *گاهنامه*. آنجا بحث بر سر «خیال» است و نوع به‌کارگیریش در آن شعر بخصوص، و از قضا با تأیید شیوهٔ شاعر.

این را هم در حاشیه به سماکار گفته باشیم که منظور حافظ از «سبز»، درواقع «آبی» است، و خلط کردن میان دو رنگ سبز و آبی (یا اخضر و ازرق) در قدیم رایج بوده است (هنوز هم در روستاها هست)؛ ما دیگر نباید در تفسیر امروزی خود این خلط را تکرار کنیم (ص ۵۵).

آن مشکل اختراع اصطلاحات و معادلهای جدید که گفتیم، اصلاً اساس نوشتهٔ دوستمان محمود فلکی را تشکیل می‌دهد. توضیحات او دربارهٔ هایکو، به‌عنوان گونه‌ای از شعر، جالب و سودمند است. از آن که بگذریم، به نظر این کمترین، نامگذاری شعر تنها بر اساس درازی و کوتاهی آن (که تازه حدّ و حدودش هم معلوم نیست) و بعد هر یك را «گونه» ای از شعر دانستن معلوم نیست چه کمکی می‌کند. حتّی در شعر سنّتی هم در تعیینِ گونه‌ها غالباً اولویت با معیارهایی دیگر بجز تنها طول شعر است: گاه شعری می‌خوانید که ۱۵ بیت بیشتر ندارد ولی آشکارا قصیده است و گاه غزلی می‌خوانید که ۴۰ بیت دارد یا بیشتر. وقتی می‌گویید: «شعری از شاملو خواندم» معمولاً دیگر نمی‌گویید شعری بلند یا کوتاه خوانده‌اید، در حالی که می‌تواند شعری به درازیِ «رکسانا» باشد یا شعری به کوتاهیِ آن شعرِ دوسطریِ «کوهها»: «کوهها با هم‌اند و تنهایند / همچو ما باهمان تنهایان.» تازه، اگر هم بخواهیم تصریح کنیم، چرا نگوییم «شعر کوتاه»، همان‌طور که می‌گوییم «داستان کوتاه»؟ (اگرچه «داستان کوتاه» را با توجّه به ویژگیهایش خیلی راحت‌تر می‌توان یك «گونه» ی ویژه دانست تا شعر کوتاه را.) و از این هم که بگذریم، نام پیشنهادی «ترانك» را هم شخصاً زیاد نپسندیدیم؛ بحث در دلائلش مجالی دیگر می‌طلبد.

در ضمن ما در بالا به شعر دو کلمه‌ایِ محمّد امان نق زدیم، حالا فلکی هم در همین مقاله‌اش (ص ۳۹) شعری سه کلمه‌ای از محمّد زهری نقل می‌کند: «غروب / غربت / آه!» و آن را با توجّه به ذکر کلمهٔ «آه!» شعری کامل می‌داند؛ که به این ترتیب باید دید کدام دو کلمه را در زبان می‌توان یافت که با اضافه شدن کلمهٔ «آه!» تبدیل به یك شعر نشوند! (حتماً هم باید یك علامت تعجّب به دنبالش باشد تا آدم متوجه شود که چقدر شاعرانه و پرمعناست.) در این حالت، «*نساختنِ*» شعر و پیدا کردن کلماتی که شعر *نشوند* خیلی دشوارتر از «*ساختنِ*» شعر خواهد بود!

دوران، دوران تجدید نظرهاست وهمه چیزرا جوردیگردیدن وجوردیگر تعریف کردن، ودرچنین دورانی عدنان غریفی هم برمی‌دارد «شعر سیاسی» را به همین راحتی توی گیومه می‌گذارد که یعنی چنین چیزی اصلاً غلط است و اصلاً، به عنوان شعر، وجود ندارد. برای آنکه حرفش را هم به کرسی بنشاند برمی‌دارد همهٔ شعرهای سیاسی خوب را جدا می‌کند و می‌گوید اینها «شعر سیاسی» نیستند بلکه به‌طور ساده «شعر» اند؛ شعرهای بد را هم می‌گذارد آن طرف و می‌گوید «می‌بینید اینها چقدر بدند؟ اینها اصلاً شعر نیستند! پس روشن شد که ما اصلاً شعر سیاسی نداریم و اصطلاح *شعر سیاسی* غلط است.» در حالی که ما دهها کتاب و صدها مقاله می‌توانیم از ناقدان و محقّقان فرنگی پیدا کنیم که حتّی در عنوانشان اصطلاح «شعر سیاسی» و گاه حتّی ـ جالب است! ـ «لیریك سیاسی» به کار رفته است، و تلاش آنها هم نه در نفی موجودیت چنین گونه‌ای از شعر بلکه تنها در توضیح آن بوده است. ما به هر حال می‌دانیم که این کاکا عدنان چه می‌خواهد بگوید، دارد مرزی میان بد و خوب در شعر سیاسی می‌کشد، و البتّه که هر گونه‌ای از شعر بد و خوب دارد، بی آنکه مجبور باشیم بدهایش را «خلع لباس» هم بکنیم و پاگونهای نشانهٔ «گونه» را از دوششان بکَنیم.

از اینکه بگذریم، و آن «صحرای کربلا» ی فلسطین را هم که به او ببخشیم (گاهی هم این «صحراهای کربلا» واقعاً خالی از لطف نیستند)، می‌ماند آن اشارهٔ غریفی به برشت که: «جالب این است که برشت، چه در نمایشنامه‌ها و چه در کارهای شعری خویش، عمدتاً هدف آموزشی و تربیتی را دنبال می‌کرد» (ص ۱۹). در مورد برشت ولی گفتنی است که او شعرهایش را «عمدتاً» امری خصوصی تلقّی می‌کرده و از همین رو در زمان حیات در حدود ۱۷۰ شعر بیشتر چاپ نکرده، درحالی‌که کلّ اشعارش کمابیش ۱۰ برابر این تعداد است، پس این تصوّر که در شعرهایش «هدفی آموزشی و تربیتی را دنبال می‌کرده» نمی‌تواند درست باشد؛ و امّا در نمایشهایش، که خود چندتایی از آنها را «نمایشهای آموزشی» (Lehrstücke) نامیده، در واقع آن چند نمایش را همچون متنهایی برای آموزشِ زندگی به گروه کارگرانی که قرار بوده بازیگران آنها باشند نوشته (خود برشت البتّه از لفظ «بازیکنان» Spieler استفاده می‌کند و نه «بازیگران» Schauspieler یا «هنرپیشگان» که بار حرفه‌ای دارد)، و این تصوّر که قصد آموزش سیاسی کلّ جامعه یا حتّی طبقه را دنبال می‌کرده است تصوّری نادرست است (برشت حتّی، به همین دلیل، می‌گوید که این نمایشهای آموزشی اصولاً نیازی به بیننده ندارند؛ خود بازیکنان در اینجا مهم‌اند). من خود بی بردن به این نکته را مدیون دقّتها و مطالعات هایدهٔ ترابی هستم و از او سپاسگزارم. (می‌توان مراجعه کرد به کتاب R. Steinweg به نام ***Brechts Modell der Lehrstücke*** چاپ ۱۹۷۶، فرانکفورت.)

و ناگفته نگذاریم که در نوشتهٔ دوستمان روزبهان هم نه لحن برخوردش با براهنی را پسندیدیم و نه در همه جا با نظرش موافقیم، ولی حرفهای قابل تأملی است و پرداختن به آنها فرصتی دیگر می‌خواهد.

پایان‌بخشِ این سری از نقها یك توصیهٔ تکنیکی است به همهٔ دوستان: سعی کنید نقل قولهایتان دقیق باشد و همیشه با ذکر مشخّصات کامل منابع! (نقهای دیگر بماند فعلاً.)

در بابِ اهمیّت سطربندی در شعر

در بخش «خطاهای چاپی» در صفحات بعد می‌بینید که به دو خطای چاپی در شعرهای چاپ شده هم اشاره شده است، و بروز خطا در شعر واقعاً از فجیعترین چیزهایی است که برای یك شاعر می‌تواند پیش بیاید. یك موردش در شعر هادی خرسندی بود (تبدیل شدنِ «سخت» به «سهل»)، که همین‌جا از او پوزش می‌خواهیم، و مورد دیگرش در شعر «سوك سیاوش» از اسماعیل خوئی، که در نامه‌ای برایش (۲۸ر۵ر۹۶) ازجمله نوشتیم:

> ... نمی‌دانم چرا در آخرین نمونه‌ای که برای چاپ فرستاده بودم یك سطر که قبلاً تصحیح نهایی هم شده بوده و درست بوده، بامبول در آورده... آن نیمه‌مصطرِ «با آدمِ دگری» در ستون دوم را می‌گویم که «دگری» از ته سطر معلوم نیست چرا در رفته و رفته به اول سطرِ بعد (و آن «با» هم می‌بینی هرچقدر دستش را دراز کرده که آن «دگری» فلاّنفلانّشده را بگیرد و مانع فرارش شود زورش نرسیده و نتوانسته...) طبیعی است که می‌توان در شمارهٔ بعد توضیح داد و تصحیح کرد، ولی خودت می‌دانی که دیگر چاره‌گر نیست و خودِ آدم همین‌طور دلْچرکین می‌ماند...

ما از این فرصت استفاده می‌کنیم تا به دوستان ناشری که کتاب شعر چاپ می‌کنند هشدار بدهیم: برادران! در عصر کامپیوتر، آخرین کنترل همیشه باید در آخرین لحظه تکرار شود، چراکه با هر تغییر جزئی، تمام سطربندیها می‌تواند درهم بریزد و فاجعه به بار بیاورد! (فاجعه‌ای که البتّه انتظار نداریم یك ناشر اهمیّتش را درك کند، امّا می‌تواند یك شاعر را دچار حملهٔ عصبی و سکتهٔ قلبی کند!)

اینکه هر سطر شعری در کجا باید بشکند یا قطع شود، و اگر طول سطر کوتاه بود ادامهٔ سطر شعری چگونه در سطر بعد بیاید (که به هر حال از اوّل سطر نباید شروع شود)، اینها همه مسائلی است که برای شاعرِ آگاه به فوت و فنّ کار، قواعدِ ویژهٔ خودش را دارد، و هر انحرافِ عمدی از این قواعد هم جزو خصوصیّات سبکیِ شاعر به حساب می‌آید که در نقد و شرح و تفسیر شعرها موردِ توجّه قرار می‌گیرد.

گاه البتّه خودِ دوستانِ شاعر با شیوهٔ نوشتنِ شعرشان نشان می‌دهند که با اهمیّت کافی برای سطربندیِ شعر و تأثیرِ بصریِ آن قائل نیستند و یا با این ظرائف آشنایی ندارند. گاه نیز البتّه عمدی در کار هست برای نوآوریهایی در این زمینه، که مثلاً در اشعار اخیر رضا مقصدی دیده می‌شود. در شمارهٔ گذشته جزوِ «نق» هایمان اشاره‌ای به آن کردیم، در شعرهای این شماره هم می‌بینید که همان روال را ادامه داده است. و باز هم می‌گوییم که می‌دانیم مقصدی این کار را از سر عدم اطّلاع نمی‌کند، امّا گمان نمی‌کنیم که به این شیوه همیشه تأثیر چندان مطلوبی هم بگذارد، این شعرهای روان و مترنّم را (که هرچه بیشتر دارند به مددِ «کمندهای جاذبهٔ» شعر کلاسیك به شکار لحظاتِ نو می‌آیند) دیگر حیف است تا این حد قیمه قیمه کند ـ و گاه چه بسا خواننده را در خواندنِ شعر اذیّت هم بکند.

و در بابِ اهمیّتِ ستون‌بندی

پس از سطربندی، می‌رسیم به ستون‌بندی؛ و در اینجا نیز باید به خطای دیگری اشاره کنیم: آنچه که در صفحهٔ ۱۸ شمارهٔ گذشته از یدالله رؤیائی تحت عنوان «غایتِ اشیاء: نوعی دیدن» چاپ شده بود، در واقع باید در یك ستون چاپ می‌شد و نه در سه ستون. چرا؟ برای آنکه این نوشته قرار نیست، یعنی قرار نبوده است، به‌صورت یك «مقاله» خوانده شود. تلقّی ما این بود که این نوشته‌ای است به نثر، که، منتها، بسیار شاعرانه و زیبا نوشته شده است (و البتّه که نثر رؤیائی در حالت عادی هم نثری زیباست)؛ درست‌تر امّا این می‌بوده است که آن را، علی‌رغم اشارهٔ فروتنانهٔ پایانی‌اش که نوشته‌ای است «از میان یادداشتها»، شعری منثور تلقّی کنیم، گونه‌ای از شعر که نمونه‌هایش در کارهای اخیر رؤیائی دارد بیشتر و بیشتر می‌شود. (یك نمونه‌اش: همین شماره، ص ۲۲)

یکی از چیزهایی که ما را به اشتباه انداخته بود، صرف‌نظر از شکل نوشته شدن آن در دستخطِ رؤیائی، این بود که رؤیائی آن را در پاسخ تقاضای ما برای فرستادن مطلبی در پیوند با خوئی فرستاده بود و نوشته عنوان فرعیِ «به بهانهٔ یادداشتی بر شعرهای خوئی» را داشت. البتّه ما بعداً تصمیم گرفته بودیم انتشار شمارهٔ ویژهٔ خوئی را قدری به تعویق بیندازیم، ولی از چاپ این نوشته هم نمی‌خواستیم چشم بپوشیم، در نتیجه، با موافقت خود رؤیائی (و با توجّه به اینکه آن «یادداشت» می‌توانست تنها دربارهٔ خوئی هم نباشد) عنوان فرعی را حذف کردیم.

با پوزش از رؤیائی عزیز به‌خاطر این کژفهمی، درشمارهٔ بعد درکنارمطالبی درپیوندبا خوئی این شعررا نیز یك‌باردیگرچاپ خواهیم کرد؛ و این به خوانندگان هم فرصتی خواهد داد که ببینند چگونه می‌توان به یك اثر واحد از موضع هنرهای گوناگون نگاه کرد، اگر به آن به‌عنوانِ نثر نگاه شود چه به خواننده می‌دهد و به‌عنوانِ شعر چگونه اثری خواهد گذاشت.

«سوختن» و «سوزانیدن»

برخی از خوانندگان ما بحثهایی از قبیل آن بحثِ «چه‌کس/ چه‌کسی» در شمارهٔ قبل را سودمند دانسته‌اند، و خانم نسرین رنجبر ایرانی هم برای ما یادداشتی در پیوند با «سوختن» و «سوزانیدن» فرستاده‌اند: ایشان در جمعی شعری خوانده‌اند که در سطری از آن گفته‌اند: «*آنان که خانه‌ات را سوختند*»، و گویا کسانی بعداً خُرده گرفته اند که «سوختند» در اینجا غلط است چون فعلِ لازم است و باید باشد «سوزانیدند»؛ در حالی که «سوختن» می‌تواند هم لازم و هم متعدّی باشد. خانم رنجبر ایرانی می‌نویسند که این خرده‌گیران

> بی‌شك نه این بیت مولانا را خوانده‌اند: «این چرا گفتم، چرا دادم پیام/سوختم بیچاره را از گفتِ خام»، نه این جمله را از قصص‌الانبیاء: «و دلِ پیغمبرِ خدا را در فراقِ فرزندش سوختیم»، نه این عبارت را از تاریخ طبری: «حبیب با چهار هزار مرد شبیخون کرد بر ایشان ظفر یافت و آتش اندر زد و ایشان را بسوخت»، و نه حتی این بیت زیبا و بسیار معروف را از حافظ: «دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود/ تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود»، و نه حتّی این زحمت را به خودشان داده‌اند که قبل از گرفتن «غلط» من به سراغ واژه‌نامه‌ای بروند و...

حق با شماست نسرین خانم!

بحث «درست» و «نادرست» در زبان

می‌بینید که ما گاهی از فلان کاربردِ نادرست یاد می‌کنیم؛ در چنین مواردی لازم است بدانید که در مورد بسیاری از کاربردها توافق همگانی وجود ندارد، و بنابراین، این بیانِ یك نظر و سلیقهٔ زبانی است. مثلاً شخصی فاضلِ مثل ابوالحسن نجفی کتاب باارزشِ *غلط ننویسیم* را می‌نویسد (تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چ۴، ۱۳۷۱) در توضیح برخی از اصطلاحاتِ دشواری‌آفرین و اغلاطِ مصطلح، امّا بعد عدّه‌ای آدمهای فاضلِ دیگر، از ادیب و زبانشناس وغیره، می‌آیند به برخی از نکته‌هایی که طرح کرده ایراد می‌گیرند و آنها را نمی‌پذیرند. پس، در نهایت، چاره چیست؟ آیا باید پذیرفت که کاربردِ زبان امری «سلیقه‌ای» و بنابراین هرکی‌به‌هرکی است؟

زبان، مقدّم بر هر چیز، برای تفهیم و تفاهم، برای انتقالِ یك اطّلاع، به کار می‌آید؛ و پس شاید تصوّر شود که همین که شما منظور خود را به طرف مقابل تفهیم کنید، کافی است. امّا کار زبان قدری فراتر از رساندنِ یك اطّلاع ساده (مثلاً ذکرِ یك عدد) نیز هست. حتّی در ذکرِ یك عدد هم شما هربار، بی آنکه خود بخواهید و بدانید، با انتخاب میان اشکالِ گوناگونِ بیان و تلفّظِ عدد (مثلاً اینکه «یَك» بگویید یا «یِك» یا «یه»، «شش» یا «شیش»، «دوصد» یا «دویست» یا «دیویست») اطّلاعی بیش از آن عددِ ساده را نیز به شنونده یا خواننده منتقل می‌کنید: اطّلاعی دربارهٔ تعلّقتان به یك حوزهٔ زبانی، فرهنگی و حتّی اجتماعیِ ویژه، دربارهٔ نوع ویژهٔ ارتباطتان با مخاطب، وغیره.

پس در اینجا توجّه به دو نکته مهم است:

۱) آیا منظور شما بروشنی بیان وتفهیم شده و مخاطب آن را «گرفته»؟

۲) آیا در میان اشکالِ مختلفِ رساندنِ یك مفهوم، همان شکلی را انتخاب کرده‌اید که در آن موردِ خاص لازم بوده و بیشترین رسایی را داشته است؟

اگر پاسخِ هر دو سؤال مثبت است، می‌توانید مدّعی باشید که زبان را درست به کار گرفته‌اید. و طبعاً معیار سنجشِ این درستی نیز باید واکنش مخاطب باشد. اگر شما از کسی آدرس محلّی را بپرسید و او برگردد توی گوشتان بزند، معلوم می‌شود این رابطه ـ دست کم از یك سو ـ به شکل درست برقرار نشده.

پس، آنچه که در اینجا، و عمدتاً از سوی ویراستارِ *گاهنامه*، به‌عنوان درست و نادرست مطرح می‌شود، ضمن آنکه بیانِ یك سلیقه است و یکی ـ تنها یکی! ـ از معیارهای سنجش شما، در ضمن به شما باید بتواند کمك کند که کاربردهای زبانیِ خود را نه در رابطه با یك سلیقهٔ شخصی، بلکه در رابطه با سلیقهٔ یك گروه یا طیفِ زبانی، فرهنگی و اجتماعی، که این فرد یکی از آحادِ آن است، بسنجید.

و البتّه که در درون یك طیف هم می‌تواند اختلاف سلیقه موجود باشد. و هرچه مرزهای طیف را گشادتر بگیرید، بیشتر. برای نمونه، اگر دوست و استاد من اسماعیل خوئی ویراستارِ این نشریّه می‌بود، با همهٔ نزدیکیهای سلیقه‌ایِ موجود میان ما (ناشی از نزدیکیهای جغرافیایی و فرهنگی)، باز می‌دیدید که چیزهایی تغییر می‌کند: مثلاً گرایش به «فارسی‌نویسی» حتماً بیشتر می‌شد، جای پای نثر کهن فارسی آشکارتر خودنمایی می‌کرد، از زبانِ محاوره بیشتر فاصله گرفته می‌شد و جمله‌ها به واحدهایی مرکّب و درهم‌تنیده، درازتر و سنگینتر، بدل می‌شدند؛ بگذریم از رنگ و بوی ویژه‌ای که خلق و خو و شیوهٔ تفکّر او با خود می‌آورد و رسم‌الخط و نقطه‌گذاری‌اش و غیره. و اگر خوئی فلان ایراد را به زبانِ نوشتهٔ شما می‌گرفت، شما براحتی می‌دانستید که چه کسی، از چه موضعی و در چه جایگاهی، این نکته را می‌گوید و این حرف (با توجّه به تعلّق او به طیفی معین و حدّ و حدود وسعت یا اعتبار فرهنگیِ این طیف) چه وزن و اعتباری دارد: آیا، مثلاً، از موضع یك ادیبِ محافظه‌کار است که نوآوری را برنمی‌تابد؟ از موضع یك شاعرِ شیفتهٔ زبانِ فاخرِ ادبی است؟ از موضع یك استادِ ملاّنقطیِ بیگانه با (یا بی‌اعتنا به) زبانِ زنده و جاریِ مردم است؟ از موضع یك طرفدارِ افراطیِ نوآوری و تجربه‌های جدید در زبان است؟ و به هرحال، با تشخیصِ این موضع، می‌دانستید که تکلیفِ خودشما چیست وتاچه اندازه بایداین توصیه راجدّی بگیرید.

از میان فرهنگهای لغت انگلیسی، من از قدیم اُنس ویژه‌ای با فرهنگ *The American Heritage Dictionary* داشته‌ام (البتّه نسخهٔ مورد استناد کنونی، قدری جدیدتر و چاپ سال ۱۹۸۲ است). در این فرهنگ، ذیل برخی از لغات که کاربردشان نیاز به توضیح داشته است یادداشت کوتاهی آمده است (Usage Note)، و برای تهیّهٔ این یادداشتهای توضیحی، تهیّه‌کنندگانِ فرهنگ (که، برخلاف ما که اهل کارهای یك‌تنه و همیشه ناقص هستیم، یك گروه هشتاد و چند نفره از متخصّصان و به همین تعداد مشاوران جانبی را شامل می‌شوند) جداگانه با ۱۶۷ نفر از اهل فنّ، از نویسندگان و روزنامه‌نگاران برجسته تا استادان زبانشناس وغیره، مشورت کرده‌اند، که نام و نشان همهٔ آنها هم آمده و در این فرهنگ اصطلاحاً Usage Panel خوانده می‌شوند. آن‌وقت شما مثلاً در توضیح most می‌خوانید که اکثریّت اعضای Usage Panel کاربردِ آن را به‌صورت قید در معنای almost (مثلاً در جملهٔ "Most all the students took the oath.") در نوشتار نادرست می‌دانند و اقلیّتی از آنها با استفاده از آن در زبان محاوره هم مخالف‌اند (گاه حتّی در صدِ دقیقترِ این موافقان یا مخالفان نیز ذکر می‌شود). و بنابراین همیشه شما می‌دانید که در انتخابی که می‌کنید، تا چه اندازه از شیوهٔ مرسوم و مورد قبول پیروی می‌کنید یا از آن فاصله می‌گیرید. (امیدوارم ما هم بتوانیم زمانی در جوار این نشریّه چنین هیئتی درست کنیم و در موارد لازم با آنها مشورت کنیم و حاصلش را هم اعلام و چاپ کنیم.)

