۵. به روایت اساطیر یونانی، در شهر مگار تخته سنگی است که چون با ریزه سنگی بدان ضربه وارد آوریم توانی شنیده می‌شود. و این به سبب آن است که یکبار آپولون چنگ خود را روی این تخته سنگ نهاد.

۶. باغ نشاط یا نشاط باغ را جهانگیر، پادشاه گورکانی مغول در کنار دریاچهٔ «نال» کشمیر بنا نهاد. شعرا در وصف آن شعرها سروده‌اند.

۷. تال دریاچهٔ معروفی است در کشمیر. نشاط باغ بر این دریاچه مشرف است.

۸. اشاره به آفرینشِ نخستین جفت بشر، بنا به روایت اساطیر ایرانی.

هنر و سینما (بارو)

از جُنگ‌های پُرمطلب سال ۴۵، جُنگ *هنر و سینما* بود که زیرنظر احمد شاملو و یدالله رؤیائی منتشر می‌شد. از این جُنگ ظاهراً دو شماره منتشر شد، با آثاری از: احمد شاملو، یدالله رؤیائی، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، جلال آل‌احمد، هوشنگ کاوسی، ویلیام فاکنر، آندره برتون، سیمین دانشور، م. آزاد، دکتر غلامحسین ساعدی، لورکا، جیمز تربر، کافکا، ماکس برود، شولوخف، زهاریا استانکو، پوران صلح‌کل، درویش، بکت، اسمیرنوف، ...

سهراب سپهری ترجمه‌ئی دارد از سرودهای ریگ ودا که در شمارهٔ ۲ *بارو (هنر و سینما)* چاپ شده و به نظر می‌رسد که برای محققین در کار سپهری بسیار مفید باشد.

جگن

دفترِ اولِ دورهٔ دوم جگن در بهار ۱۳۴۵ منتشر شد با آثاری از: فریدون گیلانی، غلامحسین ساعدی، رضا سیدحسینی،فریدون ایل‌بیگی، محمود کیانوش، هوشنگ بادیه‌نشین، بهرام صادقی، محمد حقوقی، آلبر کامو، و شروود آندرسن.

از مطالب خواندنیِ این شمارهٔ جگن ــ که به مبحث ما مربوط می‌شود ــ مقالهٔ «واژه، پنجاه درصد شعر» از فریدون گیلانی است.

سردبیر جگن، فریدون گیلانی بود.

جهان نو (ویژهٔ ادبیات و هنر)

جهان نو از جملهٔ نخستین نشریاتی بود که از دهه بیست به هنر نو توجه نشان داده بودند.[۸۸] اولین شماره‌های جهان نو به سال ۱۳۲۵ نشر یافته بود و پس از افت و خیزهای فراوان (در عرصهٔ هنر نو)، در خرداد ۱۳۴۵، با ورود دکتر رضا براهنی و جلال آل‌احمد، چهرهٔ دیگری یافت و از ارزشمندترین نشریات نیمهٔ دوم دههٔ چهل شد.

سردبیر دورهٔ جدید جهان نو دکتر رضا براهنی بود و مطالبی که در شمارهٔ اول این دوره آمد، به قرار ذیل:

چند حرف به جای مقدمه، رضا براهنی؛ خواهرم و عنکبوت، جلال آل‌احمد؛ مصیبتی زیر آفتاب (شعر)، رضا براهنی؛ پطا در عزلت، خرداد داغ، من تنها (شعر)، پرویز پروین؛ پشت دریاها (شعر)، سهراب سپهری؛ تقدیس شب (شعر)، محمود سجادی؛ خود را به ابر و باد سپردم (شعر)، م. سرشک؛ چهار شعر، منصور قندریز؛ ای برادر (شعر)، محمود کیانوش؛ در نخستین دیدار (شعر)، منوچهر نیستانی؛ سه اشاره از الیوت پیرامون شعر و نقد شعر، ترجمهٔ منوچهر کاشف؛ نقدی بر شعر بوریس پاسترناک، آندرسنیاوسکی، ترجمهٔ مصطفی غریب؛ سرود سحرگاه، ازرا پاند؛ زبان کافکا، هانتیس پولیتزر، ترجمهٔ محمود کیانوش؛ پل والری، یدالله رؤیائی؛ شعر ناب، پل والری، ترجمهٔ حسن جوادی؛ غریب، در پرده (شعر)، صالح وحدت؛ گفتاری در باب استعمار، امه سزر، ترجمهٔ منوچهر هزارخانی؛ گفت‌وگوئی با یک فرنگیِ از فرنگ برگشته، جلال آل‌احمد؛ چند کیلومتر و نیمی از یک واقعیت، اسماعیل شاهرودی؛ شب، به تدریج (قصه)، بهرام صادقی؛ اعداد بیداری، منصورهٔ حسینی؛ کودکی

یک رئیس و بزرگواریِ یک مترجم، قاسم صنعوی؛ نقاشیِ ناصر عصار، مایکل سالیوان.

سرمقالهٔ نخستین شمارهٔ جدید، یادداشتی علیه غرب و غربزدگی بود. و واژهٔ غربزدگی (به مثابهٔ طاعون‌زدگی و وبازدگی...) از بر ساخته‌های جلال آل‌احمد بود که در جریان سمت‌گیری مدرنیستیِ رژیمِ پهلوی به سوی غرب (که عموماً آن را شبه مدرنیسمی وارداتی می‌دانستند) در مجامع روشنفکری شیوع پیدا کرده بود. روشنفکران ایرانی که عموماً ریشهٔ روستائی داشتند و از پیامدها و مظاهر غیراخلاقی غرب روی گردان بودند (و بسیاری از اینان همچون جلال آل‌احمد خواهان بازگشت به سنت بوده‌اند) با تمام وجود آن را پذیرفته و از آن دفاع می‌کردند. و این گروه، جدای از آن بخش بودند که از موضعِ دیگر، غربگرائی را (به عنوان پدیده‌ئی بورژوائی و ضد منافع زحمتکشان) مردود می‌شمردند.

جلال آل‌احمد مرشد هر دو گروه بود.

در بخش‌هائی از این سرمقالهٔ ضد غربی رضابراهنی می‌خوانیم:

«[...] این پروکراستِ [غولی در اساطیر یونان که آدم می‌دزدید و بر تختخوابش می‌خواباند و اگر قدِ آدمِ دزدیده شده بلندتر از طول تختخواب بود، پاها و یا سر او را می‌برید، و یا آنقدر از سر و پا او را می‌کشید تا همقد تختخوابش می‌شد.] جدید و جهانی، این غرب، قصد دارد اگر ما را یک سر و گردن، یا پاشنهٔ پائی از تختخواب معیارهای خود بلندتر دید، مثله‌مان کند. و بیماری ما از اینجاست که به جای آنکه مجبورش کنیم که تختخوابش را به اندازهٔ قامت ما درست کند (همانطوری که در ژاپن) تیغ و دشنهٔ او را به دست گرفته‌ایم و بر اساس معیارهای غرب، یکدیگر را با حالتی سادیستی مثله می‌کنیم. یا دست روی دست می‌گذاریم که اگر شکم شکارچیان مزدور «مسیو» را [شخصیتی در نمایشنامهٔ چوب به دست‌های *ورزیل* از غلامحسین

ساعدی] که برای دفع خطر گرازهای اجنبی آمده‌اند، سیر نکردیم لولهٔ تفنگ شکارچی‌ها به سوی خود ما نشانه‌گیری شود.

مثل اینکه نفس کشیدن، خود، صدا دادن است. نوعی خلاقیت است و نشانهٔ آنکه در میان هیجان‌ها، آشفتگی‌ها و خشم و هیاهوها و خفقان‌ها، نه فقط نمرده‌ایم، بلکه هنوز از بیخ حنجره‌های‌مان صدائی شنیده می‌شود و در گوشهٔ چشم‌های‌مان نوری سو می‌زند. و آیا به یک تعبیر «سو» آب نیست که تشنگی را فرومی‌نشاند؟ و آیا این حنجره، این نفس، این کلمه، «نقبی به سوی نور» نیست؟»[۸۹]

از مطالب دیگر ضد غربزدگی در این شمارهٔ مجله، مصاحبه مانندی است که آل‌احمد با یک محقق اطریشیِ از فرنگ برگشته ــ دکتر هانس اشتراسر ــ انجام داده است. شعر در این شماره فراوان است، ولی از نقد و بررسیِ شعر خبری نیست.

