از این اوستا / مهدی اخوان‌ثالث

اخوان‌ثالث، مهدی (م. امید) / *از این اوستا*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۴.

درحوزهٔ شعراجتماعی، دههٔ چهل، دههٔ‌شهرت‌و محبوبیت اخوان‌ثالث بود ولحن‌وزبان اوبیشترین تأثیر را برشاعران جامعه‌گرای‌آن‌سال‌ها داشت.

از این اوستا، مجموعه‌ئی از بیست و پنج شعرِ محکم و منسجم و عمیقاً عاطفی، و مؤخره‌ئی بسیار طولانی بود که بوی در غلتیدن تأسف‌بار شاعر از طنز به هزل از آن به مشام می‌رسید.

در زمانِ انتشارِ *از این اوستا*، اخوان شاعری تثبیت شده و اشعارش عمیق‌تر و وسیع‌تر از آن بود که منتقدین معدود آن روزگار، توانِ کافیِ بررسی آن را داشته باشند. نتیجه اینکه، در نیمهٔ دوم دههٔ سی به سبب کم شناخته بودن اخوان‌ثالث نقد و یادداشت شایسته‌ئی بر آثارش نوشته نشد، و در دههٔ چهل، از فرط شهرت و محبوبیت او.

شعر کوتاهی از این مجموعه را می‌خوانیم و علاقه‌مندان را به مطالعهٔ یادداشتی از م. آزاد، تحت نام «میراث‌های دوگانهٔ کهن و نو»، در نشریهٔ *بازار ادبی* رشت (۲۹ اسفند ۱۳۴۴، شمارهٔ ۸۰۹)[۶۲]؛ و مقالهٔ «در برزخ شعر گذشته و امروز» از تقی‌پور نامداریان، در «*باغ بی‌برگی* ــ یادنامهٔ اخوان‌ثالث»[۶۳] و مقاله‌ئی از شفیعی کدکنی در *راهنمای کتاب* (سال ۹، اردیبهشت ۱۳۴۵، شمارهٔ ۱)[۶۴] ــ ارجاع می‌دهیم.

آواز چگور

طنینش چنان می‌نماید ز دور
که از پهنهٔ دشت بانگ چگور
بهار

وقتی که شب هنگام گامی چند دور از من
ــ نزدیک دیواری که بر آن تکیه می‌زد بیشتر شب‌ها ــ
با خاطر خود می‌نشست و ساز می‌زد مرد،

و موج‌های زیر و اوج نغمه‌های او
چون مشتی افسون در فضای شب رها می‌شد
من خوب می‌دیدم گروهی خسته از ارواح تبعیدی
در تیرگی آرام از سوئی به سوئی راه می‌رفتند.
احوال‌شان از خستگی می‌گفت، اما هیچیک چیزی نمی‌گفتند.
خاموش و غمگین کوچ می‌کردند
افتان و خیزان، بیشتر با پشت‌های خم
فرسوده زیر پشتواره‌ی سرنوشتی شوم و بی‌حاصل
چون قوم مبعوثی برای رنج و تبعید و اسارت، این ودیعه‌های خلقت را
همراه می‌بردند.
من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او
می‌آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون
وز زیر انگشتان چالاک و صبور او.

* *

«بس کن خدا را، ای چگوری، بس
ساز تو وحشتناک و غمگین است
هر پنجه کانجا می‌خرامانی
بر پرده‌های آشنا با درد
گوئی که چنگم در جگر می‌افکنی، این است
که‌م تاب و آرام شنیدن نیست
این است.

در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟
روح کدامین دردمند آیا
در آن حصار تنگ زندانی‌ست؟

با من بگو، ای بینوای دوره‌گرد، آخر
با ساز پیرت این چه آواز، این چه آئین است»
گوید چگوری: «این نه آواز است، نفرین است
آواره‌ئی آواز او چون نوحه یا چون ناله‌ئی از گور
گوری از این عهد سیه دل دور
اینجاست.
تو چون شناسی، این
روح سیه‌پوش قبیله‌ی ماست
با طور و طومارِ غمِ قومش
در سازها چون رازها پنهان
در آتش آوازها پیداست.
این روح مجروح قبیله‌ی ماست
از قتل عام هولناک قرن‌ها جسته
آزرده و خسته.
دیری‌ست در این کنج حسرت مأمنی جسته.
گاهی که بیند زخمه‌ئی دمساز و باشد پنجه‌ئی همدرد
خواند رثای عهد و آئین عزیزش را
غمگین و آهسته».

اینک چگوری لحظه‌ئی خاموش می‌ماند
و آنگاه می‌خواند:

«شو تا به شو گیر، ای خدا، بر کوهسارون
می‌باره بارون، ای خدا، می‌باره بارون
از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد
من شکوه دارم، ای خدا، دل زار و زارون
آتش گرفتم، ای خدا، آتش گرفتم

شش تا جوونم، ای خدا، شد تیروبارون
ابر بهارون، ای خدا، بر کوه نباره
بر من بباره، ای خدا، دل لاله زارون»

«بس کن، خدا را، بیخودم کردی
من در چگور تو صدای گریهٔ خود را شنیدم باز
من می‌شناسم، این صدای گریهٔ من بود.»

* *

بی‌اعتنا با من
مرد چگوری همچنان سرگرم با کارش
و آن کاروان سایه و اشباح
در راه و رفتارش.

تهران ـ خرداد ۱۳۴۱

دریائی‌ها / یدالله رؤیائی

رؤیائی، یدالله / *دریائی‌ها*. ــ تهران: مروارید، ۱۳۴۴، ۱۰۸ ص.

دریائی‌ها، دومین مجموعهٔ اشعار رؤیائی بود.

رؤیائی نخستین شاعری بود که بطور آگاهانه و پیگیر از فرم در شعر سخن گفت و با پشتکار فراوان توانست دومین مجموعهٔ شعرش را تا حد زیادی به زیبائی‌شناسیِ مورد نظرش برساند و اثری ارائه دهدکه بکلی با کتاب نخستینش فرق داشته باشد.

دریائی‌ها اگرچه مخالف و موافق فراوانی در پی داشت ولی این صف‌بندی‌ها تغییری در این واقعیت نمی‌داد که *دریائی‌ها* نوشته‌هائی آگاهانه است.

رؤیائی بعدها تحت‌تاثیر مکتب غیرمتعهدِموج‌نو مکتب ضد تعهد شعر حجم را بنیان نهاد که درواقع «موج‌نو به‌سامان رسیده» درآن سال‌ها بود.[۶۵]

ما آراءِ رؤیائی را طی مقالات مختلف در کتاب حاضر می‌خوانیم و کم و بیش با نظرات فرمالیستی او آشنا می‌شویم.
ذیلاً دو شعر از *دریائی‌ها* و سپس «نقد و نظر» پیرامون آن را بخوانیم.

دریائی ۳

سکوت، دسته گلی بود
میان حنجرهٔ من
ترانهٔ ساحل
نسیمِ بوسهٔ من بود و پلک باز تو بود.

بر آب‌ها پرندهٔ باد
میان لانهٔ صدها صدا پریشان بود،
بر آب‌ها
پرنده، بی‌طاقت بود.

صدای تندر خیس
و نور، نورِ تر آذرخش
در آب آینه‌یی ساخت
که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت.

نسیم بوسه و
پلک تو.و
پرندهٔ باد،
شدند آتش و دود
میان حنجرهٔ من،
سکوت دسته گلی بود.

دریایی ۴

بیست و چهار منزل روشن
اندام نور را
در خون زردِ لحظه گذر داده‌اند.

روز آمده است!
انگار، هوش آدمیان
در جسم سرد آب نشسته است.
آنک کرانه!
ـ آینه‌یی آگاه ـ
انسان ـ درختِ تصویر ـ
و حرف‌ها، همه گل‌ها و میوه‌ها.

اسبی سپید می‌گذرد.