درست است که زبان پدیده‌ای است که دائماً تحوّل پیدا می‌کند و سلیقه‌ای که امروز در اقلیّت است، می‌تواند فردا در اکثریّت باشد، درست است که یك غلط فاحشِ دیروز می‌تواند امروز غلطیِ مصطلح باشد و فردا هم اصولاً «درست» تلقّی شود، درست است که اصرار در رعایت قواعد و تکیه بر کاربردِ صحیح، همیشه نوعی مقاومت محافظه‌کارانه در برابر نوآوریهای زبانی نیز هست، ولی باید دانست که:

اوّلاً: هر نوآوری‌ای این شانس را ندارد که جا بیفتد و، در آینده هم حتّی، پذیرفته شود؛

ثانیاً، ما گویا در امروز داریم زندگی می‌کنیم و نه در آینده، و پس باید ببینیم که با هر انتخابِ خود (در واژگان و زبان و بیان) بر مخاطبانِ کنونیِ خود چگونه تأثیری می‌گذاریم و ظرفیّتِ مخاطب کنونی ما برای پذیرش نوآوری تا چه اندازه است.

○ انتشار دوّمین شمارهٔ *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* بازتابی حتّی مثبت‌تر از شمارهٔ نخست داشت؛ و بخشی از این بازتاب مثبت نیز مدیون همین صفحات «بازتاب» بود: استقبال خوانندگان از «بازتاب» گزیده‌ای از اظهار نظرهای رسیده نشان داد که شیوهٔ درستی را در پیش گرفته‌ایم. این بار نیز آنچه که در پی می‌آید، برگرفتهٔ غالباً کوتاه‌شده‌ای است از اشاراتی که در نامه‌های دوستان خواننده آمده است. برخی از نامه‌ها همچنان به مطالب شمارهٔ اوّل پرداخته‌اند، و از میان نکته‌های طرح شده در آنها نیز آنچه را که تکراری نباشد و در «بازتاب» شمارهٔ قبل نیامده باشد، نقل خواهیم کرد.

○ 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.

[در موارد ضروری، شمارهٔ نشریّه

در میان دو قلاّب ذکر می‌شود]

کلیّات

«در مطالبی که خواندم مواردی بود که من و چند تن از دوستان با انتظارهایی که از شما داشتیم و داریم هماهنگ نبود...» [اشاره به اخبار چاپ شده دربارهٔ سوئد است که متأسّفانه به دلیل نام بردن از اشخاص دیگر، نقل جزئیّات انتقاد ممکن نیست ـ *گاهنامه*]

علی آیینه (سوئد)

«از اینکه بتنهایی سنگینترین کارِ وامانده غربت را با عشق پیش می‌بری به سهم خود سپاسگزارم و خسته نباشید...»

آرش اسلامی (سوئد)

«دلم می‌خواهد، چون خواننده‌ای علاقه‌مند به شعر، از شادی درونم به‌خاطر دیدن شمارهٔ ۲ *گاهنامهٔ شعرت* برای تو هورایی بکشم. این *گاهنامه* یك جای بسیار و واقعاً خالی را پر کرده است. جایی که بگذار اعتراف کنم می‌ترسیدم از سوی آدمی نه اینکاره پر شود. و آن‌وقت این یعنی هیچ! و خودت خوب این را می‌دانی؛ مثل اینکه هیچ هیچ رخ نداده است. لذّتی که از خواندن مطالب *گاهنامهٔ* شمارهٔ ۱ و ۲ بردم ناشی از صمیمیّتی است که در برخورد با مطالب داری، و نیز حضور همه و یا بیشتر نامهای دوست داشتنی، و بعد جان زلال و شعور سرکشی را می‌بینم که در پس کلمات نقدها و برخوردهای تو به جهان و آیندهٔ امیدآفرین سلام می‌کند. و این یعنی یك کار درست و حسابی، و برای من غربت‌نشینی که تشنهٔ دیدن چنین جهانی‌ام نیرو و شادی می‌آورد. درود بر تو که همین چند صباح عمرمان را خوش می‌کنی.»

نسیم خاکسار (هلند)

«با در نظر گرفتن بهبودی چنین چشمگیر بین شمارهٔ «نوزاد» و شمارهٔ دوّم، با ناشکیبایی چشم به راه شمارهٔ دهم آن هستم! و درود به دوستانی که آنها نیز بدون تعارف و رودرواسی نظریّات انتقادآمیزشان را بیان می‌کنند و تو هم آنها را، موافق یا مخالف، بدون آنکه به ترجیح قبایت بربخورد، درج می‌کنی. حُسنِ اوّل این کار آن است که رفقا می‌بینند تو انتقادپذیری و همه‌اش منتظر به‌به و چه‌چه نیستی؛ پس شجاع می‌شوند و سختگیر. حُسنِ دوّم آنکه وقتی خواننده سختگیر باشد و ببیند با گوش شنوا سروکار دارد، با انتقادهای ناسازگارانه ولی صادقانه‌اش سطح مجلّه را بالا می‌برد. این روال هوشمندانه‌ات را تبریك می‌گویم و امیدوارم هرگز در آن خللی وارد نشود. آنچه نزد بسیاری از هم‌وطنان گرامی‌مان کم دیده می‌شود، به قول غلامحسین ساعدی زنده‌یاد که همیشه برآن تکیه می‌کرد و دلش را به درد می‌آورد، سعهٔ صدر است. بسیاری آمده‌اند که فقط بگویند؛ کمتر می‌بینی کسانی را که بخواهند و بتوانند بشنوند...»

پرویز خضرائی (فرانسه)

«ویژهٔ شعر تنها نشریّه‌ای است که از اوّل تا آخر خواندنی است و جالب و لذّتبخش و آموزنده.»

سهراب رحیمی (سوئد)

«امیدوارم که به سمت تنوّع بیشتری برود و از خطّ ادبی معیّنی پیروی نکند...»

محمود فلکی (آلمان)

«مجلّه‌ای است سنگین و خواندنی. مقالات شما نه تنها، مثل اشعارتان، آشنایی آشکار شما را با شعر و ادبیّات فارسی منعکس می‌کند، بلکه نشان‌دهندهٔ امتیاز دیگری هم هست: اینکه، برخلاف اکثر ایرانیان مقیم خارج، شما می‌کوشید با شعر و جریانهای ادبی غرب هم هرچه بیشتر در تماس باشید.»

هوشنگ فیلسوف (انگلستان)

«معمولاً مجلّه‌هایی که مانده (از نظرِ ماندنِ فیزیکی و نه تاریخی) آنهایی بوده که از نظر قطع... کوچکتر چاپ می‌شده. البتّه استثناهایی هم... هست، ولی صحبت از قاعده می‌کنیم ما، نه استثناء. پس، حالا که تو داری زحمت می‌کشی و تلاش فراوانی هم (به‌قول خودت چریکی و یك‌ته) می‌کنی، بهتر نبود ـ یا هنوز نیست ـ که قطع مجلّه را به‌صورت کتاب درآوری، که هم راحت‌تر حفظ بشود ـ مثلاً جا گرفتن در کتابخانه ـ و هم سالمتر بماند؟»

داریوش کارگر (سوئد)

«درآوردن *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* در چنین روزگار بیماری، جنونی است خوشایند که به بی‌کلکی‌های رستم بیشتر می‌ماند تا عقل معاش حقیری که دامن جهانیان را گرفته، یا شاید همیشه گرفته بوده است و ما خر بودیم نمی‌فهمیدیم.»

جمشید مشکانی (سوئد)

«بی هیچ مجامله‌ای باید بگویم جای چنین نشریّه‌ای در خارج از وطن خالی بود؛ بی‌شك شماره‌های آینده ـ با پشتکاری که در تو هست ـ از کیفیّتی والاتر بهره‌مند خواهد بود.»

رضا مقصدی (آلمان)

«جای چنین نشریّه‌ای خالی بود و چه خوشحالم که این خلأ به دست توانای آدمی چون تو پُر می‌شود... نشریّه از زاویهٔ منطق درونی و ترتیب و تواتر نوشته‌ها و نیز صفحه‌آرایی هنوز جا نیفتاده؛ که طبیعی است و زمان می‌خواهد. امّا نشریّه‌ای خواندنی است و خوب. مطالب گوناگون‌اند و گوشه‌هایی از دنیای شعر را بازمی‌تابانند. و آموزنده است. مجلّه را که می‌بندی، احساس می‌کنی که چیزی به دانشت افزوده شده، و مهم هم همین است.»

ناصر مهاجر (فرانسه)

«در شمارهٔ دوّم... سعید یوسف فقط اندکی کمرنگ شده است و الاّ همه جای مجلّه حضور دارد، حضوری تعیین کننده و بلکه خط دهنده. و این خواننده را اگر آزار ندهد، حدّ اقل معذّب می‌کند. این مشکلی است که باید بر آن چیره شوید.»

ا. نجومی (سوئد)

لحن نشریّه

«تمام مطالب خواندنی بود، طنزی که در نشریّه به کار می‌برید آن را خواندنی‌تر می‌کند.»

انوش سرحدّی ـ الف. باران (سوئد)

«بخشِ «تازه‌ها از شعر و شاعران» [شمارهٔ ۱]، راستش، تنها نه به سلیقهٔ من، که به نظر خیلیها، بیش از آنکه بخواهد طنز باشد، خُنك است سعید جان... این دو صفحه حسابی مجلّه را سبُك کرده است. و یا آن عنوانِ صفحهٔ ۱۹ [همان شماره]. «سبُك» را عوض می‌کنم و می‌گویم «زشت»، با تأکید.»

داریوش کارگر (سوئد)

«از طنزتان کیفور می‌شوم!! دست خودم نیست، ببخشید!»

آسیا محمّدی (آلمان)

«لحن شما را نیز در طنز در بعضی جاها نپسندیدم... گاهی خیلی ژورنالیستی و به‌عبارتی بازاری است و در محدودهٔ «طنز هنرمندانه» نمی‌گنجد.»

ا. نجومی (سوئد)

بهای نشریّه

«فرموده بودند که مجلّه گران است، از قول من بنویس که هنوز هم که هنوز است قیمت مجلّه با تمام دوندگیهایش نصف قیمت یك دست چلوکباب کوبیده آن هم بدون گوجه اضافه و یا... است.»

محسن پورحسینی (آلمان)

مارگوت بیکل [۱]

«فروش صدها هزار نوار و کتاب [مارگوت بیکل] در ایران را نادیده گرفتن و به یك لغت پرداختن که ترجمه‌اش صحیح نبوده؟!... مثبت بیندیشیم. در آثار مارگوت بیکل اندیشه‌های زیبایی وجود دارد... گیریم که در آلمان و اتریش چندان مطرح هم نباشد، امّا با ترجمهٔ استادانهٔ شاملو می‌تواند انسان خستهٔ معاصر را ساعتی آرامش هدیه کند و او را در تحمّل کردن و محك زدنِ جهان‌بینی‌هایش یاری دهد. نظر من را بخواهی می‌گویم: احسنت بر شاملو، دست مریزاد!» [پرسشِ *گاهنامه*: مگر ما چه گفتیم برادر؟]

محسن پورحسینی (آلمان)

بخش ویژهٔ کسرائی [۲]

«به نظرم می‌رسد که آقای سعید یوسف از ترس اینکه مبادا کسی به واقعیّت این «تأثیر» پی ببرد و مبح او را باز کند، خودش این مقالهٔ «ادای دین» را زودتر و قبل از همه نوشته که محملی باشد برای بازگویی آن تأثیر و نیز مانعی برای حملات احتمالی دشمنان!»

متین (آلمان)

«پروندهٔ کسرائی نمونهٔ یك کار خوب و ماندنی در برخورد با یك مسئلهٔ روزِ دنیای شعر است.»

ناصر مهاجر (فرانسه)

غایت اشیاء، نوعی دیدن [۲]

«نظر رؤیائی به دلم نشست، گرچه علی‌رغم شهرتش خود و شعرهایش را خیلی کم می‌شناسم و کم خوانده‌ام ـ یعنی سالها قبل خواندم ولی نفهمیدم...»

م. هدایتی (آلمان)

چند پرسش از اسماعیل خوئی [۲]

«آقای خوئی هر شعری را لزوماً منظوم می‌پندارد و آن را در تقابل با نثر قرار می‌دهد!؟ در حالی که شعر می‌تواند به نثر هم باشد، مانند اشعار منثور.»

متین (آلمان)

اشعار

«خوب است، البتّه محض پیشنهاد، همین کاری را که برای عدنان غریفی کردی [شمارهٔ ۲] چون سنّتی در *گاهنامه* ادامه دهی و بجز چاپ شعرهای بیشتری از شاعر، با مصاحبه‌ای با او و یا با پاسخ به پرسشهایی و از این قبیل

فضایی فراهم کنی تا او بتواند که بیشتر از کارهایش حرف بزند، و این باعث می‌شود تا شناسایی خوبتر صورت گیرد. بخصوص وقتی حریف خبره و دلسوزی چون تو را در میدان دارد. من به روشنیِ روز می‌بینم که کارزاری زیبا و آموزنده خواهد شد.»

نسیم خاکسار (هلند)

«در حقیقت شعر زیبای اسماعیل خوئی برای پسرش در نشریهٔ شما [۱] باعث شده است که بویژه در فکر داشتن این شماره از نشریه باشم...» [توضیح *گاهنامه*: مبلغ ۵۰ مارک هم ـ تنها برای ارسال یك شماره ـ ضمیمهٔ نامه بود، که باید جایزهٔ شعر خوئی تلقی شود. با سپاس!]

فتّانه زاهد (آلمان)

«[در اشاره به شعر «آسمانم را ول کردی...»، شمارهٔ ۱] عالی عالی. آقای خوئی! خوشا به حال آنکه همیشه آخرین کارش بهترین کارش باشد. و این جدیدترین شعر شما (تا آنجا که من اطّلاع دارم) یك شاهکار است. این شعر را من اوّلین بار در درون یك تاکسی خواندم و با صدای گرفته‌ای گریستم. بخصوص آنجا که «حرفهای زشتِ» زیبایی زده‌اید. این یکی از اشعاری بود که عمیقاً با من رابطه برقرار کرد. متأسّفانه این رابطه یك‌جانبه است. ولی من برای دوجانبه کردن آن صمیمانه به شما تسلیت عرض می‌کنم و خدمتتان درود می‌فرستم.»

متین (آلمان)

«شعرها... اغلب خوب بودند. در مورد شعر یکی از شاعران که اتّفاقاً مورد علاقهٔ من هم هست و همواره سعی در پیگیری کارش داشته‌ام مطلبی نوشته بودید [۱، ص ۴۱] که از نظر من نادرست است. این اظهار نظر را آن هم با این قطعیّت می‌توان یا به عدم احاطهٔ کافی شما به شعر مدرن یا به عدم شناخت شما از شعر این شاعر نسبت داد. به قطعاتی از شعر این شاعر توجّه کنید: [پنج قطعه از اشعار مختلف نقل شده است] شعرهای فوق قطعاتی از شعرهای حمیدرضا رحیمی است که من برای شما از حافظه نقل کردم... واقعیّت این است که اگر بخواهیم برای شعر رحیمی چند خاصیّت یا بهتر بگویم ویژگی قائل شویم، این «براحتی در ذهن نشستن» شعرها یا بخشهایی از اشعار او [برخلاف ادّعای شما] یکی از همین ویژگیهاست... این آیه‌ای که صادر فرموده‌اید باعث تعجّب من شد... رحیمیِ صیّاد لحظات گریزپایی است که از دید و نظر بسیاری از مدّعیان و کباده‌کشان شعر امروز مخفی است.»

ا. نجومی (سوئد)

«شعرهای این شماره و برخی ملاحظاتِ حاشیه‌ای» [۲]

«از آنچه بیش از سایر نوشته‌ها خوشم آمد، «شعرهای این شماره و برخی ملاحظاتِ حاشیه‌ای» بود. زبان روشن و بی‌رودربایستی و صمیمیِ نوشته از یك سو و فاش‌گویی دربارهٔ هرآنچه به زندگی این شمارهٔ نشریّه بازمی‌گردد، با نثری ساده و بی‌تکلّف، براستی ای‌والله و دست‌مریزاد دارد. دستت درد نکند. به همین گونه کارها و سخن گفتنها نیاز داریم.»

ناصر مهاجر (فرانسه)

خطاهای چاپی و غیر چاپی در شمارهٔ ۲!

خطاهای چاپی

با همهٔ زوری که زدیم و وسواسی که نشان دادیم، باز هم خالی از خطا نبودیم، و این هم «غلط‌کردم‌نامهٔ» این شماره:

صفحه / ستون / سطر نادرست / درست

۲/ ۱/ ۲۵ و ۲۶: در بخش «معرّفی شعر جهان» شمارهٔ صفحه‌ها را (۳۳ و ۵۲) خودتان اضافه کنید.

۲/ ۲/ ۲۵: این سطر در نشانی *گاهنامه* (تکرار شمارهٔ صندوق پستی قبل از نام کشور!) زائد است؛ اشتباهی که قاعدتاً نبایستی مشکلی ایجاد می‌کرده، ولی بدبختانه در یك مورد کرده و نامهٔ خانم رسابور از لندن برگشت خورده! با پوزش از ایشان!

۲/ ۲/ ۳۵: «(برای اروپا)» زائد است، زیرا مبلغ ۳۰ مارك به‌عنوان بهای اشتراك فقط برای آلمان معتبر است و برای دیگر کشورهای اروپا معادل ۳۰ دلار است.

۹/ ۲/ ۶: سهل / سخت

۹/ ۳/ ۳ از آخر: پرانتز زائد است.

۱۲/ ۲/ ۱۸: «دگری» باید به آخر سطر قبل، پس از «با آدم»، منتقل شود. (و این، در کنار آن «سهل و سخت»، مهمّترین خطاهای این شماره اند! توضیحش را جداگانه داده‌ایم.)

۱۷/ ۳/ ۹: از / او

۳۳/ ۲/ ۹: چهره‌ای / چهره‌ای

۳۴/ ۱/ ۱۲: یلفته / یافته

۴۱/ ۱/ ۷ از آخر: عرفانیکه / عرفانی، که

۵۸/ ۲/ ۳۵: تشویش / تشویش

۶۰/ [راست]/ ۵۰: ع / م

و امّا در بخش فرنگی نشریّه:

۶۴/ ۲/ ۱۵: Härte /Kälte

۶۴/ ۳/ ۷ و ۱۱: which /wich

۶۳/ ۲/ ۵: departure /depature

۶۱/ ۱/ ۱۸ و ۱۹: Die Trümmer /Der Gesang

(یك مگس خرابکار «آوار» را «آواز» کرده!)

۶۰/ ۲/ ۵۲: Gedicht /Gedcht

و باز هم خطاهای غیر چاپی!

در شمارهٔ دوّم *گاهنامه*، ص ۳، ستون ۲، خطای مضحکی داریم که باعث شده حالا در این شماره از فروغی بسطامی یادی بکنیم (← ص ۳۴)؛ دوست فاضل ما آقای اسماعیل روزبه (فرید) نخستین و تا همین اواخر تنها کس بود که این خطا را یادآور شده بود؛ چندی قبل دوست عزیزمان رضا مقصدی نیز در یادداشتی، با مقادیری حیرت و ناباوری، همین نکته را یادآور شد (و بگذارید به او ضمن سپاس بگوییم که: نه، رضاجان، هیچ نسخهٔ مشکوکی در کار نبوده، غلط کرده‌ایم دیگر برادر!)؛ و درست در زمانی که مجلّه داشت صفحه‌بندیش تمام می‌شد خانم سودابهٔ مهر هم از شهر آخن آلمان دوان دوان خود را به دو نفر بالا رسانید و نفر سوّم شد. و جالب است که این هر سه دوست ساکن غرب آلمان هستند. مناطق و بلاد دیگر یا حواسشان زیادی پرت است و یا فکر کرده‌اند این شیخ سعید هم از جنم آن شیخ ابوسعید است که شوخ او پیش رویش نباید آورد![1]

از آنجا که نامهٔ آقای روزبه ضمن طرح چند انتقاد جدید، به پاسخهای داده شده به نامهٔ قبلی (شمارهٔ ۲، ص ۸ ـ ۵۷) هم اشاراتی دارد، بد نیست که کوتاه شدهٔ آن را، در ترکیب با نامهٔ دومی که در پاسخ به یادداشتی از سوی ما نوشته‌اند، نقل کنیم، و در میانهٔ آن نیز توضیحات خود را در میانهٔ دو قلّاب (:[ ]) خواهیم آورد:

«دوست نادیده‌مام جناب سعید یوسف عزیز

اظهار نظر محبّت‌آمیز شما را... ملاحظه کردم و از حُسن نیّتی که جای‌جای دربارهٔ من ابراز کرده بودید شاد شدم و با خود گفتم: «هنوز گویندگان هستند اندر عراق/ که قوّهٔ ناطقه مدد از ایشان بَرَد». اگر می‌بینید که من در این نوشته به قول جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی استناد می‌کنم، برای این است که شما را یار و یاور خود احساس می‌کنم؛ بنابراین تعجّب نکنید که چرا دیگربار برآن شدم که مندرجات *گاهنامه* را با دید انتقادی از نظر بگذرانم و آنچه را که مقتضی می‌یابم بر روی کاغذ آورم. نکته‌هایی که در این نامه از نظرتان می‌گذرد شامل دو قسمت است: الف) نقد اظهار نظری که در خصوص نوشتهٔ من کرده‌اید؛ ب) نقد برخی دیگر از مطالب شمارهٔ ۲ *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* که سکوت دربارهٔ آن را جایز ندیده‌ام.

قسمت اوّل ـ در آغاز اظهار نظر، آمدن تخلّص «فرید» را نشانهٔ طبع‌آزمایی من دانسته و چنین وانمود کرده‌اید که هنوز شعری از من ندیده‌اید (یا اگر دیده‌اید شعرگونه‌ای بیش نبوده است!). هرچند اظهار نظر در خوبی یا بدی اشعار حقّ همهٔ دوستداران شعر (منجمله جنابعالی) است، برای روشن شدن ذهن شما و دیگران باید بگویم بیش از چهل سال است که آثار ناچیز من (بخصوص شعر) هرچندگاه یك‌بار در مجلّات و جراید چاپ شده و شرح حال و تصویر من به انضمام چند اثر در کتابهایی مانند *سخنوران نامی معاصر* (ج ۳، امیرکبیر، ۱۳۳۶) و *«چهل و هشت تن از شعرای معاصر»* (نشریّهٔ انجمن ادبی تهران، اسفند ۱۳۳۹) و نشریّات دیگر به طبع رسیده، و این علاوه بر کتاب *«برگ سبز (گلچین اشعار فرید)»* است که در سال ۱۳۳۶ از طرف کانون معرفت با مقدّمهٔ شادروان جلال‌الدّین همائی و آقای دکتر ذبیح‌الله صفا در تهران انتشار یافته است... حقیقت این است که در شعر (از هر نوع که باشد) معتقد به لزوم تعقید لفظی و معنوی یا ابهام دور از ذهن نیستم و به گفتهٔ صاحب *قابوسنامه* عقیده دارم که «شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش»؛ بنابراین گویندهٔ‌ای را که ارباب ذوق و ادب قادر به فهم اشعارش نباشند، شاعر متعهّد نمی‌دانم. مهم این نیست که چه نوع شعری باید بگوییم، مهم این است که بتوانم احساسات مردم را درك کنم و از زبان آنان سخن گویم.

هرچند از پنج مورد انتقادی که به مندرجات شمارهٔ نخست *گاهنامه* کرده بودم، مورد اوّل و سوّم را کلاً و مورد دوّم و چهارم و پنجم را تلویحاً پذیرفته‌اید، جا دارد که در مورد «کاف» آخر کلمهٔ «اندکك» توضیحات بیشتری بدهم و معلوم گردانم آیا به صِرف کاربردِ مولوی می‌توان گفت استعمال این کلمه جایز است، یا با علم به اینکه هیچ‌یك از فُصحا (غیر از مولوی) این کلمه را در آثار خود نیاورده‌اند، ما هم باید از کاربردِ آن پرهیز کنیم؟... مولوی شاعری است که به گفتهٔ خود «حرف و صوت و گفت» را برهم می‌زند تا که بی این هرسه با دلدار خود دَم زند، و ما مکرّر در مکرّر آثار این برهم‌زدنهای لفظی و معنوی را در اشعار وی می‌بینیم؛ به‌عنوان نمونه هشت مورد از این تسامحات را در زیر نقل می‌کنم...»

