پاسخگوئی به این ضرورت و این نیاز است. برای شاعر، پیش از همه کس، این رخصت هست که ازدل خودبگوید: ازفردی‌ترین و شخصی‌ترین احساس‌ها و برداشت‌ها. اما هنگامی که شاعر در اجتماع خود و نیازهای اساسی آن غرق شود چون لب باز کند از «ما» سخن گفته است. [...] و سرشک برای این که به ما برسد از خود فراوان مایه گذاشته است. و کمترین تجلی آن این که شاعر در جوشاجوش جوانی، و با سیر در کوچه‌باغ‌های نشابور وذکر فراوان ازباده و مستی (که مفهومی خاص دارد) حتی یک سطر هم از «او» ــ معشوقهٔ مشخص هر شاعر ــ نگفته است:

چنان پر شد فضای سینه از دوست
که یاد خویش گم شد از ضمیرم

التزام در شعر، کشف همین نیاز اجتماعی است و پاسخ گفتن به آن. نوشته‌اند که در شعر امروز سیاهپوستان سخن از «تراوشات دل» نیست بلکه سخن همه وقف یک مسأله است: زنگی‌گری، مسألهٔ آزادی سیاهپوستان. و چون شاعر به ضرورتِ آزادی اجتماعی ره برد، گوئی همهٔ نیازهایش در این نور ذوب می‌شود، چنان که پرتو ستاره در نور خورشید. پس چنین نیست که سرودن شعر عاشقانه به شاعر ملتزم منع باشد، شاعر خود این شعاع را در دریایی از نور مستحیل می‌کند یا مستحیل می‌بیند. [...]

شاعر، صد البته، از محیط کشور خود می‌گذرد و دورادور در گوشه‌ای از «جهان سوم» محیطی «می‌آفریند» که امروزه برای چهار پنجم از سکنهٔ جهان شناخته است. [...]

شاعر با توجه به آنچه مثلاً در «امریکای لاتین» می‌گذرد می‌گوید:

سال کتاب سوزان
با مرده باد آتش
و زنده باد باد
(از هر طرف که آید)
مهلت به جمع روسپیان دادند.

دیوارهای جادو
حتی نسیم را
بی‌پرس و جو
اجازهٔ رفتن نمی‌دهد

در نتیجه نسلی بوجود می‌آید که:
هر کتیبه‌اش زیر هزار خروار خاکستر دروغ
مدفون شده است.
و درخت، شاهد عبور وحشت و شرم از عروق خود است، و
عشق من و تو...
نگاه محتسبی را در خویش می‌برد.
[...]

از آن صوفیگری دروغین و بی‌رمق و بیدردی که بسیاری از دیوان‌های شعر معاصر را آلوده و از طرف محفل دوستان لقب «عرفان» گرفته، در این دفتر نشانی نیست. اگر سخن از ماه دی است در آن میان چکاوک خردی از پونه‌های بهاری و در راه بودن فصلی نو خبر می‌دهد:

فصلی که در فضایش
هر ارغوان شکفت نخواهد پژمرد.

اما اگر در شعر تنها به مضمون اکتفا کنیم طاووس را در هوای پرش قربانی کرده‌ایم. تا چند سال پیش می‌شد گفت آنها که در پی آراستن و پیراستن شعرنواند حرفی برای گفتن ندارند و آنها که حرفی دارند به کلامی قوی و هنرمندانه و دلنشین دسترسی ندارند.

در این دیوان این دوگانگی به ترکیبی بدیع رسیده است. شعرها با این که حماسی است (از ۲۷ قطعه شعر این دیوان ۸ قطعه تاریخ دارد. از این هشت قطعه شش قطعه در تابستان سروده شده است. و این نکته‌ای است.) از لطافت غزل نشان دارد و با اینکه نو است نامأنوس نیست. بسی جاها استحکام و انسجام سبک خراسانی با روانی و نرمی سبک عراقی

پیوند خورده است. در «رنگ درنگ» و آواز پای آن که «از پای و پویه نمی‌ماند» شعر با موسیقی کلام پیمانی خوش می‌بندد. [...]

در شعر سرشک آفرینش ترکیب‌ها و اجتماع کلمه‌ها با آگاهی صورت گرفته است، چنانکه بیرون از محیط شعری نیز معنی و قدرت خود را حفظ می‌کند.

از خصوصیات بارز دیوان سرشک، موزون بودن شعرها با وزن‌های آشناست. می‌دانیم که شعرنو ایجادکنندهٔ نوعی نثر است که صورتی از آن ــ از *مناجات* خواجه عبدالله انصاری و *گلستان* سعدی گرفته تا انواع «قطعه ادبی» ــ دارای سابقه‌ای طولانی است. و این کار هر ارزشی داشته باشد در وادی نثر است. گیریم طرفدارانش به کمک منطق ارسطو ثابت کردند که «وزن ذاتی شعر نیست»، اما اگر راست است که شعر سرودن کاری است اجتماعی و شاعر نمی‌تواند بی‌خواننده شعر بگوید به این نتیجه می‌رسیم که شعر برای اینکه در گروه خواننده تأثیر داشته باشد باید وزن را فراموش نکند، چنانکه سراسر شعر سنتی، چنین است، و در سایر کشورها نیز اکثر نوآوران، از مایاکوفسکی گرفته تا الوار، بر همین عقیده‌اند.

مزیت عمدهٔ شعر بر نثر، از جهت تأثیر، آن است که در سفر و حضر، در گردش و بازی، در حین کار و استراحت، در قلهٔ کوه و قعر چاه، سینه به سینه نقل می‌شود و گسترش می‌یابد. این تأثیر دارای جنبه‌های دوگانه است: هم از نظر سرعت و قوت تأثیر در خواننده یا شنوندهٔ شعر و هم از آن نظر که این خواننده از ذهن و زبان خود صدها نسخه کتاب برای شاعر می‌آفریند. اگر آسانگیری نیست چه اصراری است که این امتیاز را سرسری از شعر سلب کنیم؟ شعرنو که بر اثر افراط در صورتسازی و صورتگری (فرمالیسم) خواننده را خسته و بیزار کرده بود، با دو سه دیوان تازه در مسیری افتادکه باید آن را نقطهٔ عطفی مبارک شمرد ــ برای این جوانان همین افتخار بس که یکی از پیشکسوتان را وا

داشته‌اند که «نیاز اجتماعی» را که مدت‌ها به کناری نهاده بود دوباره دریابد.

دو چیز از جانب خواننده، شعر را می‌کُشد: یکی درنیافتن شعر، پاسخی به فریاد شاعر ندادن؛ و دیگر مدح بیجا (که چه بسا خالی بودن محیط عذرخواه آن گناه باشد). و اما خطر بزرگتر در خود هنرمند است: به یک توفیق خرسند شدن، (این داغ را بسیار دیده و می‌بینیم). درختی کاشتن و عمری در سایه‌اش نشستن، یا به عبارت دیگر لم دادن و از کیسه خوردن. و منتقد چه بی‌انصاف باشد که خطر را ببیند و نگوید، هر چند این خطر در دیگران باشد.

امید که سرشک با توفیق شایان توجه دیوان جدید شعر خود دچار غرور و درجا زدن معهود نشود (دلایلی هست که این امید بیهوده نیست) و من که در انتقاد و بررسی شعرنو، شاعران جهانی را پیش چشم دارم و می‌بینم که ترکیه ناظم حکمت را دارد و جزایر آنتیل امه سزر را و امریکای لاتین نرودا را، و در زمینهٔ سخن پارسی، با توجه به سلسلهٔ پرافتخار شعر دری، به کم قانع نیستم، با وجود همهٔ آنچه که گذشت، سرشک را در ابتدای راه می‌بینم.