نقد و نظر

دریائی‌ها با عکس‌العمل‌های مخالف و موافق فراوانی همراه شد. بدون آنکه هیچکدام از نقدها، به فرق *دریائی‌ها* ـ به عنوان یک اثر فرمالیستی ـ با آثار غیرفرمالیستی پیش از آن بپردازد و یا دست‌کم وارد این حوزه شود که اصولاً منظور از شعر فرمالیستی چیست.

مطرح‌ترین نقدها بر کتاب *دریائی‌ها*، نقد دکتر رضا براهنی بود که بخش‌هائی از آن را می‌خوانیم. و لازم به یادآوری می‌دانیم که در میان منتقدینِ نوقدمائی و موج نوئی و نیمائی، نقد براهنی اساساً بر اصول زیبائی‌شناسی نیمائی، با گرایش بیشتر به مدرنیسم و فرم، استوار بود.

براهنی در بخش‌هائی از یادداشتش می‌نویسد:

«برای بحث دربارهٔ کتاب یدالله رؤیائی موسوم به *شعرهای دریائی*، نخست نمونه‌ای می‌دهم از کتاب «Amers»، یا *چراغ‌های دریائی* سن‌ژون پرس، در دو متن فرانسه و انگلیسی؛ فرانسه‌اش ازخود «پرس» و انگلیسی‌اش از «ولس فائولی»، محقق، مترجم و منتقد شعر و ادبیات فرانسه در آمریکا. بعد ترجمهٔ سادهٔ آن متن را به فارسی خواهم سپرد و بعد شعری از شعرهای دریائی *رؤیائی* را درج خواهم کرد که به ادعای خود شاعر، صددرصد مال خود او هست.» [...]

«ترجمهٔ تحت‌اللفظی:

«ای لذت! بر جاده‌های هر دریائی مرا رهبری کن؛ در لرزش هر نسیم، هنگامی که لحظه به حالت آماده باش درآمده است، مثل پرنده‌ای با لباسی از بال... بر جاده‌هائی از بال، جائی که اندوه خود جز بالی بیش نیست، پرواز می‌گیرم، پرواز می‌گیرم...»

قسمتی از یک دریائی یدالله رؤیائی

ای اشتیاق رفتن، ای لذت؛
من را پرنده‌ای کن و با خود ببر
در لرزش نسیم، که در آن ــ
هر لحظه را توقف کوتاهی است.
من را پرنده‌ای کن
تا با لباسی از پر
بر جاده‌هائی از پر،
پرواز گیرم
و اندوه را،
ــ که جز پری آهسته، نیست...

از دو سه اشتباه ترجمه‌ای که بگذریم می‌بینیم که متن، صددرصد متعلق به سن‌ژون پرس است و سهم رؤیائی فقط این بوده است که

محتوی، بینش ذهنی و شکل درونی شعر سن‌ژون پرس را در وزن نیمائی بگنجاند. اگر اقتباس، نوعی ترجمهٔ مغلوط باشد که در دیار ما هست، کار رؤیائی در بعضی از *شعرهای دریائی*، نوعی ترجمه و اقتباس از کتاب *Amers* سن‌ژون پرس است. رؤیائی گاهی با تفاوت دو سه کلمه، یکی دو تصویر و ترکیب و عبارت و جمله، ناظم محتوای شعر شاعر فرانسوی است.

بردارید *دریائی‌های* ۷، ۸، ۱۲، ۱۴، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴ را که بسیاری از تصویرها و تعبیرهای‌شان از سن‌ژون پرس است؛ و نیز جمله‌ها و استعارات و تشبیهات دیگری از سایر *دریائی‌ها* را که محرز است، صددرصد متعلق به سن‌ژون پرس هستند و از رؤیائی بپرسید که آیا وقتی می‌گوئی: «سن‌ژون پرس... سفر دریائی دارد از نقطهٔ نظر خودش و با زبان خاص خودش که من دوست ندارم...» واقعاً راست می‌گوئی؟ من اگر جای رؤیائی بودم، اعتراف می‌کردم که در ساختن و پرداختن، در ترکیب کلمات، تصاویر و اندیشه‌ها، در جهان‌بینی *دریائی* و بالاخره هر آنچه مربوط به محتوی *شعرهای دریائی* می‌شود، مطلقاً تحت تأثیر سن‌ژون پرس بوده‌ام و در مقدمه به جای این یادداشت: «من به دریا نیندیشیده‌ام، فکرهای مرا دریا اندیشیده است.»، می‌نوشتم: «من به دریا نیندیشیده‌ام، دریا هم به من نیندیشیده است. سن‌ژون پرس به دریا اندیشیده، آن را آزموده است و، از آنجا که من چندان تجربه و اندیشه‌ای دربارهٔ دریا نداشته‌ام و دریا را حس نکرده‌ام، قطعاتی از منظومهٔ سن‌ژون پرس را گاهی درهم ریخته و گاهی بطور جداگانه، به صورت ترجمهٔ منظوم فارسی درآورده‌ام. البته آن وسطها فکرهائی را که متعلق به خودم بود با تصویرها و اندیشه‌های سن‌ژون پرس در آمیخته‌ام. چند شعر هم از تجربیات خودم سرچشمه گرفته‌اند که صمیمی‌تر هستند. و کارم این بوده است که بیشتر به محتوای شعر دیگری فرم خودم را بدهم.» [...]

دو مقاله تاکنون دربارهٔ کتاب *شعرهای دریائی* رؤیائی نوشته شده

است. یکی از آزاد که به جای آنکه موشکافانه باشد بزرگوارانه است؛ و با وجود آنکه یکی دو نکتهٔ نسبتاً دقیق در آن دیده می‌شود، بیشتر بر اساس جهل است و تجاهل؛ و این سطر از آن انتقاد نشانهٔ آن جهل و تجاهل که: «شعر او... از *مانلی* بهره‌هائی را نشان می‌دهد و از سن‌ژون پرس کمترین بهره‌ها را گرفته است.» و اگر یک دور *مانلی* را خوانده باشی و یک دور *شعرهای دریائی* را، می‌بینی که کوچکترین ارتباطی بین این دو دیده نمی‌شود. و اگر باز سن‌ژون پرس را خوانده باشی که معلوم است آزاد اصلاً نخوانده است، خواهی دید که شعر *رؤیائی* از شعر سن‌ژون پرس بزرگترین بهره‌ها را گرفته است که اشاره‌های کوتاه اوایل این مقاله و اشاره‌هائی که بعداً خواهد آمد، برای روشن شدن مطلب کافی است. [...]

مقالهٔ دوم را محمدعلی سپانلو نوشته است و تا آنجا که من دستگیرم می‌شود، به‌عنوان تعارف متقابل و جواب سلام در برابر تعارف و سلام رؤیائی، که مقاله‌ای نوشته بود پیرامون خاک سپانلو در مجلهٔ *انتقاد کتاب نیل*. مقالهٔ رؤیائی بد بود، چرا که به زبانی مغلق‌تر و پیچیده‌تر از زبان خاک کوشیده بود خاک را مداحانه معرفی بکند، که البته نتوانسته بود. ولی مقالهٔ سپانلو.

مَثَلی هست نمی‌دانم متعلق به کدام زبان و قوم که بسیار رسا است. می‌گوید: «کتاب مثل آئینه است و اگر بوزینه‌ای در آئینه نگاه کرد، نمی‌توان انتظار داشت که عیسای مسیح را در آن ببیند.» در مقالهٔ سپانلو هم، آنچه می‌بینیم، حدس و قیاس خود اوست دربارهٔ کتاب و دربارهٔ شعر. کتاب چیز دیگری است و مقولهٔ شعر هم چیزی دیگر. مقالهٔ سپانلو بکلی از مرحله پرت است، بخصوص که بی‌اطلاعی نویسنده در بعض جاهای آن منعکس است.

