بهار نقطهٔ فرجام بی‌سرانجامی است
بهار بود که گهواره گور یاران شد
من از تعهد گهواره‌ها و گورستان
غمین و خونینم
اگرچه می‌دانم
که نیست تجربه هرگز تمامت معیار
به من نگاه مکن
ز لاشه‌ام بگذر
چهار تاول چرکین
چهار جیب بزرگ
بدوز بر کفنت
سکوت کن، بگذر
وگرنه این تو و این من
وگرنه این تو و این مرزهای ویرانی
بهار بود که من ماندم و پریشانی
به من نگاه مکن

تاول ۷

ترا نمی‌بخشند.
مرا نبخشیدند.
ترا نمی‌بخشم.

تراکه تشویشی
تراکه تردیدی
تراکه پچ‌پچ زیر لبی و رخنهٔ ذهن.

ترا نمی‌بخشند
به تهمت دیدن
به جرم زمزمه کردن
و عشق ورزیدن.
به اتهام شنودن
و بازگو کردن.
مرا نبخشیدند.
ترا نمی‌بخشند.
که بی‌گناهی و بخشش سزای پاکان نیست.
بر آستان دنائت بسای پیشانی،
به من نگاه مکن،
وگرنه این تو و آغاز بی‌سرانجامی.

حریق باد مرا سوخت
سوخت
آیم کرد.
حریق هیچی و پوچی!
حریق بی‌هدفی تشنهٔ سرابم کرد.
هنوز می‌سوزم
هنوز...

چهار تاول چرکین
بدوز بر قلبت.
چهار جیب بزرگ
بدوز بر کفنت.
ز لاشه‌ام بگذر

که من
ز دودمان منقرض اشک و خون و یخ هستم
چو سنگوارهٔ ماموت.

اگرچه می‌دانم
که نیست تجربه هرگز تمامی معیار،
اگرچه می‌دانی
که از تعهد شمشیر و قلب بیزارم
اگرچه می‌دانند
هنوز بیدارم
هنوز...

نقد و نظر

گلسرخی در نقدی تحت نام «گذر از میان کورانی داغ» بر حریق باد، می‌نویسد:

«چگونه شاعری از یک نسل منقرض می‌تواند خود را با خواست‌های مردم امروز ما همگام نشان دهد؟ این سوالی است که همواره در خصوص تعدادی از شاعران نسل پیش مطرح می‌شود. [...]

جمعی از شاعران نسل پیشرو وقتی در چهار پاره‌سرائی و شعرهای رمانتیک سرشار از اروتیسم، ناکامیاب شدند (و زمان خیلی زود در خصوص عدم ارزش کارشان، به داوری نشست) به توجهٔ مردم به شعر اجتماعی وقوف یافتند. این شاعران، ناگهان بدون شناخت و دریافت‌های اصیل اجتماعی، به جریان شعری روز روی آوردند و برای آنکه مورد سرزنش قرار نگیرند شعر اجتماعی گفتند.

از این عده چند تن توانستند خودشان را با زمان تطبیق دهند، بدین معنا که به مسئلهٔ روزپسند آگاهی کامل یابند، اما از آنجائی که بنیاد کارشان

متحول نبود، شعرشان (با آنکه بهره از مضامین اجتماعی گرفت) در حد صراحت‌گوئی احساساتِ توخالی‌وفریادهای استغاثه‌و نومیدی باقی ماند.

نصرت رحمانی که بتازگی از او دفتر شعر *حریق باد* نشر یافته است، مثال صادق آن است. او با آنکه خود را با زمانش همراه کرده، ولی شعرش بی‌بهره از تأثیرپذیری‌های قشری و لایه‌های بی‌دوام کم عمق نیست. [...]

شعر رحمانی یک شعر سریع و گذراست: چون نگاهش بر مسائل تکیه نمی‌کند و نیز با گره خوردن‌های طولانی با عمق نیز آشتی‌ناپذیر است، شعرش با همان حالت عصبی و ابتدائی به بیرون پرتاب می‌شود و در نتیجه از اندیشه‌ای قوام نیافته و به زلال نرسیده بار می‌گیرد، حالات ساده و بی‌غل و غش، چنانچه همه حس می‌کنند و یارای گفتنش را دارند، به هیأت شعر می‌نشیند. رحمانی در حالی که والائی هنر را فرو می‌گذارد ولی از سوی دیگر شعر او شعری است جاندار، به یک مفهوم: از نظر بهره‌گیری از هیجانات و مسائل روز:

در دست‌های‌مان صداقت بدرود
در بال‌های‌مان هلاکت پرواز
در سینه‌های‌مان قفسِ تنگ
در معبر قفس،
تردید چهچهه می‌زد!

رحمانی گزارشگراست، اصولاً اساس کاراو برمبنای گزارشگری‌ست. گزارش او هشدار می‌دهد، هشدار به سقوط در پرتگاه، تیغی که به گردنت نزدیک می‌شود و سکوتی که تو را چون مرداب می‌گنداند ــ مگر این نیست که آدم در مسلخ تیغ را فراموش نمی‌کند؟

نصرت رحمانی ذهنی پرخاشگر، انتقامجو و برانگیزاننده دارد و این از خصائص اوست. شعر او لبالب از تلخی است، یک تلخی گزنده و طاعونزده، و بیشترش تب و تاب و فوران است:

چهار تاول چرکین / بدوز بر قلب‌ات / چهار جیب بزرگ، بدوز بر

کفن‌ات / ز لاشه‌ام بگذر /که من، ز دودمان منقرض اشک و خون و یخ هستم ــ چو سنگوارهٔ ماموت».

ذهن‌رحمانی، آن ذهن آرام نیست که حادثه‌ای در آن رسوب کند و بعد از تجربه به هیأت شعر نمایان شود. ذهن او یک دوربین است که پی در پی عکس می‌گیرد، و شعر او شعر آنیت‌هاست؛ محصول لمحاتی از درگیری روح آدمی است با هستی و نگرش گذرا بر آنچه که اینک بر او می‌گذرد.

رحمانی که با عمق شعری بیگانه است پس چگونه این نفرت عمیق را حفظ کرده است؟ نفرت شاعر حریق *باد* یک نفرت ریشه‌دار فردی است از هستی و نه از شرایطی خاص در محدوده‌ای از زمان و مکان ــ این را ما در شعرهای گذشتهٔ رحمانی در دفترهای گذشتهٔ او به وضوح می‌بینیم: کوچ، کویر و ترمه.