شمارهٔ دوم *جهان نو* نیز (که در تیر و مرداد همین سال منتشر شد) در همان حال و هوا سیر می‌کند، تنها اختلافش با شمارهٔ نخست (در حوزهٔ کارِ ما) مقاله‌ئی از دکتر رضا براهنی است با نام «بحثی در خلاقیت، تجربه، و مسئولیت شاعر، با اشاراتی به *شعرهای دریائی* رؤیائی» که مقاله‌ئی است مُفصل و خواندنی و ما بخش‌هائی از این مقاله را ذیل مجموعهٔ *دریائی‌ها* دیده‌ایم.

این شماره نیز بحث‌هائی از غربزدگی دارد، و پس از اینکه رضا براهنی می‌نویسد:

«نویسندهٔ این روزگار، قلمی از تیغ بر کاغذ دارد و هوشیاری او در این است که در هر زمینه‌ئی نشان می‌دهد و هشدار می‌دهد. [...] او دشمن شمارهٔ یک غول بزرگ است و توله غول‌ها به یک نگاه او جا خالی می‌کنند. [...]»، آل‌احمد می‌گوید: «[...] «غربزدگی» باید چشمت را باز می‌کرد، و بیشتر از آن باید معنی «تعهد» و «وظیفه» را می‌فهمیدی. «قلم» این روزها برای ما شده یک سلاح. با تفنگ اگر بازی کنی بچهٔ همسایه هم

که به تیر اتفاقیش مجروح نشود، کفترهای همسایه که پر خواهند ریخت... و بریده باد این دست اگر نداند که این سلاح را کجا به کار باید بُرد. [...] تو دفتر و دستک غربی را همان برای تعمیر «آرمیچر» نگهدار، که ما برای «ادموند ویلسون» و «لسلی فیدلر» هم تره خرد نمی‌کنیم. [...]»[۹۰]

از شمارهٔ سوم *جهان نو* است که آن مقالهٔ معروف آل‌احمد به نام «روشنفکر چیست؟ و کیست؟» یا «خدمت و خیانت روشنفکران» و بخشی از کتاب *از صبا تا نیما*، اثر ارجمند یحیی آرین‌پور چاپ می‌شود.

جهان نو با وجود اشعار زیادی که به چاپ می‌رساند، عمدتاً نشریه‌ئی اجتماعی ــ سیاسی بود.

هنر و ادبیات جنوب (ماهنامهٔ پرچم خاورمیانه)

از نشریات ارزشمند سال ۴۵، *هنر و ادبیات جنوب* بود که زیرنظر منصور خاکسار و ناصر تقوائی منتشر می‌شود. در این جُنگ، چه در سال ۴۵ و چه دو سال بعد که چند شمارهٔ دیگر از آن منتشر شد، جز یادداشت م. آزاد بر شعر و نظر نیما یوشیج، نقد و نظر چشمگیری پیرامون شعرنو به چاپ نرسید، ولی موضع نوگرایانه و ترقی‌خواهانهٔ جُنگ چنان بود که لامحاله در تحول و تکامل شعرنو مؤثر واقع می‌شد.

از مطالب خواندنی این جُنگ (در شمارهٔ پنجم) مقاله‌ئی به نام «آندره وازنسنسکی، صدای دیگر از روسیه» نوشتهٔ پیتر یانک به ترجمهٔ ایرج دریائی؛ و «فروغ در خواب» ــ به مناسبت درگذشت فروغ فرخزاد ــ از عدنان غریفی بود.

جُنگ اصفهان

سومین دفتر *جُنگ اصفهان* نیز چون دو دفتر پیشین، پربار و خواندنی بود، و خواندنی‌ترین مطلب (در ارتباط با کارِ ما)، مقالهٔ بسیار بلند (یا به اعتباری کتابچهٔ) «کی مرده، کی به جاست؟» از محمد حقوقی بود.

حقوقی در شروع مقاله توضیح می‌دهد که: «حرف‌هائی که می‌خوانید، قسمت‌های تنظیم شده‌ای است از کتاب چاپ نشدهٔ «شعر و شعر امروز» که به بهانهٔ انتشار مجموعه‌های اخیرِ نیما، آزاد، امید، بامداد، رؤیا درآمده است. در این حرف‌ها سعی شده است که بی‌شائبهٔ هر غرضی و صرفاً به خاطر رهائی از این بلبشوی وحشتناکی که مشمول «رنگین‌نامه»ها و «جزوه»هاست، شعر امروز، مورد تحلیل و بررسی مستدل قرار گیرد؛ بدین امید که نقطهٔ شروعی شود برای ادامهٔ نظریات صاحبنظران، و نه مغرضان و منحرفانی که به هر صورت ماهیت خود را نشان داده‌اند.»

حقوقی در مقالهٔ «کی مرده، کی به جاست»، شعرنو را به لحاظ ارزشی به چند دسته تقسیم می‌کند:

«۱. **شعرهای دوره‌یی**؛ که نتیجهٔ شعار و احساسات اجتماعی‌ست. [و مُختصّات آن عبارت است از]: حرف‌های قراردادی، مضمون‌سازی، نمایش احساسات، سادگی و سخنگونگی [...]. (و حرف‌های‌شان که گوئی برنامهٔ از پیش معلوم شده‌ئی است که علی‌الاجبار برای هر شاعری لازم‌الاجرا است) عبارت است از: دست به دست هم دادن، زاغ‌ها را بیرون کردن، در خون و آتش درغلتیدن، زمستان را پشت سر گذاشتن، بهار را پیشواز رفتن، زنگار ظلمت زدودن، در چشمهٔ مهتاب تن شستن،...»

«۲. **شعرهای گمراه**: شعر شاعرانی که یا از زمرهٔ جوانان هوسناک دیروز بودند، و از همان آغاز به راهی کج افتادند و یا از جوانان مدرنِ امروزند که به ناگهان به راهی غریب و غیرایرانی پا گذاشته‌اند. [که گروه اول نوقدمائیون و گروه دوم موج نوئی‌ها منظور نظر است.]

حقوقی، **مشخصات شعر گروه اول** را عبارت می‌داند از: «۱. گریستن بر گور عشق‌های مرده؛ ۲. بیان مستقیم خاطرات؛ ۳. سوگند به وفا و منع از جفا؛ ۴. پرواز به همهٔ نقاط طبیعت؛ ۵. تشریح شعر خویش؛ ۶. اسارت در قفس تن؛ ۷. خوشبینی و بدبینی سطحی». [او می‌نویسد که]:

«از اصلی‌ترین مختصات این شعرها وجود فضاهای رمانتیک‌ست و نه

به وسیلهٔ تصویر؛ که با استعمال بی‌حد و حصر کلمات پرزرق و برق، کلماتی که در حقیقت اصل تزئین و تهذیب آنهاست. [مانند]:

برکه، سراب، مرمر، عاج، شمع، پروانه، برهنه، عریان، شکوفه، گل، مهتاب، آفتاب، ماه، خورشید، رؤیا، خواب، نیلوفر، لاله، هوس، عشق، مرگ، کابوس، هول، تابوت، غروب، طلوع، نور، ظلمت، گور، مزار، گمشده، نایافته، سکوت، سکون، آغوش، دامان، طنین، آوا، امید، خیال، گناه، بخت، سایه، روشن.»