خود رؤیائی هم دربارهٔ *شعرهای دریائی* حرف زده است. ولی به جای آنکه مسائلی را پیرامون شعر خود روشن کند، فقط آب را گل‌آلود کرده است. در حالی که هر حرف و سخنی دربارهٔ شعر، باید روشنگر شعر باشد نه رهبری کردن خوانندهٔ شعر به کویر ابهام. موقعی که شاعری دربارهٔ شعرش حرف می‌زند، اولین توقع ما از او این است که منابع مطالعهٔ

خود را بطور دقیق و صادقانه در اختیار ما بگذارد، تا بررسی و تجزیه و تحلیل شعرش آسان‌تر شود. رؤیائی چنین کاری نمی‌کند. همینکه از پل تاثیر و تقلید گذشت، می‌خواهد پل را خراب کند و یا پل را نادیده جلوه دهد و یا تصویر غلط و کج و معوجی از آن به ما بدهد تا فکر کنیم که از خاک پل، گردی بر سبلت حضرتش ننشسته است.

طرح کتاب *شعرهای دریائی* هم تقلیدی از طرح کتاب *Amers* سن‌ژون پرس است. *دریائی‌ها* یا *چراغ‌های دریائی* پرس، مثل سایر شعرهایش از نوعی نوستالژی بازگشت به دوران کودکی به وجود آمده است. همانطوریکه در یکی از شعرهایش می‌گوید: «کودکی، عشق من» [...]

[و پس از تحلیلی از شعر سن‌ژون پرس می‌نویسد]:

«در شعر رؤیائی هم دریا تکرار می‌شود. تمام کتاب رؤیائی را می‌توان به صورت فصلی ضمیمهٔ *چراغ‌های دریائی* کرد، گرچه وقوف فرهنگی و بدوی و قدرت تکنیک و نیروی تخیل فردی سن‌ژون پرس به آن قدرت در شعرهای دریایی دیده نمی‌شود، با وجود این، اغلب سطرها، تصویرها و برداشت‌های رؤیائی، با سطرها، برداشت‌ها و تصویرهای سن‌ژون پرس اشتباه می‌شوند.

از آنجا که رؤیائی محتوی خاص عمیق و تجربی از آن خود ندارد، تکیه بر تکنیک می‌کند و در این شکی نیست که تکنیکش قوی است ولی اگر به جای آن که در اغلب قسمت‌های *شعرهای دریائی*، محتوی را از سن‌ژون پرس به عاریه بگیرد، مستقیماً به سوی زندگی محیط خود می‌آمد، در این صورت شعرش از اصالت بیشتری برخوردار بود. بدون در نظر گرفتن تأثیر سن‌ژون پرس، خصوصیات شعر *رؤیائی* را با ذکر چند نمونه خلاصه می‌کنم.

۱. در شعر رؤیائی، شاعر، حسی و عاطفی نیست و به همین دلیل پشت سر شعر، انسانی با احساس که زندگی را به طرزی شدید حس کرده باشد، نمی‌بینیم.

۲. در شعر رؤیائی، تکنیک از مونتاژ تصاویر دریائی در وزن و موسیقی انعطاف‌پذیر و صداهای محکم و اغلب رسا و ذوقی زبانی برای انتخاب واژه‌ها پدیدار می‌شود. کلمات اضافی، کلماتی که در بیان و ارائهٔ مفهوم کمکی نکنند، کمتر به چشم می‌خورد.

در هیأت شبانه پری‌های آب
با جامهٔ دریده، گریبان چاک
[...]

۳. استراوینسکی گفته است که کسی که صمیمانه غیرصمیمی است از کسی که بیخود صمیمی است، بهتر است. به نظر من مشیری بیخود صمیمی است ولی رؤیائی در شعرش صمیمانه غیرصمیمی است [...]

۴. تکنیک مطلق، تصنع می‌آورد ولی تصنع قوی به مراتب بهتر از هنر ضعیف و به مراتب نیرومندتر از هنر درجه سه است. تکنیک رؤیائی در همان تصنعی بودنش، اغلب درجه یک است.

۵. زبان رؤیائی، زبان مشخصی است و می‌توان آن را از میان زبان‌های مختلف شاعران معاصر، به راحتی تشخیص داد. او در یک فرصت کوتاه از لغات بیشتری استفاده می‌کند. در این زبان، گاهی کلمات اداری و رسمی، درکنار کلمات عامیانه و غیرادبی و گاهی حتی ادبی می‌نشینند.

گاهی کلمات عربی، درکنار کلمات فارسی جلوهٔ مأنوسی دارند. زبان رؤیائی، با وجود آنکه سروکارش با بزرگترین عامل زندهٔ حیاتی یعنی دریا است، هرگز نه دچار قلمبه‌گوئی می‌شود و نه در برابر عظمت، مبتلا به احساسات گریه‌آور رمانتیک می‌گردد. [...]

۶. رؤیائی از نظر فن شاعری یک رمانتیک است، نه از نظر محتوی. اگر این رمانتیسم در فن شاعری را به شکل مبالغه شده مطالعه کنیم به شعر ناب نمی‌رسیم بلکه به «تکنیک ناب» می‌رسیم. ولی هیچ شاعری به عنوان یک تکنیسین بزرگ، شاعر بزرگی نیست. به دلیل آنکه جهان‌بینی دربارهٔ زندگی باید به جهان‌بینی دربارهٔ فرم خط مشی و رسالت بدهد.

تکنیک *ناب*، همیشه در حسرت محتوی می‌ماند؛ مثل زنی زیبا و جوان که در برجی بلند زندانی شده باشد. نمونه‌ای از این نوع شعر رؤیائی در آغاز مقال داده‌ام و اینک نمونهٔ دیگر که فقط با ماشین‌های IBM باید معنی‌اش را درک کرد.

دستی میان آینه و من،
لغزید
شعر، از میان آینه، دستی شد
[...]

۷. در *دریائی‌های* کوتاه‌تر، فرم قوی‌تر است تا *دریائی‌های* بلندتر، ولی در *دریائی‌های* بلندتر، تکنیک نیرومندتر است و لغات غنی‌تر و دور پروازی شعر از نظر زبان بیشتر. شعر رؤیائی نوعی ماجراجوئی در زبان است، نه در روح. شعر او از روابط کلمات در فضای موسیقی زبان به وجود می‌آید، نه از حلول در ماهیت اشیاء.

۸. رؤیائی، یونسی است که دریا را از پشت جدار شکم نهنگی به نام سن‌ژون پرس دیده است و فقط در بعضی شعرها، جدار شکم سن‌ژون پرس را دریده در دریا غرق شده است و فقط در این قبیل موارد «شیئی دریا»، مهمتر از «کلمهٔ دریا» شده است و خصوصیات «دریای شیئی» در حضور «دریای کلمه» جمع شده است.

۹. شعر، شکارچی در جلد پلنگ است. جائی است که شکارچی در پلنگ غرق می‌شود و پلنگ در شکارچی. رؤیائی پلنگ خود را بندرت پیدا می‌کند [...].»[۶۶]

از جمله نقدهای خواندنی دیگر، نقد سپانلو[۶۷] و نقد م. آزاد[۶۸] بر *دریائی‌ها* بود که در شماره‌های دوازده و سیزده *بازار* (ویژهٔ هنر و ادبیات) چاپ شد. در چند شمارهٔ بعد (شمارهٔ پانزدهم)، یدالله رؤیائی[۶۹] طی مقاله‌ئی تحت نام «افسانه مسئولیت» به نظرات و ایرادات سپانلو، م. آزاد و مفتون‌امینی پاسخ داد. و واقعیت این است که در روزگاری که سخن از

تمهد جلوهٔ روشنفکری داشت، از «افسانهٔ مسئولیت» نوشتن، امری شجاعانه بود.

خاک / م. ع. سپانلو

سپانلو، محمدعلی / *خاک*. ــ تهران، طُرفه، ۱۳۴۴، ۷۹ ص.