نفرت و تب‌زدگی رحمانی در دفتر *میعاد در لجن* پوست می‌اندازد و به خطابه‌ای عصبی مبدل می‌شود که اعتراضی و هیجان‌آفرین است. اینک که حریق باد دفتر شعرهای تازه او را می‌گشائیم با این انزجار و طاعونزدگی به گونه‌ای درهم شکسته‌تر و ذهنی‌تر رودررو هستیم. در گذشته رحمانی شاعر تصوراتی بود که مردم کوچه داشتند، و چنان دلبستگی به مسائل مردمی به صورت رئالیستی نشان می‌داد که همه را شگفت‌زده کرده بود و او را به خاطر جسارت‌های شاعرانه‌اش ستایش می‌کردند، اما این رحمانی، آن رحمانی سابق نیست که تابلوهای غم‌انگیز زندگی مردم را شلاق‌وار در چشم می‌نشاند، اینک او در ذهن خود کندوکاو می‌کند تا چیزی فراهم کند برای مردمی که او را ستایش می‌کردند. رحمانی در خاکستری می‌دمد که آتش خفته‌ای در زیر آن هستی ندارد، مرگ و نابودی تو را به رخت می‌کشد تا لحظاتی کدر شوی. او چون تو به تباهی خویش اعتراف می‌کند و در انتظار فرداست.

بیا ز راه مترس
اگرچه در پی هر گام، چنبر دامی‌ست

و راه‌ها همه مختومه‌اند بر سرِ دار
بیا به اشک بپیوند، جوی باریکی است
سپس به رود، اگر در هوای دریائی

نصرت رحمانی در کار شعر، همه همتش این بوده که خود را شاعر باب روز جلوه دهد و در این راه کوشش چندان بی‌ثمری هم نکرده است. [...]

سی و دو قطعه حریق *باد* را که می‌خوانی در ابتدا متوجهٔ نظر مثبت رحمانی به فرم می‌شوی و تلگرافی سخن گفتن او. رحمانی در گذشته تجربه‌هائی در این گونه شکل شعری داشت ولی اینک در حریق باد آن را به گونهٔ کاملتری در میان می‌گذارد که بیشتر در محاوره است ولی گاه پاراگراف‌هائی از شعر او با پس و پیش کردن چند کلمه جان می‌گیرد: «ای امتداد / آیا، در انحراف، نقطه پایان نهفته است؟ ای انحراف به تحریف / تحریف، تحریف انحراف».

سراغ چنین نمونه‌هائی را در حریق باد به فزونی می‌توان گرفت.

حریق باد آخرین تلاش رحمانی در دنبالهٔ پرخاشجوئی او در میعاد در لجن است. این دفتر شعر از محتوائی تازه و جدا از میعاد در لجن به ما نوید نمی‌دهد. همان حرف‌هاست منتهی به گونه‌ای دیگر، با این تفاوت که در دفتر شعر تازه اندوهی نیز همراه خشم شاعر راه می‌سپرد که در آن تازگی‌هائی می‌توان جست. [...]

رحمانی در اغلب سروده‌های دفتر شعر تازه‌اش سخت به واضح گفتن و خبردادن نشسته است. نشان نمی‌دهد. هر چیزی را که طرح کرده، پایانش را نیز اعلام می‌کند، بدین ترتیب حس قضاوت را از خواننده باز می‌گیرد. با این حال رحمانی شاعر صمیمیت‌هاست و این صمیمیت را در هر مصرع از شعر خویش باز می‌گوید و شاید خصیصهٔ شعر او همین صمیمیت زیاده از حد او باشد. [...]

نصرت رحمانی بدون شک در ردیف شاعرانی است که شعر معاصر

نمی‌تواند تأثیرات او را نادیده بگیرد. کار او، شگردهایش در ارائهٔ تصاویر فکری مردم، دست‌شستن از فصاحت و بلاغت بیمارگونه و کلمات تراشیده شده، فراموش ناشدنی است.

بهانه در رگ من شیهه می‌کشید:
ــ نخواب
زمان بیداری‌ست
هنوز بیدارم
هنوز...[۱۴]

مصیبتی زیر آفتاب و گل بر گسترهٔ ماه / رضا براهنی

براهنی، رضا / *مصیبتی زیر آفتاب*. ــ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ۱۵۰ ص.
براهنی، رضا / *گل بر گسترهٔ ماه*. ــ تهران: بی‌نا، ۱۳۴۹، ۷۲ ص.

رضا براهنی از شاعرانِ مشهورِ شعر متعهد در این سال‌ها بود؛ بدون آنکه اعتقادی به تبدیل شعر به شعار داشته باشد. پاره‌ئی از اشعار این دو کتاب تحول چشمگیری نسبت به کتاب‌های پیشین او داشت، ولی تأثیری بر زبان شاعران همعصرش نداشت.

دو شعر از *مصیبتی زیر آفتاب*، و سپس بخش‌هائی از نقد محمدعلی سپانلو و پاسخ دکتر رضا براهنی را می‌خوانیم.

مرگ یک مرد

در رثاء غ. ت. [غلامرضا تختی که شهرت داشت توسط خانوادهٔ شاه به قتل رسیده است.]

چه یادگار سیاهی نهاد بر درگاه
کسی که نعرهٔ خود را به آفتاب رساند
و هیچ رحم نکرد

به چشم خویش، به آن آفتاب خرمائی
که هیچ رحم نکرد
و مثل آب رها کرد بازوانش را
که بر سواحل تابانِ شانه‌های بلند
حمایلی ز افق‌های روشنائی بود

غروبِ گونهٔ نابش، هزار مردمک دیده را پریشان کرد
و در حواشی آئینه‌های پیر و کدر
کسی که سایهٔ خود را به آفتاب رساند
به خویش خیره شد و در هراس باقی ماند
و پشت کرد
به این رذالت گسترده بر بساط زمان
و خلق، خلق شهید از کرانه نالیدند:
«به روز واقعه تابوت ما ز سر وکنید
که مرده‌ایم به داغ بلند بالائی»

چه یادگار سیاهی نهاد بر درگاه
کسی که رحم نکرد
کسی که ماتم خود را به آفتاب رساند.

از آن بلندی گل‌ها

از آن بلندی گل‌ها مرا نگاه بکن
که در تمام خیابان به جز جماعتی از خارهای تازه فرو رفته در نگاه نمی‌بینم
کسی که باز تواند مرا نجات دهد
کسی که باز تسلی دهد
فضای سرخ تهی را که قلب می‌خوانند

پرنده پر نتواند زدن در این تنگی
شفاعتی بکن این در قفس هراسان را
و از بلندی گل‌ها مرا نگاه بکن

کشیده‌ایم دو تا خط، دو خط راست، موازی، کنار یکدیگر
و هیچگاه چرا ما کنار یکدیگر
نمی‌رسیم به آن دست‌های یکدیگر؟

در این نهایت یأس
شبانه از حرکات تو آفتاب بزرگی
طلوع کرد
در این فضای تهی، سرخ، یأس، یأس بزرگ
دو خط سادهٔ مسعود در نگاه شکفت؛
دو خط سادهٔ مسعود
که از تلاقی باران پدید آمده بود
به من حکومت خورشید را نمایان کرد.

