[...] و یا در اضافهٔ استعاری‌ای که در بیت زیر به کار رفته است و سابقهٔ تاریخی ندارد:

در انتها، پنجرهٔ شکوفه‌ها باز شد و پیمان گل‌میخ‌ها لبریز گشت

گل میخ گلی است که در اثر جادوئی فلز شده و پیمان دارد که چیزهای نچسبیده را به هم وصل کند و زینت بدهد و «در انتها» آن پیمان جادوئی لبریز می‌شود، پر می‌شود، می‌ترکد و چیزهای نچسبنده به تجرد خود باز می‌گردند. این صفات و اضافات گاهی به خودی خود معنی دارد و گاهی هم در تمام شعر معنی می‌یابند و در هر صورت هیچگاه برای شگفت‌زده کردن خواننده و بی‌منظور به کار نمی‌روند و این اشتباهی است که بسیاری از پیروان او را به چرت‌گوئی انداخته است. احمدی اگر گاهی صفات و استعارات غیرمنطقی و خلاف عرف به کار می‌برد منظور دارد و موذیانه. مثلاً:

در خوشه‌های زنجیر این اطاق بمان که دشت تنگ است

دشت قطعاً از اطاق بسیطتر است؟ اما او قبول دارد که انسان در تنگنا به فراختا می‌رسد که «هر قفسی تجلی‌گاه پروازی است»؛ پس دشت که انسان را از خودش دور می‌کند تنگ است و اطاق که انسان را به خود می‌آورد فراخ. این تناقضات ظاهری همیشه در متن شعر معنی و منظور می‌یابد. تشبیه درشعر او بسیارکم است، اما آنچه هست نو است و منطقی:

چون چای اسیر در فنجان له‌له می‌زدم،

—

می‌دانستم که تنم چون توری تباه گشته است

وگاهی عجیب زیبا و مبین:

و سکوت چون فرفرهٔ کوچکی می‌چرخید

۲

در انواع اشعاری که در آن برای ذهنی ساختن اندیشه از عینیت کمک گرفته می‌شود، طرح شعر اهمیت بسیار دارد. الیوت برای عرضه کردن اشعارش از فرم‌های موسیقی کمک می‌گیرد، نیما نقاشی می‌کند و بعد به کمک احساسی که آن تصویر در خواننده ایجاد می‌کند احساس خود را ذهنیت می‌دهد، طرح اغلب اشعار احمدی داستانی است و اشخاص این داستان‌ها تصاویر مالوف او، من شاعر، توی مخاطب وگاهی اسماءِ معنی. لااقل در یک شعر داستان پیش از شعر مطرح است. (پیراهن) و چهار شعر، فرم محض است (تصویر، طرح و ترکیب، گلدان کاغذی، یک خبر) و این چهار شعر تنها نمونه‌های فرمالیزم احمدی است و تنها نزدیکی او با سوررآلیسم. [...]

وحدت داستانی نمی‌تواند در نقد از اشعار احمدی اهمیت زیادی داشته باشد. ولی باید گفت که آنها غالباً وحدت ندارند. مخصوصاً با آن داستان‌های درون داستان که به شیوهٔ هزار و یکشب و با همان منظور در داستان اصلی به کار می‌برد. در این گذر «مرگ سنگ» شاهکاری است از لحاظ حفظ وحدت در طرح. اشعاری که طرح داستانی ندارند بعضی بر تداعی معنوی یا صوتی که در خواننده ایجاد می‌شود بنا شده‌اند و قابل قبول‌اند اما برخی به تداعی ذهنی شاعر بندند. و معلوم است که شاعر سعی بسیار برای شکل دادن به آنها می‌کند، برخی را از لحاظ ظاهر یکسان می‌سازد. یعنی ابیاتی که از لحاظ ساختمان شبیه هم است یکی پشت دیگری ارائه می‌شود بی‌آنکه از لحاظ معنا ربطی داشته باشند. در این گونه اشعار ــ چون غزل قدیم ــ هر بیتی شعری مستقل است. برخی را به کمک بیت آخر به هم می‌بندد و در این گروه تنها شعری که موفق است شعر «قوطی سیگار» می‌باشد. و در برخی بخش به آخر شعر می‌افزاید و سعی می‌کند که اشیاء پرت بخش اول را در داستانکی به هم آورد و در این

سبیل شعر «و آنچه تازه نیست» شعر موفقی است. برخی نیز بی‌شکل می‌مانند، مثل «باران صبح جمعه، در آمیختن و غیره» و در این گونه اشعار، تداعیانه «آب و خشکی» از همه خام‌تر است. و دیگر اشعاری هستند که به دور یک موضوعِ شخصی، یا چیزی یا حالاتی می‌گردد. مثلاً: طرح یکچهره، زمین در آخرین زایش، قانون، شناسنامه، و غیره... در این گونه اشعار آنها که کوتاهند ترتیب تداعی دارند و آنها که بلندترند به دور یک یا چند طرح. مثلاً در شعر بلند «قانون» بخش اول شعر. از: «قانون را یکبار می‌نویسند» تا: «قانون برای زنان روسپی» به دور عمل نوشتن قانون و خشک کردن جوهرش و سنجاق کردن اوراق به یکدیگر می‌گردد.

و همهٔ تصاویر و استعارات در این بخش به آن شکل ذهنی برمی‌گردند. در بخش بعد، برخورد دو قانون، طرح شعر است از: «گفتگوی دو قانون در زیر یک سقف» تا: «و رودخانه از ریگ‌های مردهٔ یک کوه...» در بخش بعد، داستان کوچکی شکل شعر است.

و دیگر چند شعری هستند که شکل آنها برداشتی از اشکال قدیم شعر فارسی است مثلاً «اگر دانه بمیرد» که ملحم از ساقی نامهٔ منسوب به حافظ (من ار زانکه گردم به مستی هلاک) می‌باشد.

اما شکل شعر هر چه باشد احمدی در آغاز کردن و به پایان رساندن اشعارش مهارت بسیار دارد و این در اشعار او که غالباً اندیشه‌مندند بی‌آنکه سیری منطقی در آنها باشد بسیار مهم است. پایان‌ها در اشعاری که می‌توانند به نتیجه‌ای برسند اغلب تجریدی و جزمی است گاهی هم تصویری:

و ما هر شب فانوس‌های آویخته بر بادبادک‌ها را
راهی آسمان خواهیم کرد
تا ابرهائی را که در مقابل ماه پردهٔ استفهام کشیده است
بسوزانیم.
نباید از قلاب سنگ‌ها بترسی.

اما در اشعاری که پایانی ندارند آنچه شعر را تمام می‌کند، اغلب سوررئالیستیک و غالباً جذاب است، شاید شاهکاری در پایان‌سازی او، آخرشعر«باران صبح جمعه» است. و همهٔ شعربه‌همین یک بیت بند است:

ای گفتگو
که در هر فصل به صورت پرسش و پاسخ خواهی بود

بطور کلی باید گفت که احمدی مهارت چندانی در قالب سازی ندارد و به قالب‌های خویش هم چندان وفادار نیست، حال آنکه در اکثر موارد به طرح شعر وفادار است.

تکوین و نمو استعارات شعری او اغلب بر پایهٔ طرح شعر و در غالب موارد سخت معین است.