[در اینجا بیش از دو صفحه به ذکر و توضیح این ۸ مورد اختصاص یافته است که با تشکّر از زحمتی که آقای روزبه بر خود هموار کرده‌اند از نقل آن به دو دلیل چشم می‌پوشیم: اوّلاً، موارد نقل شده همیشه در همهٔ ضبطها یکسان نیست و از همین رو چه بسا که هر موردش جای بحث در حدّ یك مقاله داشته باشد؛ برای نمونه، دومین مصراع بیت «زآن طلعت شاهانه...» که ایشان به‌عنوان نمونه‌ای از خطای وزن نقل کرده‌اند، بی‌شك نه خطای مولوی و نه حتّی سهوِ قلم کاتبِ نسخِ قدیم بلکه خطای چاپی در نسخهٔ ایشان است، و درستِ آن در جلد اوّل *کلّیات شمس* (امیرکبیر، چ ۳، ۱۳۶۳، غزل ۸۲، ص ۵۵) و نیز در *گزیدهٔ غزلیّات شمس* (امیرکبیر، چ ۴، ۱۳۶۲، غزل ۲۷، ص ۳۷) آمده است. ثانیاً، به‌فرض آنکه بسیار از این‌گونه خطاها در کار کسی چون مولوی نیز بیابیم، جای این بحث بسیار مهم، که اصلاً در حوصلهٔ چنین اشارات گذرایی هم نیست، باز می‌ماند که اینها آیا «عیب» مولوی است یا «هنر» او؛ ما می‌بینیم که استادی فرهیخته چون شفیعی کدکنی در برخورد با مولوی «تصرّفات او در شکلهای صرفی و نحوی» را بس جالب می‌یابد (*مقدّمهٔ همان گزیده...*، ص بیست و سه) و «قالب‌شکنی» هایش را، که می‌تواند «نقص فنّی کار» به حساب آید، «اوج تشخّص کار او» می‌داند (همان، ص بیست و هفت).]

«[در مورد بیت ناصر خسرو:] در این مورد حق با شماست و من در معنی مصراع... دقّت نکرده بودم...

قسمت دوّم [مربوط به مطالب شمارهٔ دوم] ـ

۱ ـ در ستون ۲ صفحهٔ ۳ مصراع «کی رفته‌ای ز دل...» که از فروغی بسطامی است به نام حافظ ضبط شده است...»

[به توضیح صفحهٔ ۳۴ همین شماره رجوع کنید.]

«۲ ـ همچنین در ستون ۲ صفحهٔ ۵ [سطر ۱۸] مصراع معروف «دست از طلب ندارم تا کام من برآید» از حافظ به صورت «دست از طلب ندارم تا کام دل برآید» طبع شده و شایستهٔ تصحیح و یادآوری است.

۳ ـ مطالبی که تحت عنوان «دیداری در حاشیهٔ جشنواره» از قول آقای اسماعیل یوردشاهیان در صفحهٔ ۶ آمده، گذشته از ضعف تألیف با خودستایی همراه است...» [و حتّی اگر به‌عنوان مطلبی جدّی نیامده باشد، باز هم] موافق نیستم، چرا که معتقدم در نشر هر اثر فقط یك چیز باید مطمح نظر قرار گیرد و آن مفید و آموزنده بودن اثر برای خوانندگان است و لاغیر؛ به سخن دیگر، چاپ هر اثر نامطلوب ممکن است در خواننده این توهّم را به وجود آورد که نویسنده با مسئول انتشار مجلّه قرابت یا دوستی داشته است...

۴ ـ واژهٔ «عسکر»، که معرّب «لشکر» است، فارسی است، و آوردن سرکش بر روی حرف «کاف» جایز نیست؛ بنابراین «عسگری» و «عسگر»... درست نیست...» [و اگرچه *گاهنامه* معتقد است که حقّ تغییر نام دیگران را ندارد و این اشتباه یا از والدین محترم این دوستان است، یا از مأموران بی‌سواد ادارهٔ ثبت احوال، ولی] «کار ارباب مطبوعات از کار مأموران ادارهٔ ثبت احوال جداست؛ شما وظیفهٔ درست نوشتن کلمات را به عهده دارید اگرچه صاحب نام هم به چاپ درست کلمه اعتراض کند؛ به عبارت دیگر سند شما در طبع لغات و أعلام، فرهنگهایی نظیر لغتنامهٔ دهخدا و فرهنگ معین است نه مندرجات شناسنامه یا گذرنامه...»

[با توضیح جالب آقای روزبه، ما فقط می‌توانیم برای دوستانی چون عسگر آهنین و میرزاآقا عسگری مهلتی تعیین کنیم که تکلیف خودشان را با اسمشان روشن کنند. در ضمن خود ما به فرضیّهٔ جدیدی هم در این زمینه رسیده ایم که پژوهشگران باید دنبال کنند، و آن اینکه «عسگر» احتمالاً نه شکلی از «عسکر» بلکه در واقع تلفّظ «اصغر» به لهجهٔ آذری است، که باعث شده بعدها کسانی آن را نامی جداگانه بپندارند. این بحث شیرین را می‌توان ادامه داد...]

«۵ ـ در مقالهٔ جالبی که به قلم آقای محمد مختاری به طبع رسیده، لغت «متفارغ» به کار رفته است (ص ۳۹، ستون ۲، سطر ۱۰) و درست نیست. توضیح آنکه لغت «تفارغ» در زبان عربی استعمال نشده است که بتوان از آن «اسم فاعل» درست کرد.

۶ ـ [توضیحی است در باب قوم «خوز» و «خوزستان» که از آن می‌گذریم]

۷ ـ از اظهار نظر در مورد شعرهای ریز و درشتی که صفحات مجلّه را اشغال کرده است، درمی‌گذرم، چرا که از درك معنای برخی از آنها عاجزم (اگرچه در گذشته سالها کارشناس مسئول کتابهای ادبیّات فارسی در سازمان کتابهای درسی ایران بودم...) امّا ذکر موردی را در اینجا بی مناسبت نمی‌دانم و آن نقد اظهار نظری است در خصوص شعر «عسل» از آقای عسکر آهنین [ص ۵۳، ستون ۲، آخرین پاراگراف]... گمان می‌کنم در این شعر آنکه آه می‌کشد «نسیم» است نه «گل»... می‌توان گفت منظور شاعر این است که با هر نفسی که نسیم می‌کشد، گلی باز می‌شود، و درست است، تعبیر جالبی است، امّا اوج زیبایی این تعبیر را در یکی از غزلهای حافظ می‌بینیم: خواهم شده به بستان چون غنچه با دلِ تنگ/ وآنجا به نیکنامی پیراهنی دریدن/ گه چون نسیم با گل رازِ نهفته گفتن/ گه سرِ عشقبازی از بلبلان شنیدن»

با تشکّر مجدّد از این‌همه حوصله و دقّت آقای روزبه، باید بگوییم که دوست ما عسگر آهنین اصرار غریبی دارد که همچنان «عسگر» باقی بماند، و در مورد شعر «عسل» هم خود شاعر می‌گوید که آنجا «گل» است که قرار است آه بکشد، و در عبارت «با هر نفس نسیم»، از «نفس» شبیه به واحد شمارش استفاده شده است.

۱ ـ محمّدبن منوّر: *اسرارالتّوحید* (به تصحیح شفیعی کدکنی)، تهران، آگاه، ۱۳۶۶، ج ۱، ص ۲۶۸.

موضوع انشاء: رابطهٔ شعر و پول!

ما براستی پوزش می‌خواهیم از همهٔ خوانندگانی که بخش عمدهٔ حرفهایی را که اینجا خواهیم گفت، توضیح واضحات و انشای دبستانی خواهند یافت؛ متأسّفیم از اینکه صفحات مجلّه را به این‌گونه بحثهای ابتدایی اختصاص می‌دهیم؛ ولی چه کنیم. گویا برخی از دوستان ما به بحثهایی در همین سطح هم نیاز دارند.

دوست شاعرمان ژرژ ژوان دو مطلب مختلف را فتوکپی گرفته و در کنار هم بر روی یك صفحه مونتاژ کرده و تحت عنوان «بدون، بدون، بدون شرح» در اختیارمان گذاشته است، که اگر اندکی تمیزتر و باسلیقه‌تر این کار را کرده بود عیناً چاپش می‌کردیم. حالا فقط شما را در جریان مضمون این مطالب قرار می‌دهیم. بخش اوّل، فتوکپی صفحات ۲۶ و ۲۷ کتاب *شعر چگونه ساخته می‌شود؟* نوشتهٔ ولادیمیر مایاکُفسکی Vladimir Mayakovsky است (ترجمهٔ جلیل روشندل و اسماعیل عبّاسی، تهران، انتشارات بابك، ۱۳۵۳). چنان که از توضیح شمارهٔ ۱۰ این کتاب، که آن هم در همین صفحه مونتاژ شده است، دستگیرمان می‌شود [۱]، گئورگی آرکادی‌یه‌ویچ شنگلی G.A. Shengeli (۱۸۹۴ـ ۱۹۵۶) شاعر و تئوریسین ادبی، به نیّت کمك به کارگران در تهیّهٔ نشریّات دیواری، کتابی کوچك چاپ می‌کند به نام *«چگونه می‌توان مقاله، شعر و داستان نوشت؟»*، و در پاسخ این نوشته است که مایاکُفسکی مقالهٔ بلند *شعر چگونه ساخته می‌شود؟* را در سال ۱۹۲۶ می‌نویسد.

و امّا در بخشی که دوست ما ژرژ ژوان نقل کرده، مایاکُفسکی می‌نویسد:

> در اثر تلقّی سادهٔ شنگلی، امروزه کار شعر ناچیز و ساده انگاشته می‌شود. جوانکهایی هستند که حتّی دست معلّمان خود را از پشت بسته‌اند. به‌عنوان مثال این چند خط را از ستون نیازمندیهای نشریهٔ *پرولتاریای خارکُف* (شمارهٔ ۲۵۶) نقل می‌کنم:
>
> «چگونه نویسنده بشوید؟ برای کسب اطّلاعات بیشتر پنجاه کوپك تمبر باطل نشده به آدرس اسلاویانسك، راه‌آهن دونتس، صندوق پستی شمارهٔ ۱۱ بفرستید.»
>
> خیلی ساده است، مگر نه؟!
>
> اضافه کنم که این چیزها از تحفه‌های دورهٔ قبل از انقلاب است. مثل کتاب کوچکی به نام *با پنج درس آسان شاعر شویم* که ضمیمهٔ روزنامهٔ *سرگرمیها* بود.
>
> به اعتقاد من، حتّی این مثالهای کوچك که من ارائه می‌دهم، شعر و شاعری را در جای واقعیش، یعنی در ردیف مشکلترین و پرزحمت‌ترین حرفه‌ها قرار خواهد داد... (الخ)

در مقابل فتوکپی این بخش از جزوهٔ مایاکُفسکی، فتوکپی صفحهٔ میانی شمارهٔ دوّم *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* مونتاژ شده است که در آن آگهیهای مربوط به «تقاضای ثبت نام در دورهٔ آموزش شعر» و «تقاضای نقد و بررسی مکاتبه‌ای اشعار» آمده بود، و البتّه این دوست باذوق در قسمتهای مربوط به نام و نشان متقاضیان، نام مایاکُفسکی و شنگلی را نوشته است. (آدرس مایاکُفسکی هم با لهجهٔ شیرین ارمنی «به خراب شده قبرستانی» ذکر شده!)

اینکه دوست ما ژرژ ژوان چه چیز را خواسته به ما برساند، آشکار است، و او تنها کس هم البتّه نیست که چنین اشاره‌ای دارد. پس بگذارید در همین‌جا یك جمعبندی از مجموع این واکنشها ارائه کنیم. پیش از آن، ولی، توضیح و تصریح چند نکته در مورد آن آگهیها ضرورت دارد:

○ خیالتان راحت باشد که تا کنون آن آگهیها حتّی یك «متقاضی» را هم جلب نکرده است (و خود ما هم چندان انتظاری جز این نداشته بودیم)!

○ به علّت این استقبال شدید، باید موضوع را (دست کم از جانب *گاهنامه*) خاتمه‌یافته تلقّی کرد!

○ در آن آگهیها، چنان که می‌بینید، نام کسی به‌عنوان «معلّم» ذکر نشده، و اصولاً تصوّر ما این بوده که بسته به مورد، از اشخاص صالحی که حاضرند وقت بگذارند، برای نقد یا آموزش دعوت خواهد شد!

○ هدف نیز، گفته بودیم، هم کمك به گروهی از خوانندگان (اعمّ از شاعر و غیر شاعر)، و تنها برای افزودن بر دانشِ شعری) بوده است و هم کمك به ادامهٔ انتشار *گاهنامه*!

○ آن آگهیها اصلاً چنین ادّعایی نداشته‌اند و ندارند که می‌خواهند یا می‌توانند از کسی «شاعر» بسازند، و معلوم نیست چرا برخی از دوستان، ما را آن‌قدر ابله پنداشته‌اند که فکر کرده‌اند ممکن است چنان نیّتی داشته باشیم و این‌قدر سعی کرده‌اند در نامه‌هایشان ذهن ما را نسبت به این مسئله روشن کنند؟ (و اینکه آیا اصولاً «شاعر» را می‌توان «ساخت» یا نه، بحث دیگری است؛ توجّه شما را به مطالبی در شمارهٔ بعد در این زمینه جلب می‌کنیم؛ روشن است که از هر کسی نمی‌توان «شاعر» ساخت و از هر استعداد متوسّط شاعرانه‌ای هم نمی‌توان نابغه‌ای در شعر پدید آورد، ولی آنچه را که موجود است می‌توان پرورش و گسترش داد و کمك کرد که رشدی سالم داشته باشد.)

و امّا چند نکته در پیوند با اشارات بسیار «دوستانهٔ» شما دوستان عزیز خواننده، که فریاد واویلا سر داده بودید، و در پیوند با مطلب نقل شده از مایاکُفسکی:

□ اگر شما هم مانند دوست ما ژرژ ژوان پس از خواندن نوشتهٔ مایاکُفسکی چنین تصوّر کرده‌اید که او با «آموزش دادنِ» شعر مخالفت کرده است، باید از خود بپرسید چرا خودِ این جناب ولادیمیر خان نام اثرش را گذاشته است *«شعر چگونه ساخته می‌شود؟»* و آن را اصلاً برای چه نوشته است؟ او تنها می‌خواهد به امثال شنگلی بگوید که نباید این کار را «آسان» جلوه دهند. (آیا ما چنین کرده‌ایم؟) حتّی در همان صفحه که دوستمان فتوکپی گرفته، مایاکُفسکی وعده می‌دهد که «در بخش بعد سعی خواهم کرد رُشدِ شعر را از مراحل مقدّماتی نشان دهم»، و از قضا بیشترین تلاشش آموزش رموزِ کار به کوشندگانِ شاعری است، و شاید بتوان گفت که به‌عنوان شاعریِ که هم ماتریالیست بوده و هم فوتوریست، در این کار تا حدّی افراط هم می‌کند و خودش هم شعر را زیادی به‌صورت یك «فن» آموختنی نشان می‌دهد.

□ ولی اگر برداشت شما از نوشتهٔ مایاکُفسکی این است که او با «تقاضای پول» برای آموزش شعر، و شعر را به‌صورت «کاسبی!» در آوردن، مخالف است، آن‌وقت قضیّه بکلّی فرق می‌کند. آن‌وقت باید از خود بپرسید:

اوّلاً، در سال ۱۹۲۶ که مایاکُفسکی چنین نظر حکیمانه‌ای (گویا، و به‌زعم شما) ابراز کرده، خودش در حکومت شوراها نانِ شبش از کجا تأمین می‌شده؟ (ما هم بدمان نمی‌آید قوت روزانه‌مان از آسمان نازل شود و از این شعارهای زیبا بدهیم!)

ثانیاً، آیا شما شعر را آن‌قدر خوار و بی‌مقدار می‌دانید که بگویید: «حیف پول که حرامش کنیم!»، یا چیزی آن‌قدر مقدّس و الهی‌اش می‌دانید که نباید با سخن از مادّیات از ارجش کاست؟ و در هر دو صورت، این هر دو برخورد نادرست است.

نمی‌دانیم کدام دانش را راحت و ارزان می‌توان به دست آورد که در مورد شعر چنین توقّعی هست؟ گویی انتظاری که هست این است که شاعر برود گدایی کند یا خیابان جارو کند یا حتّی به‌عنوان کارمندی عالیرتبه، فلان شغلِ بی‌ربط و بی‌معنی را برای گذران زندگی پیشه کند تا بتواند به‌رایگان، هنر خود یا آموخته‌های خود در زمینهٔ هنرش را در اختیار شما بگذارد. این خواستِ قلبی و برحقّ هر هنرمندی است که بتواند، به یك معنی، «هنرپیشه» باشد، یعنی تنها پیشه‌اش هنرش باشد، بتواند با هنرش زندگی کند. ولی ظاهراً اغلب دوستان ما، از سیاسی و روشنفکر تا هر صنفِ دیگری، این «حقّ» را تنها برای اصحابِ چَمچَه و دِلی‌دِلی و ارباب قرهای مانده در کمر و تئاترهای خررنگ‌کن قائل‌اند که با «هنر» شان زندگی کنند.

به ما شاعران هم گاه با زیرکی نصیحت می‌کنند که ارزش شعر را تا آن حدّ «پایین» نیاوریم، یعنی که شعر را، یا دانش شعری را، رایگان تقدیم کنیم تا لابد ایشان پول کافی برای آن انواع دیگر هنرمندان داشته باشند! دوستان سیاسی و چپ هم می‌گویند که ما از «هنرمندِ متعهّد» انتظار دیگری داریم! چه انتظاری؟ که به‌جای رسیدن به هنرش ـ که تنها با حدّ اقلّی از رفاه ممکن است ـ برود روزها در رستوران مکدونالد کار کند و شبها، اگر جانی برایش باقی بود، در برنامهٔ شما شعر بخواند؟ اگر هم از مقولهٔ «هنرمندِ متعهّد» نباشی، تصویری که معمولاً از تو به‌عنوان «شاعر» در ذهنها

هست ـ و سابقه‌اش به تصوّر رمانتیکهای قرن گذشته برمی‌گردد ـ آدمی را نشان می‌دهد ریخونه و زردنبو و بیمارگون، با سر و وضع مندرس و کثیف و ژولیده، چه بسا معتاد و الکلی هم، و در ضمن آس و پاس و بی‌پول و گدا. چنین کسی ظاهراً تنها به درد آن می‌خورد که «با» ی بساط عرق و منقل وافور باشد و با شعرش به دوستان کیف بدهد، و البتّه دربارهٔ شعر هم، برای مستمعانِ همین محافلِ اُنس، فرمایشات بفرماید.

دوران مدرنیسم از این تصویر کاملاً فاصله می‌گیرد. آموزش شعر جزو دروس دانشگاهی می‌شود. برای شاعران البتّه هنوز هم (حتّی در غرب) دشوار است که تنها از راه فروش هنر خود زندگی کنند، امّا معدودی از شاعرانِ پُرتوفیق به این هدف نزدیك می‌شوند.

نقل می‌کنند که رابرت فراسْت Robert Frost (۱۹۶۳ـ۱۸۷۴)، که محبوبترین شاعر امریکا در قرن حاضر است، یك بار، زمانی که نامش تازه داشت مطرح می‌شد و از راه معلّمی زندگی می‌گذرانید، برای دیدن ایمی لوول Amy Lowell (۱۹۲۵ـ۱۸۷۴)، که شاعری بود بسیار پرمکنت (و بسیار هم فربه)، به خانهٔ مجلّل او رفت. خانم لوول نگاهی به سروروضع فراسْت انداخت و از کار و بارش پرسید و بعد با حیرت گفت با این تنگدستی، تو را چه به اینکه شاعر بشوی؟!»[۲]

و شعر مدرن فارسی هم، دوستان، به همان اندازه که مدیون نیما یوشیج است، مدیون همسر او عالیه خانم هم هست که زندگی نیما را تأمین کرد تا فارغ از «غم نان»، اوقاتش را صرف مطالعه و نوشتن و سرایش کند. و منظور این نیست که همیشه یك فرد باید خودش را فدای دیگر کند، امّا روشن است که هنرمندی که زندگیش تأمین باشد (از سوی جامعه، از راه فروش آثارش، یا به هر شکل دیگر) بهتر می‌تواند رشد کند.

و حالا دست کم به چند نمونهٔ مشخّص از برخوردهای خوانندگان ما توجه کنید تا شما هم فهم‌تان بالا برود.

قبل از همه، برای تشکّر از اظهار لطف همکاران مطبوعاتی، به نشریّهٔ *قاصدك* (آلمان، شمارهٔ ۹، ژوئن ۹۶) اشاره کنیم که در ستون «برخورد» (که گویا قرار است به مطالب خیلی «بامزه» اختصاص داشته باشد) در کنار چند نکتهٔ بامزهٔ دیگر از ما هم چنین دوستانه و البتّه بامزه یاد کرده است: «یکی از اثراتِ جانبیِ بی‌پولی، «ایده‌زایی» ست. دوستانِ عزیزِ *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر*... برای رفع این مشکل دست به نقدِ پنجاه مارکیِ اشعارِ علاقه‌مندان زده‌اند. کسانی که مایل‌اند از نظر کارشناسان دربارهٔ سروده‌هایشان آگاه شوند، کافی‌ست اشعار خود را همراه اسکناس...» الخ. (بلافاصله بعد از آن هم در همین ستون به برخی ابتکارات *نیمروز* اشاره می‌شود که به گفتهٔ نویسنده «رکورد وقاحت» را شکسته است. حیف شد که ما نتوانستیم بشکیم.)

نیز: دوست شاعرمان جمشید مشکانی (از سوئد) نوشته است: «حالا شما که سرویس نقد مکاتبه‌ای دایر کرده‌اید، نمی‌شود مال ما را نسیه نقد بفرمایید تا بلکه ما هم مال شما را نقد کنیم، بعداً، و پربه‌پر بشویم؟!»

ایضاً: آقای متین، مدیرمسئول *رادیو پویای* هامبورگ، در پیوند با آن آگهیها متانت و پویایی خود را توأماً چنین به نمایش می‌گذارد: «پول دیگه برای چی می‌گیری؟»

در حاشیهٔ همین نکته (یعنی آگهیهای شمارهٔ قبل)، می‌توان به دوستان دیگری اشاره کرد که از ما تقاضای ارسال نشریهٔ رایگان یا تخفیف و امثالهم دارند. همین دوست بسیار متین ما («مدیر مسئول رادیو پویا») برداشته چرتکه انداخته و پس از مقایسهٔ بهای تك شماره و بهای اشتراك سالانه می‌پرسد: «شش چهارتا می‌شه چندتا؟ سی‌تا؟» (خواهش می‌کنیم سایر ایستگاههای رادیویی در برنامه‌هایشان مفهوم «اشتراك» را به ایشان توضیح دهند.) یا دوستی که خود را «کارگردوست» معرّفی کرده است (از شهرِ کیل، آلمان) می‌نالد که بیکار و بی‌پول است و تخفیف می‌خواهد.