نمی‌رسیم به آن دست‌های گسترده
شفاعتی بکن این در قفس هراسان را
و از بلندی گل‌ها مرا نگاه بکن

نقد و نظر

محمدعلی سپانلو نقدی تحت عنوان «مصیبت، مصیبت» بر مجموعهٔ *مصیبتی زیر آفتاب* نوشت که در *فردوسی* چاپ شد. در بخش‌هائی از این نقد می‌خوانیم:

«[...] من می‌خواهم از بالای شانهٔ کتاب *مصیبتی زیر آفتاب* با گروهی از جوانانِ شاعر و خوانندگانِ جوان شعر که دچار «عوارض مشترکی» هستند

صحبت کنم تا خسران عجول بودن، سرسری گرفتن و خود را چشم بسته به تئوری‌ها پرتاب کردن بررسی شود و ببینیم چگونه قریحه و جرقه‌های شعور ذاتی آدم در این میان فروکش می‌کند. و اما کتاب براهنی هم گاه‌گاه جرقه می‌زند و من ابتدا نمونه‌هائی نشان می‌دهم:

ماه سبکی است به مقیاس جدید شعر / [که] ز تنهائیِ شب می‌شکند الهامش (ص ۷). و رنگ‌ها به ساعت صدضلعی / خورشید / مشتاق‌وار می‌نگرند از دور (ص ۶۵). و ماهی که تبعیدی عصرها بود، سوی جهان بازگشته است (ص ۴۴).

این جرقه‌ها در آخرین کتاب شعر براهنی نسبت به گذشته‌اش فزونی گرفته اما ضعف اصلی که «ناشی از شتابزدگی» است به جا مانده، ودر قدم اول ما با نوعی پراکندگی در بیان و از دست دادن بلاغت کلام روبه‌رو می‌شویم. [...]»

منتقد، در جریان بررسیِ «از دست دادن بلاغت کلام»، موضوع غلط‌های وزنی در شعر براهنی را پیش می‌کشد و پس از اینکه موارد اقتضاءِ خارج شدن از وزن را برمی‌شمرد، می‌نویسد:

«اما براهنی در بسیاری اوقات، وزن را از دست می‌دهد بی‌آنکه ضرورتی در کار باشد و با کمی تغییر می‌توان وزن شعرش را اصلاح کرد؛ مثلاً: «دنیای این پرندهٔ بیمار را / چگونه توانی تفسیر کردن؟» (ص ۲۱)، مصرع دوم دچار غلط وزنی است و به سادگی می‌توان آن را اینطور نوشت: «چون می‌توان مفسر بود؟» یا: «حتی اگر تمامی خود را چو گل... / بر روی صفحهٔ کاغذ نگاه داشته باشی» (ص ۲۲) که مصرع دوم را به راحتی می‌توان مثلاً اینطور نوشت، یا چند جور دیگر، «بر کاغذی سفید مصور کنی». یا در این جا: «من ز درویشان خسته / و سیاستمداران ساحر / و مجانین غافل (!) پرسیدم.» که مصرع دوم دچار غلط فاحش وزنی است [...] این غلط‌های وزنیِ قابلِ اصلاح، کم نیست، اما شاعر در مواردی که متوجه بوده و خواسته وزن را درست عمل بیاورد با افزودن کلمات بیکاره

به مصرع‌ها، شعر را از معنی انداخته است. مثلاً در اینجا که از چهره‌های مُتّلون نسل امروز سخن می‌گوید: «پشت خاموشیِ باران‌زدهٔ پنجره‌ها / نسل چشمک به زنان شب هرجائی» یعنی نسلی که به زنان هرجائی (هنگام) شب، چشمک (می‌زند)، در حالی که اینجا صفت هرجائی برای شب آمده و فعل (زدن) هم از چشمک حذف شده و به هیچ قرینه‌ئی نمی‌شود از نظر دستور زبان فارسی، یعنی زبانی که بقال و چقال و ادیب و اریب با آن حرف می‌زنند، معنائی برای شعر یافت. [...]

غلط‌های وزنی آنقدر ایرادی نداشت چنانچه خود، مقدمهٔ یک تشتتِ دیگر، یعنی از دست دادنِ کلیت منطقیِ شعر نبود. [...] در این کتاب *مصیبتی زیرآفتاب*، این پریشانی به آنجا کشیده که ما مثلاً استعارهٔ کلیشه‌ئی می‌بینیم. یک کلمه داریم مثلاً «آهو»، جلوی آن چند تا نقطه گذاشته‌ایم. مُهر را می‌کوبیم. استعاره درست می‌شود. آهوی راهبه، آهوی ضمیر،...

برای این مقصود، من در ثلث اول کتاب *مصیبتی زیر آفتاب*، دو شعر را انتخاب می‌کنم: «مصیبت سلسلهٔ گل»، «مصیبتی زیر آفتاب»، به این دلیل که شاعر قبلاً آنهارا مورد پسند خویش و طرفدارانش اعلام کرده بود. و اتفاقاً، شاعر خوب انتخاب کرده، چون دو شعر نمونهٔ کاملِ سبک، و روحیهٔ صاحب خویش است. [...]»

منتقد، این دو شعر را تمام و کمال بررسی می‌کند و با تأکید بر این که حضور کلمات و اشیاء و آدم‌ها و مکان‌ها در شعرهای براهنی، نه در پی ضرورتی شعری، بلکه از روی ندانم‌کاری است، می‌نویسد:

«می‌خواهم خطاب به جوانانی که در این بلبشوی معیارها، ارزش کلمات را فراموش می‌کنند، بگویم: کلمات، پله‌های ظریف آسمان است نه علف خرس که بشود با جوال بارش کرد و جوال‌ها هم با یکدیگر فرق نداشته باشند.»

بخشِ آخرِ نقد، به کثیف‌نمائی در شعرِ براهنی اختصاص دارد. و سپانلو در این مورد می‌نویسد:

«از عوارضی که مُبتلا به شعر جوان ما شده، یکی هم این است که شاعران تصور می‌کنند برای منعکس کردن خشونت و زشتیِ زمانه کافی است از کلمات مُستهجن و موقعیت‌های کثیف، هر چقدر هم بی‌ربط به محمول باشد، استفاده کنند. در واقع برای نشان دادن کثافت، خودشان کثافت‌کاری می‌کنند. من نمونهٔ این تصور را از همین شعر «مصیبتی زیر آفتاب» می‌آورم که با کلمات تف و سفلیس و سوزاک می‌خواهد خشونت و بیرحمی روزگار را نشان بدهد:

و زنی که تُف سفلیسی خود را انداخت روی آواز (!) کبوترها. (ص ۳۸) [...]»[۱۵]

و در شمارهٔ بعد مجلهٔ فردوسی، «پاسخ دکتر رضا براهنی به انتقادات سپانلو، دربارهٔ مجموعهٔ *مصیبتی زیر آفتاب*، تحت عنوان «دفاع از اسطورهٔ انسانِ تاریخی، در شهر معاصر» چاپ می‌شود. او در بخش‌هائی از مقاله‌اش، می‌نویسد:

«[...] آن نوشته، بیشتر یک غرض داشته ــ که بیشتر به یک مرض شباهت دارد تا یک غرض ــ و آنهم اینکه آقای سپانلو کوشیده است ــ و سخت به جان و به تن و به دل ــ تا ثابت کند که آقای سپانلو، غرض از شعر و مفردات و ترکیبات آن را از قبیل شکل و محتوا و مضمون و استعاره و وزن کلمه و غیره را نمی‌فهمد. و چون آقای سپانلو ــ که این قبیل عوالم و عوامل را درک نمی‌کند ــ قلم به دست گرفته، دربارهٔ اینان حرف و سخن رانده است و آنهم سخت، به جد، لازم است که اولاً ثابت شود که چرا او این حرف و سخن‌ها را رانده، و آنهم دربارهٔ منِ ناچیز و شعر ناچیزترِ من؛ و ثانیاً ثابت شود، و سخت دقیق و روشن و صریح، که چگونه او از مقولهٔ ادراک شعر، بطور کلی، و شعر من بالاخص پرت است. و ثالثاً چگونه می‌شود مسائلی را به صورت فنی و دقیق پیرامون شعر مطرح کرد تا اگر کسی خواست داوری بکند به اصول و عقاید مراجعه کند نه ادا و اطوار و لجبازی‌های بچگانه. [...]»

او دربارهٔ مورد اول می‌نویسد که:

«در سال ۴۳ یا ۴۴ که منظومهٔ *خاک* آقای سپانلو درآمد، در همین فردوسی یادداشتی نوشتم به اعتراض که نَفَس نمی‌تواند پنجاه طول فاعلاتن را یکجا ادا کند، [...] از آن پس تاکنون آقای سپانلو این شیوهٔ مرضیه را پیشهٔ خود کرده است و هنوز با مصرع‌های نسبتاً کوتاه شعر می‌گوید. در آن زمان علت وجود تشتت در *خاک* را هم گفتم، ولی آقای سپانلو به جای آنکه از این کار عبرت بگیرد، همینکه شبی *از* نیمروز درآمد، بلافاصله کوشید طی مقاله‌ئی مفصل جواب بدهد. [...]»

سپس به یک‌یک ایرادات سپانلو پاسخ می‌دهد و می‌نویسد:

«هم «چگونه توانی تفسیر کردن؟» و هم «بر روی صفحهٔ کاغذ نگاه داشته باشی» نه از اول سطر بلکه از وسط صفحه شروع شده‌اند و به همین دلیل از نظر وزنی در ادامهٔ وزن سطر اصلی هستند. حالا این دو سطر را تقطیع می‌کنیم و فقط برای سهولت، تمام کلمات آنها را در ادامهٔ هر یک از سطرها می‌نویسیم:

دنیای این پرندهٔ بیمار را چگونه توانی تفسیر کردن
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات

حتی اگر تمامی خود را، چو گل، بزرگ‌ترین گل، بر روی صفحه کاغذ نگاه داشته باشی
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات فعولن

[...].»

و دربارهٔ ایرادِ سپانلو به مصراعِ «نسلِ چشمک به زنان شب هرجائی» می‌نویسد:

«این معنی کردن صرفاً از روی بیشعوری و بیهوشی است. این شب، شبِ زمانه و شبِ عصر ماست که هرجائی است. من اصلاً به زنان هرجائی کاری نداشته‌ام. [...]». و پس از اینکه به این نتیجه می‌رسد که: «۱.

آقای سپانلو ذات شعر را نمی‌فهمد؛ ۲. آقای سپانلو وزن شعر را نمی‌فهمد؛ ۳. آقای سپانلو زبان فارسی را خوب نمی‌داند؛ ۴. آقای سپانلو شیطنت و تقلب می‌کند؛ ۵. آقای سپانلو شعر را به گز نثر می‌سنجد.»
می‌نویسد:

«حالا می‌رسم به تصور غلط او از شعر مصیبتی زیر *آفتاب*»[۱۶]

البته بحث به همین جا خاتمه نمی‌یابد. در شمارهٔ بعد (۱۰۲۲)، دوباره آقای سپانلو پاسخ می‌دهد و می‌نویسد که براهنی از شرم حضور دیگران سوءاستفاده کرده و من می‌خواهم تکلیفش را روشن کنم. بعد منوچهر آتشی علیه براهنی وارد عمل می‌شود و نقد براهنی را لجبازی بچگانه و بی‌ادبانه‌ئی می‌داند،...

ازدیگرنقدهای‌خواندنی برگل برگسترهٔ*ماه*، یادداشت خسرو گلسرخی بود که در بخش «عیارسنجی کتاب» در روزنامهٔ *آیندگان* چاپ شد.[۱۷]

از صدای سخن عشق و بر بام گردباد و زان رهروان دریا / اسماعیل خوئی

خوئی، اسماعیل / *از صدای سخن عشق*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۱۲ ص.
خوئی، اسماعیل / *بر بام گردباد*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۰۱ ص.
خوئی، اسماعیل / *زان رهروان دریا*. ــ تهران: رَز، ۱۳۴۹، ۱۱۱ ص.

پیش از این تاریخ، دو مجموعه از خوئی با نام‌های *بی‌تاب* ــ در سال ۱۳۳۵ ــ و *بر خنگ راهوار زمین* ــ در سال ۱۳۴۶ ــ منتشر شده بود، که مجموعهٔ نخستین، نازل و مجموعهٔ دوم ــ به رغم بسیاری ارزش‌های ادبی ــ آشکارا متأثر از زبان مهدی اخوان‌ثالث بود. اسماعیل خوئی با مجموعه‌های سه‌گانه چهل و نه، به زبانی مستقل و متشخص دست می‌یابد و مطرح‌ترین و فعال‌ترین شاعر دههٔ پنجاه می‌شود.

اگرچه خوئی در این سه مجموعه نیز هنوز در پاره‌ئی از اشعار تحت تأثیر زبان اخوان است و همچون شاعران اجتماعی آن سال‌ها، هنوز زبانی

کنایی و تمثیلی دارد و به قول خود او: «باز گویا باید / گفتنم مثلِ نگفتن باشد / باز باید درِ صندوقِ خیالم را بگشایم / و ببینم در آن / قامت دیدن را، از ململِ پوسیدهٔ تمثیل / گردگون پیرهنی آیا هست؟» ولی با همین مجموعه‌هاست که شعرش، به سبب گسترش صبغهٔ فلسفی در آن؛ به مرور از جنبهٔ کنائی و تمثیلی دور می‌شود و همخوانِ با محتوای فلسفی ــ تغزلی، وزنی نرم و مُنعطف و دلپذیر می‌یابد و زبانش به استقلال و تشخص روشن می‌رسد.