خاک دومین مجموعهٔ شعر م. ع. سپانلو بود. سپانلو که با اولین مجموعه‌اش *آه، بیابان* امید زیادی برانگیخته بود باعث شد که *خاک* در معرض نقد و نظر بیشتری قرار گیرد. اشعار ضد سانتی مانتالیستی و ضد سمبولیستی سپانلو مطابق با معیارهای سرکشانهٔ زیبائی‌شناختیِ نوجویان دههٔ چهل بود و منتقدان اگر ایرادی داشتند، عموماً بر لحنِ ناهموار و خشن و ضعف تألیف اشعار او بود.

مایهٔ این منظومه، سیروسفری روحی است در تاریخ و افسانه‌های بومی شرق، به ویژه ایران. در آغاز، منظرهٔ زمستانی سرد و مه‌گرفته چشم شاعر را به درون وی می‌گشاید؛ مشاهدهٔ تنها گل زمستانی، یعنی «گل یخ» او را به رؤیای زمین و انسان فرو می‌برد؛ شهرهای ایران عهد باستان، «صد دروازه» و «تخت‌جمشید» و «سارد»، به یاد می‌آید؛ با نگرش عبرت‌آمیز خیّام‌وار، به پایان حماسه‌ها، که اجساد پهلوانان و خرابهٔ تمدن‌هاست، می‌نگرد؛ گه‌گاه در این سیر و سیاحت، شاعر تسلیم یادهای کودکی یا خوانده‌های خود می‌گردد و برخی تصاویر شعرش به خاطر کتمان یا فراموشی، مبهم و تاریک می‌شود.

شاعر که به گذشتهٔ فرهنگش اشراف دارد، خود را غلامی تبعید شده از درازنای زمان به فرصت کوتاه عمر خویش می‌بیند؛ پس در آخرین بندهای منظومه، به جوانان نسل آینده داستان خود را یادآوری می‌کند و تسلیم زمستانی می‌شود که از نو بازگشته است. در حقیقت ماجرای منظومه هجرتی خیالی به درون تاریخ است در فاصلهٔ دو زمستان.

پس‌ازخواندن شعری‌ازخاک، چند نقدونظرپیرامون‌خاک را می‌خوانیم.

شعر ۱۴

پیر مردان در مهِ آغازِ خلقت دور می‌گردند
در غروب قرمز راه زمستانی و چشم‌انداز ویرانی
با نگار خنده‌ئی پُر مکر بر چین پلید چهره‌هاشان
و سرود رعشهٔ خاموش مه در قعر چشم‌انداز
نورهای قرمز فانوس در اقصای مرز جاودانِ خاطره لغزان ولغزان است
با زوالِ سایه‌ها در دوردستِ مه (مه عیّار و طولانی) که گوئی
سایه‌ها در کار پایان است
شیشه‌ها بر دست، دستان در تشنج‌های مه چون دوک
شیشه سرشار از عصیرِ هستی فرزند انسان است...

نقد و نظر

چنانکه پیشتر، هنگام بررسی *آه*، *بیابان* ذکر شد، هواداران شعر سپانلو (به دلایلی که پیشتر ذکر شد) عمدتاً از مدافعین موج نو بوده‌اند، تا جائی که بانی و چهرهٔ شاخص موج نو ــ احمدرضا احمدی ــ گفته بود که «من از حالا تأثیر سپانلو را در شعرای معاصر می‌بینم.» یا یدالله رؤیائی که منظومهٔ *خاک* را «حماسهٔ خاک» نامید.

منتقدان دیدگاه‌های دیگر اما اگر هم توافقی با شعر سپانلو داشتند، توافقی مشروط بود.

بر مجموعهٔ *خاک* نقدهای فراوانی نوشته شد که عموماً مثبت نبود.

محمد حقوقی نقد دراز دامنی در *جُنگ اصفهان* نوشته و *خاک* را بحر طویلی دانسته بود که پر است از:

۱. لغت‌های مغلوط عربی که بی‌دلیل در کنار واژه‌های سره‌پارسی نشسته؛

۲. سطور بی‌معنائی چون «از ثغوب روح در ابعاد» و «در عقیم انتهای ژرف مشکوک»؛

۳. غلط‌های فاحش وزنی؛

۴. تأثیرپذیری‌های نازل از شاعران داخلی و خارجی.

و سرانجام گفته بود: «شعری را که به جای هر کلمه‌اش، صدها کلمهٔ مترادف دیگر بتوان گذاشت، این شعر نیست، و مع‌التاسف، خاک، مشمول همین نکته است.»[۷۰]

نقد براهنی نیز هم بدین منوال بود. او هم نوشته بود که:

«بیان سپانلو، با وجود غنای پر گزند و مخاطره‌آمیز الفاظ و با وجود یک نوع گریز غریب به سوی واحه‌ها و کویرهای غربت‌زدهٔ تخیل آدمی، به طرزی عجیب، ضعیف می‌نماید.»[۷۱]

ظاهراً تنها نقد رسمی مکتوب تأئیدآمیز از یدالله رؤیائی بود. او در بخش‌هائی از یادداشتی بلند که در واقع نقدی بر نقد دکتر رضا براهنی بر خاک بود، نوشته بود:

«سپانلو بر روی زمینی سخت و ناهموار راه می‌رود ــ بر این حرف لختی درنگ کنیم...

و اگر به آنچه که پیش از خاک گذشته است بیاندیشیم، شاعری را می‌بینیم که از بحبوحهٔ تأثیرها و تأثرها، سرکش و نارام آمده و برای آنکه سر بر آرد ناچار گریبان «خودش» را درانیده است. و این گریبان در خاک دریده شد. تا به این نتیجه برسیم خاک را باید دقیق و با حوصله و صبور خواند و باز خواند، و الا اگر به پروازی سریع از سر این شهر غریب بگذریم به تصور آنکه تماشایش کرده‌ایم به داوری‌هائی شتابزده می‌رسیم که مثلاً: خاک منظومه نیست... قطعه‌هائی بی‌ارتباط به دنبال هم آمده‌اند و نه آغازی دارد و نه پایانی و از آنگونه... اما اگر چندی در آن اطراق کنیم و بردبار باشیم می‌بینیم که این شعر مجموعه‌ای از تصاویر نیست، رنگ‌پردازی نیست، تکه‌های بی‌ارتباطی نیست که فقط به خاطر صحبتی

از خلقت و کائنات آمده باشند و به قصد ارائهٔ معانی‌ای گریزنده و بیانی مبالغه‌ای. بلکه اینهمه فریادها و جهش‌های وجدانی است که در اینجا تداوم یافته‌اند، جدا کردن و کنار گذاشتن یکی از این قسمت‌ها همانقدر مشکل و غیرعملی است که مثلاً قسمتی از جریان شطی را جدا کنیم و کنار بگذاریم.

بنابراین بهتر آن است که نخست منظومه را به تفسیری بگشائیم و پس آنگاه به قضاوت ــ صواب یا ناصواب ــ بنشینیم.»

سپس در تفسیر و اثبات اینکه خاک منظومه‌ئی حماسی است نه تکه‌های بی‌ارتباط (به زعم براهنی)، بند بندِ این شعر بلند را توضیح داده، و سرانجام می‌گوید:

«این تفسیر کوتاهی بود از خاک که باز هم با سرعت و شتاب انجام گرفت، فقط به این منظور که سیر داستان و ارتباط بندها را بنمایانیم و تا حدودی فرم و استخوان‌بندیِ آن را بازگو کنیم وگرنه به نظر من خاک تفسیری کامل‌تر می‌طلبد.»

رویائی پس از تفسیر خاک به نقد آن پرداخته و در بخش‌هائی می‌نویسد:

«دهلیزی و هفتخوانی [است] که معماری‌اش از تصویر و صدا است و به سفارش سپانلو ساخته شده است و به فصول سه‌گانهٔ زندگی تعلق دارد: کودکی، جوانی و پیری...