جالب است که نهادهای گوناگون ایرانی هم انتظارات مشابهی دارند: گروهی از کتابخانه‌ها و آرشیوها و رادیوهای ایرانی از کشورهای مختلف با ما تماس گرفته‌اند (بهترست نام نبریم) و هر یك، ضمن توضیح مشکلات مالی خود و اهمیّت فعالیت فرهنگیشان، از ما تقاضای نشریّهٔ رایگان کرده‌اند. ما از این دوستان می‌خواهیم به این دو نکته که ذیلاً می‌گوییم توجّه کنند و خودشان کلاهشان را قاضی کنند ببینند آیا تقاضایشان معقول است؟ ←

از میان نامه‌ها

اشعارِ *گاهنامه*: متوسّطِ متمایل به بد!

خانم ه. ت. مینا همراه با شعرهایی که فرستاده (و چاپ کرده‌ایم) در یادداشتی می‌نویسد:

«در نخستین شمارهٔ *گاهنامه* اشاره کرده بودی که تنها شعرهایی را چاپ خواهی کرد که *قابل چاپ* هستند، یعنی آنهایی را که نیازی به حكّ و اصلاح و ویرایش ندارند و حدّ معیّنی *از ارزشها* را دارا هستند... امّا من خواننده دیدم که در کنار بهترینها و زلالترینها تا متوسّطها (چه آنها که مقبول‌اند امّا جان و رمقی ندارند، مانند برخی از اشعار شاعران صاحب نام، و چه آنها که جرقّه‌هایی هم دارند)، غالباً شعرهایی هم می‌آیند که نه مقبول‌اند و نه جان و رمقی دارند و نه حتّی جرقّه‌ای؟! پس این حدّ معیّنی *از ارزشها* چه شد؟ یا اینکه من دچار سوء سلیقه و بدبینی هستم؟

به هرحال من یکی تردیدی نداشتم که چیزهایی که هرازگاهی به‌عنوان شعر از من سر می‌زند اصلاً شعر نیستند و باید مخفی‌شان کرد، هنوز هم بر این عقیده‌ام که اینها شعر بدان معنی نیستند (و امیدوارم دیگر نپرسی که به کدام معنی؛ چون خودت هم در معنیش خواهی ماند!). امّا راستش در مخفی کردنشان کمی تردید کرده‌ام. در ضمن اگر بخواهم به سلیقهٔ خودم یك معدّل شعری از اشعار چاپ شده در *گاهنامه* بگیرم می‌شود متوسّطِ متمایل به بد! و رك و راست بگویم که تراوشاتِ شعرگونهٔ خودم را بدتر از برخی از اشعار چاپ شده در *گاهنامه* ندیدم. این بود که من هم هوس کردم به این قافله بپیوندم، همین‌جوری برای کنجکاوی و تفنّن و سرگرمی. «پس یعنی، یا یعنی، خدای من»، *گاهنامه*ات چندان هم جدّی نیست ها...؟! بگذریم از شوخیهایت که در نگاه من برعکس گونه‌ای جدّیت دارند و حیف است که حذف شوند.»

→

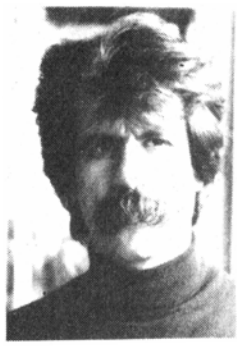
۱) کتابخانه یا آرشیو، محلّ مراجعهٔ همگان است و می‌توان تصوّر کرد که هر کتاب یا مجلّه‌ای که در آن هست، خوانندگان زیادی خواهد داشت. آیا درست است که به‌ازای این مراجعهٔ همگانی و خوانندگان زیاد، حتّی بهای یك شمارهٔ نشریّه نیز پرداخت نشود؟ می‌دانید که کتابخانه‌های عمومی معمولاً برای خرید کتاب بهایی حتّی بیش از اشخاص عادی می‌پردازند و به‌ازای تعداد مراجعان به هر اثر و خوانندگانِ آن هم همیشه مبلغی به‌عنوان حقّ تألیف به صاحب اثر پرداخت می‌شود. آیا حمایت شما از صاحبان آثار همین است؟ اگر از ما می‌پرسید، شما اصولاً نباید کتابها و نشریّاتِ *جدید* را به *محض انتشار* و قبل از سپری شدنِ مهلتی معیّن در اختیارِ مراجعان بگذارید (نکته‌ای که کتابخانه‌های عمومی غرب نیز در مورد کتاب و نیز جُنگها و نشریّاتِ غیر خبری رعایت می‌کنند)، و باید مراجعان خود را تنها با اعلام آدرس و مشخّصاتِ نشریّه یا ناشرِ کتاب، و گاه با نقل بخش کوتاهی از یکی از مطالبِ کتاب یا شمارهٔ جدیدِ نشریّه، تشویق و علاقه‌مند کنید که کتاب را بخرند یا نشریّه را آبونه شوند.

۲) گمان ما بر این است که هر یك از این نهادها، با همهٔ مشکلات مالی‌ای که دارند، دست کم به یك کارمند حقوق مختصری می‌دهند، و گاه بیش از این هم. حالا خوب در نظرتان مجسّم کنید: دوستی، که بسیار هم آدم محترمی است ولی نه شاعر است و نه نویسنده، در یك کتابخانه یا آرشیو کار می‌کند (که می‌تواند محلّ کاری ایده‌آل برای یك شاعر یا نویسنده باشد!)، و آن وقت یك شاعر یا نویسندهٔ بدبخت می‌رود حمّالی می‌کند، تاکسی می‌راند، اغذیه می‌فروشد، و انواع کارهای دل‌آزاری که هیچ ربطی به ذوق و روحیهٔ او ندارند، و بعد، با اندوختهٔ مختصرش و با قرض و قوله، کتابی یا مجلّه‌ای چاپ می‌کند، و آن وقت آن را باید به رایگان، و تازه با پرداختِ پولِ پُست، برای آن دوستانِ غیرشاعر و غیرِ نویسنده‌ای بفرستد که می‌خواهند رونقی به دکانِ خود بدهند.[۳] آیا این انصاف است؟ ←

از میان نامه‌ها

شرایط سنگین برای چاپ شعر

دوست شاعرمان آقای آریاپور از فرانسه برای ما تعداد ۱۰ شعر فرستاده است همراه با عکس و شرح حال (متولّد ۱۳۳۴ در مسجد سلیمان، کتابِ چاپ شده: «*دل* چه پیر شود، چه بمیرد»، چندین کتابِ چاپ نشده)، امّا شرایط سنگینی هم گذاشته است: «یا همه‌شان را با هم و بدونِ غلط چاپی چاپ کنید، یا بسوزانیدشان. چرایش هم... می‌ماند برای روزگارِ فرزانه‌تری.» این شیوهٔ برخورد، نشان از همان شور یا جنونِ شاعرانه‌ای دارد که در هر شاعرِ واقعی معمولاً هست و ما هم بسیار می‌پسندیم؛ و راستش را بخواهید برخی از شعرها را هم پسندیدیم و بدمان نمی‌آمد که چاپ کنیم (بویژه که خیلی مفید خواهد بود اگر ما در آن لیست الفبایی همکاران در پشت جلد مجلّه، گاهی هم اسم کسی را داشته باشیم که قبل از عسگر آهنین بگذاریم؛ دفعهٔ قبل خوشبختانه سیروس آتابای را داشتیم). امّا شرطِ «همه با هم» خیلی سنگین بود، در مورد غلط چاپی هم که هیچ تضمینی نمی‌توانستیم بدهیم، پس ناچار شدیم، با کمالِ تأسّف، تسلیم خواهشِ سوزانِ این دوستِ عزیز شویم و هیچ‌کدامش را چاپ نکنیم.



آقای آریاپور خوشبختانه برای چاپ عکسِ خود شرایط و محدودیّتهای ویژه‌ای قائل نشده بود، و فعلاً می‌بینید که ما هم از این آزادی استفاده کرده‌ایم و مقدّمتاً عکسش را چاپ کرده‌ایم، به امیدِ زمانی که این دوست ما از خر شیطان پیاده شود و برایمان تعدادی شعر بدون قید و شرط بفرستد. (در ضمن ممنونیم از علاقه و توجّه او، از اینکه مجلّه را مشترك شده است، و از اینکه کتابِ خانم ناجی را برای ما فرستاده است. درود بر او باد!)

→

۱ ـ البتّه ما قبلاً کتاب را به انگلیسی خوانده بودیم و دستگیرمان شده بود، حالا برای اطّلاع شما داریم می‌گوییم؛ این نوشته را به زبان انگلیسی می‌توان از جمله در جلد سوم منتخب سه جلدی آثار مایاکُفسکی خواند:
Vladimir Mayakovsky: »How are Verses to be Made?«, *Selected Works* in Three Volumes (Moscow, Raduga Publishers, 1978), Vol. 3, p. 179-211.

۲ ـ در انگلیسی، به نقل از حافظه:
"How can you afford it to be a poet?"

۳ ـ می‌دانم که دست‌اندرکارانِ چنین نهادهایی، شدیداً به این عبارت «رونق بخشیدن به دکّان» اعتراض خواهند کرد و در باب خدمات مهمِ فرهنگی خود مقالات مفصّل خواهند نوشت؛ ولی ما می‌دانیم که اگر نه برای همه، برای بسیاری، این نهادها «دکّان» است، آن هم غالباً دونپیش: هم شخصیت و اعتبار به دست‌اندرکاران می‌دهد (شخصیت و اعتباری که متأسّفانه همیشه هم شایستگی آن را ندارند)، و هم چهبسا درآمد دارد یا دست کم، با کمك گرفتن از شهردارییها و ادارات و نهادهای دیگر، «حقوق» و مستمری شخص یا اشخاصی را تأمین می‌کند. که بکند البتّه، نوش جانشان. ولی: ما با اطمینان به این دوستان می‌گوییم که اگر صحبت از «خدمت فرهنگی» است، کمك به رفاه حال اهل قلم (دست‌کم با خرید آثارشان، اگرنه به شکل دیگر!) کمتر از تلاش برای «تنویر افکار» گروهی از اطرافیانتان اهمیت ندارد.

از میان نامه‌ها

شعر «اروتیک»

خانم پری تهرانی از انگلستان می‌نویسند: «...به همراه این نامه دو قطعه از آخرین سروده‌های خودم را تقدیم حضورتان می‌کنم که امیدوارم بتوانید چاپ کنید. باید عرض کنم که اینها شعر «اروتیک» است که ما متأسّفانه در ادبیّات فارسی تا کنون نداشته‌ایم، به‌خاطر فرهنگ مذهبی و ماجراهایی که خودتان بهتر از من می‌دانید. به‌هرحال امیدوارم بشود آنها را در نشریّهٔ شما که ویژهٔ شعر است چاپ کرد، و مرا نیز راهنمایی کنید که هنوز اوّلِ راهم و تجربهٔ چندانی از زندگی ندارم.» پس از خواندن شعرهای خانم تهرانی (که «باسنِ ایرانی» و «انفجار» نام دارند) باید بگوییم:

اوّلاً، این شعرها که نشان نمی‌دهد شما چندان هم بی‌تجربه باشید، چرا که شعرها روان است و خالی از آهنگ نیست و گاه از قافیه هم استفاده کرده‌اید.

ثانیاً، اشارهٔ شما به فرهنگ مذهبی درست است، ولی اینکه ما شعر اروتیک «در ادبیّات فارسی تا کنون نداشته‌ایم» اشتباه محض و ناشی از کم‌اطّلاعی است. هم در قدیم داشته‌ایم (مثلاً منظومهٔ *ویس‌ورامین* را بخوانید)، و هم در شعر معاصرمان (مثلاً شعر «وصل» فروغ فرّخزاد یا شعر «حالت» از یدالله رؤیائی را باید بخوانید). بگذریم از گونهٔ آمیخته به طنز و هزلِ آن، که در هجویّات یا در شعر امثال ایرج میرزا هست، و گاه به «پورنو» نزدیک می‌شود، و بسیار هم دلنشین است. (الآن هم دوستمان مانی چند سالی است که پرچمدار نهضت شعر اروتیک شده است، و گویا دارد کتابی دربارهٔ شعر اروتیک چاپ می‌کند با نقل نمونه‌هایی، و از شاعران هم تقاضا کرده است برایش از این‌گونه شعرها بفرستند به همان آدرسی که در کتابهای مانی ذکر شده است.)

ثالثاً، اگر این دو شعر را چاپ نمی‌کنیم، به‌خاطر آن ملاحظات مذهبی نیست. آیا لازم است ثابت کنیم؟ بفرمایید: متهوّرانه‌ترین و بی‌پرده‌ترین اشاراتِ شعرِ شما مثلاً این است که «به‌روی باسنِ ایرانی / نیاز بُرد زبانش / ـ که نرم می‌چرخید ـ / میان کندوی شیرینی از بهار و بلور» (شعر «باسنِ ایرانی») یا «گونه‌های لمبرم را باز کرد از هم.../ و ستون سنگی از آتش در میانم کرد»؛ حالا خوب شد؟ ولی ما، همچنان‌که در شمارهٔ قبل در مورد شعرهای موزون گفتیم که آنها را «با وسواسی خیلی بیشتر انتخاب خواهیم کرد و کمتر چشم بر ضعفها خواهیم پوشید»، شعری از این مقوله (یعنی به قول شما «اروتیک») را هم تنها در صورتی که واقعاً درخشان ـ به‌لحاظ هنرِ شاعری ـ و «چشم‌ناپوشیدنی» باشد، چاپ خواهیم کرد، چراکه به‌هرحال قضایای مربوط به رختخواب و زیر لحافِ شاعران را اموری خصوصی‌تر از آن تلقّی می‌کنیم که علاقه‌ای وافر به چاپش داشته باشیم. شعرهای شما هم که متأسّفانه در آن حد درخشان ـ به‌لحاظ هنرِ شاعری ـ نیست.

رابعاً، گویا شما مرزهای اروتیک و پورنو هم برایتان قدری مخدوش است، یا شاید فکر می‌کنید که شعر اروتیک حتماً باید با وصفِ چند عضو ویژهٔ بدن و فعّالیّتهای ویژهٔ این اعضا همراه باشد. اگر دقّت کرده باشید، ما در همین شمارهٔ گذشته (۲) چند شعر داشتیم که هرکدام به‌گونه‌ای خواننده را در فضایی اروتیک قرار می‌داد، و نمونهٔ بسیار زیبایش شعر «فطومه» از عدنان غریفی بود.

خامساً، از این بروزِ شوینیسم ایرانی در شعر اروتیک شما هم هیچ خوشمان نیامد. «به‌روی باسنِ ایرانی / نماز برد...» وغیره دیگر یعنی چه؟ آیا ایرانیها حتماً باید باسنشان هم (که تازه خود باسن کلمه‌ای استقراضی از فرانسه است) جور دیگری باشد؟ ما که سوادمان البتّه قد نمی‌دهد، ولی از دیگران هم نشنیده‌ایم که امتیاز ویژه‌ای در باسنِ ایرانی دیده باشند.

نامه‌ها و مطالبِ «مسئله‌دار»!

ما از دوستان خواننده انتظار داریم به همین گونه با وسواس مطالب نشریّه را بخوانند و هرجا که لازم دانستند شلاّق انتقاد را برما فرود آورند. بی‌تردید ما از همهٔ این انتقادها، حتّی اگر هم آنها را نپذیریم، خواهیم آموخت (به‌شیوهٔ لقمان حکیم، مثلاً)؛ امّا دوستانی که انتظار دارند نامه یا نوشته‌شان را در نشریّه منعکس کنیم، باید به این چند نکته توجّه کنند:

۱) *گاهنامهٔ ویژهٔ شعر* طبیعی است که تنها چیزهایی را چاپ کند و انعکاس دهد که به گونه‌ای در پیوند با شعر باشند (نه بحثهای اخلاقی و سیاسی و اجتماعی، و نه حتّی زوایایی از زندگی خصوصیِ شاعران!)؛

۲) این نوشته‌ها باید اگر هم حالتی جدلی دارند، جدلی ادبی باشند بر سر سلائق شعری؛ ما را با انواع دیگر جدلها، مثلاً خصومتهای شخصی، یا حتّی با موضعگیریهای سیاسی وغیره، هرچقدر هم برایمان مهم و حیاتی باشند، در این صفحات ـ تکرار می‌کنیم: در صفحات *این* نشریهٔ ویژه! ـ کاری نیست؛ (فی‌المثل، اگر می‌خواهید انقلاب کنیم، بیایید برویم نشریهٔ ویژهٔ آن را درآوریم، مخلص شما هستیم!)؛

۳) در نتیجه، آنچه چاپ می‌شود باید برای خوانندهٔ این نشریهٔ ویژه، که با توقّعات ویژه‌ای به سراغش می‌رود، آموزنده و روشنگر باشد؛

۴) و در نتیجه، آنچه چاپ می‌شود، اگر قرار است مطلبی تحلیلی باشد، باید برخوردار از سطحِ و کیفیّتی معیّن یا به هر دلیل درخور تعمّق باشد؛ با توجه به فضا و ظرفیّت محدود نشریه، هر مطلبی با هر کیفیّتی را نمی‌توان به صرفِ اینکه «بیان یک نظر» است چاپ کرد (چرا که خیلی راحت هر چیز نادرستی را می‌توان گفت که «نظر» من است؛ و گویی همین کافی است برای حقّانیت و اعتبار بخشیدن به هر چیزی!)، و چاپ نشدن آن را هم نباید نشان تنگ‌نظری یا اعمالِ سلیقهٔ شخصی دانست.

و اینک چند نمونه:

○ نمونهٔ اوّل:

خوانندهٔ عزیز ما آقای ر. اسدی از فرانسه می‌نویسد: «با سلام و ارادت، از شما درخواست می‌کنم، اگر برای خوانندگان نشریه‌تان حقّ و حقوقی قایلید، این چند سطر را از منِ خواننده در نشریهٔ خود چاپ کنید...» این چند سطر شامل ۴ صفحه (البتّه در قطع کوچک) است که مقدّمهٔ آن مقادیری درس اخلاق است، مثلاً: «کافی است تا نگاهی به همین چند ده تا نشریه‌هایی که در خارج از کشور چاپ می‌شود بیندازیم تا دریابیم چه محشری است و چقدر بازارِ رفیق‌بازی و امامزاده‌سازی گرم و پر رونق است! به جرأت می‌توان گفت با نوعی «مافیای ادبی» در خارج از کشور سروکار داریم که اعضای آن هرچه دل تنگشان می‌خواهد می‌نویسند و درهای تمامی نشریه‌های ایرانی نیز بر روی آنان باز است. آقای سعید یوسف، دبیر نشریه هستند ولی شعرهایشان در نشریه‌های دوست به چاپ می‌رسد، فلان گردانندهٔ نشریه آثارش را برای آقای سعید یوسف می‌فرستد و در نشریه‌اش چاپ می‌شود و... این رفیق‌بازیها به امامزاده‌سازی تبدیل شده‌اند. امامزاده‌های دروغینی که متولّیان دروغین می‌طلبد. در این میان، تکلیف خوانندگان پیشاپیش معلوم است. مافیای ادبی، تولید می‌کند و خوانندگان مصرف...» خوب، تا اینجایش، با همهٔ بی‌ربط بودنش به مقولهٔ شعر، و با همهٔ تکراری بودن و ملال‌آور بودنش، قبول. ولی از اینجا به بعد تبدیل به افشای یکی از این امامزاده‌ها می‌شود (که گویا در نشریهٔ ما به او توجّهی ویژه شده) و بیان سوابق سیاسی یک شخص و ذکر اتّهاماتی که جای رسیدگی به آنها در یک دادگاه خلقی است. نوشته‌هایی از این گونه را ما نمی‌توانیم چاپ کنیم. (کاش ما را به مافیای مواد مخدّر مربوط می‌کردند تا دست کم مشکلات مالی نشریّه را حل می‌کردیم! مافیای ادبی به چه دردی می‌خورد آخر؟! یک آدم باهمّت بیاید جلو تا ما با کمال میل مقام پدرخواندگی را ـ که لابد حمّالی و بدبختیِ انتشارِ همینِ ورق‌پاره است ـ به او تقدیم کنیم.)

○ نمونهٔ دوم:

آقای علیرضا کرمانی راد از انگلستان برای ما یادداشتی فرستاده است همراه با ۴ صفحه مطلب و یک شعر. در یادداشت، پس از تعارفات آغازین، می‌خوانیم: «نوشته‌ای خدمت شما می‌فرستم که با خوئی‌زدگیِ خودِ شما و نشریهٔ شما گمان نمی‌کنم آن را در «ویژهٔ شعر» چاپ بفرمایید. ولی برایتان می‌فرستم. نمی‌دانم چرا فکر می‌کنم که ممکن است دربارهٔ شما و نشریهٔ شما اشتباه کنم. با این وصف، تا چند ماه دیگر که شمارهٔ بعدی‌تان در بیاید، تکلیف من روشن خواهد شد...» خوب، آیا فکر می‌کنید نقدی جانانه بر شعرِ خوئی نوشته شده است؟ اگر چنین بود، و اگر نقدی جدّی بود (گیریم از موضع گرایشی کاملاً متفاوت) که دست کم تأمّل‌انگیز و برای دیگران آموزنده باشد، حتماً چاپش می‌کردیم، احتمالاً در همین شمارهٔ آینده که دیگر قرارست بیشتر مختصّ خوئی باشد. ولی بعد می‌بینیم که این نوشته برخوردی است با آنچه که در یک شب شعرخوانی در لندن اتّفاق افتاده است، همان شب شعری که انجمن قلم ایران در تبعید روز ۲۱ ژوئیه ۱۹۹۶در لندن برگذار کرده و ما خبر کوتاه آن را در بخش خبرهای این شماره آورده‌ایم. و اگر این نوشته حالت گزارشی روشنگر و خواندنی می‌داشت، شاید می‌شد به‌جای آن خبر، همین نوشته را چاپ کرد (مانند گزارش برگذاری کنگرهٔ بزرگداشت شاملو در شمارهٔ قبل). امّا همهٔ حرف این نوشته، که باید گفت انصافاً نثر بدی هم ندارد و از طنز هم بی‌بهره نیست، انتقادی اخلاقی است از آنچه که آن شب اتّفاق افتاده، بویژه با مورد حمله قرار دادن دو تن از دوستان شاعرِ حاضر در آن برنامه (که، با توجّه به بخشی از یادداشت که نقل شد، می‌توانید حدس بزنید که یکی از آن دو، اسماعیل خوئی است). ما طبعاً نوشته‌ای چون این را هم چاپ نمی‌کنیم. آقای علیرضا کرمانی راد می‌تواند مدّعی شود که ما تنها به علّت «خوئی‌زدگیِ» شدیدِ خودمان و نشریه‌مان از چاپ آن خودداری کرده‌ایم؛ ولی مسئله اینجاست که ما می‌دانستیم خواندن این نوشته، برای دیگر خوانندگانی که در آن برنامه حاضر نبوده‌اند، نه سود و نه حتّی کششی می‌تواند داشته باشد (و کلّ این برنامه هم می‌بینید که برای ما اهمیّتی بیش از همان خبر کوتاه که درج شده نداشته است).

آیا غرض ایشان انتقاد از برگذارکنندگان یک برنامه بوده است که در آینده اشتباهاتی را تکرار نکنند؟ ما عین متن نامه را در اختیار انجمن قلم گذاشتیم تا این منظور تأمین شده باشد.

آیا غرض ایشان دادن درس اخلاق به آقای خوئی و آن دوست دیگر بوده است؟ ماعین متن نامه را در اختیار این دو تن نیز گذاشتیم که درس بگیرند.