زبان خوئی ــ چه در آنوقت‌ها که کاملاً تحت تأثیر زبان اخوان‌ثالث بود، و چه بعدها که استقلالی یافت ــ همواره زبانی پیراسته، و درست و فخیم بوده است؛ ولی فلسفه که در شعرش برجسته و آشکار می‌شود، زبانش هر چه بیشتر به توصیف و توضیح و نثر می‌گراید، ــ که البته به نفع جوهر شعرش نیست.

پس از انتشار مجموعه‌های اخیر خوئی، چندین نقد بر آنها نوشته شد که ما پس از خواندن چند شعر از وی، نقد خسرو گلسرخی را که تحت نام «شاعری در کشاکش تضادها و دلبستگی‌های خویش» در روزنامهٔ *آیندگان*، در همین سال چاپ شد، می‌خوانیم.

شعری از مجموعهٔ *زان رهروان دریا*:

در آفتاب بزرگ

ــ «عجیب از خود دور افتاده‌ئی!»
هماره ناشناخته‌ئی در من
با من می‌گفت:
ــ «عجیب از خود دور افتاده‌ئی!»
و گر گذارم بر دریا بود...
به موج‌ها می‌پیوستم.
به سوی ساحلِ همواره پیش می‌راندم

و سوی ساحلِ همواره
سوی بودن بود.
هماره می‌خواندم:
ــ «ماندن نبودن است؛
بودن روانه بودن...»

و بود و بود... تا آن آفتاب دیگر در من دمید.

خوشا
هزارگانه نبودن؛
خوشا یگانه شدن با خویش.

به نیمروزی ژرف و بلند چون تابستان،
باری،
دیگربار،
از آسمانی آرام چون پذیرفتن
بر دره‌های افتادن تافتم؛
و ذات خود را،
بر بستر حقیرترین رودهای سرگردان در شنزار
بزرگ، چون دریا، یافتم.

ــ «عجیب از خود دور افتاده‌ام!»
به خود گفتم.
و آفتابی دیگر در من دمیده بود.

در آفتابی حقیر

مثل شکفتن در بهار دهکده‌یی
که باغ‌هایش تنها گنجایش سرایش گنجشکی را دارند،
صعود دریا تا ابر
باران گشته بود؛
سقوط دریا از ابر
جوی؛
و سال‌ها بود ــ از گمشدن ــ
که جوی‌های پریشان بودند:
هزارگانه
و بیم دیداری ناگوار با مانداب...

در اوج تابستان، اما
ناگاهان،
دیگربار
حقیقت آمد؛
و زیر ایثار ناگهانی‌ی رگبار
دوباره جنگل توفان بارآور شد:
و سیل‌های خروشان در یکدیگر آویختند،
درهم ریختند؛
و بار دیگر
در آفتابی بزرگ چون جاویدی
دریا دریا شد:
من من شدم.

بیست و نهم تیر ۴۹ ــ تهران

شعری از مجموعهٔ بر بام گردباد:

در امتداد خیابان

زردپوشان به چه می‌اندیشند؟
صف به صف

ستوار

استاده به جای،
چون ستون‌هائی از پولاد
که بر آنها بامی از باد...
به چه می‌اندیشند این مردان؟
می‌تواند بود

آیا

کانسوی دانستن
دردی انداخته باشد چنگ
با دل این بیدردان؟

ـ بیدردان؟!

ـ آری:
اینچنین، از دور که بینی‌شان، پنداری
در نگاه هر یک
چنبرهٔ ساکت بی‌حسیِ هولی‌ست:
همچنان ماری افسرده ز سرمای زمستانی.
وای ـ
وای اگر سر بردارند!
پدران‌شان در مزرعه دارند دیانت می‌کارند
و نگاه هر یک

ـ فواره‌ئی از حیرت،
بر شده تا دل افلاک ـ

گوئیا می‌گوید:
ــ «ابرها، این همه ابر، این همه ابر،
آخر از چیست که امسال نمی‌بارند؟...»

آه، باید، به حقیقت باید،
باید اینان بپذیرند
آن صدا را، کز غرش هر رعد به گوش آید:

ــ «ابرها گاوان‌اند.
شیرشان را می‌خواهی نوشید؟
آستین‌ها را باید بالا بزنی،
و پذیرا باشی امکان لگد خوردن را:
ابرها را باید دوشید.
ورنه از اشک بر افروزی اگر صد فانوس
تیرگی‌های افق را، در چار جهت
همچنان خالی خواهی دید،
ور نکوتر نگری
پیس هر بارش مصنوعی نیز
خشکسالی خواهی دید...»

پدران‌شان در مزرعه دارند دیانت می‌کارند.
و برادرهاشان، در غربت شهر،
میهمانانی ناخوانده،
گیج، گم، سرگردان،
رانده،

وامانده.
و شگفتا! دردا!
مثل این است که این بیدردان:
زردپوشان را می‌گویم...

[اینک آن لحظه که باید گفت.
اینک آن لحظه که باید عریان گفت.
شعر خوب
مثل دیدن عریان است.
آه، اما من
با حروف سربی پیمانی دارم
و حروف سربی
دیرگاهی است که از عریانی می‌ترسند.
باز گویا باید
گفتنم مثل نگفتن باشد.
باز باید درِ صندوق خیالم را بگشایم
و ببینم در آن
قامت دیدن را، از ململ پوسیدهٔ تمثیل
گردگون پیرهنی آیا هست؟

هست:]

... زردپوشان را می‌گفتم:
مثل این است که این بیدردان
هم از این خاک نروئیدند؛
هم از این آب ننوشیدند؛

و ــ همانگونه که من ــ
هر یکی برگی از این باغ نیند.

مرگ خود را،
باغ
فوج جراری از زرد می‌آراید.
باورم نیست، خداوندا!
خواب می‌بینم پنداری:
بنگر، آن روح خزان است که، با دندان‌های زردش،
می‌خندد و می‌آید.

لحظه‌ئی سرخ
ــ که می‌دانی ــ
در راه است.
دیر یا زود
خشمی از دوزخ خواهد گفت:
ــ «آتش!»

گل یاس غمگینی را دیدم
رسته بر ساقهٔ بیداری
نگران در زردان:
ــ «با که بگویم
(می‌خواند و سری می‌جنباند)
که دلم خونین است؛
و که می‌سوزم، می‌سوزم، می‌سوزم از این
که چرا چونین است،

و چرا چونین‌اند اینان:
این خطرناک‌ترین مسکینان
وحشت‌انگیزترین فوج ندانستن
و توانستن...»

شانزده آذر ۱۳۴۶ ــ تهران

شعری از *از صدای سخن عشق*:

غزلوارهٔ ۵

در ازل پرتو حُسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
حافظ

در من امشب ترنم غزلی است.
دلم امشب ستاره باران است.
واژه‌ها را خبر کنید.

