می‌رسیم به سئوال سوم.

شعار در شعر چیست و آیا این اصطلاح که حربهٔ شعر تسلیم علیه شعر مقاومت است اساساً ناظر به کیفیت بیانی شعر است یا خود موضوع. اینجا به سوءتفاهم یا مغلطهٔ بزرگی می‌رسیم. مغلطه به این جهت که معنی شعار به طوری که این کلمه مورد استفاده قرار می‌گیرد این است که کسی موضوعی را صریح و عریان اظهار کند. توجه داشته باشید، این تعریف به چگونگی موضوع مربوط نیست، با نحوهٔ بیان مطلب کار دارد. بنابراین وقتی شعر تسلیم به شعر مقاومت می‌گوید تو شعار هستی نه شعر، ضمناً دارد می‌گوید به این علت به تو حمله می‌کنم که حرفت را صریح می‌زنی در حالی که زبان شعر کنایی و غنی باید باشد، نه زبان روزنامهٔ خبری. اما مسئله این است که اگر موضوعی را با زبان صریح و عریان عنوان کردن شعار است و نه شعر، بنابراین شعر تسلیم‌در زمانِ ما یکسره شعار است چراکه از همهٔ تریبون‌های شفاهی و کتبیِ مجاز، سرگرمِ بیانِ عریانِ مسائلِ رختخوابی است. چطور شد وقتی تو شعر تسلیم دربارهٔ مسائلی از سر به پائین به فضیح‌ترین زبان که چه عرض کنم، به فجیع‌ترین بیان، که هیچ روسپی حاضر نیست واژه‌هایت را به زبان بیاورد با صدای بلند اندامت را به حراج می‌گذاری، اینها شعار نیست، اما اگر شعر مقاومت از مسائلی مربوط به سر و مغز سخن گفت آنوقت می‌شود شعار و نه شعر. اگر این شعار است پس معلوم می‌شود تو با شعارهای سازنده دشمنی و نسبت به شعارهای جنسی موافق. اینجاست که معلوم می‌شود تو به عنوان هنر شعر، داری نان به کدام تنوری می‌زنی.

سئوال چهارم و آخرین این بود که آیا می‌توان با مبانی زیبائی‌شناسی فرهنگی ارتجاعی، پدیده‌های هنری ضد این ساختمان را ارزیابی کرد؟

پاسخ یک کلمه است: «نه»؛ زیرا هم اساساً مبانی زیبائی‌شناسی مانند دیگر جلوه‌های فرهنگی و ذوقی مبتکر است و هم اینکه هنری را که اساساً با ساختمان جامعه تو طرف است، چگونه می‌خواهی با معیارهای

خودت ارزیابی کنی. مخاطب شاعر هم الزاماً شاعر نیست، یعنی هیچ لازم نیست شعر تسلیم از شعر مقاومت خوشش بیاید، مخاطب شاعر همهٔ مردم هستند که به زبان فارسی سخن می‌گویند.

اینها مسائلی بود که می‌خواستم روشن بشود. و به عنوان آخرین توضیحات اضافه می‌کنم که مخالفت با نیما هم که در آغاز با شدت و همراه با تمسخر انجام می‌شد و هنوز هم به نوعی می‌شود از مقولهٔ مخالفت شعر تسلیم با شعر مقاومت‌است نه از مقولهٔ مخالفتِ شعر کهن با شعرنو، به اعتبار فرم تازه آن؛ یعنی نیما به خلاف مشهور، به خاطر سنت‌شکنی در فرم شعر فارسی ــ که البته بسیار هم لازم بوده ــ مورد مخالفت و ناسزاهای اعوان و انصار قدرت‌های حاکم قرار نگرفته بلکه به خاطر مضمون و جهان‌بینی شعرش باید طرد می‌شده است. والا قدرت‌های حاکمه آنقدر افعال لازم دارند که به افاعیل عروضی کار نداشته باشند. او نسبت به مضمون و جهان‌بینی شعر حساسیت دارد نه به فرم آن. و یادمان باشد که شعر امروز فارسی در مجموع از شعر نیما به لحاظ مفهوم، خیلی دور شده است. و اگر می‌بینید با شعر امروز ظاهراً مخالفتی آنچنان نمی‌شود بلکه برای اکثریت آن که شعر تسلیم باشد مجال هم می‌دهند، به خاطر همین خاصیت بی‌خاصیتیِ اوست، به خاطر بی‌آزار بودن اوست، به خاطر تسلیم بودن اوست به خاطر اشتغال اوست به مفاهیمی که برایش درست کرده‌اند، والا به مجرد آنکه چموشی کند حق حیات نخواهد داشت. نمونه‌هایش را می‌دانید.

پیش از آنکه حرفم را تمام کنم این نکته را هم بگویم که شعر تسلیم حواسش را جمع کند که زمانه خیلی عوض شده است؛ یعنی اگر تا ده سال پیش در برابر شعر مقاومت لبخندی فیلسوفانه به لب می‌آورد که شعر را با مسائل اجتماعی کاری نیست و همه سیکل دوم دبیرستان‌ها را من در اختیار دارم و مرتباً دیوان‌های بستریات بیرون می‌داد و با اقبال نسبی نوجوانان و جوانان مواجه می‌شد، حالا در عمل دچار اشکال شده

است. [...] زیرا هم مشتریان آنها که با تصور لذات جوانی در شعر تسلیم دلخوش بودند حالا برای‌شان هزارگونه واقعیتِ عینی همان لذات را درست کرده‌اند ــ و آنجا که عیان هست به بیان احتیاج نیست ــ و هم به علت تشدید تضادها و درگیری‌های اجتماعی، بسیاری از همان مشتریان نیز به گروه کثیرِ جوانانِ درست‌اندیش و فهیم و مسئولیت‌شناس پیوسته‌اند که دردها و غم‌های ضروری و انسانی دارند و لاجرم خوراک فکری مناسب می‌خواهند. کتاب‌های شعری که شما دانشجویان می‌خرید و می‌خوانید می‌تواند آمار خوبی در صدق این واقعیت و هشداری جدی به شعر تسلیم باشد.

با اجازه‌تان حرف‌هایم را خلاصه می‌کنم و به این عرایض پایان می‌دهم:

۱. شعر می‌تواند در عین حال که به عنوان یک سلاح فرهنگی به کار می‌رود، دارای ارزش‌های شعر باشد.

۲. وسواسِ شعر تسلیم از اینکه مسائل اجتماعی به زیبائی شعر صدمه می‌زند و باعث جوانمرگی می‌شود پنداری نادرست است و در واقع توجیه گریز خودش از تن دادن به مسئولیت است.

۳. شعار در شعر ناظر به کیفیت مبانی است. هم شعر تسلیم می‌تواند شعار باشد و هم شعر مقاومت، و از این جهت نباید به شعر اجتماعی حمله کرد.

۴. مخاطب شاعر تنها شاعر نیست بلکه همه مردمی هستند که با همان زبان سخن می‌گویند.

۵. شعر معاصر به اعتبار مفهومی در سطوح بسیار وسیعی از شعر نیمائی دور افتاده است. و سرانجام، شعر زمان ما و شعر همیشه، شعر مقاومت است، نه شعر تسلیم.»[۲۴]

مقاله دوم، در دفاع از شعر غیر متعهد، و از یدالله رؤیائی است. همو

که نوشته بود: «شعر حجم [موج نو، شعر غیرمتعهد] از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد».

یدالله رؤیائی بانیِ نقد فرمالیستی در ایران و یکی از آگاه‌ترین منتقدین دههٔ چهل بود.