۳

شعر احمدی موزون نیست و این بی‌شک عیب شعر اوست، ولی آهنگی دارد و طنین مخصوصی. برای آهنگ‌دادن به اشعارش اغلب از Intonation جمله‌ها استفاده می‌کند و ابیات ــ لااقل یک بخش ــ شعر را با همان Intonation می‌سازد و با تغییر دادن جای فعل و تنظیم مکث‌های کوتاه طبیعی کلام، تغییری در آهنگ به وجود می‌آورد. طرح یک چهره به گمان من خوش‌آهنگ‌ترین اشعار اوست:

چهرهٔ دگرگون باغ گشتی، در آینهٔ عروسک کودک همسایه

گاهی هم شبحی از اوزان عروضی در اشعار اخیر او حس می‌شود.

من خواهم خندید
و خواهم گفت

زندگی دور از هر تاریخی
انباشته از من، تو، نور، درخت و دیگران است.

۴

تکنیک شعری او با ایماژیسم نزدیکی‌های بسیار دارد. ولی ایماژیسم ـ هدف سازندگان آن هر چه بود ـ هرگز نتوانست به صورت مکتبی تکوین یابد و به اضافه تفاوت بزرگ احمدی با ایماژیست‌ها سادگی دهاتی گونهٔ او و بی‌فرهنگی او و صمیمیت شاعرانهٔ او ـ ایماژیست قلمداد کردن او را مشکل می‌سازد. برخی از اشعار او عجب با سوررآلیسم پرورسک می‌خواند، در ابتدای شاعری خیلی با پروز نزدیک‌تر بود (قصهٔ گنده؛ طرح و ترکیب، تصویر و غیره) ولی در کتاب دوم از او دور شد، اما دو شعر اخیر او (خلاصهٔ آخرین اخبار هفته، انسان ساده و صمیمی) بازگشتی به آن سبک است اما با حالتی دیگرگونه، در کتاب اول نزدیکی‌هائی هم با سوررآلیسم الوار مشاهده می‌شود ولی آن نوع اشعار ادامه نیافتند، اما غالب اشعار او را با استخوان‌بندی‌های ذات و ظاهر انتزاعیش می‌توان بیش از هر چیز در مکتب شعری آبستره، ولی نوعی بخصوص جا داد.

کار احمدی در آینده به هر سبکی بگراید و یا هر سبکی را بسازد آنچه تاکنون ارائه داده است نسیمی تازه در شعر پارسی است، تکنیک کار او و برداشت نوین او از اشیاء شعر او را به حقیقت نسیم فرحبخش می‌سازد، اگر مقایسه‌ای بشود بین کار او و دیگرانی که خواستند در شعر معاصر نوآوری اساسی کنند چه از لحاظ مضمون، چه از لحاظ تصویر و چه از لحاظ تکنیک توفیق بزرگ او در ساختن و خلق کردن مکتبی برای خودش بسیار عظیم به نظر خواهد آمد. سبک او امروز پیروان بسیار پیدا کرده است، ولی غالباً فریفتهٔ ظاهر شعر او می‌شوند و بی‌آنکه توجهی به ساختمان درونی اشعار او داشته باشند از تصاویر و طرز جمله‌بندی و

استعارات او تقلید می‌نمایند. بر شاعران تثبیت شده‌تر هم تاثیر او را می‌توان دید و از همه بیشتر فروغ فرخزاد که از تصاویر احمدی استفاده می‌کند و عجیب قدرت تحلیل بردن آنها را هم دارد و به آنها رنگ فروغی زدن. مثلاً شعر پرنده [...].

و اما تاثرپذیری خود احمدی ناخودآگاهانه و اغلب هم توارد یک استعاره و یا حتی یک کلمه است و *اکنون که سخن تاثرپذیری است باید از تأثیر بزرگ فریدون رهنما بر شعر احمدی سخن راند*. این تأثر خیلی بیش از آنکه تأثرپذیری از شعر رهنما باشد که کم خوانده است و کم خوانده‌ایم. (رهنما به فرانسه شعر می‌گوید و کتاب شعری هم به فرانسه دارد). تأثیر سخنان رهنما و راهنمائی‌های رهنما است.

احمدی شاعر «به میدان آمده‌ای است». می‌بیند و نو می‌بیند: شعر او نوعی بیان تصویری تفکرات شاعرانهٔ اوست: شعر احمدی فلسفی نیست. شاعران فلسفی بی‌شک غیرمنطقی‌تر از فیلسوفان بودند ولی چیزی را ثابت می‌کردند، افکارشان را به مثال روشن می‌کردند و به نقل قول. احمدی مطلقاً بر اتکاء تجارب شخصی خودش حرف می‌زند. او می‌گوید چنین است و جز این نمی‌تواند باشد و لحنی پیامبرانه و مرسلانه دارد، آنچه او رسالت خود می‌داند عودت به کودکی است. حتی در اشعار عاشقانه‌اش هم بالاخره گریزی به این رسالت می‌زند. مثلاً در بیداری:

و من با حسرت و اندوه پذیرفتم که کودک نیستم

بسیاری از اشعار او با شرحی از دنیای دور ما آنطور که او می‌بیند ــ بدوی، کودکانه و بی‌واسطه ــ شروع می‌شود. این دنیائی که در آن هیچ چیز ذات و اصیل نیست به جای پرنده، تصویر ــ پرنده پرواز می‌کند، تصویر چاقو می‌کشد، حتی بر آسمان‌ها تصویر چراغ می‌سوزد و لاجرم به

جای در حاصل ما دود است. در این دنیای گل کاغذی و پرنده فلزی، در این دنیای وحشت‌زده از تاریخ، در این دنیای زندگی خفیف که حماسهٔ آن سوختن «انسان سترون در آرزوی کلاف‌های کاموا» است، در این دنیا که «آسمانش لختی رخت‌های بر بام آویختهٔ زنان و مردان مجرد را می‌شمارد و آیه‌هاش ریسمان‌هاست» در این دنیا، همیشه شعرهای احمدی به اندوه می‌انجامد. در این دنیائی که شک، دروغ می‌سازد و انسان باید با خودش خیلی خیلی صمیمی بشود تا بتواند در عمق دلش دیو را لعن کند، ولی او نمی‌خواهد تسلیم شود. حتی با آنکه می‌داند همهٔ تلاشش او را آذین تخیل دختران خواهد کرد، وسواس دارد:

باغ را آب گرفت
و تو غبار را از جام گل‌ها نستردی.

برای او نفس عمل، بیش از نتیجهٔ عمل اهمیت دارد و در ته همهٔ سنگستان‌های بی‌درختی که با نوعی نوستالژی تصویر می‌کند خورشیدی هست. او حتی حاضر است برای آنکه جواب گلدان را که گل نمی‌دهد تعبیر نماید بمیرد، او می‌خواهد عوض بشود و می‌خواهد عوض بکند، همهٔ راه‌ها را می‌آراید، پیامبری را، اعتماد را، شک را، دوستی را، چه او از لحظات نازنین خبر دارد و برای‌شان دعا می‌کند، و اگرچه خودش می‌داند که بی‌خبری‌ها راه خود می‌رود و انتظار را باید دانست، گاهی به فغان می‌آید:

چرا درختان را از انتها بر زمین نکاشتند.

این گریزهای او به رؤیاهای تصویری گاهی شعرش را عجیب می‌کند. آنجا که ماهی نه تنها تصویر ماهی است بلکه سبز می‌شود. وقتی:

دیگر برای نوشتن نخواهم کوشید
تا دستی جدا از تن خویشتن بیابم.