واژه‌ها را خبر کنید
تا که با کوزه‌های خالیِ خویش
بشتابند سوی من
کامشب
در من است آنچه در دف باران
و آنچه در نای چشمه‌ساران است.

عشق پیدا شده است
پرنیانِ وزیدنش
در باد
گونه‌ام را نواخت.

عطر او بود در طراوت صبح.
عشق پیدا شده است
می‌دانم
عشق پیدا شده است بار دگر.

آی دل
آی خاکستر غریب
وزش شعله را بنوش
بنوش!

مژده، پائیز جان!
کان پرستوی رفته برگشته است
باز، در دشت‌های خاکستر
جام آلاله شعله‌ور گشته است.

مژده، شب جان!
بال بگشوده نور
«همه آفاق پرشرر» گشته است.

مژده، خاموشیِ لطیف!
شعر سرشار!
در من امشب ترنم غزلی است
دل من دل شده است دیگر بار.

ازلی دیگر است این پیوند
پرتو حسن توست

و تجلی و
نردبام سرور.

دیگر آن به که هیچ دم نزنم.

نقد و نظر

خسرو گلسرخی در بخش‌هائی از یادداشت مغشوش و مخدوشی (که به نظر می‌رسد آکنده از اغلاط چاپی هم باشد)، دربارهٔ مجموعه‌های اخیر اسماعیل خوئی، می‌نویسد:

«[...] این سئوالی است که ما همواره از خویش می‌کنیم: چرا شعر ما از عنصر دینامیکی عاری شده، و چرا نه جذبه دارد و نه ما را منقلب می‌کند؟ شاید یکی از عوامل مهم آن، این نکته باشد که شعر ما با سرعت به سوی «طبقه‌ای» شدن به پیش می‌تازد و اسیر ضابطه‌ها و منافع و خودخواهی‌های قشر به اصطلاح روشنفکر شده است:

این اواخر بیش از هر چیز دیگر در ادبیات، شعر داشته‌ایم و راستی یک سطر از این انبوه کتاب‌های شعر را به یاد می‌آوریم، که شما را ولو لمحاتی بس کوتاه منقلب کرده باشد؟ و بتوانید با آن به عنوان یک بازتاب از جامعه خویش خلوت کنید؟ این جذبه‌های ناشی از عوامل تولید در ارتباط با معیشت، این مالکیت‌های کوچک و این جامعهٔ مصرف در حال تکوین، شاعر را تفاله کرده، او با اصل خویش، با وجدان خویش، و با آنچه که موقع تاریخ به او سپرده، بیگانه و مهجور مانده است و روز به روز گام برداریش به جلو، در خود جمع شدن است. سال‌های پیش را به یاد آورید که چگونه یک شعر زمزمه می‌شد، به میان توده‌ها می‌رفت و چگونه با فرهنگ عامه پیوند می‌خورد... واینک بُرد شعراز درگاه کافه‌ها، فراتر نیست.

سه دفتر شعر از اسماعیل خوئی را ورق می‌زنیم: *بر بام گردباد*، *زان رهروان دریا*، *از صدای سخن عشق*. اسماعیل خوئی در مجموع این سه

دفتر با توجه به انتظاری که از شعر در اینجا سخن آن می‌رود، شاعر کامیابی نیست، تنها با درنگ به تکه‌هائی از شعرهای از سال «چهل» به بعد اوست که در این مقاله ارزشی فراهم می‌آورد تا کار او را به داوری بخوانیم. قبل از هر چیز باید کارنامهٔ چندین ساله شعر خوئی را دید. اسماعیل خوئی شاعری است وابسته به نئورمانتیک‌ها، و از سوی دیگر، به سنت‌گرایان افراطی شعر امروز، شعر او در گذشته، شعری است که در خور هیچگونه ارجگذاری نیست، تنها می‌توان آن را به عنوان ابتدائی‌ترین تجربیات یک شاعر تحمل کرد.

خوئی در *برخنگ راهوار زمین* گام در جای پای اخوان‌ثالث می‌گذارد و این کتاب او با توجه به نفوذ اخوان‌ثالث، فاقد هرگونه آزادگی، حس و جهان‌بینی یک شاعرست، شعرهائی است بسیار حسابگرانه، از پیش اندیشیده شده، که نه تنها عنصر پویائی ندارد، بل همه عوامل شناخته شدهٔ شعر اجتماعی و غیراجتماعی اخوان‌ثالث را در خود فراهم آورده است. در نتیجه ما می‌توانیم به آسانی از گذشتهٔ او در تجربه و طبع‌آزمائی شعر، با توجه به نقطه‌نظرها و جبهه‌گیری‌هائی که برای خود به تازگی فراگرد آورده، درگذریم.

اسماعیل خوئی شاعری است که او را باید در تضادهای طبقاتی‌اش جستجو کرد، با همه مختصات و ویژگی‌های آن. او همهٔ سرگردانی‌ها و درماندگی‌های نسل خویش را در گزینش یک راه و روش به دوش می‌کشد و بدین لحاظ است که او گاه، رها در باد، رقص صوفیانه می‌کند و گاه کشن و منقلب به عوامل و بنیادهای اجتماعی راه می‌برد. راه خوئی کدامست؟ بدون شک راه دوم است، زیرا این حقیقت را با سروده‌های واپسین‌اش در میان می‌گذارد.

باید دید خوئی بیشتر به کار شاعرانهٔ خود، به طبع‌آزمائی خود و یا اصولاً به هدفی که در شعر سراغ آن را می‌گیرد، عشق می‌ورزد؟ همچنان که هدف او را در شعر نباید انکار کرد ــ با آنکه گاه سروده‌هایش واقعاً

سست است ــ باید این نکته را نیز یادآور شد که بیشترین سهم را در سه دفتر شعر اخیر او، کارهای صرفاً «شاعرانه» و نیز طبع‌آزمائی و تفنن با خود برده است.

کار خوئی که از جنبه‌های استتیک چندان در خور توجه نیست، این سئوال را مطرح می‌کند: که چرا شاعری که می‌خواهد استتیک را فدا کند،تا بدین پایه دچار خودبینی و شور و جذبه درویش مسلکی می‌شود؟ چرا دفترهایش سرشار از شر و شورش یک شاعر اجتماعی نیست؟ چرا در برابر دوبیتی‌هائی که فی‌المثل در «لندن» سروده چنان تسلیم شده که به آن اجازه ورود به دفترهای شعرش داده است؟ آیا این یک دلبستگیِ بسیار سطحی به کار شعر، جدا از هدف نیست؟ خوئی در آخرین سروده‌هایش در چند سال اخیر با مفهومی تازه از شعر اجتماعی آشنا می‌شود، شاعری که در سال ۳۵ سروده:

«بُوَد رخساره‌ات آئینهٔ من، خیالت همدم دیرینه من، دلم خواهد شبی چون ماه بر آب، بلغزد سینه‌ات بر سینه من» و اینک می‌سراید، «وسیل می‌گوید: تمام گودی‌ها را باید پر کرد و کوه و دره نباید باشد» ــ یا: «جنوب شهر ویران خواهد شد، و جای هیچ غمی نیست: جنوب شهر را آوار آب ویران خواهد کرد، شمال شهر را ــ ویرانی جنوب...».