عبور از شعر حجم

یدالله رؤیائی

دیماه ۱۳۴۹

«شعر به زندگی خودش ادامه می‌دهد و تنها است. درهای سیاه و دردهای سیاه. در او و با او است که کسی چهرهٔ واقعی‌اش را باز می‌یابد. با اینهمه همه از شعر بی‌خبرند و گویا به شوخی‌اش گرفته‌اند. پس اینکه خودش را خوب برافراشته و نگه داشته است خبر از چیزی مرموز است. با وجود ثقل سنگین دنیائی که دوست داشتنش دیگر چندان آسان نیست، باز شاعران از پا ننشسته‌اند و در همه سوئی تونل‌هاشان را حفر می‌کنند. ادیبان پاسدار و دربانان ادبیات آرامند و آنچنان مانده‌اند که انگار همیشه حق با آنهاست. و کاملاً حق با آنها است. و در این میان آنچه از شعر برمی‌جهد و از شاعرانی که به شعر زندگی می‌دهند، کشف نقطه‌هائی در اوج است که بر آن تپش‌هائی اصیل و نیالوده، حیاتی مشترک دارند.

برای من انبوه دفترهای شعر ماه‌های اخیر را فرستاده‌اند و دریغ پراکندگی در چهارسوی کشور را. و ناگاه اولین خطی که از برابر چشم می‌گذرد: شاعران تنهایند و نمی‌دانند چگونه همدیگر را بیابند. در خوب‌ترین شعرها خلاء ارتباط هست. چه خبر *است*؟ *آیا از این پس شاعران واقعی خاموش می‌شوند*؟ و چه کس؟ نفس در دهان کیست صدا می‌شود؟

بزرگ‌ترین نقش را در شعر شاعران سال‌های ۳۰، دوستی‌هاشان و حشر و نشرهاشان بازی می‌کرد. تحسین‌هائی که برای هم داشته‌اند، و

قضاوت‌هائی که وهم نبوغ را از آنها می‌گرفت، مستقیماً از «شخص»شان می‌گذشت و در آثارشان می‌نشست. این دوستی‌ها در میان همه گروه‌هائی که وجودشان را حقیقتی اسیر کرده بود، همیشه بود. اولین کوبیست‌ها و اولین دادائیست‌ها به هم مهر می‌ورزیدند و دوستی‌شان اولین شرط وحدت عمل‌شان بود. و هم حالا، شاعران «نسل خلسه»، «بیت نیک»ها هم در چهارگوشه دنیا پراکنده‌اند. اما همه از هم باخبرند. هم به این جهت و نه به این جهت که کتابفروشی فرلینگتی در سانفرانسیسکو برای‌شان پاتوقی است، بلکه شبکه‌ای که آنها را متحد و مربوط می‌کند اضلاعی مهربان دارد. گینزبرگ آخرین مجموعه‌اش را به گرگوری کورسو تقدیم می‌کند و کورسو برای او «یک شاعر خیالی» است. قبلاً هم یک مجموعه به پیتر اورلوسکی Orlovski و مجموعه دیگرش را به Kerouac «بودای جدید نثر آمریکا» داده بود. چون است اینکه ناگهان از نسل سال‌های ۳۰ تا شعر جوان ما، که از معبری با حلقه‌های ربط حقوقی، مجابی، خوئی و سپانلو می‌گذرد خطوط عاطفی به هم می‌ریزند و دوستی‌های سازنده در میان فاصله‌های خراب می‌نشیند؟ و شاعران در هر حرکت تازهٔ شعری و در هر نوجوئی، ادامهٔ عشق را حذف کرده‌اند، و عشق را زنانه می‌بینند و یا نمی‌بینند؟ همیشه شعر، در میان همین دوستی‌ها زندگی کرده است. شعر در زندگی‌اش و در زندگی شاعران چیزی یگانه و تنها است. *همه جنایت‌ها را می‌توان اغماض کرد و تنها جنایتی که نمی‌توان به شاعر بخشید این است که: شعر را از زندگی شعر محروم کند. دفترهای سال ۴۹ را که ورق می‌زنم اندوه این پراکندگی می‌گیردم:* آنچه شاعران می‌بینند، یا نمایش خویش است در مسابقه‌ای کسالت‌آور برای افزایش خواننده و تحسین دست‌ها، و یا سوختگی جان است در خلوتی تنها و دور، مهجور از طبیعت حرکت. آن دسته از شاعران را نفس منتقدان بد گمراه کرده است تا قلمروی تحمیلی برای محتوای شعر خود ثبت کنند، و رها از دلبستگی به سرنوشت شعر، میراث شاعران متوسط نسل پیش از خود را

تکرار می‌کنند، و تا خوش‌آیند منتقد بد باشند، می‌خواهند صدای جامعه باشند و تا صدای جامعه باشند، بی‌هیچ دردی ناله می‌کنند که روستاها را کارخانه‌ها تصرف کرده‌اند و چمن‌ها را چکمه‌ها ویران...

شعر متوسط، شعر بی‌توقع، شعر تکرار، شعر سطح، که در سطح می‌ماند و در سطح جارو می‌شود از یک سو دفترهای شاعران شعر تعهد، تعهد اسمی، تعهد تصمیمی، تعهد تهوع را انباشته است و از یک سو، در دفتر شاعرانی که به عنوان زائده‌های کاذب حاشیه‌های آسان موج نو بروز کرده‌اند و شماره‌ای بر آن نمی‌شود انگاشت.

گاه در این میانه به نام‌هائی کم و بیش آشنا برمی‌خوریم که یا باید ــ اگر حرف شنوی ندارند ــ از سرشان گذشت که در کار خود شاد بمانند، و اگر حرف شنوی دارند که رک و راست خشونت کرد و صمیمانه و خردمندانه گفت که با این شعر در همینجا به نهایت رسیده‌اید، هم فریب خورده‌اید، هم فریب داده‌اید. ایست کرده‌اید و ایست داده‌اید. هدفی نمی‌شناسند و نمی‌دانند چرا داد می‌زنند. متعهد منتقد بدی شده‌اند که تعهد او نیز متعهد کردن اینها است.

من آن جنایتی را که گفتم به شاعر نمی‌بخشم، به مثلاً منصور اوجی[در این سوسن است که می‌خواند و تنهائی زمین]، سیروس مشفقی[در پائیز و نعرهٔ جوان] نمی‌بخشم، که زندگی شعر را از شعر گرفته‌اند تا «شعر زندگی» بسرایند. به تو چه مربوط است که زَنَک می‌خواند و به شعر چه مربوط است؟ و آن یکی عصیانش در چیست؟ نتیجهٔ انسانی کدام یک از شورش‌های قرن به او منطق عصیان داده است؟ کدامیک از پیامبران عصیان، از انتهای دیپلوماسی و مکر، انسان عصیان‌زدهٔ این روزگار را آزادی و فضیلت داده است؟ اول، این شعر تو است که نیاز به عصیان دارد، به زیر و رو شدن. در شعرت انقلاب کن، وگرنه خود را به بازی آسان مخالف‌خوانی سپردن، بازماندن از مشغلهٔ اعماق است، تزئین فکر است و فکر تزئینی است. تنها در آنصورت است که شعر، در قدرت حک

یک فریاد در اذهان، تنها است. چراکه جامعه حرفی است و شعر حرفی دیگر.