دیگر چه باقی می‌ماند؟ تنها چیزی که باقی می‌ماند، غرض اصلی آقای علیرضا کرمانی راد است: «خراب کردنِ» دو شاعر در انظار، و احتمالاً بر خود بالیدن در انظار که: این من بودم که چنین کردم و با اینها درافتادم. این نشریّه ولی جای چنین کاری نیست. (برای اطّلاع آقای کرمانی راد بگوییم: آقای خوئی پس از دریافت متن نامهٔ شما، که گویا برای قلب و اعصابشان هم بسیار مفید بوده است، یادداشتی برای ما فرستاده‌اند و ضمن ردیف کردن سایر اسامی مستعار و غیر مستعارتان، و اظهار گلایه‌هایی از جمله با مددگیری از سعدی ـ که: «کس نیاموخت علمِ تیر از من/ که مرا عاقبت نشانه نکرد» ـ و تولّلی ـ که: «کنون جفاکشِ پروردگانِ خویشتنم/ که شرم‌شان بر پروردگار باید و نیست» ـ اصرار کرده‌اند که نوشتهٔ شما را با پاسخ کوتاه ایشان چاپ کنیم، و در این کار «خاصیّت» هایی دیده‌اند؛ ولی ما، لابد به دلیل همان «خوئی‌زدگی» مورد اشارهٔ شما، این توصیهٔ ایشان را هم به کار نمی‌بندیم.)

○ نمونهٔ سوم:

این یکی، نمونه‌ای است که چاپش خواهیم کرد، برای آنکه شما هم قضاوت کنید و بدانید که اگر چنین نمونه‌هایی در آینده چاپ نشدند، دلیلش چه بوده. در اینجا هدف حمله، *گاهنامه* و نوشته‌ها و اظهارنظرهای ویراستارِ آن است، و بنابراین «مشکل بیرونی» برای چاپش وجود ندارد؛ در عین حال، دلیلی هم ندارد که ما هر مطلبی را در صفحات این نشریّه چاپ کنیم به صرفِ اینکه نویسنده از ما انتقاد کرده است و ما هم مثلاً خیلی دمکرات هستیم و هر انتقادی را چاپ می‌کنیم: ما در بالا گفتیم که باید توجّه کنیم که آنچه چاپ می‌شود برای عموم خوانندگان ما جالب و سودمند باشد و تنها ارضای خاطر یک خواننده، که خواسته اعتراضش را به مطلبی بیان کند، شرط نیست.

و امّا این مطلب را، که در زیر متن کاملش را می‌خوانید، دوستمان محمّد عارف نوشته است. چرا چنین چیزی را (که

در اینجا استثنائاً چاپ می‌شود) نباید چاپ کرد؟ برای آنکه تمامش یا توضیح واضحات است و یا استدلال علیه چیزهایی که گویا ما «پنداشته» ایم، در حالی که ما، با همهٔ بلاهت ذاتی‌مان، دیگر آن‌قدر هم ابله نبوده‌ایم که چنان چیزهایی را «بپنداریم». حالا چه باید کرد؟ باید سطر به سطر نقل کرد و پاسخ داد و ثابت کرد که چنان نبوده؟ کاش بحثی جدّی و سودمند بود؛ ولی، در سطح کنونی بحث، تنها پاسخ ما، چاپ بی کم و کاست آن می‌تواند باشد (تنها با حذف یك نام)؛ تا، در ضمن، شما هم نمونه‌ای دیگر از واکنشهای دوستان شاعر را ببینید، و گمان نکنید که همهٔ واکنشها به یك گونه است. به هر رو، ندای اعتراضی است به زیرِ سؤال رفتنِ یك یال و کوپال، و بگذارید چاپش کنیم:

دربارهٔ «تکرار ضمیر، ... نادرست...»، به قلم سعید یوسف، در شمارهٔ دوّم «گاهنامهٔ ویژهٔ شعر»، صفحهٔ ۵۳.

سعید جان یوسف، خسته نباشی! چرا که «گاهنامهٔ ویژهٔ شعر» کاری شده است کارستان و آینده‌ای پربارتر را نوید می‌دهد.

با همهٔ این تفاصیل، هرازگاهی خبط هم کرده‌ای. مثلاً حذف کردن «مرا» در شعر «زادراه» «قدری غرابت و نیز کراهت دارد». من مثل تو، اهل صدور فتوا، با بکار بردن تزئینی کلمهٔ «چرا» نیستم. چون پراندن جمله‌هایی کلی و بی‌برهان، مثل نوشتن این جمله است: «چرا که آوردن «من» و «او» در یك جمله از نظر دستوری غلط است!» آدم از خودش می‌پرسد: چرا غلط است؟ و تا بیاید و جوابی بگیرد، موضوع تا شمارهٔ بعدی ویژه‌نامه، بیات شده است و مریدان و مؤمنین، به‌به و چه‌چه‌ها کرده‌اند. جریانِ ریش و قیچی و تریبون است و قدرت و ایمان، و نه شناخت.

حالا خبط کار تو کجاست؟

اوّلاً: «مرا» جزء جدانشدنی فرم شعر است. (البتّه بوده بود!) و چهار بار تکرار می‌شود و با حذف آن، خشت از خرند در رفته است. اگر قرار بود چیزی را حذف کنم، «میم» را حذف کرده بودم.

دوّماً: چرا «ضمیر» و «ضمیر متّصل» را، فقط در این بند بدستِ تو ویران شده، تکرار کردم، در حالی‌که سه بار دیگر در همین شعر و پنج بار در اشعار دیگر، بدون تکرار بکار برده‌ام؟ خواننده خبر ندارد، تو که می‌توانستی نگاهی سرسری به «*دو رویِ یك سکّه*» بیاندازی! نمی‌توانستی؟ یا اینکه «وجدان علمی» را لالای خوانده بودی؟

و امّا، «مرا»، برخلاف آنچه که تو پنداشته‌ای، نه تنها با افعال لازم، بلکه با افعال متعدّی هم می‌آید. مثل: «*و مرا / ستاره چشم و عقاب / بر دار می‌بینم / بر قلّه‌های فراموش.*» (*دو رویِ یك سکّه*، ص ۴۳). منتها، چون تو فقط به افعال لازم نظر داری، از فعل متعدّی «کشیدن» و اسم «پا»، فعل مرکّب لازم «پا کشیدن» را ساخته‌ای و به شعر تحمیل کرده‌ای. درحالی‌که من «پا» را از قید فعل رها، و «می‌باید» را التزام درونی، و نه بیرونی خواسته بوده بودم. به این معنی: «من خود را ملزوم می‌دارم، که پای خود را برکشم!» و نه آنطور که تو پیشنهاد کرده‌ای: «و پای برمی‌بایدم کشید.» یا «و مرا پا بر می‌باید کشید.» که این نوع جمله دو معنی دارد:

الف: مرا می‌باید، که پا برکشم!

ب: برای من پا بر می‌باید کشید.

این فرم، چیزی ناخواسته و قضا ـ قدری در خود دارد، که گاهی به‌عنوان ایهام کلامی بکار می‌آید و گاهی اغتشاش معنی ایجاد می‌کند. این «باید» در معنی الف را کی و چی به شاعر تحمیل می‌کند و کی باید در معنی ب، پا برکشد؟ اگر شعر را دوباره بخوانی، می‌بینی، که شاعر در اصل، از زخمهای درونی خود می‌خواهد که ترمیم یابند، از خیالْ‌آهنگان سبزش در آوند می‌خواهد که بال او *را* بگشایند، و از دستهای بی‌قرار از فردای خود می‌خواهد که خنجر *را* و تازیانه *را* برای زخم زدن به او بکار نگیرند، و... خرام او *را*، شهیواتر بخواهند، وقتی که راه او *را* بردریده‌اند و پشت او *را* برخواهند درید و...

پس در این شعر، بایستی روی متعدّی بودن افعال تکیه کرد، و لازم بودن آنها را در حدّ ایهام کلامی فهمید! به همین دلیل، اسامی، بیشتر به‌صورت مفعول بکار رفته‌اند، نه به‌عنوان جزء افعال لازم.

برای روشن‌تر شدن قضیّه، به معانی مختلف جملهٔ بعدی اشاره می‌کنم.

ـ مرا تیر می‌باید زد.

اگر روی فعل مرکب لازم «تیر زدن» تکیه کنیم، جمله این معانی را دارد:

الف: من می‌باید تیر بزنم.

ب: به من می‌باید تیر زد. (این معنی پررنگ است و ناخواسته، و هیچ ربطی به ایهام کلامی ندارد.)

امّا اگر «مرا تیر» را با مکث و تکیه بخوانیم، معنی «تیرم را» و متعدّی بودن فعل، قوّت می‌گیرد. یعنی:

ج: تیرم را می‌باید بزنم.

چ: تیرم را می‌باید زد.

باز هم هیچکدام آنی نیست که من می‌خواستم. چون «می‌باید» در هرحال تحمیلی و بیرونی است. از همهٔ اینها گذشته، آوردن (اسم + را) یا جانشین آن «ضمیر) همراه با ضمیر متّصل در یك جمله، «از نظر دستوری غلط» نیست، بلکه برای رجوع دادن به ضمیر بکار می‌رود. مثلاً: «ترا نامه‌ای می‌بایدم نوشت.»، یعنی، «من باید برای تو نامه‌ای بنویسم، بنویسم.». حالا اگر بخواهم، برای خودم نامه‌ای بنویسم، تکلیف چیست؟ خواهم گفت: «مرا نامه‌ای می‌بایدم نوشت.»، یعنی، «من باید برای خود نامه‌ای بنویسم.». می‌بینی که با حذف کردن «مرا» یا «م»، گیرندهٔ نامه حذف می‌شود.

در ضمن در صفحهٔ سهٔ «ویژه‌نامهٔ قبلی» نوشته‌ای: «... اگر بی‌وجدانی دیدید، حتماً گوشزد کنید...» دیدم بدك نیست، بعضی چیزها را بزنم به گوش، تا گوش شیطان کر، به «بی‌وجدانی» نکشند!

وجدان علمی می‌گوید: حالا که تنها ویرانهٔ یك شعر را چاپ می‌کنی، حدّ اقل دربارهٔ همان ویرانه، فتوا صادر کن! و نه دربارهٔ شعرهایی که روح خوانده هم از آنها خبر ندارد! یعنی یا نقل و نقد همهٔ اشعار، یا چشمپوشی از شیوهٔ قدیمی «برچسب زدن»! و اگر ویژه‌نامه جای نقد علمی نیست، پس چرا...؟

وجدان علمی می‌گوید: چرا سلیقهٔ یکی را با جملهٔ سرد و بی‌روح «از نظر دستوری غلط است»، به قول خودت «دراز می‌کنی» و سلیقهٔ دیگران را با پارتی‌بازی و «نق‌زدن‌های ملاطفت‌آمیز» و «قدری غرابت و بلاهت دارد» ماستمالی؟ پای شعر وسط است، یا «دراز کردن» این و آن؟ تو که دست به حذفات اینقدر خوب است، چرا این‌جور اصطلاحات آنچنانی را حذف نمی‌کنی؟ نکند در مدینهٔ فاضلهٔ تو، جامعهٔ *طبقاتی* شاعران، بجای فلان و بهمان، حاکم خواهد شد؟!

وجدان علمی می‌گوید: کل اگر طبیب بودی، سر خود دوا نمودی! تو که ادّعا می‌کنی «به ظرافتهای دستوری کار واردی» و دیگران نه!، چرا درست در همان جمله‌هایی که سلیقهٔ مرا به غلط بودن متهم می‌کنی، مرتکب غلط دستوری می‌شوی؟ نوشته‌ای: «پس بسیار استثنایی خواهند بود موارد اصلاحات ویرایشی، و یك موردش از قضا...»، بایستی ادامه می‌دادی: در همین جملهٔ مغشوش خودم پیش آمده است. چرا؟ چون، اوّلاً، صیغهٔ جمع را برای اسامی غیر ذی‌روح بکار برده‌ای، بدون اینکه به آنها شخصیت ذی‌روح داده باشی. و این، (البته به شیوهٔ نوشتاری خودت)، از نظر دستوری غلط است. منتها «سلیقه» هم برای خودش یلی است دگم شکن. نیست؟ من هم از قضا، با این «سلیقه» موافقم!

امّا و امّا و دوّماً، ضمیر متصل «ش» را مفرد آورده‌ای، در حالی‌که «موارد» و «اصطلاحات» جمع هستند. این هم از نظر دستوری غلط است. جلّ‌الخالق، تکرار ضمیر متّصل نادرست به قلم ویراستار ضمیر درست دیگران؟!

وجدان علمی می‌گوید: دعوای به‌اصطلاح ادبی سعید یوسف با [...]، و بالعکس، و برعکس و مضاعف، ربطی به محمّد عارف ندارد! کاسه کوزه‌ها مفت سر خودتان!

وجدان علمی می‌گوید: معرفی‌نامهٔ چرتکه‌ای کتاب «دو روی یك سکّه» را و کلمهٔ شك‌برانگیز «ظاهراً» در آن را، باید به «سیب» عهد عتیقی (توراتی)، و به فرم هفتاد هشتاد ساله‌اش بخشید!

همینطور انتخاب شعر «ما را بس» را، بجای شعرهای کوتاه‌تری که در همان کتاب هستند و نشان می‌دهند که شاعر به شادی دو ماه بعد از انقلاب بسنده نکرده است.

وجدان علمی می‌گوید: بی‌خود نبود، که اسماعیل خوئی، پیش از خواندن یکی از بهترین شعرهای دههٔ پنجاه (در برف، مثل کودك)، گفت: «اگر برتولت برشت و سعید یوسف بودند، به این شعر می‌گفتند: «خانوادگی»!»

وجدان علمی می‌گوید: زبان مادری، ارث و میراث شخصی هیچ احدی نیست، تا آن احد به خود حق بدهد، دیگران را عاق بکند.

وجدان علمی برای آخرین بار می‌گوید: دوست داشتن شعر کافی نیست. حرمت شعر را باید نگه داشت. حرمت شاعران، فدای سرت! اصلاً همهٔ شاعران دنیا، تصدّق تو و گاهنامه‌ات! سعید جان یوسف جان!

و سرنوشت این شعر به من می‌گوید: از این به‌بعد، وقتت را صرف درآوردن سنگ از چاه نکن! چاهی دیگر حفر کن!

قضاوت با خواننده.

سعیدِ با همهٔ این احوال، نازنین، تا بعد!

محمد عارف

کتابها و نشریّات تازه

با همکاری صوفیا محرابیان

مجموعهٔ شعر

■ آهنین، عسگر: *خوابگردی در مه* (دفتر اشعار، ۱۳۷۵ـ۱۳۷۰). آلمان، آزاده، ۱۳۷۵، ۱۲۸ ص.

پس از دفتر *دریای پشت پنجره* (چاپ ۱۳۷۱)، این دوّمین دفتر شعر عسگر آهنین و ادامهٔ تکامل‌یافتهٔ همان روال پیشین است، دربرگیرندهٔ ۷۰ شعر موزون در قالبهای آزاد. عسگر آهنین، همچنان‌که در یادداشتی در شمارهٔ ۱ *گاهنامه* آمد، شاعری است که با شعر و نقد شعر فرنگی بیگانه نیست، و آثار مثبتِ این آشنایی را در نوع نگاه و در پرداخت شعرهایش می‌توان دید. در عین حال، ایرادهایی هم که آنجا طرح شده بود، در این ۷۰ شعر روشنتر قابل پیگیری است. اگر آهنین به زبانی پالوده‌تر (برای رسیدن به «کلام آخر» و بهترین گزینشهای کلامی) و به ساختی پیراسته‌تر در شعر دست می‌یافت، شعرش شعرِ سنجیدهٔ شاعری بود سختگیر، و فضا و روحیهٔ شعرها هم می‌توانست مطلوب و خوشایند طیفی از انسانهای دورانِ شکست باشد. او شاعرِ ثبتِ تأمّلات و لحظات شاعرانه است، در ساختاری که غالباً، و باز هم به‌صورتی افراط شده، یا شکل روایت و یا شکل دیالوگهای درونی (اگرنه هردو توأماً) به خود می‌گیرد. شعر «شادی» نمونه‌ای از شعرهای خوب این دفتر است: «*یك لحظه زیر آفتاب نشستم / ماهی، کنار یك گلِ مرداب، جَست زد / قویی خزید و سوی خلوتِ خود رفت / از سمتِ سایه، نسیمی نفس کشید. / □ / تنها، کنار خاطره‌ای، رویِ نیمکت / اندوه، زیر سایهٔ بیدی نشسته بود.*»

■ آهوار، بیستون: *نابهنگامی*. چاپ سال ۱۳۷۳، فاقد سایر مشخّصات.

این سراینده پیش از این نیز دفتر شعری به نام *دریا* در سال ۱۳۶۹ در آلمان چاپ کرده است که در آن سراینده با نام مستعار «مسعود» معرّفی شده است. در مجموعهٔ *نابهنگامی* ۲۴ شعر سپید می‌خوانیم با زبانی پاکیزه، امّا غالباً حرفها و حسّهایی شاعرانه که نیازمند به پرداختِ بیشترِ شعری هستند. شعری که نقل می‌کنیم «در گذرگاه» نام دارد: «*کودکی‌ام را فریفتید / من که تشنهٔ توپ رنگین زندگی بودم. / □ / بادبانتان را برافراشتم / دریا به دریا شتافتم / و گیسوانم بر سالها / سپید نشست. / □ / اینك بستایید مرا، خدایان! / مرا که چون مجسّمهٔ غم و اندوه / در گذرگاه بادها ماندم.*»

■ اصفهانی، ژاله: *خروش خاموشی*. سوئد، باران، ۱۳۷۱، ۴۲۶ ص.

این مجموعه قبل از *سرود جنگل* چاپ شده است که در شمارهٔ ۲ معرّفی شد. خانم ژاله در پیشگفتارش می‌نویسد:

«این دفتر خیزابی است که خروش مسافری را به گوش شما می‌رساند که از آغاز جوانی همراه توفانها به سواحل دوردست افتاد و جدایی ناخواسته از زادگاه و زبان مادری با سرنوشت او درآمیخت. آنچه در اینجا می‌خوانید شرحی است از سرگذشت سرشار از سایه- روشنهای زندگی او. افروزه‌های نیمرنگی است از آتش عشقی که سراسر عمر در دل و جان وی شعله‌ور بوده است... پژواک پراکنده‌ای است از پندها و پندارهای او برای خویشتن خویش...» ۲۸۴ شعر از ژاله در این دفتر می‌خوانیم، از قدیمی‌ترین شعرها (سال ۱۳۲۱) تا تازه‌ترینها (۱۳۷۰)، که به ترتیبی معکوس از نظر تاریخی تنظیم شده‌اند. ژاله در همان پیشگفتار می‌نویسد «دوستان دوران جوانیم، که در گوشه و کنار دنیا به‌سر می‌برند، اشعار اولیهٔ مرا بیشتر از شعرهای کنونی‌ام می‌پسندند»، و ما، هرچند متأسفانه در زمرهٔ آن دوستان دوران جوانی نبوده‌ایم، و بسیاری از کارهای تازه‌تر ایشان را هم می‌پسندیم، خوشتر می‌داریم که شعر «ستارهٔ قطبی» را برایتان نقل کنیم که ژاله در سال ۱۳۳۸ سروده است و نخستین شعر بود در دومین دفتر اشعار ژاله، *دفتر زندمرد* (مسکو، ۱۳۴۴)، که ما در جوانیهای خود خواندیم و سخت به دلمان نشسته بود: «بخند بر من پرسوز، ای ستارهٔ قطبی / تو التهاب چه دانی؟ که روشنایی سردی / من آن شرارهٔ سوزان قلب گرم زمینم / تو آن ستارهٔ آسودهٔ سپهرنوردی / چه سود آن‌همه زیبایی خموش فسونگر / اگر نداری سوزی، وگر نداری دردی؟ / چه ارزشی بود آن زندگانی ابدی را / اگر که نیست امیدی، وگر که نیست نبردی؟ / نمی‌دهم به تو یک لحظه عمر کوتهِ خود را / هزار قرن اگر زندگی کنی و بگردی / متاب بر من بی‌تاب، ای ستارهٔ قطبی / که من شرارهٔ گرمم، تو روشنایی سردی»

■ امیدی لاهیجانی، بهروز: *سگ‌بهره‌های غرب متّحد شوید*. سوئد، نشر آموزش، ۱۹۹۶، ۱۲۴ ص.

نخستین دفتر شعری است که سرایندهٔ ۴۴ ساله چاپ می‌کند و دربرگیرندهٔ ۸۰ شعر است، با مقادیری اغلاط چاپی، املایی (مثلاً «موزیانه»، ص ۵۵) و انشایی (مثلاً «احساسی دارم کاری کرده باشیم»، ص ۶۴) و مبالغی لهجهٔ رشتی (مثلاً «بیا به استکانی دل ما یکی کنیم»، ص ۷۰). شعرها خوشبختانه همه سپیدند (یعنی بی‌وزن)، بجز شعر «رسانه‌های گروهی» (که گویا قرار بوده موزون باشد)، و نوعی شور و پرخاش، دریدگی و گستاخی، در آنها هست که گاه احساس می‌کنی انگار برخی از آن ضعفها را جبران می‌کند، و در مجموع خواننده را بیشتر از بسیاری شعرهای بی‌رمق و بی‌خون (امّا شسته‌رُفته‌تر) تحت تأثیر قرار می‌دهد. پس درود بر امیدی لاهیجانی، که شعرش قرار است «خشِ سوهنی به آنجای وجدانِ خفتهٔ خاموشان» باشد («نکته»، ص ۱۲۴)، فقط برود زبان فارسی را هم بهتر یاد بگیرد، و بویژه زبان شعر و دانشِ شعری را، خیلی هم شلخته‌بازی در نیاورد. شعر «رؤیا» از این دفتر: «ای سرزمین من / دور از تو در رؤیای تو / پرنده‌ای هستم در پرواز / گشوده بال و بال نمی‌زنم / باد مرا می‌برد / هرجای خوشتر / هرجا که عطر شکوفه و بنفشه و یاس / و آن‌قدر نازک و نازدانه می‌شوم / که تلنگر واقعیّت / می‌شکند مرا.»

■ حمیدی، مهناز: *حرفی برای هیچکس*. تهران، روشنگران، ۱۳۷۱، ۸۰ ص، ۱۰۰۰ ریال.

در این دفتر ۴۹ شعر سپید می‌خوانیم از کارهای سالهای ۱۳۵۵ تا ۱۳۶۸ این شاعر مقیم لندن. کاش در نخستین شعر این دفتر، که در شیراز سروده شده، شاعر نشان نداده بود که تفاوت «ها»ی ملفوظ را با آن همشیرهٔ غیرملفوظش نمی‌شناسد (در سطر «و گرهای می‌زنم بر انتهاش»، که باید باشد «گرهی» - در ضمن می‌دانید که با اصطلاح «غیرملفوظ» هم برخی از اهل فن مسئله دارند). زبان شعرها، امّا، در مجموع روان و خوب است. دلتنگی و تنهایی، بر بیشتر شعرها سایه می‌اندازد. در ضمن به اطّلاع خانم حمیدی برسانیم که نسخهٔ مرحمتی ایشان فاقد صفحات ۶۴ به بعد است، یعنی ما از خواندن شش شعر و نصفی محروم مانده‌ایم. برخی از شعرها کوتاه‌اند، و کوتاه‌ترینشان شعرِ سه‌سطریِ «تا ابد، تا همیشه» است: «چه صبورست / زخم دل این قبیله / برای مرهم.» و از شعرهای بهتر کتاب، شعر «می‌آییم چون یک شبح» است: «شبحیم تمامی، / شبح. / به خیابان می‌آیم / شعر می‌خوانم / شعر می‌گویم، / نانی ندارم / بامی ندارم / نامی ندارم / به خیابان می‌آیم / شعری می‌گویم و می‌گذرم / چون یک شبح.» آدرس ناشر: تهران، انتشارات روشنگران، صندوق پستی ۵۸۱۷ - ۱۵۸۷۵.