اما برای او بازگشت به کودکی، به دوران باور کردن دروغ‌ها، به دورانی که انسان از چارچوب همهٔ درهائی که به انهدام روان است داخل می‌شود،

نجات است. او هیچ دیو جامه‌ئی از کودکی نساخته است. از همهٔ قیدها و محدودیت آن خبر دارد و با اینهمه آن را نجات می‌پندارد:

در خوشه‌های زنجیر این اتاق بمان
که دشت تنگ است

او از خود نیز دیو جامه نساخته است. برای او فنا فی الطبقه یا فی الله مطرح نیست. او در نهایت کودکی نهایت آرزویش آن است که ــ یوتیلیتاریتی که هست ــ از انگشتانش برای کودکان مداد رنگی بسازند. او به چیزی ورای خودش ایمان ندارد. همیشه گریزهای رؤیائی او وقتی صورت می‌گیرد که از خویشتن کنده شده است و به باغ نگاه او راهی ندارد.

و بالاخره [احمدرضا] شاعری جامع اضداد است، با پیچیدگی ظاهریش، درونی ساده، وکودکانه و روستائی دارد و با ناامیدی بزرگش به سطوح به همهٔ اعماق ایمان دارد.»[۴۶]

آتشکدهٔ خاموش / منوچهر شیبانی

شیبانی، منوچهر / *آتشکدهٔ خاموش*. ــ تهران: بی‌نا، تیرماه ۱۳۴۳، ۱۳۵ ص.

ما در جلد اولِ کتاب حاضر، در حد مقدور، از منوچهر شیبانی ــ به عنوان یکی از پیشاهنگان شعرنو فارسی ــ و کیفیت شعر او سخن گفته‌ایم.[۴۷] اشعار *آتشکدهٔ خاموش*، عموماً سرودهٔ سال‌های بیست و تعدادی نیز متعلق به دههٔ سی بود.

علاوه بر مطالبی که در جلد اول این کتاب دربارهٔ شیبانی و شعر او گفته‌ایم، گفتنِ این نکته نیز ضروری است که احمد شاملو منوچهر شیبانی را پیشکسوت خود در سرایش شعر سپید دانسته است.[۴۸]

ذیلاً شعری از *آتشکدهٔ خاموش* و سپس بخش‌هائی از نقد م.ع. سپانلو ــ که اصول زیبائی‌شناسی همسانی در شعرشان به چشم می‌خورد ــ را بر این مجموعه می‌خوانیم.

سایه

در شب‌های شوم و غمناک
از اعماق آب‌های ساکت مرداب
سایه‌ای بیرون می‌خزد
و بر پهنای جنگل مه‌آلود
رقص وحشتناک می‌آغازد
چون نجوای آرام و مرموز آب‌ها
آوا برمی‌دارد
آوای مشؤمش
تا ژرفای هر ذره‌یی از وجود من می‌پیچد:
من زنده‌ام
من هنوز زنده‌ام

درهای مفرغی قصرم را
با صدها قفل سنگین بستم
بر روی شیشهٔ رنگین هر پنجره‌ای
پردهٔ رنگی افکندم
گفتم: خیال یا وسوسه‌یی را هم نگذارند سالم به درون آید
جا پایش را گر به نوشته‌ای می‌دیدم
آن کتاب را می‌سوختم
در پشت درها، پرده‌ها، پنجره‌های بسته

عودها می‌سوختند
شمع‌ها می‌افروختند
چنگ‌ها می‌لرزیدند

و بدن‌های سیمابگون بر تختی آبنوس به انتظارم می‌غلتیدند
آنگاه که از چشمهٔ لب‌های دخترکی
تشنگیِ سوزان هوس‌هایم را فرومی‌نشاندم
و در میان تارهای گیسوان چون شب بهار
به ستاره‌های لذات نگاه می‌دوختم
و عقیق لب‌ها را می‌گزیدم و ساق‌ها را...
و در آن میان،
پیمانهٔ فراموشی را چون زهری سوزان
بر حلقوم بندبندم
فرو می‌چکاندم
و قایق لذت روی دریاچهٔ دوران می‌رقصید و می‌رفت
در پشت درها، پرده‌ها، پنجره‌های بسته.

ناگاه
غریوی مبهوتانه تازیانه‌ام بر تن نواخت
چون نظر افکندم
درِ مفرغیِ قصر چون برگ کاغذی درهم چروکیده
نعش کماندارانم بر پلکان‌های سنگی کاخ در خون غلتیده
پنجره‌ها شکسته، پرده‌ها دریده بود.
بدن مه پیکران
چون مومیان هزار ساله‌ای که با اشاره‌ای درهم پاشد
چنان شد که گویی
توده‌یی از زشتی‌های انباشته است
شمع‌های نیم سوخته مرده بودند
چنگ‌ها، سیم گسیخته
پیمانهٔ فراموشی شکسته بود.

سایه
روی همه چیز قادرانه سنگینی می‌کرد
و فریاد می‌کشید
من زنده‌ام... من هنوز زنده‌ام.

۱۳۳۴

نقد و نظر

از جمله مُعرّفی‌ها و نقد و نظرهای پیرامون *آتشکدهٔ خاموش*، یادداشت م. ع. سپانلو در طُرفه بود. او در بخش‌هائی از یادداشت خود می‌نویسد:

«[...] شعرهای شیبانی اصولاً دو نوع‌اند، یعنی از لحاظ برداشت و ترکیب ذهنی در دو گونه محیط محاط‌اند: اول، آنها که با توجه به تاریخ، افسانه و اسطوره‌های ایرانی، خاصه ایران باستانی، ساخته شده (و این بیشتر کار شیبانی است)؛ دوم، آن شعرهای متاثر از زمان ما که ادوات و مناظر همان‌ها هستند که می‌بینیم و می‌بینید و ایشان هم دیده‌اندو زهی تأسف که در این کتاب یک دو نمونه، آنهم نه از نمونه‌های ممتاز، آمده است، و خلاصه در کتاب *آتشکدهٔ خاموش* بیشتر شعرهای دستهٔ اول است. اجمالاً این شعر را از دو نظر ساختمان شعر و شخصیت شاعر مورد بررسی قرار می‌دهم:

وزن: اغلب اشعار این کتاب یک حالت «نیم وزن» دارند. مثل جریان کم دوامی که از نهر عریض بگذرد؛ بیشتر سکون و درخشش خواهد بود و گاهگاه غلغل و حرکت. وجود وزن معمولی (مقصود همان وزن پس از شناختن افاعیل است) گاهگاه حس می‌شود، اما یک وزن کلی، که از هماهنگی و تداوم کلمات و هم از حالت شعرها برمی‌آید، ناظر آشنا را از وجود خود خبر می‌دهد، مثال:

ای بندی‌های خسته، می‌بینید از روزن‌های پنهان؟
بر روی تیزی کهساران

بر شن‌های داغ بیابان
بر سر کف‌های امواج سرکش دریاهای بی‌پایان
می‌بینید آنجا سرخی شفق را؟

اینجا شعر تقریباً باید با یک نوع ضرب و کرشمه در کلمات ادا شود تا موزون خوانده شود. [...]

بیان: اولاً شعرهای آقای شیبانی حاوی فرهنگ وسیعی از کلمات است. این وسواسی که شعرای جدیدتر از ایشان دربارهٔ کلمات داشته‌اند ظاهراً ابداً به ایشان ربطی پیدا نکرده. به نظر ناظر چنین می‌رسد که خود شیبانی به سرنوشت شعرهای خود علاقه چندانی نداشته (و این از بی‌قیدی کامل در برخورد با لغات و همان طور وزن‌ها ظاهر می‌شود)، اینطور شده که زبانی گسترده پیدا کرده که اگر گاهی کمیتش در ادای مفهوم بلنگد تقصیر خود شاعر است نه زبان. ثانیاً این بذل لغت در زبانی کلاسیک و متکی به سنت باعث شده که رنگ‌آمیزی شعرهای شیبانی از بسیاری شاعران دیگر متنوع‌تر از کار درآید. و شاید این را بتوان به مدد لطف بی‌قیدی شاعر دانست که با سماجت تمام یک مضمون را دنبال می‌کرده و با تمام ذخیرهٔ ذهنی و وجدان خویش آن را حلاجی کرده (شمع آجین، مرداب، کوه پیر...) و ابداً به فکر بزک‌های معمولهٔ ادبی نبوده است. حسن است تا قبح معلوم نیست.