شعر گروه دوم ــ موج نو ــ از نظر او، از دو حال بیرون نیست: «گونهٔ پیچیدهٔ آن که بی‌هیچ تنفسی در فضای شعر فارسی، ناگهان به ظهور رسیدند و در عرض یکی دو سال، نه کامل، که اکمل شدند و شعری عرضه کردند که تا آنروز، در زبان فارسی (بل فرنگ نیز) سابقه نداشت [...]:

ناقوس خون تو می‌زد / یک دقیقه مانده به مهتاب / آنگاه که با منشور خابهای یخی خود / که چهرهٔ مولاوار و رنگین‌کمان بال شاپرکان را، در خود / آسیب نادیده می‌داشت / خونم را در قدحی تنگ خنک کردم /

الهی»

حقوقی بعد از اینکه به تفصیل از موج نو پیچیده سخن می‌گوید، به موج نو ساده رسیده و می‌نویسد: «گونهٔ سادهٔ آن، شعر شاعرانی است که از آغاز و به ظاهر، دنبال کارهای نخستینِ احمدی رفته‌اند. شعرهائی که اگرچه، گاه موزون است (شعر مجابی)، اما اغلب در همان حال و هواست و با ظاهری ساده‌تر:

تنها با دو چشمم، ای دوست، تو را نمی‌بینم / که در جان می‌یابمت / به تو می‌اندیشم و خویشتن را گرانبار می‌بینم / دانش من، از تکرار اندیشهٔ تو بی‌نیاز نخواهد بود.

مجابی»

در نظر نویسنده، اینگونه شعرها (موج نو ساده) از چند گونه بیرون

نیست: «دعوت به تسلی، دعوت و حکم، تأثر و تلفیق، بیانِ کلیّات و اعتراف، بیان تنهائی و معرفت از زمان.»

«۳. **شعرهای مغشوش** [...]؛ که زیر چند عنوان می‌توان به بررسی گرفت: **مسئلهٔ زبان** (حالت طبیعی آن، حالت تقلیدی آن، حالت خام آن، حالت ابتدائی آن، حالت مغشوش آن). **مسئله وزن** (گونهٔ منحرف آن، گونهٔ درست و مشکل آن، گونهٔ درست ولی سادهٔ آن)؛ **مسئلهٔ تأثیرپذیری** (حد اعلاءِ آن، حد معمولی آن، حد زبانی آن، حد وزنی آن)؛ **مسئلهٔ عدم یکدستی؛ مسئلهٔ گنده‌گوئی.**»

«۴. **شعرهای پیشرفته**: شعر شاعرانی است که از مراحل ابتدائی و متوسط شعر گذشته‌اند و با سیری طبیعی و تدریجی ــ همگام با زمان ــ به فضا و بیانی مخصوص به خود رسیده‌اند. پیشرفتی که می‌توان از سه دریچهٔ جداگانه بدان نگریست: از دریچهٔ طی مراحل تدریجیِ شعر، از دریچهٔ مقابله با شعرهای پیشرفتهٔ دیروز، از دریچهٔ رسیدن به فضای شعری و اندیشگیِ خاص.»

نویسنده در این قسمت به تفصیل به شعر اخوان‌ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی و سهراب سپهری پرداخته و شعر آنان را شعرهای پیشرفتهٔ دههٔ چهل می‌داند، با این تفاوت که احمد شاملو و اخوان‌ثالث (بویژه)، مراحل پیشرفت را به مرور طی کرده‌اند و آن دیگران ناگهانی و غیرمنتظره بدان مرحله رسیده‌اند. و توضیح می‌دهد که: «هم اینجاست که اینک می‌توان گفت: اگر چه این هر دو [فروغ و آتشی]، به آن فضای شعری و اندیشگیِ مشخص راه یافتند، لیکن مثل این است که فرخزاد پس از *تولدی* دیگر و آتشی بعد از *آهنگ* دیگر در آن مرحلهٔ آخر، به رضایت رسیده‌اند. رضایتی که علتِ سهل‌انگاری‌هائی از اینگونه است: شتابکاری و عدم توجه به کلمات و ترکیبات، وجود سطرها و بندهای زائد، زیاده‌گوئی و ضعف تشکل.»

و در پایان، شعر شاملو، رؤیائی و م. آزاد را که به نظر او هر یک به

نوعی به تشکّل رسیده‌اند، مورد بررسی قرار داده و در برتری شعر آزاد و رژیائی به شعر احمد شاملو می‌نویسد:

«هم اینجاست که باید گفت؛ چگونه می‌توان نوشته‌های دو کتاب اخیر شاملو را نسبت به *باغ آینه* نتیجهٔ تلاشی راستین دانست. شاعری که اگر وزن را رها کرد؛ متشبث به قافیه شد؛ آنهم قافیه‌هایی اغلب متصنع و گاه گلستان‌وار. [...]

و اگر وحشت از ماندن کرد؛ در حقیقت تدارک آن را در جلای ترکیبات خود ساخته، و زبان کلاسیک‌وار، و توسل به اضافه‌های مقلوب دید:

لبشور ــ به خویش اندر شدن ــ دستکوک ــ آرایه ــ سپاهیمرد ــ تابسوز ــ چربدستانه ــ موجکوب (اگر چه منظور او، جائی‌ست که موج در آن کوفته می‌شود و «کوب» مخفف صفت فاعلی‌ست و غلط‌ست). و با چه بسیار از این نوع ترکیبات که به نظر می‌رسد با تشبثی اینچنین، هنری ارزشمند را فدای کینه‌یی دیرینه کرده است؛ که خود داند و کسی را حرفی نیست. شاید برای او (در این موقعیت خاص و تعمداً) شعرش وسیلهٔ انتقامی شده است که سال‌های سال در اعماق وجود او ریشه دوانید و حق هم با اوست. اما نباید ناگفته گذاشت که این دلیل آن نمی‌شود که اگر ناقدی به نقد شعر وی پرداخت (همان که از نظر او روزگاری لازم بود و امروز نیست) با توجه به آن حق، شعر وی را به نقد درآورد. هنر، هنر است، و مسئله این نیست که طرف آن دشنام‌ها کیست یا کیانند، مسئله این است؛ که هرگاه شعر او، به محک اصول مقیاسات و معائیر هنری به نقد درآمد، اولین نکتهٔ منظور، کیفیت حرف‌های آن نیست؛ بل تنها و تنها، مطابقهٔ شعر با موازین اساسی شعر واقعی‌ست. چه به تجربه شاهد بوده‌ایم که همه پیکرهٔ حرف‌های صریح و ناصریح معمول در شعرهای اخیرش در شعر تمام و کامل «سخنی نیست» عریان شده است. شعری که اگر چه کماکان محتوی آن فشردهٔ همان حرف‌هاست، اما دارندهٔ قالبی بسیار استوار و ماندنی‌ست.

و باز همینجاست که باید گفت؛ چگونه می‌توان تلاش مدام آزاد و رؤیا را در راه رسیدن به تازه‌ترین و استوارترین ساختمان‌های شعری، نادیده گرفت. هر دو شاعری که با کوششی مداوم و اعتقادی راسخ، بتدریج از مراحل نخستین و میانین شعر گذشتند. [...] شعرهایی که نتیجهٔ متشکل‌ترین ذهن‌ها، و از نظر استخوانبندی از پیشرفته‌ترین شعرهای امروز فارسی‌ست. و نمونه‌های درخشان آن را در کتاب‌های شعرهای دریایی و قصیدهٔ *بلند باد* می‌توان سراغ گرفت. و نه همهٔ آنها، که شعرهای این هر دو کتاب، از نظر تشکّل ذهنی و کمال فرم هرگز در یک ردیف نیستند. بنابراین اگر گفته شود: آزاد به فرم بی‌توجه است (از آنجا که منظور منتقد از «فرم»: همان تشکّل ذهنی است) اشتباهی بیش نیست؛ چرا که هیچگاه همه شعرها یک شاعر در یک سطح نخواهد بود. چنین است که اگر فلان شعرِ «آزاد آن شکل لازم و کامل را نگرفته است در عوض فلان شعر دیگر او از شکل گرفته‌ترین شعرهاست. فاصله‌یی که در شعر رؤیا نیز دیده می‌شود. با این تفاوت که اگر شعر رؤیا صرفاً تکنیک‌ست شعر آزاد تنها تکنیک نیست. در شعرهای دریایی به کمتر شعری می‌توان برخورد که پس از خواندن موجد حالتی در خواننده شود، و این خود حاکی از صمیمیت اوست. چرا که زندگی رؤیا، زندگی آزاد نیست، و نتیجتاً حالت او، حالت آزاد. رؤیا سال‌هاست که با استشعار به تجربه‌یی که محصول زندگی شهری و روحیه خاص اوست، از آن نوع در خود فرورفتن‌ها و اندیشیدن‌ها که علت حالات مؤثر شعری و فرصت و غنیمتی‌ست برای به خود پرداختن بر کنار بوده است. چنین‌ست که اگر چه شعر رؤیا همواره فاقد آن خواری‌ها و تسلیم‌های عاشقانهٔ بسیاری از دیگر شعرهای امروز است، اما کم و بیش از آن تأثیر لازم نیز بری‌ست.