■ خوئی، اسماعیل: *درون دوزخ بیدرکجا* (گزینه‌ای از سروده‌های غربت، دوزبانه، فارسی و انگلیسی). کانادا، افرا، ۱۳۷۴، ۱۲۰+۵۳ ص.

دربرگیرندهٔ ۴۴ شعر از اسماعیل خوئی است که هرچند برخی از آنها پیش از این در نشریّات گوناگون چاپ شده‌اند، امّا برای اوّلین بار در این «گزینه» است که به‌صورت کتاب چاپ می‌شوند. از میان آنها، ۱۹ شعر نیز به زبان انگلیسی با ترجمهٔ بهرام بهرامی آمده‌اند. معرّفی کاملتر کتاب و صحبت دربارهٔ شعرها را می‌گذاریم برای شمارهٔ بعد. آدرس ناشر:

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

■ ــــــــ: *کارنامهٔ اسماعیل خوئی (شعر) کتاب دوّم*. سوئد، یاران، ۱۹۹۶، ۶۸۰ ص.

جلد دوّم کارنامهٔ اسماعیل خوئی دربرگیرندهٔ ۶ مجموعهٔ شعر اوست که همه پیش از این در سالهای اقامت او در تبعید چاپ شده بودند، یعنی کتابهای: *کابوسِ خونسردشتهٔ بیداران*، *در نابهنگام*، *زیرا زمین زمین است*، *در خوابی از همارهٔ هیچ*، *گزارهٔ هزاره*، *از فراز و فرود جان و جهان*. کتابها بدون تایپ و حروفچینی مجدّد، عیناً تجدید چاپ همان کتابهای قبلی هستند (بجز افزوده‌ای به نامه‌های پایانی *گزارهٔ هزاره*). معرّفی کاملتر این کتاب و مرور شعرها را نیز طبعاً می‌گذاریم برای مجالی فراخور آن در شمارهٔ بعد. آدرس ناشر:

Baran, Box 4048, 16304 Spånga, Sweden.

■ رحیمی، سهراب: *خانهٔ خوابها*. یوتبوری [گوتنبرگ] (سوئد)، چاپ از نشر آموزش، ۱۳۷۴، ۸۰ ص.

دربرگیرندهٔ ۴۹ شعر از سروده‌های فارسی سالهای ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۵ سهراب رحیمی است که به سوئدی نیز، چه بسا با توفیقی بیش از فارسی، شعر می‌سراید (به معرّفی کتاب *هسته‌های فاسد زمان* در بخش «ترجمهٔ شعر» نیز توجّه کنید). در شعرهای فارسی، گاه به خانوادهٔ شاملو نزدیک می‌شود (غالباً «بواسطه» و از طریق مانی، مثلاً در شعر «سمفونی جنون لحظه‌ها»)، و گاه هیچ تأثیری را نشان نمی‌دهد امّا هیچ چیز گیرایی هم ندارد، مثلاً در شعر «دیدار»: «چشمانت / از من / دریغ مکن / این خسته را / جز دیدار تو / امیدی نیست» (ص ۳۴). زبان و بیان همیشه توفیق لازم را ندارند. «افکار تنهایی» از شعرهای بهتر این کتاب است، و نیز شعر «خیابانهای خوشبختی» که در اینجا نقل می‌کنیم: «خستگی / با بغضِ ثانیه‌ها / ترانه می‌خواند. / □/ من جنازهٔ خود را / بر خیابانهای سرشار از اشباح خوشبخت می‌کشانم، / و چون سایه‌ای / که از میانِ سکوت می‌گذرد / در آهِ طولانیِ انتظار / گُم می‌شوم.»

نشانی سراینده:

Sohrab Rahimi, Riksdalersg. 1 A, 41481 Göteborg, Sweden.

■ رساپور، مهرانگیز (م. پگاه): *جرقه زود می‌میرد*. تهران، ناشر: مؤلف، فاقد تاریخ چاپ، ۱۷۲ ص.

در این دفتر ۶۳ شعر از مهرانگیز رساپور (م. پگاه)، شاعر مقیم لندن، می‌خوانیم. همهٔ شعرها تاریخ ندارند، و از آنهایی که دارند، قدیمیترین‌شان در ۱۳۴۷ و تازه‌ترین‌شان در ۱۹۹۳ سروده شده است. شعرها همه‌گونه تجربه در انتخاب قالب شعر را نشان می‌دهند: غزل (نیز گاهی غزل به لهجهٔ تهرانی: «منو یک پارچه سوزوندی، عزیزم»، ص ۷۰)، چهارپاره، شعر آزاد موزون (نیمایی)، شعر «سپید»، شعرهای خیلی کوتاه (که زیر عنوان «عاشقانه‌ها» چاپ شده‌اند)... ما در این شماره دو شعر از خانم رساپور چاپ کرده‌ایم در دو قالب آزاد و سنّتی، و در هر دو شعر خود را با شاعری که حدّ قابل قبولی او تواناییها را دارد روبه‌رو می‌بینیم، امّا در کتاب *جرقه زود می‌میرد* بسیاری شعرهای ضعیف هم دارد که بهتر بود چاپ نمی‌شدند. مثلاً در غزل صفحهٔ ۶۲ ما نفهمیدیم او چگونه موفّق شده است از یک تار مویش «سه‌تار» بسازد، و چگونه در کنار جویی از اشک خود «از رقص و ناز غوغایی» برمی‌انگیزد، و در آن مصراع «منش با بوسه‌ای شیرین به کامش قند می‌ریزم» نیز با همان مشکلِ آشنای تکرار ضمیر روبه‌رو می‌شویم. یک نمونهٔ بهتر از میان «عاشقانه‌ها»: «چمنها خوابیده‌اند / و درختان، به پاسداریِ خوابشان، / ایستاده‌اند / □/ تو خوابیده‌ای / و من، به پاسداریِ یادت / ایستاده‌ام» (هرچند معمولاً در غیاب یک شخص «یاد» او می‌کنند)؛ و یک نمونهٔ بد: «دیدی؟ میان ما / آنکه دروغ می‌گفت، تو بودی!»

■ روزبهان: *شعرهایی که شاعرشان را گم کرده‌اند* (دوزبانه، فارسی با ترجمهٔ سوئدی). لوند (سوئد)، رؤیا، ۱۹۹۵، ۶۰ ص.

از توضیحات سوئدی کتاب این‌قدر دستگیرمان می‌شود که روزبهان (مسعود کریمخانی) در سال ۱۹۵۴ در تهران متولّد شده است و اکنون در شهر بوخوم (آلمان) زندگی می‌کند. در این کتاب، که به شیوه‌ای کمتر معمول و از طرف عرض صحّافی شده، ۲۰ شعر کوتاه از روزبهان می‌خوانیم، هریک در مقابل ترجمه‌اش به سوئدی که کار سهراب مازندرانی است. روزبهان، همچون سهراب مازندرانی، از شیفتگان شیوهٔ رؤیائی و شخص اوست؛ با این تفاوت مهم که از معدود شاعران آوانگارد است که شعر کلاسیک را هم خوانده است و می‌شناسد و، پس، سواد فارسی‌اش خوب است. شعرها نشان می‌دهند که روزبهان تنها شیفتهٔ رؤیائی نیست، بلکه شیوهٔ او را - بویژه در *لبریخته‌ها* - الگویی می‌پندارد که باید از آن پیروی کرد (مانند خیل عظیمی که شیوهٔ شاملو را «الگو» ی کار می‌پندارند)، و در کار این پیروی تا آنجا پیش می‌رود که در نمونه‌های خوبش، احساس می‌کنی داری «لبریخته» ای از رؤیائی را می‌خوانی: «میان راه دمیده است سبزهٔ متعارف / و کفشهای نو / هنوز سنّت پاهای کهنه را دارد. / □/ و شعرهای عرفی / به سوی سبزهٔ نامعلوم / پرتاب می‌شود.» («سنّت پاهای کهنه»، ص ۲۱). پس، درست است، و در همین معناست، که این شعرها «شاعرشان را گم کرده‌اند»! روزبهان خود در آنچه که «به‌جای مقدّمه» نوشته است می‌گوید: «من از ویران کردنِ لذّتِ ذهنیِ تنبل لذّتی شیطانی می‌برم و این شعرها چنین لذّتی را برایم حاصل می‌کنند. بویژه، وقتی که این ذهنِ تنبلِ عامّهٔ روشنفکری باشد که درکی عوامانه از هنر دارد، لذّتِ ویران کردن صد چندان می‌شود... آنچه همه می‌توانند بفهمند و با آن حال کنند، هزلیّات و مطایبات است نه اثر هنری. برای لذّت بردن از اثر هنری باید رنج کشید...» ما خودمان با این شعارهای زیبا بسیار موافقیم، ولی می‌خواهیم از روزبهان بپرسیم: آیا هر شارلاتانی که تلاش می‌کند شعری مثلاً پیچیده با معنایی دست‌نایافتنی بگوید، نمی‌تواند عیناً به همین گونه استدلال کند؟ و البتّه که هیچ شعری «بی‌معنا» نیست و بالاخره می‌توان معنایی برایش تراشید، و پس همیشه شارلاتانها حق خواهند داشت! شعر خود روزبهان البتّه از این مقوله نیست، هرچند اصرارش در فشرده‌گویی و پیچیده‌گویی گاه رنگ تصنّع می‌گیرد و در پیروی از مراد هم افراط می‌کند. آدرس برای تهیهٔ کتاب:

Roya, Box 1681, 22101 Lund, Sweden.

■ زرّین، علیرضا: *چمدانم*. امریکا، ایلین بوکز، ۱۹۹۶، ۴۸ ص.

بنابر گزارشی از سرگذشت نگارنده در پایان همین کتاب: علیرضا زرّین (متولّد ۱۹۵۲، کرمانشاه) پیش از آنکه به آمریکا مهاجرت کند (۱۹۷۰)، اشعار و داستانهای کوتاهش در جُنگها و مجلات به انتشار رسیده بودند. از زرّین به فارسی سه کتاب شعر و به انگلیسی سه کتاب شعر و یک کتاب در نقد ادبی منتشر شده است. زرّین سردبیر مجلّهٔ «*سانسور جدید - ویژهٔ شعر*»، و استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه «ریجس» (دنور، کلورادو) در امریکاست. در بسیاری از شعرهای این کتاب، تلاشهای غریبِ زرّین برای نوآوری و به‌کارگیریِ زبان و بیانی متفاوت مشهود است؛ که حاصل کار هم گاه شعری غیر جدّی با زبانی ناهماهنگ و ضعیف است، همچون شعر «ماههای علفخوار» (: «بر تو سخن گفتن» مرا لرزاند / «بر من بخوان» ظرف مرا بشکست / «تاتا» کنان افسرد جانم را / «نه‌نه» که کردی گونه‌ام پژمرد / «ای‌ای» همان حرف کهن می‌گفت / «اینها همه» منهای آنها بود...» الخ) یا تجربه‌هایی بی‌دلیل با شکلِ بصریِ شعر (همچون شعر «ما همدیگر را بلعیدیم» که به شکل یک مثلّث متساوی‌السّاقین نوشته شده است، بی‌آنکه این شکل نگارش در هر سطر توجیه قانع‌کننده‌ای خاص خود داشته باشد)، و گاه به توفیق نزدیک می‌شود و در شعری چون «ما بطری‌پرستان» می‌تواند لبخند رضایتی بر لب خواننده بنشاند. می‌توان با زرّین در تلاشش برای

نوآوری و فاصله گرفتن از زبان و بیان دستمالی شدهٔ رایج موافق بود؛ ولی نمونه‌های بهتر سروده‌های زرّین را از قضا هنوز هم در میان آن شعرهایش باید جُست که کمتر در پی نوآوریهای خارق‌العاده بوده‌اند، همچون شعر «ستاره و درخت و تنهایی»: «پشتِ هر ستاره، گودالی سیاه بود،/ پشتِ هر درخت، جنگلیِ تاریک،/ پشتِ هر مرد و زن، حجمیِ از تنهایی./ □/ ستارگان سوختند و گودالها ماندند./ درختان خشکیدند و تاریکی نرفت./ مردان و زنان باهم خوابیدند و تنهایی بیدار نشست.» آدرس برای تهیهٔ کتاب:

Chamadanam by Ali Zarrin, Alien Books, 8414 S. Woody Way, Highlands Ranch, CO 80126, USA.

■ سرحدّی، انوش (الف. باران): *در بر که‌های شب*. سوئد، نشریهٔ رؤیا، ۱۹۹۶، ۴۷ ص.

از سری دفترهای شعر دو زبانه است (فارسی ـ سوئدی)، دربرگیرندهٔ ۲۰ شعر فاقد عنوان، و ترجمهٔ شعرها به زبان سوئدی کار سهراب مازندرانی و استفان اِکسون Staffan Ekeson است. سروده‌ها از حسّ و نگاهی شاعرانه خبر می‌دهند که باید هنوز در عرصهٔ زبان تجربه‌اندوزی کند. شعر شمارهٔ ۲۰ از این مجموعه چنین است: «آوازهای غریبی به گوش می رسد/ تو هنوز همان کودکی/ میان آنهمه اشباح/ و خانه‌ات را/ گم می‌کنی/ میانِ ضربه‌های سمّ گوزنان/ و گریه‌ای سر می‌دهی/ و برادرت که صدایت می‌زند/ از انتهای خوابهای قدیمی/ و حنجره‌اش/ چه طنین تلخی دارد/ هنوز همان صدای صمیمی/ □/ بر می‌خیزی و/ شعری ناتمام را/ گریه می‌کنی/ □/ چیزی میانِ جمجمه‌ات جَم می‌خورد/ و به اعماق وهمی/ در می‌غلطی.» آدرس برای تهیهٔ کتاب:

Roya, Box 1681, 22101 Lund, Sweden.

■ فُرسی، بهمن: ۴ دفتر شعر به نامهای *آوا در کاراك* (۱۳۷۲، ۹۸ ص)، *خودرنگ* (۱۳۷۲، ۹۹ ص، ۵ پوند)، *سفر دولاب* (۱۳۷۰، ۹۳ ص، ۵ر۴ پوند)، و *یك پوست یك استخوان* (۱۳۷۲، ۹۶ ص)، همه چاپ لندن، ناشر: دفتر خاك.

از زمان انتشار کتاب *نبیره‌های بابا آدم* در سال ۱۳۳۳، که از مقولهٔ «طنز هجایی» بود، چهل و چند سالی می‌گذرد؛ و اکنون انتشار همزمانِ چندین کتاب شعر، وجوه کمتر آشنا و تازه‌ای از چهرهٔ آشنای بهمن فُرسی را بر همگان آشکار می‌کند. هر یك از این کتابها پیشگفتاری هم دارد و نثر طنّاز فُرسی در این مقدّمه‌ها هم دلنشین است: «... به چشم بیرونیان، ما! همیشه از این شاخ پریده‌ایم به آن شاخ. بر سرِ هیچ شاخی هم درنگی چنان و چندان نکرده‌ایم، که مثلاً میخی در آن، به کدام غرض یا تمنّا، بکوبیم. اگر هم میخی از ما! در جایی کوبیده شده باشد، به اختیار بودن، یا به لفظ دادگاه‌پسند!، عمدی بودنِ آن بدین! وسیله تکذیب می‌شود. و از شاخی! که میخمان در آن فرو شده طلب بخشش داریم.» (از «در حاشیه...»، پیشگفتارِ *یك پوست یك استخوان*. در ضمن کاش این جناب «بف» ـ که همان مخفّف «بهمن فُرسی» باشد ـ این‌قدر سعی نکند حرفهای بامزه‌اش را به زورِ چماقِ «علامتِ تعجّب» بامزه‌تر کند.) کتاب *سفر دولاب* نیز، از میان این چند کتاب جدید، شعری بلند از مقولهٔ طنزِ هجایی است و همچون سلف خود (*نبیره‌های بابا آدم*) متأثر از زبان و اسلوبِ صادق هدایت در *وغ‌وغ‌ساهاب*، و گاه شیرین و نمکین. *دفتر خودرنگ* دربرگیرندهٔ ۱۸ شعر است که در آنها، به گفتهٔ سراینده، «طنز و غیر آن در هم تافته است، در جای جایی هم البتّه تنها سخنِ طنز در کار است.» و امّا در دو دفتر دیگر با نمونه‌های جدّی‌ترِ شعرِ فُرسی، یا با نمونه‌های شعرِ جدّیِ او، سر و کار داریم: *آوا در کاراك* [کاواك: میان‌تهی، خالی] دربرگیرندهٔ ۳۸ شعر است: «شعرهای این دفتر، بنا بر سلیقهٔ کج من، هیچ‌کدام نعل تاریخ! ندارند. کهنه‌ترین آنها، دست کم سی و هفت هشت ساله است، تازه‌ترینشان هم شاید چند نفس و نیمی پیش از وضع حمل! این دفتر روی! داده باشد»؛ در دفترِ *یك پوست یك استخوان* نیز ۸۰ شعر کوتاه می‌خوانیم که فُرسی خود آنها را «گویه» نامیده است، شعرهایی نو که در عین حال به گونه‌ای یادآور رباعی یا دوبیتی نیز هستند. در چنین شعرهای «لاقید» و آزادی، آنچه که گاه آزاردهنده می‌شود خودنمایی برخی «قافیه‌اندیشی» های ناموفّق است (که اگر موفّق می‌بود، اصلاً «خودنمایی» نمی‌کرد و امتیازی هم می‌بود)، مثلاً «بهار جاویدان/ بهار آزادی/ صحبتش بوده/ ندیده امّا/ کس در این وادی» (*یك پوسته...*، ص ۶۲)؛ و این هم نمونهٔ موفّقش: «من زبانِ باد را بریده‌ام/ تا خبر نیاورد/ چشم و گوشِ یاد را/ بسته‌ام/ تا که بی‌درنگ/ از کنار رنگ و بوی آشنا/ بگذرد/ من به چلّهٔ حذر نشسته‌ام» (همان، ص ۷۱). آدرس برای تهیهٔ کتابها:

daftar-e-khak, 106 Church Drive, London NW9 8DS, England.

■ فلکی، محمود: *پچپچه‌های بی‌صدا* (مجموعهٔ شعر دو زبانه، فارسی و آلمانی). آلمان، نشر «کارگاه فرهنگ بین‌الملل» (IKW)، ۱۹۹۵، ۹۵ ص.

در بر گیرندهٔ ۳۴ شعر، تنظیم شده در ۴ بخش، که، بجز ۷ شعری که در بخش چهارم آمده‌اند، بقیّه از نوع «شعر کوتاه» هستند، از ۲ تا ۶ سطر، و فاقد عنوان، شعرهایی که احتمالاً فلکی خود آنها را «ترانك» خواهد نامید (به مقالهٔ او در همین شماره نگاه کنید). کوتاهترین شعر، که تنها دو سطر دارد، و به گمان ما تنها پاره‌ای زیبا از شعری دیگر می‌تواند باشد و نه شعری کامل، این است: «خیال تو/ برهنه‌ام می‌کند.» (ص ۱۶) این هم شاید موفّقترین نمونه باشد در میانِ شعرهای کوتاه کتاب: «هنگام که می‌وزی/ سبك می‌شود همه چیز:/ سنجاقك را ببین/ که چگونه خورشید را/ بر بال خود می‌برد!» (ص ۱۲) ترجمهٔ آلمانی شعرها از خود شاعر است با همیاری Ute Seifert و Dietrich Lange. نام و مشخّصات کتاب به زبان آلمانی:

Mahmood Falaki: *Lautloses Flüstern*. IKW, Kirchstr. 38, 31135 Hildesheim/Achtum, Germany.

■ قاضی‌نور، قدسی: *واژهٔ زخمی*. هلند، نشر دامنه، ۱۹۹۵، ۶۸ ص.

در بر گیرندهٔ ۶۶ شعر کوتاه فاقد عنوان است. قاضی‌نور، که نقّاشی توانا نیز هست، برگهای این دفتر را با طرحهایی از کارهای خود آراسته است. این شعرهای کوتاه، همه ثبت تأمّلاتی ظریف و لحظاتی شاعرانه‌اند؛ گاه ولی با زبانی کم‌توفیق (مثلاً: «سیبی که بر فرق نیوتن خورد/ تخم همان سیبی/ که حوّا چید بود؟!»، ص ۵۷). نگاه قاضی‌نورِ نقّاش گاه به قاضی‌نورِ شاعر کمك می‌کند که توجّه ویژه‌ای به شکل بصریِ شعر، از جمله با نقطه‌گذاریهای غیر متعارف، بکند: «بی هیچ شباهت/ بی هیچ تضاد/ ما را به هم/ چه؟ گره داد!» (ص ۶۷). از دیگر خصوصیّات شعر قاضی‌نور، نزدیك شدن به مرز «کاریکلماتور» در برخی از شعرهاست: «از آن زمان/ که نیشه/ فرق فرهاد را شکافت/ زخمی‌ترین واژهٔ کتاب لغت/ عشق است!». آدرس برای تهیهٔ کتاب:

Postbus 9578, 3506 GN Utrecht, Holland.

■ ماهان: *برهنه در باران*. سوئد، ۱۹۹۶، ۶۵ ص.

دربرگیرندهٔ ۴۳ شعر، سروده شده در فاصلهٔ بهار ۸۹ تا زمستان ۹۳، که سراینده آنها را «به صفوف تیربارانیها، به خردسالان میدانهای مین، به اسیران و جانباختگان، به آوارگان، به تبعیدیان و به دوستی که دیگر نیست» تقدیم کرده است. زبان شعرها، با همهٔ تأپذیرپذیری از شاملو، ضعیف است و خالی از اشکالات دستوری و املایی هم نیست. شعر زیر از شعرهای خوب این دفتر است: «شاخسارانِ سپیدار/ آویزهٔ وسوسهٔ ارغوانی شب/ رها، در آغوشِ نسیم/ تسلیم می‌شوند./ آنسوترك/ خفته بر شانهٔ جنگل/ دریاچه/ خوابِ ماه را پلك می‌زند./ و من/ کاروانسرای متروك پریشانی خویش را/ در روزهای باد دوره می‌کنم/ که با کابوسِ تازیانه بر پشتِ جوانم می‌آغازد...» (ص ۱۰)

■ مُشکانی، جمشید: *نامه‌های برگشتی*. سوئد، ناشر: شاعر (چاپ از آرش)، ۱۹۸۹، ۵۳ ص.

■ ـــــــ: *سنگنبشته‌های تنگسالی*. سوئد (چاپ از آرش)، ۱۳۷۲.

اشعارِ *نامه‌های برگشتی* در سالهای ۵۹ تا ۶۳ در ایران و پس از آن در خارج از کشور سروده شده است، شامل ۳۸ شعر، برخی با عنوان و برخی بی عنوان. شعر «از تهران» از این مجموعه است: «نمی‌زند پلکی/ یکی ستاره حتّی/ که رخت ازین مدینهٔ شکسته می‌برم/ با توشه‌ام بادام سوختهٔ چشمانت/ یاسی خنُك از خوشهٔ پستانت.» در مجموعهٔ *سنگنبشته‌های تنگسالی*، در ۸۸ صفحهٔ فاقد شماره که ۲۸ صفحه‌اش سفید است، ۳۵ شعر فاقد عنوان امّا شماره‌گذاری شده می‌خوانیم و در پایان شعری منثور به دو زبان فارسی و اسپانیایی، که مشخّص نشده کدامش اصل است و کدام ترجمه. مُشکانی هنوز زبان فارسی را با تسلّط لازم به کار نمی‌گیرد و گاه ناهماهنگیهای آزاردهنده‌ای در زبان شعرش به چشم می‌خورد (مثلاً در این سطرها از شعر ۱۸، که خواسته قدری بازی لفظی هم در آن وارد کند: «برای آسمان شب آسان نبود آسمانگی/ ستاره‌هاش بریخت همه...»)، امّا تنها به زبان فارسی نیست که با اعمال متهوّرانه‌اش تجاوز می‌کند، خیال شاعرانه‌اش هم کم گستاخ نیست: «روبه‌روی من، در این قطار آخر شب/ زنی نشسته است، شاید زنم.../ من به فارسی خیال می‌ورزم/ از هوسِ تند کفِ دستم زیرِ گرمای شاشش ـ او ـ چه می‌تواند دانسته‌ا...» الخ (از شعرِ ۱+۱۲). شعر شمارهٔ ۳۲ از نمونه‌های بهتر کار اوست: «غربت آیا شتاب موهاست در سپید شدن؟/ پریدن رنگهای چشم‌انداز و/ تهی شدن از آنچه سینه را به آتشی، اگرچه خُرد، می‌آراسته‌ست/ □/ پیری، آیا آغاز خو گرفتن با نیمکتِ پارکهاست/ گامهای دشوار و لخت/ لرزش دست و همین زبان تلخ؟» آدرس چاپخانه:

Arash tryck Rinkeby, Bredbyplan 23 nb, 16371 Spånga, Sweden.