اثر سپانلو می‌خواهد در گذشتهٔ تمام تمدن‌ها سیر کند، و از این رو، از سنت‌هائی مشروب می‌شود که نه ادبی‌اند و نه شاعرانه، و فهرستی است از ثروت‌های زمینی و یادگارهای بشری، بازگوئی سریع از عرف‌های اجتماعی و رسوم مذهبی، یادداشتی از خاطراتی ناقص و واقعیت‌هائی دور.

سپانلو برای این خلقت، تدارکی خشن دیده است و یا اینکه در او، خشونتی متدارک شده است، و این تدارک از منابعی دور و از اسراری

نیرومند و ریشه‌دار مایه گرفته است: از دستبرد به تاریخ، از میان کشف‌های گونه‌گون، از خاطره‌های کودکی، از آنچه که مورخان، سیاحان و محققان مذهب و نژاد خبر داده‌اند... او از میان آنچه که خوانده است: از پهلوانان و کشور گشایان، از شهرهای متروک، دروازه‌های خاموش، قلعه‌های خالی و محراب‌های ویران، از قصرها و مساجد به یاد می‌آورد، و باز از این میان همیشه آنچه را به یاد می‌آورد که غریب‌اند و عجیب. اما نقش او در آن هنگامه این است که پس از آنهمه خرابه‌های گذشته و از یادگاری ویران زندگی دیروز، شادی‌ها و غم‌های زندگی امروز و پیشرفت فریبندهٔ آن را برملا کند و یا منعکس نماید. این است که در گسترهٔ سمفونی‌وار خاک در به هم پیچیدگی تم‌ها و در بازگشت‌شان، می‌بینیم که لحن تازه‌ای شکفته است. زبانی ارائه شده است که مستعد کمال است، با این زبان می‌توان تاریک‌ترین گوشه‌های روح را بیان کرد و بزرگترین حوادث تاریخ را نقاشی نمود، رئالیسم و حماسه را در کنار هم نشاند: زبان واژه‌های دست نخورده و مهجور و یا محجور.

برای سرایندهٔ خاک مفاهیم: جاوید، قدیم، بیگانه، پاک، پهناور، هجرت در هر لغتی که بروز کنند او را جذبه می‌دهند، به این جهت کلماتی نظیر: مرز، زوال، اعصار، رواق، جرس، رحیل، فجر، فلق شکوه، تاویل، تلاوت، ممدود، جلالت، مدحت، هبوط، حلول، تحاشی، اقصا، کواکب، مکار، اقطار، کهن، ناشناس، اقصی، لایزال و... کلماتی هستند که همیشه در تیررس شاعر خاک‌اند و سلیقه او را به خود می‌کشند، و بخصوص اگر به شعرهای بعد از خاک بیندیشیم، به «لیلی» و به «ترانه کاشمر» و به لغاتی مثل: اطلال، دمن، قبیله، قوافل، مشک، لیف خرما و... تأثیر منوچهری دامغانی و شاعران پیش از اسلام عرب را روی سپانلو به شدت می‌بینیم و از لحاظ قلمرو فکری تأثیر سن‌ژون پرس را، و حتی «لارنس عربستان» را که تأثیرش کنونی‌تر و تازه‌تر است، یعنی به نظر من همان تأثیری که معلقات سبعه بر منوچهری داشته است، لارنس بر هوشنگ [!] اعمال

کرده است، منتها اگر هوشنگ مثل لارنس عرب سفر می‌کرد و موضوع تماشاهایش را هدف شعرش می‌کرد، غنی‌ترین آثار غیربومی را ارائه می‌داد.

ولی متأسفانه او نه چون پرس مرد تماشا است، بل مرد ذهن و خاطره و یادگار و تأمل‌های مدید است، و برای اینکار هم قدرت کنونی‌اش کفایتش را نمی‌کند، کفایت او را که سفرگر برهنه پای بیابان‌های غریب زمان و ویرانه‌های زمین است نمی‌کند. و بدینگونه است که در محیطی از واژه‌های نادر و خشن و معرب، شعری غامض و تاریک از سپانلو عرضه می‌شود و به همین شیوه هم خو گرفته است، یعنی اگر کلمهٔ مهجور و پرتی را لازم بداند هیچگاه در برابرش عقب‌نشینی نمی‌کند، از واژه‌هائی که در فرهنگ لغات مرتب شده‌اند، به راحتی می‌گذرد و نمی‌خواهد که از طعمه‌های دم دست شکار کند. به نظر من انتخاب این محیط زبانی و این طرز برداشت از کلام، تا حدودی مربوط به تربیت و طبیعت شاعر است و علت معلومی هم دارد: پدری که با لغت عرب و خط عربی عشق می‌ورزد و تفنن می‌کند و پسر که خود سالیانی به حقوق و تاریخ و فقه پرداخته است، و بنابراین آنچه که از خانه و مدرسه به میراث می‌برد زبان قاضیان و دبیران است که با شکل و شمایلی نجیبانه پوشش فکری می‌شوند که غامض و تاریک می‌نماید. از این رو او را نه در *خاک* بلکه در *آه بیابان* و شعرهای بعد از آن هم با همین تربیت و تمایل می‌بینیم که فاصله‌ای بزرگ را از منوچهری دامغانی تا سن‌ژون پرس از میان برمی‌دارد و در *قصائد معلقه* و *آناباز* مغناطیس واحدی کشف می‌کند، و آنوقت با زبانی اینگونه، می‌خواهد به اسبی از نژاد کهن راه رفتنی تازه تحمیل کند.

از وزن *خاک* حرف بزنیم: فاعلاتن‌هائی که گاه از چند سو همدیگر را جذب می‌کنند و مصرعی کوتاه می‌سازند با ریتمی نزدیک به طپش‌های موزون قلب سبک و راحت: [...]

و فاعلاتن‌هائی که گاه سیل‌آسا سرازیر می‌شوند و مصرعی بلند و

نفس‌گیر می‌سازند، با ریتمی نزدیک به گردش گرداب در مرداب و حرکت جزر و مد، سنگین و ناراحت. [...]

ولی رشتهٔ وزن گاهی هم از دست شاعر در رفته و به جای «فاعلاتن»، مفاعلین نشسته است مثلاً دو مصرع زیر:

ولی من آشنای کهنه‌ای هستم به خلق لایزال ساحرآسای هنرهاتان،
و تصنیع ظریف بی‌طبیعت‌ها به روی دستساز گنگ انسانی ــ

که حکمتی هم اقتضای این تغییر وزن را نمی‌کرده است، بخصوص که خود مصرع‌ها هم تعریفی ندارند، و نیز در جائی دیگر که در جریان عادی وزن منظومه ناگهان «مستفعلن» سبز می‌شود. [...]»[۷۲]

فرامرز خبیری [آیدین آغداشلو] نیز نقدی بر *خاک* نوشته بود که در *اندیشه و هنر* (دورهٔ جدید، اردیبهشت ۱۳۴۴، شمارهٔ ۶) چاپ شد.[۷۳]

شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور / رضا براهنی

براهنی، رضا / *شبی از نیمروز و منظومهٔ یک زندگی منثور*. ــ تهران: بی‌نا، شهریور ۱۳۴۴، ۲۳۲ ص.

شبی از نیمروز... مشتمل بر هشت دفتر شعر بود و به لحاظ کیفی تفاوتی با مجموعه‌های پیشین شاعر نداشت. اگرچه *شبی از نیمروز...* پس از انتشار، موافقین و مخالفینی به همراه داشت ولی بازتاب اشعار براهنی هرگز به وسعت بازتاب نقدهای او نبود.

نخست یک شعروسپس دونقدِ مخالف‌وموافق‌براین‌دفتررا می‌خوانیم.