از صفحه‌های باز کتاب بزرگ
چون واژه‌یی درخشان می‌آمد
پنداشتم

که صخره‌های سینهٔ او
به شب وقار کوهستان می‌داد

رویا

و شعر آزاد، که شعر تأثر است و اندوه، شعر مهربانی و پاکی‌ست:

شک‌های شبانه، روز را خواهد آشفت
کاکایی مرده، ای پریشان گیسو، شکی‌ست؛
افروخته در مسیر توفانی
ای عریان، ای نهال نیرومند
(ای خون پرنده‌های دریایی!)
بر سینهٔ من تمام گیسوی تو
بارانی‌ست بر بهار عریانی.

آزاد

شعر او، شعر بر باد رفتگی و عریانی‌ست. و همین است مرکز دایرهٔ «خطوط فکری» او، همان که به آشفتگیش نظر داده شده است. نظری که شاید ناشی از این توهم‌ست که اگر مثلاً محتوی شعر شاملو، واکنش همهٔ بیعدالتی‌ها و ظلم‌ها و خیانت‌هاست؛ و شعر امید، محصول همهٔ شکست‌ها و زبان همهٔ ناامیدی‌هاست؛ و شعر فرخزاد، نتیجهٔ همهٔ ناسازگاری‌های دنیای امروز و بیان روشنفکران سرگردان، شعر آزاد انعکاس چیست؟ توهمی که در توجیه آن باید گفت؛ اصولاً محتوی به آن شکل که در شعر آن هر سه تن مطرح‌ست در شعر او (و نیز شعر رؤیا) مطرح نیست، چراکه اگر امکان آن هست که شعر آن سه شاعر را از زیور کلمات عریان کرد و به تفسیر کشید و محتوی آن را در دو سه سطر بازگفت، در شعر آزاد و رؤیا هرگز چنین امکانی نخواهد بود. چگونه می‌شود فرم شعر آنها را از محتوی آن تفکیک کرد؟ و اگر کردیم، چه می‌ماند. در شعر این هر دو، کلمه (آنچنان که به صراحت در شعر دیگران) وسیلهٔ مستقیم بیان فلان حرف نیست، بل، اغلب جزو ذات شعر است. و

نه کلمات، که برداشت و ترکیب ذهنی آنها نیز. با اینهمه اگر بنابر آن شد که به جستجوی خط فکری شعر آزاد پرداخت، چیزی جز همان «برباد رفتگی و عریانی» محصول نخواهد بود. خط کم و بیش مبهمی که نتیجهٔ همدردی و آمیزگاری صمیمانهٔ او با دنیای خارج و نشانهٔ اقتدار و ابتکار وی در درک و تبیین خصوصیات زمان امروز و طبیعت و انسان آمیختهٔ در آن در قالبی بدیع و ماندنی‌ست. قالبی که بسیار پیشرفته و کامل است و دستیابی به آن کار همه‌کس نیست. تا آنجا که محدودیت کلمات شعر او را نیز، برخلاف تصور بسیاری از دست در کاران، نمی‌توان به عیب گرفت؛ چراکه همین محدودیت را در شعر حافظ هم می‌توان دید. و این شاید به علت آن است که تاکلمه‌یی در ذهن او انعطاف نپذیرد و همخون او نشود اجازهٔ ورود در شعر او را نخواهد داشت. هم اینجاست که باید گفت؛ «نیلوفر» او نیز یکی از همین واژه‌هاست. نشانهٔ شیئی که معلول یکنوع سابقهٔ ذهنی‌ست و مجرب. و خود دلیل بر آن که تا فلان شیئی در ذهن فلان شاعر تجربه نشود، متوالیاً تکرار نخواهد شد. به همین لحاظ‌ست که «نیلوفر» شعر او، همان «اسبی»ست که در شعر آتشی است، یا «ابری» که در شعر امید، یا «آئینه‌یی» که در شعر شاملو، یا «جاده‌یی» که در شعر رؤیا است.

اینک ناگفته نباید گذاشت که تنها مرز ممیز شاعران دستهٔ دوم با شاعران دستهٔ اول در همین‌ست که اینان کلمه را به عنوان وسیله گرفته‌اند، در صورتی که در شعر آنان کلمات اغلب جزو ذات شعرند. در شعر آن دسته اگر بتوان فرم را از محتوی جدا کرد، در شعر این دسته، چنین امکانی نخواهد بود. چنین است که شعر آنان، اغلب شعری‌ست قابل تقلید. همچنان که شعر امید، آتشی، فرخزاد و حتی سپهری را تقلید کردند و می‌کنند و شعر اینان را نه آنچنان. به عبارت دیگر چه بسا آن شعرها که حرف‌های شاعرانه‌ای‌ست در قالب کلمات، و این شعرها، که کلمات خود ذات آن‌اند. به همین علت است که دیگر شاعری راکه امروز

از نظر تخیل قوی‌ست یا دست‌کم شعرش متظاهر به نیروی تخیل اوست، نمی‌توان شاعری بزرگ دانست. آتشی، شاعری‌ست متخیل، اما مع‌التأسف در راه منتخب خویش پس از *آهنگ دیگر* هیچ کوششی از خود نشان نداده است. او شاعری کوشا نیست، و هر شاعری ناکوشا (اگر نه ناآگاه) شاعری قانع‌ست. قناعتی که نادانسته او را دچار شده است، و این بدترین بلیهٔ شعر هر شاعر تثبیت‌شده‌یی‌ست. درست برخلاف وسواسگری آزاد، همان که بسیاری عیب او می‌شمرند. غافل از این که وسواس هرگز عیب یک شاعر نیست؛ بل هنر اوست (مقابل قناعتی که گفتیم) چراکه همهٔ این تلاش‌ها و وسواس‌ها، علت جستجوئی‌ست برای رفتن؛ و به عبارت دیگر، نتیجهٔ وحشت از ماندن‌ست. شعر آتشی اگرچه متخیل، اما پرداخته نیست. درست مقابل آزاد، شاعری که پس از سرایش، تازه آغاز پرداخت کار اوست. بنابراین اگر فلان شعر معروف، تنها از نظر تخیل قوی بود؛ و شعر فلان شاعر دیگر از همان نظر ضعیف، هرگز دلیل قدرت آن، و ضعف این نیست. [...]