شخصیت شاعر: سرراست‌تر از دیگران تخمین زده می‌شود و این به علت یکدستی شعرهای کتاب است. علاقهٔ ملی و حماسی به تاریخ کهن مایهٔ شعرهایی (مثل آتشکدهٔ خاموش و میترا) گردیده. و باید دقت کرد که این پیوند پیوند نوستالژیک نیست، بلکه نوعی «ناسیونالیزم» حاد است و گوئی آنچه شاعر یاد می‌کند چیزهایی هستند که تا زمان ما با همان کیفیت وگونه ادامه داشته و زنده‌اند. و این هم از تفاخرها آشکار می‌شود، هم از آه و افسوس‌ها. از طرفی درست انعکاس این علاقه به صورت نفرت ملی

نسبت به «ایرانی» غاصب در پارهٔ دیگری از شعرها درآمده (عجمی ـ شمع آجین و...). نیز کمتر کتاب شعر است که در آن از عشق جسمی آنقدر اندک سخن رفته باشد. اگر عشقی در کتاب هست خیالی است و در حقیقت عشق به توهمات و سوابق ذهنی شاعر نسبت به حوادث و تصاویری است که در ذهن او جا داشته و تمامی آنها نیز همان رنگ افسانه‌ای را گرفته‌اند. گاهگاه از زن سخن می‌رود ولی خواننده همه جا به یاد نقاش‌های چیره‌دستی می‌افتد که کمتر با شوق خود و بیشتر با تصنیع خویش پیکرهای لخت زنان را می‌کشیدند. شیبانی نیز سعی می‌کند در این گونه شعرها زیبایی‌های شهوت‌آلود و تب‌دار را نشان بدهد و نیز شیفتگی موهوم خویش را ولی از هیچکدام توفیق عالی ندارد (تعصب...). حقیقت دیگر این شخصیت علاقه به اخلاط غالب تصویرها با «فانتاسیزم» و اشباح است و عرضه‌ی مناظر و مرایای مرموز و مخوف.

مخلص کلام:

۱. تفنن‌های شاعر در وزن، مخصوصاً با توجه به قدمت او قابل توجه است، بویژه که برخی از اوزان با توفیق کامل قرین بوده است.

«بکوبید، بکوبید، غلامان، دوال بر دهل‌ها»

(بازگشت)

«میترا، میترا، در شب‌های تار و یلدا دور از تو اهریمن‌ها
در زیر پنجره‌ها، شیرها را می‌آزردند»

(میترا)

و از اینجا مقداری حق پیشکسوتی باید داد به شاعر دربارهٔ آنچه اصطلاحاً به آن وزن *اقفی* (یا هر چه که شما بگوئید) نام داده‌اند. حال آنکه امروز عده‌ای جوان شریف وارث و بانی آن شده‌اند.

۲. کلام شاعر بالفطره قابل استعمال و استفاده است ولی اصرار او در بازگفتار دقیق و سنجیدهٔ مطلب، نیز بیان جزء جزء چیزی که مایهٔ شعر بوده (نه به صورتی که نشان بدهد چنین لزوم داشته ــ بلکه به صورتی که

حس می‌شود، نقاش بر شاعر چیره شد.) بداهت اولیه را از بسیاری از شعرها گرفته (رجوع شود به شعر وصل).

گذشته از این، گاهی بیان آنقدر دست خورده به نظر می‌آید که نمی‌توان حتی با توجه به عدم توجه شاعر هم برای آن محملی تعیین کرد و اینها البته شعرهای قدیم‌ترند که هر چه بیشتر در بند تصنع روزنامه‌ای هستند یا با ادبیات عوامانهٔ مدرن چند سال پیش قرابت دارند.

این تکه‌ای از شعر «تفریحگاه ما» است، مورخه ۲۴/۳/۱۲:

همراه صوت قاری مفلوک و ناتوان
گریان و نوحه‌خوان
رنج حیات بر دل‌شان عقده‌ها زده.

۳. با اینحال و با توجه به شعرهای نوع دوم شیبانی که گفتیم در این کتاب نادر است (مثل گذرگاه ــ حرکتی بر اهرم) مسئلهٔ بیان گسترده و در عین حال مفهوم شعرهای او بهترین طرز موجود بیان برای نمایشنامه‌های منظوم را ــ که جای آن در ادبیات امروز ما خالی‌ست ــ ارائه می‌دهد [...]

۴. هنگامی که ناظر کتاب را می‌خواند، می‌پذیرد که شیبانی علی‌رغم سستی‌ها و تشتت اوزان، علیرغم بافت کهنهٔ کلام، شاعری کاملاً متجدد و پیشرو بوده است در گذشته و شاعری به خصوص است در زمان حال. فضای شعر او برعکس ظاهر همگانی‌اش قلمرویی کشف نشده است؛ و اشیاء و جاهایی که او از آنها سخن می‌گوید در شعر اکثر آن شعرائی که کارشان کپیه برداشتن عالی با استنتاج رندانهٔ آخرین دوندگی‌های دیگران است مقامی ندارند؛ الله اعلم که از چه رو اینان غافل مانده‌اند، شاید به علت همین غرابت ناشی از گنگی که آدم پرجوش و خروش را به این صرافت‌ها نمی‌اندازد. به علاوه این مضامین را اکثراً شاعر «نقاشی» کرده است و این هم بخصوص است (می‌دانیم که شیبانی نقاش هم هست)،

چون گفته‌ها در مه و تردید و ابهام نیستند؛ بل برعکس برای پررنگ‌تر شدن حتی چند بار، یک نکته تکرار شده است (سنج...) نیز تکه‌هایی که بداهت و جریان کامل شعر محض را دارند، تصویرهای بدیع که با دید ویژه نگریسته شده است کم نیست [...]»[۴۹]

شکوفهٔ حیرت / محمود کیانوش

کیانوش، محمود / شکوفهٔ حیرت. ــ تهران: شباویز، آذر ۱۳۴۳، ۱۱۰ ص.

پیشتر، در معرّفی و بررسی مجموعه‌های محمود کیانوش ــ شاعر رمانتیک نوقدمائی دههٔ سی ــ گفتیم که کیانوش از فعالانَ شعر منثور در دههٔ سی نیز بود و در بیشترِ نشریات، درکنار اشعار شاملو، شعر منثور او نیز دیده می‌شد. ولی فعالیت او در آن دهه، به همین حدِ چاپِ شعر در مطبوعات محدود می‌شد، و شکوفهٔ حیرت ــ اشعار منثورش ــ هنگامی چاپ شد که سالی چند از دورهٔ اشعارِ رمانتیک می‌گذشت، لاجرم بازتابی نیافت.

شکوفهٔ حیرت، اشعاری در چهارچوب زیبائی‌شناسی نوقدمائی بوده که به نثر نوشته شده بود.

ما به پاسِ حرمتِ پیشگامیِ کیانوش در شعر سپید، نمونه‌هائی از شکوفهٔ حیرت را می‌خوانیم.

بیهوده

یک روز گل ارغوانی کوچکی شدم
و کنار چشمه‌ای روئیدم؛
او مرا نچید
تا به گیسوانش بیاویزد،
آنقدر ماندم
تا بهار رفت
و پژمردم.