تشخیص راه را دست کم نگیریم.

اگر سرشک را «یکی» از شاعران معاصر بدانیم به او (و به دیگران) ستم کرده‌ایم. منتقد باید علی‌رغم دشنام متولیان و پادوان «نثر مداد پاک‌کنی»، نخست گمراهان را از راهیان جدا کند و سپس به نقد شعر بپردازد.[۳۵]

از نقدهای خواندنیِ دیگر بر کوچه‌*باغ‌های* نشابور، یادداشت علی موسوی‌گرمارودی بود؛ اگرچه نقد او بیش از اینکه برکوچه‌باغ‌ها باشد، بر مؤلف آنتولوژی *شعرنو از آغاز تا امروز* بود که شعر شفیعی‌کدکنی را به خاطر دنباله‌روی ازشعراخوان‌ثالث، واجدشرط ورود به‌آنتولوژی ندانسته بود. گرمارودی دردفاع از شعر شفیعی و رد نظر محمد حقوقی می‌نویسد:

[...] اگر می‌بینیم که «حقوقی» در کتاب جدیدالانتشار «شعرنو»، از او و نعمت آزرم شعری نگذاشته، بدین دلیل که «... زبانی کاملاً مستقل ندارند... ص ۵۷»، باید باور داشت که در اینمورد ذوقاً به کژی افتاده است... که گفت: ان الجواد قدیکبو و ان الصارم قدینبو...

وسوسهٔ «زبان مستقل» کار کسانی چون حقوقی را بدانجا کشانده که می‌خواهد شعری از این دست: «... آسانسور طبقهٔ دوم شب از کار افتاده است، زندگی تکرار نگاه آسانسورچی است. بالا، پائین، بالا، پائین، پائین، بالا، پائین... ص ۳۶۸. همان کتاب» را به عنوان بلندترین جهش و پرش در شعر امروز، به ذهن من خواننده، زورچپان کند، در حالی که من شعر آزرم و شقیمی را چون ورق زر می‌برم و بی‌سریش تفسیر و توضیح به جان من چسبیده است، چون از دردهای من می‌گوید و از حلقوم من برمی‌خیزد... همچنانکه شعر شاملو را و اخوان را و آتشی را و خویی را می‌برم...

آیا، چسبیدن به مقولاتی از قبیل «زبان مستقل» و سینه زدن پای علمِ شعری که باکاتبین باید از آن معنا درآورد؛ نوع مدرنیزهٔ همان نبش قبرهای دانشگاهی نیست؟

گرچه این جای تنگ را مجال سخن نیست، اما در همین زمینه، نظری از یکی دیگر از شاعران خوب این روزگار ــ خویی ــ که حقوقی در همان کتاب ناگزیر از پذیرش او بوده است؛ می‌آوریم: «... به ما تلقین کرده‌اند و می‌کنند که اگر کار تو کوچک‌ترین شباهتی به کار کسی دیگر داشته باشد، هیچگونه ارزش هنری نخواهد داشت. از همین جاست که منتقدان ما از شاعر حتی «زبانی مستقل» می‌خواهند. به راحتی می‌نویسند: «عیب این شاعر در این‌ست که زبانی مستقل ندارد» و فراموش می‌کنند که اگر هر کس زبانی خاص خود داشته باشد، دیگر زبانی به عنوان وسیلهٔ تفاهم در کار نخواهد بود و دیگر هیچکس حرف هیچکس را نخواهد فهمید. قضیهٔ «برج بابل» را که می‌دانی [...] من خیال می‌کنم ما نیز داریم به یک چنین بلائی دچار می‌شویم، یعنی در حقیقت شده‌ایم. بسیاری از شاعران امروز

زبان خاص خودشان را دارند و نتیجه این است که من به عنوان یک خواننده، از حرف‌هاشان چیزی دستگیرم نمی‌شود... این به نظر من، نشانهٔ یکی از بیماری‌های شعر و به طور کلی هنر معاصر ماست...»
(فصل‌های سبز، شمارهٔ زمستان ۴۷، صفحات ۴۰ و ۴۱).

در اینجا این سئوال نیز مطرح می‌شود که: آیا یک منقد نباید مسؤول باشد؟

گیرم که با دانش و بینش ویژهٔ نقد شعر، چنین دریافته‌ای که مثلاً آزرم، زبان مستقل ندارد؛ آیا عرقریزان روح و فکر و جسم او را در بحبوحهٔ زمانه‌یی که در یکسوی آن من و تو راحت لمیده‌ایم، باید به هیچ بگیری و به هیچ اشارتی، از آن بگذری؟ آیا یک کلمه از این دست برای من جوانی که در دورآباد این سامان نشسته‌ام و کتاب تو برای من وحی مُنزل است؛ نباید بنویسی که: شعر فلانی اگرچه به نظر من این معایب را دارد، اما همین شعر چنان و چندان سازنده بوده و آینهٔ روزگار است و شاعر در این آینه‌داری هستی خود را باخته است.

و بگذریم که از همان جهت نیز، شفیعی اگر پیشتر، زبانی نزدیک به زبان اخوان در برخی از شعرهایش می‌داشت، اکنون دیگر رهیده است و اصلاً بگذار دیگران در چنین تنورها، نان گرم خویش بندند، و بیا ما شعری پاک، شعری ایرانی، شعری از کوچه‌*باغ‌های* نشابور بخوانیم. [...]»[۳۶]

دیروز، خط فاصله / منوچهر نیستانی

نیستانی، منوچهر / دیروز، *خط فاصله*. ــ تهران: رَز، ۱۳۵۰، ۲۰۳ ص.

از شاعرانِ تثبیت شدهٔ دههٔ پنجاه که به خاطر طنز تلخش در اشعار جامعه‌گرا، از احترامی برخوردار بود، منوچهر نیستانی بود.

نخستین مجموعهٔ نوگرایانهٔ نیستانی، با نام *خراب* در سال ۱۳۳۷ منتشر شده بود. و دیروز، *خط فاصله* که با فاصلهٔ سیزده سال منتشر

می‌شد، کمال یافتهٔ آن اشعار بود؛ مجموعه‌ئی، حاوی اشعاری جامعه‌گرایانه، با طنزی تلخ، آکندهٔ روزمرگی‌های خشن، رنج‌آلود، در کلمات و تعابیری عامیانه، به قالب نیمائی.

شعر نیستانی در حوزهٔ زیبائی‌شناسیِ منوچهر شیبانی و محمدعلی سپانلو بود.

به اشعار نیستانی چند نقد نوشته شد که از آن میان، دو سه نقدِ خواندنی‌تر و راهگشاتر عبارت بودند از:

رضا براهنی: «بررسی شعر منوچهر نیستانی»، فردوسی، شمارهٔ ۷۲ و ۱۰۷۱.[۳۷] (این نقد در *طلا در مس*، ج ۳ نیز چاپ شد).

محمدعلی سپانلو: «چهرهٔ عبوس و تودار یک ادیب نوپرداز»، فردوسی، شمارهٔ ۱۰۶۶.[۳۸]

ـــ «من متعلق به دیروز هستم»، تلاش، شمارهٔ ۷۹، اردیبهشت ۱۳۵۷.[۳۹]

حسین منزوی: «یاد غروب و خانه چه خوب، آه»، (بررسی شعر منوچهر نیستانی)، رودکی، شمارهٔ ۵۶.[۴۰]

پس از انتشار دیروز، *خط فاصله*، مجلهٔ فردوسی (در شمارهٔ ۱۰۶۸)، مصاحبه‌ئی تحت‌نامِ «در خلوتِ عارفانهٔ سرایندهٔ *خراب*» انجام داد که مطالعه‌اش برای شناخت بیشتر منوچهر نیستانی، بسیار مفید است.[۴۱]

چند شعر از دیروز، *خط فاصله* و نقدی از محمدعلی سپانلو با عنوان «چهرهٔ عبوس و تودار یک ادیب نوپرداز» را دربارهٔ دیروز، *خط فاصله* می‌خوانیم:

شب، روز، شب،...