چرا فی‌المثل امید، که از نظر نیروی تخیل شاعری‌ست نسبتاً ضعیف، از زمرهٔ چند نفر معدود شاعران خوب امروز محسوب می‌شود؟ مسلماً اصلی‌ترین اصل شعر او، زبان او نیست (زیراکه بسیاری با آن نحوهٔ زبان مخالف‌اند)، بل، نحوهٔ شروع و ختام و پرداخت و کیفیت تصویرسازی و ارتباط اجزاء و تشکّل آخرین شعر اوست که او را شناسانده است. و نه مثلاً بادیه‌نشین، که خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود و تنها به نیروی تخیلش اتکاء داشت؛ همین و نه تنها او که نادرپور هم. شاعری که اگر کوششی کرد، نتیجهٔ آن *چشم‌ها و دست‌های* مزین‌تر و آراسته‌تری بود که سرمه خورشیدش نام نهاد، و عجب اینکه هرگز هم نتوانست بفهمد شعری که به نظر او کامل شده است، کامل نیست. و این مگر نه معلول همان رضایت و قناعتی است که ذکر آن رفت. چنین‌ست که با جرأت می‌توان گفت: شاعرانی که جهات پیشرفته رگهٔ کارشان معلوم نیست، اگر

نتوان گفت که شاعرانی ضعیف‌اند، می‌توان اعتراف کرد که شعرایی مانده‌اند، چرا که نباید تصور کرد همین که شعری پر از تشبیهات و تصویرات و تزیینات زائد و متظاهرانه بود، بی‌هیچ نشان کوششی و پرداختی و تشکلی، آن را دلیل قدرت گویندهٔ آن دانست. از این نوع کارها (شعرهای بی‌پرداخت و تهی از کلمات مجرب و همخون، و فاقد هرگونه تشکل شعری) هر ماه می‌شود مجموعه‌یی قطور تمام کرد.

سخن کوتاه: شعر امروز، شعر «حرف» نیست. شعر حرف‌های غلنبه سلنبه نیست. شعار نیست. تجرید و انتزاع نیست. تصویر محض و نمایش محض هم نیست. شعر امروز، نتیجهٔ مساعی آن دسته از شاعران آگاهی‌ست که به واسطهٔ ارائهٔ فرم‌ها و شکل‌های تازهٔ شعری، از نظر تحکیم مبانی شعر جدید، و نیز تنظیم و ترکیب صور ذهنی و ظاهری، در جریان طبیعی واژه‌های همخون، ساختمانی استوار و ماندنی گرفته است.»[۹۱]

مجموعه‌های شعرنو در سال ۱۳۴۵

الف. ن. پیام [اسماعیل نوری‌علاء] / *اتاق‌های در بسته*. ــ تهران: طرقه، ۱۳۴۵، ۷۴ ص.

اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *شکار*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۵، ۵۶ ص.

اخوان‌لنگرودی، مهدی (آماج) / *سپیدار*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۵، ۶۶ ص.

ایل‌بیگی، فریدون / *آخرین همسفر*. ــ تهران: بی‌نا، بی‌تا، ۱۰۷ ص.

زُهری، محمد / *گلایه*. ــ تهران: اشرفی، ۱۳۴۵، ۱۳۵ ص.

شاملو، احمد / *ققنوس در باران*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۵، ۱۱۱ ص.

کسرائی، سیاوش (کولی) / *با دماوند خاموش*. ــ تهران: صائب، ۱۳۴۵، ۹۷ ص.

مشرف آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد) / *قصیدهٔ بلند باد و دیدارها*. ــ تهران:

مروارید، ۱۳۴۵، ۱۰۲ ص.
مشیری، فریدون / *ابر و کوچه*. ــ تهران: ۱۳۴۵، ۱۶۷ ص. [چاپ دوم مجموعهٔ *ابر* و چند افزوده است.]
ناپلئونی، فیروز /*کندو*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۵، ۱۱۲ ص.
نیّری، صفورا / *سبز*. ــ تهران: سپهر، ۱۳۴۵، ۱۴۱ ص.
نیما یوشیج / *شعر من*. ــ تهران: جوانه، ۱۳۴۵، ۱۲۷ ص.
جزوهٔ شعر (جُنگ) / زیرنظر اسماعیل نوری‌علاء. ــ تهران: طرفه و ماهنامهٔ هنر و سینما، شماره‌های ۱۰ و ۱۱، دی و بهمن ۱۳۴۵.
دستغیب، عبدالعلی / *تحلیلی از شعرنو فارسی*. ــ تهران: انتشارات صائب، آبان ۱۳۴۵، ۱۲۲ ص.
غفاری، فرامرز / *منظومه‌ها و شعرهای بلند آزاد*. ــ تهران: انتشارات آذر، خرداد ۱۳۴۵، ۲۲۳ ص.

شعر من / نیما یوشیج

نیما یوشیج / *شعر من*. ــ تهران: جوانه، پائیز ۱۳۴۵، ۱۳۰ ص.

شعر من مجموعه‌یی از اشعار مشهور نیما بود که بطور پراکنده و با اغلاط چاپی فراوان ــ اگرچه چاپ اخیر هم کم غلط نیست ــ پیشتر چاپ شده بود. اشعار شعر من عبارت بود از: ققنوس، مرغ غم، غراب، خواب زمستانی، مرغ آمین، وای‌برمن، سایهٔ‌خود، بوجهل‌من، بازگردان‌تن‌سرگشته، خرمن‌ها، کینهٔ شب، پریان، گل مهتاب، اندوهناک شب، یاد، تابناک من، خندهٔ سرد، همسایگان آتش، پانزده سال گذشت، پدرم، آی آدم‌ها.

ققنوس در باران / احمد شاملو

شاملو، احمد / *ققنوس در باران*. ــ تهران: نیل، ۱۳۴۵، ۱۱۱ ص.

ققنوس در باران، پنجمین مجموعه شعر احمد شاملو بود که در نیمهٔ اول دهه چهل منتشر می‌شد؛ یعنی تقریباً سالانه یک مجموعه شعر: *باغ*

آینه، *آیدا در آینه*، *لحظه‌ها و همیشه*، *آیدا*، درخت و خنجر و خاطره، *ققنوس در باران*؛ و هر مجموعه چندین گام جلوتر از مجموعه‌های پیشین، با فرسنگ‌ها فاصله از آثار پیشگامان همنسل خود.

شعر «سفر» و سپس چند نقد و نظر بر این مجموعه را می‌خوانیم.

سفر

خدای را
مسجد من کجاست
ای ناخدای من؟
در کدامین جزیرهٔ آن آبگیر ایمن است
که راهش
از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد؟

* *

از تنگنا بی پیچاپیچ گذشتیم
با نخستین شام سفر
که مزرع سبز آبگینه بود

و با کاهشِ شب
ـ که پنداری
در تنگهٔ سنگی
جای
خوش‌تر داشت. ـ
به دریایی مرده در آمدیم
با آسمان سربی کوتاهش
که موج و باد را
به سکوتی جاودانه

مسخ کرده بود،
و آفتابی رطوبت زده
ـ که در فراخیِ بی‌تصمیمیِ خویش
سرگردانی می‌کشید
و در تردیدِ میان فرو نشستن و برخاستن
به ولنگاری
یله بود. ـ

* *

ما به سختی در هوای گندیدهٔ طاعونی دَم می‌زدیم و
عرقریزان
در تلاشی نومیدانه
پارو می‌کشیدیم
بر پهنهٔ خاموش دریای پوسیده
که سراسر
پوشیده ز اجسادی‌ست
که چشمان ایشان
هنوز
از وحشت توفان بزرگ
برگشاده است
و از آتش خشمی که بر هر جنبده در نگاه ایشان است
نیزه‌های شکن شکن تندر
جَستن می‌کند.

*

و تنگاب‌ها
و دریاها.

تنگاب‌ها
و دریاهای دیگر...

*

آنگاه به دریایی جوشان در آمدیم
با گرداب‌های هول
و خرسنگ‌های تفته
که خیزاب‌ها
بر آن
می‌جوشید.

«ــ اینک *دریای ابرهاست*...

اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمی زاده را
تاب سفری این چنین
نیست!»

چنین گفتی
با لبانی که مدام
پنداری
نام گلی را
تکرار می‌کنند.

و از آن هنگام که سفر را لنگر برگرفتیم
اینک کلام تو بود از لبانی
که تکرار بهار و باغ است.

و کلام تو در جان من نشست

و من آن را
حرف
به حرف
باز
گفتم.
کلماتی که عطرِ دهان تو را داشت.
و در آن دوزخ
ـ که آبِ گندیده
دود کنان
بر تابه‌های تفتهٔ سنگ
می‌سوخت. ـ
رطوبت دهانت را
از هر یکانِ حرف
چشیدم.