پس از پایان

عشق، قلبی است درون دل بیدار زمان
به شبی در باران
راستی را به شبی در باران
چه کسی با همه گل‌های زمین

قلب خاکستری ما را
سرخ خواهد گرداند؟

چه کسی از لب و از نوک زبان همهٔ کودک‌ها
در زمان‌های پس از ما و پس از حادثه‌های ما
نام فرار تو را خواهد خواند؟

راستی در دل خود ننهفتم
سکه‌یی را که به یکسوش نگاهی‌ست ز تو
و سوی دیگر آن نام کسی هست نبشته با گل؟

هیچکس از دل ما آگه نیست!
بگذار از پس دیوار زمان،
آخرین خوشهٔ گل‌های زمینم را
روی پاهای تو بگذارم.

میدان

ناگهان
در زمانی که چراغ سرخ
چشم خود را بگشود
همه دیدند زنی از زن‌ها
هار شد، هار شد و زوزه کشید
زوزه‌اش زلزله‌وار
سینهٔ داغ زمین را بشکافت
اتوبوس‌ها همه بلعیده شدند
تپهٔ مرتفعی شد، میدان

و پلیس
معبدی خشک شد از خاک میان میدان.

و زمانی که چراغ سبز
چشم خود را بگشود
همه دیدند که ماده سگ وحشت‌زده‌ئی زوزه‌کشان
وارد معبد شد
تپه پائین آمد
و مسطح شد
اتوبوس‌ها همه از خاک پریدند برون
و پلیس
هار شد، هار شد و زوزه کشید
راه‌ها را گم کرد
و در آن گمشدگی
اتوبوس‌ها حرکت کردند!

نقد و نظر

محمدعلی سپانلو ـ که خود از شاعران مورد انتقاد براهنی بود ـ پس از انتشار *شبی از نیمروز*... نقد مفصلی در مجلهٔ نگین می‌نویسد و این مجموعه را از اساس مردود می‌شمارد. در بخش‌هائی از نقد سپانلو می‌خوانیم که:

«شاعرِ جویای نام در این کتاب کوشیده است با استفاده از بیانی گسترده و پرداختن به همهٔ مضامینی که در قلمرو یک شاعر می‌تواند بود و با غوطه‌ور شدن در جزئیات زندگی امروز، زندگی دیروز، زندگی خاطره و تخیل، خود را شاعری نشان دهد بینای همهٔ هستی: کسی که بتوان قلم وی را به لحاظ هر جنبه فکر و هر نحوه اندیشگی لایق برای تصدی

عنوان‌ها دانست. و البته این تلاش از آقای رضا براهنی، سرایندهٔ شبی *از* نیمروز و هر شاعر دیگر پسندیده است مشروط بر آنکه در ارزیابی بتوان درجهٔ توفیق مصنف را، اقلاً در حد متوسط آنچه که خود او می‌طلبد دریافت. [...]

اما برای آنکه میزان توفیق وی را بیابیم بهتر است با نظری اجمالی خصوصیات مشترک شبی در نیمروز را بشماریم.

● **اول ــ پراکندگی:** پراکندگی یک خصیصه بارز اشعار آقای رضا براهنی است. عدم توفیق در ابرام «من» شاعر، ساخته‌های وی را آثار گروهی نشان می‌دهد که همه به دست یک کاتب پریشان حواس و کم‌سواد استنساخ شده باشد. در خود شعر نیز اغلب مصرع‌ها از هم پراکنده‌اند و در خود مصرع گاهی کلمات به هم ربط ندارند. این نه به معنای فقدان معنی است. چون به هر حال یک معنی از مصرع مستفاد می‌شود. این حالت ناشی از آنجاست که اغلبِ هیچگونه الزام درونی و بیرونی برای قرار گرفتن دو مصرع یا دو کلمه در کنار هم پیدا نمی‌شود.
مثال:

دل من لیک چنان چون سگ هاری بود / تو قفس بودی و من در قفس عشق تو مثل سگ هار / سر به دستان تو پاهای تو می‌کوبیدم (ص ۸)

پراکندگی در اینجاست که یکبار دل شاعر و یک بار خود او متوالیاً سگ هار هستند و آنهم در قفس معشوق. بگذریم از این که سگ هار در قفس مناسبتی ندارد و هاری عاشق در داخل معشوق قابل توجیه نیست.

گویی که یک ستاره گرم و داغ / در مشت‌های بسته تو مانده‌ست / آوازهای رهگذران گویند / بیمار دست‌های تو ماندن سعادتی است / بیمار چشم‌های تو ماندن سعادتی است / (ص ۲۸)

ستارهٔ گرم و داغ در دست معشوقه است و رهگذران (چرا رهگذران؟)؛ می‌خواهند مثل ستاره (چه وجه تشابهی با ستاره دارند؟) در دست‌های معشوق شاعر باشند. البته سطرهای بعد چیزی را روشن نمی‌کند و به نظر ناظر می‌رسد که شاعر بیت‌هایی را پرانده. [...]

دوستی با من و تنهایی و دانایی و بیماری من
عکس چشمان درخشان هزاران ماهی است (ص ۷۲)

که هر جزء آن برای خود نوایی می‌خواند.

در بسیاری از این اشعار آقای براهنی سعی می‌کند تصویرهای پراکنده را با یک پاراگراف یا بیت آخربه هم ربط بدهد و بدیهی است که نمی‌شود.

این پراکندگی بیشتر به علت کمبود «حرف» است وگاهی که مضمونی هم پیدا می‌شود باز پراکندگی هست. در این مواقع شاعر در آوردن یک مضمون و شعر ساختن راجع به مثلاً یک دکان لاستیک‌سازی تعمد دارد برای اینکه گسترش فضای شعر به چشم‌های بیگانه نشان داده شود. اما چون این چیزها در حافظهٔ او زندگی نداشته است متوجه می‌شویم که به خاطردرخواست‌های‌وزن‌وزبان‌مطالب‌متعرضه‌اصل‌قضیه رالوث کرده‌اند. (از قبیل تکراروحشتناک کلمهٔ آرام که تقریباً همه جا برای موازنه و ته‌بندی به‌کار رفته) و همین‌طور ورود آدم‌های عجیب و غریب به شعر، یاگذاشتن یک دل یا جهان جلوی هر کلمه مثل دل شب، دل جنگل، دل زمان و دل دریا، هنگامی هم که شاعر می‌کوشد تنگ هم مطالبش را بیان کند و به سوی ایجاز برود مصرع‌های سست وپوسیده‌ای محصول کار اوست. مثلاً

از دکان‌های پر از رادیو و چرخ و سپر و لاستیک (ص ۲۲۵)

در هبوط تو شبانگاه گلی را دیدم
لحظه‌ای بسته و پس باز و شکوفان و سپس پرپر (ص ۱۶۸)

چون کلاغان سیاه

که شبانگاه به پرواز درآیند و به ناگاه به تیری و به سنگی بخورند
کودکان جیغ کشان گفتند
شمع‌ها را بکشید! (ص ۱۴۳)

که خواننده سخت از یاد می‌برد دارد شعر می‌خواند و بعد به یاد می‌آورد. چون در لهجهٔ محاوره‌ای هم چنین دکانی را یدک‌فروشی می‌نامند (مقصود از رادیو لابد رادیاتور بوده). و هیچ تنابنده‌ای دربارهٔ شگفتگی و پژمردگی یک گل اینطور حرف نمی‌زند. و غالباً سنگ و تیر به کلاغ سیاه می‌خورد، نه کلاغ سیاه به سنگ و تیر. و بچه‌ها جیغ‌کشان نمی‌گویند بلکه جیغ می‌زنند یا می‌کشند که «فلان...» و از این قبیل.