و یک شب ستارهٔ آبی لرزانی شدم
و میان ستاره‌ها نشستم؛
او مرا ندید
تا غمی را که داشت با من بگوید،
آنقدر ماندم
تا سپیده دمید،
و خاموش شدم.

در آفتاب یک کلمه

کلمه‌ای داشتم
که در اندیشه‌ام سوخت.
و به زبانم نیامد.
می‌خواستم آن را
همچون مروارید
به گوش‌هایت بیاویزم؛
همچون گل سفید
در گیسوانت فرو کنم،
و همچون یاقوت سرخ
بر انگشتانت بنشانم.

در بهار یک کلمه
چشمانت را می‌گشودی،
در آفتاب یک کلمه
به کنار چشمه می‌آمدی،
و در شب یک کلمه
سرت را بر دامنم می‌نهادی.

www.KetabFarsi.com

کلمه‌ای داشتم؛
ترا ندیدم،
در اندیشه‌ام سوخت
و به زبانم نیامد.

در هزار بهار شکفتم

در هزار بهار شکفتم،
با هزار چلچله پرواز کردم،
و از هزار ترانه چکیدم.

هزار ستاره شدم،
و آواز شب‌های بی‌سپیده را خواندم؛
هزار خورشید شدم،
و لبخند روزهای بی‌غروب را پراکندم.

با تصویر یک زخم
در هزار قلب نالیدم،
و با حرارت یک دست
به سوی هزار هوس دراز شدم.

لیکن همه سرگردانی بود،
و در درنگ لحظه‌ای با تو،
دیدم که هزاران سال
کلمهٔ آرامش بوده‌ام،
و از تو
ـ ای آشیانهٔ من ـ
دور مانده‌ام.

ماه در مرداب / پرویزناتل خانلری

خانلری، پرویز ناتل / *ماه در مرداب*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ۲۳۵ ص.

در جلد اول کتاب حاضر، از شعرنوقدمائی و از دیدگاه و شعر دکتر پرویزناتل‌خانلری به‌تفصیل صحبت‌کرده‌ایم.[۵۰] *ماه در مرداب*، مجموعه‌یی از شعرهای مربوط به سال‌های دور بود که در سال ۴۳ چاپ شد.

ماه در مرداب، شامل ۵ مقاله دربارهٔ شعرنو، با نام‌های «دیروز و امروزِ شعرنو»، «جوانه‌های شعرنو»، «بیان»، «آزادی هنر»، و سه دفتر شعر، با نام‌های «شعر»، «غزل»، و «ترانه» است.

نکتهٔ قابل تأمل در *ماه در مرداب*، نوع تقسیم‌بندی و نامگذاری دفترهای سه‌گانهٔ شعر است؛ نامِ غزل، عنوان مجموعهٔ غزلیات؛ ترانه، نام مجموعهٔ قالب‌های نو (چهارپاره‌ها و یکی دو شعرِ نیمائی)؛ و شعر، عنوان بخشی از قصاید و مثنوی‌ها و دیگر قالب‌های سنتی است.

مقالات پنجگانهٔ کتاب همان‌هاست که پیشتر به مناسبت‌های مختلف در مجلهٔ سخن چاپ شده بود.

آخرین شعر *ماه در مرداب* ــ بعد از آنهمه جدال با نیما ــ در قالب نیمائی است؛ اگرچه از شناخت و نگرش نیما خالی است.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ نقد مُفصّل قدرت‌الله نیزاری بر این مجموعه که در جنگ *اصفهان* ــ تابستان ۱۳۴۴ ــ چاپ شد، ارجاع می‌دهیم.[۵۱]

داستان شب

شب بود و هر چه بود سیاهی بود
وین جان پرهراس
در حسرت فنا و تباهی بود
ناگاه نغمه‌یی...

خوش می‌سرود و غم ز دل خسته می‌زدود
می‌ریخت قطره‌های درخشان و رنگ‌رنگ
در تیره جام شب.

می‌گفت: «صبح
با شوکت و شکوه ز ره می‌رسد
خورشید می‌دمد
وین خاک تیره را چو زر ناب می‌کند
فردا...»

شب از امید درخشان بود
دل خاک خشک تشنهٔ باران بود

ناگه، جرنگ!...
تار طرب رود شب گسیخت
جام امل شکست و شراب امید ریخت
خاموش...
زان سپس
شب بود هر چه بود سیاهی بود
وین جان پرهراس
در حسرت فنا و تباهی بود.

۱۳۴۰

درکرانه

(شعر هندی)

وای بر من! ماه من امشب نتابد

آسمان را ابرهای تیرهٔ بارنده پوشاند
بادها نالنده، من خاموش
آسمان را ابرهای تیرهٔ بارنده پوشانیده امشب
برکشد دریا ز بیم مرگ فریاد..
شادی عشق کهن بازم به یاد آید
دیدگان از اشک حسرت تر
برکشد دریا ز بیم مرگ بانگی سهمناک امشب

دیگرم هرگز میسّر کی شود دیدار آن دلدار
دور گشته است از کرانه
ابرهای تیرهٔ بارنده در چشم من است امشب

وای بر من! ماه من دیگر نتابد
در دل این تیرگی، در زیر این ریزنده باران
یار را بیهوده خوانم
وای بر من، یار من دیگر نیاید!

دیماه ۱۳۲۵

۱۳۴۴ ه. ش.

در سال ۱۳۴۴ بیش از بیست مجموعهٔ شعرنو و ده جُنگ و مجلهٔ نوگرا منتشر شد، که از جملهٔ مجموعه‌ها *آیدا*، درخت و خنجر و خاطره بود.

نشریات نو بنیاد این سال، جُنگ *اصفهان*، *بازار ادبی* (رشت) و نگین بوده است، که نگین در مجموع خط و ربط میانه‌یی داشت و *بازار ادبی* و جُنگ *اصفهان* نوگرا بودند.

در همین سال بود که *طلا در مس* از دکتر رضا براهنی منتشر شد. به نظر می‌رسد که *طلا در مس* نخستین کتاب نقد شعرنو ایران بوده که مستقلاً منتشر شده است.

نشریات

نشریات قابل‌توجهٔ‌نوپرداز سال ۴۴ عبارت بود از: *آرش*، *بازار ادبی رشت*، *هیرمند*، *انتقادکتاب*، *بررسی کتاب*، *جُنگ اصفهان*، *اندیشه‌و هنر*، *فردوسی*، *کاوه*، *تلاش*، *نگین*، *پیام نوین*، که از این میان به مهمترین‌شان می‌پردازیم.

آرش

دهمین شمارهٔ *آرش* (دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم) که در آبان ۱۳۴۴ منتشر شد، ویژهٔ شعر بود؛ با آثاری از همهٔ نوپردازان ــ جز یکی دو تن که به قول سردبیر *آرش* پیدای‌شان نکرده بودند. ــ و با دو شعر از مشهورترین اشعار تاریخ شعرنو: *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* و *صدای پای آب*.

شعر این شمارهٔ *آرش* به دو دفتر تقسیم شده بود: بخشی تحت نامِ «نیما یوشیج و نیماگرایان»؛ و بخشِ دیگر با عنوانِ «نوخیزان».