و تو به چربدستی
کشتی را
بر دریای دمه خیز جوشان
می‌گذرانیدی،
و کشتی
با سنگینیِ سیّالش،
با غژّاغژّ دگل‌های بلند
ـ که از بار غرور بادبان‌ها
پست می‌شد. ـ
در گذارِ از دیوارهای پوکِ پیچان
به کابوسی می‌مانست

که در تبی سنگین
می‌گذرد.

* *

اما
چندان که روز بی‌آفتاب
به زردی نشست،
از پس تنگابی کوتاه
راه
به دریایی دیگر بردیم
که به پاکی
گفتی
زنگیان
غم غربت را در کاسهٔ مرجانیِ آن گریسته‌اند و
من اندوه ایشان را و
تو اندوه مرا.

* *

و مسجدِ من
در جزیره‌یی‌ست
هم از این دریا.
اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح من ای ناخدای من؟
تو خود آیا جست‌وجوی جزیره را
از فراز کشتی
کبوتری پرواز می‌دهی؟
یا به گونه‌یی دیگر؟ به راهی دیگر؟
ــ که در این دریا بار
همه چیزی

به صداقت
از آب
تا مهتاب
گسترده است،
و نقرهٔ کدر فَلسِ ماهیان
در آب
ماهی دیگرست
در آسمانی
باژگونه. ــ

*

در گسترهٔ خلوتی ابدی
در جزیرهٔ بکری فرود آمدیم.
گفتی:
«ــاینت سفر، که با مقصود فرجامید:
سختینه‌یی به سرانجامی خوش!»
و به سجده
من
پیشانی بر خاک نهادم.

*

خدای را
ناخدای من!
مسجد من کجاست؟
در کدامین دریا
کدامین جزیره؟ ــ
آنجا که من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم
و مذهبی عتیق را

ـ چونان مومیائی شده‌ئی از فراسوهای قرون ـ
به ورد گونه‌ئی
جان بخشم.

مسجد من کجاست؟

با دست‌های عاشقت
آنجا
مرا
مزاری بنا کن.

آذر چهل و چهار

نقد و نظر

پیشتر گفتیم که برخلاف آنچه که امروز به نظر می‌رسد، شاملو، راه طولانی شهرت و محبوبیت را به آسانی و آسودگی طی نکرده است. نوآوری‌های او، هم از نخست مورد انکار و انتقاد بود. ولی او که با ایمانی خلل‌ناپذیر بر این باور بود که «نه در خیال /که رویاروی می‌بینم / سالیان باروری را که در پیش است»، بی‌اعتنا به همهٔ حرف و سخن‌ها راه خود را کوبید و به پیش رفت تا بدین قلهٔ افتخار رسید.

قطعاً همهٔ منتقدین حرفشان از سر سوءنیتی نیست، ولی برای آنکس که همه سویه مورد تعرض واقع می‌شود، نتیجه یکی است.

حال نظر سه تن از مطرح‌ترین منتقدین دههٔ چهل را بر آخرین شعرهای شاملو می‌خوانیم.

نخست نظر اسماعیل نوری‌علاء را می‌خوانیم. او در بخش‌هائی از یادداشتش می‌نویسد:

«احمد شاملو یکی از درخشان‌ترین چهره‌های شعرنو فارسی است و

همواره اسم او در کنار بزرگ مردی چون نیما یوشیج زنده باقی خواهد ماند. [...]

هوای تازه خبر از آغاز زندگی باشکوهِ هنریِ مردی داد که می‌بایست بسیاری از راه‌های نکوبیده شعر امروز را به تنهائی بپیماید، و اگرچه خود را شاگرد نیما می‌داند اما آلودهٔ تعصب بیجا نیست. به جست و جو و آزمون و مخاطره علاقه دارد. نیما و شاملو هر دو آغازکننده‌اند و اگر سنگینی و پیچیدگیِ اشعارِ نیما باعث شده است که نسل تازه از او کمترین سهم را ببرد، شاملو چراغدار راه فردای شعر ایران است.

پس از *هوای تازه* نوبت به *باغ آینه* می‌رسد. شاملو را همه می‌شناسند و اثرش را همه می‌خوانند. موقعیت‌های اجتماعی او را چهره‌ئی سرشناس کرده است. شاملو شاعر مردم است؛ نه از آنگونه که عاصمی و دوستانش بودند. سمبولیسمِ رایج آنروزگار در شعر شاملو حقیقتی شاعرانه می‌یابد و صرفنظر از پژواک و عمق اجتماعی آن، خود مستقلاً دنیائی زیبا را به وجود می‌آورد. [...]

اکنون کتاب *ققنوس در باران* منتشر شده است؛ حاوی سیزده شعر کوتاه و بلند. با ابیاتی سنگین‌تر و پیرمردانه‌تر از همیشه. شاعری تجربه‌دیده، جست‌وجو کرده و خسته با نسل خویش سخن می‌گوید. او پیش از این ایستاده است. نسل نو، شاملوی هزار چهره‌یی را می‌بیند که هر لحظه سخنی دیگرساز می‌کند. و شاملو این جوانی بالنده را به جد نمی‌گیرد. او مدت‌ها پیش ایستاده است و دارد بین مردم نسل خویش، پیر و تهی می‌شود.

نقد کار شاملو در این مختصر ممکن نیست. و به هر حال، هر آنچه او بسراید بدون شک زیبا و دلخواه خواهد بود. اما آثار گذشتهٔ او ــ لااقل برای ما ــ وسیلهٔ مقایسه می‌توانند باشند.

شعر شاملو، همراه با اندیشه و محتوا تغییر کرده است. جوانی، حرکت و امید، جای خود را به پیری، سکون و ناامیدی داده است.

بامدادی که ندبهٔ ناگاه آغازکرده بود، رفته‌رفته می‌گذرد و ما به چشم خود شاهد زندگی جاودانهٔ مردی هستیم که در کنار ما، اما درون شعرهایش زندگی کرده است.

شاملو یک چهره بیش ندارد. او مردی نه در خور خانه اما اسیر خانه است. کدام نسیم را هدیه‌اش کرده‌اید تا خاکسترها را بپراکند و آتشی را که هنوز در عمق روح او وجود دارد فروزان کند [...]

من اینجا فقط می‌توانم درود فراوانم را نثار پدری کنم که از فرزندان خویش روی برتافته است.

کاری به ارزیابی شعرهای اخیر و محک زدن‌شان نداریم، شاملو بیش از آن شعر ایران را وسعت داده است که چند اثر متوسط بتواند خدشه‌ئی بر صافی شعرش وارد آورد.»[۹۲]

محمد حقوقی نوشت:

«شعرهای این کتاب را می‌توان به چهار قسمت مستقل تنظیم کرد:

سه سرود برای آفتاب ــ مجلهٔ کوچک ــ پوستو موس و هفت شعر مستقل.

قسمت اول ــ سه سرود برای آفتاب: شامل شعرهائی‌ست که همچنان که از نام آن پیداست، هر کدام در توصیف شبی از شب‌های شاعر است که تا دمدمان صبح نشسته است. و به خویشتن خویش نگریسته، به شبی که بر او چون فریادی طولانی گذشته، و به شبی دیگر که به پیمانهٔ چلچلیش اندیشیده و سرانجام به شبی، که نشانه همه انبارندگان پنهانی‌ست، فکر کرده است. هر سه شعری که اگر چه گهگاه از عبارات حرفگونهٔ مستقیم خالی نیست، (در سرود دوم و سوم) اما با داشتن زبانی پاک و رگه‌هایی درخشان، (و خاصه در سرود اول، که شعری‌ست از هر لحاظ تمام) در نهایت صداقت و اقتدار هنری شاملوست.