دربارهٔ شعر

■ استعدادی شاد، مهدی: *شعر و فلسفهٔ هولدرلین*. سوئد، نشر باران، ۱۹۹۵، ۹۲ ص.

در این کتاب ترجمهٔ ۱۰ شعر از فریدریش هولدرلین Friedrich Hölderlin (۱۸۴۳ـ۱۷۷۰) آمده است (۸ شعر کامل و دو پارهٔ مستقل از دو شعر بلندتر) در کنار ترجمهٔ دو مقاله از مارتین هایدگر Martin Heidegger (۱۹۷۶ـ۱۸۸۹) دربارهٔ این شاعر به نامهای «شعر چیست؟» و «ذاتِ سرایشِ هولدرلین». سرانجام مقاله‌ای از خود مترجم، مهدی استعدادی شاد، در ۲۹ صفحه زیر عنوان «شعر و فلسفهٔ هولدرلین». ترجمهٔ شعرها، که ۱۴ صفحه از حجم کتاب را به خود اختصاص می‌دهد، علی‌رغم تلاش مترجم به همان اندازه کم‌توفیق است که اغلب ترجمه‌های دیگر شعر فرنگی به فارسی، یعنی تنها بیان الکن محتوای اشعار است بی‌آنکه بتواند زیبایی کار هولدرلین و دلیل اهمیّت و بزرگی او در شعر آلمان و جهان را نشان دهد. استعدادی شاد نثر سلیس و روانی در فارسی ندارد و تأثیرِ ساخت زبانِ فرنگی در نثر فارسی‌اش آشکار است، در حالی که او آدمی است نواندیش که بسیار خوانده و غالباً خوب هم درك و جذب کرده است و حیف است که این کمبود (ضعف فارسی) به کارش لطمه بزند. به هر رو، مجموعه‌ای که گرد آورده است می‌تواند دریچهٔ خوبی برای شناخت وجوهی از شعر و اندیشهٔ هولدرلین باشد. آدرس ناشر:

Baran, Box 4048, 16304 Spånga, Sweden.

■ سماکار، عبّاس: *درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی‌شناسی*. سوئد، نشر آموزش، ۱۳۷۴، ۱۸۵ ص.

این کتاب، پس از «پیش‌درآمد» و «درآمد»، شامل ۱۱ بخش است: بخش اوّل به تفاوتهای ادبیّات (شعر و داستان) و هنر (هنرهای هفتگانه) می‌پردازد و بخش دوّم بحثی در پیدایش هنر و ادبیّات است و بخشهای دیگر هریك به یکی از هنرها اختصاص دارند. نثر سماکار، در عین آنکه روان و پرکشش است، نثری است پر دهن‌کجی و سرگردان میان چاله‌میدان و الحان دیگر. در پایان کتاب نامه‌ای از اسماعیل خوئی آمده است که در آن، ضمن خوشآمدگویی به سماکار در ورودش به این عرصهٔ نو و ستودنِ دلیریِ‌اش (در نهراسیدن از نام‌آوران)، از جمله آمده است: «... پانویسهای کتابت نشان می‌دهند که تو کم کتاب خوانده‌ای. و این برای تو، چون یك «هنرشناس»، عیب است. (می‌شود، گاه، که این «عیب»، «هنر» هم بشود. *وینگنشتاین* را اندیشمندی دانشگاهی «آن میوهٔ شیرینِ نادانی» دانسته است. قاعده در گستره‌های اندیشیدن، امّا، دانستن و هرچه بیشتر دانستن است...)»

تنها بخش سوّم این کتاب، فصل «اسطوره، حماسه، شعر» (ص ۵۹ تا ۸۱)، به شعر می‌پردازد، و همین فصل درستی

اظهار نظر خوئی را آشکار می‌کند. آنچه که در این ۲۳ صفحه دربارهٔ شعر می‌خوانیم بیشتر بیان برداشتهای شخصی نویسنده‌ای است که البتّه مطالعاتی هم در این حوزه دارد، ولی احکامی را که صادر می‌کند بسیاری ناقدان دیگر با احکامی دیگر رد کرده‌اند، و سماکار اصولاً وارد بحثهای نظری نمی‌شود و لزومی نیز نمی‌بیند که جایگاه خود را در میان مکاتب شناخته شدهٔ نقد معاصر روشن کند. مثلاً وقتی از «انواع شعر» به صورت «شعر اساطیری، حماسی، تاریخی، شعر رمانتیک...» نام می‌برد تا «به غزل، یعنی شعر به‌معنی ناب» برسد (ص ۶۲)، علاوه بر صدور حکمی قابل بحث، نشان می‌دهد که الگوی روشنی برای تقسیم‌بندی انواع شعر نمی‌شناسد؛ نیز احکامی چون «خودمانی بودن زبان شعری» (ص ۶۳)، اینکه شعر «هرگز گرد آدمِ مشخّصی نمی‌چرخد» (ص ۶۴) و بسیاری احکام دیگر، بسادگی، بدون تلاشی برای اثبات آنها در استدلالی علیه مخالفان این احکام، بیان می‌شوند و از آنها گذشته می‌شود. آدرس پخش:

Utbildningsförlaget I Angered AB, Bergsgårdsgärdet 39, 42432 Angered, Sweden.

■ سیّار، هما (گردآورنده): *از حاشیه تا متن. دربارهٔ «لبریخته‌ها»*. سوئد، نشر باران، ۱۹۹۶، ۳۱۴ ص.

این نخستین بار است که کتابی مستقل، دربرگیرندهٔ مجموعهٔ (یا گزینهٔ) مقالات و اشاراتی که تنها دربارهٔ یك دفتر شعر از شاعران معاصر ما نوشته شده است، انتشار می‌یابد. هما سیّار در این کتاب در کنار دو نوشتهٔ کوتاه از یدالله رؤیائی و نامه‌ای از او خطاب به اسماعیل خوئی، ۴۷ نقد و اشاره و مقالهٔ کامل یا خلاصه شده و دو شعر را که همگی در پیوند با مجموعهٔ *لبریخته‌های* رؤیائی نوشته شده‌اند گرد آورده است. شعرها سرودهٔ سیّدعلی صالحی و حسین شرنگ‌اند و نوشته‌ها، که غالباً برگرفته از نشریّات‌اند، از: سیمین بهبهانی، رضا براهنی (۳)، اسماعیل خوئی، علی باباچاهی (۵)، منیژه آتشی (۲)، اسماعیل نوری‌علاء (۲)، هرمز علی‌پور، مظفّر رؤیائی، حشمت جزنی (۲)، جلال سرفراز (۲)، سیّدعلی صالحی، بهمن صدیقی (۲)، سیّد احمد میراحسان [راحا محمّد سینا] (۲)، فرامرز سلیمانی، افشین بابازاده، احمد محمّد سینا (۳)، محمود فلکی (۳)، مهدی استعدادی شاه، منصور خورشیدی (۲)، غلامرضا عباسعلی‌زاده (س. مازندرانی)، حسین شرنگ، یوسفعلی میرشکّاك، روزبهان، علی مؤمنی (۲)، ضیاءالدّین خالقی، منصور هزارجریبی، مهدی فلاحتی (م. پیوند)، و هما سیّار (۲). خانم سیّار کار تنظیم کتاب را بسیار دقیق، با سلیقه و باحوصله، انجام داده است و در پایان نیز دو فهرست بسیار سودمند، فهرست موضوعی و فهرست اسامی خاص، آورده است که کار خواننده را بسیار راحت می‌کند. خواندن این مجموعه نه تنها برای آشنا شدن با اشعار *دفتر لبریخته‌ها*، بلکه برای آشنا شدن با مجموعه‌ای از بحثهای موجود حول شعر معاصر فارسی مفید است. آدرس ناشر:

Baran, Box 4048, 16304 Spånga, Sweden

ترجمهٔ شعر (به فارسی)

■ رحیمی: سهراب: *هسته‌های فاسدِ زمان* (دوزبانه، سوئدی و فارسی؛ ترجمه از سوئدی: سهراب مازندرانی). لوند (سوئد)، رؤیا، ۱۹۹۶، ۵۹+۳ ص.

دربرگیرندهٔ ۲۳ شعر کوتاه است از سهراب رحیمی (که تاریخ تولّدش ۱۹۶۲ ذکر شده)، هر یك بر صفحه‌ای به سوئدی و در صفحهٔ مقابلش به فارسی. به دلیل ندانستن سوئدی از قضاوت دربارهٔ کیفیّت ترجمه‌ها عاجزیم؛ ولی زبان سهراب مازندرانی، که به‌عنوان مترجم مقدّمه‌ای نیز در دو صفحه نوشته با اشاراتی به شعر رحیمی و تفاوتهای شعر فارسی و اروپایی، در این ترجمه‌ها غالباً روان و خوب است. تنها دو مورد در این تورّق نظرمان را جلب کرد: در سطرهای «...از ما/ او که سخت‌تر است...» (ص ۲۲) اگر دلیل ویژه‌ای در میان نباشد، زبان سالم حکم می‌کند که به‌جای «او» بگوییم «آن»؛ و در سطر «و آنچه نگفته بود امروز هم نگفته می‌ماند» (ص۱۱)، ظاهراً اگر منظور «ناگفته» است بهتر است همان «ناگفته» نوشته شود (بویژه به‌جای آن اوّلین «نگفته») تا ذهن بی‌جهت به دنبال فاعلی که موجود نیست نگردد. خود شعرها، به‌لحاظ نگاه و حسّ، خوب و معاصرند. عنوانِ کتاب از این شعر گرفته شده است: «زمستان/ از کنارِ پنجره می‌گذرد/ و مرگ/ یك‌بار دیگر/ از یاد می‌بَرَدم/ □/ به سمتِ ثانیه‌های یأس خم می‌شوم/ و هسته‌های فاسدِ زمان را/ می‌مکم.» (نشانی شاعر در بالا، ضمن معرّفی دفتر شعر *خانهٔ خوابها*، آمده است.)

ترجمهٔ شعر (از فارسی)

■ Vajdi, Shadab: *Closed Circuit*. London, Forest Books, 1989, 77 pp., £ 6.95.

۵۵ شعر از سروده‌های شاداب وجدی با ترجمهٔ بسیار خوبِ لطفعلی خُنجی به زبان انگلیسی در این مجموعه گرد آمده‌اند؛ متن فارسی دو شعر («روز» و «فوران حیات») نیز به‌صورت خوشنویسی‌شده در کتاب چاپ شده است. امیدواریم آقای خُنجی با این توانایی بیشتر از اینها در ترجمه و معرّفیِ شعر فارسی بکوشد. چاپ کتاب نیز بسیار زیبا و چشم‌نواز است؛ امّا گویا کاملاً بی غلط نیست، چنان که در نخستین بندِ نخستین شعرِ کتاب به نظر می‌رسد که chanting به اشتباه changing چاپ شده است. مقدّمهٔ ستایش‌آمیز Peter Avery در ۵ صفحه در آغاز کتاب آمده است.

نشریّات

■ *بررسی کتاب ویژهٔ هنر و ادبیّات*. امریکا، دورهٔ جدید، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، تابستان ۱۳۷۵، ص ۲۴۶-۱۲۷ (یعنی ۱۲۰ صفحه).

آنچه که در این شماره در پیوند با شعر قابل ذکر است نقدی است که پیمان وهاب‌زاده بر شعر بلند «کرمانشاهنامه» سرودهٔ علیرضا زرّین نوشته است («زادگاهی ناشناخته از هجرتی همواره»، ص ۱۵۰) و آشنایی او را با گرایشهای جدید شعر معاصرِ غرب نشان می‌دهد و حاوی تیزبینیها و نکته‌های درخور تأمّل است؛ همچنین در این شماره اشعاری می‌خوانیم از فرامرز سلیمانی، محمود کیانوش، اکبر ذوالقرنین، ضیاء موحّد، مانی، منصور خاکسار، فریده فرجام، پرویز خضرائی، هما سیّار، افسانه خاکپور، پرتو نادری، رضا فرمند، جعفر شفیعی، منوچهر یکتائی، اقبال معتضدی، مصطفی شفائی، رکنی جلیلی و «ف. ه.». آدرس:

The Persian Book Review, 13327 Washington Blvd, Los Angeles, CA 90066-5107, USA.

■ *دفتر هنر. ویژهٔ «سایه»*. امریکا، سال سوّم، شمارهٔ ۵، اسفند ۱۳۷۴، ص ۵۷۰-۴۳۱ (یعنی ۱۴۰ صفحه).

این نخستین شمارهٔ *دفتر هنر* است که به دست ما می‌رسد. *دفتر هنر* را بیژن اسدی‌پور در قطع مجلّه منتشر می‌کند امّا به‌صورت جُنگی نفیس (علی‌رغم آگهیهای مزاحم)، که در نشریّات پنگه‌دنیا عادی است)، هر شماره‌اش ویژهٔ یکی از رجال یا نسوان ادب (یا موضوعی معیّن، مانند شمارهٔ ۷ آن که قرار است ویژهٔ طنز ایران باشد). و امّا در این شماره که ویژهٔ سایه است، در کنار مجموعه‌ای از عکسهای بسیار زیبا و خاطره‌انگیز از سایه در کنار دیگر رجال و نسوان شعر و ادب، اشعار و نوشته‌های بسیاری در پیوند با سایه و شعر او می‌خوانیم که بعضاً خاص این شمارهٔ *دفتر هنر* نوشته شده‌اند امّا غالباً برگرفته از نشریّات و کتابهای دیگرند. نویسندگان این اشعار و مطالب: نادرپور، پرویز شاپور، بزرگ علوی، مفتون امینی، شفیعی کدکنی، اخوان ثالث، مرتضی کیوان، شهریار، سیاوش کسرائی، فریدون مشیری، رضا مقصدی، جواد مجابی، اسماعیل نوری‌علاء، فرامرز سلیمانی، شمس لنگرودی، اصغر واقدی، جلیل دوستخواه، حمیدی شیرازی، جعفر کوش‌آبادی، غلامحسین یوسفی، و...

در کنار اشعار و مطالبی که همه در ستایش سایه و شعر او هستند، انعکاس دو نوشته از موضع نوپردازانی که لحنی انتقادی دارند (هرچند در اینجا اندکی آمیخته به ملاحظات)، یعنی نوشته‌های جواد مجابی و اسماعیل نوری‌علاء، حتّی اگر با همهٔ حرفهایشان موافق نباشیم، باز هم مغتنم است. بهای هر شمارهٔ *دفتر هنر* ۱۰ دلار امریکا + هزینهٔ پست است؛ آدرس:

P.O. Box 140, Eatontown, Nj 07724, USA.

■ *رؤیا*. لوند (سوئد)، شمارهٔ ۳، ۱۹۹۶، ۴۸ ص (۱۰ صفحه از آن به سوئدی).

■ *رؤیا*. لوند (سوئد)، شمارهٔ ۴ و ۵، ۱۹۹۶، ۳۵ صفحه فارسی + ۲۵ صفحه سوئدی.

در صفحاتِ فارسیِ شمارهٔ ۱۹۹۶/۳ نشریّهٔ *رؤیا*، که به همّت سهراب مازندرانی (غلامرضا عبّاسعلی‌زاده) و این‌بار در قطعی متفاوت (اندکی بزرگتر) منتشر شده است، در کنار تعدادی شعر (از آرش اسلامی، جلال سرفراز، هما سیّار، سهراب مازندرانی، روزبهان، سهراب رحیمی، رحیم آذران، احمد ابراهیمی، و...) یادداشتها و اشاراتی (که گاه حالت نامه دارند) دربارهٔ اشعار محمود فلکی، آرش اسلامی، سهراب رحیمی، روزبهان، باباچاهی، م. پیوند، ایرج ضیائی و ندا ایکاری می‌توان خواند همراه با ترجمهٔ «میزگردِ شاعرانِ سوررئالیست دربارهٔ زیبایی و فرهیختگیِ زنان» و... در صفحاتِ فارسیِ شمارهٔ ۴ و ۱۹۹۶/۵ نیز ترجمهٔ اشعار شاعران سوئدی یا مقیم سوئد را می‌خوانیم و شعرهایی از آتشی، سهراب رحیمی، فاروق امیری، جواد اسدیان، منوچهر دوستی، محمّدعلی شکیبائی، احمد ابراهیمی، شهروز رشید، فریبا ماکوئی، مراد فرزانش، رحیم آذران، محمّد هزاره‌نیا و... بجز شعر، معرّفی کتاب *واز نو تازه شویم* (سروده‌های محمّدباقر کلاهی، ساکن مشهد) را می‌خوانیم به قلم سهراب مازندرانی، «مشغلهٔ جسم در *لبریخته‌ها*» به قلم هما سیّار، نامه‌ای از رؤیائی به بزرگ علوی (۱۹۸۸)، ترجمهٔ خاطراتی دربارهٔ پل الُوار و...

رؤیا برای ادامهٔ انتشارش با مشکلات مالی روبه‌روست.

ROYA, Box 1681, 22101 Lund, Sweden.

■ *سانسورِ جدید. ماهنامهٔ دوران توحّش آینده*. امریکا، شمارهٔ ۱، اوت ۱۹۹۵، ۴۴ ص.

■ *سانسورِ جدید. فصلنامهٔ دوران توحّش آینده*. امریکا، شمارهٔ ۲، نوامبر ۱۹۹۵، ۱۸ ص.

■ *سانسورِ جدید. فصلنامهٔ دوران توحّش آینده*. امریکا، شمارهٔ ۳، مارس ۱۹۹۶، ۱۴ ص.

در شمارهٔ قبل خبر داده بودیم که شنیده‌ایم علیرضا زرّین در کُلُرادوی امریکا نشریّه‌ای ویژهٔ شعر با نامِ غریبِ «سانسور جدید» منتشر می‌کند؛ در این فاصله آقای زرّین سه شماره از نشریّه‌اش را برای ما فرستاده است، همراه با یادداشتی دوستانه که در آن از جمله می‌نویسد: «شاید یکی از مهمّترین کارهای ما در حال حاضر همین ایجاد ارتباط فرهنگی باشد و کمك به رشد استعدادها و شکستن بُنها و ترکِ عادتِ پرستشِ شخصیّتها و تغییر در روابطی که بر اساسِ مریدخواهی و مرادسازی است. می‌تواند علی‌رغم تفاوت در سنّ و سابقه و موقعیّتهای قدرت و میزان تجربه و شهرت و...، روابطمان باز هم بر اساس دادگری و برابری و دوستی و تفاهم باشد. از بالا به پایین به همدیگر ننگریم. رودرروی هم بایستیم و با هم رُك و راست باشیم. مسلّماً کار شما در جهتی مثبت و سازنده است، بویژه در آن هنگام که کارهایی نوشکفته و تازه از شاعران ایرانی در خارج از کشور را در بر می‌گیرد.»

و امّا این سه شمارهٔ نشریّه، که متأسّفانه فاقد مانیفست ادبی یا حتّی توضیحی دربارهٔ نام نشریّه است:

در شمارهٔ ۱، پس از معرّفی علیرضا زرّین (ناشر و سردبیر)، تنها یك شعر بلند از او چاپ شده است به نام «کرمانشاهنامه». نقد و بررسی این شعر بلند، که گاه به نثر تبدیل می‌شود و با گسیختگیها و ناهنجاریهایش می‌کوشد بازتاب وضعیّت کنونی ما باشد، مجالی دیگر می‌طلبد. (←

نقد پیمان وهاب‌زاده بر این شعر در شمارهٔ ۲۲ *بررسی کتاب*، امریکا، تابستان ۱۳۷۵)

در شمارهٔ ۲، تعداد ۲۱ شعر کامل و ۲ پاره‌شعر از ۱۴ شاعر مقیم ایران می‌خوانیم (آتشی، براهنی، مختاری و...)

شمارهٔ ۳ نیز تماماً اختصاص به چاپ اشعاری از فرامرز سلیمانی دارد (که، همچون زرّین، می‌کوشد از پرچمداران شعر آوانگارد باشد)؛ مزیّن شده به طرحهایی از محمّد خاکی صدیق. آدرس:

Ali Zarrin, English Department, Regis University, 3333 Regis Blvd, Denver, CO 80221-1099, USA.

poem '*Afsaneh*' into 'fantasy' is also misleading[15]. *Afsaneh* means 'fantasy' as much as 'fiction' means 'lies'. I would have preferred fiction, ballad or fairy tale.

Similarly Kianush seems to be disinclined towards *She'r Hajm* (Non-linear Poetry) (Translated misleadingly as 'Spacementalism') despite the fact that their manifesto published in 1961 stated that their kind of poetry escapes from lies of ideology and the business of commitment' although this seems to be in line with Kianush's quest for 'profound' poetry or poetry par excellence. Kianush does not honour 'Spacementalists' with critical comments but quickly deals with them by deliberately borrowing a confusing paragraph from a secondary source[16]. Kianush's argument seems more convincing when it comes to being not over the top about Sohraab Spehri's hybrid philosophy and 'shallow' poetry. In Kianush's words, Sepehri does not use metaphors to give expressions to his poetic visions, but talks in metaphors to make up poems[17].

The fact that Kianush is a poet, I am sure, has contributed to his success (albeit very uneven success) as a translator and editor, but because his mother tongue is not English, one expects him to take a few precautions in order to seduce rather than to repel the English reader. Even if succinct or hammered in Persian, the sounds and the quality of music which always downplay the partisan context and make the poem multidimensional and absorbing, could not be preserved in the translation, the translator should try to avoid terms which are regarded as cliché in English. To turn Kianush's phrase on its head, avoiding clichés is essential "so much so that the majority of [English] readers, if they [...] find some familiar political images in the first few lines of a poem, hardly care to finish reading it"[18]. English poetry may strike Persians as bloodless, indirect and reserved but it is on a different plateau with a range of new subject matter: There is little point in poeticising in the English a language when to its readers is already freely poeticised.

Let me provide a few examples before I go further: "My Heart of Steal"[19] sounds like cliché in English whereas *"Del-e Foladam"* is not an overused term in Persian. In any case, the inclusion of this poem by Nima should have been avoided for reasons which would turn any translation attempt into a failure (Another poem by Nima called *'Rira'* could have been a much better choice[20] for the English reader), but I am afraid the strict translation of the title, has turned Kianush's translation of this poem into a non-starter. The next poem entitled "Snow"[21] should have been included, though it is no less political or partisan. It is a very short poem and is probably not only one of contemporary Persian poetry's masterpieces, but very much translatable into sensible English. Nima uses the brilliant allegory of a guest house which kills the guests instead of providing comfort for them, to convey the atmosphere of post-1953 CIA coup in Iran. But the rhythm, musical resonance, repetition and fading of the sound at the end of the poem is all important. Kianush destroys the poem by finishing it not as in original but with the line: "to cut each other's throats" and by juxtaposing the last three lines of the poem in the original as "A bunch of sleepy, ignorant blunderers". The original Persian sounds *"Chand tan khaabaalood/ chand tan nahamvaar/ chand tan nahoushyar"* which should have been translated into 'A few drowsy/ A few unalloyed/ A few unenlightened.