بخش اول مشتمل بود بر آثاری از: نیما، منوچهر آتشی، م. آزاد، م. امید، ا. بامداد، فرخ تمیمی، محمد حقوقی، رؤیائی، محمد زهری، ه. ا. سایه، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، سیاوش کسرائی؛ بخش دوم آثاری داشت از احمدرضا احمدی، محمدرضا اصلانی، علی‌بابا چاهی، رضا براهنی، ا. ن. پیام، پرویز خائفی، احمد رفیعی، م.ع. سپانلو، بهمن صالحی، طاهرهٔ صفارزاده، فریده فرجام، جعفر کوش‌آبادی، هوشنگ گلشیری، سیاوش مطهری، مفتون‌امینی و صالح وحدت؛ و پایانهٔ جُنگ، حاوی این مقالات بود: اشاره، سیروس طاهباز، مشکلُ هنرمندِ امروز، داریوش آشوری؛ آشکال وزن در شعر فارسی، حمید نطقی [که

مقاله‌یی بسیار جالب و خواندنی است]؛ و نامه‌یی و شعری از براین و. برگلاند.

سردبیر جُنگ ــ سیروس طاهباز ــ طی مقالهٔ نسبتاً جامع و دقیق و صریحی (جدا از لحن موهن و تمسخرآمیز متداول آن سال‌ها) تحت نامِ «اشاره»، پس از گزارش کوتاهی از وضع شعر در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (که نیما یگانه شاعر نوپرداز آن سال‌ها بود)، و سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ (که شعرنو باکوشش عده‌یی جوانِ فعال راهش را یافت) می‌نویسد:

«[...] نسل تازه، در آغازکار، یکسره پیرو نیماست. گذشته از شیبانی و شاملو و آینده، در فواصلی کم و بیش نزدیک، سایه و کسرائی و کمی بعد م. آزاد و سهراب سپهری در این راه‌اند.

دوران پر هیاهوی سال‌های ۳۵-۳۲ را فراموش نکنیم که سال‌های رونق کار شعر و شاعری‌ست، و هفته‌نامه‌ها تنها پناهگاه و منبر روشنفکر بهت‌زدهٔ آن روزگار. فریدون توللی، نصرت رحمانی، محمد زهری، حسن هنرمندی، نادر نادرپور، رؤیا، منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد ــ پیش از تولد دیگر یافتن ــ منوچهر نیستانی، فرخ تمیمی، محمد حقوقی و بسیاری دیگر که امروز تنها نام‌شان را در میان کتاب‌ها و تذکره‌های آن سال‌ها می‌توان یافت. از این میان، نصرت رحمانی [و البته چند تن دیگر] فاتح شعر جاری آن سال‌هاست؛ و اگر نگوئیم نخستین کس، از نخستین کسانی است که در شعر به زندگی روزانه، زندگی کوچه و خیابان نزدیک شد و اشیاءِ عادی و لغات محاوره‌ای را بی‌هیچ تأمل و با رنگی تند از «شهوت» در «شعر»هایش به کار گرفت و توفیق یافت و گروهی عظیم را به دنبال خود کشید.

تب‌ها که فرو نشست، شعر جدی‌تر شمرده شد. تصویر بیرون، با درون شاعر آمیخته‌تر شد و از صافی ذهن او آموخته‌تر به روی کاغذ آمد. در سال‌های پس از این است که امید فریاد «نومید»ش را سر داد. بامداد از «شهر شطرنجی» سخن گفت. *آوا* آمد و «زاغ‌های گرایندهٔ غروب» گریختند

و «از خاک‌های منتظر باران، تصویر مهربانی بنیاد شد.» شعر با کوچه آشتی کرد، بارِ دیگر تولد یافت.

برای بهتر دیدن تفاوت «دید نیمایی» با پدیده‌ای جز آن ــ که اشاره خواهد شد ــ دو شعر این زمان را، حتی در وصف، نگاه کنیم:

در آسمان غروب
بر آبگون به خاکستری گراینده
هزار زورق شوم و سیاه می‌گذرد.
نه آفتاب، نه ماه
بر آبدان سپید
هزار زورق آوازخوان شوم و سیاه...

بر آبگون به خاکستری گراینده
در آن زمان که به روز
گذشته نام گذاریم و بر شب آینده
در آن زمان که نه مهر است بر سپهر، نه ماه
در آن زمان دیدم
بر آسمان سپید
ستارگان سیاه.
ستارگان سیاه پرنده و پرگوی
در آسمان سپید تپنده و کوتاه.

م. امید. **ایران ما** (شمارهٔ ۳۰۹، ۱۳۳۵)

آن شب زمین سوخته می‌نوشید
آب از گلوی تشنهٔ نودان‌ها
وز کوچه‌ها به گوش نمی‌آمد
جز های های زاری باران‌ها.

بر لوح آسمان مسین می‌ریخت
طرح کلاغ پرزده‌ای از بام
پلک ستاره‌ها همه بر هم بود
چشم سیاه پنجره‌ها آرام.

من در اتاق کوچک او بودم
برگردنم حمایل بازویش،
در هر نفس مشام مرا می‌سوخت،
عطر بهار تازهٔ گیسویش... والخ.

نادر نادرپور (شهریور ماه ۱۳۳۵)

در نخستین بخش این دفتر، شعرهای شاعران قدیمی‌تر، آن‌ها که از دههٔ سوم در این راه‌اند، گرد آمده است. تکاپوها، جست‌وجوها، دریافت‌ها، گسترش‌ها و شکل گرفتن‌های این آدم‌ها در آن دهه انجام گرفته است. اینان را «نیماگرایان» خواندم. و این نه به آن معنی که اینان تنها در راه او گام زده‌اند و می‌زنند، به آن معنی که در طول همهٔ جست‌وجوها و تکاپوهاشان در کار شعر و شاعری، به سرچشمهٔ *ماخ‌اولا* نزدیک شده‌اند و زمانی با چشم زمانهٔ ما به زمانه نگاه کرده‌اند.

ا. بامداد گفت «نیما مرا به این راه کشانید. یعنی نیما به من نشان داد که شعر چیست واقعاً. غیر از آن اباطیلی که ما به اسم شعر داریم یک چیز دیگر هم هست که می‌تواند شعر باشد و شعر واقعی آن است. از آنجا من اصلاً کار شاعری‌ام را شروع کردم.» از میان انبوه شاعران سال‌های ۳۰، این جماعت‌اند که هنوز هم می‌سازند. زبانی خاص و دنیایی تازه آفریده‌اند. هر یک به شیوه‌یی و هر کدام در مرتبتی.

پیش از پرداختن به گروه «نوخیزان» از دو جریان در فاصلهٔ سال‌های دههٔ سوم یاد کنیم: نخست از جریانی که همچون کودکی ناخلف پا به پای «شعر امروز» پیش رفت و سرانجام، هم در این روزگار، ریشش درآمد:

«میانه روان». کودکی که زیادی عاشق بود. یا می‌نمود. یعنی ادای عشق را درمی‌آورد. جز حدیث تن کمتر گوش به فریادی می‌سپرد و چون از درک و شناخت عمیق زندگی محروم بود، لاجرم به خود می‌پرداخت. یعنی به سطحی‌ترین، خصوصی‌ترین، و میراترین احساس‌هایش.

معمول‌ترین قالب بیان این سازندگان «چهارپاره» بود و رایج‌ترین صنعت‌شان، تشبیه. خوب وصف می‌کرد. اما چه را؟ طبیعت را، یار را، فراق را... از خانلری بگیر تا مشیری. از نادرپور جوان ـ در سه دیوان اولش ـ تا توللی پیر. از مهدی حمیدی تا اصغر واقدی. و ادامهٔ اینها تا به امروز هم. در کجا؟ معلوم است دیگر. لابلای صفحات ننگین نامه‌ها.

گردانندگان «دانش و هنر و مخلفات امروز» به ترویج این صنعت و سازندگانش به این نم کردگی بسیار بالیده‌اند. و این فرزند چنان پدری را ارزانی.