قسمت دوم ــ مجلهٔ کوچک: شامل شعرهائی‌ست که می‌توان آنها را دنبالهٔ شعرهای فصل اول *آیدا*، درخت... دانست. و به همین لحاظ از آنجا

که بیان اندوهگین اعترافی و درد دلی است که در حین تماشایی دیگر نوشته شده است: (تماشائی از فقر، عدم صداقت و رشوت و همه آن چیزهایی که لازمهٔ دم بر نیاوردن است) و از آنجا که معمولاً در این نوع حالات رعایت جوهر شعری از مشکل‌ترین کارهاست، چه بسا که شاعر را از خط شعر دور کرده است.

قسمت سوم ـ پوستوموس: شامل شعر بلندی‌ست که اگر چه سطر به سطر آن پر است از حرف، اما کمتر از خط شعر خارج شده است. شعری در سه قسمت کوتاه و بلند. قسمت کوتاه اول، که بیان اعتراف یا به عبارت دیگر کوششی برای جستجو و کاوش نفس خویشتن، و قسمت دوم، که آغاز جست‌وجوست جست‌وجوئی که نتیجهٔ پی بردن به حقیقت بیهودگی همهٔ آن گذشته‌هاست. دنیای وسیع گوشت و استخوان، دنیای درونی که هم وسیله است و هم هدف، و در آن باید به اکتشاف جوهر روان پرداخت. گوشت و استخوانی که هر چقدر بسوده‌تر شود، جست‌وجوی روان را آسان‌تر خواهد کرد. و اما قسمت سوم، که همچنان بازگشتی به گذشته‌هاست. آن زمان که هر برگ بهار بود و اینک که در آستانهٔ وحشتی روزافزون همچنان بی‌پاسخ باید نشست.

قسمت چهارم ـ هفت شعر مستقل: شامل شعرهایی که تماماً دنبالهٔ طبیعی شعرهای متشکل شاملوست. مسجدی که در آنسوی دریاها و همان گوری‌ست که برای یافتن آن از هفت دریای بی‌زنهار باید گذشت. تن سپردن به بستر تقدیر، تازیانه خوردن و به قلهٔ جلجتا رفتن و نه مسیح را که خویشتن را نگریستن، و سرانجام آرزو کردن که نه درد و زهر که آخرین نصیب گلوله و دشنه‌باد! شعرهایی که نه تنها حرفگونه نیست، بل کاملاً متضمن روابط کلمات و سطور و متشکل به تشکل واقعیست.

ققنوس در باران، مجموعهٔ شعرهائی‌ست که بویژه برخی از آنها نشانهٔ نهایت پختگی شاملوست. شعرهایی که هر کدام در مدار خاص خود دنبالهٔ طبیعی شعرهای چهار کتاب پیشین محسوب می‌شوند: چه آنها که

وصفی‌اند و چه آنها که همچنان متضمن پاره‌های زائد و چه آنها که در نهایت تشکل کاملند.

ققنوس در باران، نشان می‌دهد که در آن کتاب، نه دیگر عصیان و تحرک شاعر را به عنوان رگهٔ اصلی می‌توان دید و نه آن حرارت و تکیه‌گاه آخرین عشق به «او» را (که جاودانی می‌پنداشت) و نه آن تصنعات زبانی را. انگار ترازوی چهار کفه‌ای‌ست که از هر لحاظ همسطح و در آن هیچ یک از رگه‌های اصلی فکری کتاب‌های پیشین بر یکدیگر نمی‌چربد.

ققنوس در باران، کتابی است که در آن عشق و مرگ پا به پای هم به پیش می‌روند. آنچنان که اگر دوران اول، مفاهیم اجتماعی و عصیان لازمهٔ آن می‌چربید و در دورهٔ دوم، اندیشه‌یی ژرف و درکی عمیق و دورهٔ سوم، یافتن ملجاء عشق و تکیه‌گاه موقت و در دوران چهارم، خاطرهٔ آن عصیان‌ها و قدرت نمائی در ترکیب، در این کتاب، همه این خطوط همواره در عرض هم و در توازی یکدیگر دیده می‌شوند.

ققنوس در باران، متضمن زبانی است که در عین حال که نسبت به زبان *هوای تازه* و *باغ آینه* بسیار کاملتر و پخته‌تر به نظر می‌رسد، اما هرگز نیز همچون زبان *آیدا*، درخت... تصنعی و متظاهر به ظاهر افراطی نیست.

ققنوس در باران، کتاب شعر شاعری‌ست که اینک به سرنوشت خود و به فرجام زندگی پر از دغدغهٔ خویش فکر می‌کند. شاعری که همهٔ کارهایش را انجام داده، و همه اسرارش را کشف کرده و تمامی پرسش‌های مشتاق *هوای تازه* را به تجربه‌یی تدریجی پاسخ داده است. پاسخی که «ما خود می‌خواستیم وگرنه می‌توانستیم» که با دیناری به رشوت فریاد بر نیاریم، از رنجی که می‌بریم، از دردی که می‌کشیم.»

از میان شعرهای *ققنوس در باران* می‌توان از قطعات «سفر» و «پوستو موس» نام برد که در میان شعرهای بلند شاملو، از موفق‌ترین آنهاست. و از میان شعرهای کوتاه، از شبانهٔ نخست (از سه سرود برای آفتاب) و موفق‌تر از آن از «مرگ ناصری» هر دو شعری که از زمرهٔ کامل‌ترین

شعرهای زبان فارسی، و در راه واقعی شاملوست. تنها راهی که باید ادامه داده شود. چراکه خط راستین هنر او را نه شعرهای موزون و نه شعرهای فولکوری، و نه حتی شعرهای حرفگونه *آیدا* در *آینه* و *آیدا*، درخت... می‌توان گفت که بر همان خطی باید دانست که نمونه‌های کامل آن در همین فصل و در آخرین قسمت معرفی هر یک از پنج کتاب او به اشاره گذشت. خطی که نمونهٔ اکمل آن مرگ ناصری است.»[۹۳]

و دکتر رضا براهنی ــ دو سال بعد ــ در صفحهٔ «دو کلمه از داخل گود» در مجلهٔ فردوسی، طی بحثی تحت نامِ «اشتباه در فرم» نوشت:

«دو نفر، دو تن از نویسندگان پا به سن گذاشتهٔ شعر و ادب معاصر، یک اشتباه می‌کنند: *اشتباهی در انتخاب فُرم*. یکی وزنی قابل انعطاف و گسترده را انتخاب می‌کند، برای عمل، عملی منثور، که هرگز نمی‌خواهد خود را در اختیار آن وزن قرار دهد و در نتیجه تحت تأثیر وزن و قید و بندهای مربوط به وزن به سوی اختگی و بی‌تفاوتی می‌رود و از سرعت و شدت و حدت دست می‌شوید، و در واقع عمل تبدیل به نفی عمل می‌شود؛ و دیگری، نثری قابل انعطاف و گسترده را انتخاب می‌کند برای تصویر، تصویر شعری که هرگز نمی‌خواهد دربست در اختیار پراکندگیِ نثر قرار گیرد و در نتیجه تحت تأثیر بی‌وزنیِ نثر از فشردگیِ عمق ماندگاری دست می‌شوید و تصویر شاعرانه بدل به نفی تصویر می‌شود.

[ابراهیم] گلستان اشتباه اول را می‌کند.

شاملو اشتباه دوم را.

[...]