فرهنگ هم خلق‌های انقلابی را بتدریج جذب می‌کند و هیچ کوشش غنیمتی از دست او نمی‌گریزد. چرا لوتره آمون و رمبو در تاریخ «رسمی» روحیهٔ اروپائی شریک می‌شوند و نیما محیط ذهنی برای یک عصر می‌سازد؟ که نه نیما و نه لوتره آمون روی صحنه نرفتند و آن یک «مرغ آمین» و این یک «آوازهای ملدورور» را جلوی ده هزار نفر نخواند.

آن اهریمن، اهریمن تاریکی که در ما شعر می‌نویسد، در طغیان ما و در انقلاب ما مسکن دارد. و خوی این اهریمن تا زمانی که منقلب نشده‌ایم بی‌تغییر می‌ماند. برای شاعر بودن کافی نیست که انقلابی و عصیانی باشیم، بلکه این عصیان باید به شیوه‌ای بیان شود که خشم و اضطرابش را با مرد شیفتهٔ شعر تقسیم کند، و این تقسیم چنان نیست که برای مرد کوچه، به زبان مانوس او، نوحه یا رجز بخوانیم. اگر امه‌سزر و آلن گینزبرگ به این تقسیم موفق می‌شوند تنها برای این است که این یکی از طریق تراکم وردوار آیه‌ها، و شدت خطاب‌ها، خشونت و تفاخر تصویرها به آن می‌رسد و آن یکی با چنان سلطه‌ای بر زبان، حرفش را بافت می‌دهد که انگار کمپرسی از آهن و فولاد... سزر انتخاب نکرده است و شعر گینزبرگ نتیجه منفی انتخاب نیست. اول به شعر بیندیش و به صیقل سلاح (که این خود نیمی از عمر است) و آنگاه، خود را به صداهای وحشی درون بسپار، به هر کجا کشیده شدی، نجات تو و توفیق تو آنجا است. اگر انتخاب کنی انتخاب شده‌ای. باید فاسد کنی یا فاسد شوی، بگندانی یا بگندی. هیچ چیز *فاسدکننده‌تر از این ایدئولوژی ساخته و پرداخته نیست*. آرتور در نامه‌هایش به ژاک ریویر می‌نویسد: «به محض اینکه نقشه ذهنی را پذیرفتید، تمام لختی‌های روحیه را پذیرفته‌اید»...

با فاصله‌ای چندان از این گروه، دفتر شعرهای اسماعیل خوئی [بر بام گردباد] در جائی نشسته است که نه رضایت می‌دهد و نه اذیت می‌کند.

اذیت نمی‌کند، برای آنکه خارج از این دفتر خبر از تحول می‌دهد، رضایت نمی‌دهد برای آنکه چهرهٔ متوسط از کسی ارائه می‌کند که چهره‌ای بالقوه در سواحل تعالی دارد. و چنان است که اگر آن چهرهٔ بالقوه را با ذخایر پنهان نمی‌شناختم، آن فاصلهٔ چندان را هم حذف می‌کردم. خوئی که می‌داند در ماوراء چه خبر است باید از این جویبار کم آب ناامید قطع‌امید کند تا در شعرِ ماورائی به جادو و جبروت برسد و اسرار حجم را کشف کند، وگرنه با تأثیری که از یک شعر مرتجع دارد، همشهریانه در حوالی طوس می‌ماند.

در سوی دیگر، انبوه این دفترها، شعر آسان‌یاب اصل گم کردهٔ بی‌ریشه‌ای جاری است که جذب‌کنندهٔ همه جنبه‌های منفی شعر امروز است. وجه مشترک همهٔ آنها بی‌وزنی است. گوئی مشکل این شاعران همه در وزن بوده است، هیچ چیز دیگری در زیباشناسی شعر ندیده‌اند. هر قطعه شعر، تراکم تصویرهائی است که با طبیعتی کودکانه، مجموعهٔ ساکنی از بذله و تکرار ارائه می‌کنند. در زمانی که در روزمره تمام می‌شود و در مکانی که خانه و خیابان محصورش می‌کند، اینها همان زائده‌های زحمت‌اند که گفتم در حاشیه‌های کاذب موج نو بروز کرده‌اند. بر سر این شعرها چون نمی‌مانند، نمی‌مانیم، و تنها در این میانه دو نام تازه را با قید احتیاط از این مسئله استثنا می‌کنم: علی قلیچ‌خانی [قفس نامحدود من] و احمدرضا چه‌که‌نی [نفس زیر لختگی] که فاصله را از سایهٔ همسایه پر می‌کنند ولی دوگانه می‌مانند، و شاید فردا موج نو و هر موج نوع را پشت در منتظر بگذارند، به شرط آنکه به معماری حجم‌ها در شعر دست بیابند.

بریده‌های به سهمناکی تجرید گوشت و عشق /که دندان‌های سفید را / میان جبر سکوت نشانده‌اند / چکه‌چکه قلبم / می‌تپد / و هنوز فنجانم / روی قالی‌ست / و هنوز دود سیگارم / در پشت مه زمستان خواب دیده‌ام است. / «با سرانگشت‌های» احمدرضا چه‌که‌نی

چه‌که‌نی شاعر عبور از حجم است، و اولین کتابش اولین جاه‌طلبی‌هائی است که برای دیگران آخرین است. نیز اولین کتاب هوشنگ صهبا [انسان شیشه‌ئی] که نامی آشناتر از آن دو است و با توقع فرم و پیراستگیِ زبان خبری از توانائی تشخیص است:

با دگمه‌های ادامه / با دگمه‌های عریانی / ... / معماری تن تو / تاریخ انحنا است.

ضایعه در اینجاست که هیچ حرکتی در شعر معاصر اینهمه ضایعه نداشته است، چراکه یکی دو چهرهٔ آغازکننده اگر به پرنسیب‌های کارشان می‌رسیدند و از آنها ضلع و استخوان می‌ساختند، اینهمه سر بار را چوب‌بستی بود که تحمل کند تا با اولین آفتاب، ریختنی‌ها بریزند و تنها بارهائی بر آن جلوه کند که با اضلاع پیوند گرفته‌اند. و در جستجوی اصل‌های نیاسوده در بیست سال فاصله بی‌تردید به جا پاهائی می‌رسیم که در شعرهای آخر هوای تازه، در «آبی رنگ» شاهرودی و در شعرهای به نثر منوچهر شیبانی و هوشنگ ایرانی، و پیش‌تر، پیش تندرکیا، ادامه‌اش می‌توانست خلاءِ بین سه نسل را پر کند و بنیهٔ شاعران بی‌بنیه هر دو نسل باشد. چراکه نسل فاصل بین این دو نسل (نسل سال‌های ۳۰) خود بنیه و بیانی دیگر دارد، نه به خاطر اینکه وزن را از شعرش نگرفت، بل برای آنکه به نثر نگاهی دیگر می‌کرد. و حالاکه آن ادامه نگرفت و چنان نشد، تغذیه‌ای چنین به هر دو نسل قبل و بعد خود می‌کند.

در کشف اصالت تصویرها اگر جستجو کنیم، چند تشعشع کلامی می‌بینیم که آشفته از تماشایند، و از موهبت همین آشفتگی، تصویرپردازی‌شان ارائه کنندهٔ چند استعداد است: ۱. استعداد شکل دادن تصویر که البته گاه، ناگهان استعداد از شکل انداختن تصویرهای دیگر می‌شود؛ ۲. استعداد تغییر دادن تصویر یا تعویض تصویرها، که آن نیز گاه، به صورت مجموعهٔ مصور ساکن درمی‌آید؛ ۳. استعداد تجمع ناگهانی تصویرهاکه همیشه به صورت مجموعه مصور حرکت بروز می‌کند. یعنی

یک حرکت تصویردهنده، که تظاهرش در میان این دفترها ــ دریغ! ــ خیلی کمتر از دو استعداد قبلی است.