«تک روان» هم بودند در لاک خود و «از خویشتن به خویشتن». درون‌گرای کامل و شامل. هوشنگ ایرانی نوشت:

«خواب شگفت حیات می‌تواند آنچنان ژرف شود، آنچنان گسترش درونی یابد که همهٔ مرزها را فراگذرد و در کلیت یافتن خود واقعیت‌های نزدیک را در بر گیرد و حیات را با سراپای نمودهای سیالش به رؤیا آورد... درخشش درون رهرو، در آن هنگام که نمودها سراپا ناپدید شدند، خاموش می‌شود و آینهٔ رؤیایی خویشتن او، که انعکاس هستی را در خود یافته است در ابدیت یک تاریکیِ مطلق باز می‌ماند و آنجا، در پرتو آن تاریکی، نقش هستی را سراپا عریان به جلوه می‌آورد. نقش هستی می‌شود. آنجا در یک «آن» و تنها یک «آن» آگاهی جهانی و آینهٔ رویایی خویشتن رهرو و جهان هستی همه یگانه می‌شوند و رهرو، در نهایت بی‌خویشتنی، خویشتن را می‌یابد...»

و این چند سطر از انتهای «اکنون به تو می‌اندیشم به توها می‌اندیشم»:

... ره بر تو و بر زبونی زندانت نقش بست،

رهرو آن سایهٔ از دست رفته‌ها رسید.
و اکنون که گام برای پیمودن نیست
از شده‌ها و ناشده‌ها کدام را خواهی گزید؟
اکنون که سخن پایان را در آغاز آشکار کردی و نابه هنگام برون شدی،
با که پیمان خواهی گسست، که را بدرود خواهی گفت؟
بار دیگر سرود سرگردانی را بر آن گمشدهٔ قرن‌ها فراخواهی خواند؟
بار دیگر از او به او باز خواهی گشت و آخرین خروش خاموشی را در
او خواهی جست؟

[...]

و امروز ادامهٔ این سیلان «شعر ــ رؤیا»، سطحی‌تر و خام‌تر، در روزها و دل ما و جهان. [...]

سال‌های دههٔ چهارم این قرن را آدم‌های دیگری متمایز می‌کنند؛ آن‌ها که تازه به حرف آمده‌اند و آن‌ها که پوست انداخته‌اند، تازه و دیگر شده‌اند. آنان را به «نوخیزان» یاد کردم، بی‌آنکه از این اضافه قصدی از تخفیف یا تحقیر در کار باشد.

نخستین جلوهٔ شعرنو خیزان، «زنده» بودن آن است. در جریان بودن و شکل پذیرفتن آن. محافظه کار نیست. ترسش ریخته است. نمی‌ترسد از به کار بردن واژه‌هایی که «سنت شعری» ندارند. جای‌ها و آدم‌ها و اشیاء و اخباری را که در زندگی با آن تماس دارد، بی‌هراس به روی کاغذ می‌آورد. «صراحت» جای «فصاحت» نشسته است.

اما خامی هم هست. بی‌رسم و راهی و گمراهی و «نابغه پنداری» هم هست. مترسک جالیز ننگین نامه‌ها بودن هم هست. «امکان» سلامت و پیشرفت و گسترش هم هست. ایمان دارم روزی، نه چندان دیر، خواهد دانست در کجا زندگی می‌کند و برای چه شعر می‌گوید و برای که. اگر

دریافت، شعرش «در صحیفهٔ روزگار مسطور باشد و بر السنهٔ احرار مقروء، بر سفاین نویسند و در مداین بخوانند». ورنه چه باک ــ زمانه بسی گردن فرازتر از آنان را به فراموشی سپرده است. و این قصه سخت مکرر است. «در کل عالم، از شاعر پیر بدتر نیافته‌ام. ناجوانمردی که به پنجاه سال ندانسته باشد که آنچه من همی گویم بد است کی بخواهد دانستن؟ اما اگر جوانی بود که طبع راست دارد ــ اگرچه شعرش نیک نباشد ــ امید بود که نیک شود. [...]»

هوشنگ صهبا، مهشید درگهی، پرویز پروین،...

باگذشته‌گرایان سخنی نیست. تنها شعر محمدحسین شهریار، شایستهٔ بررسی جداگانه است.»[۵۲]

و اما جالب‌ترین نکتهٔ خواندنیِ این شمارهٔ *آرش*، حرف‌های آقای داریوش آشوری است که زیر پای دو شعرِ درخشانِ تاریخ شعرِ فارسی (*ایمان بیاوریم...* و *صدای پای آب*)، چاپ شده است. آقای آشوری، طی تحلیلی جامعه‌شناسانه، می‌نویسد که:

«هنر امروز ما یک دورهٔ بحرانی را می‌گذراند. بحرانی از آنجهت که سردرگمی و آشفتگیِ بسیار، از مشخصات آن است. هنرمندان ما در بسیاری از زمینه‌ها راه مشخص خود را نیافته‌اند و همه یک دوران *آشنایی و تجربه را می‌گذرانند و غالباً در همان مراحل اولیه در جا می‌زنند.*»

البته مطالعهٔ مقاله‌شان را که ادامه می‌دهیم متوجه می‌شویم که نویسنده اصولاً کاری به این ندارد که *صدای پا...* و *ایمان بیاوریم...* دو صفحه جلوتر چاپ شده است؛ ایشان می‌نویسند از آنجا که «هنر پدیده‌یی است اجتماعی [...] و هنرمند موجودی است که در جامعه می‌زید و اعتلا و انحطاطِ نفسِ او تابعی از اعتلا و انحطاط اجتماعی است. [... و از طرفی] میدان جولان و تجلی هر هنرمند، حدود فضای کمی و کیفی فرهنگی است که بدان وابسته است و این فضا است که حدود تجلی استعدادها و خلاقیت‌ها را معیّن می‌کند و وسایل آن را در اختیار می‌گذارد

[illegible] ایرانی، هنوز در آغازِ دوران انتقال و تب و تاب اجتماعی به سر می‌برد، از اینجهت هنر معاصر نیز نمی‌تواند از اغتشاش و سرگردانی اجتماعی خالی باشد»؛ حال، چه «صدای پا» و «ایمان بیاوریم» دو صفحه جلوتر چاپ شده باشد، چه خیر.

(و در پرانتز عرض کنم که پس از مرگ سپهری، آقای آشوری مقالهٔ تأئیدآمیزی دربارهٔ همان اشعار سپهری می‌نویسد و در کتابِ بزرگداشت وی به نام *و پیامی در راه*[۵۳] چاپ می‌کنند که مقاله‌ئی ممتع و ارزشمند است؛ مقاله‌ئی که می‌باید در زمان بالندگیِ شاعر نوشته می‌شد. ولی متاسفانه پس از سی سال، ایشان باز همان حرف‌ها را دربارهٔ شعر و شاعران امروز می‌زنند که خواسته و ناخواسته اثر تخریبی بر روح شاعران جوان می‌گذارد.[۵۴]

به قول احمد شاملو: «متاسفانه کارکردن در اینطور جاها، تونل زدن در کوه ناممکن‌هاست.» و به قول فروغ: «در بیابان ایستادن و فریاد زدن و جوابی نشنیدن و به اینکار ادامه دادن قدرت و ایمانی خلل‌ناپذیر و مافوق بشری می‌خواهد.»