شاملو از تصویر استفاده می‌کند به دلیل اینکه مادهٔ حیاتی شعر تصویر است، ولی این تصویر را سوار نثری می‌کند که با شتاب حرکت می‌کند، در نتیجه تصاویر نادیده گرفته می‌شوند و شخصیت خود را در مغز خواننده رسوخ نمی‌دهند. و تصاویر که باید مثلاً در دور چهل و پنج یک نوار، صدا و محتوای معنوی خود را نشان دهند، در دور هفتاد و پنج حرکت می‌کنند

و صداها و محتوای معنوی کلمات، بدل به صدای تند و ریز و جویدهٔ بچه‌ها می‌شود. گرچه شاملو موقع خواندنِ شعرش کلمات را آرام و دقیق و صریح و آهسته تلفظ می‌کند ولی خواننده موقعی که خودش می‌خواهد شعر شاملو را بخواند، در هر لحظه می‌خواهد سرعت بگیرد و با یک حالت گریز از مرکز پیش بتازد. *شاملو با ساقط کردن وزن از شعر، به حافظهٔ خواننده خیانت می‌کند*، در حالیکه فرهنگ فارسی، فقط از طریق وزن در ذهن‌ها رسوخ پیدا کرده و مانده است و من تردید دارم که شعر شاملو در آینده در اذهان خوانندگان شعر بماند، چرا که خواننده نمی‌تواند شعر شاملو را به عنوان قسمتی از محفوظات موزون ذهن خود حفظ کند. *بی‌وزنی بزرگ‌ترین عیب شعر شاملو است*. خوانندهٔ دقیق موقعی به محتوای فردی، فرهنگی، اجتماعی، و یا تاریخی تصویر می‌اندیشد که آن تصویر در کنار تصاویر دیگر، در فرمِ عینی و ذهنیِ ملموس تشکل کامل یافته باشد. به وسیلهٔ وزن می‌توان تصویر را بیشتر در برابر چشم ذهنی خواننده نگاه داشت و از او خواست که بدان بیندیشد و تحت تأثیر احساس و عاطفه و اندیشهٔ آن قرار گیرد. شاملو، تصاویر شعرش را در بی‌وزنی یله می‌کند، در حالیکه فرهنگ و شعر به عنوان بزرگ‌ترین جلوه‌گاه هر فرهنگی با ریتمی متناسب جاودانگی خود راکسب می‌کند. و شاملو که بر وزن تسلط کامل دارد حیف است که از بی‌وزنی که بر ذات آن پراکندگی حاکم است استفاده کند. [...] و می‌بینید که انتخاب فرم تا چه حد برای توفیقِ کارِ هنرمند ارزش دارد.»[۹۴]

شکار / مهدی اخوان‌ثالث

اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *شکار*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۵، ۵۶ ص.

از نیمهٔ دوم دههٔ سی، اخوان‌ثالث و احمد شاملو، دو سردار توانمند شعرنو بوده‌اند که دوش به دوش هم پیش می‌آمدند و عرصه‌های تازه‌ئی در پهنهٔ ادبیات می‌گشودند. این همگامی و همراهی ادامه داشت تا

سال ۱۳۴۵ که شاملو *ققنوس در باران* و اخوان‌ثالث *شکار* را منتشر می‌کند.

شکار، بخودی خود شعر بی‌ارجی نبود؛ ولی اخوان‌ثالث در این سال‌ها برتر از این شعرها بود. متاسفانه کار به همینجا خاتمه نیافت. اخوان روز به روز هر چه بیشتر به سوی شعر قدمائی پس نشست و شاملو به سوی شعر جهان پیش رفت، تا آنجا که کاملاً از هم دور شدند.

شکار، چهار پاره‌هائی پیوسته مشتمل بر هفتاد ودو بند بود که شصت و سه بند آن در بهار ۱۳۳۵ و نُه بندش در بهار ۱۳۴۵ سروده شده بود. و قصه‌اش ماجرای شکارچی پیری است که به هنگام شکار گوزنی برای سوپِ بیمارِ منتظرش، خود، شکار پلنگ می‌شود.

شکار، مثل اغلب اشعار اخوان‌ثالث، به لحاظ ادبیت استوار، بلیغ، فصیح و فخیم است ولی از جنبه‌های دیگر ــ عمق، بُعد، ایجاز، ایهام، نوآوری،... ــ همسنگِ دیگر اشعار اخوان نیست و فروتر است.

شاملو نکتهٔ روشن و درستی دربارهٔ اخوان‌ثالث و شعر او گفته است. او می‌گوید که:

«در صف عروض نیمائی، اخوان سمت راست نیما قرار می‌گیرد و فروغ و سپهری سمت چپ او. تقید اخوان به این عروض بیش از خود نیما است. اخوان این عروض را تا دورهٔ نظامی به عقب کشید و فروغ آن را تا مرزهای بی‌وزنی جلو آورد.»[۹۵]

و اخوان نه فقط در صف عروض نیمائی در سمت راست نیما که اساساً از لحاظ اندیشگی در سمت راست او قرار گرفت: او نه فقط در عروض که اساساً زاویهٔ دیدش تا دورهٔ نظامی باز شد. شعر اخوان در مرز نیمائی ــ نوقدمائی جای داشت که گاه به راست‌ترین جنبهٔ آن طیف (مثل شعر *شکار*)، و گاه به چپ‌ترین جانبش (مثل *آنگاه پس از تندر*) می‌گرائید.

بخش‌هائی از *شکار* را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به یادداشتی که پیرامون این شعر بلند در جنگ جنوب چاپ شده بود، ارجاع می‌دهم.[۹۶]

۱

وقتی که روز آمده، اما نرفته شب
صیّاد پیر، گنجِ کهنسال آزمون،
با پشتواره‌یی و تفنگی و دشنه‌یی
ناشُسته رو، ز خانه گذارد قدم برون.

جنگل هنوز در پشه‌بندِ سحرگهان
خوابیده است و خفته بسی رازها در او
اما سحرستای و سحرخیز مرغکان
افکنده‌اند ولوله ز آوازها در او.

تا وحش و طیر ــ مردم این شهر سبزپوش ــ
دیگر ز نوشخوابِ سحر چشم واکنند
مانند روزهای دگر، شهر خویش را
گرم از نشاط و زندگی و ماجرا کنند...

۲

پُر جَست و خیز و غُرّش و خمیازه گشت باز؛
هان، خواب گونی از سر جنگل پریده است.
صیّاد پیر، شانه گرانبار از تفنگ
اینک به آستانهٔ جنگل رسیده است.

آنجا که آبشار چو آئینه‌یی بلند
تصویرسازِ روز و شبِ جنگل است و کوه،
کوهی که سر نهاده به بالین سرد ابر
ابری که داده پیکرهٔ کوه را شکوه.

صیّاد:
ـ «وه، دست من فسرد، چه سرد است دست تو
سرچشمه‌ات کجاست، اگر زمهریر نیست؟
من گرچه پیر و پوده و کم طاقتم، ولی
این زهرِ سرد سوزِ تو را هم نظیر نیست.

همسایهٔ قدیمی‌ام، ای آبشار سرد!
امروز باز شور شکاری‌ست در سرم،
بیمار من به خانه کشد انتظار من
از پا فتاده حامیِ گُرد دلاورم.
[...]

با دماوند خاموش / سیاوش کسرائی

کسرائی، سیاوش / *با دماوند خاموش*. ـ تهران: انتشارات صائب، شهریور ۱۳۴۵، ۱۰۰ ص.

از شعر کسرائی و تأثیر عمیق او بر ادامهٔ شعر سیاسی ایران در سال‌های پس از کودتا، پیشتر سخن گفته‌ایم.[۹۷]

مداومت و مقاومت کسرائی در سرایش اشعار صریح سیاسی و ارائهٔ کتاب‌هایی چون *با دماوند خاموش* بود که راه را هموار کرد تا چند سال بعد ـ یعنی نیمهٔ دوم چهل تا سال پنجاه و هفت ـ «شعر مقاومت» و بعد «شعر چریکی» و «شعر جنگل» به وجود بیاید.

و اما نکتهٔ قابل‌توجه در مجموعهٔ *با دماوند خاموش*، بخش پایانی کتاب، با نامِ *هنگام‌هنگامه‌ها*، حاوی اشعار منثور کسرائی است. ـ قالبی که با توجه به اشعار آهنگین و ضربیِ نوقدمائی پیشین وی، گرایش بدان از او بعید می‌نمود.

البته شعرهای *هنگام هنگامه‌ها* بسیار ضعیف است، و لحنِ منثور کسرائی، نیرو و توانِ بیانِ شعارهای سیاسی و انقلابیِ او را ندارد.