● دوم ــ ضعف منطق: [...]ضعف منطق (حتی آن منطق عاطفی و احساسی شعر) در شعر آقای براهنی ناشی از همان پراکندگی است. مثلاً:

۱ـ مسخ در واقعیت:
در صف اول شیران و صف دوم ببران و صف سوم یوزان و پلنگان و
شغالان، گاوان
.....
در صف هفتم موران و سپس زنبوران
در صف بازپسین، بازپسین حیوان، انسان

مسئله تقدیم حیوانات به یکدیگر از کجاست! لابد از داستان‌های محلی. ولی شاعر از آن چه استنباط کرده؟ آیا خواسته است تکامل انواع را آن هم با این بیان مضحک از نظر خودش شرح بدهد. یا بیشتر جنگ سرشکسته‌ای با (از جمادی مردم و نامی شدم) صورت بدهد؟

با ما بگو، با ما بگو
ای زاده تاریک‌تر از خویشتن. شب! (ص ۱۰۰)

که شب همیشه زاده روشنی است و متعاقب روز.

۲ـ عدم اجابت تالی به مقدم:

کلبه‌ام مرکز پرگار جهان است کنون
تو اگر چشم گشایی و مرا دریابی
سگ این دهکده با من چون برگ
دوست کودکی‌ام خواهد بود (ص ۶۵)

جملهٔ پایه اینطور است، «اگر تو خوب مرا بفهمی»، و جمله پیرو جواب می‌دهد، «سگ این دهکده با من دوست کودکیم خواهد بود»

۳ـ تعمیم غلط:

آخر کدامین زلزله ما را چو سگ‌های جهان دیوانه کرده است
(ص ۱۰۱)

که چنین افاده می‌کند که همه سگ‌های جهان فعلاً دیوانه هستند.

٤ـ اتصاف و استناد بی‌سبب:

[...]
زرع تا زرع چنان تنهایان
سرزمین‌های افق را همه خواهم پیمود (ص ۶۱)

که معلوم نیست تنهایان چگونه سرزمین‌های افق را می‌پیمایند.

[...]

۵ـ تخصیص بی‌جهت:

سرب از آفاق به روی لبهٔ بام تو می‌ریزد
چرا فقط روی لبه بام می‌ریزد؟

٦ـ تعقید بی‌مورد:

ناگه کلیدی در فضا چرخید و رقصید (ص ۸۸)

باغی از سبزی در چشم چراغ سبز روئید (ص ۱۸۵)

که برای بیان چرخیدن کلید و سبز شدن چراغ در واقع نقل از قفا شده.

۷ـ تشبیه به عین ذات:

بنگر *دریا* را

که چنان پاک **خلیجی** در خون... (ص ۶۸)

پس هنگامی که لوازم تشبیه و اتصاف و استعاره موجود نباشد همه کلمات را می‌توان بدون ضرورتی به دنبال هم قطار کرد. و چه کار سهلی است شاعری.

● **سوم ــ ضعف در بلاغت:** بیان آقای براهنی در اغلب اشعارش داستانی است. بیانی است صاف که پس از چند بیت یا بند آغاز، به جانب تشریح می‌گرود و برای اینکار بسیار از ایماژ کمک می‌گیرد. اما باز به علت آنکه هیچ خطی در اندیشهٔ شاعر وجود ندارد بسیاری از شعرهای او تصاویر پراکنده، بندهای مُتعرضه؛ تکرار مطلع و تکرار پاراگراف‌هاست. شاعر زرنگی‌هایی دارد. به کمک ترجیح و تکرار و کوفتن به در و دیوارحافظه (مثل کلمات قصار ناگهانی از طرف زنان و پیرمردان و کودکان یا عملیات عجیب مثلاً بالا رفتن شاعر از درخت و مشت زدن به چهره ماه ــ و لخت کردن گزمه‌ها به وسیله معشوق شاعر ــ عملیاتی که نه استقلال دارند نه به جایی از شعر وابسته هستند) می‌کوشد تا بین اشعارش ربط بنیاد کند اما با اینحال تنها ربط آن پراکندگی است (اشتباه نشود، مقصود این نیست که نفس چنین پرداخت‌هایی غلط است. مراد آن است که در موقعیتی که تشریح کردیم این کوفتن به در و دیوار حافظه تصنع بی‌سرانجامی می‌نماید.) از منظومهٔ یک زندگی منثور که بگذریم، بیان آقای براهنی نتوانسته است در تمامیت شعرهای بلند، خود را موجه جلوه دهد. عجیب نیست که در پاره‌ای از شعرها تکه‌های خوب پیدا شود اما شاعر برخلاف آنچه که خود توصیه می‌کند قدرت انتخاب ندارد و براستی متوجه نیست که مثلاً بین قسمت سوم و چهارم یادهای بامدادان (یعنی ناموفق و موفق) چه فاصلهٔ عظیمی نهفته است. [...]

[منتقد، بزرگ‌ترین ضعف شاعری براهنی را، ضعف تألیف او می‌داند. و پس از برشمردن موارد فراوان، می‌نویسد]:

گویندهٔ کتاب *شبی از نیمروز* فاقد یک دنیای ذهنی متعلق به خود است. وی از شاعران خارجی و داخلی و حتی از فیلم‌های سینما چیزهایی را برمی‌دارد، بدون آنکه بتواند به آن رنگ شخصیت خودش را بدهد. این است که هر تکه شعر او حتی با آن کلمات محدود، برای خود نوایی می‌خواند و هر جا که وی خواسته وجود مستقلی نشان دهد چه می‌فهمیم؟ شاعری که خانه‌اش در یک باغ است، مرغ سبز و ستاره و شفق و چیزهای آرام و سپید مثل یک مشت زباله دور بر او هستند. گاهی به شهر می‌آید. خیابان‌ها و گزمه‌ها و چراغ‌قرمزها را (که همهٔ آنها نیز اقتباس از فکر دیگران است) می‌بیند و برمی‌گردد تاطناب طولانی عرضیات را بگستراند و تکه‌های خود را در فواصل دور به آن بیاویزد. [...]

غرض این مقاله که به عنوان کتاب *شبی از نیمروز* قلمی شد، فقط خود کتاب یا دریافت استعدادها و ضعف‌های یک گوینده نبود، بل نیت آن بود که با تعریف مستقیم خصوصیات و ارسال امثله، برای همه کسانی که امر شاعری(خاصه‌نویردازی) راآسان می‌پندارندوبه‌خودجوازآزادی می‌دهند روشن شود که شاعری چه مراحل پنهانی دارد و طی هر منزل آن چنانکه برخی گویندگان سلف کرده‌اند مستلزم چه‌عرقریزان روحی است. حتی شاید بهتربود که عنوان مقاله، بحث کلی دربارهٔ (لوازم شاعر جدید) باشد. باشد که افاده کوتاه این مطالب در ایقان چنین وجه تسمیه‌ای مدد کند.»[۷۴]

در دو شمارهٔ بعد، داود رمزی پاسخ تک‌تک ایرادات محمدعلی سپانلو را می‌دهد و در بخش‌هائی از آن می‌نویسد:

«[...] مقالهٔ اخیر سپانلو در شمارهٔ هفت مجلهٔ گرامی نگین دربارهٔ مجموعه شعر *شبی از نیمروز* آقای براهنی توهمی پیش آورده است که خواننده را به صداقت حرف‌های سپانلو مشکوک می‌کند. این شک هنگامی تبدیل به یقین می‌شود که خواننده، مقالهٔ آقای براهنی را دربارهٔ

خاک سپانلو بار دیگر بخواند و ناگهان متوجه بشود که انتقاد سپانلو از کتاب شعر براهنی بر مبنای دلخوری و عصبانیت و انتقام‌جوئی قرار گرفته و ناقد ناعادلانه به قضاوت و داوری برخاسته است. [...]

شاعر منظومهٔ *خاک*، بینش و کاوش عینی و ذهنی شاعر را دربارهٔ اشیاء و آدمیان و جهان درماندگی می‌خواند.

سپانلو که خود ثبات چنین لحظاتی در شعر می‌باشد:

«یادم آمد در یمن بودیم.
آبجو کف داشت»

(و

«بوی شلغم مانده آواره میان راهروها».