Kianush has generally (and unfortunately) avoided the use of colloquial English when translating colloquial terms in Persian. The beginning of the poem reads in Persian: *"Zard-ha bikhod ghermez nashodand/Germezy rang nayandakhteh ast bikhody bar divar"* which is translated by Kianush into: "Yellows have not turned red without reasons/Nor has red coloured the walls by chance". *Bikhod* (without[reason]) being a colloquial term here, a colloquial-friendly translation would emerge as : "The yellows haven't turned red for no reason/Red hasn't reflected, for no reason, on the wall". Kianush avoids colloquial language when he should use it but he is also not consistent as he suddenly resort to a colloquial term such as 'bunch' rather than 'a few' further down. In any case, these drowsy, unalloyed and unenlightened bunch(es) are three different bunches and not the same 'bunch'. Nima is speaking about a multitude of vanquished people under repression.

In many occasions, Kianush fails to translate satisfactorily the punch-line, the most important line or lines, or what stands as the core of the poem. In Shamloo's poem 'Aida in the Mirror' there is a very famous passage which in original Persian reads as: *"Harghez kassi ingooneh be koshtan-e khod bar nakhast/ ke man be zendeghy neshastam"*. Kianush has translated this into: "No one has ever been more cruelly wasteful in killing himself/ Than I have been in living my life"[22]. It was not really difficult to convey Shamloo by a simple translation such as: "No man could kill himself more ruinously/ Than I rose to the task of living". The same goes with *"bad boodam vally badi naboodam"* translated into "I was bad, but I was not evil"[23] as if it is a matter of quantifying how bad he (the first person in the poem) has been. Similarly the last lines of Kasrai's famous poem "Domesticated" which reads in Farsi: *"Sagh-e Rami chodehiem, Gorg-e Hari bayad"*. The former part is translated as "Ferocious wolves must come to the arena"[24]. A simple translation such as "Mad wolves must we become" would probably have been more suitable. The poet is trying to say that we have to become mad wolves (mad as in mad dogs) rather than remain as tame dogs. Even if mad wolves may not sound, as proper English, here its use is warranted and provides an additional dimension whereas ferocious is a redundant expression (wolves are taken to be ferocious anyway). Alternatively a smooth English translation would have been: "We are tamed dogs/That should become wild wolves". The whole poem rests on this climax or this punch line which unfortunately has not emerged effectively in the English translation.

Kianush's failure to deliver the punch line in the translated English, in my opinion, is more conspicuous when he deals with poems or poets whose translations have been a joyless task for him but which nevertheless he has included.

In a few instances, Kianush is clumsily mischievous as both in the introduction and in a footnote to the title of Shamloo's poem "*Aida dar Aineh*" [Aida In The Mirror], Aida is referred as Shamloo's *third* wife[25]. The revelation that Aida is Shamloo's 'third' wife, as compared to just wife, does not help the reader in any way to understand the poem better. It may misleadingly give the impression to the reader that Shamloo may have three wives simultaneously as this is feasible in Islam. Kianush may have allowed some kind of implicit moral judgement to influence the reader's. Unless it is said in a humorous tone, it would appear in bad taste, indeed libellous, nor of any particular interest to the English reader to write that under Shah and SAVAK, "there were even poets who deliberately used "unsafe" images and symbols because they were eager to be arrested for the honour and fame which they could gain through "imprisonment" [26].

Because this book presents itself as comprehensive, searching and reader-friendly, there is the danger that it provides a once in a lifetime guided tour of Persian poetry instead of igniting the flame and creating an appetite for the English reader (who still has access to an empire round the world) to search in depth and to adventure into the uncharted, fresh and luminous waters of Persian poetry[27]. Finally, Kianush seems to treat his book as a unique mediation between two languages excluding further references which could have been used to create a further invitation to the reader and as a sensible way of sticking to the agenda of the book. Further-reading/references could have also balanced the unevenness in representation to avoid over-representation of already translated poets.

As the book fails to pin-point modernity and seduce the English reader of poetry to ask for more, Kianush's endeavour has taken us two steps forward, and then one step backward. This is not a big disappointment, the shortcomings can easily be taken care of in future re-prints; the hard work has already been accomplished. Kianush has to be praised, for his dedication from followers of both English and Persian literature.

In fact Kianush's representation of Iranian contemporary poetry and his translations on the whole is probably much better than what was previously available and in particular compared to the monolithic but monotonously translated anthology by Ahmad Karimi-Hakak[28].

London, September 1996

---

[15] p.23

[16] p. 30, For the sake of the reader, I will try to 'define' *She'r Hajm* in a clear way: Non-linear or extra dimensional poetry becomes meaningful only through the reader's imagination while a concrete participation is taking place. There is no message or meaning as such but open-ended and blueprints of unconventional images. New reality is constructed only when the language is continuously rediscovered and appointed as the final arbiter. In a nut-shell, reality and concrete linguistic representation of that reality emerge simultaneously none of which could exist seperately or could be referenced as such. If the reader, therefore, fails to feel or see something new, then the poem or that particular passage, will most probably sound as nonsense. Every reader will fail somewhere. Neither the poet or another reader can help. Both the poet and the reader have to be able to re-create the language of common-sense.

[17] p. 42

[18] p. 47; NB! 'English' is inserted and 'cannot' which comes before 'find' is deleted.

[19] p. 66

[20] I)The question of selecting a particular poem from a poet's work and not abundant alternatives is much more difficult to address for the simple reason that, post-selection, it is no longer other works by a poet in original (Persian) which can be considered as potential alternatives. Long poems are in general expected to be excluded for reason of space. As long as the non-selected poems remain untranslated they fail to impress as alternatives. Given that Kianush had chosen all 'modern' poets and nobody else, he needed no further justification except a successful translation of a particular poem to include it. While for a particular poem to be selected, it is sufficient that the English translation, has evidently *worked*, one is not prepared to allow the editor to get away with any half successful translation. At this stage, it is not only the case that a 'successful' translation may have been achievable for a particular poem but the undeniable fact that if a 'more successful' translation was not achievable, that particular poem should have been ditched for another 'translatable' work of that poet.

I have to make one point clear. I am not in favour of a FitzGeraldian re-creation (little of Khayam I find in Edward FitzGerald translation of Rubaiyat). After all 'modern' should mean translatable into modern English poetry. One has to remain loyal to the original text.

[20] II)When I translate my own poetry into English it usually transcends the original and if I can help it, it approaches something which is possible to write in English and in an English-speaking environment. Fortunately or unfortunately, this cannot be done with other poets' works. But the translator also draws the demarcation line: the limit the text can be stretched so that the English would make sense. Furthermore, assuming a negative or positive correlation between translatability and the status of a poem in the original language is making a generalisation too frequently spurious. There is a big debate lurking beneath what I am trying to reach at. It has been argued that a poem is good when it is (not) possible to translate it into other languages. Kianush disagrees with Robert Frost on this issue I do not want to enter this debate here. In my opinion there are probably masterpieces in poetry which are *not* translatable (Hafiz from Persian classical poetry and Mehdi Akhavan-Saless from contemporary Persian poetry, in general, elude translators). But there are masterpieces which are translatable (The works of Shamloo and Farokhzad are generally receptive to translation). However, some of the best poems written by Hafiz and M. Omid (Mehdi Akhavan-Saless) are translatable because even when the element of language is dominant in the original, there may be corresponding abilities to manoeuvre language whether translation is into English or other languages.

[21] II)Translatability may cause a few problems when a particular collection of works by a poet is translated. De-selection is non-existent and one has to do the best possible. But when the selector has the power to choose, the English has to make sense at all times. For an anthology such as prepared by Kianush, there are abundant choices for selection and de-selection. One has to be prepared to attempt translation of many poems by the same poet and then choose among them rather than make irreversible selections and force out the translation. The following trinity: modern, distinguished in original, sensible and charming in English is bound to have an intersection.

[21] p.67

[22] P. 90

[23] p. 84

[24] P 101

[25] p.27

[26] p. 45

[27] I would have preferred people like Kianush who have the authority and the command of English language, to translate volumes of poetry by individual Persian poets and then finish up the series with an accompanied anthology. Modern Persian poetry needs to penetrate deep to break the self sufficient mentality of English poetry given the world-wide English language empire at its disposal. Maybe it is still the case that a single poet can spearhead this the same way Najib Mahfouz opened the international arena for Egyptian (and Arab) writers. They should first become enticed with something they cannot afford to miss and then the whole range of variation can be presented to them with ease.

[28] Ahmad Karimi-Hakkak (1978), An Anthology of Modern Persian Poetry, Westview Press, Colorado.

Contents
of the Persian pages

On Said Soltanpour (9-17)
On „Political Poetry" in Iran (A. Ghoreifi, 18)
Historical Role and Personal Creativity (M.R. Shafiei-Kadkani, 25)
„Home" in Persian Exile Lyric (N. Khaksar, 29)
Nietzsche: ? Hafez (M.E. Schad, 35)
Proposed Name for Persian Shorter Poems (M. Falaki, 37)
A Portrait of Ro'yat (M. Schad, 23)
Interview with E. Khoi [2] (41)
Mutinous Words in Orderly Rows (A. Samakar, 53)
Review of R. Barahani's New Book (Ruzbehan, 56)
New Books of/on Poetry (66)

Poems:
A. Ahanin 44, M. Aman 45, M. Aref 48, J. Asadian 44, B. Azizpour 49, F. Bastami 34, M. Doosti 46, A. Ebrahimi 44, A. Eslami 44, M. Falaki 40, B. Farsi 48, F. Faryad 6, Gh. Ghazinour 49, A. Ghoreifi 21, M. Kaboli 50, Z. Karbasi 50, A. Khakpour 45, N. Khaksar 33, P. Khazrai 45, E. Kho'i 8 & 10, H. Khorsandi 43, M. Kowlivand 50, R. Maghsadi 52, F. Makoui 50, H.T. Mina 51, Z. Minouï 51, N. Mirzazadeh 11, N. Nawidi 51, B. Omidi 44, H.R. Rahimi 46, S. Rahimi 47, M. Rajai 46, N. Ranjbar-Irani 47, M. Rasapour 47, M. Rastgari 47, R. Ro'yaï 22, E. Ruzbeh 48, A. Sarhadi 48, F. Shakibaei 48, S. Yussef 11 & 52

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 *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.

Of 216 pages of the book, the introduction consumes 48 pages, the section containing 'notes on the poets and their work' take another 15 pages (though no reference to the original is provided) and the rest (152 pages) is the space allocated to translations. Poets are represented unevenly[7]: Whereas 5 poets take as much as 52 pages (including six poems by Kianush himself in 8 pages), 38 poets are left with 100 pages: 13 poets are allocated 1 page each; 14 are allocated 2 pages each, 5 poets are allocated 3 pages each; and 3 poets are allocated 5 pages each. In terms of number of poems these forty-three poets are represented by 1 to 12 poems each (14, 10, 8, 2, 3, 3, 2 and 1 by 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9 and 12 poems respectively). All the famous contemporary poets are therefore present, if only through a single piece of their work.

Kianush (unlike Forough Farokhzad in her selection "*Az Nima ta Ba'd*[8]) has not taken the risk to exclude any famous poet. A handful of inconsequential poets are also included (a few of them perhaps due to geographical location) whose poetry, in comparison to potential candidates who are excluded[9], cast doubt on the whole exercise of an objective selection.

The introduction put together by Mahmud Kianush is lucid, critical and swift. For the English reader it constitutes a brilliant guide to Persian classical poetry and the aftermath of the constitutional revolution (1905). This part of the introduction which deals with classical Persian poetry can be regarded as a bonus for the reader but, nevertheless, out of place only because one cannot do too many things in a single publication. If the context of the book is exclusively "modern" Persian poetry, then no account of classical Persian poetry was necessary. It would have been sufficient if some references have been provided and the space was used instead for what the book is supposed to be.

However, the introduction also provides a fair account of the first and second generation of poets who consolidated the achievement of Nima Yushig or as Kianush claims followed Fereydoon Tavallali's (allocated a single one page poem). The latter returned to classical techniques of prosody and romantic lyricism using images from contemporary life. Nader Naderpour (allocated 5 poems within 9 pages) being the most successful among the former group. The English reader would probably find Kianush's attempt to portray recent waves or schools of poetry within a brief space as informative, interesting and beneficial. For instance, Ahmad Shamloo (allocated the biggest space of 14 pages where 12 of his poems appear), is exemplified by 'complete abandonment of rhythm and rhyme' to reach a distinctly independent style using the natural music of Persian language and harmonious words. This "naked poetry", however, according to Kianush, opened the way to hundreds of 'Shamlooesque poets, lacking knowledge of Persian classical and modern prosody to write prose poems devoid of any aesthetic and artistic value. Among 'New Wave Poets' Kianush finds Ahmad Reza Ahmadi as exceptional in encouraging many poets including, Forough Farokhzad (represented by 6 poems within 10 pages), Sohraab Sepehri and Yadollah Royaie 'to break the boundaries of familiar and prosaic imagery and enter a new realm of poetic vision'.

Mehdi Akhavan Saless, who found a short-cut between Yush (Nima's birthplace) and Khorassan mixed the order and the flow of the spoken language, with the structure of an elevated style allowing the use of colloquial words and expressions, producing an epic tone in narrative poems and a distinct musical quality in his lyric melodies. Akhavan in turn influenced many distinguished second generation poets including Shafi'i Kadkani and Esmail Kho'i (allocated 9 poems and 11 pages). The latter, Kianush portrays as too politicised in his more recent work but for the strength of his published work before 1979 revolution mentions him "as one of the outstanding modernist poets of his time"[10].

For an English reader in particular, Kianush's account of Nima Yushig is misleading. On the whole, Kianush fails to underline the main contribution by Nima. This is because Kianush unapologetically dwells on Nima's failures and shortcomings such as his inability to master classical meters which even if true, it should be regarded as a blessing.[11] Kianush attempts to explain Nima's 'epistemological' break through Verhaeren's influence on him without providing any evidence except for textual similarities and use of symbols such as 'night'. Nima was not only familiar with French poetry but he followed local, Turkish and Russian poetry and as Kianush himself declares he was nurtured in classical Persian poetry. Maybe to understand his contribution and then to map a particular corner, it is necessary to digest his poems, prose writing and copied letters to put the whole jig-saw together rather than vice versa. Nobody has done this so far[12]. What Nima did was to open a new continent to Persian poetry (indeed a modern continent which remains elusive even today and to which Nima himself had limited access; he had to profess that "even chaos has its own order" and exercise restraint in the face of almost total disapproval and isolation) . Despite his rural naiveté, Nima was probably 50 years ahead of his contemporaries. Something which could be said only about Sadeq Hedayat as far as Iranian literature is concerned. One has to take notice of the dual nature of Nima's poems[13]. Kianush fails to convince because one is equally able to replace Alfred de Musset's (1810-57) name with Verhaeren. Most of Nima's work was published posthumously, out of cotton sacks which they had been deposited into without being blessed by a final edit. Kianush finds Nima repetitive (as failing to appreciate the experimental nature of some of Nima's poems) his preoccupation with re-sketching the same symbols until the grand finale such as *Morgh-e Ammin* (Bird of Amen) can be self-commissioned. The fact that Kianush extends Nima's life by ten years[14] does little to compensate for his account of Nima's revolution in Persian poetry. Moreover, his controversial view, even if unbiased, is probably misplaced before an English reader in the context of an introduction to an anthology. Translating the title of the Nima's early but famous

---

[7] It is neither clear to me, nor probably to the author, why poets are represented so unevenly. Is this a way of attaching importance or a way of reflecting on the variation in the work of one poet? I suspect the former has been the case since in general the difference in styles across poets is not chiselled enough so that one expects little room for representing variation in the work of a particular poet. An anthology cannot set itself the task of implicitly presenting a hierarchy among poets selected. I am afraid this is a non-rewarding intention for an anthology and it cannot be carried out. In fact there is scarcely a need to re-translate and include more than a few poems from poets such as Farokhzad and Kho'i whose work is currently known through various translations throughout USA and Europe. There may be a case to include internationally unknown or none as yet translated poets and probably to allow them more space rather than the reverse.

[8] From Nima and After, 112 poems selected from 13 poets, Morvarid Publishers, Tehran 1347 (1968).

[9] I can provide a list but there would be no point as the English reader is unfamiliar with these excluded poets to form a judgement. On the other hand, no two Persian readers would agree on the same list. The disadvantage here, compared to an ad-hoc and subjective selection, is that Kianush seems to be not altogether satisfied with the outcome and this often comes to surface in the translation of poems which their inclusion has compromised his taste if not his position.

[10] p. 37 I expect Kho'i finding it hard to receive this qualified statement as an indication of approval. Kho'i was never a non-committed poet and has produced the best (and probably some of the worst) of his work since he came into exile and in any case Kianush has chosen from Kho'i's exile poems. Furthermore, committed poets do not always write stereo-typed and one dimensional poems.

[11] It is as if one criticises Ted Hughes for not writing something like The Good-Marrow (by John Donne) or T. S. Eliot for not producing 'An Ode to Himself' (by Ben Jonson) or Picasso for not having written a poem at all. I wish this absence of talent or inability were true about many Iranian poets today who attempt to re-employ classical forms with the inevitable result of surfacing in a hallow past.

[12] I have tried to expose this lack of proper and comprehensive research on Nima with the inevitable result of jumping to conclusions in a few lectures I have been invited to deliver on the subject and one given in London in 1994 entitled *"The River of Nima and the Strainer Used by Oedipuses of Contemporary Persian Poetry"*. Nima refers to his work as a river from which everybody can pick up water according to his/her capacity... I am all for breaking the idols and making taboos but it seems to me that Kianush keeps finding mud instead of gold in his strainer whereas he should probably be content with drinking the water.

[13] In one of his poems, *Ahanghar* (Blacksmith), Nima depicts a blacksmith who instead of making swords, manufactures keys. "My poems are like long pipes (*chopoq*), they can also be used as walking sticks".

[14] Nima died in 1959 and not 1969 as recorded on p. 49 and p. 64

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. 3, Dez. 1996
Multi-Lingual Periodical

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

Editor: Saeed Yussef

3

Poetry Periodical

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

Said
(* 1947; München)

Knut Hamsun hat die Zeit für sich

Deinen Hunger,
den verfemten,
mitgeschleppt von Ort zu Ort;
bis in die Provinzen des Todes.
Der geliebte Hut
auf dem Fensterbrett,
der verlassene Arbeitstisch.
Die Weltgeschichte kreischt,
flüstert Marie
dir ins taube Ohr.
Viel hattest du nicht gehört
noch gesehen,
mit deinen schwachen Augen,
vom Licht der Sieger.
Auf dem nackten Fußboden
wartest du nun.

Parviz Khazraï
(* 1941; Paris)

toi
sœur de la sorcellerie
de miroir en miroir
les labyrinthes limpides
tu te promènes
moi
éperdu
vivant les rêves
cours tête première
d'un mirage à l'autre
au-delà des tintamarres
les miroirs derrière

[Errance dans les Miroirs, 1993]

Review of Mahmud Kianush's *"Modern Persian Poetry"*[1]

Ahmad Ebrahimi
(* 1954, London)

A befitting review of "Modern Persian Poetry" requires some discussion of the following issues to arrive at the proper context: the extent to which poetry is transferable from one language to another and whether an anthology of poetry requires objective selection procedures. Introducing the book and appraising it for the English reader will be the focus of the review but other angles such as what feedback Kianush's book may have on contemporary Persian poetry will also be taken into consideration.
The book, priced at just below ten pounds, is a good buy for an interested reader. The anthology can be recommended in particular to an English reader of poetry who may know next to nothing about *Persian* poetry and social history. The introduction provides the necessary background to enter a familiar terrain and enjoy the sampled poetry. The introduction also demonstrates how closely the political circumstances has influenced the contemporary poetry, turning it into a "symbolic language of political dissidence"[2] (culminating in Ten Nights of Poetry, 10-20 October 1977, which heralded the downfall of the Shah[3]). This popular success and relevance of contemporary Persian poetry to the social context, Kianush observes, has often stunted a non-temporal poetry to emerge:

> The politicisation of literature in Iran has been the natural reaction of writers and poets to prolonged dictatorial rule, blind suppression, and absurd censorship. As its positive result, it has helped some of the highly talented poets to create many brilliant poetical poems. Its negative result has been to narrow the scope of poetical vision for the poets, as well as for the readers.... For this reason, few have been the poets who could deny themselves the joy of popularity in order to create profound poetry with a universal perspective and power and originality of thought and imagination. Of all the works of the most famous and most popular poets, only a small selection may survive as poetry *par excellence*.[4]

Furthermore, in the above paragraph, Kianush may have inadvertently given the impression that there has been very little of what he terms poetry par excellence to choose from and it would not be his fault if the English reader, at the end, finds the work of 'most famous and most popular [Persian] poets' as presented here as being, to say the least, unpalatable. It is true that if each and every poem in Kianush's book does not come out as convincing in the English translation then not only his translation but his selection becomes questionable.

One would hope that this anthology of 'modern' Persian poetry increases this chance of survival, world-wide, for at least the group of poems selected by Kianush. Unfortunately this is far from being a foregone conclusion as I will try to explain below.
Moreover, the extent to which he has accomplished the task can have no bearing on the existence and translatability of not one but a dozen volumes of poetry par excellence from contemporary Iranian poets.
The use of the word "modern" in the title of the book, is deliberate but problematic. Kianush wants his selection to be distinguished from an anthology of contemporary Persian poetry. He goes to some length to justify why modern is the right criterion to guide one in the very difficult task of selection[5]. One tends to fully agree with him only to find that he has not quite followed the principle he has set himself. This would be particularly difficult for somebody who has so many misgivings and reservations about the father of modern Persian poetry (Nima Yushig), said to be the poet of the poets and Kianush after all, is himself a poet[6].

Hamid-Rezâ Rahimi
(* 1950; Hamburg)

Inclination

One's throat must be like a garden
And one's eyes must be like windows
through which love passes;
And one's stature
Must be like a tree
which rises out of rocks;
And poetry must be like a singing bird,
Perching on the highest branch of a tree,
Breaking the heavy silence of the world.

(Tr. By Mahmud Kianush; see the Review of his *Modern Persian Poetry* that follows.)

---

[1] **Mahmud Kianush (Editor and Translator), "Modern Persian Poetry", Rockingham Press, Ware, Herts, 1996.** All page references are to this publication unless stated otherwise.
[2] p. 45
[3] This was organized by (IWA) Iranian Writers' Association (referred incorrectly by Kianush as 'Syndicate of Writers' (see p. 45). IWA has never been a trade union type of organization.
[4] pp. 47-48
[5] The selection criteria is not spelled out within the book itself but was elaborated by Kianush in an interview given to London *Keyhan*, on 11 July 1996 and in his speech at the lunch of the book.
[6] Poets write different poems. It is not difficult to find one poem from any poet to correspond loosely to any criteria. I take it, therefore, that "modern" should apply to the overwhelming work of a poet selected and not just to the particular poem or poems chosen. Modern for Kianush is not a form of poetry but a way of looking at and presumably living in today's world. Kianush's failure to adhere to his own criteria is therefore not because 'modern' is not and could not be defined in a crystal clear way excluding a limelight range, but because Kianush seems to have allowed himself lapses where alternative considerations have regretfully replaced his initial criteria. Publisher's influence
may have been an 'external' factor which has to be taken into account.