در قلمرو دو استعداد اول، اینجا و آنجا، ازکنار شعر و از شعر البته گاه می‌گذریم، نه با توقّع کامل فرم، بل با زندگی آزاد ذهن: مثلاً آنجا که تصویر حاضر تصویر غائبی را به یاد می‌آورد، همان تشعشع کلامی است که ادامه می‌گیرد و ما در ادامهٔ طولی آن حرکتی تصویردهنده داریم (سندبادهای سپانلو و شعرهائی از *قفس نامحدود من* و بعضی از شعرهای *انسان شیشه‌ای*). در اینجا تماشا یک واقعیت است و خاطرهٔ تماشا واقعیت تماشا است که برای حافظه اعتیاد می‌آورد و این اعتیاد، انس به رنگ و انس به شکل است (شکل متعلق به طبیعت نه متعلق به ذهن) که همیشه به کمک خود کاری ضمیر دلتنگی‌آور و اگزوتیک می‌شود، در زمان و در مکان.

گرچه ارزش این تصویرها به موقعیت آنها نیست بلکه به گسترهٔ خیالی آنها است که اگر هاله‌ای باز ارائه کند، فرصت گریز به خواننده می‌دهد، ورنه نمی‌دهد:

آهنگ عشقبازی مرجان‌ها / ــ منظومهٔ اسارت ــ / طرح دماغه‌ها را در فکر می‌پزند. / در برج دیده‌بانی ساحل سراب / و در سراب کلی دریا / در ساحلی که حد قرارش / در اختیار مد مدام است / با انتظار دریا می‌خفت / سلطان سندباد /

«سندباد هشتم»

و این هالهٔ خیالی از قلیچ‌خانی:

من سراب‌ها را می‌شناسم / در کویر کلمات / و قهقهه دریا / طرح مدام من! / ای ارتفاع گیج / رها شده بر گستره‌های آگاهی! / در تو می‌رقصم / تا شاخک‌های ویرانم / از شعله‌های تقدیس / بگذرد.

«قفس نامحدود من»

و گستره‌هائی اینگونه از صهبا:

از آتشی که وسعت تن تو بود / اندازه‌های واژه شن را سوزاندی / پائین پله‌ها... / آنجا ترازنامهٔ تبخیر و آب را می‌خواندی / ای امتداد عصر حجر تا من! /

اما اگر ارزش تصویر را موقعیت تصویر معلوم کند، توقع فرم پیش می‌آید، دایره، اتفاق، و...

اینکه موقعیت یک تصویر را، افسون تصویر دیگر نگاه بدارد، اینکه یک تصویر سرگردان نباشد، بلکه تصویرها سرگردان هم باشند تا در جائی که ناگهان انفجاری دایره‌وار بگیرند. در اینجا به جای جستجوی یک حرکت تصویردهنده در ادامهٔ طولی، مجموعهٔ مصور حرکت داریم که *اتفاق* می‌افتد، و وقتی اتفاق می‌افتد چیزی نو در ما تجربه می‌شود، این مجموعهٔ مصور حرکت، بی‌تدارک قبلی می‌آید و پیش می‌آید و مستقیماً سراغ روان آدمی را می‌گیرد، و در آنجا تکوینش اتفاق می‌افتد، مثل یک حادثه، انگار خود، اتفاق افتاده‌ایم، و این همان چیزی است که گفتم خیلی کم در دفترهای شعر تظاهر کرده است.

به غیر از دفتر دوم شعر دیگر که در جای خود صحبت کرده‌ایم، از شعرهای آخر حقوقی که بگذریم، کمتر جای پائی از این ادراک شکلی، در دفترهای شعر می‌بینیم. فقط در شعرهائی از کتاب *فصل‌های زمستان* و در چند شعر از کتاب *گل برگسترهٔ ماه* روی این تکنیک از کار، اتود شده است.

اما شعر به این مدار نمی‌ایستد: هم از ادامه‌های طولی، و هم از دوائر حرکت می‌گذرد و به حجم می‌رسد، به معماری حجم یعنی رسیدن به یک زندگی ماورائی با پریدن‌های از سه بعد، که در بازگشت به سکوئی که از آن پریده است، نمی‌رسد. به سکوی واقعیت، واقعیت مادر. اصلاً بازگشتی نیست، چرا که بُعدهای طی شدهٔ پشت سر تصویر، خراب شده‌اند و در بازگشت، خود احجام دیگری است که طی می‌شود.

شعر حجم، شعر دریافت‌های فوری، شعر دریافت‌های مطلق، و شعر

عطش دریافت‌های مطلق و فوری است، که تسکین نمی‌پذیرد. شعر جستجوی کشف حجم برای جهیدن در جذبهٔ حجم‌های دیگر است.

تصویر در شعر حجم، امتدادی دیگر دارد: نمی‌خواهد تثبیت شود تا چهره‌ای قاطع و بی‌تغییر بگیرد، و با خصیصه‌های تماشا در شعاع تماشا بماند. از اینرو در لحظهٔ تولّد، اسکله و داربستی ارائه نمی‌کند. فقط نمائی است که اضلاع و پایه‌هایش را خواننده می‌گذارد. این است که وقتی خوانده می‌شود مایهٔ خیالی‌اش را رها نمی‌کند. تصویر، در استعدادهای نخست، در قلمرو مشاهده می‌ماند و ما را به سازش با خود عادت می‌دهد. اما در اینجا، چون مایهٔ خیالی‌اش را رها نمی‌کند ما را به جای سازش با خود، به رؤیا می‌برد و خود مدید می‌ماند، همیشه به صورت مجرائی و یا فضائی برای استنشاق تصویرهای تازه. و به روان آدمی اختیار می‌دهد تا خود احتیاجی را که به تازگی دارد به میل خود تأمین کند.

شعر حجم زندگی‌اش را از سال‌های ۴۶ و ۴۷ به صورت پراکنده آغاز می‌کند: در *دلتنگی‌ها* و کتابی از پرویز اسلام‌پور، و اولین تظاهر گروهی‌اش در دفترهای روزن (شمارهٔ اول و سوم که توسط نگارنده تنظیم شده بود) و در شعرهایی از محمود شجاعی، پرویز اسلام‌پور، بیژن الهی، بهرام اردبیلی و صاحب این قلم به وقوع پیوست که حکایت از حرکتی تازه و متحد می‌کرد اما هنوز نام حجم‌گرایی را با خود نمی‌برد. ادامهٔ این حرکت گروهی با نام حجم‌گرایی اولین‌بار در شمارهٔ دوم شعر دیگر تظاهر کرد و عکس‌العملی که نسبت به این دفتر شد چیزی شبیه سکوت و یا تحسینی در گریبان بود. غیر از حرف‌هائی که از منتقد هنری *آیندگان* خواندیم که حسن نیتی به زحمت ارائه کرده بود، و بیشتر به حیرت شبیه بود، تحلیل نسبتاً کافی از جواد مجابی در صفحهٔ هنری *اطلاعات* آمد که وجود حرکتی نو را در گروهی یکپارچه اعلام کرده بود. شمارهٔ دوم این دفتر شاعرانی را گروه کرد که در تجربهٔ کارهای خویش به تکنیک «معماری حجم» رسیده بودند و یا طبیعت کارشان چنان بود که می‌توانستند برسند:

هوشنگ چالنگی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، پرویز اسلام‌پور، بیژن الهی و فیروز ناجی که با نگارندهٔ این سطور دیرزمانی از تپش‌های مشترکی که در شعر هم می‌جستیم به من نزدیک شده بودند. در حشر و نشرهای روز و شب‌مان، و به دنبال تأمل‌های بسیار بر سر هر کار، و در جستجوی کشف‌اصالت‌ها، به دریافت تئوریک این طرز کار دست می‌یافتیم. و گروه از هیجان این دریافت به تکان می‌آید: آنچه پیش از این ضمیر ناخودآگاه این شاعران می‌کرد، اینک به قسمت آگاه ضمیرشان پا گذاشته بود و شاعران به فلسفهٔ کارشان دیگر پی برده‌اند. دیگر شعر در فاصلهٔ بین ضمیر شاعر تا کاغذ هدایت می‌شود. تا آنجا که هدایت، از کورهٔ ورزهای ناآگاه، بی‌دخالت شاعر انجام گیرد. زمستان سال چهل و هشتِ من به طرح و تشریح این دریافت‌ها گذشت: یک حجم چگونه ساخته می‌شود، و در ساختمان یک قطعه چگونه معماری می‌شود، چه نمائی دارد؟ و از اینجا، معیار و ضابطه، حصارهائی می‌شود تا این گروه را در فاصلهٔ فرسخ‌ها از مناظر دیگر شعری تولد دهد که کمترین فاصله‌اش با منظری است که گفتم ارزش تصویرش را موقعیت تصویر معلوم می‌کند (دایره و اتّفاق).

ضابطه‌ها معلوم شد و حالا دیگر می‌شد شعرهای دفتر را به راحتی انتخاب کرد و وصله‌های ناجور به راحتی و خود به خود کنار می‌رفتند. با اینکه یکپارچگی آثار، ارائه‌کنندهٔ حرکت گروهی تازه‌ای بود، معذالک، نداشتنِ توضیح‌نظری و تئوریک، تنهانقص دفتر بود. مانیفست حجم‌گرائی که به دنبال شب‌های دراز بحث و گفتگو، از طرف شاعران گروه تأیید و امضاء شده بود، برای انتشار زود تشخیص داده شد. به حساب اینکه با انتشار این دفتر که در حقیقت اولین شمارهٔ این جنبش بود طلیعه‌ای از جنبش نشان داده شود و نطفهٔ انتظار بیانیه باشد برای شمارهٔ دوم و سوم. و این طلیعه در اثری از نگارنده که مجابی آن را «بیانیه‌وار» دیده بود و خود نام آن را، و این سری از کارهایم را، «شعر ـ فکر» نهاده‌ام افشا شد.

«... بحران من، بحران زیبائی بود. من این بحران را تعقیب می‌کردم، تعقیبی آسان بود، گرچه از بیراهه‌های من می‌رفت، و گرچه رفتاری بیراه داشت... پس باز خود را به شعر سپردم، و از نهایت آنسو رفتم که در هزیمت زبان تقدیر واژه‌ها می‌رفت. که حرف، هر حرف ذره‌ای می‌شد و حرف‌های ذره‌ای من، فضاهائی را دعوت می‌کرد پاشیده و شکسته که انگار، کویر شن را با حالت درخشش لرزنده‌شان می‌برد. و کلمه‌های بی‌دلیل، که بی‌دلیل پهلوی همدیگر قرار گرفته بودند، پهلوی بی‌دلیل همدیگر بودند که حس و حالت می‌زائید، بی‌نام، بی‌ارتباط، بی‌نام ارتباط. در شعر، شکل بود و شکل، شکل سلطنت حرف بود... کشف هندسی زبان که ناگهان همان فاصله را با من کرد که فضای اینشتن با نیوتون. کلمه را در آهنگ کلمه بردن و حس را در صدا ریختن، این تکنیک، تکنیک زخمه زدن است از یکسو، و فن آستر انداختن از یکسو. جادوگری در صدای الفاظ و نحو کلام، حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را در زیر آن پنهان می‌کند، اما برای ما، جز جذبه‌های عامیانه ندارد. خیال لامعی از فرم‌های خالی ذوقی به من نمی‌دهد... آن حقیقت یگانه‌ای که جستجو می‌کردم، شاید ندای دعوت عبارت‌ها بود. سخن نبود تنها، و دید بود، و جلوه بود، به قلمروِ بیان متعلق بود، به فرزانگئی که می‌روئید و گاه ناگهان می‌روئید تعلق داشت... حتماً برای آن است که من، از پس تجربه‌های شکست، به پله‌ای از عریانی، بی‌اعتباری، ناچیزی، خنثائی و خضوع رسیده بودم، که خود را یک روز در برابر سرزمین‌هائی سراسر روشن یافتم. کویری، یقیناً کویرم در برابر کنعانم، کنعان مقدرم، که در آن نه آنچه را که می‌جستم، بل آنچه مرا می‌جست کشف کردم، چاه‌های دانشی، چاه‌هائی از آگاهی را که در نقشه‌ها ناشناس مانده است، و خلاصه آنچه را که بیدرنگ و خود به خود «حجم‌گرائی» نامیدمش، معماری حجم. چرا که در بطن این دنیای رابطه‌های تاریک، او ترکیب یگانه‌ای بود که تمام رابطه‌ها را جمع می‌کرد و در برابر هم روشن‌شان می‌کرد. مثل شبکه‌ای نامرئی که از سنگی خشن،

بلوری درخشان می‌کند. این خود جوهر هر تکوین بود، تکوین تکوین‌ها. این تصویر هندسی، یگانه، سترگ و دائمی حرکتی است سپهری، در فضای جذبهٔ اقطاب، که در آن آسمان و زمین پیوند می‌خورند...»

وقتی که معرفت، چیزی را و کسی را متأثر نمی‌کند، حجم‌گرائی کلید کمال است، و جواز عبور به جهان معرفت‌ها است. جهان حرف‌های بی‌حصار، و ارتباط‌های بیشمار، که هیچ مکتبی در آن ثبت نام نمی‌کند، سرنوشت آخرینِ شعر و چشمه حیات هنر است. ابدیتی است که فرمان می‌دهد، و هزار چهره را به خود جذب می‌کند. در شعاع همین جاذبه است، که شاعران شعر حجم، هر کدام چهرهٔ مشخص خود را دارند و همه معمار حجم‌اند، که در نمای حجم، برای حجم طپیده‌اند، و زیر این نما، زبان خویش و جان خویش را نهاده‌اند و در شعاع همین جاذبه است که حجم‌گرائی در سینما، حجم‌گرائی در تآتر، حجم‌گرائی در قصه و در نقاشی یارانی دارد که گرمای این هیجان را تندتر می‌کنند. و بویژه در قلمرو این هنرها است که پایه‌هایش را فروتر می‌برد و محکم‌تر می‌کند.

«تهران ـ دیماه ۱۳۴۹»[۲۵]

جایزهٔ کتاب شعر در سال ۱۳۴۹ (تلویزیون ملی ایران)

در روز دهم اردیبهشت سال ۱۳۴۹، تلویزیون ملی ایران، طی سه دوره رای‌گیری، از دو تمایل میانه‌رو [نوقدمائی] و پیشرو [نیمائی و شعر منثور] در شعر معاصر (به قول بانیان آن)، دو کتاب *فصل مطرح نیست از لیلا کسری* و *دیدار در فلق از منوچهر آتشی* را از میان کتاب‌های منتشر شده در سال ۱۳۴۸، به عنوان بهترین کتاب‌های شعرنوِ سال برگزید.