چگونه به خود حق می‌دهد که اینچنین جاهلانه، در جزئیات زندگی امروز، زندگی دیروز، زندگی خاطره و تخیل غوطه‌ور شدن را «درماندگی» بخواند و شاعر *شبی از نیمروز* را یک «کاتب پریشان حواس» و «کم‌سواد» بداند.؟

[...]

آقای سپانلو که دربرگرداندن *افسانهٔ* سیزیف کامو با جملاتی مثل: «پس در درجهٔ اول موضوع عبارت است نوعی درستکاری اصلی و ابتدائی برای اینکه مثلاً مسائل لازم به‌پاره‌ای ازعقول معاصر نمایانده شود» (رجوع شود به *انتقاد کتاب*، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، مقالهٔ آقای سیدحسینی) ناتوانی خود را در ترجمهٔ زبان فرانسه به فارسی نمایانده است چگونه می‌تواند شعر پل والری را که مشکل‌ترین شعر جهان است بفهمد و چنان درآن غور کند که حتی در مورد تاثیر آن در شعر براهنی نیز قضاوت نماید.

از اشتباهات دیگر آقای سپانلو این است که کلمات را در انحصار شاعران می‌داند. مثلاً چون عبارت «حافظه و تخیل» را یکی از شاعران جوان احمدرضا احمدی به‌کار برده است گمان می‌کند که هم حافظه و هم تخیل مخلوق ذهن این جوان است. [...]

براهنی نمی‌خواهد ظواهر اشیاء را به همدیگر ارتباط دهد و اگر سپانلو نمی‌تواند در اتمسفر ذهنی شعر براهنی قرار بگیرد این دیگر تقصیر کسی نیست.

از این اتهامات سپانلو بر سطرهای شعر براهنی که بگذریم می‌رسیم به چندین اشتباه عمدی دیگر که از یکی از آنها یاد می‌کنیم. در جائی پس از آوردن دو سطر شعر در پرانتز، عبارت «وزن غلط» نوشته شده است. در حالیکه آقای سپانلو به عمد سه سطر شعر را با قرار دادن سطر سوم در کنار سطر دوم و به عنوان ادامهٔ سطر دوم، دو سطر کرده است و این آن سه سطر که از *شبی از نیمروز* نقل می‌شود:

«من یک عروسک بی‌سر را
تا آنسوی شفق
پرتاب می‌کنم»

که آقای سپانلو آن را بدین گونه نوشته‌اند:

«من یک عروسک بی‌سر را
تا آنسوی شفق پرتاب می‌کنم»

آخرین حرف اینکه سپانلوی عزیز! این نادرست است که تمامی روز را آدمی بخوابد و شب هنگام دیده بگشاید و از سیاهی و صدای جغد و ابرهای تیره سخن به میان آورد و شاعری پرکار و صمیمی را به صرف چند اشتباه، به غرض شاعری بیت پران و پراکنده‌گو و درمانده و کاتب پریشان حواس بخواند.

آقای دکتر عنایت [سردبیر نگین]، شما که گرمی و سردی روزگار را بسیار چشیده‌اید نیک می‌دانید که نویسنده نباید و حق ندارد انتقاد از نوشته‌ای را بر مبنای غرض‌ورزی قرار دهد، به آقای سپانلو بگوئید که مرد چون قلم به دست می‌گیرد باید جوانمرد باشد و جز براستی سخن نگوید. [...]»[۷۵]

و محمد حقوقی در مقالهٔ بلند «کی مرده، کی به جاست»، که در شمارهٔ

سوم *جُنگ اصفهان*، ذیل عنوان «مسئلهٔ گنده‌گوئی» چاپ شد، راجع به شعر دکتر رضا براهنی نوشت:

«[...] این گونه شعر، فقط و فقط شلنگ اندازی است، دستی برفراز ثریا و دستی دیگر، بر نشیب ثری، و رقص با تمام کرهٔ زمین. والسلام. و فاقد هرگونه پرداخت، و هرگونه ضرورت انگیزه‌یی که دست‌کم، اصل تحریک شاعرانه‌یی شود:

من از آنسوی پیاده‌رو، دیدم
عکس رمبو، خوش و ناخوش و سپید و آبی
و سپس مولوی افتاد از آن بالا

شعرهایی، که به مفهوم واقعی، شلخته و مغشوش است؛ و نشانهٔ اینکه رسیدن به ساختمان‌های کامل شعری کار همه کس نیست. شاعران این شعرها آنقدر از ساختمان‌های واقعی شعر به دورند که حتی از سرودن شعری کوتاه ولی استخواندار و متشکل که از صمیمیت حالات آنان حکایت کند عاجزند. اینان هرگز بدعت نیما را درک نکرده‌اند، چراکه:

آن زبان دل افسردگان است
نه زبان پی نام خیزان

و حتی، راز کوتاه و بلندی، و پایان‌بندی مصراع‌ها را. نگاه کنید با «که» موصول:

شعری از ساقه و گل، روی هوا
و کتابی، ز گیاهان بلوریتی که
زان سوی شیشه، به چشمان زنی می‌بینی

یا به این پایان‌بندی:

و در آن سردابه
در اسارت‌های
مه و دود و عرق تلخ، برادرهایم را دیدم

گویندگانی که اگرچه با همهٔ معیارهای فرنگی که دارند و حرف‌ها و

شعرهای تجربهٔ شده و فرنگی‌تر دم از فرض معرفت شاعر از محیط، و لزوم تجربهٔ واقعی او می‌زنند، لیکن هنوز از «و» وسط جمله حتی آگاه نیستند و نمی‌دانند که «و» وسط جمله، «واو» نیست؛ بلکه «اُ»ست:

زندگی لحظهٔ پیوستن و از خویش گسستن

و سپس پیوستن بود

شعرهایی، که تمام سطرهای آن، غرفه‌های مفصلی است از کلمات نامناسب و بیجا، مطنطن و چشم‌گیر، مانندِ مسخ، تناسخ، فصل، خطرناک، سنگین، بحور ابعاد، عقیم، مشکوک، مفلوک، محبوس، طاقچه، شقه، اطراف، مظنون، آژیر، مکار، دباغ، مفهوم، ایصال، امعاء، تلاوت، تأویل، الست، منشور، تخمیر، غلظت، اعقاب، تجمل، فریضه، مالیخولیا، مستأجل، مستأصل و... وسیله‌یی، فقط برای تظاهر به عمق فکر و توسع شعر. کلماتی که آنقدر بدون حساب کنار هم ریخته شده‌اند که به جای هر یک از آنها تقریباً تمام مترادفات آن را می‌توان گذارد. این شاعران، هنوز نمی‌دانند که نشستن و کلمات را به هم ریختن و حرف‌های کنده زدن (از همان حرف‌های فرنگی که برای‌شان تجربه شده است و بر دیگران ممنوع) و این را نشانهٔ کشفی جدید دانستن و تنها به این منظور که ما از زمان‌مان عقب نیستیم، شعر ما شعری جهانی‌ست؛ ما از آشوب قرن‌مان سخن می‌گوئیم، از غوغای آنسوی بحار، از زمانی که کنترل و توازن و تعادل خود را از دست داده است؛ آنهم در قالب جملاتی بسیار ابتدائی و فاقد هرگونه پرداخت؛ آنقدر سهل است؛ که در هر ماه دیوانی و با حرف‌هایی غلنبه‌تر می‌توان انتشار داد. حرف‌های غلنبه‌یی که فقط معلول ضعف و بالاتر از آن بی‌غمی و بی‌دردی‌ست؛ و عدم صمیمیت نسبت به دنیای شعر. و با چه خدعه‌هائی، آنچنان که گاه، متوهم‌ست که در تمام تاریخ هنر این نخستین بار است که در آلودن چنین ساحت پاک و در پشت پرده‌یی فریبنده، کوشش می‌شود. چرا که به عیان می‌بینیم که اینان، برای تحمیل شعر کال و کودکانهٔ خود به شعر پیشرفته و مجرب امروز، چه