خوئی با آنکه در چشم‌اندازش حقایقی از جامعه مطرح شده، و آن را به جد می‌گیرد ــ و در صمیمیت او هیچ شکی نیست ــ ولی گاه چنان کارش فرومی‌افتد، و چنان تزلزل می‌گیرد که اگر خوئی کشن و ناباور، آن خوئی که تضادها و ویژگی‌های نسل سرخوردهٔ خود را به دوش می‌کشد، از یاد می‌رود، شاعری در چشم می‌نشیند بسیار رمانتیک، آسیب‌پذیر و بسیار سطحی. شاعری که از چشم‌گردانی‌های خود در زندگی، تنها دلپذیری لحظات خصوصی ــ که لامحاله نمی‌تواند شعاع آن، بُرد آن عمومیتی را در برگیرد ــ می‌بیند، به زمزمهٔ شاعرانه می‌نشیند، و بدون آنکه به معضلات و عوامل جدی بپردازد عوامانه می‌سراید: «شاید آن

صحنه پیکار بگیرد ما را ــ نه بدان جرم که «اسرار هویدا» کردیم [...]. سنت‌پرستی خوئی دست او را در گزینش راهی واقعی بسته است و او گوئی جز مکاتب غزل سنتی ما، چیزی را پیش‌روی ندارد و «اجباری» راهی او را ملزم می‌کند که این مکاتب را هرگز از یاد نبرد. در حالیکه شعر تغنی و چنگ، چیزی به او نمی‌افزاید، و او را در ورطه‌ای رهنمون می‌کند که از جبهه‌گیری خویش مهجور می‌ماند. عوامل بنیادی اینگونه سروده‌های خوئی چیزی نیست که در ذهن او رسوب کرده باشد و به صورت زلالی شفاف که ناشی از تجربیات و کندوکاو اوست باشد. گوئی شعرهائی است موروثی، که فرزند با توجه به میراث پدر، ملزم به حفظ آن است. خوئی را باید جدا از این معضلات و ضایعات شعری دید، زیرا او با سرایش‌های اواخر خود، این جدا دیدن را باعث می‌آید. خوئی شاعری است اگر چه جهش نمی‌کند، ولی لنگان لنگان راه را هموار می‌کند. [...]

اسماعیل خوئی، شفیعی‌کدکنی و نعمت میرزازاده را باید از فرزندان خلف شعر اخوان‌ثالث دانست، زیرا این هر سه از شیفتگان و غرق‌شدگانی هستند در زوایای پنهان و آشکار شعر ثالث؛ و اگر شعرشان گاه بی‌امضاء باشد با شعر ثالث ممکن است اشتباه گرفته شود و این نه در تمامت کار اینان، بل در قسمت بزرگی از کارشان موج می‌زند. منتهی در این میان اسماعیل خوئی ذهنی گیرنده و باز دارد، اگر از زبان شعری خوئی درگذریم، شعرش نگاهی بازگویندهٔ روابط خاصی از جامعه است، با واقعگرائی و ایجاد شکاف دردمل‌های کورکه گاه‌خواننده را به‌درد می‌آورد و او را جابجا می‌کند. ولی زبان او آن‌سان برانگیزاننده و قاطع و برنده نیست، درویش‌وار و پریشان است. ــ اگر این را بپذیریم که شعر اجتماعی نیاز به زبانی پویا دارد و انگاره‌هائی خاص و طرز تلقی ویژه‌ای می‌طلبد. خوئی در پی زبانی پویا نیست و این بی‌ارتباط با جهان‌بینی او نیست.

آنچه که بیش از همه افق و دید خوئی را پر کرده است، «بودن» یا «نبودن» است. فاصلهٔ این دو، چندان به چشم او نمی‌نشیند، و همین است

که او را اسیر فلسفه‌های خشک و بی‌جان می‌یابیم. خوئی می‌خواهد به نوعی، شعر را با فلسفهٔ کلی هستی آشتی دهد و چون پرداخت به چنین چشم‌اندازی از شعر دشوار است، (و در شعر سنتی ما سرشار است و اشراق و شور و جذبهٔ کافی به همراه دارد) شعر او عامیانه کشش می‌شود، زیرا ابزار کار خوئی بسیار ابتدائی و متروک است. ارائهٔ چنین فلسفه‌ای، زبانی به غایت رسا می‌خواهد و باید چنان شاعر به استتیک توجه کند که خواننده سنگینی و بار خشک محتوای شاعر را تحمل کند. در حالیکه خوئی فلسفه را با شعر می‌آمیزد و بدون توجه بدین نکته که آشتی چنین فلسفه‌ای خشک با شعر آسان نیست، راه می‌سپرد.

بیشترین سهم را در سه دفتر شعر خوئی، شعرهای خیام‌وار او با خود می‌برد. خوئی چون «خیام» زندگی آسان را همواره در جدائی از اصل دردناک خویش می‌جوید. و برای او «انسان» انسان است و مهم نیست که در کجاست. [...] یک شاعر همواره در برابر سرنوشت تحمیلی قومش قد می‌افرازد و پنجه در پنجه آن می‌افکند و به عنوان یک فرد از یک قوم که بار موقع تاریخ بر دوش اوست، به ستیز برمی‌خیزد تا موج‌های عملی جامعه علیه «تحمیل» ایجاد شود و خوئی اغلب متأسفانه، این نیست ــ این شاعری که باید باشد ــ شاعری است که در حقیقت جوئی‌های خود اهمال می‌کند. به شور کاذب پناه می‌برد. و شبانه‌ها و شبگردهای او شگفت‌آورترین لحظات زندگی اوست، با همه صمیمیت‌ها و تلخی‌های آن. این «توقع» را خود خوئی با سرایش چند شعر به غایت واقعگرایانه و اجتماعی، در آدم به بار می‌آورد که او با شاعر «درویش مسلک»، «میخانگی» و مسائلی در این ردیف نمی‌تواند باشد. زیرا شکل او در قالب یک شاعر مردم‌گرا و اجتماعی است:

«باور کنید مردم ــ باور کنید ــ باور کنید ــ از ما سخن بگویید ــ ما را بزرگ بدارید ــ ما استکان اول خود را ــ هر شب به افتخار شما می‌نوشیم»

این تکه را با واقعیت موجود برابر نهید. آیا واقعیت موجود آن نیست که

همواره ورطه و شکاف میان توده‌های مردم و طبقهٔ خاص روشنفکر ایجاد شده است؟ آیا این سخن شاعر، صراحتی نیست از این حقیقت دردناک که ما را دیگر با مردم سروکار نیست و در دل از این ناباوران نفرت می‌پرورانیم، و تنها هنگامی که «ابر ودکا می‌بارد» همین مردمی که ما را به هیچ می‌انگارند، چنان جذابیت به خود می‌گیرند، که ما از آنان ملتمسانه می‌خواهیم باورمان کنند.