بانی جایزه، دکتر یدالله رؤیائی (شاعر حجم‌گرا و مدیر کل ادارهٔ حسابداری تلویزیون ملی ایران)، و هیئت داوران: دکتر محسن هشترودی، مسعود فرزاد، فریدون رهنما، پژمان بختیاری، هوشنگ ابتهاج، و نادر نادرپور بودند.

گزینش این دو مجموعه به عنوان بهترین مجموعه شعرهای سال ۱۳۴۸، با موافقت‌ها و مخالفت‌هائی مواجه شد، که علاقه‌مندان به این امر می‌توانند روزنامه‌های یومیه و مجلات ادبی اردیبهشت و خرداد سال ۱۳۴۹ را ببینند.

۱۳۵۰ ه. ش.

در سال ۱۳۵۰ بیش از پنجاه و پنج مجموعهٔ شعرنو، بیشتر از بیست جُنگ نوپرداز و چندین اثر تحقیقی معتبر، همچون *از صبا تا نیما* از یحیی آرین‌پور، *صور خیال در شعرِ [کهن]* فارسی از شفیعی‌کدکنی منتشر شد؛ و این آثار، جدا از آثاری بود که در جامعه بازتابی نیافت و یا چون جزوهٔ نوعی *از هنر*، نوعی *از اندیشه* از سعید سلطان‌پور، همراه با *پایگاه شعر* از م. آزرم به دستور ساواک در چاپخانه خمیر شد، و به تعدادی اندک به بیرون راه یافت و به مرور تکثیر شد.

دههٔ پنجاه، دهه تسلط شعر چریکی و شعر جنگل بر شعر ایران بود، و معمولاً هر مجموعه که چندبار کلمات خون و خنجر در آن می‌آمد چه بسا که اگر بخت یاری می‌کرد، به چاپ دوم و سوم هم می‌رسید. با این وصف، طبیعی بود که کتابِ *درکوچه‌باغ‌های نشابور* از شفیعی‌کدکنی، با اشعاری موزون و نوقدمائی و وصفی که از زبان روان و صحیح و صریحی نیز برخوردار بود، مطرح‌ترین مجموعهٔ سال پنجاه (و سراسر این دهه) شود.

در سال پنجاه نیز روزنامه‌های پرتیراژ، چون *کیهان* و *اطلاعات* صفحاتی را به هنر روز استان‌ها اختصاص دادند، و روزنامهٔ *کیهان*، در تابستان همین سال، سه‌شنبهٔ هر هفته، صفحه‌ئی تحت نام «کتاب، نقد و نظر» را به بررسی کتاب اختصاص داد که مسئول آن خسرو گلسرخی‌بود که با نام پسرش، دامون، یادداشت می‌نوشت.

«جایزهٔ فروغ» هم که شش سال دوام داشت در سال پنجاه بنیانگذاری شده بود.

نشریات

اکثرِ جُنگ‌های مستقل سال ۱۳۵۰ (و سراسر دههٔ پنجاه)، جُنگ‌هائی دانشجوئی، باگرایش تند به مباحث مارکسیستی و هنر متعهد بود، و تقریباً همهٔ هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌های معتبر هنری غیر چپ (جز نگین) وابسته به ارگان‌های دولتی، باگرایش‌های لیبرالیستی بوده است.

در دههٔ پنجاه، حرمت هر جُنگ به نداشتنِ مشخصات روشن، و به اشعارِ انتحاری و مقالات چپ‌روانه بود؛ مقالاتی که با وجود صمیمیتِ بسیاری از نویسندگانش، معمولاً سخت عامیانه، مغلوط (به لحاظ دستوری‌وواژگانی)، ساده‌لوحانه،انکارگرایانه، خودباورانه، پرخاشگرانه، کینه‌ورزانه، مستبدانه، حق به جانب و خونبار بود.

عمده‌ترین نشریات سال پنجاه عبارت بودند از:

کتاب امروز، *فصل‌های سبز* [توقیف و خمیر شد]، رودکی، *آبنوس*، جشن هنر، *آرش* (کتاب رَز)، دفترهای زمانه، *کتاب روز*، کتاب هنر، *بررسی کتاب* (سومین دوره)، *فرهنگ و زندگی*، *تماشا*، *فصلی در هنر*، *اشتراخ* (صدای ضربهٔ باران ــ نشریهٔ دانشجوئی مدرسهٔ عالی بازرگانی رشت)، چاپار، *پارسنامه* (نشریهٔ دانشجویان مدرسهٔ عالی پارس)، *پل* (ویژهٔ هنر و ادبیات و اندیشه در روزنامهٔ اطلاعات)، *صدای قزوین*، *موزیک ایران*، *پیوند* (نامهٔ دانشجویان دانشگاه پهلوی شیراز)، *اندیشه و هنر*، *جُنگ سحر*، *فلک الافلاک*، *سهند*، *گزارش کتاب*، دفتر *روستا* (ماهنامهٔ دانشجویان دانشسرای عالی سپاه دانش).

نخستین شمارهٔ رودکی (وابسته به تالار رودکی) و *تماشا* (وابسته به رادیو و تلویزیون ملی ایران) در همین سال منتشر شد.

سهند

شمارهٔ دوم سهند، مدت کوتاهی پس از حادثه سیاهکل، در بهار سال ۱۳۵۰ منتشر شد، اما اینبار نه با نام سهند، بلکه تحت عنوان *شراره‌های جاویدان*، *کتاب هنر و ادبیات امروز* و با مجوزی به جا مانده از سال ۱۳۴۵؛ که البته در برابر سختگیری‌های رژیم هم این تنها راه انتشار شمارهٔ دومِ سهند بود.

در صفحهٔ اول شمارهٔ دوم سهند از زبان جلال آل‌احمد می‌خواندیم که:

«قلم این روزها برای ما شده یک سلاح، و با تفنگ اگر بازی کنی، بچه‌های همسایه هم که به تیر اتفاقیش مجروح نشوند، کفترهای همسایه که پر خواهند کشید،... و بریده باد این دست اگر نداند که این سلاح را کجا به کار باید بُرد»

و در صفحهٔ بعد از زبان آزبرت سیتول آمده بود:

«... چرا که شعر / گفتار حکمت‌آمیز خون است / آن درختِ ارغوانی رنگ درون انسانی که می‌تواند / کلمات ملال‌آور را به غنچه مبدل کند / و از آنهمه، گلهائی در وجود آورد».

و چند صفحهٔ بعد، از آل‌احمد، که:

«این را بدان که اگر می‌خواهی با شعر تفنن کنی یا اگر می‌خواهی وقت بگذرانی و یا اگر این را هم وسیله‌ئی می‌دانی که سری تو سرها درآوری، کور خوانده‌ئی. در این ولایت، کار هنر کار جهاد است. جهاد با بیسوادی، با فضل‌فروشی، با فرنگی‌مآبی، با تقلید، با دغلی، با نان به نرخ روز خوردن، با بلغمی مزاجی،... حالا اگر مردی، این گوی و این میدان».

در شمارهٔ دوم جُنگ سهند، اشعاری می‌خوانیم (عموماً در دفاع از مبارزان سیاهکل) از: نیما، شفیعی‌کدکنی (م. سرشک)، سیاوش کسرائی، اسماعیل خوئی، صفورا نیری، خسرو گلسرخی، م. آزرم، اصغر واقدی، ع. آوا، عبدالجواد محبی، غلامحسین متین، عزت‌الله زنگنه، رضا

مقصدی، بهرام حق‌پرست، حسین دُرتاج، احمد نیکوصالح و شعر بلند و متهورانه‌ئی از علی میرفطروس دربارهٔ واقعهٔ سیاهکل.

اشعار خارجیِ این شمارهٔ سهند عموماً از شعرای فلسطین بود. دیگرِ مطالب آن عمدتاً تاریخی، جامعه‌شناختی است. و از نقد ادبی در آن خبری نیست.

پایانهٔ جُنگ، مطلبی دارد تحت عنوان «و تتمه»، به قلم علی میرفطروس. او در بخش‌هائی از مقاله‌اش می‌نویسد:

«روزهای سخت و سیاهی را گذرانیده‌ایم، روزهائی که اضطراب و اضطرار را تا ناکجاهای جان‌مان می‌نشاند و سیاهی، سیاهی ــ و «ظلمت» ــ تمامت چیزی بود که ما را می‌نواخت و بر دیدگان‌مان می‌نشست. روزهای سخت و سیاهی که سیاهی آن چهرهٔ یلداها را سپید می‌نمود... با اینحال، چه در پریشانی‌های ویرانگر و چه در «فشار»هائی که تن را می‌خورد و جان را به سختی می‌آزرد، نه بهار شورانگیز و شکوهمند «فردا»ها را از یاد برده بودیم، نه صبح را ــ صبح صادق و خورشیدزده و روشن را ــ [...] و نه آرمان مقدس‌مان را [...] و این آشفتگی‌ها و دربه‌دری‌ها بود که مدتی مدید، انتشار این دفتر را به «توقف» انداخت و... «توقف» دیرپای‌مان باعث آمد تا «قرار» از دل تنی چند از دوستان صمیمی بیرون رود. [...]

و آخرین قلم اینکه: این وجیزه، ادای دین «ناتمام»ی است به انسانی که دردِ مجسم روزگارمان بود ــ و شرف، و شهامت را جلالت و اعتباری ــ در این بی‌اعتباری. در آنجائی که بودن ــ و خوب بودن ــ را ارزش و اجباری نیست، و گندیدن و بی‌ریشه بودن را توصیه می‌کنند. در آنجائی که «پهلوان» پنبه‌های وطنی، رجاله‌ها و شوالیه‌های مطبوعاتی‌مان بر مسخ و تحریف واقعیت‌های گزندهٔ موجود افتخار نموده و با شمشیر چوبین قلم‌هاشان از «خاستن» تا «خواستن» سقوط کرده‌اند، او به رذالت گستردهٔ زمان خویش پشت نمود و قلم را تا مرز یک سلاح ــ سلاح پرشور و

بیداری ــ در ویرانی ارزش‌های کاذب و پوشالی، عزیز و گرامی داشت،... نه چونان «رسول»های بی‌رسالت، قلم را تا حد کشکول مداحی ــ و دریوزگی ــ تنزل داد، و نه هرگز بسان جمال‌زاده‌های گرمخانه‌نشین بر برج عاج‌های آنچنانی دل بست.

و سرانجام اینکه: در کوره‌راهی که هر گوشه‌اش را «چاه»های ویلی تعبیه دیده‌اند، برای بلعیدن ارزش‌های عالی و انسانی، «پیرمرد چشم ما بود» و...»[۲۶]

این مؤخره، چنانکه پیشتر نیز گفته شد، نمونه‌ئی از زبان مورد علاقهٔ روشنفکران انقلابی دههٔ پنجاه (بویژه) بود. زبانی که جلال آل‌احمدواضع آن بود و شمارهٔ دوم سهند، با رمز و کنایه به «او» تقدیم شده بود. رمز و کنایه‌ئی که برای همه ــ حتی سازمان امنیت و اطلاعات کشور ــ قابل فهم بود و همین بازی شجاعانه ــ که کارِ همه کسی هم نبوده ــ برای صاحب قلم، حرمت‌ساز بود.

چند شعر از جنگ دوم سهند را می‌خوانیم.

روزی تو باز خواهی گشت سرفراز...

علی میرفطروس

این روزها گذرانند
این روزهای تلخ
توطئه
تکرار
این روزها که مثل ابر سترون
افسرده در جمود یائسگی‌هاست
این روزها گذرانند
روزی تو بازخواهی گشت
سرفراز

ای داغدار سبز بهار!
ـ ای بزرگوار!
روزی تو بازخواهی گشت
از شهرهای دور اساطیری
همراه با قوافل فریادهای خفته و خونین
و باد
صدای آمدنت را
تا دور دست‌های فراموش
می‌برد
روزی تو بازخواهی گشت
با کوله‌باری از عطر گیلاس‌های سرخ
با کوله‌باری از بوی لاله‌های پریشان
ـ که از تبار عاشق لیلاهاست ـ
روزی تو باز خواهی گشت
سرفراز
روزی که آفتاب
از شرق چشم‌های تو
جاری‌ست
این روزها گذرانند
این روزهای بد
بد
بد
این روزهای شوم...

۲
این پاره

پاره
چیست؟
این چیست؟
چیست که اینگونه
می‌شکفد
بر خاک؟
آه...
این قلب سرزمین من است
که ویران است
این پاره
پا
ر
ه
قلب تکه‌تکهٔ ایران
اینکه شکفته می‌شود
اینگونه
روی خاک
خون شهید و عاصی «میرزا»ست...

ای «کوچک» بزرگ!
ای حجم استواری و شورش!
ای روح سرخ جنگل بیدار!
اینک تو از «سیاهکل»
از سیاهکل مجروح –
اینک تو از میان جنگل نزدیک
می‌وزی،

جنگل تمام خواب‌های پریشان را
دیری‌ست
در ذهن روستای هراسان
تفسیر کرده است...

۳

این روزها گذرانند
ای آرزوی روشن تبعیدی!
ای حس اعتماد!
روزی تو باز خواهی گشت
سرفراز
روزی که نام شورشی تو
روی لبان هر دریچه
شکفته است
روزی که آفتاب
از شرق چشم‌های تو
جاری‌ست
آن روز دیر نیست
روزی که سنگ
سنگ
سنگ
این حصارهٔ سنگی
(ــ که آسمان کوچهٔ روشن را
دیری است
از ما دریغ می‌دارد ــ)
در هیبت طنین گام‌های تو

خواهد ریخت.
و آنگاه
شطی ز نور
شور
و شادی
در شوکت غریو خیابان‌ها...

۴
ای ارتفاع عاطفه!
ای دوست!
در این شبان مرثیه
در این شبان هول
در این خراب خفته و خاموش
(ــ که از زمین
گیاه فاجعه می‌روید ــ)
رنگین‌کمان روشن دستانت را
بر این عمیق تیره
برافراز
و آن هیأت خجسته و بالا را
در رهگذار باد
رها ساز.
ای ارتفاع عاطفه!
ــ ای دوست!
ای رکعت بزرگ!
باید نماز آخرمان را
در دجله

یا فرات
در بلخ
یا نشابور
بگزاریم
(و شاید هم ــ
در رودبار خشم خروشان خون‌مان...)
در رودبار خشم خروشان خون‌مان
اینک
طنین بانگ مؤذن:
ــ«حیّ علی السلاح»
آنک
نماز آخر
در دجله
یا فرات
یا...
ــ ای دوست!
ــ ای رکعت بزرگ!

۵
ای واژه
واژه
واژهٔ خونرنگ!
در تو چه جذبه‌ای‌ست؟
در تو چه جذبه‌ای‌ست
که خورشید
هر بامداد

بدان رشک می‌برد؟

ای واژه
واژه
واژهٔ خونرنگ!
در لحظه‌های جاری پیوستن
در روزهای سرخ توانستن
ــ بارها ــ
ما غرق گشته‌ایم
در جذبهٔ صمیم کلامت.
ای واژه
واژه
واژهٔ خونرنگ!
ــ انقلاب!
ای آخرین کلام...

۶

ای آرزوی روشن تبعیدی!
ای سرخپوش صبح مبارک!
ای آنکه از ورای اساطیر
خشم عتیق قوم مرا
فریاد می‌کنی!
اینک تو از میان خون و
خاطره می‌آئی
اینک تو از میان جنگل نزدیک
یا از ستیغ خشم «مهاباد»
ــ این سوگوار همیشه

این پایدار پریش ــ

۷
این روزها گذرانند
این روزهای سخت
سترون
و سوگوار
روزی تو بازخواهی گشت
روزی تو بازخواهی گشت
سرفراز
ای داغدار سبز بهار!
ای بزرگوار!...

شعر یونانی

سیاوش کسرائی

برای میکیس تئودوراکیس

قلب من زندانی‌ست
نقب در نقب، فروبسته به هم
غنچه‌ای ساخته از آهن سرخ
قلب من قفل بزرگی‌ست ز خون

داغگاهی است دلم
غیرت، آنجا مجروح
بیگناهی مصلوب اندر آن
و شجاعت آنجا سیلی خور
قتلگاهی است شقایق‌ها را

زخم‌ها را ورم آورده دلم
پای تا سر همه قلبم، قلبم
می‌تپم، می‌تابم، می‌توفم
ای گلابی کبود!
ای حباب تاریک!
چه هواها که به سرداری در این خفقان

نه کلیدی جادو
تا در قلعهٔ فریاد بدان بگشایم
نه چراغی پیدا
که من این گود سیه‌چال به کس بنمایم
نهر خون جاری از آن‌ست و بجز بستر خون
راه بر قلبم نیست.

قلب من قارهٔ مدفونی‌ست
آرزوها اندر آن شبحی آدمگون
عشق، بی‌عطر، گدا
خشم، بی‌دندان، پیچان در خویش
کینه، بی‌حربه، سر در کف، گم
بیم، در اوج، عقابی است عبوس
آه قلبم چه هراسستانی است.

پشت دیوار دلم
آسمانی‌ست چو نیلوفر سبز
بال پرواز در آن همهمه‌ساز
آفتابش خندان

کهکشانش شط روشن در شب
ای جدار عبث! ای یاوه حصارا!
من چه نزدیک و چه دورم از نور.

همه شب برمی‌آید از شب
صوت غمگین محبوسی از حجرهٔ تنگ:
آه ای آزادی!
وطنم قلب من است.
قلب من زندانی است.

ای پریشانی

خسروگلسرخی

مردی که آمد از فلق سرخ
در این دم آرام خواب رفته
پریشان شد
ویران،
و باد پراکند
بوی تنش را
میان خزر.

ای سبزگونه ردای شمالیم!
جنگل!
اینک کدام باد
بوی تنش را
می‌آرد از میانهٔ انبوه گیسوان پریشانت
که شهر به گونهٔ مادر در خون سرخ نشسته

آه ای دو چشم فروزان!
در رود مهربان کلامت
جاری‌ست هزاران هزار پرنده
بی‌تو کبوتریم
بی‌پر پرواز...

چاپار

شمارهٔ دوم *چاپار*، درزمستان ۱۳۵۰، زیرنظر احمدرضا دریائی منتشر شد.

از جمله مطالبی که در این شماره می‌خوانیم، عبارت است از:

ادبیاتی که در خون شکوفا شد (شعر بنگلادش)، ترجمهٔ ع. روح‌بخشان؛ شعری برای چه گوارا [انقلابی بولیوی]؛ ادبیات تشریفاتی در جامعهٔ بوروکراسی [بوروکراتیک]، علی ماتک؛ شعر محکوم ـ شعر مغلوب، محمدرضا فشاهی؛ شاعر از کوچه برمی‌خیزد و شعر یک وظیفه است، کاظم سادات‌اشکوری؛ ستم‌ورزی و ستم‌پذیری، جمشید مهرپویا؛ گفت و شنیدی با جلال آل‌احمد،...

در قریب به اتفاق شعرهای *چاپار*، خون موج می‌زند. دکتر اسماعیل خوئی در این دفتر می‌گوید: «پیوسته شط خون و سکون بوده است / که آسیاب این تاریخ را می‌گردانده است / آری / پیوسته شط خون و سکون بوده است / اما / این آسیاب دیگر فرسوده است / از من به یزدگرد بگوئید / سنگ صبور زیرین دارد می‌ترکد / تا رُستن هزار فواره خون / دیگر / تنها فریادی مانده است.»

سیاوش کسرائی می‌گوید: «وقتی که چتر ترس گشوده است روی شهر / و دلهره است آن که به در می‌زند مدام / نازکتراش خرده‌ترین طبع آدمی / شاعر / آئینهٔ وجود، چه تصویر افکند؟ / [...] وقتی که بوسه مزّه باروت می‌دهد / و جنگ، جنگ جنگ / از جویبار خون / سیراب می‌کند مزارع بی‌ماهتاب را [...]»

رضا مقصدی در شعر «اندوهواره ــ باران تیرهای شمالی» می‌نویسد: «اینک مرا حکایت غمگینی است / از دورهای دور؟ نه... از نزدیک / از وحشتِ غروب غم‌انگیز یک طلوع / در لابلای جنگل آزادهٔ شمال / از مرگ یک ستاره / نه، از خورشید / [...] مادرا / پیراهنی سیاه بیاور / [...] این خاک باستانیِ حدادهای فتح / این خاکِ پاکِ قدرتِ بابک‌ها / جنگل / این عاصی خجستهٔ آزاد / این سرنوشت سرخِ بهارآفرین سبز / زیباترین ترانهٔ پیروزِ «لنگرود» / بار دگر به شوکت دیروز دوردست / بیدار گشته است»، که آشکارا، در رثاءِ هادی بنده‌خدای لنگرودی، از جمله چریک‌های سیاهکل است.

فرهنگ رزّاقی در شعرِ «سجاده‌های معبد خون» می‌گوید: «رهزنان شب آن قلعهٔ دور / نور را پاک، به رگبار سیاهی بستند / و شهیدی می‌گفت: / دانهٔ سرب، به لب / در شبستان عظیم شب این شبچره‌ها / بهترین لطف به یک زندانی است»

و دکتر شفیعی‌کدکنی، در پاسخ به مهدی اخوان‌ثالث که گفته بود: «ای درختانِ عقیمِ ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستورا / یک جوانه ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند». با اشاره به قیام مسلحانهٔ چریک‌ها، می‌گوید: «بنگر جوانه‌ها را / آن ارجمندها را / کان تار و پود چرکین / باغ عقیم دیروز / اینک جوانه آورد.»

با اینهمه، به علتِ جوّ حادِ انقلابیِ حاکم بر محیط روشنفکران جامعه و سبقتِ خودنمایانه در افراطی‌گری، شاعران مطمئن نبودند که شعرشان مورد تأئید قرار بگیرد. سخن کاظم سادات‌اشکوری در مقاله‌ئی تحت عنوان «شاعر از کوچه‌ها برمی‌خیزد» نیز ناظر بر همین معنا بود. او در بخش‌هائی از مقاله‌اش در این شمارهٔ چاپار، می‌نویسد:

«امروز همه شاعران، همهٔ نویسندگان، همهٔ ناقدان، همهٔ آهن‌فروشان، همهٔ زرگران، همهٔ صرّافان،... صمیمی شده‌اند. [...] در این روزگار به آسانی می‌توانی عنوان صمیمی را از آن خود سازی، اگر بتوانی با