روز
روز لاطائل تند آمد و رفت.
(با چه تعجیلی!

مثل چاپاری کز جانب سالاری
در جنگ)

و منش دیدم، گفتم:
«حالتان؟ سرهنگ!»
ریشخندم را، سر تکان داد و به لب راند
[کلامی بدو رفت.

شب
شب باطل، شب بد،
همه جا را سر زد
همه جا را، همهٔ جنگل‌ها را (پر نیزهٔ جنگ)
از تکایای غبار
تا مزارات هراس‌آور ابر ــ
در اتاق من، حتی
مثل یک کفتر وحشت زده
چرخی زد و رفت.

روز بی‌حاصل زخمین شد و رفت
(خون، به دیوارهٔ رودررو ــ مغرب ــ پاشید)
دیدم او را که به مُخَلّب می‌برد
تکه‌ئی از تن من با خود... و رفت
(با چه تعجیلی!)
او تنم را می‌بُرد،
که به گل‌های صحاری، به کلاغان بدهد.

روز

روز بیماری بود؛
با فضایی خالی
با هوایی به غبارآلوده
ــ و پر از حرف، ولی ساکت! ــ
مثل یک قریه، پس از بمباران
یا رباطی مخروب، در جوار شن و توفان و سراب
که پس از حملهٔ توفان حرامی‌ها
که در او توطئهٔ عیّاران؛
مثل یک حجرهٔ مُفلس، یا
کارگاهی تعطیل،...
اسم‌هایی را در کوچهٔ ما
لاجرم با قلم قرمز خون، خط زد و رفت
مثل یک معدهٔ ناسالم گاو
روی این قریهٔ آفت زده، خالی شد و رفت

شب
شب عاطل، شب بی‌حاصل
(شب من بود و چو هر شب، بد بود)
او همان کفتر آوارهٔ بی‌مقصد بود
با همان هیأت و بهت
با همان بهت که در نی‌نیِ وحشت‌زدهٔ چشمانش
با همان بهت و
همان بال اساطیری، آن بال سفید
(که سیاهش کردم)
توی پستوی زغالی‌مان
ــ یک آن ــ بنشست،

روی گونی‌ها، خُم‌های تهی
خستگی بیرون کرد
رنگ گرداند و سپس
«شب» شد و دیدار شبه‌گون کرد.
لاجرم جامه بدل کرد و، چه تبدیلی!
و سپس آمد از آن خانه برون
و از آن کوچه به تعجیل گذشت
(با چه ترسی و چه تعجیلی!)

من نشستم به شتابش نگران
ـ تکه‌یی از تن بیمارم با او! ـ
رفت و در غائلهٔ شهر وافق گم شد
و من از دور نگاهش کردم.

شب همان روز سفید است، همان کفتر برفی ست
با زغالی که به پستو داریم
و اجاقی خاموش! (دوده‌ها ـ مانده هم از دیر ـ که با او داریم)
من در آن خلوت
ـ طفلانه ـ
سیاهش کردم!

شبِ عاطل، شبِ لاطائل
مثل یک معدهٔ ناسالم گاو
روی آبادی ما خالی شد؛
مردم قریه به خواب
شب، چو شبکوری، چرخی زد و

رفت...
روز عاطل به تماشای به جا ماندهٔ او،
آمد و رفت.

کارخانه

اینجا
هر دکمه‌ئی به منبع برقی‌ست مُتصل
کار تلاش آهن و بازوست
هر گوشه پیلواری، پولاد
ــ روی زمین چرب ــ
خفته‌ست و دود عالم، با اوست
با سینه‌ها رفاقت دیرین صبر و سل.

اینجا
گل‌های لفظ‌های شما را
ــ نارسته از لبان ــ
توفان پرغریو هزاران چرخ
از دودکش، به خارج انبار می‌برد.

اینجا
انبار انفجار مدامی پر از صداست،
بازیِ بی‌صدای لبان، پیک قلب‌هاست.

هر سینه، کوره‌یی و ز صد یاد مُشتعل:
یاد غروب

(درهای آهنی، بر روی پاشنه می‌چرخند
مردان چرب خسته
بی‌حرف
دسته دسته بیرون می‌آیند)
یاد غروب، و خانه...
ــ چه خوب، آه! ــ
لم دادن و تمدّد اعصاب،
با چای داغ، و شام لب حوض
فریاد بچه‌ها
برخورد دیگ و قاشق مطبخ
و آنگاه، خواب،
خواب...

چشمان نمی‌توانند این دود را شکافت.
هر چهره، یک غریبهٔ دیگر
با چشم باد کرده
با گونهٔ برآمده ــ از پشت درد و
دود

شطّ مدام همهمه، اینجا
خاموش می‌کند، (نه اگر بود!)
فریاد قلب‌های شما را،
توفان بی‌امانی
با خویش می‌برد
گل‌های رنگ‌رنگ صدا را.

نقد و نظر

محمدعلی سپانلو در نقدی بر خط *فاصله*، دیروز که در *فردوسی* چاپ شد، نوشت:

«۱ـ شاعر گرایش دارد به تشریح جزئیات پیچیدهٔ مسائل، مسائلی که عادتاً شعر قدیم از کنارش می‌گذرد. نمایی بیرونی‌اش را می‌بیند و پا به سوراخ سمبه‌هایش نمی‌گذارد. شعر «امتحان» آزمون شجاعانه‌ای است، گفتگوی طولانی و پراکندهٔ شاگردان و معلمان در پیرامون درس‌های کلاس. ثبت جزئیات زندگی معلمی به شعر. ونیستانی‌که ضرورت منظومه را درک کرده، درازای لازم را برای این گونه قطعات در نظر گرفته است.

در همین هوا شعر «حق» را داریم که یک بازی از همه سو با این کلمه است. تشبیه آن به تصاویر و اشکال هندسی، با مایه‌ای از طنز که در اخم شاعر گم می‌شود. یادآور «شعری که زندگی است» از احمد شاملو. یا قطعهٔ «باغ دیوار به دیوار بهشت» که طرحی است از دوزخ و موعد احضار عاشقان. همه این‌ها همانطور که اشاره شد آزمون است.

نیستانی نشان می‌دهد که چه اندازه طبیعی با کلمات به اصطلاح نامأنوس روبرو می‌شود. [...]

۲ـ یک طیف غالب دیگر در این شعرها، تغزل و تغنی است. و غالباً تجربه شده و به همین دلیل محسوس. قطعهٔ «تو بی‌مضایقه خوبی» به عقیدهٔ من یکی از بهترین نمونه‌های لیریسم معاصر ماست، عشق برای شاعر مدال افتخاری نیست که به سینه بزند. پرچمی نیست در میان فوج مدعیات و شطحیات شاعرانه افراشته باشد. این عقد خصوصی است که با خلوص دل نثار گدایان و عاشقان شده است.

۳ـ و یک طیف دیگر قدرت شاعر در پرداخت شعرهای وصفی است. کوچه‌باغهای نشابور. نشابور در مه خاطره. تقابلی بین امروز و بقایای دیروزی که در خیال ساخته می‌شود. ایده‌آلیسم شاعرانه‌ای که سبک را در

پرداخت چشم‌انداز «رئال» تقویت می‌کند. خوشبختانه شاعر همواره دچار وسوسهٔ «نو» است. اگر نبود قطعات رئالیستی او بهترین نمونه شعر سقاخانه‌ای می‌شد. از طرفی جنبهٔ توصیف در نیستانی گاه به ظرافتی می‌رسد که حاصلش تصاویر ذره‌بینی است:

و تو در دانه‌های سرخ انار / در زمستان سرد می‌بینی / عکس خورشیدهای روشن را.

۴ـ نکات مشترکی که به‌دست می‌آید مشخصات شعری نیستانی است.

قدرت توصیف، تخیل ظریف، جسارت در برخورد با کلمات، طنز و لیریسم متصل به شعر کهن فارسی. نمونهٔ این آخری: یک روز، یک بهار / هر منزوی به طاقت با گوشه‌ای شده / ابر سپید خیمه و صحرا سرای او / جامی شراب سرخ و کفی نان / معشوقکی که داده مر او را خدای او (ص ۶۶) این هم کلاسیک هست، هم نیست. چرا که شاعر در عین برخورداری، آن را چندان جدی هم نمی‌گیرد.

جهان نیستانی، اقلیم آشنای پیرامون اوست. آنگاه که از سطح می‌گذرد، هر چه که از اعماق روایت می‌کند، اغلب «نقلی» است. یعنی این منقولات آن قدردرذهن اوپخته نشده که به آبدیدگی یک تجربه برسد.

درحالی‌که‌بسیاری ازتصاویرش راهم‌ازطریق‌تجربه‌های‌کلامی‌به دست می‌آورد، اما آنچه که در شعر منوچهر نیستانی برای من جذاب بود، چهرهٔ عبوس و تودار یک «ادیب نوپرداز» است که در اتاق دربسته‌ای ضربان‌های دیگری می‌شنود و راه مناسبی برای‌بیان نظم این‌ضربان‌ها پیدا کرده است.»[۴۲]

من فقط سفیدی اسب راگریستم / احمدرضا احمدی

احمدی، احمدرضا / *من فقط سفیدی اسب راگریستم*. ــ تهران: زمانه، تیر ۱۳۵۰، ۱۱۰ ص.

از پی‌آمدهای اتفاقات سال چهل و نه به بعد و جانفشانیِ بیدریغ و

صمیمانهٔ انقلابیون، یکی نیز این بود که عده‌ئی از شاعرانِ غیرمتعهد نیز متحول می‌شوند بطوری که احمدرضا احمدی، بانی موج نو و سرشاخهٔ اصلیِ شعر غیرمتعهد هم کششی به سوی شعر اجتماعی می‌یابد و در شعرش، کلماتی چون تیرباران، خون، میدان اعدام، حضور پیدا می‌کند.

من *فقط سفیدی اسب را گریستم*، تفاوتی جدی و اساسی با اشعار پیشین احمدرضا احمدی داشت. زبان این مجموعه، ساده؛ تخیل و تصاویرش روشن؛ و دغدغهٔ ذهنی شاعر عموماً مسائل مبتلا به جامعهٔ آن روز است. ولی با اینهمه، اوضاع منقلب جامعهٔ روشنفکری و تقسیم‌بندی و انتظار مشخص آنان از شعر، این مجموعه را چنانکه شایستهٔ آن بود، به خود نپذیرفت؛ اگرچه مجموعهٔ بعدی احمدرضا احمدی، به دستور ساواک در چاپخانه توقیف و خمیر شد.

چند شعر از مجموعهٔ *من فقط سفیدی اسب را گریستم* را می‌خوانیم:

میدان صبح چهارشنبه

نیلوفر کنار چوبهٔ اعدام گل نداد
شب، در سخن برادران پایان پذیرفت
پس چراغ را روشن بگذار
کسی در صبحگاه میدان
با چشمی از رنگ‌های دور
عبور می‌کند...

اکنون لحظهٔ نشستن در می‌رسد
زبان تأئید حرکت سیّارات
چهارشنبه‌های عطرآلود برای شانزده سالگان
که پیرمردانش

گلی عتیقه
می‌دانند.

اکنون همهٔ راه آهن‌ها به شب می‌ریزد.

مرگ در روزهای عاشقانه

برای ابراهیم گلستان

آن کس می‌تواند از عشق سخن گوید
که قوس و قزح را
یک بار هم شده
معنی کرده باشد،
اکنون کسی را
در روشنائی پس از باران
از دار فرود می‌آرند...

هزار پله به دریا مانده است
که من از عمر خود چنین می‌گویم...

فقط می‌خواستیم میان گندمزارها بدویم
حرف بزنیم و عاشق باشیم
اما گمشدن دل‌هامان را حدس زدند و اکنون
در انتهای کوچهٔ انبوه از لاله عباسی
کسی را از دار فرود می‌آرند.

نه باغی معلق، نه بوئی از پونه، و نه نقشی بر گلیم
شهر در مذهب خود فرو می‌رود

و ستون مساجد
در گرد و خاک و مه صبحگاهی می‌لرزد
او خفته است و در ستون فقراتش
خط سرخی به سوی افق
سرباز می‌کند...

گل لاله سرد می‌شود و یخ می‌زند
دخیل‌ها فرو می‌ریزد
و لالهٔ خسته
عبور سیاره‌ها را در بیشه‌ها تکرار می‌کند.

رنگ آب‌ها / بیژن جلالی

جلالی، بیژن / *رنگ آب‌ها*. ــ تهران: نیل، مهر ۱۳۵۰، ۱۵۱ ص.

زبان مستقل بیژن جلالی، از دفتر نخست (روزها ــ ۱۳۴۱) تا *رنگ آب‌ها* هیچ تغییری نمی‌کند و همچنان به نحو نثر روزمره باقی می‌ماند. و اگر در دههٔ چهل عده‌ئی تنها همین نثرِ برهنه را ایرادی بر کار او می‌دانستند، در دههٔ پنجاه، عرفان‌گرائی غیرمتعهدانهٔ او را نیز بدان می‌افزایند؛ چنانکه فی‌المثل سالی بعد از انتشار *رنگ آب‌ها*، پرویز مهاجر در نقدی جانبدارانه، سرانجام می‌نویسد:

«[...]اما ذکر این نکته ناگزیر می‌نماید، که شعر جلالی حتی در اوج، از دیدگاه‌های دیگر، در ردیف آثار متوسط شاعران امروز جای می‌گیرد و این نیست مگر به سبب اندیشه‌هائی که در همهٔ شعرهای جلالی جاری است؛ اندیشه‌هائی که به جد از نداشتن‌شان باید به خود بالید، اندیشهٔ مردی که‌چشم‌بربرق گلوله‌وگوش برضربهٔ پوتین‌بسته، گوئی‌نه «آشویتس» را دیده است و نه «فلسطین» را. اندیشهٔ مردی که هرگز از نگاه کردن در آئینه عرق نکرده و ننگ و نام دیگران به تأملش وادار نکرده است.»[۴۳]

اما راجع به زبان منثور ویژهٔ جلالی، نادر نادرپور، به مناسبت انتشار رنگ *آب‌ها* مطلبی نوشت که بسیار خواندنی و آموزنده بود.

نادرپور در بخش‌هائی از مقاله‌اش می‌نویسد:

«اگر کسی افکار بیژن جلالی را دربارهٔ شعر بداند و اشعارش را بخواند، در میان آنها تضادی آشکار خواهد دید. زیرا جلالی، هنگام سخن گفتن از شعر، به وزن و قافیه سخت معتقد است و به وقت سرودن، این دو را هیچ‌به‌کار نمی‌برد. وگویا معنی «واعظ غیرمتعظ» نیز همین باشد!

اما این تضاد، فقط کسی را می‌رماند که بیژن جلالی را خوب نشناسد، وگرنه‌آسان‌درمی‌یابدکه‌وی، درافکارواشعارخود به‌یک‌اندازه‌صادق است.

تضادی که گفتم، اولاً از اعتقاد راسخ جلالی به مقام «ماوراءِ طبیعی» شعر و ثانیاً از احترام مهرآمیز او به سخن فارسی سرچشمه می‌گیرد، اما می‌دانم که این نکته نیاز به توضیح دارد.

جلالی، «کلام» را ودیعهٔ الهی می‌داند و به تحلیل «مادی» و «عینی» آن معتقد نیست. نتیجهٔ چنین اعتقادی این است که شعر، به همان شکلی که باید باشد، به شاعر «داده» می‌شود و او در آن حق دخل و تصرف ندارد. برآیند مسلم چنین تعبیری، جز این نتواند بود که شعر بی‌وزن و قافیهٔ او دارای شکلی «محتوم» و «مقدر» است و تغییر و تصرفی در آن روا نیست.

اما از سوی دیگر، چنانکه اشاره رفت، جلالی به سخن فارسی عشق می‌ورزد و می‌داند که در طول هزار و چند صد سال، وزن و قافیه از لوازم جدائی‌ناپذیر این سخن بوده است. پس، شعر موزون و مقفی، در نظر او، احترام و اعتباری خاص دارد و از اینجاست که تضادی آشکار در میان افکار و اشعار او پدید می‌آید.

اما حقیقت این است که شعر جلالی (با همهٔ فروتنی نزدیک به انکاری که‌خود شاعرنسبت به‌آن دارد) ناب‌ترین، خام‌ترین‌وبی‌پیرایه‌ترین‌نوع شعر است‌نوزادی‌است‌که‌هیچ‌پوششی‌برتن نداردوحتی هنوز،«اسباب صورت» و «اعضاءِ بدنش»، شکل نهائی نپذیرفته و مانند موم گرم، نرم و پرانعطاف

است، چنانکه نه‌تنها «وزن» و «قافیه»، بلکه گاهی «زبان شعر» را نیز درآن نمی‌توان دید. حسن و عیب این‌گونه شعرنیزدر همین «بی‌شکلی» است.

می‌توان گفت که «فکر» جلالی، همیشه شاعرانه است، اما «زبانش» نه. و برای اینکه معنی این «تعریف» روشن شود، به دو نمونهٔ زیرین توجه باید کرد:

خداوندا / بدبختی بی‌پایان است / چون شب / و عمیق است چون دریا / و خوشبختی نیز چون روز روشن / و بی‌انتهاست / ولی بین شب و روز لحظهٔ غروب / با شکوه و پرمعناست / زیرا از روز روشنی آن / و از شب تیرگی آن را / دارد.

«صفحهٔ ۲۲ ـ دفتراول ـ مجموعهٔ رنگ آبها»

شب را به سکوت سپرده‌ام / و روز را به هیاهوی آن / و خود به راه غروب می‌روم / زیرا در غروب لحظه‌ای است / که زمان صورت خود را / به سوی ابدیت برمی‌گرداند.

«صفحهٔ ۵۸ ـ دفتر دوم ـ همین مجموعه»

در این قطعه‌ها، فکر واحد شاعرانه‌ای است که به دو نوع، بیان شده و همین «نوع بیان» است که اولی را به «قطعهٔ ادبی» و دومی را به «شعر» تبدیل کرده است. معهذا، این نکته را از یاد نبریم که فکر شاعرانهٔ جلالی، حتی در بیان نوع اول، از قدرت القاءِ فراوان برخوردار است.

اگر مانند جلالی بپذیریم که شعر، ودیعهٔ الهی است و «به همان شکلی که باید، به شاعرداده می‌شود»، طبیعی است که تحول‌تدریجی ویا انقلاب ناگهانی آن را باور نداشته باشیم. به همین دلیل است که شعر جلالی از هنگام انتشار دو مجموعهٔ نخستینش: *روزها* و *دل ما و جهان* تا *رنگ آب‌ها* ـ که امروز، پیش‌چشم ماست ـ تحولی در شکل و محتوی نپذیرفته است.

نتیجهٔ دیگری که از اعتقاد به «ملکوتی بودن کلام» حاصل آمده و در شعر جلالی تجلی کرده، این است که از آدمی به صراحت سخن گفتن، ضرورت ندارد و از این رو، تقریباً در هیچ یک از اشعار او نامی یا وصفی از بشر و حالات بشری پدیدار نیست، اما خطاست اگر چنین پنداریم که شاعر به همنوع خود بی‌اعتناست. درست است که چشم‌انداز شاعرانهٔ او طبیعتی است که مانند قاب، تصویر خداوند را در بر گرفته و این معنی، حتی از نامگذاری بخش‌ها یا «دفتر»های مجموعهٔ اخیرش نیز هویداست، اما تقریباً در هیچ شعری از این مجموعه نیست که نگاه و حالت انسانی را دراشیاء و یااعضاء طبیعت نتوان یافت. به‌عبارت ساده‌تر، شاعربه نمایندگی انسان، با آنچه درطبیعت است می‌آمیزدوکیفیت این آمیختن را باز می‌گوید:

هزاران دست دوستی / مرا به هر یک از برگهای درختان / می‌پیوندد / و هزاران بار / در لحظه‌های این غروب خاموش / تاریک می‌شوم.

«صفحهٔ ۶۶ ـ دفتر سوم ـ همین مجموعه»

و چنین «آمیختن» و «بازگفتنی» چه زیباست. اما در «فرهنگ شاعرانه» ـ که آخرین «دفتر» از مجموعهٔ *رنگ آب‌ها* است ـ شاعر به مفسری بدل می‌شود که طبیعت را به زبان خود معنی می‌کند:

برگ آرزوی بی‌پایان / درخت است / برای روئیدن / و پنجه‌های سبز امید است / که‌خورشید را ازدل شب / تا آستانهٔ سحر / می‌کشاند.

«صفحهٔ ۱۲۳ ـ دفتر پنجم ـ همین مجموعه»

و از این رو، به گمان من، توفیق «فرهنگ شاعرانهٔ» او، به استثنای چند

مورد، کمتر از اغلب اشعاری است که در «دفتر»های دیگر این مجموعه گرد آورده است.

بر شعر جلالی خرده‌های لفظی بسیار می‌توان گرفت، اما این خرده‌گیری از ارزش کارش نمی‌کاهد، چرا که الفاظ او همچون کلمات دعائی است که از فرط تکرار اهمیت خود را از دست داده و فقط معانی آنهاست که رسائی و زیبائی را حفظ کرده است.

[...] [رنگ *آب‌ها* مشتمل بر ۵ بخش بود]:

دفتر اول: خداوندا

دفتر دوم: خاک خوب است

دفتر سوم: هزاران دست دوستی

دفتر چهارم: رنگ آب‌ها را دیده‌اید

دفتر پنجم: فرهنگ شاعرانه

من اشعار این مجموعه را خواندم و پس از خواندن، جهان را به چشمی دیگر نگریستم و آنچه نوشتم، شکرانهٔ این نگرش تازه بود.

آری، شعر بیژن جلالی، نگاه شستهٔ پاکی است که پس از گریه، بر جهان می‌افکنیم.

تهران ـ تیر ماه ۱۳۵۱»[۴۴]

از دیگر مطالب خواندنی پیرامون رنگ *آب‌ها*، یادداشت منوچهر آتشی بود که در مجلهٔ رودکی (شمارهٔ ۸، خرداد ۱۳۵۱) چاپ شد.[۴۵]

سد و بازوان / طاهره صفارزاده

صفارزاده، طاهره / *سد و بازوان*. ـ تهران: زمان، ۱۳۵۰، ۵۶ ص.

تحولِ شعرِ طاهره صفارزاده ـ همچون شعر فروغ ـ ناگهانی و دور از انتظار بود. با این تفاوت که اشعار تحول یافتهٔ فروغ، آشکارا ادامهٔ اشعار شاعری بود که راهش را تغییر داده بود؛ حال آنکه شعرهای بعدی طاهره صفارزاده، انگار شعر شاعری دیگر بود.

به نظر می‌رسد که طاهره صفارزاده، از این منظر، بی‌شباهت به سهراب سپهری نبود. در تغییر شعر سهراب نیز، از دید نیمائی به نگاهِ هوشنگ ایرانی، چنین فاصله‌ئی پیدا شد، اما فرقِ او با سپهری نیز در این بود که سپهری با تلاشی جانکاه و طاقت‌سوز از برزخِ ناپیدای راهِ نوین به دشواری خلاص شد، حال آنکه طاهره صفارزاده (شاید به رغمِ چنان تلاشی) در همان برزخ ماند و رهائی نیافت؛ البته از همان اشعار نخست نیز، شعر سپهری درونی‌تر، سنجیده‌تر و پخته‌تر بود؛ و اگر مجموعهٔ اول طاهره صفارزاده، مجموعه‌ئی نوقدمائی با اشعاری رمانتیک و سطحی، آلوده به اغلاطی وزنی بود، مجموعهٔ مرگ رنگ سهراب سپهری، اشعاری عمیقاً اجتماعی با دیدی نیمائی بود. طاهره صفارزاده با درکی مدرن نسبت به شعر، از اروپا و آمریکا به ایران بازگشت، ولی گویا دید و جهان‌بینی او تغییری نکرده بود، لذا، ساخت و پرداخت نوقدمائی (حتی نیمائی)، رامِ علایقِ مدرنش نشد. او وزن و عطا و لقای نیمائی را ظاهراً رها کرد، اما هنوز چیزی نداشت که به جای آن بگذارد، لذا اشعار را همانطور خام و برهنه و عریان (چون اشعار مرحلهٔ برزخی سپهری) بر زبان می‌آورد؛ اشعاری بالقوه درخشان که هنوز پیرایهٔ کلامی نیافته است و بدین علت به ترجمه شبیه است؛ و نتیجه‌اش، کتاب‌های *طنین در دلتا* و *سد* و *بازوان* (ترجمه‌هائی از اشعار) است؛ مجموعه‌هائی با اشعاری متفاوت، بسیار مدرن، استثنائی، غیرمنتظره، شجاعانه،... اما به لحاظ بیانی تئرواروسست. اشعاری که انگار پیش از آنکه با جان شاعر در آمیخته باشد، از سر حیرت و ذوق‌زدگی نوشته شده است. و هواداران مدرنیسم می‌مانند که چه کنند؛ اگرچه با اشتیاق تمام از مدرنیسمِ شجاعانهٔ او دفاع می‌کنند و در پس ذهن‌شان باور دارند که شاعر از این برزخ خواهد گذشت و این زیبائی‌شناسیِ تازه، درونیِ او خواهد شد، با دل و جانش خواهد آمیخت و موسیقی خود را خواهد یافت.

سپهری از این مرحله می‌گذرد و *صدای پای آب* را می‌نویسد. او خود

را می‌یابد، ولی طاهره صفارزاده، دست‌کم تا *سد و بازوان* ــ سال ۱۳۵۰ ــ خود را نیافته و خوانندگان شعرش امیدوارند که او زبان ویژهٔ خود را پیدا کند. مشکل نقدِ شعرِ او نیز از همینجا آغاز می‌شود. از اینجاست که نظرِ صمیمانه، با بغض و حسادتِ معمول، درهم آمیخته، یکی می‌شود و مجموعهٔ *سد و بازوان* که با مقدمهٔ مفصل و جانبدارانهٔ محمد حقوقی منتشرشده است،، در غبار هیاهو، در حوزهٔ نقد و نظر، بلاتکلیف می‌ماند.

حقوقی که در مقدمه‌ئی طولانی، اشعار *سد و بازوان* را یک اتفاق مهم در شعرنوِ پیشرو دانسته بود، با اعتراض شدید شاعران و منتقدینی چون محمود آزاد، جواد مجابی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل نوری‌علاء،... روبه‌رو می‌شود.

محمدعلی سپانلو طی یادداشتی تحت نام «شاعره‌ئی که به زبان خارجی چیز می‌نویسد»، معتقد است که:

«[...] مجموعاً قطعات *سد و بازوان* در سطح متوسطی جریان دارد، چون اولاً تجربه‌های خانم طاهره اغلب نقلی است. علی‌رغم اینکه مناظر بسیار دیده و اقالیم در نوردیده است ذهنش عکسبرداری کرده و رتوش مختصری در محفوظات صورت داده است. ثانیاً حتی یک استنباط مدرن نیز کافی نیست. [از] مدرنیسم فقط به دیگر بودن قانع است؛ این استنباط باید در بوتهٔ جان آدمی گداخته شده، فرم اصیل بگیرد. [...] زبان خانم صفارزاده‌بازبان‌فارسی‌ماقطع‌رابطه‌دارد. البته *سدوبازوان* ترجمهٔ شعرهائی است که اصلاً به انگلیسی نوشته شده، اما [در] آنجا [هم] که شاعره مستقیماً به فارسی نوشته، فرقی با ترجمهٔ انگلیسی دیده نمی‌شود. [...]»[۴۶]

اسماعیل نوری‌علاء در پاسخ به مقالهٔ حقوقی، در مقاله‌ئی تحت عنون «انسان ــ خدایان معاصر» و عنوان فرعیِ «شعبده‌بازی لفظی برای اشعاری بی‌اعتبار»و«روشنفکران ما خانم‌های‌جدی رابیشتردوست‌دارند»، نوشت:

«[...] در دورهٔ ما، سرپیچیِ آگاهانه در برابر سنت‌های شعر نیمائی را، نه اشعار بی‌فروغ و ترجمه‌ئی خانم طاهره صفارزاده، بلکه شعرِ سرشار از

تمثیلِ غنی احمدرضا احمدی به چنان قدرتی ممکن ساخته است که شعر معاصر، ادبیات معاصر، سینمای معاصر، و حتی کاریکلماتورنویسی رایج این روزها به آن آغشته است. [...] مُشکل روشنفکران ما در برابر احمدی ــ و نه شعر احمدی ــ این است که نامش فروغ یا طاهره یا «لیلی» نیست و چند سالی را در فرنگ به سر نبرده است. [...]».[۴۷]

ضیاء موحد، مقالهٔ «بررسی شعر احمدرضا احمدی در مقایسه با شعر طاهره صفارزاده» را در رودکی نوشت.[۴۸]

دکتر رضا براهنی که پیشتر، در جریان «جایزهٔ کتاب شعر سال»، در برابر رأی کمیتهٔ داوران ایستاده بود و در رد رأی آنان، شعرِ طاهره صفارزاده را قرار داده و نوشته بود که:

«اگرکمیته، شاعره‌ئی برای جایزه پیدا نکرد، دلیلش این نیست که چنین شاعره‌ئی نداریم. **طاهره صفارزاده یکی از بهترین شاعره‌های معاصر است.** [...] و همین جهش‌هاست که‌حتی اعتقاد مرا درمورد شعرهای فروغ نسبت به ده سال پیش عوض کرده است. [...]»[۴۹] در بحبوحهٔ حملاتِ دستجمعی شاعران‌و منتقدین به طاهره‌صفارزاده، نظرش عوض‌می‌شود و می‌نویسد:

«[...] اشکال بزرگ شعر واره‌های طاهره صفارزاده در این نیست که این شعرها در مقام مقایسه با شعر جدید جهان، به راستی جدید هستند؛ چرا که اصلاً جدید نیستند و اگر کسی شعر غرب را خوانده باشد و تمایلات شعر جدید جهان را هم شناخته باشد خواهد دانست که شعر واره‌های طاهره صفارزاده، در مقام مقایسه با آنها اتفاقاً بسیار هم کهنه است، و این شعر واره‌ها، به عنوان شعرهای جدید و جدا از شعرهای جدید دیگر، اشخاصی را فریب می‌دهد که شعر جدید غرب را ــ که شعر واره‌های صفارزاده، تو سری خوردهٔ آن شعر است ــ نشناسد. آنوقت باید دید با معیار شعر جدیدِ فارسی و شعر سنتی فارسی، کج کردن سرِ قاطر و ابوطالب گفتن، [اشاره به شعری از صفارزاده] کجایش نو و کجایش سنتی است. من می‌گویم، نه‌سنتی است ونه نو، آنچه‌نیست همان شعر است.»[۵۰]

و م. آزاد، یادداشتی تحت عنوان «شعری انباشته از اداهای روشنفکرانه» در صفحات «هنر و اندیشه» روزنامهٔ *کیهان* می‌نویسد و شعر صفارزاده را مردود می‌شمارد...[۵۱]

در چنین فضائی است که محمدرضا فشاهی، شاعر موج‌نوئیِ جامعه‌گرا، در نامهٔ سرگشاده‌ئی به طاهره صفارزاده ــ که در فردوسی چاپ می‌شود ــ می‌نویسد:

«خانم صفارزاده عزیز! چرا به شعر شما می‌تازند؟»

و می‌نویسد: «مسخره است که م. آزاد که سال‌ها از حمایت یک روابط عمومی قوی (سیروس طاهباز) برخوردار بوده، در نقدی بی‌پایه و نثری سست، شعر شما را «تظاهرات روشنفکرانه» می‌داند. جواد مجابی با لحنی طنزآلود، شعر شما را به مسخره می‌گیرد. سپانلو و نوری‌علاء بسیار بی‌انصافانه‌تر از آن‌دو بر شما و شعرشما می‌تازند. نوری‌علاء که سال‌هاست وظیفهٔ سرپرستی و قیم [قیمومیت] و روابط عمومیِ احمدرضا احمدی را دارد، شعر او را در مقابل شعر شما قرار می‌دهد که حتی نام کتابش توهین مستقیمی به زبان فارسی است. [...] نام کتابش *من فقط سفیدی اسب را* گریستم خیانت آشکاری به زبان و فرهنگ یک ملت است [...]».[۵۲]

و او علت این حملات یکپارچه را، یکی، نداشتنِ روابطِ عمومی قوی با شاعران و منتقدین؛ و دیگر، ترسِ آن شاعران ــ منتقدین از ظهور یک شاعر قوی می‌داند.

فشاهی می‌نویسد:

«[...] دیگر اینکه چرا همه دربارهٔ تو می‌نویسند و مثلاً اگر قرار است آقایانِ سپانلو و نوری‌علاء و مجابی و آزاد و دیگران نقد شعر بنویسند، دربارهٔ کتاب شکفتن در مه آقای شاملو نمی‌نویسند که یک شعر بیست سی‌صفحه‌ئی ایشان در این کتاب، یکی از وحشتناک‌ترین [بدترین] شعرهای روزگار ماست. چرا آقایان خطر نمی‌کنند و دربارهٔ شعر شاملو نمی‌نویسند.»[۵۳]

و سرانجام می‌نویسد:

«تو شعرت را بنویس، همانگونه که الیوت وار نوشته‌ئی:
هیچ توفانی به پراکندن برگ‌های غایب‌شان قادر نیست.»[۵۴]

حال، چند شعر از این مجموعه را ــ که به سبب وضعیت ویژه‌اش، «نقد و نظر» پیرامون آن را پیشتر آورده‌ایم ــ؛ به همراه بخش‌هائی از توضیح و مقدمهٔ محمد حقوقی بر کتاب، می‌خوانیم.

درتوضیحات مقدماتی‌کتاب، (ظاهراً به‌قلم‌محمد حقوقی) می‌خوانیم:

«الف: هفت شعر اوّل کتاب، گزیده‌یی است از مجموعهٔ چتر سرخ (شعرهای ۶۶-۶۸) که در آمریکا از طرف گروه نویسندگان بین‌المللی دانشگاه آیوا به چاپ رسیده است. و شعرهای بعد منتخبی از اشعار اوست به نام «چتر سرخ و بعد (سال‌های ۶۸-۶۹) که به مراتب متشکل‌تر و متوسع‌تر از شعرهای چتر سرخ است.

ب: اگر چه زبان شعر او در متن انگلیسی، امکان بازگرداندن به زبان ادبی فارسی داشت، اما اشکال کار از دو لحاظ بود. یکی اینکه خود این زبان را نمی‌پسندید. و دیگر اینکه کیفیت زبان انگلیسی شعرها اجازهٔ ترجمه به زبان ادبی را نمی‌داد. اینست که در این ترجمه‌ها، به حد وسط این هر دو زبان اکتفا شد. نه زبان معمول و نه زبان پرداخته و ادبی.

ج: شعرهای «بادبادک‌ها» و «استعفا» که در اصل به انگلیسی نوشته شده، از کتاب *طنین در دلتا* و به ترجمهٔ خود اوست.

د: این شعرها و بخصوص شعرهای بعد از چتر سرخ فاقد نقطه‌گذاری است. و این با تعمد انجام گرفته است. از آنرو که حرکت درونی شعر کاملاً حفظ شده باشد. و این جزو تکنیک کار اوست.»[۵۵]

بعد محمد حقوقی در بخش‌هائی از مقدمهٔ کتاب می‌نویسد:

«[...] و آیا هنوز وقت آن نرسیده است که شعر امروز باز شود، بشکفد و گره‌های کورخورده‌اش را باز گشاید. شکفتنی و گشادنی که جز با تخیلی سالم و عینیتی سرشار و «باز» امکان‌پذیر نیست. آنهم بر اطراف مرکز و

محور شاعر در میان شعاع‌های نگاه این و آن که بر وجود محصور او سایه افکنده است. همچون شعر «کوتوله‌ها».

و مگر نه امروزه روز وقتی مجلات را باز می‌کنی (گذشته از شاعران شناخته شده که آنها نیز در همان استقلال نسبی خود گرفتار قناعت شده‌اند و به تدریج در حصار ذهنیت بستهٔ خود به اسارت درآمده‌اند) به عیان می‌بینی که گویی همهٔ شاعران در کنار یک پنجره و در پشت دوربین یک ذهن ایستاده‌اند. نیمی صرفاً متوجه درون و نیمی تنها متوجه بیرون. و آیا همین دلیل آن نیست که همواره شعر هر دو دسته از عیبی بزرگ برخوردار است. عیبی یا نتیجهٔ عدم نگریستن از خارج به خود که همان شناسائی ذهنی است: معرفتی متداول که هر کس نسبت به خود دارد. و یا نتیجهٔ نگاه به بیرون است. باز هم همچون نگاه همگان، که حاصل آن صرفاً شعرهای وصفی است. یعنی خالی از آمیختگی شاعر با فضاست. و لاجرم هر دو شعر، شعری است که هرگز از اجزایی حساب شده و ساختمانی دقیق برخوردار نیست. چرا که آفرینندهٔ این شعر، خود را هیچگاه در محور و مرکز قرار نمی‌دهد تا شعاع‌ها و خطوط دیگر را بر روی خود رسم کند. و به ناچار هیچوقت به خلق فضاهای تازه نیز توفیق نمی‌یابد. فضای شعر «ساختمانی». و نه شعر «حرفی» که بیان مستقیم ذهنیات شاعر است و صرفاً بر مبنای شناسائی ذهنی شاعر نسبت به خود نوشته می‌شود. ذهنیاتی که چون از اذهانی قالبی و محدود تراوش می‌کند، با توجه به موقعیت همانند، اغلب مصنوعات خودساخته‌ای است که تار و پودش یا «وسعت آبی دریا»ست یا «پرواز مرغان مهاجر» یا «مرزهای سبز بهاران» و «جنگل سبز چشمان» یا «عطر نفس‌ها» و «مهمانی پروانه‌های رنگین‌بال» یا «درزیردرخت اقاقی» است و«با صداقتی روستائی» و «صادقانه گریستن» یا «در غروبی ساکت و دلگیر» است و «آیه‌های باران» در «جاده‌های مضطرب شب» و یا «در جاده‌های شرقی» و «در حجم سبز وسیع» است «در ذهن خاک» و یا «خون سبز گیاه» «در

باغ‌های اساطیر»ی است و «درون خلوت تنهائی» و... تا آنجا که گویی دیگر هیچ شعری را نمی‌توان دید که تار و پودی از اینگونه نداشته باشد. حرف‌هایی که به نظر می‌رسد همه از ذهن یک نفر تراوش کرده، و آن یک نفر نیز همیشه در یکجا ایستاده و یک چشم‌انداز در پیش چشم داشته و با یک زبان نیزشعرنوشته است. سطورنمونه‌یی از شعر صادراتی. [...]»[۵۶]

دو شعر از مجموعهٔ *سد* و *بازوان* را می‌خوانیم:

کوتوله‌ها

و چون از فراز شانهٔ برهنه‌ام نگاه می‌کنم در این اطاق یا اطاق دیگر
در این نیمکره یا نیمکرهٔ دیگر کوتوله‌ها ناگهان رودخانه‌یی را بر
روی افق پیاده می‌کنند (این است همهٔ آن چیزی که ازبارشان
می‌دانم) آنگاه زنی در کنار رودخانه نمایان می‌شود اندیشه‌کنان
سایهٔ یک روسری قرمز را بر روی پیراهن سفیدش می‌کشد من او
را پیشتر جائی دیده‌ام در آستانهٔ دری وقتی که چتر کوچکش را
می‌گشود زیر درخت بودا وقتی که از پنجرهٔ انگشتانش به بیرون
می‌نگریست او دوربینی داشت دریچه‌های شهر را همه
چهارگوش همه ممهور عکس می‌گرفت کوتوله‌ها می‌گویند او را
زود از شیر گرفته‌اند کوتوله‌ها می‌گویند او در کافه‌یی که نباید دیده
شده است کوتوله‌ها می‌گویند رنگ آبی به او می‌آید کوتوله‌ها
می‌گویند موی کوتاه به او نمی‌آید کوتوله‌ها می‌گویند کفش پاشنه
بلند به او بهتر می‌آید او رفته است رودخانه رفته است
خانم کفشات‌خانم روسریت‌کوتوله‌هامی‌گویندو فراموشکار است

بازوانم بوی سد شکسته را دارند

هیچ توفانی به پراکندن برگ‌های غایب‌شان قادر نیست من این را
می‌گویم و وارد قبرستان درختان می‌شوم (جاذبه‌یی بیست و پنج

دقیقه از شهر آیوا) از لابلای ستون‌های قهوه‌یی و درگاه‌های تودرتو می‌گذرم هیچکس جلو مرا نمی‌گیرد که بپرسد کیستم و با چه کسی کار دارم بیماری هر چه بود یک آغوش یک مهندس سد یک سیل لوح گوری و دسته گلی به یادگار نگذاشت پس من بی‌نامی را لمس می‌کنم هوا را رنگ‌های غروب را و قامت‌های بلند مرگ را تا ثابت کنم که دیگر هیچکدام منظره نیستند (همیشه عاجز بوده‌ام که بگویم در برابر یک منظره چه احساس می‌کنم) بازوانم ادامهٔ پاهایم درقیام‌های بیهوده‌شان برگرد تنه‌های خاموش درختان می‌پیچند درختان با چشم‌های آبی سبز قهوه‌یی‌شان به من خیره می‌شوند بازوانم حس پیچک‌ها را دارند آیا همیشه حس پیچک‌ها را داشته‌اند آیا مادرم که دلگیر است که ماهی یکبار هم نامه نمی‌نویسم تعجب خواهدکرداگربداند بازوانم‌پیچک آفریده شده‌اند
خانم صاحبخانه در اتومبیلش در جاده انتظار مرا می‌کشد و غر می‌زند که این درختان به درد الوار هم نمی‌خورند
می‌دانم دیرگاهی است که اینجا مانده‌ام اما آیا از کسی تقاضای تسلیتی هم کرده بودم

با چند شعر از چند چهرهٔ مطرح دیگرِ شعرنو در آن سال‌ها، که مجموعه‌هائی در سال ۱۳۵۰ منتشر کرده‌اند، و در کتاب حاضر، در بخش «وضع شعر نو در سال ۱۳۵۰» از عده‌ئی از آنان یاد شده است، این بخش را به پایان می‌بریم.

آن سوی چشم‌انداز / کاظم سادات‌اشکوری

سادات‌اشکوری، کاظم / *آن سوی چشم‌انداز*. ـ تهران: کتاب نمونه، ۱۳۵۰، ۸۸ ص.

عمده اشعار کاظم سادات‌اشکوری، همچون اشعار نیما از عطر روستا انباشته بود. و در دهه‌های چهل و پنجاه، به پاس سادگی، صمیمیت و

فضای تابستانی روستائی، اشعارش مورد توجه شعر دوستان بود. دو شعر از آن سوی *چشم‌انداز* را می‌خوانیم.

بدرقه

در بازگشت از سفر کوتاه
فکر سفر مرا
به سفر واداشت.
در ایستگاه اول
تنهائی و سکوت بود
که ما را
تا پیچ راه بدرقه می‌کرد.
آوازهای غمگین
می‌خواندم.
...
در ایستگاه دوم
تاریکی و هراس دویدند سوی ما
اما به گرد ما نرسیدند
آوازها
به زمزمه تبدیل گشت و
باد
آوازخوان تازه نفس
آمد
از لای شیشه‌ها.
...
در ایستگاه سوم
پیر و جوان و کودک

با هم
یکباره پله‌ها را
طی کردند
و راهروها
ـ حتی ـ
پر شد
و ایستگاه
در روشنائیِ سپیده‌دم
آن روز
لطفی نداشت هیچ.
آن سوی‌تر
در کوچه‌ها و
خیابان‌ها
جنبنده‌ای نبود.
از ایستگاه سوم رفتیم.

شب سوگوار

شب، سوگوار شب
با جامهٔ سیاه و بلندش
با گیسوان افشان
می‌آید.
از سبزی و طراوت ساحل
تا دشت‌های خشک
سفر می‌کنم
شب، سوگوار شب
یادآور سکوت مدام برادران.