ما در کجا هستیم؟ برای که شعر می‌گوئیم؟ برای خودمان؟ به طور حتم هدف ما این نیست که برای خودمان بسرائیم. ما می‌خواهیم دیگران باورمان کنند و درد همینجاست.

خوئی را از سوی دیگر می‌بینیم در *از صدای سخن عشق* که خود را به سوی تغزل می‌کشاند. تغزل خوئی به استثنای دو «غزلواره»، تغزلی است بسیار متروک که علاوه بر آنکه از جهان‌بینی یک شاعر امروزی عاری است، از جنبه‌های زیباشناسی نیز در خور تعمقی فراوان نیست. کلمات خوئی در تغزل، همان کلمات متروک، مکرر و خاک‌خوردهٔ شعرهای سنتی است و پیوند کلماتش گاه خواننده را عصبانی می‌کند و آن گیرائی خاص شعر تغزلی را ندارد. یک شعر گیرا همیشه چیزی دارد پنهانی و نهانی و خفته در شکل و درون خویش، که وجه مشخص و معلومی ندارد، تا بتوان انگشت بر آن نهاد، این هیأت نامرئی شاید همان گرمائی و شور و شورش شاعریست در لحظه‌ی سرودن و بی‌خویشی. این هیأت نامرئی هر چند در شعرهای تغزلی خوئی تجلی می‌کند، ولی عمرش در طول خواندن یک شعر بسیار کوتاه است. در هر «بن‌بست» شور غنا می‌تواند به مدد شاعر بیاید تا مردم که دریچه‌های امید ساز به روی‌شان بسته است، توجه‌شان به عواطف والای بشری معطوف شود و با برابر نهادن آن با زندگی روزمرهٔ شکننده، که حتی فرصت اندیشیدن را از آنان باز می‌گیرد، نوعی نتیجه که آن روی زندگی است، نشانه گیرند، همچنان که «سخن عشق» در اردوگاه‌های نازی، اسیران را به مقاومت واداشت. این نکته را

نباید انکار کرد، در تغزل، خوئی راه نیامده‌ای را نیز هموار کرده است ولی خود در کشاکش این راه گرفتار سنت آمده و آن والائی را که جابجا با آن در تکه‌هائی *از صدای سخن عشق* مواجهیم، فرو نهاده و به تاریکی‌های مشخص غزل پیش رفته است.

ارزش خوئی در این نیست که او هرگونه شعری را برای هرگونه پسندی ارائه داده است، ارزش خوئی در پویائی اندیشه اوست که در انتظار یک تن‌پوش به غایت رسا، همچنان عریان باقی مانده و با همه عریانی خود، می‌گزد و می‌سوزاند.

خوئی را باید شاعر بی‌باوری‌ها، تضادها و ارزش و باورهای مسخ شده دانست. او شاعری است وابسته به همهٔ آمال و خواست‌های سرخورده بینابین دو نسل. نسلی در برزخ، که سرش را می‌تواند به هر دری بزند تا دریچه‌ای گشوده شود. اسماعیل خوئی با آنکه از نظر عناصر تشکیل بخش شعری، ضعیف می‌نماید و اهمال او در گزینش سروده‌هایش لطمهٔ فراوانی به موقع او زده است، ولی به او می‌توان به عنوان یک شاعر مقاوم، که می‌تواند راه بکوبد و هموار کند و آگاهی هنر و وظیفه را درهم آمیزد دل بست.

نگاه‌های رها

ــ هماره عاشق پرواز دور و بلند ــ
اگر غبار نفس‌های من گذشت؛
و دسته‌دسته ز دیوارهای شیشه گذشتید،
دگر به غربت این آشیانه باز نگردید.[۱۸]

سحوری / نعمت میرزازاده (م. آزرم)

میرزازاده، نعمت (م. آزرم) / سحوری. ــ تهران: رَز، شهریور ۱۳۴۹، ۱۷۳ ص.

اگرچه سعید سلطان‌پور، بانی شعر چریکی ایران و *صدای میرا*

نخستین مجموعهٔ شعر چریکی در ایران بود، ولی نخستین مجموعه از ایندست که در ایران شهرت فراوان یافت، سحوری بود.

به نظر می‌رسد که علتِ شهرتِ بیشتر سحوری نسبت به *صدای میرا* (که پرشوروخروش‌تروپُرصلابت‌تر ازسحوری بود.) چهارچیز بوده است:

۱. موضع تند ضدغربی (غربزدگی) شاعر، به تأسی از جلال آل‌احمد، مرشدِ بخش اعظم روشنفکران سنتیِ آن سال‌ها.

۲. نفحهٔ دینی اشعار، (بویژه که پیشتر، شعر بلند پیام در قالب قدمائی و مضمون مذهبی از شاعر سحوری چاپ شده و او را به عنوان شاعری مذهبی باگرایش تند سیاسی می‌شناختند.)

۳. زبان پخته‌تر و لحن فخیمِ خراسانیِ آزرم که تسلط او را بر ادب قدیمه نشان می‌داد؛ اگرچه سعید سلطان‌پور نیز خراسانی بود.

۴. اوضاع زمانه و رشد تمایلات چریکی در بخش عظیمی از روشنفکران که قابل سنجش با دو سال پیشتر نبود.

بدین ترتیب، بعد از *از زبان برگ* از شفیعی‌کدکنی که در بهار ۱۳۴۷ منتشر شد، سحوری به همراه عبور از علی موسوی‌گرمارودی، نخستین مجموعه‌های مذهبی شعرنو قابل اعتنا، از آغاز پیدایش شعرنو تا سال ۱۳۴۹ بوده‌اندکه نشر می‌یافت. این چند مجموعه، بویژه *سحوری*، بعد از *از زبان برگ*، عامل نزدیکی بیشتر سنتگرایان ادبی ـ مذهبی ایران با شعرنو بوده است.

ظاهراً سحوری در فاصلهٔ اندکی بعد از چاپ توقیف شد. ولی دستنوشته‌های متعدد آن، بلافاصله تکثیر شد و دست به دست گشت و به علاقه‌مندان رسید.

چنان که پیشتر نیز گفته شد، محلِ نقد مجموعه‌های سیاسی، عموماً نه مجلات، که جُنگ‌ها و بویژه محافل روشنفکری بود. چنین بود که در نشریات رسمی کشور در آن وقت، هیچ نقدی بر سحوری چاپ نشد.

دو شعر از این مجموعه را می‌خوانیم.