برای درک روشن این سخن و «مشکل هنرمند امروز» با منتقدین اجتماعی و هنری کشورمان، نقل کامل مقالهٔ آقای آشوری به کتاب حاضر ضروری است؛ ولی برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، خوانندگان را به مطالعهٔ کامل «مشکل هنرمند امروز»، به «آرش»، شمارهٔ ده (دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم آبان ۱۳۴۴)، ارجاع می‌دهیم.)[۵۵]

صدای پای آب / سهراب سپهری

سپهری، سهراب / *صدای پای آب*. ــ تهران: جُنگ *آرش*، آبان ۱۳۴۴.

صدای پای آب، کنایه‌ئی درخشان و زیرکانه از زندگی است؛ زندگانی آدمی از سرچشمه تا مصب: از لحظهٔ تولد و گمانِ رهائی تا وقوف به وجود بستری از پیش آماده و پُر سنگلاخ که نامش زندگی است و قرارگرفتن بر

دو راههٔ تمکین یا شورش: راهی که در تحلیل نهائی به نظر تسلیم‌گونه می‌نماید؛ و راهی دیگر که سرانجامش پیدا نیست. و سرانجام، مرگ. معنا کردن مرگ که از دریچه‌های دوگانهٔ شورش و تمکین معناهای دوگانه دارد. و سپهری، تمکین و تسلیم به تقدیر را می‌پذیرد. تسلیمی که در نظر او می‌تواند با چیرگی به تقدیر همراه شود. اما چگونه؟ *صدای پای آب*، شعرِ شرحِ همین چگونگی است.

شعر، با چهار سطر از احوالِ اکنونِ شاعر آغاز می‌شود. چهار سطر ساده و فروتنانه که جوهر منظومه و نگاه رضایت‌آمیز او را به حیات می‌نمایاند. و باقی شعر، تبیین شاعرانهٔ چگونگیِ رسیدن شاعر بدین نگاه و یا به تعبیر او، گوش کردن به صدای پای آب عمر او در جویبار حیات است.

سپهری جز در همین چهار سطر از خود چیز زیادی نمی‌گوید؛ چرا که او اصولاً خود را جز یک اتفاق در مجموعه‌ئی از روشنائی‌ها، چیزی نمی‌داند. نه گذشته‌ئی برای خود می‌شناسد و نه آینده‌ئی. می‌گوید: «پشت سر نیست فضائی زنده / پشت سر مرغ نمی‌خواند / پشت سر باد نمی‌آید / پشت سر پنجرهٔ سبز صنوبر بسته است / پشت سر خستگیِ تاریخ است / پشت سر خاطرهٔ موج، به ساحل، صدف سرد سکون می‌ریزد». و از طرفی نیز می‌گوید: «کار ما نیست شناسائی راز گل سرخ / کار ما شاید این است / که در افسون گل سرخ شناور باشیم». و به سبب همین بی‌باوری و مجهول دانستن گذشته و آینده است که می‌نویسد: «هر کجا هستم، باشم / آسمان مال من است / پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین، مال من است [...] زندگی آبتنی کردن در حوضچهٔ *امروز* است / رخت‌ها را بکنیم / آب در یکقدمی است.» او فقط *امروز* را می‌شناسد. امروزی ناگزیر که همه چیز آن می‌تواند «زیبا» باشد، حتی «قارچ‌های غربت». و شرطش فقط یک چیز است: چشم‌ها را بشوئیم و جور دیگر ببینیم. واژه‌ها را بشوئیم. در نظر سپهری، این «دید» آدمی است که «بد» و

«خوب» و «زشت» و «زیبا» را به وجود می‌آورد. برای او عجیب است «که چرا می‌گویند: «اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست / و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست». در نظر او، زیبائی، امری اعتباری است. می‌گوید زیبا ببینیم که همه چیز زیبا می‌شود. و خود را نیز چیزی نمی‌بیند جز اتفاقی رها شده در همین مجموعهٔ ناگزیر. اتفاقی راضی که همه چیز را به جان می‌پذیرد. لذا سببی نیست تا چیزی از خود، از «من» خود بگوید. و از سطر پنجم شعر به بعد، شرح همین ماجراست؛ اینکه در چه خانواده‌ئی متولد شده؛ پدرش که بوده؛ در هنگامِ کودکیش که «آب بی‌فلسفه» می‌خورد و «توت بی‌دانش» می‌چید و برای هر حرکتی به دنبال تحلیل و تعلیلی نمی‌گشت، چگونه «زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود»، تا اینکه بر اثر نوعی غفلت پاک کودکانه، از طبیعت اولیه و غریزهٔ کودکی دور شد. به مهمانی دنیا رفت. و در این سیر آفاق و گشت و گذار، «بودا»وار به چیزهائی برخورد که از آن پیشتر مطلقاً تصورشان را هم نمی‌کرد: ذلّت و عزّت، خونریزی و شادی، سردابه‌های الکل و گلخانهٔ شهوت، ادراک ریاضی حیات و سیاست‌های پوچ، «چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب / اسب در حسرت خوابیدنِ گاریچی / مرد گاریچی در حسرت مرگ»،... و «سرِ بالین فقیهی نومید. کوزه‌ئی دیدم لبریز سئوال». و سرانجام، وقوف. وقوف به معنای فرضیِ زندگی. به اینکه اگرچه می‌داند که در کاشان به دنیا آمده است، ولی شهر او کاشان نیست. شهر او گم شده است. اما می‌داند که شهر او (نیستان او) در جهانِ معنائیِ دیگری نیست. و او خود را چون عُرفای سنتیِ ما «مرغ باغ ملکوت» نمی‌داند. خانهٔ او بر روی همین زمین و در «ذات همین طبیعت» است؛ و روح او در جهتِ تازهٔ همین اشیاءِ اطراف جاری است. و احساس او این است که خانه‌اش نه در ناکجا آبادی موهوم، بلکه در نابه‌سامانی‌ها و پیرایه‌های همین زندگیِ روزمره و در همین جهان، گم شده است و همین جا هم بایستی پیدایش کرد. و راهِ یافتنش را هم این می‌داند که آنقدر

پیرایه‌های اعتباری زندگی را کنار بزند تا به طراوتِ زمین در اولین لحظهٔ پیدایش (خلقت) برسد. آنجا که، «رایگان می‌بخشد، نارونِ شاخهٔ خود را به کلاغ». آنجا که آدمی به بوی سیبی (در لحظهٔ خلقت) خوشنود است. آنجا که آدمی به غریزه، به سادگی، به طبیعت اولیهٔ خود نزدیک می‌شود. در جائی که مرگ هم‌چون هر چیز دیگر، یک واقعیت (چون ماه، بوته، باد، کرکس،...) زنده و تازه است. در جائی که مرگ هم چون کبوتر یا انسانی دیگر «با خوشهٔ انگوری به دهان» به ما نزدیک می‌شود. و ما او را هم چون هر چیز دیگری می‌شناسیم و می‌پذیریم.

صدای پای آب، از معدود اشعار نو فلسفی بود که بی‌فرو غلتیدن به ظواهرِ کلامیِ فلسفه، به جوهر معنا رسید و به همین سبب ــ به سبب خلوص و بی‌واسطگی ــ، صمیمانه، زنده، آسان‌نما و اثرگذار شد.

صدای پای آب، تنها شعرِ عرفانِ زمینی در تاریخ معاصر است که در ردیف بزرگ‌ترین اشعار عارفانهٔ تاریخ ادبیات فارسی قرار گرفته است. بخش‌هائی از این شعر را می‌خوانیم:

صدای پای آب

اهل کاشانم
روزگارم بد نیست
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی
مادری دارم، بهتر از برگ درخت
دوستانی، بهتر از آب روان

و خدائی که در این نزدیکی است:
لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه